

Proceedings of the International Symposium

Art Nouveau Interiors:

Research,
Reflect,
Restore,
Reuse



Réseau Art Nouveau Network





Proceedings of the International Symposium



Réseau Art Nouveau Network

Art Nouveau Interiors :

Research,
.....
Reflect,
.....
Restore,
.....
Reuse
.....

Introduction

	Réseau Art Nouveau Network	8
	Discover our member cities	10
	President's word	12
	Preface	14
	Introduction	16

	Réseau Art Nouveau Network	9
	Découvrez nos villes membres	11
	Mot du Président	13
	Préface	15
	Introduction	18

Annexes

		Biographies	208
		Bibliography / Bibliographie	212
		Index	218
		Colophon	222

1

▲ ▲ ▲ ▲

Research → 34

- | | | | |
|--|--|--|----|
| | | A Case for Thresholds: Redefining Interior Spaces in Art Nouveau Architecture and Paintings'
Apolline Malevez | 38 |
| | | A Style Without a Destination: Fyodor Schechtel's Art Nouveau Interiors in Photography
Inessa Koutenikova | 48 |
| | | La maison Paul Luc à Nancy.
Documenter un exemple disparu de l'Art nouveau
Elodie Scheydecker | 58 |

2

■ ■ ■

Reflect → 64

- | | | | |
|--|--|--|----|
| | | Solar Symbolism in Stanisław Wyspiański's Design for the Medical Society House in Kraków
Edyta Barucka | 68 |
| | | Le Design Muncunill ou comment un système de compréhension des intérieurs domestiques peut devenir modèle d'identification d'une ville
Mireia Freixa, Domènec Ferran & Neus Peregrina | 78 |
| | | In Touch with the Sea: Art Nouveau Interiors, Marine Biology, and the Octopus
Thomas Moser | 86 |
| | | A Crucible for the New Man and Woman:
A Phenomenology of the Art Nouveau Interior
Charlotte Ashby | 96 |

3

◆ ◆ ◆

Restore → 106

- | | | | |
|--|--|---|-----|
| | | La Villa Majorelle à Nancy,
comment restaurer un intérieur Art nouveau ?
Camille André | 110 |
| | | In Search of Horta: On-Site Examinations and Result
Wivine Wailliez | 124 |
| | | Restoring and Repairing the Staircase
in Jugendstilsenteret in Ålesund
Zorica Tomanovic | 132 |
| | | À chaque époque sa technique
Luc Reuse | 144 |
| | | Le papier peint à la planche, langage des murs
François-Xavier Richard | 152 |

4

● ● ●

Reuse → 162

- | | | | |
|--|--|--|-----|
| | | Furnishing the Temple of Croatian History and Science:
Art Nouveau Interiors of the Croatian National and University Library and the State Archives Building
Dragan Damjanovic | 166 |
| | | « La mosaïque de mon quartier ». Conservation des pavements d'intérieurs à Barcelone : des outils simples pour impliquer les citoyens
Montserrat Pugès i Dorca & Kusi Colonna-Preti | 176 |
| | | Le Salon bleu : une œuvre d'art totale au cœur du patrimoine horloger
Marikit Taylor | 184 |
| | | Art Nouveau apartments in Istanbul
Deniz Balık Lokce | 198 |

Réseau Art Nouveau Network

J

ugendstil, Modern Style, Glasgow Style, Sezessionstil, Nieuwe Kunst, Stile Liberty, Modernisme, École de Nancy, Style Sapin... these are all terms relating to an "Art Nouveau" that spread throughout Europe and beyond at the turn of the twentieth century.

As modernity enthusiasts, artists of Art Nouveau were seeking to move away from immediate past styles whilst rediscovering the decorative arts of the forgotten Middle Ages, or those more exotic forms from Japan and the Far East. Nature's forms, which are always linked to a specific function, quickly became a major reference for this art which was meant to be essential and close to the needs of modern man.

Made famous thanks to the popularity of International Exhibitions and illustrated magazines, the Art Nouveau style, expressed by handicrafts as well as machine-made goods, largely died out with the outbreak of the First World War in 1914.

The Réseau Art Nouveau Network, composed of institutions and experts from European Art Nouveau cities, was formed in 1999 to study, promote and help protect our Art Nouveau heritage so it can endure for future generations to enjoy. We undertake a wide range of activities including exhibitions, publications, conferences and cultural exchanges aimed at adults, children, neophytes, researchers and professionals.

Certified as a Cultural Route of the Council of Europe since 2014, the Network also benefitted from the co-funding of the European Commission for several European projects of cooperation.

The multilingual website www.artnouveau-net.eu is a reference platform of information for Art Nouveau lovers and specialists, promoting the Network's activities and the events organized by the member cities as well as providing scientific and educational materials related to Art Nouveau.

Réseau Art Nouveau Network

Jugendstil, Modern Style, Glasgow Style, Sezessionstil, Nieuwe Kunst, Stile Liberty, Modernisme, École de Nancy, Style Sapin... sont autant de facettes de l'Art nouveau qui s'est répandu à travers l'Europe et au-delà, au tournant du XX^e siècle.

Passionnés par la modernité, les artistes Art nouveau cherchent à s'affranchir des styles du passé, tout en redécouvrant les arts décoratifs d'un Moyen Âge oublié ou ceux plus exotiques du Japon. La nature, aux formes toujours liées à une fonction précise, devient vite une référence majeure pour cet art qui se voulait essentiel et proche des besoins de l'homme moderne.

Rendu célèbre grâce à la popularité des Expositions internationales et aux revues illustrées, le style Art nouveau, se déclinant aussi bien sous une forme artisanale qu'industrielle, s'éteint en grande partie avec le début de la Première Guerre mondiale en 1914.

Composé d'institutions et d'experts issus de villes Art nouveau d'Europe, le Réseau Art Nouveau Network s'est constitué en 1999 pour étudier, promouvoir et protéger le patrimoine Art nouveau pour les futures générations. Nous organisons de nombreuses activités incluant des expositions, publications, conférences et échanges culturels destinés aux adultes, enfants, néophytes, chercheurs et professionnels.

Labellisé Itinéraire culturel du Conseil de l'Europe depuis 2014, le Réseau a également bénéficié de cofinancements de la Commission européenne dans le cadre de plusieurs projets européens de coopération.

Le site internet multilingue www.artnouveau-net.eu est une plateforme d'informations de référence pour les amateurs et spécialistes de l'Art nouveau, faisant la promotion des activités du Réseau et des événements organisés par les villes membres, et proposant du contenu scientifique et pédagogique liés à l'Art nouveau.

EN



Budapest HU

Iparművészeti Múzeum

La Chaux-de-Fonds CH

Ville de La Chaux-de-Fonds

Darmstadt DE

Institut Mathildenhöhe Darmstadt

La Habana CUBA

Oficina del Historiador de La Habana

Ljubljana SI

Mestna občina Ljubljana /
City of Ljubljana

Oradea RO

Fundatia de Protejarea a Monumentelor
Istorice din Judetul Bihor /
Foundation for the Protection of Historical
Monuments in Bihor County

Regione Lombardia IT

D.G. Autonomia e Cultura

Melilla ES

Fundacion Melilla Ciudad Monumental

Nancy FR

Ville de Nancy,
Musée de l'École de Nancy,
Villa Majorelle

Ålesund NO

Jugendstilsenteret /
The Art Nouveau Centre

Aveiro PT

Museu da Cidade de Aveiro,
núcleo Museu Arte Nova,
Câmara Municipal de Aveiro

Bad Nauheim DE

Stadt Bad Nauheim,
Jugendstilverein Bad Nauheim

Barcelona ES

Institut Municipal del Paisatge
Urbà i la Qualitat de Vida,
Ajuntament de Barcelona

Brussels BE

urban.brussels,
Musée Horta Saint-Gilles /
Horta Museum Sint-Gillis,
CIVA

CUBA

Rīga (LV)

Rīgas pašvaldības kultūras
iestāžu apvienība /
Association of Culture Institutions
of Riga City Council

Subotica (RS)

City of Subotica

Szeged (HU)

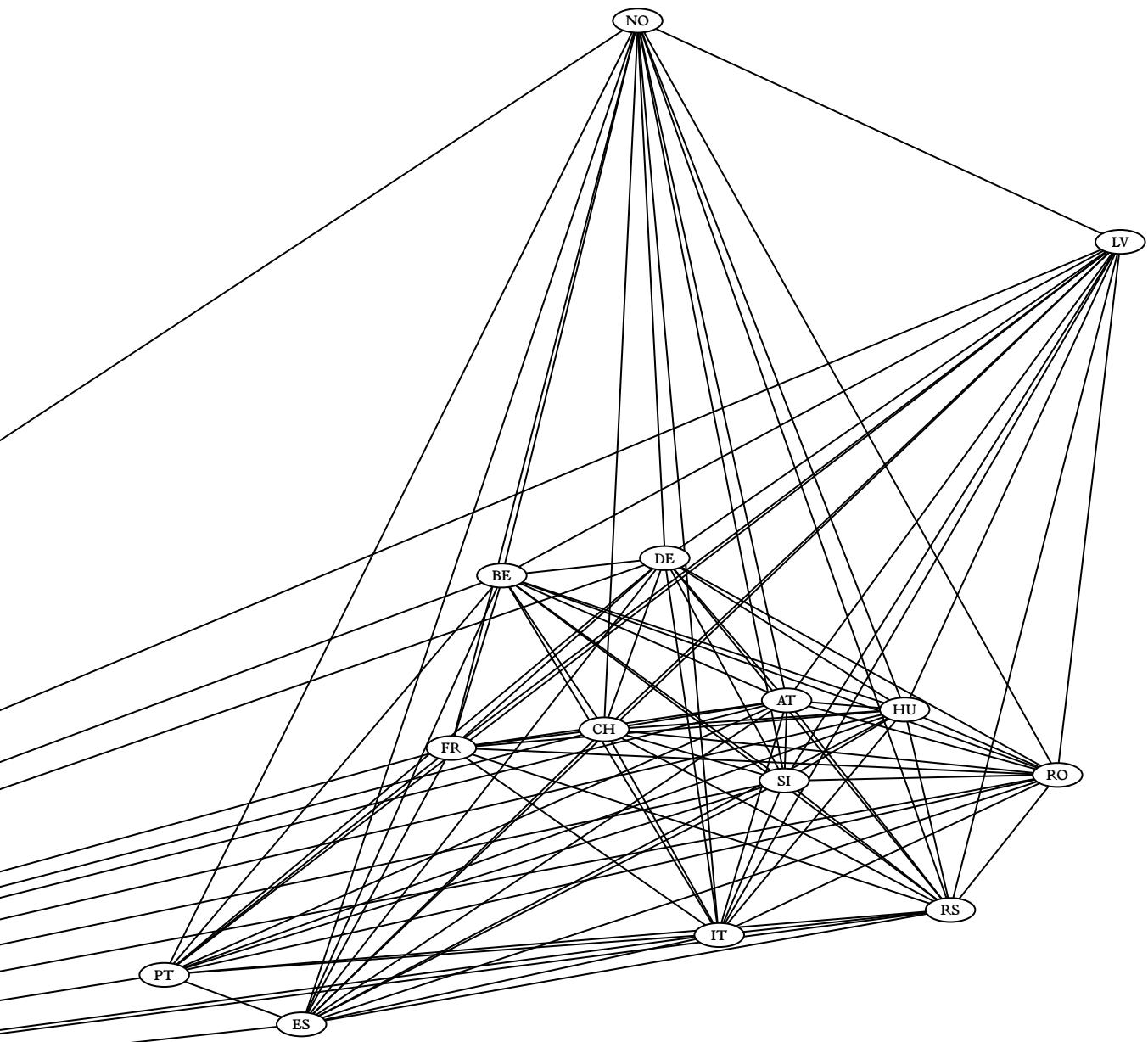
Municipality of Szeged,
Szeged and Surroundings
Tourism Nonprofit Ltd

Terrassa (ES)

Ajuntament de Terrassa,
Museu de Terrassa

Vienna (AT)

Kulturabteilung der Stadt Wien,
Wien Museum



President's word

Théo Huguenin-Elie

D

ear Friends of Art Nouveau, as President of the Réseau Art Nouveau Network, I have the honour of introducing this collection of the papers presented during our association's 20th anniversary Symposium.

The idea of creating an international scientific network linking cities with a rich Art Nouveau heritage was announced back in 1996 by Brussels's Minister for Heritage during the Europalia festival, which that year was dedicated to Victor Horta. Led by the Monuments and Sites Directorate of the Brussels-Capital Region, the idea came to fruition in 1999 with Ålesund, Barcelona, Brussels, Budapest, Glasgow, Helsinki, Ljubljana, Nancy, Palermo, Reus, Riga, Terrassa and Vienna joining the initiative.

An international network is a fitting testament to the global reach that Art Nouveau instantly enjoyed, emerging at the dawn of the 20th century in response to a society where borders no longer hindered artistic and commercial exchanges, with all art forms — from architecture to applied and decorative arts, furniture, wallpaper, jewellery, timepieces, paintings and sculptures — welcome.

In honour of the Réseau Art Nouveau Network's 20th anniversary, we felt the time was ripe for the abundance of researchers in this area to present the fruits of their varied labours. The quality of the fascinating presentations justified this decision and I extend my warmest thanks to all of the speakers for their contributions, which we are delighted to bring together in this publication.

Before leaving you to peruse it, I will finish this preface with a few words of thanks. I would like to thank the Brussels-Capital Region for its help over the last twenty years, without which none of this would have been possible; urban.brussels for its support in organising this international Symposium; all of the members of the Réseau Art Nouveau Network's Scientific committee and Board, for their scientific support; and the Horta Museum and CIVA, partners of the Symposium, which play a vital role in conserving and showcasing our Art Nouveau heritage.

Mot du Président

Théo Huguenin-Elie

esdames et Messieurs amis de l'Art nouveau, en tant que Président du Réseau Art Nouveau Network j'ai l'honneur de présenter ce volume qui recueille les communications présentées lors du Colloque du 20^e anniversaire de notre association.

La volonté de créer un réseau scientifique international entre les villes ayant un riche patrimoine Art nouveau est annoncée déjà en 1996, lors du festival Europalia, consacré à Victor Horta, par le Ministre bruxellois du Patrimoine. Sous l'impulsion de la Direction des Monuments et Sites de la Région de Bruxelles-Capitale, cette idée se concrétise en 1999 autour d'Ålesund, Barcelone, Bruxelles, Budapest, Glasgow, Helsinki, Ljubljana, Nancy, Palerme, Reus, Riga, Terrassa et Vienne.

Un réseau international est l'expression parfaite de la portée globalisante de l'Art nouveau dès son origine, puisqu'il apparaît à l'aube du XX^e siècle comme l'esquisse d'une société où les échanges artistiques et commerciaux ne connaissent plus de frontières et tous les arts sont investis : l'architecture comme les arts appliqués et décoratifs, les mobiliers, les papiers peints, les bijoux, les montres en passant encore par la peinture ou la sculpture.

Il nous est apparu évident qu'à l'occasion des 20 ans du Réseau Art Nouveau Network, des chercheurs, dans une diversité foisonnante, soient sollicités et exposent les résultats de leurs travaux. L'excellence et l'intérêt des interventions nous ont donné raison et je tiens à remercier chaleureusement tous les intervenants pour leurs contributions que nous nous réjouissons de retrouver en cette publication.

Avant de vous laisser à la lecture, permettez-moi de consacrer les dernières phrases de cette préface aux remerciements. Je souhaite remercier la Région de Bruxelles-Capitale sans qui rien n'aurait été possible et ceci depuis 20 ans, urban.brussels pour son soutien dans l'organisation de ce colloque international, le Comité scientifique et toute l'équipe du Conseil d'Administration du Réseau Art Nouveau Network et, pour leur soutien scientifique, le Musée Horta et le CIVA, partenaires du colloque, qui revêtent un rôle essentiel pour la conservation et la mise en valeur du patrimoine Art nouveau.

Preface

Breda Mihelic

Over the last twenty years, the Réseau Art Nouveau Network (RANN) has dedicated itself to studying and promoting Art Nouveau, the artistic movement that became widely popular around the turn of the nineteenth century in Western Europe's major cities and subsequently spread to Central and Eastern European countries. From the beginning, the Network's main areas of scientific research have been the applied arts and architecture, which have played a central role in defining our urban landscape, while interiors, more hidden and less accessible to the public, have not yet been the subject of in-depth, interdisciplinary research on a European level.

To celebrate its twentieth anniversary, the RANN launched a detailed study into Art Nouveau interiors as part of an international symposium held on 29 and 30 November 2019 entitled *Interiors of the Art Nouveau Period: Analyse, Restore, Make Accessible*, organized with the support of urban.brussels. The aims of the symposium were to deepen our knowledge of these interiors, better understand the layouts and decorative aspect of architectural interiors, share expertise on restoration practices and techniques, and tackle the question of their accessibility.

Préface

Breda Mihelic

D

epuis 20 ans, le Réseau Art Nouveau Network (RANN) se consacre à l'étude et à la mise en valeur de l'Art nouveau, mouvement artistique qui s'est diffusé au tournant du XIX^e siècle, tout d'abord dans les villes les plus importantes de l'Europe occidentale, et ensuite, rapidement, dans les Pays de l'Europe centrale et orientale. Les sujets principaux de la recherche scientifique du Réseau ont été, depuis le début, consacrés aux arts appliqués et à l'architecture, qui ont joué un rôle central dans l'espace urbain, tandis que les intérieurs, plus cachés et moins accessibles au public n'ont pas encore fait l'objet d'une recherche approfondie et transversale au niveau européen.

À l'occasion de son vingtième anniversaire, le RANN a décidé de donner une impulsion à une étude approfondie sur le sujet des intérieurs Art nouveau dans le cadre d'un colloque international intitulé *Les intérieurs de l'Art nouveau : analyser, restaurer, rendre accessible*, organisé avec le soutien d'urban.brussels les 29 et 30 novembre 2019. Approfondir la connaissance de ces intérieurs, faire comprendre les aménagements des intérieurs architecturaux et leur aspect décoratif, échanger les pratiques et les techniques de la restauration et aborder la question de leur accessibilité ont été les objectifs de ce colloque.

Introduction

Benjamin Zurstrassen

In late November 2019, the Réseau Art Nouveau Network held a symposium to celebrate its 20th anniversary. The theme was an obvious choice: Art Nouveau interiors. These spaces present an exciting area for research and, given that some of them remain inaccessible or have even been destroyed over time, offer an alluring air of mystery. Besides the aura they exude, they are a rather fundamental aspect for understanding Art Nouveau.

Each interior is first an expression of individuality, before being an expression of a style. Originally, the aristocratic mansions mimicked by the bourgeoisie sat shoulder to shoulder with artists' studios with their more relaxed layouts, bearing witness to their Bohemian spirit. From time to time, something came along that shattered the status quo, such as the Maison pompéienne, built in 1856 by Alfred Normand for Prince Napoléon. Then, little by little, interiors became liberated. In literature they ceased to be mere backdrops to novels, and instead became the main theme; Edmond de Goncourt, in *La maison d'un artiste* (1880), and Joris-Karl Huysmans, in *À Rebours* (1884), make the house the active subject. And in some ways, Huysmans' dream unexpectedly came true with the construction of the Palais Stoclet (1905), a true temple of the self, adorned with a painting by Fernand Khnopff with the evocative title, "I lock my door upon myself".

Beyond these extreme examples, these interiors were also an expression of a new individual consciousness. The artist's workshop was no longer the only interior to strike a discordant note at the turn of the 20th century. With Art Nouveau, creators and patrons dared to tear up the rulebook. The progressive bourgeoisie was

shaking up the established social order by turning to a hitherto unseen, even shocking aesthetic. Architects, for their part, also began thinking outside the box for these interiors, where open-plan layouts prevailed.

Of course, during the Art Nouveau era, interiors continued to be adapted to the life and needs of the patron. Sometimes, they took the form of a conventional bourgeois house, such as the House of Victor Horta (1898), while at other times they were an artist's refuge, as was the case of Henry van de Velde's Bloemenwerf (1895). But among several of these great trailblazers — and to a lesser extent in the case of architects, who build in any fashionable style, either Art Nouveau or Louis XV — the interior became autonomous. Rather than reflecting whatever taste was currently in vogue, it became a self-expression of the occupant or, sometimes, of the latter's tyrannical architect. Symbolically, with Horta a house became portrait of the owner.¹

But the shift was so revolutionary that people struggled to find the words to describe such houses. This is why, in French texts of the time, the English word "home" was used. The reference to Britain and its thinkers was not far off the mark. A home is not merely a house; it is a refuge, the highest expression of an individual seeking to cut themselves off from the world while simultaneously proclaiming a new way forward. For Henry van de Velde, who had read both Joris-Karl Huysmans and William Morris, "the decadents became militants".²

The interior of Art Nouveau houses is in fact the key to understanding this era, since, often, the differences between the occupant and their interior became blurred, as Peter Altenberg explained: "The object set on my table or hung on the wall of my room is an

integral part of myself, just like my hair or my skin."³ The theory of *Empfehlung*, of this empathy between humans and their décor, had very much arrived. The interior is indeed essential to understanding Art Nouveau as it reaches out to embrace a thousand different subjects.

But what about today? What remains of these interiors? Carefully staged black-and-white photographs, evocations in a letter or a memory, and, sometimes, a discreet sliver of fabric hidden behind a mirror that has never been spotted. The interiors that have survived intact (or even not so intact) to this day pose a great many questions. Architects wonder whether their restoration should correspond to the date the house was completed or to the date of a particular later addition. Restorers patiently compare old photographs and remains found in the house. Art historians compare sources to paint a portrait that is as faithful as possible to these interiors. And all of them are chasing the same pipe dream.

Conservators, owners and educators will then try to make sense of this information and, with varying degrees of success, root the interior in our time. Other difficult choices await them as they constantly navigate between sensitivity and scientific rigour, without any objective standard being available to vindicate their choices. All of them are driven by the ideal evoked by Ernst Jünger as he considered the Theban tombs of the 18th Dynasty: "What for them was the mummy of the human image is for us the mummification of culture; and what for them was metaphysical angst is for us historical angst: not seeing our magical expression fade with the flow of time – this is the concern that drives us."⁴

1 Dulière, C., *Victor Horta. Mémoires*, Brussels: French Community of Belgium, 1985, p. 47.

2 van de Velde, H., *Déblaiement d'Art*, Brussels: Veuve Monnom, 1895, facsimile reissued by the Archives d'Architecture Moderne, Brussels, 1979, p. 23.

3 Quoted by Quiguer, C., *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession Modern Style*, Paris: Klincksieck, 1979, p. 395.

4 Jünger, E., *Second journal parisien*, Paris: Gallimard, La Pléiade, 2008, p. 604.

Introduction

Benjamin Zurstrassen

Fin novembre 2019, le Réseau Art Nouveau Network organisait un colloque à l'occasion de ses 20 ans. Le thème s'est imposé de lui-même : les intérieurs Art nouveau. Ceux-ci, parfois inaccessibles, parfois détruits, sont une thématique passionnante pour les chercheurs. Visibles ou invisibles, leur aura est telle qu'elle suscite aussi la curiosité de nombreux amateurs. C'est donc, comme nous le verrons, un sujet fondamental pour la connaissance de l'Art.

Chaque intérieur est l'expression d'une individualité avant d'être l'expression d'un style. Jusque-là, les hôtels particuliers aristocratiques, singés par la bourgeoisie, cohabitent avec des ateliers d'artistes aux aménagements plus libres, témoignage de la vie bohème. De temps en temps, une fulgurance vient troubler cet ordonnancement, telle la Maison pompeienne construite en 1856 par Alfred Normand pour le prince Napoléon. Puis, petit à petit, les intérieurs s'émancipent. En littérature, ils ne sont plus décors de roman, mais ils en deviennent le thème principal : Edmond de Goncourt, dans *La maison d'un artiste* (1880), ou Joris Karl Huysmans, dans *À Rebours* (1884), font de la maison le sujet agissant. Et peut-être que le rêve de Huysmans ne se réalisera, sous une forme inattendue, qu'avec la construction du Palais Stoclet (1905) : véritable temple du moi orné d'un tableau de Fernand Khnopff au titre évocateur : « I lock my door upon myself ».

Au-delà de ces exemples extrêmes, ces intérieurs sont aussi l'expression d'une nouvelle conscience individuelle. L'atelier d'artiste n'est plus la seule note dissonante dans ces intérieurs du tournant du siècle. Avec l'Art nouveau, créateurs et commanditaires osent s'affranchir des codes. Une bourgeoisie

progressiste bouscule l'ordonnancement social en recourant à une esthétique inédite, voire choquante. L'architecte, de son côté, se libère aussi des cadres dans des intérieurs où règne le plan libre.

Certes, à l'époque Art nouveau, les intérieurs continuent de s'ajuster à la vie et aux besoins du commanditaire. Prenant quelque fois la forme conventionnelle d'une maison bourgeoise comme pour la Maison de Victor Horta (1898) ou celle d'un refuge d'artiste comme dans le cas du Bloemenwerf (1895) de Henry van de Velde. Mais, chez quelques-uns de ces grands précurseurs — et moins dans le cas d'architectes qui ont fait de l'Art nouveau comme on faisait du Louis XV — l'intérieur devient autonome. Avant d'être le reflet des goûts en vogue, il devient l'expression même de son occupant, ou, parfois, de son tyannique architecte. Symboliquement, chez Horta, la maison devient portrait¹.

Mais le basculement va encore plus loin. À tel point qu'à l'époque les mots semblent même manquer pour décrire la maison. C'est alors qu'apparaît, dans les textes français de l'époque, le mot « home ». La référence à la Grande Bretagne et à ses penseurs n'est pas loin. Le « home » n'est pas seulement la maison, il est le refuge, l'expression la plus haute d'une individualité qui cherche tant à s'abstraire du monde que de proclamer une autre voie. Pour van de Velde, lecteur à la fois de Joris Karl Huysmans et de William Morris : « les décadents devinrent des militants »².

L'intérieur des maisons Art nouveau est la clé même pour comprendre cette époque. À tel point que, parfois, les différences entre l'occupant et son intérieur s'estompent, comme Peter Altenberg l'écrit : « L'objet posé sur mon guéridon ou accroché au mur de ma chambre est partie intégrante de moi-même, tout

comme mes cheveux ou ma peau »³. La théorie de l'*Empfehlung*, de cette empathie entre l'homme et son décor est en pleine naissance. L'intérieur est bien un fait total éminent pour la connaissance de l'Art nouveau, une pieuvre dont les tentacules embrassent mille sujets.

Et aujourd'hui ? Que reste-t-il de ces intérieurs ? Des photographies noirs et blancs soigneusement mise en scène au moment de la prise de vue, des évocations dans telle lettre, tel mémoire et, quelque fois, un discret morceau de tissu coincé derrière un miroir jamais décelé. Les intérieurs parvenus tant bien que mal jusqu'à aujourd'hui posent tant de questions. L'architecte se demandera si sa restauration doit correspondre à la date de la fin du chantier de la construction de la maison ou à celle correspondant à tel ajout postérieur. Le restaurateur comparera patiemment photographies anciennes et relevés *in situ*. Les historiens de l'art croiseront les sources pour brosser un portrait aussi fidèle que possible de ces intérieurs. Tous, à la poursuite de la même chimère.

Ensuite conservateurs, propriétaires et responsables pédagogiques tenteront de donner sens à ses informations et d'enraciner, avec plus ou moins de bonheur, l'intérieur dans notre époque. D'autres choix difficiles les attendent, naviguant toujours entre sensibilité et rigueur scientifique sans que jamais aucune norme objective ne les confirme dans leurs choix. Tous sont mus par cet idéal qu'évoque Ernst Jünger en repensant aux nécropoles thébaines de la XVIII^e dynastie : « Ce qui était chez eux momie de l'image humaine est chez nous momification de la culture ; et ce qui était pour eux angoisse métaphysique est pour nous angoisse historique : ne pas voir l'expression magique s'abîmer dans les flots du temps — tel est le souci qui nous pousse »⁴.

1 Dulière, C., *Victor Horta. Mémoires*, Bruxelles : Communauté française de Belgique, 1985, p. 47.

2 van De Velde, H., *Déblaiement d'Art*, Bruxelles : veuve Monnom, 1895, réédition en fac-similé par les Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1979, p. 23.

3 Cité par Quiguer, C., *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession Modern Style*, Paris : Klincksieck, 1979, p. 395.

4 Jünger, E., *Second journal parisien* : Gallimard, La Pléiade, 2008, p. 604.

Lectio Magistralis

Quelques réflexions sur la restauration des intérieurs anciens

Françoise Aubry

The theme I have chosen for my introductory lecture at the Réseau Art Nouveau Network's 20th anniversary symposium is private residences, for these, in my view, were the basis for the development of Art Nouveau during the late 19th century. Building and furnishing a home was about much more than simply sheltering one's family under a roof while conforming to a layer of society defined in terms of income. Such materialistic criteria came to be inadequate. Instead, as Mario Praz put it: "The surroundings become the museum of the soul, an archive of its experiences."¹

E

t tout cet ensemble de lignes courbes et serpentines, alcôves, niches, vides aux contours capricieux [...] rappelle la forêt vierge, les lianes, les nénuphars, la Nature et l'Orient, Byzance et Kyoto. On respire dans ces maisons une exhalaison étrange et capiteuse, une atmosphère qui pourrait se concrétiser dans un vers de d'Annunzio [...] : « elle pourrit, la douce chair de l'herbe ». On y respire ce mélange de parfum et de relent que produisent les fleurs dans un vase où l'eau n'a pas été changée, ce je ne sais quoi de la musique wagnérienne, en un mot le souffle de la décadence. Une décadence qui se donne un air de printemps².

Dans le cadre du colloque organisé pour les 20 ans d'existence du Réseau Art Nouveau Network, j'ai choisi comme thème de ma conférence d'introduction l'habitation privée qui, selon moi, est à la base du développement de l'Art nouveau dans les dernières années du XIX^e siècle. Car construire sa maison et l'aménager devient bien plus qu'abriter sous un toit sa famille en s'inscrivant dans une couche de la société définie par la taille de ses revenus.

La première maison de William Morris, Red House, dessinée par Philipp Webb en 1859 et achevée en 1860, devient le modèle de la « maison-portrait ».

Pour son commanditaire, elle était « a palace of art of my own »³. Révolté par la laideur des produits industriels insolemment exposés en 1851 lors de la première exposition universelle, sous les verrières du Crystal Palace de Joseph Paxton, Morris s'engage dans la défense de l'artisanat qui préserve la dignité du travailleur. Il s'engage aussi politiquement en rejoignant dès 1883 la seule organisation socialiste anglaise, *The Democratic Federation*. Cette année-là, il lit *Le Capital* de Karl Marx dans son édition française. L'année suivante, il fait partie des fondateurs de la *Socialist League*. Cet engagement politique à gauche caractérise nombre de protagonistes de l'Art nouveau. On pourrait simplement résumer le fait en disant que le désir de créer un style moderne, tourné vers l'avenir, signifiait aussi tourner le dos au conservatisme en matière politique. Horta, dans ses *Mémoires*, se qualifie de « rouge » et dessine la Maison du Peuple (1895–1899) pour le Parti Ouvrier Belge⁴, Emile Gallé est dreyfusard et est membre de la Ligue des Droits de l'Homme et du Citoyen à Nancy⁵, Henry van de Velde ne fait pas mystère de ses convictions sociales dans ses écrits et Serrurier se préoccupe d'améliorer l'habitat ouvrier et est probablement un des inspirateurs d'un concours pour « la décoration et le mobilier des habitations à bon marché érigées à Cointe-Liège » dans le cadre de l'Exposition universelle de Liège en 1905⁶ [FIG. 1].

² L'intérieur « Modern Style » selon Mario Praz dans Praz, M., *La Philosophie de l'ameublement*, Paris : Thames and Hudson, 1990, pp. 64–65.

³ Wild, T., *William Morris and his Palace of Art. Architecture, Interiors and Design at Red House*, Londres et New York : Philip Wilson, 2018, p. 7.

⁴ Dulière, C., *Victor Horta. Mémoires*, Bruxelles : Communauté française de Belgique, 1985, p. 48–60. Delhaye, J. et Dierkens-Aubry, F., *La Maison du Peuple de Victor Horta*, Bruxelles : Atelier Vokaer, 1987.

⁵ Parmentier, F., « Emile Gallé et Maurice Barrès. Une relation déconcertante », in AN. Arts Nouveaux, septembre 2017, n° 33, p. 14–23.

⁶ Watelet, J. G., *L'œuvre d'une vie. Gustave Serrurier-Bovy. Architecte et décorateur liégeois 1858–1910*. Auteur-Liège : Éditions du Perron, 2000, p. 220–230. Bigot du Mesnil du Buisson, F. et Du Mesnil du Buisson, E., *Serrurier-Bovy. Un créateur précurseur 1858–1910*, Dijon : Éditions Faton, 2008, p. 57–58.

⁷ van de Velde, H., *Récit de ma vie. Anvers–Bruxelles–Paris–Berlin. I. 1863–1900* (édité par Anne Van Loo), Bruxelles : Versa/Flammarion, 1992. Fohl, T., Walter, S., Adriaenssens, W., *Henry Van de Velde. Passion. Fonction. Beauté*. Tielt : Éditions Lannoo, 2013 (livre accompagnant l'exposition organisée à Bruxelles, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire en 2013–2014).



"UNE CHAMBRE D'ARTISAN"
(From a Photograph by Alexandre. See Brussels Studio-Talk)
DESIGNED BY G. SERRURIER

118

FIG. 1 Gustave Serrurier, Chambre d'artisan, présentée à l'exposition de la Libre Esthétique en 1895. Publiée dans *The Studio*, juillet 1896, p. 118.

Le jardin qui entourait Red House était lui aussi remarquable. Trop souvent, lorsqu'on étudie les maisons Art nouveau, on oublie de s'intéresser aux jardins dans lesquels elles étaient serties. Au cours du temps, on s'est habitué à considérer qu'amputer ces jardins parfois fort vastes, n'était qu'un demi-mal pour autant que l'on conservât l'architecture. Mais comment ne pas se désoler devant les jardins réduits du Bloemenwerf, de la Villa Majorelle à Nancy, de la Casa Vicens à Barcelone ? Qui se souciait de préserver les vues que l'on avait depuis les maisons et qui avaient déterminé les implantations ? La relation « dedans-dehors » n'était pas prise en considération, pas plus que la nécessité de conserver un environnement végétal qui avait directement nourri l'inspiration de l'artiste. Tant de motifs présents dans les tissus, les papiers peints et les broderies de Morris trouvent leur origine dans son jardin qui pour lui, « should in fact look like a part of the house »⁸. Les plantes sont prévues et mentionnées déjà au stade des dessins des élévations des façades. Morris ne vécut que cinq ans dans cette maison où il avait voulu concrétiser ses rêves. Il ne la revit jamais.

La nature n'était pas seulement une source infinie de motifs décoratifs, elle pouvait être incorporée dans les habitations de telle manière que les occupants aient l'impression de vivre en son sein. Le livre *Ideen von Olbrich*, publié à Vienne en 1899⁹, montre de nombreuses images et croquis de la Villa Friedmann à Hinterbrühl, transformée et décorée par Olbrich l'année précédente. Non seulement la façade côté jardin est peinte par Adolph Böhm de pommiers entrelacés comme si elle avait incorporé un verger, mais aussi de nombreuses pièces ont reçu des décors qui plongeaient la famille et ses invités dans une forêt de bouleaux (la chambre à coucher dont les meubles arboraient une couleur violet foncé), dans un paysage rural avec moulin à vent (la chambre des enfants), dans une roseraie (la cage d'escalier). Olbrich manifeste une préférence pour les lignes ondoyantes, les fruits ou fleurs aux formes circulaires, ainsi que pour les grilles et les carrés qui annoncent

⁸ Wild, T., *William Morris and his palace of Art*, Londres-New York : Philip Wilson Publishers, 2018, p. 210.

⁹ Réédité à Stuttgart par Arnoldsche en 2012.



SCHLAFZIMMER-VILLA FRIEDMANN
WANDMALEI- VON AD BOHM
MOBEL-TIEF-VIOSETT-POLLRT. 98

FIG. 2 Joseph Maria Olbrich, Chambre à coucher de la Villa Friedmann. Peintures murales de Adolf Böhm. Hinterbrühl (Autriche). Publiée dans *Ideen von Olbrich* à Vienne, en 1899.

les futurs développements de la Sécession viennoise¹⁰ [FIG. 2]. Sans les photos et les dessins, nous ne saurions rien de l'extraordinaire décor de cette villa. Mais tout est reproduit en noir et blanc alors que la couleur joue un rôle fondamental dans l'atmosphère de ces maisons. Olbrich donne en légende quelques indications : bois peint, garniture de cuir jaune ; érable teinté et mur jaune foncé ; bois teinté de vert ; mur vert, chêne ; érable teinté en gris, mur ocre ; érable teinté en bleu, mur blanc...

Aucun des premiers décors de Serrurier n'a été conservé. Ses participations aux salons de la Libre Esthétique en 1894 et 1895 ne sont connues que par des photos en noir et blanc¹¹. La présentation de ces ensembles fut particulièrement remarquée car c'était la première fois qu'une pièce complètement meublée figurait dans une exposition d'art¹². Dans ce cas, il faut recourir à la presse pour avoir une idée assez précise de l'étonnante fraîcheur du décor : « L'Art c'est cette chambre où de clairs meubles en bois jaune, de fantaisie charmante, s'enlèvent sur le fond vert d'eau du tapis de pied. Étagères, dressoirs sont drapés de tentures bleu mat en coton léger brodé de gros œillets blancs aux nervures roses et vert clair. Au mur, un papier d'un bleu plus pâle.... Au dessus de la cheminée dont les briquettes en majolique citron luisent comme de l'or... »¹³.

Parfois, un élément conservé d'un décor connu seulement par une photo en noir et blanc peut donner un éclairage bienvenu pour approcher la réalité de celui-ci. Ainsi l'impression d'une certaine austérité que l'on peut ressentir devant la photo de la salle à manger en cèdre avec incrustations de cuivre rouge créée par Henry van de Velde pour l'ouverture de la galerie de Siegfried Bing à Paris en décembre 1895 se nuance lorsque l'on découvre les couleurs du décor de Paul-Elie Ranson (conservé au Musée Départemental Maurice Denis à Saint-Germain-en-Laye). La gamme très

¹⁰ Joseph-Maria Olbrich 1867–1908. Cat. d'exposition, Darmstadt : Mathildenhöhe, 1983, p. 125–128.

¹¹ *The Studio*, juillet 1896, pp. 118 et 119.

¹² « Quelle innovation, les salles du musée recélant entre leurs parois ce genre de construction-exposition », Maus, M. O., *Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique 1844–1914*, Bruxelles : Lebeau Hossman, 1980 (réédition de l'ouvrage paru en 1926), p. 178.

¹³ *Le Soir*, 26 mars 1895. Cité d'après Bigot du Mesnil du Buisson, F., *Gustave Serrurier (1858–1910)*. Volume II, p. 307. Thèse de doctorat en histoire de l'architecture. Lille, ANRT, 2004.

douce des verts, bruns, oranges et roses n'est rompue que par le gris-bleu des corsages des femmes. Même si van de Velde n'apprécia guère la composition de Ranson, celui-ci avait parfaitement rempli les objectifs d'une peinture décorative qui ne prenait pas le pas sur le mobilier et les objets disposés dans la pièce tout en s'inscrivant dans le monde de lignes et de couleurs nouvelles que la peinture des Nabis avait fait surgir¹⁴.

L'observation des photos anciennes, même si celles-ci peuvent avoir été mises en scène pour donner une image idéale, amène aussi à corriger des idées toutes faites. Ainsi les auteurs s'accordent à célébrer la lumière abondante et la transparence dans les intérieurs de Victor Horta et semblent ne pas voir les brise-vues, voilages, stores et tentures qui tamisaient la lumière. Aujourd'hui, les demi-voilages à motifs qui garnissaient les portes du salon de l'hôtel Tassel (6 rue Paul-Emile Janson à Bruxelles, 1893) ont disparu et le regard balaie l'espace depuis le palier du bel étage jusqu'au jardin. Une seule baie était dépourvue de voilages, celle qui était dotée d'une étagère présentant des bibelots orientaux que l'on pouvait admirer depuis le jardin d'hiver et depuis le salon. Les occupants de la salle à manger n'avaient pas non plus de vue directe sur le jardin¹⁵. Chez lui, dans sa maison de la rue Américaine, Horta avait fait accrocher des voilages sur la porte entre le palier et la salle à manger. Durant toute sa carrière, il a témoigné d'un souci aigu de la modulation de la lumière naturelle qui pénétrait dans ses bâtiments, en usant de tissus et de vitraux.

La photo ancienne permet également d'amender l'impression que le visiteur d'aujourd'hui retire d'une visite d'un bâtiment Art nouveau. Dans la chaleur et la lumière de Barcelone, le Palais Güell¹⁶ marque par la fraîcheur qui y règne : une sensation qui émane de la pierre polie, luisante que Gaudí utilise pour les colonnes, les lambris et une partie des sols, et qui domine malgré l'usage abondant du bois (sols, lambris, jalouises, plafonds) [FIG.3]. Mais il manque aujourd'hui de nombreux éléments de l'opulent mobilier qui garnissait le palais, les meubles dessinés par Gaudí mais aussi les antiquités, les portraits de famille, les sculptures, les tissus somptueux, les tapis et les peaux de bêtes. Mais qui voudrait aujourd'hui reconstituer ce type de décor dans une maison Art nouveau serait bien en peine. Réintégrer des objets anciens de grande valeur se heurterait aussitôt aux règles muséologiques en vigueur, destinées à les protéger.

À Bruxelles, Adolphe Stoclet et son épouse Suzanne étaient de grands collectionneurs. Lorsqu'ils demandèrent à Josef Hoffmann et aux membres des Wiener Werkstätte de construire leur maison à Bruxelles (281, avenue de Tervueren, 1905–1911), il était évident que la beauté des antiquités qu'ils avaient acquises, devait trouver un cadre approprié. La perfection du travail des artisans viennois faisait écho aux précieux objets rassemblés par les propriétaires : primitifs italiens, sculptures égyptiennes, estampes japonaises, émaux limousins du Moyen Age, etc. Josef Hoffmann fut extrêmement attentif à procurer des socles, à créer des niches et des vitrines, intégrant ainsi les œuvres du passé dans un intérieur d'une modernité époustouflante. Si le bâtiment et les créations des Wiener Werkstätte qu'il contient sont aujourd'hui classés, les œuvres d'art anciennes ont été dispersées au gré des successions. À ma connaissance, il n'existe pas de photos (sauf peut-être dans les archives de la famille) qui relatent le prodigieux dialogue voulu par les commanditaires. Une partie de l'âme de l'hôtel Stoclet s'est ainsi envolée à jamais¹⁷.

Dès la fin du Moyen Âge, fresques, miniatures et tableaux ont donné de précieuses indications sur les intérieurs. À l'époque de l'Art nouveau, dans une période qui voit naître les premières revues consacrées à l'architecture et aux arts décoratifs illustrées de photos (*The Studio*, *L'Art Décoratif*, *Art et Décoration*,...), la peinture est une alliée précieuse pour saisir l'atmosphère

¹⁴ *Les Nabis et le décor, Bonnard, Vuillard, Maurice Denis*. Paris : Musée du Luxembourg, 2019, cat. n°s 76–81 et p. 177.

¹⁵ Loyer, F. et Delhaye, J. *Victor Horta. Hôtel Tassel 1893–1895*. Bruxelles : AAM, 1986.

¹⁶ Gonzalez, A., Lacuesta, R., *Le Palais Güell, un chef d'œuvre de Gaudí*, Barcelone : Conseil de la Province de Barcelone, 2013. Voir le chapitre *La décoration du Palais au temps de la famille Güell*, pp. 267–305.

¹⁷ Sekler, E. F., *Josef Hoffmann. L'œuvre architecturale*, Bruxelles-Liège : Mardaga, 1986.



[FIG. 3] Antoni Gaudí, Chambre à coucher de Madame Güell, dans le Palais Güell, rue Nou à Barcelone, 1887 (la décoration et le mobilier ont été achevés entre 1890 et 1891). Archives de la Fundació Institut Amatller Art Hispànic à Barcelone © 2014 Institut Amatller d'Art Hispànic — im 04740010 (foto Mas C — 48950/1898-1927).

qui régnait dans une habitation, la palette des couleurs ou la disposition des meubles. Par exemple, les toiles du peintre autrichien Carl Moll révèlent de manière particulièrement séduisante des aspects de la vie domestique dans sa maison créée par Josef Hoffmann en 1900 dans le quartier de la Hohe Warte, en périphérie de Vienne¹⁸.

Si certains intérieurs ne nous sont connus que grâce aux diverses sources mentionnées ci-dessus, d'autres paraissent avoir traversé le temps, immuables. Mais les apparences peuvent être trompeuses. La salle à manger de la maison personnelle de Victor Horta (25 rue Américaine à Saint-Gilles, 1898-1901) semble aujourd'hui intacte [FIG.4]. Pourtant, son contenu a voyagé. L'architecte a vendu sa maison et son atelier en 1919 et a emporté avec lui la table et les chaises qui ont ensuite été acquises par l'architecte Jean Delhaye auprès de sa veuve. Elles ne sont revenues dans la maison transformée en musée depuis 1969 qu'en 1999, déposées par la Fondation mise sur pied par Jean Delhaye et sa famille. Quand au lustre qui avait disparu et été remplacé après 1969 par un luminaire provenant d'une autre maison de Horta, il a été reconstruit en 2013 par l'architecte Barbara Van der Wee à qui l'on doit la longue et minutieuse restauration du musée.

L'aspect actuel de la salle à manger est donc le résultat d'un long travail qui aurait pu ne jamais aboutir.

Il arrive aussi que l'on doive démonter tout un décor pour le protéger lors de la démolition du bâtiment qui l'abrite. Par exemple, la belle salle à manger créée par Eugène Vallin en 1903 pour Charles Masson à Liverdun a été remontée au sein du Musée de l'École de Nancy. Elle a dû être quelque peu adaptée car elle a été installée dans un espace plus réduit qu'à l'origine. Si l'illusion de pénétrer dans un intérieur intact a pu être maintenue au Musée Horta, ce n'est pas le cas à Nancy où la salle à manger apparaît comme une « period room » que l'on contemple depuis l'extérieur. La beauté de l'ensemble ne souffre aucun doute mais le visiteur ne peut en percevoir les qualités spatiales initiales.

Un exemple extrême de manipulation d'un intérieur pourrait être celui de la maison que Charles Rennie Mackintosh et son épouse occupèrent de 1906 à 1914 au n° 6

¹⁸ Ibidem, pp. 45-56.



FIG. 4 Victor Horta, Salle à manger de la maison de Victor Horta, Saint-Gilles, Bruxelles © Paul Louis.





FIG. 5

Charles Rennie Mackintosh, Détail du salon de musique de la maison d'un Amateur d'art. 1989–1996. Bellahouston Park, Glasgow. Réalisée à partir d'un dessin publié en 1902 par Alexander Koch dans un portfolio de 14 planches, l'année suivant le concours organisé à Darmstadt auquel Mackintosh participa © House for an Art Lover/Visit Scotland.



Florentine Terrace à Glasgow. Démonté, l'intérieur est aujourd'hui intégré à l'Hunterian Art Gallery, derrière une façade moderne en béton qui copie le volume de la maison démolie. On entre dans la maison non par la porte d'entrée située aujourd'hui à bonne distance du niveau de la rue mais par une porte qui s'ouvre depuis le hall du musée. Cette porte est celle d'un château de contes de fées. Le visiteur qui la franchit entre dans l'univers enchanté de Mackintosh et de Margaret MacDonald. Stupéfié par la beauté qui s'offre à lui, le visiteur ne peut qu'oublier qu'il est devant une « évocation » du monde des deux créateurs. Car il n'existe pas de photos de l'intérieur original. Alors que l'appartement précédent du couple, 120 Main Street, avait eu les honneurs du *Studio* en 1901, la maison de Florentine Terrace n'a pas été publiée. Une partie du mobilier de l'appartement avait été exposée lors de la huitième exposition de la Sécession viennoise en 1900. D'autres meubles provenaient de l'exposition de Turin en 1902 où ils n'avaient pas été vendus. On ne peut donc parler ici d'un aménagement unitaire correspondant à un projet architectural et ce n'est pas le cas non plus après le déménagement du couple dans une maison victorienne. Et pourtant, malgré les lacunes, le manque de documentation, ces pièces reconstituées, ouvertes en 1981, plongent les visiteurs dans l'émerveillement : on s'attend à voir les chats persans des Mackintosh endormis sur les coussins de part et d'autre du foyer¹⁹.

Partout en Europe, il fallut du temps pour que l'importance de l'Art nouveau soit reconnue dans l'histoire de l'architecture européenne, après la longue éclipse qui suivit la première guerre mondiale. Un des exemples les plus frappants de ce retour en grâce est aussi à découvrir à Glasgow : la construction entre 1989 et 1996 de la House for an Art Lover à partir des dessins que Mackintosh envoya en Allemagne pour participer à une compétition lancée par le *Zeitschrift fur Innendekoration*. Ces dessins écartés du concours pour des raisons administratives furent publiés en 1902²⁰ [FIG.5].

L'attractivité de Mackintosh en termes touristiques conduisit ainsi à l'édification posthume d'un bâtiment qui a tout d'une œuvre du maître sans toutefois dégager l'émotion qui naît lors de la rencontre d'un architecte et de son client et qui imprègne l'architecture : faut-il citer Eusebi Güell et Gaudí, Emile Tassel et Horta, Adolphe et Suzanne Stoclet et Hoffmann ? Une habitation incarne un rêve conjoint et n'est pas qu'un assemblage de matériaux ou que des espaces articulés avec plus ou moins de talent. Comme l'exprimait Mario Praz, « la demeure devient le musée de l'âme, les archives de ses expériences »²¹.

Dès lors comment protéger et transmettre ce patrimoine fragile qui nous a été légué par l'Art nouveau, fragile d'abord parce qu'il s'agit d'intérieurs de maisons privées dont la muséification éventuelle est incompatible avec le tourisme de masse : structures portantes non adaptées au poids cumulé des visiteurs, usure des surfaces peintes, des sols et des tapis. La muséification exige aussi de nombreux dispositifs technologiques : alarmes, éclairage de secours, régulation du chauffage,... mais également l'aménagement d'accès pour les personnes à mobilité réduite. Si les maisons demeurent habitées, ce qui est le plus souvent un bienfait, comment convaincre les propriétaires de se plier à toutes les contraintes qu'impose le maintien d'un décor intérieur : papiers peints ou pochoirs qui ne sont pas au goût de membres de la famille, cuisines placées dans des endroits incommodes alors qu'elles occupent aujourd'hui une place centrale dans la vie quotidienne, présence de vitraux qui réduisent l'apport de lumière naturelle, désir de diviser en appartements des maisons devenues impossibles à entretenir sans la domesticité encore nombreuse à la fin du XIX^e siècle, notes de chauffage élevées en l'absence d'une isolation correcte... De nombreuses réparations ou restaurations demandent une main-d'œuvre qualifiée et sont parfois impossibles parce que certains matériaux abondamment employés ne sont plus fabriqués, comme le verre américain.

¹⁹ Pamela Robertson explique avec beaucoup de talent l'histoire de cet aménagement dans le livre publié par l'Hunterian Gallery (s.d.): *The Mackintosh House*.

²⁰ Billcliffe, R., Charles Rennie Mackintosh. *The complete furniture, furniture drawings & Interior designs*, Guilford et Londres : Lutterworth Press, 1979, pp. 97–103.

²¹ *Ibidem*, p. 23.

Heureusement, certains tombent amoureux de ces intérieurs, captés par la richesse de sensations que ceux-ci offrent, fascinés par le voyage dans le temps renouvelé chaque jour.

Et lorsque la maison devient musée et perd en partie les mille et un objets nécessaires à la vie quotidienne des habitants disparus, il est nécessaire selon moi de recourir à des personnes (médiateurs) dont le récit fera revivre la vie qui se déroulait entre les murs de l'habitation. Dans des maisons-musées comme celle de Gustave Moreau à Paris²² ou de John Soane à Londres²³, les conservateurs ont compris qu'il fallait allier art et sentiment et ont restitué à l'identique les appartements privés transformés en bureaux.

En conclusion, l'étude des intérieurs Art nouveau — et des intérieurs en général — ne peut se limiter à une observation scientifique de l'architecture et du décor. Il est nécessaire de « traquer » l'air du temps pour faire revivre ce que Mario Praz appelait « *Stimmung* », cette atmosphère qui baignait les intérieurs marqués par la cohérence d'un style unique. —

²² Lacambre, G., *Maison d'artiste. Maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*. Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1987 (Les dossiers du Musée d'Orsay, n° 12). *La maison-musée de Gustave Moreau*, Paris : Somogy. Éditions d'Art, 2015.

²³ Knox, T., *Sir John Soane's museum*. London, Londres et New York : Merrell, 2009.

1



Research



The first section focuses on making the most of tangible and intangible sources, leading to a greater and more nuanced understanding of Art Nouveau interiors. Harnessing sources from a wide range of fields has led to a pioneering analysis of the subject.

La première section a accordé une attention particulière à la valorisation des sources matérielles et immatérielles, donnant accès à une connaissance approfondie et nuancée des intérieurs Art nouveau. La mise en valeur des sources issues de domaines plus diversifiés a mené à une analyse novatrice du sujet.

A Case for Thresholds: Redefining Interior Spaces in Art Nouveau Architecture and Paintings'

Apolline Malevez

Cet article s'intéresse aux seuils (entendu au sens large : portes, fenêtres, escaliers, etc.) comme révélateurs d'un changement dans la conception et la perception de l'espace dans les intérieurs de maison et leurs représentations peintes. À l'époque de l'Art nouveau, les architectes expérimentent avec les transitions entre différentes pièces de la maison : parois de verre et rideaux remplacent les portes, tandis que la cage d'escalier s'émancipe du cloisonnement de son hall. De nombreux peintres, quant à eux, représentent des intérieurs en mettant en évidence l'articulation de différents espaces au travers de la représentation de seuils. Ces recherches architecturales et artistiques témoignent d'une sensibilité particulière à la fin de siècle quant à la recherche de fluidité et à l'effacement progressif des démarcations spatiales dans les intérieurs.

T

his paper makes the case for exploring the connections between the painting of interiors and interiors in architecture in the late nineteenth century, through their shared interest in threshold spaces. The nineteenth century has been described by many scholars as a society that relied heavily on categorization and on a separation of spheres: the private and the public realms, coinciding with gender, class and economical boundaries.¹ Yet, as Victoria Rosner has shown, threshold spaces are difficult to deal with in an economy of separate spheres. Just as society assigned roles to people, it assigned roles to different rooms and spaces:

*A way of life built around separation and specialization encounters difficulty when faced with transitional or in-between states that resist categorization. Such states are architecturally embodied in the threshold, the space that forms a bridge between two discrete rooms.*²

Although the relevance of the separate spheres model has been substantially questioned,³ it remains true that boundaries within the home were undergoing material changes, which had consequences on how interior spaces were physically and emotionally experienced. This shows the relevance of studying thresholds as architecturally, but also symbolically and socially, significant spaces.

While corridors, doors and smaller rooms appeared in the eighteenth century to enhance intimacy, the end of the nineteenth century saw a different evolution towards the progressive removal/blurring of spatial boundaries in the home, particularly in the Art Nouveau style. Architects such as Victor Horta began to experiment with removing walls and designing open plans. They were focused on the linkage and fluidity of spaces: transitions between reception rooms were mediated by glass doors, shelves, curtains or steps. Vincent Heymans has described these changes brought about by Art Nouveau architecture:

*La faiblesse de la maison bourgeoise classique réside dans son manque chronique d'ambiance : les lumières, les couleurs, les enchaînements de perception restent souvent médiocres. Par contre, l'Art nouveau tend vers un aboutissement et une unification des expressions spatiales.*⁴

He highlights the unification process that (tends to) merge different spaces together. It gives an impression of fluidity in moving through these spaces and adds to the sense of a pre-choreographed "journey" which Art Nouveau interiors offer. However, it is useful to note that Art Nouveau architecture, however revolutionary it may be considered, retained many of the boundaries and ideologies that were characteristic of traditional bourgeois houses. Because it had no load-bearing walls, the interior of the house the architect Victor Horta (1861–1947) built for his family between 1898 and 1901 could technically have made no distinction between rooms. However, they still existed to some extent, particularly on the

upper floors (considered as private rooms). The structure also remained faithful to class boundaries: the servants' quarters were carefully concealed and intended never to interact with the main part of the house. The ability to move freely through different spaces was the privilege of only a few people.

For painters, threshold spaces also became particular spaces of interest. Artists frequently depicted doors, windows or halls and framed interior spaces in such a way that several rooms were represented in the same image. It was not limited to a particular style: Henri de Braekeleer (1840–1888) was nicknamed "*le peintre de la fenêtre*" by the poet Emile Verhaeren (1855–1916).⁵ Fernand Khnopff (1858–1921) relied heavily on liminal spaces

¹ For a classic example, see Wolff, J., *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, New York: John Wiley & Sons, 2013.

² Rosner, V., *Modernism and the Architecture of Private Life*, New York: Columbia University Press, 2005, pp. 61–62.

³ Marcus, S., *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*, Berkeley: University of California Press, 1999; Vickery, A., "Golden Age to Separate Spheres? A Review of the Categories and Chronology of English Women's History", in *Historical Journal* 36(2), June 1993, pp. 383–414.

⁴ Heymans, V., *Les Dimensions de l'ordinaire. La maison particulière entre mitoyens à Bruxelles: fin XIX^e – début XX^e siècle*, Paris: L'Harmattan, 1998, pp. 223–24.

⁵ Todts, H., *Henri De Braekeleer. Fenêtre ouverte sur la modernité*, Antwerp: Ronny Van de Velde, 2019.



FIG. 1 The Horta House, built by Victor Horta (1861–1947) between 1899 and 1902, Brussels. View of the bel-étage © Paul Louis.

which reinforced the symbolic quality of his artworks: just as thresholds are “in-between states”, symbolism mediates another reality, which stays elusive.

At the end of the nineteenth century, thresholds were places that embodied a reflection around interior spaces and their reconfiguration, whether in architecture or in representation. While it is not the aim of this paper to uncover direct interactions between both media, it considers them as expressive of this larger reflection and sensibility to which they contribute. Taking a wider perspective, I intend to go beyond approaches that have considered interior architecture and paintings of interiors as unrelated. For example, Vincent Heymans has argued that interior paintings cannot be used as a reliable source for tracing changes in interior architecture, because they mainly reflected the creativity of the painter.⁶ Furthermore, according to Guxholli, Symbolism and Art Nouveau — the two most prominent artistic movements of the time — would be strangers to each other, because of a lack of direct collaboration.⁷

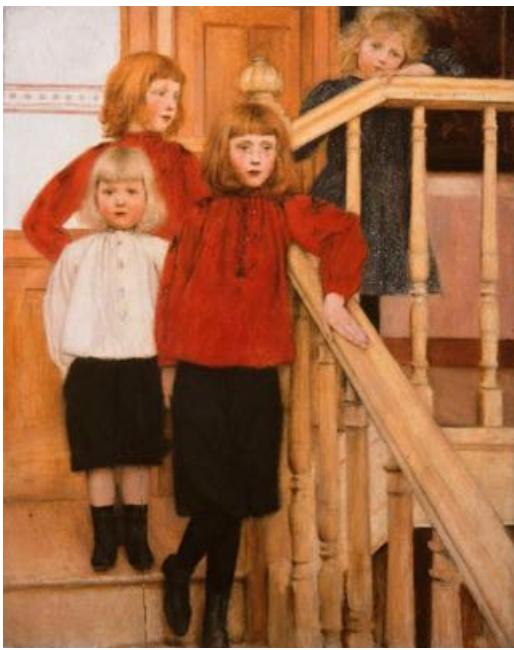


FIG. 2 Fernand Khnopff (1858–1921), *The Children of Mr Nève*, 1893, oil on canvas, 49.5 × 40 cm (private collection) © KIK-IRPA, Bruxelles.



FIG. 3 Fernand Khnopff (1858–1921), *Portrait of Marie Monnom*, 1887, oil on canvas, 49.5 × 50 cm (Paris, Musée d'Orsay) © Wikimedia Commons.

In fact, while few paintings of interiors depict existing interiors, there are subtler links between interiors in architecture and painting. Major Belgian painters (James Ensor, Fernand Khnopff, Georges Le Brun for example) were involved with the interior beyond their pictorial œuvres, whether through decorating, collecting or house design. Beyond using their domestic environment as a backdrop for their paintings, they were fashioning that interior and using it as a source of inspiration. For these artists, there was a to and fro between their own interiors and their representations. It highlights the closeness between interiors as both architectural spaces and images, which the historical definition underscores. Indeed, in French historical dictionaries, the definition of "*intérieur*" as "the interior of one's home" appeared in 1798. However, as early as 1835, it had both the meaning of the interior of a house and one's domestic life as well as representations of both, especially in painting. In *The Emergence of the Interior*, Charles Rice has pointed towards the doubleness of interior's meaning: it exists both as a spatial reality and as an image.⁸ This doubleness proves useful for looking at how boundaries between rooms and their traditional roles are challenged or blurred in represented and existing interior spaces. While Art Nouveau interior architecture can be interpreted as rendering transitions between rooms seamless, this very fact also highlights them. In the Horta home, the staircase leading from the ground floor to the bel-étage is not hidden in a hallway but directly connected to the living areas [FIG. 1]. In *The Children of Mister Nève*, by Fernand Khnopff [FIG. 2], the staircase is used as a theatrical device to portray the children. Although there is an open door at the top of the stairs, what lies behind remains invisible. Therefore, the focus is on the threshold itself, which the eponymous children literally inhabit. In the same way that Horta's staircase has an ambiguous function and location (is it an element of décor, is it functional? Is it part of the room, or outside it?), this painting transforms it into an appropriate space to be portrayed in, to linger and to look at.

Khnopff is of particular interest to us, because his reflection on space led him to reinvent thresholds in both his paintings and the house he built for himself with architect Edmond Pelseneer in 1902. In the *Portrait of Marie Monnom* [FIG. 3], there is a blue curtain hanging behind the sitter. The background is unclear and difficult to identify precisely: the blue curtain hides what might be a door, as we see a lock,

⁸ Rice, C., *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, London: Routledge, 2007, p. 2.



FIG. 4 The Horta House, built by Victor Horta (1861–1947) between 1899 and 1902. Brussels. View of the staircase © Paul Louis.



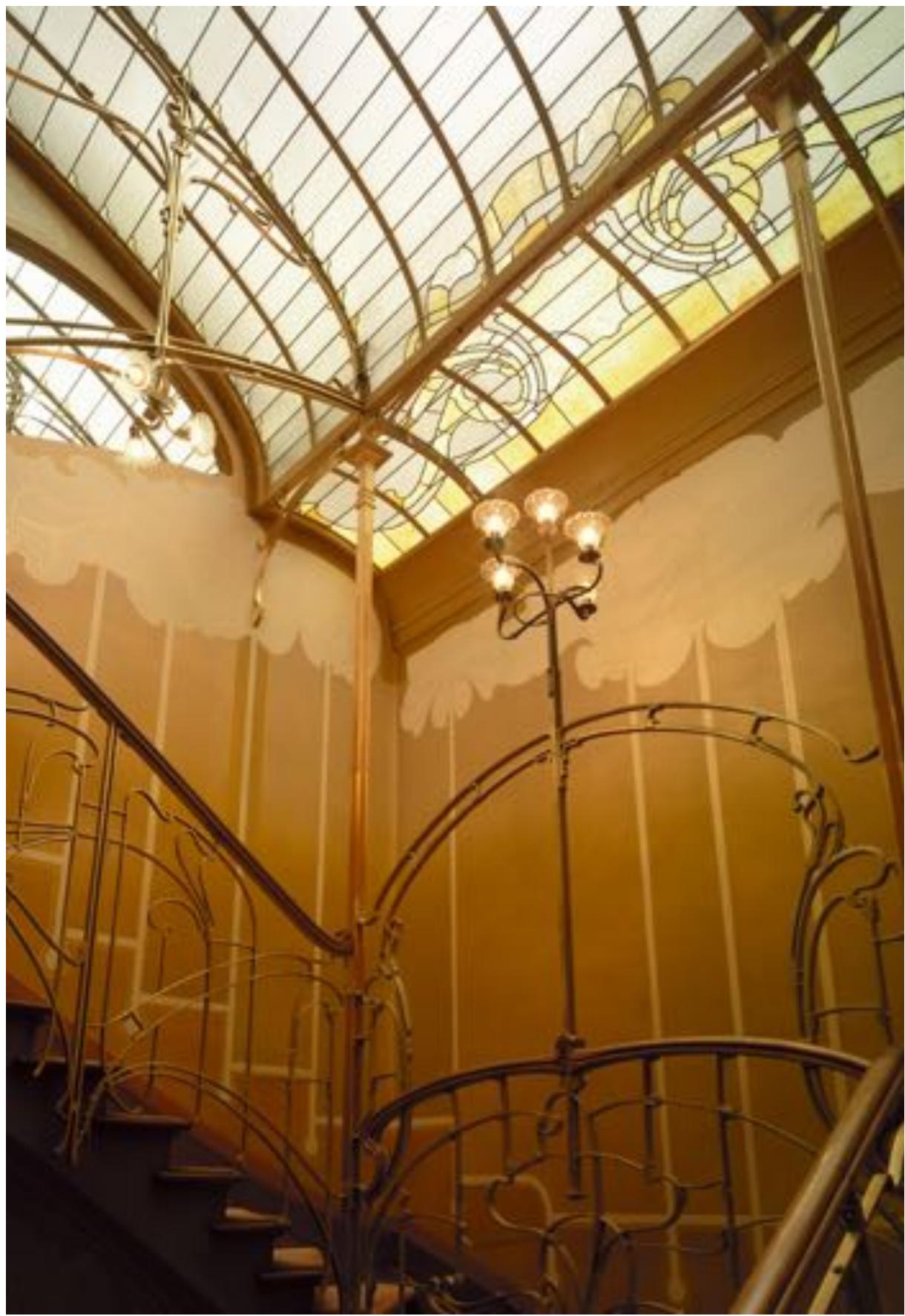


FIG. 5 The Horta House, built by Victor Horta (1861–1947) between 1899 and 1902. Brussels. View of the staircase © Paul Louis.



FIG. 6 Hôtel Tassel built by Victor Horta in 1893, Brussels. View of the staircase. Photo G. Weyers © CIVA, Brussels.

and on the right is a wooden panel which might be another door. Khnopff portrayed Marie Monnom in a peculiar space on the edge of several other unknown spaces. Her body is contained within a precise architectural framework, a recurring device used by Khnopff to transform a portrait into a symbolic work of art as well as to create a fictional space — that of the image.⁹ Yet, these fictional spaces provided inspiration for the design of his own Villa. The architectural framework used in paintings such as *Arum Lily* and *I Lock My Door Upon Myself* echoed the interior of the house.¹⁰ Blue curtains similar to those in the portrait of Marie Monnom were introduced as room dividers. They were part of what has been described as a staged environment, or theatrical experience: the visitors allowed inside the Villa related the strict itinerary they had to follow inside the house, with several ritualized steps to go through. For example, they had to pause for a few moments, blocked by Khnopff's butler, before being allowed to enter the painter's studio, so that he could receive his guests while posing in a theatrical way.

Khnopff was not unique in using curtains as room dividers at the time. They interested other architects for their theatricality, inherent mobility and flexibility, such as the Austrian-Czech architect Adolf Loos (1870–1933) who used them in his own house in 1903, as well as in several other projects. They were also a regular feature in Art Nouveau architecture, for example in the Hotel Tassel built by Horta and the Hotel Ciamberlani built by Paul Hankar (1859–1901). The architect Gustave Serrurier-Bovy (1858–1910) first experimented with them in his own house, L'Aube FIG. 7, to separate the dining room from the drawing room. They acted as a framing and theatrical device, enhancing the visual qualities of what can be glimpsed through their opening. In La Cheyrelle, a castle designed by Serrurier-Bovy and René Dulong between 1903 and 1909, the use of curtains allowed an even more radical redefinition of interior spaces: the traditional categories of drawing room, dining room, smoking room, etc., were replaced by a single space, the living room. The curtains were used to demarcate subsections of the room, allocated to particular functions. They played a role in dismantling spatial boundaries by replacing doors with a mobile fabric that could be opened, closed or anything in between.

Ultimately, thinking about transitions would lead to their erasure in open-plan designs — but there is a world of possibility between fixed spatial boundaries and their complete erasure. Architects and painters experimented with several options. By subverting the expected function of a space and juxtaposing different rooms, interior paintings rendered the spaces they depicted more fluid and ambivalent, echoing the changes in architecture and interior design. In both cases, rooms were no longer thought of as isolated units but in accordance with the way they related to one another. These relationships were managed by means of glass doors, stairs, curtains, etc. Such devices indicated the need to reach a careful balance — linking different spaces while still distinguishing between them, which resulted in a different way of experiencing interior spaces.

The examples that I have covered demonstrate that there was a general movement towards flexibility and blurring rigid spatial boundaries. My research project aims to investigate this phenomenon more widely through examples such as the folding screens Paul Hankar designed for the restaurant of a hotel, which allowed an ever-changing reconfiguration of its interior, or the multi-functional furniture designed by architects Henry Van de Velde (1863–1957) and Serrurier-Bovy at the time, such as benches with integrated bookcases or a coat hanger with an integrated mirror. ▲

⁹ Draguet, M., *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, Los Angeles: Getty Publications, 2004.

¹⁰ Golovteeva, M., forthcoming.



FIG. 7 Villa L'Aube, built by Gustave Serrurier-Bovy (1858–1910) between 1902 and 1905, Liège, Belgium © Wikimedia Commons.

A Style Without a Destination: Fyodor Schechtel's Art Nouveau Interiors in Photography

Inessa Koutenikova

Au tournant du XX^e siècle, les institutions artistiques de Moscou jouent un rôle important dans la formation d'artisans et d'artistes en suscitant leur capacité à intégrer les tendances russes et européennes. Inévitablement, tandis qu'un lien est établi entre art, industrie et commerce, l'orientation générale s'éloigne des principes ruraux ou populaires. La renaissance de ces derniers est laissée en grande partie aux mains d'artistes et d'architectes comme Ivan Fomine et Fiodor Schechtel. Pourtant, l'œuvre d'Otto Wagner et de la Sécession viennoise ont largement influencé la diffusion et la modernisation de l'Art nouveau en Russie, en lui ajoutant une dimension alternative. Il est à la fois antirationaliste, expression des rêves les plus extravagants, et fonctionnaliste, forme matérielle donnée à l'aspiration socialiste et aux avancées technologiques. Moscou 1900 doit sa force et sa vitalité à sa diversité, sa complexité, son ambiguïté et ses manifestations paneuropéennes. La lutte des formes qu'elle représente est aussi une lutte de visions du monde ; le nationalisme se confronte à l'universalisme, la science à l'art et les croyances européennes à la pensée orthodoxe. La mission de la photographie reste quant à elle beaucoup plus simple, car elle réussit l'exercice délicat de décrire, traduire et analyser un style très apprécié.

F

or an audience living a century later, Fyodor Schechtel will always be a controversial figure. His Art Nouveau interiors are, by and large, idiosyncratic examples of the temporary integration of European ideas with the traditional Russian school of arts and crafts, merging at once with new technology, social status and the new sense of aesthetics. He is a person capable of crossing geographic, artistic and social boundaries of his time.

The study of Schechtel's interiors through photography, and his short-lived relationship with the Moscow-based photographer Ivan Aleksandrov, can contribute to an integrated history of new photographic media and architectural novelty. This episodic encounter may also facilitate a better understanding of photographic practices at the zenith of Russian Art Nouveau.

Photography, introduced to Russia in 1842,¹ was nothing short of a sensation. Its rapid proliferation challenged the other arts, including crafts, architecture and literature, as well as the very integrity of the self. If art and architecture critics at first greeted the camera with scepticism,² Russian architects and artists themselves welcomed it with a warm embrace. As many works of architectural photography demonstrate, the varied scope of the genre including architectural exteriors and interiors, "indoor portraiture", or extraordinary constructive details, reshaped not only architecture's photographic practices but also the sphere of photography itself.

For many Moscow Art Nouveau architects, a single photograph or a photograph as illustration of an architectural object was never an endpoint; their designers' practices continually transformed and animated the frozen moment. But just as they used drawings to shape the reception of their travels, their experiences and themselves, Russian photographic studios used images to shape the reception of the new *stil' modern*. From diaries to photographic reproductions, the design world of many architectural personalities was photographically interlinked and captured moments within their personal life stories — framed and reframed within the writing of the Art Nouveau history of Moscow.

Early twentieth-century architecture is a great wizard of photographic tricks. It is perhaps the only artistic discipline where photographer and designer marched in parallel: the great architects designed and built while photographers observed and recorded their work. By contrast, Art Nouveau, a period of fragile, decadent, frivolous and often personally tailored architecture, offers us a rich cache of architectural details and stories in return. It was a golden age of details, which served as a text for an imaginative photographic eye to read and interpret. The notion that an architect is the best photographer of his own work held a grain of truth during the Belle Époque. What were the primary features valued by the Art Nouveau photographers? The functionality and comfort of all the interiors, technological innovations that helped to improve construction and constructive materials, and the idea of multiculturalism and the aesthetic application of all human values, emotions and needs.

¹ Russian chemist Sergei L. Levitzky (1819–1898) experimented with daguerreotype, and studied with the academic Julius Y. Fritsch during the inspection of the Caucasus in 1842, where he worked on improving that early technique. The year 1842 is held to be the official birthday of photography in Russia. Subsequently, Levitzky left his job at the Home Ministry in St Petersburg and went to Paris to devote himself to photography.

² Stasov, V., *On Photography: The Selected Writing*, Moscow: State Publishing House *Iskusstvo*, Moscow, vol. 3, p. 25.

³ For a historical account of Schechtel's involvement and exposure at the International expositions, see Salmond, W., "The 'Russian Street' at the 1901 Glasgow International Exhibition", in Aronova A., Ortenberg A., eds., *A History of Russian Exposition and Festival Architecture, 1700–2014*, New York: Routledge, 2019, pp. 131–148.

Before embarking on their impressive careers, it is important to note that a great majority of the Russian Art Nouveau architects had already acquired some knowledge of European Art Nouveau. They had earned impressive reputations as designers at the World Exhibitions,³ and carried out significant commissions in Russia, although European projects consistently eluded them.

With the arrival of Art Nouveau, realism went out of fashion, as architects such as William Walcot, Ivan Zholtovsky, Ilya Bondarenko and Ivan Fomin



FIG. 1 Fyodor Schechtel, Black Swan Mansion, commissioned by N.P. Riabushinsky Villa, Moscow, 1895, free internet access, photograph unknown.

shifted towards *fabulism* (storytelling) or other forms inspired by visual sources, personal convictions and artistic theories. The group "World of Art" (*Mir Iskusstva*) had just made an appeal for a politically and artistically radical forms of aesthetics;⁴ Dmitri Filosofov, a critic aligned with the group, called Moscow architecture thin and empty, exhausted by its social seriousness. Sergei Diaghilev (1872–1929) wrote in the first volume of the almanac "World of Art": "Beauty in art is temperament expressed in images, and therefore is it of no concern to us where those images are taken from, as a work of art is not important in itself except as an expression of the personality of its creator."⁵ Under Diaghilev's baton, the dreams of the Age of Decadence into which Art Nouveau happily falls, transforming the age of realism and naturalism, began to emerge in accordance with the latest modernist aesthetics.

The new Russian aesthetes aspired to a sophisticated, pleasing architecture, along the lines of the tremendously popular British Arts and Crafts movement, which introduced unique, contrasting, abstractly sculptural elements in furniture and light fittings, along with floral and geometrical ornaments and graphic motifs.⁶

Although the *Miriskussniki* had seen Art Nouveau as a visionary movement, popular attitudes began to change dramatically around 1900, at a time of worldwide social and cultural ferment that made Moscow *stil' modern* speak to its European counterparts. The young generation of Russian architects, alert to imaginative and expressive qualities long dismissed as pathologically bizarre, especially in architecture, was beginning to shine.

Just as one of these Art Nouveau architects, Fyodor Schechtel, designed a group of wooden pavilions alluding to medieval Russian architecture for the

⁴ An explication of the notion of "artistically radical and free" was attempted by the founders of the movement Aleksandr Benois, Dmitry Filosofov and Sergei Diaghilev, a new outspoken generation of young Russian artists and theoreticians in St Petersburg. Their open critique of the official Russian Art Academy and socially inclined cartel of *Perevodzhniki* were widely discussed in the "World of Art" almanac.

⁵ Diaghilev, S., *Almanakh Mir Iskusstva*, Moscow: RIK Rusanova, (1), 1898, p. 3.

⁶ For the interaction between Art and Crafts and the Russian theories or conceptions on art among others, see Blakesley, R.P., *The Art & Crafts Movement*, London: Phaidon, 2006.

International Exposition of 1901 in Glasgow, his Scottish contemporary, Charles Rennie Mackintosh, was preparing to exhibit samples of his furniture at the exhibition of Art Nouveau Architecture, Arts and Crafts in Moscow, which opened on 22 December 1902. Like his Austrian counterparts Joseph Maria Olbrich and Koloman Moser, also invited to the show, Mackintosh was given a separate space for his White Drawing Room while his graphics were exhibited in a room nearby. Both exhibitions⁷ were heavily photographed and publicized⁸ [FIG. 1]. Making sense of these mercurial works is not easy, and situating them in such a life as Schechtel's is even more challenging.

Fyodor Osipovich (Franz-Albert) Schechtel (1859–1926), the second son of a prosperous ethnic-German family, was born in St. Petersburg and briefly raised in Saratov. While Germans predated other Europeans on Russian territories by several

centuries, St. Petersburg's German population reached its height during the reign of Peter the Great under those famous patrons of the St. Peterkirche.⁹ The German Petersburgers, to which Schechtel's family belonged,¹⁰ formed an important merchant class that could worship freely and seek commissions from the courts and wealthy patrons of the arts. Schechtel attended the esteemed Moscow School of Architecture, Painting and Sculpture, a "natural choice" for him.¹¹

⁷ The former was praised as optimistic for its technology and taste, the latter as pessimistic by simple criteria: who could ever live in such interiors, and how? Ivan Fomin, a leading organizer of and participant in the Moscow Exhibition, was criticized for the "pessimism that reigns in our era, both in literature and in life".

⁸ Salmon, W., "Moscow Modern", in *Art Nouveau, 1890–1914*, Greenhalgh, P., ed., London: Victoria & Albert Museum publication, 2000, pp. 388–387.

⁹ The history of the Germans in Russia has been well documented in the several volumes of the encyclopedic work, "Germans of Russia". Currently in three volumes, it was published between 1999 and 2006 under the editing committee of V. Karev in Moscow. See Karev, V., *Nemcy Rossii*, Enziklopediya v trekh tomakh, Moscow: ERN Publishing House, 1999–2006.

¹⁰ Schechtel's early years gave little hint of what was to come. His father was a qualified engineer, his brother and sisters (four of six) lived at home; the youngest brother was adopted after Schechtel's father died and his sister lived with another family, to ease the conditions of poverty.

¹¹ Muschta A., *Schechtel, Saratovskie stranichki* ("Schechtel. Saratov's pages"), Saratov: Tektonika Plus, 2009, pp. 7–8, 30–49.

¹² One such was Aleksandra I.

Derozhinskaya, owner of the textile factory Ivan Butikov and Co (her mansion was built in 1901–04, and since 1959 has housed the Australian embassy). Another patron was the banker and collector of Russian icons, Stepan P. Ryabushinsky (1902). There was also A. Levinson's printing house (1900), P. Smirnov's mansion on Tverskoy Blvd., and more.

¹³ All thirty-seven original prints bearing the metal seal of the photographer's Moscow atelier are in the collection of the State Museum of Architecture in Moscow. The same set of prints of the Ryabushinsky and Derozhinskaya houses were sold by the Schechtel family to the State Tretiakov Gallery. This information derives from Rogozina, M., *Fotograf Ivan Aleksandrov. Vidy Moskvy. Usadby. Osobniaki Moderna* ("Photographer Ivan Aleksandrov. Views of Moscow. Estates. Art Nouveau Mansions"), Collection of Schusev State Museum of Architecture, vol. 2, Moscow: Kuchkovo Pole Publishing House, 2014, p. 10.

¹⁴ The singularity and multiplicity of architectural art are discussed in Wollheim, R., "Are the Criteria of Identity that Hold a World of Art in the Different Arts Aesthetically Relevant?", in *Ratio*, 20, 1, (June 1978), pp. 29–48 and Norberg-Schulz, C., *Intentions in Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1963, reprint in Nesbitt K., ed., *Theorizing a New Agenda in Architecture, an anthology of architectural theory, 1965–1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996.

In Schechtel's interiors for wealthy Moscow patrons, both modernists and materialists with a strain of deep conservatism in their commissions,¹² the new iconography comes to light as well as Schechtel's structural genius. Physical lightness and structural imagination are Schechtel's holy grails. He soars in fantasy, and he lives for light. His interiors for Aleksandra Derozhinskaya [FIG. 2], of which more later, are luxurious orchestrations of feverish decoration mingling velvety blues, dusky purples, shimmering greens, rich wood and impeccably cut marble and incrusted details of wrought iron. In his architectural drawings, some of the same colours, presented as isolated elements, become refreshingly austere, something that monochrome photographic prints could not show. If his interiors are uneasy, it is because the combination of his palette and his forms is never easy. He flirts with chromatic chaos and yearns for spatial catharsis. We never find his gaudy fantasies over-ambitious, because he is an artist who knows how to fill our eyes.

What is therefore disappointing about the photographs of Schechtel's interiors is that his coloristic genius is so hard to find there. The albumin prints muffle and sometimes neutralize his work. Schechtel's reputation as the leader of the Art Nouveau moment in Russia can be compromised by photographic reproductions in which there is little ambient light, so that most of the objects disappear into the darkness of the print. When he irked the authorities with the House for Zinaida Morozova (1893–1898) on Spiridonovka street, then the mansion for Stepan P. Ryabushinsky on Malaya Nikitskaya (1900–1902) and the interiors of the Vikula Morozov House on Podsolensky Lane (1896–1900), all featuring those deliberately provocative interior details — gigantic central staircase, uncommonly large windows and uninterrupted friezes in the salons, Schechtel approached directly the Moscow photographer Ivan Aleksandrov (life dates unknown¹³) to propose recording his work in albumin. The aesthetic relevance of Aleksandrov's photographs and their transformation of Schechtel's interiors highlight the multiple artistry of Schechtel's architecture.¹⁴ By implication there was a follow-up: armed with Schechtel's portfolio Aleksandrov took part in the Fifth Exhibition of the Russian Imperial Technical Society in St. Petersburg (1898), a springboard for the future photographers of Russia. He was nominated for a bronze medal and made his name in the Imperial court. Not long afterward



FIG. 2 Fyodor Schechtel, S. Riabushinsky House, Moscow, 1900–03, free internet access, photograph unknown.

Aleksandrov was invited to join the Russian Committee of Icons Preservation as a photographer, and moved to the capital. He never saw Schechtel again.

In the first instance Schechtel found Aleksandrov's photographs brilliant and audacious, yet highly respectful of his architectural verity. He again approached him personally just after finishing the interiors of Zinaida Morozova's house, motivated by the photographer's sensitivity to the house's spatial rhythm and movement. Does Schechtel's choice of Aleksandrov suggest that his photography achieved a more rigorous formulation of architectural concepts, providing a clear, perceptive, intuitive reading of the architect's ideas? The answer escapes us because we lack sufficient evidence of Schechtel's encounters with photographers. However, the alleged compatibility between the physical and representational properties of his work is clearly found in Aleksandrov's work.¹⁵

Better than any other photographer of architecture of his time, Aleksandrov grasped the significance of the emergence of a new style (Art Nouveau), a new genre (architectural photography), and a new cause not commonly associated with modernity: aesthetic reason, not tradition or the word of the official censor, is the only trustworthy tool for investigating the inner world of architecture, and the photographic image is the best foundation for any subtle, rapid changes within it. Aleksandrov's camera truly set out to question everything.

Although Aleksandrov is alert to Schechtel's penchant for constantly increasing the speed of his own train of thought, his photographic emphasis on practical logic puts forward the role of aesthetics in everything Schechtel touched, not just in his architectural designs but in writing, too.¹⁶ As a consequence, Schechtel was also fascinated by dreaming and the capacity of the arts to throw people into a kind of dream state. Dreaming features in many of Schechtel's writings and ideas, but it lies at the heart of the designs for the Derozhinskaya and Ryabushinsky commissions. Aleksandrov seems surprised by Schechtel's quest for a moral-emotional foundation for the fine arts, but this is only surprising if one fails to recognize that aesthetics was crucial to the transfiguration of World of Art's views underway in his time. The true, the good and the beautiful were necessarily connected, but now with materialist reasoning. Aleksandrov's photography affirms this in his irreverent way.

¹⁵ See *Fotograf Ivan Aleksandrov. Vidy Moskvy. Usad'by. Osobniaki Moderna* ("Photographer Ivan Aleksandrov. View of Moscow. Estates. Art Nouveau Mansions"), Moscow: Kichkovo Pole, 2014, pp. 9–12.

¹⁶ See Schechtel's *Tales of the Three Sisters of Painting, Architecture, and Sculpture*, 1918, unpublished, the manuscript is preserved in the Schechtel's private archive.

¹⁷ The following short list might suffice: Kirichenko E., Schechtel, *Obrazy. Idei i Schechtel, Images, Ideas*, Moscow: Progress-Tradizia Publishing House, 2011; Fedina M., Kirichenko E., Sangina L., *Arkhitekturnaya Skazka Feydora Schechtelia. K 150-letiu so dnia rozhdeniya mastera*, (Feyodor Schechtel's Fairy-Tale. Towards the 150th anniversary of the Master), Moscow: Russkiy Impul's Publishing House, 2010; Kirichenko, E., *Zodchie Moskvy. Feyodor Schechtel'*, Moscow: Rabochii, 1981; Naschchokina, M. V., *Tvorcheskie Portrety* (Creative portraits), 3rd edition, Moscow: Zhiraf, 2005; Howard, J., *Art Nouveau, National and International*, Manchester: Manchester University Press, 1996; Muschta A., *Tvorcheskaya Strana Arkhitektora. Gody i liudi*, (The Native Country of an Architect, Years and People) ed. 3, Saratov, 1988, ibid., Otdchestvo Schekhtelia. Pamiatniki Otechestva: Almanakh, Moskva 1998, 39 (1/2), pp. 105–111 (Andrei Muschta, "Schechtel's Youth", Native Monuments Almanac, Moscow).

¹⁸ Grueff, L., *Disegni della Wagnerschule*, Florence: Cantini, 1989, pp. 29–31.

¹⁹ This art critic could be Mikhail Syrkin, 1910, cited in *Art Nouveau, 1898–1914*, p. 394.

There have been numerous studies of Schechtel's many sources of influence,¹⁷ especially the authoritative Viennese architect and theorist Otto Wagner, whose combination of eclectic historicizing motifs and modern industrial materials is everywhere evident in Schechtel's oeuvre. But there is a psychological complexity to the Moscow master that sets him above and apart, not only from other European practitioners of the time but also from his most talented contemporaries in Moscow.

Schechtel, who greatly admired the *Wagnerschule* and Otto Wagner's architectural portfolio,¹⁸ certainly had a quietist side, reflected in the sensitivity with which he designed darkened interiors, shadowy glades, and fantastical water monsters in the shimmering light of Moscow. He was a man of many parts. Even in his own day the public did not always find it easy to embrace his ideas. An art critic once observed that Schechtel's was the strangest fate of any architect of his time, for he was both misunderstood and celebrated.¹⁹

Vienna motifs became prominent in Muscovite architecture of the late nineteenth century. The hotel Metropole (1899–1905, by V. (William) F. Walcot and Lev N. Kekushev) in the heart of Moscow, with the Kremlin on its left and the Bolshoi Theatre on its right, may be the best example. Indeed, it was the perfect product of the first multicultural centre of the old Russian capital.



FIG. 3 Fyodor Schechtel, Drawings for the Dining room of the Riabushinsky House (commissioned by Stepan Riabushinsky), Malaya Nikitskaya Street, Moscow, 1900–03, watercolour on cardboard (State Architecture Museum under the name of Aleksei Shchusev, Moscow), free internet access.

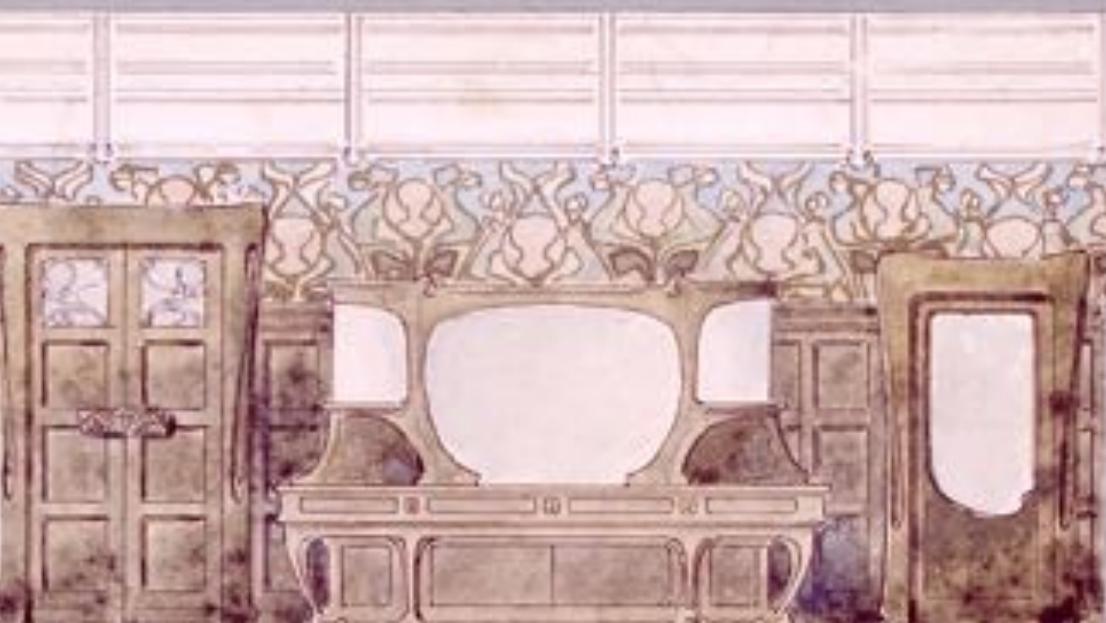




FIG. 4 Fyodor Schechtel, S. Riabushinsky House, Moscow, 1900–03, free internet access, photograph unknown.

Conceived by Savva Mamontov, who praised *Gesamtkunstwerk* and saw the hotel as a perfect Russian incarnation of the “total work of art”, the Metropole was made to exceed the size of the Wiener Staatsoper. It featured myriad, albeit modified, Wagner motifs such as *bel-étage*, majolica plates, glass cupola and lampshades on the roof. Architectural *wagneriana* was carefully copied from Wagner’s classical examples of Vienna’s Ring (1895–99), including the Majolica-and-Ankerhaus (1895) and transferred onto Moscow’s Garden Ring.²⁰

As an architect, Schechtel was a supreme storyteller. Trained as a theatre designer, he imagined buildings as stages for performance [FIG. 3]. When designing interiors, Schechtel wanted the story he was telling to retain a life of its own — not a late-nineteenth-century life but one that exploited the trappings of his own time and place. In his unpublished book *Tales of the Three Sisters of Painting, Architecture and Sculpture* (1918), he spoke of “architectural rights”, of the stroke of improvisation, musical rhythms and powerful spiralling movement.²¹ All of these can easily be found in the Stepan Ryabushinsky House, the most classical example of the Moscow *stil’ modern* [FIG. 4]. He had carefully studied the principal design ideas in the Viennese rooms of Otto Wagner, Josef Olbrich and Josef Hoffmann, and reinterpreted them in many of his other Moscow designs, including the reconstruction of the Moscow Art Theatre with the active collaboration of Ivan Fomin (1902). Although the translation of Vienna’s Burgtheater into this project had been made infinitely easier by Schechtel’s intuitive understanding of historicizing motifs and modern industrial materials, there is a world of difference between the sharply rendered parts that emerged from the process of integrating Secessionist ideas and Gustav Klimt’s legacy, and the more spontaneous results Schechtel was able to coax from artisans on site. Anna Golubkina’s modernist bas-relief that topped one of the stage designs offers a fine example [FIG. 5].

Few mainstream architects of Moscow’s Art Nouveau dared emulate Klimt directly. But artists in other mediums responded to Klimt’s examples more

²⁰ There was a strong measure of competitive display among Moscow’s new industrial elite, and they vied with one another in hiring these and other exponents of the new architecture to design showplaces of unabashed grandeur: a multicultural extravaganza for an Eastern railroad line and the Moscow terminus, the Kazan Station as well as the Northern line with a terminus at the Yaroslavl Station. This learned exercise in the Neo-Russian and Art Nouveau style juxtaposes panels of Russian wood and white tiles and mosques in a pastel color. The interiors’ checkerboard pattern stands against tawny brick worked into daring variations on traditional themes of the Art Nouveau decorative fields.

²¹ *Architekturnye Motivy* (“The Architectural Motifs”), 1900, no 4; *Zodchii* (Architect), 1906, 13, (22), 1997.



FIG. 5 Fyodor Schechtel, The Aleksandra Derozhinskaya Mansion, Prechistensky Lane, 13, Moscow, free public internet access, photograph unknown.

boldly. Although it remains unclear how much the Moscow-based architects knew about Klimt, there is no question that Schechtel's other Moscow landmark, the Derozhinskaya House and its interiors, bear a striking resemblance to Klimt's art.

It seems that Schechtel's multifaceted personality was imbued with a charisma that captivated many of his fellow men, and of course patrons, too. In many ways Schechtel's life was one of astounding contradictions — between his great success as an Art Nouveau architect, exploring a completely new style of practice, as a writer and a semi-professional photographer, and his subsequent loss of esteem in his own country.

Astonishingly, given his current status, Schechtel languished in critical limbo for several decades after his death. The architectural historians of Russia focused on Schechtel's decorative impulse but largely ignored his considerable structural achievements. For all his stunning ingenuity, Schechtel did not emerge from a cultural vacuum, and he was but one — albeit the most extravagantly gifted — among an extraordinary generation of local architects who espoused the innovative credo of the New Style, the distinctive Moscow variant of Art Nouveau, which drew heavily on Romantic revivalism, Russian folklore and the Neo-Russian style which emerged in the late nineteenth century. This brilliant cohort included the above-mentioned Walcot as well as Fomin, the modernist genius and later widely celebrated Constructivist who designed the city's notable mansion for Wilhelmina Reck in Skateryn Lane, and Ivan Mazyrin (architect of the neo-Moorish house for Arseniy Morozov, 1895–99, on Vozdvizhenka).

The architect himself lived for many years in one of the Art Nouveau villas he built in the old quarter of Moscow (Ermolaevsky Lane), until he was moved by order of the new Soviet Government into "makeshift quarters", the communal apartment, since the Bolsheviks insisted on "high density co-habitation" (*uplotnenie*). Increasingly disillusioned, this great talent was looked down upon in old age as an outdated master.

It is hard to view his Art Nouveau interiors as a final statement. We should emphasize that in a time of trouble this complex spirit stood up for life in all its variety — its beauty and its loose ends, precisely what Art Nouveau as a school stood for. In this regard, Russian Art Nouveau is a style without a destination. It was a proud if temporary subscriber to the European school.

In retrospect, the fleeting meetings between an architect and a photographer failed to affect Soviet aesthetic policies toward architectural photography, or to elucidate the significance of photographing buildings. But these meetings demonstrate the perils of skewing that research to reach desirable outcomes. ▲

Additional bibliography

- Kirichenko, E., *Moskva. Pamiatniki architektury 1830–1910*, (Moscow: Architectural Monuments), Moscow: Iskusstvo, 1977.
- Syrkin, M., *Plastocheskie Iskusstva*, St Petersburg, 1900.
- N.V. Darmstadtskaya kolonija khudozhhnikov, (Darmstadt Artistic Colony), World of Art Almanac, Mir Iskusstva (2), St Petersburg, 1901.
- Suberbére, S., Audinet, G., Derlon, B., *Si loin si proche. Objets d'ailleurs dans les intérieurs européens. Photographies 1870–2015*, Roma: Gangemi editore International publishing, 2016.
- Pardo, A., Redstone E., eds., "Constructing Worlds", in *Photography and Architecture in the Modern Age*, Prestel Munich, London, New York: Barbican Art Gallery, 2015.
- McGrath, N., *Photographing Buildings Inside and Out*, revised and expanded 2nd edition, New York: Whitney Library of Design, an imprint of Watson-Guptill Publications, 1993.
- Lichtenstein, T., Heiferman M., *Image Building: How Photography Transforms Architecture*, New York: Parish Art Museum, Water Mill, Delmonico Books, 2018.
- <https://www.admagazine.ru/interior/dom-legenda-osobnyak-p-p-smirnova-na-tverskom-bulvare> (last checked 17 December 2019)
- <https://medium.com/sl-digest/architectural-photography-as-a-way-of-knowing-the-world-45fe6d33ee9f> (last checked 15 December 2019)

La maison Paul Luc à Nancy. Documenter un exemple disparu de l'Art nouveau

Élodie Scheydecker

The subject of this article — and of my master's thesis — is a lost but well documented example of École de Nancy architecture. The Maison Paul Luc, one of the largest villas in Nancy, was built by two architects, scarcely studied until now, Henri Gutton and Joseph Hornecker, for a wealthy manufacturer. The construction gathered great Art Nouveau artists and craftsmen: Louis Majorelle, Émile Gallé, Jacques Gruber and Edgar Brandt. Unfortunately demolished in 1968, many elements of the house were preserved by the École de Nancy museum (handrails, fireplace, stained-glass windows, built-in furniture, etc.). In 2015, the donation of a documentary collection by the owners' heirs, comprising plans, drawings, quotes and bills from Majorelle, allowed us to better understand the different stages of the architectural project and interior design, to replace the surviving elements in their original context, and to gain new insight into the activities of the Majorelle company, whose records burned in 1916.

A

u début du XX^e siècle, grâce à des conditions géographiques et économiques favorables, Nancy devient la capitale française de l'Art nouveau, avec la création en 1901 de l'association de l'Alliance provinciale des Industries d'Art, plus connue sous le nom d'École de Nancy. L'exemple le plus brillant de l'architecture Art nouveau à Nancy est sans nul doute la Villa Majorelle construite à partir de 1901 par Henri Sauvage et Lucien Weissenburger, aujourd'hui magnifiquement restaurée et réouverte au public. La maison Paul Luc, mon sujet de mémoire, connaît un sort moins heureux et fut démolie en novembre 1968, remplacée par un immeuble d'une cinquantaine de logements. Construite à partir de 1905 pour Paul Luc, industriel fortuné de Nancy, et son épouse, elle les accueillent avec leurs cinq enfants en 1908. Le projet fut confié à Henri Gutton (1851–1933), ingénieur polytechnicien et père de Madame Luc, et son associé Joseph Hornecker (1873–1942), architecte formé aux Beaux-Arts de Paris. La décoration intérieure fut commandée à l'entreprise de Louis Majorelle, ébéniste et industriel d'art emblématique de l'Art nouveau à Nancy, comprenait des vitraux de Jacques Gruber, et des ferronneries d'Edgar Brandt, plus connu pour ses réalisations Art déco.

Bien que détruite, cette maison demeure un sujet d'étude pertinent, notamment pour remettre en contexte les collections de mobilier et d'éléments décoratifs (escalier, cheminée, vitraux, boiseries, meubles intégrés, etc.) déposés avant sa destruction et conservés par le Musée de l'École de Nancy (MEN). L'étude monographique, proposée par Madame Valérie Thomas, conservatrice du musée, et réalisée sous forme de mémoire, se voulait la plus complète possible, du projet architectural à la décoration intérieure, jusqu'aux aménagements techniques. Ce colloque traitant des intérieurs Art nouveau, cette communication s'attachera principalement à exposer le travail de recherche réalisé sur la décoration intérieure de la maison.

En 2015, les descendants des commanditaires firent don au MEN d'un fonds d'une cinquantaine de documents (plans, élévations, coupes, dessins d'éléments, devis, factures et lettres) liés à la construction de la maison, et notamment émis par l'entreprise Majorelle. Un autre fonds, de plus de 1400 documents relatifs aux activités de l'architecte Joseph Hornecker, conservé aux Archives municipales de Nancy, comprenait aussi des documents en lien avec la maison Paul Luc. Une première phase de recherche a ainsi consisté à inventorier et analyser les nombreuses sources primaires, et à partir de ces informations à replacer la maison et les éléments conservés dans un contexte plus large, les mettant en perspective dans l'œuvre de leurs auteurs, architectes et industriels d'art, et dans le contexte de l'habitat bourgeois de la Belle Époque. La difficulté de ce travail résidait dans l'absence de l'objet d'étude : l'analyse des traces qui en subsistent, grâce aux documents mentionnés, aux rares photographies d'époque et aux témoignages de la famille, aide à s'en faire une représentation fragmentaire mais ne permet pas de recréer la lisibilité d'origine. L'absence de spatialité rendait ainsi l'analyse architecturale ardue ; de même pour la remise en contexte des intérieurs, souvent pensés pour un espace défini dans l'Art nouveau, avec une conception d'ensemble formant une œuvre d'art totale.

Malgré ces difficultés, l'analyse des documents permit de mettre en évidence que l'architecture de la maison Luc était née de son plan, élaboré deux ans avant le début de la construction. Celui-ci était guidé par des principes rationalistes correspondant aux demandes des propriétaires, comme en témoignent les échanges manuscrits entre les architectes et commanditaires¹. La maison était un « portrait » des Luc, conçue pour répondre à leurs besoins et souhaits. Il était ainsi primordial de s'intéresser à la vie et la personnalité des commanditaires : des industriels fortunés, ouverts sur le monde et cultivés, aux pratiques sociales relativement

¹ Notes manuscrites, Dossier Maison Paul Luc, Fonds Hornecker (12Z), Archives municipales de Nancy.



FIG. 1 « Coin du feu » du Hall d'entrée de la maison Paul Luc, réalisé par les Ateliers Majorelle, vers 1908. Photographie conservée par les descendants Luc.

conservatrices. Paul Luc avait voyagé en Angleterre, en Écosse et aux États-Unis dans sa jeunesse, et était par ailleurs abonné à des revues artistiques étrangères, comme *The Studio*. Ces influences se ressentent dans les choix décoratifs faits pour la maison, mais aussi dans l'intérêt pour les avancées technologiques et les éléments de confort, tels que Paul Luc avait pu en voir, par exemple, dans l'Hotel del Coronado à San Diego en 1889, alors le plus grand hôtel de luxe du monde, se targuant d'être équipé de 2500 lampes à incandescence.

Le plan de cette maison bourgeoise de plus de 800 m², se développant sur quatre niveaux, révèle l'importance accordée à la vie sociale, avec plusieurs pièces de réception, mais aussi à la sphère familiale, avec des espaces prévus pour l'éducation et le divertissement des enfants. Il possédait des éléments traditionnellement aristocratiques (une « cour d'honneur », un vaste jardin s'apparentant à un parc, des dépendances entourant la maison : une loge de concierge et un garage), de même qu'une nette séparation entre maîtres et domestiques dans la disposition des pièces, mais présentait une grande modernité par la destination de certaines pièces (plusieurs salles de bains, encore rares à l'époque), et des éléments de luxe comme une salle d'escrime et un cabinet de photographie. Le style architectural de la maison était lui aussi à la fois empreint de tradition, avec des éléments lui conférant un aspect prestigieux et aristocratique d'Hôtel particulier, et de modernité par son rationalisme et ses ornements. Si ses élévations n'étaient pas porteuses de l'expression la plus affirmée de l'Art nouveau, se limitant aux ferronneries de motif de pomme de pin et à des modénatures aux courbes végétales se fondant dans la pierre, elles suivaient les mêmes principes, avec sobriété et subtilité.

La maison Luc était construite en pierre d'Euville, comme bon nombre d'édifices Art nouveau à Nancy. Ce type de pierre, exploité dans une vingtaine de carrières du Pays de Commercy à la fin du XIX^e siècle, était recherché pour son grain fin et sa grande blancheur, due à sa faible teneur en oxydes de fer. Ces qualités en firent un matériau de choix pour les édifices parisiens de la fin du XIX^e siècle tels que l'Opéra Garnier, le Grand et le Petit Palais. Victor Horta utilisa également ce matériau pour plusieurs de ses constructions. Le schéma classique de la construction, aux ornements Art nouveau discrets, auraient pu indiquer une approche superficielle de l'Art nouveau, mais cette impression se dément avec la décoration intérieure qui prolongeait le style en réutilisant les motifs végétaux des façades, faisant entrer la nature dans l'espace domestique [FIG. 1].

La décoration intérieure de la maison n'est malheureusement que partiellement connue. Seules deux photographies d'époque ont été retrouvées, toutefois riches en informations. Les descriptions présentes dans les devis et factures donnent également de nombreuses indications, par pièce, d'éléments achetés à Majorelle, faits sur-mesure ou simplement revendus par l'entreprise ; comprenant parfois des mentions de matières et couleurs, ou nous apprenant seulement leur nombre et prix. Ces informations ont notamment permis de retrouver les emplacements d'origine des éléments déposés au MEN dans les années 1960.

Les documents conservés de la commande à l'entreprise Majorelle nous apportent des informations sur le processus d'élaboration d'un projet d'ensemble. La connaissance des activités de l'entreprise autour de 1900 est limitée par l'absence d'archives, due à la destruction des ateliers par un incendie en 1916 et au bombardement du magasin nancéien en 1917. Les documents conservés sont donc précieux pour compléter notre connaissance de l'entreprise. Leur activité principale était la vente de meubles et d'éléments de décoration finis de qualité, à mi-chemin entre l'industrie et l'artisanat, distribués dans les magasins de l'entreprise et par l'intermédiaire de catalogues. Les commandes spéciales pour la décoration de pièces et la réalisation de meubles sur-mesure étaient coûteuses et



FIG. 2 Restitution de l'espace « Coin du feu » de la maison Paul Luc, présenté lors de l'exposition « L'École de Nancy. Art nouveau et industrie d'art », au Musée des Beaux-arts de Nancy, du 19 mai au 3 septembre 2018 © Élodie Scheydecker.

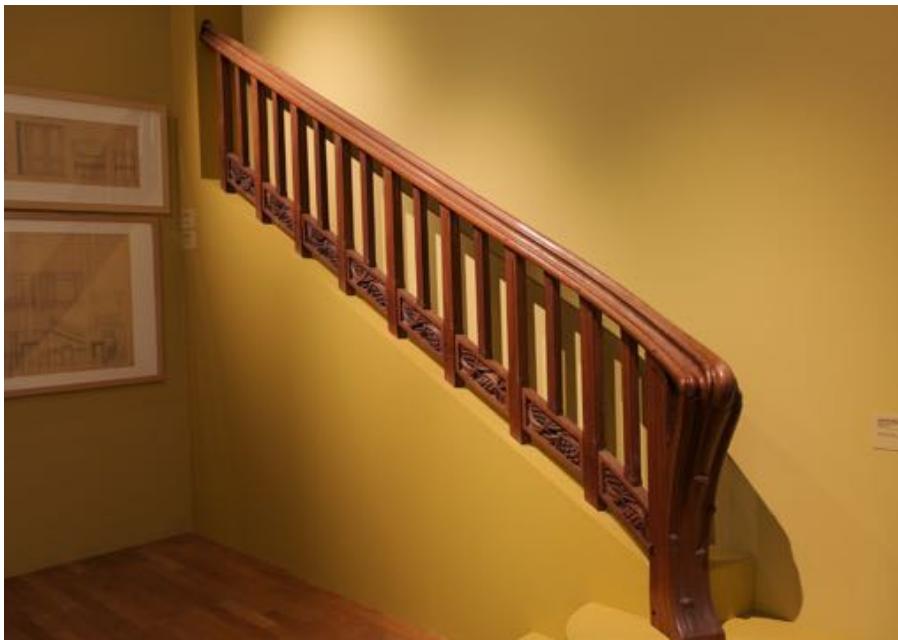


FIG. 3 Ateliers Majorelle, rampe d'escalier de la maison Paul Luc, présenté lors de l'exposition « L'École de Nancy. Art nouveau et industrie d'art », au Musée des Beaux-arts de Nancy, du 19 mai au 3 septembre 2018 © Élodie Scheydecker.

plus marginales. L'entreprise Majorelle a toutefois assuré la décoration, partielle ou intégrale, d'une très grande partie des maisons Art nouveau de Nancy.

Dans la maison Paul Luc, l'Art nouveau se trouvait essentiellement dans les pièces de réception, ce que le visiteur voyait de la maison, mais se retrouvait aussi dans la chambre principale de l'étage et le cabinet de toilette attenant. La réalisation majeure de Majorelle pour la maison était un « coin du feu », ensemble harmonieux de boiseries, divans et étagères intégrés autour d'une cheminée. Cet espace intimiste et confortable prenait place dans l'espace plus vaste du hall central, lui-même conçu par Majorelle, et présentait une unité décorative, avec le motif de

la pomme de pin sur la rampe d'escalier, les chenets de Majorelle et les plafonniers d'Edgar Brandt. Les grands noms de l'École de Nancy étaient représentés dans cet espace, avec deux vitraux de Jacques Gruber, aux motifs de coloquintes et nénuphars pour l'un, placé en cloison contre le « coin du feu », et de roses pour l'autre, situé en haut de l'escalier principal, ainsi que des meubles et objets d'Emile Gallé et des vases Daum [FIG. 2-3].

Dans un devis, adressé à Paul Luc le 21 avril 1906, le projet est présenté comme une « grande cheminée, avec divans d'angles et boiseries formant étagères, l'intérieur de la cheminée en grès et briques émaillées, plaque de fonte sur modèle spécial à l'intérieur, grandes boiseries avec tablettes étagères, décoration des pilastres jusqu'au plafond ». On apprend dans une facture que les murs étaient tendus d'une « toile beige à grosse trame ornée de végétaux, réalisés au pochoir »². Le motif végétal du vitrail se poursuivait sur les murs, donnant une impression de nature luxuriante, et comme souvent à Nancy était représenté de manière naturaliste. Cette œuvre d'art totale a été partiellement présentée au cours de l'exposition *L'École de Nancy. Art nouveau et industrie d'art* au Musée des Beaux-Arts de Nancy en 2018, dans une esquisse du contexte spatial d'origine recréé par la scénographie.

Les pièces adjacentes au « coin du feu », un cabinet de travail et un petit salon, étaient aussi décorées par l'entreprise Majorelle. La cheminée en marbre rose du petit salon est aujourd'hui conservée au MEN. Du mobilier de ces pièces nous sont parvenus les projets dessinés, de même que ceux de la chambre et du cabinet de toilette du couple Luc, aux meubles blanc satiné. D'autres éléments du décor d'époque ont été retrouvés avant la démolition, notamment un échantillon de tissu d'ameublement, que nous avons pu identifier comme étant de l'architecte et designer anglais Charles Voysey, intitulé *Bird and Tulip* (1896), montrant le goût du couple pour les Arts and Crafts. Le grand salon et la salle à manger étaient en revanche meublés de copies de style Louis XV, que continuaient de produire les ateliers Majorelle.

L'entreprise Majorelle était également responsable des aménagements techniques de la maison et a même fourni de l'électricité au foyer, activités jusqu'alors inconnues³. Elle s'est notamment occupée de l'installation électrique dans toutes les pièces de la maison, et de l'installation de douze postes téléphoniques, reliés entre eux par un système d'interphone. Une partie du travail sur la maison Paul Luc a été consacrée à ces aspects, d'une part parce qu'ils apportent de nouvelles informations sur Majorelle, mais aussi parce qu'ils sont en général négligés par l'histoire de l'architecture. Faute de travaux comparables, il fallut se tourner vers la sociologie de l'habitat et l'histoire des techniques. La comparaison plus concrète à la Villa Majorelle, dont la visite du chantier a été rendue possible par l'architecte du patrimoine en charge du projet, Madame Camille André, permit d'enrichir grandement l'analyse de ces aspects et de montrer la modernité technique de la maison Luc, qui portait la notion de confort au cœur de tout son programme architectural. Les préceptes de l'École de Nancy de conserver « le sens de la logique dans la construction, dans l'emploi rationnel des matériaux, l'instinct pratique de la convenance et du confort, sous une parure d'élégance, de beauté et d'intellectualité »⁴, se retrouvaient pleinement dans la maison Paul Luc.

L'ambition de cette étude était de s'inscrire dans la lignée des travaux de revalorisation du patrimoine 1900 de Nancy et de la connaissance des architectes liés au mouvement de l'École de Nancy. La réouverture au public de la Villa Majorelle restaurée contribuera sans aucun doute encore au rayonnement et à l'intérêt pour l'architecture et les intérieurs Art nouveau à Nancy. ▲

² Majorelle Frères & Cie, Devis adressé à Paul Luc, le 24 octobre 1906, Fonds Luc, MEN.

³ Par exemple : Electricité Majorelle Frères & Cie, Courrier pour l'installation de 12 postes téléphoniques, le 27 avril 1906, Fonds Luc, MEN ; Majorelle Frères & Cie, Facture semestrielle d'électricité adressée à Paul Luc, le 10 juillet 1908, Fonds Luc, MEN.

⁴ Statuts de L'École de Nancy, Nancy : Imprimerie A. Barbier et F. Paulin, 1901, p. 4.

2

...
...

Reflect

.....

Based on the concept of the “total work of art”, Art Nouveau expresses a new interest in interiors. Knowledge of use and symbolism are two essential aspects of understanding the interiors of the style. In accordance with the new social, industrial and scientific situation at the turn of the nineteenth century, how did this manifest itself in the Art Nouveau interiors? This presentation of recent academic research will bring important contributions to this central perspective on Art Nouveau.

Basé sur le concept de l'œuvre d'art totale, l'Art nouveau adopte une nouvelle approche à l'égard des intérieurs. La connaissance de l'usage et du symbolisme sont deux aspects essentiels pour comprendre les intérieurs du style. Conformément à la nouvelle situation sociale, industrielle et scientifique qui émerge au tournant du XIX^e siècle, comment cela se manifeste-t-il dans les intérieurs Art nouveau ? Cette présentation de recherches académiques récentes apportera des contributions importantes à cette perspective centrale sur l'Art nouveau.

Solar Symbolism in Stanisław Wyspiański's Design for the Medical Society House in Kraków

Edyta Barucka

Stanisław Wyspiański (1869–1907) est l'un des artistes polonais les plus polyvalents du tournant du XX^e siècle. Il a apporté une contribution durable tant aux arts décoratifs qu'à la littérature. Ayant étudié l'art à Cracovie et à Paris, il rejoint la Sécession viennoise en 1897.

L'une de ses créations les plus fascinantes est la décoration intérieure de la Maison de la Société médicale de Cracovie (1904), qui est également un rare exemple polonais d'œuvre d'art totale (« Gesamtkunstwerk » en allemand). Placée sous le patronage de Nicolas Copernic, elle fait référence au système héliocentrique et célèbre le pouvoir de guérison du soleil. Pièce maîtresse de cette création : le vitrail qui représente Apollon attaché à sa lyre dans une position évocatrice de l'iconographie de la Crucifixion. L'article met en évidence les références symboliques de la création de Wyspiański en lien avec son œuvre littéraire.

S

Tanisław Wyspiański has a unique position in Polish culture, which rests equally on his contribution to literature and to the visual arts. While he was a prolific playwright, poet and translator, it is his contribution to decorative arts and book design that makes him stand out among his contemporaries. Wyspiański's lifespan was very short — he died at the age of 38 — but he left an impressive legacy of works and projects [FIG. 1]. The lack of understanding he often encountered in his native Kraków was counterbalanced by the steadfast support of a few dedicated friends and patrons. There are themes and references running across his writings and decorative schemes that make his entire œuvre intricately interconnected.¹ This is also the case with the interior decoration of the Medical Society House in Kraków, whose symbolism can only be properly highlighted in the broader context of Wyspiański's other literary and decorative works.

As an artist Wyspiański was dedicated to the idea of the unity of the arts and the Wagnerian concept of *Gesamtkunstwerk*.² Like William Morris in the British Isles, he expressed himself in different media, explored the artistic potential of crafts, and was interested in the protection and restoration of old buildings. He was a skilled draughtsman and a designer of stained-glass windows and murals, theatre stage sets and costumes, and interiors, private and public. One of his most consistent contributions was to the revival of book design and typography.³ On a monumental scale he is best known for his stained-glass windows, a few completed and others drafted on paper but never executed. Though he was well-travelled and spent a few years in Paris, both his short life and his work are associated with Kraków, the city in which he was born on 15 January 1869 and in which he died on 28 November 1907.



[FIG. 1] Stanisław Wyspiański, *Self-portrait*, pastel on paper, 1902 © National Museum in Warsaw.

¹ Art historian Karol Estreicher wrote of Wyspiański that as a painter he thought like a poet and as a poet — like a painter. Estreicher, K., "Wyspiański — Konrad", in *Stanisław Wyspiański 1907–1957* (exhibition catalogue), Kraków: Muzeum Narodowe, December 1957 – June 1958, pp. 12–13.

² Estreicher, K., op.cit., pp. 14–15.

³ Wyspiański's contribution to book revival has been discussed and presented at length in a recently published exhibition catalogue: Gawel, Ł. and Laskowska, M., eds., *Wyspiański Nieznany* [Wyspiański Unknown], Kraków: Muzeum Narodowe, 15 January – 5 May 2019.

WYSPIAŃSKI'S EARLY YEARS AND THE FIRST MAJOR EUROPEAN TOUR

In Wyspiański's lifetime, the historic seat of Polish kings and, until the mid-16th century, capital of the Commonwealth of Poland and Lithuania was part of the Austro-Hungarian Empire. Under the rule of the House of Habsburg the Royal Castle on Wawel Hill was transformed into barracks for the Austrian garrison and there were plans to use Wawel Cathedral, place of royal burials and coronations, as a garrison church. For Wyspiański the Castle and the Cathedral were the repository of Polish history and tradition, and Wawel Hill was a reference which lay at the heart of his work. His attitude to that tradition was complex and sophisticated: while drawing inspiration from the past he also challenged the national life in the spirit of nascent modernity.

The first formative influence on Wyspiański was that of his father, Franciszek, who was a sculptor. As a child Wyspiański spent a lot of time in his studio in Kanonicza street, among busts and statues of historical figures. Years later he recalled that experience in a poem: "At the foot of the Wawel Hill my father had a studio / a spacious chamber, vaulted and whitewashed / peopled with a huge crowd of figures from the past / I used to go there as a small boy and what I felt I later shaped into my art"⁴ [FIG. 2]. Among Franciszek Wyspiański's fellow artists was a historical painter named Jan Matejko, whose huge canvases represented scenes from the national past and prominent figures, such as Nicolaus Copernicus. Matejko later became a mentor and teacher to Wyspiański at the Kraków School of Fine Arts, and his vision and interpretation of Polish history weighed heavily on Wyspiański's imagination.⁵

In 1890 Wyspiański embarked on a European "Grand Tour" lasting seven months, during which he visited Northern Italy, Germany, Switzerland, France and Bohemia. It was a voyage of discovery that opened his eyes to the works of old masters as much as contemporaries, Holbein as well as Böcklin and Puvis de Chavannes. In France he visited the Gothic cathedrals of Chartres, Rouen, Amiens and Reims.⁶ On return, like many other European artists at that time, he decided to pursue his studies in Paris, where he attended the Académie Colarossi for intermittent periods until 1894. The impact of those years is clearly seen in his oil painting from 1894 featuring the interior of Saint-Étienne church in Paris, in which a large stained-glass window is represented as a luminous flood of patches of bright colour as if indiscriminately poured onto the canvas. The focus is on the overall impression, rather than the antiquarian rendering of historical detail and features.

What Goethe wrote about the importance of foreign languages — "Those who know nothing of foreign languages know nothing of their own" — applies well to Wyspiański's artistic experience. The years of studies, travelling and exposure to art and architecture abroad enhanced his awareness and understanding of the culture and tradition in which he grew up, and on his return he grounded himself in Kraków.

WYSPIAŃSKI IN KRAKÓW

In 1895 Wyspiański received his first major commission for murals in the chancel of the Franciscan church in Kraków, followed by an invitation to design stained-glass windows for the same church in 1897. The result was what is now considered his *magnum opus* in visual arts. Wyspiański's decorations are a celebration of vegetal life and forces of nature. The figures of saints and angels are embedded into the theatre of plants. Iconographically, his work in the interior, culminating in a figure of God the Father making a gesture of *Fiat*, is a powerful hymn to the forces of Creation [FIG. 3].

⁴ <https://pl.wikisource.org/wiki/Ust%C3%B3p>, accessed 10 January 2019; translated by the author.

⁵ Streicher, K., op.cit., p. 13.

⁶ Wyspiański's travels, first in Eastern Galicia (now Ukraine) and later in western Europe are discussed by Romanowska, M., Stanisław Wyspiański, Kraków: Wydawnictwo Kluszczyński, 2004, pp. 13–16.



FIG. 2 Kanonicza Street in Kraków, where Franciszek Wyspiański had a studio "at the foot of the Wawel Hill". Post-war postcard © Stanisław Kolowca.

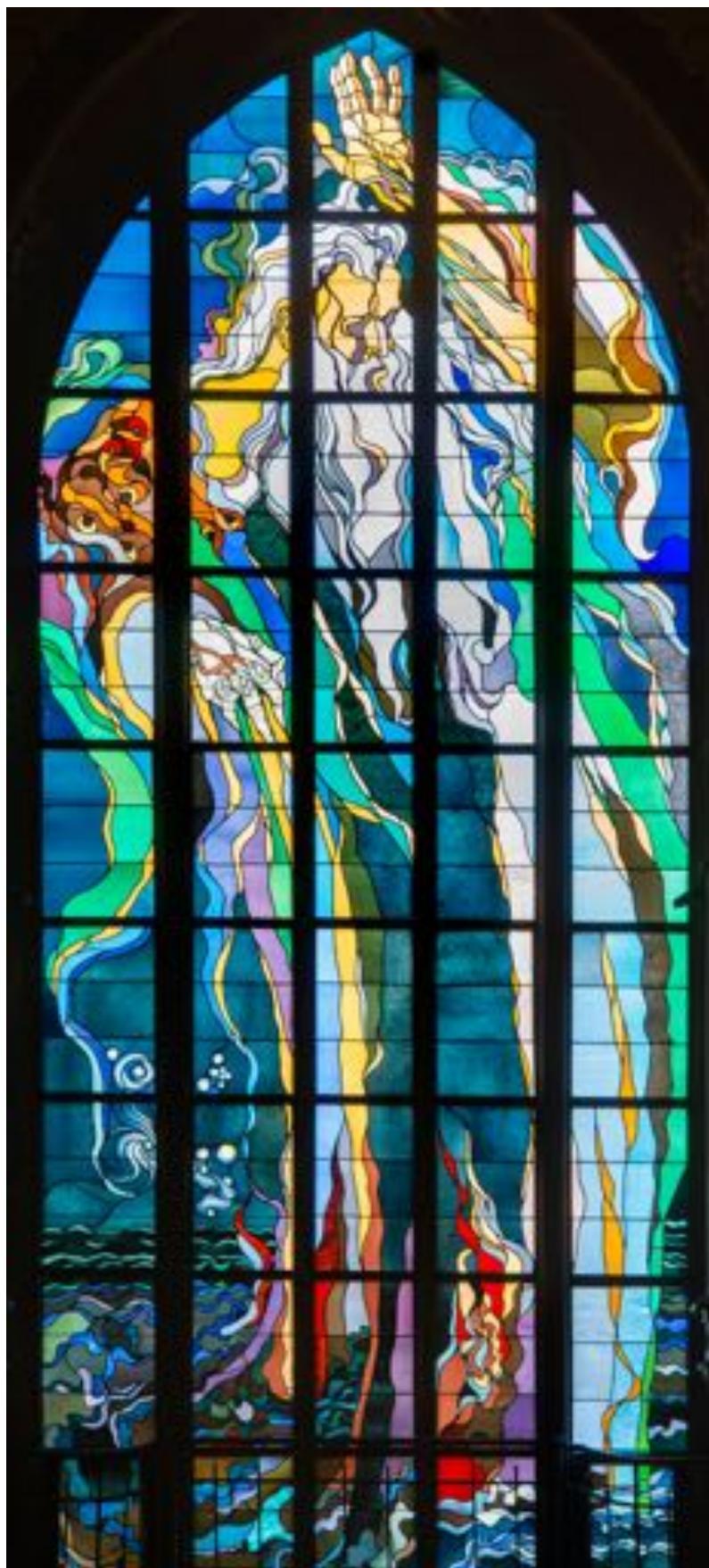


FIG. 3 Stanisław Wyspiański, *God the Father — Let There Be* stained glass window above the main entrance in the Franciscan church in Kraków, 1905 (completed) © Paweł Mazur.



FIG. 5 Stanisław Wyspiański, *Apollo: the Copernican System*, stained glass window in the main staircase in the House of the Medical Society in Kraków, 1905 © Paweł Mazur.

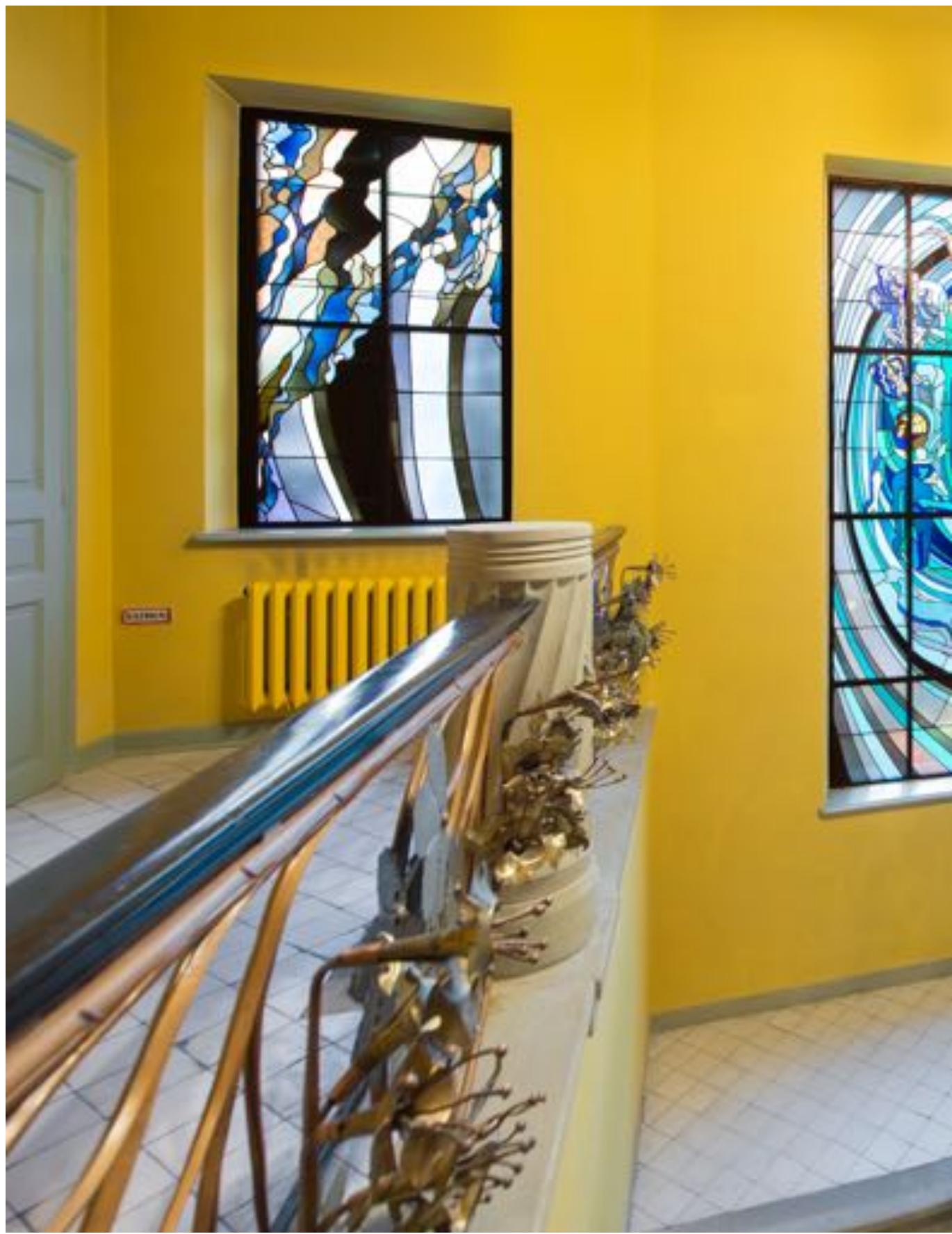
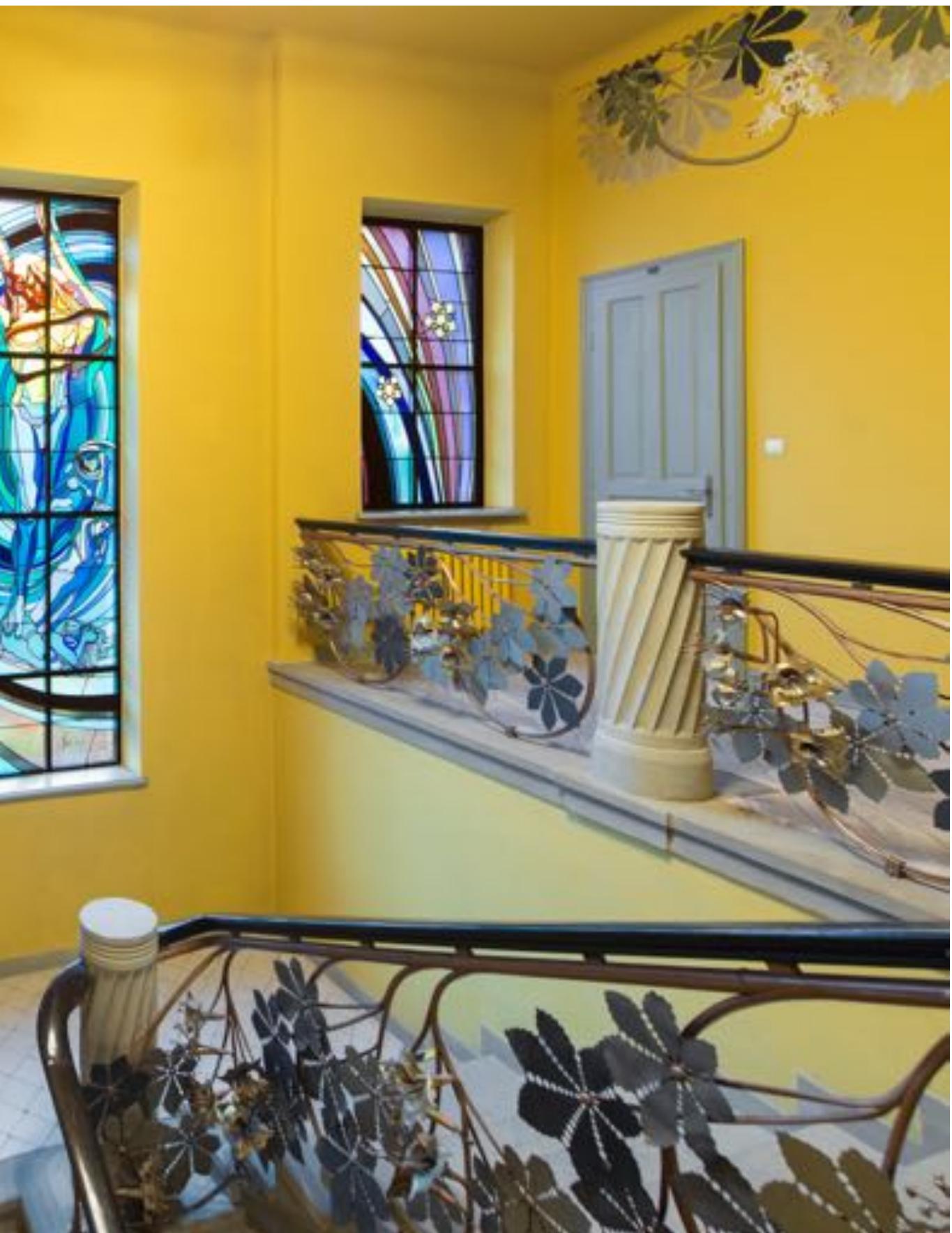


FIG. 4 View of the central staircase designed by Stanisław Wyspiański in the House of the Medical Society in Kraków, 1905 © Paweł Mazur.



The last decade of Wyspiański's life was immensely productive and marked by multiple activities. In 1897 he was a co-founder of the Polish Artists' Association, "Sztuka", and in the same year he joined the Vienna Secession group together with several members of "Sztuka"; in 1901 he sat on the founding board of the Polish Applied Arts Society.⁷ In addition to his writings and design work he produced multiple portraits, mostly in pastels, of his family, fellow artists, and friends and patrons, such as doctors Józef Raczyński and Julian Nowakowski. Raczyński carried out research on the beneficial impact of sunlight for the prevention of rickets in children; Nowakowski was one of Wyspiański's most committed supporters. As President of the Medical Society in Kraków, he was responsible for Wyspiański's commission for the interior design of its newly built House.

THE MEDICAL SOCIETY HOUSE

The work on the interior of the House started in 1904, a breakthrough year for the Cracovians when the decision was taken to withdraw the Austrian garrison from the Royal Castle and restore it to its former, residential function. As the debate started on the redevelopment of Wawel Hill, Wyspiański proposed that the past should be revisited and the former royal seat transformed into a centre of renewed cultural and political life — a Polish Acropolis. He believed that Polish national life lay dormant in its past and needed to be reinvigorated with a new spirit of modernity.⁸

The philosophical underpinnings of his idea were much more radical and expressed in his play *Acropolis*, also published in 1904. The action of *Acropolis* takes place on Wawel Hill on the night of the Resurrection. Its plot is essential for the interpretation of the decorative scheme in the Medical Society House. In the first two acts, the figures of Polish kings carved on the cathedral tombs and the characters from the *Iliad* represented in the 16th-century Flemish textiles that decorate the castle, are brought to life to rehearse their respective life stories, royal and mythological. In the last act the cathedral is filled with a tune heralding the imminent recovery of national independence. At dawn the god Apollo arrives in a golden chariot and on the ruins of the old cathedral a new order is founded. In Wyspiański's vision Apollo is like the attribute or emanation of Christ the Redeemer, the source as much of light as of healing and salvation.⁹

The symbolism of the interior decoration of the House reflected its function. Since the patron of the Medical Society was Copernicus, the interior was designed to highlight the relationship between Kraków, medicine and the heliocentric theory.¹⁰ The central feature of the staircase, which itself was painted yellow, is the stained-glass window *Apollo: the Copernican System*. FIG. 4 In the figure of Apollo Wyspiański combined his roles as a god of the sun and a patron of healing. The wrought-iron railing with its motif of lilies and the chestnut blossoms painted in the frieze running along the staircase enhance the symbolism of light. Apollo as god of sun and light is a reference to Copernicus's treatise *De Revolutionibus Orbium Coelestis* (1543), while as god of healing he alludes to the Medical Society itself. The planets revolve around the solar deity, in a dynamic, whirlwind motion. The lyre to which he is tied reminds us that he is also the god of music, poetry and song¹¹ FIG. 5.

The positioning of Apollo's body in this work echoes that of Christ in many Crucifixion scenes, while his lyre is represented as the equivalent of Christ's cross. One explanation is offered by the last scene of *Acropolis*, in which Apollo turns up as Christ the Saviour, who abolishes the old order in the name of new radiance, spiritual and modern.¹² Further evidence comes from Wyspiański's 1899 drawing of the head of Christ, now in the collection

⁷ The links of Polish artists with the international milieu are discussed in illuminating detail by Cavanaugh, J., *Out Looking In: Early Modern Polish Art, 1890–1918*, University of California Press, 2000, pp. 77–97.

⁸ This was the subject of his earlier play, the hugely successful *Wedding Party*, premiered in Kraków in 1901.

⁹ This interpretation of the final scene of *Acropolis* has been offered by Miodońska-Brookes, E., *Wawel — Akropolis. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego* and referred to hereafter: Błoński, J. *Wyspiański wielokrotnie*, Kraków: Universitas, 2007, p. 202.

¹⁰ The symbolism of *Apollo: the Copernican System* has been studied in depth by Nowakowska-Sito, K., "Apollo — System Kopernika. Studium o witrażu Wyspiańskiego", in *Folia Historiae Atrium*, vol. XXIX (1993), pp. 151–168; Czerni, K., "Witraż Apollo Stanisława Wyspiańskiego dla Domu Lekarskiego w Krakowie", in *Folia Historiae Atrium*, vol. XXIX (1993), pp. 129–150. Both articles, with summaries in French, can be accessed on the webpage of The University of Heidelberg Library.

¹¹ There are several references to Apollo with a lyre, which cannot be discussed here in detail. Wyspiański's illustrations to Homer's *Iliad* are one of them, another is Copernicus's own seal representing Apollo with a lyre; the latter has been discussed and illustrated by Nowakowska-Sito, K. op.cit., 165–166.

¹² See Cheney, L., *Radiance and Symbolism in Modern Stained Glass: European and American innovations and aesthetic interrelations in material culture*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016, chapter 2.

of the National Museum in Warsaw, which anticipates the positioning of Apollo's head in the sketch for the stained glass.

CONCLUSION

Wyspiański's immersion in the history of Antiquity and his deeply felt experience of Christianity seem to have been filtered through his engagement with modern art and the quasi-heroic position it allocated to artists. Therefore, on a more personal level, his Apollo can also be seen as a symbolic statement on the position of the artist, who — in bondage to his art — is either awaiting the moment when he will be able to unleash its healing and redeeming power or, like a Promethean figure, suffering eternally for the gift of light that he has brought to humanity.

Wyspiański's interest in the figure of Apollo and his highly individual use of the solar symbolism in the House may also be linked to his philosophical readings, not least of Nietzsche's *Birth of Tragedy* (1872), and to his interest in scientific discoveries. Through his friendship with doctors he may have stayed well informed of the advances in early 20th century medical sciences and the discoveries on the role of sunlight.¹³

Thus, it seems fair to conclude that Wyspiański's iconography and symbolism in the House of the Medical Society in Kraków is rich and complex in its selection of sources and references, whether they be literary, philosophical, visual or scientific. The way in which he successfully fused ancient and Christian traditions in a syncretic vision, firmly anchored in his native city of Kraków and derived from his own literary and visual work, is modern in its unity and coherence, both aesthetic and intellectual. ■

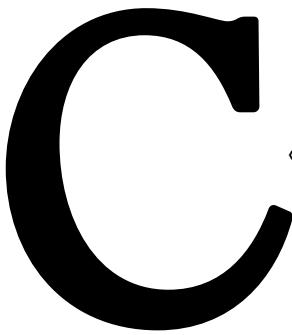
¹³ Such as Neils Finsen's Nobel Prize in Medicine in 1903.

Le Design Muncunill ou comment un système de compréhension des intérieurs domestiques peut devenir modèle d'identification d'une ville

Mireia Freixa, Domènec Ferran & Neus Peregrina

Lluís Muncunill i Parellada (1868–1931) settled in the city of Terrassa, where he achieved a wide range of production: factories, warehouses, domestic architecture and, to a lesser degree, public work. He developed a very characteristic twist on prevalent Art Nouveau taste, with the use of parabolic shapes, lowered arches and curved profiles in doors and windows in harmony with the sinuous roofs of his buildings.

In this essay we propose to go further and analyse how the large team of industrialists and artisans who collaborated with him ended up disseminating these stylistic traits — traits that would become an identifying language of the city and can be qualified as Urban Cultural Landscape. This paper aims to recover these heritage elements in order to guarantee their preservation.



ette présentation analyse les intérieurs modernistes de la ville de Terrassa¹, selon une méthode davantage axée sur la définition de « style » au sens classique du terme, bien que ce concept soit actuellement démodé en l'histoire de l'art. Autrement dit, nous nous concentrerons sur la création d'une atmosphère formelle et sur celle du concept d'intérieur plutôt que sur une analyse des plans des édifices et de leur fonction. Au delà des conditions d'interprétation des espaces intérieurs, nous tenterons de démontrer comment, par la conception de petits éléments constructifs ou ornamentaux, l'artiste arrive à développer un style caractéristique à la ville, ce que nous avons défini comme Design Muncunill. À partir de l'analyse des intérieurs — le mobilier, la menuiserie des portes et fenêtres, le travail du fer, les vitraux, les panneaux en céramique... — nous viserons à atteindre une interprétation beaucoup plus large, celle d'un paysage urbain culturel.

La ville regorge de formes paraboliques, d'arcs en anse de panier, de profils courbes et de toitures sinueuses. Cette présentation débutera du dedans pour aller vers le dehors, de l'intérieur du bâtiment vers l'extérieur de la ville, pour aboutir au paysage qui a déterminé une période de l'histoire de la ville, entre le début du XX^e siècle et la grande spéculation urbaine des années 1960. Avec son concept d'architecture et de design d'intérieur, Lluís Muncunill i Parellada (1868-1931) définit une identité locale à Terrassa. C'est une ville de petites dimensions pour un architecte qui a une grande personnalité. Terrassa ne peut être comparé à la Barcelone voisine, où des modèles — parfois contradictoires — rivalisent, ceux de Antoni Gaudí, Lluís Domènech i Montaner ou Josep Puig i Cadafalch, entre autres.

Les citoyens forment le fil conducteur qui unit ces deux mondes, l'intérieur et l'extérieur. La vision de ceux qui vivent ces espaces, ces lieux, nous permet de faire histoire. Mais nous voulons aller plus loin : regarder le passé en cherchant des moyens d'approcher, et aussi de vivre, le présent. Enfin, ce sont les citoyens eux-mêmes qui, de nos jours, cherchent et retrouvent leurs signes d'identité dans le passé.

MARIO PRAZ ET YI-FUAN TUAN COMME RÉFÉRENCES THÉORIQUES

Cette errance entre l'espace intérieur et l'urbain, comme nous l'avons dit, doit être interprétée du point de vue des habitants, de la maison et de la ville. Mario Praz, d'une part, et Yi-Fuan Tuan, de l'autre, offrent un support théorique à nos réflexions.

En relation au concept d'architecture intérieure, nous partons de la méthode d'analyse de Mario Praz qui relie la maison au « vivre » de ses habitants ; autrement dit l'architecture intérieure ne doit pas être vue comme un moyen de concevoir ou de distribuer des objets dans un espace, mais comme l'implication directe des personnes qui l'habitent. D'autre part, nous ne pouvons pas échapper au parallélisme de Praz avec une autre « histoire de vie », liée au symbolisme de la fin du XIX^e siècle, en référence au poème dramatique *The house of Life* de Dante Gabriel Rossetti, composé à la mémoire de son épouse Elisabeth Siddal, poème qu'il a enterré avec elle, à sa mort en 1862. C'est un poème qui identifie la « maison » — espace intérieur — avec la « vie ». D'ailleurs, Praz connaissait bien le préraphaélisme, grâce à son amitié avec Vernon Lee (Violet Paget)².

Si nous passons au niveau urbain, ce que les géographes décrivent comme paysage culturel reflète les relations d'un groupe social avec le territoire

1 Pere Viver entre la bastida i el cavallet, Terrassa : Museu de Terrassa, 1995–1996 ; Les arts aplicades modernistes a Terrassa. Terrassa : Museu de Terrassa, 2000 ; Neus, P., Freixa, M., *El Modernisme a Terrassa*, Barcelona : Ajuntament de Terrassa, 2002 ; sur l'architecte, Freixa, M., Lluís Muncunill, arquitecte, Barcelona : Lunwerg, 1997.

Domènec Ferran est l'auteur de la plupart des photographies. Par rapport à la conservation du patrimoine, Catàleg d'*Edificis d'interès històric artístic de Terrassa* (1981) et *Pla Especial de Protecció del Patrimoni històric, arquitectònic i ambiental de Terrassa* (1983). <http://ptop.gencat.cat/rpportal/AppJava/cercaExpedient.do?reqCode=veureDocument&codintExp=128604&fromPage=load>,

consultée le 15/11/2019.

2 Praz, M., *La casa de la vita*, Milano Adelphi, 1979, pp. 269-281

qu'il habite. C'est une relation en mutation qui a de profondes racines culturelles et qui a toujours une triple orientation : économique, sociale et symbolique (selon Álvarez Munárriz³). Nous ne parlons pas du paysage historique parce que le paysage culturel n'a pas seulement une valeur patrimoniale, il se concentre sur les lieux habités. Il a, avant tout, une signification qui implique un sentiment d'appartenance de tous les citoyens.

Selon nous, cette approche est en lien avec le courant de la géographie humaniste qui se concentre sur le comportement humain, le quotidien et l'espace vécu, toujours rempli de sentiments intangibles, non matériels. Ces principes ont été définis par Yi-Fuan Tuan, professeur émérite de l'Université du Wisconsin à Madison. Tuan lui-même résume à merveille cette conception dans sa récente conférence à l'Université, *Space, Place, and Nature: The Farewell Lecture*, en 2014⁴.

Revenant à Álvarez Munárriz, « Le paysage est une projection de la société dans un espace concret »⁵, son approche est évidemment liée aux nombreux ouvrages sur le concept de *lieu* en architecture⁶. Soit que les paysages culturels sont des territoires — ruraux et urbains — qui expriment l'action de l'homme dans la transformation de la nature et la construction de paysages chargés d'histoire et de contenus.

Nous devons admettre que le point de départ de ce discours nous fut suggéré par le constructeur de Muncunill, Pau Gorina Gabarró (1888–1983)⁷ que l'un de nous avait pu interviewer en 1970. Il avait alors plus de 90 ans, et témoignait « nous avons tous appris à dessiner avec lui ».

Le premier ensemblier décorateur à introduire les intérieurs Art nouveau à Terrassa fut Alexandre de Riquer (1856–1920). Vinrent ensuite le peintre local Joaquim Vancells (1865–1942) et ses disciples, les frères Pere (1873–1917) et Tomàs (1876–1951) Viver Aymerich.

La relation de Riquer avec Terrassa est due à son amitié avec Vancells et au fait qu'il a passé les étés dans une ferme près de la ville⁸. Riquer introduisit le goût de l'esthétisme anglais dans la décoration du *Café Català* (1898) — connu sous le nom de *El Bròquil* (en français « chou-fleur ») —, dans lequel il a travaillé pour la première fois avec Pere et Tomàs Viver — dont, malheureusement, nous ne conservons aucune image d'époque. En revanche est encore préservé *in situ* l'ensemble du mobilier, les vitraux et les peintures décoratives de la salle des actes de l'*Institut Industrial*. Le grand tableau central de 365 × 665 centimètres, une allégorie sur le commerce et l'industrie, est conservé au *Museu de Terrassa*.

En suivant le chemin ouvert par Riquer, les frères Viver ont commencé une carrière professionnelle en tant que décorateurs d'intérieurs, en parallèle à leur production comme peintres paysagistes, dans la *Farmàcia Estanislau Jo* (1902) qui conserve encore sa fonction d'origine, ou la *Casa Pere Màrtir Armengol* (disparue)⁹. Joaquim Vancells, de son côté, est le concepteur de la magnifique *Confiteria Viuda Carné* (c. 1908) [FIG. 1], transformée en pharmacie. D'autres architectes ont également été influencés par cette tendance comme Melcior Vinyals (1878–1938) dans la transformation de la majestueuse *Casa Alegre de Sagrera* [FIG. 2], aujourd'hui convertie en extension du *Museu de Terrassa*.

LE DESIGN MUNCUNILL DANS LA VILLE DE TERRASSA

À l'inverse du style développé par Riquer, les frères Viver et Joaquim Vancells — plus proches de l'esthétique anglaise —, Muncunill introduit un goût plus abstrait qui connaîtra un grand succès dans toutes les classes

³ Álvarez Munárriz, L., « La categoría de paisaje cultural », in *AlIR Revista de Antropología Iberomericana*, vol. 6, (1), 2011, pp. 57–58.

⁴ Yi-Fu Tuan, *Space, Place, and Nature: The Farewell Lecture*. http://www.yifutuan.org/dear_colleague.htm, consultée 20/10/2019 ; Joan Nogué, ed., *Yi-Fu Tuan, el arte de la geografía*, Barcelona : Icaria, 2018.

⁵ Álvarez Munárriz, L., op. cit. p. 57.

⁶ Gallardo Frías, L., *Lugar / No_lugar / lugar en la arquitectura contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Javier Seguí de la Riva, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2011. http://oa.upm.es/10903/1/LAURA_GALLARDO_FRIAS.pdf.

⁷ Le fonds Gorina Gabarró est préservé dans l'Arxiu Comarcal de Terrassa.

⁸ Trenc, E., *Alexandre de Riquer*, Barcelona, Lunwerg, 2000, pp. 36–43.

⁹ Pere Viver, entre... op. cit. La Farmàcia Jo, se conserve mais dans une autre endroit ; La Casa Pere Màrtir Armengol est démolie, mais le Museu de Terrassa a récupéré les peintures.



FIG. 1 Joaquim Vancells, ancienne Confiteria Carner, actuellement Farmàcia Albiñana (1908), rue del Raval de Montserrat, 48, Terrassa © Consol Bancells.



FIG. 2 Melcior Vinyals, Casa Alegre de Sagrera (1911), après restauration, Rue de la Font Vella, 29, Terrassa © Consol Bancells.



[FIG. 3] Lluís Muncunill, *Masia Freixa* (1908), Place Josep Freixa i Argemí, Terrassa. La photo a été publiée dans *Arquitectura y construcción*, (1999), février 1909, p. 45.

sociales. On peut caractériser le design Muncunill par des formes simples, éloignées de la tendance baroque d'une partie de l'Art nouveau international. Des lignes incurvées, avec des arcs en anse de panier ou paraboliques ont eu l'effet de le considérer — à tort — comme un disciple de Gaudí. Il travaille avec des profils arrondis et des vernis qui soulignent la qualité des matériaux et il dessine lui-même les éléments en céramique qui sont fabriqués dans les meilleures usines.

Un des premiers ensembles dont on peut apprécier la décoration intérieure au goût de Muncunill est la *Casa Joan Barata* (1905), une maison privée reconvertis en magasins et appartements. La même année, Muncunill commence à travailler au projet de la *Masia Freixa* [FIG. 3 – 4], un bâtiment emblématique dont nous conservons toutes les factures et tous les livres de comptes relatifs à sa construction, bien que nous n'ayons pas la planimétrie d'origine. L'architecte l'a projeté en profitant de la structure d'un bâtiment industriel. Selon les archives, la première construction, qui date de 1899, aurait été réalisée par Muncunill lui-même.

Nous connaissons la date du début des travaux, janvier 1906, par les factures du constructeur¹⁰. Nous connaissons également grâce à ces documents le nom des industriels et des ouvriers qui l'ont conçue dans les moindres détails suivant les

¹⁰ Actuellement dans l'Arxiu Comarcal de Terrassa.

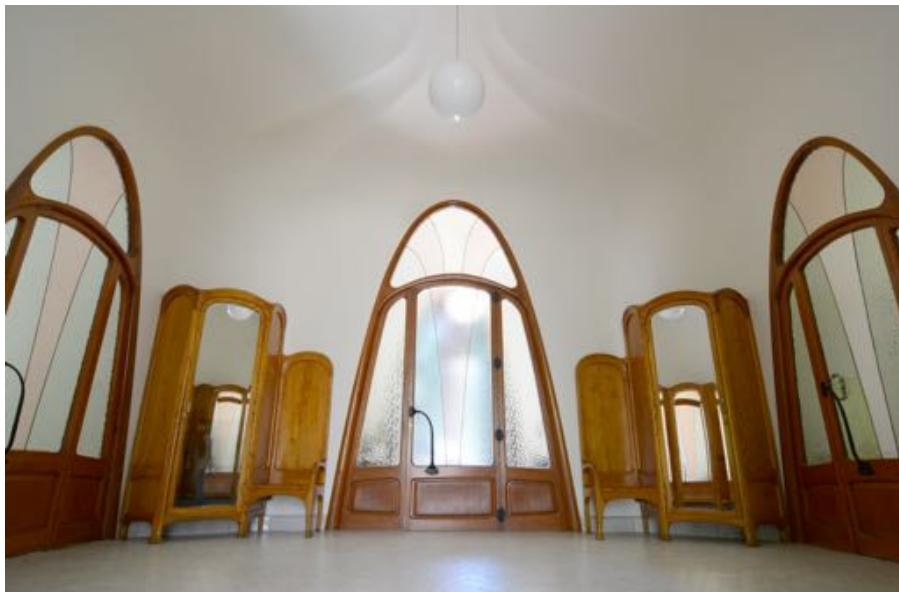


FIG. 4 Lluís Muncunill, *Masia Freixa* (1908), Terrassa, Place Josep Freixa i Argemí, Terrassa © Consol Bancells.



FIG. 5 Lluís Muncunill, Réforme de la Casa Galí, rue Sant Pere, 36, Terrassa ©Consol Bancells.

instructions de Lluís Muncunill et du menuisier-ébéniste Pere Sabater qui y travaillait aussi. Salvador Carreras en était l'entrepreneur, Jerónimo Aldabó s'est chargé du travail de maçonnerie ; la menuiserie était de Francisco Grau et la verrerie de Juan Baptista Rovira. En tant que serrurier, Pau Bros Herman a projeté quelques jolies poignées de porte sur les modèles de Pere Sabater. Muncunill a lui-même conçu les modèles de carreaux de céramique extérieurs, réalisés par l'importante manufacture *Hijos de Jaime Pujol y Baucis d'Esplugues de Llobregat*. Un article du magazine *Arquitectura y Construcción* nous apprend qu'en 1909¹¹, la maison était déjà habitée. Actuellement, l'édifice est propriété de la mairie et abrite des bureaux municipaux, mais il deviendra bientôt une maison-musée.

Depuis cette époque et jusque dans les années 1920, ce que nous appelons le goût Muncunill sera largement utilisé par l'architecte, ainsi que par les artisans qui se sont formés auprès de lui. Depuis l'intérieur des maisons, ce style sort via les vestibules et les halls d'entrée et se propage dans de nombreux commerces dans



FIG. 6 Pere Viver Aymerich, ancienne Farmàcia Jo, rue de Sant Llorenç, 15, actuellement Farmàcia Belmonte Castán, déplacée à Rambla d'Ègara, 289, Terrassa
© Domènec Ferran.

les rues de la ville. Beaucoup de ces ensembles sont encore conservés, mais la plupart bénéficient d'une très fragile protection, la façade extérieure pouvant être protégée contrairement aux détails de son décor intérieur. De nombreux édifices ont été démolis comme la *Farmàcia Mach* (1916) de la rue de l'Església. D'autres ont connu un changement d'affectation : le petit entrepôt *Magatzem Boix*, aux belles lignes Art nouveau, est en vente comme « maison jumelée » ; la *Casa Concepció Montset* (1907), transformée en école de musique depuis de nombreuses années, est aussi en vente ; la *Casa Badiella* au Raval de Montserrat (1916) conserve une partie de ses intérieurs, transformés en bar-restaurant ; le *Condicionament Terrassenc* (1915), ancien bâtiment industriel, a acquis un usage culturel et social ; ou la réforme de la *Casa Galí*, aujourd'hui une école [FIG. 5]. Quelques établissements, comme une pharmacie ou un bureau de tabac, situés sur la Plaça Vella, sont conservés, mais la librairie *Boada Riera* de la rue Sant Pere est dans un état déplorable, bien qu'elle soit l'objet d'une mesure de protection. Il y a bien d'autres exemples que nous ne nommons pas ici mais qui restent dans la mémoire collective de la ville.

LA CONCORDANCE DE TENDANCES DÉCORATIVES

Pour conclure, il convient de noter la perméabilité de ces deux tendances que nous venons de décrire. C'est le cas de la *Farmàcia Estanislau Jo* [FIG. 6], conçue par Pere Viver, dont la menuiserie est proche du style Muncunill, ou encore le mobilier de la salle à manger et de la bibliothèque de la *Masia Freixa* dans sa version antérieure à 1918, qui fut l'une des grandes contributions du peintre Vancells en tant que décorateur. Dans ce cas, le peintre Vancells s'adapte au design de Muncunill.

À partir de 2010, alors que le tissu urbain est profondément modifié, que le tissu commercial se transforme en une zone aseptisée, avec le même mobilier urbain et des chaînes commerciales standardisées, le style Art nouveau — modernista — que nous avons défini comme Design Muncunill, pourrait aider à la création d'une identité locale. C'est pour cette raison qu'il est urgent de prendre des mesures pour protéger ce patrimoine — toujours considéré comme mineur — et, qu'il est également nécessaire de trouver les mesures permettant aux citoyens de considérer ce style comme identité collective. ■

In Touch with the Sea: Art Nouveau Interiors, Marine Biology, and the Octopus

Thomas Moser

Au XIX^e siècle, la pieuvre est devenue un symbole omniprésent des profondeurs inconnues et insondables de la mer. La peur de cet inconnu se manifeste par sa transformation en une créature monstrueuse dans les œuvres de Victor Hugo, Jules Verne et autres romanciers. Cet article soutient que, parallèlement à ce récit, une interprétation différente de la pieuvre, inaperçue jusqu'à présent, émerge. Dans le cas des intérieurs et objets Art nouveau, le céphalopode incarne constamment le sens du toucher, longtemps négligé dans la théorie de l'art. La physiologie et la biologie marine du XIX^e siècle expliquent cette lecture. Lorsque des amas denses de terminaisons nerveuses ont été découverts dans les tentacules de l'animal, la pieuvre est devenue une entité haptique hyperbolique. Dès lors, les spectaculaires représentations en relief de l'animal sur des objets tangibles tels que vases, assiettes, petits bronzes, timbres et manches de cannes reflètent précisément cette association, scientifiquement fondée, avec le sens du toucher.

T

he octopus is a mysterious creature. Ever since Pliny and Plutarch it has been considered a clever hunter.¹ Later, during the early modern period, the legend of the deadly sea monster, the giant Kraken, was substantiated. Yet it was not until the beginning of the 19th century that Pierre Denys-Montfort's *Histoire Naturelle* established its image as a consciously vicious and evil beast, on a supposedly scientific basis [FIG. 1].² Despite the severe criticism that followed Montfort's publication, the image of a dangerous monster persists today.³

The following essay, however, addresses a hitherto overlooked narrative that runs parallel to the stigmatization of the octopus.⁴ This narrative sets in around the middle of the 19th century and reaches its apogee in the object culture of Art Nouveau, leading Paul Morand to the notion of "style pieuvre" (octopus style).⁵ The Belle Époque's general fondness for the eight-armed sea dweller cannot be grasped — as I will argue — without the large-scale marine zoological studies of the time. My aim is to demonstrate that Art Nouveau artists transferred the scientifically discovered haptic sensitivity of the octopus to products of the decorative arts.

"LE STYLE PIEUVRE"

Upon close inspection, countless artworks reveal an omnipresence of the octopus motif around 1900. In a whole series of artistically modelled everyday objects in the Art Nouveau and Jugendstil line, however, its representation is given a particularly haptic quality. This is the case, for instance, with a vase [FIG. 2] designed by Eduard Stellmacher and successfully distributed by the *Amphora* company from 1899 onwards.⁶

Strikingly, the octopus dominates the flamboyant design. The object, which in most versions displays earthy colours, measures over a metre in height and tapers upwards along its length. At the lower end, which is reminiscent of red marble, the vase rounds off in a bulge that also serves as its base; at the top it opens into a shell shape, reminiscent of a hand with just four fingers. At the centre of the design a small, golden-brown crab faces an octopus stretching across the entire length of the vase. The coat-like body of the animal, oscillating between beige and reddish brown, is held in a rather flat relief, which further emphasizes the massive tentacles that protrude from the vase body. Executed fairly thinly near the vase's lower end, the tentacles evoke large ceramic waves on the upper half and form two broad, spectacular curved handles. In striking contrast to the crab shell, the flat reliefs and the handcrafted design of the "mussel fingers", the tentacle handles are distinctly scaled and, in further contrast, lined with knob-like suction cups. Nap-like elements and vesicles cover the skin, becoming larger and more numerous on the upper side of the tentacles. In this case, the daringly assembled and multiple surface reliefs address not only the eyes but also the sense of touch. It is precisely this exciting texture, between the slippery amorphous corporeality of the octopus and its contrasting suction cups, that predestine the animal for haptically determined object fantasies.

The octopus functions in similar fashion, for example, in a cane handle design by Mathurin Meheut from 1910. The handle, which was probably never realized, represents an octopus winding around the shaft of the walking stick. It is crucial to the design that, in turn, the user's hand must be wrapped around the animal. This does not only involve the head of the octopus, but also its tentacular undersides, which are remarkably curled up at the end of the handle shaping a volute with suction cups. As a result, the haptic experience obviously becomes vital. Camille Patissié's designs for a seal stamp [FIG. 3], which won second place in a competition in *Art et*

1 For a brief summary of the cultural history of the octopus, see Martineau, A., "Pieuvre, poulpe et kraken", in Fug-Pierreille, C., Lachet, C., Lavorel, G., eds., *Dictionnaire des animaux de la littérature française: Hôtes des airs et des eaux*, Paris: Honoré Champion, 2015, pp. 382–3. For a more complex view, see Caillols, R., *La pieuvre : Essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris: La table ronde, 1973.

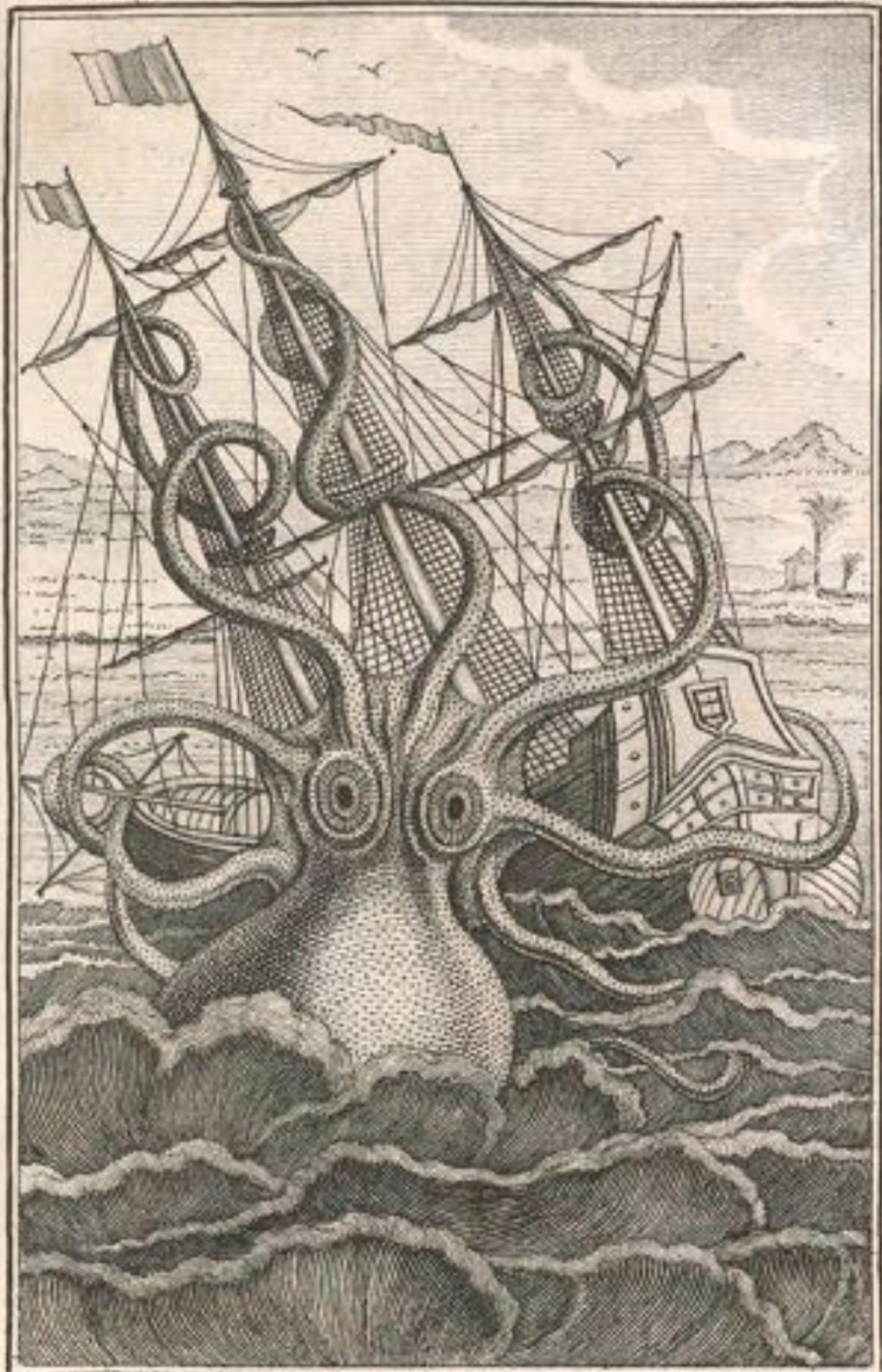
2 See Denys-Montfort, P., *Histoire naturelle, générale et particulière des mollusques, animaux sans vertèbres et à sang blanc*, 6 vols., Paris: F. Dufart, pp. 1802–5.

3 See Cuvier, G., *Mémoires pour servir à l'histoire et à l'anatomie des mollusques*, Paris: Deterville, 1817, for an early substantial critique of Denys-Montfort's publication. Appearances of the enormous Kraken can be found all over the mainstream media, whether Hollywood movies like *Pirates of the Caribbean* and *Aquaman*, comics, novels, TV commercials or even a viral meme entitled *Release the Kraken!* See for instance *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, directed by Verbinski, G., performed by Depp, J., Bloom, O., Knightley, K., Walt Disney Pictures and Jerry Bruckheimer Films, 2006, and *Aquaman*, directed by Wan, J., performed by Momoa, J., Heard, A., Dafoe, W., Warner Bros. Pictures, DC Films, The Safran Company, Cruel and Unusual Films, and Mad Ghost Productions, 2018.

4 This article is a condensed chapter of my still unfinished doctoral thesis.

5 Morand, P., 1900, Paris: Éditions de France, 1931, p. 101.

6 Apparently, the extravagant piece was part of the Amphora collection for the 1900 World Exhibition in Paris. In 1902, a similar model was exhibited in the Nordböhmisches Gewerbe-Museum in Reichenberg. See Pazaurek, G.E., "Unser keramische Ausstellung", in *Mittheilungen des Nordböhmischen Gewerbe-Museums* 20, Reichenberg, 1902, p. 85 and Scott, R.L., Mergl, J., and Merglová Pánková, L., *Ceramics from the House of Amphora*, Sidney, Ohio: Scott, 2004, p. 100.



Denys-Montfort del.

E. L'Esperance sc.

LE POULPE COLOSSAL.

FIG. 1

Denys-Montfort, P., *Le poulpe colossal*, Denys-Montfort, P., *Histoire naturelle, générale et particulière des mollusques, animaux sans vertébres et à sang blanc*, Vol. 2, Paris: F. Dufart, 1802, fig. XXVI © Thomas Moser.

Décoration in 1898, are also based on a physical interaction of the user with the octopus. Only a few years later, Georg Simmel's essay on handles called such sophisticated mediation between aesthetics and instructions for object-handling as "Überästhetische Schönheit" ('supra-aesthetic beauty').⁷ A ceramic inkwell from the hand of Joseph Mougin [FIG. 4], for its part, adds an erotic charge to the haptic appeal of the biomorphic octopus form. The rounded edges of the object (in the collection of the Musée de l'École de Nancy) are defined on one side by the powerful tentacles of the animal. These then merge with elongated legs and two female bodies, embracing each other on the side opposite to the central octopus head.⁸ Numerous other objects could be cited here. All have in common their refusal to fit into Montfort's narrative of the abyssal sea monster.

In Victor Hugo's *Les travailleurs de la mer* (1866), the octopus still appears as a dreadful monster: "Orphée, Homère et Hésiode n'ont pu faire que la Chimère; Dieu a fait la pieuvre."⁹

Accordingly, the protagonist is involved in a life-threatening confrontation with an octopus in the second volume. There, Hugo insistently refers to the sense of touch: before the fight breaks out, the fisherman can only perceive the animal in a small unlit cave with his hands.¹⁰ The octopus brings his body into play only later, first

palpating his victim's body before initiating his embrace. Hugo describes this embrace from a decidedly tactile point of view. Such a palpation of the male victim is also eroticized to a certain extent, since Hugo switches the grammatical gender of the octopus, from the male "poulpe" to the female "pieuvre". The entire novel is infused with biological terminology, wilfully suggesting a scientific foundation to the books. This distinguishes Hugo's writing from Jules Verne's undersea novel of 1870, for example, which contains far fewer scientific references and conventionally characterizes the octopus not as tactile but exclusively as an amorphous monster.¹¹

PHYSIOLOGICAL INSIGHTS

During the second half of the century the understanding of the human body underwent decisive reconstruction. The emergence of a scientific physiology following the influential work of Johannes Müller and Hermann von Helmholtz affected not only related disciplines such as aesthetics, but also artistic practices.¹² By taking the body in its physical presence into account, an ennoblement of the tactile sensorium took place, making the sense of touch a key field of study.¹³ Hugo's focus on the sense of touch reflects a corresponding gradual shift in the analysis of the octopus from a biological perspective. Furthermore, from the middle of the 19th century, physiological studies had to meet entirely new scientific standards. At the famous and currently still active zoological station in Naples, empirical research on living cephalopods — rather than on preserved preparations — has been carried out since 1872.¹⁴ An international research network investigated a whole range of the creature's physical and psychological characteristics. In addition to the chromatophores, the tentacles and their haptic capacities were a constant focus of interest, as highlighted in the *Dictionnaire de la langue française* as early as 1875.¹⁵ The underlying reason lies in the presence of dense clusters of nerve ends within the tentacles.¹⁶ This discovery quickly led to an association of the octopus with the sense of touch per se. At this time the animal revealed an incredibly delicate sense of touch, almost surrealistically exaggerated by its eight arms and sometimes more than 200 suction cups. Indeed, in 1848 Carl von Siebold and Hermann Stannius wrote in their textbook on the comparative anatomy of invertebrates:

⁷ See Simmel, G. "Der Henkel", in *Philosophische Kultur: Gesammelte Essays von Georg Simmel*, ed. Simmel, G., Leipzig: Klinkhardt, 1911, p. 134.

⁸ Mougin's emphasis on the octopus's eroticism is strikingly reminiscent of Hokusai's *Dream of a Fisherman's Wife* and Félicien Rops's drawing *La pieuvre*, which depicts an octopus with phallic tentacles tying up and raping a naked woman.

⁹ Hugo, V., *Les travailleurs de la mer*, vol. 2, [1866], Paris: Émile Testard, 1891, p. 202.

¹⁰ Hugo, *Les travailleurs de la mer*, op. cit., pp. 197–8.

¹¹ Cf. Verne, J., *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris: Pierre-Jules Hetzel, 1870. Most interestingly, Andrea Haarer recently asserted a haptic quality for Hugo's experimental Kraken depictions as well. See Haarer, A., "Victor Hugo's Kraken (1866–1869): Ein Tierbildexperiment", in *Tierstudien: Experiment*, ed. Ullrich, J., Berlin: Neofelis, 2016, pp. 49–58.

¹² The abundance of studies on the rise of physiology and its impact on the culture and especially the arts in the late 19th century has grown to unmanageable proportions. For the productive connection of the physiological paradigm with the fine arts see, for instance, Brain, R.M., *The Pulse of Modernism: Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe*, Seattle, London: University of Washington Press, 2015; Maskarinec, M., *The Forces of Form in German Modernism*, Evanston: Northwestern University Press, 2018, and Moser, T., *Das Prinzip des Körpers: Eine Psychophysiolgie der Schmerzerotik im Fin de Siècle*, 2016, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/26093/>, accessed 19.12.2019.

¹³ See Jütte, R., *Geschichte der Sinne: Von der Antike zum Cyberspace*, Munich: C.H. Beck, 2000.

¹⁴ See Toma, P.A., *L'avventura nella stazione di Napoli Anton Dohrn*, Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996 and Partsch, K.J., *Die Zoologische Station in Neapel: Modell internat. Wissenschaftszusammenarbeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.

¹⁵ See Littré, É., *Dictionnaire de la langue française*, vol. 4, Paris: Hachette, 1875, p. 2188.

¹⁶ See Siebold, C.T. and Stannius, H., *Lehrbuch der vergleichenden Anatomie der wirbellosen Thiere*, vol. 1, Berlin: Veit und Comp, 1848, pp. 376–7.



FIG. 2 Stellmacher, E., Vase with crab and octopus, hard earthenware, 1899–1900. Collection: Anthony & Mary Ann Terranova, New York, USA. Image: Scott, R. L., Mergl, J., Merglová Pánková, L., Ceramics from the house of Amphora, Sidney, Ohio: Scott, 2004, p. 100, fig. 132 © Richard Binstadt, Studio 3, Cincinnati, Ohio.

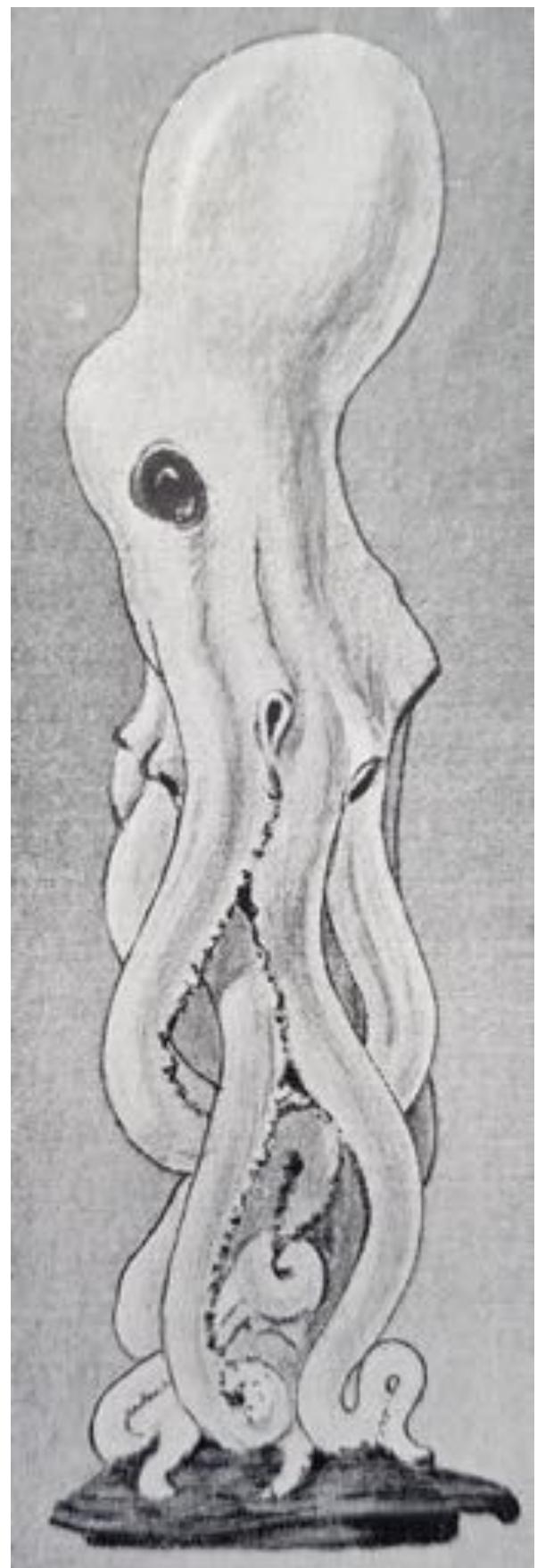


FIG. 3 Patissié, C., design for a seal stamp, *Art et Décoration* 4, Paris:
Librairie centrale des beaux-arts, 1898, p. 61 © Thomas Moser.



FIG. 4 Mougin, J., Inkwell *La pieuvre*, hard earthenware, 1902. Collection: Musée de l'École de Nancy, Nancy, France.
© Pascal Drolc132 © Richard Binstadt, Studio 3, Cincinnati, Ohio.

"§243 *The tactile sensitivity of the cephalopods, apart from the general covering of the body and the fringed membranes of the lips, is particularly developed in the arms.*"¹⁷

As a consequence, marine biologists and zoologists such as John Marshall and George Tryon, but also Frank Colby, Daniel Gilman, and Harry Peck shifted their focus to their tactile sensorium.¹⁸ For a long time, there has been no doubt about what Silvestro Baglioni first summed up in 1909 in the *Zentralblatt für Physiologie*: the octopus's sense of touch is far more developed than that of humans.¹⁹ It is also noteworthy that Baglioni describes in another essay how an octopus under observation remained capable of catching prey after losing its eyesight, due to its tactile reflexes.²⁰ It is therefore not surprising that the designation of the octopus's limbs as "tentacles" — from the Latin term for "to touch" — became established only in the 19th century. In fact, the eight limbs were originally not regarded as arms but as legs, which the etymology of the term "octopus", signifying eight feet, still reminds us.

Soon, the sense of touch became so closely related to the octopus that in the 1860s Julius Carus, Carl Gerstäcker and Wilhelm Peters suspected that it was highly developed all over the octopus's body.²¹ It was not until the 1880s, however, that marine zoologists confirmed that the entire surface of the octopus is highly sensitive to the touch. Tryon reported as follows: "*This [the sense of touch; note from the author] is, of course, the most widely diffused of the senses in the mollusca, every portion of the body being extremely sensible of contact with external objects.*"²²

Tryon exposes the general scientific assumption that the octopus can be considered an exceptionally touch-sensitive being. If the tentacles take on the role of the primary tactile organs, the octopus as a whole must be understood as a single, highly precise tactile organ. Even after the turn of the century, this premise still remained valid.

¹⁷ "§243 Das Tastgefühl zeigt sich bei den Cephalopoden, ausser an der allgemeinen Körperbedeckung und an den gefranzten Lippenhäuten, besonders an den Armen sehr entwickelt." Siebold and Stannius, *Lehrbuch*, op. cit., p. 380.

¹⁸ See Marshall, J., *Outlines of Physiology: Human and comparative*, vol. 1, London: Longmans, 1867, Tryon, G.W., *Structural and Systematic Conchology: An Introduction to the Study of the Mollusca*, vol. 1, Philadelphia: the author, 1882, and Colby, F.M., Gilman, D.C., Peck, H.T., *The New International Encyclopædia*, vol. 14, New York: Dodd, Mead & Co, 1905, p. 391.

¹⁹ See Baglioni, S., "Zur Physiologie des Geruchsinnes und des Tastsinnes der Seetiere: Versuche an Octopus und einigen Fischen", in *Zentralblatt für Physiologie* 23, Leipzig, Vienna: Franz Deuticke, 1909, p. 723.

²⁰ See Baglioni, S., "Zur Kenntnis der Leistungen einiger Sinnesorgane (Gesichtsinn, Tastsinn und Geruchssinn) und des Zentralnervensystems der Zephalopoden und Fische," in *Zeitschrift für Biologie* 53, Munich: R. Oldenbourg, 1910, p. 281.

²¹ See Carus, C. V., Gerstäcker, C. E. A., and Peters, W. C. H., *Handbuch der Zoologie*, vol. 1, Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1863, p. 611.

²² Tryon, *Structural and systematic Conchology*, op. cit., p. 75.

Regarding its physio-zoological transformation from an incorporeal monster to a creature consisting merely of tactile instruments, it becomes clear why the Art Nouveau style was so thoroughly fascinated by the octopus. Its countless representations on the objects of this decade reflect the sense of touch in two ways: both in their material and haptic quality — which addresses the sense of touch of the beholder — and on a symbolic level.

BOURGEOIS SCIENTISTS

Although I am suggesting an impact of marine biological considerations on popular culture, it cannot be assumed that the Belle Époque immediately came into contact with the octopus through the scientific publications of Siebold, Tryon, Carus and Joubin. Nevertheless, Darwinism, for example, had massively influenced the fin-de-siècle culture in Europe, as has frequently been shown.²³ Darwinism created new fields of interest and offered unexpected sources of artistic inspiration. The resulting, entirely new perspective on the theory of humankind's evolutionary origins sparked a far-reaching fascination for the sea and the secrets of nature hidden beneath its surface. This fascination was by no means limited to scientific research but also applied to the arts and the general public.²⁴ On the one hand, popular scientific monographs such as Arthur Mangin's best-selling *Les mystères de l'océan* contributed to making scientific questions and findings accessible to a broad non-professional audience. On the other hand, the experience of the ocean in public aquariums in the second half of the century, which had a mass impact and increased its overall presence, was a crucial factor.²⁵ Artistic curiosity about the physiology of the octopus did not, therefore, appear from nowhere — rather, it was closely tied to the spectacle of the aquarium.

Following some initial technical difficulties in the first half of the century, the private aquarium finally gave way to the large public aquarium in the 1860s. In tandem, interest moved from the shoreline and shallows to the open sea, whose depths and secrets were far more alien to everyday life. The first large-scale aquarium was opened to the public in London in 1853 and immediately sparked a wave of enthusiasm. Yet, it was only with the installation of the first permanent aquarium in Paris in 1860 that a Europe-wide competition kicked off, which even the German-speaking nations could not resist.

Natascha Adamowsky recently emphasized the epistemic character of aquariums.²⁶ Taking the new scientific paradigm of depicting nature in miniature into account, they enabled completely new insights into submarine flora and fauna. In

the case of aquariums, the media-specific gain of knowledge mirrored a new empirical practice, based on observation in isolated experimental contexts. An immediate relationship between public aquariums and oceanology was not only acknowledged by contemporaries, but considered a distinct desideratum:

*"Mais voici que la science moderne, non moins ingénieuse dans ses procédés de vulgarisation que patiente et hardie dans sa recherche des secrets de la nature, a trouvé un moyen de nous faire assister aux scènes du monde sous-marin. Elle a créé de petits océans en miniature, de petites mers d'appartement, où l'on peut voir à travers des murs de cristal les poissons, les crustacés, les mollusques et les zoophytes vivre de leur vie normale."*²⁷

Turn-of-the-century artists met the octopus in precisely this setting, one that was marked by new kinds of sensory stimulus, carried the nimbus of science and, at the same time, became a mystical site of artistic reflection. The popular scientist Mangin mentioned the octopus in passing as an animal

²³ See, for instance, more recent publications like Rampley, M., *The Seduction of Darwin: Art, Evolution, Neuroscience*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017; Boulter, M., *Bloomsbury Scientists: Science and Art in the Wake of Darwin*, London: UCL Press, 2017 and Ridley, H., *Darwin Becomes Art: Aesthetic Vision in the Wake of Darwin, 1870–1920*, Amsterdam: Rodopi, 2014.

²⁴ Adamowsky has only recently reconstructed the decisive effect of the demystification of the sea on modernity in general. See Adamowsky, N., *Ozeanische Wunder: Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017. Ursula Harter, in turn, has thoroughly examined the artistic implementations of these understandings. See Harter, U., *Aquaria in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Heidelberg: Kehrer, 2014.

²⁵ See Brunner, B., *Wie das Meer nach Hause kam: Die Erfindung des Aquariums*, Berlin: Wagenbach, 2003 for a comprehensive history of the aquarium in 19th-century Europe.

²⁶ See Adamowsky, *Ozeanische Wunder*, op. cit., p. 225.

²⁷ Mangin, A., *Les mystères de l'océan*, Tours: A. Mame, 1864, p. 191.

frequently found in aquariums; the natural scientist Henry Lee, who worked in the Brighton Aquarium, dedicated an entire book to this creature, including an account of the sensation surrounding it at the time.²⁸ No public aquarium could afford not to own an octopus. All these aspects have influenced its reception and representation, rendering it one of the most sensual aquatic creatures, not only in marine zoological studies, but also in popular culture.

WATERY INTERIORS

The object culture around 1900 embodied an alternative image of the octopus that did not perceive it as a fearsome sea monster. Just a few years prior, marine research stations had started to study the physiology of the octopus in great detail, soon discovering its outstanding tactile capabilities — both haptic (actively touching) and tactile (the passive object of touch). Thus, the sensitivity of the surface distributed over the octopus's body became the key feature of the animal that scientifically disproved the infernal myth.

The interest in the eight-armed sea dweller was further perpetuated by a long-lasting fascination with the study of the ocean in aquariums, closely associated with state-of-the-art empirical science. Like Gallé's aquatic vases, Art Nouveau cephalopods transferred the aquarium experience into the private sphere, so that underwater life could be studied and presented, in analogy with marine biological research institutions, in one's own home. This is particularly striking in the staircase of the Ryabuchinsky House [FIG. 5]: the submarine design and the central floating jellyfish lamp create the impression that the entire room is located beneath the water surface. The importance of the octopus objects was, therefore, twofold: they not only transformed the interior according to fin-de-siècle oceanophilia, but also underlined its somaesthetic quality in Art Nouveau and Jugendstil. As was shown recently, Art Nouveau's applied arts opposed traditional, body-abstinent art appreciation with a decidedly physical — primarily haptic — one.²⁹ The prominently presented tactile affinity of the octopus thus reflects the fact that the inhabited *Gesamtkunstwerk* is not only addressing the sense of sight, but at least to the same extent haptic capacities. In the end, Morand's labelling of some Art Nouveau as "style pieuvre" must be seen in close connection, not only with its biomorphic vocabulary, but also with its programmatic preference for the sense of touch. ■

²⁸ See Mangin, *Les mystères de l'océan*, op. cit., p. 191, and Lee, H., *The Octopus: Or, the "devil-fish" of fiction and of fact*, London: Chapman and Hall, 1875, p. xv.

²⁹ See Moser, T., "Objektkultur um 1900: Der Tastsinn in Décadence und Wissenschaft", in Seidl, E., Steinheimer, F., Weber, C., eds., *Objektkulturen der Sichtbarmachung: Instrumente und Praktiken*, ed. Berlin: Gesellschaft für Universitätssammlungen e.V., 2018, pp. 83–90.

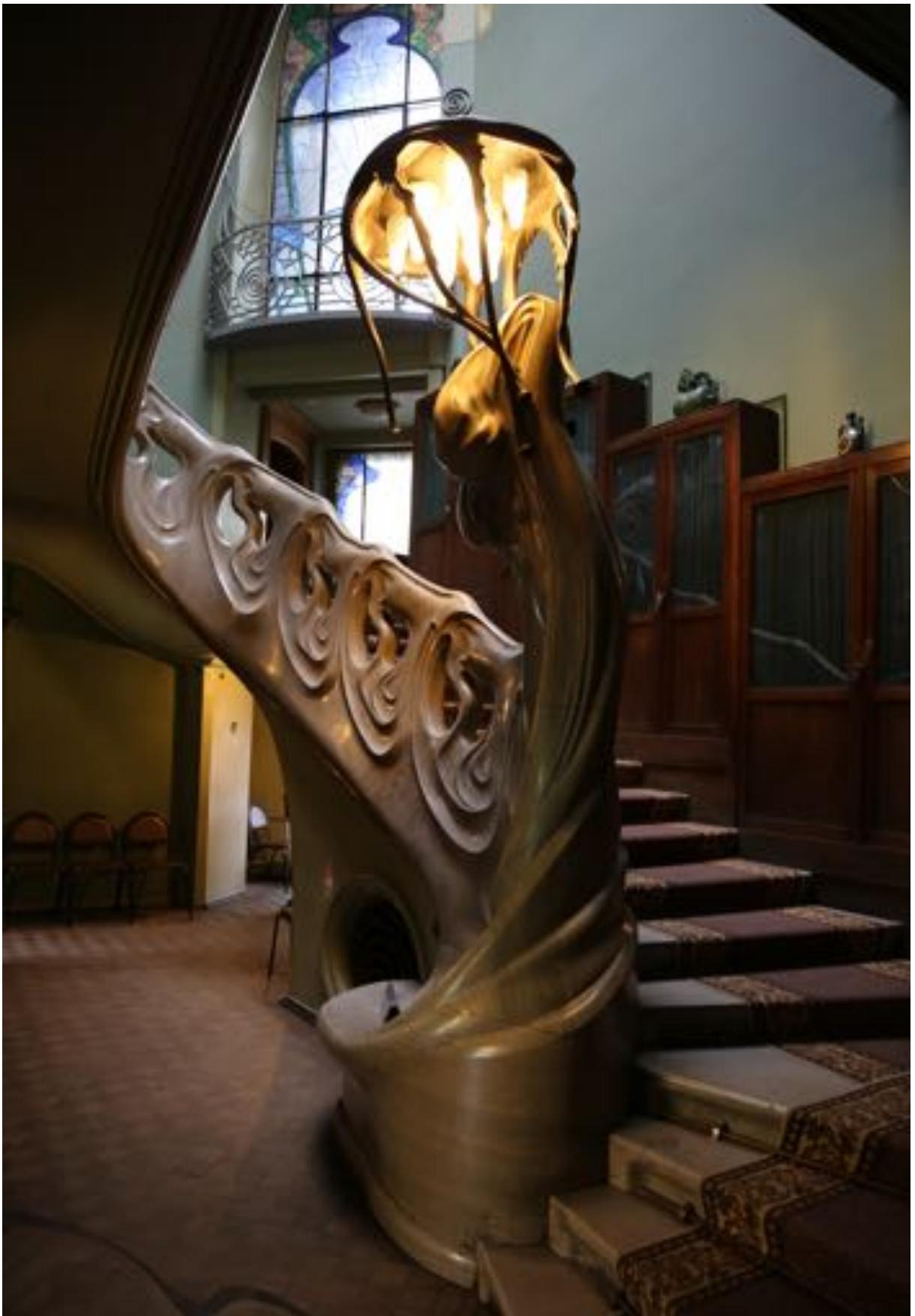


FIG. 5 Schechtel, F. O., Medusa-lamp and Staircase of the Ryabouchinsky House, Moscow, 1900–1902 © Maxim Shesterikov, distributed under a CC-ASA 4.0 international license.

A Crucible for the New Man and Woman: A Phenomenology of the Art Nouveau Interior

Charlotte Ashby

Il est possible d'envisager les intérieurs Art nouveau comme une séquence dans la longue histoire de la création d'intérieurs spectaculaires et innovants, destinés à impressionner les visiteurs et à symboliser le goût, la richesse et le capital culturel de leurs propriétaires. Les intérieurs Art nouveau ont également été abordés comme un moment fort du design moderne, qui met l'accent sur l'utilisation de nouveaux matériaux et nouvelles technologies ainsi que de nouveaux principes, tels que la franchise de la construction, la mise en valeur de l'artisanat et le concept de l'œuvre d'art totale. Sans vouloir écarter aucun de ces éléments d'interprétation, cette contribution se concentre sur un attribut des intérieurs Art nouveau qui est bien spécifique — bien que pas totalement unique à ces intérieurs et à leur contexte culturel. De nombreux intérieurs Art nouveau ont été conçus par des artistes et des mécènes comme autant des manifestations d'une forme nouvelle et moderne de conscience. Plus encore, comme des outils de réalisation ou de contribution à cette conscience moderne. Ces intérieurs étaient des espaces pensés pour s'adresser aux individus venant de prendre conscience du fonctionnement de leur esprit et de leur corps. Ils étaient dessinés pour rétablir et protéger les psychés, perçues comme ébranlées et brisées par les pressions de la vie moderne. Enfin, ils étaient conçus pour faciliter la recherche d'une nouvelle unité entre le corps, l'esprit et l'âme, voire une transcendance à un niveau supérieur de l'être.

T

his chapter will present a series of case studies from across European Art Nouveau. I shall argue that a full understanding of the often astonishing interiors created during the Art Nouveau period depends on recognizing them not simply as art works, but also as instruments of stimulation. The user was addressed not just on a visual level, but across the spectrum of the senses as designers sought to affect the whole body. The impact of light and dark, enclosed and open space, profusion and absence of ornament, intriguing variations in surfaces and colour modulations, unexpected sightlines and the disruption of expected relationships were more than mere dramatic artifice. The user was transported in their exploration of these new interiors and their connections to the mundane world severed.

This project of transportation was not sought simply for the sake of novelty, but as part of a wider project in pursuit of the new man and woman. The cultural aftershocks of Darwin's theory of natural selection continued to reverberate. The awful simplicity and amorality of the pursuit of new and better forms in nature — "Multiply, vary, let the strongest live and the weakest die" — held out the tantalizing possibility of the continued transformation and betterment of the human race.¹ As well as the spectre of its alternative: degeneration through the multiplication of the unfit.

The development of the medical discipline of psychology offered new modes of understanding the human psyche. That this fledgling science was so quick to penetrate contemporary culture was due to its resonances with wider concerns regarding the modern self. Across the fields of the arts, writers and artists sought to dig beneath the surface. Nineteenth-century Symbolist authors, like Huysmans and Maeterlinck, had played with rich imagery, sensory depth and stylistic abstraction to conjure feeling and sensation, to horrify and enchant. Others such as Ibsen and James produced works of challenging psychological depth, exposing the fault lines between human needs and the unforgiving apparatus of modern manners and morals. The visions of these authors fed into wider culture and its understanding of the place of the individual in the world.

The philosophies of Henri Bergson, Theodor Lipps and, above all, Friedrich Nietzsche sought to acknowledge the power of forces which could not be seen, the intuitive power of the human psyche and relational forces acting on that psyche, both between individuals and between individuals and their environment. In the work of these writers, and the many writers inspired by their ideas, the modern world was represented as having ensnared and enfeebled mankind, cutting it off from the creative forces of the spirit and the psyche. To overcome these toils was the challenge to which humanity must rise. Success in this venture required the breaking of unnecessary fetters of convention, in order to free the human spirit and ascend to a higher state of being. These visions could be either resplendent or terrifying, as the costs were high in terms of traditional faith, morality and human connections, while the costs of failure were the bleakness of alienation, nihilism and despair. In line with Darwin's theories and the empathy theory of Lipps, environment had a vital role to play in this project.

ANTONI GAUDÍ, PALAU GÜELL, BARCELONA, 1886–89

The Güell Palace is one of Gaudí's key early commissions.² From the rigorous ornamentation to the emphasis on dramatic, processional transitions through the space, the design uses the gothic idiom to create a dynamic, sensory environment, which departed from the familiar to a potentially disorienting extent. If we trace the path of initial visitors through the house, we start at the entrance hall. Visitors would arrive by carriage, turning off the narrow and somewhat disreputable street where the palace stood, conveyed under dramatic iron portals into this

¹ Darwin, C., *Origin of the Species*, London: John Murray, 1859, p. 109.

² González, A., Lacuesta, R., and Baldomá, M., *Güell Palace: A masterpiece by Antoni Gaudí*. Barcelona: Diputació Barcelona, 2013.

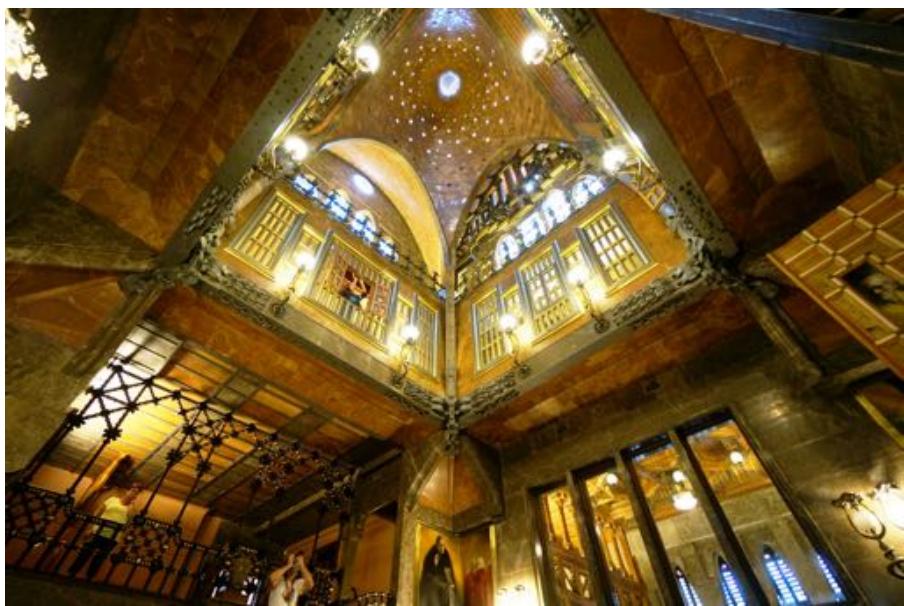


FIG. 1 Antoni Gaudí, *Palace Güell*, Barcelona, 1886–89 © Andrew and Annemarie (CC BY-SA 2.0)
<https://flic.kr/p/A5B3XM>.

austere, cool stone hall. A street within the house. Gaudí planned a route for the visitor that took them up through the house. Turns and returns in the route as well as openings between rooms prevented any clear apprehension of the scale or layout of the palace.

The result was one of imaginative disorientations and the illusion of potentially infinite space. The need to control temperature by restricting direct sunlight into the building had the further effect of disrupting potential reorientation in reference to the outside world. The experience of the environment was carefully orchestrated so that, from the grey stone of the entrance, through a progressive enrichment of the palette of materials to include new varieties of stone, wood and metalwork, the spaces became progressively more subtle.

The incremental deprivation of orientation in space, in favour of the steady enrichment of sensory detail, culminated in the main hall [FIG. 1]. This was the spiritual heart and aesthetic apotheosis of the palace. Here diffused light and sound from the hidden organ and musicians' gallery completed the transformative journey.

BAILLIE SCOTT, *LE NID*, SINAIA PALACE, ROMANIA, 1897–98

Understanding of the effect of environment upon the psyche developed hand in hand with apprehension of the damaging character of modern environments, both the city and the strictures of polite society. This commission is an example of an attempt to escape through architecture — a tree house, dreamed up by Princess Marie at the Sinaia Palace in Romania and called The Nest, by Baillie Scott.³

British-born Marie was oppressed by her role as princess consort under the watchful eye of the conservative court. The tree house reflects her interest in fairy tales and childhood as a period of freedom.⁴ The route, through the woods, up the wooden staircase of a tower, across a high-rise walkway, marks a retreat into a space of play.

Again, what is found within is simultaneously an aesthetic and spiritual experience and a union of multiple art forms. The decorative scheme is based on floral symbolism, inspired by the verses of Dante Gabriel Rossetti.⁵

³ Kallestrup, S., *Art and design in Romania 1866–1927: local and international aspects of the search for national expression*, New York: Columbia University Press, 2006, pp. 46–51.

⁴ Kallestrup, S., "'Royalty is no longer quite royal': word and image in the children's tales of Queen Marie of Romania," in *Image & Narrative*, vol. 19, issue 1, 2018, pp. 23–45.

⁵ Baillie-Scott, H.M., *Houses and Gardens*. London: Newnes Ltd, 1906, pp. 201–3.



[FIG. 3] Fyodor Shekhtel, Hall staircase, Ryabushinsky House, Moscow, 1900–03 © Shesmax (CC BY-SA 4.0)
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=41871357>.

The main room was dedicated to the sun and the sunflower — motifs of love and fertility repeated on many surfaces [FIG. 2]. The Oratory alcove is lily-themed. Though this can be seen to suit its forest location, embedded in nature, the interior makes little reference to the external world. The fantastic route taken by visitors up into the treetops is part of the journey, but the interior is another realm again. One that addressed the inner life, through embodied experience.

FYODOR SCHECHTEL, RYABUSHINSKY HOUSE, MOSCOW, 1900–03

The centrepiece of the Ryabushinsky House in Moscow is a sculptural staircase [FIG. 3]. This creates a dramatic space, opening up the heart of the house, otherwise composed of more domestic-scale rooms. The stairway of this hall is otherworldly and unstable, with diffused light from a stained-glass window and a skylight and electric lights, softly illuminating the wavering forms of the steps. This staircase lies at the heart of the house and makes no reference to the external world, the Moscow street outside. Rather it evokes the dynamic organicism of a rippling, underwater world. It is the manipulated light that unifies the interior and transforms it from aesthetic curiosity into a journey to another world. The Ryabushinsky House was owned by a young industrialist, a member of the network of Old Believer merchant families in Moscow and a prominent collector of Russian icons. The innovative idiom and underwater fairy-tale theme of his home allowed him to embody his aspirations for a Russian cultural revival, but also of a more personal transformation made possible through a departure from the realms of the mundane.

The thematic inspiration is the Russian folktale of Sadko, a musician adventurer who woos the daughter of the King of the Sea. This tale inspired, among other, Rimsky-Korsakov's opera *Sadko*, premiered in 1898, and Ilya Repin's *Sadko in the Underwater Kingdom*, 1876. It was also the theme taken by the artist Elena Lutsch-Makowsky for one of her panels for the famous Beethoven exhibition at the Vienna Secession in 1902, where the theme of otherworldly travels and transformation were united.

The interior used innovative materials and technologies (such as the marble aggregate of the staircase itself, with its integrated electric light) as well as more



FIG. 2 M.H. Baillie Scott, *Le Nid*, 1898. Frontispiece in *Houses and Gardens* 1906.



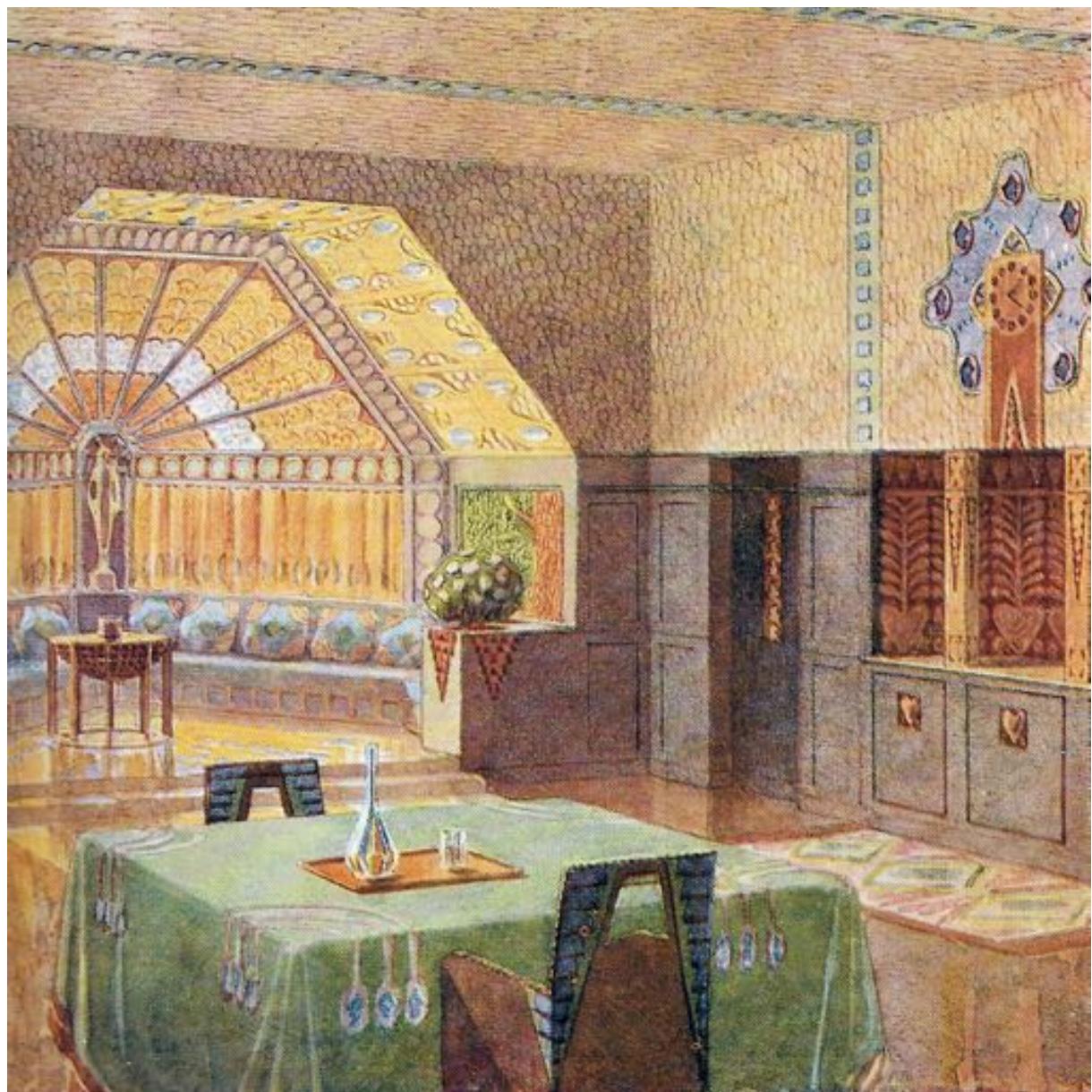


FIG. 4 Eliel Saarinen, Villa Girardet, competition entry, *Modern Bauformen*, 7 (6) 1904.

traditional crafts in innovative ways. The parquet floor breaks into wave patterns that echo the themes of the staircase and other details. The stained glass at the head of the stairs ensures that the light filtering down is appropriately blueish and watery. Shekhtel's background was in theatre design, before he was able to break into architectural practice, making the theatricality of his interiors particularly accomplished.

The manipulation of light, a central part of this approach, can be seen in a host of Art Nouveau examples. Eliel Saarinen's Villa Girardet was designed for a competition for a villa for the German publisher and printer Wilhelm Girardet and placed 2nd of 186 entries in 1904.⁶ [FIG. 4]. The illustrations published in *Modern Bauformen* reveal a series of richly ornamented interiors, suffused with glowing light. Nearly every window in the villa is given stained glass, so that, though the overall design of the building is closely integrated within a formal garden layout, once inside there is no contact with the outside world. A similar effect can be traced in many of Victor Horta's interiors, which are flooded with light, but primarily from above. In the Hotel van Eetvelde, Brussels (1895–98), roof lights illuminate the main staircase and reception room, which is designed as a dramatized evocation of the exotic, colonized space of the Belgian Congo.

Lluís Domènech i Montaner's Casa Lleó Morera (1902–1902) in Barcelona transformed an existing townhouse into a modern Catalan-Gothic-Moorish palace.⁷ The richly ornamented interiors are illuminated by extensive stained-glass windows by Antoni Rigalt i Blanch. In his scheme for the glazed gallery facing the inner courtyard we see a mountainous Catalan landscape, including the mulberry bush associated with the name Morera, as an alternative vista to the dense cityscape outside. The space within is bathed in natural light, but it is not the light of the modern city. Instead it offers a vision of rural Catalonia that speaks both of nationalist nostalgia and of the shared dream of future independence. The interior of Casa Lleó Morera cannot be simplistically framed as a site for escapism and private dreaming. The house, like the Güell Palace, was a meeting place for individuals active within the Catalan revival. Their activities, both cultural and political, were perfectly framed by these spaces, not a retreat from the world but a transcending of the limits of present realities.

OTTO WAGNER, CHURCH OF ST LEOPOLD, STEINHOF, 1905–07

Otto Wagner's design for the Steinhof Mental Asylum outside Vienna represents the coming together of new thinking on architecture for mental well-being across both the psychiatric and design professions.⁸ The church, placed at the geographical and conceptual apex of the complex, encapsulates Wagner's efforts to contribute to the therapeutic treatment of patients [FIG. 5]. It represented the heart of the community and its spiritual life, and was the only building Wagner fully planned. In this project he took the opportunity to make a statement as to the role architecture and art might play in alleviating the ills of the modern city. The structure was light and airy, clad inside and out in washable marble slabs. The bodily needs of patients were considered down to the minutiae of design details like the absence of steps to trip over, or the substitution of a holy water tap for the traditional stoup, to prevent the passing on of infection. Subtle control over the patients was facilitated through varying the length of benches, so that calm patients could sit in larger groups than potentially agitated ones. Access to the pulpit and organ loft was also carefully restricted.

If the mental and spiritual needs of patients were addressed through the symmetrical, regular plan of the complex as a whole, this culminated in the self-contained Greek-cross plan of the church, with its central dome. The colour palette of the pavilions was white and green. In the church this shifted

⁶ Hausen, M. et al., *Eliel Saarinen: Projects 1896–1923*, Cambridge MA: MIT Press, 1990, pp. 134–7.

⁷ Russo Spena, R. and Casals, L., *Lluís Domènech i Montaner: 1850–1923*, Naples: CLEAN, 2014, pp. 13–94.

⁸ Topp, L., "Otto Wagner and the Steinhof Psychiatric Hospital: architecture as misunderstanding", in *The Art Bulletin*, 87(1) 2005, pp. 130–156.



FIG. 5 Otto Wagner, St Leopold's Church, Steinhof, Vienna. 1905–07

to a more celebrational white and gold, with a cool, blue-dominated palette for the stained-glass windows. Abundant light and gentle colour were used to uplift and calm. This attention to detail extended through the iconography of the church, which replaces potentially disquieting images of Christian suffering with a benign, paternal deity and a pantheon of caring saints and angels. All the figures in the windows by Kolo Moser are calm and still, gazing towards the altar with rapt, devotional attention.

MARY WATTS, WATTS CHAPEL, COMPTON, SURREY, 1895–98

St Leopold's has parallels with Mary Seton Watts's chapel at Compton. Here, the Greek-cross plan and central domed space within represents a phenomenology of balance and a symbology of the cardinal points and the four elements. The building was simultaneously a gesture of love between husband and wife, a realization of Seton Watts's spiritual and ethical beliefs and a release of her creative energies, after her career as an artist was set aside for her role as a wife and helpmate.

The interior was marked by a complex symbology that ranged across times and geographies in pursuit of spiritual resonances that, if not universal, should at least transcend the limitations of the contemporary world. The making of the work, which involved the hand modelling of ornament in terracotta for the exterior and gesso for the interior, meant that every inch of the building bore the mark of human creative endeavour.⁹ The vision realised was Seton Watts's, but also that of the over seventy local people who participated in the project, presumably motivated by their own spiritual and creative needs.

Though the iconography of the chapel required Watts to write a special guide book to parse it, the colours and rhythms of the ornamental scheme achieve a more immediate impact, building, linking and repeating as it rises up the walls.¹⁰ Seton Watts's mystical approach can be captured in the following quote from the end of her guide book, *The Word in the Pattern*, describing the main door. The rhythmic, run-on sentences echo the visual form of the interlocking ornaments, and illuminate their transportative spiritual purpose:

⁹ Gould, V.F., "Mary Watts and the Creation of Watts Chapel" in Bills, M., ed., *An Artists' Village: G.F. Watts and Mary Watts at Compton*, Compton, Surrey: Watts Gallery, 2011, pp. 67–86.

¹⁰ Greenhow, D., "The Symbolism of Watts Chapel", in *An Artists' Village*, op. cit., pp. 87–102.

Behind the cross on the door there is a glimpse through a circle into light; circle within circle, with flames and wings — eternity, mystery, light, motion, spirituality, protection — ruling above the mystery of darkness; the dragon below, smitten through by the cross. ¹¹

I would like to conclude by referring to Freud's rooms in Berggasse 19, Vienna. His study and consultation room were full of images and an assemblage of archaeological fragments that aided his and his analysands' free association of ideas. Above the famous couch was hung a print representing the Abu Simbel temples, which had been lost and were rediscovered by archaeologists in the early nineteenth century. Freud often favoured the analogy of archaeology when discussing the function of psychoanalysis in bringing to light that which was buried beneath the surface. ¹² In addition to this the couch was covered in a warm, rich pile of turkey carpet and multiple cushions, so that the body of the analysand was both cocooned and gently stimulated by patterns and colours.

These varied examples from across European Art Nouveau all evince the wide spread of awareness that the mind of the subject could be touched and affected by their environment. Going beyond concern for the healthy body, which was another strand of Modernism, these designs and many others addressed the mind. Not simply in pursuit of health, but in pursuit of a more complex and nuanced set of ideas based around the assumption of depths not yet fully plumbed and vistas not yet fully realized. Through the orchestration of light, materials, acoustics, colours and patterns, it was possible for different associations, perceptions and experiences to be set in motion. The conceptual tools of fairy-tale, myth and the distant past, which were commonly employed, were shared by the emerging discipline of psychoanalysis. The inward turn represented by these interiors was not solely a retreat from the harshness of the modern world. It can also be understood as a striving towards the greater depths of perception, consciousness, sensibility and wisdom that would mark humanity's next stage of evolution. ■

¹¹ Watts, M.S., *The Word in the Pattern: A Key to the Symbols on the Walls of the Chapel at Compton*, London: Wm H. Ward & Co., 1904, pp. 25–6.

¹² Armstrong, R., *A Compulsion for Antiquity: Freud and the ancient world*, Ithaca, NY and Bristol: Cornell University Press, 2005.

3



Restore



.....

In recent years, numerous Art Nouveau buildings have been restored in Europe. Such works bring together a multitude of stakeholders, from architects to art historians, restorers and craftspeople. These experts are involved not only while the works are underway, but also beforehand, when surveys and new surveying techniques are used to better understand these places, plan for the upcoming restorations and decide on the intervention protocols. With their knowledge of traditional techniques, craftspeople play a vital role in enabling these renovations to go ahead.

De nombreux édifices Art nouveau ont été restaurés en Europe, ces dernières années. Ces opérations impliquent divers intervenants : des architectes, des historiens de l'art, des restaurateurs, des artisans... Ceux-ci opèrent durant le chantier, mais également en amont où les sondages et de nouvelles techniques d'étude permettent de mieux connaître ces lieux, d'anticiper les restaurations ainsi que de définir des protocoles d'intervention. La connaissance de techniques anciennes, le rôle des artisans s'avèrent ensuite nécessaires à la mise en œuvre de ces rénovations.

La Villa Majorelle à Nancy, comment restaurer un intérieur Art nouveau ?

Camille André

The works to restore the villa's interiors are part of a larger project to return this building to its former glory as an artist's house by recreating the interior décor and reinstating the original furniture, as a testament to the works of Louis Majorelle and the École de Nancy Art Nouveau movement. The present operation follows the previous phase of works, in 2017, which saw the fireplaces by Alexandre Bigot reinstated, the roofing slates repaired, and the façades cleaned. This cultural and scientific interior works project is not merely about preserving the interiors and collections: it also showcases a private space with the aim of revealing how people used to live through the domestic art, furniture and décor of the time, alongside the permanent exhibition of the Musée de l'École de Nancy.

La villa Majorelle fut érigée pour Louis Majorelle, ébéniste, industriel d'art et acteur majeur de l'École de Nancy, par Henri Sauvage, jeune architecte parisien. La commande a pour objectif la construction une villa offrant un confort moderne et présentant le savoir-faire des Ateliers Majorelle en ferronnerie, menuiserie et ébénisterie. La villa est un signe de réussite industrielle mais également une vitrine pour la production du propriétaire.

Louis Majorelle, en véritable mécène, donne toute la liberté possible à son architecte pour réaliser une œuvre qui s'inscrit dans la modernité et le savoir-faire contemporain. Ainsi, les élévations de la villa affirment une rupture avec l'académisme et expriment par des volumes et des percements identifiables les différentes fonctions de la villa (service, escalier d'honneur, salon, chambres, salle de bain, atelier).

La villa commencée en 1901 est achevée en 1902. Les entreprises qui y ont participé sont France-Lanord et Bichaton pour la maçonnerie, la pierre de taille et le béton armé, Jacques Grüber pour les vitraux, Alexandre Bigot pour les grès émaillés, Francis Jourdain et Henri Royer pour les décors peints intérieurs.

L'épouse de Louis Majorelle, Jeanne Kretz disparaît en 1912 et leur fils unique Jacques déjà très absent à partir de 1909, quitte définitivement Nancy pour vivre au Maroc en 1917. Très affecté par la mort de son épouse et choqué par le bombardement de sa maison en 1916, Louis Majorelle séjourne le plus souvent à Paris où le retiennent ses affaires. Pendant la période de l'entre-deux guerres, l'Art nouveau est oublié voire dévalorisé. Après la mort de Louis Majorelle en 1926, le parc est loti et la villa vendue en 1931 aux Ponts et Chaussées, qui y demeurent jusqu'en 2017, y installant leurs services administratifs et procédant à certains aménagements.

LA VALEUR PATRIMONIALE

Si la valeur patrimoniale de la villa Majorelle a été reconnue officiellement par son classement au titre des Monuments Historiques en 1996, la restauration des intérieurs a confirmé une évolution de sa valeur patrimoniale prenant davantage en compte l'apport de Louis Majorelle à l'œuvre d'Henri Sauvage. En effet, autant l'enveloppe extérieure de l'édifice est associée au talent d'Henri Sauvage, autant les intérieurs aménagés par Louis Majorelle sont révélateurs de sa personnalité et de son rapport particulier avec le bâtiment qu'il n'a pas hésité à modifier au cours du temps. La période de référence choisie dès la restauration des extérieurs initiée en 2016, identifiait donc les années de l'occupation de la villa par la famille de Louis Majorelle jusqu'en 1926, y compris les modifications réalisées par celui-ci dès 1907 (fermeture de la terrasse nord et réalisation du décor peint d'Henri Royer).

La valeur patrimoniale des interventions de Louis Majorelle témoigne des principes prônés par l'Art nouveau et l'École de Nancy : la rupture avec l'académisme, le choix de la nature comme source d'inspiration formelle, la vérité des matériaux, l'art dans tout et pour tous, l'amélioration du cadre de vie, l'utilisation de techniques courantes et simples à la portée de tous.

LA PARTICULARITÉ DE TRAVAUX DE RESTAURATION D'INTÉRIEURS

Une opération de restauration d'intérieurs se différencie de travaux sur l'enveloppe extérieure (façades et toiture) relevant du gros œuvre. En effet, les aménagements intérieurs et leurs décors sont des ouvrages de second œuvre fragiles en raison de leur qualité parfois médiocre, de leur renouvellement soumis aux modes et des destructions lors de changement d'usage et de modernisation.



FIG. 1 Villa Majorelle, construite par Henri Sauvage entre le 1901 et le 1902, Nancy © Atelier G. André.

Par ailleurs, le plan, l'organisation des pièces et des distributions, la qualité des matériaux et leur technicité sont révélateurs d'une société, d'une personnalité, d'une intimité, d'un budget de travaux. Si la composition architecturale de la villa apporte une grande modernité et affirme la rupture avec l'académisme, la répartition intérieure des pièces et leur séquençage offrent peu d'innovation [FIG. 1].

Le génie constructif est très relatif et la technique mixte démontre une période de transition où les techniques traditionnelles ne sont pas abandonnées. Le plancher du rez-de-chaussée est en béton armé Hennebique (un des premiers en Meurthe-et-Moselle), les élévations sont en maçonnerie avec des ceintures métalliques. Le chauffage d'origine était assuré par des foyers ouverts et des bouches d'air chaud alimentées par un calorifère.

Le génie créatif est partout présent dans la villa par l'expérimentation des techniques et les évolutions apportées au bâtiment par Louis Majorelle. Il révèle l'atmosphère non conformiste de la villa qui constitue un support d'expérimentation pour Louis Majorelle ainsi qu'un outil de communication pour mettre en valeur la production des Ateliers Majorelle.

L'ENVIRONNEMENT COMPLEXE ET COMPLET DE L'OPÉRATION

Classée en totalité au titre des Monuments Historiques, la villa bénéficie d'un dispositif de surveillance de la Direction Régionale des Affaires Culturelles et de la maîtrise d'ouvrage (comités techniques et scientifiques). L'élaboration du projet architectural a été suivie attentivement par Valérie Thomas, conservatrice du Musée de l'École de Nancy.

La multiplicité des techniques de décors et les différents enjeux d'accueil du public ont nécessité une équipe de maîtrise d'œuvre importante réunissant autour d'un architecte mandataire les experts pour l'évaluation des différents ouvrages (ébénisterie, menuiserie, ferronnerie, céramique, peintures murales), les BET structure et fluides, l'économiste de la construction pour maîtriser coût et délai,

le scénographe et le conseil architectural de Barbara Van der Wee, auteure de la restauration de la maison Horta à Bruxelles.

Le délai global des études et tests préparatoires a été équivalent au temps de réalisation du chantier soit vingt-quatre mois au total.

Les études se sont déroulées en deux phases :

La première phase d'étude, pour compléter les photos de l'album de Jacques Majorelle et afin de compenser la rareté des archives (manque des archives H. Sauvage, L. Weissenbürger, ent. France Lanord et Bichaton, absence de dossiers de permis de construire), a consisté à travailler sur un corpus de villas Art nouveau nancéiennes et notamment d'établir des comparaisons avec la maison Luc aménagée à Nancy par Louis Majorelle mais également avec les publications d'époques (revues décoratives, manuels de savoirs faire). Des investigations (stratigraphies, prélèvements, premiers tests) de chaque pièce par les experts de l'équipe ont permis de vérifier et de découvrir les techniques de mises en œuvre et les finitions d'origine. Des mesures de luminosité, de comportement thermiques et d'hygrométrie ont permis d'établir le profil physique de la villa et ses capacités en termes d'environnement propre à la conservation. Les journées d'études qui ont réuni l'équipe à Nancy et à Bruxelles ont enrichi les recherches comparatives qui ont été partagées avec les comités scientifiques et techniques.

La seconde phase d'étude, fondée sur les recherches précédentes, consista à réaliser des sondages et à tester des protocoles de restauration afin d'établir un dossier de travaux précis et fiable économiquement, assurant le bon déroulement du chantier.

LES PRINCIPALES PATHOLOGIES REPÉRÉES

Le changement d'affectation de la maison en bureau ne porta pas trop atteinte à la disposition spatiale d'origine, mais l'usure, le chauffage excessif, l'entretien inadapté ont contribué à altérer les décors des différentes séquences architecturales. Celles-ci étaient hiérarchisées et identifiables, et se caractérisaient par leurs décors. Ainsi les décors et aménagements les plus précieux et fragiles (vitraux, placage de bois rares et bois sculpté, peintures murales, cheminée et mobilier) sont présents dans les pièces de la séquence de réception, ceux de la séquence des espaces de service ou de la vie privée étant plus modestes.

L'usure des matériaux fut constatée au niveau de l'escalier et des sols (parquets et terrazzo) aux passages les plus fréquentés. L'encrassement des ouvrages par les suies, les poussières et l'effet rayonnant des radiateurs fut aussi constaté. La pose de radiateurs pour le confort des bureaux a entraîné des amplitudes thermiques trop importantes à proximité des baies et des peintures murales, provoquant l'assèchement des boiseries et des toiles supports des peintures et y créant des tensions. En effet la température d'origine de chauffe a été évaluée à 15°C par le bureau d'études fluides. La dégradation principale des peintures de Francis Jourdain situées dans la salle à manger est due à la tension des toiles en raison du chauffage excessif et à des infiltrations pour les toiles situées sous la terrasse sud. Un vernis provenant d'une intervention postérieure a été repéré sur certaines d'entre-elles. Les peintures murales sur plâtre du vestibule et des rampants de la cage d'escalier étaient gravement détériorées par les phénomènes de condensation induits par le chauffage excessif à proximité d'une zone froide. Ces phénomènes de condensation ont entraîné des migrations de sels et des efflorescences et décollement du support de plâtre, provoquant des soulèvements de la couche picturale. Des restaurations et entretiens inadaptés sont également à l'origine de pathologies. On peut citer entre autres les applications successives

de vernis sur les boiseries qui ont contribué à les assombrir considérablement alors que les analyses de prélèvements ont conclu à une finition d'origine à base de gomme laque non teintée. La porte d'entrée en ferronnerie aux motifs de monnaie du pape a été empâtée par une peinture qui masquait les reliefs des motifs. Une photo de l'album de Jacques Majorelle montre les reflets brillants de la porte et toute la finesse du travail de la ferronnerie, et des sondages en stratigraphie indiquent la présence d'étamage en couche de finition et de protection d'origine. Enfin, des modifications peu qualitatives comme l'extension construite sur la terrasse nord et la suppression de la menuiserie posée par Louis Majorelle en 1907 altéraient profondément la disposition spatiale d'origine et la composition architecturale de la façade.

Ces différentes pathologies ont conduit à prendre des mesures pour garantir un environnement favorable à la conservation des décors et des collections, par l'installation d'un dispositif de traitement d'air (refroidissement, chauffage et humidification) pour assurer une température entre 15 et 18°C grâce à la mise en place d'un chauffage régulé à très basse température et une humidité relative entre 55 et 70 %. Les voilages et volets roulants en bois ont été restitués afin de compléter ce dispositif technique. Enfin la capacité de surcharge des planchers et de l'escalier a été établie afin de fixer une jauge de fréquentation de la villa.

LE PARTI D'INTERVENTION

Le parti d'intervention respecte la charte de Venise sur laquelle s'appuie la doctrine de restauration et de conservation tant pour les œuvres de la collection que pour les décors ou l'ouvrage bâti. La conservation de l'esprit du lieu et des traces d'usage et d'usure a été notre axe d'intervention afin d'être le moins destructif possible. Nous avons donc veillé scrupuleusement à ce que la matière d'origine soit conservée, notamment lors de la restauration des peintures murales dont la couche picturale et le support étaient très altérés, respectant en cela la valeur d'authenticité [FIG. 2]. De même lorsque notre information était insuffisante nous avons choisi d'évoquer des dispositions qui ne pouvaient être restituées afin de ne pas préjuger d'une restauration future. La réversibilité a donc ainsi été observée dans un souci d'authenticité et d'intégrité, plaçant l'opération dans un processus non figé et facilitant en cela des restaurations ultérieures. Enfin, la conservation et la communication des connaissances et des découvertes fortuites au cours du chantier a été facilitée par le Service Régional de l'Inventaire Général du Patrimoine Culturel lorsqu'il a fallu, par exemple, relever les graffitis des travaux d'origine.

UN EXEMPLE DE RESTAURATION

La restauration de la salle à manger illustre bien le programme de travaux et les orientations de restauration de l'opération. En effet, la salle à manger est un espace majeur de la villa, lieu de représentation et de vie familiale. Cette pièce regroupe un ensemble de décors remarquables comme les vitraux des impostes des baies réalisés par Jacques Grüber, les toiles marouflées en partie attribuées à Francis Jourdain, la cheminée monumentale centrale d'Alexandre Bigot avec sa mosaïque de seuil, les boiseries en chêne avec un plaquage en bois exotique (atapa) des Ateliers Majorelle, les quincailleries de portes en laiton au motif d'ombelles (les mêmes que la villa Bergeret) des ateliers Majorelle, ainsi que les quatre suspensions (disparues) qui éclairaient la pièce. L'intervention consistait à restaurer les ouvrages dégradés (peintures murales, boiseries, parquet), à retrouver une finition murale, à assurer un environnement propre à la réinstallation et la conservation des meubles d'origine, acquis par le Musée de l'Ecole de Nancy, et enfin à créer un éclairage normatif et muséographique de la pièce [FIG. 3–4–5].



FIG. 2 Villa Mjorelle, Nancy. Vue de la salle à manger restaurée © O. Mathiotte.



FIG. 3 Villa Majorelle, Nancy. Nettoyage en cours d'une toile marouflée de la salle à manger © Atelier G. André.





FIG. 4 Villa Majorelle, Nancy. Mobilier les blés de Louis Majorelle, peintures de Francis Jourdain, lustres restitués de Majorelle © Siméon Levaillant / Musée de l'Ecole de Nancy.



Les boiseries ont été débarrassées de leur vernis et seuls les panneaux dégradés par un excès de chauffage ont été restaurés en atelier. L'application d'une gomme laque a permis de retrouver leur couleur chaleureuse d'origine qui fut reproduite sur les menuiseries métalliques. Le parquet à bâtons rompus en chêne a été poncé et les lames usées ont été remplacées.

Le grès émaillé de la cheminée a été nettoyé avec un produit tensio-actif après essais, complétés au latex pour les mosaïques et céramiques de l'âtre afin de faire disparaître la suie qui assombrissait considérablement les tons merveilleux de l'ouvrage. Le cuivre martelé de la réduction d'âtre a été également nettoyé et vernis [FIG. 6].

Les toiles marouflées à la colle organique ont été nettoyées et débarrassées des vernis rapportés. Les zones altérées par des infiltrations ont été recollées, consolidées et réintégrées. La manière enlevée et les couleurs gaies et claires sont réapparues redonnant le caractère joyeux et familial de cette pièce orientée au sud.

Un fragment de papier peint d'origine, retrouvé derrière une boiserie, révélait le caractère vibrant de la finition d'origine constituée d'un motif pointilliste de verts et de bleus rehaussé de gouttelettes argentées. La petitesse de ce témoin ne nous permettait pas de le restituer, c'est pourquoi une évocation reproduisant l'effet et les tonalités a été préférée. Une peinture décorative à l'huile avec trois glacis successifs a ainsi été réalisée sur les panneaux muraux. De nombreux graffitis datant de la construction ont été retrouvés à cette occasion et relevés par le Service Régional de l'Inventaire.

L'amélioration de l'environnement de la pièce orientée au sud a été résolue par l'installation d'une centrale de traitement d'air et un groupe froid situés au sous-sol branchés sur les bouches de soufflage reproduisant un dessin d'origine. Deux radiateurs d'un design contemporain et sobre complètent le dispositif contrôlé par sondes et activé selon les seuils admissibles de conservation.

Enfin, quatre suspensions ont été restituées par Olivier Morel, pour la partie métal et le CERFAV pour la partie verre sous le contrôle du Musée de l'Ecole de Nancy. La luminosité d'origine restant faible, elle a été complétée par un éclairage muséographique par spots leds, pouvant diminuer jusqu'à restituer l'ambiance lumineuse d'origine.

Chaque pièce restaurée a fait l'objet de recherche et de réflexion non seulement sur son état d'origine mais également sur sa valeur patrimoniale et mémorielle, son atmosphère et ce qu'elle révélait de la famille Majorelle et de l'Ecole de Nancy. La clarté des couleurs et leur chaleur retrouvées nous plonge dans un univers gai où la simplicité et la beauté de la nature sont célébrées [FIG. 7-8]. ♦



[FIG. 5] Villa Majorelle, Nancy. Vue de la salle à manger restaurée © Atelier G. André.



[FIG. 6] Villa Majorelle, Nancy. Nettoyage en cours de la cheminée de la salle à manger © Atelier G. André.



FIG. 7 Villa Majorelle, Nancy. Vue de la cage d'escalier de la Villa Majorelle, Nancy, construite en 1901-1902. Vitrail de Jacques Gruber, meuble-bibliothèque de Louis Majorelle et lustre aux algues de Majorelle-Gruber et Daum © Siméon Levaillant / Musée de l'Ecole de Nancy.

FIG. 8 Villa Majorelle, Nancy. Vue du salon. Mobilier aux pommes de pin de Majorelle, cheminée avec vitrail d'inspiration marocaine © Siméon Levaillant / Musée de l'Ecole de Nancy.



In Search of Horta: On-Site Examinations and Results

Wivine Wailliez

Plaidoyer pour les études préalables *in situ*, cet article démontre comment les examens des finitions du second œuvre du patrimoine bâti constituent un outil indispensable pour « connaître, comprendre et restaurer » les intérieurs Art nouveau. L'examen matériel est un moyen unique de caractériser l'œuvre et ses finitions, d'en comprendre l'exécution et l'histoire, voire de formuler des choix en vue de sa restauration.

V

ictor Horta's work is assumed to be known from top to bottom, making him seem a hackneyed topic. However, many of his interiors have been transformed or overpainted over the years; their original appearance was often uncertain at the time of their protection as listed monuments, and may still be uncertain today.

What materials are architecture historians dealing with, and how can they improve their knowledge and understanding of Art Nouveau interiors? In the *Call for papers* for the 20th Réseau Art Nouveau Network (RANN) anniversary conference, the "plans, photographs, descriptions, articles, drawings" were cited — without any mention of the archaeological findings — as sources. Even though archives, plans and period pictures are valuable historic material, the pieces of information concealed in the *object itself* provide the most reliable evidence. This very progressive aspect of the current research on Art Nouveau architecture and interiors had to be addressed. This paper illustrates the essential contribution of archaeological examinations to the history of Art Nouveau through the presentation of some case studies excerpts, following the RANN's claimed aims to "know, understand, restore, live and open the Art Nouveau interiors".

"WE EXAMINE TO RESTORE"

In Brussels, in-depth on-site prospecting generally takes place in connection with a restoration project and its results constitute the working basis for drawing up an action plan, well in advance of the restoration itself. A very important question about the restoration of a listed building concerns the *state to be restored*. The pristine scheme and the first decorative scheme applied to the architecture are often retained as the very testimony of the architect's creativity, or at least of the *Zeitgeist*. But if the architecture has been modified over the years, the modifications belong to the object's history, and so another state could be chosen as the baseline period. Based on the rigorous methodology of historical and archaeological studies, on-site examinations are an essential aspect of the study of the building and its finishes: the results reveal parts of the interior scheme(s) and history.

At the *Hôtel Frison* (V. Horta, 1894–95), in the entrance hall, large parts of the then unknown decorative composition were discovered in autumn 2018.¹ Before the initial archaeological examination in 2001,² nothing was known about any decoration: the only picture, published a hundred years earlier, showed merely the marble steps and the beautiful bronze handrail. The uncovered decorative scheme unfolds largely along the four parts of the hall.

At the end of five consecutive study phases in the house (2001–05), the different paint interventions at *Hôtel Frison* were summed up and distributed according to the time of their occurrence in a period-chart, based on stratigraphic exposures. The assessment of the numerous results allows us to conclude that the house's original decorative scheme only corresponds to the paintwork of the first decorative campaign in the lawyer's office, while in the rest of the house the paintwork was applied during a second decorating campaign, some years later. The ceiling paintworks in the lawyer's office remained visible at the time of the second campaign, whereas on the dining-room ceiling the first decorations were overlaid by the second colour scheme (see picture online). So, in that case, the first scheme must be considered as a *pentimento*, though it remains as a testimony to Horta's iterative creative process.³

This shows how a thorough assessment of archaeological findings is crucial for a true understanding and right apprehension of the building's history. If no painstaking research had been carried out at *Hôtel Frison*, every first

¹ The team was composed of E. Job, head of the monumental decoration unit (IRPA), M.-H. Ghislain (freelance conservator) and the author.

² At that time, the team was composed of A.-S. Augustyniak (IRPA) and the author.

³ Wailliez, W., "Looking for Vanished Decorations in Victor Horta's *Hôtel Frison*: An Assessment of Puzzling Archaeological Findings", in Bregnhøi, L., Hughes, H. et al., eds, *Paint Research in Building Conservation*, proceedings, Copenhagen, 8–11 May 2005, London: Archetype Publications, 2006, pp. 123–130 and Wailliez, W., "L'hôtel Frison (1894–95) de Victor Horta : Recherche et appréciation des décors peints dans le cadre de l'étude préalable à la restauration / Het Huis Frison (1894–1895) van Victor Horta: Onderzoek en evaluatie van de geschilderde decors in het kader van het vooronderzoek voor de restauratie", in *Bulletin de l'IRPA*, n° 32 (2006–2008), 2010, pp. 287–310.



FIG. 1 Hôtel van Eetvelde, winter garden, western wall, ca. 1897–98 © IRPA-KIK.



decorative layer would have been considered as Horta's original scheme: it would have led to misinterpretation and a wrongful restoration.

"WE EXAMINE TO KNOW"

Moreover, apart from their pragmatic applications, the on-site examinations give access to the material history of the work and provide an insight into states lost forever. At the time of an on-site study, there are precise targets or questions: we have *known unknowns* to clear, such as the original colour scheme or the dating of a substrate. But there are probably *unknown unknowns*,⁴ and, considering this, any new architectural object must be approached without pre-judgements or blinders. The screening must be dispassionate, not only seeking for specific pieces of information, or for a confirmation, but open-minded enough to catch any unforeseen or even disruptive information.

On the one hand, the original colour palette is discovered, which was not known or only from a brief mention in period publications, or assumed by a hazardous extrapolation from black-and-white photos. For example, at Hôtel Frison art historians had no certainties till 2001 about what colours or motifs the staircase had originally displayed. Yet Octave Maus described it in *L'Art moderne* in 1900 as "*Une ouverture ménagée au centre permet de jour, tout en faisant l'ascension, des jeux de lumière qu'offre une cage d'escalier décorée de tons chauds avec la verve et la fantaisie que sait y mettre le remarquable artiste*".⁵ Amateurs and specialists could have bet on orange, but, as long as objective proof was lacking ([see picture on line](#)), it was at best a hypothesis (or rather a speculation), but not a fact.

At the Hôtel van Eetvelde with its winter garden, the comparison of black-and-white period pictures reveals at first glance that the currently visible paintings on marouflaged canvas are not the original ones. Not only have the paintings changed, but the mansion was built in three phases: in 1895–97 the core building, in 1899–1900 the left wing — and the rental property at the street corner — and in 1901 the right wing. A fourth event was the closing of the passage between the core building and the left wing after 1919. Meticulous observation of the pictures enabled us to sort them and to deduce the number of repaints, but, at that point, the colours displayed at the different periods were still unknown.

In 1897 there was still no opening in the western wall [FIG.1]; the paintwork shows elegant pilasters and capitals and low contrasted borders. At the time of the second construction phase, the new west wing was connected to the main building via a large arch in the winter garden, walled up after Mrs van Eetvelde's death and the sale of both the west wing and the residential rental property in 1919. Just after the wing construction, electric fittings replaced gas lighting and the original glass plates in the octagon gave way to green marble plates, but the paintwork still remained the same at that time. Shortly after (c.1900) [FIG.2], but still before the opening of the east wing, the mural decoration was overpainted with the second decorative scheme, displaying a higher contrasted border. After the building of the new wing (after 1901) [FIG.3], the decoration changed again, and the third decorative scheme returned to lower contrasted borders. The early motifs and palette followed by the second and third ones constitute successive "original" schemes, responding to the extensions of the building by Horta himself.

The on-site examinations aimed to identify the different paintworks and to characterize their palette. The east wing has received two coats of paint, the original one from 1901 and a faithful overpainting from c.1918, the currently visible paint-work. On the western wall the area directly over the arch has been examined. However, instead of uncovering three historical paint jobs under the 1918 overpainting, stratigraphic exposures have only revealed two; moreover, the

⁴ See Bergeon Langle, S., "L'Éloge du doute en Restauration des œuvres d'art", in CeROArt [Online], HS I June 2015, Online since 31 May 2015, accessed 13 January 2020. URL: <https://journals.openedition.org/ceroart/4627>.

⁵ Author's translation: "An opening made in the centre allows one, while climbing the stairs, to enjoy the games played by the light on a stairwell decorated in the warm, vivacious and imaginative tones created by this remarkable artist."



FIG. 2 Hôtel van Eetvelde, winter garden, eastern wall, ca. 1900 © IRPA-KIK.



FIG. 3 Hôtel van Eetvelde, winter garden taken from the western wing, ca. 1917–18, Paula Deetjen © Bildarchiv Foto Marburg.

first paintwork at that place was applied as part of the second decorative scheme, as evidenced by the fact that it is underlining the arch [FIG. 4]. On the eastern winter garden wall, in oblique light we can make out a slightly shifted underlying decoration. On that spot, there are four paint systems on top of each other: colour-wise, the first one matches the second decorative scheme, just like on the opposite wall; the next two belong to the scheme of 1901 and a local undated overpainting (a repair); and the current visible layer from 1918. It means that there too the original scheme has vanished. Horta's very first scheme for the winter garden may well not have been uncovered/recovered so far: it may lie under the canvas glued to the wall. Nevertheless, the discovery, albeit partial, of the 1899 and 1901 palettes is a very valuable contribution to the history of Art Nouveau.

"WE EXAMINE TO UNDERSTAND"

Why is this the way it is? What do the results mean: what sequence of events could have left these traces? The conservator must elaborate a scenario that fits the present aspect and the stratigraphic results.

Stratigraphic examinations can reveal the work execution schedule, with possible interruptions and resumptions. The successive transformations, some of which were carried out under Horta's own direction, have been decoded. The correlation of the results of microscopic stratigraphic exposures — sometimes coupled with laboratory analyses — with other sources, thus allows a comprehensive reading.

In the winter garden of the Hôtel Max Hallet, extensive examination of the original ironwork gildings (smothered under many overpaintings) shows that they consist of a systematic alternation of gold leaf and brass leaf. The stratigraphic exposures, level exposures and numerous laboratory cross-sections left no doubt: it is the

result of Horta's deliberate choice, and not merely a contractor's scam. As surprising as it may be, remarks like "Horta would never have done that!" or "It's way too complicated!" are irrelevant, because it is a matter of facts. After all, what do we know as "Horta"? What is claimed as Horta? What have we learned to call Horta? It is crucial for research to verify and re-evaluate the proclaimed truths and hypotheses. Since evidence exists of a reasoned choice, the appropriate reaction would surely be: "Why did Horta do that?". And we find an answer in Horta's *Mementos*: "*Quant à la couleur des fers, elle devait 'naturellement' être noire, ce fut une risée quand j'opposai sur les deux faces une couleur bleue à une couleur gris clair, séparée par un filet d'or sur le champ de l'épaisseur.*"⁶ This small excerpt makes clear that Horta did not shy away from a certain "complication" of his work in the service of a well-defined aesthetic vision.

Not only the finishes but the architectural volume itself is an issue to be considered.

At the *Hôtel Saint Cyr*, by Gustave Straiven,⁷ the *private dining room* (in the half-basement) was turned into a dance studio in the 1950s by the last "historic" owner, the dancer Chamie Lee. The macro-structural examination of the room, later coupled with small probes, stratigraphic or otherwise, revealed that this large room had been originally divided by a wooden partition to form a service corridor. Around 1935, the then owner removed the corridor to enlarge the room. On the wooden frame of the glassed bay, the remains of the mortice and tenon joint, destroyed during the removal of the wooden wall, is still visible under the paint layers.⁸ As for the volumes of this dining-room, a counterpart of the conserved stained-glass doors isolated the room from the service stairs too, as evidenced for example by the *paint burrs* on the steel beam.

Back to Horta's *Hôtel van Eetvelde*, in the first-floor gallery around the winter garden's light shaft, where our investigation had revealed an unknown, walled-up bay on the western side. All the *staircase* and first-floor corridors are hung with a floral Lincrusta wallcovering,⁹ except for a single patch of another pattern, at first sight a repair, on the western wall [FIG. 5]. Stratigraphic exposures of the paint layers on both Lincrustas at their boundary show clearly that the repairing patch is already old. Trying to understand, we put forward the hypothesis of a passageway leading to the left wing on the first floor, that had to be bricked up in 1919, just like the arch in the winter garden. Horta specialists had no inkling of this passageway, and the archives and plans did not give any clue on this subject. Of course, deeper examination — up to the plaster and the masonry — should allow us to verify our hypothesis, but the conservation of ancient elements prevented further examination.

CONCLUSION

By way of conclusion, the impediments specific to our task are that a well-preserved decor — especially if it is not established that it is *not* original — is limiting destructive examinations.

On the other hand, since things are rarely as simple as imagined, it is not uncommon for the results of one study to lead to more questions than answers and call for a second, more focused study. It may also be a sign that the object has been approached with a bias, in which case care should be taken to re-evaluate the raw results as open-mindedly as possible. Impartiality is the golden rule. What we think we know is not a certainty unless it has been taught to us by the object itself. ♦

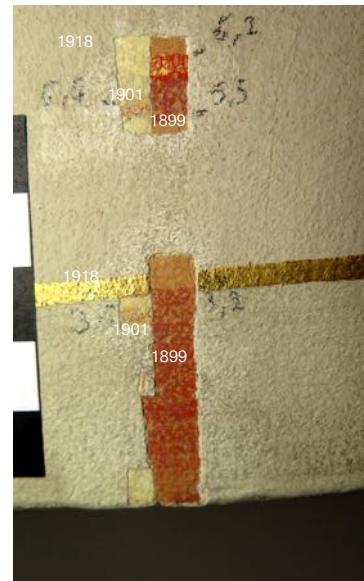


FIG. 4 *Hôtel van Eetvelde*, winter garden, western wall, stratigraphic exposure, 2017 © Cellule Décor de Monuments — IRPA.

⁶ Author's translation: "As for the painting of the ironwork, it had 'naturally' to be black, everyone laughed when I opposed on both sides a blue shade to a light grey, separated by a golden stripe on the edges." Horta, V., *Mémoires*, Dulière, C., ed., Brussels, 1985, p. 306.

⁷ Gustave Straiven (1878–1919) was Victor Horta's pupil. The *Hôtel Saint Cyr* was designed in 1900 and built in 1903. See: www.gustavestraiven.brussels.

⁸ O. and C. Berckmans, authors of the building-archaeological study of the *Hôtel Saint Cyr*, formulated in 2003 the first observations about the original division of the room. Their hypotheses were confirmed by our in-depth examination of the finishes in 2014.

⁹ Lincrusta is a linoleum wallcovering with raised patterns. The linoleum paste, a blend of linseed oil, resin, wood flour, cork powder and pigments, is pressed between two cylinders, one of which is engraved. The embossed pattern in the Lincrusta is not hollow but solid and permanent. Lincrustas are generally sold unpainted.



FIG. 5 Hôtel van Eetvelde, first floor, western side, 2017 © Cellule Décor de Monuments — IRPA.

Restoring and Repairing the Staircase in Jugendstilsenteret in Ålesund

Zorica Tomanovic

Une politique éclairée en matière de patrimoine culturel vise à présenter ce patrimoine comme une source unique de savoir sur les sociétés du passé et comme un support de nouvelles expériences et de nouvelles utilisations. Le Centre national et Musée d'Art nouveau d'Ålesund, installé dans un bâtiment Art nouveau classé, est un exemple de contribution exceptionnelle à cette politique. Soucieux d'exposer et de présenter notre héritage au public comme une source unique de savoir, nous avons atteint un nombre record de 40 000 visiteurs en 2018. Comme son adaptation aux conditions d'utilisation modernes est un défi complexe, la réutilisation et la conservation du patrimoine culturel exigent un engagement, des ressources et des connaissances considérables. L'article présente quelques projets de restauration qui ont cherché à réparer l'escalier en utilisant différentes méthodes et techniques. Il présente non seulement l'étude et la restauration des couleurs et des matériaux d'origine, mais aussi les différents défis liés à la stabilité structurelle de l'escalier comme condition préalable fondamentale de l'utilisation et de l'expérience futures. Une méthode empirique a été utilisée pour la recherche de cette étude de cas, tandis que les indicateurs de stabilité de l'escalier ont été déterminés par une analyse physique et à l'aide de méthodes d'observation et de mesure. Des travaux de recherche et de restauration antérieurs ont été présentés en utilisant une méthode descriptive et en recueillant les données des archives du Jugendstilsenteret¹.

¹ Documentation numérique et analogique d'après les projets de restauration et de réhabilitation menés dans l'escalier en 2003 et 2012. Description du projet de réhabilitation de l'escalier à partir de 2019, rapports d'inspection et publications.

The Norwegian National Art Nouveau Centre (Jugendstilsenteret) and museum is housed in a representative, listed Art Nouveau building in Ålesund. The first owner of the building was a pharmacist called Jørge Anton Owre, and the building's original function was both as a pharmacy and a family home. This "Svaneapoteket" (Swan Pharmacy in Norwegian) was constructed in 1907, after the catastrophic town fire in January 1904, in which the first pharmacy, like many other wooden houses, was burned to the ground [FIG. 1].

Today the building is one of the foremost examples of the "jugendstil" in Norway. The preservation includes both exterior and interior, as well as original decor, lighting fixtures and other details, all designed by one of the best Norwegian architects at the time, Hagbart Schytte-Berg. The iconography of the building was inspired by Romanesque architecture, Norwegian Viking art and Stave church ornaments. The hall and dining room on the first floor are decorated by the beautiful Japanese (*kinkarakawakami*) wallpapers and details inspired by Celtic patterns. Additionally, extensive use of masks (so-called "grotesques", both exterior and interior) blends all this into a whole that is at once international and traditional, typical and very special.

This historic building has been adapted several times to different functions, while retaining its crucial architectural and aesthetic features. In 1981 it was sold to a local bank, leading to an attempt to modernize the Old Pharmacy interior. Unfortunately, at that time, very few of the original materials and details were considered for conservation. When the cultural property in Ålesund was officially given a new function as the Art Nouveau Centre in 2003, it was necessary to restore a huge part of the building's interiors to their original appearance. A major restoration project was carried out on the ground and first floors, but also on a gorgeous Art Nouveau wooden staircase, one of the most beautiful and most conservation-worthy parts of the building [FIG. 2].



[FIG. 1] Art Nouveau Centre in Ålesund, Norway. Unknown author, Jugendstilsenteret Ålesund.



FIG. 2 Art Nouveau Centre in Ålesund, Norway. Winding wooden staircase © Kristin Støylen, 2007.

The winding staircase begins on the ground floor and extends upwards to the first and second floors. It is unique in form and has been executed in a combination of oak, pine, and mahogany. Oak and ash were highly useful materials for stairs at the time of its original construction, while premium hardwood was often used to make furniture, floors, or minor building components. Such wood was associated with high quality and luxury. The treads are made of oak. The risers are of pine and are profiled, and the wall string and the 60-mm-thick open string are also of pine. Mahogany has been used on the banister handrail and the main newel post which is additionally adorned with carved owls in all four corners, as well as a sea monster that recurs on the entrance doors [FIG. 3].

By its splendour and beauty this piece confirms the claim that Art Nouveau staircases were made to impress visitors as soon as they came in, by displaying the residents' affluence.²

The restoration and repair work on the staircase was carried out over many years. The staircase had previously been upgraded when required, but today we only know of the repairs that were carried out in the 1950s and 1980s.

The project from 2002–03 was executed in accordance with antiquarian methods, yielding much better results for the other rooms on the ground and first floor than for the stairway itself. However, different surfaces of the latter were surveyed, and the most important findings showed that ceilings and walls have been subject to three or four treatments over time. The colours that were used go from white, light-blue whitewash via green to an ivory colour. Several layers were discovered behind the 90-cm-high wooden panels that were placed over the lower part of the wall in the 1980s. Originally there was a 185-cm-high wainscoting in the ground floor, but there are no traces that could show which materials were originally used or how it looked.

² It is known that the pharmacist Øvre was among the most important and richest people in town.



FIG. 3 Art Nouveau Centre in Ålesund, Norway. The staircase on the ground floor. Unknown author, Jugendstilsenteret Ålesund.



FIG. 4 Art Nouveau Centre in Ålesund, Norway. Dining room, unique wood carving details on the sliding door © Kristin Støylen 2007.





FIG. 5 Art Nouveau Centre in Ålesund, Norway. Stained glass in hall presenting the landscape © Kristin Støylen 2007.



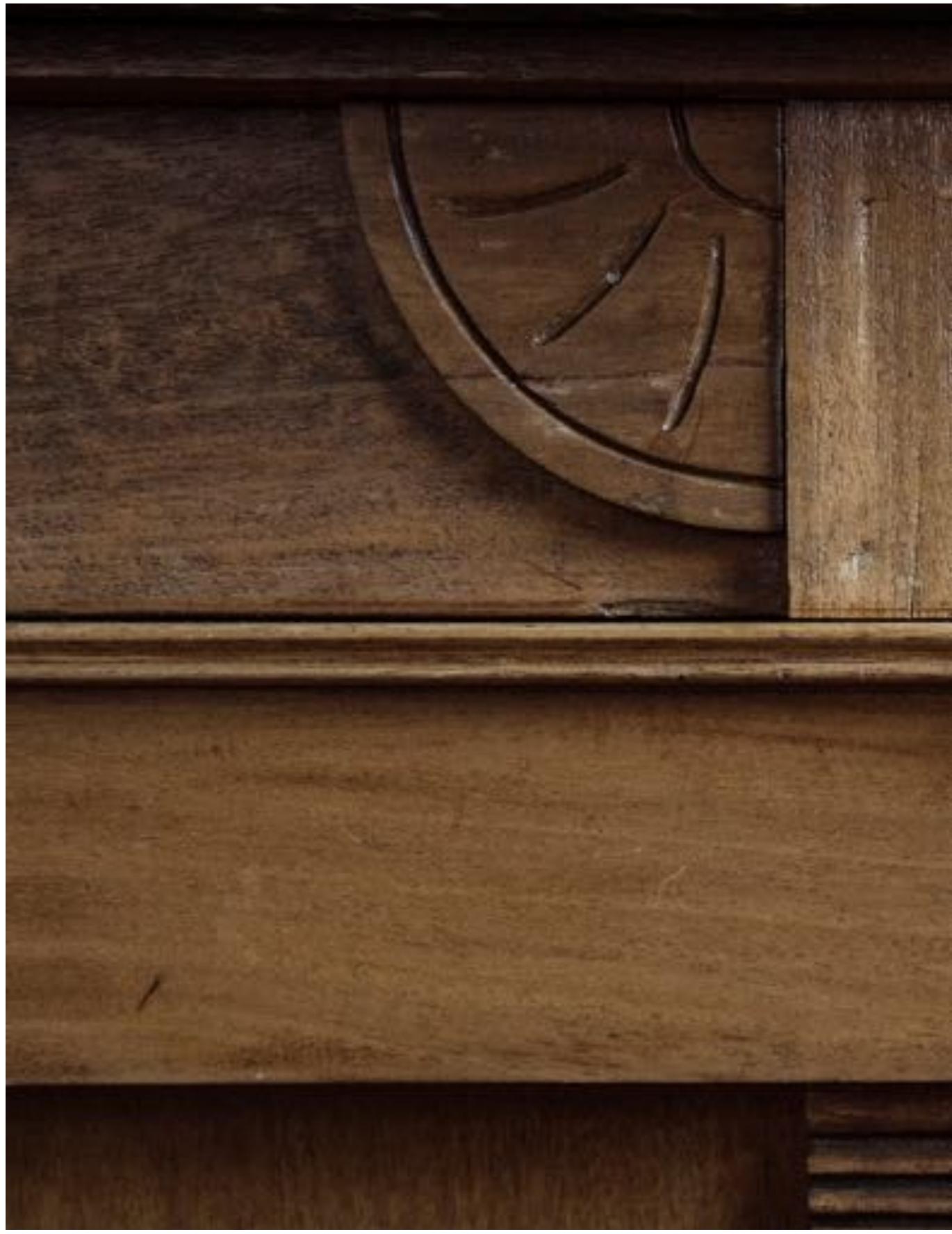


FIG. 6 Art Nouveau Centre in Ålesund, Norway. Detail of the wood carving in the former pharmacy © Kristin Støylen 2007.



PRINSIPPSÅSTE FOR INNEPSTING/SIKRING AV TRAPP

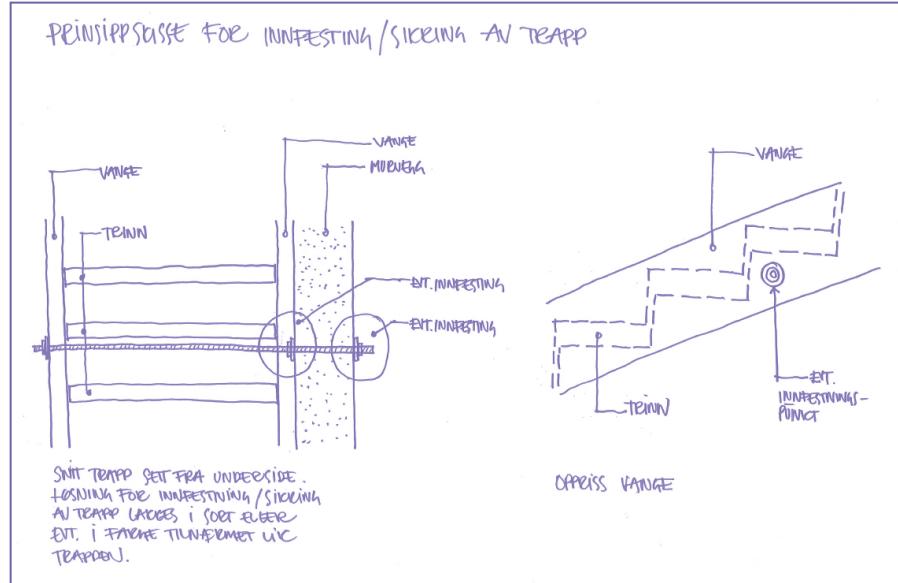


FIG. 7 Affixing of two restraining steel rods on the underside of the staircase © Norconsult 2012.

The most demanding restoration and preservation work in 2002 was performed in the former pharmacy and pharmacist's office. The original ceiling, floors and walls were completely restored. Additionally, a major restoration was carried out on the fantastic Japanese wallpaper in the hallway and the dining room. All the walls were given a colour scheme in line with original colours, and all wooden surfaces were restored. The light fittings were adapted to the style of the room, while many other details were restored, such as the Celtic-inspired patterns and the various masks, the so-called grotesques.

The biggest challenge concerning the staircase, one that we are again facing today, has been its stability. The restoration work undertaken in 2012–13 was carried out in two phases. The main issue in the first phase was to counter the effects of the stairs sinking. In order to secure the weakened structure and prevent the strings from gliding apart, two restraining steel rods were fastened on the underside of the staircase. With a profile of 15 mm and painted an appropriate colour taken from the staircase, the stays are almost invisible. The stays are affixed through the outer string and fastened with an adjustable bolt on the inside of the wall of the lavatory on the other side. This method, being regarded as a traditional solution, was recommended by the Norwegian Directorate for Cultural Heritage [FIG. 7].

Additionally, cracked treads were glued together with epoxy, while some parts were pressed together with invisible bolts fastened horizontally. The surfaces of the treads were retouched, polished, and lacquered. The undersides of the strings were cleaned and retouched with traditional shell polish methods and then waxed.

The above-mentioned wooden panels from the 1980s were not original, and so had to be dismantled all the way up to the second floor. Interestingly, the back panels that were found indicated that walls originally were grained twice: 2 first with a light graining glaze that mimicked pine, and then with a graining glaze in a darker imitation of oak. At the same time, the upper surface of the wall was painted green. Between these two surfaces a dark décor line, around 6 mm wide, was also discovered. Restoration of the organic graining is done by using the finest cold-pressed linseed oil, supplemented with four different pigments: burnt umber, burnt sienna, yellow ochre, and alizarin. This diffusion-open paint type ensures that the wall is breathable.



FIG. 8 The staircase's sinking © Dør og Vindusvern AS, 2019.

The wainscoting on the first floor above the landing was also restored and made in simple forms and shapes, corresponding to the window frames and to the wainscoting in the dining room.

An original door that had subsequently been sealed on the second floor was retouched by graining in shades of mahogany. Other surfaces and details such as windows, lamps and door handles were repaired or replaced by historically correct copies.

The second phase of the project was carried out in autumn 2012, intending to open a wall under the staircase on the ground floor and to recreate the stained-glass window behind the room at its full size. In the so-called "secret room" under the stairs,³ original floor tiles were found along with an original plaster wall with coconut fibres, both from 1907. The reddish-brown terracotta tiles bore an organic pattern, the original Art Nouveau creation. Exact copies of the tiles were later made in Germany and laid in the ground-floor hallway.

Not long after the first repair, in 2016 it was discovered that the stability issue had not in fact been solved. After a few inspections it was clear that the main problem of sinking stairs was back, and the consequences have been cracks in the second-floor landing about 3 mm wide, treads and landing that have sunk, and steps which are gliding out from the open string. The measurements on the treads showed a significant fall, reaching a nadir of 56 mm at the thirty-fifth step. The staircase is still pretty much stable between the ground floor and the first floor, while the major shift occurs between the first and second floors [FIG. 8].

The greatest concern stems from the very method that is meant to help secure this challenging structure. First of all, the open string must be jacked up, pressed towards the wall, and locked in a straighter position. The biggest challenge is that the structure must be pressed up at various points at the same time. In order to do this, a stable wooden tower must be built from the ground floor all the way up to the landing on the second floor. There is a risk of damaging parts of the stairs and walls, which might involve renewed restoration work or even production of new mouldings towards the walls.

The next step in this project is the installation of two steel brackets: one on the uppermost landing (on the second floor) and the other behind the open string between the second and first floors.

The steel bracket under the landing should be affixed to the wall and under the string. The bracket should be approximately 10 mm wide, while the height will probably vary from around 100 mm towards the wall to around 40 mm at the end of the landing. The second steel bracket connects to the first one beneath the landing and is further affixed to the back of the open string. This bracket should be approximately 6 mm wide and will ensure that the treads stay in the string. All the brackets shall be painted the same colour as that behind the staircase, so that they will be largely invisible. In any case, it is entirely necessary to press the stairs as much as possible into their original position before the steel brackets are affixed.

Theoretically this method could work well enough, but no one knows how much the staircase may revert to the previous position, and this can only be determined during the process itself. We hope that this solution will enable us to protect the staircase in all its authenticity and beauty, and also enable it to withstand the huge number of visitors who discover and enjoy the building's architecture and art each year. ♦

³ There are indications that this room was used to produce pills for the pharmacy. The pill-making machine created a good deal of dust, so that it had to be placed in a room of its own. The room had been closed for more than fifty years.

À chaque époque sa technique

Luc Reuse

What are the criteria that determine the quality of a restoration? Seasoned metalworker Luc Reuse considers this question through a discussion of several of the most prestigious restorations he has worked on in Brussels. In particular, he introduces us to the unseen side of his restoration work, which includes searching archives, identifying and studying the production techniques and materials used, and applying a healthy dose of creativity so that, when necessary, he is able to build the right tools and hardware for the job — all in the name of consistency. While seeking to constantly balance the past and the future, artisans are called to find solutions that comply with modern safety standards while being suitable from a technical point of view, sympathetic to local aesthetics, and respectful towards the ethics of the original architect.

A

travers cet article, je voudrais revisiter certains des chantiers sur lesquels je suis intervenu en tant que ferronnier dans des bâtiments du XX^e siècle. J'y présente certains aspects non visibles de mon travail et de mon expertise, qui contribuent, à mon sens, à l'obtention d'une restauration de qualité.

Avant d'illustrer mes propos par des exemples concrets, je tiens à préciser que trois conditions me semblent indispensables à la réussite d'un chantier de restauration : tout d'abord, travailler pour un maître d'œuvre qui impose une reproduction à l'identique et de qualité ; ensuite, pouvoir compter sur la présence d'un architecte intransigeant, ayant le souci du détail et travaillant en étroite collaboration avec tous les artisans impliqués ; enfin, que tous les artisans travaillent dans le même état d'esprit, avec le même souci du travail bien fait, et dans le respect du travail de chaque corps de métier.

Une restauration demande énormément de temps de préparation avant de pouvoir mettre en œuvre la première pièce, et exige l'exécution de toute une série de tâches non visibles et nécessaires à sa réussite, comme consulter des archives, des bases de données diverses, effectuer des recherches techniques, des analyses et des relevés sur place, lancer une recherche de matériaux. Ce travail de préparation est généralement effectué en étroite collaboration avec l'architecte. Il s'agit également de respecter de nouvelles normes techniques et de sécurité devenues obligatoires, ce qui implique encore des recherches d'adaptation de techniques et de matériaux.

Dans le même état d'esprit, les profilés, la visserie ou la quincaillerie, jadis standards, mais aujourd'hui indisponibles dans le commerce, doivent être recréés. L'exécution de toutes ces tâches nous oblige à faire face à un certain nombre de défis et à faire preuve d'une grande créativité : c'est pour moi l'un des aspects les plus passionnants de la restauration.

LES ARCHIVES : UNE PREMIÈRE ÉTAPE

Lors de la restauration de l'escalier menant au jardin de la maison personnelle de Victor Horta, la recherche documentaire, notamment l'étude d'anciennes photos conservées dans les archives du Musée Horta, a été primordiale [FIG. 1]. Nous avons fabriqué un calibre sur place, afin de relever de la manière la plus précise possible les différences dans les angles et les longueurs de l'escalier. Nous procédons également de cette manière lorsqu'il faut s'adapter aux mouvements du bâtiment, qu'ils soient d'origine ou dus à la vétusté.

Pour se conformer aux normes actuelles, le verre d'origine a été remplacé par un verre feuilleté, nous obligeant à adapter la taille des profils pour recevoir un verre plus épais, et, grâce aux photos anciennes, nous avons su conserver le plus possible l'aspect esthétique d'origine. D'autre part, l'utilisation du mastic de lin pour poser les verres à l'époque est incompatible avec la composition du verre feuilleté parce qu'il attaque le film PVB¹. Encore une fois, des recherches et des tests ont été nécessaires afin de trouver un mastic compatible.

La restauration de la grille en façade avant de l'atelier de la maison personnelle de Victor Horta se présente, à mon avis, comme un deuxième cas intéressant et exemplaire de notre manière de procéder. Dans ce cas, il s'agissait d'une reproduction à l'identique, la grille originale ayant été détruite par Horta en 1911, suite à des transformations qu'il réalisa à la façade. L'architecte de la restauration, Barbara van der Wee, s'est basée sur l'étude des photographies d'époque à partir desquelles elle a établi un plan agrandi à l'échelle 1/1 afin de pouvoir définir, en atelier, les sections de tous les profils.

¹ Le PVB est le polybutynal de vinyle, un film résistant servant à assembler les verres pour la fabrication du vitrage feuilleté.

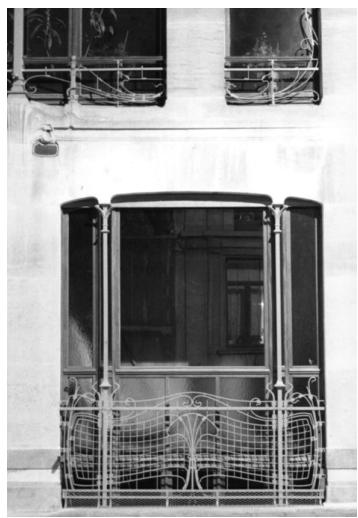


FIG. 1.1 Victor Horta, Ancienne maison et atelier de Victor Horta, grille de la façade de l'atelier © Luc Reuse.

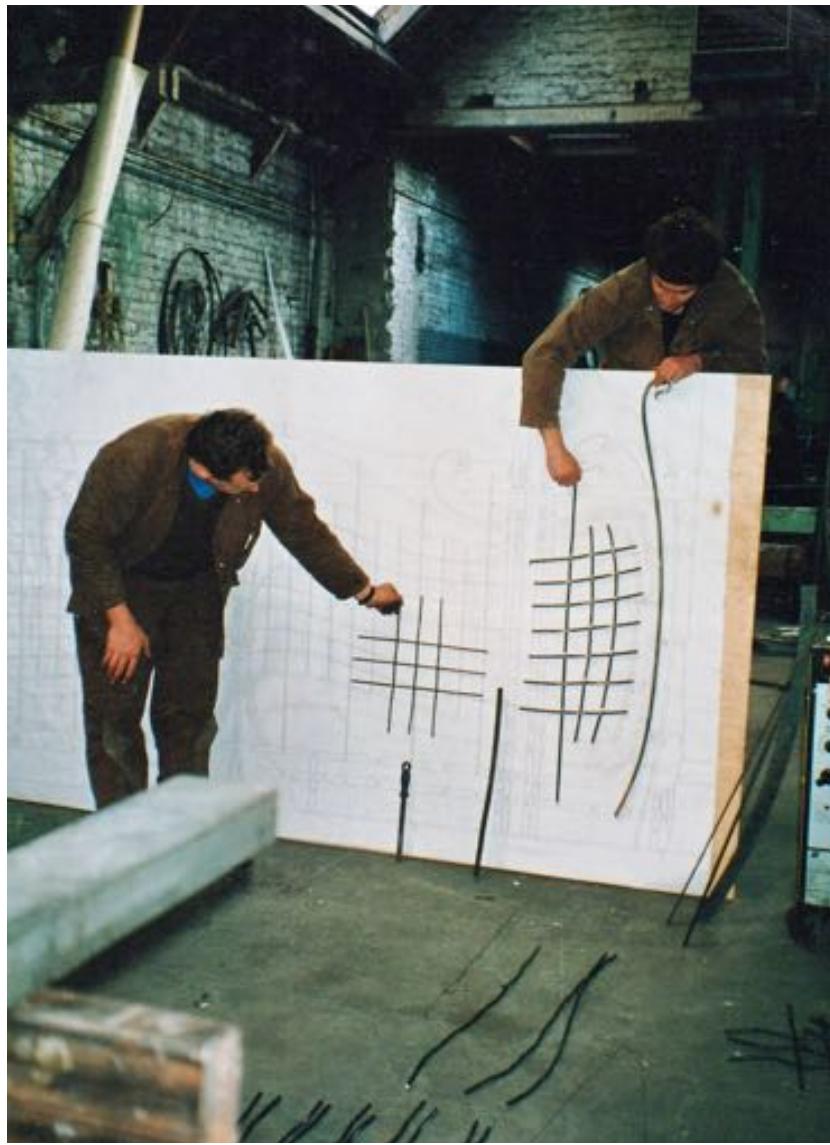


FIG. 1.2 Définition des sections des profils, en atelier © Luc Reuse.

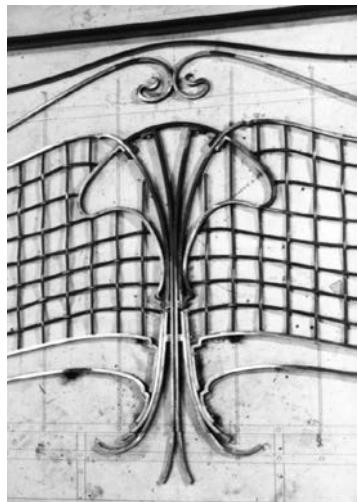


FIG. 1.3 Vue d'ensemble du plan de la grille, après fabrication © Luc Reuse.

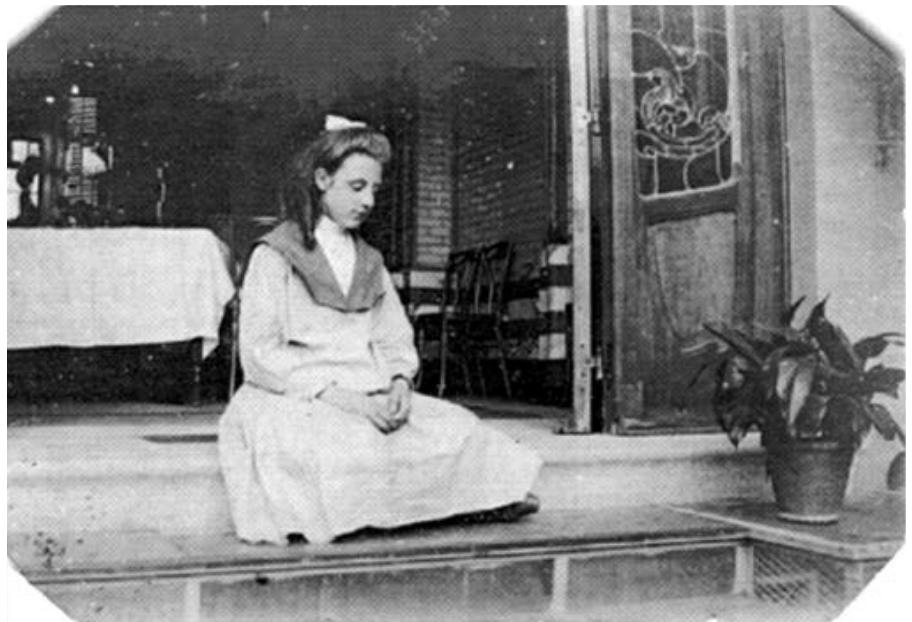


FIG. 2.1 Victor Horta, Ancienne maison et atelier de Victor Horta, Simone Horta sur les marches de l'escalier menant au jardin © Archives du Musée Horta, Saint-Gilles.



FIG. 2.2 Victor Horta, Ancienne maison et atelier de Victor Horta, adaptation de l'escalier avant le remplacement du verre d'origine par un verre feuilleté conforme aux normes actuelles © Luc Reuse.



FIG. 2.3 Victor Horta, Ancienne maison et atelier de Victor Horta, état actuel de l'escalier menant au jardin © Luc Reuse.

L'une des difficultés de cette reproduction a été la partie tissée où chaque intersection était rivetée avec des rivets aveugles de 3 mm de diamètre [FIG. 2]. Une pièce tout à fait spéciale servant de raccord entre deux profils a également nécessité à elle seule de nombreuses opérations : forger les deux extrémités, forger les deux angles, mettre la pièce aux bonnes dimensions, forer les trous, la déplier pour y introduire des vis, replier les deux ailes dans la bonne position. Nous avons également été amenés à fabriquer un tournevis spécial.

Certains chantiers nous amènent à devoir reproduire d'anciens éléments de quincaillerie aujourd'hui indisponibles dans le commerce, parfois avec leur mécanisme. Ce genre de détail n'est évidemment pas détectable lorsque l'on regarde un châssis restauré, mais cela demande un travail très minutieux tant au niveau de la fabrication que du traitement de surface. Les quincailleries sont reproduites soit d'après un modèle existant, soit d'après des documents photographiques ou des moules, à l'instar de la sonnette de la maison personnelle de Victor Horta. Dans le cas de poignées en laiton, par exemple, une patine est réalisée par réaction chimique ; la patine naturelle d'ailleurs, signe du temps qui passe, met des années à évoluer. En calibrant la concentration des produits utilisés et le temps de pose, nous sommes arrivés à obtenir la teinte souhaitée².

² Le produit utilisé change en fonction du type de patine que nous souhaitons créer et du type de métal. Nous n'utilisons pas les mêmes produits et les mêmes procédés pour du laiton, de l'acier ou de l'inox.



FIG. 3.1 Victor Horta, Jardin d'enfants n°15, Auvent © Luc Reuse.

FIG. 3.2 Victor Horta, Jardin d'enfants n°15, restauration de la gouttière
© Luc Reuse.

A. Profil de gouttière



ADAPTATION DES OUTILS POUR UNE REPRODUCTION À L'IDENTIQUE

Un travail tout aussi significatif dans mon parcours professionnel fut la restauration de l'auvent de l'école conçue par Victor Horta en 1897, située sur la rue Saint-Ghislain [FIG. 3]. Ici, la verrière au-dessus de la cour intérieure et celle dans la cour extérieure ont nécessité l'adaptation des profils pour y intégrer soit du double vitrage, souvent avec un verre cathédral, soit du vitrage feuilleté.

Dans ce cadre, hormis l'aspect « sécurité » il faut également prendre en compte l'isolation thermique. Si pour ce faire nous disposons de typologies de verres spécifiques, nous sommes obligés de tenir compte du fait que leur épaisseur est supérieure à celle d'un verre simple utilisé autrefois. Il faut donc adapter les profils en conséquence, et tout cela doit s'intégrer parfaitement dans l'esprit de la restauration en respectant le plus possible le visuel d'époque.

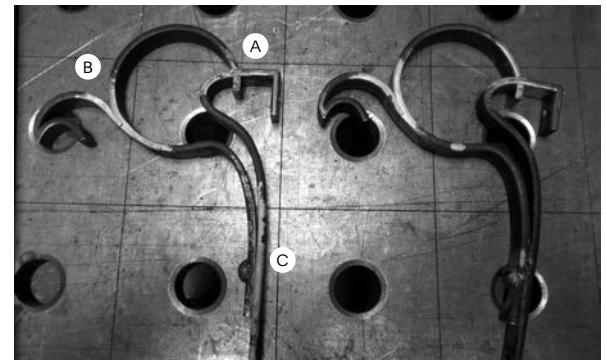
La plus grande difficulté rencontrée sur ce chantier a été la restauration de la gouttière, dont le profil était irrécupérable. Celui-ci n'existant plus sur le marché il a fallu le fabriquer de toutes pièces. Les normes actuelles nous ont obligés à placer du vitrage feuilleté qui pèse le double du vitrage initial. De ce fait, nous avons dû renforcer les ancrages dans la maçonnerie qui étaient trop faibles.



FIG. 4.1 Victor Horta, Hôtel Winssinger, verrière bombée du jardin d'hiver © Luc Reuse.

FIG. 4.2 Victor Horta, exemples d'assemblages mécaniques : la technique du mi-fer/B/C
© Luc Reuse.

A. Mi-fer
B. Entaille-emboîtement
C. Assemblage



La restauration de la verrière bombée du jardin d'hiver de l'Hôtel Winssinger nous a confrontés à un nouveau défi du même genre : la fabrication d'un profil à l'identique, car dorénavant indisponible sur le marché. Pour ce faire, nous avons dû façonnier, hors d'une barre en acier carrée massive, 4 profils à facettes et en angle, travail de longue haleine et de précision millimétrique. Dans cette petite verrière, on ne compte pas moins de 6.000 trous forés **[FIG. 4]**.

Comme souvent dans les réalisations Art nouveau, tous les assemblages sont mécaniques, c'est-à-dire qu'ils utilisent la technique du mi-fer, qui consiste en des entailles, emboîtements, le tout maintenu par des vis ou des rivets.

Afin de garantir une pérennité, une qualité et une étanchéité maximale de la structure, toutes les pièces sont démontées après fabrication afin d'être sablées, métallisées et peintes d'une couche d'antirouille. Nous les remontons ensuite en atelier et, suivant les cas, nous donnons une première couche de peinture de finition à la brosse. Généralement la peinture de finition s'effectue sur chantier.

Les exemples évoqués jusqu'ici nous ont permis de considérer la recherche d'archives, le respect des récentes normes de constructions et de sécurité et la création d'outils de travail qui ne sont plus disponibles. En conclusion de mon discours, je voudrais vous présenter un dernier aspect auquel j'ai dû apprendre à me confronter dans les chantiers : l'évolution des différentes techniques utilisées.



FIG. 5.1 Grille réalisée par Edgard Brandt provenant du chantier de restauration de la Villa Empain © Luc Reuse.

FIG. 5.2 Fleurs et éléments décoratifs peaufinés à la lime et au papier de verre pour la grille provenant du chantier de restauration de la Villa Empain
© Luc Reuse.



L'ÉVOLUTION DES TECHNIQUES : ÉTUDIER ET S'ADAPTER

Des exemples concrets viennent encore une fois à notre secours pour mieux comprendre les implications pratiques de cette évolution. Lors de la restauration de la Villa Empain de style Art Déco (1931–1934, Michel Polak), en travaillant sur une grille d'Edgar Brandt à laquelle il manquait des éléments de décoration, j'ai découvert une ferronnerie à arête vive avec des profils étirés ou laminés à chaud rectifiés à la lime [FIG. 5]. À ma connaissance, ce type de ferronnerie ne se trouve pas dans les bâtiments Art nouveau qui, comme les bâtiments contemporains, présentent des profils laminés à chaud (à bords arrondis). Le travail a donc dû être plus minutieux car cette technique de fabrication n'accepte aucune tolérance.

Dans ce cas-ci, les fleurs décoratives ont été entièrement peaufinées à la lime et au papier de verre et sont constituées d'un ensemble de pièces différentes, assemblées au moyen de rivets aveugles afin d'obtenir visuellement un travail très net.

La restauration d'un garde-corps de la Clinique du docteur Van Neck (1910, Antoine Pompe) a également représenté un défi au niveau technique [FIG. 6]. Ce garde-corps en cours de restauration allie deux techniques différentes : la forge et l'estampage-emboutissage. Cette dernière technique demande beaucoup de travail en amont, étant donné qu'il faut d'abord créer des matrices, qui font l'objet d'une étude et d'une réalisation en 3D. Elles sont utiles pour la reproduction de



FIG. 6.1 Antoine Pompe, restauration d'un garde-corps provenant d'une maison de l'architecte © Luc Reuse.



FIG. 6.2 Atelier Reuse, matrices créées pendant la phase d'étude de la technique © Luc Reuse.

A. Matrice

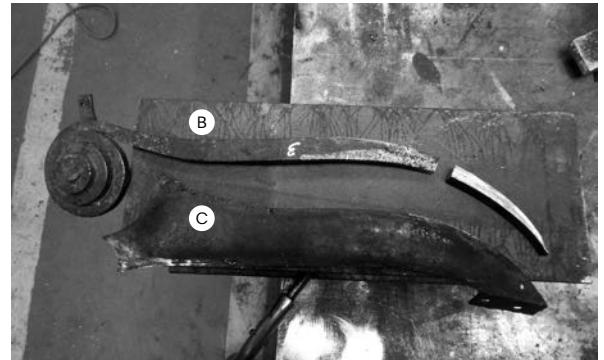


FIG. 6.3 Atelier Reuse, reproduction des éléments manquants en suivant les techniques anciennes © Luc Reuse.

B. Travail de forge
C. Emboutissage

plusieurs pièces identiques. Si les techniques de travail de forge sont identiques à celles utilisées en Art nouveau, jusqu'à ce jour, je n'ai rencontré aucun travail d'estampage-emboutissage dans une restauration Art nouveau.

À chaque nouveau chantier, nous découvrons de nouvelles techniques qui nous demandent rigueur archéologique et créativité. La possibilité d'avoir recours, à l'heure actuelle, à différents instruments de mesure, à un outillage plus performant et aux engins de levage, représente une grande richesse pour notre corps de métier, mais ne compense pas totalement la difficulté de trouver du personnel compétent et qualifié.

Autrefois, un atelier de ferronnerie comptait un nombre important d'ouvriers spécialisés capables de faire face aux problématiques les plus diversifiées d'un chantier et qui ne comptaient pas leurs heures : un traceur, un pointeur, un scieur, un foreur, un ajusteur-limeur, un forgeron, un repousseur et des placeurs qui avaient chacun leur spécialité dans laquelle ils excellait à force d'effectuer un travail à répétition. Aujourd'hui, les conditions ont changé : le coût de la main-d'œuvre a explosé, rendant les réalisations beaucoup trop onéreuses. Il devient donc extrêmement rare de pouvoir fabriquer des pièces semblables à celles que nous restaurons, et cette conscience nous supporte, jour après jour dans notre travail et nous en fait percevoir l'importance et la nécessité pour la conservation du patrimoine. ♦

Le papier peint à la planche, langage des murs

François-Xavier Richard

Wallpaper does not always deliver a good first impression. We dislike its obsessive repetition and only later discover its subtleties. Block-printed wallpaper embodies the excellence of a free act that consists of decorating our walls, nothing more. Despite being a positive billboard for interior design, wallpaper has been gagged by the industry and reduced to its simplest expression, to a basic idiom (pattern/colour), when it could be the greatest way of letting our imaginations run wild. Inspired by the multiple methods of enriching and transforming paper seen in the vestiges found on a few forgotten walls, the Atelier d'Offard creates and reconstructs block-printed wallpapers using the artistic techniques handed down by engravers and papermakers. And while this traditional know-how has re-emerged thanks to new technology, the craft itself has the last word. Ever since wallpaper was created, major architectural movements have continued to embrace it. Art Nouveau is one of the best examples of this use of paper for interior décor.

Le papier peint, tantôt à la mode tantôt ringard, aimé au point de « transformer un intérieur simple, pour peu de frais, en une demeure aimable, gaie, propre, où l'on vit heureux... »¹, ou détesté car il transforme toute pièce en une cellule de mauvais goût, ne laisse pas indifférent celui qui s'y intéresse, un peu.

Conçu pour des décors plutôt éphémères, il fut tout d'abord ornement d'objet puis remplaçant du tissu, son allié et ennemi tout à la fois, devint noble et prestigieux pour finir très industriel et pléthorique.

Considéré, à tort, comme pauvre, le papier, son meilleur support, le rend plus vulnérable encore. Il est exclu des monuments comme révélateur de leur histoire car il appartiendrait à la petite histoire, au reflet furtif d'un goût improbable, aux caprices à petits frais sans importance pour les grands choix architecturaux. Pourtant, sa singularité déconcertante lève le voile sur une intimité cachée. Lorsque le papier peint se raconte dans les textes d'auteurs, il est un souvenir et non un fait. Un petit phantasme s'est dissimulé dans les méandres de ses ornements.

Les catalogues sans cesse renouvelés, les imageries sans cesse répétées, en quête de retours et de futurs, ont asséné à la décoration la gloire du progrès jusqu'à l'étouffement. Le papier peint, qui l'eut cru, fut l'objet de nombreux dépôts de brevets au XIX^e siècle, et même parmi les industries en tête dans le domaine. Mais une chose s'est perdue avec l'industrialisation : le décor en papier. Le papier peint a orné, osons le dire, nos intérieurs comme une littérature pré-écrite. La facilité a remplacé la félicité et le gain a remplacé le grain, du papier bien entendu.

Le papier peint redevient toujours à la mode, il ne devient jamais la mode et revient rarement à la mode. Il flirte toujours un peu avec l'oubli.

En découvrant les images gravées des papiers peints à la planche, un tout autre univers se révèle. Un peu comme si, convaincu que l'alimentation n'était constituée que des produits bien ordonnés de l'agroalimentaire, nous découvrions le légume dans le potager [FIG. 1].

Revenir au papier peint à la planche en 2000, alors que précisément il redevient, une fois encore, à la mode, ne relève pas de l'obstination ou du mauvais goût avéré, mais révèle un penchant certain pour l'indicible, en technique comme en esthétique.

L'IMPRESSION À LA PLANCHE, LE DERNIER MOT DU GESTE.

Ne pouvant que constater, comme beaucoup, la gloire fanée de l'impression à la planche, voire sa disparition, il devenait important de retrouver ses techniques car une nouvelle préoccupation naissait au sein des monuments et demeures historiques : le papier peint.

Jusque dans les années 70 environ, le papier peint ne se restaurait pas, il s'enlevait et l'on recherchait les traces d'interventions plus nobles : la peinture ou le tissu tendu. Il est vrai qu'à part quelques décors prestigieux, le papier n'était pas fait pour durer et était souvent recouvert d'un autre décor de même nature. Les murs se paraient au fil du temps d'une peau de papier qui nous permet aujourd'hui de remonter le cours de l'histoire d'un lieu.

Bien souvent, le papier peint était même adopté comme un cache-misère avant l'arrivée d'une boiserie ou d'un tissu que l'on pourrait s'offrir [FIG. 2].

¹ Histoire du papier peint. Imageries Réunies de Jarville-Nancy

Or, pour reconstituer quelques décors prestigieux, rien ne pouvait remplacer les techniques d'impression à la planche, apparues dans le sillon des graveurs sur bois et des papetiers sous la forme de dominos puis de papiers de décoration ou de tentures. Prestige dû à la gloire de personnages historiques ayant eu la faiblesse de choisir le papier comme écrin et non pour la contribution des papiers peints à la splendeur architecturale du lieu. Compte tenu du rapport que ceux-ci entretiennent avec le papier (de la partition au plan d'attaque en passant par le livre ou la petite note de coin de table), le papier devient le premier confident de tout humain qui envisage une œuvre, le premier témoin d'une fulgurance créative.

Il fallait donc reconstituer des papiers peints à la planche à partir des techniques originales, au-delà de ce qu'offraient déjà à l'époque, en 2000, les rares aventuriers de l'impression, à savoir la sérigraphie. Cette dernière importée par l'armée américaine pour inscrire les numéros et insignes sur les chars ne correspondait pas tout à fait à ce qu'on appelle une technique traditionnelle ou un savoir-faire d'époque. Il est donc né l'idée de créer un atelier, l'Atelier d'Offard, pour remplir ce qui devenait une mission, le simple mot de tâche ne suffisant pas, tant le patrimoine en question crieait famine.

Lire des recettes et décrypter quelques gravures de Jean Papillon, une des premières stars du domino, dans son encyclopédie consacrée à l'impression des papiers de tenture, ne suffisait pas. Le XXI^e siècle ne sera pas celui du labeur dont le jalon sera la main. Il faut de la rapidité, de la rentabilité et donc, du numérique. L'Atelier d'Offard fait alors le pari de conjuguer dans une symbiose parfaite un savoir-faire traditionnel et des technologies nouvelles.

Une question éthique se pose alors, peut-on parler de papier peint à la planche, authentique et traditionnelle, en intégrant les techniques numériques et les matières polymères ? Faut-il graver les planches à la main, à la gouge et au maillet, pour prétendre au savoir-faire remarquable du dominotier ? Nous pourrions répondre par une autre question : fallait-il en rester au silex ? Nos ancêtres, et même plus proches de nous, les anciens, aphorisme caractéristique des métiers manuels, auraient-ils adopté l'ordinateur comme outil de travail s'ils en avaient eu la possibilité ? Un métier de tradition œuvre avec le temps, qui est aussi le nôtre, il faut donc, comme passeur, faire évoluer nos métiers pour qu'ils traversent et même dépassent notre temps.

Ma réponse consistait à recréer ce métier avec bon sens et authenticité, dans le respect des lieux pour lesquels nous travaillons et des manufacturiers dont nous reconstituons les œuvres. Ainsi, selon moi, une reconstitution sincère vaut mieux qu'une restauration utilisant la patine pour reproduire l'outrage du temps. Cette démarche, finalement, et je le découvrais plus tard, est très japonaise. Le trésor vivant détient ce titre non pour les objets qu'il produit mais pour le savoir-faire dont il est porteur, et passeur. Tous les trente ans, le temple d'Issé est détruit pour être reconstruit par les artisans héritiers des savoir-faire nécessaires à sa (re) construction.

Une fois cette question réglée, ou éludée (mais elle ne l'est jamais définitivement), il fallait retrouver ces techniques sans avoir les mêmes moyens et ni les mêmes bases que nos ancêtres : outils, matières et conditions de travail.

Le pouvoir du numérique, cher à l'industrie, pouvait se partager avec l'artisanat et l'intelligence de la gouge, ou du maillet, pouvait s'exprimer à travers l'ordinateur.

FIG. 1 Modèle *Indy*. Atelier d'Offard®



FIG. 2 Décor château de Beauregard. Atelier d'Offard®

Car derrière un clavier, une souris ou un stylet, la même intelligence est à l'œuvre et il faut une connaissance manuelle pour utiliser l'outil numérique efficacement.

Depuis 2000, l'Atelier d'Offard réhabilite, reconstitue et crée des décors en papier, imprimés à la planche dans une complémentarité apaisée de la main et de la technologie. Ce qui est bon pour l'Histoire l'est tout autant pour le présent, notre équilibre vient de ce dialogue. « Féconder le passé pour engendrer l'avenir, tel est le sens du présent », disait Nietzsche. Le papier peint à la planche nous réconcilie donc avec l'ordinateur en humanisant ce dernier.

LES SOURCES D'UNE RECONSTITUTION

Comme je l'évoquais plus haut, nous devons la présence de papiers peints, bien souvent, à leur résistance ou à l'existence de congénères, les fameuses couches de papiers peints. À partir des années 1970, les revêtements muraux (ainsi désignerait-on désormais les papiers peints) ont contribué à protéger bon nombre de documents anciens. Mais nous la devons surtout à l'hygiène domestique. En effet, les placards étaient bien souvent recouverts des chutes de papiers peints afin d'isoler le linge de la poussière des murs, seul cas où le papier peint tient une fonction.

Témoin négligé des transformations d'un intérieur, le papier peint peut se retrouver dans bien des situations et des lieux inattendus : plinthes, baguettes de cimaise ou électriques, montants de porte en bois ayant servi de calle pour un plancher, etc. Dans le domaine du papier peint, la négligence sert l'Histoire.

Une fois les sources documentaires retrouvées, plus ou moins lacunaires, leur analyse peut commencer. Des recherches dans les collections spécialisées



FIG. 3 Santa Maria Novella. Atelier d'Offard®

permettent parfois de retrouver un original. Si ces recherches demeurent infructueuses, les parties absentes seront comblées par le dessin, dernière issue possible.

Le document, ou toute autre source iconographique, est scanné et le motif mis au raccord, le puzzle reconstitué. Le dessin de chaque couleur est réalisé en DAO, dessin assisté par ordinateur. Les formes doivent être dessinées en vue de la gravure et prêtent à un jeu de traduction car le document original, imprimé à la planche ou au cylindre, présente les empâtements caractéristiques de ce type d'impression et des décalages, tout aussi caractéristiques.

La planche est alors fabriquée à l'aide de matières polymères selon le type d'impression (formes fines ou aplats). Il faudra une planche par couleur et dans une dimension maximum de 55 cm de largeur et de 75 cm de hauteur. Chaque planche est gravée numériquement et son système de fixation défini pour faciliter le calage des planches, c'est-à-dire des couleurs, sur la presse à bras.

Si cette première partie de la reconstitution fait appel aux technologies nouvelles, numériques et matières polymères, la suite perpétue les gestes traditionnels essentiels à la qualité d'un papier peint à la planche. Les peintures utilisées pour l'impression, et par elles la qualité des couleurs, dépendent des recettes et des gestes anciens. La détrempe, mélange de pigments, de colle de peau de lapin et d'eau, confère aux papiers peints à la planche leur dimension picturale très particulière : matité et profondeur des couleurs, empâtements et matière [FIG. 3](#).

IMPRESSIONS ET SAVOIR-FAIRE

Le papier, d'origine naturelle et répondant aux normes de conservation, est déroulé sur une grande table de 12 m de long afin de recevoir la couleur de fond.



[FIG. 4] Dépose de la peinture sur le bac à eau. Atelier d'Offard®

Un premier artisan dépose sur le papier la couleur à l'aide de deux brosses de soie puis répartit la couleur à l'aide de ces mêmes brosses grâce à un geste circulaire d'un bout à l'autre de la table. Deux artisans passent ensuite de grandes brosses, le premier pour homogénéiser la couche de peinture, l'autre pour lisser la couleur et enlever les traces de brosses : le fonçage.

Au fur et à mesure de leur fabrication, les rouleaux de fond sont suspendus aux étendoirs à l'aide de baguettes et de ferlets, grandes perches en forme de T recevant la baguette.

Le couchage de chaque fond étant terminé, les rouleaux restent suspendus le temps du séchage, de une à trois heures selon les conditions climatiques.



FIG. 5 *Orbi Folds*. François-Xavier RICHARD. Exposition *Wonderlab®*, Tokyo. Atelier d'Offard®



Les bandes de papier sont ensuite roulées et rejoignent la presse à bras pour l'impression. L'imprimeur dépose la première couleur sur le bac à eau, table à encrer constituée d'un bac rempli d'eau et sur lequel une toile est tendue. L'emploi de cet outil, propice à la bonne répartition de la couleur sur la planche, permet à l'imprimeur de contrôler la matière et la qualité des couleurs. Ainsi, le dernier mot est donné au geste.

À chaque coup de planche un raccord du dessin est appliqué et l'imprimeur le répète en le raccordant au coup précédent grâce à un système de repérage intégré au dessin. Il faut compter en moyenne 20 coups de planche par couleur pour couvrir un rouleau de 10 m.

Au fur et à mesure de l'impression, les rouleaux sont étendus pour le séchage sur les étendoirs.

L'opération est répétée pour chaque couleur, après avoir changé de planche sur la presse et de couleur sur le bac à eau. Les couches sont superposées et les rouleaux recouverts couleur après couleur, raccord après raccord.

La superposition des couches ainsi obtenue a donné lieu à un langage graphique spécifique. Les ombres, les lumières, les modélés et les matières sont traduits en formes typographiques. D'ailleurs, les graveurs de planches, jusqu'à leur disparition dans les années 1940, utilisaient des formes à l'image des typographes, toute une géométrie lexicale qui rapproche encore un peu plus le papier peint du livre

[FIG. 4](#).

Sur cette base, de nombreuses techniques permettent l'ennoblissement du papier : la tontisse, le gaufrage, le satinage, la feuille métallique, etc. J'apprenais, à mes dépens, la profusion de brevets déposés au cours du XIX^e siècle dont il fallait reproduire les prouesses, toute manufacture se distinguant par une identité technique.

La tontisse (terme se référant à la tonte des velours) consiste à coller de la poudre de soie ou de laine sur le papier afin d'imiter la texture du tissu. Une colle à base d'huile de lin, ou mordant, remplace la peinture à la détrempe pour l'impression. Une fois le motif imprimé, le papier est passé dans le tambour, un bac en bois dont le fond est tendu d'une toile, où il est recouvert de poudre textile déposée à travers un tamis puis battu à l'aide de baguettes.

La tontisse peut être ensuite repoussée, un motif appliquée dans la soie fraîchement collée à l'aide d'une planche, et donner des effets soyeux plus spectaculaires encore.

Parmi les techniques ayant contribué à la gloire du papier peint, le gaufrage permet de mettre en relief le papier et, ainsi, d'imiter le cuir, le métal repoussé etc. La matière prend une autre dimension. Le papier est pressé, humide et à froid, entre deux planches, l'une gravée en creux l'autre gravée en bosse (un négatif et un positif), sous une très forte pression. Le gaufrage peut être réalisé avant ou après l'impression ou les finitions (couleurs, patines etc.).

L'Atelier d'Offard pratique un grand nombre de techniques et ne cesse d'être un lieu de recherche pour la réhabilitation de savoir-faire perdus mais également pour transformer toujours un peu plus le papier, tous les papiers.

La destinée du papier, qu'il soit peint ou non, sur nos murs ou sur des objets, dépend principalement de 2 gestes : le découpage et le collage. Au-delà des techniques d'impression industrialisées, le cylindre à partir de 1840, la sérigraphie un siècle plus tard, puis l'héliographie, l'offset et le numérique ces dernières décennies, dont le but est d'harmoniser la production, c'est-à-dire de la rentabiliser, l'emploi du papier peint a été réduit à sa plus simple expression : une surface recouverte de motifs répétitifs et de couleurs. Ainsi, l'investissement sur la production crée une demande simplifiée en excluant le rapport du papier à l'espace, soit la possibilité de répondre à la singularité d'un lieu où il doit être employé. Cette simplification, entre autres dégâts, a fait naître une angoisse : le raccord, marque du lé.

Dès sa migration sur les murs (car il fut d'abord, faut-il le rappeler, ornement d'objets) l'appréhension de l'espace à travers le papier fut un levier créatif. Les premiers dominotiers entretenaient un rapport architectural avec le papier. Ils étaient à la recherche de solutions pour contourner la contrainte du domino et pour déployer des espaces décoratifs à partir de simples feuilles.

Rapidement les décors en papier sont composés de multiples éléments : frises hautes, frises basses, bordures, papiers au raccord, panneaux, dominos, médallions, cartouches, cadres, dessus de portes, soubassements, pilastres, etc. Tous ces membres constitutifs d'un décor permettent une modulation à l'infini et offrent l'opportunité d'habiller un lieu.

L'ART NOUVEAU, UNE FORME D'EXPRESSION EMBLÉMATIQUE

Cette notion d'espace se comprend aisément dans le contexte de l'Art Nouveau. Ce mouvement des arts décoratifs a su employer le papier peint dans un dialogue architectural. Lorsque le motif est répétitif, la structure issue de sa répétition devient un mouvement, le papier peint ne fige pas l'espace, il le déploie, il le délie.

Hector Guimard en France, Victor Horta en Belgique sont les merveilleuses figures d'une quête architecturale dans laquelle le papier peint exerce un attrait particulier. William Morris ou Jacques-Emile Ruhlmann à d'autres époques avaient succombé aux mêmes vertus fragiles du papier. À croire que lorsque l'art tend à être total, le papier offre un support de choix. ♦

4

• • •

Reuse



Exhibiting and promoting the Art Nouveau heritage has been one of the Réseau Art Nouveau Network's aims over the last twenty years. The final section of this Symposium presents case studies and specific initiatives that illustrate the difficulties of achieving the right balance between conservation and functionality.

La mise en valeur et la promotion du patrimoine Art nouveau sont l'un des objectifs du Réseau Art Nouveau Network depuis 20 ans. La dernière section de ce colloque présente des cas d'études et des initiatives concrètes illustrant les difficultés pour atteindre le juste équilibre entre conservation et utilisation.

Furnishing the Temple of Croatian History and Science: Art Nouveau Interiors of the Croatian National and University Library and the State Archives Building

Dragan Damjanovic

Ce texte détaille le programme iconographique du bâtiment Art nouveau le plus important du pays : la Bibliothèque universitaire et les Archives nationales de Croatie. Il montre notamment comment la sélection des artistes, des artisans et des entreprises qui y ont travaillé est liée à la particularité de la situation politique croate au sein du royaume austro-hongrois au début du XX^e siècle.

B

etween 1911 and 1913, after decades of preparation, a home for the Croatian National and University Library and State Archives was built in the centre of Croatia's capital, Zagreb. It was designed by the local architect Rudolf Lubynski. Today, it is considered the most important example of Croatian Art Nouveau architecture.

This text deals with the interiors of the building, which have remained almost completely preserved and were recently part-restored. It discusses how the iconographic programme of its interior design reflected the role of the building and how the selection of artists, craftsmen and companies furnishing it was grounded in the specific political position of Croatia in the early twentieth century within the Austro-Hungarian Monarchy.

THE BUILDING OF THE CROATIAN NATIONAL AND UNIVERSITY LIBRARY AND STATE ARCHIVES

Planning for the construction of the new library and archives building went on for decades, ever since it had become obvious the storage capacities of the existing building belonging to the University of Zagreb was not going to suffice for the increasing number of books. Lack of funds, as well as lengthy discussions about the location of the future building, delayed the works until 1909. That year, the Croatian Provincial Government organized an architectural design competition to which a total of six architects submitted their project proposals. The winning entries were those by the Zagreb architects Rudolf Lubynski and Dioniz Sunko, who shared a combined 1st and 2nd prize. Both project designs were very similar in style, emblematic of a late Art Nouveau characterized by a mixture of neoclassical and Art Nouveau elements¹ [FIG. 1](#).

Other surviving project designs show that the competition attracted some far more conservative entries in terms of style, relying on a type of architectural decoration harking back to the nineteenth century. The jury, however, opted for the more audacious designs, which reflected the willingness of the then Croatian authorities to realize the key investment in the field of public architecture according to a modern style.

The Croatian Provincial Government eventually chose Rudolf Lubynski's design for the building. Construction began during the mandate of Nikola Tomašić (1864–1918), who served as Croatian Prime Minister (Ban of the Kingdom of Croatia-Slavonia) from 1910 to 1912. He was a lawyer by profession, spoke several languages and was a passionate collector of books, which he later donated to the National and University Library in Zagreb. During his mandate as Ban, he proved to be an active and influential proponent of modern architecture. He furnished his own apartment according to the designs of the most avant-garde Croatian architect, Viktor Kovačić, a student of Otto Wagner, and also chose a modernist style to renovate the seat of the government in Zagreb, the so-called Banski Dvori. It is therefore no surprise that he was also ready to support Lubynski's design project for the library and archives building.²

Built from 1911 to 1913, the building was situated in the "Green Horseshoe" area formed by a string of squares and parks in the southwestern part of Lower Town, a district of Zagreb dating from the late nineteenth and early twentieth centuries. In order to ensure maximum fire safety, it was built partly of reinforced concrete, which was only then introduced in Croatian and Central European architecture in high-rise buildings (*Hochbau*).³

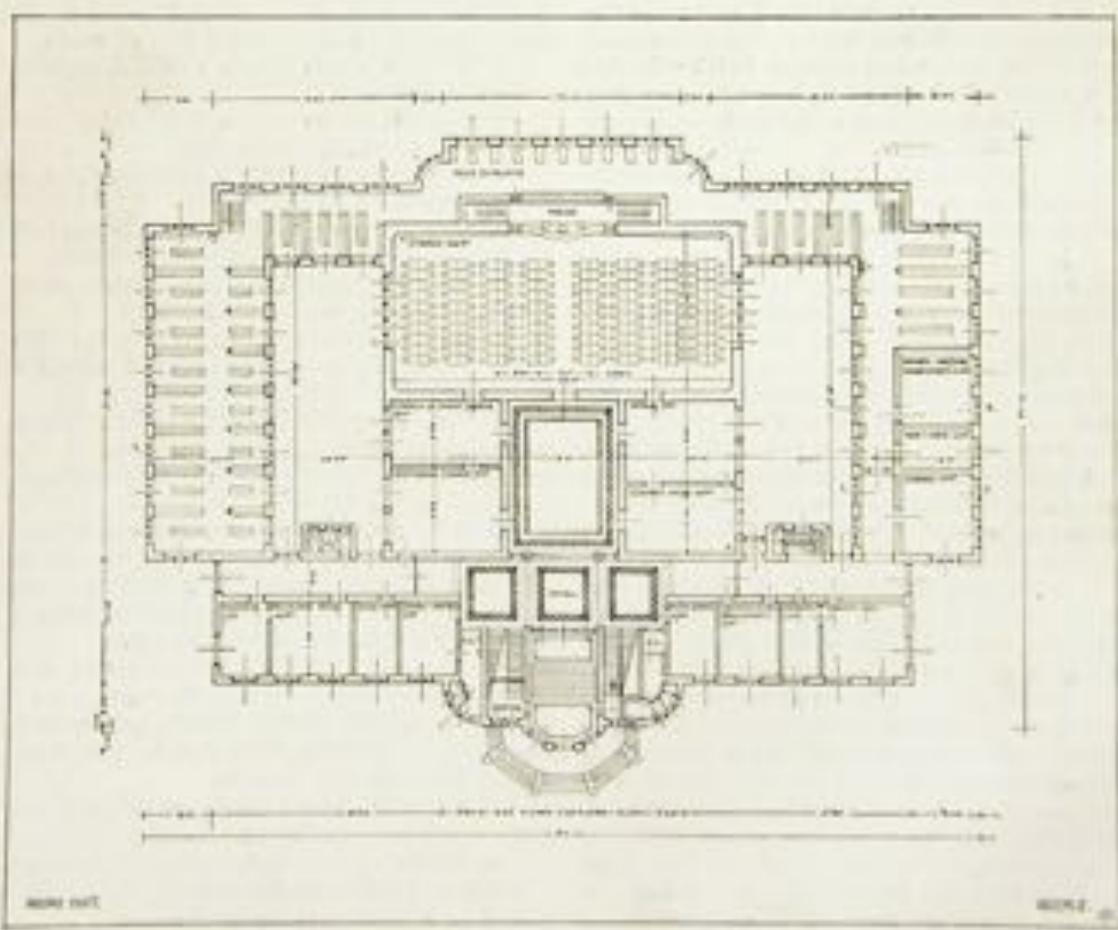
¹ Fabijanić, N., "Combining Secession, Neo-Classicism and Modernism. Rudolf Lubynski's University Library in Zagreb", in *Prostor*, 18/1(39), 2010, pp. 2–25. Snješka Knežević, ed., *Zgrada Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu, 1913–2013*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, 2013.

² Damjanović, D., *Otto Wagner und die kroatische Architektur*, Zagreb: Moderna galerija, 2018, p. 53.

³ Knežević, S., *Zagrebačka zelena potkova*, Zagreb: Školska knjiga, 1996, pp. 214–234. Knežević, S., "Zgrada Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu", in Gašparović, M., ed., *Secesija u Hrvatskoj*, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003–2004, pp. 93–105.



BRNO 1907



BRNO 1907

FIG. 1 Rudolf Lubynski, Competition design for the National and University Library and State Archives, 1909; published in: *Vesti Hrvatskoga društva inžinira i arhitekta u Zagrebu*, XXXI/1 (February 1, 1910), 4.

Rudolf Lubynski studied architecture in Karlsruhe between 1896 and 1899, and then joined the studio of the well-known architect and professor, Josef Durm, between 1900 and 1905, when Jugendstil had already taken root in German architecture. He continued to work in Germany until 1907, specializing in a late Art Nouveau style/Jugendstil that was a combination of neoclassical elements and motifs of geometric and organic Art Nouveau. He maintained this style after returning to Croatia, as can be seen on the façades of the Library and the State Archives building.⁴ Although neoclassical pilasters dominate the façades, closer inspection shows that Lubynski modified to a greater or lesser extent the motifs of the classical architectural heritage, which also characterizes the building's interior design.

Given the size of the building and the limited scope of this text, most attention will be paid to architectural analysis and the programme of furnishings of the three main spaces in the building, namely, the entrance hall and staircase, the professors' reading room and the main reading room [FIG. 2–3]. Although all three spaces exhibit an interplay of neoclassical and Art Nouveau elements, neoclassical motifs are clearly more dominant in the professors' reading room — no doubt because the architect wished to tailor the decoration of the room to the taste of the users, professors of the University of Zagreb. The two other rooms are mostly decorated with Art Nouveau motifs.

The main spaces of the building reflect the influence of Lubynski's contemporaries, the key representatives of Art Nouveau in Vienna — Otto Wagner, Josef Hoffmann and Adolf Loos — but also that of other representatives of European and especially German Art Nouveau, whom Lubynski knew from architectural magazines or had met while living in Germany.

For the library's various walls, ceilings and floors Lubynski used a range of materials having natural features suitable for decorative schemes. The walls of the foyer are covered with different sorts of colourful marble and plaster and were partly gilded; the doors are crowned with brass gables, while copper flowerpots decorate the staircase and the entrance hall. Multi-coloured stone, laid out in the form of geometric mosaics, was used to pave the entrance hall, while in the reading rooms the floor is covered with wooden parquet, doubtless in order to reduce the noise caused by walking. In both reading rooms the lower section of the walls is clad with wooden panels, but ceramic pilasters appear on the upper sections in the large reading room only. Walls in restrooms are covered with ceramic tiles. To introduce natural light in the interior, Lubynski pierced the ceilings and walls with numerous windows.

The fact that all the furnishings were designed by Rudolf Lubynski makes the building of the Croatian National and University Library and State Archives a true example of the Art Nouveau *Gesamtkunstwerk*, entirely created around a single concept in a relatively short period of time.

THE ICONOGRAPHIC PROGRAMME OF INTERIOR DECORATION

Since the construction of the building was funded by the Croatian government, its iconographic programme reflects the political views of the ruling classes and academic dignitaries of the day, notably the aforementioned Ban Nikola Tomašić and the first Croatian art historian, Isidor Kršnjavi, who oversaw the procurement of artworks for the building's interior.

Sculptures and paintings, installed both inside and on the façades, emphasized on the one hand the role of the building as a temple of Croatian history, and on the

⁴ Fabijanić, "Combining Secession, Neo-Classicism and Modernism", op. cit.

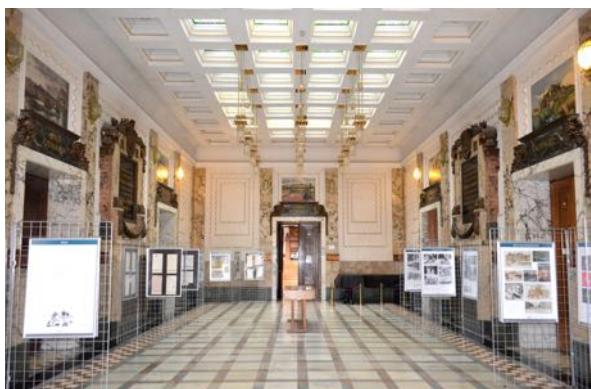


FIG. 2 Entrance hall of the National and University Library and State Archives, built in 1911–1913 © Dragan Damjanovic.



FIG. 3 Professors' reading room of the National and University Library and State Archives with Robert Auer's painting *Athena* (1913) © Dragan Damjanovic.

other, its role as a universal temple of knowledge. On the north façade of the building, facing the seat of the University of Zagreb, sculptor Robert Frangeš Mihanović created allegorical reliefs depicting the faculties that constituted the university at the time, while sculptor Rudolf Valdec made the Allegory of Education on the tympanum of the south façade.

The national segment of the iconographic programme was particularly prominent in the great entrance hall, where paintings showing crucial topoi of Croatian cultural and political history (Zagreb, Dubrovnik, Jajce, Senj and Đakovo) were hung above the doors leading to the main rooms of the building. They express an ideal political message showing the boundaries of the territory considered Croatian, for they include cities that were not within the political borders of Croatia (Jajce and Dubrovnik) at that time.

The main reading room contains national and universal topics alike. The universality of knowledge is emphasized by Mirko Rački's paintings representing ancient, medieval and contemporary science, and Rudolf Valdec and Mira Wod's reliefs depicting classical philosophers and *putti* holding books. On the other hand, the particularities of Croatian cultural history are represented by Vlaho Bukovac's canvas *Development of Croatian Culture*. Wall paintings in the professors' reading room present only universal topics. This room contains Ivan Tišov's compositions featuring the *Artes Liberales* and *Scientiae Naturales* — *Scientiae Scholasticae*, to underscore the building's vocation as a house of the arts, humanities and (natural) sciences [FIG. 4].

The leitmotif of the iconographic programme of the entire building is an owl, symbol of the Greek goddess Athena, and as such, a symbol of knowledge and wisdom which was skilfully incorporated into the architectural elements of the building (sculptures around the dome in the exterior, capitals of the columns in the main entrance hall). Athena also appears in Robert Auer's painting in the professors' reading room.⁵

FURNITURE AND FITTINGS

Croatian government funding of the project encouraged the involvement of Croatian artists, painters, sculptors and craftsmen in its furnishings. Croatia was then a semi-autonomous province within the Hungarian part of the Austro-Hungarian Empire, which, according to the Croato-Hungarian Settlement from 1868, ceded to the Croatian government complete and independent control of the construction of public buildings intended for educational and cultural use. To support the local economy, the government regularly used similar state-funded projects to create

⁵ Kružić Uchytil, V., "Likovni opus u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu", in *Secesija u Hrvatskoj*, op. cit, pp. 107–113.



FIG. 4 Main reading room of the National and University Library and State Archives with chandeliers executed by the firm Nicolaus Mundt from Vienna and Vlaho Bukovac's painting Development of Croatian Culture (1912–1913) © Dragan Damjanovic.

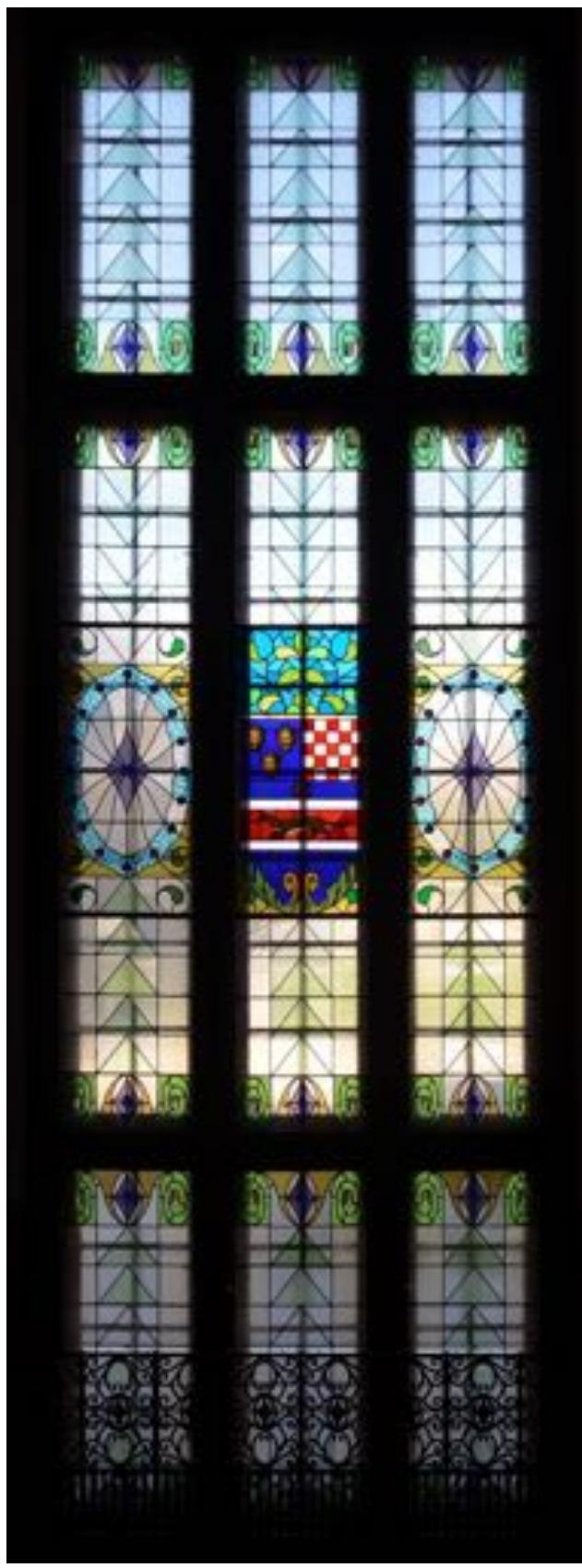


FIG. 5 Stained glass windows at the main staircase of the National and University Library and State Archives with the coat of arms of the Triune Kingdom of Croatia, Slavonia and Dalmatia (official name of Croatia in the period), executed by the firm Koch and Marinković from Zagreb, ca. 1913
© Dragan Damjanovic.

employment opportunities for students and teachers of the Zagreb Craft School (founded in 1882), which trained a number of skilled carpenters, metalsmiths, ceramists, stone-cutters, painters, sculptors and other craftspeople. Among the works of Zagreb artisans who contributed to the interior of the National and University Library and State Archives building were Isidor Haramija's metal furnishings (flow-erpots, metal radiator covers, stair railing) and Alexander Maruzzi's tin pieces.

While applied art, thanks to the Craft School, flourished in fin-de-siècle Croatia, the so-called art industry (*Kunstindustrie*) remained underdeveloped, primarily because Croatian companies had to compete with the key industrial centres of Austria-Hungary (Lower Austria, Bohemia and central Hungary). As a result, relatively few industrial products for the building in question's interior were made by national companies. The most developed industry in Croatia was the furniture industry, due to the fact that the country was still rich in forests, especially oak trees. The building's furniture, therefore, was largely supplied by Zagreb-based companies (such as Bothe & Ehrmann). Croatian companies also made the ceramic pilasters for the large reading room (Zagorka Factory in Bedekovčina), ceramic tiles for the sanitary facilities (Armin Schreiner Company, Zagreb), and most of the stained glass and mosaics (Koch & Marinković Company, with glassworkers Dević and Gnezda). Since Koch & Marinković was founded in 1910, a year before work began on the library and archives building, the company did not have the capacity to take on the entire order. Therefore the stained-glass windows of the main reading room, catalogue rooms, and parts of other rooms were entrusted to Carl Geyling, a more experienced Vienna-based firm. Finally, since there was nowhere in Croatia capable of producing lighting fixtures, chandeliers and table lamps, these were entirely manufactured by Nicolaus Mundt in Vienna, though following Lubynski's designs [FIG. 5–6].

Lubynski designed a particular line of furniture for each room, so that the same chandeliers, table lamps, wooden furniture, stained glass or stucco patterns would not be found in two different rooms in the building.

CONCLUDING WORDS

Because the building has always been state property, the original inventory has been almost entirely preserved. After the National and University Library moved into new premises in 1996, Lubynski's building continued to serve exclusively as an archive. The same year, major restoration works on the façades and the interior began, supervised by conservators.⁶ While the main interior spaces have now been restored, the catalogue rooms and numerous other archival spaces still await their turn.⁷ ●

⁶ Milošević, V., *Restauratorski radovi na palači Lubynski. U povodu obilježavanja 100. obljetnice izgradnje*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2013.

⁷ This work has been supported in part by Croatian Science Foundation under the project IP-2018-01-9364, "Art and the State in Croatia, from the Enlightenment to the Present".



FIG. 6 Stained glass windows at the main staircase of the National and University Library and State Archives with the coat of arms of the city of Zagreb, executed by the firm Koch and Marinković from Zagreb, ca. 1913 © Dragan Damjanovic.



« La mosaïque de mon quartier » Conservation des pavements d'intérieurs à Barcelone : des outils simples pour impliquer les citoyens

Montserrat Pugès i Dorca & Kusi Colonna-Preti

My Neighbourhood's Mosaic is a participatory, preventive, urban conservation project aimed at discovering, highlighting and conserving the mosaics in the city of Barcelona. Thanks to citizen cooperation, a “participatory inventory” of photos of mosaics has been created. Nearly half these works are Modernist in style. We have discovered private interiors that afford us a more complete overview of Barcelona’s mosaic history. Aware of the rich mosaic heritage in the city, both public and private, we realised we had to commit and involve the citizens in ensuring its conservation. The project includes “conservation tips” targeted at the general public and presented in the form of simple interventions protocols. The idea is that anyone keen to conserve their mosaic, but who has no experience in the matter, can make an initial diagnosis and carry out occasional interventions, mainly for maintenance purposes.

L

a mosaïque de mon quartier est un projet développé par le Service d'Archéologie, un organisme municipal qui dépend de l'Institut de Culture — Mairie de Barcelone. La tâche principale de ce service est la gestion du patrimoine archéologique de la municipalité de Barcelone. Avec une trajectoire de cent ans, cet organisme conçoit la ville comme un seul site archéologique qui évolue constamment en fonction des besoins de chaque moment historique. La méthodologie archéologique nous pousse à contempler le patrimoine de la ville comme le témoin matériel de cette évolution, sans qu'aucun moment historique ne prévale sur un autre. La somme de tous ces éléments patrimoniaux nous aide à comprendre la ville et la vie qui s'y est développée. Les mosaïques constituent un de ces éléments patrimoniaux.

La mosaïque de mon quartier naît suite au 13^e Congrès International de Conservation de Mosaïques organisé par l'*International Committee for the Conservation of Mosaics*, tenu à Barcelone en octobre 2017¹. Ce projet est conçu pour donner une répercussion plus ample au congrès, au bénéfice de la ville et de ses citoyens. La Mairie de Barcelone est l'organe administratif en charge, parmi tant d'autres choses, de la conservation et de la maintenance des biens de domaine public local. Conscients du riche patrimoine mosaïque public et privé de la ville, nous avons voulu chercher la complicité et l'implication des citoyens pour en assurer la conservation. *La mosaïque de mon quartier* pourrait donc être décrit comme un projet participatif de conservation préventive urbaine qui a pour objectif de découvrir, mettre en valeur et conserver le patrimoine mosaïque de la ville de Barcelone.

RÉALISATION ET DIFFUSION DU PROJET

L'idée de départ est de faire affleurer et rendre visible les mosaïques de la ville, ce qui se concrétise notamment à travers un inventaire de photos. Ainsi, nous invitons les participants à prendre des photos de mosaïques et à les envoyer, afin de les publier sur le site Internet créé à cet effet (barcelona.cat/mosaics). Mais, le projet va au-delà. Pour que ce même participant, ou toute autre personne, puisse prendre soin de sa mosaïque — pavé, revêtement de mur ou simplement plafond décoratif —, nous mettons à disposition des fiches-conseil illustrées avec des images et des vidéos.

Pour assurer la diffusion du projet, nous avons créé deux images et une vidéo invitant à la participation. Nous avons bénéficié des canaux de diffusion de la Mairie de Barcelone : conférence de presse, spot publicitaire dans le métro, affiches pour caissons lumineux, affiches LED sur les kiosques des *Rambles*, affiches et dépliants que nous avons distribués à travers les bibliothèques et centres culturels, affiches que nous avons aussi collées dans les entrées d'édifices privés [FIG. 1].

À ce jour, nous avons effectué deux campagnes de participation accompagnées d'un programme de diffusion : du 15 mai au 31 août 2017 et du 1^{er} octobre au 30 novembre 2018. La durée des campagnes a été déterminée par le budget alloué à la gestion de la publication des photos. Cependant, l'évolution du projet nous a menés à avoir une conception plus ample, sans imposer une limite temporelle à la participation. Ainsi, à présent l'inventaire participatif reste ouvert, sans campagne de publicité associée.

¹ Pugès i Dorca, M., Colonna-Preti, K., « Resum i conclusions del 13è Congrés Internacional de Conservació de Mosaics, celebrat a Barcelona », in *Anuari d'Arqueologia i Patrimoni de Barcelona 2017*, Barcelone : Ajuntament de Barcelona, 2018, pp. 195–198.
Pugès i Dorca, M., Colonna-Preti, K., « El mosaic del meu barri : complicitat i responsabilitat ciutadana en la conservació del patrimoni de Barcelona », in *Anuari d'Arqueologia i Patrimoni de Barcelona 2017*, Barcelone : Ajuntament de Barcelona, 2018, pp. 199–212.

LE SITE INTERNET

Nous décrirons le contenu des différentes sections du menu du site Internet
FIG. 2.

1. Inventaire participatif

Le projet s'articule autour de l'*Inventaire participatif*, au cœur de l'activité du site web. Les habitants et utilisateurs de la ville sont invités à prendre des photos de mosaïques se trouvant dans les dix districts de la ville et à les envoyer au site web dans le but de créer une base de données. Les participants peuvent envoyer des photos de mosaïques qu'ils ont chez eux, mais aussi qu'ils voient en rue ou dans les musées ; qu'elles soient privées ou publiques.

À la réception de la photo, l'équipe de rédaction élabore une fiche et publie l'image sur le site Internet. Chaque fiche correspond à une mosaïque différente et peut inclure les photos de plusieurs participants. La fiche contient les informations suivantes : adresse, description, technique de fabrication, époque et auteur — si nous réussissons à les retrouver — ainsi que des informations sur l'édifice qui contient la mosaïque et les sources d'information FIG. 3. L'inventaire peut se consulter sur le site web à travers un moteur de recherche selon le district, la technique de fabrication, l'époque ou par mot-clé.

2. Qu'est-ce qu'une mosaïque ?

L'onglet Qu'est-ce qu'une mosaïque ? mène vers une page présentant une définition générale du terme mosaïque et donnant accès à huit types de mosaïques présents à Barcelone : mosaïques de tesselles, mosaïques en carreaux de ciment, mosaïques en grès cérame, mosaïques en carreaux émaillés, zelliges, *trencadís*, mosaïques en carton pierre et mosaïques en granito. Chaque définition est accompagnée d'une description de la technique, de repères historiques, d'illustrations et de références bibliographiques.



FIG. 1 Affiche pour caisson lumineux avec une des deux images créées pour la diffusion du projet © Service d'Archéologie de Barcelone.

FIG. 2 Page d'accueil du web de *La mosaïque de mon quartier* © Service d'Archéologie de Barcelone.

MOSAIC
Descripció: paviment d'una estança de l'Hotel d'Entitats de Can Guardiola. Mosaic de gres ceràmic realitzat amb peces dites "incrustades al foc" de forma quadrangular. Es tracta d'una decoració a mode de catifa amb un fons compost per la mateixa peça simetrizada. La unió de quatre rajoles forma estrelles blaves de vuit puntes amb centre blanc sobre fons granat. Estan encerclades d'una anella groga i envoltades de motius cargolats grocs sobre fons vermell que formen flors entre les estrelles. La sanefa consta de tres bandes: flors vermelles amb centre blanc i groc quedan emmarcades per dues bandes amb fulles blanques amb motius de color blau i groc.
Època: posterior a 1903-04, any de construcció de l'edifici
Autors: J. Romeu Escofet, fabricant. Model 38.

EDIFICI
Arquitecte: Josep Codina i Clapés, mestre d'obres
Època: 1903-04
Estil: Modernista
Ús original: residencial
Font de la informació:
[Cercador de Patrimoni Arquitectònic](#), identificador 2915
[Pobles de Catalunya: Can Guardiola](#)

FIG. 3 Fiche d'une mosaïque de pavement en grès cérame élaborée à partir de photos envoyées par un participant
© Service d'Archéologie de Barcelone.

Une des premières tâches au début de notre mission fut de définir ce qu'est une mosaïque dans le cadre de ce projet. L'équipe de travail accorda finalement un sens large à ce terme, pour deux raisons. Tout d'abord, le champ sémantique du terme *mosaïque*, en catalan, inclut des techniques variées, comme par exemple *la mosaïque hydraulique*² pour désigner les sols en carreaux ciment ou *la mosaïque Nolla* pour les sols en grès cérame³. Ensuite, il s'agit de couvrir un plus large registre patrimonial dans l'inventaire. Ainsi, la définition que nous proposons est la suivante :

« Une mosaïque est un revêtement décoratif d'une surface formée par des pièces régulières et/ou irrégulières de différents matériaux comme la pierre, le verre, la céramique, le ciment ou d'autres, qui créent une composition de caractère pictural ».

² Griset, J., *L'art del mosaic hidràulic a Catalunya*, Barcelone : Viena Edicions, 2015.

³ Laumain, X., López Sabater, A. (coords.), *El mosaico Nolla y la renovación de la cerámica industrial arquitectónica en Valencia. Actas del I Congreso Nacional sobre la Cerámica Nolla, 9 y 10 de abril de 2015, Meliana (Valencia)*, Valence : CIDCeN, 2016.



FIG. 4 Essais de nettoyage sur un pavé en grès cérame afin d'éliminer le dépôt foncé dû à son utilisation en vue de rédiger une fiche-conseil © Service d'Archéologie de Barcelone.

3. Conseils de conservation

Cet onglet mène à des fiches-conseil illustrées de vidéos et d'images comportant des informations de base, afin qu'un particulier puisse intervenir sur sa mosaïque. Il s'agit d'outils simples destinés à inciter les citoyens à conserver leur patrimoine. Les conseils ont été élaborés et rédigés en collaboration avec les deux centres de formation en conservation-restauration de Barcelone, après un travail de recherche avec les élèves : l'École Supérieure de Conservation-Restauration de Catalogne et la Faculté des Beaux-Arts de l'Université de Barcelone. Le Laboratoire de Conservation et Restauration de la *Diputació de Barcelona* y a aussi participé [FIG. 4].

Les fiches-conseil sont organisées en fonction de la technique de fabrication et sont disponibles pour le grès cérame, les carreaux de ciment, les carreaux émaillés et le *trencadís* [FIG. 5]. Au sein de chaque technique les fiches sont organisées par groupes thématiques. Voici un exemple de fiche pour le grès cérame :

« Comment nettoyer mon pavé de grès ?

- Maintenance habituelle.
- Que faire quand il y a des taches ?
- Quels produits utiliser pour le nettoyage ?

Quel traitement de surface appliquer ?

- Puis-je appliquer de la cire sur ma mosaïque ?
- Est-il bon de polir la mosaïque ?
- Qu'est-ce que l'usure naturelle ?
- Que faire lorsqu'il y a des dénivélés ?
- Est-il recommandé de cristalliser ou vernir la mosaïque ?

Consells de conservació

Consells per a mosaics de gres ceràmic

En col·laboració amb el Grau de Conservació i restauració de la Universitat de Barcelona et proposem recomanacions per detectar diverses alteracions que podria tenir el teu mosaic de gres ceràmic i consells per a la seva conservació.

Consells de conservació

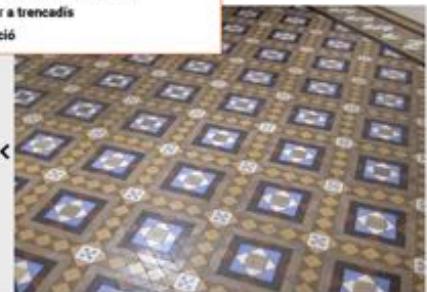
[Consells per a mosaics de gres ceràmic](#)

[Consells per a mosaics de rajoles](#)

[Consells per a mosaics hidràulics](#)

[Consells per a trencadís](#)

[Documentació](#)



El mosaic de gres ceràmic, tal com l'indica el seu nom, és un material ceràmic. Això vol dir que està compost d'argila cuata al forn. Les altes temperatures de la cuuta li confereneixen duresa, resistència i impermeabilitat. Els mosaics de gres ceràmic estan formats per peces, disposades sobre un morter de calç, que formen una gran varietat de motius d'original bellesa. Les principals característiques d'aquest tipus de mosaic són:

- les peces són de formes geomètriques i mides característiques, el gruix generalment és d'un centímetre
- la gamma cromàtica es limita a 10-12 colors
- tot el gruix de la peça és acolorit
- el material és compacte
- la superfície és mat, característica del gres
- la majoria de peces porten una marca de fàbrica al darrere
- el mosaic no presenta espais de junt, encara que en alguns casos es poden apreciar mínimes separacions o petits desnivells propis de la distribució del disseny dins l'espai i del muntatge.



Formes de les peces i gamma cromàtica dels mosaics de gres de la casa Nolla (Foto: M. Alcobe).



Marca pel darrere de les peces Nolla (Foto: N. Huete).



Peca encàustica de la casa Nolla (Foto: M. Vazza).

FIG. 5 Page de la section *Conseils de conservation* qui donne accès aux fiches-conseil pour pavements en grès cérame © Service d'Archéologie de Barcelone.

Comment résoudre des problèmes ponctuels ?

- La mosaïque semble bombée ou enfoncée ?
- La mosaïque présente des fissures ou des lignes de cassure ?
- Y a-t-il des pièces cassées ou piquetées ?

Comment faire des (petites) réparations?

- Comment agir si une pièce de la mosaïque bouge ?
- Et si beaucoup de pièces sautent ?
- Que faire avec les anciens comblements ? »

4. Itinéraires

À partir des informations recueillies dans l'inventaire, nous avons élaboré des parcours urbains dans le but de faire connaître les mosaïques des différents quartiers, autour d'une thématique. Ces parcours offrent aussi une vision de l'histoire de la

ville sous un angle culturel inédit. Actuellement, quatre itinéraires sont proposés : *Les mosaïques des pharmacies du centre de Barcelone* ; *Les enseignes en mosaïque : industrie et publicité à Poblenou* ; *Les techniques de mosaïque : un parcours à Gràcia* ; *Décorations de façades : les maisons d'été du quartier d'Horta*.

5. Entrevues

Cette section reprend des interviews d'artistes mosaïstes ayant travaillé à Barcelone. Il s'agit de la dernière section du site Internet, que nous avons développée en 2019 dans le but que montrer que l'art de la mosaïque est bien vivant. Y sont actuellement publiées les entrevues avec M. Armand Olivé Milian et Mme Lívia Garreta.

BILAN DE LA PARTICIPATION

Suite aux deux campagnes de diffusion et à la mise en place d'une participation permanente du public, nous comptons à ce jour 1 953 fiches de mosaïques, qui incluent un total de 3 658 photos, envoyées par 299 participants. Sur l'ensemble des fiches, 624 correspondent à des mosaïques en carreaux ciment et 214 concernent des mosaïques en grès cérame dont la plupart sont d'époque moderniste. Nous estimons que près de la moitié des fiches — toutes techniques confondues — correspondent à un patrimoine d'époque moderniste.

La participation du public est bien la preuve du succès du projet. Le défi est d'autant plus satisfaisant que les habitants ont bien voulu ouvrir leurs portes pour montrer leur patrimoine personnel. Certes, le nombre de participants a été moins élevé qu'escompté, contrairement au nombre de photos qui a été plus élevé que prévu ! Ceci a entraîné du retard dans la publication des images, mais a abouti à un inventaire bien plus fourni, qui a révélé des mosaïques méconnues. En ce qui concerne la participation, la diffusion du projet a été sans aucun doute un aspect clé de ce succès. Malgré les nombreux canaux de diffusion dont nous avons disposé, nous avons constaté la difficulté d'atteindre tous les publics, en particulier dans une ville comme Barcelone, avec une offre culturelle énorme, où le public est constamment sollicité et où les informations sont sans cesse renouvelées.

Par ailleurs, nos recherches pour développer ce projet ont révélé des manques de connaissances sur les techniques de fabrication — comme le granito ou les mosaïques en tesselles industrielles. Ceci a souligné les problèmes liés à la terminologie des techniques des matériaux.

Les statistiques du site Internet analysées grâce à Google Analytics montrent clairement un intérêt du public pour les mosaïques de carreaux ciment et grès cérame, tant en ce qui concerne leur histoire que leur conservation. Ainsi, l'inventaire s'est révélé un bon outil pour aborder le sujet de la conservation.

QUELQUES RÉFLEXIONS COMME CONCLUSION

Conserver les pavements ? Oui mais comment?

À travers les photos envoyées par les participants nous avons pu observer les modes du moment : carreaux ciment disposés « en patchwork », ou « en tapis » au centre d'un nouveau revêtement de sol, souvent en bois, ou encore des traitements de surface qui résultent en des pavements extrêmement brillants, avec un effet optique de sol mouillé. Force est de constater que tout ceci est bien loin de l'aspect originel des mosaïques.

Les photos reçues ont également montré des pavements restaurés et polis, où certains motifs excessivement érodés ont disparu. Est-ce la contrepartie à accepter si nous voulons habiter dans des intérieurs anciens « nets » ? Un compromis est certainement possible entre confort et patrimoine. Cependant, nous pensons que dans ce défi il convient d'accepter le vieillissement des matériaux. Il ne nous semble pas souhaitable de revenir à un état originel ou « amélioré » qui supposerait une atteinte à l'intégrité esthétique ou matérielle du pavement.

La conservation de pavements d'intérieur anciens passe sans doute par un changement de mentalité. Nous avons affaire à un patrimoine privé mais également à un bien collectif qu'il incombe à tous de conserver. Dans la plupart des cas, ces intérieurs ne sont pas classés et les propriétaires sont libres d'agir comme ils le souhaitent, y compris en les détruisant. En ce sens, nous croyons que l'éducation est un des meilleurs outils pour parvenir à les conserver. C'est pourquoi nous prévoyons, à l'étape suivante, de travailler avec les écoles. Notre souhait est cependant de donner une portée plus large à ce projet en touchant différents publics.

Qui dit découvrir, dit connaître. Qui dit connaître dit apprécier. Qui dit apprécier dit conserver. ●

Le Salon bleu : une œuvre d'art totale au cœur du patrimoine horloger

Marikit Taylor

In 2016, the City of La Chaux-de-Fonds bought the Salon bleu, a total work of art decorated in the local “Pine Tree Style”. This music room, designed in 1907 for an influential watchmaking factory owner, is held up as one of the town’s most emblematic and well-preserved Art Nouveau interiors. Its opening to the public is part of a large-scale plan to promote La Chaux-de-Fonds’ Art Nouveau, eclectic and industrial “secret heritage”. Research, conservation and historical accuracy are of the essence, but making this Art Nouveau interior accessible to the public is also an opportunity to find new and creative ways to introduce visitors to a rich but relatively unknown current of Art Nouveau. The Salon bleu’s adjacent workshop provides a gateway into the town’s watchmaking town planning and into the story of the industry which led to the creation of a unique artistic style, wholly inspired by the forests and pastures of the Jura Mountains.

E

n 2016, la Ville de La Chaux-de-Fonds rachète le Salon bleu, une œuvre d'art totale de Style sapin. Cet ancien salon de musique, aujourd'hui séparé de l'appartement dont il faisait partie, constitue un témoin incontournable du mouvement Art nouveau régionaliste des Montagnes neuchâteloises. Ce passage en mains publiques fournit l'occasion de reconsidérer la valorisation du patrimoine industriel et de style Art nouveau local dans le cadre de l'ouverture graduelle d'un intérieur exceptionnel jusqu'alors inaccessible.

La Chaux-de-Fonds est une ville horlogère située à l'écart des voies de circulation principales de la Suisse. La situation géographique périphérique et l'identité industrielle de la cité influencent l'accessibilité à son patrimoine. En 2009, l'inscription de l'urbanisme horloger de La Chaux-de-Fonds et du Locle sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO ouvre la voie à un certain développement touristique. L'héritage Art nouveau de la cité, reconnu depuis les années 1980, est intégré de manière forte au récit chaux-de-fonnier dès les années 2000¹. La poignée subsistante d'œuvres d'art totales de Style sapin — nom attribué au mouvement Art nouveau régionaliste propre à La Chaux-de-Fonds — est d'importance capitale². En 2016, l'appartement Spillmann qui comprend le Salon bleu, pièce maîtresse parmi ces œuvres, est mis en vente. La Ville fait alors usage de son droit de préemption pour racheter cet objet classé. Plus que sur une volonté de sauvegarde, cette décision repose sur un projet de valorisation et d'accessibilité et fait suite à une pesée d'intérêts politiques et financiers dans un contexte socio-économique difficile.

En faisant usage de son droit de préemption sur un objet classé, les autorités communales se confrontent à une situation inédite dans le canton de Neuchâtel. Elles acceptent une dépense considérable dans un domaine dont les retombées sont difficiles à quantifier. Pour répondre à la réticence politique, populaire et médiatique face à ce que d'aucuns considèrent comme une dépense inutile voire une forme d'expropriation, l'exécutif défend la valeur exceptionnelle du Salon bleu et la plus-value culturelle et touristique qu'elle amène. Se pose alors une question fondamentale : comment rendre accessible ce lieu précieux tout en assurant sa sauvegarde ? Quelles solutions apporter aux problèmes logistiques dans une ville dont la relativement faible fréquentation touristique ne justifie pas la mise en place d'infrastructures d'accueil dédiées ? Et comment marier un discours scientifique avec les besoins d'un développement touristique axé de plus en plus vers

la création d'expériences immersives, ludiques, uniques et inoubliables ? À une époque où la création d'offres touristiques respectueuses et durables est considérée comme un facteur clef de la sauvegarde du patrimoine, les expositions permanentes et les visites guidées standardisées ne suffisent pas. Dans ce contexte, l'appartement Spillmann constitue une opportunité unique. Situé au cœur de la ville en damier caractérisée par sa mixité de logements et de lieux de production, il permet le développement d'un discours orienté d'une part sur l'Art nouveau régional, d'autre part sur l'urbanisme, le patrimoine et le savoir-faire horlogers.

En 1890 Charles-Rodolphe Spillmann (1861–1938), fabricant de boîtes de montres en or, construit un bâtiment destiné à abriter son logement et son industrie. Les affaires allant bon train, il en érige rapidement un deuxième, puis un troisième³ [FIG.1]. À chaque étape, il agrandit son appartement parallèlement à son usine. En 1907, il se dote enfin d'un salon de musique dont il confie la décoration à des étudiants de l'Ecole d'art qui, sous la direction du professeur Charles L'Eplattenier (1874–1946), se sont donné pour mission la création d'un style régionaliste inspiré des préceptes et des canons de l'Art nouveau. Ce salon, conçu comme une œuvre d'art totale, représente, sous un ciel stylisé dans lequel virevoltent des colombes, une

¹ En 2005 et 2006 se déroule « l'année Art nouveau », une période de festivités culturelles organisées autour du patrimoine Art nouveau chaux-de-fonnier. Cet événement, organisé par la Ville de La Chaux-de-Fonds, a permis l'avancement de la recherche sur le style régionaliste qui a reçu, à cette date, la dénomination « Style sapin ».

² Créé sous l'égide du professeur Charles L'Eplattenier (1874–1846) au sein de l'Ecole d'art de La Chaux-de-Fonds, le « Style sapin » est développé par le maître et ses élèves du Cours supérieur d'art et de décoration entre 1905 et 1914. Si les étudiants l'adaptent premièrement au décor de la boîte de montre, ils s'orientent rapidement vers les arts appliqués, réalisant — dans le cadre de leurs études — des travaux pratiques sur une dizaine de chantiers. Pour une présentation des caractéristiques et de l'histoire du mouvement Art nouveau chaux-de-fonnier, voir notamment Bieri Thomson, H. (dir.), *Une expérience Art nouveau — Le Style sapin à La Chaux-de-Fonds*, Paris, La Chaux-de-Fonds : Somogy, Ville de La Chaux-de-Fonds, 2006.

³ Le premier, rue du Nord 51, est érigé en 1890. L'extension rue du Nord 49 date de 1897 tandis que la dernière, rue du Doubs 32, est inaugurée en 1907. Les trois bâtiments sont signés Ernest Lambélet, un architecte-entrepreneur prisé des patrons-horlogers de la place.



FIG. 1 Publicité de la Maison Spillmann, fabrique de boîte de montres en or, vers 1908. L'immeuble Doubs 32 est le plus élevé.

forêt jurassienne stylisée peinte sur des toiles marouflées [FIG. 2–5](#). Des sapins et des gentianes constituent le premier plan du décor tandis qu'une multitude de feuilles et de fleurs forment un parterre fleuri et la frondaison de l'arrière-plan. Au plafond, les motifs d'un lustre fait sur mesure et riche en symbolique répondent à ceux d'un cache-radiateur et d'un vitrail imposant. Chaque détail, étudié et dessiné avec soin, contribue à la création d'une atmosphère et d'une beauté entièrement inspirées de la nature. Même les poignées de porte se révèlent être des escargots dont on aurait déroulé la coquille. Le couloir adjacent, qui conduisait autrefois au reste de l'appartement du patron, est doté de décors géométriques peints à la détrempe qui s'avèrent être des triangles retravaillés individuellement à la main pour en faire des sapins stylisés. Au sud, un grand espace vide s'ouvre au visiteur : c'est un étage restant de l'ancienne usine, distinctive par ses rangées de baies vitrées nécessaires pour faire parvenir la lumière du jour aux ouvriers affairés à l'établi ou à la machine.

Aujourd'hui, le Salon bleu est isolé du logement dont il faisait partie et couplé à un atelier avec lequel il n'existe historiquement aucune liaison, et duquel la Ville ne possède qu'un étage. Reconversion oblige, à la fermeture de l'usine dans les années 1970, l'ensemble a effectivement été divisé pour en faire des propriétés par étage. Pour rendre ces espaces industriels habitables, une cuisine et une salle de bains ont été aménagées en empiétant sur l'espace de la fabrique, dénaturant ainsi la distribution originelle des pièces. Le dénominateur commun entre les espaces semble être Charles-Rodolphe Spillmann, ce personnage charismatique doté d'un savoir-faire industriel et d'un flair d'entrepreneur. Son histoire sert dès lors de fil conducteur pour introduire au public, non seulement les fondements de l'urbanisme horloger, mais surtout ceux de l'Art nouveau. Voici l'occasion de créer une expérience immersive — ce terme qui a envahi le jargon touristique et qui s'infiltra dans celui des offres institutionnelles et culturelles. Il ne suffit plus de voir, de lire, d'entendre. Aujourd'hui, on veut sentir, toucher, rêver, expérimenter l'unique dans un monde marqué par l'aspect pléthorique de l'offre. Les « escape rooms ⁴ » aménagés dans des lieux dédiés s'installent de plus en plus dans les musées et les monuments historiques, répondant aux désiderats d'un public avide de sensations fortes et prêt à reléguer au second plan la réalité historique des détails. En parallèle, l'intérêt croissant pour les activités scolaires ou

⁴ Expériences ludiques pendant lesquelles les participants sont enfermés dans un espace clos duquel il s'agit de s'échapper en résolvant des énigmes dans un temps imparti. L'aspect scénographique et la création d'une ambiance particulière font habituellement partie intégrante de l'expérience.

familiales prône une médiation culturelle idoine. Sans oublier les avancées technologiques telles que la recréation en 3D et le recours à la réalité augmentée, souvent contemplées avec méfiance par les gestionnaires aux formations académiques, mais annonciatrices de la muséographie du futur.

Dans ce contexte mouvant et novateur, la conservation et la restauration du Salon bleu et de l'atelier adjacent restent néanmoins la prérogative majeure. Dès 2016, des travaux sont mis en œuvre : remplacement des fenêtres de l'atelier dans les règles de l'art et restauration des décors peints du couloir pour stabiliser les fissures et colmater les trous. En prévision de l'ouverture au public, on reconstitue l'établi des ouvriers et les claires du sol — ces grilles en bois léger qui absorbent l'huile et recueillent la poussière d'or. Dans le Salon bleu les toiles marouflées sont bien conservées. Leurs couleurs ont toutefois terni et sont considérées trop sensibles et pulvérulentes pour en envisager le nettoyage⁵. Au plafond, les décors, restaurés par des privés dans les années 1990, ont été recouverts d'un vernis acrylique qui a jauni. Ils seront restaurés en 2021. En attendant, des sondages sont réalisés en octobre 2019 dans la pièce adjacente. L'étude de reproductions anciennes a révélé la présence de décors de style Art nouveau sur les murs d'origine, qu'on espère retrouver derrière les fausses-parois. Le résultat décevant de ces sondages n'empêchera pas des recherches supplémentaires en d'autres endroits.

Pour assurer une ouverture rapide au public, le Salon bleu est intégré dès 2017 au « parcours Art nouveau » proposé sous forme de visites guidées par Tourisme neuchâtelois, instance paraétatique responsable de la promotion touristique dans le canton⁶. Les visites spécifiques du Salon bleu sur réservation connaissent aussi un succès considérable. En plus d'ouvertures organisées lors d'événements ponctuels (Journées européennes du Patrimoine, Biennale du Patrimoine horloger, etc.), l'appartement peut être loué pour différentes manifestations. On envisage même d'y organiser des mariages ! Il est aussi devenu un showroom pour une marque horlogère de la place.

Depuis 2019, la valorisation des intérieurs chaux-de-fonniers constitue un axe majeur de la promotion du patrimoine. Au sein de cette nouvelle campagne visant à sensibiliser le public et à augmenter l'accessibilité à des endroits privés ou normalement fermés, le Salon bleu est amené à jouer un rôle majeur. Il sera prochainement intégré dans un parcours d'intérieurs « secrets » dont la mise en place pose différentes difficultés telles que la sécurité, la circulation libre des visiteurs, la mise en réseau des lieux ainsi que la création d'une narration cohérente. En attendant, l'histoire de Charles-Rodolphe Spillmann a été intégrée dans un jeu de piste urbain publié sous forme de cartes à jouer et destiné aux familles et aux adolescents⁷ [FIG. 6]. Au cours d'une enquête dans les rues, les participants reçoivent — par le biais d'une histoire fictive — les clefs de lecture pour comprendre le patrimoine, y compris le Salon bleu et les réalisations de style Art nouveau. Le succès de cette expérimentation conduira certainement à la création d'autres jeux thématiqués, en particulier une déclinaison qui permettra d'explorer des intérieurs Art nouveau en commençant par le Salon bleu. Il est à noter que ce mélange de fiction et de faits historiques a donné lieu à de nombreuses réflexions sur les limites à respecter lors d'une telle création.

⁵ Atelier Muttner, *La Chaux-de-Fonds — Rue du Doubs 32 Salon bleu et chambre nord, étude succincte et évaluation d'intervention*, 19 mars 2015, [dactyl.], [s. p.].

⁶ Environ 500 visiteurs par année. Statistique fournie en novembre 2019 par Tourisme neuchâtelois.

⁷ Hans, L., Taylor, M., *Les Barons — Enquête horlogère dans la ville en damier*, La Chaux-de-Fonds : Entrée de Jeux et Ville de La Chaux-de-Fonds, 2019.

⁸ Taylor, M., "Pine trees, pine cones and gentians : while the boys were playing Marie-Louise Goering was silently redesigning La Chaux-de-Fonds", in Bosch, L., Freixa, M. (éd.), *Il coupDefouet International Congress – Proceedings* (25-28 june 2015), Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, coll. Singularitats, 2015, pp. 146-158.



FIG. 2 Le Salon bleu © Ville de La Chaux-de-Fonds, A. Henchoz.





FIG. 3 André Evard, plafond peint du Salon bleu, La Chaux-de-Fonds, 1907 © Ville de La Chaux-de-Fonds, A. Henchoz.





FIG. 4 Marie-Louise Goering, toiles marouflées du Salon bleu, La Chaux-de-Fonds, 1907 © Ville de La Chaux-de-Fonds.





FIG. 5 Marie-Louise Goeiring, toile marouflée du Salon bleu, La Chaux-de-Fonds, 1907 © Ville de La Chaux-de-Fonds, A. Henchoz.



accrue du public avec ces lieux permettra peut-être de résoudre différents mystères tels que la nature exacte de l'intervention de Charles-Edouard Jeanneret, futur Le Corbusier (1887–1965), mandaté en 1914 par Charles-Rodolphe Spillmann et au sujet de laquelle on ne connaît qu'une laconique facture⁹.

Parmi les projets du futur, on pourrait envisager le rachat de l'appartement voisin, à savoir celui construit pour Charles-Rodolphe Spillmann. Cet intérieur, classé en tant que monument historique, fait aussi l'objet d'un droit de préemption. Ses aménagements de style Art nouveau et éclectique sont représentatifs des modes de vie de la fin du XIXe siècle. Les cloisons pourront alors être abattues et la résidence valorisée dans son ensemble.

Le Salon bleu forme donc une pièce maîtresse du patrimoine chaux-de-fonnier. Sa situation privilégiée dans le plan en damier et au cœur des cheminements touristiques en font le point focal naturel d'un discours basé sur la réalité mais apte à captiver l'imaginaire. Car en valorisant les intérieurs exceptionnels de La Chaux-de-Fonds et en facilitant l'accès au patrimoine Art nouveau et horloger, on invite le public à entrer dans une sphère publique et privée, industrielle, unique et, surtout, d'une beauté toute particulière. ●

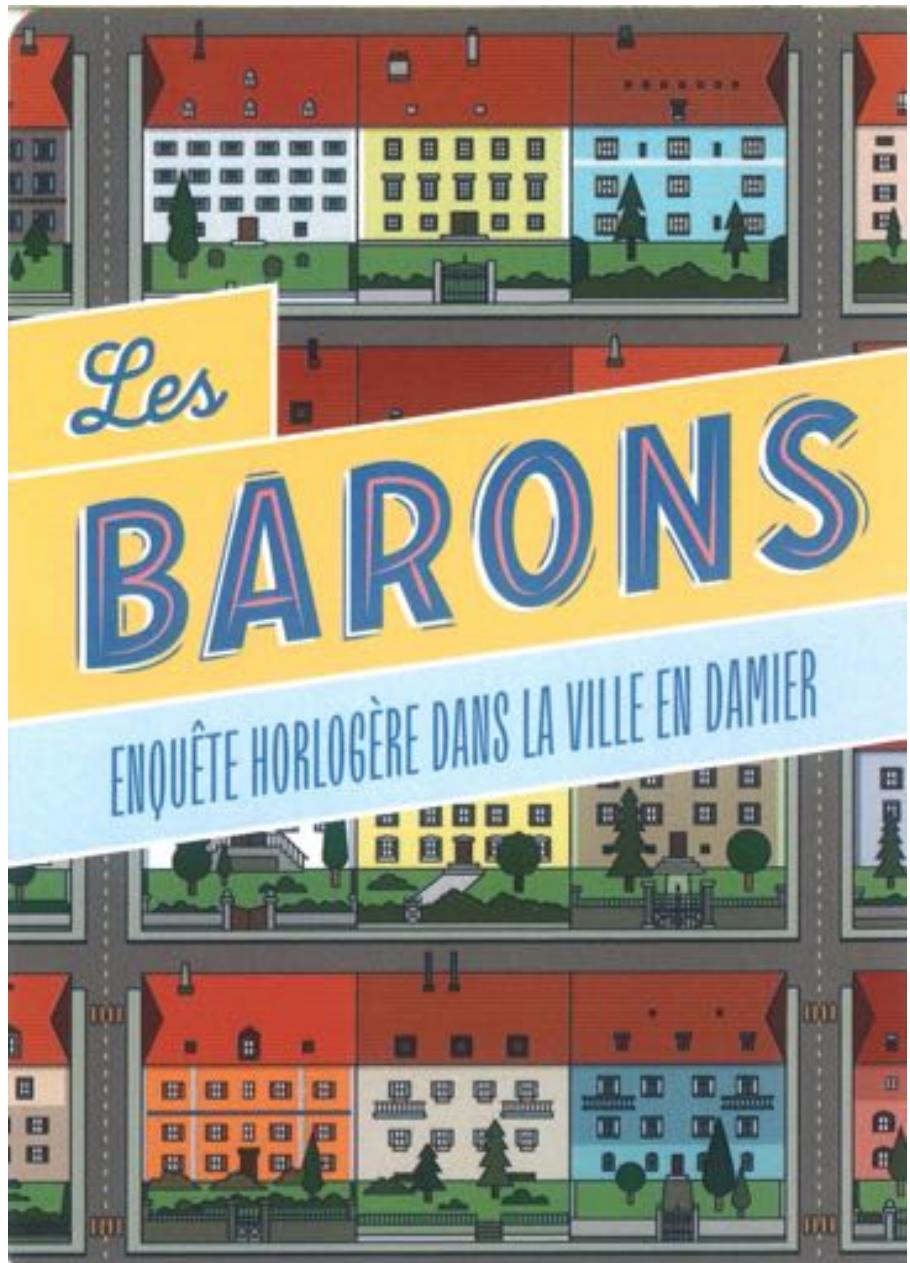


FIG. 6 Première carte du jeu de piste *Les Barons* © Entrée de Jeux.

Art nouveau apartments in Istanbul

Deniz Balik Lokce

Propagé par des architectes étrangers, l'Art nouveau a influencé la période d'occidentalisation de l'Empire ottoman en relation avec l'évolution socioculturelle, technologique, politique et économique. La diversité croissante de la population des quartiers de Galata et de Pera entraîne la construction de nouveaux bâtiments dans les environs de l'avenue İstiklal, anciennement connue sous le nom de Grande Rue de Pera. Cette étude vise à faire connaître cette question sous-théorisée au sein du tissu multicouche d'Istanbul. Elle montre que l'inaccessibilité, la restauration inadéquate et la remise en fonction abusive nuisent à l'atmosphère spatiale des intérieurs Art nouveau.

T

The early nineteenth century marks the beginning of *Tanzimat* (Reformation) for the late Ottoman period, and indicates Westernisation in various realms such as health, law, politics, education, transportation, urbanisation and architecture, besides conferring social, political, and economic rights to foreign residents by capitulations.¹ The turn-of-the-century ruler Sultan Abdulhamid II set out to diminish the cultural, social, and technological gaps between European countries and the Ottoman Empire.² With the objective of creating a Western-oriented city image, he invited foreign architects trained in Europe to disseminate emerging architectural knowledge and build projects using novel technologies.³ Art Nouveau entered the empire as a part of this attempt [FIG. 1].⁴ By 1930, the style was widespread in almost all parts of Istanbul; yet research on this period and historical records of architects, residents, and interiors are scarce. This study reveals this overlooked landscape and reviews the limited historical material.

THE SOCIOCULTURAL ENVIRONMENT

As the population records of 1882 prove, a quarter of the city's inhabitants were living in Galata, making it the second most crowded district after the historic peninsula of old Constantinople, while the records of 1925 confirm that the majority in Galata was made up of non-Muslim foreigners.⁵ The multiculturality of this district was partly due to the influx of foreign bureaucrats such as Egyptian Khedives, Levantines, Jews, and Rums that had reached its peak in the reign of Abdulhamid.⁶

Secondly, English, French, and Italian merchants began to settle and trade around Pera and Galata, disseminating the latest European fashions through imported goods as well as giving rise to the formation of a wealthy foreigner society.⁷ Notable residents of Pera included several Art Nouveau architects such as Nahoum, Panayotides, and Yenidunia, the haute couture tailor Botter — who moved from Holland in the late nineteenth century and died in Switzerland, where he went for medical treatment, in 1917 — and the dressmaker Parma, who moved from Italy in the eighteenth century and was later awarded the Ottoman Medal of Honour by the sultan.⁸ Generated by the Western entertainment tastes of the heterogeneous population, shopping malls, fashion stores, hotels, restaurants and theatres were erected along the Grande Rue de Pera and virtually divided the avenue into sections, such as Pera Plaisirs, Pera Danse, and Pera Spectacles.⁹

¹ Gün, F., *Sultan Abdülhamid-i Sâni*, Ankara: TBMM, 2018, pp. 35–36; Taşer, N., "İlklerin ve yeniliklerin垫işahı Sultan II. Abdülhamid", in *Sultan II. Abdülhamid Han döneninden izler*, Ankara: TBMM, 2016, pp. 55–56.

² Gülinay, C.S., "Sultan II. Abdülhamid'in teknolojik ve endüstriyel yeniliklere bakışı", in *Sultan II. Abdülhamid Han döneninden izler*, op. cit., p. 61.

³ Demirel, F., "II. Abdülhamid'in mekansal iktidarı", in *Sultan II. Abdülhamid Han ve döneri*, Ankara: TBMM, 2018, pp. 536–537.

⁴ Art Nouveau derives from a variety of sources: Symbolism, consisting of metaphors and signs, Gothic architecture with its intuitional, sensational, and mystical features, Baroque architecture and its curvy surfaces, the asymmetrical floral ornaments of Japanese art, all interacted at Vienna 1873 World's Fair. Emergent theories of empathy and psychological studies of perception, artistic volition, and the urge to abstraction served as major models. See Balık, D., *Deciphering ornament: Discourses and thresholds in architectural history*, Vienna: Phoibos, 2015, pp. 20–22.

⁵ Gül, M., *Modern İstanbul'un doğuşu: Bir kentin dönüşümü ve modernizasyonu*, trans. Büşra Helvacıoğlu, İstanbul: Sel, 2015, pp. 61–62.; Ziyaoglu, R., *Beyoğlu ve İstiklal Caddesi*, İstanbul: Beyoğlu Belediyesi, 1989, p. 24.

⁶ Kirmizi, A., "II. Abdülhamid'in Hristiyan memurları", in *Sultan II. Abdülhamid Han ve döneri*, op. cit., p. 655.

⁷ Batur, A., "Galata and Pera, a short history: Urban development, architecture and today", in *Art: The Bulletin of the Istanbul Technical University* 55(1), 2001, p. 3.

⁸ Deleon, J., *Pera hatırları*, İstanbul: Gözlem, 1976, pp. 117, 157, 155; Usdiken, B., *Pera'dan Beyoğlu'na 1840–1955*, İstanbul: Akbank, 1999, p. 256.

⁹ Akin, N., *19. yüzyılın ikinci yılında Galata ve Pera*, İstanbul: Literatür, 1998, p. 77; Güç, 2015, pp. 61–62; Ziyaoglu, 1989, p. 20; Kurt, H. G., *Eminönü Vlora Han restorasyon projesi*, İstanbul Technical University, unpublished Master of Science thesis, 2008, p. 14.



FIG. 1 Timeline of a century centring on Art Nouveau in the Ottoman Empire.

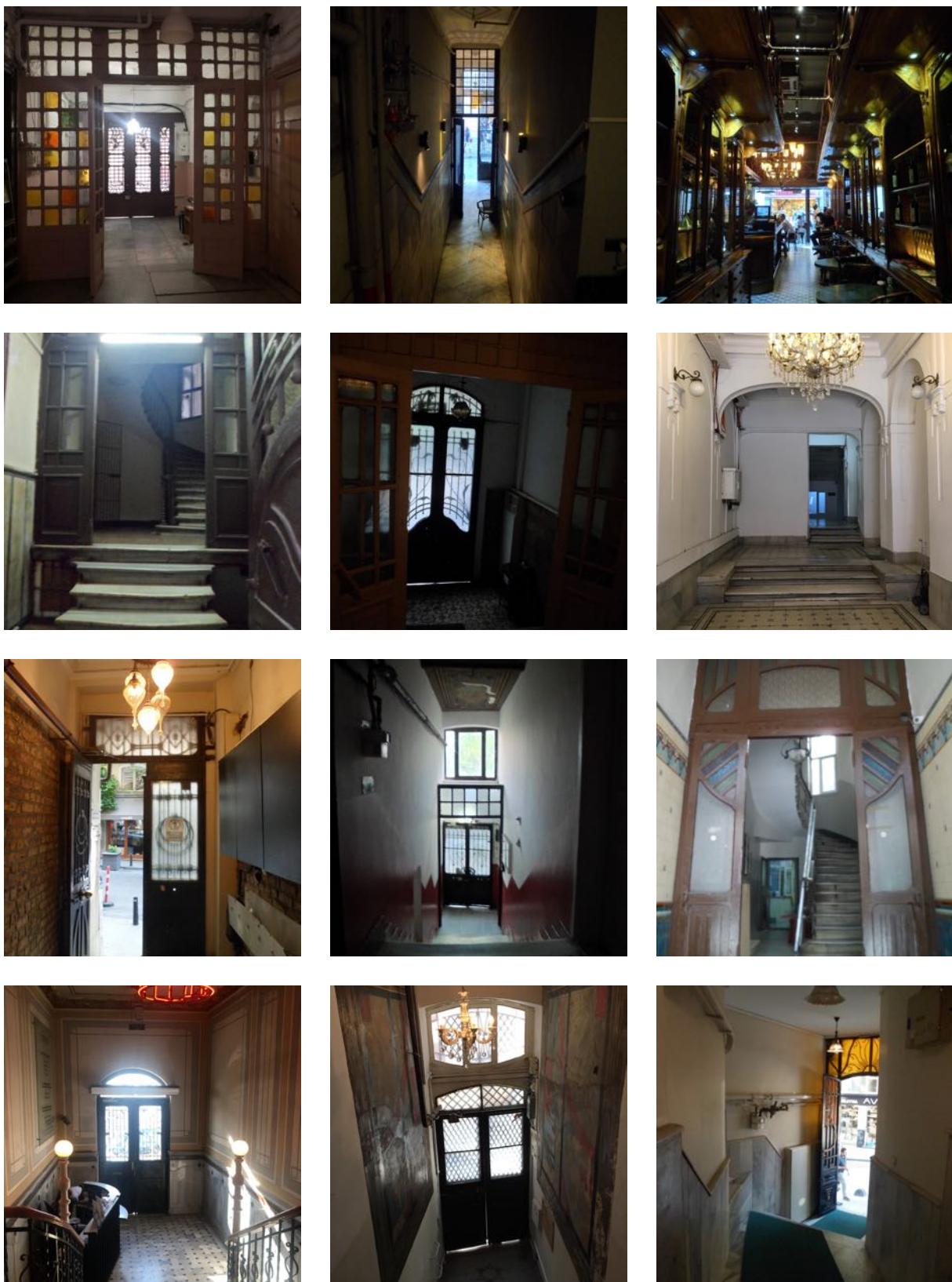


FIG. 2 A variety of entrance halls: Zarifi, Ravouna (Ar), Café Ravouna, Bali, Rassam, Misir, Çağdaş, Papadopoulos Frères, Çinili Han, Kirzade (Deniz Palas), Bilgir Han and Abouaf (Demet) © Deniz Balık Lokce.

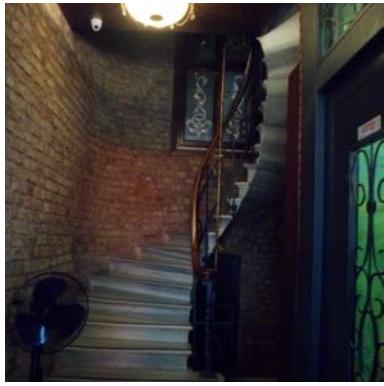
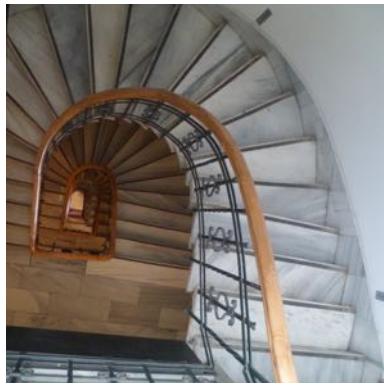
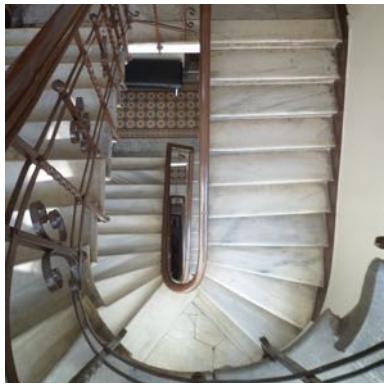
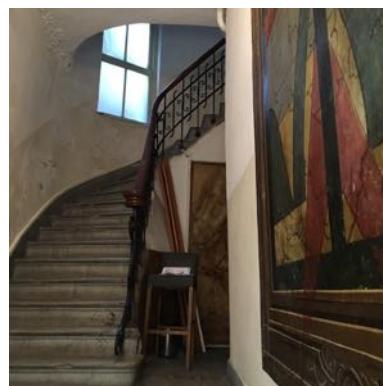
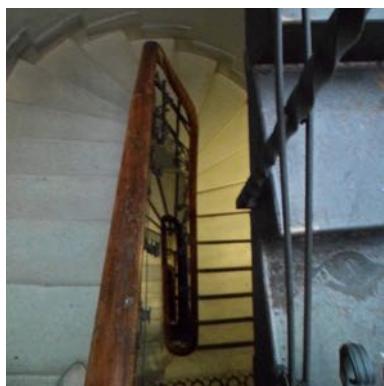
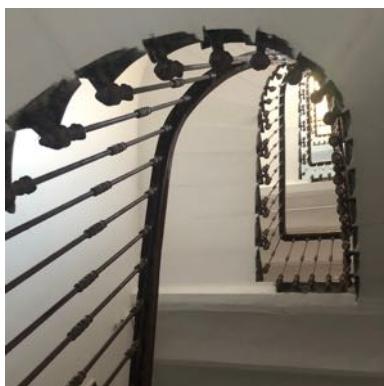


FIG. 3 A variety of staircases: Zarifi, Ravouna (Ar), Bilgir Han, Papadopoulos Frères, Çağdaş, No 15, Çinili Han, Kirzade (Deniz Palas), Abouaf (Demet), Parma Han (Pera Parma Hotel), and Mısır © Deniz Balık Lokce.

FIG. 4 Stigler elevator in Cordova Frères
© Deniz Balık Lokce.

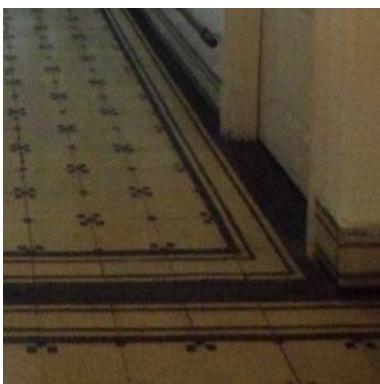
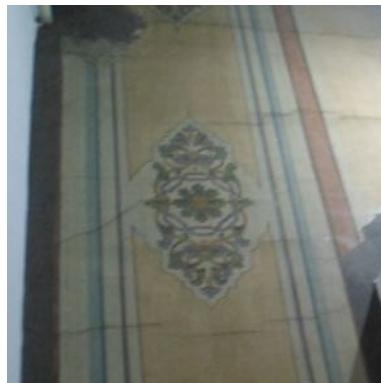
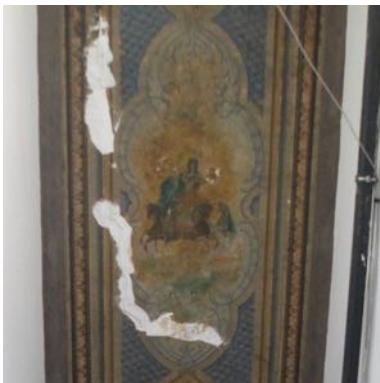


FIG. 5 Different surface finishes of semi-public spaces: Entrance hall and upper level ceiling decorations of Papadopoulos Frères (first row), entrance ceiling decoration and floor tiling of Cordova Frères (second row), entrance wall and floor tiling, and upper level floor tiling of Cinili Han, (third row), entrance floor tiling of Bali, Rassam, and Misir (last row) © Deniz Balık Lokce.

Shopping malls sold imported Art Nouveau objects of daily use, while building catalogues from German-speaking countries and international magazines illustrating fabric patterns promoted Jugendstil or Secession style.¹⁰ Foreign architects first commissioned by the sultan spread Art Nouveau architecture, since Ottoman architects were only trained with local techniques and traditional styles.¹¹ The lack of records on these actors may derive from the conventional institutions' model of anonymity in apprenticeship system, before the establishment of the first Western-style fine arts school, and from the public's general disinterest in a career in architecture.¹²

Kemaleddin, a notable exception, merged floral woodwork and Art Nouveau style in his Ahmet Ratip Paşa Mansion (1901–08).¹³ The limited historical record on foreign architects confirms that Khyrikiadis and his partner Yenidunia were born, trained, and worked in Istanbul until Khyrikiadis moved back to Athens in 1925.¹⁴ Aznavur was born in Istanbul, studied in Rome, worked in Istanbul, and moved to Egypt before World War I.¹⁵ The Caracach brothers practiced between 1904 and 1914, while Karagiannis was active between 1910 and 1913.¹⁶ D'Aronco was invited from Italy and appointed private architect to the sultan from 1896 until his return in 1909.¹⁷ His notable work Casa Botter is seen as a primary Art Nouveau example, making an impact on the new apartments of Grande Rue de Pera.¹⁸

First appearing in Pera and Galata, wealthy foreign families erected apartments in new architectural styles, particularly Neoclassicism, Neo-Gothic, and Art Nouveau, instead of the previously typical mansions for a single family.¹⁹ The European image created by new domestic interiors displayed a modern lifestyle and influenced the socio-cultural practices of local people, too, transforming daily habits and customs.²⁰ Activities in common spaces such as the reception and hosting of guests, entertainment and dining habits rapidly changed.²¹ Furniture like dining tables and armchairs, rather than sofas, became widespread in houses, while owning a piano, oil paintings, or imported objects continued to be a privilege.²²

THE APARTMENT AS A NEW TYPOLOGY

In the historic peninsula, the concern for privacy allows neither a direct entrance to traditional houses nor an opening on ground-level façades; rooms are organised around courtyards. The new apartments of Pera and Galata, on the other hand, are accessed from ground-floor entrance halls that open directly to the street. Living rooms are behind the street façade, while bedrooms and service units are at the back, on upper levels. As is apparent in Zarifi, the irregular top floors were originally designed as a laundry.²³ Upper units also have Ottoman bay windows along with the Western-style balcony.

Mixed-use, a typical European typology that combines public and private uses, is seen in some Art Nouveau apartments around Grande Rue de Pera — the central district of trade and commerce. As cases, the ground floor of Frej was an office and the upper floors were divided into two separate dwelling units, whereas Pera Parma consisted of a family residence on upper floors, with The Parma Company Headquarters on the ground. Indicated by two separate entrance doors, Ar originally included an antique shop on the ground floor and dwelling units on upper floors. Moreover, the ground and mezzanine floors display the turn-of-the-century Parisian interior design trend of continuous wall-to-wall furniture.²⁴ The entrance floor of Casa Botter was Botter's haute couture fashion store, with a mezzanine for runway shows, while his family residence was on the upper floors. The curved plan

¹⁰ Batur, A., "Art Nouveau mimarlığı ve İstanbul", in *Mimarî akmârlar I*, İstanbul: Yem, 1996, p. 107; Barillari, D., Godoli, E., *İstanbul 1900: Art Nouveau mimarisini ve iç mekanları*, İstanbul: Yem, 1997, p. 20; Aykut, P., *İstanbul Art Nouveau mimarisinde dekoratif amaçlı demir malzeme kullanımı*, İstanbul Technical University, unpublished Master of Science thesis, 1992, p. 21. It is also noted that the sultan was presented an 1898 German catalogue, *Der Moderne Stil*, consisting of 20 colourful Art Nouveau patterns, that caught his admiration. See Adıgüzel, H., *19.-20. yüzyıl İstanbul mimarlığında Art Nouveau üslublu çiniller*, Mimar Sinan University, unpublished Master of Arts thesis, 2006, p. 67; İrepoğlu, G., "Sultan II. Abdülhamit döneminde yeni bir anlayış: Art Nouveau", in *Sanat Tarihi Araştırmaları* 3(9), 1990, pp. 9–14.

¹¹ Bozkuçoğulları, Y., *19. ve 20. yüzyıl İstanbul Art Nouveau mimarisini ve kullanılan seramikler*, Maltepe University, unpublished Master of Science thesis, 2012, p. 48; Gültas, D., Raimondo D'Aronco: İstanbul'daki yapılarında cephe biçimlenisi ve detayları, Yıldız Technical University, unpublished Master of Science thesis, 2008, pp. 16–20.

¹² Yenigün, S., *İstanbul'da Art Nouveau stilinde inşa edilmiş yapıların ortak iç mekanlarının incelenmesi: Beyoğlu örneği*, Mimar Sinan Fine Arts University, unpublished Master of Arts thesis, 2011, p. 48.

¹³ Badur, A.M., *Çamlıca Kız Lisesi / Ahmet Ratip Paşa Köşkü yapı detaylarının koruma ve restorasyonu üzerine bir araştırma*, Yıldız Technical University, unpublished Master of Science thesis, 2018, pp. 18–20.

¹⁴ Kuruyazıcı, H., "Beyoğlu'nu Beyoğlu yapan yapılar ve mimarlar", in *Geçmişten günümüze Beyoğlu II*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, 2004, pp. 604, 607. *Ibid*, 606.

¹⁵ Kurtel, B.B., Çakıl, C., "Art Nouveau yapılar", in *Geçmişten günümüze Beyoğlu II*, op. cit., pp. 614, 621.

¹⁷ Gültas, 2008, p. 91; Nasır, A., *Türk mimarlığında yabancı mimarlar*, İstanbul Technical University, unpublished Doctor of Philosophy dissertation, 1991, p. 81.

¹⁸ Batur, 1996, p. 108.

¹⁹ The French Rassam, Italian Ravouna, Spanish Abouaf, Jewish Bali, Lebanese Selim Hanna Freige, Greek Zarifi and Vernudaki families are worth mentioning in this research.

²⁰ Batur, 2001, p. 5.

²¹ Yenigün, 2011, p. 42; Can, C., *İstanbul'da 19. yüzyıl Batılı ve Levanten mimarlarının yapıları ve koruma sorunları*, Yıldız Technical University, unpublished Doctor of Philosophy dissertation, 1993, pp. 58–59.

²² Birincioğlu, G., Gözeller, A., "19. yüzyıl mobilya kültüründe Sultan II. Abdülhamid dönemi", in *Sultan II. Abdülhamid Han döneminden izler*, op. cit., p. 69; İşın, E., *19. yüzyılda modernleşme ve gündelik hayat II*, İstanbul: İletişim, 1985, p. 558.

²³ İpek, I., *İstanbul — Beyoğlu Büyük Zarifi Apartmanı restorasyon projesi*, İstanbul Technical University, unpublished Master of Science thesis, 2015, p. 98; Yücel, A., "İstanbul'da 19. yüzyılın kentsel konut biçimleri", in *Tarihten günümüze Anadoluda konut ve yerleşme*, İstanbul: Tarih Vakfı, 1996, p. 309.

²⁴ Barillari, Godoli, 1997, p. 157.

of mezzanine and the oval staircase reflect the characteristics of Art Nouveau interiors rarely seen in Istanbul. Representing luxury, mezzanine walls were originally covered with mirrors and textiles, and windows were decorated with stained glass.²⁵ As seen in Ar, Casa Botter and Frej, mezzanine floors occur chiefly on narrow plots in a dense urban fabric.

European apartments have spacious and richly decorated entrance halls with imposing staircases as a sign of social status, whereas apartments on İstiklal Avenue have compact entrance halls that open up to skylights originally decorated with stained glass [FIG. 2]. Floors are usually connected by narrow and steep elliptical stairs, yet Cordova also has an authentic Stigler elevator [FIG. 3–4]. One notable exception to compact halls is the massive Misir Apartment, which has a large entrance hall and semi-private spaces on upper levels.

Art Nouveau was influential on façade decoration, rather than a novelty in spatial organisation, while some apartments, such as Cordova, Fazilet, Frej, Misir, Papadopoulos, Rassam, and Vernudakis, are a mixture of Art Nouveau and Neoclassicism. Unlike in Europe, the Ottoman version displays colourless façades on İstiklal Avenue as well as colourless interiors except for stained glass and ceramic tiles [FIG. 5]. As an example, the entrance walls of Çinili Han are noteworthy, being decorated with tiles from the 1907 catalogue of Villeroy & Boch.²⁶ Ironwork, so widely used in Europe, is confined to staircase and balcony railings along with door and window ornaments. Formal characteristics like floral curves and geometric motifs are applied with traditional accents using woodwork.²⁷ The wooden elliptical staircase of Apartment No 15 on Mis Street is a case in point, although it badly needs maintenance and restoration.

CURRENT CONDITIONS

Although the original use of most of the apartments remains, problems prevail. The dynamics of contemporary daily life produce new programmes and uses. As in the cases of Ar, Bali, Bilgir, Cordova, Çağdaş, Çinili, Demet, Katipzade,²⁸ Kirzade, Papadopoulos, Pera Parma, Rassam, Vernudakis, and Zarifi, spatial transformations have often been made to adapt the buildings to current standards of comfort (of dwelling units, hotel rooms or small offices), such as the renewal of infrastructure and wet spaces, or the removal of interior partitions like doors and walls.

Alterations for commercial use to make them accessible to the public has sometimes modified the original spatial organisation and destroyed interior decoration. Misir Apartment, the winter residence of Khedive Abbas Halim Paşa and his family, was turned into separate commercial and residential units after the khedive's death in 1934. Ragıp Pasha Apartment, the residence of one of the sultan's bureaucrats, was divided into hotel, retail, and dwelling units. Apartments No 7 on Mis Street and No 15 on Büyükkapı Street are operating as restaurants, with top floors added at a later date, disregarding the Art Nouveau style.

²⁵ Batur, A., "Les Œuvres de Raimondo D'Arcon à Istanbul", in *Atti del congresso internazionale di studi su Raimondo D'Arcon e il suo tempo*, Udine: Friuli Venezia Giulia, 1982, pp. 118–134; Batur, A., "Botter Apartmanı", in *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi II*, İstanbul: Kültür Bakanlığı, 1995, p. 313.

²⁶ Adıgüzel, 2006, p. 32.

²⁷ Godoli, E., "Türkiye'de Olbrich yorumları", in *Mimarî akımlar I*, op. cit., p. 120.

²⁸ The building does not have a name today, but Pervititch map no. 32 shows it as Kiatib Zade.

²⁹ The building does not have a name today, but Goad map no. 44 shows it as Sakı Han and Pervititch no. 57A as Sakı Apartment. The plans show the building in between two streets rather than being located on the boulevard.

³⁰ Gülersoy, C., "Frej Apartmanı", *Cumhuriyet*, 7 August 1989; Şahin, S., "Buruk bir tebessüm", *Cumhuriyet*, 16 January 2000, pp. 14–15.

³¹ Batur, 1996, p. 108.

Regarding the currently non-accessible apartments, Sakı, used as a company head office, lost its authentic features including the façade on Tarlabasi Boulevard.²⁹ The entrance was relocated inside the company's retail store rather than keeping direct access from the street. Frej was used as a company head office in 1983. During the restoration in 1987–89, the interior space excepting the main staircase was demolished and reinforced with steel beams.³⁰ Similarly, the mezzanine and the oval staircase of Casa Botter were destroyed in 1962 to turn the building into a bank branch office.³¹ Inaccessibility, inadequate restoration, and improper re-functioning damage Art Nouveau interiors, while the spatial atmosphere lingers in the nostalgic narratives of locals. ●

Annexes



Biographies

Camille André

→ 110

Camille André is a Heritage Architect and co-manager, with Grégoire André, of the Atelier Grégoire André in Nancy whose activity covers a large heritage field of the rehabilitation of housing, regulatory planning and the restoration of monuments classified as historic.

Charlotte Ashby

→ 96

Charlotte Ashby lectures in art and design history at Birkbeck, University of London. Her research focuses on issues of nationalism, internationalism and modernity in the late 19th and early 20th centuries. Recent publications include *Imagined Cosmopolis: Internationalism and Cultural Exchange, 1870s–1920s*, co-edited with Grace Brockington, Daniel Laqua and Sarah Victoria Turner (Peter Lang 2019).

Françoise Aubry

→ 22

Degree in Art History from the ULB of Brussels. Curator of the Horta Museum from 1981 to 2018. Author of books and articles devoted to Belgian Art Nouveau. Curator with Jos Vandenbreeden of the Horta exhibition at the Palais des Beaux-Arts in Brussels in 1996. Support for the restoration of the Horta Museum by the architect Barbara Van der Wee for twenty-five years. Member of the Réseau Art Nouveau Network since its foundation in 1999 (honorary member since 2018).

Deniz Balik Lokce

→ 198

She holds a PhD (2014) and MSc (2009) in Architectural Design. She currently works as Associate Professor at Dokuz Eylül University Department of Architecture, in Izmir, Turkey. Her work focuses on the history, theory and criticism of architecture, culture, society, art, media and urban space.

Edyta Barucka

→ 68

Dr Edyta Barucka studied English literature and art history. Her special area of research has been British and Polish art and architecture in the 19th and 20th centuries. She is the author of books on the British Arts and Crafts Movement and the European Garden City Movement (published in Polish), and articles on Polish art and design ca. 1900.

Kusi Colonna-Preti

→ 176

Degree in History of Art and Archaeology from the Université Libre de Bruxelles and Diploma in Restoration from the Istituto per l'Arte e il Restauro, Palazzo Spinelli. She is currently an external collaborator of the Barcelona Archaeological Service.

Dragan Damjanovic

→ 166

Apolline Malevez

→ 38

Dragan Damjanovic (b. 1978) works as a full professor at the Art History Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. He teaches and researches the history of Croatian and Central European art and architecture of the 19th and early 20th centuries.

Domènec Ferran

→ 78

Domènec Ferran, historian and archaeologist, has directed the Terrassa Museum since 1998. He published several works on the old cathedral of Egara and on the heritage of Terrassa.

Mireia Freixa

→ 78

Mireia Freixa, art historian, is professor emeritus at the University of Barcelona and member of the GRACMON research group. She did her PhD thesis on Modernism in Terrassa.

Inessa Kouteinikova

→ 48

Dr Inessa Kouteinikova is an independent art & architecture historian and photographic researcher, living in the Netherlands. She has been researching Russian and International Orientalism, and the development of photographic industries in Imperial Russia and its colonies. She has researched for and curated various exhibitions, including "Stroganoff: The Palace and Collections of a Russian Noble Family" (USA), "Cold War Modern" (UK), "Russia's Unknown Orient" (NL), and is now working on "The Dandy: Great Personalities, Grand Visions".

Apolline Malevez holds an MA in Art History from the Université Libre de Bruxelles and is currently a Marie Skłodowska-Curie PhD student in French at Queen's University Belfast. Her research project is entitled "Interior Spaces in Belgian Art and Architecture (1880–1914): Domesticity, Materiality and Intimacy".

Thomas Moser

→ 86

He completed studies in Art History, Philosophy and Architecture in Munich, Vienna and Paris. He has held fellowships at the Centre Allemand d'Histoire de l'Art in Paris and the DFG Research Group "Imaginaries of Force" at the University of Hamburg. Currently finishing his PhD thesis, investigating the crucial role of the human body in fin-de-siècle art and science.

Neus Peregrina

→ 78

Neus Peregrina, art historian and museologist, was curator of the Terrassa Museum from 1992 to 2007. Since then she has been responsible for the programming of the Museu Frederic Marès of Barcelona.

Montserrat Pugès i Dorca

→ 176

Degree in Fine Arts, specializing in restoration, from the Universitat de Barcelona. She runs the Archaeological Service Heritage Interventions area of the Barcelona City Council Institute of Culture.

Luc Reuse

→ 144

Luc Reuse trained at the Académie in Anderlecht, where he was introduced to traditional metalworking techniques. He went on to study applied industrial design, electrics and mechanics for the merchant navy. It is thanks to his father, who restored paintings, that he found himself specializing in Art Nouveau houses — a small world in which the artisans all know each other and share a love of a job well done.

François-Xavier Richard

→ 152

After studying at the École des Beaux-Arts in Angers, François-Xavier Richard turned to theatre, set design and staging. It was during an experiment, aimed at the appreciation of manual trades through art, that he discovered block-printed wallpaper. After a brief stint at Mauny in Anjou, he launched his own company, the Atelier d'Offard, in 2000.

Elodie Scheydecker

→ 58

Elodie Scheydecker recently earned a master's degree in Art History from the University of Strasbourg, with a thesis on Art Nouveau architecture in Nancy. She worked as an assistant on the current "Otto Wagner" exhibition in Paris, and as an independent researcher for the last official report on Strasbourg Heritage Conservation areas.

Marikit Taylor

→ 184

Marikit Taylor is a historian and UNESCO World Heritage Site manager in La Chaux-de-Fonds, Switzerland. Her research focuses on late 19th century architecture, applied arts and industrialization. Her most recent publication is a contribution to a Finnish book on "Jugend" in Helsinki.

Zorica Tomanovic

→ 132

Zorica Tomanovic holds an MSc in architecture. Having a particular interest in cultural heritage and sustainable spatial development, she participated in numerous scientific studies and projects in Montenegro. Before moving to Norway in 2014, she worked at the Faculty of Architecture and Ministry of Culture of Montenegro. Since March 2018, she has been working as a conservator at the Art Nouveau centre in Ålesund. (Visit her profile on LinkedIn: <https://www.linkedin.com/in/zorica-tomanovic-aa797330/>)

Wivine Wailliez

→ 124

Wivine Wailliez, graduate of the Institut National du Patrimoine (Paris), is a conservator specializing in the field of Architectural Finishes Research within the Monumental Decoration unit (IRPA-KIK, Brussels). She has examined many Art Nouveau buildings in Belgium since 2001. She is in charge of the Belgian wallpaper inventory.

[EN](#) [FR](#)

Bibliography / Bibliographie

Lectio Magistralis

→ 20

- Bigot du Mesnil du Buisson, F., Du Mesnil du Buisson, E., *Serrurier-Bovy. Un créateur précurseur 1858–1910*, Dijon: Editions Faton, 2008.
- Bigot du Mesnil du Buisson, F., *Gustave Serrurier (1858–1910)*, 2 voll., Phd thesis, Lille: ANRT, 2004.
- Billcliffe, R., *Charles Rennie Mackintosh. The complete furniture, furniture drawings & Interior designs*, Guilford & Londre: Lutterworth Press, 1979.
- Delhaye, J., Dierkens-Aubry, F., *La Maison du Peuple de Victor Horta*, Bruxelles: Atelier Vokaer, 1987.
- Dulier, C., *Victor Horta. Mémoires*, Bruxelles: Communauté française de Belgique, 1985.
- Fohl, T., Walter, S., Adriaenssens, W., Henry Van de Velde. *Passion. Fonction. Beauté*, Tielt: Editions Lannoo, 2013.
- Gonzalez, A., Lacuesta, R., *La maison-musée de Gustave Moreau*, Paris: Somogy. Éditions d'Art, 2015.
- Gonzalez, A., Lacuesta, R., *Le Palais Güell, un chef d'œuvre de Gaudí*, Barcelone: Conseil de la Province de Barcelone, 2013.
- Knox, T., *Sir John Soane's museum London*, Londres & New York: Merrell, 2009.
- Krimmel, B., Michaelis, S., *Joseph-Maria Olbrich 1867–1908*, Darmstadt: Mathildenhöhe, 1983.
- Lacambre, G., *Maison d'artiste. Maison-musée. L'exemple de Gustave Moreau*, Les dossiers du Musée d'Orsay, n° 12, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1987.
- Loyer, F., Delhaye, J., *Victor Horta. Hôtel Tassel 1893–1895*, Bruxelles: AAM, 1986.
- Maus, M. O., *Trente années de lutte pour l'art. Les XX. La Libre Esthétique 1844–1914*, Bruxelles: Lebeer Hossman, 1980 (réédition de l'ouvrage paru en 1926).
- Parmentier, F., "Emile Gallé et Maurice Barrès. Une relation déconcertante", dans AN. *Arts Nouveaux*, septembre 2017, n° 33, p. 14–23.
- Praz, M., *La Philosophie de l'ameublement*, Paris: Thames and Hudson, 1981.
- Sekler, E. F., Josef Hoffmann. *L'œuvre architecturale*, Bruxelles-Liège: Mardaga, 1986.
- Van de Velde, H., *Récit de ma vie. Anvers–Bruxelles-Paris-Berlin. I. 1863–1900*, ed. by Van Loo, A., Bruxelles: Versa/Flammarion, 1992.
- Watelet, J. G., *L'œuvre d'une vie. Gustave Serrurier-Bovy. Architecte et décorateur*

Liégeois 1858–1910. Alleur-Liège: Éditions du Perron, 2000.

- Wild, T., *Les Nabis et le décor, Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, Cahn, I.*, ed, Paris: Musée du Luxembourg, 2019.
- Wild, T., *William Morris and his Palace of Art. Architecture, Interiors and Design at Red House*, London & New York: Philip Wilson, 2018.

1

Research

→ 34

- ▲ Blakesley, R.P., *The Art & Crafts Movement*, London: Phaidon, 2006.
- ▲ Diaghilev, S., *Almanakh Mir Iskusstva*, (1), Moscow: RIK Rusanova, 1898.
- ▲ Dossier *Maison Paul Luc*, in Fonds Hornecker (12Z), Archives municipales de Nancy.
- ▲ Draguet, M., *Fernand Khnopff: Portrait of Jeanne Kéfer*, Los Angeles: Getty Publications, 2004.
- ▲ Fedina M., Kirichenko E., Sangina L., *Arkitekturnaya Skazka Feydora Schechtelia. K 150-letiu so dnia rozhdeniya mastera*, (Feydor Schechtel's Fairy-Tale. Towards the 150th anniversary of the Master), Moscow: Russkii Impul's Publishing House, 2010.
- ▲ Grueff, L., *Disegni della Wagnerschule*, Firenze: Cantini, 1989.
- ▲ Heymans, V., *Les Dimensions de l'ordinaire. La maison particulière entre mitoyens à Bruxelles: fin XIX^e – début XX^e siècle*, Paris: L'Harmattan, 1998.
- ▲ Howard, J., *Art Nouveau, National and International*, Manchester: Manchester University Press, 1996.
- ▲ Karev, V., *Nemcy Rossii, Enziklopediya v trekh tomakh*, Moscow: ERN Publishing House, 1999–2006.
- ▲ Kirichenko E., Schechtel, Obrazy. Idei (Schechtel, Images, Ideas), Moscow: Progress-Tradizia Publishing House, 2011.
- ▲ Kirichenko, E., *Moskva. Pamiatniki architektury 1830–1910*, (Moscow: Architectural Monuments), Moscow: Iskusstvo, 1977.
- ▲ Kirichenko, E., *Zodchie Moskvy. Feydor Schekhtel'*, Moscow: Rabochii, 1981.
- ▲ Lichtenstein, T., Heiferman M., *Image Building. How Photography Transforms Architecture*,

- New York: Parrish Art Museum, Water Mill, Delmonico Books, 2018.
- ▲ Marcus, S., *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*, Berkeley: University of California Press, 1999.
- ▲ McGrath, N., *Photographing Buildings Inside and Out, revised and expanded 2nd edition*, New York: Whitney Library of Design, an imprint of Watson-Guptill Publications, 1993.
- ▲ Muschta, A., "Otrochestvo Schekhtelia. Pamiatniki Otechestva", in *Almanakh*, Moskva 1998, 39 (1/2), pp. 105–111.
- ▲ Muschta, A., *Schechtel, Saratovskie stranichki (Schekhtel. Saratov's pages)*, Saratov: Tektonika Plus, 2009.
- ▲ Muschta, A., *Tvorcheskaya Strana Arkitektora. Gody i liudi, (The Native Country of an Architect, Years and People)*, Saratov, 1988.
- ▲ Nashchokina, M. V., *Tvorcheskie Portrety (Creative portraits)*, 3rd edition, Moscow: Zhiraf, 2005.
- ▲ Norberg-Schulz, C., *Intentions in Architecture*, Cambridge: MIT Press, 1963, reprint in Nesbitt, K., *Theorizing a New Agenda in Architecture, an anthology of architectural theory, 1965–1995*, New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- ▲ Pardo, A., Redstone E., eds., *Photography and Architecture in the Modern Age*, Prestel Munich, London, New York: Barbican Art Gallery, 2015.
- ▲ Rice, C., *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, London: Routledge, 2007.
- ▲ Rogozina, M., *Fotograf Ivan Aleksandrov. Vidy Moskvy. Usadby. Osobiaki Moderna (Photographer Ivan Aleksandrov. Views of Moscow. Estates. Art Nouveau Mansions)*, Collection of Schusev State Museum of Architecture, vol. 2, Moscow: Kuchkovo Pole Publishing House, 2014.
- ▲ Rosner, V., *Modernism and the Architecture of Private Life*, New York: Columbia University Press, 2005.
- ▲ Salmond, W., "Moscow Modern", in *Art Nouveau, 1890–1914*, ed. by Greenhalgh, P., London: Victoria & Albert Museum publication, 2000, pp. 388–387.
- ▲ Salmond, W., "The 'Russian Street' at the 1901 Glasgow International Exhibition", in Aronova A., Ortenberg A., eds., *A History of Russian Exposition and Festival Architecture, 1700–2014*, New York: Routledge, 2019, pp. 131–148.
- ▲ Suberbère, S., Audinet, G., Derlon, B., *Si loin si proche. Objets d'ailleurs dans les intérieurs européens. Photographies 1870–2015*, Roma: Gangemi editore International publishing, 2016.
- ▲ Syrkin, M., *Darmshtadskaya koloniya khudozhnikov, Mir Iskusstva, (Darmstadt Artistic Colony, World of Art Almanac)*, (2), St Petersburg, 1901.
- ▲ Syrkin, M., *Plastocheskie Iskusstva*, St Petersburg, 1900.
- ▲ Syrkin, M., *Statuts de L'École de Nancy*, Nancy: Imprimerie A. Barbier et F. Paulin, 1901.
- ▲ Todts, H., *Henri De Braekeleer. Fenêtre ouverte sur la modernité*, Antwerp: Ronny Van de Velde, 2019.
- ▲ Vickery, A., "Golden Age to Separate Spheres? A Review of the Categories and Chronology of English Women's History", in *Historical Journal* 36 (2), June 1993, pp. 383–414.
- ▲ Wolff, J., *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture*, New York: John Wiley & Sons, 2013.
- ▲ Wollheim, R., "Are the Criteria of Identity that Hold a World of Art in the Different Arts Aesthetically Relevant?", in *Ratio*, 20, 1, June 1978, pp. 29–48.

2

Reflect

→ 64

- Adamowsky, N., *Ozeanische Wunder: Entdeckung und Eroberung des Meeres in der Moderne*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2017.
- Alvarez Munàrriz, L., "La categoría de paisaje cultural", in *AIIBR Revista de Antropología Iberamericana*, vol. 6, (1), 2011, pp. 57–58.
- Armstrong, R., *A compulsion for antiquity: Freud and the ancient world*, Ithaca, N.Y. Bristol: Cornell University Press, 2005.
- Arquitectura y Construcción, (199), février 1909, pp. 36–47.
- Baglioni, S., "Zur Kenntnis der Leistungen einiger Sinnesorgane (Gesichtssinn, Tastsinn und Geruchssinn) und des Zentralnervensystems der Zephalopoden und Fische," in *Zeitschrift für Biologie* 53, Munich: R. Oldenbourg, 1910, p. 281.
- Baglioni, S., "Zur Physiologie des Geruchssinnes und des Tastsinnes der Seetiere: Versuche an Octopus und einigen Fischen", in *Zentralblatt für Physiologie* 23, Leipzig, Vienna: Franz Deuticke, 1909, p. 723.

- Baillie-Scott, H.M., *Houses and gardens*. London: Newnes Ltd, 1906.
- Błoński, J., *Wyspiański wielokrotnie*, Kraków: Universitas, 2007.
- Boulter, M., *Bloomsbury Scientists: Science and Art in the Wake of Darwin*, London: UCL Press, 2017.
- Brain, R.M., *The Pulse of Modernism: Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe*, Seattle, London: University of Washington Press, 2015.
- Brunner, B., *Wie das Meer nach Hause kam: Die Erfindung des Aquariums*, Berlin: Wagenbach, 2003.
- Caillois, R., *La pieuvre : Essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris: La table ronde, 1973.
- Carus, C. V., Gerstäcker, C. E. A., Peters, W. C. H., *Handbuch der Zoologie*, vol. 1, Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1863.
- Cavanaugh, J., *Les arts aplicades modernistes a Terrassa*. Terrassa: Museu de Terrassa, 2000.
- Cavanaugh, J., *Out Looking In: Early Modern Polish Art, 1890–1918*, University of California Press, 2000.
- Cheney, L., *Radiance and Symbolism in Modern Stained Glass: European and American innovations and aesthetic interrelations in material culture*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Colby, F.M., Gilman, D.C., Peck, H.T., *The New International Encyclopædia*, vol. 14, New York: Dodd, Mead & Co, 1905.
- Cuvier, G., *Mémoires pour servir à l'histoire et à l'anatomie des mollusques*, Paris: Deterville, 1817.
- Czerni, K., "Witraż Apollo Stanisława Wyspiańskiego dla Domu Lekarskiego w Krakowie", in *Folia Historiae Atrium*, vol. XXIX (1993), pp. 129–150.
- Darwin, C., *Origin of the Species*, London: John Murray, 1859.
- Denys-Montfort, P., *Histoire naturelle, générale et particulière des mollusques, animaux sans vertèbres et à sang blanc*, 6 vols., Paris: F. Dufart, pp. 1802–5.
- Streicher, K., "Wyspiański — Konrad", in *Stanisław Wyspiański 1907–1957*, Kraków: Muzeum Narodowe, 1957, pp. 12–13.
- Freixa, M., *Lluís Muncunill, arquitecte*, Barcelona: Lunwerg, 1997.
- Gallardo Frías, L., *Lugar / No_lugar / lugar en la arquitectura contemporánea*, Phd thesis, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2011.
- Gaweł, Ł. and Laskowska, M., eds., *Wyspiański Nieznany (Wyspiański Unknown)*, Kraków: Muzeum Narodowe, 2019.
- González, A., Lacuesta, R., Baldomá, M., *Güell Palace: a masterpiece by Antoni Gaudí*. Barcelona: Diputació Barcelona, 2013.
- Gould, V. F., "Mary Watts and the Creation of Watts Chapel" in *An Artists' Village: G.F. Watts and Mary Watts at Compton*, ed. by Bills, M., Compton, Surrey: Watts Gallery, 2011, p. 67–86.
- Greenhow, D., "The Symbolism of Watts Chapel" in *An Artists' Village: G.F. Watts and Mary Watts at Compton*, ed. by Bills, M., Compton, Surrey: Watts Gallery, 2011, p. 87–102.
- Haarer, A., "Victor Hugo's Kraken (1866–1869): Ein Tierbildexperiment", in *Tierstudien: Experiment*, ed. by Ullrich, J., Berlin: Neofelis, 2016, pp. 49–58.
- Harter, U., *Aquaria in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Heidelberg: Kehrer, 2014.
- Hausen, M. et al., *Eliel Saarinen. Projects 1896–1923*, Cambridge MA: MIT Press, 1990.
- Hugo, V., *Les travailleurs de la mer*, vol. 2, [1866], Paris: Émile Testard, 1891.
- Jütte, R., *Geschichte der Sinne: Von der Antike zum Cyberspace*, Munich: C.H. Beck, 2000.
- Kallestrup, S., "'Royalty is no longer quite royal': word and image in the children's tales of Queen Marie of Romania," in *Image & Narrative*, vol. 19, issue 1, 2018, p. 23–45.
- Kallestrup, S., *Art and design in Romania 1866–1927: local and international aspects of the search for national expression*, New York: Columbia University Press, 2006, p. 46–51.
- Lee, H., *The Octopus: Or, the 'devil-fish' of fiction and of fact*, London: Chapman and Hall, 1875.
- Littré, É., *Dictionnaire de la langue française*, vol. 4, Paris: Hachette, 1875, p. 2188.
- Mangin, A., *Les mystères de l'océan*, Tours: A. Mame, 1864.
- Marshall, J., *Outlines of Physiology: Human and comparative*, vol. 1, London: Longmans, 1867.
- Martineau, A., "Pieuvre, poulpe et kraken", in *Dictionnaire des animaux de la littérature française: Hôtes des airs et des eaux*, ed. by Füg-Pierreille, C., Lachet, C., Lavorel, G., Paris: Honoré Champion, 2015, pp. 382–3.
- Maskarinec, M., *The Forces of Form in German Modernism*, Evanston: Northwestern University Press, 2018.
- Miodońska-Brookes, E., *Wawel — Akropolis. Studium o dramacie Stanisława*

- Wyspiańskiego, Krakow: Wydawn Literackie, 1980.
- Morand, P., 1900, Paris: Éditions de France, 1931.
- Moser, T., "Objektkultur um 1900: Der Tastsinn in Décadence und Wissenschaft", in *Objektkulturen der Sichtbarmachung: Instrumente und Praktiken*, ed. by Seidl, E., Steinheimer, F., Weber, C., Berlin: Gesellschaft für Universitätssammlungen e.V., 2018, pp. 83–90.
- Moser, T., *Das Primat des Körpers: Eine Psychophysiologie der Schmerzerotik im Fin de Siècle*, 2016, <https://epub.ub.uni-muenchen.de/26093/>, accessed 19.12.2019.
- Neus, P., Freixa, M., *El Modernisme a Terrassa*, Barcelona: Ajuntament de Terrassa, 2002.
- Nogué, J., ed., *Yi-Fu Tuan, el arte de la geografía*, Barcelona: Icaria 2018.
- Nowakowska-Sito, K., "Apollo — System Kopernika. Studium o witrażu Wyspiańskiego", in *Folia Historiae Atrium*, vol. XXIX (1993), pp. 151–168.
- Nowakowska-Sito, Pere Viver entre la bastida i el cavallet, Terrassa: Museu de Terrassa, 1995–1996.
- Partsch, K.J., *Die Zoologische Station in Neapel: Modell internat. Wissenschaftszusammenarbeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.
- Pazaurek, G.E., "Unsere keramische Ausstellung", in *Mittheilungen des Nordböhmischen Gewerbe-Museums* 20, Reichenberg, 1902, p. 85.
- Praz, M., *La casa della vita*, Milano: Adelphi, 1979.
- Rampley, M., *The Seduction of Darwin: Art, Evolution, Neuroscience*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2017.
- Ridley, H., *Darwin Becomes Art: Aesthetic Vision in the Wake of Darwin, 1870–1920*, Amsterdam: Rodopi, 2014.
- Romanowska, M., *Stanisław Wyspiański*, Kraków: Wydawnictwo Kluszczyński, 2004.
- Russo Spena, R., & Casals, L., *Lluís Domènech i Montaner: 1850–1923*, Napoli: CLEAN, 2014.
- Scott, R.L., Mergl, J., Merglová Pánková, L., *Ceramics from the House of Amphora*, Sidney, Ohio: Scott, 2004.
- Siebold, C.T., Stannius, H., *Lehrbuch der vergleichenden Anatomie der wirbellosen Thiere*, vol. 1, Berlin: Veit und Comp, 1848.
- Simmel, G., "Der Henkel", in *Philosophische Kultur: Gesammelte Essais von Georg Simmel*, ed. by Simmel, G., Leipzig: Klinkhardt, 1911.

- Toma, P.A., *L'avventura nella stazione di Napoli Anton Dohrn*, Naples: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.
- Topp, L., "Otto Wagner and the Steinhof Psychiatric Hospital: architecture as misunderstanding", in *The Art Bulletin*, 87(1) 2005, pp. 130–156.
- Trenc, E., *Alexandre de Riquer*, Barcelona: Lunwerg, 2000.
- Tryon, G.W., *Structural and Systematic Conchology: An Introduction to the Study of the Mollusca*, vol. 1, Philadelphia: the author, 1882.
- Verne, J., *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris: Pierre-Jules Hetzel, 1870.
- Watts, M.S., *The Word in the Pattern: A Key to the Symbols on the Walls of the Chapel at Compton*. London: Wm H. Ward & Co., 1904.

3

Restore

→ 106

- ◆ Wailliez, W., "L'hôtel Frison (1894–95) de Victor Horta: Recherche et appréciation des décors peints dans le cadre de l'étude préalable à la restauration / Het Huis Frison (1894–1895) van Victor Horta: Onderzoek en evaluatie van de geschilderde decors in het kader van het vooronderzoek voor de restauratie", *Bulletin de l'IRPA*, n° 32 (2006–2008), 2010, pp. 287–310.
- ◆ Wailliez, W., "Looking for Vanished Decorations in Victor Horta's Hôtel Frison: an Assessment of Puzzling Archaeological Findings", in Bregnhøi, L., Hughes, H., et al. (eds.), *Paint Research in Building Conservation, proceedings*, Copenhagen, 8–11 May 2005, London: Archetype Publications, 2006, pp. 123–130.

4

Reuse

→ 162

- Akın, N., *19. yüzyılın ikinci yarısında Galata ve Pera*, Istanbul: Literatür, 1998.

- Balık, D., *Deciphering ornament: Discourses and thresholds in architectural history*, Vienna: Phoibos, 2015, pp. 20–22.
- Batur, A., "Art Nouveau mimarlığı ve İstanbul", in *Mimari akımlar I*, İstanbul: Yem, 1996, p. 107.
- Batur, A., "Galata and Pera, a short history: Urban development, architecture and today", in *Ari: The Bulletin of the Istanbul Technical University* 55 (1), 2001, p. 3.
- Damjanović, D., *Otto Wagner und die kroatische Architektur*, Zagreb: Moderna galerija, 2018.
- Deleon, J., *Pera hatırları*, İstanbul: Gözlem, 1976.
- Demirel, F., "II. Abdülhamid'in mekansal iktidarı", in *Sultan II. Abdülhamid Han ve dönemi*, Ankara: TBMM, 2018, pp. 536–537.
- Fabijanić, N., "Combining Secession, Neo-Classicism and Modernism. Rudolf Lubynski's University Library in Zagreb", in *Prostor*, 18/1(39), 2010, pp. 2–25.
- Gül, M., *Modern İstanbul'un doğuşu: Bir kentin dönüşümü ve modernizasyonu*, trans. Büşra Helvacioğlu, İstanbul: Sel, 2015, pp. 61–62.
- Gürünay, C. S., "Sultan II Abdülhamid'in teknolojik ve endüstriyel yeniliklere bakışı", in *Sultan II. Abdülhamid Han döneminden izler*, Ankara: TBMM, 2016, p. 61.
- Gün, F., *Sultan Abdülhamid-i Sânî*, Ankara: TBMM, 2018.
- Kırmızı, A., "II. Abdülhamid'in Hristiyan memurları", in *Sultan II. Abdülhamid Han ve dönemi*, Ankara: TBMM, 2018, p. 655.
- Knežević, S., "Zgrada Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu", in *Secesija u Hrvatskoj*, ed. by Gašparović M., Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003–2004, pp. 93–105.
- Knežević, S., ed., *Zgrada Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu: 1913–2013*, Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, 2013.
- Knežević, S., *Zagrebačka zelena potkova*, Zagreb: Školska knjiga, 1996, pp. 214–234.
- Kružić Uchytil, V., "Likovni opus u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Zagrebu", in *Secesija u Hrvatskoj*, ed. by Gašparović M., Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2003–2004, pp. 107–113.
- Kurt, H. G., *Eminönü Vlora Han restorasyon projesi*, Istanbul Technical University, unpublished Master of Science thesis, 2008, p. 14.
- Milošević, V., *Restauratorski radovi na palači Lubynski. U povodu obilježavanja 100. obljetnice izgradnje*, Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2013.
- Taşer, N., "İlklerin ve yeniliklerin padişahı Sultan II. Abdülhamid", in *Sultan II.*
- Taylor, M., "Pine trees, pine cones and gentians: while the boys were playing Marie-Louise Goering was silently redesigning La Chaux-de-Fonds", in Bosch, L., Freixa, M. (éd.), *Il coupDefouet International Congress — Proceedings (25–28 june 2015)*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, coll. Singularitats, 2015, pp. 146–158.
- *Abdülhämid Han döneminin izleri*, Ankara: TBMM, 2016, pp. 55–56.
- Usdiken, B., *Pera'dan Beyoğlu'na 1840–1955*, İstanbul: Akbank, 1999.
- Ziyaoglu, R., *Beyoğlu ve İstiklal Caddesi*, İstanbul: Beyoğlu Belediyesi, 1989.

Index

Names / Noms

A

E

I

M

Adamowsky, Natascha 93, 214, 219
Aldabó, Jerónimo 84, 219
Aleksandrov, Ivan 49, 51, 53, 214, 219
Álvarez Munárriz, Luis 80
André, Camille 63, 110, 112, 116, 120,
190, 208, 219, 223
Auer, Robert 170, 219
Aznavur, Charles 204, 219

B

Baglioni, Silvestro 92, 214, 219
Baillie, Scott 98, 100, 214, 219
Beethoven, Ludwig 99, 219
Bergson, Henri 97, 219
Bichat, entreprise 111, 113, 219
Bigot, Alexandre 23, 25, 110–111, 114,
212–213, 219
Böcklin, Arnold 70, 219
Bondarenko, Ilya 49, 219
Bothe & Ehrmann, enterprise 173,
219
Botter, Jean 199, 204–205, 219–220
Brandt, Edgard 58–59, 63, 150, 219
Bros Herman, Paul 84, 219
Bukovac, Vlaho 170–171, 219

C

The Caracach, 199
Carreras, Salvador 84, 219
Carus, Julius 92–93, 215, 219
Colby, Frank 92, 215, 219
Copernicus, Nicolaus 70, 76, 219

D

D'Aronco, Raimondo 204–205, 219
Darwin, Charles 93, 97, 214–216, 219
Daum, les ateliers 63, 121, 219
de Braekeler, Henri 39, 219
de Riquer, Alexandre 80, 216, 219
Denys-Montfort's, Pierre 87, 219
Derozhinskaya, Aleksandra 51, 53,
57, 219
Devic, 173
Diaghilev, Sergei 50, 213, 219
Domènec i Montaner, Lluís 79,
103, 219
Dulong, René 46, 219
Durm, Josef 169, 219

Ensor, James 41, 219

F

Filosofov, Dmitri 50, 219
Fomin, Ivan 49, 51, 56–57, 219
France-Lanord, entreprise 111, 219
Franeš Mihanović, Robert 170, 219
Freud, Sigmund 105, 214, 219, 221

G

Gallé, Emile 23, 58, 63, 94, 213, 219
Garreta, Lívia 182, 219
Gaudi, Antoni 26–27, 32, 79, 83,
97–98, 213, 215, 219
Gerstäcker, Carl 92, 215, 219
Geyling, Carl 173, 219
Gilman, Daniel 92, 215, 219
Girardet, Wilhelm 102–103, 219, 221
Gnezdá, Antun 173, 219
Göering, Marie-Louise 187, 194, 219
Goethe, Johann Wolfgang 70, 219
Golubkina, Anna 56, 219
Gorina Gabaró, Paul 80, 219
Grau, Francisco 84, 219
Gruber, Jacques 58–59, 63, 121, 219
Grüber, Jacques 111, 114, 219
Guimard, Hector 161, 219
Gutton, Henri 58–59, 219

H

Halim Paşa, Abbas 205, 219
Hankar, Paul 46, 219
Haramija, Isidor 173, 219
Heymans, Vincent 39–40, 213, 219
Hoffman, Josef 56, 219
Holbein, Hans 70, 219
Hornecker, Joseph 58–59, 213, 219
Horta, Victor 10, 12–13, 17, 19, 23,
26–28, 32, 39–42, 44–46, 61, 103,
113, 124–125, 128–130, 145–149,
161, 182, 208, 213, 216, 219, 221,
223
Hugo, Victor 86, 89, 215, 219
Huysmans, Joris-Karl 16–19, 97, 219

Ibsen, Henrik 97, 219

J

James, Henry 41, 97, 219
Jeanneret, Charles-Edouard 196,
219, 223
Joubin, Georges 93, 219
Jourdain, Francis 111, 113–114, 118,
219

K

Karagiannis, Ioannis 204, 219
Karakash Araam, 200
Karakash Isaac, 200
Kemaluddin, Ahmed 204, 219
Khnopff, Fernand 16, 18, 39, 41, 46,
213, 219
Khyrikidis, Konstantinos 204, 219
Klimt, Gustav 56–57, 219
Koch & Marinković, enterprise 173,
219
Kovačić, Viktor 167, 219
Kretz, Jeanne 111, 219
Kršnjavi, Isidor 169, 219

L

Le Brun, Georges 41, 219
Lee, Chamie 130, 215, 219
Lee, Henry 94, 215, 219
Lee, Vernon 79, 215, 219
L'Epplattenier, Charles 185, 219
Lipps, Theodor 97, 219
Loos, Adolf 46, 169, 219
Lubynski, Rudolf 167–169, 173, 217,
219
Luc, Paul 58–63, 113, 144, 146–151,
210, 213, 220–221, 223
Lucien Weissenburger, Lucien 59,
219
Lutsch-Makowsky, Elena 99, 219

Mackintosh, Charles Rennie 27, 30,
32, 51, 213, 219

Maeterlinck, Maurice 97, 219

Mamontov, Savva 56, 219

Mangin, Arthur 93–94, 215, 219

Majorelle, Jacques 113, 114,

219–220, 223

Majorelle, Louis 58, 59, 110–114, 118,

121, 219–220, 223

Marshall, John 23, 92, 215, 219

Maruzzi, Alexander 173, 219

Matejko, Jan 70, 219

Maus, Octave 25, 128, 213, 219

Mazyrin, Ivan 57, 219

Meheut, Mathurin 57, 219

Milian, Armand Olivé 182, 219

Monnon, Marie 219

Morand, Paul 87, 94, 215, 219

Morel, Olivier 120, 219

Moreira, Lléo 103, 219–220

Morris, William 17, 19, 23–24, 69, 161,

213, 219

Moser, Koloman 51, 86, 88–89, 91,

94, 104, 209, 215–216, 219, 223

Mougin, Joseph 89, 92, 219

Müller, Johannes 89, 219

Muncunill i Parellada, Lluís 78–79,

219

Mundt, Nicolaus 171, 173, 219

Nahoum, I. 199, 220

Nietzsche, Friedrich 77, 97, 220

Nowakowski, Julian 76, 220

N

O

Olbrich, Joseph Maria 24–25, 51, 56,
205, 213, 220

Owre, Jørgen Anton 133, 220

P T

Paget, Violet 79, 220
 Panayotides, Dimitrios 199, 220
 Papillon, Jean 154, 220
 Parma, Paul 199, 202, 204–205, 220
 Patissié, Camille 87, 91, 220
 Peck, Harry 92, 215, 220
 Pelseneer, Edmond 41, 220
 Pliny 87
 Plutarch 87
 Polak, Michel 150, 220
 Pompe, Antoine 150–151, 220
 Praz, Mario 22–23, 32–33, 79, 213,
 216, 220
 Puig i Cadafalch, Josep 79, 220
 Puvès de Chavannes, Pierre 70, 220

Thomas, Valérie 59, 86, 88, 91, 112,
 209, 220, 223
 Tišov, Ivan 170, 220
 Tomašić, Nikola 167, 169, 220
 Tryon, George 92–93, 216, 220
 Tuan, Yi-Fuan 79–80, 216, 220

R

Rački, Mirko 170, 220
 Raczyński, Józef 76, 220
 Repin, Ilya 99, 220
 Riabushinsky, Pavel Pavlovich 50, 52,
 54, 56, 220
 Rice, Charles 41, 214, 220
 Rigalt i Blanch, Antoni 103, 220
 Rimsky-Korsakov, Nikolai 99, 220
 Rosner, Victoria 39, 214, 220
 Rossetti, Dante Gabriele 23, 79,
 98, 220
 Rovira, Juan Baptista 84, 220
 Royer, Henri 111, 220
 Ruhlmann, Jacques-Emile 161, 220

Valdec, Rudolf 170, 220
 van de Velde, Henry 17, 19, 23,
 25–26, 220
 Van der Wee, Barbara 27, 113, 208,
 220
 Vancells, Joaquim 80–81, 85, 220
 Verhaeren, Emile 39, 220
 Vinyals, Melcior 80, 82, 220
 Viver Aymerich, Pere 80, 85, 220
 Viver Aymerich, Tomàs 80, 220
 von Helmholtz, Hermann 89, 220
 von Siebold, Carl 89, 220
 Voysey, Charles 63, 220

W

Saarinen, Eelio 102–103, 215, 220
 Sabater, Pere 83–84, 179, 220
 Sauvage, Henri 59, 111–113, 220
 Schechtel, Fedor 48–54, 56–57, 95,
 99, 213–214, 220
 Schytte-Berg, Haghbart 133, 220
 Serrurier-Bovy, Gustave 23, 46–47,
 212–213, 220
 Shekhtel, Franz Albert 99, 103, 220
 Siddal, Elisabeth 79, 220
 Simmel, Georg 89, 216, 220
 Spillmann, Charles-Rodolphe 185–
 187, 196, 220
 Stannius, Hermann 89, 92, 216, 220
 Stellmacher, Eduard 87, 90, 220
 Strauven, Gustave 130, 220
 Sultan Abdulhamid II 199
 Sunko, Dioniz 167, 220

Wagner, Otto 48, 53, 56, 103–104,
 167, 169, 210, 216–217, 220
 Walcot, William 49, 53, 57, 220
 Watt, Seaton 220–221
 Weissenbürger, Lucien 113, 220
 Wilhelm Peters, Wilhelm 92, 220
 Wood, Mira 220
 Wyspiński, Franciszek 68–74,
 76–77, 214–216, 220
 Wyspiński, Stanisław 68–74, 76–77,
 214–216, 220

Y

Yenidunia, Alexandre D.
 Néocosmos 199, 204, 220

Z

Zholtovsky, Ivan 49, 220

A

Abu Simbel temples 105, 220
Académie Colarossi 70, 220
Ahmet Ratip Paşa Mansion 204, 220
Appartement Spillmann 220
Ar Apartment 220
Ateliers Majorelle 60, 62, 111–112,
114, 220

B

Bali Apartment 220
Bilgir Apartment 220
Bolshoi Theater 220
Brighton Aquarium 94, 220

C

Çağdaş Apartment 220
Casa Alegre de Sagrera 80, 82, 220
Casa Badilla 85, 220
Casa Botter 204–205, 220
Casa Concepció Montset 85, 220
Casa Joan Barata 83, 220
Casa Lleó Moreta 103, 220
Casa Pere Màrtir Armengol 80, 220
Cinili Han Apartment 220
Clinique du docteur Van Neck 150,
220
Condicionament Terrassenc 85, 220
Confiteria Viuda Carné 80, 220
Cordova Apartament 220
Croatian National and University
Library and State Archives 167,
169, 220

D

Demet Apartment 221

E

Ecole de Nancy 114, 118, 120–122,
221, 223
Ecole rue Saint Ghislain 221
Entrepôt Magatzem Boix 221

F

Farmàcia Estanislau Jo 80, 85, 221
Farmacia Mach 221
Fazilet Apartament 221
Frej Apartment 221
Freud study 221

G

Grand et Petit Palais 221
Güell Palace, Palace Güell 97, 103,
215, 221

H

Hotel Ciamberlani 46, 221
Hotel del Coronado 61, 221
Hôtel Frison 125, 128, 216, 221
Hôtel Max Hallet 129, 221
Hotel Metropole 221
Hôtel Saint Cyr 130, 221
Hotel Tassel 46, 221
Hotel van Eetvelde 103, 221
Hôtel Winssinger 149, 221
House for Zinaida Morozova 51, 221
House of Habsburg the Royal
Castle 70, 221
House of the Medical Society in
Kraków 73–74, 77, 221

I

Institut de Culture — Mairie de
Barcelone 177
Institut Industrial 80, 221

K

Katipzade Apartment 221
Kirzade Apartment 221
Kraków School of Fine Arts 70, 221
Kremlin 53, 221

L

La Cheyrelle, castle of 46, 221
Librairie Boada Riera 221

M

Maison Luc 221
Mansion for Wilhelmina Reck 221
Mary Seaton Watt's chapel 221
Masia Freixa 83–85, 221
Massive Misir Apartment 221
Misir Apartment 221
Moscow Art theater 221
Moscow garden ring's 221
Moscow School of Architecture 51,
221
Musée de l'Ecole de Nancy 114, 120,
221, 223
Musée Horta 10, 13, 27, 145, 147,
221, 223
Museu de Terrassa 11, 79–80,
215–216, 221

N

National Art Nouveau centre 221
National Museum in Warsaw 69,
77, 221

O

Opéra Garnier 61

P

Papadopoulos Apartment 221
Pera parma Apartment 221
Polish Applied Art Society 221

R

Ragıp Pasha Apartment 205, 221
Rassam Apartment 221
Russian Imperial Technical
Society 51, 221
Ryabushinsky House 56, 99, 221

S

Saint Etienne church 221
Saksi Apartment 205, 221
Salon Bleu 221
Sinaia Palace 98, 221
St. Peterkirche 51, 221
Steinhof Mental Asylum 103, 221

V

V. Morozov House 221
Vernudakis Apartment 221
Vienna Burgtheater 221
Villa Bergeret 221
Villa Empain 150, 221
Villa Girardet 102–103, 221
Villa Marjorelle 221

W

Wawel Cathedral 70, 221
Wawel Hill 70–71, 76, 221
Wiener Staatsoper 56, 221

Z

Zagreb Craft School 173, 221
Zarifi Apartment 221

EN

FR

Colophon

**Art Nouveau Interiors :
Research, Reflect, Restore, Reuse**
Bruxelles / Brussels, 2020

**Comité scientifique /
Scientific committee**
Guy Conde-Reis, Tove Lande, Breda
Mihelic, Ramona Novicov, Valérie
Thomas, Benjamin Zurstrassen.

Coordination / Coordination
Erika Giuliani

Auteurs / Authors

Camille André, Charlotte Ashby,
Françoise Aubry, Deniz Balık Lokce,
Edyta Barucka, Kusi Colonna Preti,
Dragan Damjanovic, Mireia Freixa,
Inessa Koutenikova, Tove Lande,
Apolline Malevez, Breda Mihelic,
Thomas Moser, Ramona Novicov,
Montserrat Puges Dorca, Luc Reuse,
François-Xavier Richard, Elodie
Scheydecker, Marikit Taylor, Valérie
Thomas, Zorica Tomanovic, Vivine
Wailliez, Benjamin Zurstrassen.

Relecture / Editing

Lorna Scott Fox, Julie Hanique
& Marie Michel.

Traduction / Translation

Ubiquis Belgium NV/SA

**Conception graphique et suivi
éditorial / Graphic design
and editorial follow up**
NNstudio

Impression / Printing
Snel Graphics

Remerciements / Thanks
Le RANN souhaite remercier pour
leur disponibilité, bienveillance
et générosité : / The RANN would
like to thank the following for their
availability, kindness and generosity:
le Président du RANN / the President
of the RANN — Théo Huguenin-Elie,
le Conseil d'administration du RANN
/ the Administrative Council of the
RANN — Jean Daniel Jeanneret, Gro
Kraft, Karel Pollak, Bety Waknine, le
Comité scientifique du RANN / the
Scientific Committee of the RANN —
Guy Conde-Reis, Tove Lande, Breda
Mihelic, Ramona Novicov, Valérie
Thomas, le Secrétariat du RANN
/ the Secretariat of the RANN —
Anne-Lise Alleaume, Erika Giuliani,
Caroline Styfals, La Pedrera — Casa
Milà, Casa Vicens Gaudi, Casa
Sayrac, l'Institut Royal du Patrimoine
artistique — KIKIRPA, Edyta Barucka,
Françoise Cordier (urban.brussels),
Dragan Damjanovic, Friedrich-Karl
Feyerabend (Jugendstilverein Bad
Nauheim e.V.), Paul Louis, Thierry
Mondelaers (Musée Horta / Horta
Museum), Inmaculada Pascual
Esteve (Institut del Patisatge Urbà i
la Qualitat de Vida Ajuntament de
Barcelona), Dorina Pataki (Szeged
and Surroundings Tourism Nonprofit
Ltd.), Nuria Peirís (Fundacio
Institut Amatller Art Hispanic),
Garry Sanderson (House for an Art
Lover), Marikit Taylor (Ville de La
Chaux-de-Fonds), Philippe Thiéry,
Valérie Thomas (Musée de l'Ecole
de Nancy — Villa Majorelle — Nancy
Musées — Musées), Lauréline Tissot
& Anne-Marie Pirlot (CIVA), Zorica
Tomanovic (Jugentstilsenteret),
Peter Trowles (Cultural Perspective
Limited), Rozemarijn Van Hoe,
Benjamin Zurstrassen (Musée Horta /
Horta Museum).

Éditeur responsable / Publisher
Théo Huguenin-Elie — Réseau Art
Nouveau Network
urban.brussels, Monts des Arts
10-13, 1000 Bruxelles

Les textes sont publiés sous la
responsabilité de leur auteur. Tout
droit de reproduction, traduction et
adaptation réservé. / The texts are
published under the responsibility
of their author. All reproduction,
translation and adaptation rights
reserved.

Contact
info@artnouveau-net.eu

**Crédits photographiques
/ Photo credits**

Les images et photographies sont
publiées sous la responsabilité des
auteur-e-s de chaque texte. Les
éventuel-le-s bénéficiaires n'ayant
pas été contacté-e-s sont prié-e-s
de se manifester auprès du Réseau
Art Nouveau Network. / Images and
photographs are published under the
responsibility of the authors of each
text. Any beneficiaries who have not
been contacted are asked to contact
the Réseau Art Nouveau Network.

**Photographie de couverture
/ Cover photo**

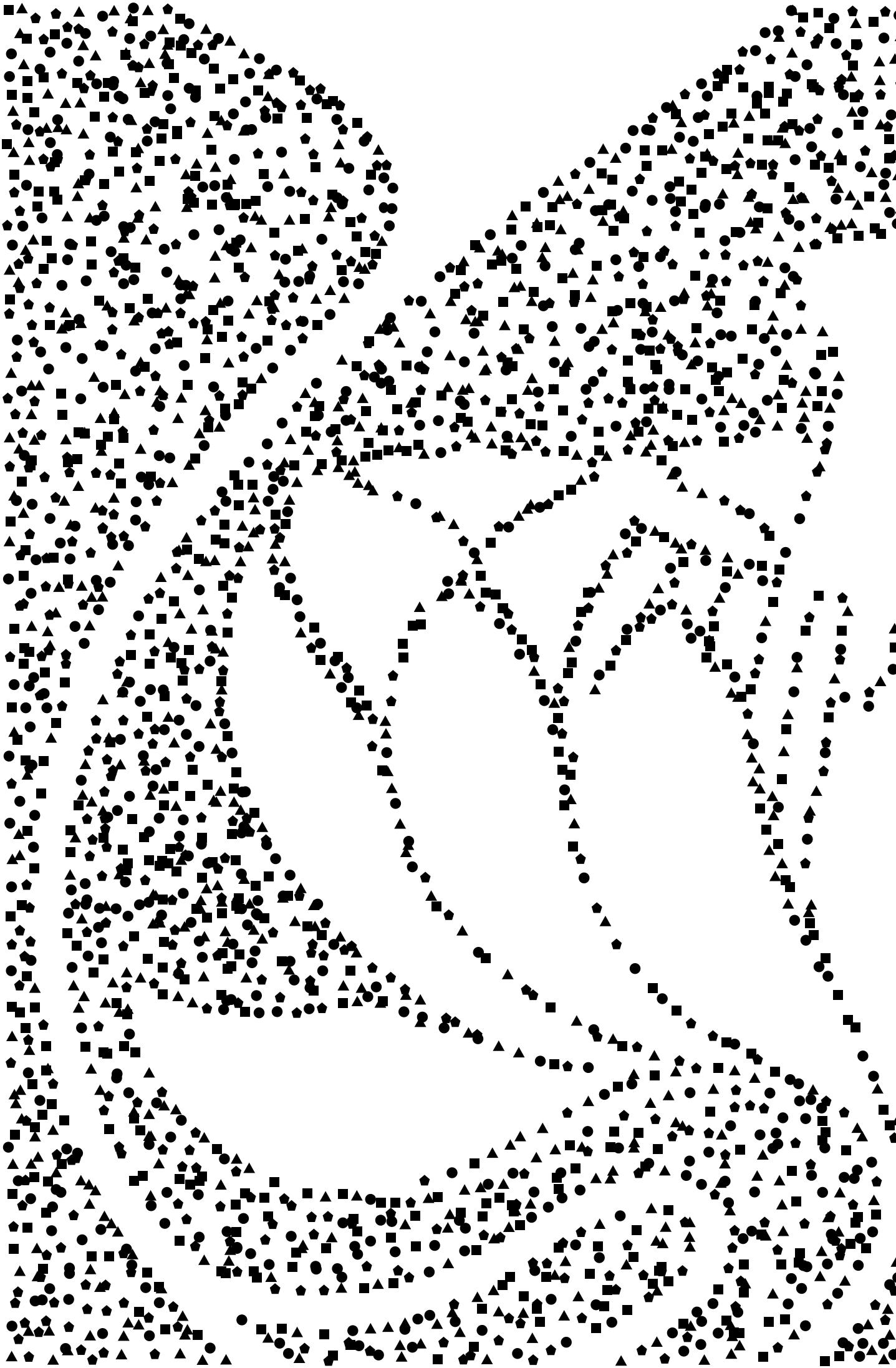
La conception de cet échantillon
de papier peint a été utilisée pour
un tissu tissé Jacquard. 40 × 56 cm.
Papier. Inventaire N° VHC — AN133D.
Grand Bretagne. 1899. Collection
privée. / The design of this wallpaper
sample was used for a Jacquard
woven fabric. 40 × 56 cm. Paper.
Inventory N° VHC — AN133D. Great
Britain. 1899. Private Collection.

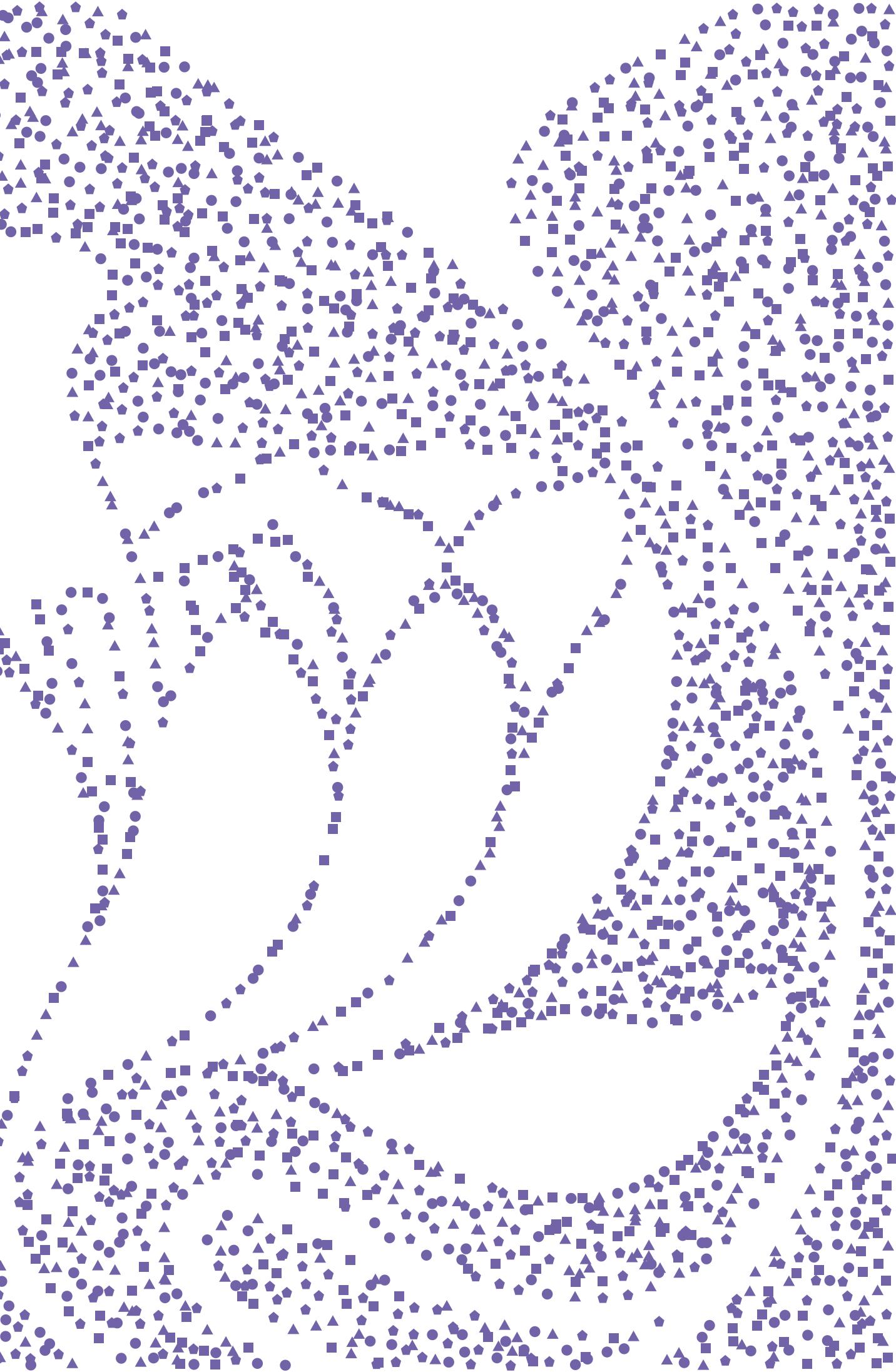
ISBN
978-2-930835-11-2

Dépôt légal / Legal deposit
D/2020/13.577/1

**Distribution Slovénie /
Distribution Slovenia**
Samo Vadnov — Buca d.o.o.,
Kolarjeva ulica 47, 1000 Ljubljana,
Slovenie









9 782930 835112

