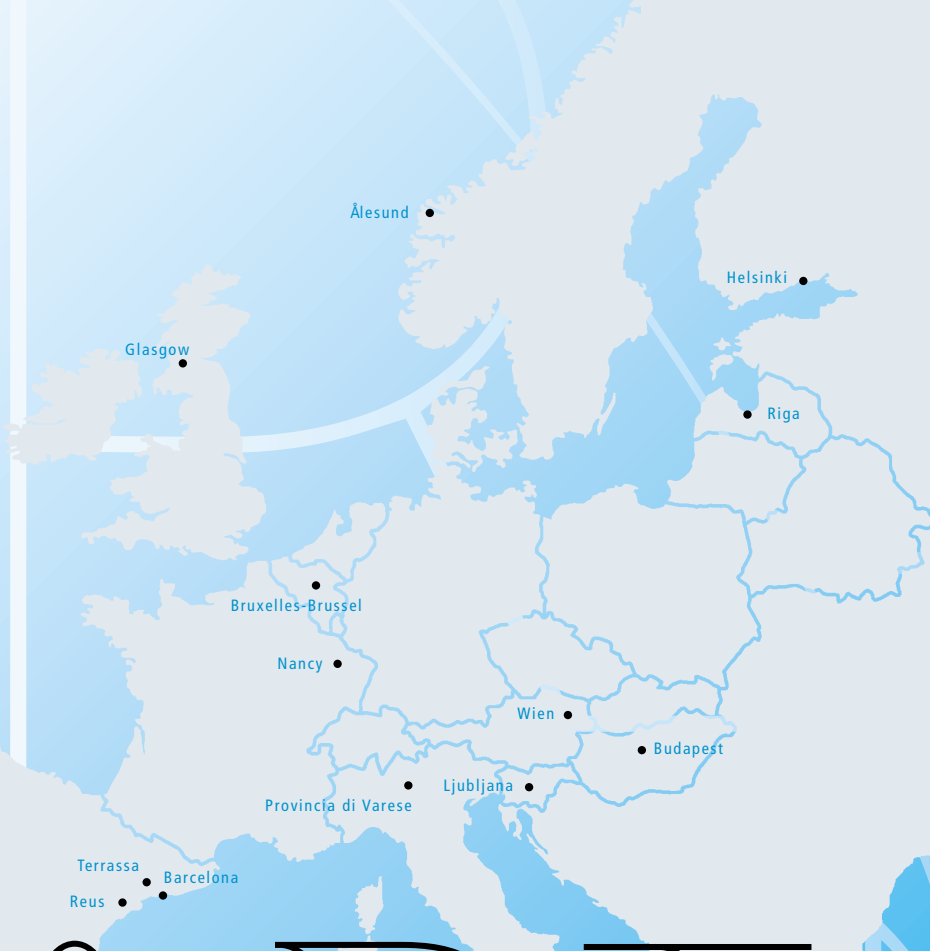
JOURNAL
NEWSPAPER
ČASOPIS
AVIS
KRANT
GIORNALE
ÚJZÁG
LEHTI
ZEITUNG
DIARI
AVĪZE

2003 / 15 > 18



NOUVEAU ART

2 RÉSEAU ART NOUVEAU NETWORK
3 ÅLESUND . NORGE
4 BARCELONA . CATALUNYA
5 BRUXELLES - BRUSSEL . BELGIQUE - BELGIË
6 BUDAPEST . MAGYARORSZÀG
7 GLASGOW . SCOTLAND UK
8 HELSINKI . SUOMI
9 LJUBLJANA . SLOVENIJA
10 NANCY . FRANCE
11 REUS . CATALUNYA
12 RIGA . LATVIJA
13 TERRASSA . CATALUNYA
14 PROVINCIA DI VARESE . ITALIA
15 WIEN . ÖSTERREICH

Réseau Art Nouveau Network

Le Réseau Art Nouveau Network

À l'aube du XX[e] siècle, un phénomène culturel se développe dans plusieurs villes d'Europe : l'Art nouveau. Ce mouvement, qui marque à la fois une rupture artistique et intellectuelle, a exploité les nouveautés issues de la Révolution industrielle, tout en poursuivant la perfection du travail artisanal. Partout en Europe, l'Art nouveau est porté par une formidable aspiration à la modernité, par le désir d'embellir la vie quotidienne dans les grands centres urbains en développement et par la volonté d'abolir la frontière entre les Beaux-Arts et les Arts décoratifs. Ce courant offre une harmonie parfaite du cadre de vie, mêlant habilement l'architecture, la décoration intérieure et le mobilier.

En 1999, quatorze villes d'Europe se regroupent au sein d'un réseau de coopération pour étudier, sauvegarder et mettre en valeur leur patrimoine Art nouveau. Ce réseau est constitué de personnes aux métiers et aux compétences variés : conservateurs ou directeurs de musées, architectes, restaurateurs, historiens de l'Art. Ces derniers conçoivent des documents et des activités pour informer les professionnels et sensibiliser le grand public : édition d'un livre, création d'un site Internet, organisation d'un colloque et d'une exposition, publication d'un journal pour les lycéens et d'une revue pour les enfants… Dans ce but, le Réseau reçoit un soutien financier de l'Union européenne (programme Culture 2000).

The Réseau Art Nouveau Network

At the dawn of the 20th century, a certain cultural phenomenon came into being in several towns and cities across Europe: Art Nouveau. This artistic movement which signalled at once an artistic and intellectual break with the past, exploited the innovations of the Industrial Revolution while at the same time keeping a place for the refined works of craftsmanship. Throughout Europe Art Nouveau is distinguished by the strength of its aspiration for modernity, by the wish to make life in the developing great urban centres a thing of beauty, and by the attempt to do away with the distinction between the High and Decorative Arts. The movement offered a perfect harmony of lifestyle, fusing deftly architectural, interior, and furniture design.

In 1999, fourteen European cities joined together as a co-operative network to study, conserve and promote their collective Art Nouveau heritage. The network comprises members from various fields, trades and professions: conservators, museum directors, architects, restorers, and art historians. Together they have produced documents and devised activities for informing professionals and bringing awareness to a wider public: a book has been published, an internet site created, a conference and exhibition organised, a newspaper for school students has been produced and a magazine for younger children. To this end the Network has received financial support from the European Union (Cultural Programme 2000).

L'Art nouveau en Europe

Au tournant du XX[e] siècle, un nouveau courant artistique se développe dans un certain nombre de villes européennes. Ce phénomène culturel prend différentes appellations, Jugenstil, Modern Style, Ecole de Nancy, Modernisme ou encore la Sécession. Il est fortement lié aux évolutions économiques et sociales de l'Europe à l'époque.

Amorcée à la fin du XVIII[e] siècle en Grande Bretagne, diffusée en Europe puis aux Etats-Unis tout au long du XIX[e] et du XX[e] siècles, la Révolution industrielle transforme profondément l'économie des pays qu'elle a touchés, la structure des sociétés et l'existence quotidienne des hommes. L'Europe passe ainsi d'une économie dominée par l'agriculture et l'artisanat à une économie fondée sur la machine, la grande industrie et le développement des transports. L'industrialisation de l'Europe est marquée par l'utilisation de nouvelles sources d'énergie, le charbon puis le pétrole et l'électricité. Elle s'est nourrie d'une série d'innovations techniques qui en établissent les étapes successives. La première Révolution industrielle est déterminée par l'invention de la machine à vapeur par l'Ecossais James Watt, ce qui nécessite l'utilisation du charbon, et qui entraîne la mécanisation de l'industrie cotonnière et le développement de la métallurgie pour la fabrication des machines, des outils et des rails. À la fin du XIX[e] siècle, s'amorce la seconde Révolution industrielle qu'on associe à la découverte de l'électricité, à l'utilisation du pétrole comme source d'énergie, à l'essor de l'industrie chimique, à l'invention de l'automobile et au développement des télécommunications.

La Révolution industrielle modifie donc sensiblement la façon de produire : peu à peu, la travail artisanal est remplacé par la production en série, favorisée par les nouvelles techniques de travail. Cette production en masse provoque une baisse des prix, donc la démocratisation de la consommation. Petit à petit, la société européenne devient une société de consommation. La Révolution industrielle entraîne donc une véritable révolution commerciale : le développement des moyens de transport contribue à la formation d'un marché mondial. Sur les marchés intérieurs, la naissance des grands magasins, les premiers pas de la publicité, alors appelée "réclame", le développement du crédit, incitent les consommateurs à multiplier leurs achats.

La Révolution industrielle modifie également les structures sociales. En effet, au XIX[e] siècle, l'Europe du nord-ouest, puis celle du sud et de l'est, sont touchées par la transition démographique, qui alimente un fort accroissement naturel. En 1900, l'Europe regroupe ainsi le quart de la population mondiale. Cette croissance démographique favorise la croissance économique et entraîne une importante redistribution géographique des populations, illustrée en particulier par l'exode rural. Cet afflux de population exige un réaménagement des villes, car en Europe, la structure héritée des siècles passés ne correspond plus aux besoins nouveaux. Toutes les grandes cités européennes subissent donc des transformations, afin d'améliorer les conditions de vie des citadins.

L'essor économique transforme donc durablement les structures sociales. Les sociétés traditionnelles, cèdent la place à la société industrielle, marquée par l'urbanisation, la création d'une immense classe ouvrière, l'ascension de la bourgeoisie et des classes moyennes. À cette époque, les classes dirigeantes sont totalement renouvelées : la puissance de la noblesse est en recul, alors les entrepreneurs s'enrichissent rapidement. Aux vieilles familles de négociants et banquiers viennent s'ajouter des dynasties nouvelles, comme les grands patrons de la sidérurgie, appelés les "maîtres des forges", les grands patrons du chemin de fer ou du textile et les pionniers de l'automobile. Cette bourgeoisie cumule toutes les formes de pouvoir et mène un mode de vie ostentatoire, afin d'exposer sa richesse et son pouvoir. Elle prête une attention toute particulière à l'entretien et à la décoration de ses demeures. À une moindre échelle, les classes moyennes, pour se distinguer du monde ouvrier, s'inscrivent dans ce mode de vie. C'est ainsi que se développent les arts décoratifs à travers toute l'Europe.

L'Art nouveau en Europe se développe donc dans un contexte tout à fait particulier. L'évolution artistique est ici indissociable de l'évolution économique et sociale. Les artistes s'inscrivent tout d'abord dans l'évolution économique et technologique. À la fois artistes et industriels, ils s'approprient les nouveaux matériaux et les techniques issues de la Révolution industrielle. Ils cherchent aussi à adapter l'art à la fabrication industrielle : aussi, à côté des pièces uniques fabriquées pour de riches commanditaires, ils développent la production en série destinée à la petite bourgeoisie et aux classes moyennes. Ils parviennent ainsi à supprimer la frontière entre les arts majeurs (peinture, sculpture, architecture) et les arts dits mineurs, à savoir les arts décoratifs. Les objets les plus quotidiens – cendriers, fauteuils, chaises, vaisselle – reflètent ainsi "l'esprit nouveau".

Rompant alors avec l'académisme traditionnel, qui consiste le plus souvent à imiter les styles du passé, les artistes se lancent dans la recherche d'un langage neuf. Se voulant à la fois fonctionnel et décoratif, l'Art nouveau n'hésite pas à recourir à des formes étonnantes, supprimant les lignes droites au profit de courbes et d'arabesques. Ce style touche à la fin du XIX[e] siècle l'architecture privée et publique, notamment les gares, les banques et les grands magasins.

At the turn of the 20th century a new artistic style was developing in quite a few European cities. This cultural phenomenon was known under several different names. Jugendstil, Modern Style, Ecole de Nancy, Glasgow Style, Modernisme, and also Secession. It was strongly linked to certain economic and social developments in the Europe of that time.

From its roots in Great Britain in the late 18th century, the industrial revolution spread across Europe and subsequently the United States, changing the economies, the structure of society, and the daily existence of the inhabitants of the countries concerned, profoundly throughout the 19th and 20th centuries. Europe therefore changed from an agriculture and crafts-based economy to a mechanised and industrialised one, with a heavy dependence on developed transport systems. The industrialisation of Europe meant use of new energy sources, firstly coal, then oil and electricity. This fed on a series of innovative techniques which were established at successive phases. The first industrial revolution was founded on the invention of the steam engine by the Scot James Watt, and brought about a great demand for coal. In the wake of this development came about the mechanisation of the cotton mills, and the development of the steel industry for the production of engines, rails and tools. At the end of the 19th century the second industrial revolution began, and is associated with the discovery of electricity, the use of oil as a source of energy, the rapid development of the chemicals industry the invention of the motor car, and the development of the telecommunications industry.

The industrial revolution therefore palpably changed our ways of producing things: little by little, the tradesman or craftsworker was replaced by the assembly line, the preferred mode for new working methods. With mass production came lower prices, therefore the democratisation of consumption. Gradually European society became a consumer society. The industrial revolution had brought about a truly commercial revolution: the development of means of transport contributed to the formation of a global market. In the domestic markets, with the birth of the first great department stores, the earliest promotional and advertising techniques began, and there was the development of credit, inciting the consumers to make yet more purchases.

The industrial revolution also had an effect on the social structure. In the 19th century firstly North West Europe, and then those parts to the South and East, were affected by a particular demographic transition, which brought about a natural expansion in the population. By 1900 Europe held one quarter of the world's population. This demographic growth favoured economic growth and brought about an important geographical redistribution of the population; in particular, a rural exodus. This influx of population made a reorganisation of our cities urgent, because the old cities of Europe had inherited a structure which no longer corresponded to the needs of their populations. All the larger European cities underwent transformations with the aim of improving the life of their inhabitants.

Rapid economic development changed for good the social structure of those cities. Societies organised on a traditional model gave way to industrial society, marked by urbanisation, the creation of a massive working class, and the rise of the middle classes. During this period, there was a change in 'ruling class': the power of the aristocracy and nobility was in abeyance, and businessmen and entrepreneurs were able to enrich themselves relatively quickly. New dynasties, like the great steel and iron foundry masters, owners of railways or cotton mills and manufacturers of motor cars, joined those of the older merchant and banking families. These great middle class or bourgeois families accumulated much wealth and power and were often very ostentatious in the show of it. They paid great attention to the upkeep and decoration of their own homes. The lower middle classes, and aspirant or 'decent' working classes sought something of this life in order to distinguish themselves from the other workers. In this way the decorative arts developed throughout Europe.

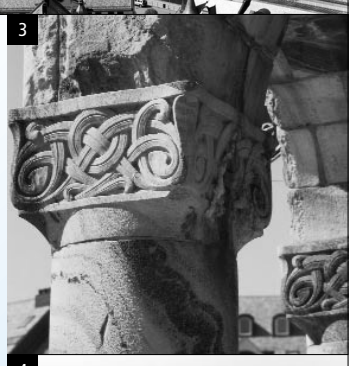
It was therefore in a very particular context that Art Nouveau developed in Europe. The artistic development is here inseparable from the economic and social development. The artists, above all, took part in the economic and technological development. Not only artists but also, in a sense, industrial technicians, they adopted the new materials and the techniques of the industrial revolution. They attempted to adapt industrial processes to artistic endeavours, and side by side with great individual pieces of art commissioned for rich patrons, they worked on series of reproducible works for the less well-off. It was thus that they came to suppress the strict demarcation between the high-arts or beaux-arts (painting, sculpture) and the decorative arts. Everyday objects - ashtrays, armchairs, trays - came to encapsulate the 'esprit nouveau' (the new spirit).

With this break from traditional academicism - which most often consists in imitating the styles of the past - artists were launched into the search for a new language. In its desire to be both functional and decorative, Art Nouveau has not hesitated to run to outrageous forms, suppressing the rectilinear in favour of arabesque curves. At the end of the 19th century this style touched on both domestic and public architecture, the latter notably for railway stations, banks and great department stores.

Ålesund, Norge

1

2



3

4

5

1 Hagbart Schytte-Berg, Devold Villa, 1906

2 Ålesund's historic town center, built 1904-1907

3 Karl Norum, Rønnebergbua, Ålesund, 1906

4 Hagbart Schytte-Berg, Swan Pharmacy, Ålesund, 1907

5 From the diningroom in Hagbart Schytte-Berg 'Pharmacy, Ålesund, 1907

Des cendres de l'incendie surgit l'Art nouveau

La ville d'Alesund, caractéristique de l'Art nouveau, est la conséquence d'un incendie catastrophique et d'une reconstruction fortement influencée par l'architecture internationale Art nouveau, appelée Jugendstil.

Durant la nuit du 23 janvier 1904, une tempête violente entraîna un incendie qui détruisit la totalité de la ville d'Alesund en 15 heures seulement. Contre toute attente, il n'y eut qu'une seule victime, mais plus de 800 habitations furent détruites et 10 000 des 12 000 habitants de la ville se retrouvèrent sans toit. Une aide d'urgence fut envoyée de toute la Norvège, par des organisations publiques ou des donateurs privés, mais aussi de toute l'Europe et des USA. Ainsi, un spectacle avec Loïe Fuller et Sarah Bernhardt fut donné à Paris afin de recueillir des fonds. Malgré le fardeau financier considérable imposé à ce petit port de pêche par la nécessaire reconstruction, celle-ci fut achevée en l'espace de trois années, avec plus de 600 nouveaux édifices construits.

L'autre élément capital est l'accession à l'indépendance de la Norvège en 1905, un an après cet incendie.

Le 7 juin 1905, en pleine période de reconstruction, la Norvège rompit son union politique forcée avec la Suède. Après 400 ans de domination danoise, suivie de 100 ans sous celle de la Suède, la Norvège avait finalement réussi à reconquérir son indépendance. Bien sûr, l'enthousiasme et l'exubérance nationale ont laissé leur empreinte sur l'art et l'architecture de cette époque. Nombre d'architectes à l'œuvre à Alesund ont cherché à créer une architecture nouvelle et toute norvégienne. Des exemples similaires jalonnent l'Europe, comme Gaudí à Barcelone ou Mackintosh à Glasgow.

Une architecture moderne

La faillite récente de l'industrie du bâtiment des deux principales villes de Norvège fut très profitable à Alesund. En effet, de nombreux et talentueux architectes, charpentiers et artisans se rendirent sur place dans l'espoir d'y trouver du travail. Environ 50 architectes participèrent au projet de reconstruction, dont une moitié âgés de moins de 35 ans, et pour la plupart nés dans le pays. Ils avaient néanmoins dû partir à l'étranger faire leurs études, car la Norvège ne possède sa propre école d'architecture qu'à partir de 1910. La majorité revenait d'Allemagne, mais aussi d'Angleterre ou d'Écosse. Ces architectes étaient donc plutôt orientés vers les tendances internationales et les expressions les plus contemporaines de l'Art nouveau.

Un architecte de grande expérience, Henrik Nissen, fut chargé de la reconstruction d'Alesund. Il était aussi un fervent défenseur d'une architecture simple, puisant ses racines dans la tradition norvégienne. Il a maintes fois répété que les architectes étaient responsables de la création de la beauté, avec les visées les plus simples possibles, "permettant à l'art d'inscrire son empreinte sur notre ville".

Tous ces architectes ne voulaient plus imiter et faire écho aux anciens styles bien établis, et ont cherché à créer un style moderne inspiré par des traditions locales propres. Hagbart Schytte-Berg, qui est sûrement l'artiste le plus doué ayant travaillé à Alesund, écrivit : "D'abord, j'ai suivi le style gothique, en progressant vers la Renaissance, mais plus tard, et en particulier à Alesund, je me suis libéré et j'ai essayé de donner à mon travail une direction plus personnelle et plus nationale, non seulement en terme de décoration, mais aussi en regard de l'ensemble."

Une construction exemplaire

"La pharmacie du cygne", Swaneapoteket, montre comment Schytte-Berg sut associer les lignes élégantes de l'Art nouveau avec une décoration inspirée par l'art Viking. L'architecte trouva une force d'inspiration supplémentaire en concevant aussi l'ameublement de la pharmacie et de certaines parties du logement des propriétaires. L'ensemble témoigne d'une harmonie et d'une beauté rares.

En occupant pratiquement tout l'espace d'un îlot d'habitation, l'immeuble se dresse tel une sculpture aux angles arrondis et aux transitions parfaites. La variété des couleurs du parement de granit offre de subtils contrastes décoratifs. Masques et dragons, issus de l'art médiéval et Viking norvégien, semblent danser autour des nombreuses fenêtres de formes variées.

Les éléments de fer forgé, l'escalier, les comptoirs, les moulures de stuc (revêtement mural décoratif, composé de plâtre, de colle et de poussière de marbre ou de craie, imitant le marbre), les meubles et installations du hall et de la salle à manger présentent une inspiration similaire. Des vitraux décorés de motifs stylisés ou abstraits, illuminent l'ensemble.

Fra aske til Art nouveau

Art nouveau-byen Ålesund er et resultat av en bybrann, et nasjonalt merkeår og internasjonale påvirkninger fra den mangfoldige bevegelsen som på engelsk og fransk har fått navnet Art nouveau og på tysk jugendstil.

Bybrannen

En orkannatt i januar 1904 begynte brannen som på 15 timer la praktisk talt hele byen i aske. Det var den mest omfattende brannkatastrofen i Norges historie. Utrolig nok var det kun ett menneske som omkom, men over 800 hus strøk med, og 10 000 av byens om lag 12 000 innbyggere ble uten tak over hodet. Nødhjelp strømmet til fra flere land, foreninger og privatpersoner både i Europa og USA. I Paris ble det blant annet holdt en veldedighetsforestilling der blant annet Loïe Fuller og Sarah Bernhardt opptrådte. Tross tunge økonomiske løft for mange i den lille fiskerbyen, klarte man på tre år og reise en by med over 600 nye hus – og vel 300 av dem var jugendstilhus. Denne egenartede nye byen med sin tette konsentrasjon av bygninger fra en kort historisk epoke på et lite areal, samspillet mellom byen og fjord og hav og de nære fjellene, gjør Ålesund særpreget ikke bare i nasjonal sammenheng.

Arkitektene

Et hell i uhellet for Ålesund var at akkurat på den tiden byen brant hadde de to største byene i landet hatt et byggekrakk. Resultatet var at dyktige arbeidere, håndverkere og arkitekter fra hele landet strømmet til Ålesund i håp om arbeid. Om lag femti arkitekter var med på å sette sitt preg på byen etter brannen. Halvparten av dem var under 35 år. Alle var, med et par unntak, født og oppvokst i Norge. Siden det lille landet ikke hadde egen arkitektutdanning før fra 1910, var arkitektene imidlertid utdannet i utlandet. Først og fremst i Tyskland, men også i England og Skottland. Manglende hjemlig miljø gjorde norske arkitekter naturlig internasjonalt orienterte.

Et nasjonalt merkeår og europeiske paralleller

Midt i gjenoppbyggingsperioden for Ålesund – 7. juni 1905 – løsrev Norge seg fra unionen med Sverige. Etter fire hundre år som en del av Danmark og nesten 100 år i union med Sverige skulle Norge nå endelig stå på egne ben som selvstendig stat. Den nasjonale begeistring og glød som preget årene før unionsoppløsningen, satte naturligvis også preg på kunst og arkitektur på ulike måter. Mange av arkitektene i Ålesund hadde uttalte mål om å skape en arkitektur på nasjonal grunn.

Denne måten å tenke på er helt parallell med det som skjedde andre steder i Europa, som for eksempel Gaudí i Barcelona eller Mackintosh i Glasgow. En ønsket blant annet ikke lenger å kopiere, men heller skape en moderne stil inspirert av hjemlige tradisjoner. Den kanskje mest talentfulle arkitekten som arbeidet i Ålesund, Hagbart Schytte-Berg, uttrykte seg på denne måten: «Først var jeg tilhenger av den gotiske stil, men i min praktiske virksomhet gikk jeg mer over til renessansen… senere, vesentlig i Ålesund, har jeg løsrevet meg mer og forsøkt å arbeide mer i personlig og nasjonal retning, så vel i helheten som i ornamentikken.»

På besøk i et hus

Hvordan Schytte-Berg forente jugendstilens elegante slyng med norsk dragestilornamentikk fra vikingkunsten til et eget personlig uttrykk, kan vi blant annet studere i Svaneapotek-bygningen. Her fikk arkitekten utfolde sitt talent også ved å tegne inventar til både apotekutsalget og deler av privatboligen til apotekerfamilien. Resultatet er et uvanlig helhetlig og vakkert hus. Det dekker nesten et kvartal og virker som en skulptur i byrommet med sine avrundede hjørner og glidende overganger. Huset er forblendet med norsk granitt der ulike farger i steinen gir dekorative kontraster. Drageformer og masker inspirert av norsk viking- og middelalderkunst danser i dekorasjonene rundt de mange og varierte vinduene, i smijernsarbeidet, i utskjæringene i dører, disker og trappehus, i gipslistene i taket og i møbler og inventar i spisestue og hall. Blyglassvinduene siler lyset gjennom mer kontinentale Art nouveau-motiver med stiliserte eller abstraherte naturbilder.

Kunstens stempel på byen

Dette huset representerer det Stephan Tschudi Madsen – tidligere norsk riksantikvar og pioner i forskningen omkring internasjonal Art nouveau – kaller den ålesundske symbiosen mellom dragestil og Art nouveauslyng. Han har også pekt på hvordan ulike inspirasjoner fra den nye europeiske arkitekturen gav nedslag i Ålesund. Fra østerrisk inspirerte småkvadrater, tysk-østerrikske jugendstil med elegante slyng, trekk fra middelalderens borgarkitektur og inspirasjon fra nasjonale ornamenter.

Den erfarne arkitekten Henrik Nissen ble ansatt som bygningssjef etter brannen. Han ivret for en ærlig arkitektur som bygde på hjemlig tradisjon. Og han la stor vekt på arkitektenes ansvar for å skape skjønnhet ned til den enkleste form. «Sette kunstens stempel på byen,» som han uttrykte det. Da han avsluttet arbeidet i 1906, oppsummerte han sine inntrykk og fant at arkitektene hadde vist redelig vilje til å løsrive seg fra gammel, stivnet tenkning om arkitektur og hadde klart å skape resultater som kanskje kunne ha «blivende verdi for arkitekturen i vårt land».

4

Barcelona, Catalunya

1 & 2
Lluís Domènech i Montaner,
Palau de la Música Catalana,
Barcelona, 1905-1908

La renaissance catalane

La Catalogne est une petite région située en bordure de la Méditerranée, au nord-est de la Péninsule Ibérique et liée, depuis le début du XVIII[e] siècle, à l'histoire politique et économique de l'Espagne. Après une guerre contre la Castille et la France que la Catalogne a perdue, la langue et la culture catalanes ont été limitées au domaine domestique ou populaire. Le castillan devient alors la langue officielle.

Par ailleurs, les ressources naturelles sont rares et, depuis l'époque médiévale, le peuple catalan se consacre à la navigation et au commerce. Toutefois, la situation économique est profondément modifiée au milieu du XIX[e] siècle avec la Révolution industrielle qui transforme le pays en un centre de production textile important, les communications se modernisent et le commerce avec le reste de l'Espagne et avec l'Amérique permet de maintenir un rythme de production soutenu.

La société catalane en est bouleversée : une nouvelle classe sociale, la bourgeoisie, se développe et consolide son pouvoir, alors que les travailleurs connaissent des conditions de vie difficiles.

C'est dans ce contexte que surgit un mouvement culturel de type romantique, la Renaixença, qui met en valeur la culture autochtone et le catalan comme langue de culture. L'ensemble de ce processus culmine avec la célébration, à Barcelone, en 1888, d'une Exposition Universelle qui synthétise tout ce mouvement de modernisation de l'industrie et de la culture catalane, et constitue le point de départ du phénomène culturel que l'on désigne comme Modernisme catalan.

Le Modernisme catalan

L'Art nouveau ou le Jugendstil se sont développés comme un désir de donner à la culture européenne un sens de modernité ou de cosmopolitisme. Sa version catalane, le Modernisme, intègre ces nouvelles données mais sans renoncer à ses racines propres : un équilibre particulier entre la modernité et la tradition est, en effet, sa caractéristique la plus représentative. Dans le Modernisme catalan, on trouve, aux côtés des lignes sinueuses de l'Art nouveau international, des références au passé, à l'histoire locale, que l'on refuse d'oublier. Ainsi on récupère les vieux métiers artisanaux et on trouve un peu partout des références symboliques à l'histoire et aux traditions : les quatre barres du drapeau catalan, la légende de Sant Jordi, patron de la Catalogne, un large répertoire iconographique, déployé sur les façades, constituent autant de thèmes développés par des peintres, des sculpteurs, des poètes et des musiciens catalans.

De tous les arts, cependant, l'architecture est celui qui a le développement le plus spectaculaire. La nouvelle bourgeoisie et les institutions civiles deviennent commanditaires et donnent l'impulsion à un style architectural qui devient l'image de la modernité. La ville de Barcelone, alors en pleine croissance et offrant ainsi d'énormes possibilités de construction, demeure aujourd'hui un excellent exemple de ce que fut le Modernisme catalan, dont on peut encore voir les œuvres des trois architectes les plus caractéristiques : Antoni Gaudí, Lluís Domènech i Montaner et Josep Puig i Cadafalch.

Antoni Gaudí et ses contemporains

Antoni Gaudí est l'architecte le plus représentatif de ce mouvement. Son génie réside dans sa capacité à porter aux extrêmes limites constructives et structurelles les possibilités de l'architecture de son temps et à la doter, parallèlement, de contenus symboliques non équivoques. La Casa Batlló n'est ni plus ni moins qu'une allégorie du mythe de Sant Jordi, alors que la Casa Milà ou le Park Guëll poussent à l'extrême l'opposition entre l'œuvre d'art, en tant que création, et la nature. Cependant, c'est dans ses édifices religieux qu'il développe au maximum son concept de l'architecture. C'est en effet dans la crypte de la Colònia Guëll et dans le temple de la Sagrada Família, et tout spécialement dans ce dernier, qu'il expérimente jusqu'à des limites encore insoupçonnées les possibilités constructives des grands temples gothiques en même temps qu'il écrit un poème allégorique imprégné de ses sentiments religieux.

Domènech i Montaner, pour sa part, allie une connaissance extrêmement profonde des nouvelles technologies architecturales à l'usage abondant et très soigneux de la décoration.

Finalement, c'est l'architecte, mais aussi historien et homme politique, Josep Puig i Cadafalch qui traduit le mieux le mythe d'un Moyen Âge toujours présent.

La Renaixença catalana

Catalunya és una regió petita situada a la riba del Mediterrani, al nord-est de la Península Ibèrica i vinculada, des del principi del segle XVIII, a la història política i econòmica d'Espanya. Després d'una guerra contra Castella i França que Catalunya va perdre, la llengua i la cultura catalanes van quedar restringides a l'àmbit domèstic o popular. El castellà es va convertir en la llengua oficial.

A més, els seus recursos naturals són escassos i, des de l'època medieval, el poble català es consagra a la navegació i al comerç. Tanmateix, la situació econòmica es veu profundament modificada a mitjan segle XIX amb la revolució industrial que transforma el país en un centre important de producció tèxtil, les comunicacions es modernitzen i el comerç amb la resta d'Espanya i amb Amèrica li permet mantenir un ritme de producció sostingut.

La societat catalana en resulta profundament modificada: una nova classe social, la burgesia, es desenvolupa i consolida el seu poder, mentre que els treballadors pateixen condicions de vida difícils.

És en aquest context que es produeix la Renaixença, un moviment cultural de tipus romàntic que defensa el valor de la cultura autòctona i el català com a llengua de cultura. Tot aquest procés culmina el 1888 a Barcelona en una Exposició Universal que sintetitza tot el moviment de modernització de la indústria i de la cultura catalana, i que constitueix el punt de partida del fenomen cultural que entenem com a modernisme català.

El modernisme català

L'Art nouveau, o el Jugendstil, es van desenvolupar com un desig de dotar la cultura europea d'un sentit de modernitat i de cosmopolitisme. La versió catalana, el modernisme, integra aquestes noves dades, però sense renunciar a les arrels pròpies: en efecte, la seva característica més representativa és un equilibri particular entre la modernitat i la tradició. En el modernisme català, al costat de les línies sinuoses i cosmopolites de l'Art Nouveau internacional hi trobem referències al passat, a la pròpia història, que hom es nega a oblidar. D'aquesta manera es recuperen els antics oficis artesans i trobem, una mica pertot, referències simbòliques a la història i a les tradicions: les quatre barres de la senyera catalana, la llegenda de Sant Jordi, patró de Catalunya, tot un extens repertori iconogràfic, desplegat sobre les façanes arquitectòniques i que es multiplica en els temes desenvolupats pels pintors, escultors, poetes i músics catalans.

Tanmateix, de totes les arts, l'arquitectura és la que té un desenvolupament més espectacular. La nova burgesia i les institucions civils ofereixen mecenatge i permeten impulsar un estil arquitectònic que esdevé la imatge de la modernitat. La ciutat de Barcelona, llavors en ple creixement i que oferia, per tant, enormes possibilitats de construcció, encara avui és un exemple excel·lent de què va ser el modernisme català, del qual hi podem veure les obres dels tres arquitectes més característics: Antoni Gaudí, Lluís Domènech i Montaner i Josep Puig i Cadafalch.

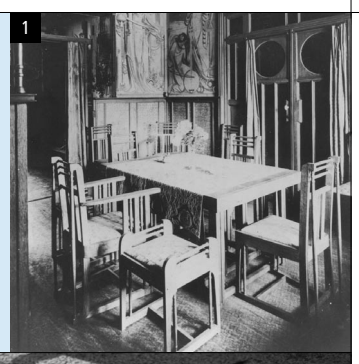
Antoni Gaudí i els seus contemporanis

Antoni Gaudí és l'arquitecte més representatiu d'aquest moviment. La seva genialitat rau en la seva capacitat per portar fins als límits constructius i estructurals més extrems les possibilitats de l'arquitectura del seu temps i dotar-la, paral·lelament, de continguts simbòlics inequívocs. La Casa Batlló no és ni més ni menys que una al·legoria del mite de Sant Jordi, mentre que la Casa Milà o el Park Güell porten al límit l'oposició entre l'obra d'art, en tant que creació, i la natura. Tanmateix, és en els edificis religiosos que Gaudí desenvolupa al màxim el seu concepte de l'arquitectura. De fet, és en la cripta de la Colònia Güell i en el temple de la Sagrada Família, i molt especialment en aquest darrer, que experimenta fins a uns límits encara insospitats les possibilitats constructives dels grans temples gòtics i, al mateix temps, escriu un poema al·legòric als seus sentiments religiosos.

Domènech i Montaner, d'altre banda, alia un coneixement extraordinàriament profund de les noves tecnologies arquitectòniques amb l'ús abundant i molt acurat de la decoració.

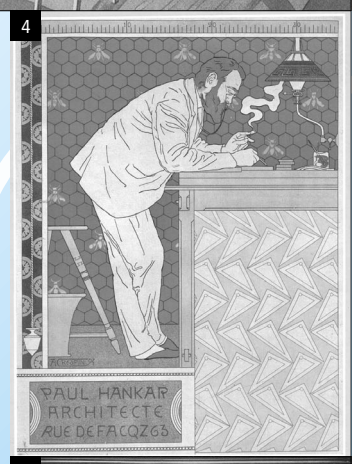
Finalment, és l'arquitecte, però també l'historiador i l'home polític Josep Puig i Cadafalch qui tradueix millor el mite d'una Edat Mitjana mai oblidada.

Bruxelles-Brussel, Belgique-België


1

2

3



4

5

1 Paul Cauchie, private house, dining room, Bruxelles, 1905

2 Gustave Strauven, Saint-Cyr house, 1900-1903

3 Gustave Serrurier-Bovy dining room plan published in "L'Art décoratif", november 1904

4 Adolphe Crespin, "Paul Hankar, architecte" bill, 1894

5 Paul Hankar, Niguet shirtmaker shop window, Bruxelles, 1896

Het achtergrondverhaal

Op het einde van de negentiende eeuw kent Brussel een economisch en cultureel hoogtepunt. Een bevolkingstoename zorgt voor een verstedelijking van de randgebieden en veroorzaakt een heuse bouwwoede.

De artistieke en intellectuele avant-garde zet zich echter af tegen het conservatisme van de burgerij en hun voorliefde voor traditionele kunst en historiserende bouwstijlen. Velen van hen hebben contacten met gelijkgezinde kunstenaars in het buitenland. Zij willen dat Brussel een moderne grootstad wordt met internationale uitstraling en zoeken naar een geheel nieuwe vormentaal voor een zogeheten "totaalkunst" waarin alle kunstvormen met elkaar verbonden zijn. In 1881 verschijnt het tijdschrift "l'Art Moderne", in 1883 de kunstenaarskring "Les XX" en later "La Libre Esthétique" die een belangrijke rol gaan spelen in de verspreiding van nieuwe ideeën.

De belangrijkste vertegenwoordigers van de art nouveau in Brussel

Deze nieuwe artistieke beweging ontwikkelt zich onder impuls van architecten, schilders en meubelontwerpers.

Victor Horta wordt gezien als grondlegger van de art nouveau. In 1893 ontwerpt hij het Tasselhuis, algemeen beschouwd als het eerste voorbeeld van de nieuwe stijl. Hij breekt hier totaal met de traditionele architectuur en de stereotiepe planindeling van de binnenruimte : de "pièces en enfilade", een opeenvolging van vertrekken zoals de wagons van een trein. Horta vertrekt van een vrije planindeling waarbij de vertrekken als het ware in elkaar overvloeien en elke ruimte een duidelijke functie krijgt. Koepels, wintertuinen en grote vensters laten natuurlijk licht tot in het hart van het huis dringen. Voor het eerst wordt ijzer zichtbaar toegepast in het interieur van een woning. Horta laat het materiaal krullen en slingeren in harmonie met de vloeiende structuur van het gebouw . Elk detail is in perfecte overeenstemming met het geheel. Dit vertaalt zich ook in de gevelcompositie. Horta zoekt zijn inspiratie bij de planten, waarvan hij naar eigen zeggen, "de knop weggooit en de stengel behoudt". Zo komt zijn typische zweepslagstijl tot stand. Deze zal zijn art nouveau creaties domineren en navolging kennen tot ver over de grenzen.

Ook in 1893 bouwt Paul Hankar zijn eigen woning. Zijn stijl is soberder en gestructureerder dan die van Victor Horta. Zijn gevels vormen een samenhangend geheel waarin vooral zijn zin voor kleur, detail en materialen opvallen. In 1897 zal hij instaan voor de inrichting van het Congopaviljoen op de wereldtentoonstelling in Brussel, hetgeen hem algemene bekendheid bij het ruime publiek oplevert. Hij krijgt talrijke bestellingen voor winkelinrichtingen. Zijn meest flamboyante creaties zijn het atelier Ciamberlani en de winkelpui van de voormalige hemdenwinkel Niguet.

Henry van de Velde is oorspronkelijk kunstschilder maar legt zich al snel toe op de toegepaste kunsten. In 1895 realiseert hij zijn eigen woning, Villa "Bloemenwerf". Hij zal de binneninrichting tot in de kleinste details zelf ontwerpen, tot en met het zilver- en vaatwerk en zelfs de kledij van zijn vrouw. Een echt totaalkunstwerk. Zijn stijl is organisch en op de natuur geïnspireerd, zoals bij Horta, maar strakker. De zweepslag wordt bij van de Velde een bliksemschicht.

Gustave Serrurier-Bovy werkt als meubelontwerper. Hij heeft contacten met de Engelse Arts and Crafts Movement en gaat meubelen ontwerpen volgens hun principes. Hij maakt eenvoudig en degelijk meubilair, zonder veel versiering, in materialen van eigen bodem. Hij is ook uitvinder van het 'composietmeubel' dat verschillende functies verenigt en hij biedt goedkoop en zelf te monteren meubilair aan.

Sgraffito, een techniek onstaan in Brussel

De Brusselse art nouveau is gekenmerkt door het gebruik van sgraffito. Dit is een techniek gebruikt voor muurdecoraties : op een donkere achtergrond wordt een pasta van witte mortel aangebracht waarin contourlijnen van de tekening worden gekrast. De vlakken worden dan in diverse kleuren beschilderd. In de art-nouveaustijl bereikt de sgraffito zijn hoogtepunt. Deze decoratieve techniek wordt veel toegepast omwille van de lage kostprijs. De sgraffito verlevendigt de gevel gedeeltelijk of in zijn totaliteit en smelt samen met de andere materialen en vormen. Sommige decors worden ontworpen door kunstenaars met faam zoals Adolphe Crespin of Privat Livemont, andere worden gerealiseerd door anonieme kunstenaars of ambachtslui.

De kunstenaar Paul Cauchie speelt hierin een voorname rol en ontwikkelt een heel eigen stijl. In 1905 ontwerpt hij zijn eigen woning met atelier. Dit huis heeft een sobere geometrische opbouw maar onderscheidt zich door een overvloedige sgraffitodecoratie zowel binnen als buiten. De gevel is versierd met ranke allegorische vrouwenfiguren die de 9 muzen voorstellen. De geveldecoratie zet zich voort in de gang en de eetkamer en fungeert als een waar handelsmerk voor de kunstenaar.

Le contexte de l'éclosion

À la fin du XIX^{e} siècle, Bruxelles connaît un plein essor économique et culturel. L'accroissement de la population engendre l'urbanisation des banlieues et déclenche une véritable frénésie de constructions.

En réaction au courant conservateur d'une partie de la bourgeoisie qui préfère l'art traditionnel, des artistes et des intellectuels cherchent à s'imposer. La plupart ont des contacts avec des artistes ayant choisi la même voie à l'étranger. Ils veulent faire de Bruxelles une métropole moderne dont le rayonnement dépasserait largement les frontières. Ainsi, ils recherchent une nouvelle esthétique réunissant toutes les expressions artistiques, ce qu'ils appellent un art global. Par le biais de différentes revues et ateliers artistiques ("l'Art Moderne" créé en 1881, le cercle artistique "les XX" créé en 1883 auquel succède "La Libre Esthétique"), les artistes diffusent un nouveau courant de pensée.

Les grandes figures de l'Art nouveau à Bruxelles

Ce nouveau courant artistique se développe sous l'impulsion d'architectes, d'artistes peintres et d'ébénistes.

Victor Horta est considéré comme le fondateur de l'Art nouveau. En 1893, il construit l'hôtel Tassel, communément considéré comme le premier exemple du style Art nouveau. Avec cet édifice il rompt totalement avec l'architecture traditionnelle et l'aménagement type de l'espace intérieur, à savoir la succession de pièces en enfilade comme les wagons d'un train. Horta innove dans l'organisation de l'espace : chaque pièce a une fonction précise tout en étant largement ouverte sur les autres espaces. Coupoles, jardins d'hiver et grandes baies vitrées invitent la lumière naturelle à pénétrer au cœur même du bâtiment. Pour la première fois le fer est utilisé comme élément décoratif à l'intérieur d'une habitation. Horta courbe le matériau et le fait vivre en harmonie avec la structure de la construction. Chaque détail est en accord parfait avec l'ensemble et cette harmonie se retrouve aussi dans la composition de la façade. Horta s'inspire du monde végétal, "de la fleur, il ôte le bouton et garde la tige". C'est ainsi qu'il crée son style typique en "coup de fouet", qui marquera ses créations de la période Art nouveau, chefs-d'oeuvre qui inspireront bien des architectes au-delà des frontières.

Cette même année 1893, Paul Hankar construit sa propre maison. Il développe un style plus sobre et plus structuré que Victor Horta. Ses façades forment un ensemble cohérent où éclate son sens de la couleur, du détail et des matériaux. En 1897 il se voit chargé de l'aménagement du pavillon congolais à l'exposition internationale de Bruxelles, ce qui lui vaut une reconnaissance générale auprès du grand public. Il reçoit de nombreuses commandes pour des aménagements de magasins. Ses créations les plus flamboyantes sont la maison Ciamberlani et la devanture de l'ancien magasin de chemises Niguet.

Henry van de Velde, artiste peintre à l'origine, se consacre rapidement aux arts appliqués et en 1895, réalise sa propre habitation, la villa "Bloemenwerf". Il conçoit l'aménagement intérieur jusque dans les moindres détails, y compris l'argenterie et la vaisselle, et même les vêtements de sa femme : un véritable chef-d'œuvre d'art total. Son style est organique, il s'inspire de la nature, mais il abandonne le fameux "coup de fouet" cher à Victor Horta pour un dessin plus strict .

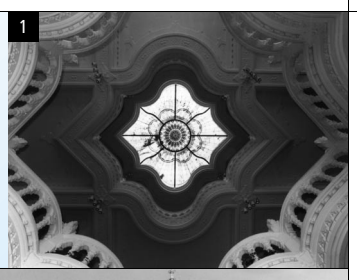
Gustave Serrurier-Bovy travaille comme ébéniste et concepteur de mobilier. Il entretient des contacts avec le mouvement anglais des "Arts and Crafts" (les arts décoratifs). Il crée du mobilier simple et solide, sans décor excessif, dans des matériaux de la région. Il affectionne particulièrement le "meuble composite" qui réunit différentes fonctions et propose du mobilier bon marché à monter soi-même.

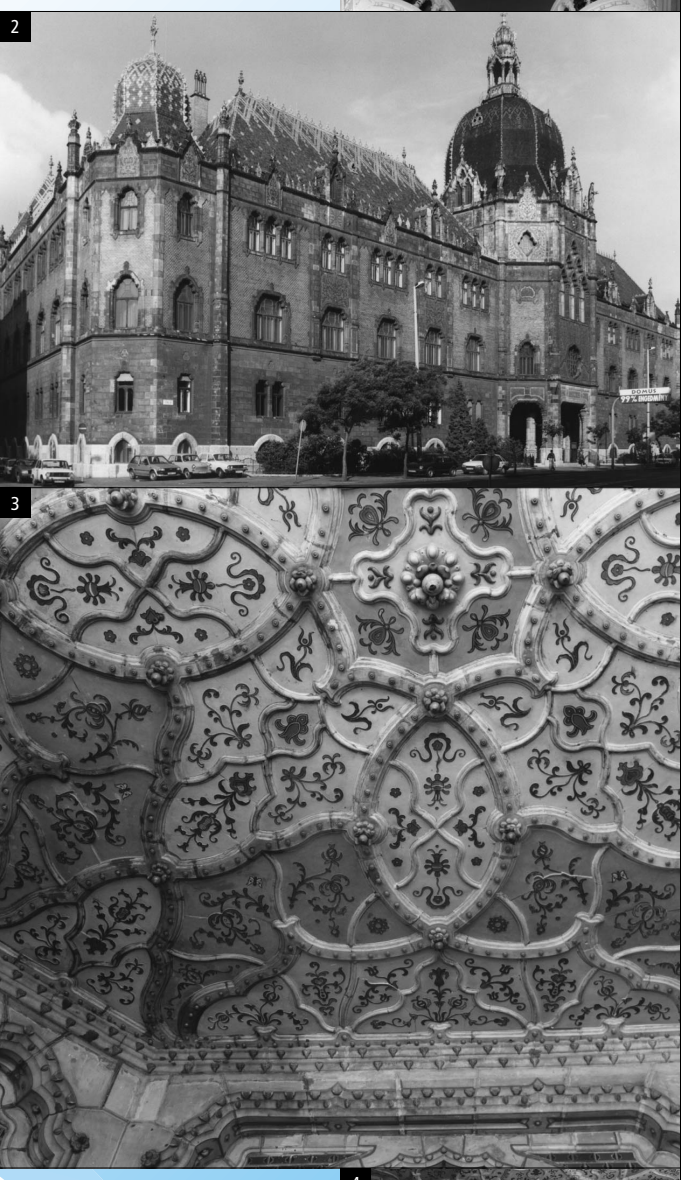
Le sgraffite, une technique propre à Bruxelles

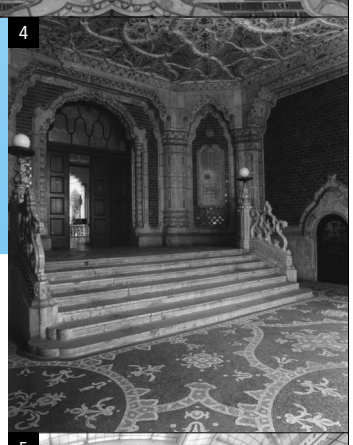
L'Art nouveau bruxellois se distingue par l'utilisation de sgraffites. Cette technique est utilisée pour la décoration murale : on applique, sur un fond de couleur sombre, un enduit de mortier blanc que l'on creuse pour faire apparaître en clair les motifs voulus. Le travail se poursuit par la mise en peinture des surfaces. C'est dans le style art nouveau que le sgraffite atteint son apogée. Cette technique décorative est abondamment appliquée en raison de son faible coût. Le sgraffite anime la façade, en partie ou en totalité, et se conjugue aux autres matériaux et formes. Des artistes renommés ont signé certains de ces décors, notamment Adolphe Crespin ou Privat Livemont, d'autres ont été réalisés par des mains anonymes ou des artisans qui ont exprimé leur savoir-faire.

L'artiste Paul Cauchie en est le principal initiateur et il développe cette technique dans un style très personnel. En 1905, il conçoit sa propre habitation avec atelier. Sa maison est construite selon un plan géométrique sobre, mais se distingue par un décor saisissant de sgraffites tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. La façade montre des silhouettes féminines allégoriques représentant 9 muses. Ce décor de façade se prolonge jusqu'au corridor et dans la salle à manger et devient une véritable marque de fabrique pour l'artiste.

Budapest, Magyarorszàg







1, 2, 3, 4 & 5
Ödön Lechner, Gyula Pártos
Iparművészeti Múzeum, Budapest,
1893-1896
photo G. Barka

Le développement urbain au XIX^e^ siècle

Au XIX^e^ siècle, la population de Budapest passe de 30 000 à 1 million d'habitants. Au tournant du siècle, Budapest devient une véritable métropole industrielle dotée d'un des premiers métros souterrains, de trains de banlieue et de gigantesques gares, qui assurent les contacts entre les villes et les campagnes, mais aussi entre l'Orient et l'Occident. Les maisons, les villas et les palais Art nouveau sont omniprésents.

On construit dans tous les domaines : des logements (maisons avec ou sans jardin, villas et logements pour des groupes d'artistes), des bâtiments et des espaces publics (hôtels, bains, grands magasins, établissements de nuit, théâtres, banques, salles d'exposition, jardin zoologique).

Un style éclectique

Peu d'édifices Art nouveau de Budapest peuvent être identifiés aux caractéristiques fondamentales du style. D'ailleurs, si l'on étudie les bâtiments Art nouveau, on constate une diversité des plans, des proportions et des détails des édifices, mais toujours des liens très forts entre l'intérieur (le cœur de l'habitat) et l'extérieur du bâtiment (la nature). En effet, le style Art nouveau s'est développé sur des parcelles permettant des constructions indépendantes les unes des autres et dans les maisons contenant plusieurs appartements. L'agencement de ces derniers, très différent dans un même bâtiment, posait à l'architecte un problème important à résoudre.

L'expansion du style n'est pas seulement la conséquence de l'immigration d'une population nombreuse venant de la campagne, mais aussi des besoins de confort de la bourgeoisie en expansion, du goût pour les espaces privés intimes et de l'engouement des intellectuels pour la culture populaire et paysanne. Les formes et les décors médiévaux, régionaux et populaires incarnent la continuité historique, géographique et sociale des nouveaux habitants de la métropole.

L'architecture hongroise utilise également des formes orientales. Les Hongrois entretiennent le mythe de leurs origines orientales, renforcé par la présence des vestiges turcs, témoins de l'occupation ottomane au XVI^e^ siècle. La tonalité de la ville, typiquement orientalisante, se révèle dans la polychromie des décors et des revêtements en céramique, dans l'ornement des façades par des bandeaux ondulants, et dans les décors et les formes de toiture très ouvragés.

À côté de ces variations spécifiques de l'Art nouveau, existe un autre style architectural, froid et élégant, inspiré de la Renaissance. Il mêle les technologies et les matériaux nouveaux aux traditionnels, tels le bois et la pierre sur une structure d'acier ou de béton armé. Parfois, et particulièrement dans le cas où il s'agit de logements sociaux, la nécessité de répondre à des besoins précis marque déjà la naissance du Fonctionalisme. Cette création est le fait d'une génération d'architectes exceptionnelle, dont la formation est basée sur une parfaite connaissance des styles historiques et des technologies modernes.

Les nouveaux édifices, en se multipliant de jour en jour, et la vie trépidante de la ville, en occupant de nouveaux terrains, ont posé la question de l'aménagement urbain. Des congrès internationaux, ainsi que des architectes hongrois et étrangers s'occupent de la vie et de l'avenir de la ville.

Le Musée des Arts Décoratifs
construit en 1893-96 par Ödön Lechner et Gyula Pártos

Au début des années 1870 se forme le projet du Musée Hongrois des Arts Décoratifs. Le mouvement qui l'a établi, se met en place après les deux Expositions Universelles de Londres en 1851 et 1862. Son but est de trouver le juste milieu entre l'artisanat, qui produit des objets de valeur en faible quantité, et des produits de qualité médiocre fabriqués en série dans des usines.

Jusqu'au début des années 1890 les collections du musée s'enrichissent bien qu'il ne possède pas de bâtiment propre. Ses expositions ont donc lieu dans d'autres institutions. C'est dans ces années que le besoin d'établir une école spéciale des arts décoratifs auprès du musée se présente.

En 1890, le Ministère de la Culture met en place un concours pour la réalisation du musée et de l'école des arts décoratifs. Ödön Lechner et Gyula Pártos gagnent le premier prix avec leur plan dont la devise est : "A l'est, hongrois!" Enfin, les constructions commencent en 1893 et le bâtiment est achevé en 1896. Son inauguration est un événement important des fêtes du millénaire, rappelant la création de la Hongrie.

C'était le premier musée qui n'était pas construit dans un style qui respecte les traditions classiques. Lechner voulait créer une architecture monumentale nationale. Pour cela, il a tenu compte des origines orientales des Hongrois et est remonté à l'architecture indienne et assyrienne. Il utilisa également les nouveautés techniques : le pyrogranite (sorte de céramique résistant aux intempéries) inventé par la manufacture Zsolnay à Pécs, le béton armé et l'association verre-fonte-fer pour couvrir le hall central.

Les surfaces intérieures sont richement couvertes de peintures décoratives, dont les motifs se répandent également sur les panneaux de verre de la toiture. Les formes des arcs de support du hall central sont parfaitement intégrés au décor. Les espaces d'exposition sont ouverts sur le hall, qui leurs assure l'éclairage par sa toiture en verre.

A város fejlődése a XIX. században

A XIX. század folyamán Budapest lakossága 30 ezerről 1 millióra növekedett. A századfordulóra iparosodott világváros lett, a kontinens első földalattijával, helyiérdekű vonatokkal a környék nyaralóvároskáiba, hatalmas pályaudvarokkal, melyek nem csupán a várost és a vidéket, de Keletet és Nyugatot is összekapcsolták. A szecessziós házak, villák és paloták mindenütt jelen voltak.

Az élet minden területén építettek: lakóházakat (kerttel vagy anélkül, villákat és művésztelepet), közösségi épületeket (szállodákat, fürdőket, üzletházakat, mulatókat, színházakat, bankokat, művészeti galériát és állatkertet).

Egy különös stílus

Budapest szecessziós épületei közül kevés azonosítható a stílus ismert alaptípusaival. Ha azonban tanulmányozzuk a szecessziós emlékeket, elmondhatjuk, hogy a változatos alaprajzok, a tömegelosztás és részletformák, valamint a belső tér (a ház szíve) és a külső (a természet) közötti erős kapcsolat most új gondolatként jelent meg.

A szecesszió elsősorban a szabad beépítésű telkeken (villák, kertvárosok, lakótelepek) terjedt el, s még soklakásos házak esetében is, ahol a különféle lakástípusok kialakítása egy épületen belül különleges építészeti feladatot jelentett.

A stílus elterjedését nem csupán a fővárosba vándorló paraszti népesség indokolta, de a felduzzadt középosztály otthonosságigénye is, az intim terek kedvelése, és – nem utolsósorban – az értelmiség vonzódása a paraszti kultúrához. Az olykor középkori, vidéki, paraszti épületformák és díszítmények a metropolis új lakóinak a történelmi, földrajzi, társadalmi folyamatosságot közvetítették.

A magyar építészetben másrészt már megjelentek a keleti épületformák. Az orientalizmus a magyar szecesszióban összetett, hisz a honfoglalás millenniuma idején, azaz a századvégen élő volt a népesség keleti eredetének mítosza, amihez hozzájárultak a helyi török emlékek is.

Mindezek sajátos keleti jelleget kölcsönöznek Budapestnek, ami színességében (kerámiaburkolatokban és -díszekben), a homlokzatok hullámos pártás lezárásában, szokatlan tetődíszekben és formákban mutatkozik meg.

E sajátos szecesszióvariánsok mellett nem hiányzik az összképből egy másik, a reneszánsz racionalitását követő, hűvös és elegáns építészeti stílus sem. Amint az anyagok és technológia tekintetében is együtt vannak a hagyományosak az újakkal, a fa, a terméskő az acélszerkezettel és vasbetonnal. Olykor, különösen a szociális építkezéseknél, a rendeltetésnek való megfelelés kizárólagossága a funkcionalizmus szemléletének kialakulását jelzi.

Mindezek megvalósítása egy rendkívüli építészgenerációhoz fűződik, s egy olyan építészképzéshez, melyben a történelmi stílusok és a modern technológiák ismerete egyaránt követelmény volt.

A gombamód szaporodó épületek, az építkezések számára megnyitott újabb és újabb területeken kívül a meglévők rendezésének kérdését is felvetették. Nemzetközi konferenciák, magyar és külföldi építészek javaslatai foglalkoztak a város életével és jövőjével.

Az Iparművészeti Múzeum
épült 1893-96 között, Lechner Ödön és Pártos Gyula tervei alapján

Az 1870-es évek elején alakult meg az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum. A mozgalom, mely létrehozta, az 1851-es első és az 1862-es második londoni világkiállítást követően indult meg Magyarországon. Célja az volt, hogy megtalálja a középutat az egyedi és ezért drága, kevesek számára elérhető használati tárgyakat előállító kézműipar és a gyenge minőségű gyáripari tömegáruk között.

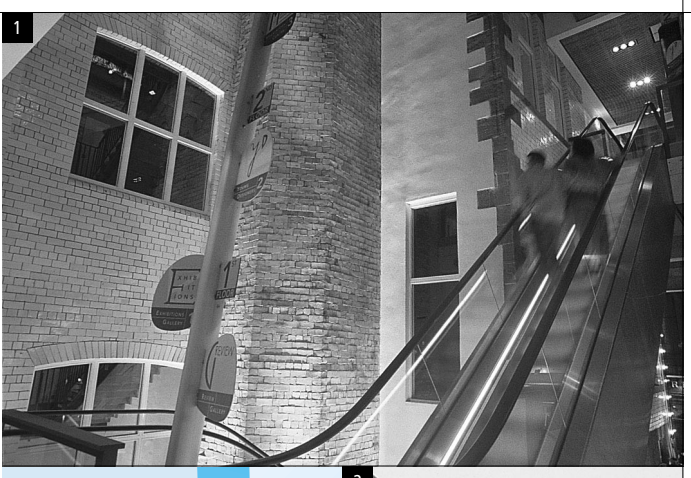
Az 1890-es évek elejéig a múzeum gyűjteménye szépen gyarapodott, kiállításait azonban – saját épülete nem lévén – más intézmények vendégeként rendezte. Ezekben az években merült fel a múzeum mellett egy iparművészeti iskola megalapításának gondolata is.

A pályázatot a kultuszminisztérium írta ki az épületre 1890-ben, immár tehát kettős programmal: múzeum- és iskolaépületre. A győztes Lechner Ödön és Pártos Gyula "Keletre magyar!" jeligéjű terve lett. Az építkezés végül 1893-ban kezdődött, és az épületet 1896-ban, a Magyarország fennállásának ezer éves évfordulójára emlékező millenniumi ünnepségek keretében adták át rendeltetésének.

Az épület korszakalkotó nemcsak a magyar, hanem az európai építészet történetében is: az első olyan múzeumépület, amely nem történeti, historizáló stílusban épült. Lechner egy sajátos, nemzeti monumentális építészetet kívánt létrehozni. Ezért – a magyar nép keleti eredetét szem előtt tartva – az indiai és az asszír építészethez nyúlt vissza. Mindehhez a technika legmodernebb vívmányait és termékeit alkalmazta: a pécsi Zsolnay gyár szabadalmát, az időjárás viszontagságait kiválóan álló, kemény pirogránitot, a betonalapozást és a központi csarnok lefedésére a nagyvonalú és dekoratívan kialakított vas-üveg szerkezetet.

A belső falakat eredetileg gazdag díszítőfestés borította, s a motívumok folytatódtak a tető üvegtábláin. A központi csarnok vas tartóíveinek áttört mintái is ebbe a rendszerbe illeszkednek. A földszinti és emeleti, szintenként egybefüggő kiállítóterek mintegy körülölelik a csarnokot, s világításuk egy részét az üvegtetőn át beáramló fény biztosítja.

Glasgow, Scotland UK



1 The Lighthouse interior, Honeyman, Keppie and Mackintosh, 1893-1895, Page & Park, 1999 photo : Serge Brison

2 The Lighthouse, Honeyman, Keppie and Mackintosh, 1893-1895, Page & Park, 1999 photo : The Lighthouse

3 The Lighthouse chimney, Honeyman, Keppie and Mackintosh, 1893-1895, Page & Park, 1999 photo : The Lighthouse

La naissance de l'Art nouveau à Glasgow

À la veille de la première Guerre mondiale, l'Écosse, touchée par la Révolution industrielle, compte parmi les pays les plus riches du monde. Cette prospérité lui permet de se développer et de gagner une assurance qui s'exprime à travers son architecture. Glasgow est une ville industrielle, pleine d'énergie et, bien que les décennies précédentes aient vu un programme conséquent de constructions, la ville est impatiente de s'agrandir et d'aller de l'avant.

À Glasgow, l'Art nouveau est connu sous le terme de Glasgow style. L'École d'Art de Glasgow joue le rôle fondamental dans le développement de ce nouveau style. En 1885, un nouveau directeur, Francis Newbery est nommé. Excellent professeur et administrateur, il poursuit une pratique innovante de l'école, en employant des spécialistes par disciplines. Il encourage également les étudiants à développer leur individualité et à utiliser les voies d'expression qui leur conviennent le mieux. Sous sa direction, l'École d'Art de Glasgow obtient une reconnaissance internationale et la peinture, le design et la décoration, spécifiques du travail des étudiants, sont connus partout en Europe.

Charles Rennie Mackintosh et l'immeuble de l'Herald

Charles Rennie Mackintosh devient le plus célèbre des architectes et designers du Glasgow style. Il naît dans les quartiers pauvres, à l'est de la ville, quitte l'école à 16 ans pour commencer un apprentissage d'architecte et suivre des cours du soir à l'École d'Art de Glasgow.

Plus tard, il travaille pour la firme Honeyman et Keppie et, à cette occasion, met en œuvre son premier grand projet.

En 1893, le journal "Glasgow Herald", l'un plus vieux journaux du Royaume Uni, souhaite agrandir ses locaux au centre ville, sur un site qui compte déjà deux bâtiments. Pour ce projet, d'une valeur de 30 000 livres, il fait appel aux architectes John Honeyman et John Keppie. La structure principale de l'édifice, conçu comme un entrepôt, est une grande tour, contenant un réservoir d'eau de 8000 gallons (un gallon = 4,5 litres). Le feu étant à cette époque une angoisse réelle pour les immeubles des journaux, ce réservoir d'eau est donc une partie intégrante du projet, formant un système d'extinction d'incendie précoce, desservant les espaces intérieurs de l'entrepôt ainsi que l'extérieur de l'immeuble.

Les trois collaborateurs se répartissent les différentes phases du projet : Keppie en est l'initiateur, Honeyman est à l'origine de la forme et de la fonction, Mackintosh est le créateur et travaille à l'aspect de la tour et aux détails sculptés.

À la fin des années 1970, il apparaît de plus en plus difficile au journal de travailler sur ce site : les méthodes de production n'ont pas changé au Herald depuis les années 1890, jusqu'à l'introduction de la publication assistée par ordinateur. Le centre ville est aussi très engorgé par un trafic automobile responsable de retard dans la diffusion du journal. Un nouveau bâtiment pour la production du papier est donc construit dans l'East End de la ville (quartiers est), où l'impression du journal est désormais transférée.

L'immeuble de l'Herald reste vide jusqu'à ce que Glasgow remporte le concours et devienne "ville d'architecture et de design" du Royaume Uni en 1999. De l'argent est mis à disposition et l'ancien immeuble de l'Herald devient le lieu idéal pour la création du Centre écossais d'architecture, de design et d'urbanisme. Un concours est ouvert pour choisir un architecte ayant pour mission le développement du site. Il est remporté par les architectes Page et Park installés à Glasgow. En 1999, "the Lighthouse", le Phare comme on l'appelle, est ouvert au public.

Mackintosh n'est pas seulement un architecte, mais aussi un créateur et un artiste. Sa remarquable aptitude dans tous les champs d'expression est largement démontrée, notamment avec la maison Hills, Helensburg, qu'il conçoit pour la famille Blackie, avec tout l'ameublement intérieur.

Autres créateurs et architectes

Même si Mackintosh est le plus connu des artistes et architectes du Glasgow style, il en existe de nombreux autres : Herbert MacNair, les sœurs Margaret et Frances Macdonald, font leurs études à l'École d'Art de Glasgow en même temps que Mackintosh. Newbery les met en relation. Devenus amis , ils forment le groupe "des Quatre" et travaillent souvent ensemble sur des projets. Herbert et Frances se marient en 1899, Charles et Margaret, l'année suivante.

The birth of Art Nouveau in Glasgow

By the eve of the First World War, Scotland, having experienced the Industrial Revolution, was among the richest countries of the world. This prosperity had allowed for development and a gaining of confidence which was expressed through its architecture. Glasgow was an industrial city, full of energy, and although previous decades had seen a substantial building programme, the city was impatient and eager to progress further.

In Glasgow, Art Nouveau is known as the 'Glasgow Style'. Glasgow School of Art played a fundamental role in the development of this new style. In 1885 a new director, Fra Newbery was appointed. An excellent teacher and administrator, he instigated a new practice at the school by employing specialists in each discipline. He encouraged each student to develop their own individuality and to adopt the means of expression most suited to them. Under his direction the Glasgow School of Art became internationally recognised, and the distinctive work of the students in painting and design were known throughout Europe.

Charles Rennie Mackintosh and the Herald Building

Charles Rennie Mackintosh became the most famous of the Glasgow Style architects and designers. Born in the East End of the city, he left school at 16 to begin an apprenticeship in an architect's office and attended evening classes at the Glasgow School of Art.

Later he worked for the firm Honeyman and Keppie, and it was while there that he worked on his first major project.

In 1893, the Glasgow Herald newspaper, one of the oldest newspapers in the United Kingdom, wished to expand its premises in the city centre, on a site on which two other buildings already stood. For this project, which was worth £30,000, they appointed the architects John Honeyman and John Keppie. The main structure of the building, which was conceived as a warehouse, is a great tower containing water reservoir for 8000 gallons (1 gallon = 4.5 litres). As fire was a serious worry at that time for newspaper buildings, this water tower was an integral part of the project, forming a type of early fire-extinguisher system for use in the interior spaces of the warehouse as well as the exterior.

The three collaborators committed themselves to different phases of the project: Keppie was the initiator, Honeyman came up with form and function, Mackintosh designed and worked on the elevation of the tower and the sculptural details.

At the end of the 1970s, it was becoming increasingly difficult for the newspaper to operate on this site, the production methods at the Herald hadn't changed since the 1890s, until the introduction of computerised publishing. The city centre was also congested with traffic which was responsible for delays in the deliveries of the paper. A new building for newspaper production was therefore built in the East End of the city - where printing started on 20th July 1980.

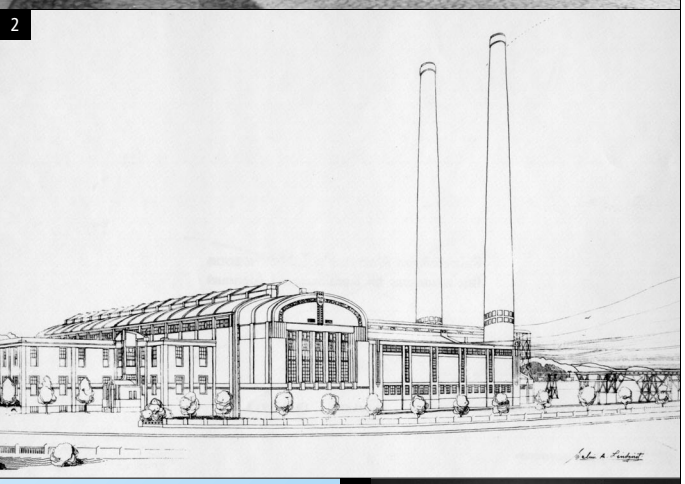
The Herald building remained empty until Glasgow won the competition to become the UK 'City of Architecture and Design' in 1999. Finance was provided to convert the Herald building into Scotland's Centre for Architecture, Design and the City. A competition was set up to find the right architect to convert the building. It was won by Page and Park Architects, a Glasgow firm. In 1999 'The Lighthouse' as it is now known, opened to the public.

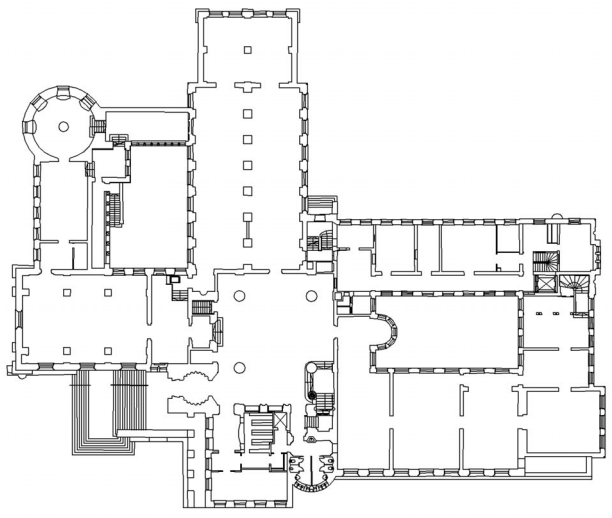
Mackintosh was not only an architect, but also a designer and an artist. His remarkable gift in all fields of expression is demonstrated notably in The Hill House in Helensburgh, which he designed, including the complete interior, for the Blackie family.

Other designers and architects

Although Mackintosh is the most well-known of Glasgow Style architects and artists, there are a number of others: Herbert MacNair, and the Macdonald sisters Margaret and Frances all studied at Glasgow School of Art at the same time as Mackintosh. Newbery introduced them to one another. They became friends, and formed a group 'The Four', and often worked together on projects. Herbert and Frances married in 1899, Charles and Margaret the following year.

Helsinki, Suomi





1 Helsinki street view, 1907, photo : Signe Brander, Helsinki City Museum

2 Selim A. Linqvist, Suvilahti power station, 1908-1913 photo : Museum of Finnish Architecture

3 Herman Gesellius, Armas Lindgren, Eliel Saarinen, the National Museum of Finland, 1902-1912 photo : Helsinki City Museum

4 Herman Gesellius, Armas Lindgren, Eliel Saarinen, Ground floor plan, The National Museum of Finland, 1902-1912 Drawing the National Museum of Finland

Helsinki à la fin du XIX^e siècle

À la fin du XIX^e siècle, Helsinki est encore une petite ville avec des maisons en bois. Elle connaît cependant une expansion progressive liée à l'industrialisation. La population double, atteignant 100 000 habitants au début du XX^e siècle, ce qui pose un problème de logement.

Avec l'émergence de nouvelles industries et de nouveaux métiers, on construit des commerces, des bureaux et des gares. Le littoral, jusqu'alors inoccupé, est également loti. Le nombre des constructions construites entre le milieu des années 1890 et la première guerre mondiale est phénoménal.

À cette période, la Finlande est un Grand Duché autonome de l'Empire Russe. Elle cherche donc à affirmer son identité culturelle locale à travers la littérature, la musique, l'art, le design et l'architecture.

Entre tradition et modernité

Des symboles finlandais traditionnels apparaissent sur les façades des nouvelles constructions : animaux sauvages, écureuils, ours ou renards, associés aux pommes de pin des forêts finlandaises, et autres figures familières du folklore comme les sorcières grimaçantes. Simplicité et austérité caractérisent l'art finlandais : les jeunes architectes découvrent les principes de la construction en bois et en rondins ; ils utilisent également le granit, matériau de grande valeur, particulièrement apprécié par les institutions commerciales, comme les banques ou les compagnies d'assurance.

L'architecture finlandaise est également influencée par la création internationale. Les architectes finlandais sont des lecteurs assidus de revues artistiques et d'architecture étrangères, ils voyagent à travers le monde et certains d'entre eux travaillent dans des bureaux d'architectes étrangers. Ils connaissent bien les dernières tendances internationales et les adoptent chez eux.

Des constructions créées aux États-Unis sont soigneusement étudiées, notamment l'architecture de pierre à surface brute (rugueuse) d'Henry Hobson Richardson, ainsi que le design de l'habitat américain avec ses simples villas de banlieues.

L'Angleterre inspire la création d'appartements et d'intérieurs. Le design de la maison se concentre sur le confort, la fonctionnalité, l'utilisation de l'espace et les besoins des résidents.

L'influence la plus importante en Europe continentale est celle de Vienne, traditionnellement visitée par les architectes au cours de leur voyage d'étude. Les écrits portant sur le nouveau style des architectes viennois, comme Otto Wagner, sont une source d'émerveillement fidèlement suivie.

Tous ces efforts pour atteindre la modernité à partir de sources variées se rassemblent en un style finnois extrêmement varié, pour lequel le terme d'Art nouveau peut être employé, même si les termes de Jugendstil et de Romantisme national sont aussi utilisés en Finlande. De nombreux bâtiments Art nouveau donnent un caractère particulier aux rues et aux quartiers : des bâtiments publics, comme le Musée national ou la gare de chemin de fer d'Helsinki, également des habitations, construites en bois et en maçonnerie. Les façades des bâtiments sont rythmées par des tourelles, des baies vitrées et des balcons, participant ainsi à la création d'un nouveau paysage urbain très varié.

Le musée national de Finlande

Au début du XX^e siècle, une nouvelle génération d'architectes locaux, formés dans le pays, obtiennent de nombreuses commandes grâce à des concours d'architecture. Un groupe particulièrement brillant réunit Herman Gesellius, Armas Lindgren et Eliel Saarinen. Ce trio remporte la compétition pour le projet du musée national de Finlande en 1902.

L'objectif est de regrouper les collections historiques, alors dispersées dans différents lieux, pour les présenter dans un musée national, qui serait une présentation visuelle de l'histoire et du développement de la nation. Ce musée met en valeur l'identité culturelle de la Finlande.

Le principe est d'adapter l'architecture aux thèmes et aux objets exposés dans le musée : ainsi, les objets d'art religieux médiévaux sont rassemblés dans un espace qui s'apparente à une église médiévale, décorée sur le mur extérieur d'un motif en forme de croix ; dans une autre partie, les armes sont disposées dans une pièce ressemblant à une tour ronde de défense de château. Le parcours de visite est circulaire, organisé autour de deux cours intérieures, à partir desquelles se répartissent les pièces. Le bâtiment, réalisé en granit gris, est décoré de motifs sculptés sur les thèmes de la nature et du Kalevala, épopée folklorique nationale finlandaise.

Des problèmes financiers retardent jusqu'à 1910 l'achèvement de la construction et les collections ne sont pas ouvertes au public avant 1916.

Helsinki kasvaa kaupungiksi

Helsinki oli 1800-luvun lopulla pikkukaupunki, jossa oli laajoja puutaloalueita. Noihin aikoihin Helsinki kuitenkin kasvoi, teollistui ja vaurastui. Kaupunkiin virtasi väkeä: asukasluku kaksinkertaistui ja 1900-luvun alussa rikottiin 100 000 asukkaan raja. Asuntopula oli huutava, tarvittiin koteja, lastentarhoja ja kouluja. Syntyi uusia työpaikkoja ja teollisuutta, erilaisia liike-, liikenne- ja kulttuurirakennuksia. Helsingin autioille rannoille rakennettiin kaupunginosia. Rakentamisen määrä oli 1890-luvulta ensimmäisen maailmansodan puhkeamiseen asti suunnaton.

Millaista on suomalaisuus?

Suomi oli tuolloin Venäjän keisarikuntaan kuulunut autonominen suuriruhtinaskunta. Juuri vuosisadan vaihteessa Venäjä uhkasi suomalaisten itsemääräämisoikeutta. Tämä voimisti kansallisen kulttuurin kehittämistä. Kirjallisuuden, musiikin, kuvataiteen ja muotoilun keinoin haluttiin ilmaista suomalaisuuden ainutlaatuisuutta ja vahvistaa suomalaista identiteettiä. Samaan pyrittiin arkkitehtuurilla. Uusien rakennusten julkisivuihin ilmestyi perisuomalaisia symboleja: luonnoneläimiä - oravia, karhuja, kettuja - ja havumetsää käpyineen, kansanrunoudesta tuttuja hahmoja, irvisteleviä Pohjolan akkoja. Suomalaisena pidettiin myös vaatimattomuutta ja karuutta. Puu- ja hirsirakentamisen alkujuuret löytyivät nuorten arkkitehtien Itä-Karjalan matkoilta. Luonnonkivi, eritoten graniitti, viittasi maan järkähtämättömään peruskallioon. Arvokkaana rakennusaineena sitä suosivat liikelaitokset kuten pankit ja vakuutusyhtiöt.

Toisaalta korostettiin kansallisia juuria, toisaalta kansainvälisiä vaikutteita ja ihanteita hyödynnettiin uutta suomalaista arkkitehtuuria luotaessa. Ulkomaiset vaikutteet tulivat Suomeen monia reittejä: suomalaisarkkitehdit lukivat ulkomaisia arkkitehtuuri- ja taidelehtiä, he matkustelivat eri puolille maailmaa ja jotkut työskentelivät ulkomaisissa arkkitehtitoimistoissa. Näin he olivat hyvin selvillä uusista kansainvälisistä virtauksista ja omaksuivat niitä töihinsä kotimaassa.

Yhdysvalloissa tehtyjä suunnitelmia tutkittiin tarkoin ja etenkin Henry H. Richardsonin karkeapintainen luonnonkiviarkkitehtuuri kiinnosti suomalaisia. Englannista saatiin virikkeitä mm. asuintalojen arkkitehtuuriin ja sisustustaiteeseen. Asuntosuunnittelussa keskityttiin kodikkuuteen, käytännöllisyyteen, tilankäytön uudistamiseen ja asukkaiden persoonallisuuden ilmentämiseen kodin sisustuksessa myös kerrostaloasunnossa. Skotlannin Aberdeenin luonnonkiven käyttöön julkisivumateriaalina tutustuttiin paikan päällä. Manner-Euroopasta tärkeä vaikuttaja oli Wien, jonne arkkitehdit perinteisesti matkustivat opintomatkalle. Wieniläisarkkitehti Otto Wagnerin uutta tyyliä käsitteleviä kirjoituksia sekä hänen suunnittelemiaan vaaleita, pelkistetysti koristeltuja taloja ihailtiin Suomessa.

Suomen kansallismuseo

Suomessa toimi 1900-luvun alkaessa uusi, kotimaassa koulutettu arkkitehtisukupolvi. Nuoret suunnittelijat ylsivät tärkeisiin tehtäviin arkkitehtuurikilpailujen kautta. Poikkeuksellisen voittoisia olivat Herman Gesellius, Armas Lindgren ja Eliel Saarinen. Trio voitti Kansallismuseon suunnittelukilpailun vuonna 1902.

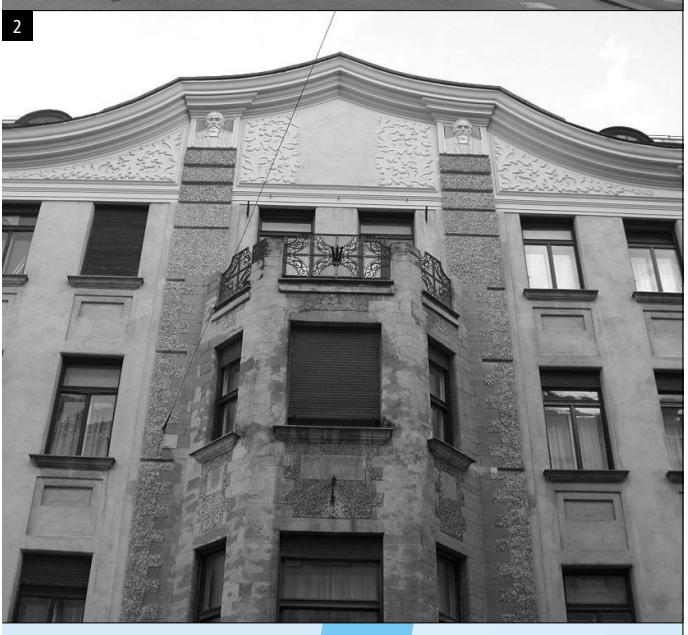
Kansalliseen museoon haluttiin sijoittaa hajallaan sijainnut historiallinen esineistö ja luoda museo, joka olisi "kuvallinen esitys kansan historiasta ja kehityksestä". Myös museorakennuksen ajateltiin olevan Suomen historian rakennettu kuva, ei pelkkä tavaravarasto. Kansallismuseon tuli näyttää suomalaiselta ja opettaa suomalaisuudesta.

Perusidea oli antaa museon jokaiselle osastolle sellainen muoto, jonka avulla osaston sisällön voisi tunnistaa, myös rakennuksen ulkopuolelta. Niinpä keskiaikaiset katoliset kirkkoesineet sijoitettiin tilaan, joka pelkistettynäkin muistuttaa keskiaikaista kirkkosalia ja jonka julkisivupäätyä koristaa harmaakivikirkoista tuttu ristikuvio. Aseet taas asetettiin Turun linnan pyöreää puolustustornia muistuttavaan huoneeseen. Eri rakennusosat ja yksilöllisesti muotoillut huoneet liitettiin toisiinsa joustavaa kiertokäyntiä ajatellen, ne kiertyvät kahden sisäpihan ympärille. Toinen on ns. linnapiha, jonne avautuu leijonaportti sakaraharjaisesta linnasiivestä.

Julkisivuja leimaa karkeapintainen harmaa graniitti, jonka vastakohtana ovat lukuisat luonto- ja Kalevala-aiheiset yksityiskohdat erityisesti sisäänkäynneissä, pilareissa ja kulmien pikkutorneissa. Niistä suurimman osan veistivät taidekäsityöläiset graniitista tai vuolukivestä työmaalla. Painavissa pääovissa on kupariin taottu sarjakuva suomalaisista taiteilijoista, työntekijöistä ja luonnosta. Teräväkärkinen torni kokoaa moniosaisen rakennuksen. Museon maamerkiksi ja tunnukseksi vakiintuneen tornin läpi tullaan suureen keskushalliin, jonka kupolin freskoissa esiintyvät ankarailmeiset ja rotevat Kalevalan hahmot. Akseli-Gallen-Kallelan (1928) maalaamissa freskoissa Ilmarinen kyntää myrkyllisiä käärmeitä vilisevää peltoa sotavarusteissa, rakentaa avustajineen Sammon ja taistelee siitä varkaita vastaan - aiheita, jotka voi tulkita myös vuosisadan vaihteen itsenäisyystaisteluksi. Lasimaalausikkunat ja freskot antavat kuvan suunnittelijoiden tavoittelemasta sisätilojen koristeellisuudesta ja värimaailmasta, josta jouduttiin tinkimään rahapulassa. Talousvaikeudet viivyttivät talon valmistumista vuoteen 1910 ja yleisölle kokoelmat avattiin vuonna 1916.

Kansallismuseon rakentamishanke oli korostetun suomalainen, mutta arkkitehtisuunnitelman aatteelliset lähtökohdat rakennusmateriaalien käytöstä tilojen vapaaseen sommitteluun ja yksilöllisesti vaihtelevaan muotoiluun asti liittyvät kansainväliseen art nouveau- liikkeeseen, jonka pyrkimyksiä arkkitehdit oivallisesti tulkitsivat luodessaan museon suomalaista arkkitehtuuria.

Ljubljana, Slovenija



1 & 2
Maks Fabiani, Bamberg house, Ljubljana, 1906-1907

Le contexte historique

Ljubljana, capitale de la Slovénie, connaît un développement accéléré au cours du XX^{e} siècle. Sa structure même est façonnée par les événements. Au début du XX^{e} siècle, Ljubljana n'est que capitale de la Carniole, l'une des nombreuses provinces de l'Empire austro-hongrois. Après la désintégration de l'Empire au terme de la Première Guerre mondiale, la ville devient capitale de la Slovénie, une des provinces de la Yougoslavie, fédération des Slaves du sud créée en 1918.

Le contexte urbanistique

En 1895, alors que toutes les capitales européennes voient apparaître les premiers exemples de l'architecture Art nouveau, Ljubljana est dévastée par un violent tremblement de terre, le premier de son histoire. Nombreuses sont les maisons qui s'écroulent, ou celles que l'on doit détruire parce que leurs murs endommagés menacent de s'écrouler. Les pertes humaines sont assez réduites. Les habitants se mettent en quête d'abris de fortune.

La ville dévastée reçoit la visite de l'empereur François-Joseph, qui promet de dégager une aide. L'intervention du conseiller municipal Ivan Hribar est déterminante. Il comprend que cette catastrophe peut être une occasion inespérée pour la ville et pour son développement. À Vienne il demande une aide matérielle immédiate et une assistance financière sans contrepartie et des exonérations d'impôts pour ceux qui décident de rénover les immeubles endommagés ou de les remplacer par de nouveaux. Toutes ses demandes sont satisfaites. Mais pour assurer la cohérence des rénovations et des constructions dans les zones périphériques non encore urbanisées de Ljubljana, on ne dispose d'aucun plan d'urbanisme.

Élu maire l'année suivante, Hribar prend contact avec Camillo Sitte, le plus prestigieux des urbanistes de Vienne, qui élabore un projet. Mais au même moment, un autre plan d'urbanisme est spontanément proposé par un certain Maks Fabiani, jeune architecte viennois, originaire de Slovénie. Il a une bonne connaissance de la ville et veut montrer ses talents d'urbaniste moderne. Il effectue la première analyse scientifique de la ville et en conclut que le trait dominant du paysage urbain est le château sur sa colline escarpée. Selon lui, la ville médiévale, qui contourne la colline, doit servir de point de départ pour la création d'une nouvelle zone urbaine sur l'autre rive de la rivière et d'un boulevard périphérique qui, comme la Ringstrasse de Vienne, fait le tour de la ville. Au-delà de ce premier cercle de développement, se développe une toute nouvelle zone urbaine : Bezigrad.

Les conseillers municipaux sont séduits par le projet de Fabiani. Pendant un an, ils préparent des projets très détaillés et personne n'est autorisé à construire. Commencent ensuite les rénovations et les constructions. Malheureusement, le boulevard périphérique n'est construit que dans la partie nord-ouest de la ville. Dans le noyau antique, où les vieilles rues médiévales sont élargies et dans les nouvelles zones urbaines, les constructions vont bon train. Parmi les nombreux bâtiments nouveaux, on compte un palais de justice, le premier magasin spécialisé dans la vente de tissus, un prestigieux hôtel appelé Grand Hôtel Union, des banques, un bâtiment abritant l'administration provinciale et un palais pour le gouvernement, des écoles et des dortoirs, des immeubles résidentiels et des bureaux, un hôpital, et trois nouvelles casernes militaires. Les avenues et les rues bordées d'arbres ainsi que les trottoirs, éclairés par des lampes à gaz, donnent à cette ancienne ville de province endormie l'aspect d'une ville moderne. L'eau courante et le système du tout-à-l'égout sont mis en place. À partir de 1905, un tramway circule dans les rues, mû par la première centrale thermoélectrique de la ville. Ceci marque aussi le début d'une rapide électrification de la ville.

À cette époque, Ljubljana ne possède pas d'université. La plupart des Slovènes instruits fréquentent les universités européennes, si bien que Ljubljana ne dispose pas d'un nombre suffisant d'architectes. Pour faire face à l'urgence de la situation, on fait venir des architectes extérieurs à la ville. On aurait pu s'attendre à ce que ces architectes travaillent essentiellement dans le style Art nouveau, mais ce n'est pas le cas. La seule exception est la maison Krisper, au coin des rues Miklosieva et Tavarjeva, dans laquelle on peut aisément reconnaître un édifice Art nouveau.

La variété ou même le mélange de styles est le résultat d'une attitude moderne, vis-à-vis des formes traditionnelles et des formes d'invention récente. Le choix est une caractéristique de l'ère moderne. Le tournant du XX^{e} siècle représente une période unique dans l'histoire de l'art européen, car il propose le plus large choix de styles. Cette variété stylistique est sans précédent dans l'histoire. Ljubljana en est un très bel exemple, sans parler de Vienne ou de Trieste.

Zgodovinski kontekst

Ob koncu 19. stoletja je bila Ljubljana malo provincialno središče Kranjske, ene izmed številnih dežel v avstro-ogrskem cesarstvu, in je imela komaj nekaj več kot 30 000 prebivalcev. Tudi njen videz je bil do konca stoletja zelo podeželski.

Pomembna prelomnica v njenem razvoju je bil katastrofalni potres leta 1895, ki je temeljito razmajal njene temelje. Več kot 10 odstotkov stavb je bilo porušenih, skoraj vse druge so bile poškodovane. Takoj po potresu se je mestni svet lotil obnove mesta. Še istega leta je občinski svet navezal stik z najuglednejšim dunajskim urbanistom Camillom Sittejem in mu naročil izdelavo regulacijskega načrta. Hkrati je sam od sebe predložil svoj predlog regulacijskega načrta tudi Maks Fabiani, mlad dunajski arhitekt slovenskega rodu, ki je mesto dobro poznal in se je želel izkazati za nadarjenega modernega urbanista. Skrbno je analiziral obstoječe mesto in v njegovi zgradbi določil temeljne motive. Grad na strmem griču in srednjeveško mesto pod njim je izbral kot izhodišče za oblikovanje novih mestnih četrti na drugi strani reke Ljubljanice in krožnega bulvarja, ki naj bi po vzoru dunajskega Ringa tekel okrog njih.

Fabianijev načrt je prepričal mestne svetnike in v uradnem regulacijskem načrtu, ki je bil sprejet leta 1896, je bila potrjena večina njegovih idej.

Takoj po potresu se je začela intenzivna obnova in mesto je v naslednjih petnajstih letih temeljito spremenilo svojo podobo. Število hiš se je potrojilo in v novih mestnih četrtih so bile zgrajene nove tri-, štiri- in celo petnadstropne javne palače in stanovanjske hiše. Med njimi omenimo samo sodno palačo, poslopje deželne uprave in vladno palačo, bolnišnico, tri vojaške kasarne, šole, prve veleblagovnice, prvi moderni hotel, banke itd. Avenije in ceste, zasajene z drevoredi, ter s plinskimi svetilkami razsvetljeni pločniki so dali staremu in zaspanemu provincialnemu mestu videz moderne prestolnice. Napeljana je bila tekoča voda in urejena kanalizacija. Leta 1901 je začel po ljubljanskih ulicah voziti tramvaj, ki ga je poganjala elektrika iz prve mestne termoelektrarne.

Med tradicijo in moderno

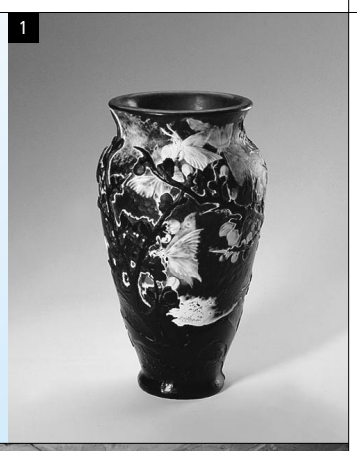
Podobno kot drugod v monarhiji so tudi v ljubljanski arhitekturi na koncu 19. stoletja prevladovali historični slogi. Skoraj vsa pomembna javna poslopja so bila zgrajena v neorenesančnem slogu. Moderni slog "nove umetnosti" se je začel uveljavljati sorazmerno pozno, šele v začetku 20. st., in še tedaj so novosti težko in počasi prodirale. Novi slog se je zlasti v arhitekturi razvijal pod vplivom dunajske različice "nove umetnosti", secesije, ki je bolj poudarjala racionalne geometrijske oblike; odtod tudi izraz secesija za označevanje te umetnostne smeri v slovenski arhitekturi. Podobno kot v drugih negermanskih deželah monarhije je tudi slovenska umetnost na prelomu 19. stoletja v želji po kulturni neodvisnosti iskala navdih v ljudski umetnosti in narodni motiviki.

Nove stilistične prvine so v ljubljansko stavbarstvo uvajali predvsem tuji arhitekti, ki jih je mestna občina povabila za posebne pomembne naloge, bolj pogosto pa so tuje vzore prevzemali domači stavbeniki kar iz knjig ali revij.

Maks Fabiani in Jože Plečnik

Maks Fabiani in Jože Plečnik sta osrednji osebnosti slovenske moderne arhitekture na prelomu iz 19. v 20. stoletje. Oba sta študirala in delala na Dunaju in bila tesno povezana z Ottom Wagnerjem. Jože Plečnik je secesijsko obdobje preživel na Dunaju, kjer je zasnoval tudi znamenito Zacherlovo hišo, v ljubljanskem obdobju po prvi svetovni vojni pa se je od secesije že povsem oddaljil. Zato pa je Maks Fabiani dal Ljubljani izjemen pečat kot urbanist in kot arhitekt. Njegov arhitekturni opus po kvaliteti daleč presega povprečje tedanje slovenske arhitekture. Zgradil je vrsto stavb, ki kažejo razvoj njegove umetniške poti od čiste dekorativne secesije (Krisperjeva hiša) do strogega racionalizma, oropanega vsakega okrasja, ki pa vendar kaže močno navezanost na lokalno tradicijo (Mladika, Bambergova hiša).

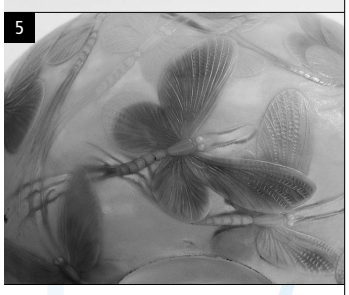
Nancy, France


1

2

3

4


5

1 Émile Gallé, La Nuit japonaise, 1900

2 Eugène Vallin, Salle à manger Masson, 1903-1906

3 Émile Gallé, Coupe Noctuelles

4 Émile Gallé, Coupe Henry Hirsch, 1903

5 Émile Gallé, Coupe aux éphémères, 1900

Background

At the end of the 19th century a new art, or Art Nouveau, came into being at Nancy. Some artists and industrialists - among whom, Emile Galle, Louis Majorelle, Eugene Vallin - came together as an association called, l'Alliance Provinciale des Industries d'Art (Provincial Alliance of Art Industries), which was also known as l'Ecole de Nancy (the School of Nancy).

This movement was born into a particular political context. As a result of the war with Germany in 1870, Alsace and the north of Lorraine were annexed to the German Empire. A great part of the population of these occupied territories had, furthermore, refused to accept German domination and emigrated to France, most especially to that part of Lorraine which had remained French, and became an area of settlement for refugees. The city of Nancy experienced at that time one of the brightest periods of its history. After the loss of Metz and Strasbourg, it remained the only large city in eastern France. This situation was a determining factor in the development of the city: inhabitants of the annexed provinces flocked to Nancy, and brought in particular, some of the Metz and Alsatian bourgeoisie or middle classes. These new peoples were young, dynamic and hard-working.

This demographic change accompanied a rapid industrial and commercial development: numerous moselle and Alsatian enterprises settled in Nancy and the surrounding area, and large department stores appeared and prospered. This economic profile allowed for the emergence of a local bourgeoisie or middle class. These families had needs and desires: they owned one or several houses which they would decorate in luxury style, which allowed for the development of the decorative arts. Jean-Baptiste Eugene Corbin, the most important patron of the Ecole de Nancy, made many commissions and encouraged greatly the decorative arts. Artists therefore benefited from a greater demand for furniture and for objects of the 'arts du foyer', or arts and crafts, type.

The glasswork of Emile Galle, a unique piece of reproduction

Emile Galle (1896-1904) inherited a crystal and porcelain business, and created an furniture workshop at his premises in Nancy in 1884. By the time of the Universal Exhibition five years later, he was able to exhibit in three media, wood, glass and earthenware.

During that exhibition Emile Galle put on show in the glasswork section, a bowl 'Vol d'ephemeres' (Flight of the ephemeral) with a design of finely engraved rose tinted butterflies setting off from a green background which was an imitation of agate, a hard stone. This bowl brought together a refined technique with an overall careful and perfectly adapted design to the form of the whole work. Purchased the following year by the Museum of Decorative Arts in Paris, the bowl made a great impression, and was subsequently the inspiration for many similar pieces.

This piece of glasswork had resulted only after many attempts to reach the desired effect. When a particular piece of glass work was perfectly styled and formed, Emile Galle would produce four or five copies, or even make a more simple version for mass production. Thus the bowl 'Vol d'ephemeres' was adapted as another piece with no legs, with the butterflies on its smooth belly less finely engraved and in a less subtle tone, but with a far lower production cost, and cheaper sale price.

This work was very successful, and was produced for a number of years. In 1903, Emile Galle took up that model again for his 'Il faut aimer' (Love is all) created for the marriage of his friend Henry Hirsch. Of an identical quality to 'Vol d'ephemeres' but with some small differences in detail and colour, this piece also bears an engraved quotation, an extract from a poem. The addition of this quotation allowed Emile Galle to emphasise the refinement in the flight of the butterflies the preciousness and the transparency of the material, all together creating a true 'poem in glass'.

Japan: a source of inspiration for the Ecole de Nancy

Since the 1870's Japan had been one of the main sources of influence on the artists of Nancy. Highly regarded in Europe towards the middle of the 19th century, Japanese Art had become well-known through the Universal Exhibitions, magazines, and art collectors and dealers. The Ecole de Nancy took a particular interest in that form of art wherein the natural and floral worlds were everpresent, and found these forms mirrored in the work of the painters and designers of the city. At the same time the Japanese art also brought new styles and forms to these artists.

In his original work in glass and ceramics, Emile Galle was particularly sensitive and receptive to this art. In fact he applied designs borrowed from Japanese prints to certain vases, and on several occasions used traditional oriental floral patterns and iconography on his glasswork, ceramics and furniture.

The artists of Nancy also had the chance of getting to know the Japanese artist Takashima Hokkai who came to live in their city from 1885 until 1888. Both the painter Camille Martin, and the designer Louis Hestaux paid close attention to his demonstrations, and appreciated the free and spontaneous character of oriental artistic creation. If Japan was explicitly a presence in the first productions of the Ecole de Nancy, then that reference disappeared progressively at the behest of a more elaborate and personal quest. Beyond that inspiration of simple Japanese design, the artists of Nancy retained something of the symbolism and great principles of composition. Interest in things Japanese did, however not disappear from within the Ecole de Nancy. In 1900 Emile Galle produced his vase 'Nuit japonaise' (Japanese night), a homage to that country and culture which had such a lasting influence.

Le contexte d'éclosion

À la fin du XIX[e] siècle, un Art nouveau se développe à Nancy. Des artistes et des industriels, tels Émile Gallé, Louis Majorelle, Eugène Vallin, se regroupent dans une association, l'Alliance Provinciale des Industries d'Art, appelée aussi l'École de Nancy.

Ce mouvement voit le jour dans un contexte politique particulier. En effet, à l'issue de la guerre de 1870, l'Alsace et le nord de la Lorraine sont annexés par l'Empire allemand. Aussi, une grande partie de la population des territoires occupés, refusant la domination allemande, émigre vers la France, notamment vers la Lorraine restée française, qui devient une terre d'accueil. La ville de Nancy connaît alors l'une des périodes les plus brillantes de son histoire. Après la perte de Metz et de Strasbourg, elle demeure la seule grande ville de l'est de la France. Cette situation se révèle déterminante pour le développement de la ville : Nancy accueille de nombreux habitants des provinces annexées, en particulier, une partie de la bourgeoisie messine et alsacienne. Cette nouvelle population est jeune, dynamique et travailleuse.

Le développement démographique s'accompagne d'un essor industriel et commercial considérable : de nombreuses entreprises mosellanes et alsaciennes s'installent à Nancy et dans les environs, les grands magasins apparaissent et prospèrent. Cet élan économique permet l'émergence d'une bourgeoise locale. Ces familles ont des besoins et des désirs : elles possèdent une ou plusieurs maisons qu'elles décorent de façon luxueuse, ce qui permet le développement des arts décoratifs. Jean-Baptiste Eugène Corbin, principal mécène de l'École de Nancy, multiplie les commandes et participe à l'engouement pour les arts décoratifs. Les artistes bénéficient alors d'une demande accrue de mobilier et d'objets liés aux "arts du foyer".

Les verreries d'Émile Gallé, de la pièce unique à la série

Héritier d'un commerce de cristaux et de porcelaines, Émile Gallé (1846-1904) crée, au sein de son entreprise à Nancy, un atelier d'ébénisterie en 1884. Cinq ans plus tard, il peut donc, lors de l'Exposition Universelle de Paris, montrer ses créations dans trois domaines : bois, verre et terre.

Lors de cette manifestation, Émile Gallé expose dans la section verrerie, la coupe "Vol d'éphémères" qui présente un décor finement gravé de papillons aux tonalités roses, se détachant sur un fond vert imitant, dans ses effets, une pierre dure, l'agate. Cette coupe associe donc une technique assez raffinée à un décor particulièrement soigné et parfaitement adapté à la forme de l'œuvre. Acquise l'année suivante par le musée des Arts Décoratifs de Paris, la coupe connaît une grande postérité : elle est déclinée en de nombreux exemplaires.

Cette œuvre de verre a nécessité de nombreux essais avant de pouvoir aboutir à la pièce désirée. Lorsqu'une verrerie se révélait parfaitement maîtrisée et réussie, Émile Gallé décidait de la produire en quatre ou cinq exemplaires ou même de l'éditer dans une série plus abondante mais dans une version simplifiée. Ainsi la coupe "Vol d'éphémères" est adaptée pour une autre coupe sans pied, à la panse lisse décorée de papillons moins finement gravés et dans des tonalités moins subtiles, mais d'un coût de fabrication plus modeste et donc moins chère à la vente.

Cette œuvre connaît un grand succès et est éditée pendant de nombreuses années. En 1903, Émile Gallé reprend ce modèle pour la coupe "Il faut aimer", créée l'année du mariage de son ami, Henry Hirsch. D'une qualité identique à la coupe "Vol d'éphémères" mais avec de petites différences de détail et de couleur, cette coupe présente également une citation gravée, extraite d'un poème. L'ajout de cette citation permet à Émile Gallé de souligner le raffinement du vol de papillons, la préciosité et la transparence de la matière, associés pour créer un véritable "poème de verre".

Le Japon : source d'inspiration de l'École de Nancy

Dès les années 1870, le Japon devient l'une des premières sources d'inspiration pour les artistes nancéiens. Fortement prisé en Europe vers le milieu du XIX[e] siècle, l'art japonais est diffusé par les Expositions Universelles, les revues, les collectionneurs et les marchands d'art. L'École de Nancy s'intéresse tout particulièrement à cette forme d'art où la nature et la flore sont abondamment présentes et trouvent un écho aux propres recherches des artistes décorateurs et peintres nancéiens dans ce même domaine. De même, l'art décoratif japonais offre aux artistes de nouvelles formes et de nouveaux décors.

Dans la première partie de sa production verrière et céramique, Émile Gallé est particulièrement sensible et réceptif à cet art. Il applique en effet sur certains vases des décors empruntés à l'estampe japonaise et illustre à plusieurs reprises la flore et l'iconographie traditionnelle asiatiques sur ses verreries, céramiques et meubles.

Par ailleurs, les artistes nancéiens ont la chance de fréquenter Takashima Hokkai, un Japonais qui séjourne à Nancy de 1885 à 1888. Le peintre Camille Martin et le décorateur Louis Hestaux sont très attentifs à ses démonstrations et apprécient le caractère spontané et libre de la création artistique orientale. Si le Japon est explicitement présent dans les premières productions de l'École de Nancy, cette référence disparaît progressivement au profit d'une recherche plus élaborée et plus personnelle. Plus que le simple décor d'inspiration japonaise, les artistes nancéiens en retiennent la symbolique et les grands principes de composition. L'intérêt pour le Japon ne disparaît pas cependant de l'École de Nancy. Émile Gallé réalise en 1900 le vase Nuit japonaise, hommage à ce pays et à cette culture qui le passionnent durablement.

Reus, Catalunya

1 Lluís Domènech i Montaner, Casa Navàs, 1901-1907

2 Pere Caselles I Tarrats, Casa Tomàs Jordi, 1910

3 Lluís Domènech i Montaner, Institut Pere Mata, billiard room, 1906

4 Lluís Domènech i Montaner, Institut Pere Mata, water tower, 1898-1899

Un contexte commercial favorable

Durant le XVIII[e] siècle, la ville de Reus atteint une importance considérable dans le commerce international de noix, d'alcool et d'eau de vie. Elle devient à l'époque un des principaux comptoirs d'exportation.
Au cours du XIX[e] siècle, Reus commence à prendre l'apparence d'une ville avec la construction du Centre de Lecture (1859), de la banque (1863), du Théâtre Fortuny (1882), de l'Abattoir municipal (1889-1894), et l'arrivée du train reliant la ville aux autres centres de production Un système d'égouts est construit, les rues sont pavées et d'autres projets sont proposés dont un canal navigable reliant la ville à la côte afin d'améliorer le transport commercial.

Cette importance du commerce attire dans la ville de nombreuses familles de commerçants et d'industriels qui, à partir de la fin du XIX[e] et du début du XX[e] siècle, contribuent à la transformation de l'urbanisme de Reus. La bourgeoisie de la ville fait construire des maisons reflétant leur statut social, montrant en façade leur haut niveau de vie et incorporant les techniques les plus récentes comme l'éclairage électrique. Dans de nombreux cas, seules les façades des maisons sont transformées en utilisant des styles que les membres de ces familles ont découverts lors de leurs voyages à travers l'Europe. D'autres citoyens de Reus choisissent d'utiliser le style architectural à la mode à l'époque à Barcelone – le Modernisme ou Art nouveau.

L'architecture moderniste

L'arrivée du Modernisme à Reus est marquée par la construction de l'Institut Pere Mata. En 1896, un groupe de riches Reusencs, dirigé par Pau Font de Rubinat, décident de financer le projet de la construction d'un institut psychiatrique moderne conçu par Dr. Emili Briansó, un jeune docteur occupant le poste de chirurgien légiste à la ville. Ils commandent la réalisation de ce projet à Lluís Domènech i Montaner qui est assisté par l'architecte de la ville, Pere Caselles Tarrats. Ce projet grandiose, un hôpital psychiatrique conçu comme une petite ville, permet à Domènech i Montaner d'expérimenter des idées qu'il utilisera par la suite dans l'hôpital Santa Creu i Sant Pau construit peu après à Barcelone.

Les chambres de l'hôpital sont réparties rationnellement dans différents pavillons au milieu d'un jardin. Certains de ces pavillons sont réservés aux patients, d'autres sont destinés aux services communs. Le pavillon n°6, surnommé le Pavillon des distingués, conçu pour accueillir les patients les plus fortunés, sont équipés avec le niveau maximal de confort à l'époque.

L'arrivée de Domènech i Montaner à Reus a une influence majeure sur le goût de la bourgeoisie et sur le style de Pere Caselles, l'architecte en charge de la plupart des projets privés de Reus. C'est ainsi que s'implante l'architecture moderniste dans le centre urbain que nous connaissons aujourd'hui. Domènech i Montaner travaille aussi avec beaucoup d'artisans et de constructeurs de la ville qu'il initie aux nouveaux concepts d'architecture. En plus de l'Institut Pere Mata, il reçoit également des commandes privées comme la Casa Rull (1900), la Casa Navàs (1901), la chapelle de la famille Margenat (1905), la Casa Gasull, le magasin Llopis (1911) et des rénovations pour la maison Llopis et la bibliothèque Font de Rubinat (1910).

En même temps, Antoni Gaudí i Cornet (né en 1852 à Reus), bien qu'installé définitivement à Barcelone où il poursuit ses études, maintient des contacts avec sa ville natale et obtient la commande de la rénovation du sanctuaire de Misericòrdia, sainte patronne de la ville. Malheureusement, ce projet est abandonné notamment à cause de désaccords avec les voisins du sanctuaire. Aujourd'hui, nous ne possédons que quelques croquis de ce projet présentés dans le musée de la Ville.
Cependant, deux des plus proches collaborateurs de Gaudi, également natifs de Reus, travaillent activement dans la ville: Joan Rubió Bellver avec la maison Serra (1924), le chalet Serra (1911) et le dispensaire contre la tuberculose (1926) et Domènec Sugranes Gras avec le mas Llevat (1924).

Les autres expressions artistiques

Le style moderniste ne se limite pas à l'architecture. Nous le trouvons également dans la ville à travers d'autres expressions artistiques. Ainsi, dans le domaine de la littérature, le Groupe Moderniste de Reus est très important. Ces membres se réunissent dans la librairie de Josep Aladem La Regional.

La peinture est représentée par Tomàs Bergadà, Hortensi Güell et Joaquim Mir. Ce dernier, artiste barcelonais, qui est resté quelques temps comme patient à l'Institut Pere Mata, le représente dans certaines de ces peintures. Plus tard, vivant dans la ville voisine de l'Aleixar, il réalise des paysages et des portraits des habitants des environs.

Les formes modernistes influencent chaque facette de la création. La typographie et la publicité en sont de bons exemples que l'on peut découvrir à travers le travail de Ramon Casals i Vernis, les matériaux de constructions produits en grand nombre par la fabrique en céramique Hipolit Monseny ainsi que les mosaïques de la maison Llevat, le travail du charpentier Oliva ainsi que les sgraffites de Ramon Fàbregas Pàmies.

Un context comercial favorable

La ciutat de Reus, durant el segle XVIII, aconseguí una gran importància en el comerç internacional de fruits secs, alcohol i aiguardents, esdevenint un dels centres exportadors més importants del moment, fins al punt que la llotja de Reus marcava el preu de l'alcohol juntament amb les de París i Londres.

Al segle XIX Reus va agafant imatge de ciutat, amb la construcció d'equipaments importants com el Teatre Fortuny (1882) i l'escorxador municipal (1889-1894); l'arribada del tren que unia la ciutat amb altres centres productors; el naixement d'entitats com el Banc de Reus (1863), El Círcol (1852) o el Centre de Lectura (1859), la construcció del clavegueram i pavimentació de carrers, o l'estudi de projectes no completats com per exemple el d'unir la ciutat amb la costa, a través d'un canal navegable que havia d'ajudar el comerç.

Aquesta importància comercial comportà un enriquiment de les famílies de comerciants i industrials que, a finals del segle XIX i inicis del XX facilità una transformació de la fisonomia urbana de Reus. La burgesia reusenca es construí cases que demostraven el seu estatus social, exterioritzant el seu alt nivell de vida i incorporant noves mostres de confortabilitat, com per exemple la il·luminació elèctrica. Per a portar a terme aquestes transformacions, que en molts casos es restringien a la reforma de les façanes de les seves antigues vivendes, els reusencs, d'acord amb els models europeus que alguns dels seus membres coneixien gràcies als viatges de negocis, i els exemples més propers de Barcelona, escolliren el llenguatge arquitectònic del moment, el modernisme.

L'arquitectura modernista

Hi ha un fet que marcà de manera determinant l'entrada del modernisme a la ciutat, la construcció de l'Institut Pere Mata. L'any 1896 un grup de reusencs adinerats presidit per Pau Font de Rubinat, decidí recolzar econòmicament el projecte del Dr. Emili Briansó, un jove metge titular de la plaça de forense municipal, de construir un modern institut psiquiàtric. Per portar a terme aquest projecte s'escollí l'arquitecte Lluís Domènech i Montaner, que comptà amb la col·laboració de Pere Caselles Tarrats, l'arquitecte municipal. Es tracta d'un projecte de grans dimensions, un hospital psiquiàtric concebut com una petita ciutat, que serví a Domènech i Montaner com a camp d'experimentació per a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau que tot seguit construí a Barcelona. Les dependències de l'hospital es distribueixen racionalment en una sèrie de pavellons rodejats de jardins, alguns destinats a serveis comuns, i altres a residència dels interns. En destaca el número 6, conegut amb el nom de "dels distingits" destinat a acollir els malalts d'alt poder econòmic i dotat dels màxims nivells de confort de l'època.

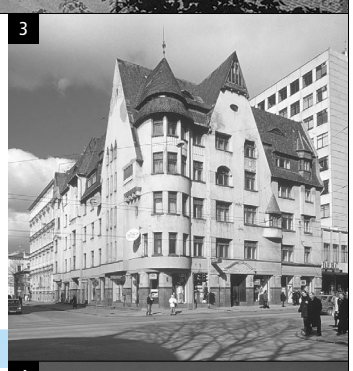
Aquesta vinguda de Domènech a Reus marcà fortament el gust arquitectònic de la burgesia reusenca i la forma de treballar de Pere Caselles, l'arquitecte que rebé la major part dels encàrrecs privats provinents de la societat reusenca, definint així la imatge de conjunt del casc urbà, el que avui coneixem com a escenari modernista. També cal recordar que Domènech col·laborà amb diversos artesans de la ciutat, i contractistes d'obres, posant-los en contacte d'aquesta manera amb les noves formes arquitectòniques. A partir de la vinculació de Domènech i Montaner amb l'Institut Pere Mata, aquest rebé alguns encàrrecs privats, com per exemple la casa Rull (1900), la casa Navàs (1901), la capella de la família Margenat (1905), la casa Gasull (1911) i els magatzems Llopis (1911), o reformes com la de la casa Llopis o la decoració de la biblioteca Font de Rubinat (1910).

Paral·lelament a aquest procés, Antoni Gaudí i Cornet, nascut a Reus l'any 1852, i que havia marxat a Barcelona per estudiar arquitectura, on es va establir definitivament, mantingué la relació amb la seva ciutat natal, fins al punt que se li encarregà la reforma del Santuari de Misericòrdia, patrona de la ciutat. Malauradament, a causa de desavinences amb veïns del Santuari, i altres inconvenients, aquest projecte quedà avortat, i sols ens en queden els petits esbossos conservats al Museu de la ciutat. Però sí que treballaren a la ciutat dos dels seus col·laboradors més propers, també reusencs, Joan Rubió Bellver (Casa Serra (1924), Xalet Serra (1911) i Dispensari Antituberculós (1926)) i Domènec Sugrañes Gras (Mas Llevat (1924).

Les altres manifestacions artístiques

El gust modernista no es restringí únicament a l'arquitectura, també el trobem present en altres manifestacions artístiques de la ciutat. En la literatura representat pel Grup Modernista de Reus, els membres del qual es reunien a la llibreria La Regional de Josep Aladern; en la pintura trobem l'obra dels reusencs Tomàs Bergadà i Hortensi Güell, i la del barceloní Joaquim Mir, que per motius de salut va estar ingressat un temps a l'Institut Pere Mata, representant-lo en alguns dels seus quadres. Mir visqué uns anys després a la població veïna de l'Aleixar, des d'on pintà paisatges i personatges de l'entorn. Les formes modernistes van envair la totalitat de les manifestacions ciutadanes: els dissenys tipogràfics; els anuncis publicitaris, amb bones mostres de Ramon Casals i Vernis; la fabricació seriada de materials de construcció, amb mostres com la producció ceràmica d'Hipòlit Monseny o els mosaics de la casa Llevat; els treballs de l'ebenista Oliva; o els esgrafiats de Ramon Fàbregas Pàmies.

Rīga, Latvija



1 Apartment House with shops, Lāčplēša street 51, 1909, architect Eižens Laube, – artistic synthesis of National Romanticism and Perpendicular Art Nouveau.

2 Apartment House with shops, Brīvības street 47, 1908, architect Eižens Laube, – one of Art Nouveau National Romanticism trend symbols in Riga.

3 Apartment House, Alberta street 11, 1908, architect Eižens Laube.

4 Apartment Houses, Alberta street 8, 6, 4, 1903-1904, architect Michael Eisenstein, – richly decorated early Art Nouveau buildings.

Riga, la ville la plus dynamique de la Baltique

Riga, capitale de la Lettonie, est une ville Art nouveau par excellence. Son centre historique a été inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO en 1997. La ville abrite l'une des plus belles concentrations de constructions Art nouveau d'Europe. La qualité de l'architecture Jugendstil n'a pas d'équivalent ailleurs au monde.

L'Art nouveau à Riga s'inspire essentiellement de l'architecture allemande, autrichienne et finnoise. Pendant cette période, la ville connaît une croissance extraordinaire. Au début du XX^{e} siècle, elle devient l'un des centres industriels, commerciaux et culturels majeurs de la région balte (côte Est de la Mer Baltique). Le mouvement des échanges dans le port de Riga est alors le plus important de l'Empire russe. Riga produit pratiquement tout, de la simple aiguille aux voitures et aux wagons. Les denrées, le textile et les industries électromécaniques sont largement développées. La population passe de 280.000 habitants en 1897 à plus de 500.000 à la veille de la première Guerre Mondiale.

La construction connaît une véritable explosion durant cette période. Entre 1910 et 1913, de 300 à 500 bâtiments voient le jour chaque année. La moitié se compose d'immeubles résidentiels de 5 ou 6 étages. Ces constructions en maçonnerie sont situées principalement dans les quartiers centraux où, d'après les réglementations de 1904, il était interdit de construire en bois. Au début du XX^{e} siècle, ce sont principalement des architectes locaux qui travaillent à Riga, dont la plupart sont diplômés de la section d'architecture de l'Institut Polytechnique de Riga, créée en 1869.

Une identité locale d'inspiration internationale

Les particularismes locaux représentatifs de la ville sont hérités des tendances les plus diverses de l'Art nouveau européen.

Le romantisme national, qui s'épanouit entre 1905 et 1911, est très caractéristique de ce point de vue. Il reflète les efforts fournis par les architectes lettons pour créer une architecture spécifique dans le contexte urbain de l'époque. Le romantisme national puise ses sources dans le langage de l'architecture de bois traditionnelle et dans des éléments du folklore. L'application des motifs ornementaux typiques de la région subit généralement une transformation selon le goût personnel de chaque architecte. On veillait particulièrement à utiliser des matériaux de construction naturels et à éviter toute imitation. Les constructions du romantisme national dominent largement dans certains quartiers de Riga. Parmi les créations les plus caractéristiques et les plus belles du romantisme national, on peut citer une école et des immeubles des architectes Eižens Laube, Konstantīns Pēkšēns, Aleksandrs Vanags et Ernests Pole. Ces constructions sont caractérisées par de hautes et puissantes tourelles d'angle de forme cubique qui rappellent les anciens châteaux lettons, tout en anticipant sur le style Art nouveau.

Un autre style d'architecture très caractéristique du début du XX^{e} siècle à Riga est appelé "Art nouveau perpendiculaire". Les constructions de ce type sont marquées par une composition verticale des façades, accentuée dans les ouvertures et les ornements.

La plupart des constructions Art nouveau perpendiculaires ont été conçues par les architectes Jānis Alksnis, Eižens Laube, Konstantīns Pēkšēns et Jānis Gailis. Un certain nombre d'entre elles fut construit par un architecte local, Paul Mandelstamm et par des résidents allemands ou, comme ils s'appelaient eux-mêmes, des Allemands baltes (Deutschbalten), comme Bernhard Bielenstein, Rudolph Dohnberg et d'autres.

De nombreux lieux au centre de Riga, comme Antonijas, Brīvības, Aleksandra Čaka, Ģertrūdes, Matīsa, Stabu et d'autres rues, montrent combien l'Art nouveau perpendiculaire a pu complètement déterminer le caractère de l'environnement urbain.

En conclusion

Le style de Riga est donc très éclectique. Les architectures, réalisées avec beaucoup de rigueur, présentent toutefois des décors aux combinaisons parfois extrêmes, à la fois exubérantes et étonnantes. La rue Alberta et ses abords, réalisée par l'ingénieur des travaux publics Mikhail Eisenstein, en est un exemple frappant. Cette rue est aujourd'hui l'une des destinations touristiques les plus attirantes de la ville.

Rīga – dinamiskākā Baltijas pilsēta

Latvijas galvaspilsēta Rīga ir izcila jūgendstila pilsēta. Tās vēsturiskais centrs 1997. gadā tika iekļauts UNESCO Pasaules kultūras mantojuma sarakstā. Pilsēta ir viena no lielākajām jūgendstila būvju koncentrācijas vietām Eiropā. Rīgas jūgendstila kvalitātei nekur citur pasaulē nav līdzīgas.

Rīgas jūgendstilu ietekmēja vācu, austriešu un somu arhitektūra. Šajā laikmetā pilsēta piedzīvoja nepieredzētu izaugsmi. 20. gadsimta sākumā tā kļuva par vienu no lielākajiem ražošanas, tirdzniecības un kultūras centriem Baltijas reģionā. Kravu apgrozījums Rīgas ostā bija lielākais Krievijas Impērijā. Rīgā tika ražots viss, sākot no naglas līdz automašīnām un vilcienu vagoniem. Pilsētā bija attīstīta pārtikas rūpniecība, tekstilrūpniecība un elektromehāniskā rūpniecība. Iedzīvotāju skaits pieauga no 280 tūkstošiem 1897. gadā līdz vairāk nekā 500 tūkstošiem Pirmā pasaules kara priekšvakarā.

Būvniecība gadsimtu mijā piedzīvoja nebijušu uzplaukumu. Starp 1910. un 1913. gadu katru gadu tika uzbūvētas 300 – 500 ēkas. Lielākā daļa no tām bija 5 – 6 stāvu dzīvojamie īres nami. Šīs ēkas pārsvarā atradās pilsētas centrālajā daļā, kur saskaņā ar 1904. gada būvnoteikumiem vairs nebija ļauts celt jaunas koka ēkas. 20. gadsimta sākumā Rīgā pārsvarā projektēja vietējie arhitekti, lielākā daļa no kuriem bija Rīgas Politehniskā institūta Arhitektūras nodaļas absolventi. Šī arhitektūras skola tika izveidota 1869. gadā.

Starptautisko ietekmju lokalizācija

Pilsētas jūgendstila vaibstus iespaidoja dažādas Eiropas jūgendstila tendences. Ļoti raksturīgs bija nacionālais romantisms, kas izplatījās 1905. – 1911. gadā. Tas atspoguļo latviešu arhitektu meklējumus radīt jaunu arhitektūru atbilstoši laikmeta pilsētbūvnieciskajam kontekstam. Tā saknes meklējamas tradicionālajā koka arhitektūrā un folklorā. Reģionam tipiskos ornamentus katrs arhitekts individuāli, atbilstoši savai mākslinieciskajai izjūtai pielāgoja savām celtnēm. Īpaša uzmanība tika pievērsta dabisko materiālu izmantojumam un tam, lai izvairītos no imitācijām. Dažās vietās Rīgā nacionālā romantisma būves dominē visā pilsēttelpā.

Starp raksturīgākajiem un skaistākajiem nacionālā romantisma ēku piemēriem var minēt Ķeniņa skolu un dzīvojamos namus, ko projektējis Eižens Laube, Konstantīns Pēkšēns, Aleksandrs Vanags un Ernests Pole. Vairākām no šīm celtnēm ir raksturīgi augsti un vareni kubiskas formas stūru torņi, kas atsauc atmiņā senlatviešu pilis, nezaudējot saikni ar jūgendstilu.

Otrs 20. gadsimta sākumam raksturīgs arhitektūras novirziens Rīgā bija stateniskais jūgendstils. Tam raksturīga vertikāla fasāžu kompozīcija, ko izceļ atbilstošas formas ailas un ornaments. Lielāko daļu stateniskā jūgendstila ēku projektējuši Jānis Alksnis, Eižens Laube, Konstantīns Pēkšēns un Jānis Gailis. Daļu no tām projektējis arī ebreju izcelsmes rīdzinieks arhitekts Pauls Mandelštams (Paul Mandelstamm), kā arī vietējie baltvācu arhitekti Bernhards Bīlenšteins (Bernhard Bielenstein), Rūdolfs Donbergs (Rudolph Dohnberg) un citi. Vairākās vietās Rīgas centrā – Antonijas, Aleksandra Čaka, Ģertrūdes, Matīsa, Stabu un citās ielās – stateniskais jūgendstils pilnībā determinē pilsētvides raksturu.

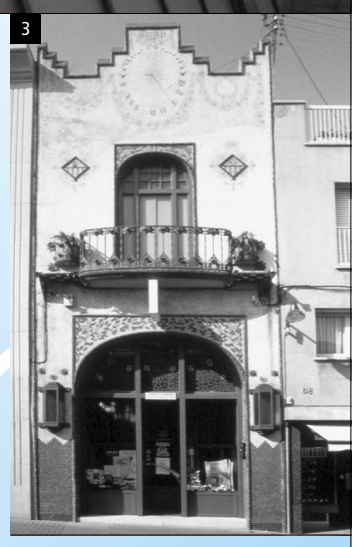
Noslēgums

Rīgas jūgendstils ir ļoti daudzveidīgs. Precīzi veidotā arhitek-tūras vidē ir sastopamas arī greznas un pārsteidzošas kompozīcijas un fasāžu plastikas risinājumi. Alberta iela un tās apkārtne, kur daudzus namus projektējis inženieris Mihails Eizenšteins (Mikhail Eisenstein), ir raksturīgs piemērs. Šī iela šodien ir ļoti iecienīts tūrisma objekts Rīgā.

Terrassa, Catalunya

1

2


3

1 . Lluís Muncunill Parellada, Masia Freixa, 1905-1910

2 . Lluís Muncunill Parellada, Vapor Aymerich, Amat i Jover, 1907

3 . Joaquim Vancells Vieta, Confiteria Vídua Carné , 1908

Terrassa l'industrielle

Les origines de la transformation industrielle de Terrassa remontent à la première partie du XIX[e] siècle et sont principalement liées à l'expansion de l'industrie de la laine. Des améliorations techniques apparaissent avec l'arrivée de la machine à tricoter (1832) et de la machine à vapeur (1833). En 1845, les premiers métiers à tisser le jacquard font leur apparition et permettent une rapide croissance de l'industrie textile.

Cette expansion est facilitée par l'amélioration des communications : la construction de la grande route de Barcelone, en 1845, et surtout l'arrivée du chemin de fer par le nord, en 1856, rattachant Terrassa à Barcelone, Manresa et Zaragoza. Cette nouvelle voie de communication facilite et rend régulières les livraisons de matériaux bruts, comme le charbon et la laine, et la distribution des produits textiles finis sur les marchés catalans et espagnols.

Parallèlement, la population augmente, la ville se développe ce qui provoque des changements sociaux. La ville de Terrassa s'agrandit au-delà de sa structure médiévale, en direction de l'Estació del Nord et, plus important encore, dépasse les limites traditionnelles naturelles des vallées du Riera del Palau et du Torrent de Vallparadís.

Les constructions les plus remarquables intègrent les nouveaux procédés industriels. Dans le cas de l'industrie textile, ces constructions comprennent des cheminées, des usines à vapeur, des fabriques et des entrepôts.

Terrassa a remarquablement préservé son héritage industriel textile. Cet héritage comprend des constructions nouvelles qui participent au développement de la ville tout en s'adaptant au centre urbain médiéval.

Cette association se reflète dans le plan des rues et dans la localisation des bâtiments : constructions industrielles (usines à vapeur, fabriques, entrepôts), habitat des travailleurs, services (gare, banques, commerces, réseau électrique, hôpital, casernes de pompiers, marchés, hôtels et écoles) et lieux dévolus aux loisirs (clubs, auditoriums ou cinémas et théâtres). Cela est aussi visible dans certains aménagements des rues (mobilier urbain, pavés et dallages, lampadaires et autres appareillages électriques).

Beaucoup de ces particularités industrielles ont été préservées à Terrassa. Certaines comportent un intérêt en elles-mêmes, mais c'est surtout comme ensemble qu'elles forment l'une des collections les plus extraordinaires de l'héritage industriel catalan.

Le Modernisme architectural à Terrassa

Le modernisme architectural se caractérise par la prédominance de lignes courbes par rapport aux lignes droites, l'abondance des détails du décor, l'usage fréquent de motifs végétaux et le dynamisme des formes. Les matériaux employés sont la brique apparente, le stuc, la pierre, la céramique ornementale, le fer forgé.

Ces éléments généraux sont employés dans une perspective pratique : ainsi, dans les immeubles, la décoration extérieure est souvent austère, alors que les intérieurs sont finement décorés (frises de céramique servant à protéger les murs, vitraux, travail du bois et du métal).

Une exposition présentée au Real Colegio Terrasense en 1883 marque le début de la renaissance des arts plastiques à Terrassa.

Cet élan initial facilite l'introduction des nouvelles tendances de l'art – Art nouveau et Modern Style – qui arrivent à Barcelone de toute l'Europe. Le point culminant du nouveau style Modernista dans la ville est révélé lors de l'exposition du Palau d'Industries (aujourd'hui Escola Industrial) en 1904, où les arts appliqués sont particulièrement mis en valeur. L'artiste originaire de Terrassa Joaquim Vancells et le Barcelonnais Alexandre de Riquer apportent une contribution décisive à l'émergence de la peinture et de l'ornementation à Terrassa.

L'éclosion du style Modernista dans la ville est toutefois l'œuvre des architectes Lluís Muncunill et Josep M. Coll i Bacardí, et dans une moindre mesure, celle de Melcior Viñals et d'Antoni Pascual i Carretero. Ces hommes, avec les constructeurs et de talentueux artisans, transforment le visage de la ville en concevant et en bâtissant des constructions publiques, des usines et des maisons privées. Cette transformation arrive à peu près en même temps que la croissance industrielle et l'intérêt grandissant de la bourgeoisie pour la culture et l'esthétique.

Parmi les premières œuvres modernistes de Terrassa, le projet du Hall de l'Institut Industriel, avec des fresques d'Alexandre de Riquer (1901), complétées par Joaquim Vancells (1904), est particulièrement intéressant en raison de sa qualité artistique et de son style. La décoration de Vancells est restée à l'Institut, tandis que la peinture centrale de de Riquer est aujourd'hui dans la salle à manger de la Casa Alegre de Sagrera. D'autres œuvres remarquables, dues à Joaquim Vancells, comprennent des pièces variées dans le même style : la salle à manger et le mobilier de bureau de Masia Freixa, les peintures de la cage d'escalier de la Casa Alegre de Sagrera, et le projet d'ensemble de la Confiteria Vídua Carné.

Terrassa la industrial

Els orígens de la transformació industrial de Terrassa es remunten a la primera meitat del segle XIX i tenen a veure, principalment, amb l'expansió de la indústria de la llana. Els avenços tècnics es produeixen amb l'arribada de la màquina de filar (1832) i la màquina de vapor (1833). El 1845, apareixen els primers telers Jacquard que permeten un ràpid creixement de la indústria tèxtil.

Aquesta expansió es veu facilitada per la millora de les comunicacions, amb la construcció de la carretera general de Barcelona, el 1845, i sobretot l'arribada del ferrocarril pel nord, el 1856, que enllaçava Terrassa amb Barcelona, Manresa i Saragossa. Aquesta nova via de comunicació facilita i fa periòdics els lliuraments de materials crus, com ara el carbó i la llana, i la distribució dels productes tèxtils acabats en els mercats catalans i espanyols.

Paral·lelament, la població augmenta i la ciutat es desenvolupa, cosa que provoca canvis socials. La ciutat de Terrassa s'estén més enllà de la seva estructura medieval, en direcció a l'Estació del Nord i, allò que encara és més important, ultrapassa els límits tradicionals naturals de les valls de la Riera del Palau i del Torrent de Vallparadís.

Les construccions més notables integren els nous procediments industrials. En el cas de la indústria tèxtil, són les xemeneies, els vapors, les fàbriques i els magatzems.

Terrassa ha conservat molt bé el seu patrimoni industrial tèxtil. Aquest patrimoni comprèn construccions noves que participen en el desenvolupament de la ciutat tot adaptant-se al centre urbà medieval.

Aquesta associació es reflecteix en el plànol dels carrers i en la localització dels edificis: construccions industrials (vapors, fàbriques, magatzems), cases per als treballadors, serveis (estació, bancs, botigues, xarxa elèctrica, hospital, parc de bombers, mercats, hotels i escoles) i locals destinats al lleure (clubs, auditoris, o cinemes i teatres). Això també es pot veure en el mobiliari urbà i en els mateixos carrers amb llambordes, en les voreres de lloses, en fanals i altres aparells elèctrics.

A Terrassa s'han conservat moltes d'aquestes particularitats industrials. Algunes són interessants en elles mateixes, però és sobretot en tant que conjunt que constitueixen una de les col·leccions més extraordinàries del patrimoni industrial català.

El modernisme arquitectònic a Terrassa

El modernisme arquitectònic es caracteritza pel predomini de les línies corbes respecte de les línies rectes – arcs parabòlics i el·líptics, la volta catalana i els cantells arrodonits – , per l'abundància dels detalls de decoració, per l'ús freqüent de motius vegetals i pel dinamisme de les formes. Els materials utilitzats són el maó vist, l'estucat, la pedra, la ceràmica ornamental i el ferro forjat.

Aquests elements generals són utilitzats en el marc d'una perspectiva pràctica: així, en els immobles, sovint la decoració exterior és austera, mentre que els interiors estan delicadament decorats (frisos de ceràmica per protegir les parets, vitralls, obra de fusta i de metall).

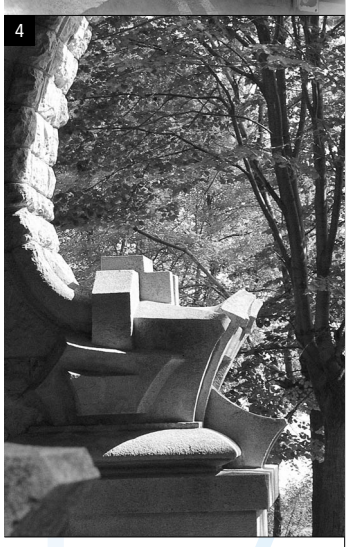
Una exposició presentada al Real Colegio Terrasense el 1883 marca l'inici de la renovació de les arts plàstiques a Terrassa.

Aquest impuls inicial facilita la introducció de les noves tendències de l'art – Art Nouveau i Modern Style – que arriben a Barcelona de tota Europa. El punt culminant del nou estil modernista, a la ciutat, es fa palès amb ocasió de l'exposició del Palau d'Indústries (actualment, Escola Industrial) el 1904, en la qual es valoren especialment les arts aplicades. L'artista, originari de Terrassa, Joaquim Vancells i el barceloní Alexandre de Riquer fan una contribució decisiva a la difusió de la pintura i de l'ornamentació a Terrassa.

Tanmateix, l'eclosió de l'estil modernista a la ciutat és obra dels arquitectes Lluís Muncunill i Josep M. Coll i Bacardí i, en menys grau, de Melcior Viñals i d'Antoni Pascual i Carretero. Aquests homes, juntament amb constructors i artesans de talent, transformen la fisonomia de la ciutat en concebre i construir edificis públics, factories i cases de particulars. Aquesta transformació arriba gairebé al mateix temps que el creixement industrial i que l'interès cada vegada més gran de la burgesia per la cultura i l'estètica.

Entre les primeres obres modernistes de Terrassa, és particularment interessant, per la seva qualitat artística i el seu estil, el projecte de la sala d'actes de l'Institut Industrial, amb pintures murals d'Alexandre de Riquer (1901) completades per Joaquim Vancells (1904). La decoració de Vancells s'ha quedat a l'Institut, mentre que la pintura central de Riquer actualment es troba al menjador de la Casa Alegre de Sagrera. Altres obres notables, que devem a Joaquim Vancells, comprenen peces diverses que segueixen el mateix estil: el menjador i el mobiliari de despatx de la Masia Freixa, les pintures de l'ull de l'escala de la Casa Alegre de Sagrera, i el projecte de conjunt de la Confiteria Vídua Carné.

Provincia di Varese, Italia



1 Birreria Poretti, Induno O

2 Railings of the terrace of the Grand Hotel Campo dei fiori, 1909

3 Molini Marzoli Massari, Busto A., 1910-1920

4 Giuseppe Sommaruga, Grand Hotel Campo dei fiori, Varese, 1909

photos : Paolo Zanzi

Varèse, une cité au cœur de la Lombardie

Varèse est une des neuf provinces de Lombardie, région du nord de l'Italie. La plaine lombarde associe de riches cultures à un élevage intensif et constitue surtout un grand foyer industriel (métallurgie, textile, chimie).

La ville est située au pied des Alpes entre le lac Majeur et le lac de Côme, à la jonction des vallées suisses et est coupée au nord par la ligne des montagnes du Campo dei Fiori.

Le développement d'une civilisation de loisirs à Varèse

Ce cadre naturel extraordinaire, favorise le tourisme et attire une population aisée, constituée de l'ancienne noblesse et de la bourgeoisie naissante. Des complexes hôteliers et de majestueuses villas, disséminés dans le paysage sont édifiés dans un style homogène. Une classe moyenne dynamique et tournée vers l'avenir fait des projets de constructions dans la ville. Les usines en périphérie, les grands hôtels, les grandes et petites villas tirent parti du réseau ferré et de trams soigneusement planifié.

Tout cet ensemble favorise la démocratisation du tourisme et des loisirs permettant à la classe moyenne de s'offrir des instants de vie raffinée.

Le style Liberty

En ce début de XX[e] siècle, un groupe d'architectes, Sommaruga, Stacchini et Gambini, développent un style résolument moderne, appelé le Liberty. Dans une approche typiquement Art nouveau, ils marient magistralement les éléments locaux et traditionnels aux nouvelles technologies. Ils construisent des immeubles en pierre locale, associée à la brique, s'inspirant des traditions anciennes en accord avec la modernité. Ils conçoivent les nombreux édifices urbains construits à Varèse et dans la région.

Ainsi, dans le cadre montagneux du Campo dei Fiori, se dresse le village médiéval de Santa Maria del Monte. L'architecte milanais Guiseppe Sommaruga y réalise entre 1910 et 1912 le Grand Hôtel Campo dei Fiori pour La compagnie Grand Hôtel. Cet exemple du Liberty italien s'intègre parfaitement dans le cadre montagneux sans troubler son rythme. Appelé à Varèse vers la fin du XIX[e] siècle, Sommaruga lance un style nouveau et international, contrastant avec le style éclectique, qui s'inspire de l'art roman, gothique et renaissant et qui prospère après l'unification italienne, en 1870.

Un autre artiste, Giovanni Chini, sculpteur et ingénieur, est l'interprète dynamique et novateur de cette période. Il invente la pierre artificielle et l'utilise pour des ornements, des décors, des cheminées, des encadrements de portes et de fenêtres, des porches d'entrée, qui étaient auparavant réalisés en marbre ou en pierre.

Parallèlement à l'architecture, le style Liberty concerne aussi les arts décoratifs. Il est un des derniers mouvements artistiques épanouis sur le plan international et marque le choix d'une orientation vers des temps nouveaux. Les artistes abandonnent le passé et se tournent vers les arts appliqués qui sont au centre de toutes les attentions. Jusqu'alors, les objets usuels étaient anonymes et de qualité médiocre ; avec le Liberty, des objets nouveaux et différents sont proposés, élégants et raffinés. La Fabrique de céramiques italiennes de Laveno en fut le protagoniste principal.

Les artistes du Liberty

Silvio Gambini (1877-1948)

Dans la première décennie du siècle, il collabore avec de nombreuses revues d'architecture, remportant un prix à l'exposition agricole, industrielle et artistique d'Oleggio en 1906. Entre 1906 et 1908, il collabore avec Sommaruga. Il publie, en 1911, 35 dessins pour des portes et des balcons dans l'article "Ferronneries modernes. Idées et esquisses".

Alessandro Mazzucotelli (1865-1938)

Après avoir travaillé dans l'atelier de maréchal-ferrant de son père , Mazzucotelli commence à étudier le dessin et l'architecture. En raisons d'un revers de fortune familial, il doit abandonner ses études, et ouvre à Milan son propre atelier. Suiveur convaincu de l'Art nouveau, il est récompensé d'un prix à l'exposition de Turin en 1902. Il collabore principalement avec Sommaruga. Il est professeur à Milan, à l'école Umanitaria, à partir de 1903.

Giuseppe Sommaruga (1867-1917)

Élève de Camillo Boito, à la Brera, éduqué dans le style éclectique de son maître, il s'en distancie, choisissant le modernisme. Parmi ses chef-d'œuvres : le Palais Castiglioni de Milan (1901-1903), le Grand Hôtel Campo dei Fiori à Varèse (1908), la Villa Faccanoni à Sarnico (1907) et de nombreux édifices funéraires.

Ulisse Stacchini (1871-1947)

Il présente un projet pour réaliser la gare de chemin de fer de Milan Central, ce qui donne lieu à de nombreux débats et à des discussions incessantes de 1906 à 1912. Il gagne malgré tout le concours mais son projet n'est mis en pratique qu'en 1931.

Varese, una provincia di confine

Varese è una delle nove province della Lombardia, regione del nord dell'Italia. Nella pianura lombarda si praticano la cultura e l'allevamento intensivo, ma è soprattutto sede di numerose industrie (metallurgiche, tessili, chimiche).

La città è situata ai piedi delle Api tra il lago Maggiore e il lago di Como, all'innesto delle valli svizzere ed è tagliata a nord dalla linea delle montagne del Campo dei Fiori.

Lo sviluppo d'infrastrutture per il "relax" a Varese

Questo scenario naturale straordinario favorisce il turismo e attira una popolazione agiata, formata dall'antica nobiltà e dalla borghesia nascente. Complessi alberghieri e ville maestose, disseminate nel paesaggio, sono costruiti in uno stile omogeneo. Una classe media dinamica e proiettata verso il futuro fa progettare palazzi in città. Le fabbriche in periferia, i grandi alberghi, ville e villette sparse su tutta la provincia servite da un'efficiente rete ferroviaria e tranviaria.

Questo insieme favorisce la democratizzazione del turismo e degli svaghi, consentendo alla classe media di concedersi momenti di vita raffinata.

Lo stile Liberty

All'inizio del XX secolo, un gruppo di architetti, Sommaruga, Stacchini e Gambini, sviluppano uno stile decisamente moderno, chiamato Liberty. Con un approccio tipicamente Art nouveau, essi fondono magistralmente gli elementi locali e tradizionali con le nuove tecnologie. Costruiscono gli immobili in pietra locale, unita ai mattoni, ispirandosi alle tradizioni antiche, associandole alla modernità. Essi progettano i numerosi edifici costruiti a Varese e nella regione.

Nell'ambiente montuoso del Campo dei Fiori l'architetto milanese Giuseppe Sommaruga realizza tra il 1910 e il 1912 il Grand Hotel Campo dei Fiori per la Società dei Grandi Alberghi. Questo esempio di Liberty italiano si integra perfettamente nel contesto montuoso senza forzarne il ritmo. Chiamato a Varese verso la fine del XIX secolo, Sommaruga propone uno stile nuovo e internazionale in contrappunto con lo stile eclettico, che s'ispira all'arte romana, gotica e rinascimentale e che era nato dopo l'Unità d'Italia, nel 1870.

Un altro artista, Giovanni Chini, è l'interprete dinamico e innovativo di questo periodo. Inventa la pietra artificiale e la utilizza per gli ornati, o decori, i camini, stipiti e architravi di porte e finestre, che erano prima realizzati in marmo o in pietra.

Oltre l'architettura, lo stile Liberty interessa anche le Arti decorative. E' uno degli ultimi movimenti artistici a diffusione internazionale e segna la scelta di un orientamento verso i tempi nuovi. Gli artisti abbandonano il passato e si dedicano alle arti applicate che sono al centro di tutte le attenzioni. Gli oggetti d'uso quotidiano, fino allora anonimi e di qualità mediocre, con il Liberty diventano nuovi e diversi, eleganti e raffinati. La Società di Ceramica italiana di Laveno ne fu grande protagonista.

Gli artisti del Liberty

Silvio Gambini (1877-1948)

Collabora nel primo decennio del secolo con numerose riviste di architettura, vincendo un premio all'esposizione agricola, industriale e artistica di Oleggio nel 1906. Tra il 1906 e il 1908, collabora con Sommaruga. Nel 1911 pubblica 35 disegni per cancelli ed inferriate nell'articolo "Ferri moderni. Idee e schizzi".

Alessandro Mazzucotelli (1865-1938)

Dopo aver lavorato nella bottega del padre fabbro ferraio, comincia a studiare disegno e architettura. A causa di traversie familiari, deve abbandonare gli studi e apre la sua bottega a Milano. Assertore convinto dell'Art nouveau, ottiene un premio all'esposizione di Torino nel 1902. Collabora specialmente con Sommaruga. Insegna a Milano, alla scuola Umanitaria, dal 1903.

Giuseppe Sommaruga (1867-1917)

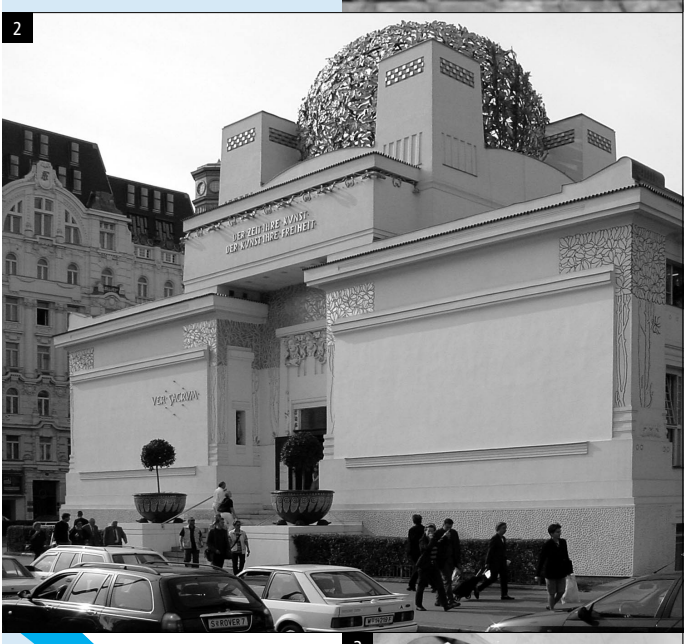
Allievo di Camillo Boito, a Brera, educato nello stile eclettico del maestro, si separa da lui, scegliendo il modernismo. Tra i suoi capolavori: il Palazzo Castiglioni di Milano (1901-1903), il Grand Hotel Campo dei Fiori a Varese (1908), la Villa Faccanoni a Sarnico (1907) e numerose edicole funerarie.

Ulisse Stacchini (1871-1947)

Presenta un progetto per la stazione ferroviaria di Milano Centrale, che è fonte di numerosi dibattiti e discussioni infinite dal 1906 al 1912. Nonostante tutto vince il concorso, ma il suo progetto è messo in opera solo nel 1931.

Wien, Österreich

1



2

3

4

5

1 Restorer cleaning a metal work of the church at Steinhof Hospital, Otto Wagner, 1903-1907

2 Joseph Maria Olbrich, Secession, exhibition hall in Vienna, 1897-1898,

3 Otto Wagner, Postal Saving Bank, Wien, 1904-1906

4 Karl Adalbert Fischl residential building, 1905

5 Julius and Wunibald Deininger, School building, 1908-1910

Le contexte politique et économique

En 1867, François-Joseph Ier, empereur d'Autriche, accepte un compromis politique qui aboutit à la création de l'Empire d'Autriche-Hongrie. Ce compromis répond aux revendications des Hongrois qui, depuis 1848, demandent la reconnaissance de leur identité au sein de l'Empire. La Hongrie, jusqu'alors province soumise à l'Autriche, devient alors un Etat autonome à l'intérieur de l'Empire. François-Joseph Ier, empereur d'Autriche est également roi de Hongrie. A partir de cette date, l'Empire comprend deux capitales : Vienne, pour l'Autriche et Budapest, pour la Hongrie.

En dépit des turbulences politiques, la ville de Vienne connaît la même vitalité économique que les autres capitales européennes à l'époque. La construction d'un boulevard circulaire, le "ring", fait de Vienne une métropole européenne. Cependant, avec l'afflux massif de nouveaux arrivants, la ville doit faire face à une surpopulation, entrainant une pénurie de logements. On assiste à la constitution d'une société à deux vitesses : une partie de la population s'appauvrit, alors que la bourgeoisie, conformiste et conservatrice, garde sa confiance dans le progrès.

Beaucoup de gens constatent l'existence d'un vide intellectuel au sein de la société. Les artistes n'imaginent pas pouvoir changer tout cela, mais ils sont convaincus d'être en mesure de créer un lieu à part, où la beauté, l'art et la spiritualité peuvent imprégner le quotidien.

Le mouvement de la Sécession

Dans les dernières années du XIXe siècle, dix-neuf jeunes artistes – peintres, dessinateurs, sculpteurs et architectes – décident qu'il est temps pour eux de créer quelque chose de réellement nouveau. Gustave Klimt, Koloman Moser, Joseph Hoffmann, Joseph-Marie Olbrich disent leur lassitude vis-à-vis des académies, des associations d'artistes et du goût conservateur des commanditaires (les clients). Ces jeunes artistes pensent que l'art a suffi-samment longtemps copié les exemples de son propre passé et n'y trouvent plus aucun intérêt. Pour eux, l'art doit être neuf, différent et moderne. Ces artistes cherchent ou trouvent leur inspiration dans tout ce qu'ils considèrent comme réel, naturel et préservé : la nature, le monde des mythes, l'art des cultures étrangères, l'art populaire et les travaux de jeunes collègues dans d'autres capitales européennes qui évoluent dans le même courant de pensée.

C'est pourquoi, ces dix-neuf jeunes artistes quittent avec fracas l'ancestrale école d'art et l'association des artistes autrichiens pour fonder leur propre association, la Sécession. La version viennoise du mouvement international de l'Art nouveau, ainsi qu'une construction de Vienne ont pris ce nom.

Pour les expositions sécessionnistes, l'architecte Joseph-Marie Olbrich conçoit une construction révolutionnaire, d'un blanc immaculé et couronnée d'un dôme forgé et doré composé de feuilles de laurier et de baies. Le nouveau bâtiment sécessionniste est rapidement sujet de discussion et même de scandale, car sa conception ne suggère pas sa destination. Il s'agit à la fois d'un immeuble illustrant les valeurs symboliques du mouvement et d'un hall d'exposition sans fenêtres, mais avec de larges et hauts murs blancs, rappelant les temples ou les chambres funéraires. L'inscription au-dessus de l'entrée dit : "À chaque époque, son art ; À l'art, sa liberté". Le mouvement de la Sécession publie également une revue appelée Ver Sacrum, Printemps Sacré.

Ce mouvement rassemble des exemples de l'art contemporain européen, car toute l'Europe est à la recherche de nouveauté.

Les jeunes artistes européens sont particulièrement fascinés par les arts d'Extrême-Orient, et surtout par le Japon. Le travail de collègues écossais est particulièrement important pour la Sécession viennoise. Une exposition des œuvres de Charles Rennie Mackintosch de Glasgow fait une impression telle, qu'elle influence toute la création des artistes viennois, les incitant à l'utilisation des formes simples, aux dépens des formes courbes et de la décoration de fleurs et de plantes utilisées jusqu'alors.

Les artistes de la Sécession

Le style écossais a une influence particulière sur le design et l'architecture. Ainsi, Joseph Hoffmann conçoit un mobilier géométrique et linéaire d'une excellente qualité artisanale. Il fonde les Wiener Werkstätte (ateliers Viennois), spécialisés dans la conception d'objets usuels de haute qualité.

Otto Wagner est le nouvel architecte de cette période. Il utilise des technologies toutes récentes, comme les constructions de fer et de béton, tout comme des matériaux nouveaux, tels que le fer, le verre, la céramique et l'aluminium. A travers cet intérêt pour des technologies qui vont devenir par la suite les bases de l'urbanisme moderne, il avance bien au-delà de l'Art nouveau. Il construit des hôpitaux, des banques, des immeubles d'habitation et les stations souterraines du métro de Vienne.

Dans leurs peintures et leurs dessins, Gustave Klimt et Egon Schiele décrivent des figures humaines à la nudité sensuelle, sans les costumes historiques ou mythologiques traditionnels, et provoquent de nombreux scandales en brisant ce tabou. La psychanalyse de Sigmund Freud, qui révèle l'existence et le rôle de l'inconscient, a préparé le terrain à ces œuvres d'art problématiques, mais aussi libératrices.

Beaucoup d'artistes influencés se sont associés à ce mouvement artistique. Certains ont été formés par Otto Wagner, comme le Slovène Joze Plecnik ou le tchèque Jan Kotera. Ils permettent ainsi au nouvel art d'entrer dans d'autres pays. Même des opposants au style de la Sécession, comme l'architecte et designer Adolph Loos, tirent profit des nouveaux principes de design.

Die politischen und wirtschaftlichen Zusammenhänge

Im Jahr 1867 kommt es unter Kaiser Franz Joseph I. zu einem politischen Ausgleich, der in der Gründung der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn mündet. Mit diesem Ausgleich kommt man den Forderungen der Ungarn nach, die seit 1848 die Gleichberechtigung ihrer Nationalität innerhalb des Reiches verlangen. Trotz politischer Turbulenzen erlebt Wien damals denselben wirtschaftlichen Aufschwung wie die übrigen Hauptstädte Europas. Durch einen massiven Zuwanderungsstrom sieht sich die Stadt jedoch mit den daraus resultierenden Problemen, besonders mit dem einer Wohnungsnot, konfrontiert.

Die Bewegung der Secession

In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts finden neunzehn junge Künstler - Maler, Grafiker, Bildhauer und Architekten - , dass es an der Zeit wäre, endlich einmal etwas wirklich Neues zu machen. Gustav Klimt, Kolo Moser, Josef Hoffmann, Joseph Maria Olbrich und weitere Maler, Architekten und Bildhauer, die meisten im Alter zwischen 25 und 35 Jahren, haben genug von der Bevormundung durch die Akademien und die Künstlervereine und vom konservativen Geschmack der Auftraggeber. Ihrer Meinung nach hat die Kunst schon viel zu lange Vorbilder aus ihrer eigenen Vergangenheit wiederholt. Ihre Vorbilder suchen und finden die Künstler in allem, was sie für echt, ursprünglich und unverbraucht halten: in der Natur, in der Welt der Mythen, in der Kunst außereuropäischer Kulturen und in der Volkskunst - und nicht zuletzt in den Arbeiten der jungen Kollegen in den anderen europäischen Hauptstädten, die ebenso fühlen wie sie.

Die neunzehn jungen Künstler verlassen also unter Protest das altehrwürdige Künstlerhaus und gründen ihren eigenen Verein, die Secession, was soviel wie Abtrennung bedeutet. Nach dieser Künstlergruppe und ihrem Gebäude, das ebenfalls Secession heißt, ist die Wiener Variante des internationalen Phänomens Jugendstil benannt.

Die neue Künstlervereinigung macht bald durch ein neues Haus von sich reden. Der Architekt Joseph Maria Olbrich entwirft für die Ausstellungen der Secession ein Gebäude, wie man es noch nie gesehen hat: blendend weiß, von einer Kuppel aus vergoldetem Laubwerk bekrönt. Das Gebäude ist ein Skandal, schon deshalb, weil seine Form keinen Hinweis auf seine Funktion gibt. Halb Repräsentationsbau mit Symbolwert, halb Ausstellungshalle, fast fensterlos und von weiten, glatten, weißen Flächen begrenzt, erinnert es an Tempel und Grabbauten. Über dem Eingang steht "Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit". Die Secession gibt auch eine eigene Zeitschrift mit der Titel Ver Sacrum (Heiliger Frühling) heraus.

In der Secession wird zeitgenössische Kunst aus ganz Europa gezeigt, denn die jungen Künstler haben fast überall den Aufbruch in eine neue Zeit ausgerufen. Es gibt aber auch außereuropäische Kunst zu sehen; vor allem die exotische Kunst Asiens, insbesondere Japans mit ihrer flächigen Gestaltung faszinierte die Europäer. Besonders wichtig wurde für die Wiener Secession die Leistung der schottischen Kollegen. Eine Ausstellung mit Arbeiten von Charles Rennie Mackintosh aus Glasgow hat einen so tiefen Eindruck hinterlassen, dass die Wiener Künstler danach die ebenso eleganten wie einfachen Formen des Schotten den bis dahin modernen, geschwungenen Formen mit Blumen- und Pflanzendekor vorziehen.

Die Künstler der Secession

Der schottische Stil übt einen besonderen Einfluss auf Design und Architektur aus. So entwirft Josef Hoffmann geometrische und geradlinige Möbel in bester handwerklicher Ausführung und gründet die "Wiener Werkstätte", die sich auf besonders schöne, handgefertigte Gebrauchsgegenstände spezialisiert. Der Stararchitekt der Zeit ist Otto Wagner. Er verwendet ganz neue Technologien, wie den Eisenbetonbau, und neue Materialien, wie Eisen, Glas, Keramik und Aluminium. Mit seinem Einsatz für neue Technologien, die zur Grundlage eines wirklich modernen, großstädtischen Lebens werden sollten, geht er über den Jugendstil bereits weit hinaus. In Wien baut er Spitäler, Banken, Mietshäuser und eine moderne Stadtbahn. Gustav Klimt und Egon Schiele stellen in Malerei und Grafik die nackte, sinnliche menschliche Figur ohne historische oder mythologische Verkleidung dar und verursachen mit ihren Tabubrüchen mehrere Kunstskandale. Den Weg für diese ebenso problematischen wie befreienden Darstellungen haben die gleichzeitig entstandene Psychoanalyse des Sigmund Freud, die verschiedenen Lebensreform-Bewegungen und eine freizügige Literatur, wie z.B. die Texte Arthur Schnitzlers, vorbereitet.

Viele Künstler werden von der damals herrschenden künstlerischen Aufbruchsstimmung mitgerissen oder beeinflusst. Dazu gehören die jungen Architekten, die von Otto Wagner ausgebildet werden, wie z.B. der Slowene Joze Plecnik oder der Tscheche Jan Kotéra. Sie tragen die neue Kunst in andere Länder weiter. Sogar die Gegner der Secession, wie der Architekt und Designer Adolf Loos, profitieren von der Auseinandersetzung mit den neuen Gestaltungsprinzipien.

Informations pratiques

L'Art nouveau en projet, une exposition itinérante

Le patrimoine Art nouveau, tel que nous le percevons aujourd'hui, est le fruit de nombreuses vicissitudes. Face aux grands témoins de l'architecture ou des arts appliqués de cette période, désormais protégés dans les villes et les musées, se dresse la multitude de projets jamais réalisés ou éphémères, d'œuvres détruites, ou encore d'édifices oubliés qui, dans certains cas, bénéficient actuellement de nouvelles affectations. C'est à ce thème inédit qu'est consacrée cette exposition.

Itinéraire de l'exposition

Terrassa	9.5.2003	>	22.6.2003
Bruxelles	10.7.2003	>	12.10.2003
Provincia di Varese	6.11.2003	>	4.1.2004
Barcelona	29.1.2004	>	28.3.2004
Nancy	22.4.2004	>	20.6.2004
Glasgow	4.11.2004	>	23.1.2005
Alesund	15.7.2004	>	10.10.2004
Helsinki	17.2.2005	>	17.4.2005
Riga	12.5.2005	>	10.7.2005
Wien	4.8.2005	>	2.10.2005
Budapest	21.10.2005	>	18.12.2005
Ljubljana	19.1.2006	>	19.3.2006
Avignon	13.4.2006	>	25.6.2006

Programme des manifestations autour de l'Art nouveau à Nancy

Mois d'études de l'Art nouveau (mai 2003 et mai 2004)

Afin de promouvoir la connaissance de l'Art nouveau auprès du public scolaire, chaque ville partenaire du Réseau organise, pendant un mois, des évènements spécifiques : des publications, des animations et des visites guidées du musée de l'École de Nancy.

Exposition autour d'Émile Gallé, 2004

Émile Gallé (1846-1904) fut le chef de file de l'École de Nancy. La variété de ses œuvres permet de comprendre les multiples facettes de l'artiste. A la fois maître-verrier, ébéniste et céramiste, il fut également botaniste, écrivain et citoyen politiquement engagé. A l'occasion de la commémoration du centenaire de la mort d'Émile Gallé, le musée de l'École de Nancy lui rend hommage et organise plusieurs expositions et animations.

Exposition Portrait méconnu de l'Art nouveau, mai 2003

Exposition de photographies de Serge Brison sur l'Art nouveau dans neuf villes partenaires du réseau, présentée dans le cadre du mois de l'Europe. Grand Hall de l'Hôtel de Ville de Nancy.

Programme des manifestations autour de l'Art nouveau à Bruxelles

Mois d'études de l'Art nouveau (mai 2003 et mai 2004)

Afin de promouvoir la connaissance de l'Art nouveau auprès du public scolaire, chaque ville partenaire du Réseau organise, pendant un mois, des évènements spécifiques : des publications, des animations.

Exposition Privat Livemont, maître bruxellois de l'Art nouveau

Halles Saint-Géry, place Saint-Géry 1, 1000 Bruxelles, du 13 mars au 20 juin 2003 (tous les jours sauf le lundi de 10 à 18 heures)

Publications du Réseau Art Nouveau Network

L'Art nouveau en Europe aujourd'hui. État des lieux - 2000

Cet ouvrage, illustré de photographies inédites, livre une analyse critique de la situation du patrimoine Art nouveau dans les villes partenaires du Réseau, ainsi qu'une série de recommandations visant à améliorer les politiques de sauvegarde et de mise en valeur de ce patrimoine en Europe. Ce livre a été publié en anglais et en français.

Actes du colloque : "Art nouveau en projet", Vienne, octobre 2002

Cette publication reprend l'ensemble des conférences du colloque qui présentèrent pour chaque ville partenaire des projets jamais réalisés, oubliés ou disparus.

L'ensemble des textes a été publié dans une version bilingue, en anglais et français.

Journal de l'Art nouveau - 2003

Ce journal destiné aux 15-18 ans propose un panorama de l'Art nouveau en Europe : son contexte d'éclosion, ses caractéristiques, ses artistes et leurs réalisations, dans les différentes villes partenaires.

Ce journal est diffusé durant le mois de mai dans le cadre du Mois d'étude de l'Art nouveau.

Carnet d'activités - 2003

Une série de jeux et d'exercices invite les élèves les plus jeunes de l'école primaire à un voyage européen à travers le patrimoine Art nouveau de toutes les villes partenaires.

Ce carnet d'activité est diffusé durant le mois de mai dans le cadre du Mois d'étude de l'Art nouveau.

Art nouveau en projet - 2003

Cet ouvrage accompagne l'exposition en présentant des études de cas de quelques projets exposés dans l'exposition. Ce livre a été publiée dans une version unique bilingue, en anglais et en français.

Un livre-affiche reprenant les éléments les plus ludiques de l'exposition a été conçu pour les jeunes visiteurs.

With the support of the Culture 2000 Programme of the European Union /
Avec le soutien du Programme Culture 2000 de l'Union européenne

Education and culture

In collaboration with the European Route of Modernism /
En collaboration avec la Route européenne du Modernisme

With the participation of /
Avec la participation de

ville de Nancy

www.artnouveau-net.com
www.ecole-de-nancy.com

publication's coordination / coordination de la publication :
Béatrice Hanin-Rochais, Céline L'Huillier et Nathalie Vergès, Nancy

coordination office / bureau de coordination :
Réseau Art Nouveau Network
Elisabeth Horth, Sam Plompen et Manoëlle Wasseige, Bruxelles

graphic design and making off / conception graphique et réalisation :
Ithaque design graphique, Nancy