

Museum

Vol XII, n° 3, 1959

Miscellaneous articles

Articles divers

MUSEUM

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

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

- GEORGES OPRESCO: *Art Museums of the Rumanian People's Republic | Les musées d'art de la République populaire roumaine* 129
- KARL-WILHELM STRUVE: *Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte, Schleswig: New installation | Nouvelle installation* 139
- TOMAS DIEGO BERNARD, JR.: *Specialization of History Museums in Argentina | Spécialisation des musées d'histoire en Argentine* 150
- GÉRALD VAN DER KEMP: *The National Museum of Versailles | Le Musée national de Versailles* 159
- BRUNO MOLAJOLI: *The Museum of Capodimonte, Naples | Le Musée de Capodimonte, Naples* 165

MUSEUM NOTES / CHRONIQUE

The Municipal Museum, Acre | Le Musée municipal, Acre (Zeev Goldmann), 189.
The Exhibition Suleiman the Magnificent, Istanbul | L'exposition Soliman le Magnifique, Istanbul (Topkapi Sarayi Muzesi), 191. *L'art japonais à travers les siècles, Musée national d'art moderne, Paris* (Madeleine Paul-David), *Gemeentemuseum, 's-Gravenhage* (L. J. F. Wijsenbeek), 192.

RESUMEN / PE3IOME

Correspondence to:

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

Adresser la correspondance à:

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

MUSEUM

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

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

[A]

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

ART MUSEUMS OF THE RUMANIAN PEOPLE'S REPUBLIC

by GEORGES OPRESKO

THE art museums of the Rumanian People's Republic are, for this part of Europe, of relatively long standing. The first was founded in Bucharest towards the middle of the 19th century. Originally it was a very modest affair, consisting of a haphazardly assembled collection of casts, antiquities, stuffed animals and portraits—obviously a somewhat miscellaneous display, but one which showed that Rumania was beginning to appreciate the cultural importance of such museums. At Jassy, in Moldavia, two rooms of the former university housed, at about the same time, pictures which were more valuable than those at Bucharest and had been bought at public sales in Paris by a wealthy young Rumanian named Aman, who was studying there. These two museums were not regarded as necessities and were unsupported by the public and the authorities. They gradually passed into oblivion.

After the Union of the Principalities, in 1859, a complete change took place throughout the country, thanks to the energetic encouragement of Prince Alexander Cuza and his ministers, who far exceeded their predecessors in culture and desire for the people's education. The two museums we have mentioned were not however, as yet, really prosperous institutions capable of fulfilling their great educational task. They had no material resources, no energetic and competent directors and, above all, no regular government assistance. Things remained as they were, therefore, until Aman's return from Paris, where he had completed his studies and exhibited at the Salon—as a result of which he acquired considerable standing in his own country.

The reforms planned by this artist comprised reorganization of the museums, the creation of a school of art, and the arrangement of periodical exhibitions. To him Rumania owes not only many portraits and several historical pictures, but a raising of general artistic standards and of the public taste. His plans were obviously influenced by his experience of the artistic life of the French capital. After his death at the end of the 19th century, the indifference of subsequent governments to art reduced the museums to the state in which Aman had found them. They lacked adequate funds, suitable premises and qualified staff.

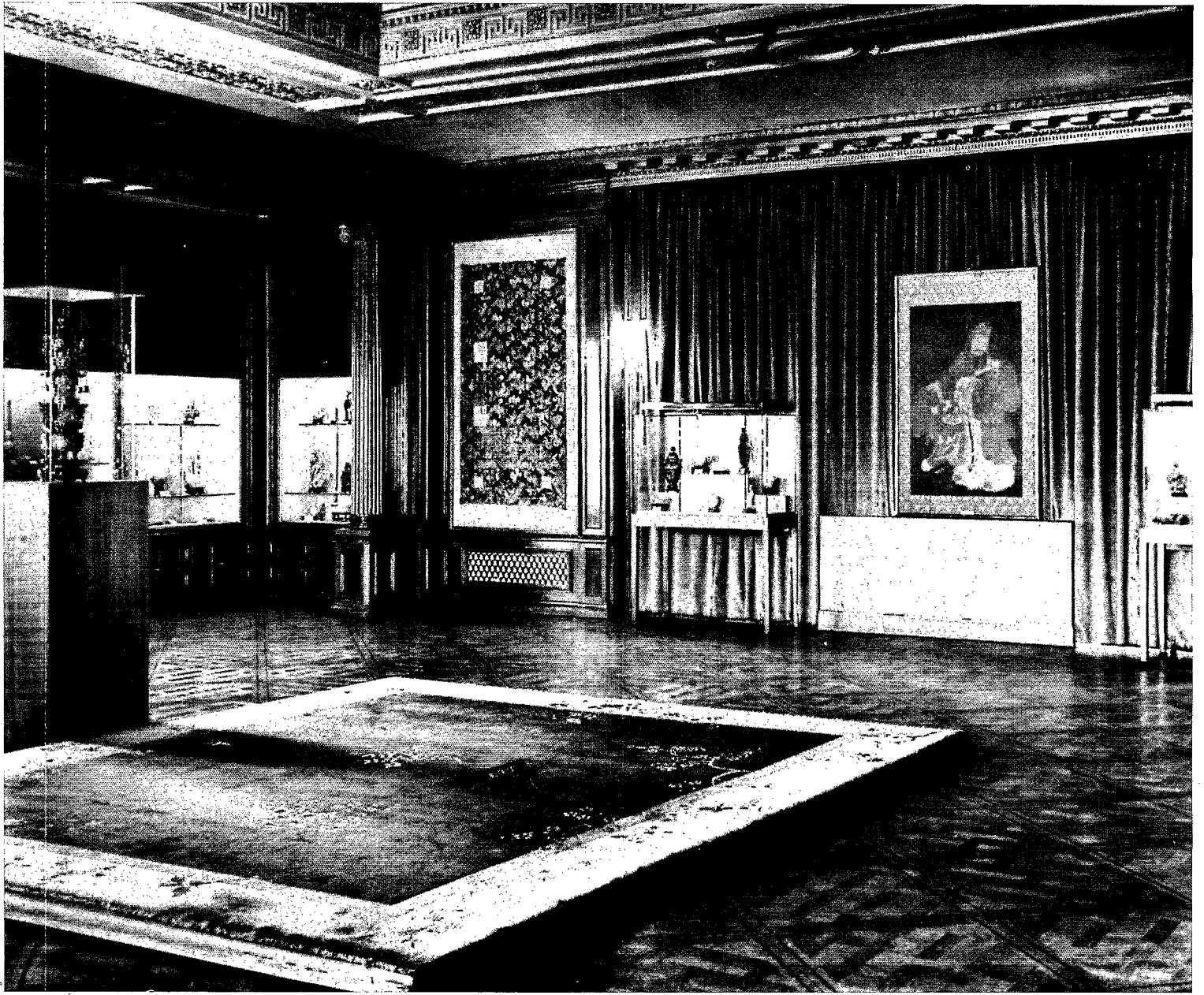
The situation moved certain private individuals like A. Simu, Toma Stelian and L. Kalinderu—great art-lovers who were incensed by the inaction of official quarters—to devote part of their fortunes to the construction and endowment of a few small museums which, despite their shortcomings, met some of the more crying needs. Simultaneously, collectors like Exarco, Professor I. Cantacuzene, Cioflec, Dr. Dona and K. H. Zambaccian purchased in the course of their travels (particularly in France) works selected according to principles other than those on which the State art galleries had been constituted. These works have now taken their place in museums or become special public collections.

In Trans-Carpathia, the position was somewhat better. Early in the 19th century, the Bruckenthal family had built in the fine town of Sibiu (Hermannstadt)—in the centre of it, where the Saxon intellectual élite lived—a magnificent palace destined to accommodate valuable collections, consisting of more than 1,500 pictures (many of them already world famous) bought towards the end of the 18th century. There are to be found, not merely remarkable examples of applied art, but drawings, engravings and admirable works of folk-art, predominantly of Saxon origin. Another wing of the palace contains a library of some tens of thousands of volumes, including manuscripts and *incunabula*, as well as some fine 18th-century illustrated editions. Founded in 1807, this museum celebrated its 150th anniversary two years ago.

Such was the situation when the Republic was proclaimed and a new life, based on other principles, began for the Rumanian people. Soon after this historic event, art became one of the major concerns of the State. Without losing any of its permanent aesthetic function, it became an important medium of education in the broadest sense of the term. The idea was that museums should occupy a prime place in the life of the population. For this, however, it was necessary that they should be transformed

M U S E U M

VOL. XII/No. 3 1959



7. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, București. Far-Eastern section. Chinese paintings and applied arts (embroidery, jade, porcelain).

7. Section de l'Extrême-Orient. Peinture et arts appliqués chinois (broderies, jades, porcelaines).

*vitruvian eccentric
folds (tissue)*

and expanded, furnished with works of real value and equipped with staff capable of looking after such works, studying them and making them accessible to the public. To the inadequate stocks of the earlier art galleries were added the valuable collection of the former dynasty, to which the public had hitherto had no access; works held by various institutions and items which nationalization had made the property of the State; and numerous works purchased from private collectors. Considerable sums were allocated for the expansion and modernization of the museums of Bucharest, Jassy and Sibiu and for the arrangement of new premises in such major towns as Cluj, Tîrgu-Mureș, Arad, Oradea, Timișoara, Craiova, Ploești, Constantza, etc. Today, practically every regional capital has its art museum, and most district capitals have their small local museums, containing examples of folk-art, documents and historical objects of local interest—and often, in addition, works of art in the strict sense of the term.

Museums in the larger towns are controlled by the Ministry of Education and Culture; the others are controlled jointly by that Ministry (as regards the choice of their scientific personnel) and by the People's Councils (as regards finance and administration). A few monastery museums, such as that of Putna, which is particularly important for 16th-century art, and that of the Patriarchate, are controlled by the Head of the Church, assisted by the competent bodies of the Academy of the Rumanian People's Republic and of the Bucharest Art Museum.

The whole unit constituted by the Art Museum of the Republic has been completed by contributions of outstanding items from the small Simu, Stelian and

Kalinderu museums founded by the three art-lovers already mentioned; also by the collections of the Rumanian Athenaeum and the State Bank.

With a view to the display of all these works, running to some tens of thousands in number, the State has placed the former Royal Palace (now the Palace of the Republic) at the disposal of the country's largest museum. Damaged by bombing during the second world war, this palace—one of the outstanding monuments of Bucharest—has been not merely repaired, but also considerably extended. Despite the imperfections which recent improvements have not entirely succeeded in removing, it is obviously the most suitable building in which to house a museum. Instead, therefore, of the former museum—of an insignificant nature, and always in search of premises—there is now a museum of over fifty rooms, some of them extremely spacious. The exhibits are divided into four sections: the National Art section, known as the National Gallery (over 5,000 works); the World Art section (1,800 works); the Rumanian Medieval Art section (5,181 works), to be opened shortly; the Print Room, with 30,000 water-colours, drawings, engravings and lithographs, all accessible to students and research workers. The World Art section also has Eastern and Far-Eastern subsections (fig. 1), as well as an Applied Arts division (some 17,000 items).

The Museum is also equipped with a workshop (so far the only one in the country) in which the restoration of more than 1,100 works has already been accomplished, in the best scientific conditions (fig. 2, 3).

In recent years, the number of works displayed in the Museum of the Republic has increased by some 15,000. Out of the Museum's total of 60,000 works, 2,500 are exhibited in 50 rooms; the remainder are kept in the storerooms, pending occupation of the wing of the building which has not yet been completed. All the items in the Print Room, however, are available for study.

The National Gallery has a twofold object: firstly, to show the history of the plastic arts in Rumania, from the 18th century to the proclamation of the Republic; secondly, to illustrate subsequent changes in the mentality and attitude of artists (especially the younger generation), and the latter's progress in realist art (fig. 4, 6).

In this Gallery can therefore be studied the beginnings of lay art, born when painting diverged from the religious art of the Byzantine tradition; then the period of the revolutionary artists of 1848; the period of the great classics at the end of the 19th century (Aman, Grigoresco, Luchian, Andreescu); the inter-war art represented by artists, worthy of their predecessors, such as Camil Ressu, Jean Steriadi, St. Popesco, G. Petraşco, Th. Pallady, and Ciucurencu; and finally the works of the younger school, among whom the dynamic C. Baba deserves special mention. In addition, the work of Rumanian sculptors can be studied alongside this development of painting, which spans a century and a half. In the case of sculpture, however, growth was considerably delayed by religion, custom and Eastern influences and only began some fifty years later than in the case of painting. We may mention here Ion Georgesco, the best representative of 19th-century statuary, F. Storck and Valbudea, and—between the two wars—Brancusi, Paciurea, Ion Jalea, Cornel Medrea, Irimesco, Anghel, and Boris Caragea.

The World Art section displays 486 art items of Western and Soviet Russian origin, and 570 of Chinese, Japanese and Persian provenance. Here the exhibition is so designed as to form—especially in the Western Art rooms—a unit in which plastic art, furniture and decorative art combine to create the impression of a period interior (fig. 5, 7). Items in the seven rooms devoted to Eastern and Far-Eastern art include carpets from Persia and Asia Minor, Chinese and Japanese paintings (a portrait of a Chinese emperor of the 15th century, a Japanese Kakemono by Sesshu, 16th century, and others by Hokusai), numerous Ukiyoye prints of the 18th and the first half of the 19th century, a famous collection of jade, a collection of Chinese mirrors and ritual vases, statues of various periods, and a Ming screen.

The Western Art rooms (fig. 7, 8-11) contain many renowned works.¹

The public, for its part, has realized the importance of this institution; the annual number of visitors varies between 250,000 and 300,000, and their total number, since the opening of the Museum's first section, has exceeded 2 million. On certain days, the number of visitors per hour has been greater than the total number of those who visited all the former museums of Bucharest in the course of a year.



2. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, Bucureşti. Carpet storage.

2. Réserve des tapis.



3. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, Bucureşti. The restoration workshop (ceramics and applied arts section).

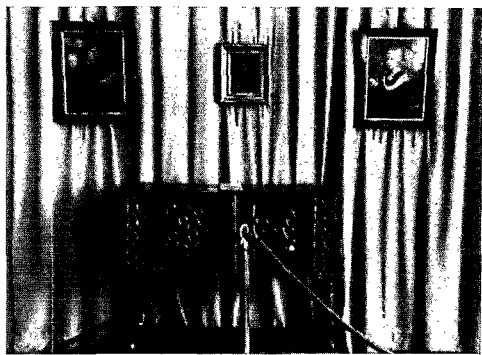
3. L'atelier de restauration (section de la céramique et des arts appliqués).

1. See note, p. 132.

4. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, București. National Gallery. Rumanian art (19th century).

4. Galerie nationale. Art roumain, XIX^e siècle.

Галерея
в Эпи
Сул



5. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, București. Flemish primitives (Van Eyck and Memling).

5. Primitifs flamands (Van Eyck et Memling).

for info (11.55.57)



The public, then, is keen to see these large permanent collections; but it is no less interested in temporary exhibitions; and one of the Museum's principles is to organize retrospective exhibitions of the work of Rumanian classical or contemporary artists, in connexion with some particular event. The year 1957 alone saw four such exhibitions—one devoted to Brancusi, another to Paciurea, a third (on a very large scale) to Grigoresco, and the last to Petrașco.

The Jassy Museum is primarily, of course, of interest for its collection of, Moldavian works. Most of these were created in the first half of the 19th century when the cultural movement in Jassy—which was then the country's capital—was led by Asaki, the artist and writer who had worked in Canova's studio and was the founder of the Moldavian school of art. The town, however, was much damaged during the two world wars, with the result that the collections, which include certain remarkable foreign pictures of the 17th and 18th centuries (some of them originating from the sale of the famous Las Marimas collection), were temporarily consigned to shelters of an unsatisfactory nature. This arrangement has now come to an end, as the Museum is today housed in the former government building, a spacious edifice which has been adapted to its new purpose.

The Museum at Cluj was in like circumstances. Recently it was assigned admirable premises in the Banfy Palace, one of the most interesting buildings of the 18th century; this, too, is being suitably adapted for it. The changes made in the building will enable the Museum to acquire new items, and to exhibit the works at present in the storerooms: collections of pictures and sculpture of the 19th and 20th centuries, the work of Rumanian or Hungarian artists; objects of medieval art; a small collection of carpets from Asia Minor; Transylvanian carpets; and works by foreign artists.

At Tirgû-Mures, in the heart of the Magyar Autonomous Region, the Museum, in somewhat exiguous premises, is primarily devoted to the work of Hungarian artists; it contains, among other things, certain pictures by Munkacsy and Ladislau Paal, both outstanding artists of the 19th century. The Museum authorities propose to concentrate there the works of young Hungarian artists.

The Museum of Oradea—another museum which is being re-housed—contains some very interesting works of medieval art—a Flemish *Madonna* of the 16th century (in the style of Metsys' work), and two remarkable pieces of 16th-century sculpture, *St. John the Evangelist* and *St. Stephen*, examples of the German School.

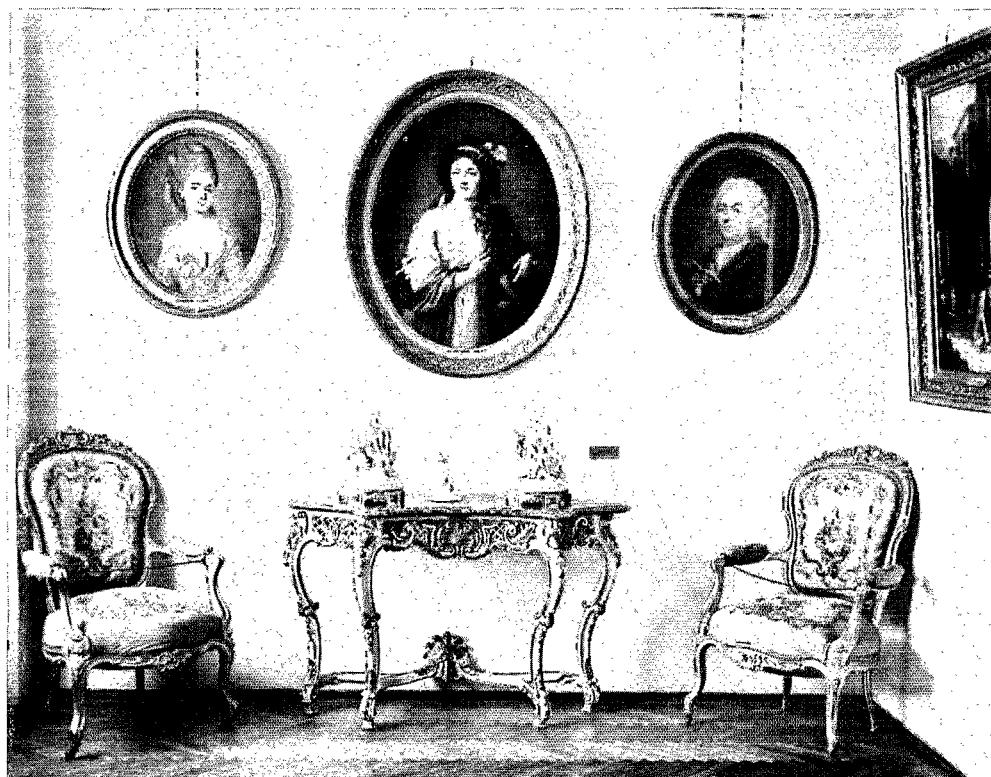
The Museum of Arad is installed in a wing of the town's House of Culture. Systematic display of the large and varied collections is, however, impeded by an unsuitable arrangement of the premises. The collections include works by celebrated Austrian and Hungarian painters (for example, Maekart and Jettel), portraits by Miclosz Barbos, works by Munkacsy and (among the foreigners) an example of the work of Francisco Rivalta.

1. Portraits by Van Eyck and Memling, paintings by El Greco (*The Adoration of the Shepherds*, *The Betrothal of the Virgin*, *The Martyrdom of St. Maurice*), a famous Rembrandt (*Esther and Abasuerus*), Correggio's *Four Evangelists*, two portraits by Tintoretto, a *Susanna* by Titian, the *Crucifixion of Jesus* by Antonello da Messina, the *Madonna* of Domenico Veneziano, the *Crucifixion* by Iacopo Bassano, paintings by Zurbaran and Ribera, and a *Young Philip IV* by Velasquez. All these pictures were on display when this section was inaugurated in 1951. Since then, other works have been added which are worthy of mention: an *Annunciation* by Tintoretto; a portrait of a woman and a very early work by Rembrandt, the latter representing an episode in the struggle between Saul and David; portraits by Bol and Eeckhout; a large landscape by Koning; an *Adoration of the Magi* by Bonifazio dei Pittati; a *St. Jerome* by Lotto; a *Man of Sorrows* by Van der Weyden; panels by Zeitblom, Cranach and Elsheimer; compositions by G. B. Tiepolo and Magnasco; some good French portraits of the 17th and 18th centuries; a landscape by Claude Lorrain and two others by Gaspard Dughet; a *Circumcision* by Luca Giordano; a portrait by Allan Ramsay, etc. The 19th century, where the French School has pride of place, is represented by works by Millet, Corot, Diaz, Daumier and Courbet, and a large selection of pictures by Impressionist masters.

These regional museums (including those of Craïova and Ploești) are, as a whole, in an advanced stage of conversion. The Ministry of Education and Culture, which today is responsible for these institutions, has made it an urgent task to secure the satisfactory operation of all these centres for the people's culture and instruction.

The Museum of Timișoara occupies an 18th-century building which formerly served as a vast barracks and which has been skilfully repaired and adapted by architects for its new purpose. The harmonious proportions of the vaulted rooms, the strength of the walls and the general lay-out provide a sumptuous setting for this museum, which is destined soon to become one of the most important in the country—especially by reason of its archaeology section, which has been admirably arranged by the director, himself an archaeologist. The paintings section possesses certain Italian primitives of high quality.²

After the Bucharest Art Museum, however, pride of place is occupied by the Sibiu Museum—the Bruckenthal Foundation of which we have spoken. The founder himself, in 1803, allocated to the large and valuable collection of pictures a magnificent palace (fig. 12), an impeccable example of 18th-century architecture, which last year underwent basic repairs and changes. Its 1,600 pictures, only a third of which are exhibited, date mostly from the time of Baron Bruckenthal and were, naturally, selected by him. For any student of the German School (fig. 13, 14) and even the

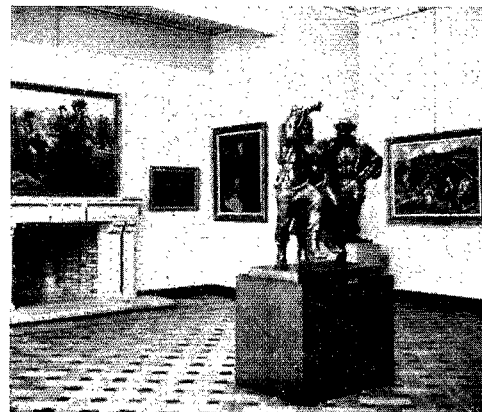


Italian and French Schools of the period, the Sibiu collection is of the greatest interest. It includes, moreover, works by earlier artists.³

Other works in the collection have an equal aesthetic value, but are of even greater interest from the national standpoint. These are pictures painted in Transylvania during the 15th and 16th centuries; altar-pieces from various churches, whence they were removed after the Saxons' conversion to the Reformed faith; and even works by German masters of the 16th century, such as Amberger, Hans Schwab von Wertinger (two portraits), etc. The rooms devoted to the German and Transylvanian Schools are therefore equal, in their contents, to similar rooms in German provincial museums.

Such, in summary, is the record of the progress achieved by the museums of Rumania during the 10 years following the proclamation of the Republic.

(Translated from French)



6. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, București. National Gallery. Contemporary Rumanian art.

6. Galerie nationale. Art roumain contemporain.

7. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, București. Corner of the French room (18th century).

7. Aspect de la salle française (xviii^e siècle).

2. A *St. François* and a *St. Jerome* by Donato Veneziano (pupil of Giovanni Bellini), one work each by Cima da Cogneliano, Maratta and Marco Palmezzano, a *Madonna with Parrot* by a pupil of Perugino, and works by Paris Bordone, Schiavone, Salviati and Agostino Caracci; a *Paradise* painted by a pupil of Cranach; works by Wouwerman, Jan Fyt, Pompeo Batoni, Pietro da Cortona, Luca Giordano, etc.

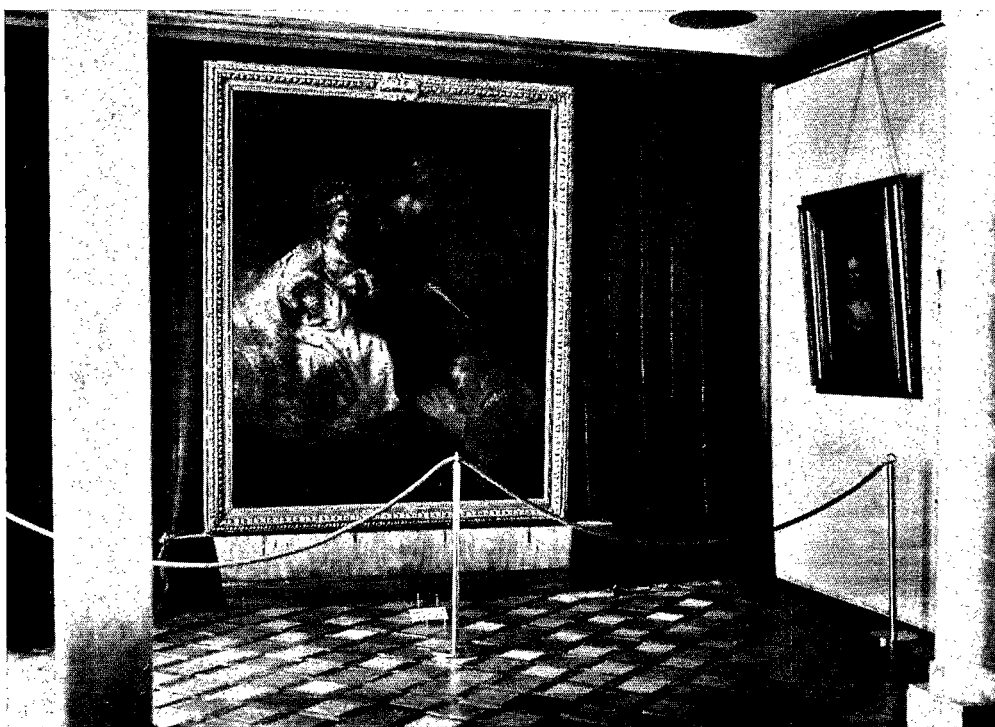
3. A portrait attributed by Dirck Bouts to Van der Weyden, a painting by Antonio Moro, four canvases on different subjects by Magnasco, some fine creations by a pupil of Caravaggio (one of them being a *Massacre of the Innocents* painted, possibly, by the master himself), several scenes by Teniers, landscapes by Momper, pictures by pupils of the Carracci family, etc.

LES MUSÉES D'ART DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE ROUMAINE

par GEORGES OPRESKO

mus. universit.
Achet

LES musées d'art de la République populaire roumaine sont relativement anciens pour cette partie de l'Europe. Le premier a été créé à Bucarest vers le milieu du XIX^e siècle. C'était d'ailleurs à l'origine une collection très modeste, réunissant au hasard quelques moulages, antiquités, animaux empaillés et portraits, formant un ensemble assez hétéroclite mais qui prouvait que la Roumanie commençait à saisir l'importance culturelle de telles institutions. A Jassy, en Moldavie, on accrochait vers la même époque, dans deux salles de l'ancienne université, des tableaux de plus grande valeur que ceux de Bucarest et qui avaient été achetés à Paris, dans des ventes publiques, par un jeune et riche Roumain, Aman, qui y faisait des études. Les deux musées — considérés comme superflus — ne bénéficiaient d'aucun appui de la part du public et des autorités. Peu à peu, ils tombèrent dans l'oubli.



Après l'union des principautés, en 1859, un véritable revirement se produisit dans tout le pays sur l'énergique initiative du prince Alexandre Cuza et de ses ministres, dont la culture et le souci d'instruire le peuple étaient bien supérieurs à ceux de leurs prédécesseurs. Toutefois, ces deux musées n'étaient pas encore des institutions vraiment prospères, capables d'accomplir leur grande mission éducative. Ils manquaient de moyens matériels, de directeurs dynamiques et compétents et surtout de l'aide permanente du gouvernement. Rien ne changea donc jusqu'au retour d'Aman, qui arrivait de Paris, où il avait terminé ses études et exposé au Salon, ce qui lui conférait un grand prestige dans son pays.

Pinacothèque
Bucarest

8. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, București. Dutch room, 17th century (Rembrandt).

8. Salle hollandaise, XVII^e siècle (Rembrandt).

fonds (fissur)

grand nombre de portraits et plusieurs compositions historiques — l'élévation du niveau artistique général et l'affinement du goût du public. Le souvenir de la vie artistique parisienne influençait ses projets. Après sa mort, à la fin du XIX^e siècle, l'indifférence des gouvernements successifs pour le mouvement artistique ramena les musées au point où ce grand animateur les avait trouvés. Budget médiocre, manque de locaux appropriés, pénurie de personnel, tels étaient les maux dont ils souffraient.

Cette situation explique que des particuliers comme A. Simu, Toma Stelian, L. Kalinderu, grands amateurs d'art révoltés par l'incapacité des milieux officiels, aient consacré une partie de leur fortune à construire et à doter quelques petits musées qui, malgré leurs insuffisances, suppléaient à de pénibles lacunes. En même temps, des collectionneurs tels que Exarco, le professeur I. Cantacuzène, Cioflec, le docteur Dona et K. H. Zambaccian achetaient, au cours de leurs voyages, en France notamment, des œuvres choisies selon d'autres critères que ceux qui avaient présidé à la formation des pinacothèques de l'État. Ces œuvres sont entrées à présent dans les musées ou dans des collections publiques spécialisées.

Au-delà des Carpathes, la situation était cependant meilleure. Au début du XIX^e siècle, la famille des Bruckenthal avait fait construire au centre de la belle ville de Sibiu (Hermannstadt), où vivait l'élite intellectuelle des Saxons, un palais somptueux qui allait abriter de riches collections, composées de plus de 1 500 tableaux achetés vers la fin du XVIII^e siècle et dont certains jouissaient déjà d'une réputation mon-

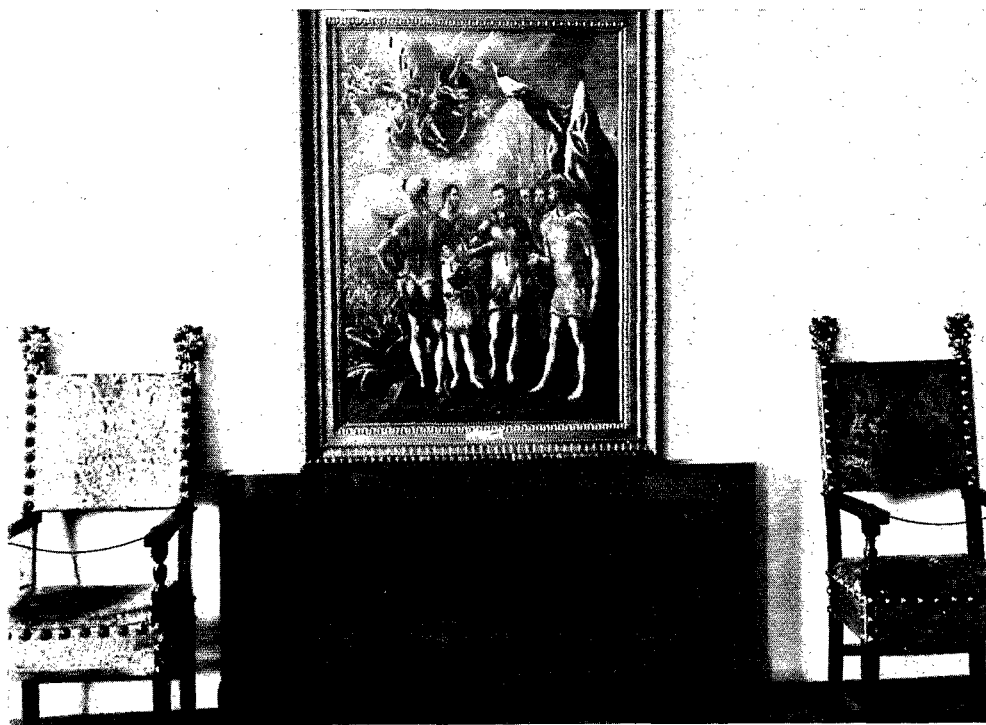
diale. On y trouvait — à côté de remarquables objets d'art appliqué — des dessins, des gravures et d'admirables œuvres d'art populaire, surtout saxon. Une bibliothèque de dizaines de milliers de volumes — parmi lesquels des manuscrits, des incunables, ainsi que de bonnes éditions illustrées du XVIII^e siècle — occupe une autre aile du palais. Inauguré en 1807, le musée a célébré, il y a deux ans, son cent cinquantième anniversaire.

Telle était donc la situation à la proclamation de la République. Une nouvelle vie, fondée sur d'autres principes, allait commencer pour le peuple roumain. Peu après cet important événement, l'art devint l'une des préoccupations majeures de l'État. Sans avoir rien perdu de sa fonction esthétique permanente, il constituait en outre un important moyen d'éducation dans le sens le plus large du mot. Les musées étaient appelés à occuper une place essentielle dans la vie de la population. Mais, pour cela, ils devaient être transformés et agrandis, dotés d'œuvres de valeur et pourvus d'un personnel capable de conserver ces œuvres, de les étudier et de les rendre accessibles au public. Aux fonds insuffisants des anciennes pinacothèques vinrent s'ajouter la riche collection de l'ancienne dynastie, autrefois inaccessible au public, des œuvres provenant de diverses institutions, des pièces devenues propriétés de l'État à la suite des nationalisations et de nombreuses œuvres achetées à des collectionneurs particuliers. Des sommes importantes furent allouées pour l'agrandissement et la modernisation des musées de Bucarest, de Jassy et de Sibiu, ainsi que pour l'aménagement de nouveaux locaux dans les grandes villes comme Cluj, Tirgû-Mureş, Arad, Oradea, Timișoara, Craïova, Ploești, Constantza, etc. Aujourd'hui, il n'y a presque plus de chef-lieu de région qui n'ait son musée d'art et la plupart des chefs-lieux de district ont leur petit musée local, contenant des objets d'art populaire, des documents et des souvenirs historiques locaux. Parfois, on y trouve aussi des œuvres d'art.

Les musées des grandes villes dépendent du Ministère de l'enseignement et de la culture; les autres relèvent à la fois des conseils populaires (du point de vue financier et administratif) et du ministère (en ce qui concerne le choix de la direction scientifique). Quelques musées de monastère tels que celui de Puțna, particulièrement important pour l'art du XVI^e siècle, et celui de la Patriarchie se trouvent placés sous le contrôle du chef de l'Église, que secondent les organismes compétents de l'Académie de la République populaire roumaine et du Musée d'art de Bucarest.

Les petits musées Simu, Stelian, Kalinderu, créés par les amateurs que nous avons cités plus haut, ont contribué, par leurs fonds les plus précieux, à compléter l'ensemble constitué par le Musée d'art de la République; ajoutons-y les collections de l'Athénée roumaine et de la Banque d'État.

Afin de permettre l'exposition de toutes ces œuvres, au nombre de dizaines de milliers, l'État a mis à la disposition du plus grand musée du pays l'ancien palais royal, à présent Palais de la République. Détérioré par les bombardements de la seconde guerre mondiale, le Palais, l'un des monuments les plus importants de Bucarest, a non seulement été réparé mais sensiblement agrandi. C'était sans doute le local le plus indiqué pour abriter un musée, malgré des imperfections auxquelles les récentes améliorations n'ont pas complètement remédié. On a pu toutefois créer là, au lieu de l'ancien musée, si insignifiant et toujours en quête d'un local, un musée qui, avec plus de cinquante salles dont quelques-unes très vastes, compte quatre sections: Art national — c'est-à-dire la Galerie nationale — (plus de 5 000 œuvres); Art universel (1 800 œuvres); Art médiéval roumain (5 181 œuvres) — cette section devant être ouverte prochainement — et Cabinet des estampes avec 30 000 aquarelles,



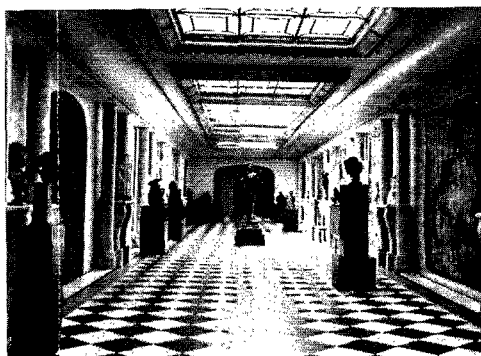
9. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, București. The third Spanish room (El Greco).

9. La troisième salle espagnole (Le Greco).

monuments

10. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, București. Venetian room (16th century).

10. Salle vénitienne (xvi^e siècle).



11. MUZEUL DE ARTĂ al Republicii Populare Romine, București. French sculpture.

11. Sculpture française.

Vernière
sochs

Présentation
de la collection

décor → atmosphère

dessins, gravures, lithographies, mis à la disposition des chercheurs. La section d'art universel comprend aussi les sous-sections d'art oriental et extrême-oriental (fig. 1), ainsi que la section d'arts appliqués (environ 17 000 objets).

Le musée possède également un atelier — jusqu'à présent le seul du pays — qui a déjà restauré, dans les meilleures conditions scientifiques, plus de 1 100 œuvres (fig. 2, 3).

Ces dernières années, le nombre d'œuvres exposées au Musée de la République a augmenté d'environ 15 000. Sur les 60 000 œuvres que possède le musée, 2 500 sont exposées dans 50 salles : le reste est gardé dans les magasins de réserve, en attendant de prendre place dans l'aile du bâtiment encore inachevée. Mais toutes les œuvres du Cabinet des estampes sont à la disposition des chercheurs.

La Galerie nationale vise un double but : d'une part, mettre en lumière l'histoire des arts plastiques de Roumanie, du xviii^e siècle jusqu'à la proclamation de la République ; d'autre part, montrer les changements survenus depuis cette date dans la mentalité et l'attitude des artistes, surtout des jeunes, et indiquer les progrès de ceux-ci dans la voie d'un art réaliste (fig. 4, 6).

On peut donc étudier dans cette galerie les débuts de l'art laïque, au moment où la peinture s'est séparée de l'art religieux de tradition byzantine, puis la période des artistes révolutionnaires de 1848, la période des grands classiques de la fin du xix^e siècle (Aman, Grigoresco, Luchian, Andreesco), l'art de l'entre-deux-guerres, représenté par des artistes dignes de leurs devanciers (Camil Ressu, Jean Steriadi, St. Popesco, G. Petrașco, Th. Pallady, Ciucurenco), enfin les œuvres des jeunes, parmi lesquels il faut mentionner le vigoureux artiste qu'est C. Baba. Parallèlement à ce développement de la peinture durant un siècle et demi, on peut étudier celui de la sculpture roumaine, que les influences orientales, religion et mœurs, avaient considérablement retardé et qui a commencé une cinquantaine d'années plus tard. Mentionnons ici Ion Georgesco, le meilleur représentant de la statuaire du xix^e siècle, puis F. Storck, Valbudea et, entre les deux guerres, Brancusi, Paciurea, Ion Jalea, Cornel Medrea, Irimesco, Anghel, Boris Caragea.

La section d'art universel expose 486 objets d'art occidental et russo-soviétique et 570 objets d'art chinois, japonais et persan. L'exposition est conçue de façon à créer, surtout dans les salles d'art occidental, un ensemble où l'art plastique, les meubles et les objets d'art décoratif donnent l'impression d'un intérieur d'époque (fig. 5, 7). Des tapis de Perse et d'Asie-Mineure, des peintures chinoises et japonaises (le portrait d'un empereur chinois du xv^e siècle, un kakemono japonais de Sesshu, du xvi^e siècle, d'autres de Hokusai), de nombreuses estampes Oukiyoye du xviii^e siècle et de la première moitié du xix^e siècle, une célèbre collection de jades, une autre de miroirs et de vases rituels chinois, des statues de diverses périodes, un paravent Ming —

voilà ce qu'on peut admirer dans les sept salles consacrées à l'art de l'Orient et de l'Extrême-Orient.

Dans les salles de l'art occidental (fig. 7, 8-11), il y a bien des œuvres célèbres¹.

Le public s'est rendu compte, lui aussi, de l'importance de cette institution: le nombre annuel des visiteurs varie de 250 000 à 300 000, et leur nombre total, depuis l'inauguration de la première section du musée, dépasse deux millions. Certains jours, le chiffre horaire des visiteurs a été supérieur au total annuel des visiteurs de tous les anciens musées de Bucarest.

Le public vient donc volontiers admirer ces grandes collections, mais il n'aime pas moins fréquenter les expositions temporaires. En effet, l'un des principes de la direction du musée est d'organiser des expositions rétrospectives de classiques ou d'artistes contemporains roumains, à l'occasion de tel ou tel événement. C'est ainsi que dans la seule année 1957 une exposition rétrospective a été consacrée à Brancusi, une autre à Paciurea, une autre — très importante — à Grigoresco, et une quatrième à Petrașco.

L'intérêt du Musée de Jassy tient, en premier lieu, comme il est naturel, à sa collection d'œuvres moldaves. La plupart de ces œuvres sont de la première moitié du XIX^e siècle, époque où, dans cette ville alors capitale du pays, le mouvement culturel était dirigé par Asaki, artiste et écrivain qui avait travaillé dans l'atelier de Canova et qui est le fondateur de l'École d'art moldave. Jassy a cependant beaucoup souffert pendant les deux guerres mondiales, de sorte que les collections, qui contiennent quelques remarquables tableaux étrangers des XVII^e et XVIII^e siècles (dont certains proviennent de la vente de la célèbre collection Las Marimas) ont été mises provisoirement à l'abri, dans des conditions peu satisfaisantes. Cette situation a cependant pris fin, car le musée est logé maintenant dans l'ancien palais administratif, bâtiment spacieux qu'on aménage en vue de sa nouvelle destination.

Le Musée de Cluj se trouvait à peu près dans la même situation. On vient de lui affecter un local admirable, le Palais Banfy, l'un des bâtiments les plus intéressants du XVIII^e siècle, qu'on aménage pour le recevoir. Ces transformations permettront au musée de faire de nouvelles acquisitions et d'exposer les œuvres qui se trouvent actuellement dans les dépôts: les collections de tableaux et de sculptures des XIX^e et XX^e siècles dus à des artistes roumains et à des artistes hongrois, des objets d'art médiéval, une petite collection de tapis d'Asie-Mineure, des tapis transylvains, ainsi que des œuvres d'artistes étrangers.

A Tirgû-Mureș, au cœur même de la région autonome magyare, le musée, là aussi à l'étroit, est consacré en premier lieu aux œuvres des artistes hongrois. Citons quelques tableaux de Munkacsy et de Ladislau Paal, remarquables artistes du XIX^e siècle. La direction du musée se propose d'y rassembler les œuvres de jeunes artistes hongrois.

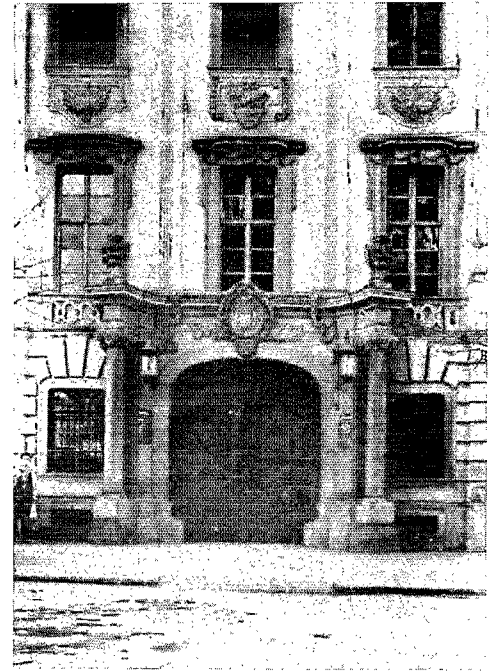
Au Musée d'Oradea — également en cours de réinstallation — on trouve des objets d'art médiéval d'un assez grand intérêt: une *Madone flamande* du XVI^e siècle, dans le style des œuvres de Metsys, et deux sculptures remarquables du XVI^e siècle, *Saint Jean l'Évangéliste* et *Saint Étienne*, appartenant à l'école allemande.

Le Musée d'Arad est installé dans une aile de la Maison de la culture de la ville. La présentation systématique des collections, riches et variées, est cependant gênée par une disposition peu satisfaisante du local. Il y a là des œuvres de peintres autrichiens et hongrois célèbres: Maekart, Jettel, les portraits de Miclosz Barbos, des compositions de Munkacsy et, parmi les étrangers, un Francisco Rivalta.

En fait, ces musées régionaux, comme celui de Craiova ou celui de Ploesti, en sont à un stade de transformation assez avancé. Le Ministère de l'enseignement et de la culture, dont ces institutions dépendent aujourd'hui, s'est fixé comme tâche urgente la mise en état de fonctionnement de tous ces foyers de culture et d'éducation du public.

Le Musée de Timișoara occupe un bâtiment du XVIII^e siècle, une vaste caserne ancienne que des architectes ont habilement réparée et adaptée aux nécessités de sa nouvelle destination. Les harmonieuses proportions des salles voûtées, la solidité des murs, le plan général donnent un caractère fastueux à ce musée, qui deviendra bientôt l'un des plus importants du pays, en ce qui concerne surtout sa section d'archéologie, admirablement mise en valeur par le directeur, lui-même archéologue. La section de peinture possède quelques primitifs italiens de haute qualité².

Cependant, après le Musée d'art de Bucarest, la première place revient au Musée de Sibiu, la Fondation Bruckenthal dont nous avons parlé. Le fondateur



12. SIBIU. The Bruckenthal Palace. Façade.
12. Façade du Palais Bruckenthal.

1. Des portraits de Van Eyck et de Memling, des toiles du Greco (*Adoration des bergers*, *Les fiançailles de la Vierge*, *Le martyr de saint Maurice*); un Rembrandt célèbre (*Esther et Assuérus*); *Les quatre évangélistes*, du Corrège, deux portraits du Tintoret, une *Suzanne* du Titien, la *Crucifixion de Jésus* par Antonello de Messine, la *Madone* de Domenico Veneziano, la *Crucifixion* de Jacopo Bassano, des toiles de Zurbaran et de Ribera, un *Philippe IV jeune* de Velasquez. Tous ces tableaux se trouvaient déjà exposés lors de l'inauguration de cette section en 1951. Depuis sont venues s'y ajouter des œuvres qui méritent d'être mentionnées: une *Annonciation* du Tintoret, un portrait de femme et une composition de jeunesse de Rembrandt représentant un épisode de la lutte de Saül et de David, des portraits de Bol et de Eeckout, un grand paysage de Koning, une *Adoration des Mages* de Bonifazio dei Pittati, un *Saint Jérôme* de Lotto, un *Christ des douleurs* de Van der Weyden, des panneaux de Zeitblom, de Cranach, d'Elsheimer, des compositions de G. B. Tiepolo, de Magnasco, quelques bons portraits français des XVII^e et XVIII^e siècles, un paysage de Claude Lorrain et deux autres de Gaspard Dughet, une *Circoncision* de Luca Giordano, un portrait d'Allan Ramsay, etc. Le XIX^e siècle, où l'école française tient une place de choix, est représenté par des œuvres de Millet, Corot, Diaz, Daumier, Courbet et un important choix de tableaux des maîtres de l'impressionnisme.

2. Un *Saint François* et un *Saint Jérôme* de Donato Veneziano, l'élève de Giovanni Bellini, un Cima da Conegliano, un Maratta, un Marco Palmezzano, une *Madone au perroquet* d'un élève du Pérugin, puis des œuvres de Paris Bordone, Schiavone, Salviati, Agostino Caracci, un *Paradis* dû à un élève de Cranach, des œuvres de Wouwerman, Jan Fyt, Pompeo Batoni, Pietro da Cortona, Luca Giordano, etc.

13. SIBIU. The Bruckenthal Palace. German medieval art.

13. Palais Bruckenthal. Art allemand médiéval.



fonds (tissu)

lui-même a destiné, en 1803, à la vaste et intéressante collection de tableaux, un palais grandiose (fig. 12), ensemble parfait d'architecture du XVIII^e siècle qui a subi l'an dernier des réparations et des transformations fondamentales. Pour la plupart, les 1600 tableaux, dont un tiers seulement sont exposés, sont de l'époque du baron Bruckenthal et ont donc été choisis par lui. Pour qui étudie l'école allemande (fig. 13, 14) et même les écoles italienne et française de cette période, la collection de Sibiu présente le plus vif intérêt. Elle contient d'ailleurs des œuvres d'artistes plus anciens³.

D'autres œuvres présentent une importance tout aussi grande du point de vue de leur valeur esthétique, mais encore plus grande du point de vue national. Ce sont des tableaux exécutés en Transylvanie aux XV^e et XVI^e siècles, des autels de différentes églises, d'où ils ont été enlevés après la conversion des Saxons à la Réforme, et même des œuvres des maîtres allemands du XVI^e siècle: des Amberger, deux portraits de Hans Schwab von Wertinger, etc. Les salles consacrées aux écoles allemandes proprement dites ou à celles de Transylvanie ne sont donc en rien inférieures aux salles similaires d'un musée provincial d'Allemagne.

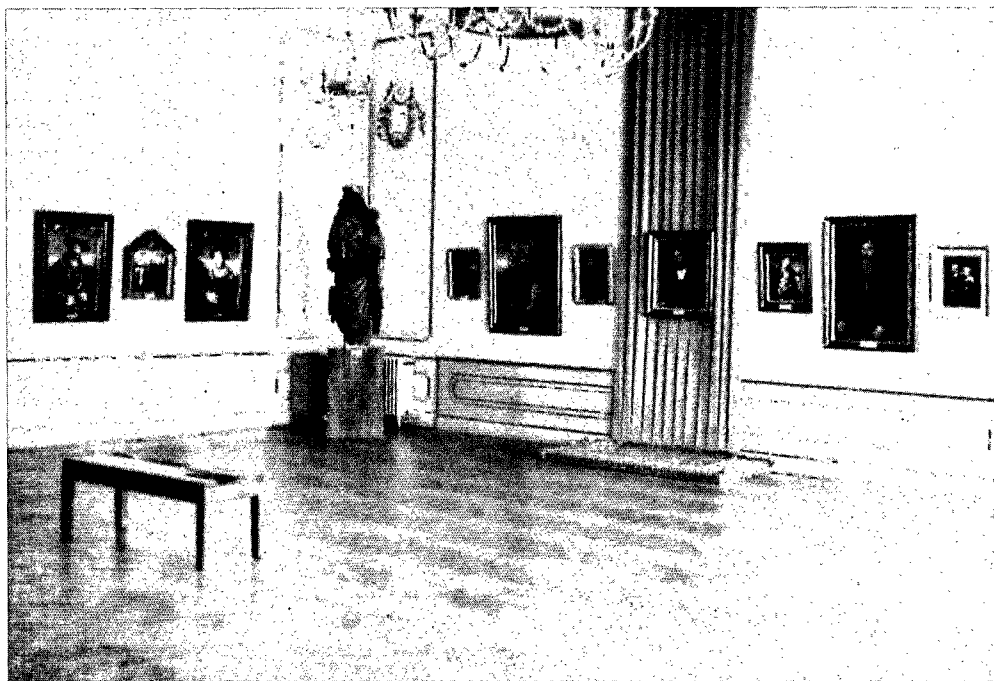
Tel est, brièvement esquissé, le tableau des progrès réalisés par les musées de Roumanie pendant les dix années qui ont suivi l'instauration de la République.

3. Un portrait attribué à Van der Weyden par Dirck Bouts, un Antonio Moro, quatre toiles de caractère différent de Magnasco, quelques admirables compositions d'un élève du Caravage dont un *Massacre des Innocents* dû peut-être à la main du maître, plusieurs scènes de Téniers, des paysages de Momper, des compositions d'élèves des frères Carracci, etc.

siècle
fonds (tissu)

14. SIBIU. The Bruckenthal Palace. German paintings (16th and 17th centuries).

14. Palais Bruckenthal. Peinture allemande (XVI^e et XVII^e siècles).



NEW INSTALLATION OF THE SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE

by KARL-W. STRUVE

THE Schleswig-Holstein Prehistoric and Protohistoric Landesmuseum has been in existence for almost 125 years. Formerly known in museological circles as the Museum of National Antiquities, and later as the Museum of Prehistoric Antiquities,¹ until 1944 it was situated at Kiel, capital of the Land. The museum building was totally destroyed during the war, but the collections were evacuated in time through the efforts of the director, Professor Karl Kersten, and were transported in 1947 to Schleswig, the old capital, to be housed in Gottorp Castle, once the residence of the reigning princes of the Land (fig. 15). The airy, spacious rooms of the castle offered excellent possibilities for fitting up an entirely new museum. At the same time, two other institutions were installed in the castle: the Regional Museum (the Thaulow Museum), with its examples of peasant, bourgeois and court art and culture from the Middle Ages to modern times, and the Archives of the Land. The three institutions are completely independent and are separately administered.

It would have been difficult to find a more suitable building for the historical collections. This picturesque castle situated at the end of the Schlei, an inlet of the Baltic, and close to the highway connecting Kiel and Hamburg with Denmark is itself a tourist attraction. There are numerous other historical monuments in the vicinity of Schleswig (pop. 36,000): the Danevirke, the largest fortified work built by the Vikings; the town of Haithabu, dating from the Viking period, famous in history for the excavations carried out there as well as for its powerful semi-circular rampart and the altar by Bruggemann in the cathedral. In spite of having been transferred from a large to a small town the Museum now receives more than 100,000 visitors every year, more than twice the number recorded in Kiel.

Since its foundation the Museum has been attached to Kiel University. In addition to its museological functions it serves as a central institute for prehistoric research in Schleswig-Holstein. The Prehistory and Protohistory Provincial Office, which comprises three departments (Care of Monuments, Archaeological Topography and Marshland Research²), is housed in the same building under the Museum director's control.

The work of adapting both the interior and the exterior of the castle to its new functions was begun in 1947 and is still in progress. The first exhibition rooms were opened to the public in 1950. The permanent collections now on view occupy 21,520 square feet of floor space; other rooms providing a further 5,380 square feet of floor space are still being prepared, and study collections for experts and students occupy more than 37,660 square feet of floor space. These figures do not include the numerous work-rooms for the scientific and technical staff, the archives, library, workshops (for ceramics, metal work and the construction of models), laboratories for the chemical treatment of exhibits, a lecture hall and several rooms for temporary exhibitions. A guest room is available to German or foreign visitors on request.

In conjunction with the Institute of Pre- and Protohistory of Kiel University, the Museum publishes the scientific periodical, *Offa*. Since 1950 it has published eight monographs in the collection entitled *Offa-Bücher*, four large volumes in another series, *Denkmäler und Funde* (an inventory of local archaeology), and various illustrated guides which describe the collections and give a concise cultural history of each period. The Museum's library exchanges museological literature on prehistory with many institutions, both German and foreign.

The Museum is open every day, except on Mondays, from 9 a.m. to 5 p.m., and runs a café and restaurant which are open to the public.

The permanent collections are grouped systematically on the first floor in two main departments: Prehistory (from the Paleolithic Age to the time of the Great Migrations), and Protohistory (including the Viking period). There is also a smaller section, History of the Marshlands and Barrows (*Geschichte der Marschen und Wurten*)³. Large objects of the Iron Age used in sacrificial rites are exhibited in an annex, the Nydamhalle, attached to the west wing of the castle.

One or more interconnecting rooms are devoted to each cultural period. In both



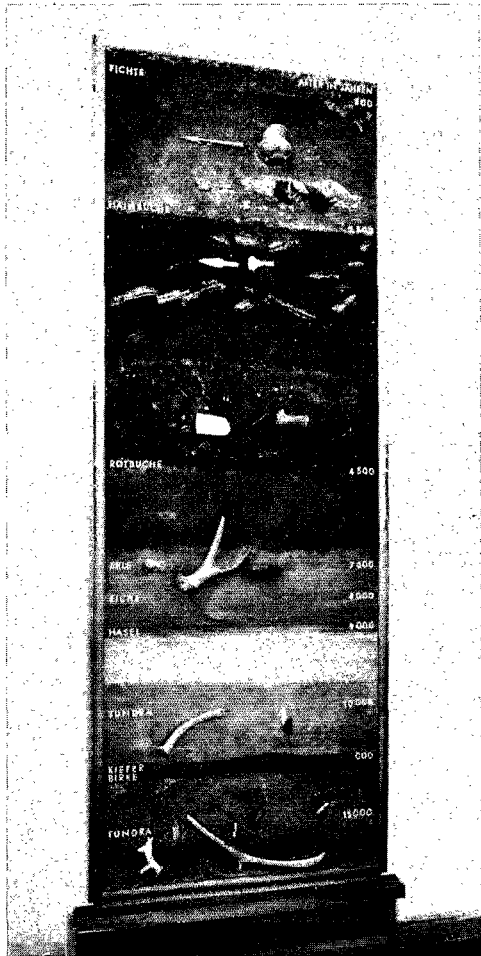
15. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. Gottorp Castle, the site of the Museum.

15. Le château de Gottorp, siège du musée.

1. Museum Vaterländischer Altertümer; later Museum Vorgeschichtlicher Altertümer.

2. Denkmalpflege, Archäologische Landesaufnahme und Marschenforschung.

3. On the shores of the ancient marshes in Northern Europe, settlement was possible only in those places which men had been able artificially to raise by a few feet (Wurten, Warfen, etc.) in order to protect their habitations from the waters.



16. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. Theoretical cross-section of a marshland illustrating the evolution of the climate and vegetation during the Post-Glacial period, in relation to the stratigraphic position of prehistoric finds.

16. Profil schématique d'un marais, retraçant l'évolution du climat et du paysage pendant la période postglaciaire, en relation avec la position stratigraphique des trouvailles préhistoriques.

17. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. Model of a reindeer-hunter's tent. In the background, partial view of diggings, with a corresponding cross-section of the Late Palaeolithic excavation site at Stellmoor, near Hamburg.

17. Reconstitution de la tente d'un chasseur de rennes, d'après des éléments recueillis au cours des fouilles. A l'arrière-plan, portion d'un fond de fouilles et profil d'un champ de fouille du paléolithique supérieur à Stellmoor, près de Hambourg.

4. Cultures characterized by funnel-shaped goblets; by individual tombs; by spherical amphorae; or bell-shaped goblets.

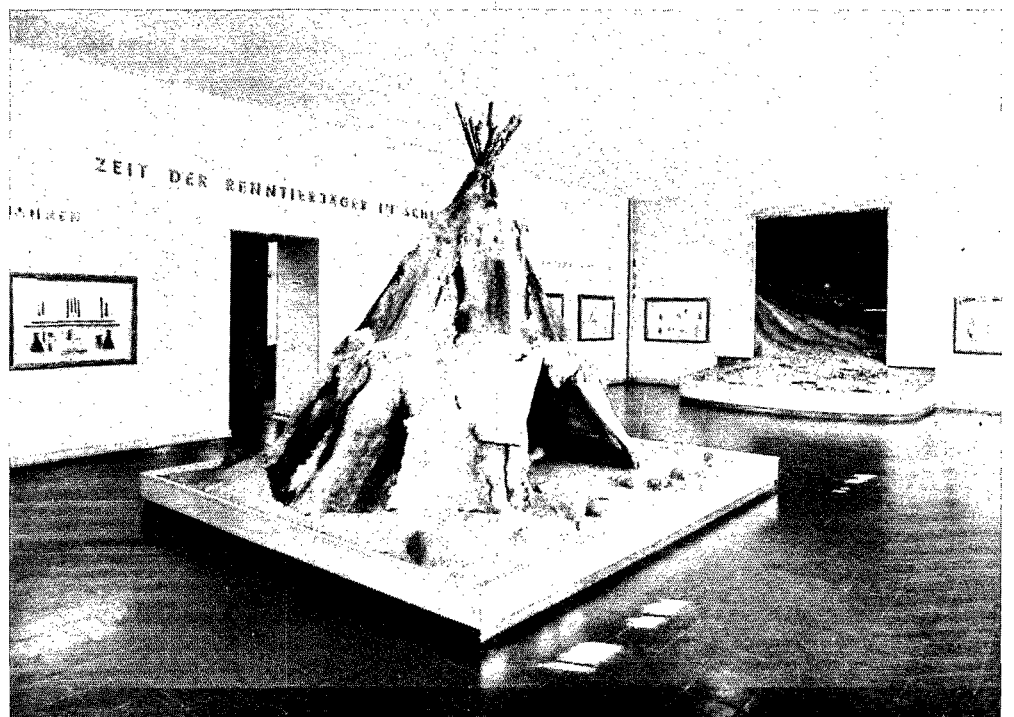
5. Baumsarg.

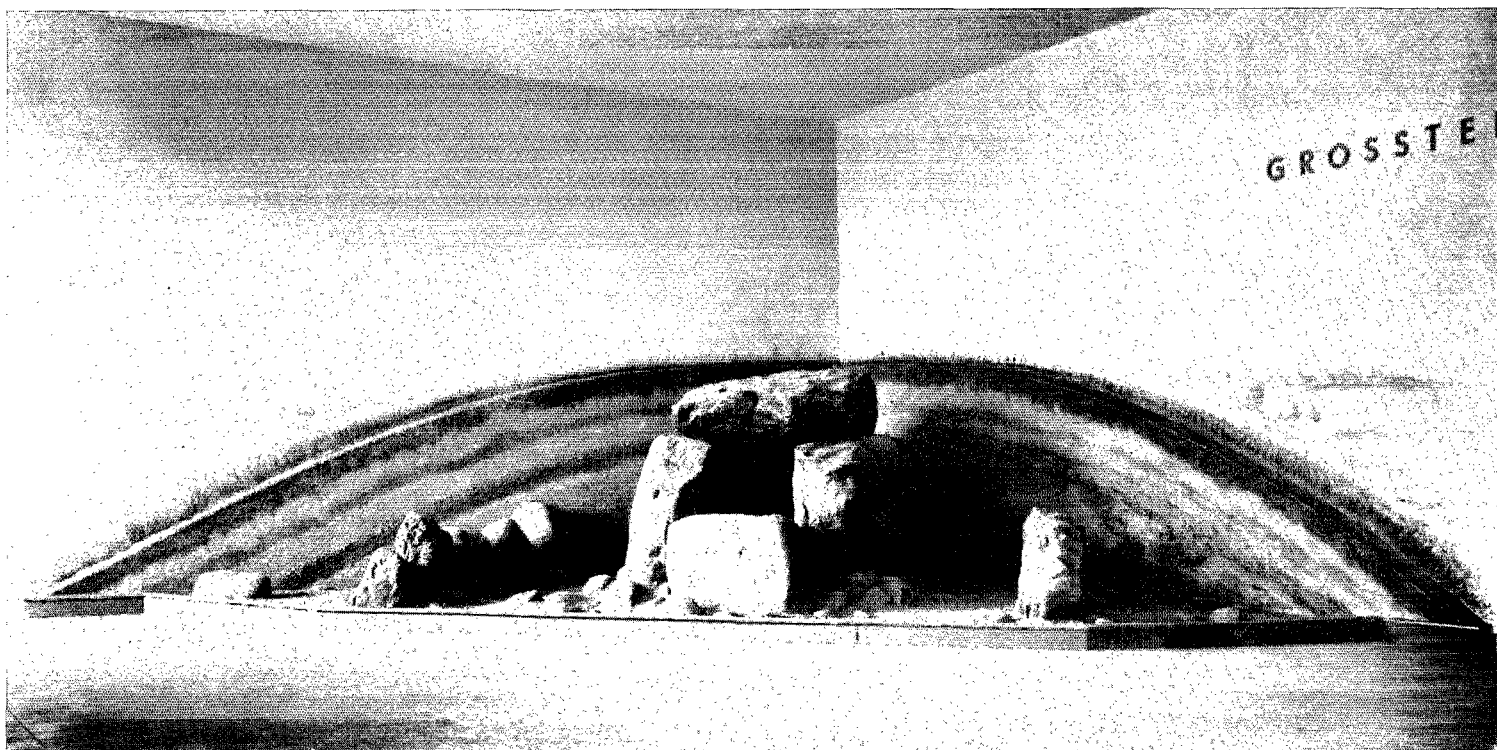
the main departments, Prehistory and Protohistory, the visitor follows the development of the cultures concerned in chronological order, the different periods being clearly separated from one another; there are no subsidiary rooms to create confusions in the visitor's mind. In an ante-room to the Prehistory section, he is given an idea of the geological formation of the Land during the Last Glacial and Post-Glacial Ages. A chronological table of the different periods in the form of a pyramid illustrated with artifacts, pictures and texts, explains the main cultural periods in the history of mankind; there is also a model cross-section of a marshland (with specimens of objects discovered) which is designed to explain the stratigraphic and pollen-analysis methods used in determining the chronology of the periods (fig. 16).

The first of the large exhibition rooms contains various objects of the Late Paleolithic Age discovered at the famous excavation sites at Meiendorf and Stellmoor, near Hamburg. Among the most striking exhibits are a reconstruction of a reindeer-hunter's tent with a collection of objects from the excavations, combined with the cross-section of the marshland and a partial view of the diggings showing reindeer antlers, flint implements and remains of sacrificial beasts as they were discovered on the site. There is also a diorama of a camp, and wall cases which give a general view of excavation sites in North European regions, showing stone and bone-work techniques, hunting, objects of art and magic, and the fauna and flora of the Tundra period (fig. 17).

In the next room are numerous implements made of stone, bone, or even of wood, found in the marshlands and dating from the Mesolithic Age. This and the following rooms contain objects, maps and drawings relating to every conceivable aspect of human life and thought. Two rooms are devoted to the Neolithic Age. The main exhibits are life-size models of tombs, surrounded by mural showcases containing vestiges of the Trichterbecher-Kultur (fig. 18), individual tombs, Kugelamphorem or Glockenbecher-Leute.⁴ In addition to the first imported copper and bronze objects, and the particularly impressive flint implements of the Late Neolithic Age, there are objects relating to the art, religion and economic life of that period.

The Bronze Age finds are exhibited in three large rooms and a small room reserved for gold objects. A model of a semi-excavated tumulus (dating from the Early Bronze Age), containing an original burial tree,⁵ is exhibited against a mural landscape; a group of burial urns is also shown as excavated (fig. 19). Although the objects selected for the showcases represent only about one-twentieth of its collections, the Bronze Age section is one of the most important of the Museum and numerous themes are illustrated: objects found in men's and women's tombs; merchants' stores; votive offerings; articles imported during the Early and Late Bronze Ages; objects found in urns; clothing and ornaments; religion; physical





culture; trappings for horses; skilled handicrafts; bronze casting techniques, etc.

The Iron Age section, now in the last stages of completion (pre-Roman, Roman Empire and Migrations), will only contain a few models, namely a diorama of an ironworks, an Iron Age dwelling and a potter's kiln of the time of the Roman Empire.

In the Protohistory section, the three large rooms containing the *Haithabu* Exhibition are, as yet, the only ones open to the public. The first exhibits runic stones found in the vicinity of Haithabu (fig. 24). A relief map of the Danevirke and of the fortifications of Haithabu give a general idea of the topographical features of the region. In the rooms following are a life-sized model of a burial boat and numerous objects found in tombs and settlements. The skilled handicrafts, trade, food and everyday life of the Viking period are illustrated by exhibits in special showcases. The next three rooms, which are to be opened in the near future, are devoted to the Saxons, Frisians and Slavs and show, in particular, the model of a completely excavated Saxon settlement, and a diorama on glass of a 9th-century Holstein village.

On his way back, the visitor can view the permanent exhibition, *Marshlands and Barrows*,⁶ which, with the help of excavated objects, chronological tables, and illustrations, gives a vivid and comprehensive picture of the history of the settlement and of the landscape of the North Sea coast from the Stone Age to the present day.

The most representative display is in the Nydamhalle, which contains a galley (4th century A.D.) (fig. 21) from Nydam, large ritual objects found at Nydam and Thorsberg, and smaller votive offerings of the peasants with the remains of animals found in the marshlands.

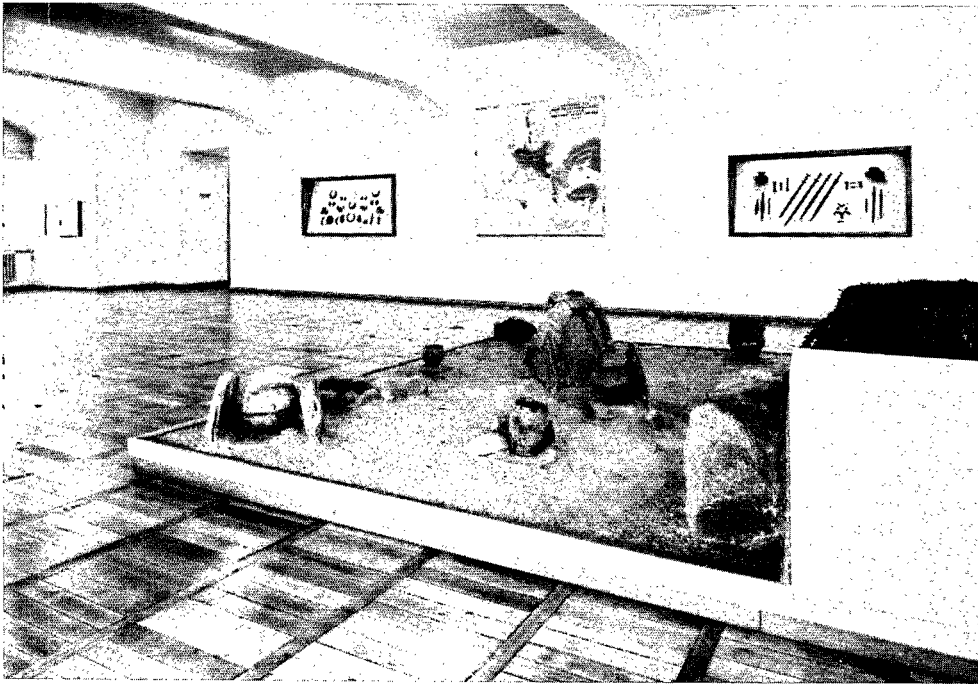
The general arrangement of the Museum has been influenced by both educational and aesthetic considerations, and the desire to avoid tedious pedantry has been evident. The organizers felt that it was most important to present the exhibits in a clear, strictly chronological order, taking advantage of the space available and excluding lesser works of only indirect interest.

This is characteristic of the Schleswig Museum and has struck impartial observers, for it is precisely prehistoric collections with their long rows of exhibits which are apt to weary the visitor. Here each exhibit is presented in its proper context and in a way which indicates its use. Only a small fraction of the Museum's collections are placed on display, and, in order not to give a false picture, they have been chosen not only for their beauty but also as representative of the collection as a whole. In almost every room, the note is struck by one or two characteristic objects; reconstructions such as the tent made of Norwegian reindeer skin (fig. 17), or originals such as the Nydam galley (fig. 21). These main exhibits do not necessarily occupy the centre of

18. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. Neolithic section. Life-size model of a dolmen against a cross-section of the tumulus in which it was found.

18. Section néolithique: reconstitution grandeur nature d'un dolmen trouvé dans un tumulus et vue en coupe du tumulus dans lequel il a été découvert.

6. See Note 3, p. 139.



19. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. Bronze Age section. Partial view of a room with a model of an urn field. On the wall, a map showing the regions with urn fields.

19. Section de l'âge du bronze. Vue partielle d'une salle. Reconstitution d'une portion d'un champ d'urnes. Au mur: carte de la région des champs d'urnes.

dence thus placed in them, visitors carry away a more vivid impression of their visit to the Museum.

The Museum was equipped at relatively small cost; much of the work, such as the construction of diagrams and models, was done within the building. The rooms are decorated in a fairly uniform manner. The walls are painted off-white and even for illustrations and maps soft pastel shades have been preferred to bright colours, so that the accessories will not be more conspicuous than the exhibits themselves. Explanatory notices are printed in machine-made cardboard letters placed very carefully on the walls and in the showcases, for although well chosen lettering is important it should not assume too great a decorative value. For financial reasons, it was not possible to install all-glass cases, but this has proved to be no disadvantage for, with built-in showcases indirectly lighted, the rooms are left clear and visitors—even large parties—can move about freely.

In both the mural and free-standing showcases the objects are exhibited on removable, soft fibre trays or panels imported from Finland, placed vertically or obliquely. The backs are reinforced with wood; narrow ledges protect the front against knocking or tearing. Since the surface has a roughish texture resembling a cloth covering, it requires only a coating of suitable paint. The glass fronts of the smaller showcases—i.e. those not exceeding $21\frac{1}{2}$ square feet—open outwards and down, whereas the fronts of the larger cases must be removed in their frames. The lock and electric switch are concealed behind the upper part of the frame. Originally, the frames were of rounded unstained oak beading, but these have been replaced by narrower square edged frames of lighter unstained wood. These make a strikingly warm and lively contrast with a large surface of white wall and are less easily soiled by the touch of many visitors than painted frames; nevertheless, they are too noticeable. For that reason, in the rooms not yet opened, these are being replaced by narrow metal frames painted the same colour as the walls and set into the walls flush with the cases, so that they are visible only as narrow lines. For the sake of variety, another kind of showcase is to be installed which will be halfway set into the wall so that half—all glass—projects into the room.

The arrangement of the objects in the cases is deliberately conservative and follows the traditional rules of horizontal and vertical symmetry and grouping. According to a survey, visitors find this form of presentation, on the whole, more agreeable and more legible than an arrangement which, however tasteful in detail, aims too much at arresting effects by means of asymmetrical and diagonal grouping of objects. Excess in modern presentation dulls the senses; the visitor's interest, we think, should not be aroused by elaborate methods of presentation but by the object itself, whose function, of course, must be explained by illustrations, small models and short texts. Very little use should be made of photographs. Here the illustrations

the room, but they immediately catch the visitor's eye and remain in his memory as symbols of their period.

There is no need to dwell here on the value of models as visual aids; but unduly small models are apt to resemble playthings, and thus sometimes seem to be lost in the exhibition rooms and fail to evoke the monumental dimensions of the originals. Thanks to the spaciousness of the rooms of the Schleswig Museum, however, it has been possible to reconstruct or remodel many monuments on a life-size scale (fig. 17). This, of course, entails the risk that children or adults may crawl unobserved into the tent or the tombs, but it is astonishing how little damage has been done despite the absence of supervision. The models are not surrounded by ropes or barriers; all of them can be touched. As a result of the confi-

explaining exhibits have been prepared according to various techniques, but by the same designer. Sometimes they are painted directly on the walls, sometimes on plywood or hard fibre panels, sawn out and then affixed to the walls; sometimes the illustration takes the form of a silhouette cut out of plastic material. These illustrations obviate the need for lengthy explanatory texts. Almost every reconstructed model is accompanied by original objects, for a critical public requires scientific documentation. For instance, a panel of drawings of Arctic fauna is accompanied by objects discovered in excavations: bones of animals, fragments of antlers and fish bones (fig. 22). Special efforts have been made to give a concrete idea of various technical processes such as stoneworking, the casting of bronze, the smelting of iron, and pottery (fig. 23). Whenever it is impossible to indicate the close relation between an exhibit and the corresponding illustration by placing them both in the same showcase, the illustration (map or drawing) is exhibited on the wall (fig. 25). Here our experience allows us to formulate certain principles. In many museums, the unoccupied parts of the wall above and between the cases are covered with painted friezes, often extending right up to the ceiling. Such friezes have been excluded from the Schleswig Museum, because they would be high above the visitor's visual field and, isolated from the exhibits, would often seem to have no connexion with them and would merely distract the visitor's attention. A painted frieze tends to be diffuse, and therefore all our graphic representations have been unobtrusively framed.

As an example, we may mention what we did in one of the large Bronze Age rooms, where a symbolic focal point was missing. The problem was to exhibit clothing and a plough of the Bronze Age without using life-size models which would have smacked of the waxworks museum. We decided on a new method which is closer to drawing than to painting, and therefore conforms to the general principles of presentation adopted by the Museum. A drawing of figures was engraved on a large, flat, plaster panel, set into the wall, and the lines of the engraving were coloured a brownish tint. Through lateral illumination the composition acquires a certain relief and the clothing appears to be almost real. No attempt has been made to show movement or perspective in the grouped figures; physiological details are all subordinated to the clothing and the yoked plough. The caption has been inscribed on the panel itself, as on a poster, so as to make the point that the panel has no artistic pretensions (fig. 20). This static group is in harmony with the architecture of the room, whereas a scene drawn from life would after a very few years have lost its authenticity.

After completing the round of the galleries, the visitor enters a large circular domed room—still not completed—some 754 square feet in size where the colour scheme is appropriate to rest and reflection. The room is furnished with comfortable armchairs, arranged in groups, facing a series of mural showcases which contain characteristic objects and illustrations of all the cultural periods from the Early Stone Age to the Viking period, thus summing up the contents of the whole collection. Periodicals and handbooks are at hand for consultation by those who want more detailed information.

There is also a plan to fit up one or two rooms as a school museum, where children can play and construct things for themselves under the teacher's supervision and thus gain a better understanding of what they have seen during their visit.



20. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. Bronze Age section. Graphic representation of clothing and a plough. The showcase to the left contains vestiges of fabrics, a belt and a cap of the Bronze Age. In the case to the right, patinated bronze weapons and modern imitations.

20. Section de l'âge du bronze: vêtements et charrue. Dans les vitrines, à gauche, morceaux d'étoffe, ceinture et coiffure de l'âge du bronze; à droite, armes de bronze patinées et copies modernes.

(Translated from German)

NOUVELLE INSTALLATION DU SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE

par KARL-W. STRUVE

CRÉÉ il y a cent vingt-cinq ans, le Musée de préhistoire et de protohistoire du Schleswig-Holstein peut, avec quelque fierté, jeter ce bref coup d'œil en arrière. Installé jusqu'en 1944 à Kiel, capitale de la province, d'abord comme Musée des antiquités nationales¹, puis comme Musée de la préhistoire, il s'est fait connaître des milieux spécialisés. Ses bâtiments ayant été complètement détruits pendant la guerre — ses collections avaient été heureusement évacuées à temps grâce à l'initiative de son directeur, le professeur Karl Kersten — il a retrouvé asile en 1947 à Slesvig, l'ancienne capitale, au château de Gottorp. Cette ancienne demeure des souverains de la province offrait, avec ses vastes et clairs locaux, les conditions les plus favorables à la création de toutes pièces d'un musée nouveau (fig. 15). De plus, on devait y loger non seulement le Musée régional — Musée Thaulow — avec ses témoignages de l'art et de la culture des paysans, de la bourgeoisie et de la cour, du moyen âge aux temps modernes, mais encore les Archives de la province, les trois établissements gardant leurs administrations distinctes et la plus complète indépendance les uns vis-à-vis des autres.

Aucun autre bâtiment de la province n'eût pu mieux accueillir des collections d'histoire. Château pittoresque au bord de la Schlei, golfe de la Baltique, au voisinage de la grande route reliant Kiel et Hambourg au Danemark, il constituait d'emblée un centre touristique attirant. Autour de la ville de Slesvig (36 000 habitants) se trouvent encore aujourd'hui un certain nombre de monuments historiques, parmi lesquels le Danevirke, le plus vaste des ensembles fortifiés construits par les Vikings, et la ville de Haithabu, de l'époque des Vikings également, célèbre par son histoire, par les fouilles qui y ont été pratiquées, par ses puissants remparts semi-circulaires et par l'autel de Brüggemann dans la cathédrale. Malgré ce transfert du musée d'une importante cité dans une petite ville, plus de cent mille visiteurs sont enregistrés annuellement à Slesvig, chiffre dont, à Kiel, la moitié n'était pas même atteinte.

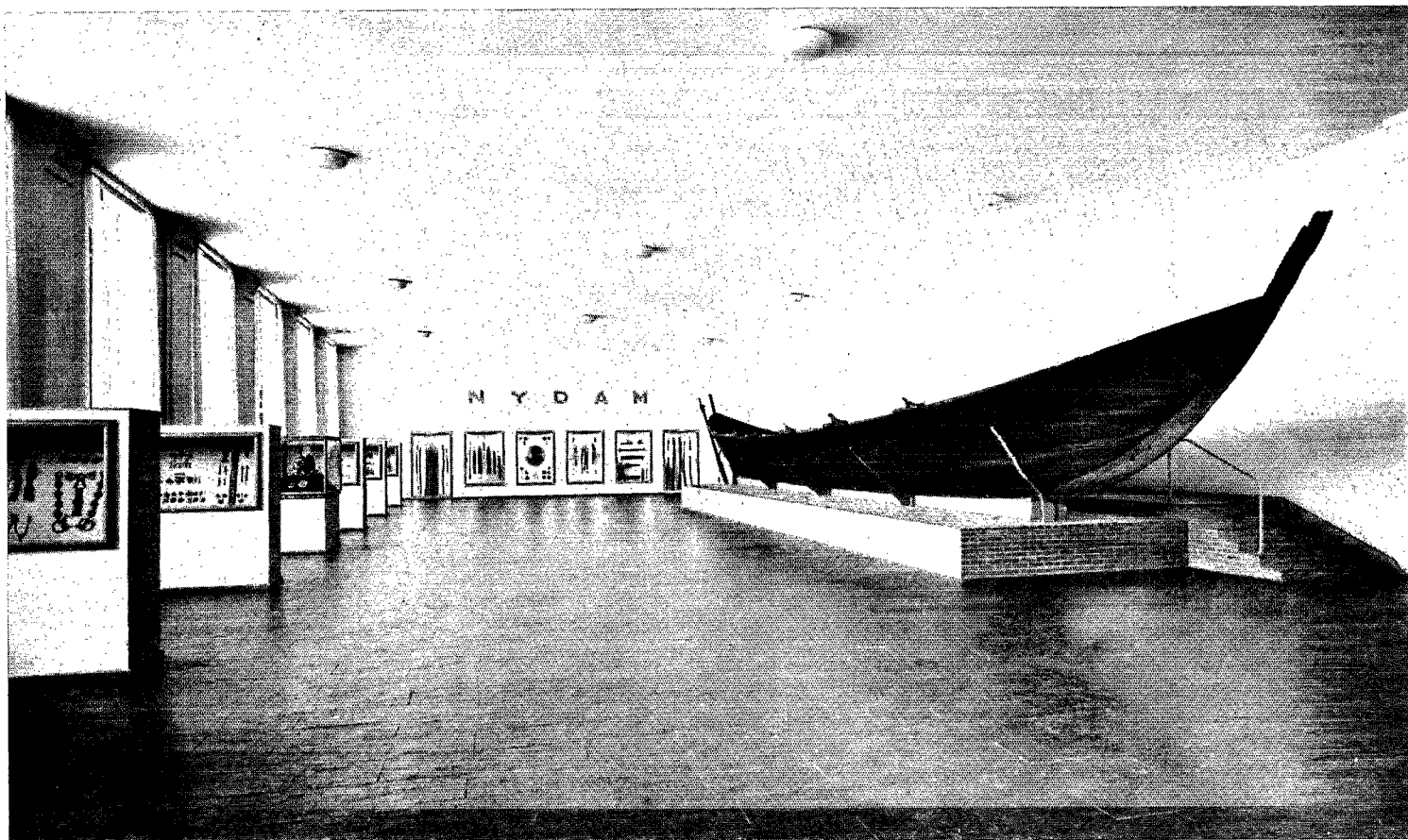
Le musée appartient depuis sa fondation à l'Université de Kiel. A côté de ses fonctions purement muséographiques, il exerce les attributions d'un institut central de recherche scientifique, chargé des travaux de préhistoire dans le Schleswig-Holstein. Les services provinciaux de préhistoire et protohistoire, comprenant trois départements — préservation des monuments, inventaire archéologique et exploration des marais² — ont été installés dans les mêmes locaux sous l'autorité du directeur du musée.

Les travaux de réaménagement intérieur et extérieur du château, commencés en 1947, progressent, mais ils ne sont pas complètement achevés. On a pu ouvrir les premières salles d'exposition en 1950. Les collections d'exposition permanente, accessibles au public, occupent 2 000 m²; 500 m² de plus, actuellement en cours d'aménagement, vont être bientôt disponibles. Plus de 3 500 m² sont réservés aux collections d'étude exclusivement accessibles aux spécialistes et aux étudiants. Ne sont pas compris dans cette distribution des locaux les nombreuses salles de travail ouvertes au personnel scientifique et technique, les archives, la bibliothèque, les ateliers de céramique, de travail des métaux et de confection des maquettes, les laboratoires de chimie et de conservation, l'auditorium et les salles d'exposition temporaire. Des chambres d'hôte sont en outre à la disposition des visiteurs nationaux et étrangers qui en font la demande.

Le musée édite en commun avec l'Institut de préhistoire et de protohistoire de l'Université de Kiel la revue scientifique Offa. Il a fait paraître depuis 1950: huit monographies dans la série Offa-Bücher; quatre gros volumes dans la série Denkmäler und Funde constituant un inventaire archéologique de la province; enfin plusieurs guides illustrés qui décrivent les collections tout en retraçant succinctement l'histoire culturelle de chaque époque. La bibliothèque du musée entretient avec de nombreux instituts nationaux et étrangers un service d'échange des publications limité aux travaux sur la préhistoire.

1. Museum Vaterländischer Altertümer; puis Museum Vorgeschichtlicher Altertümer.

2. Denkmalpflege, Archäologische Landesaufnahme und Marschenforschung.



Le musée est ouvert toute la journée de 9 à 17 heures, sauf le lundi. Un café et un restaurant y sont à la disposition du public.

Les collections d'exposition permanente constituent un ensemble systématique au premier étage de l'immeuble et se ramifient dès l'entrée en deux grands départements : la préhistoire, de l'âge paléolithique à la période des grandes migrations, et la protohistoire, avec l'époque des Vikings et la division d'histoire des marais et des tertres³. On a disposé les grands objets rituels datant de l'âge du fer dans un bâtiment contigu à l'aile occidentale du château, la Nydamhalle.

L'exposition est présentée de telle façon qu'à chaque phase culturelle correspondent une ou plusieurs salles disposées en alcôves étroitement dépendantes. Qu'il soit parti du département de la préhistoire ou de celui de la protohistoire, le visiteur suit le progrès des différentes phases culturelles dans leur ordre chronologique. Celles-ci sont nettement délimitées, et il n'y a pas de salles auxiliaires où l'esprit puisse s'égarer.

Dès le hall d'entrée du département de la préhistoire, le visiteur est initié à la formation géologique de la province, durant la période glaciaire ou la période post-glaciaire. Un tableau chronologique en forme de pyramide des temps, qu'on anime au moyen d'artefacts, d'images et de textes, rend compte des grandes phases culturelles du développement humain. Pour faciliter la compréhension de ce développement, le tableau est complété par le profil idéal d'un marais avec le produit des fouilles, expliquant par quelles méthodes de stratigraphie et d'analyse pollinique est établie la succession des temps (fig. 16). Dans la première grande salle se trouvent de multiples objets du paléolithique supérieur, provenant des fouilles des célèbres sites de Meiendorf et Stellmoor près de Hambourg. Ce qui domine cet ensemble, c'est la reconstitution de la tente d'un chasseur de rennes, avec la collection des objets exhumés, se combinant au profil du marais et à une vue partielle du fond de fouilles où reposent, présentés comme *in situ*, des bois de renne, des outils de silex et des ossements d'animaux sacrifiés. On évoque au moyen d'un diorama le site d'un camp. Des vitrines murales donnent une vue d'ensemble des champs de fouilles du nord de l'Europe et font comprendre les techniques du travail de la pierre et de l'os, la chasse, les témoignages de l'art et de la magie, aussi bien que de la faune et de la flore de l'âge des toundras (fig. 17).

Dans la salle suivante sont exposés les très nombreux outillages de pierre, d'os et même de bois qu'on a trouvés en fouillant les sites de l'âge mésolithique. Là comme

27. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. The Nydamhalle, with large sacrificial objects of the Iron Age found at Thorsberg and Nydam, and the galley (75 feet long), dating from the 4th century A.D.

27. La salle de Nydam, avec les grands objets rituels de Thorsberg et de Nydam et la galère (longueur 22,84 m) du IV^e siècle.

présentation chronologique

documentaire

3. Sur les rivages des anciens marais, dans le nord de l'Europe, le peuplement a été possible dans les seuls lieux que les hommes avaient artificiellement surélevés de quelques mètres (Wurten, Warfen, etc.), pour préserver leurs habitations du flot.

dans les salles suivantes, tous les domaines imaginables de l'existence et de la pensée humaines sont décrits au moyen d'objets de fouilles, de cartes et de représentations de la vie. Deux salles sont consacrées au néolithique; au centre ont été reconstruites, en grandeur nature, des sépultures autour desquelles s'ordonnent, dans des vitrines murales, les vestiges des différentes cultures: des Trichterbecher, des sépultures individuelles, des Kugelamphoren ou des Glockenbecher⁴ (fig. 18). Autour des premiers objets importés en cuivre et en bronze, ou des silex particulièrement remarquables du néolithique tardif, on a représenté les témoignages de l'art, de la religion et de l'économie de cet âge.

Trois salles et un trésor contiennent les découvertes de l'âge du bronze. Un tumulus à demi excavé du premier âge du bronze, avec arbre-sépulture⁵ d'origine, a été reconstitué devant le paysage correspondant peint sur le mur; mais on trouve également là un champ d'urnes, dans l'état actuel des fouilles (fig. 19). Bien qu'on n'ait choisi pour le garnissage des vitrines que 5 % environ des fonds disponibles de l'âge du bronze, cette époque constitue un des départements les plus riches du musée et de nombreux thèmes y sont traités: mobiliers funéraires, des sépultures d'hommes et de femmes; magasins; objets rituels; objets importés datant de l'âge du bronze ancien ou tardif; mobiliers funéraires des urnes; vêtements et parures; religion; soins du corps; attelage des chevaux; travail artisanal; technique des fonderies de bronze, etc.

Au département de l'âge du fer en voie d'achèvement (préromain, Empire, grandes migrations), on prévoit, pour n'avoir que l'installation de quelques maquettes à réaliser, le diorama d'une fonderie de fer, une habitation de l'âge du fer et un four de potier de l'époque impériale.

Du département de la protohistoire, seules les trois grandes salles de l'exposition *Haithabu* sont ouvertes au public. Dans la première se trouvent les pierres runiques trouvées autour de la ville (fig. 24). Les plans reliefs du Danevirke et de l'enceinte fortifiée de Haithabu donnent une idée générale de la disposition des lieux. Dans les salles suivantes, il convient de signaler la reconstitution grandeur nature d'une barque-sépulture ainsi que de nombreux objets venant des mobiliers funéraires ou des sites de peuplement. Des vitrines consacrées aux Vikings illustrent leurs activités artisanales, leur commerce, leur façon de se nourrir et leur vie quotidienne. Contigu à la dernière salle s'ouvrira prochainement le département "Saxons, Frisons et Slaves". On y exposera la maquette d'un bourg saxon complètement exhumé et le diorama sur verre d'un village du Holstein au IX^e siècle.

Au retour, le visiteur traversera l'exposition permanente *Marais et tertres*⁶, où l'histoire du peuplement et du paysage des côtes de la mer du Nord est rendue de façon très vivante au moyen d'objets de fouilles, de tableaux chronologiques, d'images et de photographies documentaires allant de l'âge de la pierre à l'époque actuelle.

pièces sélectionnées
prés. par sujets

reconstitution

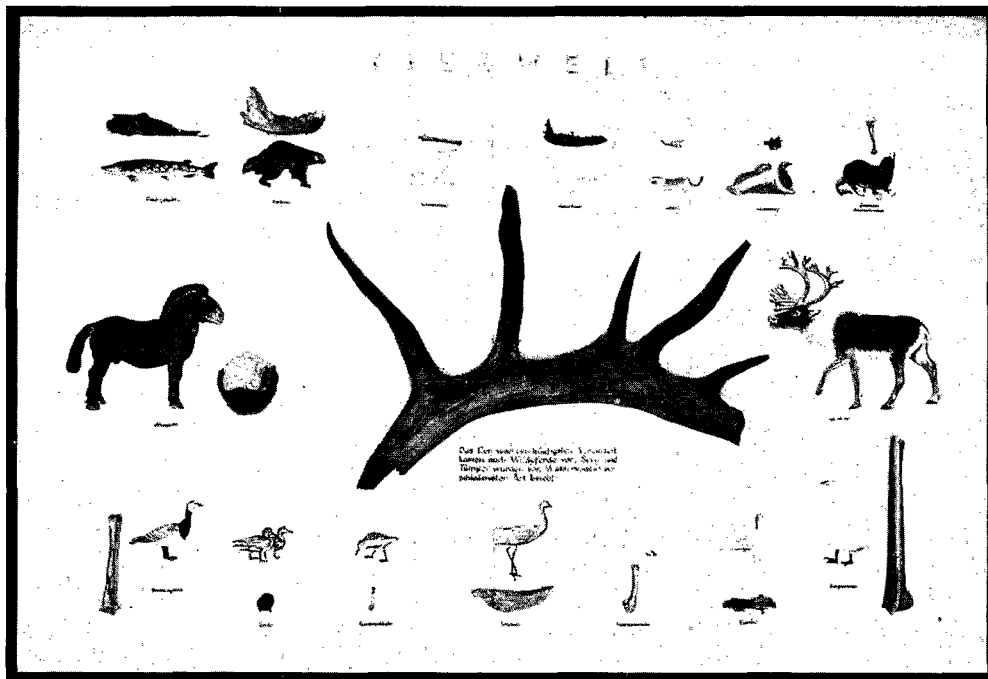
4. Cultures des vases à entonnoir, des sépultures individuelles, des amphores globulaires ou des vases campaniformes.

5. Baumsarg.

6. Voir note 3, p. 145.

22. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. The reindeer-hunter period. Showcase with specimens of the fauna.

22. Époque des chasseurs de rennes: vitrine décrivant la faune.



La collection la plus représentative est encore celle de la Nydamhalle. On y voit la galère du IV^e siècle de Nydam (fig. 21), auprès des grands trésors votifs de Nydam et Thorsberg ou des petites offrandes paysannes et des corps découverts dans les marais.

La forme du musée lui a été imposée pour des raisons à la fois didactiques et esthétiques, mais avec le souci d'alléger sa conception d'ensemble de toute tendance au pédantisme. On a donné sa pleine valeur à une distribution chronologique très claire et très stricte du circuit des visiteurs, en l'accordant à la grandeur de l'espace et en laissant à l'écart les œuvres minimales ou d'un intérêt indirect. Ce trait, qui caractérise le Musée de Slesvig, frappe l'observateur impartial.

Or c'est précisément devant les fonds de la préhistoire que le grand public serait fatigué par de longs alignements de spécimens. Chaque objet apparaît ici, autant que possible, dans sa fonction pratique et dans son contexte. On n'a exposé qu'un petit nombre des objets constituant le fonds du musée; toutefois, pour ne pas fausser la

pres. solution une

fatigue des visiteurs



perspective historique, on s'est appliqué à choisir l'objet en raison non seulement de sa beauté mais de son caractère représentatif par rapport à l'ensemble du fonds. Un ou deux maîtres-objets donnent à chaque salle sa marque. Ce peuvent être des reconstitutions d'édifices, comme la tente norvégienne construite en peaux de rennes (fig. 17), ou un original unique comme la galère de Nydam (fig. 21). Ils ne sont pas nécessairement implantés au milieu de la salle, mais ils en dominent l'optique et restent, dans la pensée du visiteur, comme des symboles pour chaque période.

Est-il besoin de souligner la valeur des maquettes en tant qu'auxiliaires visuels? Il n'est pas bon toutefois de les présenter à une échelle si petite qu'elles courent le risque de faire l'effet d'un jouet ou de se perdre dans l'espace, complètement dépourvues de cette monumentalité qui caractérisait l'original. La grandeur des salles a permis de montrer beaucoup de monuments présentés à l'échelle exacte ou même reconstitués (fig. 17). Il est bien certain qu'on prend ainsi un risque considérable, celui que des enfants et des adultes ne se glissent dans la tente ou ne s'introduisent dans les sépultures; on peut s'étonner d'ailleurs que les dommages soient aussi insignifiants si l'on tient compte de la difficulté d'exercer une surveillance. Il n'y a ni cordes de protection ni barrières, le public peut toucher à toutes les maquettes; et l'avantage d'une telle confiance accordée aux visiteurs, c'est l'expérience vivante et profonde qu'ils emportent de leur passage au musée.

23. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. Bronze Age - section. Showcase illustrating various casting techniques.

23. Age du bronze. Vitrine décrivant les techniques de la fusion des métaux.

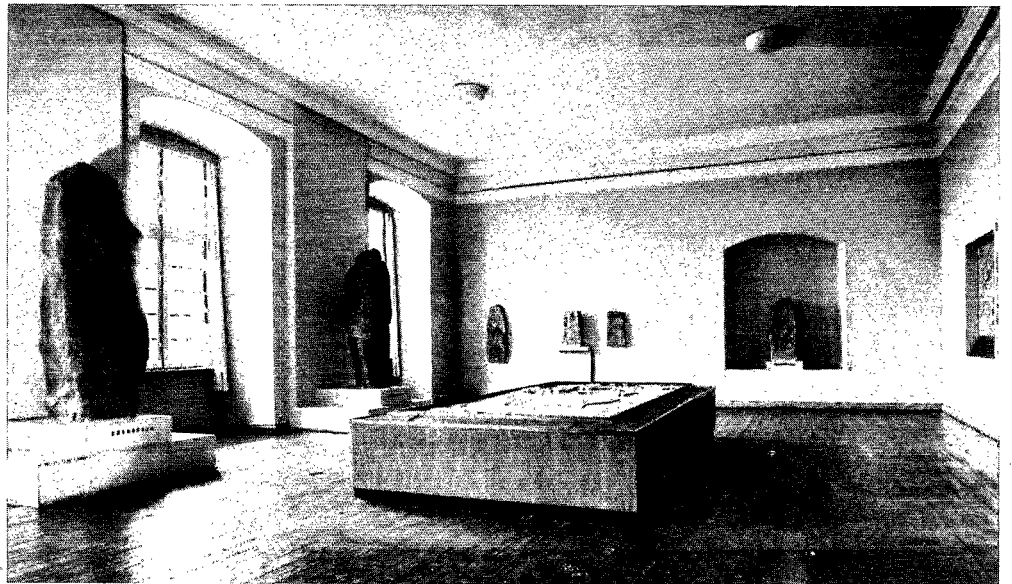
présentation libre
possibilité de I47
manier les objets

Decor. int.
couleurs

support

L'installation intérieure a été réalisée à relativement peu de frais. Beaucoup de travaux, graphiques et maquettes, ont été effectués dans les ateliers du musée. On a adopté à l'intérieur une certaine unité de style. Tous les murs sont d'un blanc cassé; même quand il s'est agi des tableaux et des graphiques, on a préféré aux couleurs vives ou lumineuses la douceur des tons pastels, pour pouvoir subordonner à l'objet exposé tous les moyens auxiliaires d'une présentation vivante. L'étiquetage est fait à l'aide de lettres de carton estampé, obtenues mécaniquement, dont l'application aux murs et dans les vitrines a été préparée avec le plus grand soin, car une composition murale ostensible pouvait prendre un caractère essentiellement décoratif. Il a fallu renoncer aux coûteuses vitrines tout verre. A l'expérience, nous n'y voyons aucun inconvénient, parce que les vitrines murales encastrées, dotées de l'éclairage indirect, ne créent pas de coupures dans la salle, où les visiteurs, même en groupes importants, peuvent se déplacer sans contrainte.

Dans les vitrines — murales ou isolées — les objets sont montés sur des panneaux amovibles, verticaux ou obliques, de fibre de bois importés de Finlande. Ces panneaux, dont la face postérieure est renforcée par un entrecroisement de bois, et la face antérieure protégée contre les chocs et les déchirures par un petit rebord, ont



24. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. The Viking section with runic stones and bas-relief of the Danevirke and Haithabu.

24. Époque des Vikings. Pierres runiques et bas-relief du Danevirke et de Haithabu.

une surface rugueuse, imitant le tissu, de sorte qu'il est inutile de les revêtir d'étoffe et qu'il suffit de les peindre. Les vitres des petites vitrines (moins de 2 m²) se rabattent vers l'avant; les autres sont montées dans des châssis amovibles, les serrures et les interrupteurs électriques étant dissimulés derrière le bord supérieur du cadre. A l'origine, ces cadres étaient constitués par de petites baguettes de chêne naturel à section circulaire, remplacées plus tard par des baguettes plus étroites, à section carrée, d'un bois moins lourd. Le bois naturel donne, sur les vastes surfaces blanches des murs, une impression extraordinaire de chaleur et de vie, et il est beaucoup moins fragile au passage des visiteurs que les cadres peints; mais il attire beaucoup trop l'attention. C'est pourquoi ces cadres vont être remplacés, dans les salles en cours d'aménagement, par de minces baguettes de métal, peintes dans le ton du mur, qui ne feront plus saillie au bord des vitrines, mais seront encastrées dans le mur et apparaîtront ainsi comme de simples traits. Afin de varier la présentation, on utilisera aussi un autre type de vitrines, en partie encastrées dans le mur, en partie saillantes à la manière d'un balcon et tout en verre.

La disposition des objets dans les vitrines s'inspire d'un principe délibérément conservateur et suit les vieilles règles de symétrie horizontale et verticale et de groupement des objets. Des sondages effectués dans le public ont montré que ce mode de présentation est plus agréable et plus lisible à la longue qu'un aménagement asymétrique ou en diagonale, visant par trop à l'effet, quelque élégant qu'il puisse être dans le détail. L'abus des techniques modernes de présentation des étalages étourdit le spectateur. Suivant notre conception, ce ne sont pas les raffinements extérieurs de la décoration qui doivent forcer l'attention, mais l'intérêt de l'objet lui-même, dont

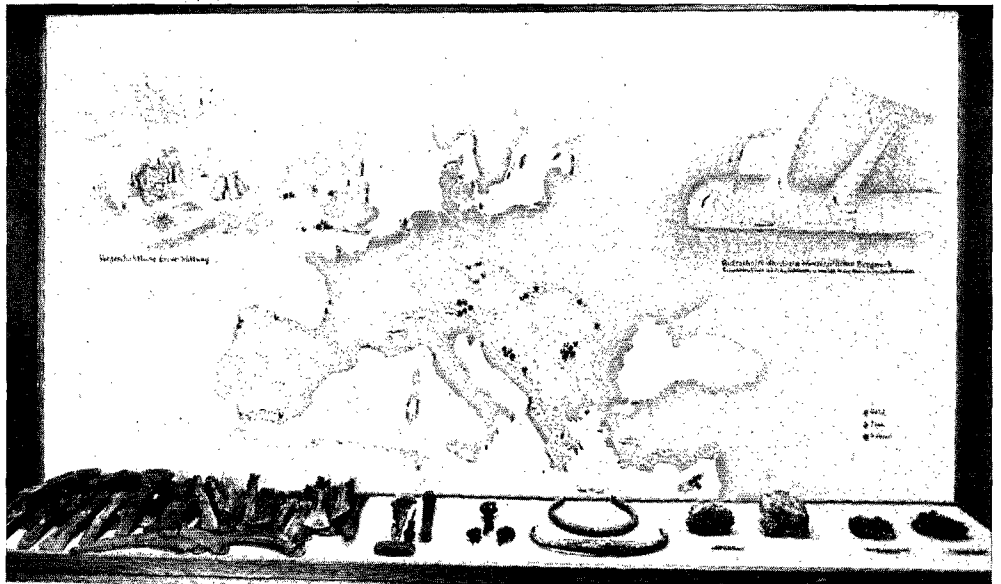
il convient d'expliquer l'usage par des illustrations, des maquettes et des légendes. Le recours aux photographies doit rester exceptionnel. Les illustrations sont exécutées selon des techniques aussi variées que possible mais par le même dessinateur; elles sont peintes tantôt à même le mur, tantôt sur une feuille de contre-plaqué ou de fibre comprimée, alors découpée et collée; parfois encore elles consistent simplement en silhouettes découpées en matière plastique. Elles remplacent avantageusement de longues légendes explicatives.

Les originaux sont presque toujours placés à côté des reconstitutions, parce que le public éclairé exige le document scientifique; par exemple, un panneau de dessins représentant la faune arctique comprend les témoignages fournis par les fouilles: os d'animaux, fragments de défenses, arêtes de poissons (fig. 22), etc. On s'est particulièrement efforcé de présenter de manière concrète les procédés techniques: travail de la pierre, fusion du bronze, industrie du fer, poterie (fig. 23). Lorsqu'il n'était pas possible de rapprocher dans une vitrine l'objet et l'illustration, on a peint des cartes et des dessins à même la paroi murale (fig. 25). Mais sur ce point, quelques remarques importantes ont résulté de notre expérience. Dans de nombreux musées, des tableaux muraux sont peints en frises continues au-dessus et dans les intervalles des vitrines et souvent jusqu'au plafond. Nous avons résolument écarté cette pratique, parce que de telles frises, qui planent au-dessus du champ visuel, à distance des objets eux-mêmes, dépassent pour la plupart leur but dans la salle, et n'ont d'autre effet que de s'imposer comme un motif décoratif étranger. Ces tableaux muraux continus risquent de perdre de leur unité. Aussi a-t-on enfermé toute représentation graphique dans un cadre aussi discret que possible.

Voici par exemple ce qui a été fait pour une des grandes salles du département de l'âge du bronze où manquait encore l'objet central à caractère symbolique. Il s'agissait de représenter le costume et la charrue de l'âge du bronze, sans avoir recours à des mannequins grandeur nature, qui évoquent une collection de figures de cire. Le problème a été résolu par un procédé nouveau, plus proche du dessin que de la peinture, et par conséquent conforme à la méthode générale de présentation appliquée au musée: un grand panneau de plâtre, sur lequel étaient gravées des silhouettes, a été encastré dans le mur; les traits ont été colorés d'une teinte brunâtre. Au moyen d'un éclairage latéral, on donne à la composition sa forme et au vêtement sa souplesse. Le groupe de personnages a été délibérément immobilisé et dépourvu de perspective. Aucun caractère physiologique ne se substitue à la représentation du costume et de la charrue. Comme dans une affiche, la légende est placée sur le panneau même, afin de bien marquer l'absence de toute prétention artistique (fig. 20). Un groupe statique reste subordonné à l'architecture de la salle, alors qu'une scène animée acquerrait, au bout de quelques années, un caractère choquant d'inauthenticité en raison des éléments subjectifs dont elle serait chargée.

La visite se termine dans une grande salle circulaire (70 m²) encore en construction, dont l'arrangement chromatique est favorable à la détente et à la méditation. Des sièges confortables y sont installés. Le long du mur, une succession de vitrines récapitule à l'aide de maquettes et de montages toutes les phases culturelles de l'âge paléolithique à l'époque des Vikings, donnant ainsi au visiteur une sorte de résumé synthétique de l'exposition. Des périodiques et des manuels peuvent y être consultés librement.

On prévoit en outre l'aménagement d'un musée scolaire, composé de deux salles où les enfants pourront, en jouant et en bricolant à leur gré sous la surveillance du maître, approfondir les notions acquises au cours de la visite du musée.



25. SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, Schleswig. Bronze Age section. Mineral deposits and smelting. Example of a combined display in a case: a map showing the distribution of the deposits, illustrations, and excavated bronze objects.

25. Age du bronze. Gisements de minerai et ateliers de fonderie. Exemple de présentation combinée dans une même vitrine: une grande carte, images, objets découverts.

couleurs
sans lecture

SPECIALIZATION OF HISTORY MUSEUMS IN ARGENTINA

by TOMAS DIEGO BERNARD, JR.



26. MUSEO COLONIAL E HISTÓRICO DE LA PROVINCIA, Luján. The house known as the Casa del Virrey (1790). Most of the buildings composing the Museum date from the 18th-century Spanish Colonial period; they include this former residence of the Marques de Sobremonte, Viceroy of the Rio de la Plata, and the Town Hall of Luján, built in 1756 by Royal Order of Ferdinand VI.

26. La Casa del Virrey (1790). Les bâtiments du musée datent de l'époque coloniale espagnole (XVIII^e siècle) et comprennent cette ancienne résidence du marquis de Sobremonte, vice-roi du Rio de la Plata, et l'hôtel de ville de Luján, fondé par décret royal de Ferdinand VI en 1756.

1. An International Seminar on the Role of Museums in Education, organized by Unesco, was held in Brooklyn, New York. In his report, the director of the seminar, Dr. Douglas A. Allan (Director, Royal Scottish Museum, Edinburgh), gave an able summary of the main resolutions, motions and recommendations adopted, which opened up new prospects for the scientific disciplines bearing on museums and education. See *International Seminar on the Role of Museums in Education* (14 September-12 October 1952, Brooklyn, New York, U.S.A.), Paris, 5 April 1954, Unesco/CUA/54, 34 p., 27.5 cm. (Report, by Dr. Douglas A. Allan, director of the seminar, Edinburgh). See also MUSEUM, vol. VI (1953), no. 4.

CERTAIN of the recommendations adopted during the International Seminar on the Role of Museums in Education¹ organized by Unesco in Brooklyn, New York, in 1952, were successfully put into effect in the Argentine Republic by history museums of the province of Buenos Aires, in 1953 and 1954. The present article describes the results of this experiment, whereby the general and specialized work of each of these history museums was placed on a rational and systematic basis, and explains how the seminar's recommendations were adapted to local conditions and needs in the sphere of museums and education. In order to provide a clearer understanding of the action taken, it is first necessary to describe briefly the situation obtaining before the 1953-1954 reform, which gave effect to these recommendations.

THE STATE OF BUENOS AIRES. Under its Constitution, which is the culmination of a lengthy and complex historical process going back to the colonial period, the Argentine Republic has a republican and representative system of government, together with a federal form of political organization. In accordance with these constitutional principles, Argentina has, paralleling the central national government, completely autonomous local governments of provinces or states. The provinces constitute an effective form of political and administrative decentralization. Thus, apart from the special sphere of municipal government, there are two autonomous but interdependent systems of authority—the national government and the provincial governments. Each has certain distinct functions and responsibilities, whilst others are exercised jointly. Among these latter powers is, under our legal system, the promotion of culture and general education. In the field of governmental cultural activities—in which category museums as specialized agencies of the State are placed—this double authority accounts for a parallel official system of national museums under the authority of the Ministry of Education of the Republic, and provincial museums, established, supported and administered by the federated states. In addition there are municipal museums, responsible to the municipal authorities and serving the interests and needs of the local community.

The national museums are governed by uniform legal and administrative provisions, set forth in Law No. 12665 of 1940, establishing the National Commission for Historical Museums, Monuments and Sites, which comes also under the authority of the Ministry of Education of the Republic and is responsible for all museums of this type in the country.

The provinces, which now number 20 as against 14 a few years ago, each possess one or more history museums. These museums were of sporadic growth and were not, originally, based on any definite cultural or educational plan; they owed their development to the energy of the museum staffs and the communities in which they were situated. In many cases they resulted in outstanding institutions, but they were not in accordance with the plans drawn up by the cultural departments of the State, which co-ordinate all the factors that promote general education.

The province of Buenos Aires, where an effort to co-ordinate the official museum services is being made, is the foremost state of Argentina in area, importance and population. Its territory, with an area of 118,752 square miles and a population of 4,272,337, is very rich in natural resources. It is also of outstanding importance from the standpoint of history, this subject being essentially that of the museographical institutions to which the recent reform was applied. Owing to its special geographical, political, economic, social and cultural position, much of Argentina's national history has had as protagonists, things, sites, facts and men of the province of Buenos Aires, or has been enacted there. Such is the importance of this region in the country as a whole that when, from 1853 to 1860, it was for internal reasons separated from the other provinces of Argentina, it became apparent that although it was difficult for Buenos Aires to exist cut off from the rest of the Federation, the Federation itself could not possibly exist without Buenos Aires. Reunification took place, as

indicated, in 1860. During the period of secession the province had taken the name of the State of Buenos Aires; and in 1880 its capital, Buenos Aires, became the capital of the Republic. In 1882, a new provincial capital was founded, the modern, handsome and prosperous city of La Plata.

THE HISTORY MUSEUMS OF BUENOS AIRES PRIOR TO 1950. Prior to 1950—the year which saw the beginning of a systematically planned service of history museums through the establishment of a General Directorate coming under the authority of the province's Ministry of Education—the State of Buenos Aires had various specialized institutions; of these, set up at different periods, some were of very long standing (e.g. the Museo Colonial e Histórico at Luján, founded in 1917), and others of more recent date (e.g. the Museo de la Reconquista, Tigre, and the Museo y Archivo "Dardo Rocha", La Plata, established under laws enacted in 1946); but they were not governed by any systematic plan. They were brought into being in varying circumstances, and built up their technical and cultural services through the energy of those who organized and directed them or otherwise took a sympathetic interest in their work; the fame achieved by some of these museums, such as that at Luján, spread beyond the borders of the province and even of Argentina itself. With the seed sown through the establishment of cultural centres which, though scattered and isolated, were linked by their common desire to serve the people by implanting in it an appreciation and love of the past, as reflected by the finest and most genuine creations and by the purest and most enduring traditions, all that remained to be done was to organize the harvest on a rational basis, so that the sowing should produce a hundredfold yield.

Until 1946, only four history museums existed throughout the large territory of the province: the Museo Colonial e Histórico at Luján (fig. 26-28), established in 1917; the Museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes" at San Antonio de Areco (fig. 33-35), inaugurated in 1938; the Museo Evocativo at Dolores (fig. 31, 32), opened to the public in 1939; and the Museo Pampeano at Chascomús (fig. 29, 30), inaugurated in 1941. All had their own buildings, specially erected for the purpose in tourist areas where there would be a continuous stream of new visitors; and they had amply vindicated their establishment. After 1946, various new institutions of this type sprang up in quick succession, either under laws enacted by the legislature of Buenos Aires province (the Museo de la Reconquista, Tigre, and the Museo y Archivo "Dardo Rocha", La Plata), or as a result of the executive authorities' acceptance of donations for the creation of museums (Museo Evocativo y Parque "Guillermo E. Hudson" at Florencio Varela; the Museo Regional "Almirante Guillermo Brown" at Quilmes; and the Museo "General Conrado Villegas" at Trenque-Lauquen).

Consideration was also given to the possibility of placing the Museo Histórico Municipal "Francisco de Viedma" at Carmen de Patagones under provincial jurisdiction, and thus to unify the system of museums in the interests of administrative efficiency. In 1950, owing to the growing number and importance of the various institutions and the progress made in museum techniques, the General Directorate of History Museums in the province was set up under the Ministry of Education. Later it was to become the Directorate of Museums, Reserves and Cultural Research. It is responsible for all history museums and other similar entities such as the Historical Archives of the province, an important repository of documents, as well as the Institute of Folk Arts and Traditions, subsequently renamed the Department of Folk-lore and Ethnographic Studies, which has been doing excellent work in these fields.

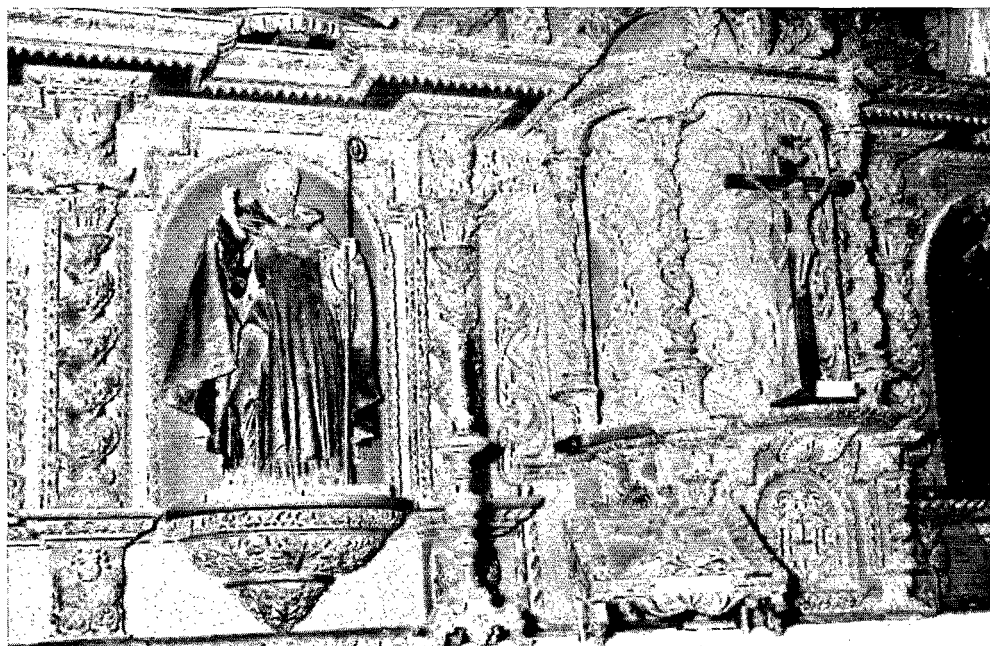


27. MUSEO COLONIAL E HISTÓRICO DE LA PROVINCIA, Luján. The Gustavo M. Barreto colonial room. In the foreground, the 16th-century wrought-iron money chest belonging to the Buenos Aires municipal council.

27. Salle Gustavo M. Barreto d'art colonial. Au premier plan, coffre du xvi^e siècle, en fer forgé, ayant appartenu à la municipalité de Buenos Aires.

28. MUSEO COLONIAL E HISTÓRICO DE LA PROVINCIA, Luján. A cedar altar-piece executed by the Indians of the Jesuit missions (Salta, 1760). It forms part of a country chapel reconstructed in a room of the Museum.

28. Retable en bois de cèdre, exécuté par des indigènes des missions des jésuites (Salta, 1760). Fait partie de la décoration d'une ancienne chapelle de campagne, reconstituée dans une salle du musée.



SPECIALIZATION AND FUNCTIONAL CO-ORDINATION. APPLICATION OF THE RECOMMENDATIONS OF THE UNESCO INTERNATIONAL SEMINAR. At this stage in the development of provincial history museums it became clear that, praiseworthy and useful though the establishment of new museums was from the standpoint of general culture, no co-ordinated plan was being followed in the process; nor was any attempt being made to incorporate the museums in the general framework of cultural and educational services. For example the Museo Evocativo at Dolores, with its 42-acre park, and the Museo Pampeano at Chascomús, set in a 49-acre park, were both established in 1939 to commemorate the centenary of the 1839 revolt of the so-called *Libres del Sur* against the government of Juan Manuel de Rosas. But another episode of the same civil war—the defeat of Rosas at Caseros by Urquiza—which culminated in a constitutional agreement between the provincial governors at San Nicolas de los Arroyos in 1852, was also commemorated in another great national museum, the Casa del Acuerdo, the historic house where the agreement was signed. The existence of these different museums, all to commemorate the same series of events, is unwarranted.

There was a risk of weakening the specific technical and educational role of each institution through failure to foresee its possibilities and its place in a general plan. Each regional history museum has its function and justification within a general scheme, and in so far as its exhibitions are of wider—provincial or national—interest. Unless its records and its holdings make some contribution to the history of the province and the nation such a museum will always remain a local or municipal one, and should accordingly be organized and supported not by the province but by the municipality in which it is located. In accordance with these principles, we set out to place the work of the various provincial history museums on a systematic basis, assigning to each a fixed sphere of cultural activity, with due regard to its antecedents, the special features of its collection, and to its appointed task in the people's education as a centre for specialized research and a school of national and regional culture.

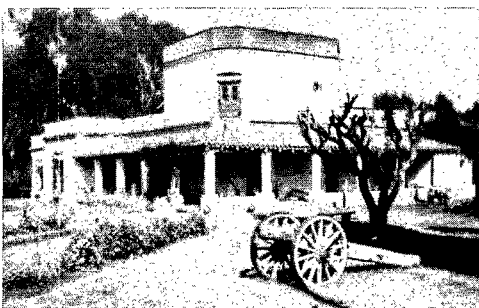
The Unesco international seminar emphasized that: "One of the major aspects of museum development is the tendency to specialization. . . ." And it added: "This limitation often takes the modern form of specialization—of selecting particular subjects specially appropriate for reasons of history or site and developing them thoroughly" (*Report*, p. 7). Likewise, on the subject of museums' work for adults, the seminar expressed the view that: "To the adult mind, already attuned to a way of life, and perhaps for long engulfed within it, the broadening of vision at which all education, all museum education, must aim can be attained by the many specialist museums". And it added: "This is essentially a condensed training in civics or social history", which cannot be acquired in any other way. "It is for this reason that folk museums can play so important a part in teaching the history of one's neighbourhood, country, and race. They preserve the real evidence of the past, be it recent or distant, and can evoke a deep response. Old farms, mansions, mills and factories can make wonderful classrooms for the recreational study of history" (*Report*, p. 15). Similarly, with reference to trailside museums, the international seminar pointed to the example of the United States of America, where "another type of museum has arisen . . . on the site of the exhibits". These new museums "serve the purpose of explaining natural and historic features" (*Report*, p. 18).

Such statements of principle provided valuable guidance for us in our undertaking. In order to ensure that every regional history museum fully achieves its purposes and takes its place in a well-balanced system meeting the requirements of popular education in regard to history, we decided to allocate specific spheres of activity to each institution. The provinces had promoted the establishment of museums wherever such action was warranted by historical grounds sufficient to ensure that the facts and events dealt with would be of regional or national interest. Applying the principles of the international seminar to our special circumstances in this way, we made a start with the museums we already had, by assigning them specific cultural and historical areas.

For instance, the Spanish colonial period, the influence of which has been so enduring, was allocated to the 200-year-old Assembly Hall of Luján which, formerly the Villa Real, had been transformed, as far back as 1917, into the Museo Colonial

29. MUSEO PAMPEANO, Chascomús. Pampas Museum, exterior view. This Museum, set in a 49-acre park, stands on the edge of the famous Chascomús lagoon, in a popular tourist area. The building is a replica of an old posting house of the Argentine Stage Coach Service.

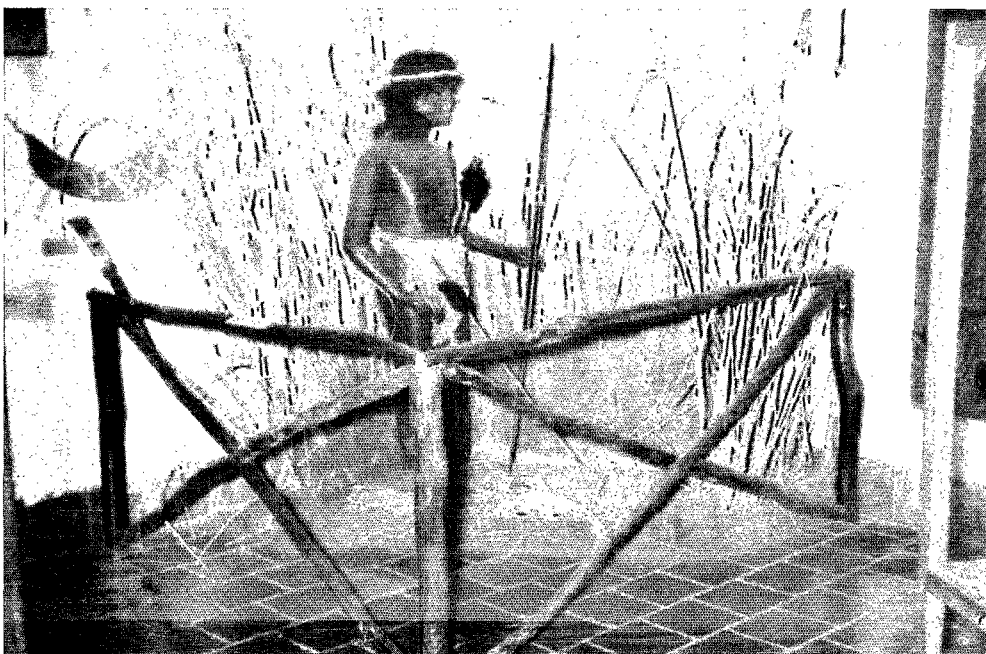
29. Musée de la Pampa. Façade extérieure. Ce musée, entouré d'un parc de 20 hectares, est situé au bord de la vaste lagune de Chascomús, dans une région touristique célèbre. L'édifice est la reconstitution d'un ancien relais des Messageries argentines.



e Histórico of the province. At the same time this Museum, owing to its character and the fact that it was the first in the field, constitutes the general history museum of the leading state of Argentina, illustrating its vigorous development and progress (fig. 26-28). This Museum at present contains three large sections having a total of over 30,000 exhibits, and is visited by more than 1,600 people a day. The life of the pampas is dealt with in the Museo Pampeano at Chascomús (fig. 29, 30), in an area which cradled native civilizations and is truly the land of the gaucho. This Museum has seven display rooms containing approximately 10,000 exhibits. The colonization of southern Buenos Aires and the introduction of mixed farming there is treated in the Museo Evocativo at Dolores, a replica of an 18th-century fort (fig. 31, 32). It has six display rooms containing 3,000 items. Gaucho life (fig. 34), which gives to the men of our country their outlook and their type from both the ethnic and psychological points of view, is shown at the Museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes" at San Antonio de Areco, in a village of the most traditional kind—the birthplace of the immortal Ricardo Güiraldes, the author of *Don Segundo Sombra*, a national classic. This Museum, in three sections, includes the Casco de la estancia or farmhouse (fig. 35), where some 800 exhibits are displayed in six rooms; the Chapel of St. Anthony the Hermit; the grocer's shop and the grain mill (fig. 33). The fierce epic of the desert is commemorated at the Museo Regional "General Conrado Villegas" at Trenque-Lauquen, which was the headquarters of the Northern Command and the home territory of several much-dreaded native tribes.

The heroic feats of our navy in its struggle against the foreign invader at the famous river-post of Carmen de Patagones, on the Rio Negro, are recorded at the Museo "Francisco de Viedma" in the far south of the province. The Reconquista, the splendid period of national recovery at the time when the English were attempting to gain control in the area of La Plata River, is dealt with in the historic house in which Liniers stayed during those fateful days of 1806. The final pacification of the population, with the foundation of the new capital of the province, is illustrated in the house which formerly belonged to Dr. Dardo Rocha, founder of La Plata. This was bought by the government of Buenos Aires to accommodate the Museo y Archivos, which now contains 8,096 items, including 6,263 documents. Material relating to the progress and expansion of the Rio de la Plata area, with its naval traditions, is housed in the Museo Regional "Almirante Guillermo Brown" at Quilmes, a locality which was the scene of so many unforgettable events directly connected with the defence of national independence.

THE CULTURAL AREAS OF THE HISTORICAL MUSEUMS. In accordance with the international definition of a museum,² we took the view that if the provincial museums were to be permanent institutions of general interest, each should be situated in a centre of lasting historical importance which, besides its local associations, had a place in the wider framework of Argentinian history as a whole. In our opinion, it is not desirable to open a large number of museums which have no real reason for existence; the institutions should, on the contrary, present some enduring interest that will give them individuality and a place of their own in regard to provincial and national cultural history. Hence the allocation of a separate and individual cultural area to each establishment, bringing the unique character of its collections into direct relationship with its geographical surroundings and the relevant historical events. The aim assigned to each of the institutions is that of helping to provide a picture of the durable contribution made by Buenos Aires to Argentine history; they tell about the epic of the pampas and of the gaucho, the settlement of rural



30. MUSEO PAMPEANO, Chascomús. Pampas Museum. Dummy: an Indian of the pampas on a fishing expedition.

30. Musée de la Pampa. Mannequin: pêcheur indien de la pampa.

2. See: International Council of Museums (ICOM), *Constitution*, Article II.

areas, the desert campaigns, life in the forts, the reconquest after the English invasions, the settlement of Patagonia and the southern part of the continent, the spread of civilization along the Rio de la Plata, the founding of the new capital, and the last stage in the process of the unification of Argentina, which had previously been torn by fierce internal dissension. If to these true epics of national life, which have shaped our people's feelings for their country, we add the field covered by the Museo Nacional de la Casa del Acuerdo at San Nicolas de los Arroyos in the north of the province, we gain a complete picture of the personalities, facts and situations which, though primarily associated with one province, range beyond purely local and regional boundaries and take a permanent place in the history of the nation, in the splendid pageant of our people's progress. Thus, as a result of the reform carried out, each institution now revolves around some particular centre of historical interest which brings it to life and gives it a distinctive character. In turn, regional events and personalities provide insight into the abiding values of the culture of the whole country.

(Translated from Spanish)

SPÉCIALISATION DES MUSÉES D'HISTOIRE EN ARGENTINE

par TOMAS DIEGO BERNARD, JR.

CERTAINES recommandations adoptées au stage d'études international organisé par l'Unesco sur le rôle des musées dans l'éducation¹, à Brooklyn (New York), en 1952, ont été appliquées avec succès, en République Argentine, en 1953-1954, par les musées d'histoire de la province de Buenos Aires. Le présent article expose les résultats de cette expérience, qui a permis la rationalisation et la systématisation de l'activité générale et spécialisée des instituts d'histoire que compte le premier État argentin. On verra comment ces recommandations ont pu être adaptées tant au milieu qu'aux exigences muséographiques et éducatives locales. Pour bien faire comprendre la portée de cette entreprise, il est indispensable de décrire d'abord certains aspects de la situation antérieure à la réforme de 1953-1954, c'est-à-dire avant la mise en pratique de ces recommandations.

L'ÉTAT DE BUENOS AIRES. Aux termes de sa constitution, qui représente l'aboutissement d'un long et complexe processus historique remontant à l'époque coloniale, la République Argentine dispose d'un système de gouvernement républicain et représentatif et d'une organisation politique fédérale. En vertu de ces principes constitutionnels coexistent un gouvernement central (national) et des gouvernements locaux (de province ou d'État) pleinement autonomes. Les provinces bénéficient ainsi des avantages d'une véritable décentralisation politique et administrative. Il s'ensuit qu'à part les autorités municipales, il existe deux autres pouvoirs autonomes et interdépendants : le gouvernement national et les gouvernements de province. Chacun a des attributions et des responsabilités définies, dont les unes lui sont exclusives, les autres étant exercées concurremment. Parmi ces dernières figurent légalement celles qui ont trait à la culture et à l'instruction générale. Dans le domaine de la politique culturelle du gouvernement — dont relèvent les musées en tant qu'organes spécialisés de l'État — les deux pouvoirs concurrents ont déterminé l'existence parallèle d'un réseau officiel de musées nationaux (relevant du Ministère de l'éducation de la République) et de musées provinciaux, créés, entretenus et administrés par les États fédérés, sans compter les musées municipaux, qui dépendent des municipalités et qui répondent aux besoins et aux intérêts de la communauté locale.

Les musées nationaux sont dotés d'un régime légal et administratif uniforme, défini par la loi n° 12665 de 1940, qui a créé la Commission nationale des musées, monuments et sites historiques, laquelle relève elle aussi du Ministère de l'éducation de la République et a la charge des musées de ce type.

1. Un stage d'études international organisé par l'Unesco a eu lieu à Brooklyn (New York). Le directeur de ce stage, le Dr Douglas A. Allan, directeur du Royal Scottish Museum d'Édimbourg, a résumé dans son *Rapport* les principales résolutions, motions et recommandations adoptées, qui ont ouvert de nouvelles perspectives aux disciplines scientifiques se rapportant aux musées et à l'éducation. [Voir : *Stage d'études international sur le rôle des musées dans l'éducation* (14 septembre - 12 octobre 1952, Brooklyn (New York, É.-U.A.), Paris, 12 avril 1954, Unesco/CUA/54, 36 p., 27,5 cm. (*Rapport*, par le directeur du stage d'études, Dr Douglas A. Allan, directeur du Royal Scottish Museum, Édimbourg.) Voir également MUSEUM, vol. VI (1953), n° 4.]

Les provinces de la République Argentine — au nombre de 14 il y a quelques années et de 20 aujourd'hui — ont, selon les cas, un ou plusieurs musées historiques officiels. Il s'agit d'initiatives plus ou moins sporadiques, ne résultant pas de plans culturels ou éducatifs et qui n'ont pris de l'extension que grâce aux efforts des muséographes et des communautés intéressées. Elles ont abouti à des réalisations parfois remarquables mais dépourvues de tout rapport avec les systèmes de planification modernes des services culturels d'État, lesquels coordonnent tous les facteurs pouvant concourir à l'éducation générale des populations.

La province de Buenos Aires, où l'on applique actuellement un plan de coordination des services officiels des musées, vient au premier rang des États argentins par sa superficie, son importance et sa population. Elle a un territoire de 307 569 km², disposant de richesses naturelles remarquables et peuplé de 4 272 337 habitants. Son importance n'est pas moins considérable au point de vue de l'histoire, matière qui est essentiellement celle des institutions muséographiques auxquelles s'applique la réforme, car, en raison même du rôle que la province de Buenos Aires a joué sur les plans géographique, politique, économique, social et culturel, une bonne partie de l'histoire nationale argentine a eu pour scène ou pour protagonistes les choses, les lieux, les faits et des hommes de cette province. L'importance de cette région dans le cadre national est apparue en 1853, lorsque, pour des raisons intérieures, la province de Buenos Aires proclama son indépendance et prit le nom d'État de Buenos Aires, avec la ville du même nom pour capitale. Cette sécession, qui devait durer jusqu'en 1860, fit apparaître que, s'il était difficile à Buenos Aires de vivre isolée du reste de la fédération, il était pratiquement impossible à celle-ci de vivre sans Buenos Aires. La réunification se fit en 1860 après une série d'événements sanglants. En 1880, la ville de Buenos Aires devint capitale de la République et territoire fédéral à la suite d'un processus non moins complexe. La Plata, nouvelle capitale de la province, ville florissante, moderne et d'une réelle beauté, fut fondée en 1882.

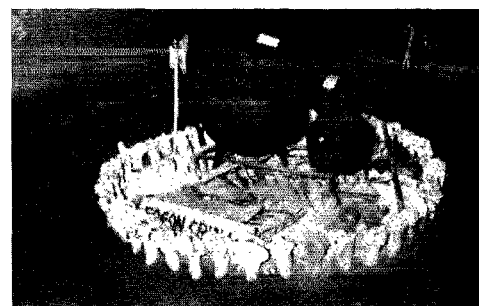
LES MUSÉES D'HISTOIRE DE BUENOS AIRES AVANT 1950. Jusqu'en 1950, date à laquelle fut créée la direction générale des musées historiques au Ministère provincial de l'éducation, il n'existait aucun service central chargé de l'organisation de ces musées. L'État de Buenos Aires possédait déjà un certain nombre de musées de ce type — les uns relativement anciens (comme le Museo Colonial e Histórico de Luján, fondé en 1917), les autres plus récents (comme le Museo de la Reconquista, à Tigre, et le Museo y Archivo "Dardo Rocha", à La Plata, institués en application de lois de 1946), mais aucun plan organique n'avait présidé à leur création. Ces établissements, fondés sous l'effet de circonstances diverses, avaient développé leur action culturelle et leur organisation technique grâce au zèle de leur personnel dirigeant et à l'intérêt du public, et s'étaient acquis une renommée nationale, voire, comme le Musée de Luján, internationale. C'étaient autant de foyers culturels isolés mais qui répondaient à la même volonté de servir le peuple en lui apprenant à apprécier et à aimer le passé dans ses témoignages les plus beaux et les plus authentiques et dans ses traditions les plus pures et les plus durables. Il ne restait plus qu'à les organiser de façon rationnelle pour récolter au centuple ce qui avait été semé.

En 1946 il existait, sur le vaste territoire de la province, quatre musées historiques : le Museo Colonial e Histórico de Luján (fig. 26-28), créé en 1917; le Museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes", à San Antonio de Areco (fig. 33-35), inauguré en 1938; le Museo Evocativo, de Dolores (fig. 31, 32), ouvert en 1939, et le Museo Pampeano, à Chascomús (fig. 29, 30), inauguré en 1941. Chacun disposait d'un bâtiment spécialement aménagé. Ils étaient tous situés dans des zones touristiques, attiraient un nombreux public et justifiaient amplement leur existence. A partir de 1946 le nombre



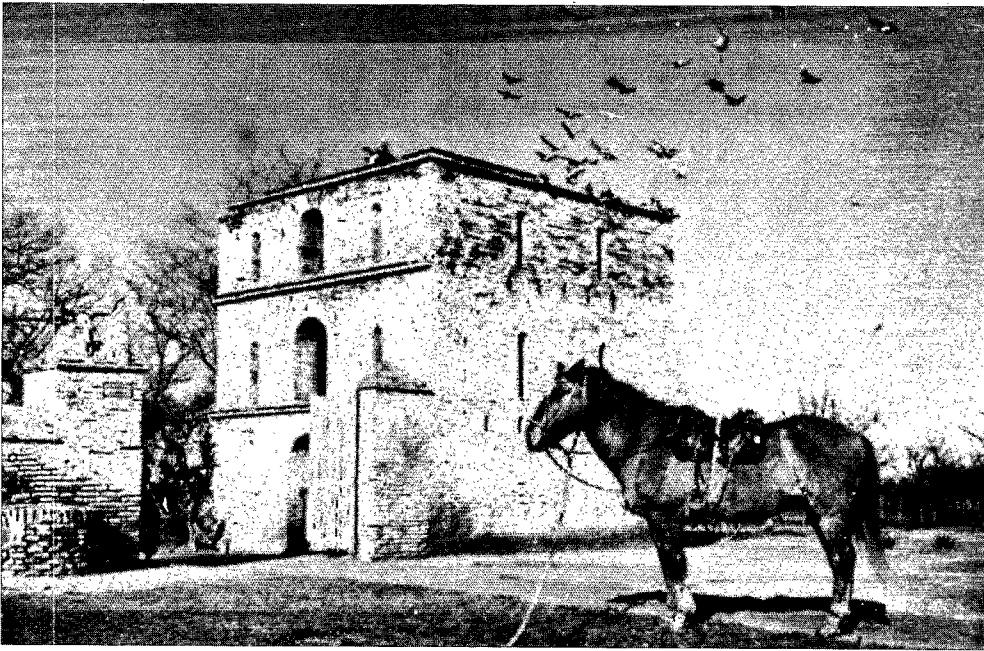
31. MUSEO EVOCATIVO, Dolores. Façade. The Museum represents an 18th-century fort, similar to those built at the time when the Indians were laying waste the Buenos Aires countryside. On the right, a "mangrullo" or Argentinian look-out tower.

31. Façade. Le bâtiment est la reconstitution d'un fortin du XVIII^e siècle, époque où les Indiens ravageaient la campagne dans la province de Buenos Aires. A droite, un "mangrullo" ou mirador.



32. MUSEO EVOCATIVO, Dolores. Reconstruction of a typical Indian hearth in the centre of one of the ranches. It consists of a circle of ox-bones inserted in the earth; within the circle, American ostrich eggs are being cooked on embers, while a three-legged pot and a kettle, both of iron, rest on a trivet.

32. Reconstitution d'un foyer créole typique, au centre d'un rancho. Le foyer circulaire est délimité par de gros os de bœuf plantés dans le sol; des œufs de nandou (autruche américaine) cuisent dans les cendres; une marmite à trois pieds et une bouilloire, toutes deux en fer, sont posées sur un trépied.

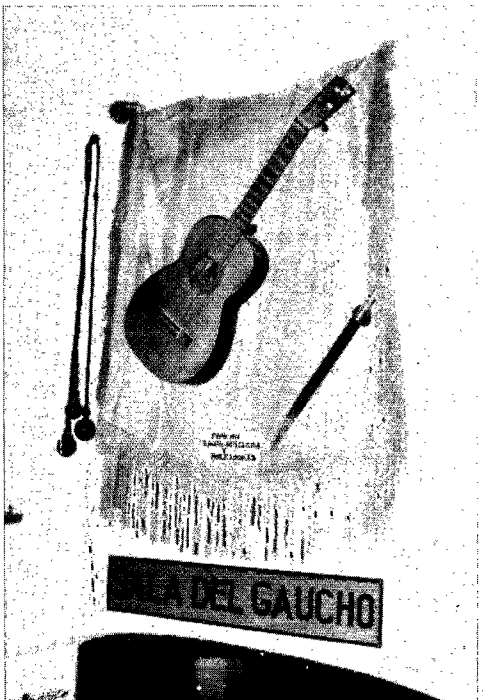


33. MUSEO GAUCHESCO "RICARDO GUIRALDES", San Antonio de Areco. View of the grocer's shop and the grain mill. The grocer's shop is a country general store, selling drinks as well; the grain mill, dating from 1848, is built of wood and worked by two mules.

33. Vue de l'épicerie et du moulin à grains. L'épicerie était un magasin de campagne où l'on vendait de tout, et qui faisait office de débit de boissons; le moulin à grains, qui date de 1848, est construit en bois et actionné par deux mules.

34. MUSEO GAUCHESCO "RICARDO GUIRALDES", San Antonio de Areco. Poncho, dirk, guitar and bolas (lariat), the traditional equipment of the Argentine gaucho, the legendary lord of the pampas.

34. Poncho, poignard, guitare et lasso à boules, équipement classique du gaucho argentin, le maître légendaire de la pampa.



de ces institutions a rapidement augmenté — en application de lois votées par la législature provinciale (Museo de la Reconquista à Tigre, Museo y Archivo "Dardo Rocha" à La Plata), ou à la suite de l'acceptation par le pouvoir exécutif de donations destinées à la création de musées (Museo Evocativo y Parque "Guillermo E. Hudson" à Florencio Varela; Museo Regional "Almirante Guillermo Brown" à Quilmes; Museo "General Conrado Villegas" à Trenque-Lauquen).

En outre, la possibilité a été envisagée de faire du Museo Histórico Municipal "Francisco de Viedma", à Carmen de Patagones, un musée provincial et de le rattacher à ce réseau d'établissements. Le nombre et l'importance de ces institutions et les progrès des techniques muséogra-

Projets
Luis

phiques rendirent nécessaire en 1950 la création, au Ministère de l'éducation, d'une direction générale des musées historiques de la province — devenue depuis la direction des musées, des réserves et des recherches culturelles. La direction exerce son autorité sur tous les musées historiques officiels et sur les établissements de caractère analogue — comme les Archives historiques de la province (important dépôt de documents) et l'ancien Institut des arts et traditions populaires, devenu le département des études folkloriques et ethnographiques, qui effectue un travail considérable dans ce domaine.

SPECIALISATION ET COORDINATION FONCTIONNELLE. APPLICATION DES RECOMMANDATIONS DU STAGE INTERNATIONAL D'ÉTUDES DE L'UNESCO. A ce stade du développement des musées historiques provinciaux, il est apparu que, fruit de circonstances heureuses et répondant à des considérations hautement louables, il servait assurément la cause de la culture nationale et régionale mais ne s'effectuait pas selon un plan concerté et n'était nullement coordonné avec celui des autres services de culture et d'éducation populaires. Par exemple, le Museo Evocativo de Dolores, avec un parc de 17 hectares, et le Museo Pampeano de Chascomús, avec un parc de 20 hectares, avaient été créés tous deux en 1939 pour commémorer le centenaire du soulèvement d'un groupe d'éleveurs et de propriétaires terriens du sud de la province, les *Libres del Sur*, contre le gouvernement Juan Manuel de Rosas. Mais un autre épisode, important et gros de conséquence, de là même guerre civile — la campagne du général Urquiza, — qui aboutit à la défaite de Rosas à Caseros et à la conclusion d'un accord constitutionnel entre les gouverneurs des provinces à San Nicolas de los Arroyos (1852), se trouvait commémoré au moyen d'un autre musée national, la Casa del Acuerdo, installé dans la maison même où l'accord fut signé. C'étaient là des cas flagrants d'une injustifiable dispersion.

Faute de prévisions d'ensemble et sur un plan plus général, chaque musée courait le risque de voir s'affaiblir son rôle spécifiquement technique et éducatif. Chaque musée historique régional a sa fonction et sa raison d'être dans un système général et dans la mesure même où ses expositions des coutumes ou des caractères locaux lui confèrent une valeur supérieure sur le plan provincial ou national. Si le contenu de ses collections locales — qui constituent son patrimoine propre — ne présente pas un intérêt essentiel du point de vue de l'histoire de la province et de son rôle dans la vie nationale, le musée doit rester un établissement municipal, organisé et financé non par la province mais par les autorités intéressées. Ce principe étant admis, nous nous sommes attachés à systématiser les activités de l'ensemble des musées historiques provinciaux officiels en assignant à chacun un domaine culturel déterminé, un secteur spécifiquement défini — compte tenu de ses antécédents, de la nature de ses collections et de son rôle dans l'éducation populaire en tant que foyer de recherches spécialisées et d'école de la culture nationale et régionale.

Il est dit dans le rapport du stage international d'études de l'Unesco: "La tendance

à la spécialisation est l'une des principales caractéristiques de l'évolution moderne des musées... Qui dit se limiter dit le plus souvent aujourd'hui se spécialiser. La spécialisation consistera en un choix judicieux d'un ou de plusieurs thèmes, qui conviennent particulièrement pour des raisons géographiques ou historiques et qu'on développera à fond" (*Rapport*, p. 8). En ce qui concerne les musées et les adultes, le même rapport déclare: "A un adulte habitué au train-train journalier et parfois complètement submergé par la routine, les musées spécialisés apportent un renouvellement de la vision, un élargissement de l'horizon intellectuel... Ils offrent ainsi, sous une forme condensée, un véritable cours d'instruction civique ou d'histoire sociale, qu'on ne pourrait trouver nulle part ailleurs... C'est en ce sens que les musées locaux peuvent jouer un rôle si important pour familiariser chacun avec l'histoire de sa région, de son pays, de sa race. Ces musées conservent des témoignages tangibles du passé — récent ou lointain — et ils peuvent éveiller des échos profonds. Les vieilles fermes, les châteaux, les usines et les fabriques constituent de magnifiques salles de classe pour une étude récréative de l'histoire" (*Rapport*, p. 17). Enfin, le *Rapport* signale l'apparition aux États-Unis d'Amérique d'"un autre type de musée [les musées de site]... qui se sont fondés sur le site même où se trouvent les spécimens exposés. Ils ont pour objet d'offrir une interprétation des aspects de la nature et de l'histoire..." (*Rapport*, p. 21).

Ces déclarations et ces principes nous ont guidés dans notre entreprise. Pour que chaque musée historique régional réponde exactement à sa destination et trouve sa place dans l'ensemble harmonieux des services de culture populaire, nous avons décidé de fixer à chaque institution un objectif déterminé. Les autorités provinciales avaient favorisé la création de musées destinés à rappeler des faits ou événements historiques dont la nature et l'importance justifiaient pleinement leur commémoration sur le plan régional ou national. Conformément aux recommandations du stage d'études international, et en fonction des musées déjà existants, nous avons défini les aires culturelles et historiques qui devaient intéresser chaque musée.

Ainsi la période coloniale espagnole, dont l'influence a été si durable, est évoquée, à Luján, dans le cadre de l'hôtel de ville bicentenaire, ancienne *Villa Real*: c'est le *Museo Colonial e Histórico* de la province, créé en 1917. Étant le plus ancien et le plus caractéristique, il est devenu le musée historique général du premier État argentin, dont il reflète l'essor et les progrès (fig. 26-28). Ce musée comprend actuellement trois grandes sections où sont exposés plus de 30 000 objets; il reçoit en moyenne plus de 1 600 visiteurs par jour. Le *Musée de Chascomús*, dans une région qui est le berceau de civilisations autochtones et la terre du gaucho, est consacré à la pampa (fig. 29, 30). Ce musée comprend sept salles où sont exposés approximativement 10 000 objets. Le *Musée de Dolores*, avec six salles d'exposition et 3 000 pièces, installé dans un bâtiment reproduisant un fortin du XVIII^e siècle et entouré d'un parc



35. MUSEO GAUCHESCO "RICARDO GUIRALDES", San Antonio de Arco. This Museum reproduces a creole farm. The outer gallery with its typical furniture.

35. Ce musée est la reconstitution d'une "estancia" (maison de campagne) créole. Galerie extérieure, avec mobilier typique.

for the line

musée de site

de 17 hectares, retrace l'importante histoire de la colonisation agricole et de l'élevage dans le sud de la province de Buenos Aires (fig. 31, 32). Le gaucho, type humain caractéristique du point de vue ethnique et psychologique (fig. 34), revit au Musée de San Antonio de Areco, village traditionnel par excellence et qui a vu naître Ricardo Güiraldes, l'immortel auteur de *Don Segundo Sombra*, œuvre classique nationale; ce musée comprend trois parties: l'estancia ou propriété rurale (fig. 35), six salles où sont exposées 800 pièces; la chapelle de saint Antoine l'Ermitte, enfin l'épicerie et le moulin à grains (fig. 33). La sauvage épopée du désert est évoquée au Musée régional "General Conrado Villegas", à Trenque-Lauquen, qui fut le siège du Commandement de la zone nord, peuplée de redoutables tribus indigènes.

A l'extrême-sud de la province, le Musée "Francisco de Viedma" rappelle la lutte héroïque de nos marins contre l'envahisseur étranger dans le célèbre poste de Carmen de Patagones, sur le rio Negro. La Reconquête, page glorieuse de l'histoire nationale, et la tentative d'invasion anglaise dans la région de La Plata sont évoquées sur les bords de ce fleuve, dans la maison historique qui abrita Liniers pendant les événements de 1806. Pour commémorer la pacification définitive de l'Argentine et la fondation de la nouvelle capitale de la province de Buenos Aires, le gouvernement de la province a acquis à La Plata la maison du Dr Dardo Rocha, fondateur de cette ville, afin d'en faire le siège du musée et des archives; cet établissement possède 8 096 pièces, dont 6 263 documents. Des témoignages illustrant les progrès et l'expansion de la région du rio de La Plata et ses traditions maritimes sont rassemblés au Musée régional "Almirante Guillermo Brown", à Quilmes, où se sont déroulés tant d'épisodes mémorables de la lutte pour l'indépendance nationale.

LES AIRES CULTURELLES DES MUSÉES D'HISTOIRE. Conformément à la définition internationale du musée², nous avons voulu que les musées provinciaux, établissements de caractère permanent administrés dans l'intérêt général, soient des centres d'intérêt historique non seulement local mais national. A notre avis il ne s'agit pas de multiplier les musées n'ayant pas de raison d'être valable; bien au contraire, il faut que chaque musée réponde de façon permanente à l'intérêt général en gardant son individualité et apporte une contribution positive et originale à la connaissance de l'histoire culturelle provinciale et nationale. C'est pourquoi il a été assigné à chaque établissement une aire culturelle propre, définie par la nature de ses collections, en rapport avec son milieu géographique et avec les événements historiques d'intérêt général entrant dans son rayon d'action. Les objectifs ainsi tracés aux différents musées synthétisent l'apport durable de la province de Buenos Aires à l'histoire de l'Argentine: épopée de la pampa et des gauchos, colonisation rurale, campagnes du désert, vie dans les fortins, reconquête après les invasions anglaises, peuplement de la Patagonie et de la zone australe, expansion de la civilisation sur les bords du rio de La Plata et fondation de la nouvelle capitale de la province, après l'unification du peuple argentin jusque-là divisé par de sanglantes querelles intestines. Si l'on ajoute à ces épopées de la nationalité argentine, bien faites pour donner à chacun le sens de la patrie, celle de la Casa del Acuerdo, à San Nicolas de los Arroyos, on obtient l'image complète des personnages, des faits et des événements qui, malgré leur caractère local ou provincial, et en raison de l'importance historique de ce grand État argentin, présentent un intérêt permanent pour l'histoire de la patrie et l'évolution du peuple argentin. De cette façon la réforme a permis de faire de chacun de nos musées un centre d'intérêt historique vivant et distinct, illustrant, dans le cadre local ou régional, les valeurs essentielles et permanentes de la culture nationale.

2. Voir Conseil international des musées, (ICOM), *Statuts*, article II.

(Traduit de l'espagnol)

THE NATIONAL MUSEUM OF VERSAILLES

by GÉRALD VAN DER KEMP

FOR many of its visitors, for the majority of foreigners drawn to it by its illustrious name, the Palace of Versailles is the residence of the Kings of France, a moving and magnificent witness to the reign of the Roi-Soleil and his descendants. But, besides the apartments of the central building, the Hall of Mirrors and the Chapel, there is at Versailles a Museum founded in 1837 by King Louis-Philippe, and bearing the inscription: "To all the glories of France", which indicates the theme it is intended to illustrate. This Museum, installed in the wings and the attics and on the ground floor of the palace, offers the public, in the form of pictures and sculptures, an image of the great events of French history and of the people who helped to shape it.

The five-year plan for the preservation of the Palace, set on foot in 1953 by the Ministry of Education, has made possible a partial restoration of the palaces of Versailles and the Trianons, the fountains and the gardens. A few of the rooms in the historical museum, arranged in an out-of-date fashion, have also been modernized according to museographical principles and there are grounds for hoping that the old Louis-Philippe Museum will one day enjoy a new lease of life.

The first series of these rooms was opened to the public, in its new guise, in November 1958. These were the eleven rooms, situated above the Queen's Apartment, in the Chimay attic. They deal with the first part of the Napoleonic era. The works displayed—oil paintings, sculptures, water-colours, drawings—illustrate the years 1796 to 1804.

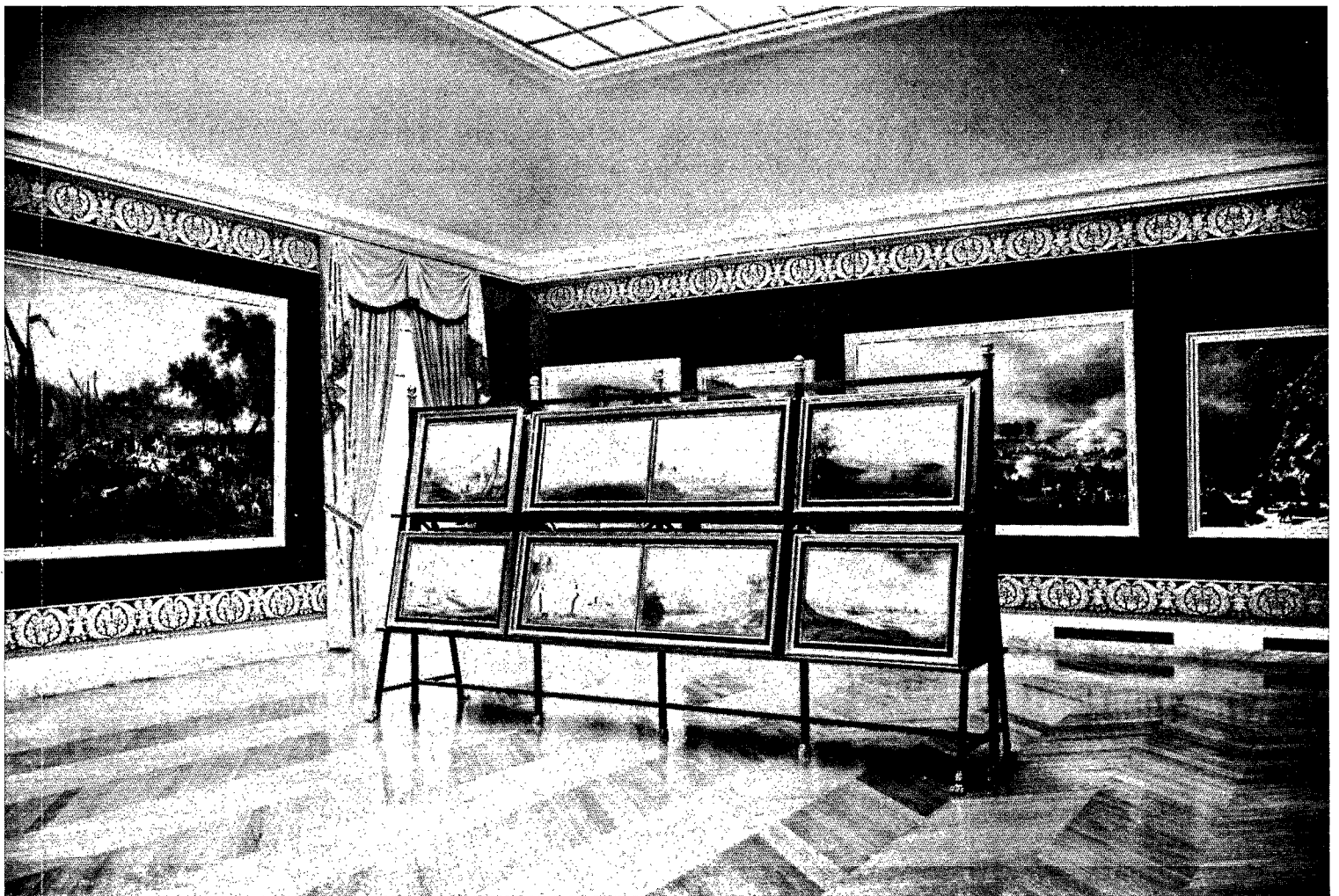
If I were asked: "What was the guiding principle adopted in the arrangement of these new rooms?", I should answer: "To subordinate art to history", for in these works the subject matter is of more importance than the way in which the subject has been treated. Mr. Charles Otto Zieseniss, Assistant at the Versailles Museum, was fully alive to this fact; in co-operating with me in carrying the aforesaid principle into effect he made sure that it was always observed.

In subordinating art to history, the first thing to do was to get rid of all the pictures or statues which were of doubtful value from the historical, documentary or iconographic points of view because they had been commissioned or executed long after the events or the lifetime of the persons represented. The next step was to clean in our restoration workshops the pictures defaced by darkened or mildewed varnish or by deterioration of the actual painting. This process revealed the true faces of the persons depicted, the true colours of their garments. The restorers were also careful to ensure a balance in the colours and varnish of the pictures after they were hung, so as to secure a generally harmonious effect.

It was then necessary to replace the frames, of a later style, by gilt frames faithfully copied from models of the period. To avoid an unnecessary anachronism, we even insisted that the explanatory notices, at the bottom of the pictures, should all be in Didot characters, which were in use at the end of the eighteenth century and the beginning of the nineteenth. These notices give very full information: the surname and Christian names of the person represented, his title at that period of his life, the dates of his birth and death, the inventory number at the museum, the surname and Christian names of the artist, the dates of his birth and death, the date when the picture was painted and of the Salon at which it was shown. In the case of historical events, the exact date is given.

The same principle of subordinating art to history was applied in the preparation of the illustrated guide planned for the use of visitors to these rooms. In this guide, the works are given according to their positions, room by room, and in chronological order. They are listed, on the left of the page, to correspond with the historical account—given on the right—of the events dealt with in the room. On the opposite page are the illustrations, with abundant comments.

But the particularly evocative atmosphere of these rooms is due to the feeling of constant harmony with the past that is conveyed to the visitor through their decoration.



36. MUSÉE NATIONAL DE VERSAILLES, château de Versailles. "Campaigns on the Rhine; Marengo; The Camp at Boulogne". Fabric patterned with black ivy on a night-blue ground. Yellow borders framing the wall panels, both horizontally and vertically. Cream curtains with yellow draperies. Air is let out by vents in the imitation marble skirting-board. Air comes in under the cornice (device not seen in the figure). Picture rails covered, as elsewhere, in material similar to that on the walls. On the left, *The Crossing of the Rhine at Dusseldorf*, by Lejeune. On the right, *The Crossing of the St. Bernard*, by Taunay and, partly hidden by the stand, *The Battle of Marengo*, by Lejeune. On the stand, views of the Campaign of Marengo and the Camp at Boulogne. Top lighting.

36. "Campagnes du Rhin; Marengo; Le camp de Boulogne". Tissu à motif de lierre noir sur fond bleu nuit. Bordures jaunes encadrant les panneaux horizontalement et verticalement. Rideaux crème à draperies jaunes. Ouvertures d'évacuation d'air dans la plinthe en faux marbre. L'arrivée d'air (non visible sur la figure) se fait sous la corniche. Tringles d'accrochage des tableaux gainées, comme partout, d'étoffe semblable à celle des murs. A gauche, *Le passage du Rhin devant Dusseldorf*, par Lejeune. A droite, *Le passage du Saint-Bernard*, par Taunay, et, en partie caché par le pupitre, la *Bataille de Marengo*, par Lejeune. Au premier plan, sur le pupitre, vues de la campagne de Marengo et du camp de Boulogne. Éclairage zénithal prédominant.

These pictures representing Napoleon, his entourage, his soldiers, his battles, are shown against a background of fabrics whose designs and colours are of the purest Empire style, since they are faithful copies of the silks ordered for the Imperial palaces. Thanks to the generosity of the Taco Company, of Mulhouse, we have covered the walls and draped the windows with these fabrics. They are printed cottons, treated with a special finish which gives them the sumptuous appearance of woven silk. The colours and designs vary from room to room; we were anxious to introduce this variety so as to avoid the tedium of clinic-like museums with plain white walls. The background provided by the fabrics in these Napoleonic rooms is sometimes dark (midnight blue with a black pattern, plum with a black pattern), sometimes vivid (bright yellow patterned in green, plain cherry red, pleated, with white or yellow borders) and this variety, further accentuated by the Empire draperies at the windows, draws the visitor irresistibly on from one room to the next. The succession of open doors reveals this contrast in colour, which is as happy as it is unexpected. The pictures, thus displayed against a background of fabric, gain in luminosity, whilst their gilt frames enable them to stand out with the necessary independence (fig. 36-39).

But there were further problems to be solved.

Our Napoleonic pictures are supplemented by a remarkable collection of water-colours, mostly painted by Captain Bagetti, an engineer and geographer attached to the topographical service of the army. This collection offers an eye-witness view of events, of the greatest documentary interest; not since the last century has the public had an opportunity of seeing it.

These water-colours had suffered badly from damp. Nearly all of them had huge brown spots. Sometimes, even, they were almost hidden by minute fungi. Before cleaning them, we had radically to destroy the spores of the mildew by applying a fungicide treatment perfected by the mycology service of the National Museum of Natural History for the National Library. The operation was carried out in a drying cabinet specially built in the Versailles Annex of the National Library. The cleaning

and restoration of their old frames likewise required the most careful work. I wanted to have the water-colours displayed in the same rooms as the pictures to which they are complementary, but without having them hung on the walls side by side with the paintings. A new method of display had therefore to be found. For this I had recourse to the friendly co-operation of Mr. Emilio Terry, thanks to whose perfect taste and knowledge of the styles of that period we were able to produce, using materials and motifs in the Empire style (a combination of mahogany and ebony, lions' claws, lotus leaves), light and elegant stands carrying twelve or sixteen water-colours and most successfully furnishing the rooms. The roof lighting strikes the slightly inclined water-colours at a very favourable angle and enables them to be seen well, despite the protecting glass with which they are covered. This museographical innovation is particularly successful (fig. 38).

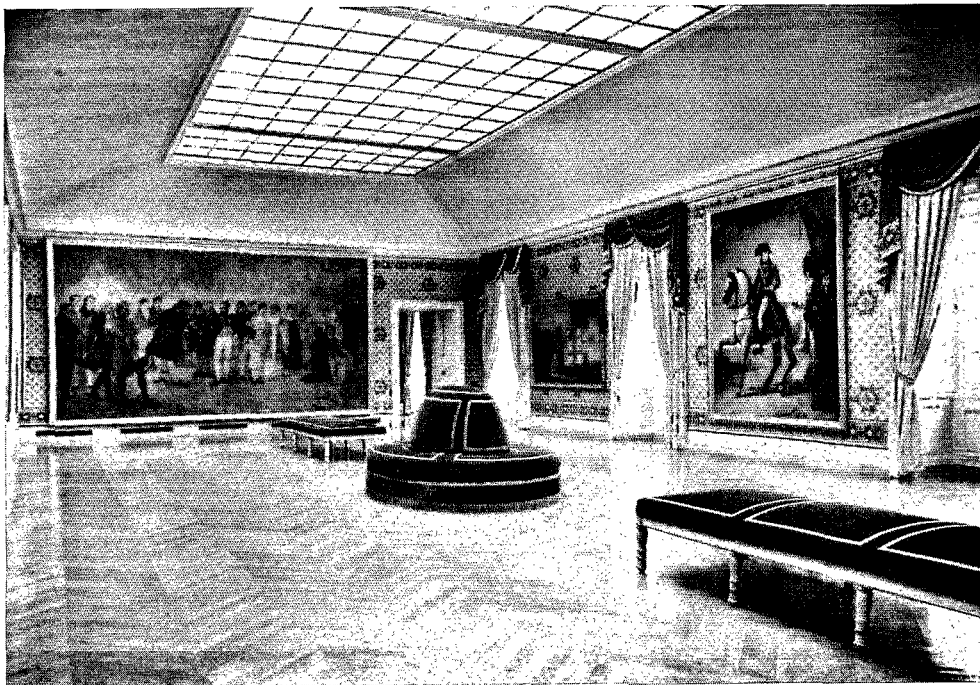
A means had also to be found to display sixty or so small full-length portraits (reductions or sketches, by François Gérard, of his life-size portraits), in such a way as to avoid monotony or the impression—conveyed by the old arrangement—of postage stamps stuck in an album. These little pictures are presented in groups of two or three (or occasionally alone), under glass, with a background of red or green velvet, and this arrangement has given them sufficient importance to enable them to furnish the walls without having to be placed one above the other (fig. 39). The public is thus given an opportunity of appreciating, in these three small rooms, the undeniable merit of this masterly portrait-painter, whose original works are difficult to see as they are scattered about Europe in a number of private and public collections.

For I should not like to give readers the impression that these first Napoleonic rooms are of no more than slight artistic interest. In fact, they contain undoubted masterpieces, such as *General Bonaparte at Arcole*, by Gros; *The First Consul crossing the Alps*, by David; *The First Consul after Marengo*, by Gros;¹ the admirable drawing by Isabey representing *A Visit to the Sévène Manufactory at Rouen*; and a few canvases by that amazing painter of battle scenes, General the Baron Lejeune.

It only remains to express the hope that, with the early completion of the architectural work, it will soon be possible to open to the public a number of other rooms in the National Museum of Versailles.

(Translated from French)

1. On long-term loan from the Malmaison Museum.



37. MUSEE NATIONAL DE VERSAILLES, château de Versailles. "The Consulate; Advent of the Empire." Yellow fabric patterned in green. Border of multi-coloured flowers. Yellow curtains with lilac draperies. Skirting boards in imitation grey marble of two shades. Seats covered in green velvet with gold braid. Ventilation device in the skirting-board. From left to right, *Napoleon distributing Crosses to Artists* (sketch), by Gros; *Fight between the Bayonnaise and the Embuscade*, by Hue; *The First Consul awarding a Sword of Honour after the Victory at Marengo*, by Gros. The top lighting throws a perfect light on to these pictures with their bright colours.

37. "Le Consulat; l'avènement de l'Empire". Tissu jaune à motifs verts. Bordure à fleurs de diverses couleurs. Rideaux jaunes à draperies lilas. Plinthes en faux marbre gris de deux nuances. Sièges de velours vert à galon d'or. Prise d'air dans la plinthe. De gauche à droite, *Napoléon distribuant des croix aux artistes* (esquisse), par Gros; *Combat de la Bayonnaise contre l'Embuscade*, par Hue; *Le Premier Consul décernant un sabre d'honneur après la victoire de Marengo*, par Gros. L'éclairage zénithal jette une lumière parfaite sur ces tableaux aux couleurs très fraîches.

LE MUSÉE NATIONAL DE VERSAILLES

France
Gouvernement

par GÉRALD VAN DER KEMP

Musée d'histoire

Pour beaucoup de ses visiteurs, pour la plupart des étrangers qu'attire son nom prestigieux, le château de Versailles est la demeure des rois de France, l'émouvant et splendide témoin du règne du Roi Soleil et de ses descendants. Mais, outre les appartements du corps central, la Galerie des glaces et la chapelle, Versailles abrite un musée fondé en 1837 par le roi Louis-Philippe et dont la dédicace — "A toutes les gloires de la France" — a fixé le thème. Installé dans les ailes, le rez-de-chaussée et les attiques du château, il présente au public, soit en peinture, soit en sculpture, l'image des grands événements de l'histoire nationale et des personnages qui y ont joué un rôle.

Le plan quinquennal de sauvegarde du château, instauré en 1953 par le Ministère de l'éducation nationale, a permis en partie la restauration des palais de Versailles et des Trianons, des bassins et des jardins. Par la même occasion, un petit nombre de salles du musée d'histoire, souffrant d'une conception muséologique périmée, ont pu être modernisées et il est permis d'espérer que le vieux musée de Louis-Philippe connaîtra un jour une vie nouvelle.

La première série de ces salles ainsi transformées a été présentée au public en novembre 1958. Il s'agit de onze salles situées au-dessus de l'appartement de la Reine, dans l'attique Chimay. Elles sont consacrées à la première partie de l'épopée napoléonienne. Les œuvres exposées — peintures, sculptures, aquarelles, dessins — illustrent les années 1796 à 1804.

Si l'on me demandait : "Quel a été le principe directeur de l'aménagement de ces nouvelles salles ?", je répondrais : "Subordonner l'art à l'histoire", car ces œuvres valent plus par leur sujet que par la manière dont il a été traité. C'est ce qu'a bien compris M. Charles Otto Zieseniss, chargé de mission au Musée de Versailles, qui a collaboré avec moi à la réalisation de cette conception et veillé à ce qu'elle fût constamment respectée.

38. MUSÉE NATIONAL DE VERSAILLES, château de Versailles. "Egyptian Expedition." Plum coloured fabric with a pattern of black ivy. Skirting-boards in imitation grey marble of two shades. Borders deep yellow. Picture rails covered in material similar to that on the walls. Cornice painted to represent marble. On the left, *Battle of Mount Tabor*, by Lejeune. On the right, *Battle of the Pyramids*, by Lejeune. In the centre, Water-colours by Siméon Fort depicting the *Campaign in Switzerland*, 1799. Foreground, stands in solid Cuban mahogany, uprights in blackened pear-tree wood imitating ebony. Heads, bases and lions' claws in gilt bronze. Top lighting.

38. "Expédition d'Égypte". Tissu de couleur prune à motif de lierre noir. Plinthes en faux marbre gris de deux nuances. Bordures jaune foncé. Tringles d'accrochage des tableaux gainées de tissu semblable à celui qui couvre les murs. Corniche peinte en faux marbre. À gauche, *Bataille du Mont Thabor*, par Lejeune. À droite, *Bataille des Pyramides*, par Lejeune. Au centre, aquarelles de Siméon Fort sur la *Campagne de Suisse*, 1799. Au premier plan, pupitres en acajou massif de Cuba; colonnes de poirier noirci imitant l'ébène. Chapiteaux, bases et griffes de lion en bronze doré. Éclairage zénithal prédominant.



Subordonner l'art à l'histoire, ce fut d'abord éliminer tous les tableaux ou statues d'une valeur historique, documentaire ou iconographique douteuse, parce qu'ils avaient été commandés et exécutés longtemps après les événements ou les personnages représentés. Ce fut ensuite nettoyer dans nos ateliers de restauration des tableaux dénaturés par des vernis oxydés ou chancis ou par l'altération de la matière picturale. Ainsi nous retrouvons le vrai visage des personnages, les vraies couleurs de leurs vêtements. Les restaurateurs ont eu, en outre, le souci d'équilibrer les cou-



leurs et les vernis des tableaux après l'accrochage, pour obtenir un ensemble harmonieux.

Puis il a fallu remplacer les cadres d'un style plus tardif par des bordures dorées à la feuille, fidèlement copiées sur des modèles de l'époque. Nous avons même, pour éviter un anachronisme inutile, exigé que les cartels explicatifs placés au bas des tableaux fussent écrits exclusivement en caractères Didot, en usage à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. Ces cartels donnent des renseignements très complets : les nom et prénoms du personnage représenté, son titre à cette époque de sa vie, les dates de sa naissance et de sa mort, le numéro d'inventaire du musée, les nom et prénoms de l'artiste, les dates de sa naissance et de sa mort, la date de l'exécution du tableau ou du Salon où il a figuré. Dans le cas d'événements historiques, la date précise en est donnée.

Le même parti de subordonner l'art à l'histoire a encore été suivi dans la rédaction du *Guide illustré* conçu pour la visite de ces salles. Les œuvres y sont classées topographiquement, salle par salle, et dans l'ordre chronologique. Leur énumération sur la partie gauche de la page correspond à l'historique, inscrit sur la partie droite, des événements auxquels la salle est consacrée. En regard, sur la page opposée, se trouvent les illustrations, abondamment commentées.

Mais l'ambiance exceptionnellement évocatrice de ces salles est due à l'accord constant avec le passé qu'éprouve le visiteur, grâce à la décoration même qu'elles ont reçue. En effet, ces tableaux où revivent Napoléon, son entourage, ses soldats, ses batailles, se détachent sur des étoffes dont les motifs et les couleurs sont du plus pur style Empire, puisqu'elles sont la copie fidèle des soieries commandées pour les palais impériaux. La générosité de la Société Taco, de Mulhouse, nous a permis d'en couvrir les murs et d'en draper les fenêtres. Ce sont des cotonnades imprimées, auxquelles un apprêt spécial donne, à s'y méprendre, l'aspect somptueux de la soie tissée. Couleurs et motifs varient avec les salles, et nous avons voulu cette variété, précisément pour réagir contre l'ennui des musées-laboratoires, aux murs banalement

39. MUSÉE NATIONAL DE VERSAILLES, château de Versailles. *Portraits*, by François Gérard. Plain pleated fabric of a pale grey-blue colour. White borders. Curtains of the same material as the walls. Skirting-board painted in pale grey to represent marble. Stools covered with red silk brocade. Between the windows, a console-table of the Empire period. Gérard's paintings are arranged in groups, under glass, with a background of red or green velvet. Notices in gilt bronze engraved in Didot characters. In the background, the following room, with the portrait of Admiral the Duke Decrès, attributed to Ansiaux, is hung with a plain pleated fabric, of a cherry-red colour, with yellow borders.

39. *Portraits*, par François Gérard. Tissu uni plissé d'un gris-bleu pâle. Bordures blanches. Rideaux de même étoffe que les murs. Plinthes peintes en faux marbre gris clair. Tabourets de soie brochée rouge. Entre les fenêtres, console d'époque Empire. Les toiles de Gérard sont groupées sous verre, sur fond de velours rouge ou vert. Cartels en bronze doré gravés en caractères Didot. La salle suivante, avec le portrait de l'amiral duc Decrès, attribué à Ansiaux, est tendue de tissu uni plissé rouge cerise à bordures jaunes.

cul.
mur
siège

Didot

salon
à l'époque

blanchâtres. Les fonds d'étoffe de ces salles napoléoniennes sont parfois très sombres (bleu de nuit à motifs noirs, prune à motifs noirs) ou très colorés (jaune vif à motifs verts, rouge cerise uni plissé à bordures blanches ou jaunes), et cette variété, qu'accentuent encore les draperies de style Empire des fenêtres, attire irrésistiblement le visiteur d'une salle dans la suivante. L'enfilade des portes ouvertes révèle ces contrastes de couleurs dont les effets sont justes et inattendus. Les peintures, présentées sur fonds d'étoffe, gagnent en luminosité, tout en recevant, de leurs cadres dorés, une indiscutable autonomie (fig. 36-39).

Mais d'autres problèmes restaient à résoudre.

Nos tableaux napoléoniens sont complétés par un extraordinaire ensemble d'aquarelles exécutées pour la plupart par le capitaine-ingénieur-géographe Bagetti, adjoint au service topographique de l'armée. Cet ensemble constitue un véritable reportage sur le vif, du plus haut intérêt documentaire, et inaccessible au public depuis le siècle dernier.

Ces aquarelles avaient beaucoup souffert de l'humidité. Presque toutes portaient d'énormes taches de rousseur. Quelquefois même les cryptogames les rendaient en quasi-totalité invisibles... Avant de les nettoyer, nous avons dû détruire radicalement les spores des moisissures en appliquant un traitement fongicide mis au point par le service de mycologie du Muséum national d'histoire naturelle pour la Bibliothèque nationale. L'opération s'est effectuée dans une étuve spécialement construite à l'annexe versaillaise de la Bibliothèque nationale. Le nettoyage et la restauration des cadres anciens de ces aquarelles n'ont pas demandé moins d'efforts.

Je tenais à les exposer dans les mêmes salles que les peintures qu'elles complètent, sans toutefois les faire voisiner directement sur les murs avec les toiles. Il fallait inventer un mode de présentation nouveau. J'ai fait appel pour cela au concours amical de M. Emilio Terry, à qui son goût parfait et sa connaissance des styles de cette époque ont permis de créer, au moyen d'éléments de style Empire (combinaison d'acajou et d'ébène, griffes de lion, feuilles de lotus), d'élégants et légers pupitres qui portent douze ou seize aquarelles et meublent les salles de la façon la plus heureuse. La lumière zénithale frappe les aquarelles légèrement inclinées sous un angle très favorable et permet de bien les voir malgré le verre qui les protège. Cette innovation muséographique est particulièrement réussie (fig. 38).

Il fallait aussi trouver un moyen de présenter une soixantaine de petits portraits en pied (réductions ou esquisses, par François Gérard, de ses portraits grandeur nature) qui évitât la monotonie et ne fît pas penser, comme dans l'aménagement antérieur, aux timbres-poste collés dans un album. Placés par groupes de deux ou trois (parfois aussi isolément), sous cadre de verre, sur fond de velours rouge ou vert, ces petits tableaux ont pris une importance qui leur permet de garnir les murs sans qu'il soit nécessaire de les superposer (fig. 39). Le public peut ainsi reconnaître, dans ces trois petites salles, la valeur indéniable de ce magistral portraitiste dont les œuvres originales, difficilement visibles, sont dispersées à travers l'Europe dans de nombreuses collections privées ou publiques.

Car je m'en voudrais de donner au lecteur l'impression que ces premières salles napoléoniennes n'offrent qu'un faible intérêt artistique. On peut même y voir d'incontestables chefs-d'œuvre: *Le général Bonaparte à Arcole*, par Gros; *Le Premier Consul franchissant les Alpes*, par David; *Le Premier Consul après Marengo*, par Gros¹; l'admirable dessin d'Isabey représentant *La visite de la Manufacture Sévène à Rouen*; et quelques toiles de l'étonnant peintre de batailles qu'était le général baron Lejeune.

Il reste à souhaiter que l'achèvement prochain des travaux d'architecture permette de présenter, à brève échéance, de nombreuses autres salles du Musée national de Versailles.

1. En dépôt du Musée de Malmaison.

Consul

Restauration
aquarelles

Présentation
aquarelles
et petits portraits

THE MUSEUM OF CAPODIMONTE, NAPLES

by BRUNO MOLAJOLI

AFTER the war, it became necessary to reorganize all the museums of Naples, their buildings having been seriously damaged. But while in the case of most of these museums substantial restoration and modernization work was carried out,¹ the long-standing desire to arrange the Naples National Gallery on new and more suitable lines remained unsatisfied. For more than a century and a half this Gallery had been confined to a few badly lit rooms in the old building of the National Museum of Archaeology, where it inevitably played a secondary role.

It is surely unnecessary to record here the circumstances and difficulties attendant upon the securing, some ten years ago, of one of the major buildings which Charles of Bourbon, King of Naples, had constructed in the 18th century in order to give a new look to his young kingdom's capital.

The Royal Palace of Capodimonte is a building of imposing dimensions. Its architecture, though perhaps not beautiful, is not lacking in grandeur, and it attracts the eye because of its raised position on the hill overlooking the vast expanse of Naples and the bay, and its magnificent setting amid the green of a great park (fig. 40, 41).

The palace was built between 1738 and 1759, to the plans of the architect G. A. Medrano, and it may be of interest to note that, during the first forty or so years of its existence, it housed the same collections of pictures as those which we have now restored to it. Charles of Bourbon had inherited them from his mother, Elizabeth Farnese, the wife of Philip V of Spain; he had brought them to Naples from the Palazzo del Giardino at Parma and the Palazzo Farnese in Rome and had made them into the main feature of the museum, which was called first the Museo Borbonico and then the Museo Nazionale.

Early in the 19th century the Palace of Capodimonte was cleared of most of its museum equipment and was thereafter used mainly as a summer residence for the Royal Family. Various collections however remained in it (ancient arms, porcelain, majolica, and 19th-century pictures and sculpture, mostly by Neapolitan artists); and the palace therefore preserved its character of a museum, but a museum without any systematic rule and almost entirely neglected by the public.

Transferring the National Gallery into these premises accordingly involved, not merely a radical restoration of the old building, but a new and harmonious arrangement of the collections already there. These had to take their place in a single unit comprising three sections or almost, one might say, three separate museums: the National Gallery (for paintings from the Middle Ages to the end of the 18th century); the Nineteenth-century Gallery (distinguished from the National Gallery by its holding of works representative, predominantly, of the Neapolitan School); and finally the Museum of Decorative Arts.

Our study of the general plan was considerably facilitated by the particular characteristics of the building, which was architecturally complete (albeit in a bad state of preservation) only as to its first floor or piano nobile; this contained an unalterable succession of over sixty rooms, all of very large proportions and decorated and furnished in a way that could hardly be changed, so that any idea of radical transformation had to be excluded (fig. 42).

However, the second floor, almost exactly the same in area, had always been designed as rooms for the courtiers and as servants quarters, and had therefore never been invested with architecture or decoration of any artistic interest. On this floor, then, demolition, transformation and radical renovation work could be freely undertaken, consonant with the technical arrangements and standards of taste called for by a museum of modern design. This second floor was naturally earmarked for the National Gallery, which could derive greater benefit from an up-to-date application of museum techniques (fig. 43), and particularly from a functional system of natural lighting obtainable by complete renovation of the roof covering (fig. 44-46).

1. B. MOLAJOLI, *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Naples, 1948.

Thus what is usually the major problem encountered in adapting historical buildings to museum purposes—that of balancing respect for the historical features of the interior architecture and the decoration of old rooms against the alterations inevitably involved by the application, however slight, of modern museum principles—was considerably reduced. To establish the balance in these cases is a very attractive task, but one fraught with difficulty. In the case with which we were faced, we could draw a sufficiently clear distinction between the two aspects of the problem, even though we did not wish to consider them in absolute isolation.

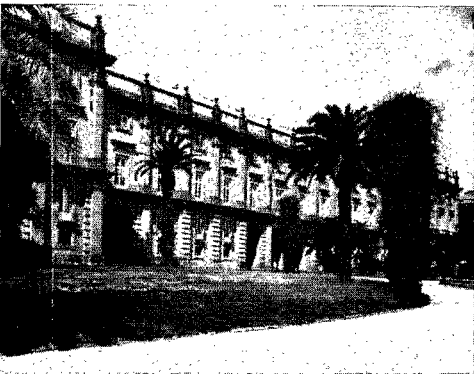
Admittedly, when planning the lay-out of the new Nineteenth-century Gallery on the second floor, we met with certain substantial obstacles. Thus, four of the larger first-floor rooms projected, owing to their height, into part of the second floor, which they accordingly broke up into non-communicating sectors. Further, the number and marked thickness of the dividing walls impeded a free distribution of space according to a functional plan. This difficulty was overcome partly by carrying out suitable demolition work, and partly by halving the height of one of the two largest rooms, in order to obtain a satisfactory space distribution in the new Gallery. Forty-five exhibition rooms were created in the wings of the palace, around the three great courtyards; all are connected by a single route, which begins and ends in the same hall, reached by two lifts as well as by the main stairway (fig. 47, 49).

Study of the plans for the new National Gallery was based on certain criteria. The planner of a modern museum must above all be concerned to create the best conditions for the preservation and presentation of the works of art. But his second concern—almost as important—must be the public. We are all familiar with museum fatigue and its bad psychological effects. If the physical strain of long distances to be covered, halts and doubling back on one's tracks cannot be avoided, "attention preservation", as we might call it, should at least be secured through the adoption of every means which can help to maintain and renew, discreetly and by subtle stimuli, the public's interest and curiosity. This should naturally be achieved, in the first place, by the quality of the exhibits and the way in which they are displayed. But there are other factors. Thus it seemed desirable, in this new Gallery of Capodimonte, to avoid long vistas of too many rooms, with all their doors on the same axis—an arrangement which immediately discourages the visitor. The object has therefore been to have short vistas, frequently interrupted by variations in the route. Rooms of spectacular proportions—over-large or too high—have been avoided; an attempt has rather been made to confine proportions to the human scale, and constantly to vary—even if only slightly—the dimensions, form and orientation of the rooms; so as to banish that sense of uniformity, and hence of monotony and boredom, which is created by the repetition of standard rooms with no varying features.

Furthermore, when planning the arrangement of the collection, which is in chronological order and according to the various schools of painting, it was thought advisable not to weary the visitor by displaying alongside the most important paintings, secondary works of art (by minor artists or provincial schools) which are of interest to students but not to the general public. These works are displayed in suitable rooms which lead off from the others and may be by-passed (e.g. the rooms numbered 9, 11, 13, etc. on the plan are subsidiary rooms of this kind) (fig. 43).

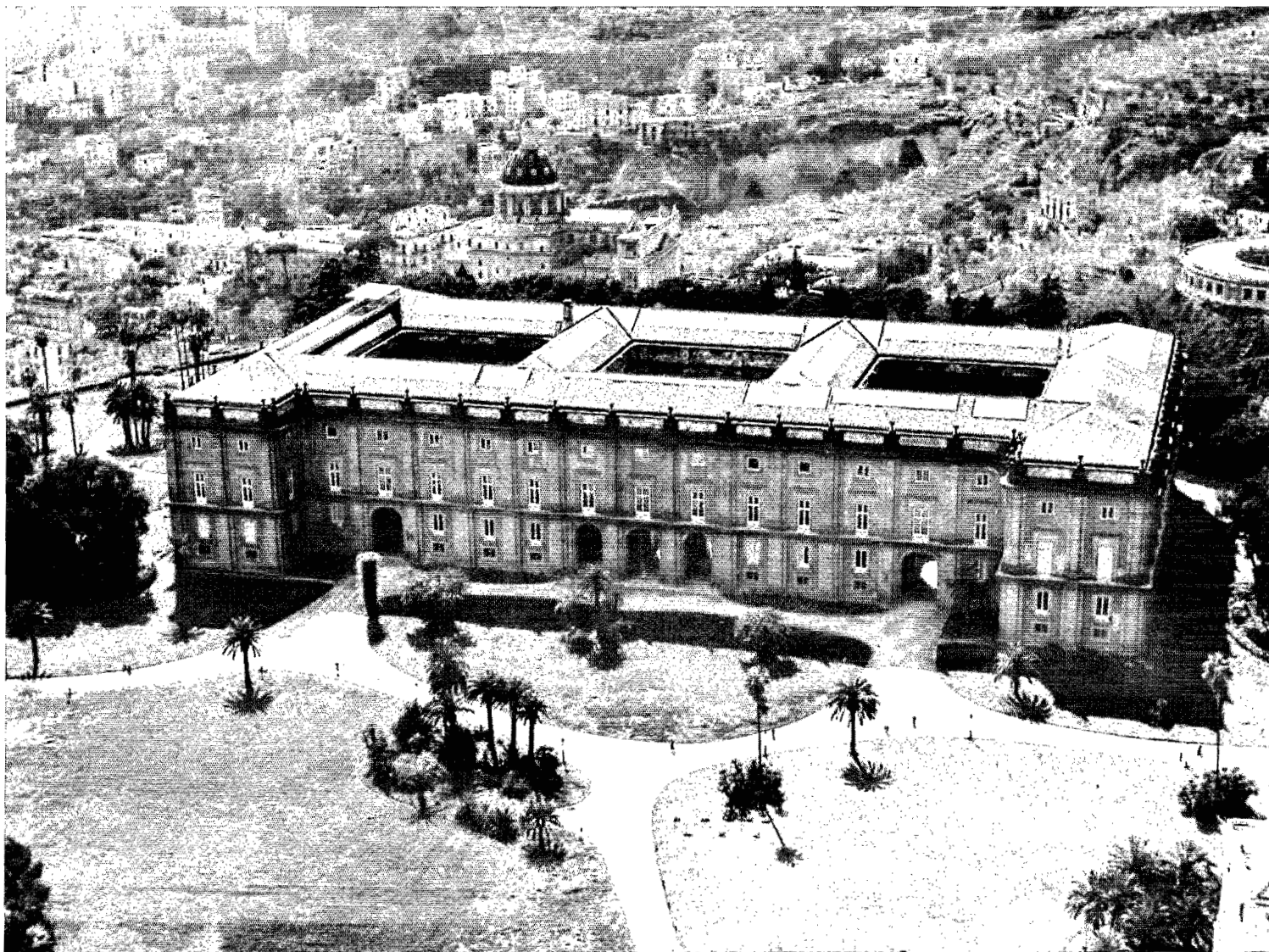
The main task involved in the functional transformation of the new Museum was the general renovation of the roofing of the entire building (covering an area of over 8,000 square metres). A new roof was built with pre-stressed reinforced concrete trusses carefully designed so as to take up a minimum amount of space and leave the largest possible area free for the light to enter through overhead windows.

The problem of providing satisfactory lighting for the Museum was one that received preferential attention. Lengthy preliminary research, many experiments and much painstaking work were carried out for this purpose under the guidance of the architect Ezio De Felice, who was in charge of all the alterations made to the Palace of Capodimonte throughout a period of five years. For those parts of the roof intended to be left opaque, suitable reinforced concrete elements were designed; as they can be mass-produced and are interchangeable, the system is a simple one which can readily be modified as the need arises, by varying the areas of transparent and opaque roof-covering when any changes are made in the rooms beneath it. The area of the transparent part of the roof varies according to the lighting required in the rooms



40. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The building, constructed between 1738 and 1759, comprises, on the first floor, the Museum of Decorative Arts and the Nineteenth-century Gallery, and, on the second floor, the National Gallery (paintings from the 13th to the 18th century).

40. Le bâtiment, construit de 1738 à 1759, abrite au premier étage le Musée des arts décoratifs et la Galerie du XIX^e siècle, et au deuxième étage la Galerie nationale (peintures du XIII^e au XVIII^e siècle).



below. These transparent areas consist of panes of tempered crystal, which was preferred to the usual wired glass since the latter, with thick panes, gives a greenish tinge to the light.

The new roof has the same slope as the previous one and the traditional covering of terra-cotta tiles, so as not to alter the external appearance of the building. But the fullest use was made of the interior space for the purpose of accommodating the light regulating equipment, the wiring, the piping and the gangways to be used by maintenance workmen, and for supporting the ceiling of the rooms at the height which, according to our calculations, was the best for the directing and filtering of the natural light through the velaria—without altering the dosage of infra-red and ultra-violet rays, which depends mainly on the distance from the source of light.

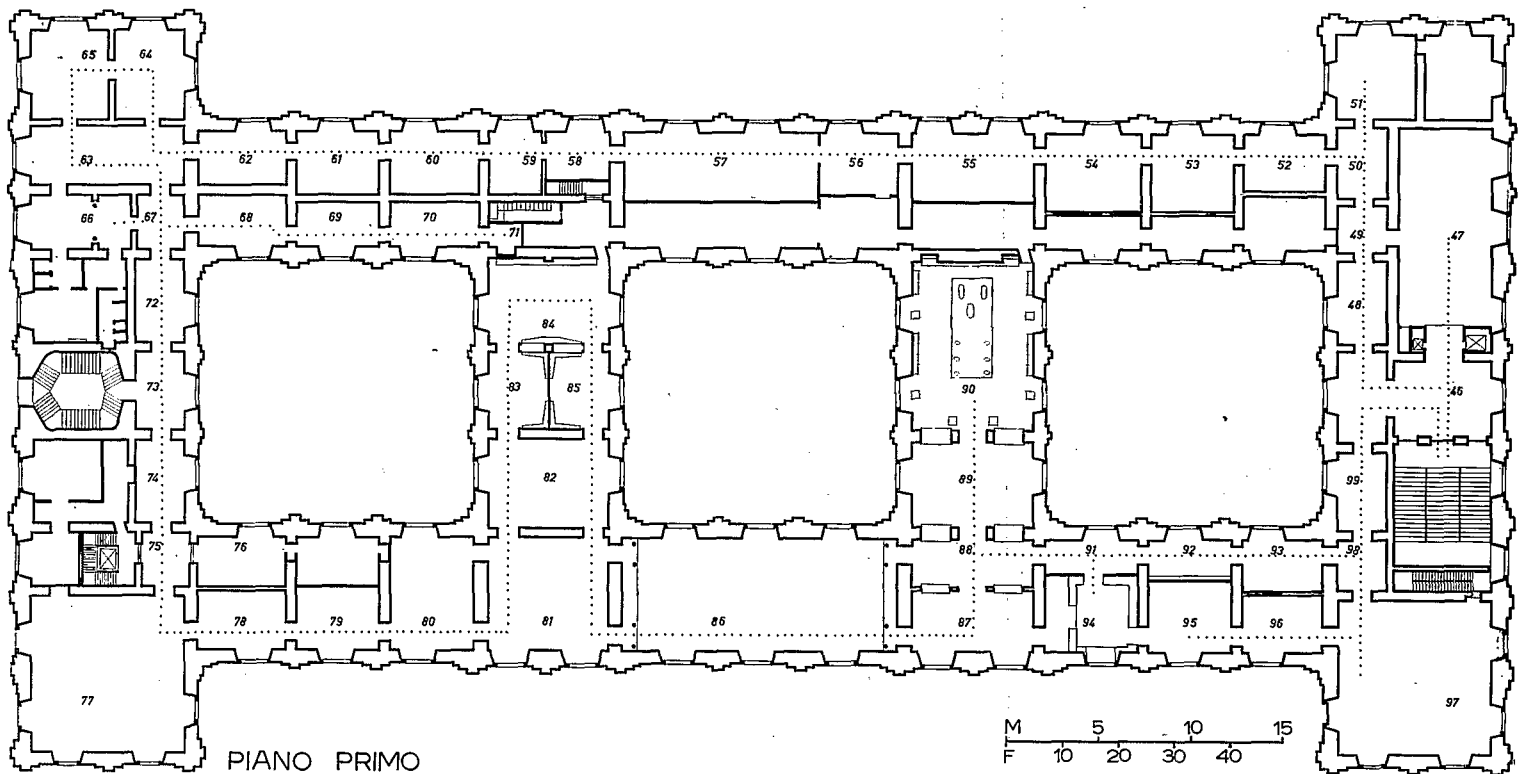
Parallel with each external overhead window is a system of metal Venetian-type shutters that can be adjusted in sections by means of electric motors (of which there are 46 serving the 3,000 or so square metres of glass roofing throughout the building). These motors are operated from inside each particular room; by adjusting the position of the metal Venetian shutters, one can regulate the amount of light admitted (fig. 48). Thus on cloudy days the maximum amount of light can be let in by setting the shutters at a vertical position, whilst on sunny days it is possible to exclude the direct rays of the sun, and their heat, completely.

Various systems and designs were adopted for the construction of the ceilings, depending on the size of each room and the amount of light required for the paintings of the different periods.

In the rooms for paintings up to the 16th century, the ceilings are of much the same type as in the Boymans Museum in Rotterdam, but various improvements have been introduced so as to make the system lighter and less rigid; the shape, thickness and method of attachment of the fixed plates of glass were varied, and the angle at

47. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. Bird's-eye view of the building. The new roofing of an area of over 8,000 square metres, with the large glass windows for the Gallery's scientifically planned lighting. To the left the terrace, offering a panoramic view.

47. Vue aérienne du bâtiment. La nouvelle toiture, dont la surface dépasse 8 000 m², avec les grandes verrières qui permettent un éclairage rationnel de la galerie. A gauche, la terrasse panoramique.



42. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. Plan of the first floor, formerly occupied by the Ceremonial Apartments, which now house the Nineteenth-century Gallery and the Museum of Decorative Arts.

42. Plan du premier étage, occupé autrefois par les grands appartements et où sont actuellement installés la Galerie du XIX^e siècle et le Musée des arts décoratifs.

which they are set was studied in each individual case so as to ensure rational and unvarying lighting of the walls (fig. 50).

For the 17th- and 18th-century paintings, which require stronger lighting, the ceiling was left freer, more open and transparent. No adjustable shutters were used; the sloping part was made of opaline glass, while the central, horizontal part has double panes of slightly tinted glass wool (fig. 51). In some cases the central rectangle is completely opaque.

The size, shape and angle of slope of the glass in the ceilings were carefully studied so as to avoid any reflection on the surface of the paintings.

In the narrower rooms, slightly curved plastic glass (Perspex) velaria or the usual horizontal frosted glass velaria were used.

More particularly in rooms with this type of lighting, dark tones were chosen for the flooring, so as to avoid any reverberation on the paintings; when this was not necessary, the flooring was made to tone with the light-coloured walls, e.g. in the large room specially built for the seven Flemish tapestries representing the *Battle of Pavia* (fig. 52).

The architectural procedures adopted, varied though they were, were all extremely simple. A conscious effort was made to subordinate everything to setting off the pictures themselves; the architect and the director of the Museum co-operated closely at every stage in planning and execution, and agreed to keep within definite bounds, so as not to detract from the prime role which, in any museum, the works of art should play.

Many individual methods of museum display were studied, and different ones adopted according to the needs of each particular case. Special isolated panels were made, on which to display works worth setting apart (fig. 50) (e.g. the Masaccio, Simone Martini and Breughel paintings); in some cases, the same result was achieved by breaking up the length of a wall by means of a silk drapery, which also makes for a more balanced display of the pictures.

In the room set aside for the display of two works by Francesco Goya (the portraits of *Charles IV of Spain* and of *Queen Maria Luisa*), the ceiling was so designed as to provide light only for the wall on which these pictures are hanging and to leave the opposite wall, taken up by a long divan, in darkness.

One room of special importance is that devoted to the series of nine paintings by Titian which form the nucleus of the Farnese collection and, indeed, the focal point of the Gallery. For this a special setting was devised which, while avoiding the dangers of an attempted period reconstruction or imitation, aimed at conveying a

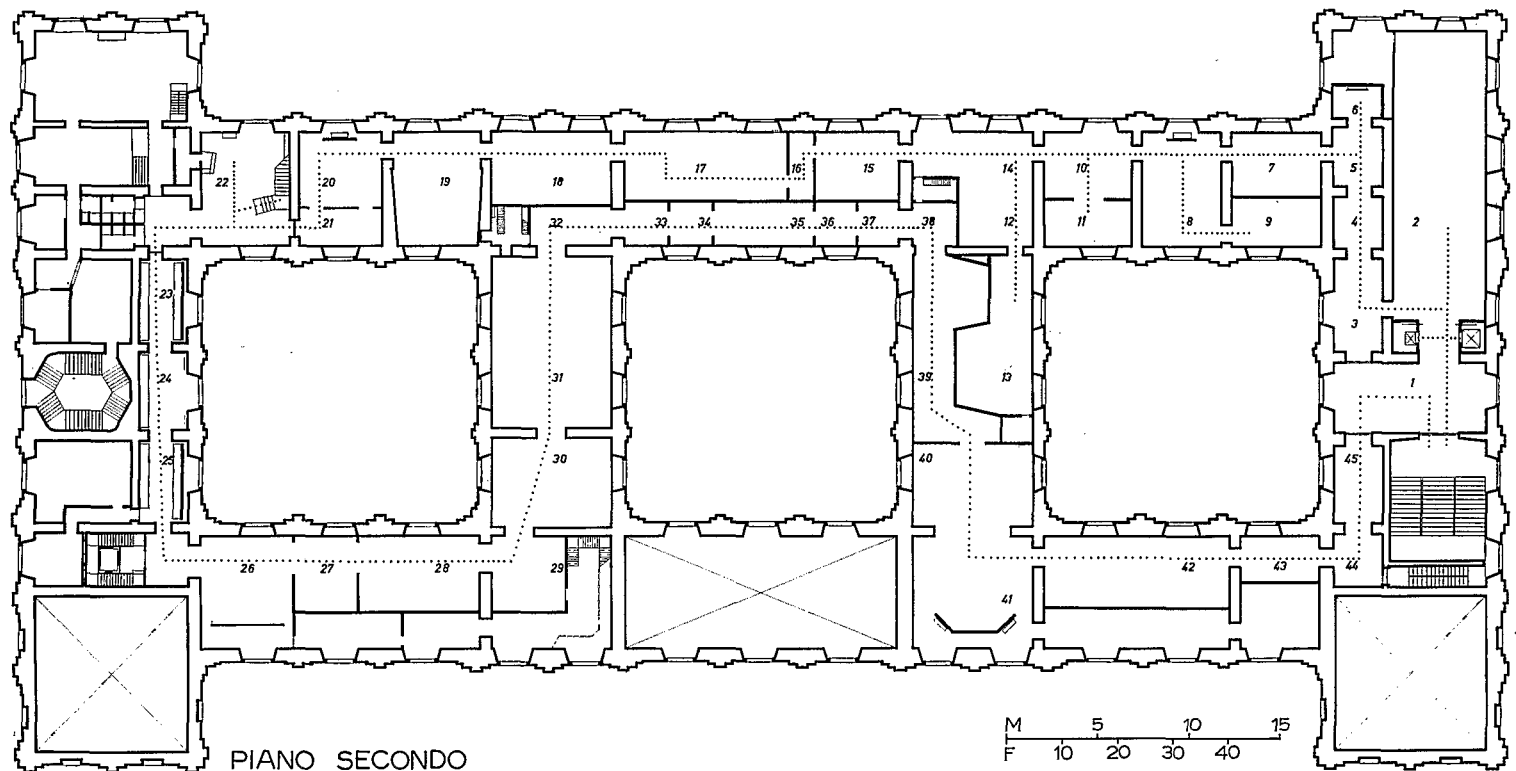
suggestion of the rich surroundings in which these pictures had originally been placed. They are hung exclusively on three panels which meet at slightly obtuse angles, giving the effect of a huge triptych (fig. 53). The fourth wall, flanked by a door at each end, is left in shadow, behind the visitor's back. The floor is paved with slabs of beautiful marble, veined in dark colours, like a great carpet. The silk draperies for the panels are in bold blue on a yellow-gold background which stands out when seen from in front, so that a visitor looking straight at one of the pictures sees it surrounded by a halo of soft colouring which harmonizes felicitously with the tonality of the painting.

A special feature of the Neapolitan museums is that nearly all of them either overlook the famous panorama or stand in a setting of trees which offers great possibilities. The planners already had a certain experience of the desirability or otherwise of using these advantages so as to add to the appeal of a museum while yet not allowing it to become too great a source of distraction.

On the other hand, it is a well-known fact that museums whose rooms are lit from above, without windows, have after a time a depressing effect, so that the visitor impatiently hurries round, eager to emerge into the open air again. To overcome this drawback, a small lounge equipped with a bar, where there are no pictures, has been opened halfway round the Gallery, on the south side, to provide a break for visitors. Here they are free to smoke, talk without lowering their voices, linger if they wish to read, make outside telephone calls, or gaze at the view (fig. 55). From this bar, an easy flight of stairs leads up to a terrace on the roof of the building, whence the eye, travelling round the horizon, can look down at the city, across to

43. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. Plan of the second floor, which is occupied by the National Gallery; the numbering indicates the circuit through the 45 exhibition rooms.

43. Plan du deuxième étage, celui de la Galerie nationale. Les numéros indiquent le sens de la visite le long des 45 salles d'exposition.



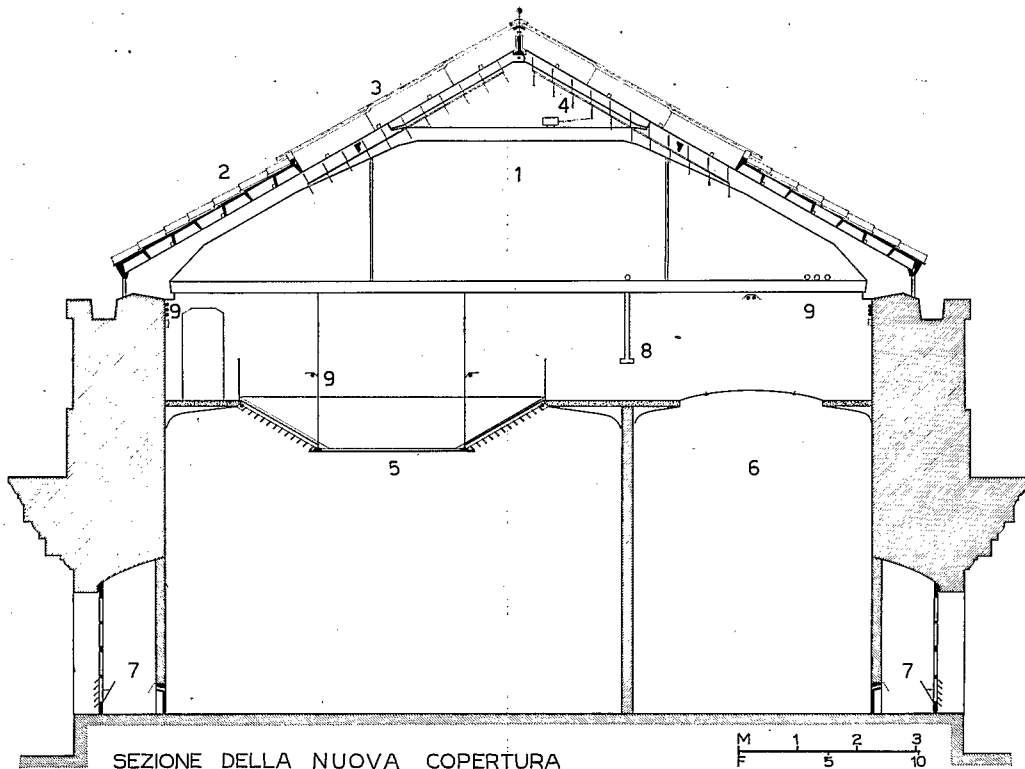
the hill where another museum has been opened in the ancient Certosa di San Martino, and over the surrounding expanse of green to the curve of the blue bay, with Capri, Sorrento and Vesuvius standing out on the horizon.

Moreover, the position and form of the building have been put to another use: on the way round the Gallery a number of windows have been left open but separated from the exhibition rooms by partitions which, while serving as supports for pictures, screen off the light from outside (fig. 54); behind these partitions the visitor finds a quiet corner with a seat facing a large window, whence he can admire the scenery at his leisure.

In certain other instances, where it has been found desirable to throw extra light on some particularly important painting, a window has been cut in the flanking wall

44. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. Cross-section of the rooms and roof of the National Gallery (2nd floor). (1) Vibrated, reinforced concrete truss with tie-beams of pre-stressed concrete; (2) tile-roofing on reinforced concrete joists that can be taken to pieces; (3) iron and tempered glass skylights; (4) metal shutters which can be adjusted in order to regulate the admission of the daylight; (5) cross-section of ceiling with perimeter windows equipped with fixed shutters designed to direct the light on to the walls; opaque central part; on the sides, an overhead gangway for maintenance workmen; (6) cross-section of a ceiling made of opaline plastic material (Perspex); (7) ventilation system which can be regulated in two ways, the air enters through the ancient windows and can be filtered by electric apparatuses; (8) opening of the centralized dust-suction plant; (9) technical equipment (electric mains, heating pipes, lighting apparatus, etc.).

44. Vue en coupe des salles et de la toiture de la Galerie nationale (2^e étage). (1) Ferme de ciment armé vibré avec entrain de béton précontraint; (2) Couverture de tuiles sur poutrelles démontables en ciment armé; (3) Verrières en fer et verre trempé; (4) Jalousies à lamelles métalliques pivotantes permettant de régler l'entrée de la lumière naturelle; (5) Type de plafond dont les éléments latéraux sont munis de lamelles fixes dirigeant la lumière sur les parois; la partie centrale est opaque; sur les côtés, passerelles en saillie pour la circulation du personnel de service; (6) Type de plafond en matière plastique opaline, perspex; (7) Système d'aération à double régulation, l'air extérieur étant introduit par les anciennes fenêtres et filtré par des appareils électriques; (8) Bouches de l'installation centrale d'aspiration des poussières; (9) Plans techniques (canalisations électriques et thermiques, installations d'éclairage, etc.).



and equipped with a shutter, the slats of which can be adjusted to direct the light on to the picture at the most suitable angle.

In order to facilitate the transference of pictures from one place to another, a narrow space has been left between the wall and the edge of the ceiling; this conceals an iron rod on which the metal hooks for the pictures are slung. This arrangement avoids any damage to the walls, particularly as the hooks are of the runner type.

The electric lighting used at night has also been satisfactorily hidden in the ceilings, and all its equipment in concealed. This lighting gives a successful imitation of daylight, being directed towards the walls from the same angles and (except, of course, for the difference in intensity) having the same colour values and manner of diffusion, thanks to a suitable alternation of fluorescent and incandescent lamps and, where necessary, the use of coloured filters and of spotlights.

In the arrangement of the first floor, various problems were encountered but solved, all equally tastefully, so as to link the new to the old without clashing. The first twenty rooms were reserved for the modern Gallery (19th-century pictures and sculpture); a further twelve rooms (parallel, but normally closed to the public) contain pictures and sculpture of lesser, or purely documentary, importance; the remaining thirty-five rooms are occupied by the Museum of Decorative Arts, which is also a historical museum.

Here, too, there is a single circuit through rooms which, unlike those on the second floor, retain their original architecture and decoration, suitably restored where necessary. The walls have been subdivided horizontally with the aid of an unobtrusive hollowed-out line; this provides a practical arrangement for the hanging of the pictures and, at the same time, a better distribution of the space around them. These walls are painted in a single, neutral, tint.

The 19th-century pictures and sculpture, in a sober setting, are arranged by schools and in chronological order.

To improve the pictures' visibility, the light is regulated by Venetian blinds. The upper parts of the very large windows are of frosted glass, thus ensuring improved light distribution; the lower parts are of transparent glass, so that the visitor may have a view of the landscape outside.

From the Nineteenth-century Gallery, visitors pass directly to the Royal Apartments (Historical Museum)—the exhibition of iconographic records—primarily of the Bourbon dynasty. Each room, furnished in period style, is devoted to a historical period or personage—in chronological sequence (fig. 57, 58). Portraits and busts, porcelain, bronzes, tapestries, musical instruments and curios recover their orna-

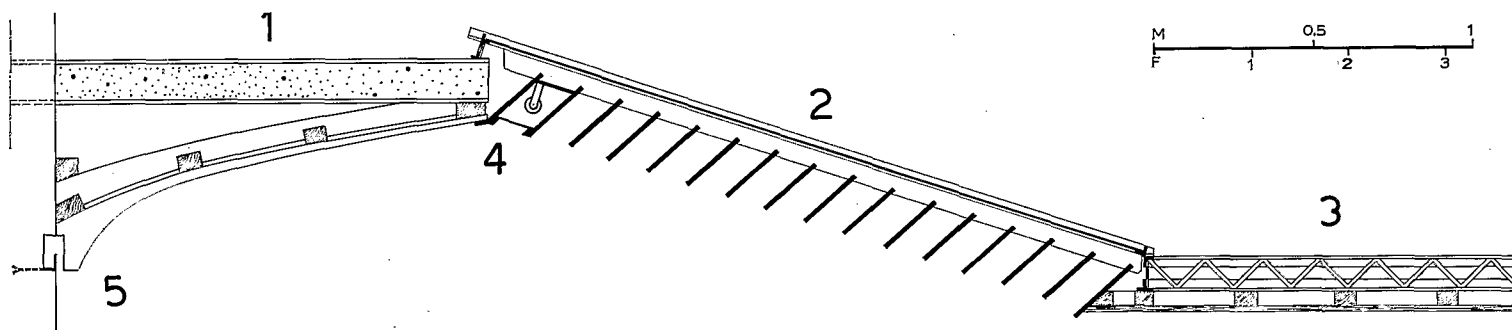
Study call.

mental function, side by side with old clocks which keep time once more and mark the hours with the chime of their carillons—all of which helps to bring the museum's objects to life.

The larger rooms have been left with their ceremonial or representational function. The furniture and all the ornamental objects have been restored; and the chairs and armchairs (numbering more than 700 throughout the palace) have been re-covered with new silk fabrics, faithfully reproducing the originals. We were in fact lucky enough to find, in the attics of the old silk factory of San Leucio, near Caserta, the actual cartoons which had been used, 150 years before, in upholstery for the Court and the Royal Palaces in Naples. All we had to do was to replace them on the old looms and produce, with the old designs, the silk which we needed for our restoration work.

In Naples Charles of Bourbon had founded, among other things, a tapestry factory, which was active for some dozens of years until the end of the 18th century and supplied several series of tapestries for the Royal Palaces of Naples, Caserta and Capodimonte. Here were restored, *inter alia*, the fine *Don Quixote* series, bordered by the characteristic alentour of the famous Gobelins series. Various pieces of this series were sent to Naples and one is still preserved at Capodimonte.

In these rooms the aim has been not to overload them, but to effect a harmonious combination between the restored decoration and the few objects of art displayed within its setting, restoring to them that life which they possessed when they were created; they have accordingly been rearranged with suitable spacing and in judicious



relationship, which makes them once more a natural part of their surroundings and reinvests them with their original telling effect.

Where this has not been possible, an attempt has been made to preserve this "orchestration" of the old and the new (e.g. by the use of modern-type showcases inserted in the bare wall). Thus, in three rooms, we have been able to install entire ceilings covered with fresco paintings by an 18th-century Neapolitan artist, Fedele Fischetti, which were donated to the Museum by the family of the Dukes del Balzo. They were removed from an old Neapolitan palace on suitable movable frames and transferred to the ceilings of the rooms in which the most valuable exhibits are displayed—small Renaissance bronzes and medallions, Flemish tapestries, ivory and alabaster sculpture, and engraved crystal.

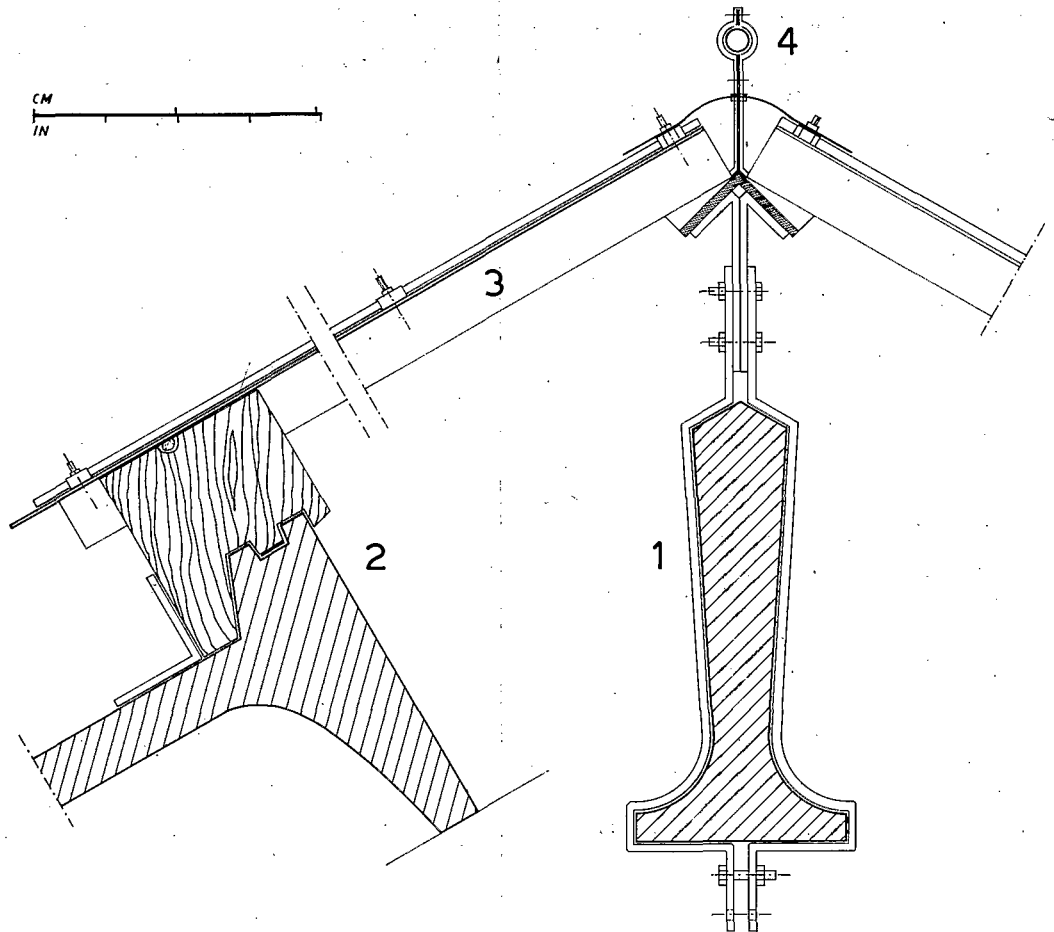
In this integration of the museum objects and the architecture of a building we felt free to proceed without any preconceived idea, and to introduce such modern features as all-glass showcases, so simplified in design that they could be fitted unobtrusively into the general setting (fig. 59, 60).

A special section, consisting of a few smaller rooms, is set apart for the collection of porcelain dinner services and statuettes. These objects, which are displayed in mirror-glass or silk-bottomed showcases—either free-standing or set against the wall—recall not only the Royal Court to which they belonged, but also the wealth of the manufacturing enterprises founded by Charles of Bourbon at Capodimonte itself, which rivalled Sèvres and Meissen for fame.

Barely a year ago, a very special addition was made to the collections of the Capodimonte Museum. Mr. Mario De Ciccio, a wealthy art connoisseur of international renown who has been a collector throughout his long life, donated his magnificent collection, consisting of more than 1,300 items of exquisite workmanship—Italian and Spanish majolica, small 16th-century bronzes, old glassware, Greek vases, 17th-century European and Oriental porcelain, fabrics, embroidery, silver,

45. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. Structural details of the ceilings of the rooms in the National Gallery (2nd floor). (1) Overhead platform and false ceiling; (2) parts of the ceiling through which the light enters; above, frosted or plastic glass; below, pressed wood shutters with a plastic varnish, inclined according to the form and size of the room so as to concentrate the daylight on the display walls; (3) central opaque part of the ceiling, supporting metal structure and ceiling of pressed wood panels; (4) situation of the sources of artificial lighting supplemented by projectors placed above the glass panes; (5) supporting bar for the metal supports of the paintings.

45. Détail de la structure des plafonds des salles de la Galerie nationale (2^e étage). (1) Passerelles en saillie et faux plafond; (2) Zones d'éclairage; en haut: verre dépoli ou panneaux de matière plastique; en bas: lamelles de bois comprimé recouvert d'un vernis plastique, plus ou moins inclinées suivant la forme et la grandeur de la salle et destinées à concentrer la lumière diurne sur les parois d'exposition; (3) Zone opaque centrale: armature métallique portante et panneaux de bois comprimé constituant le plafond; (4) Logement des sources de lumière artificielle, constituées par des projecteurs placés au-dessus des vitres; (5) Barres sur lesquelles prennent appui les crochets métalliques des tableaux.



46. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. Structural details of the skylights. (1) Central joist connecting the truss and the structural supports of the skylights; (2) structure connecting the skylights and the reinforced concrete joists supporting the tiles; (3) support for the glass panes, tempered glass, and aluminium joint-covering; (4) tube for the cooling of the glass and opaque parts of the roof.

46. Détails de la structure des verrières. (1) Poutrelle centrale reliant les fermes au point d'appui de la structure des verrières; (2) Structure reliant les verrières aux poutrelles de ciment armé qui servent de support aux tuiles; (3) Support des vitres, vitres en verre trempé, et couvre-joints en aluminium; (4) Tuyau d'arrosage servant à rafraîchir les couvertures vitrées et opaque.

clocks, etc. They form a choice collection, which the donor wished to arrange himself in four large rooms of the Museum, and we readily acceded to his desire to preserve the atmosphere of a *cabinet d'amateur* in which a variety of objects are rather crowded together—such an arrangement being, he felt, more in keeping with his own tastes.

Alongside this collection and almost, as it were, dominating it—since from the standpoint of local production it constitutes the most important item in this section of the Museum—is the *Porcelain Parlour*, decorated in Chinese style, which King Charles of Bourbon commissioned from the Capodimonte factory between 1757 and 1759 (fig. 56). This room originally formed part of the Royal Palace at Portici, but was moved to the Palace of Capodimonte a century ago. Those responsible for its removal, however, were unwilling or unable to bring along the stucco ceiling, which I found in its original place, grimy with dust and smoke. Since the two portions of the room obviously had to be brought together again, and because we were faced with the still more urgent task of restoring the building after the considerable damage done to it during the war, we decided to move the whole room to a different and more suitable part of the Palace of Capodimonte. The pieces of porcelain—over 3,000 in all—with which the walls were completely covered were patiently removed; at the same time, the stucco ceiling of the palace at Portici was divided into sections; and the whole unit was satisfactorily reconstituted.

By the reconstruction of the original ceiling we succeeded not only in satisfying the criterion of historical reconstitution, but also in recreating the aesthetic unity of the decorative composition including, as in the past the chinoiserie which at that time dominated European taste; for all the various parts combine harmoniously with the florid lines of the Rococo period. The whole room is regarded as the most important example of the use of so valuable a material, produced by a European porcelain factory, for purposes of interior decoration.

Another noteworthy section of the Museum is the Armoury, to which three large rooms have been allocated. The collection of arms and armour at Capodimonte originated as a single unit, having been built up in the course of time by the Farnese family. The Bourbons added a remarkable series of firearms. Afterwards, however, the whole collection was left for many years in a state of neglect, so that lengthy and careful restoration and classification work was necessary before it could be put on



47. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The main stairway, connecting the two floors of the Museum, was built early in the 19th century and completed in 1956.

47. L'escalier principal, réunissant les deux étages du musée, a été construit au début du XIX^e siècle et complété en 1956.

display. In arranging these exhibits, the need for presenting them in a way that appeals to the modern public was borne in mind. The large sets of armour are displayed on equestrian figures arranged on a rostrum, rather in the manner of a stage scene (fig. 62); and these are supplemented by a number of showcases specially designed so that their appearance and the modern function they fulfil shall not be out of keeping with their setting (fig. 61). These showcases are made of plain glass, hinged at the top on one side, provided with wooden bottoms which are either left plain or stained red, and held up by iron supports of the simplest industrial design.

Far more delicate is the collection of old drawings and engravings which are kept in a special print room on the floor occupied by the Museum; but a selection of them is permanently on view in three rooms situated—like a shady interval—between the two main sections of the National Gallery. Showcases lined with cloth, their tops sloping down to a convenient shelf at elbow level, project from the walls of each room, displaying the drawings and prints to the best advantage and enabling students to bend over them without leaning on them. The windows in these rooms are screened in such a way that the daylight—notoriously harmful in its effect on drawings—is almost entirely cut off, just enough being let in to produce a half shadow which is not unpleasant. The showcases themselves have interior fluorescent lighting, suitably filtered to guard against even the slightest risk of its causing the drawings, etc., to fade; moreover, they are normally left in darkness; it is left to the visitor himself to turn on the light by pressing a button. This sets in action an automatic system by which the light goes out after a certain time,

leaving the valuable exhibits in darkness again. Similarly, two larger drawings, one by Raphael and the other by Michelangelo (treasures originally designed to serve for the Vatican frescoes), are displayed in plain frames—a narrow space being left between these and the wall behind to protect them from the slightest risk of absorbing damp or heat.

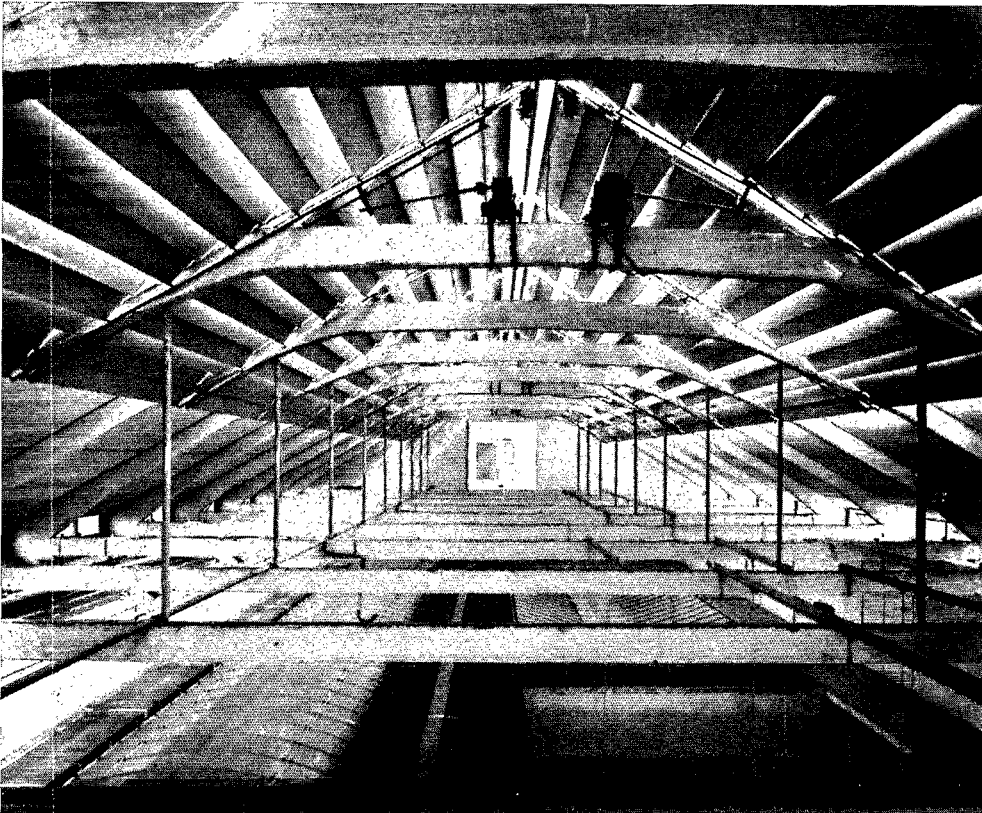
Capodimonte, like all large galleries, has a considerable number of pictures in reserve which, though not on exhibition, are available to scholars. The principle, now almost universally adopted, of placing only a carefully chosen selection of pictures in the main display rooms makes it necessary to increase the number and size of the rooms used for study and storage purposes, and to improve their facilities. At Capodimonte, in addition to the smaller rooms on the two floors of the Gallery and the Museum, a large central storeroom has been arranged for the more ancient works and those whose preservation requires greater care.

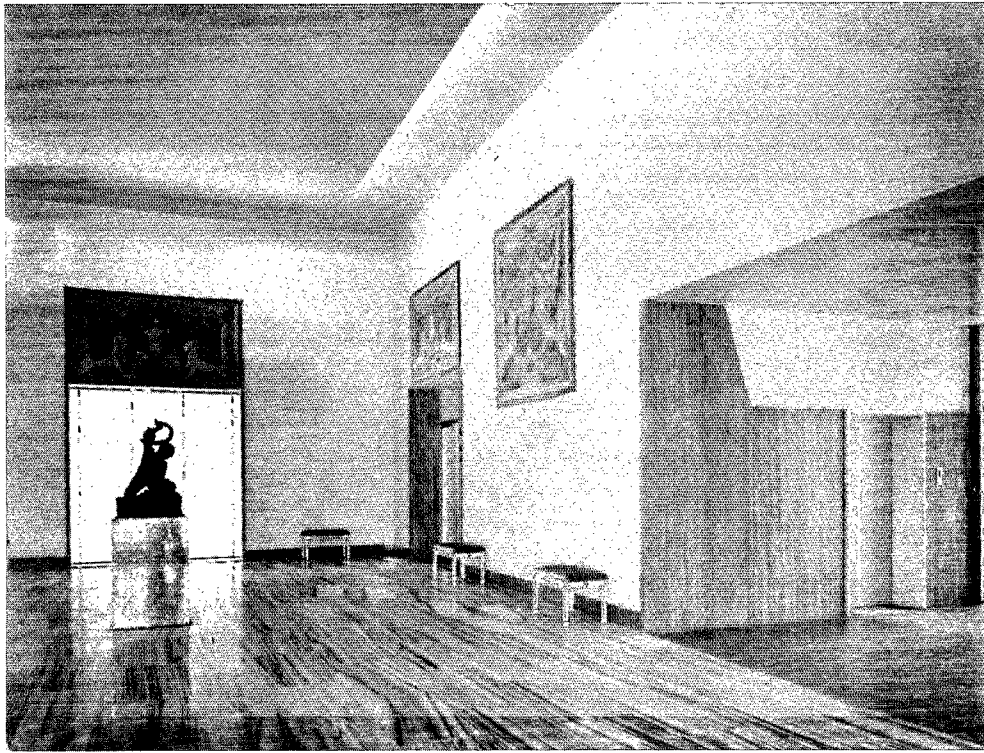
This large room, with an area of 375 square metres, contains 60 metal frames (3.50 × 3.50 m.) for hanging paintings; they are spaced 50 cm. from one another and, running on ball-bearings along rails, can be moved horizontally; their upper ends are held by an iron beam while their lower ends are free (fig. 63). We have introduced certain new features into this widely adopted system, improving it so as to obtain greater ease of movement, lightness and strength and the greatest possible surface on which to hang the pictures, the total working surface being approximately, 1,500 square metres.

Other arrangements have been made to help the museum perform the functions which, away from the eye of the public, are of such importance for us museum curators—the study and preservation of works of art, i.e. the most responsible part of our work.

48. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The specially designed trusses of the new roof are made of reinforced concrete. The glass parts of the ceilings of the rooms below let in the daylight, which is regulated by metal Venetian shutters; these are adjusted, according to weather conditions, by means of 46 electric motors.

48. La structure de la nouvelle toiture est en ciment armé précontraint. Au-dessous, les verrières des plafonds des différentes salles reçoivent la lumière naturelle à travers des jalousies à lamelles métalliques dont l'inclinaison est réglée suivant l'état du ciel par un ensemble de 46 moteurs électriques.





49. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The entrance hall of the National Gallery, on the second floor.

49. Vestibule du deuxième étage de la Galerie nationale.

It should be remembered that the Palace of Capodimonte is now more than a museum; it also houses the Supervisory Office for Art Galleries² which, under the system in force in Italy, is in charge of works of art in the whole region. To cope with these extra responsibilities, the Museum had to be provided with more facilities than are necessary even in a large museum; and the possibilities of future expansion were also taken into account.

Apart from the director's and other administrative offices, and the library on art history where not all the material has yet been installed and catalogued, the requisite equipment was provided for the photographic archives and laboratory, and for a scientific research laboratory in which technical activities relating to the preservation and restoration of works of art would be carried out (fig. 65, 66). A whole section of the building was rebuilt and extended, as far as the top floor, in order to accommodate these important laboratories.

The photographic laboratory, so necessary for all technical and scientific documentation work, has a room for taking photographs (with natural, adjustable overhead lighting and movable electric lamps), six dark rooms (one for each type of operation—developing, printing, enlarging, colour work, microfilming and reproduction), a small room for washing and drying negatives and prints, another for finishing operations, and, lastly, space for the archives and stores.

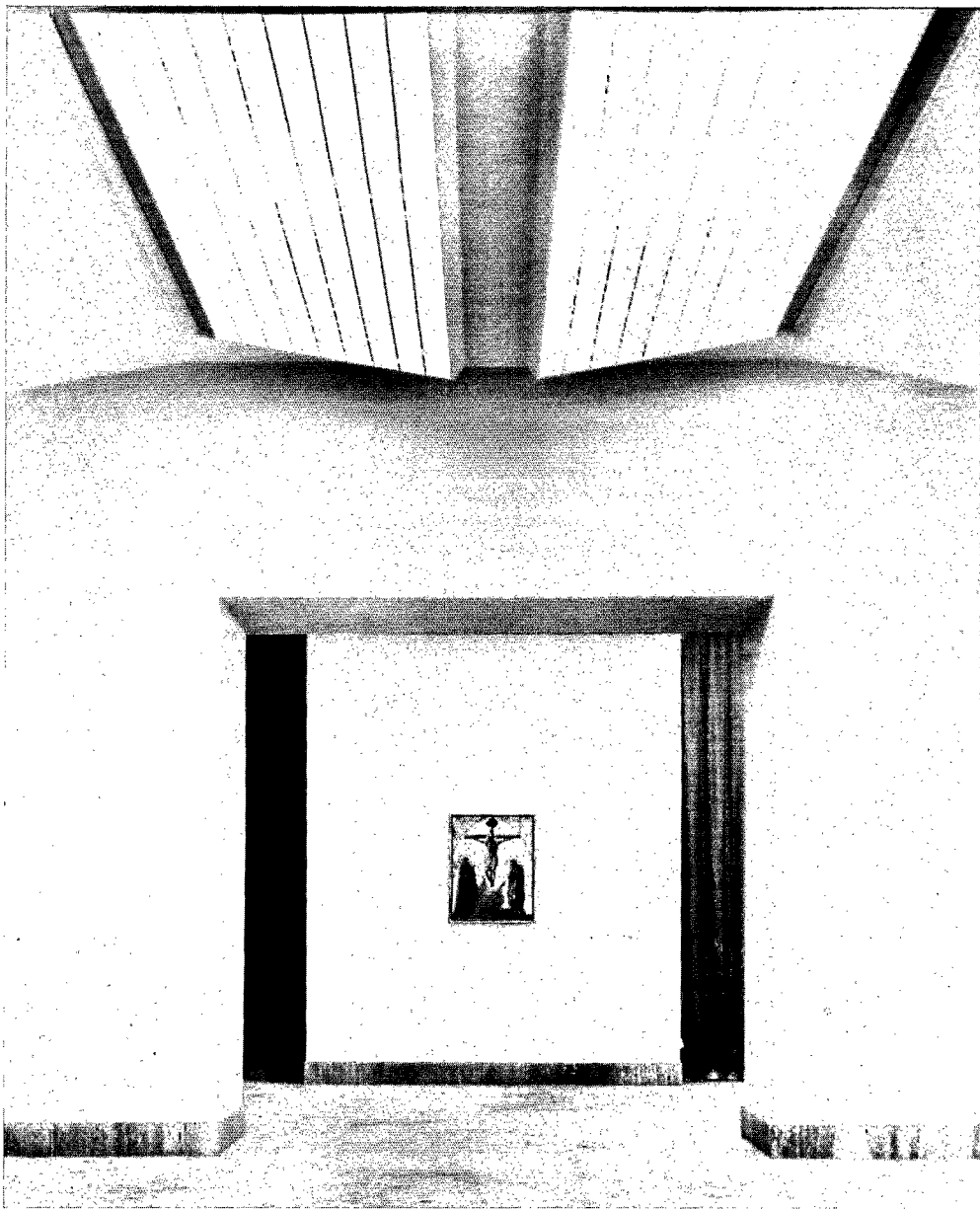
Another large section has been set aside for the various operations involved in the restoration of works of art, carried out in accordance with up-to-date principles far removed from the trial and error method. All work is based on technical experience gathered from rational tests, controlled methods and scientific aids which afford the best possible guarantee of lasting results in the difficult and responsible business of preserving works of art.

In the Capodimonte Laboratory, large, well lit rooms have been assigned to the restoration staff for the execution of all the various operations, such as the relining of canvases and the cradling of panels, the cleaning, consolidation and filling in of paint layers (fig. 64), and the restoration of porcelain, bronzes, gilt, etc. Auxiliary work-rooms (carpentry and engineering workshops, etc.) are attached to these laboratories. A fumigating room, built entirely of iron, with a working capacity of 18 cu.m. and equipment for the distribution and extraction of gases, is fitted out for the disinfection of old panel paintings, sculpture and all wooden objects (fig. 67). A dark room, its walls screened and painted black, contains modern equipment (much of it specially designed) for the study of paintings and art objects by normal radiographic methods, by X-ray stratigraphy and stereography, and by the usual ultra-violet (Wood light) and infra-red rays (fig. 69).

2. Soprintendenza alle Gallerie della Campania, Naples.

Note 3 from page 176

3. The following figures relate to the building, the work carried out and the plant installed between 1951 and 1957:
 Height of the palace (façade), 28 m.; to the top of the roof, 33 m.; length of palace, 160 m.; width, 82.5 m.; total area of building, 11,928 sq. m.; area of ground floor, 9,405 sq. m.; area of new roof covering, 8,088 sq. m.; (including 3,362 sq. m. of glass); volume of material removed after demolition work, 23,000 cu. m.; cement conglomerate, 3,200 cu. m.; wrought-iron structures, 85,000 kg.; new floor surface: 2,541 sq. m. of marble, 3,877 sq. m. of brick, 1,490 sq. m. of plastic material, 3,150 sq. m. of sandstone and wood; plaster and stucco, 35,000 sq. m.; ceilings, 3,175 sq. m.; new attics, 1,500 sq. m.; glass of varying thickness, 3,500 sq. m.; miscellaneous masonry (tufa, bricks, etc.), 2,500 cu. m.; steel for reinforced concrete, 220,000 kg.; metal shutters for adjusting the light coming through the overhead windows, 2,400 sq. m.; miscellaneous painting, 75,300 sq. m.; electric wiring, 138 km.; piping for heating and other purposes, 15.5 km.



50. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. In the rooms containing paintings up to the 16th century, the daylight is directed on to the walls by inclined Venetian-type shutters. Paintings of exceptional importance (such as Masaccio's *Crucifixion*, shown in the present figure) are displayed against isolated panels on which the light is concentrated.

50. Dans les salles consacrées aux peintures antérieures au XVI^e siècle, des lamelles inclinées dirigent la lumière naturelle vers les parois. Les tableaux d'importance exceptionnelle (comme la *Crucifixion* de Masaccio que l'on voit ici) sont mis en valeur sur des panneaux isolés, éclairés de façon plus intense.

A physics and chemistry laboratory, consisting of three large rooms, offices and stores, has the most up-to-date equipment for physical and microscopic investigation with a view to carrying out all research required for restoration work and analyses of the materials used in connexion with works of art, not to mention the scientific research necessary for their preservation.

While on the subject of technical equipment,³ we should mention such ordinary matters as the electricity supply; here, the huge size of the Palace of Capodimonte and the special uses to which it has been put called for special care and very extensive equipment, including the transformer and distribution plant, the general and sectional switchboards and 138 kilometres of electric wiring, forming the nervous system of the whole palace. The museum rooms also have auxiliary lighting fed by independent sets of accumulators; the system is automatically brought into service when there is any unforeseen failure of current, and normally operates at night for the night-watch service.

The museum is heated by oil-fired boilers and the heat, distributed through over 15 kilometres of piping placed under the floor of the rooms, is radiated direct—a system we have adopted because visitors feel its benefit immediately and it has a less harmful effect on the paintings.

Likewise, careful attention was paid to the circulation of air in the rooms. The overheating of air in summer is pre-

vented by the system of shutters below the overhead windows, and by the cooling of their upper surface, and the entire roof area, with water. The nearby belt of trees is particularly valuable in ensuring a constant relationship between temperature and humidity.

To keep this very large area of glass clean, the whole building has a single, centralized dust suction system, mainly concentrated in the part with overhead windows. It consists of a network of fixed steel pipes, to the openings of which the window-cleaners can easily attach simple rubber tubes fitted with brushes made to pick up the dust by means of a suction plant, which is situated in a room on the ground floor.

In addition to the usual internal and outside telephone lines (30 lines are connected with an automatic switchboard), the Museum has a special interior personal call system with conventional rings, distributed in the 100 rooms of the Museum; these rings do not disturb visitors as much as the normal loudspeakers, which have been completely done away with. Apart from the normal burglar and fire alarms, a special security system operates when the Museum is closed; it consists of electric bells which ring automatically when any of the 200 or so doors and windows throughout the entire building have been broken open, so that the exact breach can be located by the watchmen on duty (fig. 68). Furthermore, the regular rounds of the entire museum made by the night-watchmen are traced and recorded by means of an optical and acoustic system of signals terminating in the central watchmen's room. This system also registers automatically the route and time of inspections, in order to facilitate any subsequent checks together with any ringing of alarms. The bells rung at the set hours for the opening and closing of the Museum form part of the same system.

(Translated from Italian)

3. See note 3, p. 175.

Stalé

LE MUSÉE DE CAPODIMONTE, NAPLES

par BRUNO MOLAJOLI

APRÈS la guerre, il a fallu réorganiser tous les musées de Naples, leurs bâtiments ayant été gravement endommagés. Ils firent donc tous l'objet de restaurations et de modernisations parfois importantes¹. En même temps on a voulu, reprenant un projet déjà ancien, donner un cadre plus approprié à la Galerie nationale de Naples, reléguée depuis près d'un siècle et demi dans quelques salles étroites et mal éclairées du vieux Musée national d'archéologie, où elle ne pouvait jouer qu'un rôle secondaire.

Sans doute est-il superflu de rappeler ici les innombrables difficultés qu'il fallut vaincre, voici dix ans, pour obtenir la jouissance de l'un des grands édifices que le roi de Naples Charles de Bourbon avait fait construire au XVIII^e siècle pour donner un nouvel essor à la capitale de son jeune royaume.

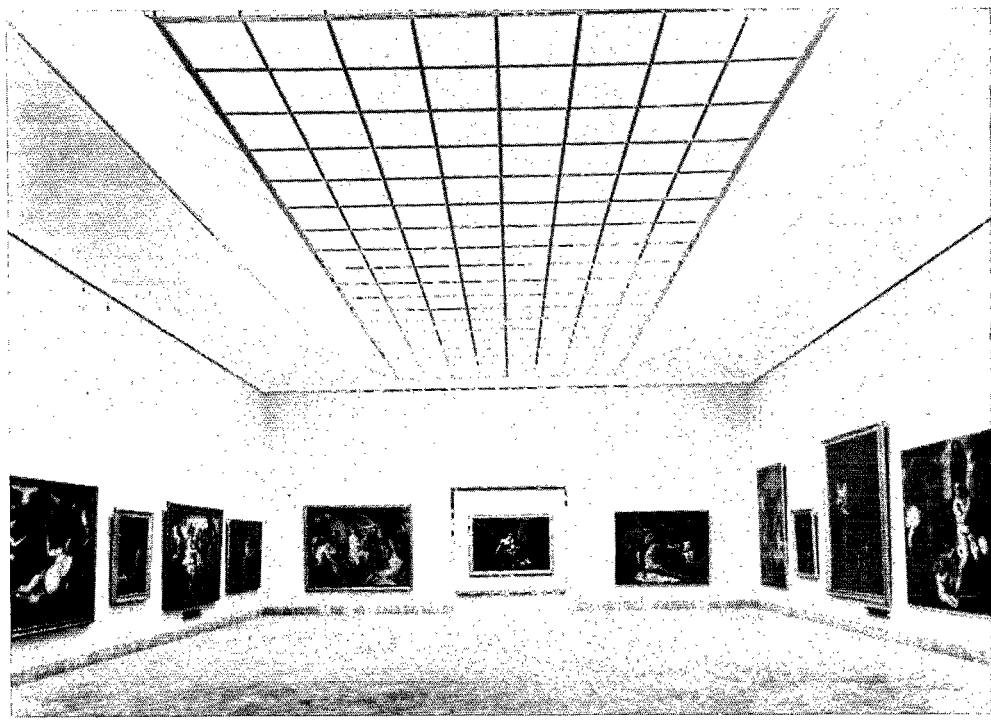
Le Palais royal de Capodimonte est un bâtiment de proportions monumentales, peut-être dénué de grâce mais non de majesté, et remarquablement situé, dans un cadre verdoyant, au sommet d'une colline d'où l'on domine l'immense panorama de la baie et de la ville (fig. 40, 41). Rappelons, à titre de curiosité, que ce palais, construit de 1738 à 1759 sur les plans de l'architecte G.A. Medrano, avait déjà abrité, à l'origine et pendant une quarantaine d'années, les mêmes collections que nous venons d'y réinstaller. Charles de Bourbon avait hérité ces collections de sa mère, Élisabeth Farnèse, épouse de Philippe V d'Espagne, et les avait fait transporter du Palais del Giardino de Parme et du Palais Farnèse de Rome à Naples, où elles devaient constituer le trésor du musée d'abord appelé Musée Bourbon, puis Musée national.

Évacué au début du XIX^e siècle, le Palais de Capodimonte devait ensuite servir surtout de résidence d'été à la famille royale; toutefois certaines collections (armes antiques, porcelaines et majoliques, œuvres de peintres et de sculpteurs — principalement napolitains — du XIX^e siècle) y avaient été conservées, si bien que le palais gardait le caractère d'un musée, mais d'un musée sans règle systématique et presque entièrement inconnu du public.

Le transfert de la Galerie nationale imposait non seulement une restauration complète de l'ancien édifice, mais encore une réorganisation judicieuse des collections qu'il abritait déjà et leur intégration à un ensemble organique. Cet ensemble devait comprendre trois éléments essentiels, constituant en quelque sorte trois musées distincts: la Galerie nationale (peintures du moyen âge à la fin du XVIII^e siècle); la Galerie du XIX^e siècle (groupant principalement des œuvres de l'École napolitaine), et enfin le Musée des arts décoratifs.

La disposition même du bâtiment a grandement facilité l'exécution de ce projet. Seul en effet le premier étage — l'étage noble, où se trouvaient les grands appartements — formait un ensemble architectural achevé, bien qu'en mauvais état de conservation. Là, plus de soixante salles de proportions imposantes, la plupart décorées et meublées dans un style assez caractéristique, se succèdent sur un plan rigoureux excluant toute idée de transformation radicale (fig. 42).

Mais le second étage, d'une superficie presque égale, n'ayant jamais servi qu'à loger le personnel de la cour et à abriter les communs, n'avait donné lieu à aucune recherche architecturale ou décorative d'un quelconque intérêt artistique. On pouvait donc y procéder librement aux démolitions, transformations et rénovations qui

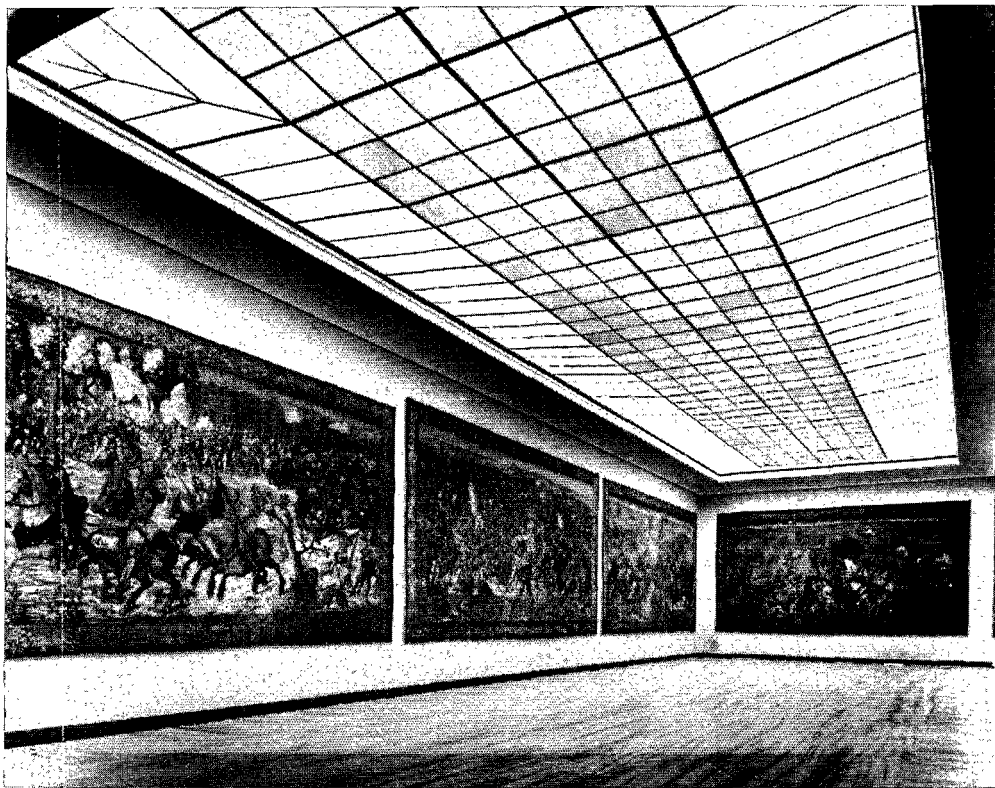


51. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. In this room, containing 17th-century paintings, the ceiling sheds greater light; it comprises sloping panes of opaline or plastic glass, as well as horizontal glass panes of slight transparency (thermolux).

51. Les plafonds de cette salle consacrée aux peintures du XVII^e siècle sont plus lumineux; les éléments latéraux inclinés sont en verre opalin ou en matière plastique; la partie horizontale est en verre peu transparent (thermolux).

Mouvement - 7 musées

1. B. MOLAJOLI, *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Naples, 1948.



52. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The room of the *Battle of Pavia* tapestries (Flemish manufacture, 16th century) was specially constructed in order to enable visitors to obtain a general view of these tapestries in the best lighting conditions.

52. La salle de la *Bataille de Pavie* (tapisseries flamandes du XVI^e siècle) a été conçue de manière à donner une vue d'ensemble de ces œuvres dans les meilleures conditions d'éclairage.

s'imposaient, afin de pouvoir répondre aux exigences techniques et esthétiques d'un musée de conception moderne. Cet espace fut sans hésitation affecté à la Galerie nationale, laquelle pouvait le plus avantageusement bénéficier de l'application des techniques muséographiques nouvelles (fig. 43), et notamment de l'installation d'un système fonctionnel d'éclairage naturel, grâce à la rénovation totale des toits (fig. 44-46).

Ainsi se trouvait facilité le choix, ordinairement si délicat, qui s'impose lorsqu'on transforme un monument en musée, entre le respect dû aux éléments historiques de l'architecture et de la décoration intérieure et l'application des principes muséographiques. C'est une entreprise passionnante, certes, mais singulièrement délicate, que de concilier ces deux exigences. Dans le cas qui nous occupe, la possibilité nous était laissée de distinguer suffisamment les deux termes sans toutefois les dissocier, au moins pour l'essentiel.

En fait, l'aménagement au second étage de la nouvelle galerie présenta certaines difficultés non négligeables : quatre grandes salles du premier étage empiétaient en hauteur sur le second, qu'elles divisaient en sections non communicantes ; en outre, de nombreuses et très épaisses cloisons empêchaient une répartition fonctionnelle de l'espace. On fit donc abattre des cloisons et on divisa en deux, dans le sens de la hauteur, l'une des plus grandes salles afin d'obtenir une répartition de l'espace plus satisfaisante. On a pu aménager dans les ailes du palais, autour des trois grandes cours, quarante-cinq salles d'exposition formant un circuit unique, dont l'entrée et la sortie donnent sur un vestibule où l'on accède par l'escalier d'honneur et par deux ascenseurs (fig. 47, 49).

Le plan de la nouvelle Galerie nationale est inspiré de certains principes définis. L'organisateur d'un musée moderne doit s'efforcer avant tout de créer les conditions les plus favorables à la conservation et à la présentation des œuvres d'art mais, aussitôt après, penser au public. Chacun connaît la fatigue qu'entraîne la visite d'un musée et ses effets psychologiques néfastes. S'il est impossible de supprimer la tension physiologique qui naît des longs trajets, des arrêts et des retours en arrière, au moins doit-on s'efforcer de soutenir la "résistance" de l'attention par des moyens propres à maintenir et à raviver constamment, de façon discrète et subtile, l'intérêt et la curiosité du visiteur. Évidemment le résultat obtenu dépendra essentiellement de la qualité des œuvres exposées et du mode de présentation, mais d'autres facteurs sont aussi à considérer. Ainsi il a paru utile d'éviter les longues perspectives qu'ouvrent les portes de nombreuses salles disposées dans le même axe et dont la seule vue fait perdre tout courage au visiteur : on a préféré ménager des perspectives limitées, fréquemment interrompues par des changements de direction. On a voulu éviter aussi les salles aux dimensions spectaculaires, trop hautes ou trop vastes ; on a cherché à garder partout le sens de l'échelle humaine, et à varier, même faiblement, les dimensions, la forme et l'orientation des différentes salles, afin d'obvier à la monotonie et à l'ennui qui résultent de la répétition de salles "standard".

Lorsqu'il s'est agi de grouper les tableaux suivant l'ordre chronologique ou par écoles, il a paru souhaitable de ne pas présenter simultanément les œuvres vraiment importantes et celles qui n'ont qu'une importance secondaire et peuvent intéresser les spécialistes mais non le grand public (artistes mineurs, écoles provinciales). Ces dernières œuvres ont donc été exposées dans des salles annexes, situées en marge du circuit principal (par exemple : salles, 9, 11, 13, etc., du plan) (fig. 43).

Mais la transformation fonctionnelle du musée était elle-même conditionnée par le renouvellement de la couverture sur une surface de plus de 8 000 m². La nouvelle

Accès

Présentation
sélective
Réserves

toiture à charpente en ciment armé précontraint a été spécialement étudiée pour occuper le moins de place possible et assurer l'entrée, à travers la zone vitrée, du maximum de lumière.

Pour mettre au point l'éclairage du musée, il a fallu procéder à de longues études, à de nombreux essais et à des travaux particulièrement délicats dont s'est spécialement occupé l'architecte Ezio De Felice, qui a assuré la direction technique de l'ensemble des travaux effectués pendant cinq ans au Palais de Capodimonte. Pour les parties opaques de la toiture, on a utilisé des éléments en ciment armé montés en série et interchangeables. Ce système, d'une extrême simplicité, permet de modifier facilement les proportions de la zone vitrée et des éléments opaques en cas de transformation des salles. Ces verrières, plus ou moins étendues suivant les nécessités d'éclairage des différentes salles, sont constituées de vitres de verre trempé. Le verre armé, habituellement employé, donne en effet à la lumière, sous une forte épaisseur, une teinte verdâtre.

On a gardé pour la nouvelle toiture l'inclinaison du toit ancien, ainsi que le système de couverture en tuiles traditionnelles afin de ne pas changer l'aspect extérieur du bâtiment. Mais l'espace intérieur a été utilisé au maximum pour l'installation des appareils de réglage de la lumière, pour le passage de toutes les canalisations, l'appui des passerelles de manutention, enfin pour l'appui du plafond des salles à la hauteur qui, selon nos calculs, assurait une direction et une filtration adéquates de la lumière naturelle à travers les velariums sans que fût altéré le dosage des rayons infrarouges et ultraviolets, lequel dépend principalement de la distance de l'éclairage à sa source.

Chacune de ces verrières est munie d'un système de jalousies à lamelles métalliques dont l'inclinaison est réglée par des moteurs électriques (au nombre de 46 pour plus de 3 000 m² de verrières). Ces moteurs sont actionnés de l'intérieur des salles d'exposition. On peut ainsi bénéficier d'un éclairage maximum par temps couvert et éliminer totalement, par temps clair, les rayons directs et la chaleur (fig. 48).

Les plafonds ont été étudiés en fonction des dimensions de chaque salle et de la quantité d'éclairage qu'exigent les tableaux.

Pour les peintures antérieures au XVII^e siècle, on a utilisé le même dispositif de plafond qu'au Musée Boymans de Rotterdam, en le modifiant toutefois pour le rendre plus maniable, plus léger et moins épais, l'inclinaison des lamelles étant étudiée, dans chaque cas, de façon à diriger l'éclairage sur les parois de façon rationnelle et constante (fig. 50).

Les peintures des XVII^e et XVIII^e siècles exigeant un éclairage plus intense, le plafond des salles correspondantes est plus dégagé et plus lumineux, et n'a pas été doté de lamelles inclinables. Les éléments latéraux sont en verre opalin; pour la partie horizontale centrale, on a utilisé des vitres doubles en fibre de verre légèrement teintée (fig. 51). Dans certains cas le rectangle central est entièrement opaque.

La forme, les dimensions et l'inclinaison des surfaces lumineuses ont été calculées de façon à éviter les reflets sur les tableaux.

Dans les salles plus étroites, on a installé soit des velariums légèrement incurvés, munis de vitres en perspex, soit les habituels velariums horizontaux, munis de verre dépoli.

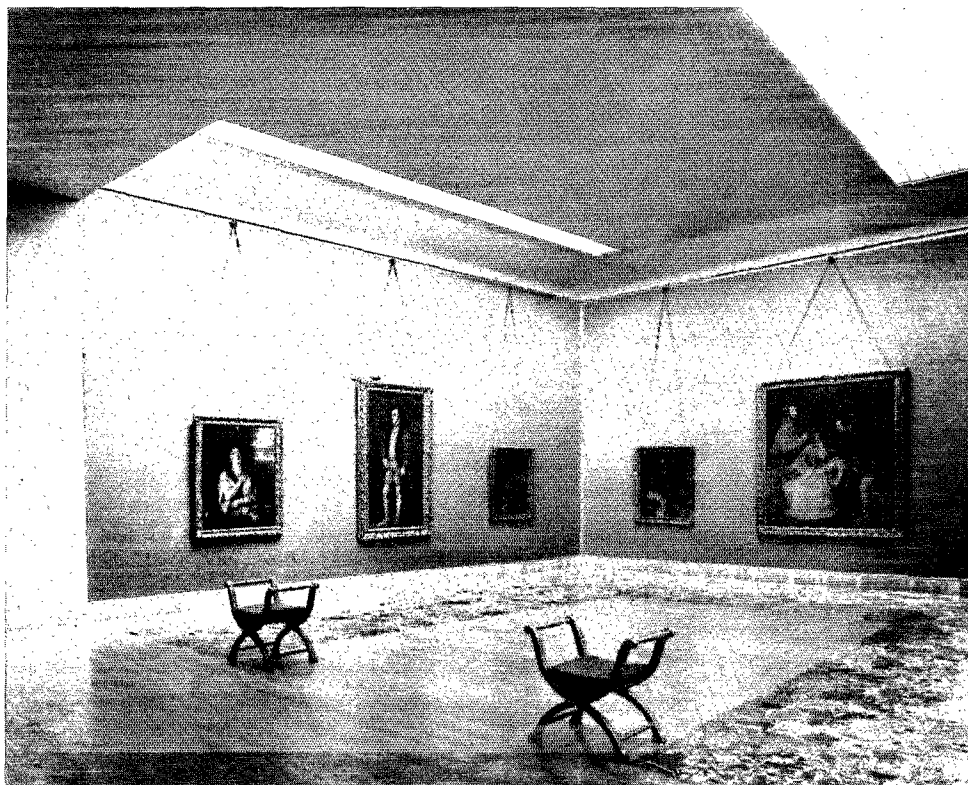
Pour le carrelage des salles ainsi éclairées, nous avons adopté des pavements de teinte foncée, afin d'éviter la réverbération. Mais ailleurs nous avons préféré harmoniser le dallage aux tons clairs des murs, notamment dans la grande salle, qui a été

Eclairage

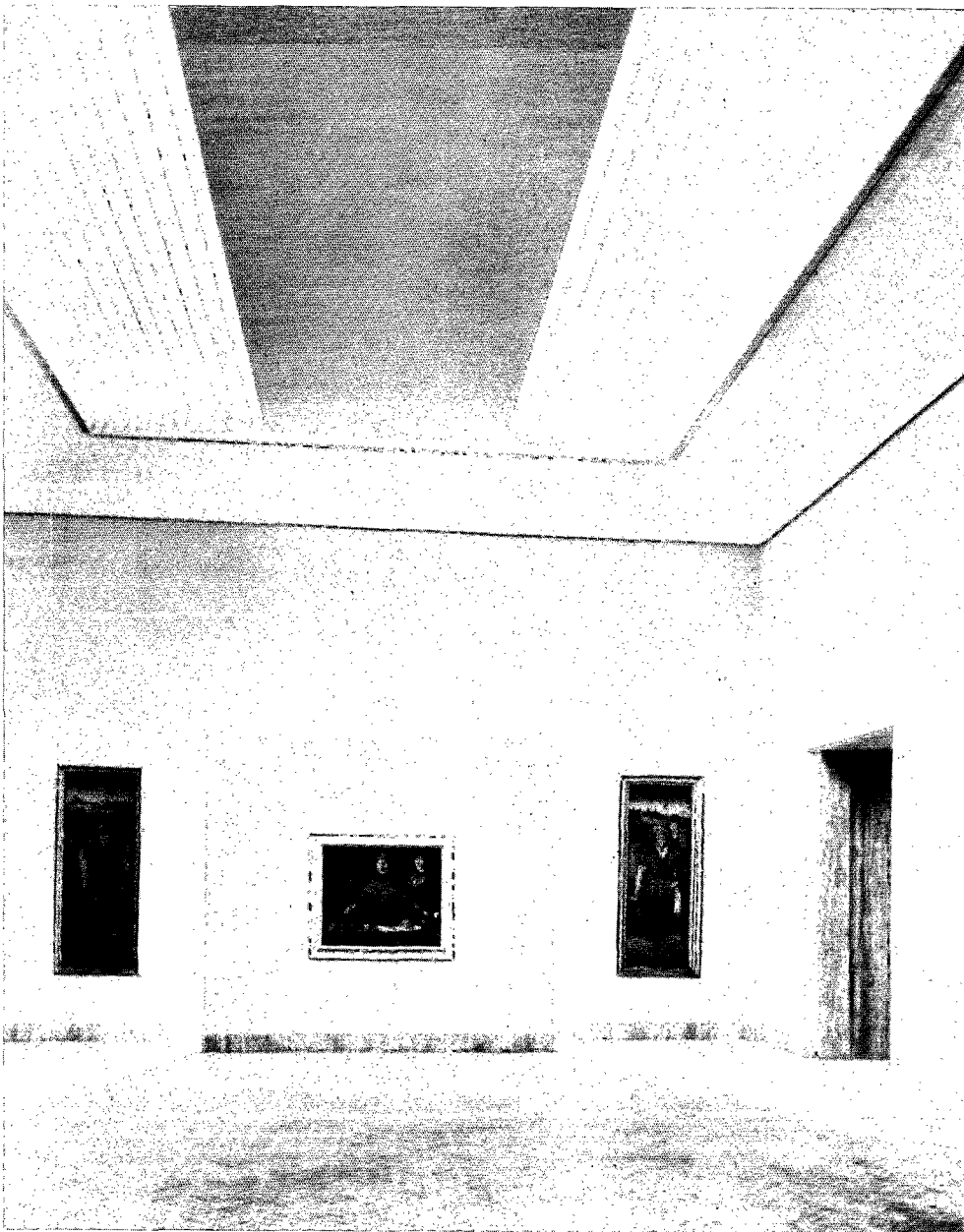
53. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The Titian Room. Nine of Titian's masterpieces are distributed over three walls draped in silk and lit by light entering through transparent sections of the ceiling.

53. Dans la Salle du Titien, neuf chefs-d'œuvre de cet artiste sont disposés sur trois parois tendues de soie et éclairées par des sections transparentes du plafond.

9101



Plaf
clair
sols
sief



54. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. Certain windows are screened off by partitions. Behind these, the visitor can admire the panorama.

54. De place en place, le long de la galerie, des cloisons isolées sont disposées en écran devant une fenêtre, d'où le visiteur peut contempler le paysage.

central de la collection Farnèse, et même conçu une décoration spéciale qui, sans prétendre imiter ou reproduire le style de l'époque, évoque le cadre fastueux où ces œuvres étaient placées à l'origine. Les neuf tableaux occupent trois panneaux, légèrement divergents comme ceux d'un grand triptyque (fig. 53). La quatrième paroi, encadrée par deux portes, n'est pas éclairée. Le dallage, de marbre précieux à veines sombres, évoque un grand tapis. Les parois sont tendues d'une soie spécialement tissée en bleu vif sur une trame jaune d'or qui transparait quand on la regarde de face. Ainsi les tableaux sont comme auréolés d'une teinte neutre qui s'harmonise heureusement avec leur propre tonalité.

Un des traits particuliers des musées de Naples est qu'ils sont tous établis dans des édifices qui dominent le beau panorama ou dans un site agréable et verdoyant. Nous savions déjà par expérience combien il est difficile de faire en sorte que ces ressources contribuent à l'attrait du musée sans accaparer indûment l'attention du visiteur.

On sait aussi que, dans les musées où les salles sans fenêtres sont éclairées par le haut, il apparaît à la longue chez les visiteurs un effet psychologique d'impatience qui leur fait écourter la visite pour se retrouver au plus vite à l'air libre. C'est pourquoi nous avons coupé le circuit en deux en installant, à peu près à mi-chemin sur la face sud, une salle de repos dépourvue de tableaux mais équipée d'un petit bar, où les visiteurs peuvent se restaurer, fumer, parler à haute voix, lire, téléphoner à l'extérieur ou contempler la vue (fig. 55). Un escalier facile à monter mène de cette salle de repos à une terrasse d'où le visiteur peut admirer le panorama complet de Naples : à

spécialement construite pour abriter la série des sept tapisseries flamandes de la *Bataille de Pavie* (fig. 52).

Les formules architecturales adoptées, malgré leur diversité, se caractérisent par une grande simplicité. Elles n'ont d'autre objet que de contribuer, avec discrétion, à mettre les tableaux en valeur. L'architecte et le directeur du musée ont constamment travaillé en étroite coopération à l'élaboration et à l'exécution du projet, rejetant d'un parfait accord toute formule architecturale qui aurait risqué de détourner des œuvres d'art l'attention du visiteur.

Beaucoup de solutions muséographiques particulières ont été étudiées et appliquées selon les besoins. On a construit des panneaux isolés pour mettre en relief certaines œuvres d'un intérêt particulier comme celles de Masaccio (fig. 50), de Simone Martini ou de Brueghel. On a atteint le même but au moyen d'une tenture de soie qui permet de rompre l'effet de longueur de la paroi et d'assurer l'équilibre de la disposition des tableaux.

Dans la salle qui abrite les deux tableaux de Francisco Goya (*Charles IV, roi d'Espagne* et *La reine Marie-Louise*), seule la paroi sur laquelle sont placées ces deux œuvres est éclairée ; le plafond a été conçu de telle façon que soit seul éclairé le mur d'exposition, la paroi opposée occupée par un long divan étant maintenue dans l'ombre.

Une salle particulièrement importante est celle où se trouvent les neuf tableaux du Titien qui constituent l'élément cen-

ses pieds la ville avec la colline où s'élève un autre musée, celui de l'ancienne chartreuse de San Martino, les alentours verdoyants, l'arc azuré de la baie que borrient au loin Capri, Sorrente et le Vésuve.

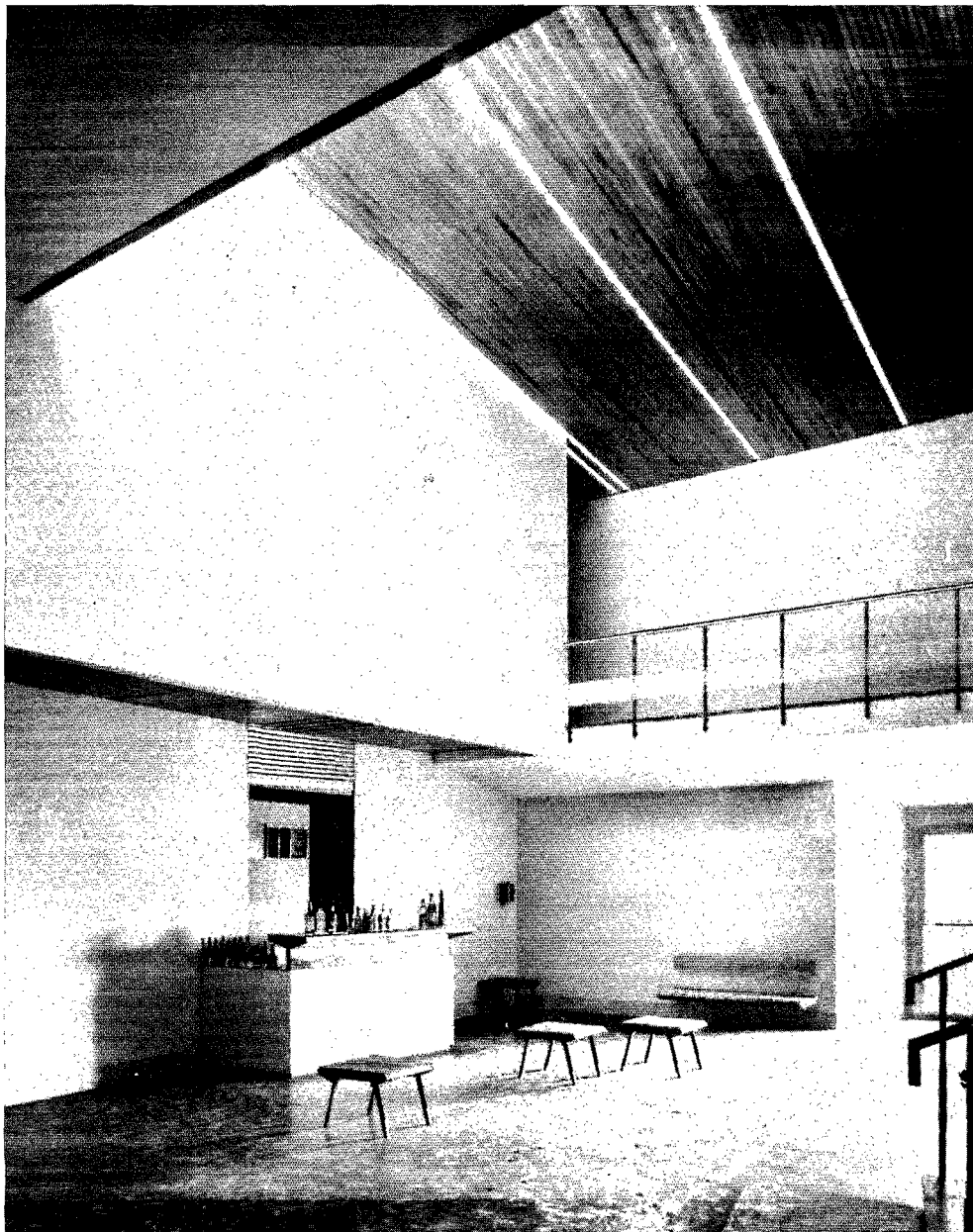
En outre, nous avons ménagé dans la Galerie nationale, de place en place, et en tenant compte de l'orientation et de la forme du bâtiment, des fenêtres ouvrant sur le panorama, séparées de la salle d'exposition par des cloisons isolées, qui servent à la fois de panneaux d'accrochage pour des tableaux et d'écrans contre le flot de lumière (fig. 54) : le visiteur trouve à l'abri de ces cloisons un coin tranquille et une large fenêtre pour se détendre et contempler le paysage.

Ailleurs, pour renforcer l'éclairage de certains tableaux particulièrement importants, on a ouvert dans la paroi des fenêtres latérales garnies de stores à lamelles qui dirigent la lumière sur le tableau sous l'angle le plus favorable.

Un intervalle ménagé entre le haut des murs et le plafond dissimule la barre de suspension, sur laquelle prennent appui les crochets métalliques des tableaux. Ces derniers peuvent ainsi être facilement déplacés, sans dommage pour les parois, grâce à des crochets coulissants spéciaux.

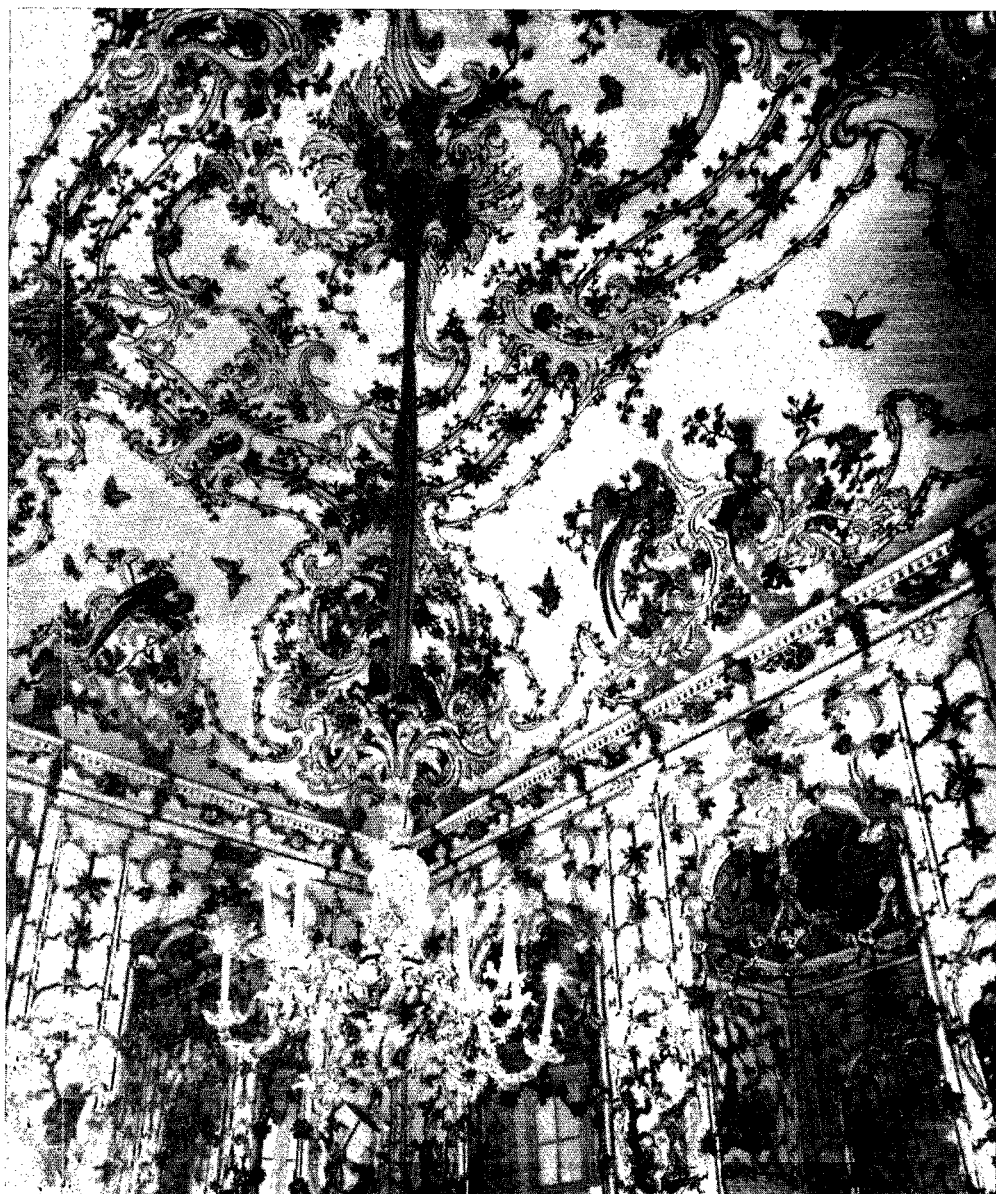
Les sources lumineuses pour l'éclairage de nuit sont, elles aussi, dissimulées dans le plafond, l'appareillage en étant absolument invisible. Elles présentent exactement les avantages de l'éclairage de jour; même orientation et concentration dans la direction de la paroi, et, sauf l'intensité, même valeur de ton et de diffusion, grâce à l'emploi combiné de lampes à fluorescence et à incandescence et, en cas de besoin, de filtres chromatiques et de projecteurs.

Sur terrasse



55. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. On the second floor, halfway round the Gallery, the refreshment room (bar) provides a break for visitors; it leads on to the terrace, which offers a panoramic view.

55. Au deuxième étage, la salle du bar permet aux visiteurs de la galerie de se reposer à mi-parcours; elle donne accès à la terrasse panoramique.



56. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The *Salottino di Porcellana* (Porcelain Parlour), produced by the Capodimonte factory towards the middle of the 18th century, has been completed by the stucco ceiling transported from the Royal Palace at Portici, where this remarkable parlour was originally housed.

56. Le *Petit salon de porcelaine*, œuvre de la manufacture de Capodimonte (milieu du XVIII^e siècle), est aujourd'hui complété par son plafond de stuc, qui a été retiré du palais royal de Portici où se trouvait primitivement cet ensemble exceptionnel.

partie inférieure, de vitres transparentes permettant au visiteur de jouir du paysage.

De la Galerie du XIX^e siècle, on accède directement aux Appartements (Musée historique), où sont exposés des souvenirs iconographiques, principalement de la dynastie des Bourbons. Chaque salle est consacrée, chronologiquement, à une époque ou à un personnage historique et meublée dans le style correspondant (fig. 57, 58). Portraits, bustes, porcelaines, bronzes, tapisseries, instruments de musique et curiosités ont retrouvé leur fonction décorative, auprès des pendules anciennes qui, toutes remises en marche, marquent les heures au son de leurs carillons et donnent vie aux objets du musée.

Les grands salons de réception et d'apparat ont conservé leur destination originelle. Les meubles et tous les objets qui les décorent ont été restaurés; les chaises et les fauteuils (le palais en contient au total plus de 700) ont été recouverts d'étoffes de soie neuves qui sont la reproduction exacte des anciennes. Nous avons en effet eu la chance de retrouver, dans les greniers des anciens ateliers de soieries de San Leucio, près de Caserte, les cartons qui avaient servi de modèles, un siècle et demi plus tôt, pour les tapisseries des palais royaux de Naples. On a pu ainsi, en utilisant les anciens métiers, reproduire fidèlement, avec leurs dessins, les étoffes originales.

A Naples même, Charles de Bourbon avait fondé une Manufacture de tapisseries qui fonctionna jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et fournit quelques belles séries pour les palais royaux de Naples, de Caserte et de Capodimonte. Parmi les tapisseries restaurées, on peut admirer la magnifique série de *Don Quichotte*. Leur bordure caractéristique rappelle celle de la célèbre série des Gobelins, dont plusieurs pièces furent envoyées à Naples — l'une est encore conservée à Capodimonte.

L'aménagement du premier étage a posé des problèmes différents, mais qui ont été résolus chaque fois avec le même goût, en liant le nouveau à l'ancien sans heurts. Cet étage comprend les vingt salles de la Galerie moderne (peintures et sculptures du XIX^e siècle) — avec une annexe parallèle de douze salles, normalement fermées au public, qui contiennent des œuvres d'importance secondaire ou d'intérêt purement documentaire — et les trente-cinq salles du Musée des arts décoratifs, qui est en même temps un musée historique.

La visite se fait également suivant un circuit continu. A la différence des salles du second étage, celles-ci ont gardé leur architecture et leur décoration originales dûment restaurées. Les surfaces des murs ont été divisées horizontalement par une légère ligne creuse qui reçoit le dispositif servant à l'accrochage des tableaux. Cette division assure en même temps une meilleure répartition de l'espace. Les murs ont été couverts d'une unique couleur de ton neutre.

Les peintures et sculptures du XIX^e siècle sont groupées par écoles et suivant l'ordre chronologique, dans des salles sobrement meublées.

Pour assurer une bonne visibilité des tableaux, la lumière est réglée au moyen de stores vénitiens, les immenses fenêtres étant en outre munies, à la partie supérieure, de vitres dépolies qui assurent une meilleure diffusion de la lumière et, à la

coll. étude

coll. statue

Nous avons eu pour but, dans ces salles, en évitant toute surcharge, de concilier la restauration des éléments décoratifs et l'exposition d'un petit nombre d'objets d'art afin de pouvoir rendre à ces derniers le sens qui les animait à l'origine. Chacun de ces objets a été placé dans des rapports d'espace et de sensibilité tels qu'il y retrouve sa raison d'être et son langage.

Lorsque cela n'était pas possible, nous avons toujours cherché — au besoin en encastrant des vitrines modernes dans les murs — à ne jamais perdre de vue cette "orchestration" de l'ancien et du nouveau. Dans trois salles, par exemple, nous avons pu ainsi insérer des plafonds entiers, peints à la fresque par le peintre napolitain du XVIII^e siècle Fedele Fischetti. Donnés à l'État par les ducs de Balzo, ces plafonds, détachés de leur palais napolitain et transportés sur châssis mobiles, ont été remontés dans les salles du musée qui contiennent les objets les plus précieux: petits bronzes et médailles de la Renaissance, tapisseries flamandes, ivoires, albâtres, cristaux taillés.

Pour cette opération d'intégration d'objets de musée à l'architecture d'un édifice créé pour d'autres fins, nous avons cru pouvoir agir sans aucun préjugé, par exemple en introduisant délibérément dans nos salles des vitrines modernes tout verre, simplifiées au maximum pour pouvoir s'inscrire sans dissonance dans ce milieu (fig. 59, 60).

Une section spéciale a été prévue pour les collections de porcelaines, statuettes, biscuits et grands services de table, qui sont exposées dans des vitrines isolées ou murales, à fond de glace ou de soie, dans de petites salles. Ces objets, qui ont appartenu à la cour, rappellent que les manufactures fondées, à Capodimonte même, par Charles de Bourbon furent les rivales de celles de Sèvres et de Meissen.

Il y a un an à peine, le Musée de Capodimonte a reçu un don d'une importance exceptionnelle: M. Mario De Ciccio, amateur et collectionneur internationalement réputé, lui a remis sa superbe collection, comprenant plus de 1 300 pièces de haute

pres. select. com.

transport

57. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The Sala delle Feste (Ballroom) is the central room of the Ceremonial Apartments. These comprise 55 rooms, all of which have been restored.

57. La Salle des fêtes se trouve au centre des grands appartements, qui se composent de cinquante-cinq salles, toutes restaurées.





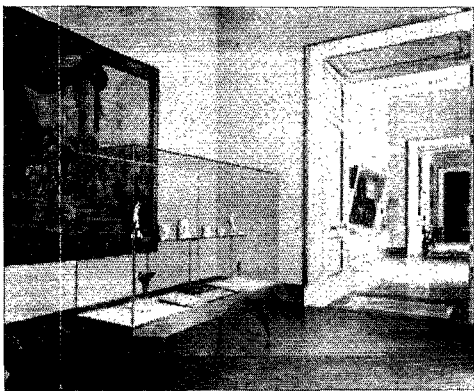
58. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The Nineteenth-century Gallery occupies 22 rooms of the former Ceremonial Apartments which, situated on the first floor, have been re-equipped with the original furniture.

58. La galerie consacrée aux peintures du XIX^e siècle occupe au premier étage vingt-deux salles des anciens grands appartements dont on a récemment restauré le mobilier d'origine.

Traces de l'ancien et de la guerre

59. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. Types of showcase for the display of objects of art.

59. Types de vitrines pour l'exposition des objets d'art.



60. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. Showcase in the Museum of Decorative Arts. The glass panes are inclined so as to eliminate, as far as possible, reflections from the window opposite.

60. Vitrine du Musée des arts décoratifs. Les vitres sont inclinées pour réduire les reflets de la fenêtre qui lui fait face.

valeur: céramiques italiennes et espagnoles, petits bronzes du XVII^e siècle, verrerie antique, vases grecs, porcelaines européennes et orientales du XVIII^e siècle, étoffes, broderies, argenteries, montres, etc. Le donateur a tenu à installer lui-même ces objets précieux dans quatre grandes salles du musée, et nous avons bien volontiers accédé à son désir de voir conserver à l'ensemble ce caractère de "cabinet d'amateur", un peu encombré et hétérogène, qui correspondait à ses goûts personnels.

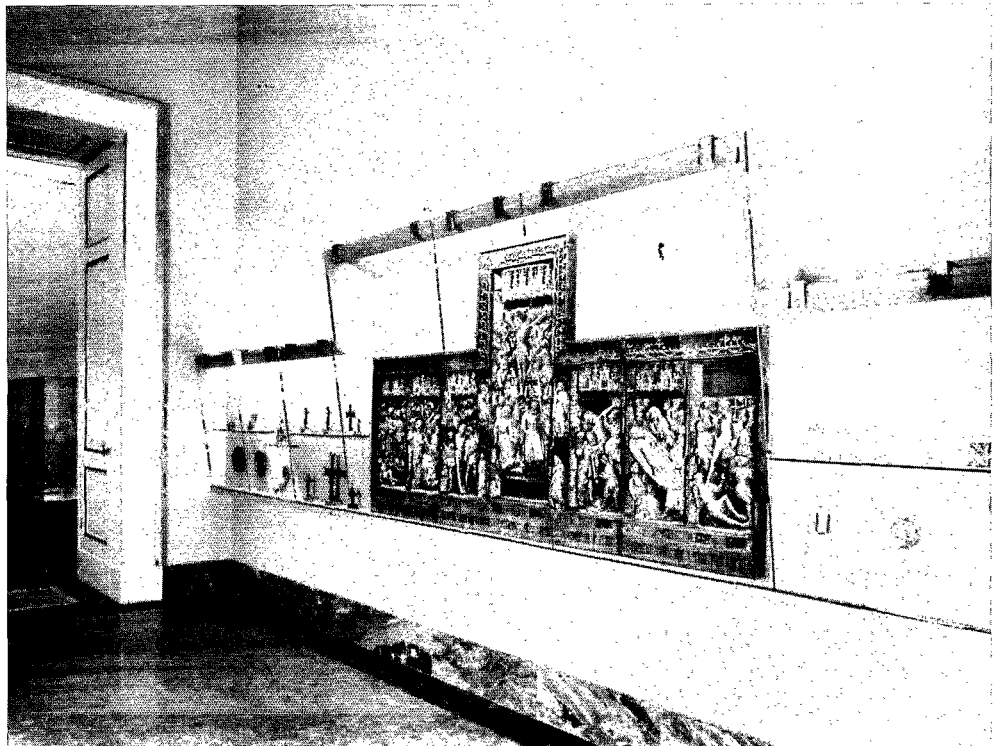
Pr. 11.

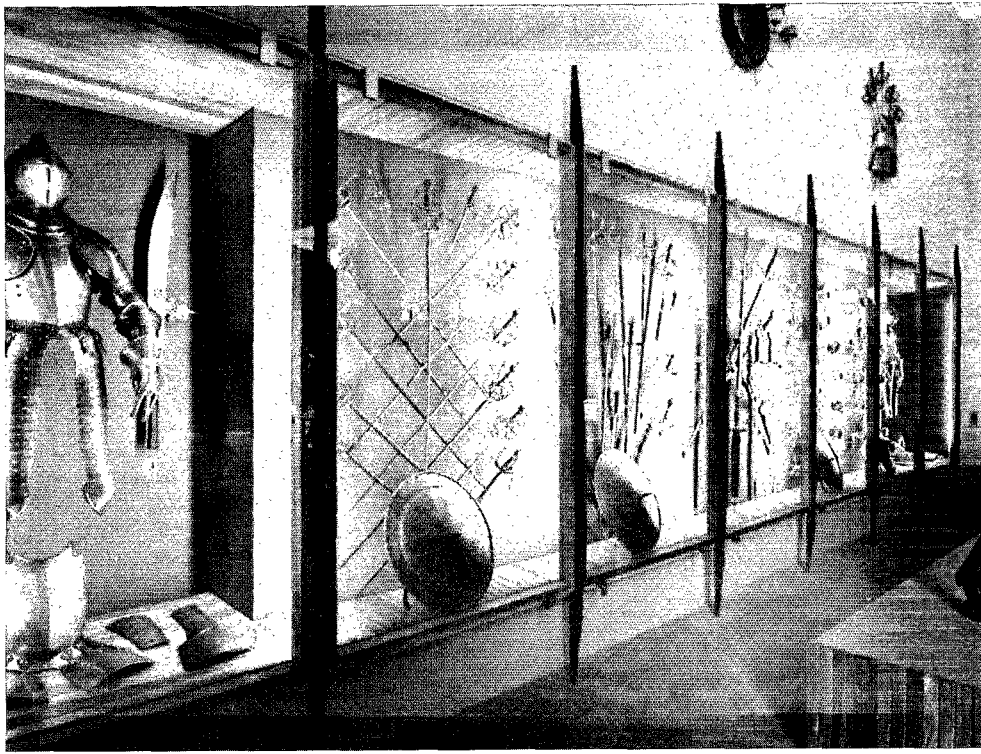
On trouve à côté de ces collections, et les dominant au point de constituer, même en tant que document de l'industrie locale, la pièce maîtresse de cette section du musée: le *Petit salon de porcelaine* (fig. 56), décoré dans le goût chinois, que le roi Charles de Bourbon fit exécuter de 1757 à 1759 à la Manufacture de Capodimonte. Ce cabinet, installé à l'origine au Palais royal de Portici, avait été transféré il y a un siècle de ce palais à celui de Capodimonte, mais on n'avait pas pu, ou pas su, y transporter en même temps son plafond de stuc. J'ai retrouvé celui-ci, sous plusieurs couches de poussière et de suie, à son ancien emplacement. Pour reconstituer et restaurer l'ensemble, considérablement endommagé pendant la guerre, nous avons décidé de le transporter dans une autre partie du Palais de Capodimonte, mieux adaptée à cet usage. Après avoir patiemment démonté les plus de 3 000 pièces de porcelaine qui revêtent les parois, et démonté de même par éléments le plafond de stuc de Portici, nous avons pu reconstituer l'ensemble avec succès.

Cette reconstruction du plafond d'origine n'a pas seulement satisfait au critère de la restitution historique; elle nous a fait effectivement retrouver l'unité esthétique de la composition décorative où intervenait la chinoiserie, motif dominant du goût européen à l'époque, chaque partie et chaque élément de l'œuvre s'intégrant au rythme exubérant du rococo dans un ensemble cohérent. Cet ensemble est considéré comme le plus important de tous ceux qui ont été réalisés par les manufactures européennes de porcelaine pour servir à la décoration d'un intérieur.

L'importante section des armes occupe trois vastes salles. La collection d'armes de Capodimonte remonte historiquement aux Farnèse, les Bourbons l'ayant enrichie d'un grand nombre d'armes à feu. Mais elle était longtemps restée à l'abandon, et il a fallu procéder à de laborieux et délicats travaux de restauration et de classification avant de l'ouvrir au public. La présentation répond aux exigences du goût moderne. Les grandes armures revêtent des mannequins équestres qui sont élevés sur des plates-formes, dans des poses quelque peu théâtrales (fig. 62). Les vitrines de cette section ont été spécialement étudiées pour en accorder l'aspect et la fonction modernes au style de l'ensemble (fig. 61). Elles sont faites de simples vitres munies de charnières sur le plan supérieur, dotées de fonds en bois naturel ou peints en rouge, et soutenues au moyen de barres de fer du type industriel le plus simple.

couleurs





61. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The showcases arranged along the walls of the Armoury rooms are in keeping with the character of the collection, by virtue of the form of their iron supports and plain glass panes. The arms and armour are held up by plexiglass hooks embedded in the red-tinted backs of the showcases.

61. Les vitrines disposées le long des parois des salles des armes s'harmonisent avec le caractère de cette collection par la forme de leurs supports métalliques et par la simplicité des vitres de fermeture. Les armes sont soutenues par des pivots de plexiglass fixés sur le fond de la paroi peint en rouge.

e o u l

Une collection bien plus fragile est celle qui est conservée au Cabinet des estampes et des dessins à l'étage du musée; mais un choix de dessins anciens est exposé en permanence dans trois salles de la Galerie nationale qui séparent comme par une zone de pénombre les deux principales sections de cette galerie. Des vitrines murales à console avec des passe-partout encadrés d'étoffe, convenablement inclinées et précédées d'une tablette d'appui, permettent de voir les dessins dans les meilleures conditions. L'amateur peut ainsi se pencher sans danger sur les vitrines. Les fenêtres de ces salles sont munies d'écrans qui, en arrêtant presque entièrement la lumière du jour si préjudiciable à la bonne conservation des dessins, créent une agréable pénombre. L'éclairage des vitrines, intérieur, est assuré au moyen d'une lumière fluorescente, soigneusement filtrée pour prévenir toute action corrosive. C'est le visiteur lui-même qui éclaire la vitrine en appuyant sur un bouton; une minuterie replonge dans l'ombre les précieux documents, après un temps limité. La même présentation a été adoptée pour deux très précieux cartons — l'un de Raphaël, l'autre de Michel-Ange — ayant servi de modèles pour les fresques du Vatican. Ces dessins sont placés dans un simple cadre, séparé de la paroi par un espace suffisant pour les mettre entièrement à l'abri de l'humidité et de la chaleur.

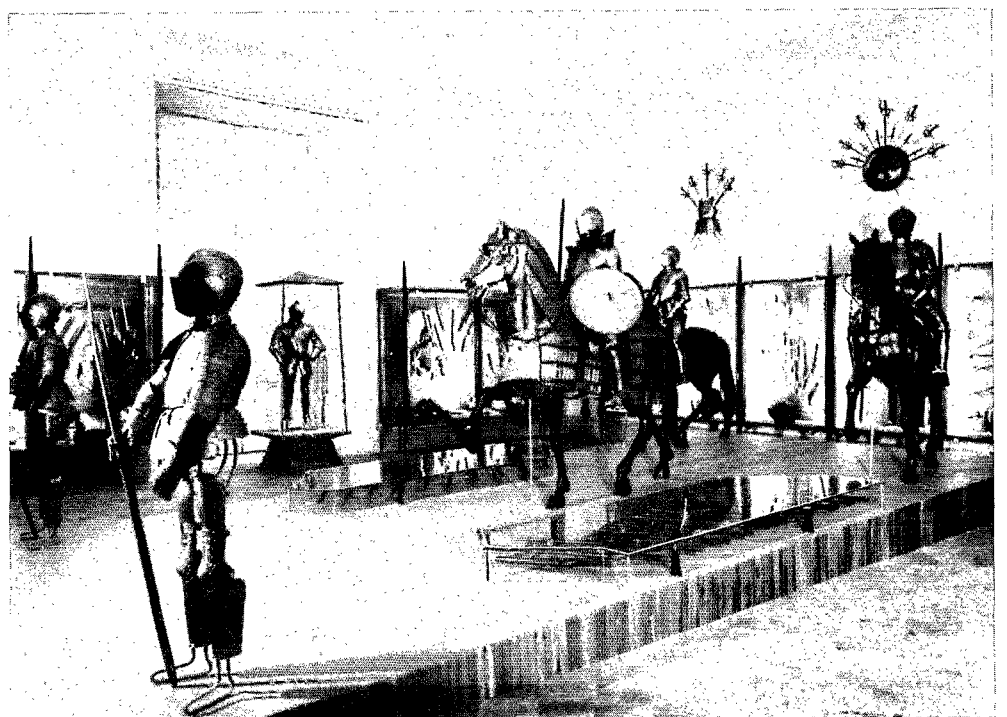
61. Ser. Vat. m

Comme tous les grands musées, celui de Capodimonte possède une importante réserve de tableaux qui ne sont pas exposés mais sont accessibles aux spécialistes. Il est aujourd'hui communément admis que les salles ouvertes au public ne doivent contenir qu'un petit nombre de tableaux rigoureusement sélectionnés. En conséquence, il importe de prévoir des salles d'étude et de dépôt plus vastes et mieux organisées. Au Musée de Capodimonte, en plus des salles annexes des deux étages, il existe une grande réserve centrale où sont conservées les œuvres les plus anciennes et les plus fragiles.

Dans cette immense salle de 375 m², nous avons installé une double série de 60 châssis d'accrochage. Ce sont des cadres métalliques (3,50 m × 3,50 m), espacés

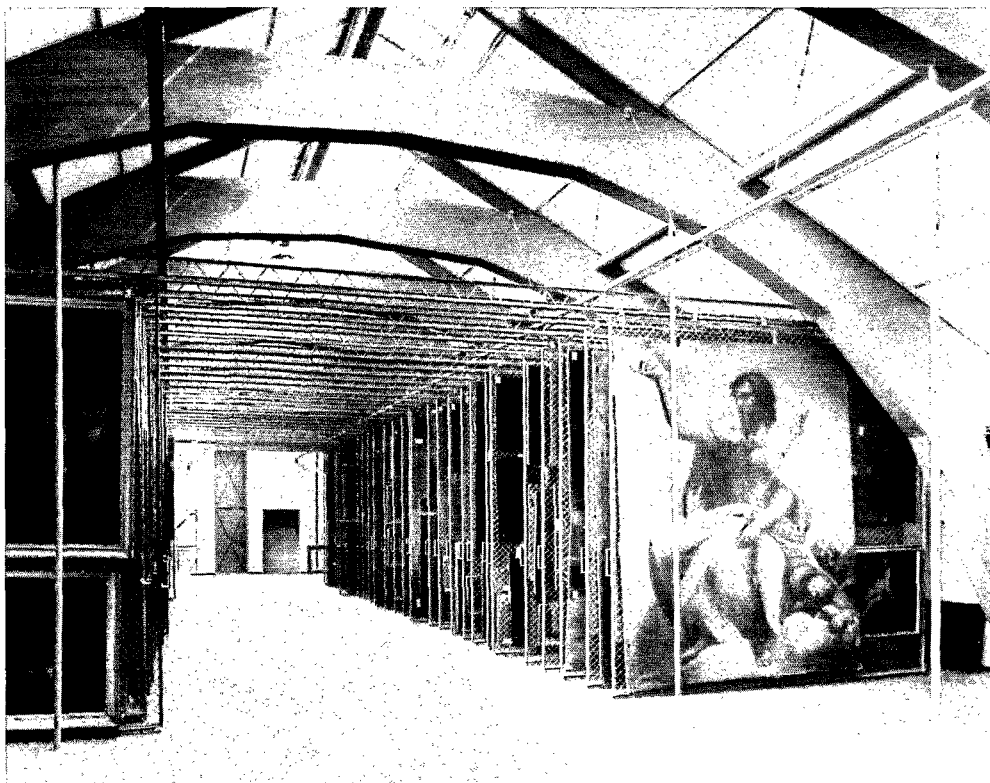
62. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. One of the rooms of the Armoury contains the rich collection of arms and armour formerly belonging to the Farnese family.

62. Une salle de la section des armes renferme la riche collection d'armes qui appartenait autrefois à la famille Farnèse.



63. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The central storeroom for pictures in reserve; these are hung on 60 panels (measuring 3,50 × 3,50 m.) which slide along metal rails.

63. Les peintures conservées dans les magasins de la réserve principale sont accrochées sur soixante châssis (3,50 m × 3,50 m) coulissant sur des rails métalliques.



Note 3 de la page 187

3. Quelques chiffres. Travaux effectués de 1951 à 1957: Hauteur du palais (façade): 28 m. Hauteur du faite: 33 m. Longueur du palais: 160 m. Largeur: 82,5 m. Surface occupée: 11 928 m². Surface des bâtiments: 9 405 m². Surface de la nouvelle toiture: 8 088 m², dont 3 362 m² en verre. Volume des déblais après démolition: 23 000 m³. Ciment: 3 200 m³. Structures en fer ouvré: 85 000 kg. Surface des nouveaux revêtements du sol: marbre 2 541 m²; briques 3 877 m²; matière plastique 1 490 m²; grès et bois 3 150 m². Crépi et stuc: 35 000 m². Plafonds: 3 175 m². Nouveaux planchers: 1 500 m². Vitres simples et semi-doubles: 3 500 m². Maçonneries diverses (tuf, brique, etc.): 2 500 m³. Fers pour ciment armé: 220 000 kg. Écrans à lamelles métalliques pour le réglage de la lumière: 2 400 m². Peintures diverses: 75 300 m². Câbles électriques: 138 km. Canalisations pour le chauffage, etc.: 15,5 km.

de 50 cm, qui coulisent horizontalement au moyen de coussinets à bille sur rails. Ils sont supportés en haut par une poutre de fer, et libres à la base (fig. 63). A ce dispositif communément utilisé nous avons apporté quelques modifications destinées à faciliter les manutentions, à donner à l'ensemble plus de légèreté et de solidité, et à étendre au maximum la surface disponible pour l'accrochage des tableaux. Nous avons pu disposer ainsi d'un espace utile d'environ 1 500 m².

D'autres aménagements fonctionnels ont été réalisés pour faciliter un travail qui s'effectue à l'insu du public mais qui présente une grande importance pour les conservateurs, dont il engage au plus haut point la responsabilité, à savoir l'étude et la conservation des œuvres d'art.

Il convient de signaler que le Palais de Capodimonte n'est pas seulement un musée, mais aussi le siège de la Direction régionale des musées², chargée de veiller à la conservation des œuvres d'art dans toute la région. Pour cette raison, et en prévision de développements futurs, il a fallu créer des services qui n'existent

64. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. One of the rooms of the laboratory for the restoration of paintings.

64. Une des salles du laboratoire de restauration des peintures.



². Soprintendenza alle Gallerie della Campania, Naples.

pas normalement, même dans de grands musées.

Nous avons donc aménagé des bureaux de direction et d'administration, une bibliothèque d'histoire de l'art — actuellement en cours d'installation — des archives et un laboratoire photographique, enfin un laboratoire de recherche scientifique qui sert aussi d'atelier pour l'entretien et la restauration des œuvres d'art (fig. 65, 66). Toute une portion de l'édifice, dûment rénovée, est affectée à ces importants laboratoires à l'étage supérieur.

Pour les travaux photographiques, indispensables à la documentation technique et scientifique, nous disposons d'un studio de prise de vues (avec éclairage zénithal naturel réglable et éclairage électrique mobile), de six chambres noires (une par catégorie d'opérations : développement, tirage, agrandissement, photographie en couleurs, microfilmage, reproduction), d'un cabinet pour le lavage et le séchage des épreuves, d'une salle de montage, enfin des locaux d'archives et de réserves.

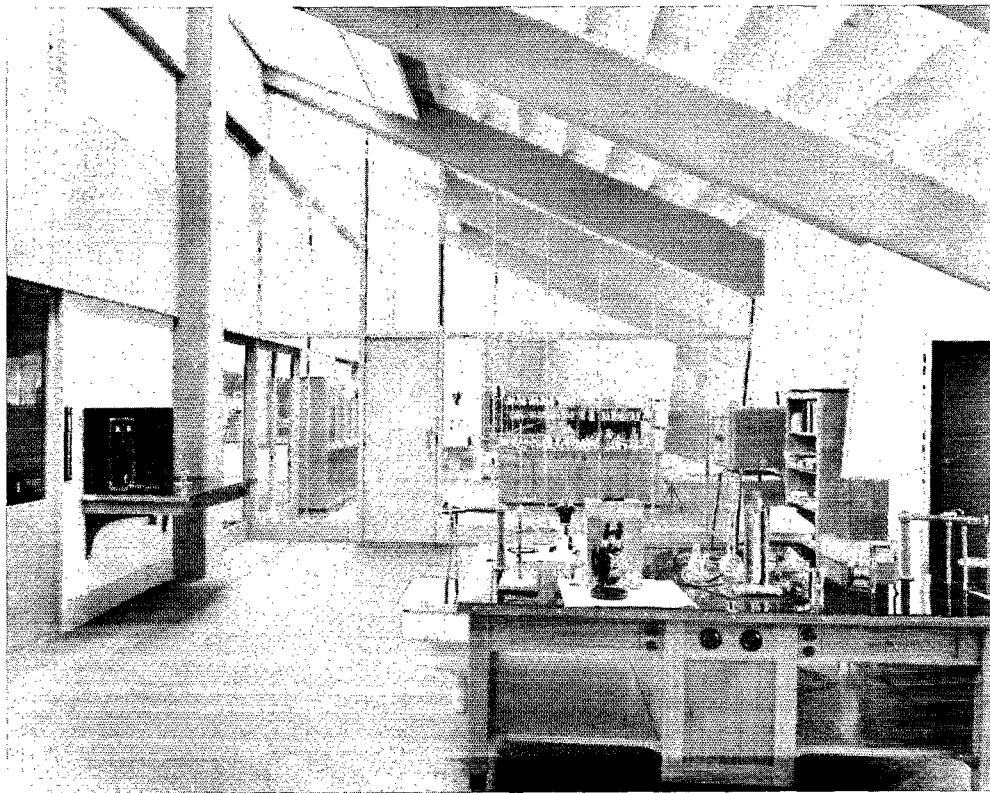
Le service de restauration occupe des locaux spéciaux, suffisamment vastes. Il travaille selon des principes et des méthodes modernes qui ne doivent rien à l'improvisation mais se fondent sur une expérience technique ayant un caractère rigoureusement rationnel, contrôlé et scientifique. On a ainsi toute garantie que les opérations patientes et délicates qu'exigent la restauration et la conservation des œuvres d'art produiront des résultats durables.

Le Laboratoire de Capodimonte met à la disposition des restaurateurs et de leurs assistants de grandes salles bien éclairées pour leurs divers travaux mécaniques et techniques : rentoilage des tableaux, assemblage des panneaux de bois ; nettoyage, encollage et réfection de la couche picturale (fig. 64) ; restauration des porcelaines, bronzes, dorures, etc. Des ateliers (menuiserie, mécanique, etc.) sont rattachés à ces laboratoires. Une chambre à gaz entièrement en fer, d'une capacité utile de 18 m³ et munie de dispositifs pour l'introduction et l'évacuation des gaz, est utilisée pour la désinfection des peintures anciennes sur bois, ainsi que des sculptures et de tous objets en bois (fig. 67). Une chambre obscure, aux parois isolées et peintes en noir, abrite des appareils modernes dont quelques-uns ont été spécialement conçus pour l'examen des peintures et des objets d'art au moyen de la radiographie normale, de la stratigraphie et de la stéréographie aux rayons X, des rayons ultraviolets (lumière de Wood) et des rayons infrarouges (fig. 69).

Un laboratoire de physique et de chimie dispose de bureaux et de magasins ainsi que de trois grandes salles équipées des appareils les plus modernes pour l'examen microscopique, l'analyse chimique et tous les travaux et recherches concernant la conservation et la restauration.

Cette description serait incomplète si l'on ne mentionnait pas les installations techniques ordinaires³. Etant donné les dimensions et la destination spéciale de l'édifice, l'installation électrique a exigé des soins particuliers et des travaux considérables : il a fallu mettre en place une centrale de transformation et de distribution, prévoir des tableaux de contrôle pour l'ensemble et pour les diverses sections du bâtiment, poser 138 km de câbles qui constituent le système nerveux du palais. Les salles du musée sont en outre équipées d'un éclairage électrique de secours, alimenté par des batteries d'accumulateurs autonomes, fonctionnant automatiquement en cas d'interruption du courant, et aussi la nuit — pour permettre aux gardiens d'assurer la surveillance.

Le chauffage est fourni par des chaudières à mazout, la chaleur est distribuée par une tuyauterie d'une longueur totale de plus de 15 km, disposée sous le plancher des



65. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The laboratory for all scientific research required for the restoration and preservation of the works of art.

65. Laboratoire où se font les recherches scientifiques en vue de la restauration et de la conservation des œuvres d'art.

3. Voir note page 186.

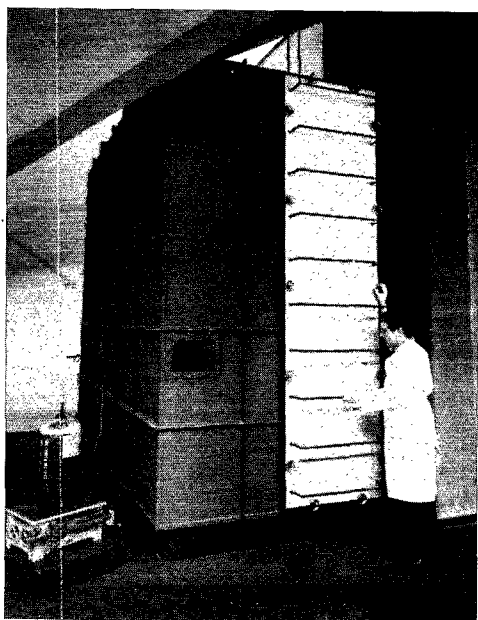
66. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The microscope room in the scientific research laboratory.

66. Salle des microscopes du laboratoire de recherches scientifiques.



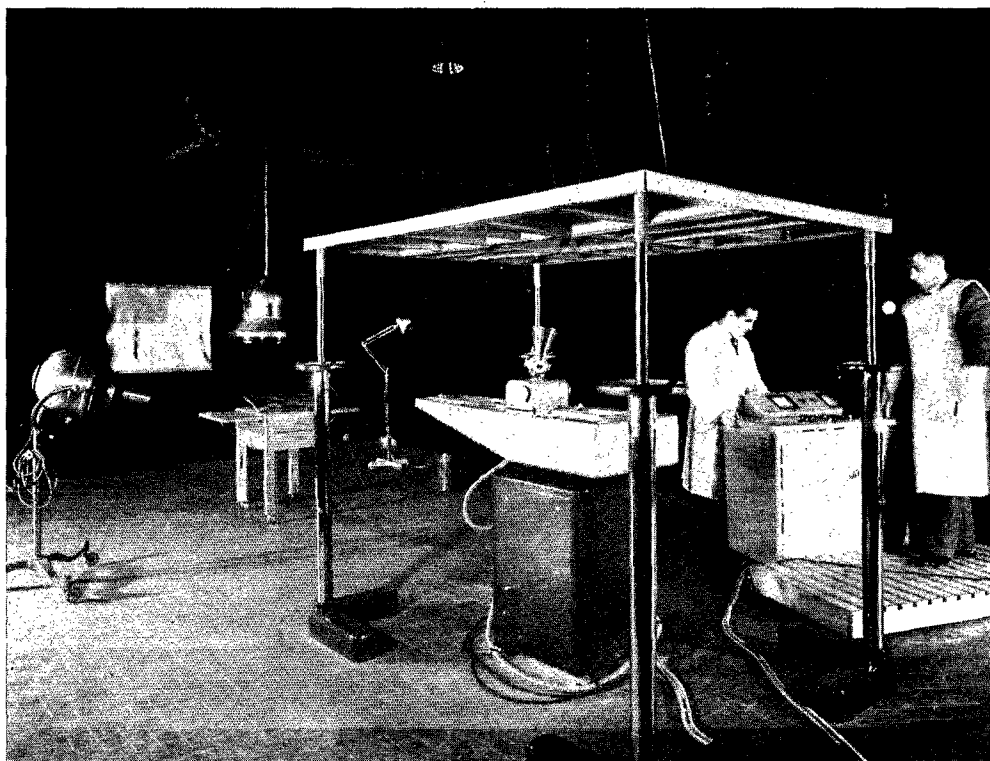
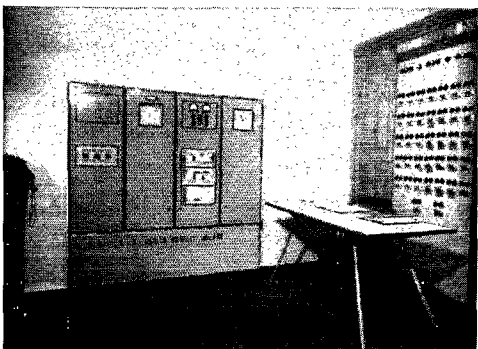
67. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The fumigating chamber for the disinfection of wooden objects of art.

67. Chambre à gaz pour la désinfection des objets d'art en bois.



68. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. The watchmen's room contains special electric apparatuses which record chronologically and topographically the watchmen's rounds and sound the alarm should any incident occur in the 100 exhibition rooms and in the other rooms, offices and laboratories.

68. Au poste de garde un dispositif électrique spécial enregistre chronologiquement et topographiquement les rondes des gardiens et donne l'alarme si un accident se produit dans l'une des cent salles du musée ou dans les locaux affectés aux services, aux bureaux et aux laboratoires.



69. MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Naples. Laboratory for scientific research: the room with radiographic equipment.

69. Laboratoire de recherches scientifiques: salle des appareils de radiographic.

salles pour irradiation directe, ce système nous ayant paru le plus immédiatement sensible au visiteur et le moins préjudiciable à la conservation des tableaux.

De même, l'aération des salles a été soigneusement étudiée. En été, on lutte contre la chaleur en fermant les jalousies sous les verrières et par l'arrosage des verrières et de toute la toiture. L'existence d'un parc à proximité immédiate du musée assure naturellement un rapport thermo-hygrométrique constant et favorable.

L'entretien d'aussi grandes surfaces vitrées et surtout des verrières supérieures a exigé l'installation d'un grand aspirateur central. Celui-ci est situé au rez-de-chaussée et relié aux différentes salles par un réseau de tubes d'acier auxquels on peut facilement adapter des raccords de caoutchouc munis de brosses.

L'installation téléphonique comprend un central automatique qui assure au moyen de 30 postes les communications intérieures et extérieures. Un système intérieur d'appel, installé dans 100 salles du musée, comporte une sonnerie conventionnelle qui ne dérange pas les visiteurs et qui est préférable à l'appel par haut-parleurs que nous avons totalement abandonné. En plus des signaux ordinaires d'alarme, antivol et anti-incendie, il existe un dispositif électrique de sécurité qui fonctionne pendant les heures de fermeture du musée et alerte automatiquement le poste de garde en cas d'effraction de l'une des 200 portes et fenêtres de l'édifice, en permettant de localiser exactement l'incident (fig. 68). En outre, pendant les rondes de nuit, les gardiens sont suivis et contrôlés du poste de garde grâce à un appareil à signalisation optique et sonore qui enregistre également automatiquement, pour permettre un contrôle éventuel, l'heure et le trajet des rondes effectuées ainsi que tout signal d'alarme qui pourrait être donné. Le même appareil actionne automatiquement aux heures prévues les signaux acoustiques d'ouverture et de fermeture du musée.

THE MUNICIPAL MUSEUM, ACRE

The Acre Municipal Museum, the most recently established of the museums of Israel, was opened in 1954 in what was formerly the Hammam el Basha. This Turkish bath built two centuries ago by the Pasha of Acre, Ahmad Pasha el Jazzar, is in itself a historic monument and well suited to house archaeological and folk-lore collections. All the halls and rooms receive daylight through hundreds of round coloured-glass panes set in the domed ceilings. The floor is of variegated marble slabs laid in geometric patterns and the walls are adorned with Damascus tiles.

The main purpose of the Museum is to revive interest in the long and varied history of Acre, which began as early as 3000 B.C. Several times in the course of her history Acre became the focus of world interest: at the time of Alexander the Great and his successors, when she reached the height of her greatness and became famous for the continuous series of coins minted there; from the time of Alexander the Great till the fall of the Roman Empire; again, during the Crusades, when in 1191, after being reconquered by Richard the Lion-Hearted, Acre became the capital of the state remaining to the Crusaders; again in 1799, when Bonaparte besieged the city without success.

The Museum's first collection of local Arab folk-arts was assembled in Acre and Western

Galilee by the writer during the War of Independence in 1948.

In view of the importance of Acre at the time of the Crusades, the Museum is concentrating its efforts on the 12th- and 13th-century collections and has now built up a small but exquisite collection on the period of the Crusades, containing several unique pieces found locally.

At the height of her greatness in the time of Alexander the Great and during the following Hellenistic and Roman periods, Acre was situated on the site of the present Old City and included also the ancient hill of Acre (the Tell), about a mile outside the town, where remains of the Early, Middle and Late Canaanite times are to be found.

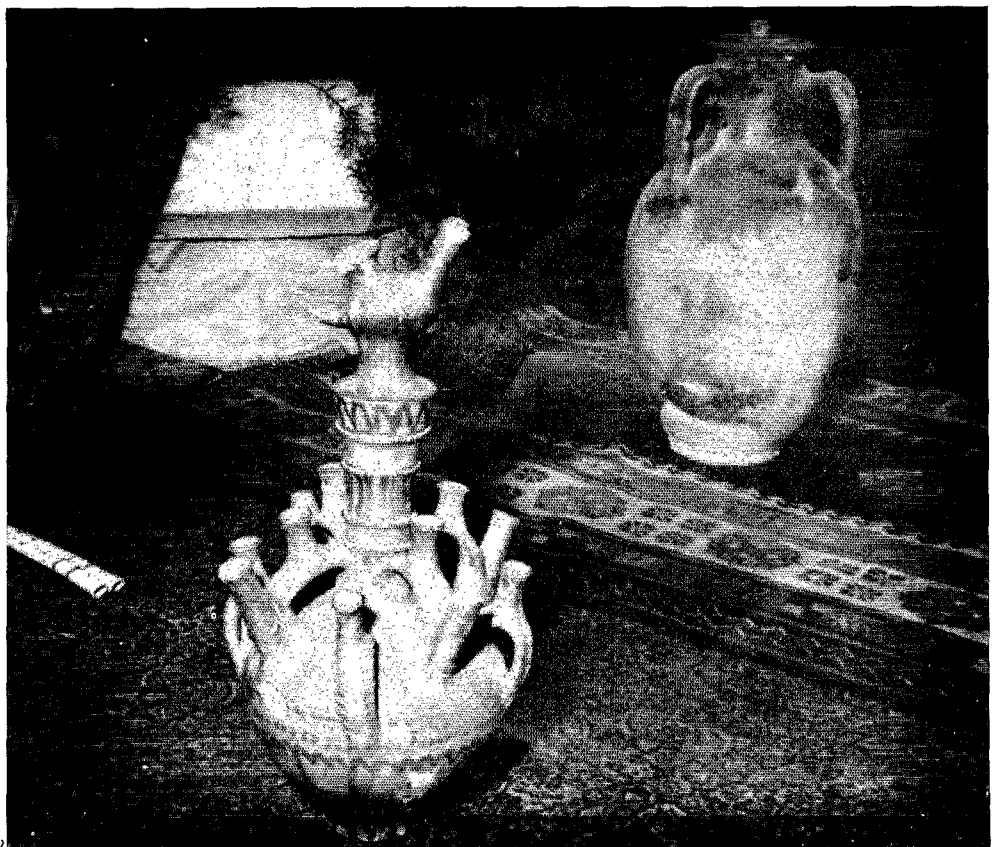
Although almost no important excavations have been undertaken up till now, with the exception of some trial diggings and the excavation of the Crusader Hall known as the Crypt of St. John, hardly a day passes which does not add new items to the existing collections of the Museum, either surface finds or discoveries made in digging foundations for new buildings.

Many of the finds are of special interest for the student of Phoenician archaeology, since Acre was the southernmost town of the Phoenician territory along the western coastline of Syria. Thus the Acre Museum has three fields of special interest: the period of the Crusades,

Phoenician archaeology and the folk-lore of Islam.

Since August 1958 the entire Museum has been devoted to an *Exhibition of the Folk-Arts of Minorities in Israel* (fig. 70, 71), as a contribution to the celebration of the tenth anniversary of the State of Israel. The exhibition, the first of its kind to be shown since the foundation of the State, was organized jointly by the Ministry of the Interior and the township of Acre, with the aim of preserving and reviving the half-forgotten cultural legacy of the Arab, Druze and Circassian peoples in Israel. It has been a great success, and in the course of four months was visited by 120,000 people. The township and the Ministry of the Interior hope to be able to make this temporary exhibition into a permanent one, thus greatly enlarging the Folk-lore Department of the Museum.

ZEEV GOLDMANN



70

LE MUSÉE MUNICIPAL D'ACRE

Israël
Musée Régional

Le Musée municipal d'Acre, qui est le plus récent des musées d'Israël, a été ouvert en 1954 dans ce qui était autrefois le Hammam el Basha. Ce bain turc, construit il y a deux siècles par le pacha d'Acre, Ahmad Pacha el Jazzar, est en soi un monument historique digne d'abriter des collections archéologiques et folkloriques. Toutes les salles et toutes les galeries reçoivent la lumière du jour par des centaines de panneaux de verre ronds et colorés sertis dans les coupolettes dont elles sont couvertes. Le sol est revêtu de dalles de marbre de différentes couleurs formant des dessins géométriques et les murs sont ornés de céramiques de Damas.

Le but principal du musée est de ranimer l'intérêt du public pour le riche passé historique de la ville d'Acre, dont les origines remontent à 3000 av. J.-C. A plusieurs reprises au cours de son histoire, elle accapara l'attention du monde : au temps d'Alexandre le Grand et de ses successeurs, quand elle atteignit l'apogée de sa grandeur et devint célèbre par la série de monnaies frappées sans interruption dans ses ateliers depuis le règne d'Alexandre le Grand jusqu'à la chute de l'Empire romain ; puis sous les croisades, lorsque, en 1191, après sa reconquête par Richard Cœur-de-Lion, elle devint la capitale du territoire resté aux mains des croisés ; en 1799 enfin, lorsque Bonaparte l'assiégea en vain.

La première collection d'objets d'art populaire arabe de cette région qu'ait possédée le

musée fut, pendant la Guerre d'indépendance, en 1948, rassemblée à Acre et en Galilée occidentale par l'auteur de ces lignes.

En raison de l'importance que revêtait Acre à l'époque des croisades, le musée s'attache tout particulièrement aux vestiges des XIII^e et XIII^e siècles et il a déjà constitué une collection limitée mais ravissante d'objets appartenant à cette époque, parmi lesquels se remarquent plusieurs pièces uniques trouvées sur place.

Au temps d'Alexandre le Grand et, après cela, pendant la période hellénistique et l'ère romaine, Acre, alors au faite de sa splendeur, se dressait sur l'emplacement actuel de la Vieille-Ville et s'étendait jusqu'à l'antique colline d'Acre (le Tell), à un kilomètre et demi de la ville actuelle où l'on trouve encore des vestiges du début, du milieu et de la fin de l'époque chananéenne.

Bien qu'on n'ait encore entrepris que très peu de fouilles importantes, à l'exception de quelques sondages et de la mise au jour de la grande salle des croisés — connue sous le nom de Crypte de saint Jean — de nouvelles pièces viennent presque quotidiennement enrichir les collections du musée, qu'il s'agisse d'objets trouvés à la surface du sol ou de découvertes faites à la faveur de travaux de terrassement pour de nouvelles constructions.

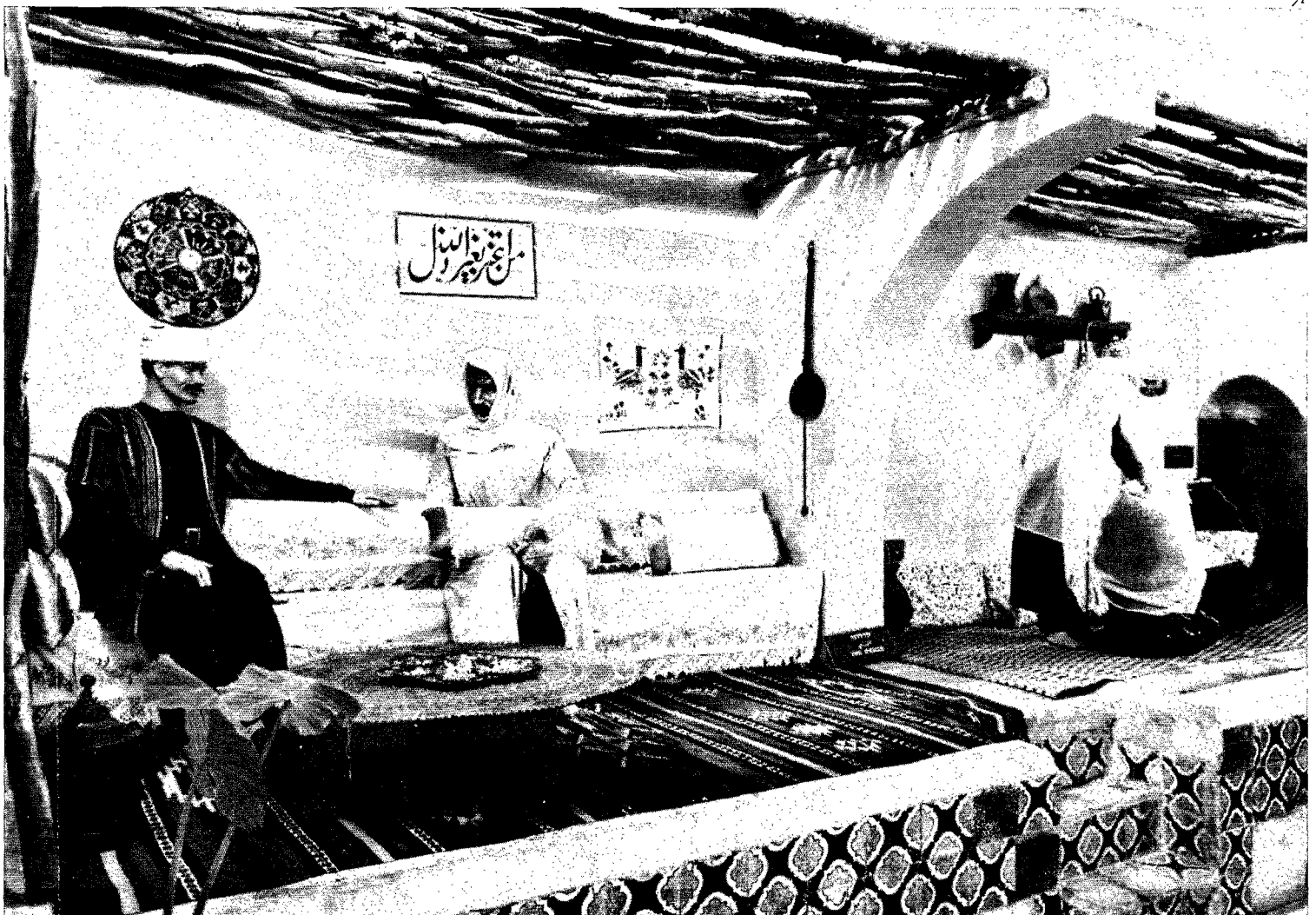
Beaucoup de ces trouvailles présentent un intérêt tout particulier pour l'étude de l'archéologie phénicienne puisque la cité d'Acre était la

plus méridionale des villes du territoire phénicien sur la côte ouest de la Syrie. Le musée d'Acre est donc spécialisé dans trois domaines : le temps des croisades, l'archéologie phénicienne et le folklore de l'islam.

Depuis le mois d'août 1958, le musée tout entier est consacré à une exposition d'art populaire des minorités d'Israël (fig. 70, 71) qui s'inscrit dans le cadre de la célébration du dixième anniversaire de l'État d'Israël. Cette exposition — la première du genre depuis la fondation de l'État — a été organisée conjointement par le Ministère de l'intérieur et la municipalité d'Acre en vue de préserver et de faire revivre l'héritage culturel à demi oublié des populations arabe, druse et circassienne d'Israël. Elle remporte un très vif succès et 120 000 personnes l'ont visitée en quatre mois. La municipalité et le Ministère de l'intérieur espèrent pouvoir donner à cette exposition un caractère permanent, ce qui assurerait une extension considérable au département d'arts et traditions populaires du musée.

ZEEV GOLDMANN

fréquent



THE EXHIBITION *SULEIMAN THE MAGNIFICENT*, ISTANBUL

An exhibition in commemoration of Suleiman the Magnificent and his period has been organized at Istanbul by the Topkapi Sarayi Muzesi*, the former residence of the Ottoman Sultans. One of the large rooms is entirely devoted to a display of objects which belonged to Suleiman the Magnificent or to his wife Roxelana, or which were connected with them. Extensive collections of great artistic and historical interest can be seen there.

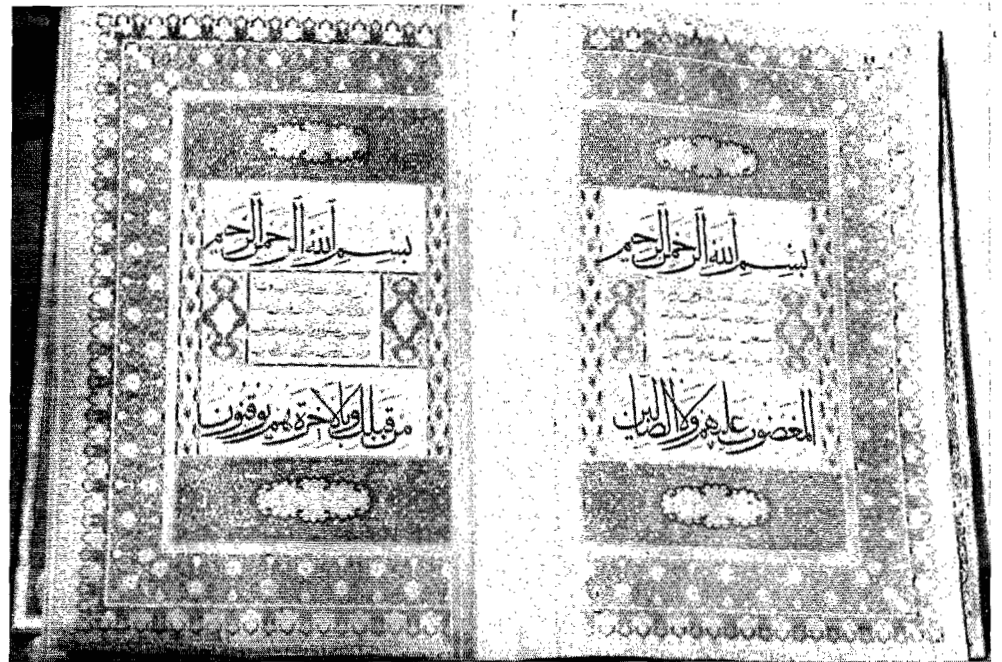
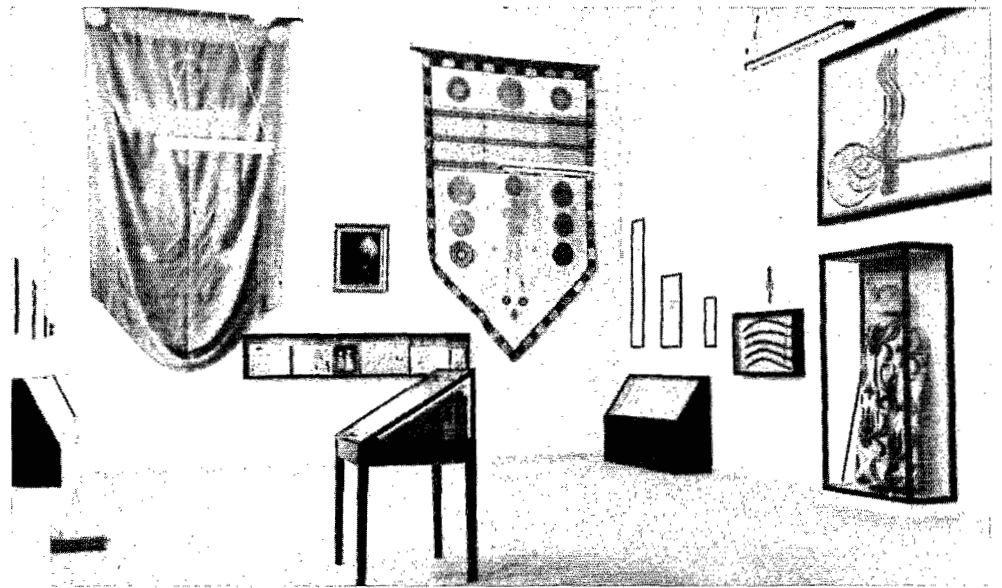
The cases to the left of the entrance contain manuscripts of Turkish writers, including the renowned Divani-Muhibbi (a collection of Suleiman's poems). Covering the left wall are two banners—souvenirs of successful campaigns. In the cases along the wall opposite the entrance are shown the Sultan's state robes and his turban with its aigrette adorned with precious stones (fig. 72). Beside the portulans of Piri Reis is the portrait of Khaïr ed-Din, Admiral Barbarossa, by the 16th-century painter Haydar Nigari. In another case, in the middle of the room, can be seen an illuminated manuscript of the Koran by Ahmet Karahisari, the most famous calligrapher of the period (fig. 73).

The Sultan's correspondence deserves particular attention; most of the letters are signed by Hurrem Sultanea (Roxelana, Suleiman's wife).

Numerous firmans on a wide variety of subjects adorn the walls of the room, while the second bay contains a large number of works and documents illustrating the main developments in the cultural and social life of the epoch.

TOPKAPI SARAYI MUZESI, ISTANBUL

* See/ voir MUSEUM, vol. V (1952), "Topkapi Sarayi Muzesi, Istanbul", p. 206-208.



L'EXPOSITION *SOLIMAN LE MAGNIFIQUE*, ISTANBUL

*Turquie
exp. comm. 1952*

Une exposition commémorative consacrée à Soliman le Magnifique et à son époque a été organisée à Istanbul par le Topkapi Sarayi Muzesi*, ancienne résidence des sultans ottomans. Dans l'une des grandes salles sont exposés exclusivement des objets qui ont appartenu à Soliman le Magnifique ou à son épouse Roxelane ou qui se rapportent à eux. C'est ainsi qu'on peut y voir d'importantes collections d'une grande valeur artistique et historique.

Les vitrines situées à gauche de l'entrée renferment des manuscrits d'auteurs turcs, parmi lesquels le célèbre Divani-Muhibbi (Recueil de poésies de Soliman). Deux étendards, souvenir

de campagnes victorieuses, couvrent le mur de gauche. Dans les vitrines adossées au mur, face à l'entrée, sont exposés l'habit d'apparat du sultan et son turban surmonté d'aigrettes enrichies de pierres précieuses (fig. 72). A côté des portulans de Piri Reis se trouve le portrait de Khaïr ed-Din, l'amiral Barberousse, œuvre de Haydar Nigari (xvi^e siècle). Au milieu de la salle, une autre vitrine contient le Koran enluminé et calligraphié par Ahmet Karahisari, le plus célèbre calligraphe de l'époque (fig. 73).

La correspondance du Grand-Seigneur mérite une attention particulière; la plupart des lettres

portent la signature de Hurrem Sultane (Roxelane, épouse de Soliman).

De nombreux firmans concernant les sujets les plus variés ornent les murs de la salle et, dans la deuxième travée, un grand nombre d'œuvres et de documents d'archives évoquent les principaux faits de la vie culturelle et sociale de l'époque.

TOPKAPI SARAYI MUZESI, ISTANBUL

L'ART JAPONAIS A TRAVERS LES SIÈCLES

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS

The Exhibition of Japanese Art, Paris (April-June 1958), raised various problems of museography which were handled in a way which met with the approval of the public.

The difficulties encountered were of two main origins.

(I) Paintings from the Far East must be displayed differently from Western paintings:

- Kakemono, unframed scroll painting to be viewed lengthwise;
- e-makimono, narrow illuminated scrolls, sometimes several yards in length, to be viewed horizontally;
- fusuma, paper sliding doors and other architectural features such as the many long, folding screens made in pairs.

(II) In rooms designed for the display of Western works, the problem was to create an appropriate setting for an unfamiliar art, without making any drastic or costly transformations. From Tokyo the Japanese organizers had sent plans of showcases and other equipment for the display of e-makimono, fusuma and the Kōrin-Hōitsu screens which, being painted on both sides, needed to be displayed in the centre of a room and protected from dust.

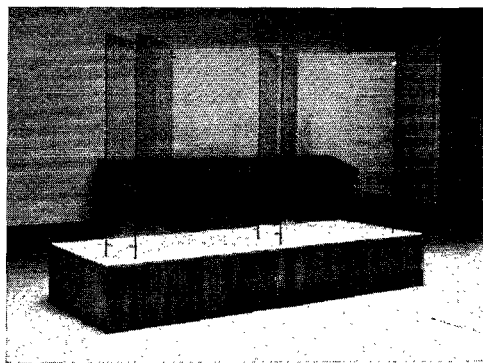
Under the terms of the agreements concluded, this display material was to be prepared in

France (the first European country in which the exhibition was to be shown) and later transported to England, the Netherlands and Italy, each country paying its share of the expenses, thus incurred. It was therefore necessary that all this material should be strong enough to stand up to several journeys and, at the same time, be as light and convenient for handling as possible.

So far as the e-makimono were concerned, the organizers had asked for angled table-top showcases 2 metres in length, with removable ends, so that two or more could be placed alongside to form a continuous showcase of 4, 6, 8 or 10 metres, according to the space available in the premises set aside for the exhibition in the different countries (fig. 76).

The transport of the showcases raised a difficult problem. To overcome it, the manager of the carpentry shop at the Musée du Louvre, who had been given the responsibility of executing the plans received from Japan, designed folding showcases, four or five of which could easily fit into a crate of ordinary width.

To protect the two Kōrin-Hōitsu screens from the dust the ideal course would have been to place them in a costly, cumbersome glass case, but this would have been risky to transport. An ingenious solution was found by the same carpentry shop. The screens, placed side

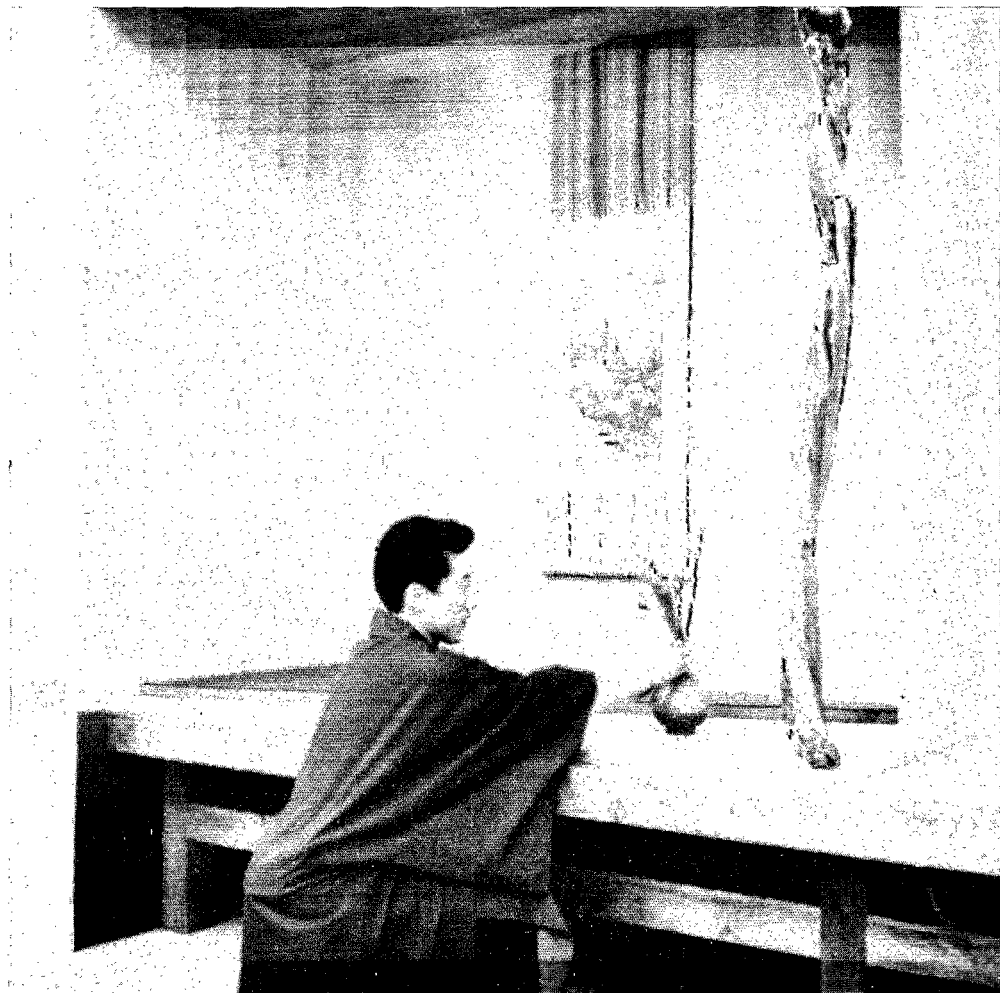


75

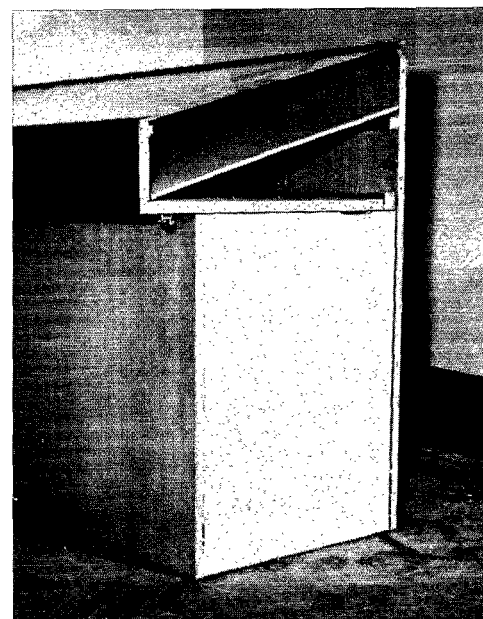
by side in such a position as to leave both sides clearly visible, were of a total length of 3.25 metres. They were encased in glass and slipped into moulding of exactly the same outline, which had first been nailed on to an oak stand measuring 3.00 × 1.12 × 0.50 metres. The glass-covered screens were held in place in the moulding by several bolts. The whole arrangement is exceptionally elegant, as well as very light and it permits of easy re-assembly in the various premises used for the exhibition (fig. 75).

Once the question of the showcases was settled, other more general problems of display had to be dealt with. These were handled by Mr. Vadime Elisseeff, Chief Curator of the Cernuschi

→ p. 193



74



76

Museum and a specialist in Far-Eastern art. He decided in favour of a strictly chronological arrangement of the material, since Japanese art is insufficiently known in France to allow any other plan to be adopted.

Mr. Elisseeff's method met both the aesthetic requirement of suggesting a Japanese atmosphere and the practical requirement of affording protection for the paintings (no suitable frames were available, for instance, for most of the kakemono), by displaying them at a sufficient distance from the public without resort to the traditional method of roping them off with a cord.

For this purpose, a platform of walnut-stained boards was fitted up round the rooms, 0.60 metres high and 0.95 metres wide. It was suggestive of the engawa, or open-air gallery, running round the traditional Japanese home which is built on piles without foundations, so as to give it the necessary freedom of movement in the event of an earthquake while still isolating the floor from ground humidity. The size of this platform was planned in proportion to the most common surface unit used in Japanese architecture—the tatami or rice-straw mat, measuring 0.90 × 1.80 metres (fig. 74).

To give visitors different angles of vision and so that all the scrolls appear to be detached from the wall, oak panels of the same height as a Japanese partition were set on the platform so that each painting, though unframed, seemed in fact to be "framed" by its particular panel which was placed at such an angle as to give a separate view of each painting.

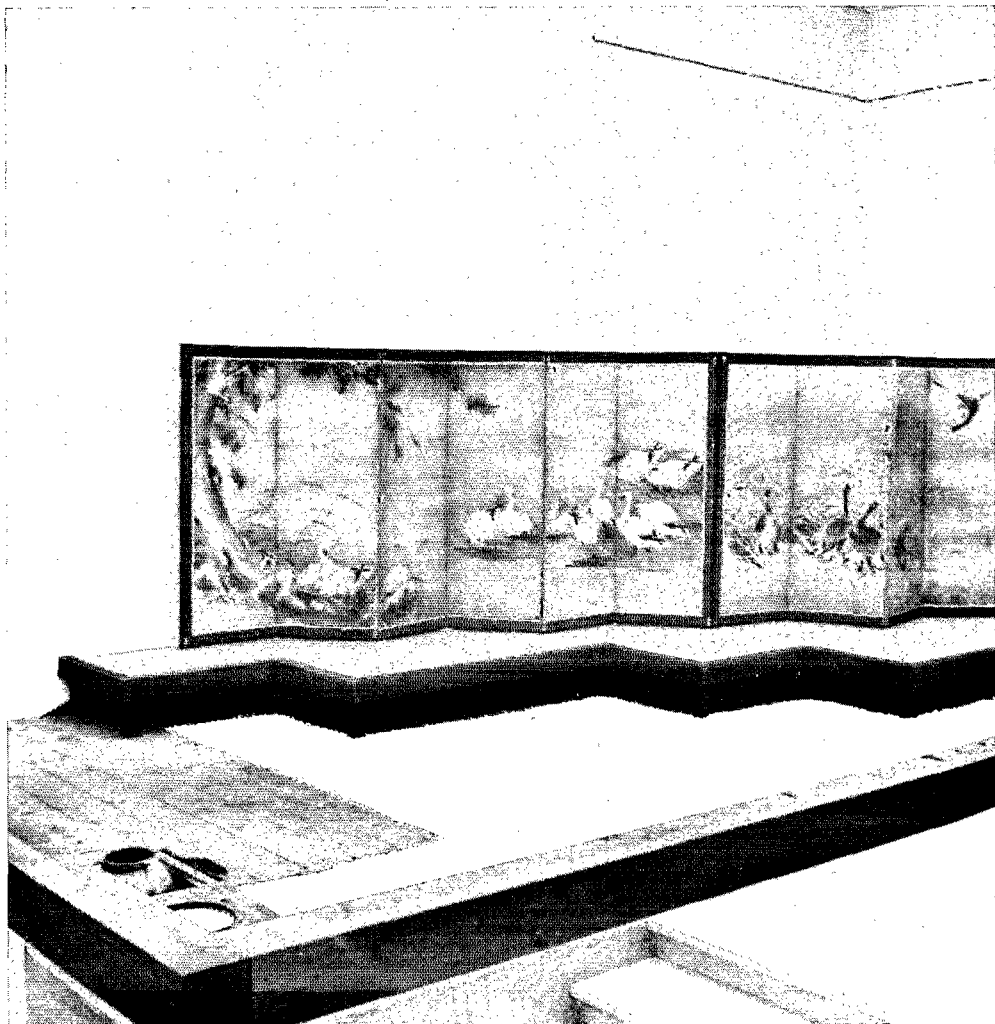
Somewhat the same method was adopted for the display of the smaller ink paintings as for the Buddhist scrolls. However, in order to give visitors the impression of being in aristocratic dwellings of the 15th and 16th centuries, the terrace was covered with tatami, while a tokonoma (a niche-like recess typical of that period) was used for the hanging of a Sesshū kakemono.

Two different methods were adopted for the sliding doors, depending on whether they had been remounted as kakemono or had been kept in their original frame of lacquered wood. The kakemono were hung on movable partitions carefully placed so as to create an illusion of architectural construction. The doors were mounted on stands 1.05 metres in height and 2 metres in width, while wooden uprights supported their sides; the rest of the stand, on either side of the paintings, was covered with tatami.

Any kakemono which were too long or otherwise unsuitable for display on a platform were set on the floor in a stained-wood frame 0.22 metres in width and height; between the kakemono and this frame, small white marble pebbles were sprinkled, recalling the sand of Japanese gardens. The same method was used in order to isolate the screens displayed on wooden canvas-covered trestles (fig. 77, 78).

The teams of craftsmen at the Musée du Louvre brought their usual skill to the work of arranging this exhibition. The carpentry shop, the electricians and the upholsterers, also joined enthusiastically in this enterprise.

MADELEINE PAUL-DAVID



GEMEENTEMUSEUM, 'S-GRAVENHAGE

After being shown in Paris and London, the Exhibition of Japanese Art was displayed at the Gemeentemuseum in The Hague. This museum has a modern and very simple interior, a great advantage for the presentation of Japanese art. The walls are covered with light grey jute. In order to emphasize the nobility and strength of the works of art sent by the Japanese Government, we felt it necessary to make the surroundings as inconspicuous as possible a principle which we adopt for all exhibitions

(fig. 79-82). Our exhibition differed from that of London in that we used the softest possible colours, for example very pale yellow. Nearly everywhere we left the original grey of our walls unchanged.

To prevent visitors from touching the paintings exhibited, a small bed of shells was spread on the floor beneath them. We felt that such shells, so plentiful at Scheveningen (the seaside resort near The Hague), must also be very common in Japan.

To stress the Japanese character of the exhibition we laid Japanese matting on the

stands, as had been done in Paris. We also made very successful use of the general equipment constructed in Paris. However, the showcases built for the Japanese scroll paintings were, for our exhibition, fitted with small containers for the light bulbs so as to reduce the rather annoying reflection of visitors leaning over the cases.

In addition, we built a Japanese style tokonoma to suggest the way in which paintings are hung in a Japanese home (fig. 82).

L. J. F. WIJSENBECK

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS

France

La présentation à Paris de l'exposition *L'Art japonais à travers les siècles* (avril-juin 1958) a posé divers problèmes de muséographie. Il est utile d'analyser les solutions qui y ont été apportées et qui ont reçu l'approbation du public. Les difficultés tenaient surtout à deux facteurs:

I. Différence de présentation des peintures extrême-orientales et des peintures occidentales: rouleaux en hauteur (kakemono), dépourvus de cadres; rouleaux enluminés présentés dans le sens horizontal, étroits et longs parfois de plusieurs mètres (e-makimono); présence d'éléments d'architecture — portes à glissières en papier peint (fusuma) — et de nombreux paravents d'ample développement et allant par deux;

II. Nécessité de réaliser, dans des salles conçues pour la présentation d'œuvres occidentales, un cadre architectural approprié à un art mal connu en Europe, sans recourir à une reconstitution onéreuse et téméraire.

Les organisateurs japonais avaient envoyé de Tokyo des plans de vitrines et de montages

destinés soit aux e-makimono, soit aux fusuma, soit encore aux paravents de Kōrin-Hōitsu qui, peints sur leurs deux faces, devraient être présentés au milieu d'une salle et à l'abri de la poussière.

Aux termes des accords passés, ces divers éléments devaient être fabriqués en France, premier point d'arrêt de l'exposition en Europe, et être ensuite transportés en Angleterre, aux Pays-Bas, puis en Italie, chacun de ces pays assumant sa part des frais. Il était donc nécessaire de conférer une solidité suffisante à tous ces éléments pour leur permettre de supporter plusieurs déplacements tout en leur donnant le maximum de légèreté et de maniabilité.

En ce qui concerne les e-makimono, les organisateurs avaient demandé des vitrines-pupitres de 2 m de longueur dont les parois latérales mobiles permettraient d'obtenir à volonté, en assemblant deux unités ou plus, des vitrines de 4, 6, 8 ou 10 m selon l'espace disponible dans les différents locaux prévus pour les présentations successives (fig. 76).

Le transport des vitrines posait un problème délicat. Pour pallier cette difficulté, le chef de l'atelier de menuiserie du Musée du Louvre, à

qui avait été confiée la mise au point des plans reçus du Japon, conçut des vitrines pliantes dont quatre ou cinq pouvaient aisément tenir dans une caisse de largeur normale!

Pour que les deux paravents de Kōrin-Hōitsu fussent à l'abri de la poussière, il aurait fallu utiliser une cage de verre coûteuse et encombrante dont le transport eût comporté des risques. Là encore, grâce à l'ingéniosité du

→ p. 195

79. GEMEENTEMUSEUM, 's-Gravenhage. In a room with cream coloured walls the Jizō Bosatsu was placed against a pale blue panel. It was thrown into further relief by a special spotlight. This sculpture was one of the most remarkable in the exhibition.

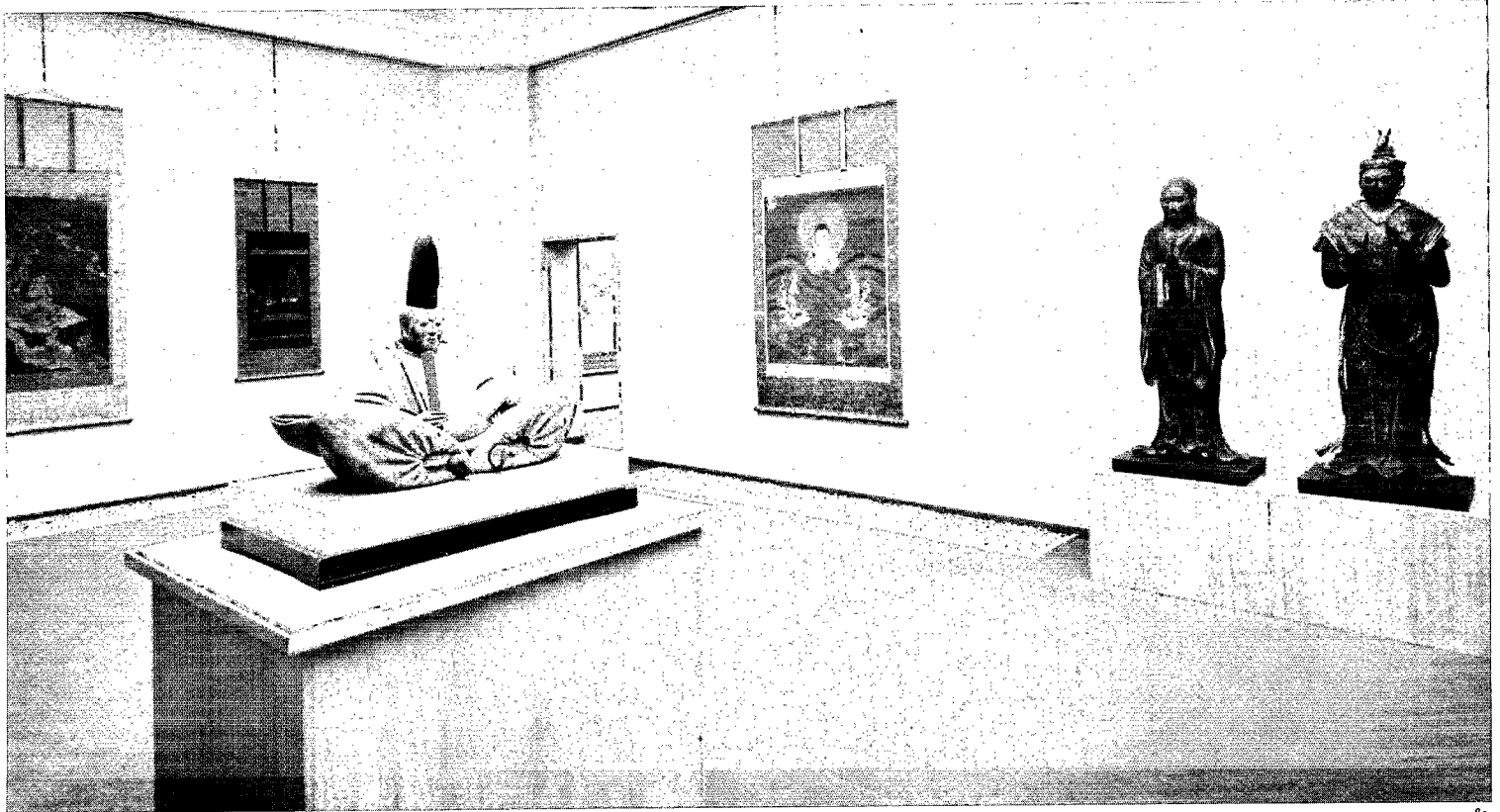
79. Dans une salle dont les murs étaient d'un blanc crème, nous avons disposé un panneau bleu clair derrière le Jizō Bosatsu. Ses contours étaient soulignés au moyen d'un projecteur placé à cet effet. Cette sculpture a été l'une des plus remarquées de l'exposition.

couleur.



79

Sochs



80

même atelier, une solution satisfaisante a été trouvée. Présentés côte à côte, dans la position voulue pour que les deux faces en soient parfaitement visibles, les paravents occupaient un espace de 3,25 m. Au centre d'un socle en chêne de 3 m x 1,12 m et 0,50 m de hauteur furent clouées des moulures épousant exactement le profil des paravents lesquels furent posés entre les dites moulures où s'encastraient des glaces ajustées à l'aide de quelques boulons. L'ensemble, d'une rare élégance, était également très léger. Il pouvait aisément être remonté dans les différents locaux utilisés (fig. 75).

Le problème des vitrines une fois réglé, il s'en posait d'autres, plus généraux. L'exposition avait été confiée à M. Vadime Élisseeff, conservateur en chef du Musée Cernuschi, spécialiste des arts d'Extrême-Orient. Le plan qu'il adopta respectait rigoureusement la chronologie, les arts du Japon étant encore trop mal connus en France pour qu'un autre parti pût être choisi.

La méthode employée par M. Élisseeff conciliait deux nécessités — l'une d'ordre esthétique : suggérer l'atmosphère japonaise ; l'autre, d'ordre pratique : assurer la sécurité des peintures (et, pour les kakemono du moins, on ne disposait généralement pas de cadres appropriés) en les éloignant suffisamment du public sans employer la traditionnelle corde tendue entre des plots.

A cet effet, une estrade en planches brunies au brou de noix fut ménagée autour des salles. Cette estrade, profonde de 0,95 m et haute de 0,60 m, évoquait l'engawa, galerie à l'air libre, courant autour de la demeure japonaise traditionnelle, bâtie, comme on le sait, sur pilotis et sans fondations, de façon à assurer la souplesse nécessaire en cas de tremblement de terre tout en préservant le plancher de l'humidité du sol. Cette estrade était conçue selon l'unité de surface employée dans l'architecture japonaise, celle du tatami ou natte de paille de riz : 0,90 m x 1,80 m (fig. 74).

Sur cette estrade, afin de varier les points de vue et pour que les rouleaux soient détachés du mur, on monta des panneaux en chêne dont la

→ p. 196

80. GEMEENTEMUSEUM, 's-Gravenhage. In the centre of the large room, the sculpture of Uesugi Shigefusa (by an unknown artist). Small beds of shells on the floor beneath the paintings. This photograph illustrates the simplicity of the display.

80. Dans la grande salle, avec au centre Uesugi Shigefusa, sculpture d'un artiste inconnu, on peut distinguer les couches de coquillages. Cette figure donne en même temps une idée de la simplicité de la présentation.

soch

81. GEMEENTEMUSEUM, 's-Gravenhage. In the *Haniwa* room, the walls were covered with Japanese matting and a low power spotlight was directed on to each exhibit so as to enhance the mysterious effect of these small figures once used for burial rites.

81. Dans la salle des *Haniwa*, les murs ont été revêtus de nattes japonaises. Chaque sculpture était dotée d'un éclairage par projecteur assez faible, destiné à souligner l'effet mystérieux de ces figurines des sépultures.



81

hauteur correspondait à celle d'une paroi japonaise, de telle façon que chaque peinture, bien que dépourvue de cadre, fût "encadrée" par le panneau qui lui avait été réservé et se trouvât, par un jeu de perspectives, isolée de ses voisines.

La présentation des rouleaux bouddhiques étant ainsi assurée, un parti analogue fut adopté pour les peintures à l'encre de dimensions moindres. Cependant, afin d'évoquer les résidences aristocratiques des xv^e et xvi^e siècles, on revêtit la terrasse de tatami, tandis qu'un tokonoma, création de cette époque, abritait un kakemono de Sesshū.

Pour les portes à glissières, selon qu'elles avaient été remontées en kakemono ou avaient conservé leur encadrement de bois laqué, deux procédés différents ont été employés. Les kakemono ont été présentés sur des cloisons mobiles aménagées en des points où l'illusion architecturale pouvait être obtenue. Quant aux portes,

elles ont été montées au milieu de socles hauts de 1,05 m et larges de 2 m, des montants de bois les maintenant sur les côtés, tandis que l'espace libre autour du socle, de part et d'autre des peintures, était recouvert de tatami.

Enfin, devant les kakemono trop longs ou dont la disposition ne permettait pas l'usage d'une estrade, on a ménagé sur le sol des encadrements en bois bruni, ayant 0,22 m de largeur et de hauteur, à l'intérieur desquels on a répandu de petits cailloux de marbre blanc évoquant le sable des jardins japonais. Le même parti a été utilisé pour isoler les paravents présentés sur des tréteaux en bois recouverts de toile (fig. 77, 78).

Les équipes artisanales du Musée du Louvre se sont associées à cette œuvre de présentation avec leur compétence habituelle, de même que les ateliers de menuiserie, d'électricité et de tapisserie.

MADELEINE PAUL-DAVID



82. GEMEENTEMUSEUM, 's-Gravenhage. The tokonoma, built of natural wood in traditional Japanese style, and painted in fairly dark colours (brown and yellow); on the right, small cupboards and a window with a pane of Japanese paper.

82. Le tokonoma, construit suivant la formule japonaise traditionnelle en bois naturel, peint de couleurs assez foncées, brun et jaune, avec de petites armoires et une fenêtre revêtue de papier japonais.

GEMEENTEMUSEUM, 'S-GRAVENHAGE

Après Paris et Londres, l'exposition d'art japonais a été présentée au Gemeentemuseum d'Amsterdam. Le décor de ce musée est moderne et très simple, ce qui a constitué un grand avantage lorsqu'il s'est agi de présenter des œuvres d'art japonaises. Les murs sont revêtus de jute d'un gris très clair. Devant la noblesse et la puissance des œuvres d'art envoyées par le gouvernement japonais, il nous a paru nécessaire (principe que nous appliquons pour toutes les expositions de notre musée) de rendre le milieu aussi neutre que possible (fig. 79-82). Notre exposition différait en ceci de celle de Londres, que nous avons utilisé des couleurs le plus possible adoucies, par exemple un jaune très clair. La plupart du temps nous n'avons donc pas eu à modifier le gris original de nos murs.

Pour éviter que le public ne touche aux peintures exposées, nous avons disposé à leur abord

une couche de coquillages qu'on trouve en grand nombre à Schéveningue (la plage de La Haye), et dont on a pensé qu'ils devaient être également très communs au Japon.

Pour accentuer l'ambiance japonaise de l'exposition, nous avons revêtu les socles de nattes japonaises à l'instar de Paris. Nous avons d'ailleurs employé avec succès les installations construites à Paris, ajoutant seulement aux vitrines destinées à abriter les rouleaux de peintures japonaises de petites boîtes enfermant des lampes électriques afin de diminuer le reflet gênant des visiteurs se penchant au-dessus de la vitre.

De plus nous avons construit un tokonoma selon la formule japonaise pour suggérer de quelle façon les peintures sont installées dans un intérieur japonais (fig. 82).

L. J. F. WIJSENBEK

décor neutre

éclairage vitrine
reconstituer

LOS MUSEOS DE ARTE EN LA REPÚBLICA POPULAR RUMANA

por Georges Opresco

Los primeros museos rumanos se crearon en Bucarest y en Jassy hacia mediados del siglo XIX. Ni el público ni las autoridades se interesaron realmente por ellos y poco a poco fueron olvidados, hasta que llegó el renacimiento cultural suscitado por la Unión de los Principados (1859). Pero el verdadero reorganizador de los museos del país fue el pintor Teodoro Aman. Igualmente se le debe la creación de una escuela de bellas artes, así como la organización de exposiciones periódicas. Después de su muerte, la indiferencia de los gobiernos por el movimiento artístico y su falta de apoyo al mismo hicieron que los museos volvieran al estado en que aquel gran animador los había encontrado. Aficionados al arte como A. Simu, Toma Stelian, L. Kalinderu consagraron parte de su fortuna a construir algunos pequeños museos y a donarles obras de arte. Al mismo tiempo, algunos coleccionistas, como Exarco, I. Cantacizène, Cioflec, Dr. Dona y K. H. Zambaccian enriquecían sus colecciones con nuevas obras que en la actualidad han entrado en los museos del país o se han convertido en colecciones públicas especiales.

En Sibiu (Transilvania), el Museo Bruckenthal, inaugurado en 1807, posee una rica colección, algunos de cuyos cuadros gozan de fama mundial.

Desde la proclamación de la República en 1947, el Estado se preocupa constantemente por el arte y concede gran atención a la organización de los museos. Para ello, ha puesto a disposición del principal museo del país —el Museo de Arte de la República Popular Rumana— el antiguo palacio real, que es uno de los edificios más importantes de Bucarest. El Museo, que cuenta con más de 50 salas, comprende diversas secciones: la Galería Nacional, la sección de arte universal (con partes consagradas al arte de Oriente y de Extremo Oriente), la sección de arte medieval rumano, la sección de artes gráficas, el gabinete de grabados y un taller de restauración. El número anual de visitantes oscila entre 250 000 y 300 000 y hay días en que la afluencia de público por hora ha sido superior al número total de visitantes de todos los antiguos museos de Bucarest durante un año entero. El Museo de Arte de Bucarest, con motivo de ciertos acontecimientos, presenta exposiciones retrospectivas de los clásicos o artistas nacionales del siglo XX.

El Estado rumano ha asignado sumas importantes para ampliar y modernizar los museos de Bucarest, Jassy y Sibiu, así como para instalar nuevos museos en las grandes ciudades del país (Cluj, Tg. Mures, Arad, Oradea, Timisoara, Craiova, Ploesti, Constanza, etc.).

En la actualidad apenas si existe una ciudad importante sin su museo de arte, y la mayor parte de las capitales de distrito tienen un pequeño museo mixto, con objetos de arte popular, documentos y recuerdos históricos de la región.

MUZEUL DE ARTA, Bucarest

1. Sección del Lejano Oriente. Pinturas y artes aplicadas chinas (bordados, objetos de jade, porcelanas).
2. Depósito de tapices.
3. Taller de restauración (sección de cerámica y artes aplicadas).
4. Galería nacional. Arte rumano del siglo XIX.
5. Primitivos flamencos (Van Eyck y Memling).
6. Aspecto de la sala francesa (s. XVIII).
7. Galería nacional. Arte rumano contemporáneo.
8. Sala holandesa, s. XVII (Rembrandt).
9. Tercera sala española (El Greco).
10. Sala veneciana (s. XVI).
11. Escultura francesa.

SIBIU

12. Fachada del Palacio Bruckenthal.
13. Palacio Bruckenthal. Arte alemán medieval.
14. Palacio Bruckenthal. Pintura alemana (s. XVI y XVII).

NUEVA INSTALACIÓN DEL SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, SCHLESWIG

por Karl-Wilhelm Struve

El Museo de Prehistoria y Protohistoria de Schleswig-Holstein, denominado anteriormente Museo de Antigüedades y Museo de Prehistoria, estuvo instalado en Kiel hasta fines de la guerra y fue trasladado después a Schleswig. Por el espacio de exposición con que cuenta y por la importancia de sus colecciones, es actualmente el principal museo de prehistoria de la República Federal. Las salas de exposición abiertas hasta ahora al público ocupan una superficie de 2 000 m² y se está procediendo a la instalación de otras que representan 500 m² más. La gran colección de estudio ocupa más de 3 500 m². En materia de publicaciones científicas el museo edita anualmente

la revista *Offa*, corriendo asimismo a su cargo la publicación de la colección de monografías "Offa Bücher" y la colección dedicada a monumentos "Denkmäler und Funde". Ha editado también varias guías para visitar sus salas. El Museo cuenta con salas de trabajo, biblioteca, archivos y talleres así como con dos gabinetes a disposición de los especialistas nacionales y extranjeros. Su director es el profesor Dr. Karl Kersten.

Las colecciones de exposición permanente se presentan en forma amplia y moderna, con una distribución cronológica muy clara y numerosas maquetas de tamaño natural. Las vitrinas contienen generalmente ilustra-

ciones gráficas de los materiales expuestos, procurándose, mediante mapas, esquemas y dioramas de distinta composición técnica, reconstituir la correspondiente época cultural por todos los medios didácticos y científicos. El Museo contiene los valiosos objetos prehistóricos descubiertos en las excavaciones de poblados, tumbas y pantanos de Schleswig-Holstein. Para cada período se ha hecho una selección de los fondos del Museo. Conservados en un edificio anejo, merecen particular atención los grandes objetos rituales procedentes de

Nydam y de Thorsberg, y una galera de 22,84 m de largo, del siglo iv. Se ha dedicado una sección especial a los vestigios históricos de un centro mercantil, la ciudad de Haithabu, situada en las proximidades de Schleswig, en tiempos de los vikings.

Las fotografías darán una idea del conjunto arquitectónico de las salas y de la disposición de las vitrinas.

SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM
FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE

15. El Castillo de Gottorp, donde está instalado el museo.

16. Perfil esquemático de un pantano, en el que puede verse la evolución del clima y del

paisaje durante el período postglacial, en relación con la posición estratigráfica de los hallazgos prehistóricos.

17. Reconstitución de la tienda de un cazador de renos, a base de elementos recogidos en las excavaciones. En segundo término, fragmento de un fondo de excavaciones y perfil de un campo de excavaciones del paleolítico superior en Stellmoor, cerca de Hamburgo.

18. Sección neolítica: reconstitución en tamaño natural de un dolmen encontrado en un túmulo.

19. Sección de la edad de bronce: vista parcial de una sala. Reconstitución de parte de un campo de urnas. En la pared: mapa de la región de los campos de urnas.

20. Sección de la edad de bronce: vestidos y arado. En las vitrinas, a la izquierda, fragmentos

de tejidos, cinturón y tocado de la edad de bronce; a la derecha, armas de bronce patinadas y copias modernas.

21. La sala de Nydam con los grandes objetos rituales de Thorsberg y de Nydam y la galera (longitud 22,84 m) del s. iv.

22. Época de los cazadores de renos: vitrina en que puede verse la fauna.

23. Edad de bronce. Vitrina de las técnicas de fundición de los metales.

24. Época de los vikings. Piedras rúnicas y bajorrelieve del Danevirke y de Haithabu.

25. Edad de bronce. Yacimientos de mineral y talleres de fundición. Ejemplo de presentación combinada en una vitrina: un gran mapa, ilustraciones, objetos descubiertos.

ESPECIALIZACIÓN EN LOS MUSEOS HISTÓRICOS DE LA ARGENTINA

por Tomás Diego Bernard (hijo)

Plantea y desarrolla el autor el ensayo de aplicación realizado en el dominio de los museos históricos de la provincia de Buenos Aires durante los años 1953 y 1954, para adaptar las recomendaciones formuladas por el seminario internacional de la Unesco celebrado en Brooklyn (Nueva York) en 1952.

Comienza por destacar la importancia y significación de la provincia de Buenos Aires en el concierto de las que integran la República Argentina como Estado organizado políticamente bajo la forma republicana, representativa y federal de gobierno. Señala el proceso histórico de la nacionalidad argentina que dio particular realce al llamado estado de Buenos Aires, escenario geográfico obligado de la mayor y principal parte de los sucesos que conforman los anales de la sociabilidad rioplatense.

La organización federal del gobierno hace que, en el campo de la museografía propiamente dicho, coexistan establecimientos dependientes del Estado nacional (museos nacionales), del estado provincial (museos provinciales o regionales) y del estado o gobierno municipal (museos comunales o locales). En el orden nacional los museos históricos están sometidos a un régimen legal y administrativo uniforme dado por la ley de la materia n.º 12 665 que data del año 1940. Las provincias argentinas, cuyo número actual es de 20, pero que fue originariamente y hasta hace poco tiempo de 14, sostienen museos propios, los que se crearon y superviven, en la mayoría de los casos, en forma esporádica, sin responder a planes culturales o educativos concretos e integrales.

La provincia de Buenos Aires —primero y principal de los estados que forman la República Argentina— con una extensión territorial de 307 569 kilómetros cuadrados

y una población de 4 millones y medio de habitantes, de tan singular importancia que constituyó del año 1853 al año 1860 un Estado autónomo, con el libre ejercicio de su soberanía interior y exterior, fue el escenario geográfico donde se cumplió la reforma museográfica de 1953-1954 en el dominio de los museos históricos para adaptar cada establecimiento del servicio cultural de museos a las necesidades y exigencias de un plan uniforme y de conjunto con objetivos propios y concretos y con alcance integral.

Reseña el autor la forma en que se fueron creando, por distintos decretos y leyes, los museos históricos en la provincia hasta promediar el año 1950 en que comenzó a funcionar una dirección centralizada de los nueve establecimientos existentes bajo la denominación de Dirección General de Museos Históricos de la Provincia, más tarde transformada en Dirección de Museos, Reservas e Investigaciones Culturales.

A esa altura de la evolución de los museos históricos provinciales se hacía preciso encarar su armonización y complementación, ya que la multiplicación de los mismos no respondía en absoluto a un plan orgánico y de conjunto, y cuanto menos, a una sistematización con los otros factores integrantes del servicio integral de cultura y educación popular. Para tal tarea, emprendida por el organismo bajo la dirección del autor, se tomó como norma orientadora la recomendación del Seminario Internacional de Brooklyn referente a la *especialización* "tendencia que es una de las características principales de la evolución moderna de los museos", como lo destaca Douglas A. Allan en su memoria final. "La especialización —agrega— consistirá en una selección juiciosa de uno o varios temas, convenientes desde el punto de vista *geográfico o histórico* y que se estudiarán y desarrollarán a fondo." También en dicho seminario se destacó que "los museos locales pueden desempeñar un

papel importante familiarizando a cada persona con la historia de su región, de su país, o de su raza. Conservan testimonios tangibles del pasado —reciente o lejano— y pueden despertar ecos profundos."

Bajo el imperio de tales recomendaciones la reforma se realizó asignando a cada establecimiento museográfico un área cultural determinada vinculada a la historia regional y en la cual debía acentuar su especialización. Dicha área cultural fue dada en atención a los acontecimientos históricos de orden local o regional cuya repercusión en la historia más vasta de la provincia y de la nacionalidad ha fijado o caracterizado epopeyas, sucesos o tipos de relevante y perdurable memoria e influjo.

Así lo colonial español, con testimonios del largo período de la dominación española en el Río de la Plata, se centró en torno del viejo cabildo bicentenario de la Villa Real de Luján, convertido, desde 1917, en Museo Colonial e Histórico de la Provincia, sin perjuicio de que, por su carácter y primacía en el tiempo, sea el museo histórico general del primer Estado Argentino donde se refleja su pujante desarrollo y progreso evolutivo; lo pampeano, creador de un tipo con índole propia, en torno del Museo de Chascomús, cuna de civilizaciones autóctonas y tierra del gaucho; la colonización agropecuaria bonaerense en torno del Museo Evocativo, de Dolores, cuyo edificio es réplica de un fortín del siglo xviii; lo gauchesco, que da tipicidad y caracterología a nuestro hombre desde el punto de vista étnico y sentimental, en torno del Museo de San Antonio de Areco, solar que fue cuna del escritor Ricardo Güiraldes, autor del célebre libro *Don Segundo Sombra* —joya de la literatura vernácula—; la epopeya bravía del desierto en torno del Museo Regional General Contrado Villegas, de Trenque Lauquen, asiento que fue de la Comandancia Sur; la gesta de nuestros marinos en lucha contra el invasor extran-

jero en el célebre establecimiento o apostadero de Carmen de Patagones, sobre el Río Negro, en torno del Museo Francisco de Viedma en el extremo sur de la provincia; la Reconquista, página gloriosa de la recuperación nacional cuando el intento de dominación inglesa en el Plata, en torno a la casona en que pernoctó Liniers durante las jornadas de 1806 (Museo de la Reconquista del Tigre); la pacificación final de los argentinos con la fundación de la nueva capital de la provincia en torno de la casa que fue del Dr. Dardo Rocha, en La Plata, adquirida para Museo y Archivo del Fundador; las expresiones materiales referentes al progreso y expansión de la zona fluvial del Plata, con sus tradiciones marinerías, en torno del Museo Regional Almirante Brown, de Quilmes, situado en el escenario de tantos sucesos de perdurable resonancia directamente vinculados a la defensa de la soberanía nacional.

Se planificó así el quehacer individual y colectivo de los museos históricos de la provincia, desde un punto de vista técnico-científico, pero sin descuidar su papel pedagógico y educativo como centros y casas de cultura popular, según las enseñanzas del

seminario de Brooklyn, a fin de que cumplan más y mejor el objetivo señalado por el director Douglas Allan, de familiarizar a cada persona con la historia de su región, de su país y de su raza.

MUSEO COLONIAL E HISTÓRICO DE LA PROVINCIA, Luján

26. La Casa del Virrey (1790). Los edificios del Museo datan de la época colonial española (s. XVIII) y comprenden esta antigua residencia del marqués de Sobremonte, virrey del Río de la Plata, y el Ayuntamiento de Luján, fundado por real decreto de Fernando VI en 1756.

27. Sala Gustavo M. Barreto de arte colonial. En primer término, arcón del siglo XVI, en hierro forjado, que perteneció al municipio de Buenos Aires.

28. Retablo en madera de cedro, ejecutado por indios de las misiones de los jesuitas (Salta, 1760). Forma parte de la decoración de una antigua ermita, reconstituída en una sala del Museo.

MUSEO PAMPEANO, Chascomús

29. Fachada exterior. Este Museo, rodeado de un parque de 20 hectáreas, está situado a orillas de la gran laguna de Chascomús, en una región muy visitada por los turistas. El edificio

es la reconstrucción de un antiguo relevo de postas argentinas.

30. Maniquí: pescador indio de la pampa.

MUSEO EVOCATIVO, Dolores

31. Fachada. El edificio es reconstrucción de un fortín del s. XVIII, época en que los indios devastaban la campiña de la provincia de Buenos Aires. A la derecha, un "mangrullo" o mirador.

32. Reconstitución de un hogar criollo típico, en un rancho. El hogar, de forma circular, está delimitado por grandes huesos de buey plantados en el suelo; en las cenizas cuecen huevos de ñandú; sobre una trébede, una marmita de tres patas y una olla, ambas de hierro.

MUSEO GAUCHESCO RICARDO GUIRALDES, San Antonio de Areco

33. La tienda de ultramarinos y el molino. La tienda de ultramarinos era un almacén donde se vendía de todo, incluso bebidas; el molino, que data de 1848, es una máquina de madera movida por dos mulas.

34. Poncho, puñal, guitarra y boleadoras, equipo clásico del gaucho argentino, el dueño legendario de la pampa.

35. Este museo es la reconstrucción de una estancia criolla. Porche exterior con mobiliario típico.

EL MUSEO NACIONAL DE VERSALLES

por Gérald van der Kemp

Para muchos de sus visitantes, el Palacio de Versalles es la antigua residencia de los reyes de Francia. Pero con frecuencia ignoran que en él hay además un museo, fundado en 1837 por el rey Louis-Philippe, que ofrece al público la posibilidad de contemplar, en pinturas y esculturas, los grandes acontecimientos de la historia de Francia y los personajes que en ella intervinieron.

El plan quinquenal de conservación de la antigua residencia real permitió restaurar parcialmente el Palacio de Versalles y los Trianones, las fuentes y los jardines. Al propio tiempo se modernizaron algunas salas del Museo que habían sido organizadas conforme a una concepción museológica anticuada; once de ellas quedaron abiertas al público en noviembre de 1958.

En dichas salas, dedicadas a la primera parte de la época napoleónica, se exponen diversas pinturas, esculturas, acuarelas y dibujos de los años 1796 a 1804.

Se ha seguido el principio de subordinar el arte a la historia destacando el tema de las obras representadas más que su ejecución.

En primer lugar se eliminaron todas las obras de dudoso valor histórico, documental o iconográfico por corresponder a épocas posteriores a los acontecimientos o a la época de los personajes representados. Luego, en los talleres de restauración de Versalles, se limpiaron los cuadros con objeto de descubrir el verdadero semblante de los personajes y el verdadero color de

sus atavíos. También hubo que sustituir los marcos de estilos más recientes por otros de bordes dorados, copiados de modelos de la época. Para evitar todo anacronismo se cambiaron incluso las notas explicativas, redactadas ahora en caracteres Didot que se usaban a fines del siglo XVIII y a principios del XIX. Con igual propósito, se preparó una nueva guía en la que se subordina el arte a la historia.

El ambiente, excepcionalmente evocativo, de las salas de este Museo se debe a la sensación de constante armonía con el pasado que la decoración produce en el visitante. En ellas los cuadros se destacan sobre telas cuyos motivos y colores son del más puro estilo Imperio por ser copias exactas de las sederías encargadas para la decoración de los palacios imperiales. Se trata de estampados de algodón especialmente aprestados para darles el aspecto suntuoso de la seda tejida. Los colores y dibujos varían según las salas, evitando así dar a los museos el aspecto monótono de una clínica. Presentadas sobre ese fondo, las pinturas ganan en luminosidad al paso que sus marcos dorados les permiten destacarse con la necesaria independencia.

Una extraordinaria colección de acuarelas, ejecutadas por el capitán geógrafo Bagetti, completa los cuadros de temas napoleónicos; dicha colección constituye un reportaje ocular de gran interés documental. Las acuarelas muy deterioradas han sido restauradas, así como sus antiguos marcos. Para presentarlas se construyeron caballetes

ligeros de estilo Imperio (de caoba y roble, con patas en forma de garras de león y hojas de loto), que amueblan adecuadamente las salas y en cada uno de los cuales hay doce o dieciséis acuarelas.

Se presentan igualmente unos 60 pequeños retratos de personajes de cuerpo entero, obra de François Gerard, y dispuestos en grupos de dos o tres, montados bajo cristal sobre un fondo de terciopelo verde o rojo.

Entre las colecciones de estas salas recién transformadas hay algunas obras maestras indiscutibles, entre las que cabe citar las de Gros, David, Isabey y Lejeune.

Se espera que, una vez terminados los trabajos de arquitectura, sea posible abrir para el público, en breve plazo, muchas otras salas del Museo Nacional de Versalles.

MUSÉE NATIONAL DE VERSAILLES, Palacio de Versalles

36. "Campañas del Rhin; Marengo; Camp de Boulogne". Tejido con motivo de hiedra negra sobre fondo azul oscuro. Los paneles están encuadrados, horizontal y verticalmente, por orlas amarillas. Cortinajes de color crema y amarillo. Abertura de evacuación del aire en el zócalo de mármol artificial; la abertura de entrada (no visible en la fotografía) se halla bajo la cornisa. Varillas de suspensión de los cuadros recubiertas, como en todas partes, de tejido semejante al del tapizado de las paredes.

A la izquierda, *El paso del Rhin en Düsseldorf*, por Lejeune. A la derecha, *El paso del San Bernardo*, por Taunay y, en parte oculto por el cabellete, *La batalla de Marengo*, por Lejeune. En primer término, sobre el cabellete, vistas de Marengo y del Camp de Boulogne. Luz cenital.

37. "El Consulado; comienzos del Imperio." Tapizado amarillo con motivos verdes. Orla con flores de diversos colores. Cortinajes de color amarillo y morado. Zócalos de mármol gris artificial de dos tonalidades. Banquetas tapizadas de terciopelo verde con galones dorados. Abertura de ventilación en el zócalo. De izquierda a derecha: *Napoleón condecorando a los artistas* (esbozo), por Gros; *Combate entre "La Bayonnaise"* y *"L'Emboscade"*, por Hue;

El Primer Cónsul entregando un sable de honor después de la victoria de Marengo, por Gros. La luz cenital ilumina perfectamente estos cuadros de colores muy vivos.

38. "La expedición de Egipto." Tapizado de color morado con motivos de hiedra negra. Zócalos de mármol artificial gris de dos tonalidades. Orlas amarillo oscuro. Varillas de suspensión de los cuadros recubiertas de tejido parecido al del tapizado de las paredes. Cornisa de mármol artificial. A la izquierda, *Batalla de Mont Thabor*, por Lejeune. A la derecha, *Batalla de las Pirámides*, por Lejeune. En el centro, acuarelas de Simeón Fort sobre la *Campaña de Suiza*, 1799. En primer término, cabellete de caoba maciza de Cuba; columnas de peral oscuro

imitando ébano. Remates y pies (en forma de garra de León) de bronce dorado. Luz cenital.

39. "Retratos", por François Gérard. Tapizado de color gris azulado de tono claro, formando pliegues. Orlas blancas. Cortinas de la misma tela que el tapizado de los muros. Zócalos pintados imitando mármol gris claro. Taburetes tapizados de brocado rojo. Entre las ventanas, consola de época Imperio. Los lienzos de Gérard están agrupados bajo cristal, sobre un fondo de terciopelo rojo o verde. Rótulos de bronce dorado grabados en caracteres Didot. La sala siguiente, con el retrato del almirante duque Decrès, atribuido a Ansiaux, está tapizada de tela rojo cereza formando pliegues, con orlas amarillas.

EL MUSEO DE CAPODIMONTE, NÁPOLES

por Bruno Molajoli

La transformación del Palacio Real de Capodimonte se efectuó después de la última guerra como parte de los trabajos previstos para la reapertura de los museos de Nápoles.

Dicho Palacio, construido entre 1738 y 1759, según los planos de G. A. Medrano, ya había albergado en el siglo XVIII esas mismas pinturas pertenecientes a las ricas colecciones de obras de arte que Carlos de Borbón, rey de Nápoles, heredó de su madre Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V de España. Tales pinturas que, durante un siglo y medio, se expusieron en muy malas condiciones en el edificio del Museo Nacional de Nápoles, constituyen nuevamente el elemento más valioso del tesoro artístico conservado en el Palacio de Capodimonte en el que se encuentran asimismo otras colecciones: de armas antiguas, porcelanas, obras de pintura y de escultura del siglo XIX, tapices, muebles, etcétera.

Este conjunto de obras tan diversas está distribuido en lo que en cierto modo son tres museos distintos, a saber: la Galería Nacional de Pinturas (desde la Edad Media hasta fines del siglo XVIII), la Galería de Arte Moderno (siglo XIX) y el Museo de Artes Decorativas. La Galería Nacional ocupa el segundo piso del Palacio, antiguamente destinado al servicio doméstico y que, por no poseer un carácter arquitectónico especial, pudo adaptarse libremente a su nuevo destino. A tal efecto se acondicionaron 45 salas de exposición formando un solo circuito al que se ha intentado dar cierta variedad para evitar lo que se ha dado en llamar "fatiga del museo". Las obras verdaderamente importantes se han agrupado siguiendo un orden cronológico mientras que las de importancia secundaria, que interesan sobre todo a los especialistas, se exhiben en salas anexas situadas al margen del circuito principal.

Desde el punto de vista estructural, esa adaptación sólo pudo efectuarse mediante

una transformación general del techo del Palacio, de una superficie de 8 000 m². Se hizo un nuevo techo en hormigón armado conservándose, sin embargo, la inclinación del techo original a fin de no modificar el aspecto exterior del edificio. Para recubrir este armazón se utilizó, en una gran parte de la superficie, vidrio templado que se presta para la iluminación natural de las salas y en el resto de la superficie las tejas tradicionales.

El interior de los ventanales está equipado con un sistema de persianas venecianas accionadas eléctricamente y que permiten modificar la intensidad de la luz natural. El cielo raso está provisto de cristales de forma y dimensiones diferentes que responden a las necesidades de iluminación de las salas y de las obras expuestas. En el espacio comprendido entre el cielo raso y el techo se han instalado las cañerías, pasarelas, etc.

Las salas se caracterizan por su gran sencillez: los pisos son casi siempre de un tono bastante oscuro, las paredes desnudas y de color claro. Para determinadas obras, se han adoptado soluciones especiales como: entrepaños aislados, tapicerías de seda, enlosados de mármoles preciosos, etc.

Por las ventanas abiertas en los muros exteriores y, sobre todo, desde la terraza del edificio, los visitantes pueden gozar de la vista de los jardines y del paisaje circundante y, especialmente, del más bello panorama de la ciudad y de la bahía de Nápoles.

En el primer piso del Palacio se ha instalado, sin necesidad de modificaciones arquitectónicas, la Galería de Arte Moderno (pinturas y esculturas del siglo XIX); ocupa 32 salas, en 12 de las cuales se exhiben obras secundarias de particular interés para los especialistas.

Las colecciones de arte moderno se han agrupado según las escuelas y el orden cronológico de las obras. Las salas, que han conservado sus dimensiones originales, reciben la luz a través de altos ventanales provistos de persianas. La parte superior de las ventanas es de cristal esmerilado y la inferior, de cristal transparente, permite al visitante gozar del paisaje.

Desde esa galería se pasa al Museo de Artes Decorativas, que constituye, al propio tiempo, un Museo de Historia instalado en los antiguos aposentos reales. Cada sala de este museo está dedicada a una época, y tanto el mobiliario como los demás objetos de interés histórico o iconográfico guardan relación con los reinados de los distintos soberanos de los siglos XVIII y XIX.

El mobiliario del Palacio se restauró fielmente gracias a la colaboración de las Sederías de San Leucio, cerca de Caserta, sucesoras de las manufacturas reales del siglo XVIII, que conservaban los cartones de las tapicerías originales, las que se reprodujeron siguiendo el mismo procedimiento y en los mismos telares antiguos.

Los magníficos tapices de la época se manufacturaron en Nápoles e ilustran las hazañas de Don Quijote. Se han trasladado a las salas del Museo los frescos de Fedela Fischetti, procedentes de una antigua mansión napolitana. Las porcelanas de Capodimonte, obras de la célebre manufactura napolitana fundada por Carlos de Borbón, constituyen una de las colecciones más interesantes desde el punto de vista estético. Obra maestra de este arte, el gabinete (o pequeño salón) de porcelana, ejecutado para el Palacio Real de Portici, ha sido reconstituido enteramente en el Museo; para ello fue necesario retirar y volver a colocar más de 3 000 placas de porcelana pintada en relieve y reconstruir todo el techo de estuco.

En tres salas equipadas con vitrinas modernas se presenta una colección de armas y armaduras, las más antiguas de las cuales pertenecieron a la familia Farnesio, y a la que los Borbones añadieron más tarde una colección de armas de fuego.

El gabinete de estampas, en el que figuran asimismo dibujos de gran valor, ocupa tres salas intercaladas en el circuito de visita del museo, para romper la monotonía. La instalación de ese gabinete responde al deseo de conservar esas obras de arte particularmente delicadas. Las salas están en una semi-penumbra y el visitante puede accionar un

interruptor para iluminar las vitrinas que le interesan. Las pinturas no expuestas se guardan en el almacén de reserva, al que tienen acceso los especialistas. Las pinturas dispuestas según las reglas más modernas de conservación, están suspendidas en bastidores perfeccionados y corredizos.

Los servicios administrativos, científicos y técnicos del Museo están instalados en los vastos locales de las plantas no ocupadas por la exposición.

Además de las oficinas de la dirección y de la administración, la biblioteca, los laboratorios y archivos fotográficos, los laboratorios de investigación y los talleres de restauración están a la disposición no sólo del Museo de Capodimonte sino también de los demás museos y monumentos de la región. La mayoría de esos servicios están instalados en el ático. Cuentan con modernos aparatos para efectuar los exámenes, análisis y operaciones más difíciles y más eficaces: radiología normal, estratigrafía y estereografía por medio de rayos X, aplicación de rayos ultravioletas (lámpara de Wood), de rayos infrarrojos, etc. Disponen, también, de una cámara de gas de 18 m³ para la desinfección de objetos atacados por parásitos.

Las instalaciones eléctricas, para las que se emplearon 138 km de cables, permiten el funcionamiento satisfactorio del Museo y responden a las exigencias de la seguridad. Dos baterías de acumuladores autónomos proporcionan corriente auxiliar en caso de interrupción de la principal. La calefacción por aceite pesado se distribuye a través de 15 km de tuberías instaladas debajo del piso. Para evitar las temperaturas excesivamente elevadas, tan frecuentes en un clima cálido, se instalaron mangas de riego para refrigerar el tejado y celosías bajo el techo de cristal que pueden regularse desde el interior. Además, gracias a la proximidad de un parque de 120 ha, la relación termohigrométrica es satisfactoria.

La eliminación del polvo, que planteaba un grave problema sobre todo en relación con la limpieza de vidrieras y vitrinas, se efectúa mediante un sistema central conectado a las diversas salas por una red de cañerías fijas y tubos flexibles.

Los sistemas de enlace telefónico y de alerta permiten la comunicación entre las distintas partes del Museo y el control del servicio de vigilancia así como la apertura y cierre de las puertas y ventanas del Palacio cuyo número pasa de 200.

MUSEO E GALLERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, Nápoles

40. En el primer piso del edificio, construido en 1738 a 1759, se halla el Museo de Artes Decorativas y la Galería del siglo XIX, y, en el segundo, la Galería Nacional (pinturas del siglo XIII al XVIII).

41. Vista aérea del edificio. En el nuevo techo con más de 8 000 m² de superficie, grandes vidrieras permiten una buena iluminación de la Galería. A la izquierda, la terraza desde la que se contempla una vista panorámica.

42. Plano del primer piso, ocupado en otro tiempo por los grandes aposentos y en donde están instalados actualmente la Galería del s. XIX y el Museo de Artes Decorativas.

43. Plano del segundo piso, de la Galería Nacional. Los números indican la dirección en que debe efectuarse la visita de las 45 salas de exposición.

44. Sección vertical de las salas y del techo de la Galería Nacional (segundo piso): 1. armadura de hormigón armado vibrado, con tirantes de hormigón pretensado; 2. cobertura de tejas sobre viguetas desmontables de cemento armado; 3. vidrieras de hierro y vidrio templado; 4. celosías con láminas metálicas giratorias que permiten regular la entrada de la luz natural; 5. cielo raso con elementos laterales provistos de láminas fijas que dirigen la luz sobre las paredes; la parte central es opaca; a los lados, pasarelas para la circulación del personal de servicio; 6. cielo raso de material plástico opalino (perspex); 7. sistema de ventilación de doble regulación; el aire entra por las antiguas ventanas y es filtrado por aparatos eléctricos; 8. bocas de la instalación central de aspiración de polvo; 9. equipo técnico (canalizaciones eléctricas y térmicas, instalaciones de alumbrado, etc.).

45. Detalle de la estructura del cielo raso de las salas de la Galería Nacional (segundo piso). 1. Pasarelas y cielo raso; 2. parte del cielo raso por donde entra la luz; arriba: vidrio esmerilado o placas de material plástico; abajo: láminas de madera prensada recubierta de un barniz plástico, más o menos inclinadas según la forma y el tamaño de la sala y destinadas a concentrar la luz del día sobre las paredes de exposición; 3. zona opaca central: armadura metálica de soporte y placas de madera prensada que forman el cielo raso; 4. emplazamiento de los proyectores, colocados tras de las placas de cristal; 5. barras en que se apoyan los ganchos metálicos de suspensión de los cuadros.

46. Detalles de la estructura de las vidrieras. 1. Vigueta central que une las armaduras en el punto de apoyo de la estructura de las vidrieras; 2. estructura de unión de las vidrieras a las viguetas de cemento armado que sirven de soporte a las tejas; 3. soporte de los cristales y cristales de vidrio templado con juntas recubiertas de aluminio; 4. tubo para la refrigeración por agua de las partes acristalada y opaca del techo.

47. La escalera principal, que une los dos pisos del Museo, se construyó a principios del siglo XIX, terminándose en 1956.

48. La armadura de la nueva techumbre es de hormigón armado pretensado. Por debajo, las vidrieras de los cielos rasos de las salas reciben la luz natural por celosías con láminas metálicas cuya inclinación se regula con arreglo al estado del cielo por un conjunto de 46 motores eléctricos.

49. Vestíbulo del segundo piso de la Galería Nacional.

50. En las salas consagradas a la pintura anterior al siglo XVI, láminas inclinadas dirigen la luz natural hacia las paredes. Los cuadros de importancia excepcional (como esta *Crucifixión* de Masaccio) se destacan sobre paneles aislados iluminados más intensamente.

51. El cielo raso de esta sala consagrada a la pintura del siglo XVII es más luminoso; los elementos laterales oblicuos son de vidrio opalino o material plástico; la parte horizontal es de vidrio poco transparente (termolux).

52. La sala de la *Batalla de Pavía* (tapicerías flamencas del siglo XVI) está concebida para ofrecer una visión de conjunto de esas obras en las mejores condiciones de iluminación.

53. En la sala del Ticiano, nueve obras maestras de este artista se han colocado en tres paredes tapizadas de seda e iluminadas por secciones transparentes del cielo raso.

54. En el segundo piso, la sala del bar permite un descanso a los visitantes de la galería a la mitad de su recorrido; da acceso a la terraza, que ofrece una vista panorámica.

55. De vez en cuando, a lo largo de la galería, se han colocado tabiques aislados que forman pantalla ante una ventana desde la que el visitante puede contemplar el paisaje.

56. El *Saloncito de porcelana*, obra de la manufactura de Capodimonte (mediados del siglo XVIII), se ha completado ahora con su techo de estuco, trasladado del Palacio Real de Portici donde se encontraba primitivamente este conjunto excepcional.

57. La Sala de Fiestas se halla en el centro de los grandes aposentos, formados por 55 salas todas ellas restauradas.

58. La galería consagrada a la pintura del siglo XIX ocupa en el primer piso 22 salas de lo que fueron grandes aposentos; recientemente se ha vuelto a colocar en ellos el mobiliario original.

59. Tipos de vitrinas para la exposición de objetos de arte.

60. Vitrina del Museo de Artes Decorativas. Las placas exteriores de cristal están inclinadas para aminorar los reflejos de la ventana que está enfrente.

61. Las vitrinas dispuestas a lo largo de las paredes de las salas de armas se armonizan con el carácter de la colección por la forma de los soportes metálicos y la sencillez de los cristales. Las armas están colocadas en soportes de plexiglas fijados en el fondo de la vitrina, pintado de rojo.

62. Una sala de sección de armas contiene la valiosa colección de armas y armaduras que perteneció en otro tiempo a la familia Farnesio.

63. En el depósito principal se guardan pinturas en 60 bastidores corredizos (3,50 × 3,50 m) montados sobre rieles metálicos.

64. Una de las salas del laboratorio de restauración de pinturas.

65. Laboratorio de investigación científica para la restauración y conservación de las obras de arte.

66. Sala de microscopios del laboratorio de investigación científica.

67. Cámara de gas para desinfectar los objetos de madera.

68. En el puesto de guardia un dispositivo eléctrico especial registra cronológica y topográficamente las rondas de los celadores y da la señal de alarma si se produce un accidente en cualquiera de las cien salas del Museo o en los locales ocupados por los servicios, oficinas y laboratorios.

69. Laboratorio de investigación científica: sala de aparatos de radiografía.

El Museo Municipal de Acre

por el Dr. Zeev Goldmann

El Museo Municipal de Acre, el más reciente de Israel, se inauguró en 1954 en el lugar que ocupaba un monumento histórico: el antiguo Hammam el Basha, baño turco construido hace dos siglos por El Jazzar, pacha de Acre.

La finalidad principal del Museo, en el que se conservan colecciones arqueológicas y folklóricas, consiste en hacer revivir el interés del público por el pasado de la ciudad de Acre, cuyos orígenes se remontan al año 3000 antes de J. C.

Debido a la importancia de Acre en la época de las Cruzadas, el Museo se ha interesado sobre todo por reunir los vestigios artísticos de los siglos XII y XIII con los que ya se ha constituido una excelente colección.

Aunque hasta ahora no se hayan emprendido muchas excavaciones importantes, casi no pasa día sin que nuevos objetos vengan a enriquecer las colecciones del Museo; se trata principalmente de hallazgos que tienen un interés muy particular para el estudio de la arqueología fenicia.

Desde 1958, el Museo está dedicado a una exposición del arte popular de las minorías de Israel (fig. 70, 71) con objeto de preservar el patrimonio cultural, un tanto olvidado, de las poblaciones árabes, drusas y circasianas de Israel. Se espera poder convertir en permanente esta exposición de carácter temporal.

Todas las salas del Museo reciben la luz natural filtrada a través de centenares de cristales redondos y multicolores, incrustados en las bóvedas. Los pisos están revestidos de losas de mármol de distintos colores y los muros adornados con cerámicas de Damasco.

La exposición Soliman el Magnífico en Estambul

Se ha instalado en el Topkapi Sarayi, antigua residencia de los sultanes otomanos, una exposición conmemorativa de Solimán el Magnífico y de su esposa Roxelana.

En una de sus grandes salas se exponen exclusivamente los objetos que pertenecieron a Solimán el Magnífico o a su esposa o que de algún modo se relacionan con ellos.

Se han reunido así importantes colecciones de gran valor artístico e histórico:

manuscritos de autores turcos, estandartes, (fig. 72), el traje de gala del sultán, portulanos de Piri Reis y retratos, obras de Haydar, Nigari, alcoranes (fig. 73), correspondencia manuscrita y numerosos firmanes. Todas estas obras, así como los documentos de los archivos, evocan las principales características de la vida cultural y social de la época.

El arte japonés a través de los siglos

Musée national d'art moderne, París
Gemeentemuseum, La Haya

Una exposición de arte japonés, enviada a Europa por el gobierno del Japón, fue presentada sucesivamente en París, Londres, La Haya y Roma. Publicamos aquí algunas ilustraciones de esa exposición en el Museo Nacional de Arte Moderno, de París, y en el Gemeentemuseum de La Haya. Los dos conservadores encargados de organizar dicha exposición dan a conocer los problemas museográficos que debieron resolver.

París. La exposición planteó diversos problemas museográficos cuyas soluciones se analizan en el presente artículo.

Las dificultades se derivaban principalmente de dos factores: a) la diferente manera de presentar las pinturas de países occidentales y las del Lejano Oriente (*kakemono*, pinturas en rollos longitudinales; *e-makimono*, rollos iluminados, horizontales; *fusuma*, elementos arquitectónicos, puertas corredizas de papel pintado y biombos de gran superficie); b) la necesidad de crear, en las salas concebidas para presentar obras occidentales, un ambiente arquitectónico apropiado a un arte todavía mal conocido en Francia, sin recurrir a transformaciones onerosas y atrevidas.

Los organizadores japoneses habían enviado de Tokyo los planes de las vitrinas e indicaciones sobre el material necesario para exponer los *e-makimono* (fig. 76) y los *fusuma* o biombos de Kôrin-Hoitsu, pintados en las dos caras, que debían presentarse en el centro de la sala y estar protegidas del polvo (fig. 75 y 77). Ese material de exposición había de fabricarse en Francia para ser transportado luego a Inglaterra, a los Países Bajos y a Italia, por lo que debía ser resistente a la vez que ligero y fácilmente manejable. Su transporte planteaba asimismo un problema delicado que el Museo del Louvre resolvió al concebir un tipo de vitrinas plegables de las que podían caber cinco o seis en una misma caja. Para el transporte de los biombos se encontró la ingeniosa solución que puede verse en la figura 76.

En cuanto al plan de la exposición, se adoptó un orden estrictamente cronológico, con preferencia a cualquier otro plan, teniendo en cuenta que el arte del Japón no es todavía muy conocido en Francia. El método empleado concilió dos necesidades: a) una de orden estético, la de crear una atmósfera japonesa; y b) otra de orden práctico, la de proteger las pinturas, especialmente los *kakemonos* (fig. 78), sin tener que separarlas del público mediante una cuerda tendida. A fin de evocar las residencias aristocráticas de los siglos XV y XVI se reconstituyó un *tokonoma* para colgar un *kakemono* de Sesshu. Para proteger las pinturas se montaron sobre paneles de roble, en estrados dispuestos alrededor de la sala como en el *engawa* (galería al aire libre que rodea la mansión tradicional japonesa, fig. 74). Las puertas corredizas se presentaron sobre tabiques móviles, cuidadosamente colocados para producir el efecto arquitectónico apetecido.

El Gemeentemuseum de La Haya se prestaba muy bien para presentar el arte japonés toda vez que su decoración es moderna y muy sencilla y sus muros están revestidos de yute, de un tono gris muy claro.

Para hacer resaltar la nobleza y el vigor de las obras de arte japonesas se procuró presentarlas en un ambiente lo menos llamativo posible. Con el objeto de evitar que el público tocara las pinturas se colocó sobre el piso debajo de ellas una banda de conchas y para acentuar el carácter japonés de la exposición, se revistieron los zócalos y pedestales con esteras japonesas tal como se había hecho en París. Se utilizaron también con éxito las demás instalaciones construidas en la capital francesa. Asimismo el Gemeentemuseum reconstituyó un *tokonoma* según la fórmula japonesa para sugerir la manera como se colgaban las pinturas en las residencias japonesas.

GEMEENTEMUSEUM, La Haya

79. En una sala cuyos muros eran de color blanco crema, se dispuso un panel azul claro detrás del Jizo Bosatsu. Sus contornos se destacaban mediante un reflector instalado al efecto. Esa escultura fue una de las más admiradas de la exposición.

80. Ocupaba el centro de la gran sala, con las bandas de conchas sobre el piso bajo las pinturas, Uesugi Shigefusa, obra de un artista desconocido. La vista de la sala permite darse cuenta de la sencillez de la presentación.

81. En la sala de los *Haniwa*, los muros estaban revestidos de esteras japonesas y un pequeño reflector iluminaba débilmente cada escultura, para subrayar el efecto misterioso de estas figuritas de las sepulturas.

82. El *tokonoma*, construido con arreglo a la fórmula japonesa tradicional en madera pintada de color pardo y amarillo, bastante oscuros, con pequeños armarios y una ventana revestida de papel japonés.

МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ РУМЫНСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ГЕОРГЕ ОПРЕСКУ

Первые румынские музеи были созданы в Бухаресте и Яссах в середине XIX века. Они не пользовались никакой существенной поддержкой со стороны обществности и властей и мало-помалу были забыты, пока Объединение княжеств (1859 год) не вызвало переворота в области культуры. Но подлинным реорганизатором нашей страны явился художник Теодор Аман. Ему мы также обязаны созданием художественной школы, а также организацией периодических выставок. После его смерти, из-за безразличия и отсутствия интереса к художественному творчеству со стороны правительств, музеи снова очутились в том же состоянии, в котором их застал этот великий художник. Любители живописи — А. Симу, Тома Стелиан, Л. Каллиндеру — израсходовали часть своего состояния на сооружение и приобретение экспонатов для нескольких небольших музеев. В то же время такие коллекционеры, как Экзарку, И. Кантаквину, Чофлек, д-р Дона и К. Х. Замбачиан, обогатили свои коллекции новыми произведениями, которые сейчас вошли в собрания наших музеев или превратились в особого рода общественные коллекции.

В городе Сибиу, в Трансильвании, в музее Брюкенталь, открытом в 1807 году, имеется богатое собрание произведений живописи, часть которых пользуется мировой известностью.

С тех пор, как в 1947 году была провозглашена Республика, искусство является одной из главных забот государства, которое уделяет особое внимание организации музеев. С этой целью государство предоставило в распоряжение самого большого музея страны — Музея изобразительных искусств Румынской Народной Республики — бывший королевский дворец, который является одним из лучших зданий Бухареста. В музее, в котором насчитывается более 50 залов, имеется несколько отделов, а именно: национальная галерея, отдел всемирного искусства (с подотделами восточного и дальневосточного искусства), отдел искусства румынского средневековья, отдел графики, отдел эстампов и реставрационная мастерская. Ежегодное число посетителей колеблется между 250.000 и 300.000 человек; в иные дни случалось даже, что число посетителей в час превышало общее число посетителей всех старых музеев Бухареста за целый год. Бухарестский музей изобразительных искусств устраивает по случаю того или иного события выставки произведений наших классиков или художников XX века.

Румынским государством были выделены значительные суммы для расширения и усовершенствования музеев в Бухаресте, Яссах и Сибиу, а также на оборудование новых помещений в больших городах страны (Клуж, Тыргу-Му-

реш, Арад, Орадя, Тимишоара, Крайова, Плоешти, Констанца и т. д.).

Сегодня почти не осталось областных центров, в которых не было бы музея изобразительных искусств, а в большей части районных центров имеется небольшой музей смешанного характера, в котором экспонированы произведения народного искусства, документы и воспоминания о данном районе.

MUSEUL DE ARTA, БУХАРЕСТ

1. Отдел Дальнего Востока. Китайская живопись и прикладное искусство (вышивки, нефрит, фарфор).
2. Хранилище ковров.
3. Реставрационная мастерская (отдел керамики и прикладного искусства).
4. Национальная галерея. Румынское искусство XIX века.
5. Фламандские мастера примитива (Ван Эйк и Мемлинг).
6. Зал французского искусства XVIII века.
7. Национальная галерея. Современное румынское искусство.
8. Зал голландского искусства XVII века (Рембрандт).
9. Третий зал испанского искусства (Греко).
10. Зал венецианской живописи XVI века.
11. Французская скульптура.

СИБИУ

12. Фасад дворца Брюкенталь.
13. Дворец Брюкенталь. Средневековое немецкое искусство.
14. Дворец Брюкенталь. Немецкая живопись XVI и XVII веков.

МУЗЕЙ ДОИСТОРИЧЕСКОЙ И ДРЕВНЕЙ ЭПОХ ЗЕМЛИ ШЛЕЗВИГ-ГОЛЬШТЕЙН (ФРГ)

КАРЛ В. ШТРУВЕ

Музей доисторической и древней эпох Земли Шлезвиг-Гольштейн, бывший Доисторический музей, до конца войны находился в Киле, а затем был переведен в Шлезвиг. По своим размерам и богатству экспонатов он считается сегодня в Федеративной Республике Германии самым крупным собранием доисторических памятников. Площадь открытых в настоящее время выставочных помещений составляет 2.000 кв. м. и, кроме того, дополнительно строятся еще 500 кв. м. Для размещения всей коллекции требуется, однако, 3.500 кв. м. Из научных публикаций ежегодно издается журнал *Offa*. Впоследствии будут издаваться серии монографий «*Offa Bücher*», серия об исторических памятниках «*Denkmäler und Funde*», а также путеводитель по музею. Помимо рабочих кабинетов, библиотеки, архива и мастерских, музей имеет две комнаты для приезжающих гостей, немецких и иностранных ученых. Директор музея — проф. Карл Керстен.

Богатая и по современному разме-

ренная экспозиция музея характеризуется четкой хронологической последовательностью и использованием многочисленных макетов в натуральную величину. В стальных витринах помещается много рисунков. С помощью различных карт, картин и диорам делается попытка наглядно и в то же время научно показать каждую историческую эпоху. Музей обладает богатейшими доисторическими памятниками из раскопок и погребений Земли Шлезвиг-Гольштейн. Каждая эпоха представлена большим количеством предметов. Особую достопримечательность представляет находящаяся в соседнем здании коллекция жертвоприношений четвертого века, найденная вблизи Нидам и Торсберг, в числе которой находится лодка длиной в 22,8 м. Особый отдел посвящен находкам из торгового города эпохи викингов — Хайтхабу, который находится непосредственно около Шлезвига.

На снимках видна архитектура помещений и оформление витрин.

SCHLESWIG-HOLSTEINISCHES LANDESMUSEUM
FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE,
ШЛЕЗВИГ-ГОЛЬШТЕЙН

15. Замок Готторп, в котором расположен музей.
16. Схематический разрез болота, иллюстрирующий эволюцию климата и пейзажа в послеледниковый период на основе различий в расположении доисторических находок в различных геологических слоях.
17. Модель жилища охотника на оленей, выполненная на основе материалов археологических раскопок. На заднем плане — часть колодца, в котором производились раскопки, и разрез относящейся к верхнему палеолиту стоянки, где происходили раскопки (Штельмор, под Гамбургом).
18. Отдел неолита: модель дольмена, в натуральную величину, найденного в кургане.
19. Отдел бронзового века. Часть зала. Реконструкция части стоянки с урнами. На стене: карта района расположения стоянок с урнами.

20. Отдел бронзового века; одежда и плуг. Слева куски ткани, пояс и головной убор, относящиеся к бронзовому веку; справа — оружие из бронзы, покрытой патиной, и его современная реконструкция.

21. Зал Нидама, в котором расположены

предметы ритуала из Торсберга и Нидама и ладья IV века (длина 22,84 м.).

22. Эпоха охотников на оленей: стенд, посвященный фауне тех времен.

23. Бронзовый век. Стенд, иллюстрирующий методы выплавки металлов.

24. Эпоха викингов. Рунические камни и барельефы из Даневирке и Хайтхабу.

25. Бронзовый век. Залежи минералов и плавильные мастерские. Пример комбинированного оформления стенда: большая карта, иллюстрации, найденные предметы.

СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ МУЗЕЕВ АРГЕНТИНЫ

Томас Диего Бернард (мл.)

Автор рассказывает об опыте проведения в жизнь в 1953-1954 гг. рекомендаций международного семинара ЮНЕСКО, состоявшегося в Бруклине (Нью-Йорк) в 1952 году, в применении к историческим музеям провинции Буэнос-Айрес (Аргентина).

В начале работы подчеркивается важное место и значение провинции Буэнос-Айрес в общей совокупности провинций, входящих в состав Аргентинской Республики, которая в политическом отношении представляет из себя государство с республиканской, представительной и федеральной формой правления. Автор говорит о процессе исторического развития аргентинской нации, об особо выдающейся роли так называемого «государства Буэнос-Айрес», на территории которого развернулись важнейшие события в истории района Ла-Платы.

В связи с федеральной формой правления, в области музееведения бок о бок существуют заведения общегосударственного значения (национальные музеи) и учреждения, находящиеся в ведении провинциальных органов власти (провинциальные или областные музеи) или же в ведении муниципалитетов (коммунальные или местные музеи). Для исторических музеев общегосударственного значения, в соответствии с законом № 12.665 от 1940 года, установлен единый юридический и административный статут. В различных провинциях (сейчас их 20, а первоначально и до недавнего времени было 14) имеются собственные музеи; их создание и деятельность в большинстве случаев носят спорадический характер, вне связи с конкретными, целостными планами деятельности в области культуры и просвещения.

Провинция Буэнос-Айрес — первая и главная составная часть Аргентинской Республики — занимает площадь в 307.569 кв. км. при населении в 4 с половиной миллиона человек; о важнейшей роли этой провинции говорит тот факт, что в период 1853-1860 гг. она являлась автономным «государством», пользовавшимся полной независимостью в области внутренних дел и внешних сношений. Именно на территории провинции Буэнос-Айрес в 1953-1954 гг. была проведена реформа в отношении исторических музеев для того, чтобы каждое учреждение этого рода отвечало нуждам и требованиям единого плана и ставило перед собой свои собственные конкретные цели широкого характера.

Автор разбирает историю возникновения, путем издания ряда декретов и законов, исторических музеев провинции — вплоть до середины 1950 года, когда был создан централизованный орган по руководству девятью существующими музеями под названием «Dirección General de Museos Históricos de la Provincia», переименованный позднее в «Dirección de Museos, Reservas e Investigaciones Culturales». На этой стадии развития исторических музеев провинции Буэнос-Айрес надо было решить вопрос о согласовании и усовершенствовании их работы, поскольку рост числа музеев проходил вне связи с каким-либо органическим и целостным планом и без всякого учета необходимости согласования с другими составными элементами дела распространения в народе культуры и образования как единого целого. Для выполнения этой задачи, взятой на себя руководимым автором статьи органом, в качестве отправного пункта была принята рекомендация Международного семинара в Бруклине относительно *специализации*, представляющей собой, как подчеркивает в своем заключительном докладе Дуглас А. Аллан, «тенденцию, которая является одной из наиболее характерных черт эволюции музейного дела в настоящее время». «Специализация — говорится далее в докладе — будет состоять в тщательном отборе одной или нескольких тем, подходящих с точки зрения *географии* или *истории* с целью их досконального изучения и развития». На семинаре было подчеркнуто также, что «местные музеи могут выполнять важную роль в деле ознакомления всех и каждого с историей данного района, данной страны или расы. Они хранят вещественные свидетельства прошлого — как недавнего, так и далекого — и могут вызывать глубокий резонанс». В соответствии с этими рекомендациями, реформа имела целью закрепить за каждым музеем определенную область культуры, связанную с историей данного района, с тем чтобы осуществлять в этой области специализацию. При этом учитывались исторические события местного или регионального масштаба, которые нашли свое отражение в более широком историческом плане — в масштабах провинции или страны в целом — определив или отметив выдающиеся исторические эпопеи, события или типы непреходящей памяти и значения.

Так, экспонаты по колониальному периоду — периоду длительного испанского владычества в бассейне Ла-Платы — сосредоточены в старинном двухсотлетней давности здании муниципалитета

Вилла-Реаль-де-Лухан, превращенном в 1917 году в колониальный и исторический музей провинции Буэнос-Айрес; это обстоятельство не помешало тому, чтобы в связи со своим характером и давностью существования этот музей был в то же время музеем общей истории первого аргентинского государства, отражающим процесс мощного развития и неуклонного прогресса последнего. «Пампа» с ее характерными особенностями и типами представлена в музее гор. Часкомус, являющегося колыбелью туземных цивилизаций и проникнутого духом «гаучо». Процесс сельскохозяйственной и животноводческой колонизации в провинции Буэнос-Айрес находит свое отражение в историческом музее гор. Долорес, здание которого является копией крепости XVIII века. Свообразие «гаучо», определяющее типичные черты и характер аргентинца с точки зрения этнографии и душевного склада, представлено в музее гор. Сан-Антонио-де-Ареко, где родился писатель Рикардо Гиральдес, автор знаменитой книги «Дон Сегундо Сомбра» — жемчужины аргентинской литературы. Пламенная эпопея «пустыни» показана в региональном музее «Генерал Конрадо Виллегас» в гор. Тренке-Лаукем, где находилась «Южная ставка». Подвиг аргентинских моряков в борьбе против иностранных захватчиков, совершенный ими в известной крепости Кармен-де-Патагонес, на Рио Negro, отражен в музее «Франциско де Виедма», созданном на крайнем юге провинции. «Реконкиста», эта славная страница в истории национального возрождения в период попыток англичан утвердиться в Ла-Плате, показана в доме, где ночевал Линиерс во время походов 1806 года (Museo de la Reconquista del Tigre). Окончательное установление мира среди аргентинцев с основанием новой столицы провинции отражено в доме, принадлежавшем д-ру Дардо Роча, в Ла-Плате, и приобретенном «Музеем и архивом основателя». Вещественные экспонаты, рассказывающие о прогрессе и росте района Ла-Платы и о его «судходных традициях, сосредоточены в региональном музее «Адмирал Браун» в Кильмесе, расположенном в местности, где произошло столько выдающихся событий, непосредственно связанных с защитой национального суверенитета.

Таким образом, исходя из соображений научно-технического порядка, были намечены задачи для всех исторических музеев провинции и для каждого из них в отдельности. В то же время не забывалось и о педагогическо-просветительной роли музеев как центров и очагов народной культуры, для того чтобы в

соответствии с указаниями семинара в Бруклине музей могли лучше и в более широких масштабах выполнять задачу, поставленную руководителем семинара Дугласом Алланом: задачу ознакомления всех и каждого с историей своего района, своей страны, своей расы.

MUSEO COLONIAL e HISTÓRICO DE LA PROVINCIA, ЛУХАН

26. Дом вице-короля (1790 год). Большинство зданий музея относятся к колониальной испанской эпохе (XVIII век) и включают эту бывшую резиденцию маркиза де Собрмонте, вице-короля Рио де ла Плата, и ратушу города Лухан, основанного декретом короля Фердинанда VI в 1756 году. 27. Зал «Густаво М. Баррето», посвященный колониальному искусству. На первом плане сундук кованого железа (XIV век),

принадлежащий муниципалитету Буэнос-Айреса.

28. Алтарь, сделанный из кедра туземцами-воспитанниками иезуитских миссий (Сальта, 1760 год). Является частью украшения старинной деревенской часовни, реконструированной в одном из залов музея.

MUSEO RAMPEANO, ЧАСКОМУС

29. Внешний фасад. Этот музей, окруженный парком площадью в 20 гектаров, расположен на берегу лагуны Часкомус, в широкоизвестном районе туризма. Здание музея является реконструкцией старинной аргентинской почтово-пассажирской конторы.

30. Изображение индейца-рыбака в пампе.

MUSEO EVOCATIVO, ДОЛОРЕС

31. Фасад. Здание является реконструкцией укрепления XVIII века, когда индейцы опустошали деревни провинции Буэнос-

Айрес. Справа — сторожевая вышка.

32. Реконструкция типичного креольского очага в центре ранчо. Границей очага служат крупные бычьи кости, воткнутые по кругу в землю; в плече пекутся яйца нанду (американский страус); на треножнике стоят железные горшок с подставкой и чайник.

MUSEO GAUCHESCO «RICARDO GUIRALDES», САН-АНТОНИО ДЕ АРЕКО

33. Бакалейная лавка и мельница. В сельской бакалейной лавке продавали все; она же служила винным погребком; мельница, построенная в 1848 году, сделана из дерева; она приводилась в действие двумя мулами.

34. Плащ, кинжал, гитара и бола — классическая экипировка аргентинского гаучо, легендарного хозяина пампы.

35. Этот музей является реконструкцией креольской усадьбы. Внешняя галерея с типичной мебелировкой.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ В ВЕРСАЛЕ

ЖЕРАЛЬД ВАН ДЕР КЕМП

Для некоторых посетителей Версальский дворец — это лишь резиденция королей Франции, и многие из них не знают, что в нем, кроме того, помещается музей, который был основан в 1837 году королем Луи Филиппом, и что он с помощью живописи и скульптуры воссоздает перед публикой картину крупных событий истории Франции и возрождает облик игравших в ней особую роль персонажей.

Благодаря проведению пятилетнего плана охраны Дворца удалось частично реставрировать дворцы Версаля и Малого и Большого Трианона, бассейны и сады. В связи с этим же было модернизировано небольшое число залов музея, прежнее оборудование которых исходило из устаревшей музейведческой концепции, и одиннадцать из них после такого переоборудования были в ноябре 1958 года открыты для публики.

Эти залы посвящены первой половине наполеоновской эпохи и экспонируемые произведения — картины, скульптуры, акварели и рисунки — отображают 1796-1804 годы.

Руководящим принципом при переоборудовании служило стремление подчинить искусство истории, поэтому произведения расценивались не столько с точки зрения манеры их выполнения, сколько с точки зрения их сюжета.

В первую очередь были убраны все произведения, историческая, документальная или иконографическая ценность которых была сомнительной, поскольку они были созданы после изображенных на них событий или после смерти их героев. Затем в реставрационных мастерских Версаля была проведена работа по очистке картин для восстановления первоначального облика персонажей, подлинных цветов их одежды. Пришлось также заменить рамы более позднего стиля позолоченным окаймлением из листьев, скопированным с моделей данной эпохи; даже пояснительные надписи были составлены шрифтом дидо, которым пользовались в конце XVII—начале XVIII века, с целью избежать малейшего анахронизма. На

конец, на основе того же принципа подчинения искусства истории, был составлен и путеводитель по музею.

Необычайно ярко восстанавливающая в памяти эту эпоху обстановка, которая царит в музее, объясняется той постоянной связью, которая устанавливается между посетителем и прошлым благодаря приданному залам оформлению: картины выступают на фоне материй, рисунки и цвета которых выдержаны в стиле чистого Ампира, поскольку они представляют собой точные копии шелковых изделий, заказывавшихся для Императорских дворцов. Это — разрисованные ситцы, которым путем специальной обработки придан вид роскошного тканого шелка. Цвета и рисунки меняются в каждом зале, что придает разнообразие музею-лаборатории. Полотна, выставленные на этом фоне, приобретают большую выпуклость, одновременно сохраняя необходимую обособленность благодаря своим позолоченным рамам.

Картины наполеоновских времен дополняются необычайно богатым собранием акварелей, написанных капитаном-географом Банетти. Эта коллекция — настоящих, выхваченный прямо из жизни репортаж, представляющий большой интерес с документальной точки зрения. Акварели, которые были сильно попорчены, так же как и старинные рамки, были реставрированы. Для экспозиции их были изготовлены легкие пошптры (из красного дерева, дуба, с ножками в форме львиных когтей, листьев лотоса) стиля Ампира, на которых размещается 12-16 акварелей и которые очень удачно оформляют залы.

Выставлено также около шестидесяти небольших портретов во весь рост кисти Франсуа Жерара. Они размещены группами по два-три портрета под стеклянной рамкой на фоне зеленого или красного бархата.

В коллекции этих вновь оборудованных залов входит несколько бесспорных шедевров. Среди них следует назвать произведения Гро, Давида, Изабе и Лежена.

Есть надежда, что после окончания архитектурных работ можно будет быстро открыть ряд других залов Национального музея Версаля.

MUSÉE NATIONAL DE VERSAILLES, ВЕРСАЛЬСКИЙ ЗАМОК

36. «Рейнская кампания; Маренго; Булонский лагерь». В драпировке стен, обрамленной желтыми узорами, преобладают мотивы черного цвета на темно-голубом фоне. Занавеси кремового цвета, драпри желтые. В цоколе, разделанном под мрамор, имеются вентиляционные отверстия. Свежий воздух поступает из невидимого на снимке отверстия, расположенного под карнизом. Как и в других местах, подвески для картин обиты тканью, схожей по цвету с драпировкой стен. Слева — «Переход через Рейн у Дюссельдорфа» Лежена. Справа — «Перевал Сен-Бернар» Тони, а в той части, которая заслоняется пошптром, — «Битва при Маренго» Лежена. На переднем плане, на пошптре, эпизод битвы при Маренго и вид Булонского лагеря. Преобладает вертикальное освещение.

37. «Консульство; установление Империи». Желтая драпировка с зелеными узорами; разноцветное окаймление. Желтые занавеси, драпри лилового цвета. Цоколи разделаны под серый мрамор двух оттенков. Кресла обиты зеленым бархатом с золотой оторочкой. Воздух поступает из отверстий, расположенных в цоколе. Слева направо: эскиз Гро «Наполеон вручает орден артистам и художникам»; картина Юэ «Битва кораблей «Байоннэ» и «Амбюскад»; картина Гро «Первый консул присуждает почетную саблю после победоносной битвы при Маренго». Эти картины, написанные очень свежими красками, великолепно освещаются сверху.

38. «Египетская экспедиция». Драпировка цвета сливы, под черный плющ. Цоколи разделаны под серый мрамор двух оттенков. Узоры темно-желтого цвета. Подвески для картин обиты тканью, схожей по цвету с драпировкой стен. Карниз разделан под мрамор. Слева — «Битва при Монт-Таборе» Лежена. Справа — «Битва у пирамид» Лежена. В центре — акварели Симеона Фора на общую тему «Швейцарская кампания»

(1799 год). На переднем плане — пошптры из массивного кубинского красного дерева; подставки — из черногого грушевого дерева, разделанного под черное ерево. Капители, рамки и подставки, сделанные в форме львиных когтей — из золоченой бронзы. Освещение преимущественно вертикальное. 39. Портреты работы Франсуа Жерара.

Одноцветная бледноватая серо-голубая драпировка, собранная в складки. Белые узоры. Занавеси сделаны из той же ткани, что и драпировка стен. Цоколи разделаны под мрамор светло-серого цвета. Стулья обиты красным тканым шелком. Между окнами — столик стиля ампир. Полотна Жерара экспонируются под стеклом, на

красном или зеленом фоне из бархата. Сопровождающие их надписи выгравированы на бронзовых дощечках шрифтом Дидо. Следующий зал, в котором выставлен портрет адмирала герцога Декре, приписываемый Ансо, имеет одноцветную, собранную в складки, темно-вишневою драпировку с желтыми узорами.

МУЗЕЙ КАПОДИМОНТЕ В НЕАПОЛЕ

Бруно Молайоли

Переоборудование королевского дворца Каподимонте было проведено в рамках работ, выполненных после последней войны с целью открытия вновь Неаполитанского музея.

В этом дворце, построенном между 1738 и 1759 годами по проекту Дж. Медрано, уже в XVIII веке хранились картины, которые составляли часть богатой коллекции произведений искусства, полученной в наследство королем Неаполя Карлом Бурбонским от его матери Елизаветы Фарнезе, жены короля Филиппа V Испанского. Эти полотна, которые в течение полутора века экспонировались, весьма неудачно, в здании Национального неаполитанского музея, составляют вновь самую ценную часть коллекций, собранных во дворце Каподимонте, где находятся также коллекции старинного оружия, фарфора, произведений искусства XIX века, ковровых изделий, мебели и пр.

Это собрание разнообразных произведений разбито на три отдела: Национальная галерея живописи (от средних веков до конца XVIII века), галерея современного искусства (XIX век) и музей декоративного искусства. Национальная галерея занимает последний этаж дворца; этот этаж, в прошлом предназначенный для слуг и не имеющий ярко выраженного архитектурного характера, был без труда приспособлен к целям своего нового назначения. В связи с этим была создана анфилада из 45 залов; они образуют единую цепь, которой постарались придать некоторое разнообразие, с тем чтобы посетители не испытывали боязни или же уныния, возникающих в психологическом плане от того, что называют усталостью от музея. Этот маршрут соответствует хронологической классификации основных произведений, в то время как дополнительные залы отведены второстепенным произведениям, представляющим интерес главным образом для специалистов.

С точки зрения структуры, такое устройство оказалось возможным лишь благодаря полной переделке крыши дворца общей площадью в 8.000 кв. метров. Сам каркас был сделан полностью из предварительно напряженного железобетона, но он сохранил тот же наклон, который имела кровля и раньше, с тем чтобы с внешней стороны не был изменен вид здания. Для покрытия этого каркаса были использованы на очень большой части поверхности прокален-

ное стекло, которое дает возможность иметь в залах галереи естественное освещение, а на остальной части — обычная черепица.

Стекла снабжены вделанной внутрь системой металлических пластинок, которые регулируются электрически и могут изменять поступление потока света. Ниже проходит потолок, состоящий из стекол различных форм и размеров, что отвечает различным потребностям в освещении залов и произведений. Пространство между кровлей и потолком используется для служебных установок (трубопроводы, мостки и пр.).

Залы отличаются большой простотой оформления: полы почти всюду довольно темных тонов, стены голые светлых тонов. Для некоторых произведений были найдены особые решения, например: отдельные панно, шелковая обивка, плиты из ценных пород мрамора.

Из окон на внешних стенах и в особенности с террасы, расположенной над крышей, посетители могут наслаждаться видом садов и окружающим пейзажем, в частности, великолепной панорамой города и Неаполитанского залива.

На первом этаже дворца, архитектура которого не была изменена, расположена галерея современного искусства (живопись и скульптура XIX века), занимающая тридцать два зала, из которых в двенадцати выставлены второстепенные произведения искусства, представляющие интерес в первую очередь для специалистов.

Коллекции современного искусства сгруппированы по художественным школам и в хронологическом порядке. Залы, размеры которых остались прежними, освещены высокими окнами, снабженными венецианскими шторами. Верх окон сделан из матового, а низ — из прозрачного стекла, с тем чтобы дать возможность посетителям любоваться видом на парк.

Из этой галереи посетители переходят в музей декоративного искусства, который одновременно является историческим музеем, расположенным в бывших королевских апартаментах. Каждый зал этого музея посвящен определенной эпохе, и его меблировка и предметы, представляющие исторический или иконографический интерес, относятся к царствованию различных королей XVIII и XIX веков.

Мебель во дворце была восстановлена очень точно благодаря сотрудничеству с созданной на основе королевских мануфактур XVIII века шелковой фабрикой в Сан Леччо около Каверты, которая сохранила картоны, служившие образцами для подлинных материй, и которая

смогла воспроизвести их теми же способами на старинных станках.

Чудесные ковры той эпохи, изготовленные в Неаполе, отображают историю Дон Кихота. Фрески Фиделя Фискетти, взятые из старинного неаполитанского дома, были вновь собраны в залах музея. Фарфоровые изделия Каподимонте, изготовленные на знаменитой неаполитанской мануфактуре, созданной Карлом Бурбонским, составляют, с точки зрения эстетической, одну из самых интересных коллекций. Шедевр этого искусства — кабинет (или маленький салон) из фарфора, выполненный для королевского дворца в Портичи — был полностью восстановлен в музее; эта работа потребовала демонтажирования и вмонтирования более трех тысяч плиток из расписного фарфора, а также потолка, расписанного под мрамор.

В трех залах, оборудованных современными витринами, содержится коллекция оружия и доспехов, наиболее старинные из которых принадлежали семье Фарнезе и к которым позже Бурбоны добавили коллекцию огнестрельного оружия.

Кабинет гравюр, в котором имеются также рисунки большой ценности, занимает три зала, включенные в маршрут посещения музея для внесения в него разнообразия. Этот кабинет оборудован так, чтобы обеспечить сохранение этих особо быстро разрушающихся произведений: залы слабо освещены, а витрины зажимаются лишь самими посетителями на строго ограниченное время.

Хранилище, в котором собраны не экспонируемые картины, снабжено современными скользящими шасси; оно доступно для специалистов и оборудовано в соответствии с самыми последними правилами хранения.

Административные, научные и технические службы музея расположены в обширных помещениях на этажах, не занятых экспозицией.

Помимо бюро дирекции и администрации, имеются также библиотека, фотолаборатории, архивы, исследовательские лаборатории и реставрационные мастерские, которыми пользуется не только музей Каподимонте, но и другие музеи и памятники этого района. Большинство из этих служб занимают помещения, находящиеся непосредственно под крышей. Они оборудованы современными приборами, которые дают возможность проводить самые трудные и самые эффективные исследования, анализы и обработку: обычную радиологию, стратиграфию и стереографию рентгеновскими лучами, применение ультрафиолетовых лучей (лампа Вуда), инфра-

красных лучей и т. д. Газовая камера размером в 18 кубических метров предназначена для дезинфекции предметов, зараженных паразитами.

Электрические установки, которые потребовали прокладки 138 км. кабеля, обеспечивают нормальное функционирование музея, отвечая одновременно требованиям безопасности. Самостоятельные аккумуляторные батареи дают дополнительный ток в случае выхода из строя электрической сети. Мазутное отопление функционирует с помощью 15 км. труб, проложенных под полом. Чтобы избежать слишком высокой температуры, которая наблюдается в стране с теплым климатом, была смонтирована установка для поливания крыши, а стекла снабжены жалюзи, которыми можно маневрировать. К этому следует добавить благоприятное влияние большого парка в 120 гектаров.

Уборка пыли, которая представляла собой серьезную проблему, в особенности в том, что касается стекол и витрин, производится с помощью центральной системы через сеть труб и гибких шлангов.

Телефонная и сигнализационная сеть обеспечивает связь между различными частями музея и позволяет контролировать службу охраны, а также открытие дверей и окон дворца, число которых превышает 200.

MUSEO E GALERIE NAZIONALI DI CAPODIMONTE, NEAPOLY

40. В этом здании, построенном между 1738 и 1759 годами, размещаются Музей декоративного искусства и Галерея современного искусства (XIX век) на первом этаже и Национальная галерея (живопись XIII-XVIII веков) на втором этаже.

41. Вид с птичьего полета. Новая кровля, поверхность которой превышает 8.000 кв. м. и значительная часть которой застеклена, что обеспечивает научно-разработанное освещение Галереи. Слева терраса для обозрения.

42. План первого этажа, где раньше находились королевские апартаменты и где в настоящее время размещается Галерея современного искусства (XIX век) и Музей декоративного искусства.

43. План второго этажа, где размещается Национальная галерея. Цифры указывают порядок осмотра 45 выставочных залов.

44. Разрез залов и кровли Национальной галереи (второй этаж). 1) Ферма из предварительно напряженного бетона; 2) черепичная кровля на разборных железобетонных брусках; 3) часть крыши из железа и закаленного стекла; 4) жалюзи

с подвижными металлическими пластинами, направляющими свет на стены; центральная часть не пропускает света; по сторонам мостки для обслуживающего персонала; 6) потолок из опаловой пластмассы «перспекс»; 7) система вентиляции с двойной регулировкой, при которой воздух снаружи проникает через окна и фильтруется электрическими аппаратами; 8) отверстия центральной установки для высасывания пыли; 9) техническое оборудование (электрические кабели, трубы отопления, осветительная аппаратура и т. д.).

45. Деталь потолка в залах Национальной галереи (второй этаж). 1) Мостки и ложный потолок; 2) часть потолка, через которую проникает свет; сверху: матовое стекло или пластмасса; внизу: пластинки из прессованного дерева, покрытого лаком, наклоняемые в зависимости от формы и размеров зала и предназначенные для концентрации дневного света на стенах выставочных залов; 3) центральная непрозрачная часть: несущие металлические конструкции и потолок из панелей прессованного дерева; 4) источники искусственного освещения, обеспечиваемого прожекторами, расположенными над стеклами; 5) бруска, в которые вводятся металлические крючки картин.

46. Детали застекленной части крыши. 1) Центральная балка, связывающая фермы в точке опоры всей застекленной части крыши; 2) конструкция, связывающая застекленную часть крыши с железобетонными брусками, на которых крепится черепица; 3) опора стеклянной кровли (закаленное стекло и алюминиевые прокладки); 4) трубопровод для поливания, стеклянной и непрозрачной частей кровли.

47. Центральная лестница, соединяющая оба этажа музея, была построена в начале XIX века и закончена в 1956 году.

48. Новая кровля выполнена из предварительно напряженного железобетона. Стелянные части потолков различных залов пропускают дневной свет через жалюзи с металлическими пластинками, наклон которых регулируется в зависимости от погоды сорока шестью электрическими моторами.

49. Вестибюль второго этажа (Национальная галерея).

50. В залах, посвященных живописи до XVI века, дневной свет направляется к стенам при помощи наклоненных пластинок. Картины, представляющие исключительную ценность (как например, «Распятие» Мазаччо, которое можно видеть на снимке), выставляются на отдельных, более ярко освещаемых, панно.

51. Потолок этого зала, посвященного живописи XVII века, пропускает больше света; боковые наклоненные части выполнены из опалового стекла или из пластмассы; горизонтальная часть — из мало прозрачного стекла (термоплекс).

52. Зал «Битва при Павии» (фламандские гобелены XVI века) оформлен таким обра-

зом, чтобы обеспечить общий вид этих произведений в наилучших условиях освещения.

53. В зале Тициана выставлено девять шедевров этого художника на трех стенах, обтянутых шелком и освещаемых через прозрачные части потолка.

54. Перед некоторыми окнами установлены перегородки, зайдя за которые посетитель может любоваться открывающимся перед ним видом.

55. Оборудованное на втором этаже кафе предоставляет посетителям Галереи возможность отдохнуть в середине осмотра; из кафе — выход на террасу для обозрения.

56. Малый фарфоровый салон, выполненный мануфактурой Каподимонте (середина XVIII века), сегодня дополнен потолком под мрамор, который был перенесен из королевского дворца в Портичи, где прежде находился этот великолепный образец искусства.

57. Бальный зал находится в центральной части королевских апартаментов, состоящих из 55 восстановленных залов.

58. Галерея, посвященная живописи XIX века, занимает на первом этаже 22 зала бывших королевских апартаментов, первоначальная меблировка которых недавно восстановлена.

59. Образцы витрин для выставки предметов искусства.

60. Витрина Музея декоративного искусства. Стекла наклонены, с тем чтобы смягчить отблески от окна напротив.

61. Витрины, расположенные вдоль стен оружейных залов, гармонируют с характером этой коллекции формой своих металлических опор и простотой предохранительных стекол. Оружие и доспехи поддерживаются стержнями из плексигласа, укрепленными на задней стенке, окрашенной в красный цвет.

62. Один из оружейных залов включает богатую коллекцию оружия, принадлежавшую ранее семье Фарнезе.

63. Картины, хранящиеся в центральном складе, укреплены на 60 шахи (3,50 м. x 3,50 м.), передвигающихся на металлических рельсах.

64. Один из залов лаборатории реставрации картин.

65. Лаборатория научных исследований по реставрации и сохранению произведений искусства.

66. Зал микроскопов лаборатории научных исследований.

67. Газовая камера для уничтожения паразитов в художественных изделиях из дерева.

68. В помещении сторожей находится электрическая установка, которая делает хронологическую и топографическую запись обходов сторожей и бьет тревогу в случае происшествий в одном из ста залов музея или в других помещениях, бюро и лабораториях.

69. Лаборатория научных исследований: зал рентгеновского оборудования.

Муниципальный музей в Акре

Зеев Гольдман

Муниципальный музей в Акре, созданный позже всех остальных музеев Израиля, был открыт для публики в 1954 году в историческом здании Хаммам эль Баша, турецкой бане, выстроенной два века тому назад пашой Акры Эль Джазаром.

Цель этого музея, в котором хранятся коллекции археологических предметов и произведений народного искусства, прежде всего возбудить у общественности интерес к прошлому города Акры, созданного за 3.000 лет до нашей эры.

В связи с тем значением, которое имела Акра в эпоху Крестовых походов, музей уделяет особое внимание памятникам XII и XIII веков, из которых в нем уже составлена великолепная коллекция.

До настоящего времени проводилось мало крупных раскопок, но коллекции музея почти ежедневно пополняются новыми ценностями; в частности, это касается находок, представляющих исключительный интерес для изучения финикийской археологии.

В 1958 году в музее была размещена выставка народного искусства национальных меньшинств Израиля (рис. 70, 71), цель которой — сохранить и возродить почти забытое культурное наследие арабского, друзского и черкесского населения Израиля. Этой временной выставке предполагается придать постоянный характер.

Все залы музея освещены дневным светом, идущим через сотни стеклянных круглых цветных панно, вделанных в купол. Пол покрыт мраморными плитками различных цветов, а стены украшены дамасской керамикой.

Топ Капу Сарайи Музеси, Стамбул

В Стамбуле, в Топ Капу Сарайи Музеси, бывшей резиденции турецких султанов, организована выставка, посвященная Сулейману Великолепному и его супруге Рокселане.

Один из больших залов был отведен специально для предметов, которые принадлежали Сулейману Великолепному или его супруге, или же которые имеют какое-либо отношение к ним.

Здесь, таким образом, можно осмотреть крупные коллекции большой художественной и исторической ценности: рукописи турецких авторов, знамена (рис. 72), парадную одежду султана, лодманские карты Пири Реиса и пор-

треты, произведения Хайдара Нигяри, кораны (рис. 73), переписку и большое число фирманов. Все эти материалы, а также архивные документы восстанавливают основные черты культурной и общественной жизни той эпохи.

Японское искусство на протяжении веков Национальный музей современного искусства, Париж

Выставка японского искусства, направленная в Европу правительством Японии, была поочередно показана в Париже, Лондоне, Гааге и Риме. Мы публикуем несколько иллюстраций, отражающих ее оформление в Национальном музее современного искусства в Париже и в Gemeentemuseum в Гааге; одновременно два хранителя, ответственных за ее размещение, освещают здесь музеографические проблемы, которые им пришлось разрешать.

Париж: в связи с размещением выставки возникли самые различные музеографические проблемы, способы решения которых анализируются в данной статье.

Трудности были связаны главным образом с двумя факторами: а) с различием в оформлении картин дальневосточных художников и картин художников Запада (*Какемоно* — вертикальный свиток без рамки и *эмакимоно* — горизонтальный разрисованный свиток; архитектурные элементы: *фюзюма* — скользящие двери из цветной бумаги и широко раздвигающиеся ширмы); б) с необходимостью создать в залах, предназначенных для показа произведений западного искусства, архитектурное обрамление, соответствующее еще мало известному во Франции искусству, не прибегая к дорогостоящему и весьма смелому воспроизведению местной обстановки.

Японские организаторы направили из Токио планы витрин и схемы монтажа, предназначенные для *эмакимоно* (рис. 76), *фюзюма* и ширм Корина-Хойтсу, расписанных с обеих сторон, которые должны были быть размещены в середине зала и защищены от пыли (рис. 75 и 77). Эти элементы нужно было изготовить во Франции и затем переслать в Англию, Нидерланды и Италию. Таким образом, речь шла о создании прочных и в то же время легких и удобных элементов. Поскольку проблема транспорта была довольно сложной, мастерская Луврского музея изобрела складные витрины, которые можно было разместить по 5—6 штук в одном ящике. Прекрасное решение, которое было найдено в отношении ширм, отражено на рисунке 76.

В отношении плана расположения выставки был принят строго хронологический порядок, ибо японское искусство еще слишком мало известно во Франции, для того чтобы можно было остановиться на каком-либо другом решении. Принятый таким образом метод примирял между собой две необходимости: 1) необходимость эстетического характера — отразить атмосферу Японии; 2) и необходимость практического характера — обеспечить сохранность картин, в особенности *какемоно* (рис. 78), лишенных рамок, не прибегая к столбикам с натянутой между ними веревкой. Поэтому была сделана попытка воссоздать атмосферу дворянского жилища XV и XVI веков, воспроизведя *токонома*, в котором помещается *какемоно* Сессю, а для того, чтобы сохранить картины, их прикрепили к дубовым панелям, на устроенной вокруг зала эстраде, напоминающей *ансава* — открытую галерею, которая окружает традиционный японский жилой дом (рис. 74). Что касается раздвижных дверей, то они были прикреплены к подвижным переборкам, устроенным в тех местах, где можно было достичь наилучшего архитектурного эффекта.

Гаагский Gemeentemuseum было особенно легко приспособить для показа выставки японского искусства, поскольку он оформлен в современном и очень простом стиле, а стены покрыты джутом светло-серого тона.

Ввиду благородства и силы произведений, все усилия были направлены на то, чтобы создать как можно более нейтральную обстановку.

Чтобы публика не прикасалась к этим произведениям, рядом с ними была проложена полоса из ракушечника, а чтобы придать еще более японский вид обстановке выставки, цоколи были покрыты японскими циновками, как это было сделано и в Париже. Установки, сконструированные в Париже, были также использованы с успехом. Кроме того в Gemeentemuseum было восстановлено в соответствии с указаниями японских специалистов *токонома* с целью показать, как размещаются картины внутри японских жилых помещений.

ГЕМЕЕНТЕМУСЕУМ, ГААГА

79. В зале, стены которого кремового цвета, сзади статуи Хицо Босатсу было поставлено панно светло-голубого цвета. Его контуры оттенялись с помощью специально установленного прожектора. Эта скульптура была в числе экспонатов выставки, которые пользовались наибольшим успехом.

80. В большом зале, в центре которого расположена скульптура Уесуги Шейгефуца, работа неизвестного мастера, видны полосы ракушечника. Эта скульптура показывает, с какой простотой были расположены экспонаты.

81. В зале Ганива стены были покрыты японскими циновками. Каждая скульптура была довольно слабо освещена с помощью прожектора, чтобы подчеркнуть элемент таинственности, свойственный этим статуэткам, извлеченным из мест захоронения.

82. Токонома, сделанный по старинному японскому методу из дерева и окрашенный в довольно темные тона, коричневый и желтый, с маленькими шкафчиками и окном, оклеенным японской бумагой.

TOMÁS DIEGO BERNARD (Hijo)

Doctor of Law, National University of La Plata, Argentina. Specialized in history under a fellowship at the University of Chile. Has represented his country at international law and history congresses. Former Professor of the National University of La Plata, of the School of Naval Warfare, the Naval College and the Police School. Was adviser to the National Commission of Culture, Director General of Museums for the Province of Buenos Aires, member of the National Commission for Museums, and Curator of the National Historical Museum of Buenos Aires. Member of the American Academy of History, the Argentine Academy of History, and the Chilean Historical and Geographical Society. Professor at the School of Museology, Argentine Social Museum, Buenos Aires. Has published many books on law and history.

Docteur en droit de l'Université nationale de La Plata (Argentine). S'est spécialisé dans les études historiques à l'Université du Chili, dont il a suivi les cours en qualité de boursier. A représenté l'Argentine à des congrès internationaux de droit et d'histoire. Ancien professeur à l'Université nationale de La Plata, à l'École navale militaire, au Lycée naval et à l'École de police. A été conseiller auprès de la commission nationale de la culture, directeur général des musées de la province de Buenos Aires, membre de la Commission nationale des musées et directeur du Musée historique national de Buenos Aires. Membre de l'Académie américaine d'histoire, de l'Académie argentine d'histoire et de la Société chilienne d'histoire et de géographie. Professeur titulaire à l'école de muséologie (Musée social argentin, Buenos Aires). Auteur de nombreux ouvrages de droit et d'histoire.

BRUNO MOLAJOLI

Doctor of Literature. Director of the Museum of Capodimonte (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte), Naples. Supervisor of museums and works of art in Campania. Member of the Supreme Council for Antiquities and Fine Arts at the Ministry of Education. Lecturer in the History of Art at the Faculty of Architecture, University of Naples. Member of the Pontano Academy (Accademia Pontaniana), Naples, and of several other institutes, both Italian and foreign. Since 1930, has supervised the restoration of many monuments and works of art, the reorganization of museums and art galleries, and the organization of exhibitions in the Marches, Piedmont, Julian Venetia and above

all, since 1939 in Campania. Is also the founder of the modern Museum of Capodimonte, which was arranged in accordance with his plan and under his supervision. Has published several works on the history of art.

Docteur ès lettres. Directeur du Musée de Capodimonte (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte) à Naples. Surintendant des musées et des œuvres d'art de la Campanie. Membre du Conseil supérieur des antiquités et des beaux-arts au Ministère de l'instruction publique. Chargé du cours d'histoire de l'art à la Faculté d'architecture de l'Université de Naples. Membre de l'Académie Pontano (Accademia Pontaniana) de Naples, ainsi que de plusieurs instituts italiens et étrangers. A dirigé depuis 1930 de nombreux travaux de restauration de monuments et d'œuvres d'art, de réaménagement de musées et galeries, et d'organisation d'expositions dans les Marches, le Piémont, la Vénétie julienne et, surtout à partir de 1939, dans la Campanie. Créateur du musée moderne de Capodimonte, dont il a conçu et dirigé les aménagements. A publié plusieurs ouvrages d'histoire de l'art.

GEORGES OPRESCO

Doctor of Literature. Lecturer at the University of Cluj. Secretary of the League of Nations International Committee on Intellectual Cooperation, 1923-1930. Professor of the History of Art at Bucharest University and Director of the Thomas Stelian Museum, 1930-1948. Member of the Rumanian Academy. Head of the Foreign Art Section of the Museum of the Republic, Bucharest. Director of the History of Art Institute of the Academy of the Rumanian People's Republic. Author of several studies on Rumanian and foreign art.

Docteur ès lettres. Maître de conférences à l'Université de Cluj. Secrétaire de la Commission internationale de coopération intellectuelle de la Société des Nations (1923-1930). Professeur d'histoire de l'art à l'Université de Bucarest et directeur du Musée Thomas Stelian (1930-1948). Membre de l'Académie roumaine. Chef de la section d'art étranger au Musée de la République de Bucarest. Directeur de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie de la République populaire roumaine. Auteur de plusieurs études sur l'art roumain et l'art étranger.

KARL-WILHELM STRUVE

Studied prehistory, folk-lore, history of art, and geology at Hamburg, Bonn, Munich and Kiel.

Ph.D. of Kiel University. Scientific assistant, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum für Vor- und Frühgeschichte, 1932; Curator, 1937. Publications: *Die Einzelgrabkultur und ihre kontinentalen Beziehungen*, Neumünster, 1935; *Die Kultur der Bronzezeit. Wegweiser durch die Sammlung*, Neumünster, 1935. Various scientific articles.

A étudié la préhistoire, le folklore, l'histoire de l'art et la géologie à Hambourg, Bonn, Munich et Kiel. Docteur en philosophie de l'Université de Kiel. Adjoint au service scientifique du Musée de préhistoire et de protohistoire du Schleswig-Holstein (1932); Conservateur du même musée (1937). Publications: *Die Einzelgrabkultur und ihre kontinentalen Beziehungen*, Neumünster, 1935; *Die Kultur der Bronzezeit. Wegweiser durch die Sammlung*, Neumünster, 1937. Communications scientifiques diverses.

GÉRALD VAN DER KEMP

Chief Curator of the Versailles and Trianon Museums since 1933. Previously (1945-1953) Assistant Curator of these museums. In charge of the Edmond de Rothschild Collection of Engravings and Drawings at the Musée du Louvre from 1936 to 1939. Assistant at the Museum of Modern Art, 1940. During the war, in charge of main depositories of the National Museums located, first in the Château de Valençay and subsequently, in 1945, in the Château de Montal, Betaille and Vayrac, where the most valuable of the paintings contained in the Musée du Louvre were stored. His plan is to reorganize the Versailles and Trianon Museums by changing the arrangement of the collections and, wherever possible, restoring the premises to their original state.

Conservateur en chef des musées de Versailles et des Trianons depuis 1933. Précédemment, conservateur adjoint de ces mêmes musées (1945-1953). A été chargé de mission à la Collection de gravures et de dessins Edmond de Rothschild, au Musée du Louvre (1936-1939). Assistant au Musée d'art moderne (1940). A dirigé pendant la guerre les grands dépôts des musées nationaux, d'abord celui du château de Valençay, ensuite, en 1945, ceux des châteaux de Montal, Betaille et Vayrac, où se trouvaient les chefs-d'œuvre de la peinture du Musée du Louvre. Son propos est de réorganiser les musées de Versailles et des Trianons en renouvelant la présentation des collections et en restituant, partout où cela est possible, l'état historique des lieux.

PICTURE CREDIT | PHOTOGRAPHES

1-11 Muzeul de Artă al Republicii Populare Romine, București. 12-14 Musée Brukenthal, Sibiu. 15-25 Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig. 26-28 Museo Colonial e Histórico de la Provincia, Luján. 29, 30 Museo Pampeano, Chascomús. 31, 32 Museo Evocativo, Dolores. 33-35 Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes, San Antonio de Areco. 36-39 Musée national, Versailles. 40-69 Musée de Capodimonte, Naples (40, Giulio Parisio, Napoli;

41, Accademia Aeronautica, Napoli; 47, 50, 51, 55, 57, 58, 61, Paolo Monti, Milano; 48, 49, 52, 53, 54, 56, 59, 60, 62, 63, 65, Fotogramma, Milano; 64, 66-69, Laboratorio Fotografico della Soprintendenza alle Gallerie, Napoli). 70, 71 Musée municipal, Acre (70, Hella Fernbach, Haïfa; 71, H. Sadeh, Haïfa). 72, 73 Topkapi Sarayi Muzesi, Istanbul. 74-78 Musée national d'art moderne, Paris (75, 76, clichés Agraci, Paris.) 79-82 Gemeentemuseum, 's-Gravenhage.