

COUP DE FOUET

23

2014

# COUP DE FOUET

The Ödön Lechner Centennial  
El centenari d'Ödön Lechner

Meta Warrick Fuller: Afro-American Art Nouveau  
Meta Warrick Fuller: Modernisme afro-americà

100 Years of Ziemeļblāzma Palace in Riga  
100 anys del Palau Ziemeļblāzma a Riga



ART NOUVEAU  
EUROPEAN ROUTE  
RUTA EUROPEA  
DEL MODERNISME

# Limelight

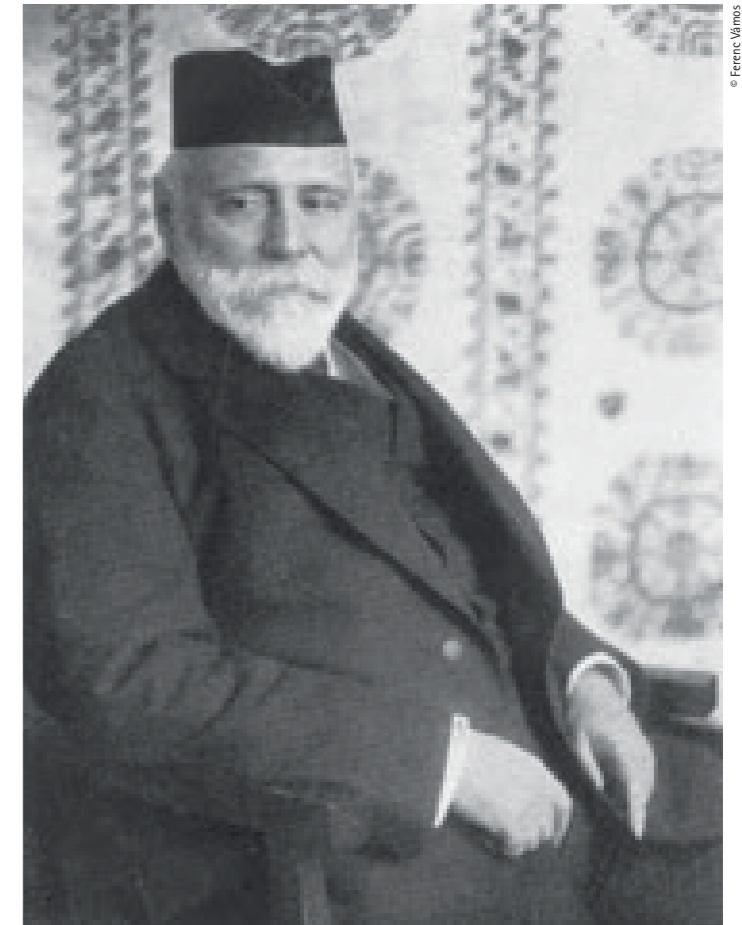
## Ödön Lechner: The Man, the Architect

**Attila Brunner**  
Art Historian, Budapest  
brati88@hotmail.com

Ödön Lechner was born in Pest on 27 August 1845. His career started together with a new era for the country – after the Austro-Hungarian Compromise of 1867 – and for its dynamically developing capital city, which became the unified Budapest in 1873.

The Lechners were a well-to-do bourgeois family which considered culture an important issue. Architecture also proved to be a link between family members: Ödön would eventually design the houses of his siblings Ilka, Gyula and Károly. The family owned a brick factory that may have affected Lechner's choice of career, as he mentioned in his autobiography that his interest in ceramics goes back to childhood. He studied architecture at the Pest polytechnic school under Antal Szkalnitzky, who encouraged Lechner and two of his peers, Alajos Hauszmann and Gyula Pártos, to continue their studies in Berlin. They followed this advice and from 1866 to 1868 they studied at the Bauakademie under Karl Bötticher and Friedrich Adler. Here, Lechner got to know the architecture of Friedrich Schinkel and the theory of ornament of Bötticher himself, who aimed to work in the spirit of antiquity and yet promoted the introduction of new structures and materials, such as iron. Such were the pillars of Lechner's architectural thinking.

In 1869, he returned to Hungary with Pártos and they started a joint architectural firm, acquiring a sizeable clientele



Portrait of Ödön Lechner, published in Ferenc Vámos's book *Lechner Ödön* in 1927  
Retrat d' Ödön Lechner, publicat al llibre de Ferenc Vámos *Lechner Ödön*, el 1927



Staircase of the house that Ödön Lechner built in Budapest in 1898–1900 for his brother Gyula  
Escala de la casa que Ödön Lechner va construir a Budapest el 1898–1900 per al seu germà Gyula

The Saint Laszló's Church of Budapest (1891–1897) was the last large commission created by Ödön Lechner in association with Gyula Pártos

L'església de Sant Laidislau (1891–1897) va ser el darrer gran encàrrec de creació conjunta entre Ödön Lechner y Gyula Pártos

# PROTAGONISTES

## Ödön Lechner: l'home, l'arquitecte

Attila Brunner  
Historiador de l'Art, Budapest  
brati88@hotmail.com

Ödön Lechner va néixer a Pest el 27 d'agost de 1845. Va iniciar la seva carrera just quan el país s'endinsava en una nova etapa després del compromís austrohongarès de 1867 i la capital vivia un procés de desenvolupament dinàmic que la convertiria en la Budapest unificada el 1873.

La família Lechner pertanyia a la burgesia benestant i atorgava un valor important a la cultura. I l'arquitectura va esdevenir un vincle entre els membres de la família: Ödön acabaria per dissenyar les cases dels seus germans i germanes Ilka, Gyula i Károly. La família era propietària d'una fàbrica de maons, la qual cosa podria haver influït en l'elecció professional de Lechner, atès que en la seva autobiografia menciona que l'interès per la ceràmica es remunta a la seva infantesa. Va estudiar arquitectura a l'escola politècnica de Pest amb Antal Szkalnitzky, que va animar Lechner i dos dels seus companys, Alajos Hauszmann i Gyula Pártos, a continuar els estudis a Berlín. Tots tres van seguir el consell i de 1866 a 1868 van ser alumnes de Karl Bötticher i Friedrich Adler a la Bauakademie. Aquí Lechner va conèixer l'arquitectura de Friedrich Schinkel i la teoria de l'ornament del mateix Bötticher, que pretenia treballar amb l'espirit de

l'antiguitat però, alhora, promovia la introducció de noves estructures i nous materials, com el ferro. Aquests van ser els fonaments del pensament arquitectònic de Lechner.

El 1869 va tornar a Hongria amb Pártos i van establir junts un despatx d'arquitectura, amb el qual van aconseguir en poc temps una clientela considerable i molt bona fama, gràcies a les seves cases d'estil neorenaixentista.

El 1868, Lechner es va casar amb Irma Primayer, que va morir al cap de sis anys. Destrossat, Lechner es va traslladar a França després d'haver dissenyat la seva tomba i deixant els seus dos fills perquè els criessin els avis. A França va passar tres anys treballant per a Clément Parent en la restauració de palaus renaixentistes, i es va familiaritzar amb un tipus d'arquitectura molt diferent. Aquesta experiència va influir en la feina que faria a partir de 1878, quan va retornar a Budapest i va reprendre la societat amb Pártos, com el Fons de Pensions del Ferrocarril Hongarès, la Casa Milkó de Szeged o el Museu d'Arts Aplicades de Budapest.

En aquest període, Lechner va començar un procés que en la seva biografia descriu com una experimentació tossuda i decidida amb els estils. Li interessaven els motius que hi havia al darrere dels canvis d'estil a través de les èpoques, i de quina manera aquests estils estaven influïts per

# Limelight 5



Main façade of the Kecskemét City Hall, built by Lechner and Partos from 1890 to 1896  
Façana principal de l'Ajuntament de Kecskemét, erigit per Lechner i Partos entre 1890 i 1896



With the Thonet house (1888-1889) Lechner began to display an influence from Indo-Gothic and to experiment with ceramics as a key element of his architecture  
A l'edifici Thonet (1888-1889) Lechner va començar a mostrar influències de l'estil indogòtic, i a experimentar amb la ceràmica com a element clau de la seva arquitectura



The interior of the Kecskemét City Hall is a good example of Lechner's masterful use of volume and structure as decorative elements  
L'interior de l'Ajuntament de Kecskemét és un bon exemple de com Lechner usava de forma mestriosa el volum i l'estructura com a elements decoratius

and a growing reputation in a short time because of their Neo-Renaissance-styled houses.

In 1868, Lechner married Irma Primayer, who died only six years later. Devastated, Lechner moved to France after designing her tombstone, leaving their two little children for the grandparents to raise. In France he spent three years working for Clément Parent restoring Renaissance palaces and he became familiar with a fundamentally different sort of architecture. This experience influenced the work he did after 1878 upon his return to Budapest and renewed association with Pártos – buildings such as the Hungarian Railways Pension Fund, the Milkó House in Szeged or the Museum of Applied Arts in Budapest.

During this period, Lechner began a process which he describes in his autobiography as a stubborn, unwavering experimentation with styles. He was interested in the very motive behind the changing of styles through the ages and how these styles were influenced by national characteristics. He thought a Hungarian architectural style was missing. In order to create one, Lechner made his motif designs sculptural, evolving them into compound forms, transforming the peasant art motif collections of József Huszka or the golden objects of the medieval Treasure of Nagyszentmiklós (now Sânnicolau Mare in Romania). He also played with metamorphosing plants and animals, like flower-eyed

bulls or tulips becoming pigeons. The appearance of fantasy and the interdependent unity of form and function became his carriers of the national character.

"National" is an essential category in Lechner's thought. The first attempt to create a Hungarian style had been by Frigyes Feszl and, to a lesser extent, by Antal Szkalnitzky – who blended the Berlin Rundbogenstil with Arabian and Byzantine elements. The Vigadó Concert Hall by Feszl, for instance, was well known by Lechner. Interest in Eastern arts was widespread in that era as Hungarians were thought to be of Eastern origin. Ceramics

**Ödön Lechner regarded the role of light as almost sacred in his buildings**

manufacturer Vilmos Zsolnay commonly used Persian motifs (see *coupDefouet* No 3). Zsolnay and Lechner became friends and in

1889 they travelled together to London, where they came in contact with the Indo-Gothic style. Lechner recognised a connection between this style and his idea of a Hungarian architectural style in the use of architectural ceramics. That same year he built the Thonet Business House in Budapest, and from then on Lechner would give more and more emphasis to ceramics in his work. The Kecskemét Town Hall, built in 1893 with English- and French-

# Limelight



*Monogram of Ödön Lechner on the facade of the Saint Ladislaus Grammar School, a 1914–1915 work  
Monograma d'Ödön Lechner a la façana de l'Escola de Secundària Sant Ladislau, obra de 1914-1915*

style merlons and varied folk art motifs, was the first to showcase pyrogranite, a new material developed by Zsolnay's factory. The interrelation that Orientalism and the folk art of Hungary had in Lechner's mind led to the Zsolnay tile-clad designs of the Museum of Applied Arts (1893–1896), the first museum built in a non-historicist style in Europe. In 1897, Lechner's collaboration with Gyula Pártos came to an end, and he initiated a new period in which he worked alone or essayed collaborations with younger architects.

Ödön Lechner regarded the role of light as sacred in almost all of his buildings, but this became more evident in this later stage. For instance, the Neo-Gothic structure of the 1891–1897 Saint Laszlo Roman Catholic Church of Budapest does not reveal the first vision of a ferro-concrete, Byzantine dome which later evolved into the Saint Elizabeth church of 1907–1913; his famous "Blue Church" in Pozsony (now Bratislava). Also, the 1896–1899 Geological Institute's flowing spaces were continued in the Postal Savings Bank (1899–1902), even if the latter is often regarded as a flat composition because of its façades. Indeed, Lechner was often entrusted with designing façades, and his buildings after 1900 use larger planes. Nevertheless, the transitional spaces always have a high priority and make the building open, contrary to the previously closed historicist edifices. This is so, particularly, in the case of the picturesque dwellings with centralised floor plans. In Lechner's buildings the external and internal forms of the building respond to each other via a carefully worked out ornamental

*Upper façade of the Postal Savings Bank in Budapest, considered by some as Ödön Lechner's best work (1899–1901)*

*Coronament de la façana de la Caixa Postal d'Estalvis de Budapest, considerada per alguns la millor obra d'Ödön Lechner (1899-1901)*



*Ödön Lechner built the Saint Elisabeth Church in Pozsony (now Bratislava, Slovakia) in 1907–1913*

*Ödön Lechner va construir l'església de Santa Isabel a Pozsony (avui Bratislava, Eslovàquia) entre 1907 i 1913*





Lechner worked together with his disciples Marcell Komor and Dezsó Jakab to build the Sipeki Villa in 1905

Lechner va treballar amb els seus deixebles Marcell Komor i Dezsó Jakab en la construcció de la Vi-la Sipeki el 1905



In 1900, Lechner built this residence for his brother Károly in Kolozsvár (now Cluj-Napoca, Romania)

Lechner va construir aquesta residència per al seu germà Károly a Kolozsvár (avui Cluj-Napoca, Romania), el 1900

característiques nacionals. Va considerar que mancava un estil arquitectònic hongarès. Per crear-lo, Lechner va realitzar dissenys esculturals de motius, que van evolucionar cap a formes compostes, transformant les col·leccions de motius artístics rurals de József Huszka o els objectes daurats del Tresor medieval de Nagyszentmiklós (ara Sânnicolau Mare, a Romania). També va treballar la metamorfosi de plantes i animals, com bous amb ulls en forma de flors o tulipes que esdevenen coloms. L'aparença fantàstica i la unitat interdependent de forma i funció van convertir-se en els elements portadors del caràcter nacional.

"Nacional" és una categoria essencial en el pensament de Lechner. El primer que havia intentat crear un estil hongarès havia sigut Frigyes Feszli, en menor mesura, Antal Szkalnitzky, que va combinar el Rundbogenstil berlinès amb elements àrabs i bizantins. Lechner coneixia bé, per exemple, l'auditori Vigadó de Feszli. En l'època es va estendre l'interès per les arts orientals, ja que es pensava que els hongaresos provenien de l'Est; el ceramista Vilmos Zsolnay solia usar motius perses (vegeu *coupDefouet*, núm. 3). Zsolnay i Lechner van fer amistat i el 1889 van viatjar junts a Londres, on van entrar en contacte amb l'estil indogòtic, una mescla de l'art indi clàssic amb el neogòtic europeu, utilitzat pels arquitectes britànics a final del segle XIX a l'Índia britànica. Lechner va percebre una connexió entre aquest estil

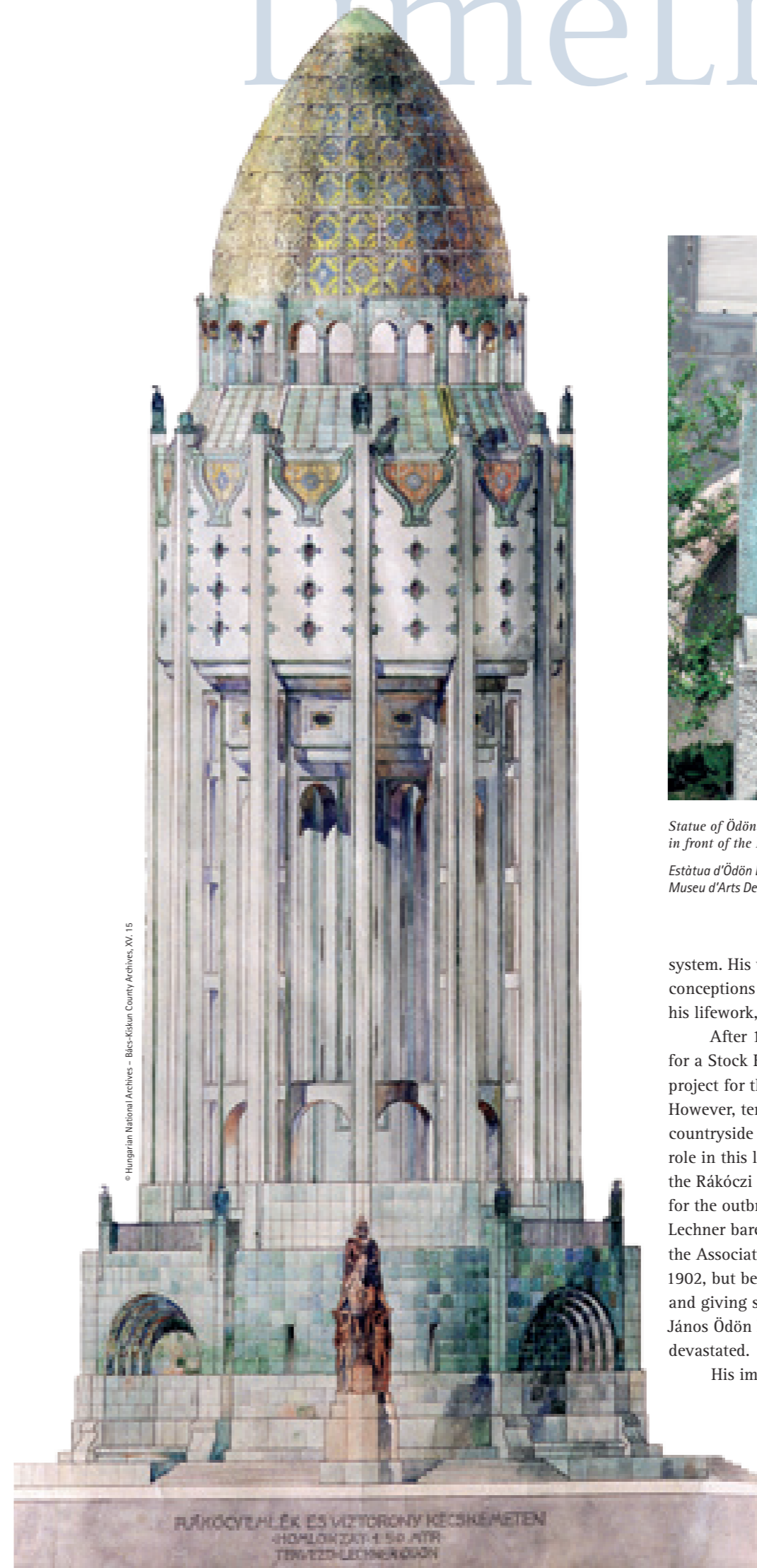
### Ödön Lechner atorgava a la llum un paper gairebé sagrat en els seus edificis

i la seva idea d'un estil arquitectònic hongarès en l'ús de la ceràmica arquitectònica. Aquell mateix any va construir la seu de l'empresa

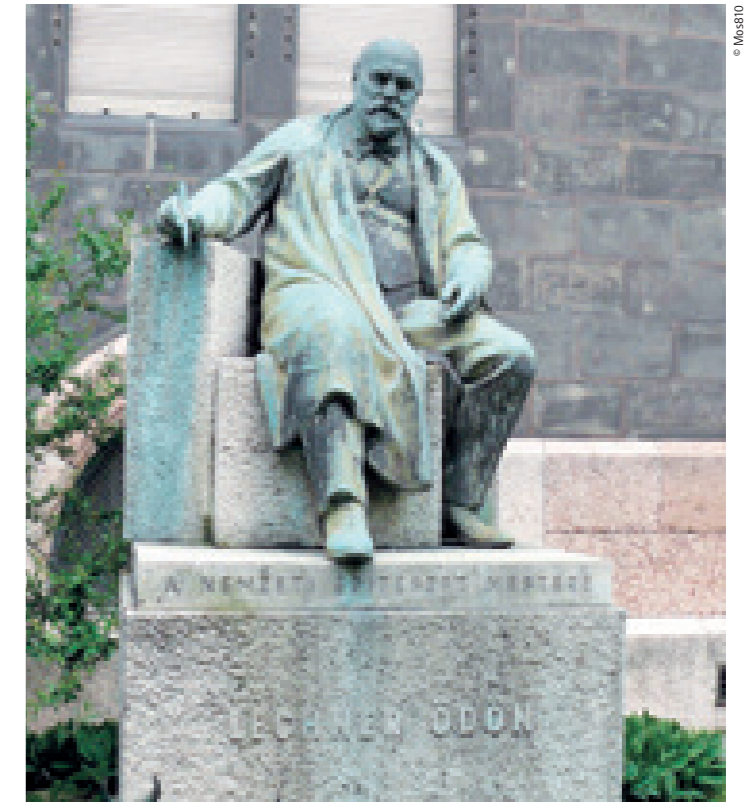
Thonet de Budapest, i a partir d'allà va anar atorgant cada vegada més importància a la ceràmica en les seves obres. L'edifici de la casa consistorial de Kecskemét, construït el 1893 amb merlets d'estil anglès i francès i diversos motius d'art popular, fou el primer que va exhibir el pirogranit, un nou material desenvolupat a la fàbrica Zsolnay. La interrelació entre l'orientalisme i l'art popular d'Hongria que Lechner tenia en ment va derivar en els dissenys de revestiment amb rajoles Zsolnay del Museu d'Arts Aplicades (1893-1896), el primer museu d'Europa construït en un estil no historicista. El 1897, la col·laboració de Lechner amb Gyula Pártos es va acabar, i va iniciar un nou període de treball en solitari o en col·laboració amb arquitectes més joves.

Ödön Lechner atorgava a la llum un paper sagrat en gairebé tots els seus edificis, i això es va fer encara més evident en aquesta última etapa. Per exemple, en l'estructura neogòtica de l'església catòlica romana de Sant Ladislau ja hi havia incorporat una cúpula bizantina de ferro cimentat, però no s'aprecia encara amb la mateixa claredat que en l'evolució que tindria més tard en l'església de Santa Elisabet de 1907-1913, la famosa "església blava" de Pozsony (actual Bratislava).

Igualment, els espais fluids de l'Institut Geològic de 1896-1899 van tenir una continuïtat en la Caixa Postal d'Estalvis (1899-1902), si bé aquesta última sovint es considera una composició plana a causa de les façanes. De fet, Lechner rebia sovint encàrrecs per dissenyar façanes, i a partir de 1900 utilitza més extensió de superfícies planes. Això no obstant, els espais de transició sempre tenen gran prioritat i fan que l'edifici sigui obert, al contrari que els edificis historicistes tancats dels passats. És així sobretot, en el cas dels pintorescos habitatges organitzats al voltant d'un espai central. En els edificis de Lechner, les formes exteriors i interiors es responen mútuament a través d'un sistema ornamental curosament



© Hungarian National Archives - Bács-Kiskun County Archives, XV. 15



Statue of Ödön Lechner by sculptors Béla Farkas and Ferenc Kende (1936), today in front of the Museum of Decorative Arts in Budapest

Estàtua d'Ödön Lechner dels escultors Béla Farkas i Ferenc Kende (1936), avui davant del Museu d'Arts Decoratives de Budapest

system. His works are best understood as a process in which spatial conceptions and ornaments show a continuous evolution through his lifework, something that can also be inferred from his writings.

After 1902, Ödön Lechner fell out of public favour. His plans for a Stock Exchange Palace came second in the tender and his project for the Ministry of Culture building never materialised. However, tenders and commissions had already linked him to the countryside and work in smaller towns once again had a major role in this late period. He worked especially in Kecskemét, where the Rákóczi Monument would have been built had it not been for the outbreak of the First World War. But in these later years, Lechner barely engaged in social life. He had been a member of the Association of Hungarian Architects since it was founded in 1902, but besides this he spent most of his time drawing sketches and giving speeches in the Café Japán, accompanied by his son János Ödön Lechner, whose sudden death in 1910 left him utterly devastated.

His improvised café speeches were collected by his friends.

Ödön Lechner's second design (1911) for the Rákóczi Monument and water tower of Kecskemét

Segon disseny d'Ödön Lechner (1911) per al Monument als Rákóczi i torre d'aigua de Kecskemét

# 10 Protagonistes


treballat. Les seves realitzacions s'entenen millor com un procés en què les concepcions espacials i ornamentals mostren una evolució contínua al llarg de la seva obra, cosa que també es pot inferir dels seus escrits.

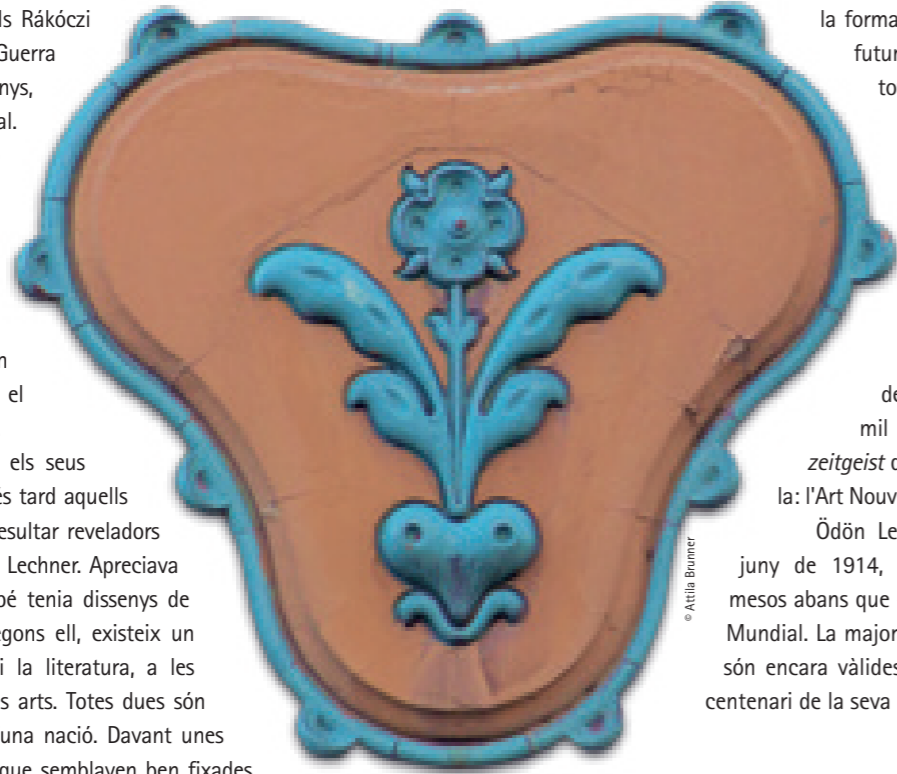
A partir de 1902, Ödön Lechner va perdre el favor del públic. El seu plànol per a un Palau de la Borsa va quedar segon al concurs, i el seu projecte per a l'edifici del Ministeri de Cultura mai no es va arribar a materialitzar. Tot i així, ofertes i encàrrecs l'havien anat vinculant amb les zones rurals, i el treball en viles més petites va reprendre importància en aquesta darrera etapa. Va treballar sobretot a Kecskemét, on s'hauria construït el Monument als Rákóczi si no hagués esclatat la Primera Guerra Mundial. Però en aquests últims anys, Lechner a penes va fer vida social. Havia estat membre de l'Associació d'Arquitectes Hongaresos des de la seva fundació el 1902, però a banda d'això passava gairebé tot el temps dibuixant esbossos i fent xerrades al Cafè Japán acompanyat pel seu fill János Ödön Lechner, la mort del qual, el 1910, el va deixar profundament destrossat.

Els seus amics van recollir els seus discursos de cafè improvisats, i més tard aquells esborranys es van publicar i van resultar reveladors dels temes i els conceptes clau de Lechner. Apreciava el moviment Arts Et Crafts i també tenia dissenys de mobiliari i d'interiors notables. Segons ell, existeix un paral·lelisme entre l'arquitectura i la literatura, a les quals se subordinen la resta de les arts. Totes dues són necessàries per crear la cultura d'una nació. Davant unes formes preses dels estils històrics que semblaven ben fixades,

Lechner cercava formes d'expressió noves, més lliures. En aquest sentit va demostrar ser innovador: la seva ornamentació mostrava tot el potencial dels materials (sobretot del ferro i l'argila), mentre que l'ornament, l'estructura i la funció coincidien i interactuaven en el seu concepte d'un llenguatge formal. Les formes feien també referència a un tipus d'expressió vernacle, perquè per a ell la cultura només es podia expressar en el seu llenguatge propi. El llenguatge formal es basava en la tradició; era un llenguatge viu que podia passar de generació a generació i, per tant, també es podia reformar. En el pensament de Lechner

la forma, la matèria, la tradició, el futur i la llum, i la relació de tots aquests elements amb la vida, el moviment i els colors, s'unien per crear un edifici que satisfés les exigències de l'era moderna. Lechner, d'una manera força poètica, deia que la modernitat era "la trinitat de l'avui, el demà i la vida bategant de mil colors", i identificava el *zeitgeist* que ens permet reconèixer-la: l'Art Nouveau.

Ödön Lechner va morir el 10 de juny de 1914, al final d'una era, pocs mesos abans que esclatés la Primera Guerra Mundial. La majoria de les seves idees, però, són encara vàlides avui, quan se celebra el centenari de la seva mort. 



Detail of the House of the Deutsch Brothers in Szeged, built by Lechner and Sándor Baumgarten in 1900–1901


Detall de la Casa dels Germans Deutsch a Szeged, feta per Lechner i Sándor Baumgarten el 1900–1901

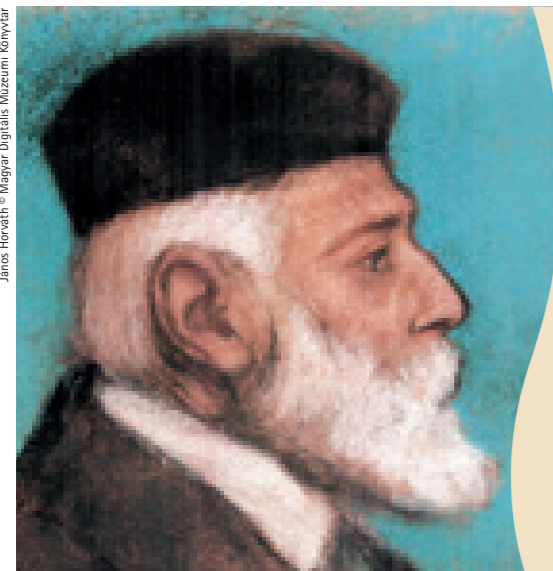


Interior courtyard of the Gyula Vermes house, in Budapest: a collaboration of Ödön Lechner with Albert Körössi in 1910

Pati interior de la Casa Gyula Vermes, a Budapest: una col·laboració entre Ödön Lechner i Albert Körössi el 1910

Later, these drafts were turned into published writings that highlighted Lechner's key issues and concepts. He acknowledged the Arts and Crafts Movement and produced remarkable furniture and interior designs, too. According to him, architecture is parallel to literature – while the rest of the arts are subordinated to them – and both are required to create a nation's culture. Turning against forms borrowed from historical styles that seemed to be fixed, Lechner was searching for new, freer forms of expression. With this, he proved to be a pioneer as his ornamentation showed the potential of materials (especially iron and clay), while ornament, structure matter and function all met and interacted in his concept of a formal language. His forms referred to a vernacular mode of expression as well, because for Lechner culture could only be conveyed in its own language. The formal language was based on tradition; it was a living language that could be passed on from generation to generation and therefore could be reformed as well. In Lechner's thought, form, matter, tradition, future and light, and the relation of all of these with life, motion and colours, came together to create a building that satisfied the requirements of the modern era. Lechner – in a rather poetic way – called Modernism "the trinity of today, tomorrow and pulsating, thousand-coloured life", and identified the *zeitgeist* which enables one to recognise this: Art Nouveau.

Ödön Lechner passed away at the end of an era, on 10 June 1914, only a few weeks before the outbreak of the First World War. However, most of his thought may still be valid nowadays, on the 100th anniversary of his death. 



*"L'arquitectura ha d'anar més enllà de l'edifici, i de l'arquitecte mateix."*

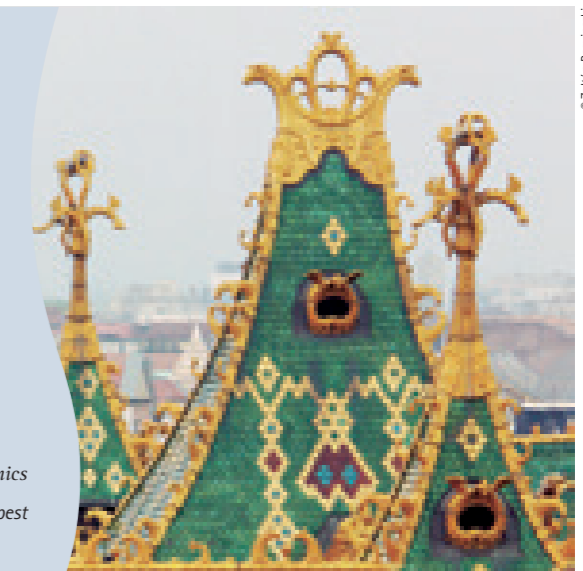
Ödön Lechner

Portrait of Ödön Lechner by József Rippl-Rónai. Pastel on paper, 1913  
Retrat d'Ödön Lechner per József Rippl-Rónai. Pastel sobre paper, 1913

*"Architecture has to grow out of the building and out of the architect himself."*

Ödön Lechner

Detail of the rooftop of the Postal Savings Bank of Budapest, clad in Zsolnay pyrogranite ceramics  
Detall de la teulada, coberta de rajola pirogranit de Zsolnay, de la Caixa Postal d'Estalvis de Budapest



## COUP DE FOUET

The Art Nouveau European  
Route magazine  
La revista de la Ruta Europea  
del Modernisme  
Nº 23, 2014  
ISSN 2013-1712  
Dipòsit legal: B-3982-2003

www.artnouveau.eu  
coupDefouet@coupDefouet.eu  
Tel. +34 932 562 509  
Fax. +34 933 178 750

Anita Anteniske  
Renee Ater  
Badia-Casanova  
Zoltán Bagyinszki  
Patricia Baroni  
D.Bastien  
Stanley Benders  
Richard Besenczi  
Damien Boyer  
Attila Brunner  
VdN P Buren  
G.Clement  
Tamás Czakó  
Sydnor Dickenson  
Yoav Dothan  
Michael Freeman  
János Gerle  
Andrejs Grāpis  
J.Guillaume  
David A. Hill  
Pete Huggins  
Katalin Keserü  
Rudolf Klein  
Yaneli Leal del Ojo de la Cruz  
Gabriela Oroz  
Jerôme Perrin  
Teresa-M. Sala  
Indriķis Stūrmanis  
Péter Zákányi

# Contents | Sumari

## LIMELIGHT • PROTAGONISTES

Ödön Lechner: *The Man, the Architect*

Ödön Lechner: l'home, l'arquitecte ..... 2-11

## POINT OF VIEW • PUNT DE VISTA

Ödön Lechner, *Master of Colour*

Ödön Lechner, mestre del color ..... 16-19

## SINGULAR • SINGULAR

*Folklore and Future: Lechner's Applied Arts Museum*

Tradicció i innovació: El Museu d'Arts Aplicades de Lechner ..... 20-25

## IN DEPTH • A FONS

*Ödön Lechner's Legacy in the Architecture of his Time*

El llegat d'Ödön Lechner en l'arquitectura del seu temps ..... 26-35

## HERSTORY • FEMINAL

*Meta Warrick Fuller: Afro-American Art Nouveau*

Meta Warrick Fuller: Art Nouveau afroamericà ..... 36-41

## MEMORY • MEMÒRIA

*Construction and Destruction of the Villa Fournier-Defaut*

Construcció i destrucció de la Vil·la Fournier-Defaut ..... 42-47

## WORLDWIDE • AREU

*La Tropical Gardens: A Retiring Havana Beauty*

Els Jardins de La Tropical, una bellesa havanera poc coneguda ..... 48-51

## JUBILEE • ANIVERSARI

*New Lease of Life for the Ziemeļblāzma Palace of Culture in Riga*

Una nova vida per al Palau de Cultura Ziemeļblāzma de Riga ..... 52-59

## FEATURING • DESTAQUEM

*"The Nature of Art Nouveau" The Grand Tour Continues*

"Naturaleses de l'Art Nouveau" La gran mostra segueix itinerant ..... 60-63

## ENDEAVOURS • INICIATIVES

..... 64-73

## AGENDA

..... 74-75



# EDITORIAL

13

Al cor

In Our Hearts



The library of the Glasgow School of Art designed by Charles Rennie Mackintosh appears ever more beautiful in pictures after it was destroyed by the fire on 23 May 2014. For news and updates on plans to rebuild it, go to [www.gsa.ac.uk](http://www.gsa.ac.uk)

La biblioteca del Glasgow School of Art dissenyada per Charles Rennie Mackintosh se'n apareix més bella que mai a les fotografies després que fos destruïda pel foc del 23 de maig de 2014. Per a notícies de darrera hora sobre els projectes de reconstrucció, aneu a [www.gsa.ac.uk](http://www.gsa.ac.uk)

## Agraïments especials

Yrene Bueno  
Charo Canal  
David C. Fuller  
Andrejs Grāpis  
Daniel Grinstead  
Philipp Gutbrod

Liene Kubijus  
Jenni Lloyd  
Juris Skalbergs  
Gabriel Weisberg  
Justyna Zajac

## cDf n. 23

Arwas Archives  
Bildrecht, Vienna, 2014  
Budapest City Archives  
Collection G. Crowet  
École Nationale Supérieure d'Art de Nancy  
Kultūras Pils Ziemeļblāzma

## Special thanks to

Fototeca del Archivo Nacional de Cuba,  
Colección de Industrias  
Leopold Museum Vienna  
Maryhill Museum of Art, Goldendale, WA  
Museum of the City of New York  
Museu d'Art de Sabadell

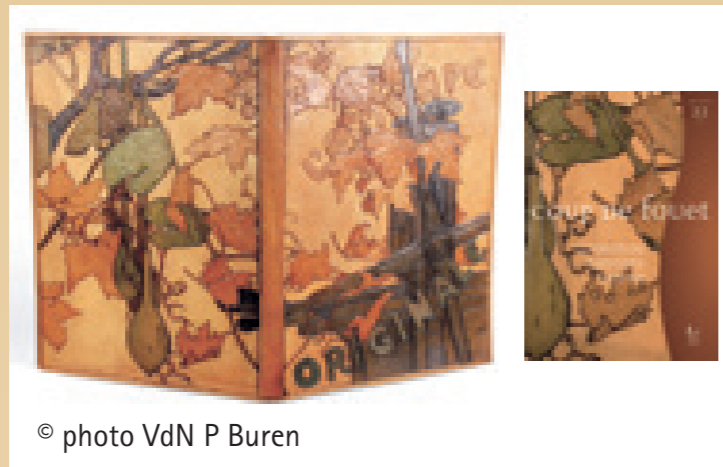
New York Public Library  
Nueva Fábrica de Hielo  
Rakstniecības un mūzikas muzejs  
Région Lorraine – Inventaire général  
The Museum of African American History,  
Boston

## Concurs de coberta

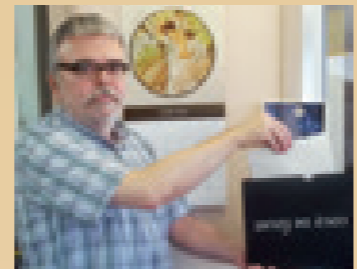
## Cover Contest

Camille Martin, 1884.  
Relligat per al llibre  
L'Estampe Originale; cuir  
del Marroc pirogravat i  
repujat

Camille Martin, 1884.  
Binding for the book  
L'Estampe Originale,  
pyrographed and  
embossed Moroccan  
leather



© photo VdN P Buren



This time the "innocent hand" in charge of picking out the winning entries was that of our colleague, Pep Ferré

En aquesta ocasió, la "mà innocent" encarregada d'extreure les butlletes guanyadores del concurs ha estat la del nostre company Pep Ferré

Malgrat les dificultats que sovint presenta endevinar les nostres cobertes, no és d'estranyar que el concurs "Endevineu la nostra coberta!" del *coupDefouet* núm. 22 hagi tingut un gran nombre de concursants i de respostes correctes, atès que la imatge ja havia sortit publicada al número anterior, en l'article sobre el pintor i dissenyador de Nancy, Camille Martin.

El guanyadors del sorteig han estat: Jeanette Puyjalinet, de Nancy (1r premi, dues nits en un hotel de Barcelona); Jalf Flach, d'Aalten (2n premi, una subscripció gratuïta d'un any a l'Art Nouveau Club i un lot de llibres d'art modernista), i Valentí Pons i Toujouse, de Barcelona (3r premi, lot de llibres d'art modernista).

Despite the difficulty involved in guessing our covers, it is not surprising that the "Guess our Cover!" contest for the *coupDefouet* No 22 cover image received a large number of contestants and correct answers, since it had already been published in the previous issue's article on the Nancy painter and designer Camille Martin.

The winners of the draw were: Jeanette Puyjalinet, from Nancy (first prize, two nights at a Barcelona hotel); Jalf Flach, from Aalten (second prize, a free one-year subscription to the Art Nouveau Club plus a selection of books on Art Nouveau); Valentí Pons i Toujouse, from Barcelona (third prize, a selection of books on Art Nouveau).

## Endevineu la nostra coberta!

## Guess Our Cover!

Participeu en el nostre concurs! Podeu identificar la imatge de la coberta d'aquest número 23 de *coupDefouet*? Endevineu-la i podreu guanyar:

- 1r premi: dues nits per a dues persones en un hotel de Barcelona (patrocini del Gremi d'Hotels de Barcelona)
- 2n premi: una subscripció gratuïta d'un any a l'Art Nouveau Club i un lot de llibres d'art modernista
- 3r premi: un lot de llibres d'art modernista

(Els premis es poden enviar com a regal a qui esculli el/la guanyador/a).

En el vostre email heu de contestar dues preguntes en relació a la imatge surt a la coberta: de quina tècnica artística es tracta, i a quin edifici està ubicada? Recordeu d'incloure el vostre nom, adreça postal i un telèfon de contacte. Data límit: 1 d'octubre de 2014



Take part in our contest: can you identify the cover image on *coupDefouet* No 23? Guess our cover and win:

- First prize: two nights for two people in a Barcelona hotel (courtesy of the Barcelona Hotel Association)
- Second prize: a free one-year subscription to the Art Nouveau Club plus a selection of books on Art Nouveau
- Third prize: a selection of books on Art Nouveau

(These prizes may be sent as a gift to whomever the winner chooses.)

In your email, you must answer two questions related to the image that appears on the cover: what manner of artwork is it and in what building is it located? Remember to include your name, postal address and a contact phone number.

Deadline for entries: 1 October 2014

[coupDefouet@coupDefouet.eu](mailto:coupDefouet@coupDefouet.eu)



The winner of the "Guess our Cover!" competition in *coupDefouet* number 20, Anna Maria Argudo Cases, in the chimney salon of the Hotel España with her parents, to whom she offered her prize of 2 nights for 2 at this Barcelona Art Nouveau hotel ([www.hotelespanya.com](http://www.hotelespanya.com))

La guanyadora del concurs "Endevineu la nostra coberta!" del *coupDefouet* número 20, Ana Maria Argudo Cases, a la sala de la xemeneia de l'Hotel España junt amb els seus pares, a qui va oferir el premi de 2 nits per a 2 persones en aquest hotel modernista de Barcelona ([www.hotelespanya.com](http://www.hotelespanya.com))



ART NOUVEAU EUROPEAN ROUTE  
RUTA EUROPEA DEL MODERNISME

Presents

# CDf

## II INTERNATIONAL CONGRESS

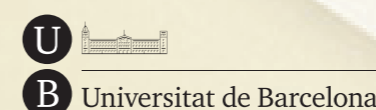
BARCELONA JUN. 2015

## Thematic strands

- Breaking the Art Nouveau Glass Ceiling
  - Women Artists and Artisans in Art Nouveau
  - Art Nouveau Interpretations of the Feminine
- The New Frontiers: Unveiling Art Nouveau Cities
- Research and Doctoral Theses in Progress

Call For Papers at [www.artnouveau.eu](http://www.artnouveau.eu)

Organised by:



La Pedrera





# 16 PUNT DE VISTA

## Ödön Lechner, mestre del color

David A. Hill  
Especialista independent, Budapest  
futures@hu.inter.net

Ödön Lechner ha estat justament valorat per les seves moltes innovacions en arquitectura i en disseny: va utilitzar materials contemporanis, com l'acer i el ciment; va incorporar als seus dissenys elements historicistes (indis) i elements populars hongaresos; amb l'ajuda de Zsolnay va experimentar amb ceràmica de pirogranit, resistent a les inclemències del temps. Amb tot, en la literatura sobre Lechner hi ha un element que no s'ha destacat prou, i és l'ús sorprenent que feia del color als exteriors dels seus edificis.

Les seves primeres experiències serioses com a arquitecte van venir amb el disseny de grans edificis públics a Hongria, com l'edifici de la casa consistorial de Szeged (1882-1883), el Fons de Pensions del Ferrocarril Hongarès a Budapest (1882-1884), o la casa consistorial de Kecskemét (1890-1896). En aquests edificis, l'element colorista solia limitar-se a les rajoles de la teulada. En això seguia l'antiga tradició de l'Europa central de fer unes decoracions acolorides, mentre que les façanes dels edificis només s'adornaven amb alguns detalls arquitectònics com els marcs de les finestres i les motllures. Una excepció d'aquesta etapa va ser la Casa Thonet (1888-1889), al carrer Váci, 11/A, de Budapest, on va cobrir la façana amb rajoles

de ceràmica blaves amb un patró en forma de llaç, que encara situa l'edifici clarament dins els models renaixentistes que Lechner tenia en ment, però destaca a primer cop d'ull sobre els seus veïns menys acolorits.

A la primera de les seves obres mestres –el Museu d'Arts Aplicades (1891-1896), al carrer Üllői, 33-37, de Budapest–, hi deixa la planta baixa de pedra, mentre que acolorix els dos pisos superiors amb rajoles color crema mínimament decorades intercalades amb panells ceràmics florals, i la teulada d'un verd intens amb dibuixos d'un groc ben viu. Tot plegat, una festa per als ulls. I a l'església de Sant Ladislau (1891-1897), al barri de Kőbánya de Budapest, de la mateixa època, hi segueix exactament el mateix acoloriment exterior, si bé posa maons en lloc de pedra entre els panells ceràmics de color crema. Les línies d'església gòtica (no era el disseny que volia Lechner, però es va veure obligat a utilitzar-lo pels caps conservadors de l'Església) ens empenyen a alçar els ulls cap a la teulada verda i groga.

Després va venir l'Institut Geològic (1896-1899) al carrer Stefánia, 14, de Budapest, i amb ell, un canvi radical de color. Lechner es passa al blau.

*The first building in which Lechner used ceramic tiles as a main decorative element on the façade was the Thonet House (1888-1889)*  
*El primer edifici en què Lechner va usar la rajola com a element decoratiu principal de la façana va ser la Casa Thonet (1888-1889)*



# POINT OF VIEW 17

## Ödön Lechner, Master of Colour

David A. Hill  
Independent scholar, Budapest  
futures@hu.inter.net

Ödön Lechner has been rightfully praised for his many architectural and design innovations: he used contemporary materials – steel and concrete; he incorporated historicist – Indian – and traditional Hungarian folk elements into his designs; with Zsolnay's help he experimented with the weather-proof ceramic, pyrogranite.

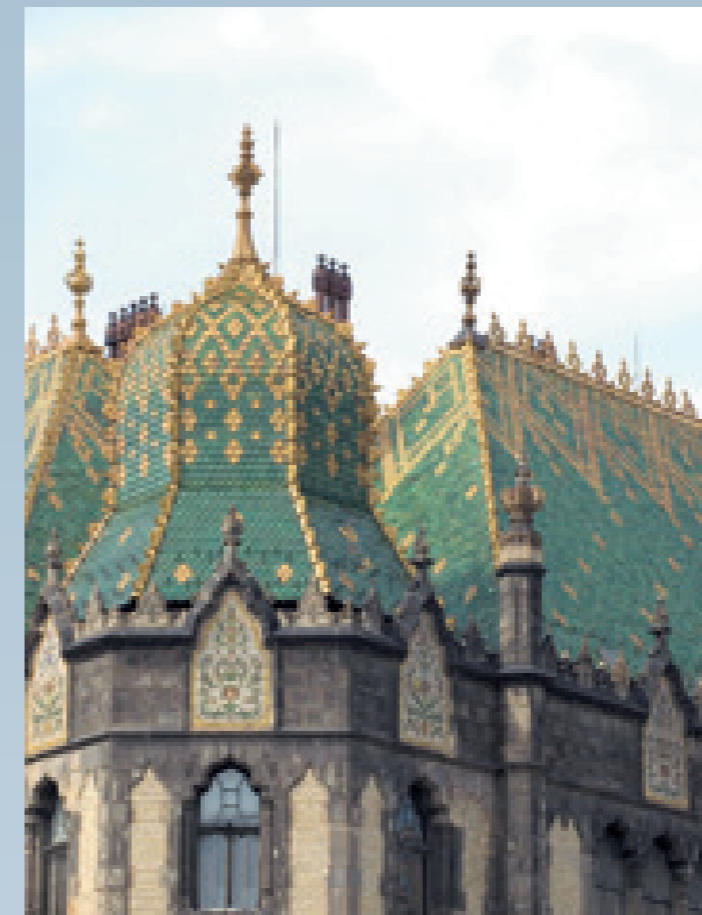
However, one element which has not been referred to enough in writings on Lechner is his striking use of colour on the exteriors of his buildings.

His serious grounding as an architect came whilst designing large public buildings around Hungary such as the Szeged Town Hall (1882-1883) the Hungarian Railways Pension Fund flats in Budapest (1882-1884), or the Kecskemét Town Hall (1890-1896). The colourful element of these buildings was largely confined to roof tiles. There he followed the centuries-old central European tradition of making colourful patterns, while the façades of the buildings remained ornamented only with architectural details such as window frames and mouldings. One exception in that period was the Thonet Business House (1888-1889) in Váci utca 11/A, Budapest, the façade of which he covered with blue ceramic

tiles with a lace-like pattern, which still situates the building clearly within the Renaissance models Lechner had in mind. But it stands out immediately from its less colourful neighbours.

With the first of his masterpieces – the Museum of Applied Arts (1891-1896) in Üllői út 33-37, Budapest – he leaves the ground floor in stone, whilst colouring the upper two floors with minimally decorated cream tiles interspersed with floral ceramic panels, and his roof in bright green with bright yellow patterns. It is a feast for the eyes. On St László's Church (1891-1897) in the Budapest suburb of Kőbánya, of the same period, he follows the same exterior colouring exactly, although using brick rather than stone to space the cream ceramic panels. The lines of a Gothic church (not the design Lechner wanted, but one he was constrained to use by conservative church leaders) push the eyes upwards to the green and yellow roof.

Next comes the Geological Institute (1896-1899) in Stefánia út 14, Budapest, and with it Lechner opts for a radical colour change: he goes blue. The effect is remarkable. Here, the



*From the sober stone façade of the lower levels to the brightly coloured tile roof, the Applied Arts Museum (left, 1891-1896) is a feast for the eyes. In St László's Church (1891-1897) Lechner used the same decorative programme, replacing stone with brick*

*De la sobria façana de pedra dels nivells inferiors a la lluent teulada de ceràmica, el Museu d'Arts Aplicades (esquerra, 1891-1896) és una festa per als ulls. A l'església de Sant Ladislau (1891-1897) Lechner va usar el mateix programa decoratiu, substituint la pedra pel maó*

# 18 PUNT DE VISTA

coupdefouet 23 | 2014 | www.artnouveau.eu



The combination of cream plastered façades and blue ceramics gives the Geological Institute (1896–1899) a striking appearance  
La combinació d'un arrebossat de color crema amb la ceràmica blava dona a l'Institut Geològic (1896–1899) una aparença inusual

L'efecte és remarcable. Aquí, entre els suports de maó, les façanes estan arrebossades de color crema, i esquitxades per dissenys de ceràmica blava en relleu que ens fan alçar els ulls cap a la sorprenent teulada de rajoles blaves.

La següent joia en la línia cronològica és la Caixa Postal d'Estalvis (1899–1901) al carrer Hold, 4, de Budapest. Novament, Lechner atrau la mirada dels visitants cap amunt, per cinc plantes cada vegada més intrincades de paret llisa color crema amb dissenys ceràmics florals, rivetejats per suports de maó, fins arribar al capdamunt, on trobem unes vorades emmerletades de ceràmica Zsolnay groga, i les rajoles verdes i grogues de la teulada coronades per elements animals i florals de ceràmica groga.

La Vila Sipeki (1905–1906), al carrer Hermina, 47, de Budapest, no crida tant l'atenció, però resulta intrigant per la doble tonalitat de color sobre plans llisos. Es tracta d'un patró que imita els que trobem en la interacció entre elements estructurals, com les finestres, i les parts planes de les antigues façanes, però aquí tot és arrebossat, amb els elements blancs més rebaixats que la resta de la superfície beix. Un truc estilístic fascinant.

El darrer edifici que vull comentar segueix aquesta mateixa tècnica decorativa de la superfície, però en aquest cas en blau i blanc, creant un impacte certament sorprenent. Es tracta de l'església de Santa Elisabet (1907–1913) de Bratislava, Eslovàquia, que aleshores era part d'Hongria. Igual que havia succeït en l'església de Sant Ladislau, Lechner es va veure obligat a canviar els seus dissenys originals a causa de l'Església, però així i tot va aconseguir crear un edifici notable i molt original. Si bé l'estructura és força convencional, l'església crida l'atenció gràcies a les parets blaves i la teulada de rajoles també blaves.

Així doncs, en el centenari de la seva mort, cal reexaminar Lechner també en el seu vessant de mestre colorista original, a més dels molts altres aspectes innovadors que va aportar.



On the Postal Savings Bank (1899–1901) Lechner used brick, plaster with floral designs and yellow and green Zsolnay ceramics with animal designs in a complete decorative exercise  
A la Caixa Postal d'Estalvis (1899–1901) Lechner va usar el maó, l'arrebossat amb dissenys florals i la ceràmica Zsolnay groga i verda amb figures d'animals, en un complet exercici decoratiu

# POINT OF VIEW 19

coupdefouet 23 | 2014 | www.artnouveau.eu

plain cream plastered façades fill in between the brick supports and are dotted with raised blue ceramic designs which lift the eyes up to the stunning blue-tiled roof.

Chronologically, the next gem is the Postal Savings Bank (1899–1901) in Hold utca 4, Budapest. Once again, Lechner draws viewers' eyes upwards over five increasingly intricate levels of plain cream wall with floral ceramic designs, bounded by brick supports, until one eventually reaches the roof. This has crenelated borders of yellow Zsolnay ceramics, green and yellow roof tiles, topped with yellow ceramic animal and floral designs.

The Sipeki Villa (1905–1907) at Hermina út 47, Budapest, does not dazzle in the same way yet its two-tone colour scheme across flat planes is intriguing. The pattern imitates those found in the interplay between structural elements such as windows and the flat parts of the earlier façades, but here all is plaster



Using two tonalities of plaster, white and beige, Lechner managed to give the flat façades of the Sipeki Villa (1905–1907) a strong dynamic impression  
Usant dues tonalitats de guix, blanc i beige, Lechner va aconseguir dotar les façanes planes de la Vila Sipeki (1905–1907) d'una forta sensació de dinamisme

while the white elements are recessed behind the rest of the beige surface. This is a fascinating stylistic trick.

The final building in this catalogue continues this surface decoration technique, but this time in blue and white, creating a striking impact. This is St Elisabeth Church (1907–1913) in Bratislava, Slovakia, which was then part of Hungary. As with St László earlier, Lechner was forced to change his original designs by the church, but still managed to create a remarkable and very different-looking building. Whilst the actual church is quite conventional in its structure, its blue walls and blue-tiled roof make it particularly stand out.

It is clear that now, on the centenary of the architect's death, and in addition to his many other innovations, Ödön Lechner merits reappraisal as an original master colourist.



The structurally conventional St Elisabeth Church in Bratislava (1907–1913) becomes quite striking thanks to a simple combination of blue and white  
L'església de Santa Elisabet a Bratislava (1907–1913), tot i la seva estructura convencional, esdevé un edifici sorprenent gràcies a una senzilla combinació de blau i blanc

Tradició i innovació:  
El Museu d'Arts Aplicades de Lechner



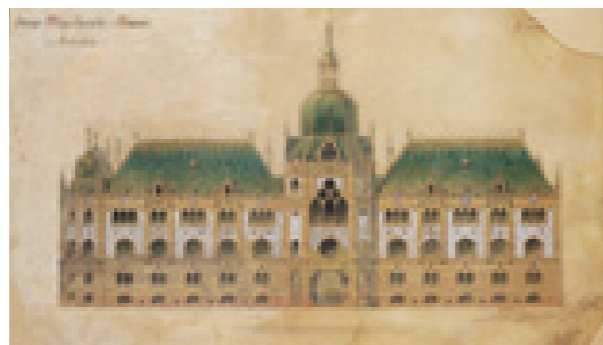
Yav Dobhan © Public domain

The building of the Applied Arts Museum and School is one of the main features of the Budapest urban landscape

Katalin Keseru  
Professora d'Història de l'Art, Budapest  
keseru.katalin@btk.elte.hu

L'edifici del Museu i l'Escola d'Arts Aplicades és una de les fites principals del paisatge urbà de Budapest

La història d'aquesta doble institució formada pel Museu i l'Escola d'Arts Aplicades de Budapest ens remet a la fundació del Museu Victoria i Albert i de l'Escola de Disseny de Londres i la influència que aquestes institucions van tenir en el continent. El mateix any de la creació del Museu Austríac de les Arts i la Indústria de Viena, 1864, els historiadors de l'art hongaresos van començar a instar perquè es creés un institut similar de desenvolupament artístic i industrial a Hongria. El govern no va trigar a donar una resposta: la col·lecció d'art, el museu i l'escola es van fundar el 1872, 1878 i 1880 respectivament. Ödön Lechner i Gyula Pártos van guanyar el concurs celebrat el 1890 per dissenyar l'edifici que havia d'albergar tots tres



© Budapest City Archives

Elevation of the main façade in the project of the Museum, which Lechner and Pártos named "To the East, Hungarians!"

Alçat de la façana principal en el projecte del Museu, que Lechner i Pártos van anomenar "Cap a l'est, hongaresos!"

espais, amb un projecte anomenat "Cap a l'est, hongaresos!". El 1891 es va iniciar la construcció i l'edifici va ser inaugurat el 1896, l'any del mil·lenni de la nació hongaresa, en presència de l'emperador austrohongarès i rei d'Hongria, Francesc Josep I.

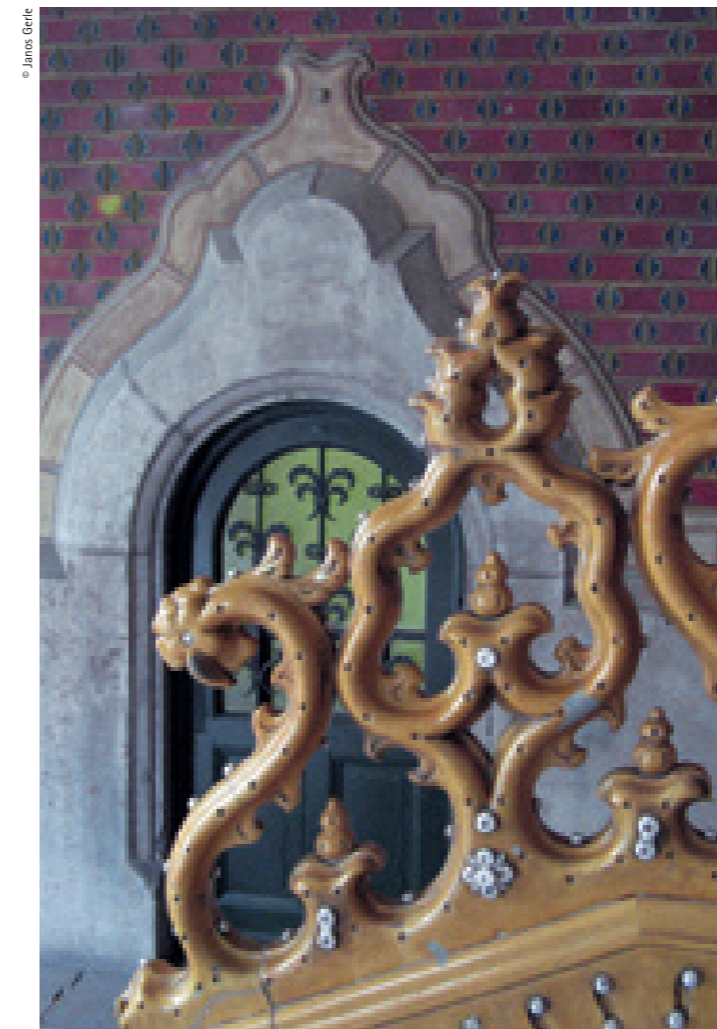
Lechner i Pártos van dissenyar un edifici amb la idea de representar el punt de trobada de la història i un futur idealitzat, de la nació hongaresa i el cosmopolitanisme, tant en l'enginyeria com en unes formes artístiques complexes. Tant els estils històrics com les noves tècniques del ferro i el ciment, així com el saber artesà, tot va tenir un paper essencial en les formes i les relacions espacials. Tot plegat combinat amb minúscules creacions ornamentals, i una correlació dels elements decoratius interiors i exteriors.

L'edifici, independent i amb una

Folklore and Future:  
Lechner's Applied Arts Museum

Katalin Keseru  
Professor in History of Art, Budapest  
keseru.katalin@btk.elte.hu

The history of the double institution, of the Museum and School of Applied Arts in Budapest goes back to the foundation of the Victoria and Albert Museum and the School of Design in London and their influence on the continent. In the same year as the creation of the Austrian Museum for Arts and Industry in Vienna in 1864, Hungarian art historians began to push for the establishment of such an institute of artistic and industrial development in Hungary, too. It did not take long for the government to respond: the art collection, museum and school were founded in 1872, 1878 and 1880, respectively. The competition for a common building to house all three was held in 1890 and was won by Ödön Lechner and Gyula Pártos with a project called "To the East, Hungarian!" Construction began in 1891 and the completed building was inaugurated in 1896, the millennium year for the Hungarian nation, in the presence of the ruler of the Austro-Hungarian Monarchy and king of Hungary, Franz Joseph I.



© Janos Gerlic



© Janos Gerlic

The richly decorated, open-air entrance hall of the building was one of the characteristics that most surprised the people of Budapest in its time. Left, Zsolnay ceramic-clad banister of the stairs of the open entrance hall. Right, columns in the hall

El pòrtic de l'edifici, ricament decorat, va ser un dels elements que la gent de Budapest va trobar més sorprenents en el seu moment. A l'esquerra, barana de l'escala del vestíbul, revestida de ceràmica Zsolnay. A la dreta, columnes del vestíbul



© Janos Gerde

As the visitor walks into the building, the multicolour façade and open-air hall suddenly mutate into a pure white interior. Balconies overlooking the inner entrance hall  
 Quan el visitant entra dins l'edifici, la festa multicolor de les façanes i el pòrtic muten de sobte en un interior de blanc pur. Balcons sobre el vestibul interior

distribució àmplia de quatre ales, representava un nou estil constructiu. L'aspecte exterior recorda l'estil indogòtic (una mescla de l'art indi clàssic amb el neogòtic europeu) de l'arquitectura britànica del segle XIX, llevat en la vivor dels colors, les formes i els motius que se segueixen un rere l'altre, començant per la punta de la cúpula índia verda i ocre (amb un llanternó que produeix una llum daurada) i fins a la línia del revestiment de pirogranit de les columnes del pòrtic. Aquesta intensa unió d'escultura, arquitectura i ceràmica constitueix l'*ars poetica* de l'edifici

*poetica* de l'edifici, i la cúpula –que Lechner utilitzava sovint– n'assenyala l'elevada missió. Els motius vegetals de les façanes s'inspiren en la natura i en l'art popular, i presenten una disposició característica; les reixes de ferro també estan decorades amb diverses figures animals. Les obertures de les parets de finestres dobles i triples i vores arquejades, el subratllat dels portals i el petit jardí, tot segueix les tendències de l'època: obrir l'arquitectura al món exterior i poblar la ciutat de natura.

Els interiors es caracteritzen per la transparència: una disposició d'espais entrelaçats que es donen pas els uns als altres. En el pòrtic, les superfícies plàstiques de les columnes de forja, les parets i la pseudovolt ornamental revestida de ceràmica vidrada, les balustrades esculpides

Lechner and Pártos designed a building that represented the intersection of history and an idealised future, of Hungarian nationhood and cosmopolitanism, both through its engineering and its complex artistic forms. Historical styles and new techniques in iron and concrete architecture as well as knowledge of craftsmanship all played a decisive role in its spatial forms and relationships. These blended with tiny formations in the details and a correlation of decorative elements on the interior and exterior.

The detached and widely distributed building of four wings represented a new construction style. The outward appearance is reminiscent of the Indo-Islamic style of nineteenth-century British architecture, except in the vital colours, forms and motifs which follow one after another, beginning from the decorative peak of the green and

**The lively union of sculpture, architecture, and ceramics is the building's *ars poetica***

yellow-ochre Indian cupola (with a lantern that sheds golden light) down to the plastic array of pyrogranite cladding the pillars in the

open vestibule. This lively union of sculpture, architecture, and ceramics is the building's *ars poetica*, and the cupola – frequently used by Lechner – signals its lofty mission. The plant motifs on the façades are borrowed from nature and from the distinctive mode of arrangement of folk art. The iron fences are also enriched with a variety of animal figures. The apertures of double and triple windows and arched borders on walls, the clearly emphasised entryways, and the small garden are all in line with the trend of the time: opening architecture to the outside world and populating the city with nature.

Transparency – the arrangement of interwoven spaces giving way to one another – characterises the interiors. In the open vestibule, the plastic surfaces of the cast-iron pillars, the walls and ornamental pseudo-cupola coated with glazed ceramics, the banisters sculpted from pyrogranite, and the floor mosaics – all cite Hindu architecture, rich in figurative ceramics, as well as Indo-Islamic architecture and Hungarian folk art.

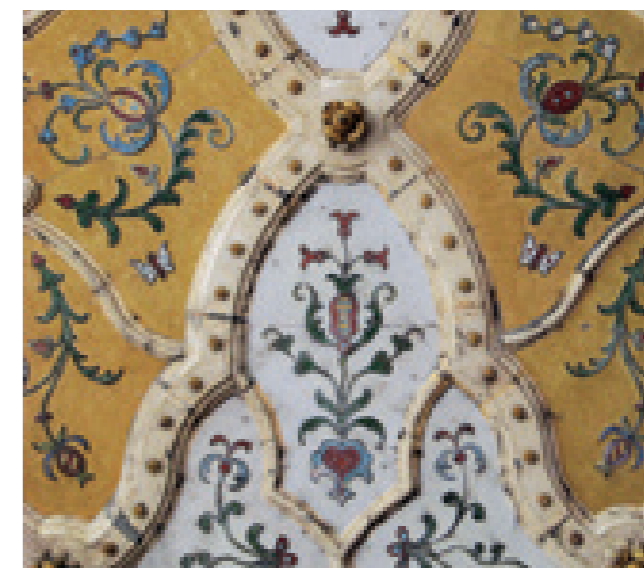
Following the windbreak is the lobby, the building's functional and architectural centre, which is open in every direction and transparent. Opening upward out of it are corridors and staircases on two sides, as well as a central and multi-storeyed gallery exhibition hall. Meanwhile, breaks between floors (*opcions*) maintain a correspondence with the levels covered by the highest coloured-glass cupola and with the outside world. The path of light also connects the spaces: natural light in the large staircase halls comes not only from the windows in the corridors and staircases, but also from the entire illumination of the glass-roofed exhibition hall, as well as the glass skylight, which scatters coloured light.

Lechner was the Hungarian creator of continuous or flowing space, bound up with the spirit of the times, a cult of life and motion. He unified the differentiated horizontal and vertical dimensions into one space, creating a union of exterior and interior – of the material and the spiritual, as it were. In this he also connected fully with the turn-of-the-century ability to recognise organisation in nature, and the fact that "everything is interrelated". The visual expressions of those who possessed and articulated this outlook – not to mention their points of reference – were the arts, and particularly architecture and decorative arts.

Fired by the desire to create a national style in architecture since his practice in France in the field of monument preservation, Lechner's



© Janos Gerde



© Janos Gerde



© Janos Gerde

Decorative details of the open-air hall. Far top, column capital; middle, designs on the ceiling; and bottom, mosaic floor

Detalls decoratius del pòrtic. A dalt, capítell de columna; al mig, disseny del sostre, i a baix, mosaic del terra



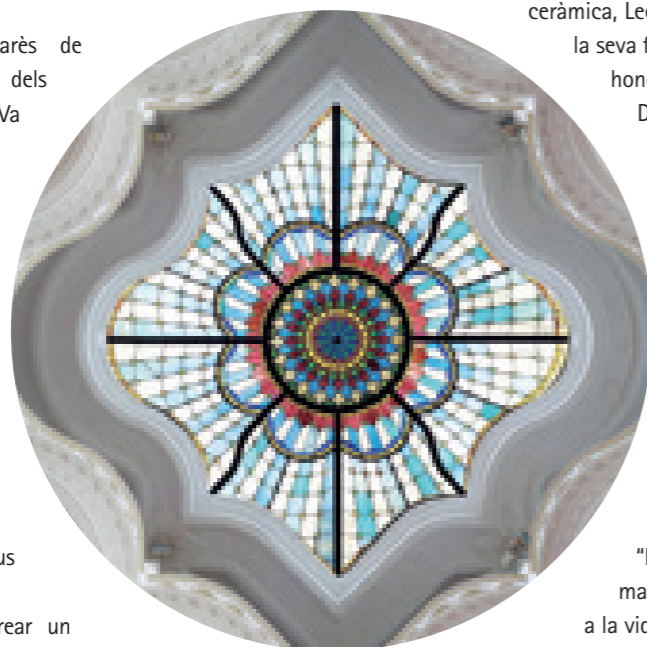
© Janos Gere

Vertical perspective of the inner staircase / Perspectiva zenital de l'escala interior

en pirogranit i els mosaics del terra, tot evoca l'arquitectura índia, rica en ceràmica figurativa, així com l'arquitectura indoislàmica i l'art popular hongarès. Passat el pòrtic trobem el vestíbul, centre funcional i arquitectònic de l'edifici, que és transparent i obert en totes direccions. En surten passadissos i escales a dos costats, a més d'una sala d'exposicions constituïda per una galeria central de diversos pisos. Alhora, les obertures entre les plantes (*opeions*) mantenen una correspondència amb els nivells coberts per la cúpula més alta de vidre acolorit i amb el món exterior. El recorregut de la llum també connecta els espais: la llum natural en els amplis vestíbuls de les escales no només arriba a través de les finestres dels passadissos i les escales, sinó també de tota la il·luminació de la sala d'exposicions amb sostre de vidre, així com de la llum, que escampa una llum acolorida.

Lechner fou el creador hongarès de l'espai continu o fluid, lligat a l'esperit dels temps, un culte a la vida i el moviment. Va unificar les dimensions diferenciades de l'horitzontalitat i la verticalitat en un únic espai, creant una unió entre l'exterior i l'interior, entre allò material i allò espiritual, podríem dir. Amb això també va connectar plenament amb la capacitat de la fi de segle de reconèixer l'organització de la natura, i el fet que "tot està interrelacionat". Les arts, i sobretot l'arquitectura i les arts decoratives, eren l'expressió visual d'aquells qui posseïen i articulaven aquesta actitud, per no parlar dels seus referents.

Entusiasmada amb el desig de crear un estil arquitectònic nacional des de la seva pràctica




© Janos Gere

Stained-glass skylight over the inner entrance hall


Lluerna de vitrall sobre el vestíbul interior

en el camp de la conservació de monuments a França, la idea de Lechner diferia tant de la revitalització historicista com del desenvolupament orgànic d'estils, ja que no trobava cap característica nacional o local en la història de l'arquitectura hongaresa. Va ser en l'art popular i la riquesa i color de l'ornamentació dels brodats i les ceràmiques on va trobar l'essència d'una tradició local. Connectant aquests elements amb l'arquitectura a través de les diferents vies de la pràctica occidental i islàmica, va poder imaginar un nou estil edificatiu acolorit i decorat.

Partint de la consideració de l'arquitectura com un signe nacional essencial, Lechner va mostrar tot el ventall de la cultura hongaresa en els seus edificis a través de la disposició plàstica i del tresor dels motius de l'art popular, de caràcter acolorit i origen oriental. En l'ús de la ceràmica, Lechner no només connectava amb el negoci de la seva família, sinó també amb la important indústria hongaresa tradicional de terrisseria artesanal. D'aquesta manera, va unir edificació, escultura, arts industrials i aplicades, a més de l'artesanía i les pràctiques de la cultura rural; i amb el seu nou concepte de l'espai i la llum, va demostrar la viabilitat d'aquesta fusió. La idea d'una ciutat moderna, habitable i viva era possible si es retornaven els elements de la natura i del folklore rural a les ciutats "desproveïdes de paisatge" i als seus habitants, que atorgarien una profusió sensual de colors i formes a un paisatge urbà fins aleshores condemnat a la grisor. Tal com afirmava György Kepes: "L'artista més gran és aquell capaç de trobar maneres avui (i potser també demà) d'aportar joia a la vida." 

www.imm.hu

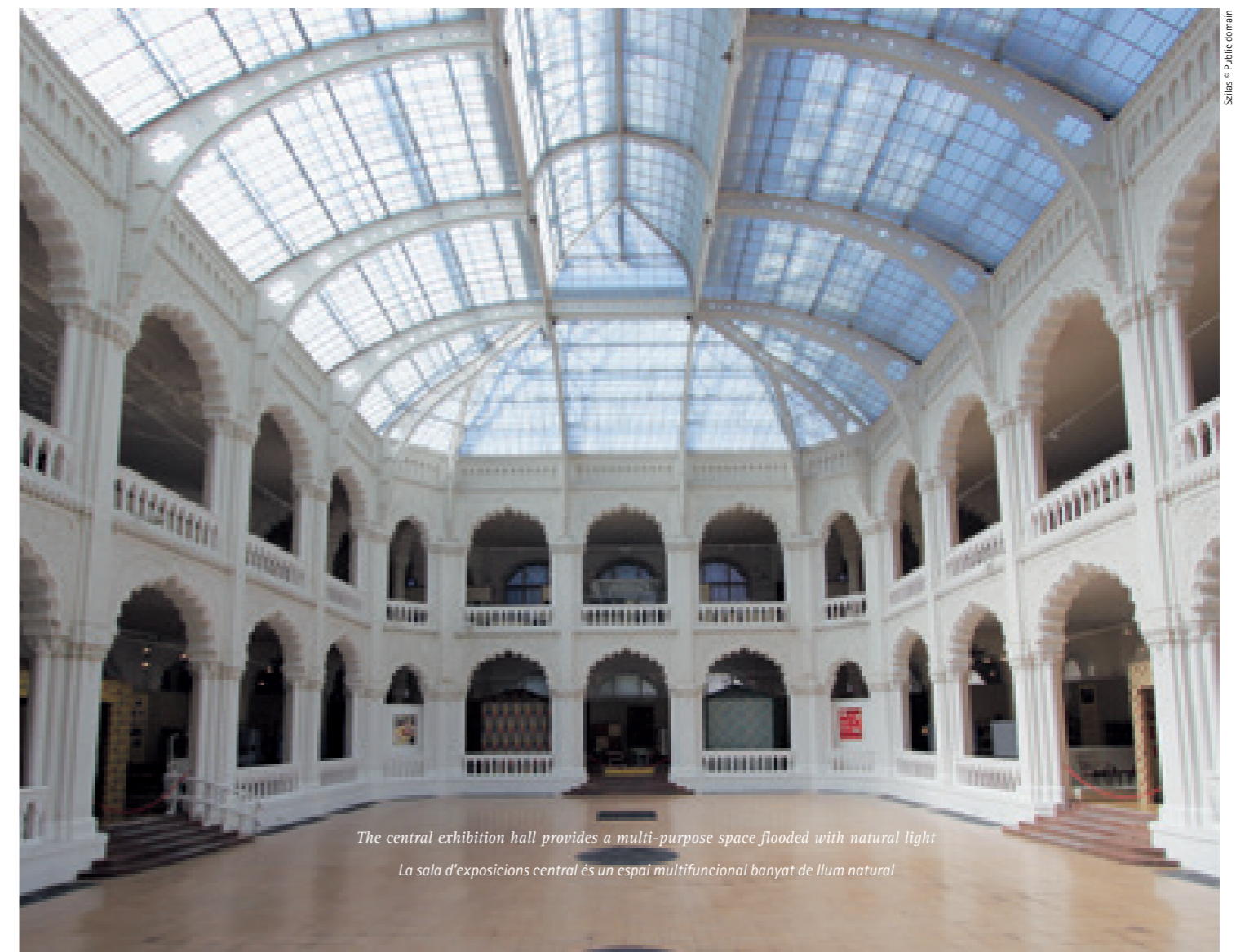
idea differed from both historicist revitalisation and the organic development of styles, as he did not find any national or local characteristics in the history of Hungarian architecture. It was in folk art, and its rich and colourful ornamentation in embroideries and ceramics, where he found this essence of a local tradition. Connecting it with architecture by following the different ways of Western and Islamic practice, he could imagine a new coloured decorated building style.

Regarding architecture as a national vital sign, Lechner showcased the range of Hungarian culture in his buildings with their plastic arrangement and his treasure trove of folk art motifs, colourful in character and Eastern in origin. In his use of ceramics, Lechner connected not only to his own family's trade, but also to the important traditional Hungarian industry of cottage pottery. Thus, he united building, sculpture, industrial and ornamental arts, along with crafts and the practices of peasant culture – and in applying his new concept of space and light, he showed this fusion to be viable. The idea of a modern, living and lively city was realisable by returning elements of nature and rural folklore to "landscape-deprived" cities and residents, lending a sensuous profusion of colours and forms to a cityscape previously condemned to greyness. As György Kepes stated, "the greatest artist is the one who finds methods capable today (and perhaps tomorrow, too) of imparting joy in life". 

www.imm.hu



© Budapest City Archives

Asian or Indian inspiration is evident in the museum's interior  
La inspiració asiàtica o índia és evident en l'interior del Museu

© Szias - Public domain

The central exhibition hall provides a multi-purpose space flooded with natural light  
La sala d'exposicions central és un espai multifuncional banyat de llum natural

## El llegat d'Ödön Lechner en l'arquitectura del seu temps

Tamás Csáki  
Historiador de l'Art, Budapest  
tcsaki@hotmail.com

Les obres mestres que Ödön Lechner va realitzar entre 1896 i 1902 es consideren un punt d'inflexió en l'arquitectura hongaresa: encarnen la transició de l'historicisme a la modernitat. Malgrat una disposició espacial innovadora, una individualització en els detalls, un acoloriment vibrant i l'aplicació d'estructures obertes de ferro i vidre, l'edifici del Museu d'Arts Aplicades de Budapest (1891-1896), encara es pot interpretar dins el marc intel·lectual d'un historicisme tardà. En general, va ser ben rebut per l'opinió pública.

L'evolució del Museu a l'edifici del Banc Postal d'Estalvis (1899-1901) va suposar deixar enrere els esquemes compositius tradicionals de volum i façana, així com els detalls històrics o orientalistes. Fins i tot els seus contemporanis van considerar aquesta evolució tan compromesa i radical, que cap al 1902 el valor i la innovació essencials a l'arquitectura de Lechner resultaven tan obvis que es va produir una forta escissió en la comunitat arquitectònica entre defensors i detractors.

Alguns joves arquitectes i crítics d'art consideraven Lechner com el seu mestre, i s'hi van acostar. Els membres d'aquest grup van intentar seguir el camí de Lechner en les seves obres; alguns també propagaven les seves idees per escrit. Pensaven que l'arquitectura de Lechner trencava amb les insuportables convencions del passat recent i oferien una forma artística que s'adequava a les noves expectatives funcionals i als materials constructius de l'època, alhora que recuperava les formes arcaïques de l'art popular (no explotades fins aleshores) que representaven més genuïnament el caràcter

nacional hongarès. Lechner fou considerat pioner i profeta de la Secció hongaresa i se'l comparà amb Otto Wagner i Henri van de Velde. Els seus seguidors defensaven que aconseguia assolir l'anhelada síntesi entre modernitat i nacionalitat, atorgant a l'arquitectura hongaresa un caràcter singular alhora que connectat al panorama internacional.

Tanmateix, després de 1902 Lechner no fou capaç de dur a terme cap més obra que fos comparable en escala o qualitat als seus primers edificis. El principal motiu fou que amb prou feines rebia nous encàrrecs per dissenyar edificis públics. A Hongria, a principi del segle XX, els encàrrecs públics eren molt més significatius que el patrocini del sector privat. Això es devia a la manca d'una alta burgesia desitjosa de donar suport a les tendències

**Lechner fou considerat pioner i profeta de la Secció hongaresa**

arquitectòniques progressistes, al contrari del que passava en altres països, on van ser els clients acabats qui van promoure l'arquitectura Art Nouveau. La retirada sobtada del suport governamental podria haver-se degut a un contraatac reeixit per part d'una camarilla d'arquitectes conservadors que ocupaven càrrecs públics, càtedres a la Universitat Tecnològica, i que estaven ben connectats amb els cercles aristocràtics i cortesans. L'èxit de Lechner, i el zel dels seus seguidors en la difusió de la Secció hongaresa com a estil arquitectònic nacional, havia començat a representar una amenaça per a la posició dominant d'aquest grup d'elit i per al control sobre el disseny dels edificis públics importants. El rebuig de l'Estat fou un cop fatal per a la carrera professional de Lechner, però

*Detail of the courtyard of the tenement house built by István Nagy Jr. in 1905-1906 on Mór Szenes Street in Budapest*

*Detall del pati interior de la casa de pisos obra de István Nagy Jr. del 1905-1906 al carrer Mór Szenes de Budapest*



© Tamás Csáki

## Ödön Lechner's Legacy in the Architecture of his Time

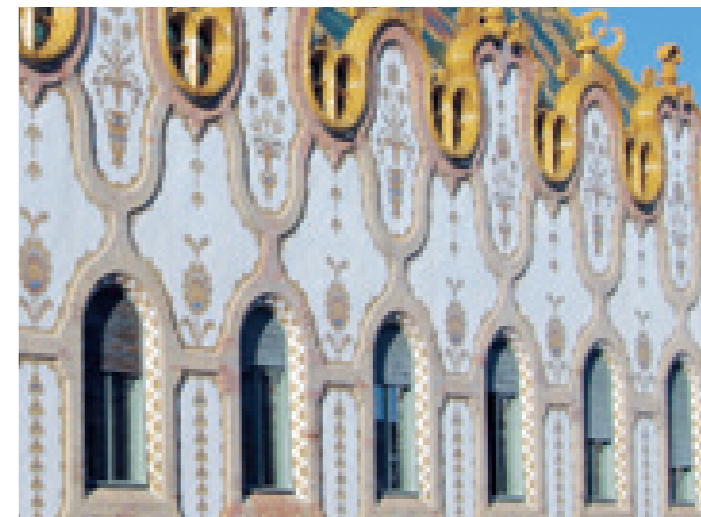
Tamás Csáki  
Art Historian, Budapest  
tcsaki@hotmail.com

Ödön Lechner's masterpieces, completed between 1896 and 1902, are considered to signify a turning point in Hungarian architecture: they embody the transition from historicism to modernism. Despite its innovative spatial arrangement, individual detailing, vibrant colourfulness and the application of open iron-and-glass structures, the Budapest Museum of Applied Arts building (1891-1896) could still be interpreted within the intellectual framework of late historicism. In general, public opinion welcomed it positively.

The architect's evolution from the Museum to the Postal Savings Bank building (1899-1901) showed a release from traditional compositional schemes of mass and façade as well as historical or orientalist details. Even his contemporaries considered this development to be so consistent and radical, and the fundamental significance and innovation of Lechner's architecture so obvious, that by 1902, the Hungarian architectural community had become starkly divided between supporters and opponents.

Some young architects and art critics considered Lechner to be their master and became closely associated to him. This group's members tried to trace Lechner's path in their own works. Some of them also propagated his ideas in writing. They felt that Lechner's architecture broke with the unbearable conventions of the recent past and provided adequate artistic form for the novel functional expectations and construction materials of the age. They saw him as meanwhile reaching back to the archaic folk art forms (untapped until then) that most genuinely expressed Hungarian national character. Described as the pioneer and prophet of the Hungarian Secession, Lechner was compared to Otto Wagner and Henri Van de Velde. His supporters argued that he managed to achieve the synthesis of modernity and nationality that they craved, giving Hungarian architecture a unique character while connecting it to the international scenario.

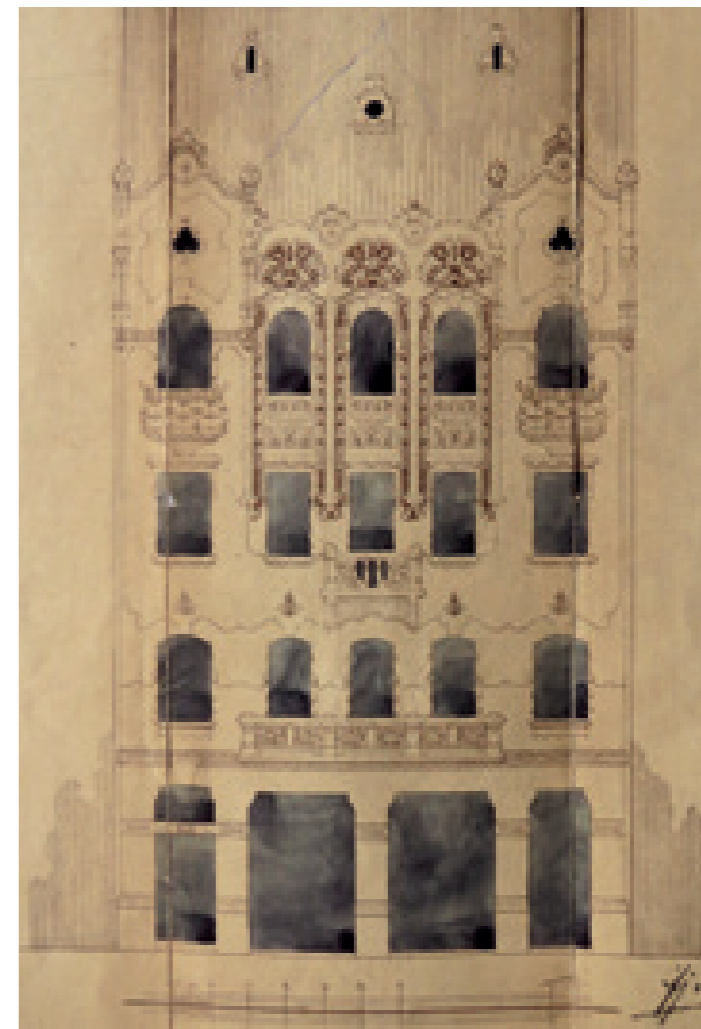
Yet after 1902, Lechner was unable to accomplish any further works comparable in scale or quality to his earlier buildings. The main reason for this was that he was virtually unable to gain new commissions to design public buildings. In Hungary, at the beginning of the twentieth century, state commissions greatly exceeded private-sector sponsorship in significance. This was the result of the lack of an upper bourgeoisie willing to endorse progressive architectural trends, in contrast to other countries where wealthy clients promoted Art Nouveau architecture. The sudden withdrawal of government support could have been the result of successful counterattack by a conservative architectural clique that occupied public positions and chairs at the Technical University, and was closely connected to aristocratic and court circles. Lechner's success, and the zeal of his followers



© Zoltán Bagyinszki

*The Postal Savings Bank was perhaps Ödön Lechner's most influential work for younger generations*

*La Caixa Postal d'Estalvis va ser tal vegada l'obra més influent d'Ödön Lechner per a les joves generacions*



© Budapest City Archives

*Elevation of the Hermann printing office and tenement house in Budapest, by István Nagy Jr. in 1906*

*Alçat de l'edifici de pisos i taller de la impremta Hermann a Budapest, projectat per István Nagy Jr. el 1906*

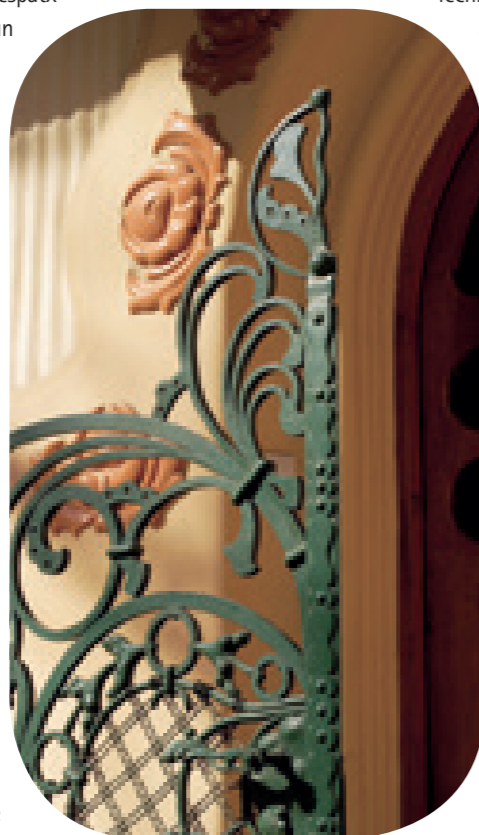


*Ferenc Raichl built his own residential palace in Subotica in 1903: The building seems inspired by Lechner's early works. Below, detail of the main gate*  
*Ferenc Raichl va fer-se el seu palau residencial a Subotica el 1903: l'edifici sembla inspirar-se en les obres primerenques de Lechner. A baix, detall de la tanca principal*

alhora el va convertir en el símbol de l'antiacademicisme i del progressisme marginal i en un heroi de la comunitat artística fins a la seva mort.

Els joves arquitectes que treballaven al seu despatx o que més tard van col·laborar amb ell en algun projecte van ser els principals responsables de popularitzar les formes de Lechner. Tanmateix, molts arquitectes que mai no van tenir-hi cap relació personal, també van rebre la seva influència. De les seves obres, les que més impacte van tenir van ser l'Institut Geològic i el Banc Postal d'Estalvis. En els primers anys del segle XX, es van erigir diversos edificis a Hongria amb façanes d'arrebossats acolorits o parcialment revestides de maó, acabades amb merlets ondulants en lloc d'una cornisa principal i articulats amb franges sinuoses de maó o d'arrebossat acolorit en lloc de filades i pilastres. Els elements de la sintaxi arquitectònica de Lechner eren pertot: marcs suaus i irregulars al voltant de les obertures, ornaments de ceràmica vidrada acolorida inspirats en l'art popular, balustrades de forja ondulants, o estructures de teulada vigorosament articulades cobertes de rajoles de molts colors.

Amb tot, la "Secession lechneriana" no es va fer popular entre els constructors privats de la capital, la majoria dels quals seguien aferrats a l'historicisme, o potser preferien les solucions de



la Secession vienesa o del Jugendstil alemany. István Nagy Jr. fou un dels pocs que van experimentar d'una manera ambiciosa amb el llenguatge lechnerià per tal d'adaptar-lo a les necessitats de la producció arquitectònica en sèrie, com el disseny de blocs de pisos.

Les seves obres es caracteritzen per l'ús de materials barats, però mostren molta cura pel detall i la síntesi entre les formes lechnerianes inspirades en l'art popular i l'ornamentació naturalista de l'Art Nouveau. Pel que fa a les grans vil·les, només la de Hermann Babocsay, dissenyada per Aladár Árkay (1904-1905), presenta la marca de Lechner. Amb un excés de diversitat en les formes interiors i exteriors, i l'ús de diverses tècniques decoratives, la casa contrastava fortament amb el paisatge historicista i uniforme de l'elegant avinguda Andrassy de Budapest.

Les obres emblemàtiques de la Secession hongaresa es van construir en certes viles provincials que experimentaven un creixement dinàmic, sobretot a la Gran Plana hongaresa, més que no pas a la capital. Allí els nous bancs i blocs de pisos construïts en l'estil lechnerià es distingien de l'entorn no només per unes formes característiques i unes façanes acolorides, sinó també per la seva dimensió, que contrastava amb els edificis existents que només tenien un o dos pisos d'alçada. El 1902, la vila de Kecskemét va encarregar a Géza Márkus, un arquitecte de Budapest, la construcció d'un bloc de

in propagating the Hungarian Secession as a national style of architecture, had begun to threaten the dominant position of this elite group and their control over the design of significant public buildings. This rejection by the state was a fatal blow to Lechner's professional career. Simultaneously, it made him a symbol for anti-academicism and rejected progress as well as a hero of the artistic community until his death.

Young architects who worked in his office or later collaborated on projects with him played the main role in popularising Lechner's forms. However, many architects who did not have any personal relationship with Lechner were also influenced by him. Among his works, the Geological Institute and the Postal Savings Bank had the greatest impact. In the first years of the twentieth century, several buildings in Hungary were erected with colourful plastered or partially brick-clad façades. These were terminated with wavy battlements instead of a main cornice and articulated with sinuous strips of brick or coloured plaster instead of string courses and pilasters. Elements of the Lechnerian architectural syntax became ubiquitous: soft, irregular frameworks around the openings, folk-art-inspired ornaments in colourfully glazed ceramic, wavy wrought-iron terrace balustrades, or vigorously articulated roof structures covered with multi-coloured tiles.

Yet the "Lechnerian Secession" did not become popular among the capital's private builders, the majority of whom still adhered to historicism, or maybe preferred the solutions of the Viennese Secession or German Jugendstil. István Nagy Jr was one



*The Cifrapalota house of Kecskemét, built by Géza Márkus in 1902-1903, is often seen as an evolution of Lechner's Postal Savings Bank*

*L'edifici Cifrapalota de Kecskemét, fet per Géza Márkus el 1902-1903, és vist sovint com una evolució de la Caixa Postal de Lechner*

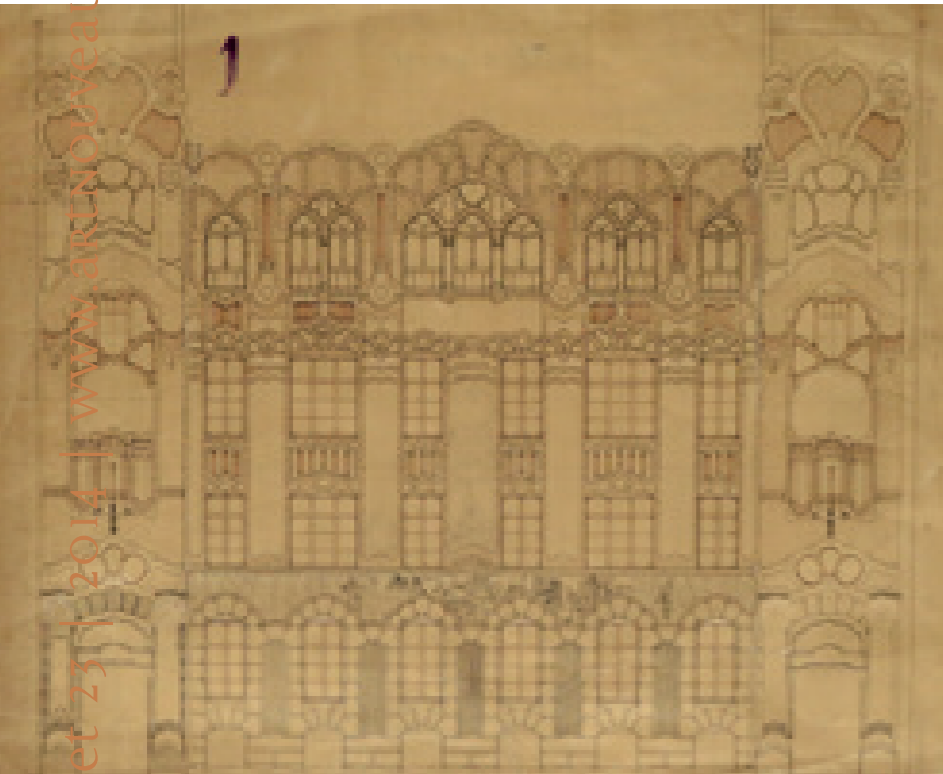


*Sándor Baumgarten's collaboration in the Postal Savings Bank shows in the School for Blind Children he built with Z. Herczegh in Budapest in 1899-1902*

*La col·laboració de Sándor Baumgarten en la Caixa Postal va deixar la seva empremta en l'Escola per a Infants Cecs que va fer amb Z. Herczegh a Budapest el 1899-1902*

of the few who experimented ambitiously with the Lechnerian idiom in order to adapt it to the needs of mass architectural production, such as the design of apartment buildings. His works are characterised by the use of cheap materials, but show an acute attention to detail and the synthesis of folk-art-inspired Lechnerian forms with the naturalist ornamentation of Art Nouveau. And where stately villas were concerned, only that of Hermann Babocsay, designed by Aladár Árkay (1904-1905), shows Lechner's mark. With its excessively variegated interior and exterior forms, and use of various decorative techniques, the house contrasted strongly with the uniform historicist streetscape of Budapest's elegant Andrassy Avenue.

The emblematic works of the Hungarian Secession were built in fast-growing provincial towns, mostly on the Great Hungarian Plain, rather than in the capital. There, new bank and apartment buildings built in the Lechnerian style distinguished themselves from their environment not only with characteristic forms and colourful facades, but also by scale, compared to the existing buildings which were only one or two stories high. Géza Márkus, an architect from Budapest, was commissioned by the town of Kecskemét in 1902 to build an apartment house later called the "Ornamental Palace". This project was one of the highest-quality and most individual attempts to further develop the style of the



Ármin Hegedüs developed his own interpretation of the Lechnerian style: Elevation (far top) and main façade (above) of his 1905 Dob Street Elementary School in Budapest

Ármin Hegedüs va desenvolupar la seva interpretació de l'estil lechnerià: dues imatges de l'Escola Primària del carrer Dob de Budapest de 1905: a dalt, alçat; a baix, façana principal

pisos que més tard s'anomenaria "Palau Ornamental". Fou d'un dels intents de més qualitat i més singulars de continuar desenvolupant l'estil del Banc Postal d'Estalvis en un esperit Art Nouveau. Márkus va tractar l'edifici com un volum homogeni rivetejat amb uns contorns suaus; les façanes es van articular a través de delicades transicions de la superfície i es van decorar amb grans rajoles de ceràmica vidrada de colors vius, en les quals es mostraven ornaments d'art popular en una translació abstracta a l'Art Nouveau. El 1903 Ferenc J. Raichl, un arquitecte de Szabadka (actual Subotica, vegeu *coupDefouet*, núm. 20), es va construir el seu propi palau en la zona més exclusiva de la ciutat. Tot i que no era tan radical com el Palau Ornamental, també era de molt bon gust, amb diversos materials i detalls imaginatius. La part central de la façana del carrer, amb unes transicions articulades amb elegància entre plens i buits, recorda més les primeres obres de Lechner que no pas la llisora radical del Banc Postal d'Estalvis.

De les construccions públiques, allà on la influència de Lechner va tenir més pes fou en els edificis escolars amb un pressupost ajustat. Fins i tot aquí resultava possible trobar interpretacions singulars i imaginatives, com és el cas de l'escola del carrer Dob, construïda a Budapest el 1905 per Ármin Hegedüs. El col·laborador de Lechner en el disseny del Banc Postal d'Estalvis, Sándor Baumgarten, va dissenyar i construir alguns centenars d'escoles per al Ministeri de Cultura en diverses poblacions de tot el país, juntament amb Zsigmond Herczegh, l'arquitecte oficial del Ministeri. Aquests edificis, de vegades arrebossats i d'altres vegades amb franges de maó, es caracteritzen per uns volums acadèmicament simètrics i uns detalls lechnerians esquematitzats i simplificats, i tenen sens dubte un caràcter distintiu, si bé la qualitat era mitjana.

Els deixebles de Lechner que van tenir més èxit van ser Marcell Komor i Dezső Jakab. Tots dos van visitar l'estudi de Lechner, i Komor va promoure activament els valors artístics del mestre a la premsa. El despatx que tenien plegats va rebre encàrrecs per dissenyar edificis públics en diversos municipis provincials com Szabadka, Nagyvárad (actual Oradea, a Romania) i Marosvásárhely (Tirgu Mureș, també a Romania). No van seguir les solucions radicals de Lechner, ni tampoc en van copiar els detalls: el que els vinculava al seu mestre era l'ús dels materials, la preferència pels efectes acolorits i pintorescos i el gust per les formes sorgides de l'art popular. La Sinagoga de Szabadka (1901-1903), notable pels colors brillants de l'interior, la lluminositat d'un interior en forma de carpa i la interacció d'uns volums ricament articulats, va ser una de les seves primeres obres i de les més destacades. L'edifici trenca amb l'orientalisme islàmic de les antigues sinagogues del país i és el primer exemple de les sinagogues "d'estil hongarès", basades en l'arquitectura de maó i els motius de l'art popular lechnerians. Aquests edificis expressen molt bé la consciència cultural d'una burgesia jueva emancipada, integrada en la societat hongaresa. (Més tard, Lipót Baumhorn, un altre dels col·laboradors de Lechner, adoptaria també aquest estil i esdevindria l'especialista més reputat en aquest tipus d'edificis, amb una arquitectura força rígida que eludia les formes orgàniques.) El despatx de Komor i Jakab fou també responsable de dissenyar les cases consistorials de Marosvásárhely (1906-1908) i Szabadka (1908-1912). A Marosvásárhely van crear el Palau Cultural, construït al costat de l'ajuntament entre 1911 i 1913. En aquests casos, la Secession hongaresa va adquirir un significat diferent. Aquests



inventive interpretations, such as the Dob Street School built in Budapest in 1905 by Ármin Hegedüs. Lechner's collaborator in the design of the Postal Savings Bank, Sándor Baumgarten, designed and built several hundred schools for the Ministry of Culture in different towns around the country together with Zsigmond Herczegh (the ministry's official architect). Academically symmetric volumes and schematised and simplified Lechnerian details characterise these sometimes-brick-stripped edifices that certainly had a distinctive character, though they were of average quality.

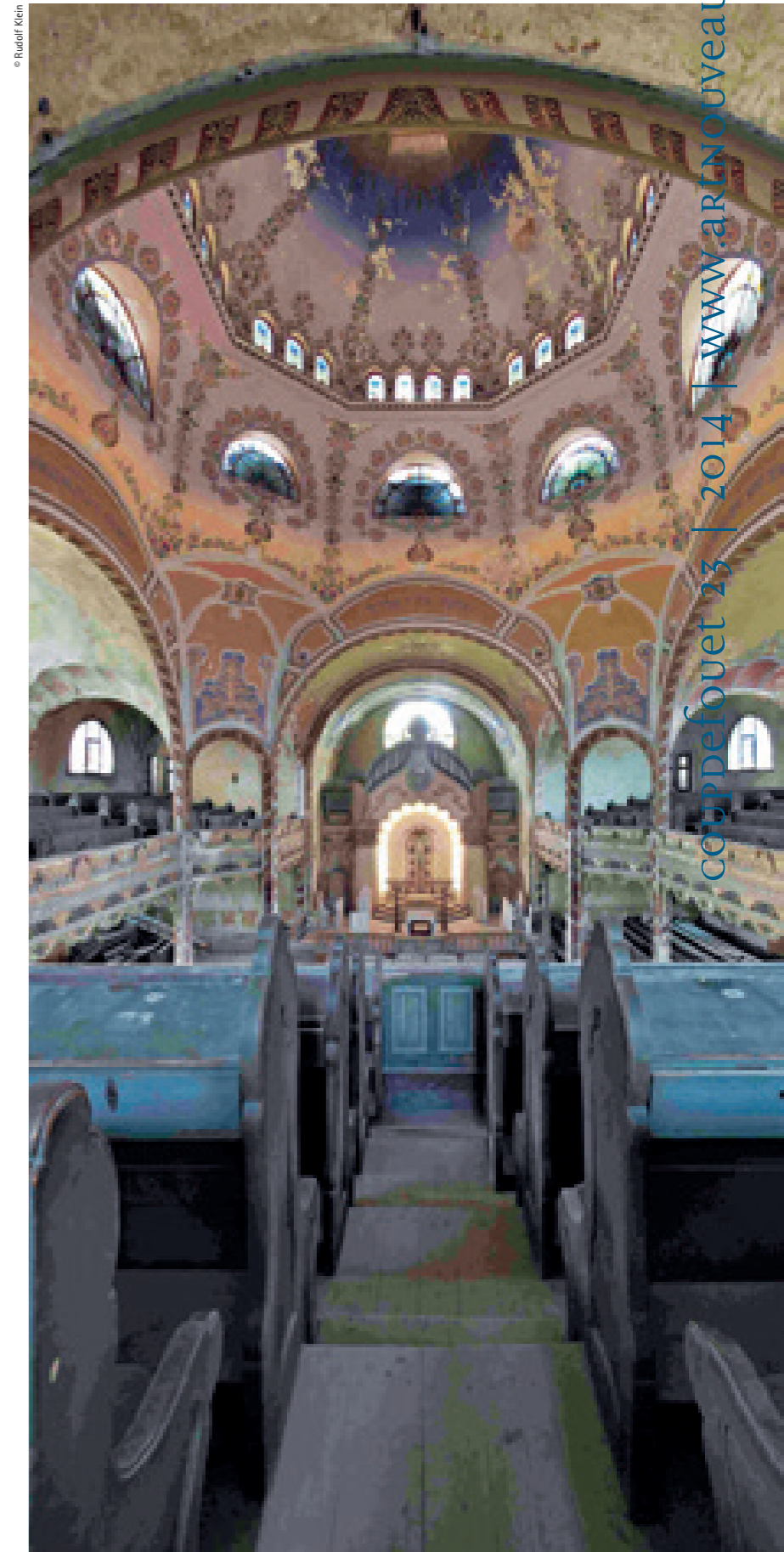
Lechner's most successful disciples were Marcell Komor and Dezső Jakab. Both of them visited Lechner's studio and

Postal Savings Bank in an Art Nouveau spirit. Márkus treated the building as a homogenous mass bordered with soft contours. Its façades were articulated with fine surface transitions and enlivened by big vividly coloured, glazed ceramic tiles upon which folk art ornamentation appeared in an abstract Art Nouveau transcript. Ferenc J. Raichl, an architect in Szabadka (today Subotica, Serbia; see No 20), built his own palace on the town's most exclusive site in 1903. Though not as radical as the Ornamental Palace, it was similarly tasteful, applying diverse materials and imaginative details. The central section of the street front, with its finely articulated transitions between closed and open parts, recalls Lechner's earlier works rather than the radical flatness of the Postal Savings Bank.

Among public buildings, Lechner's influence became the most common in tightly budgeted school constructions. Even in this genre, it was possible to come up with individual and

The first example (1901-1903) of a "Hungarian-style synagogue" was built in Subotica by Lechner's most successful disciples, Marcell Komor and Dezső Jakab. Cut-out on the left, the colourful interior of the cupola

El primer exemple (1901-1903) d'una "sinagoga d'estil hongarès" va ser construït a Subotica pels deixebles més reeixits de Lechner, Marcell Komor and Dezső Jakab. Retallat a l'esquerra, l'interior acolorit de la cúpula







© Tamás Csiki

municipis i els seus entorns no eren exclusivament hongareses, i hi vivien molts romanesos o serbis. Així, doncs, les formes de les cases consistorials i la iconografia de la decoració artística volien palesar el domini polític i cultural de la nació governant.

La influència de l'obra d'Ödön Lechner va estar present en l'arquitectura hongaresa fins a finals de la dècada de 1910: gràcies als seus seguidors i col·laboradors (Bálint Et Jámbor, Körösy Albert i Sebestyén Artúr, entre altres), la Secession lechneriana es va estendre i va mostrar la tendència més notable de l'Art Nouveau hongarès. Això no obstant, a partir de 1905 la majoria dels seus deixebles més propers (com József Vágó, Béla Lajta i Béla Málnai) van abandonar la sintaxi lechneriana, tot i continuar mantenint una relació personal estreta amb el seu mestre. Cap al 1907-1908, el moviment emergent romàntic nacional neovernacle, vinculat a Károly Kós (vegeu *coupDefouet*, núm. 8), es va posicionar contra Lechner i especialment contra els seus seguidors. A partir d'aquest moment, la crítica generalitzada contra l'Art Nouveau es va centrar en el l'avantguardisme ornamental dels seguidors de Lechner que millor encarnaven les anomenades "aberracions arquitectòniques" de l'estil. Tanmateix, l'arquitectura pròpia de Lechner va quedar al marge d'aquest desdeny: sempre es va reconèixer com un gran assoliment personal i pioner que va inspirar gran part de l'arquitectura hongaresa posterior. 🇹🇷

Detail of the façade of the Emil Adorján tenement house in Oradea, by Komor and Jakab (1902-1903)

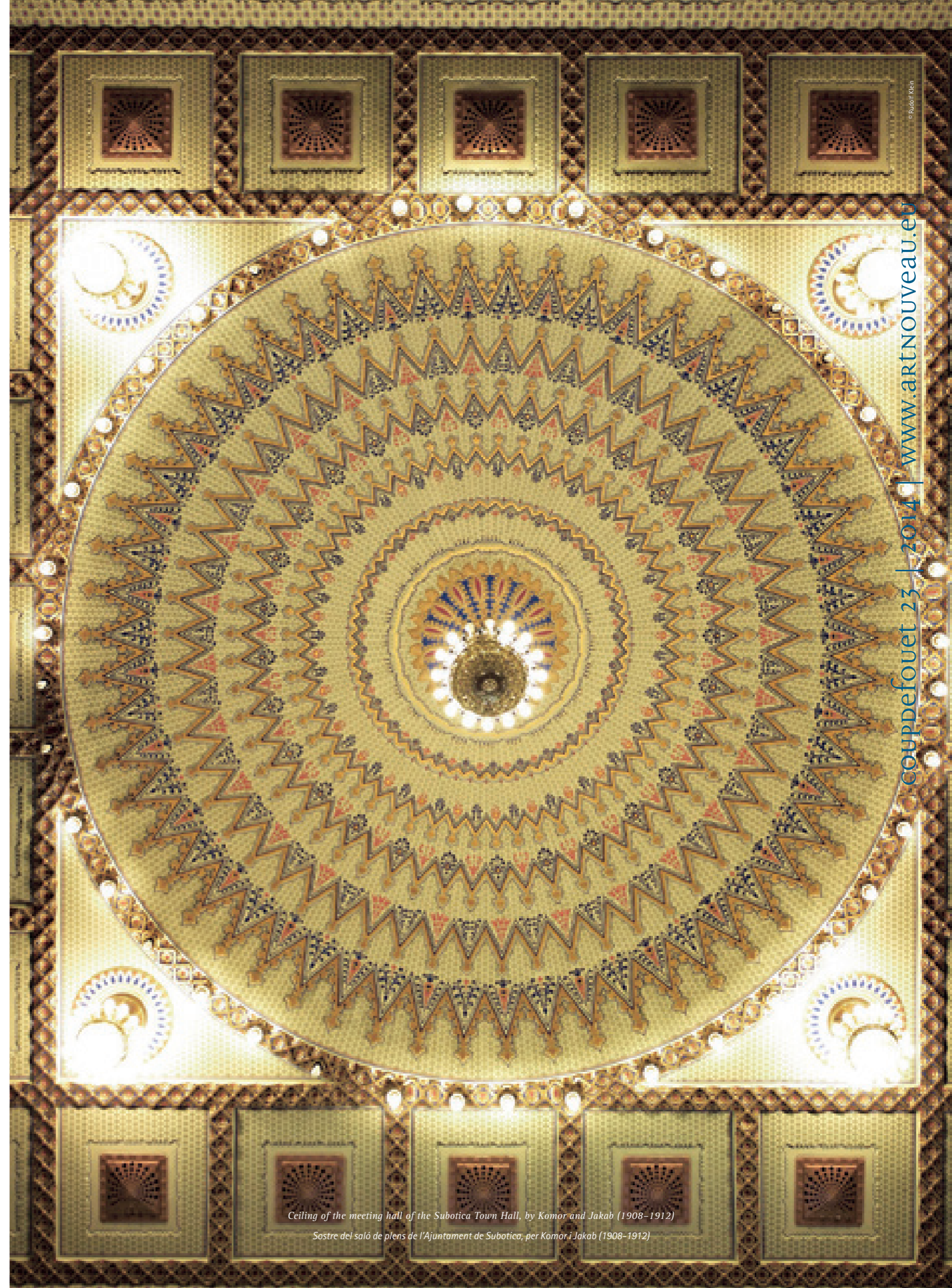
Detall de la façana de la casa de pisos d'Emil Adorján a Oradea, feta per Komor i Jakab (1902-1903)



© Tamás Csiki

Period postcard depicting the Subotica Town Hall, one of the monumental works of Komor and Jakab (1908-1912)

Postal d'època mostrant l'Ajuntament de Subotica, una de les obres monumentals de Komor i Jakab (1908-1912)



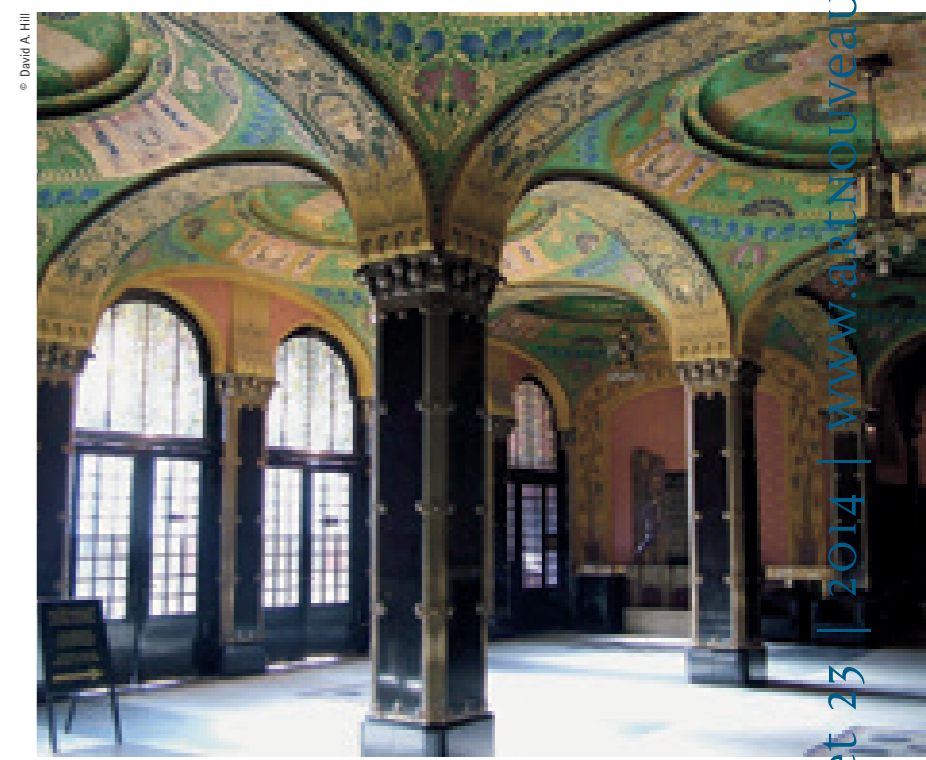
Ceiling of the meeting hall of the Subotica Town Hall, by Komor and Jakab (1908-1912)

Sostre del saló de plens de l'Ajuntament de Subotica, per Komor i Jakab (1908-1912)



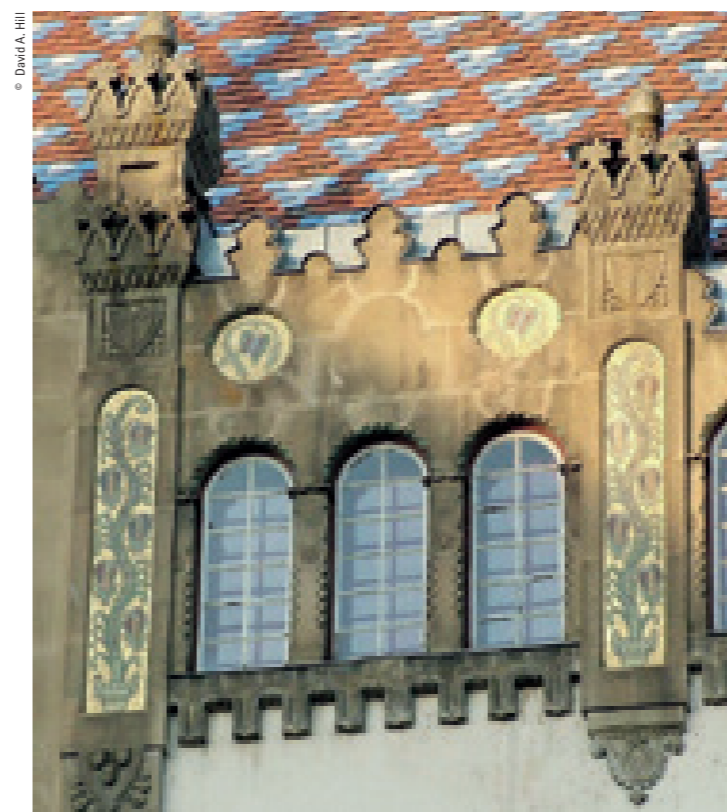
Interior of the Subotica Town Hall, by Komor and Jakab (1908-1912)  
Interior de l'Ajuntament de Subotica, obra de Komor i Jakab (1908-1912)


Komor combatively promoted the master's artistic values in the press. Their joint office was commissioned with the design of private and public buildings in several provincial towns like Szabadka, Nagyvárad (now Oradea, in Romania) and Marosvásárhely (Tîrgu Mureş, also Romania). They did not continue with Lechner's radical solutions, nor did they copy his details. It was rather their use of materials, preference for colourful and picturesque effects and love of shapes originating in folk art that connected them to their master. The Synagogue in Szabadka (1901-1903), whose attractiveness comes from the tent-like interior's lightness and brilliant colours, as well as the interaction of the richly articulated masses, was one of their early and most distinguished works. The building breaks with the Islamic orientalism of the earlier synagogues in the country and is the first example of synagogues in the "Hungarian style", based on Lechnerian brick architecture and folk art motifs. These buildings adequately express the cultural awareness of an emancipated Jewish bourgeoisie, integrated into Hungarian society. (This style was later adopted by another of Lechner's collaborators, Lipót Baumhorn, the leading specialist in this building type, with a rather rigid architecture that avoided organic forms.) The monumental town halls in Marosvásárhely (1906-1908) and Szabadka (1908-1912) were also designed by the office of Komor and Jakab. In Marosvásárhely, they created the Cultural Palace, built next to the Town Hall, in 1911-1913. In these cases, the "Hungarian Secession" took on a different meaning. These towns and the surrounding regions were not exclusively Hungarian, having many Romanian or Serbian inhabitants. The forms of the city halls and the



The Palace of Culture at Targu Mures, made by Komor and Jakab (1911-1913), displays richly decorated "oriental" interiors (above) and a combination of materials to create a dynamic exterior (left)

El Palau de Cultura a Targu Mures, fet per Komor i Jakab (1911-1913), mostra interiors "orientals" ricament decorats (a dalt) i la combinació de materials per crear un exterior dinàmic (a l'esquerra)



iconography of their artistic decoration were therefore meant to display the political and cultural dominance of the ruling nation. The influence of Ödön Lechner's works was present in Hungarian architecture until the decade from 1910 to 1920. Thanks to his followers and collaborators (Bálint and Jámor, Körössy Albert and Sebestyén Artúr, among others), the Lechnerian Secession became widespread and exhibited the most significant trend of Hungarian Art Nouveau. Nevertheless, from 1905 onwards, many of his closest apprentices (like József Vágó, Béla Lajta and Béla Málnai) abandoned the Lechnerian syntax, even if they remained personally close to their master. Around 1907-1908, the emerging neo-vernacular, national Romantic movement, associated with Károly Kós (see coupDefouet n. 8), positioned itself against Lechner and especially against his followers. From this point onwards, criticism against Art Nouveau from all sides became focused on the ornamental modernism of Lechner's followers, best embodied by the so-called "architectural aberrations" of the style. However, Lechner's own architecture was spared this disdain: it was constantly acknowledged as a great and pioneering personal achievement providing inspiration for a large part of the later developments in Hungarian architecture. 

## Meta Warrick Fuller: Art Nouveau afroamericà

Renée Ater  
Professor d'Art Americà, University of Maryland  
rater@umd.edu

**M**eta Vaux Warrick Fuller fou considerada pels crítics de l'època com *l'artista* de la seva generació i "l'escultora més important de raça negra". El seu art combina el seu interès per la modernitat d'Auguste Rodin amb l'expressivitat personal i emocional del moviment simbolista i les formes naturals de l'Art Nouveau.

Meta Vaux Warrick va néixer el 9 de juny de 1877 a la pròspera Filadèlfia, al si d'una família negra de classe mitjana, que va poder oferir-li una educació sovint vedada als afroamericans. El 1893 va ser admesa a l'Institut Femení de Filadèlfia, on s'oferien cursos acadèmics estàndard a més de classes d'art, un àmbit en què Fuller va destacar. Després de graduar-se el 1896, va obtenir una beca per assistir al Museu i Escola d'Art Industrial de Pennsilvània, on va estudiar diverses matèries, incloent dibuix a mà alçada i mecànica, harmonia cromàtica, anatomia, disseny aplicat, escultura, història de l'art i francès.

El setembre de 1899, amb vint-i-dos anys, i acabats els estudis, es va embarcar cap a Europa. Quan va arribar a París es va trobar que Henry Ossawa Tanner, pintor afroamericà expatriat i amic de la família, que s'havia ofert a acollir-la, no era a la ciutat. Abans de deixar Filadèlfia, havia sol·licitat ser admesa al Club Femení Americà de París, que li va denegar la residència a causa de les seves polítiques segregacionistes. Això no obstant, la directora del club la va ajudar a trobar un estudi i li va presentar l'escultor Augustus Saint-Gaudens, que li va trobar un lloc al taller de Jean-Antonin Carlès.

A Fuller, París li va semblar una ciutat fascinant i alliberadora: va poder-hi perfeccionar les seves habilitats artístiques i aprendre a través de les col·leccions d'art que albergava la ciutat –el Louvre, el Museu de Luxemburg, el Museu Cluny... Fuller afirmava que "visitava sovint els museus, no només per contemplar escultures, sinó també pintures". També va visitar l'Exposició Universal de 1900, on va tenir ocasió de veure una quantitat impressionant d'escultures als pavellons del Grand Palais i, encara més important, la retrospectiva de Rodin a la plaça de l'Alma. Va quedar captivada per aquest artista, a qui més endavant descriuria com "el mestre dels mestres".

Animada, Fuller es va inscriure a l'Acadèmia Colarossi, on va estudiar amb Jean Antoine Injalbert i va fer amistat amb la pintora alemanya Jelka Rosen, un encontre que resultaria crucial, ja que va coincidir que Rosen coneixia Auguste Rodin, i el 1902 va organitzar una trobada entre Fuller i el gran escultor a l'estudi que aquest tenia a Meudon. Fuller li va mostrar el guix *Malenconia silenciosa*, i sembla que Rodin va elogiar-ne l'expressió d'angoixa. Des d'aquell moment i durant tot el temps que va passar a París, Fuller cercava inspiració en l'escultor. L'impressionava la capacitat de Rodin per expressar estats psicològics profunds i la sensualitat del seu treball amb els materials. En la modernitat de la seva concepció del contingut i la forma, Fuller hi trobava un model que li permetia trencar amb l'escultura acadèmica i expressar-se de maneres noves, creant escultures sobre el sofriment humà i estats interiors de la ment, en lloc d'ocupar-se de motius idealitzats o respectables.

Portrait of Meta Warrick Fuller ca. 1911

Retrat de Meta Warrick Fuller, ca. 1911

## Meta Warrick Fuller: Afro-American Art Nouveau

Renée Ater  
Professor of American Art, University of Maryland  
rater@umd.edu

**C**ritics of the time hailed Meta Vaux Warrick Fuller as *the* significant artist of her generation, celebrating her as the "foremost sculptor of the Negro race". In her art, she combined her interest in the modernism of Auguste Rodin with the personal and emotional expressivity of the Symbolist movement and the natural forms of Art Nouveau.

Fuller was born Meta Vaux Warrick on 9 June 1877, to a family of the thriving Philadelphia black middle-class who were able to provide educational opportunities often denied then to African Americans. In 1893, she gained admission to the Girls' High School in Philadelphia, which offered regular academic courses as well as art classes, an area in which Fuller excelled. After graduation in 1896, Fuller received a scholarship to attend the Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, studying a range of subject matter including freehand and mechanical drawing, colour harmony, anatomy, applied design, sculpture, art history and French.

Upon completion of her studies, the twenty-two-year-old sailed for Europe in September 1899. She arrived in Paris only to find that Henry Ossawa Tanner, the expatriated African-American painter and friend of the family who had agreed to look after her, was not in town. Before leaving Philadelphia, she had applied to the American Girls Club in Paris, but was denied residence due to its segregationist policies. However, the club director helped her to find a studio and introduced her to the American sculptor Augustus Saint-Gaudens, who in turn found her a place at Jean-Antonin Carlès's atelier.

Fuller found Paris enthralling and liberating: she was able to refine her skills as an artist and learn from the art collections in Paris – the Louvre, the Luxembourg Museum and the Musée de Cluny, among others. Fuller stated that she "paid frequent visits to the museums, not to look at sculpture alone, but at the paintings as well." She also attended the Universal Exposition of 1900, where she saw an astounding amount of sculpture in the exhibition halls of the Grande Palais – and more importantly, Rodin's retrospective at the Place de l'Alma. She was captivated by Rodin, whom she would later describe as "The Master of Them All."



Oedipus (left) and Carrying the Dead were two of Warrick Fuller's sculptures shown in Siegfried Bing's Parisian gallery L'Art Nouveau in 1902. These sculptures are now lost; images are taken from the magazine *The World of Today* issue n. 3, 1907



Èdip (esquerra) i Traginant el mort van ser dues de les escultures que Warrick Fuller va mostrar a la galeria parisense de Siegfried Bing, L'Art Nouveau, el 1902. Aquestes escultures es van perdre; imatges són de la revista *The World of Today*, n. 3, 1907



© Mayhill Museum of Art, Goldendale, WA

The Wretched (1901) was shown at the Salon of the Société Nationale des Beaux Arts in 1903. According to critics, it "amazed" Parisians  
Els p ries (1901) va ser exhibit al Sal  de la Societat Nacional de Belles Arts el 1903. Segons la crítica, va "astorar" els parisencs

Encouraged, Fuller enrolled at the Académie Colarossi where she studied under Jean-Antoine Injalbert, and made friends with the German painter Jelka Rosen – an encounter that was to prove crucial, since Rosen happened to know Auguste Rodin. In 1902, she arranged a meeting between Fuller and Rodin at his studio in Meudon. Fuller showed him her small plaster *Silent Sorrow* and Rodin is said to have praised its anguished expression. From then on and throughout the rest of her stay in Paris, Fuller looked to Rodin for inspiration. She was impressed with Rodin's ability to convey deep interior psychological states and his sensuous handling of the materials. His Modernist approach to content and form provided a model that allowed her to break away from academic sculpture and express herself in new ways, creating sculpture with themes of human suffering and inward states of mind, rather than idealised or respectable subjects.

She soon caught the attention of Siegfried Bing as well, who held a solo exhibition of her sculptures at his gallery L'Art Nouveau. It included twenty-one works, including *The Impenitent Thief*, *Oedipus*, *Carrying the Dead* and *The Wretched*. News of this event crossed the Atlantic and the *New York Times* reported: "Her very great talent, amounting to almost genius, is admitted by the best critics here." In 1903, she showed *The Impenitent Thief* and *The Wretched* at the Société Nationale des Beaux-Arts. In an article in *Mercure de France*, Charles Morice remarked that Paris was "amazed" at *The Wretched*, which he described as one of the finest works at the Salon, and that Fuller had a "masterly expression of strange and original thought".



© The Museum of African American History, Boston

In her painted plaster Mary Turner: A Silent Protest Against Mob Violence (1919), Warrick Fuller made a statement against racist lynching  
En el guix pintat Mary Turner: protesta silenciosa contra la violència de les multituds (1919), Warrick Fuller va posicionar-se contra els linxaments racistes



Stanley Benders   David C. Fuller

Silent Sorrow (also known as Man Eating His Heart) was the small plaster that Warrick Fuller showed to Rodin on their first meeting in 1902

Melanconia silenciosa (també conegut com Home menjant-se el cor) va ser el petit guix que Warrick Fuller li va mostrar a Rodin en la seva primera trobada el 1902

Aviat va captar-se també l'atenció de Siegfried Bing, que li va organitzar una exposició individual a la seva galeria L'Art Nouveau: vint-i-una obres, incloent *El lladre impenitent*, *Èdip*, *Traginant el mort* i *Els p ries*. Les notícies sobre aquest esdeveniment van travessar l'Atlàntic, i el *New York Times* informava: "Els millors crítics d'aquí reconeixen el seu immens talent, gairebé genial". El 1903 va presentar *El lladre impenitent* i *Els p ries* a la Societat Nacional de Belles Arts de França. En un article al *Mercure de France*, Charles Morice assenyalava que Paris estava "astorat" davant *Els p ries*, que descrivia com una de les obres més belles del Saló, i afegia que Fuller posseia una "expressió magistral d'un pensament estrany i original".

Després de l'èxit parisenc, el 1902 Fuller va tornar als Estats Units plena d'optimisme. Però all  va topar amb el desinter s dels propietaris de les galeries locals vers la seva obra. Va decidir demanar consell a un amic de la família, el pol tleg i activista W. E. B. Du Bois, que va entendre que Fuller tenia molt per aportar a la imatge del progrés i el lideratge afroamericà en el món modern. El 1907 li va encarregar crear una sèrie de diorames (que s'han perdut) sobre la història de la comunitat negra per a l'Exposició del Tricentenari de Jamestown. La manera com tractava la complexitat de l'experiència afroamericana als Estats Units li va valdre certa notorietat.

Aviat viuria dues experiències que canviarien la seva vida. El 1909 es va casar amb Solomon C. Fuller, neuròleg i patòleg, i la parella es va mudar a una casa que s'havien construït a Framingham, Massachusetts. El 1910, es va incendiar el magatzem



  New York Public Library

Portrait of Meta Warrick Fuller, unknown date  
Retrat de Meta Warrick Fuller, de data desconeguda




© New York Public Library

*Ethiopia is perhaps the best-known of Warrick Fuller's pieces. Created in the mid-1920s, she was already moving on to a more classical modelling of form*

*Etiòpia és potser la peça més coneguda de Warrick Fuller. Feta a mitjan anys 1920, mostra una evolució cap a un modelatge de la forma més clàssic*

on guardava totes les eines i les obres. Comocionada per la destrucció de la major part del treball realitzat durant setze anys a París i Filadèlfia, Fuller va deixar d'esculpir durant un temps. No seria fins al 1913 quan, novament a petició de Du Bois, va acceptar realitzar *Emancipació*, una escultura monumental d'un home i una dona, per a l'Exposició sobre l'Emancipació Nacional amb motiu de la celebració dels cinquanta anys de la fi de l'esclavitud als Estats Units.

El 1919, va plantar cara al difícil tema del linxament d'una dona negra amb l'escultura de guix de dimensions reduïdes *Mary Turner: protesta silenciosa contra la violència de les multituds*. A mitjan anys 1920 va evolucionar cap a un modelatge més clàssic i detallat de la forma, i va produir la seva obra més coneguda, *Etiòpia*, una sorprenent figura pseudoegípcia que es desfà l'embenat que li embolcalla la part inferior del cos. Aquesta escultura representa una forma momificada que torna a la vida, una al·legoria del despertar de la consciència negra panafricana. A banda d'altres figures de dimensions reduïdes sobre temes de gènere i religió, la seva última escultura de grans dimensions va ser *Calavera parlant* (1937), basada en un conte popular de l'Àfrica Occidental.

La salut del seu marit es va anar deteriorant al llarg de la següent dècada, per la qual cosa Fuller només es va dedicar a l'art de manera intermitent. El 1953 va passar dos anys en un sanatori recuperant-se d'una tuberculosi. Un cop refeta, es va dedicar a escriure poesia, una passió tot just descoberta, i va deixar enrere l'escultura. Fuller va morir el 18 de març de 1968, als noranta-un anys. 



Renée Ater © Museum of African American History, Boston

*1999 bronze cast of the 1913 sculpture Emancipation, which Fuller did upon request of the activist W.E.B. DuBois to celebrate the 50th anniversary of the abolition of slavery in the USA*

*Còpia en bronze (1999) de l'escultura Emancipació, que Fuller va crear el 1913 per encàrrec de l'activista W.E.B. Du Bois per commemorar el 50è aniversari de l'abolició de l'esclavitud als EUA*



© Museum of African American History, Boston

*Inspired by a West African folk tale, Talking Skull was Fuller's last large bronze work (1937)*


*Inspirada en una rondalla popular de l'Àfrica Occidental, Calavera parlant va ser la darrera gran obra en bronze de Fuller (1937)*

With success in Paris, Fuller returned optimistic to the United States in 1902, only to find out that local gallery owners were not interested in her Modernist work. She decided to take up the advice of a family friend, the political scientist and activist W.E.B. Du Bois, who felt that Fuller had much to contribute to the representation of African-American progress and leadership in the modern world. In 1907, she was commissioned to create a series of dioramas (now lost) tracing black history for the Jamestown Tercentennial Exposition. From then on she was renowned for dealing with the complexity of the African-American experience in the United States.

Soon Fuller was to live through two different experiences that would change her life: In 1909, she married Solomon C. Fuller, a neurologist and pathologist, and the couple moved to a house they had built in Framingham, Massachusetts. In 1910, the warehouse in which all her tools and works were stored burnt down. Dismayed at the destruction of most of her sixteen years of work from Paris and Philadelphia, Fuller interrupted her sculpting. It would not be until 1913 when, again at the request of Du Bois, she would agree to produce *Emancipation*, a monumental sculpture of a man and

woman for the National Emancipation Exposition, a fair celebrating fifty years of the end of slavery in the United States.

In 1919, she wrestled with the difficult theme of the lynching of a black woman in her small-scale plaster *Mary Turner: A Silent Protest against Mob Violence*. In the mid-1920s, turning to a more classical and detailed modelling of form, she produced her best-known work, *Ethiopia*: a striking pseudo-Egyptian figure unwrapping her swathed lower body. This sculpture depicts a mummified form returning to life, representing the awakening of Pan-African black consciousness. Among other small-scale genre and religious figures, her last large sculpture was *Talking Skull* (1937), based on a West African folktale.

As her husband's health declined over the next decade, Fuller made art only intermittently. In 1953, she spent two years recovering from tuberculosis at a sanatorium. Once she was well, she wrote poetry, a newfound passion, leaving sculpture behind. Fuller died on 18 March 1968, at the age of ninety-one. 

## Construcció i destrucció de la Vil·la Fournier-Defaut

Jérôme Perrin  
Historiador de l'Art, Musée de l'École de Nancy  
jerome.perrin@mairie-nancy.fr

El 1901, es va iniciar a Nancy un vast projecte immobiliari que pretenia dur a terme la construcció d'un barri residencial privat de vuitanta-vuit vil·les en una superfície de vint hectàrees. Aquestes sumptuoses vil·les estaven destinades, segons establien les clàusules de la promoció, "a ser habitades per famílies de propietaris, rendistes, industrials, comerciants, oficials o professionals liberals". Una porteria a l'entrada i un gran reixat assegurarien als futurs propietaris una tranquil·litat i una seguretat òptimes. El projecte d'ordenació fou confiat a

dos joves arquitectes de Nancy: Émile André (1871-1933) i Henry Gutton (1874-1963). A causa de la llunyania respecte del centre urbà i del cost adquisitiu i constructiu, aquest ambiciós projecte no va reeixir i el 1906 només s'havien edificat sis habitatges.

La primera casa construïda va ser fruit de la col·laboració dels arquitectes Henri Gutton (oncle d'Henry, 1851-1933) i Joseph Hornecker (1873-1942) per compte de Fournier et Defaut, empresa acreditada del Parc de Saurupt. Situada originàriament davant la caseta del porter, ocupava una parcel·la de 2.100 m<sup>2</sup>, la més important del parc. Construïda entre 1902 i 1904 en un estil Art Nouveau eclèctic, la casa s'erigeix seguint un principi racionalista, on la funció determina la forma general; d'aquí els nombrosos entrants de façanes i cossos d'edificis. L'aposta de l'arquitecte Hornecker era combinar tradició i modernitat per fer d'aquesta casa una mena de vil·la de mostra del Parc de Saurupt. La casa va ser descrita el 1906 per l'erudit periodista Émile Badel: "L'estil clàssic combina molt hàbilment amb la fantasia moderna: hi trobem torretes sortints, un alt frontó ricament decorat, balcons i miradors, un magnífic hivernacle, grans obertures assolellades, llars de foc d'estil renaixentista i una teulada afilada retallada amb coqueteria." Tant l'exterior com l'interior estaven ricament decorats amb motius florals d'estil Art Nouveau: vitralls florals de Joseph Janin, motlures en estuc decorades amb pinyes, escultures de cascals, ceràmiques esmaltades i forjats en *coup de fouet*, entre altres. La casa va romandre deshabitada fins al 1906, quan es va posar a lloguer, i més tard, el 1911, es va vendre a Albert Crovisier, que hi

va fer algunes petites modificacions: va encarregar un nou vitrall a Jacques Gruber i va fer afegir una marquesina damunt la porta de l'entrada principal.

A finals de la dècada de 1960 la vil·la es posa a la venda, però no va trobar comprador, va acabar sent ocupada il·legalment i la manca de manteniment va fer que s'anés deteriorant.



*The Fournier-Defaut Villa seen from Rue des Brice.  
Photo published in the book Les nouvelles constructions  
de Nancy (Paris, 1908)*

*La Vil·la Fournier-Defaut vista des de la Rue des Brice.  
Fotografia publicada al llibre Les nouvelles constructions de  
Nancy (Paris, 1908)*

## Construction and Destruction of the Villa Fournier-Defaut

Jérôme Perrin  
Art Historian, Musée de l'École de Nancy  
jerome.perrin@mairie-nancy.fr

In 1901, a huge property development was undertaken in Nancy that aimed to build a private residential neighbourhood of eighty-eight villas on a land area of twenty hectares, christened the Parc de Saurupt. It was envisaged – according to the promotional specifications – that these sumptuous villas “be inhabited by the families of landowners, landlords, industrialists, sales representatives, government officials and independent professionals.” A gated entrance and high railings assured the future owners their peace of mind and maximum security. The plans were commissioned to two young Nancy architects: Émile André (1871–1933) and Henry Gutton (1874–1963). Due to its distance from the town centre and the purchasing and construction costs, this ambitious project did not take off and by 1906 only six homes had been built.

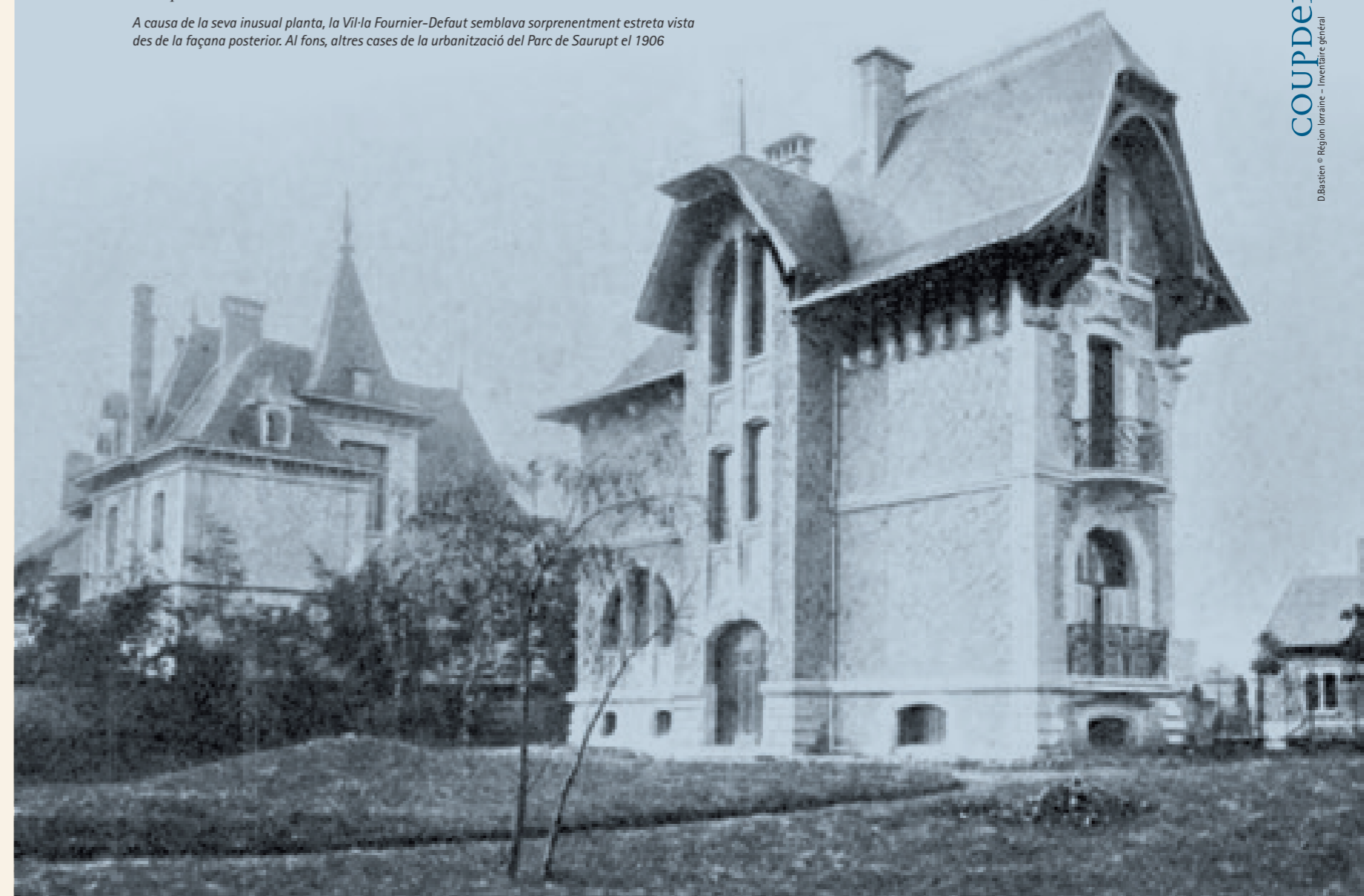
The first house erected was the result of a collaboration between the architects Henri Gutton (uncle of the Henry

Gutton above, 1851–1933) and Joseph Hornecker (1873–1942), commissioned by Fournier et Defaut, an accredited company in the Parc de Saurupt project. Originally situated in front of the watchman's lodge, it occupied a plot of 2,100 m<sup>2</sup>, the largest in the park. Built between 1902 and 1904 in an eclectic Art Nouveau style, the house follows rationalist principles, in which the function determines the general layout. This explains the numerous entrances in the façades and building volumes. Hornecker's aim was to combine tradition and modernity in order to turn this villa into a sort of showroom for the Parc de Saurupt.

The house was described in 1906 by the erudite journalist Émile Badel: “The classical style combines artfully with modern fantasy: we encounter sprouting turrets, a high, richly decorated frontage, balconies and lookouts, a magnificent conservatory, large sun-drenched windows, fireplaces in a Renaissance style and a steeply pitched roof that has been cut back coquettishly.” Both the exterior and interior were richly decorated with floral motifs

*Due to its unusual ground plan, the Villa Fournier-Defaut appeared surprisingly narrow when seen from the rear façade. In the background, other houses of the Saurupt Park development in 1906*

*A causa de la seva inusual planta, la Vil·la Fournier-Defaut semblava sorprenentment estreta vista des de la façana posterior. Al fons, altres cases de la urbanització del Parc de Saurupt el 1906*



El 1974, s'inicià un projecte immobiliari que contemplava construir un conjunt de cinc vil·les d'alt nivell on hi ha la Vil·la Fournier-Defaut, i es va obtenir el permís per enderrocar-la i construir-hi. Al novembre d'aquell any, un article a *L'Est republicain* afirmava que la casa es podia recuperar, sempre que s'hi invertissin algunes desenes de milers de francs de l'època. El periodista assenyalava també que "ara que ha arribat l'hora de passar


als fets, ens sorprenem, debatem, ens escandalitzem, posem el crit al cel. Massa tard".

La Vil·la Fournier-Defaut, en efecte, s'hauria pogut beneficiar d'una mesura de protecció gràcies a una demanda d'inclusió en l'inventari de Monuments Històrics. Però aquesta demanda es va fer un cop ja s'havien concedit els permisos per enderrocar i construir. Així doncs, la Vil·la Fournier-Defaut fou enderrocada malgrat la protesta de nombroses associacions de veïns i d'estudiants de l'Escola de Belles Arts de Nancy, que van realitzar amb motiu d'això diversos cartells denunciant la massacre del patrimoni. Només es va conservar el reixat de tancament, que encara avui delimita l'antiga parcel·la.

Si bé aquesta mobilització no va ser suficient per aturar la destrucció de la vil·la, sí que va comportar una presa de consciència global del valor del patrimoni de l'École de Nancy. Tot i que el museu de l'École de Nancy, inaugurat el 1964, es dedicava principalment a la conservació de l'art decoratiu Art Nouveau, el gran

### La Vil·la Fournier-Defaut fou enderrocada malgrat la protesta de nombroses associacions

públic encara estava poc sensibilitzat –i era poc sensible– vers aquesta forma d'art. Les destruccions d'aquest patrimoni foren molt habituals a Europa entre els anys 1950 i 1970. Poc abans, el 1968, a Nancy mateix ja s'havia enderrocada la Casa Luc, nascuda també de la col·laboració de Gutton i Hornecker, tot i que se'n va poder salvar part de la decoració que es va dipositar al museu de l'École de Nancy: la barana de l'escala, forjats, llums, vitralls, capfoguers...

Però la destrucció de la Vil·la Fournier-Defaut, i sobretot la mobilització que va despertar, va comportar la ràpida protecció de més d'una trentena de cases d'estil École de Nancy. El 1976, la important exposició "Nancy architecture 1900" que es va presentar a París i a Nancy va permetre cridar l'atenció sobre aquest patrimoni excepcional i sobre la urgència de garantir-ne la protecció a llarg termini. 



Staircase of the house shortly before the demolition in 1974, after years of decay  
Escala de la casa poc abans de ser enderrocada el 1974, després d'anys d'abandó

D. Bastien © Région lorraine - Inventaire général

in the Art Nouveau style: floral stained glass by Joseph Janin, stucco mouldings decorated with pineapples, sculptures of poppies, enamelled ceramics and *coup de fouet* wrought ironwork, among other features. The house remained uninhabited until 1906, when it was rented out. It was bought in 1911 by Albert Crovisier, who made a few small modifications: he commissioned Jacques Gruber to create a new stained-glass window and added a canopy above the main entrance.

In the late 1960s, the villa was put up for sale, but did not find a buyer. It ended up as an illegal squat and the lack of maintenance caused its slow deterioration. In 1974, a property development began that foresaw building a collection of five luxury villas on the land where Villa Fournier-Defaut stood. This project obtained a permit to demolish the building and build on the site. In November of that year, an article in *L'Est republicain* declared that the house could be saved if investment was obtained of some tens of thousands of francs of the time. The journalist also added that "now that the time for action has come, we act surprised, argue, appear scandalised and scream to the high heavens. It's too late."

### The Villa Fournier-Defaut was demolished despite the protests of numerous associations

The Villa Fournier-Defaut might, in fact, have gained a measure of protection stemming from a request for inclusion in the list of historical monuments. But that application was

made once the demolition and building permits had already been granted. So the Villa Fournier-Defaut was demolished despite the



Frontal façade of the villa. Photo published in the book *Les nouvelles constructions de Nancy* (Paris, 1908)

Façana principal de la Vil·la. Fotografia publicada al llibre *Les nouvelles constructions de Nancy* (Paris, 1908)

© Musée de l'École de Nancy



Detail of plaster ceiling mouldings, shortly before demolition in 1974 / Detall de motlures de guix del sostre, poc abans de l'enderroc el 1974

G. Crement © Région lorraine - Inventaire général



Here and on the opposite page, bottom: the students of the École des beaux-arts de Nancy developed an energetic campaign creating posters against the demolition of the Villa Fournier-Defaut throughout 1974. The campaign failed to achieve its objective, but it proved a powerful contribution to raising awareness of the value of Art Nouveau heritage among both the people and authorities of Nancy

En aquesta pàgina i la pàgina oposada, a baix: els estudiants de l'Escola de Belles Arts de Nancy van llançar una energètica campanya de protesta creant cartells contra l'enderroc de la Vil·la Fournier-Defaut al llarg del 1974. La campanya no va aconseguir el seu objectiu, però va demostrar ser una potent contribució per conscienciar tant la ciutadania com les autoritats de Nancy sobre el valor del seu patrimoni modernista


# memory



A dramatic image of the half-demolished villa / Corprenedora imatge de la Vil·la a mig enderrocar

protests of numerous neighbourhood associations and students from the École des beaux-arts de Nancy, who created several posters for the cause, denouncing the destruction of this heritage. Only the railings of the fence were saved, which even today define the old plot.

While that mobilisation was not sufficient to prevent the villa's destruction, it did lead to a raising of overall consciousness of the value of the École de Nancy's heritage. Though the Musée de l'École de Nancy was inaugurated in 1964 with the principal mission of conserving Art Nouveau decorative art, the wider public remained barely aware of – and so less sensitive to – this form of art. The destruction of this heritage was very common in Europe from the 1950s to the 1970s. Shortly before, in Nancy itself in 1968, the Luc House had been demolished. This was another product of the fruitful collaboration between Gutton and Hornecker. Here, part of the decoration could be saved and was deposited in the Musée de l'École de Nancy: the staircase bannister, wrought ironwork, lights, stained glass, andirons and so on.

Yet the destruction of the Villa Fournier-Defaut, and above all the mobilisation which it awakened, led to the speedy protection of more than thirty houses in École de Nancy style. The important exhibition "Nancy Architecture 1900", held in Paris and Nancy in 1976, caused attention to be focussed on this exceptional heritage and on the exigency of guaranteeing it long-term protection. 





## Els Jardins de La Tropical, una bellesa havanera poc coneguda

Yaneli Leal del Ojo de la Cruz  
Professora d'Història de l'Art, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana  
yaneli@sangeronimo.ohc.cu

**E**nvoltat d'un silenci feixuc celebra el seu 114è aniversari un dels parcs més singulars construïts a Cuba. Un segle enrere omplia d'anuncis totes les revistes i guies turístiques, i era un dels llocs més freqüentats i celebrats de l'Havana. Malgrat el renom que va assolir, en les darreres dècades s'ha submergit en un abandó que n'ignora el gran valor patrimonial i atenta contra la seva justa preservació.

La història comença a final del segle XIX, quan Cosme Blanco Herrera, un emigrant espanyol natural de Santander, va decidir ampliar les seves inversions en la indústria cubana i va comprar la fàbrica de cervesa La Tropical. Al cap de pocs anys de gran apogeu econòmic, va adquirir els terrenys adjacents a la fàbrica, situada al barri de Puentes Grandes, i hi va fer construir un parc recreatiu per potenciar la venda dels seus productes.

En les darreres dècades s'ha submergit en un abandó que n'ignora el gran valor patrimonial

Va encarregar al mestre d'obres català Ramon Magriñà el projecte d'un magnífic jardí modernista, el primer d'aquest estil a l'illa, en el que aleshores es coneixia com la vall de San Gerónimo. El disseny paisatgista, afavorit per la vegetació natural de la vall i l'afluència del riu Almendares –que abraça els 297.154 m<sup>2</sup> de superfície inicials–, responia als conceptes més actualitzats d'arquitectura paisatgista i aportava a una ciutat que s'urbanitzava a passos gegants un important espai verd per a l'esbarjo en cordialitat i harmonia amb la naturalesa.



The once-splendorous La Tropical Gardens are in dire need of repair today  
Els Jardins de La Tropical, abans esplendorosos, necessiten avui una reparació urgent



General view of the Ensueño hall amidst the gardens, with the 1911 neo-Arabic castle behind it  
Vista del saló Ensueño enmig dels jardins, amb el castell neòàrab construït el 1911 al darrere

## La Tropical Gardens: A Retiring Havana Beauty

Yaneli Leal del Ojo de la Cruz  
Professor in History of Art, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana  
yaneli@sangeronimo.ohc.cu

**O**ne of the most singular parks built in Cuba is celebrating its 114th anniversary in heavy silence. A century ago, it filled the country's magazines and tourist guides with adverts that extolled it as one of the most visited and celebrated spots in Havana. In spite of the fame it earned, recent decades have seen it sink into a decay that has allowed its significant heritage value to be disregarded and its well-merited preservation hindered.

Its story began in the late nineteenth century when Cosme Blanco Herrera, a Spanish emigrant from Santander, decided to expand his investments in Cuban industry and purchased La Tropical brewery. After a few years of pure economic boom times, he purchased the land adjoining the factory, situated in the Puentes Grandes neighbourhood, and had a leisure park built there to promote the sale of his products.

The beautiful Modernista garden which he commissioned the Catalan general contractor Ramón Magriñà to create in the then-renowned San Gerónimo valley was the first of its type on the island. Magriñà's landscape design, favoured by the valley's natural vegetation and the affluence of the Almendares River – which hugs its first 297,154 m<sup>2</sup> of land area – reflected the most up-to-date concepts in landscape architecture. This project gifted a significant green space to a city that was becoming urbanised in leaps and bounds, a space for genuine relaxation in harmony with nature.

When it was opened in 1904, La Tropical Gardens had three beautiful Modernista halls that were used for large parties and commemorative lunches. The Ensueño hall, the scene of lively parties, was the most striking of all with an imposing starfish design on its ground-floor ceiling. Two large starfish

Recent decades have seen it sink into a decay that has allowed its significant heritage value to be disregarded

that function as lamps, crouching on a field of other starfish, all built using moulded cement, are the highlights *par excellence*. Also of reinforced cement is the hall's structure, which simulates plant motifs in the decoration of its towers, columns, architraves and railings, creating the illusion of ancient tree trunks and branches that merge with the natural atmosphere in which they are sited. The textural truthfulness of the plant and rocky surfaces that decorate all of the park's halls is one of the most valuable attractions of this early Cuban Modernista site.

The second hall is conceived around the concept of a two-hundred-year-old Spanish lime tree that gave the hall its name. Originally, only a chapel stood here, built as an artificial cave of cement and stone, the rear of which was transformed into a canteen for serving beer. Its main façade is of a beauty worthy of



One of the towers of the Ensueño hall: All four towers were identical, each with a rather handsome reinforced concrete cupola

Una de les torres del saló Ensueño: totes quatre torres eren idèntiques, i cadascuna tenia una bonica cúpula de ciment armat



The Landises, an English family, were photographed c. 1910 in front of La Cúpula hall of La Tropical Gardens. Photo published courtesy of Ms Sydnor Dickenson, granddaughter of A.C. Landis (first from the right)

Els Landis, una família anglesa, van ser fotografiats c. 1910 al davant del Saló La Cúpula dels Jardins de La Tropical. Imatge publicada per cortesia de la Sra. Sydnor Dickenson, néta d'A.C. Landis (el primer per la dreta)

Quan es van inaugurar, el 1904, els Jardins de La Tropical comptaven amb tres grans salons modernistes destinats a la celebració de grans festes o àpats commemoratius. El saló Ensueño és el més vistós dels tres, i a la planta baixa aixoplugava les animades festes amb un sostre imponent d'estrelles de mar. Hi destaquen les dues estrelles gegants que, com a làmpades, descansen sobre una manta d'estrelles, tot plegat construït amb motlles de ciment. De formigó armat és també l'estructura del saló, que simula motius vegetals en la decoració de les torres, columnes, arquitrans i baranes, produint la il·lusió de vetustos tronc i branques d'arbres que es fonen amb l'ambient natural on s'ubica. El verisme de la textura de les superfícies vegetals i rocoses de tots els salons del parc és un dels atractius que més valor atorguen a aquesta primera obra modernista cubana.

El segon saló es va articular a partir d'un *mamoncillo* (*Melicoccus bijugatus*) bicentenari, que li va donar nom. Originàriament només tenia una capella construïda en una cova artificial de ciment i pedra, i a la part del darrere es convertia en una cantina de cervesa. La façana principal és d'una bellesa que sembla extreta d'un conte de fades. Al seu costat, un petit mirador projectat sobre el riu permetia gaudir d'uns memorables àpats o de les regates que solien celebrar-s'hi. La pergola està




Image of the stone staircase leading up to the Ensueño hall, taken shortly after the inauguration of the gardens in 1904

Imatge de l'escala de pedra que condueix al Saló Ensueño, feta poc després de la inauguració dels jardins el 1904

coronada per una ampolla de cervesa de ciment que, igual que altres motius presents a tot el parc, al·ludien a l'activitat comercial que s'hi desenvolupava.

El tercer saló, La Cúpula, dedicat a recepcions privades, destaca igual que els anteriors per l'ús pioner a Cuba del formigó armat i per l'explotació de les facultats del ciment gris com a material ornamental.

Durant la primera meitat del segle XX va continuar incorporant nous salons i serveis que li van valer la predilecció de la societat havanera com a espai recreatiu. Tot i que les noves estructures no va respondre a l'estil original, mai no va perdre l'essència modernista. Les activitats que s'hi feien, inoblidables i molt variades, eren freqüentades per totes les classes socials i visitants estrangers. Els salons guarden moments valuosos que enriqueixen el patrimoni immaterial de Cuba. Després de ser nacionalitzats el 1960, els Jardins de La Tropical van tenir una història força accidentada, amb grans períodes de tancament caracteritzats pel deteriorament material del parc. De la mateixa manera, les festes que s'hi van celebrar recentment van perjudicar el seu prestigi, per la qual cosa necessita avui un pla de rehabilitació urgent i una gestió cultural adequada que li retorni el seu valor per tal que pugui celebrar els seus aniversari de manera esperançadora, perquè la indolència no liquidi una joia arquitectònica única i, encara més, necessària. 

© Fototeca del Archivo Nacional de Cuba, Colección de Industrias



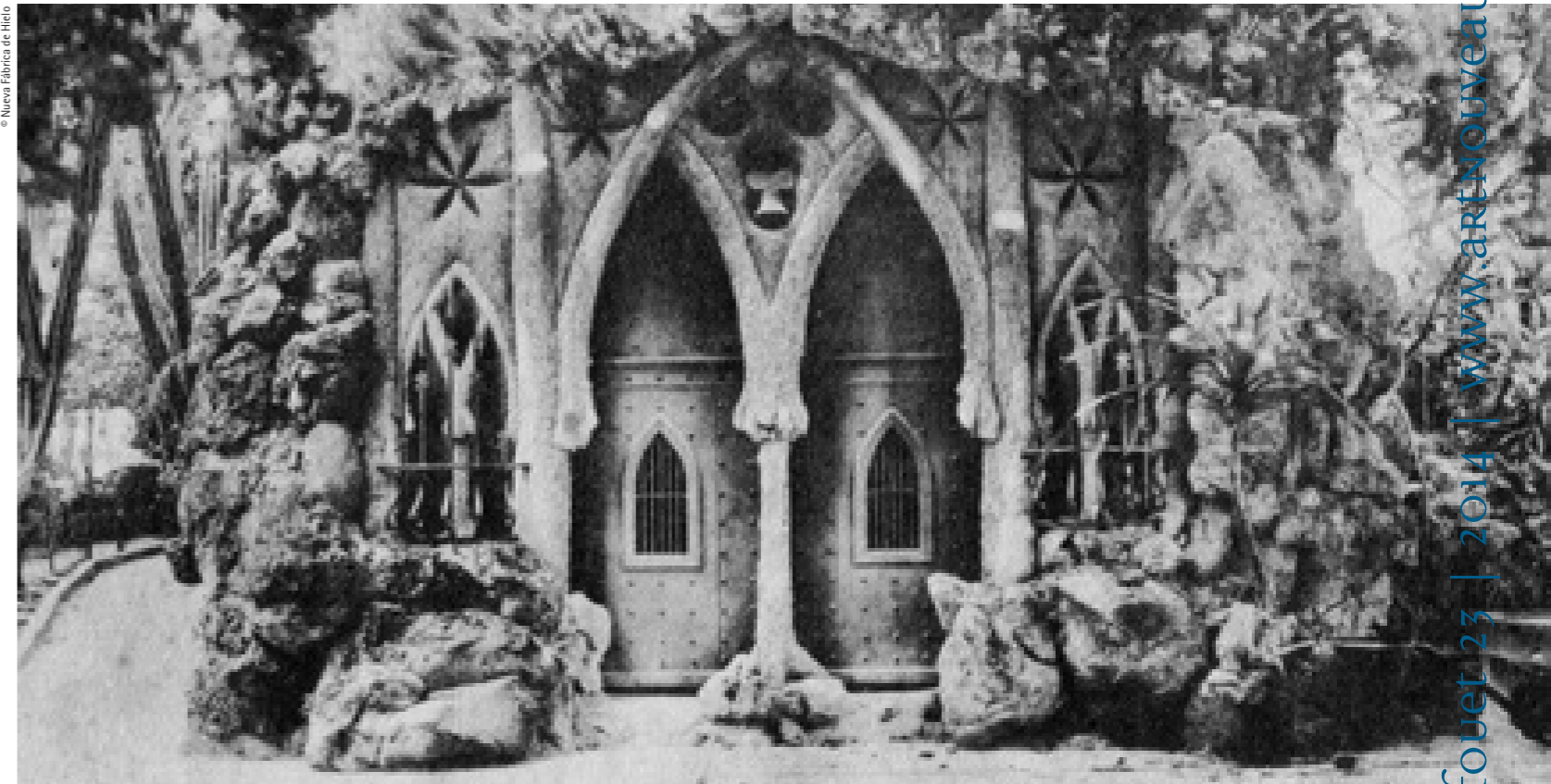
© Fototeca del Archivo Nacional de Cuba, Colección de Industrias

© Patricia Baroni



Left, period picture of the ground-floor space of the Ensueño hall; its decoration was made with cement mouldings. Right, the same space today  
Esquerra: foto d'època de l'espai de planta baixa del Saló Ensueño, que estava decorat amb motlures de ciment. A la dreta, el mateix espai avui

© Nueva Fábrica de Hielo




Façade of the Modernista chapel in the Mamoncillo Hall of the gardens, c. 1923 (above) and now (below)

Façana de la capella modernista al Saló Mamoncillo dels jardins, c. 1923 (a dalt) i avui (a baix)

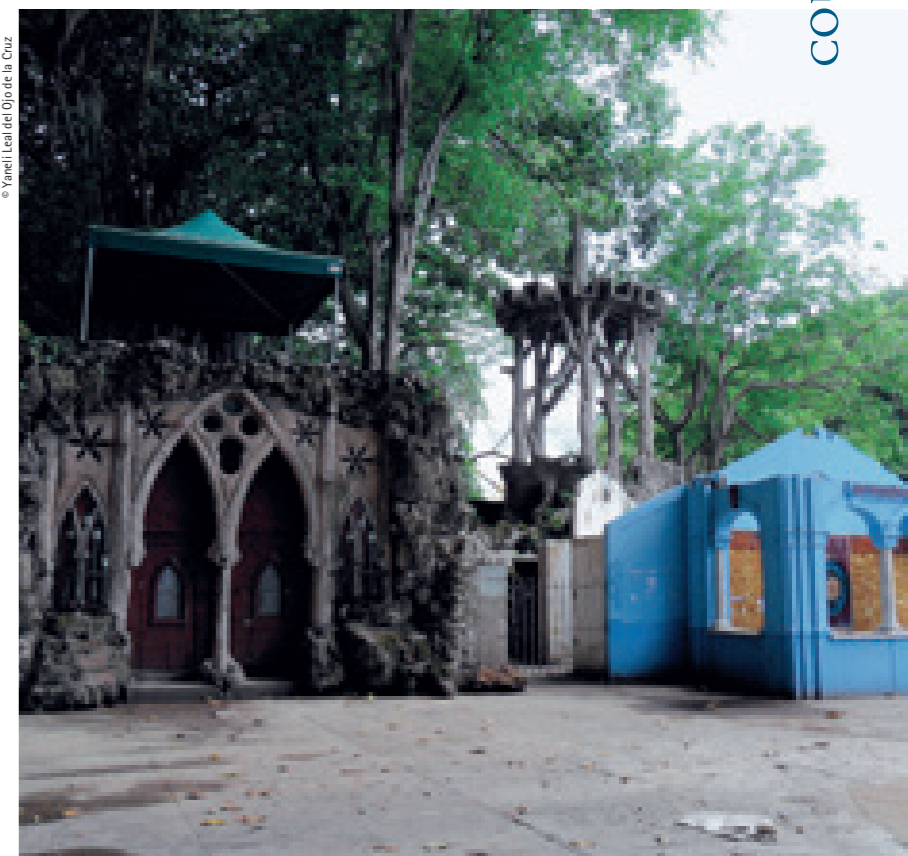
a fairytale. Beside it, a small lookout built above the river would allow visitors to enjoy the memorable luncheons and regattas that were held there. Crowning its pergola is a bottle of beer, cast from cement which, like other motifs scattered throughout the park, alludes to the firm's commercial activity.

The park's third hall, La Cúpula, was used for private receptions, and stands out as much as the other two for its pioneering use of reinforced concrete in Cuba, and for exploiting the faculties of grey cement as a decorative material.

During the first half of the twentieth century, the park continued to add other halls and services, earning it predilection in Havana society as a recreational space. Though the new structures did not mimic the original style, it never lost its Modernista essence.

The park's activities were unforgettable and highly varied, frequented by all social classes and foreign visitors. Its halls have witnessed valuable moments that enrich Cuba's intangible heritage. After being nationalised in 1960, La Tropical Gardens experienced a rather turbulent history, remaining closed for long periods during which the park physically deteriorated. In the same vein, the recent festivals held there have endangered its heritage to the point where today it requires an urgent rehabilitation plan. Suitable cultural management is urgently required to redeem the park's bygone splendour, ensuring that this unique and quintessentially necessary architectural gem will not fall victim to mere indolence. 

© Yaneli Leal del Ojeda de la Cruz



## Una nova vida per al Palau de Cultura Ziemeļblāzma de Riga

Anita Anteniške  
Arquitecta, Riga  
aan@latnet.lv

El Palau de Cultura Ziemeļblāzma, l'edifici públic modernista més gran de Riga, va celebrar el seu centenari l'any 2013 amb una espectacular reobertura després d'una curiosa restauració per part de l'equip de disseny JS & Moduls dirigit per l'arquitecte Juris Skalbergs, que va durar sis anys. Enguany es converteix en l'escenari d'alguns dels actes més importants que tindran lloc a Riga com a Capital Europea de la Cultura durant el 2014. El Palau Ziemeļblāzma, blanc i elegant, fou construït els anys 1910-1913 per l'industrial, activista cultural i constructor de violins i mecenes Augusts Dombrovskis.

A final del segle XIX, mentre Riga es convertia en una de les ciutats europees amb un creixement més accelerat, Augusts Dombrovskis (1845-1927), incansable treballador i un home fet a si mateix, prosperava i entrava a formar part de l'acabalada classe mitjana letona, i es convertia en un membre prominent de la Societat Letona de Riga, l'organització cultural més important de l'època, convençuda de la importància de l'educació cultural com a via per a un veritable desenvolupament i un futur millor. En les seves indústries de la fusta, ubicades a la llunyana zona de Vecmīlgrāvis, Dombrovskis ja hi havia construït habitatges per als seus treballadors i una escola infantil. Més tard, el 1903, va decidir fomentar la cultura a Riga creant i finançant una Societat cultural local antialcohol, amb el nom de Ziemeļblāzma ("aurora boreal" en letó), que confiava que il·luminés espiritualment i educativament la ciutat i el país. Al cap de dos anys es va inaugurar un edifici de fusta de dues plantes per acollir produccions teatrals, concerts, conferències i altres esdeveniments d'oci lliures d'alcohol; comptava també amb una biblioteca i un *bowling*. Després, Dombrovskis va



Augusts Dombrovskis, in 1927, at work on his lifelong passion; making violins  
Augusts Dombrovskis, el 1927, treballant en la passió de la seva vida; construir violins

adquirir les terres del voltant –més de cinc hectàrees del sòl més difícil que es pugui imaginar: dunes bàltiques– per crear-hi un bell parc.

Però si el segle XX va ser l'època daurada de la cultura letona, fou també un temps de turbulència política. Durant la Revolució de 1905 les autoritats imperials russes van enviar expedicions de càstig a Letònia per ofegar la revolta, i el 1906 un escamot va incendiar l'edifici Ziemeļblāzma amb l'argument que s'hi celebraven reunions revolucionàries. El mateix Dombrovskis es va salvar de la mort durant aquest episodi fugint a l'exili, però va tornar al cap d'un any, amb energies renovades per reprendre el seu somni. El 1907 es va construir un pavelló temporal per a ús de la Societat, i el 1908 va inaugurar la Casa Burtņieku (la primera residència per a escriptors i artistes a Letònia) i una escola dissenyada juntament amb l'escultor Gustavs Šķīlteris. Finalment, el 1910, Dombrovskis va iniciar la construcció d'un nou edifici definitiu per a la Societat Ziemeļblāzma.

A la documentació del projecte no hi consta el nom de cap arquitecte; sembla que Dombrovskis no només hi va posar els diners, sinó que també va contribuir al disseny de l'edifici. Hi passava una estona cada dia, per supervisar la construcció d'aquell volum elegant que recordava un vaixell i que representava clarament les idees de tota una vida del seu creador: centenars de finestres per garantir la il·luminació de totes les sales; espais d'activitats i vestíbuls; experimentació amb nous materials ignífugs i l'innovador formigó armat. Des dels senzills interiors pintats amb els colors de l'aurora boreal (blanc i blaus i verds pàl·lids) fins a les làmpades i el mobiliari, simple però funcional, tot l'edifici fou dissenyat perquè fos econòmicament sostenible i amb molt d'espai per

## New Lease of Life for the Ziemeļblāzma Palace of Culture in Riga

Anita Anteniške  
Architect, Riga  
aan@latnet.lv

The Ziemeļblāzma Palace of Culture, Riga's largest Art Nouveau public building, celebrated its one-hundredth anniversary in 2013. A spectacular reopening culminated a thorough six-year renovation by the JS & Moduls design team, led by architect Juris Skalbergs. This year it is the venue for some of the main events held on the occasion of Riga's role as the 2014 European Capital of Culture. White and elegant, Ziemeļblāzma Palace was built in 1910-1913 by the industrialist, cultural activist, violin maker and patron, Augusts Dombrovskis.

At the end of the nineteenth century, as Riga became one of the fastest growing towns in Europe, the hard-working self-made man Augusts Dombrovskis (1845-1927) joined the wealthy Latvian middle classes. He became a prominent member of the Riga Latvian Society – the largest cultural organisation of the time, whose members were firm believers in the importance of cultural education for true development and a better future. In his timber industries located in the distant Vecmīlgrāvis area, Dombrovskis had already built housing for his workers and a kindergarten for their children. Then, in 1903, he decided to promote culture in Riga itself by establishing and

Indriķis Stumans © Juris Skalbergs



Image of the Ziemeļblāzma palace shortly after completion  
Imatge del Palau Ziemeļblāzma poc després de la seva construcció



The Ziemeļblāzma Palace and its park under construction in 1912  
El Palau Ziemeļblāzma i el parc, durant la seva construcció el 1912

© Ilustrācija un mākslas muezis

fer-hi activitats i per albergar plantes i quadros. El palau es va inaugurar l'1 de setembre de 1913 i aquell primer any, abans de l'esclat de la Primera Guerra Mundial, va assolir un èxit total: festivals, concerts, festes a l'aire

**Al seu testament, Augusts Dombrovskis va deixar tot el conjunt al poble de Letònia**

legal, el Palau Ziemeļblāzma ha seguit sent bàsicament un centre cultural. Amb els anys ha estat objecte de diverses restauracions: en els anys 1930

lliure, representacions teatrals, festivals infantils i tota mena d'activitats culturals i educatives per a totes les franges d'edat.

Des d'aleshores i al llarg de tot el segle XX, malgrat els canvis polítics i de la propietat

es van tancar amb miralls les columnes de ferro colat del vestíbul principal, i altres columnes es van arrebossar seguint l'estil del realisme social dels anys 1950. En la dècada de 1970 es van afegir unes parets divisòries que separaven les galeries laterals de la sala principal, que quedava així privada de llum natural directa, i durant els anys 1980, amb un gust renovat pel Modernisme, es van pintar els interiors en una interpretació lliure d'aquest estil. El 1998, el palau va ser catalogat com a monument arquitectònic, i el 2010 es van afegir els jardins a aquesta catalogació.

Augusts Dombrovskis fou enterrat al jardí del Palau Ziemeļblāzma. Al seu testament va deixar tot el conjunt al poble de Letònia, amb la petició que es conservés l'esperit cultural i lliure d'alcohol. El 2003, l'Ajuntament de Riga es va fer càrrec del palau i el parc amb la intenció de



*View of the south façade of the palace after restoration. The large vertical glazing gives light to the historical staircase while the semicircle of windows on the top floor light up the new dance studio*

*Vista de la façana sud del palau, després de la restauració: els grans finestrals verticals donen llum a l'escala original, mentre que al pis superior la finestra semicircular il·lumina el nou estudi de dansa*



*On the garden façade, the architects of the rehabilitation added a glass-canopied restaurant hall that projects the interior of the building into the park*

*A la façana del jardí, els arquitectes de la rehabilitació van afegir una sala-hivernacle al restaurant, que projecta l'interior de l'edifici cap al parc*

financing a local cultural anti-alcohol society, Ziemeļblāzma (Latvian for "northern lights"), with which he hoped to cast spiritual and educational light, as it were, over the city and the land. A year later, a two-storey timber building was opened to host theatre productions, concerts, lectures and other alcohol-free entertainment events. It also included a library and a bowling hall. Then Dombrovskis bought the surrounding land – more than five hectares of the trickiest soil imaginable: Baltic dunes – to create a beautiful park.

But if the early twentieth century was the golden age of Latvian culture, it was also a turbulent political time. During the 1905 Revolution, the Russian imperial authorities sent repressive punitive expeditions to Latvia to stamp out the uprising, and in 1906, a squad burned down the Ziemeļblāzma building on allegations that revolutionary meetings were being held there. In that episode, Dombrovskis himself miraculously escaped death by fleeing into exile, but he returned one year later, full of energy to resume pursuit of his dream. A temporary pavilion for the Society's use

**In his will, Augusts Dombrovskis left the entire complex to the people of Latvia**

*The tower of the park provides a spectacular belvedere of the palace and surroundings*

*La torre del parc aporta un mirador espectacular sobre el palau i l'entorn*





# JUBILEE

was built in 1907 and the next year he opened Burtnieku House (Latvia's first-ever residence for writers and artists) and a school designed in collaboration with the sculptor Gustavs Šķilters. Finally, in 1910, Dombrovskis began construction of a new, definitive building for the Ziemeļblāzma Society.

Project documentation shows no architect name. It seems that Dombrovskis himself not only provided the money, but also contributed to design the building. He spent time at the site every day, supervising the construction of the elegant, ship-like volume that clearly represented its creator's lifelong ideas: hundreds of windows, ensuring all the halls were illuminated; activity rooms and lobbies; experimentation with new fireproof materials and the novel technique of reinforced concrete. From the simple interiors painted in the colours of the northern lights (white, pale blues and greens) to the lamps and the simple yet functional furniture, the whole building was designed to be financially sustainable. It included plenty of space for activities, plants and paintings. The palace was opened on 1 September 1913. That first year, before World War One broke out, the palace was at its most successful: festivals, concerts, open-air dance parties, theatre performances, children's festivals and all sorts of cultural and educational activities for all age groups.

Since then and throughout the twentieth century, despite changes in the political situation and legal ownership, the Ziemeļblāzma Palace has essentially remained a centre for



Main lobby of the interior, leading into the grand hall  
Vestibul principal de l'interior, entrada a la sala principal



Ballet and dance rehearsal studio on the top floor / Estudi d'assaig de ballet i dansa, al pis superior



Main hall after restoration, with naturally lit side galleries and widened stage; the medallions painted over the stage were reconstructed from period photographs, like the 1939 image below

Sala principal després de la restauració, amb les galeries laterals aportant llum natural; els medallons pintats sobre l'escenari van ser reconstruïts seguint fotos d'època com la de 1939, a baix

complir aquest desig, i després d'un concurs arquitectònic es va iniciar una restauració amb la implicació d'especialistes en patrimoni, arquitectes, artesans, paisatgistes i activistes locals. La idea era restaurar en la mesura del possible el que era original, respectant alhora la major part dels afegits posteriors i instal·lar els equipaments que requereix avui dia un edifici d'aquestes característiques.

Ara, a través de l'entrada reconstruïda s'accedeix al vestibul i al guarda-roba de la planta baixa, sota un sostre de vidre nou. S'ha recuperat la llum natural a la sala principal, on s'han reconstruït les baranes de les galeries seguint fotografies de l'època i s'ha ampliat l'escenari perquè sigui visible



des dels set-cents seients de la sala. S'han restaurat les pintures murals de tots els vestibuls i escales, i s'ha afegit una nova escala contemporània tot conservant el caràcter original a l'exterior. S'ha ampliat l'històric hivernacle amb una galeria vidriada allargada que alberga el nou restaurant (on no se serveix alcohol). La biblioteca s'ha traslladat de l'àtic a la planta baixa, i gràcies a una lleugera elevació del sostre, ara l'àtic, amb vistes al parc, es pot utilitzar com a estudi de dansa. El parc, totalment renovat, permet fer activitats a l'aire lliure, tant per a infants com per a adults. Des d'una nova torre d'observació de formigó vist es contempla el paisatge sobre el delta del riu Dvina Occidental i el golf de Riga. [UR](#)



The rehabilitation of Ziemeļblāzma required a thoughtful combination of new and old: left, the entrance lobby with new lamps; right, the original staircase, fully restored

La rehabilitació del Ziemeļblāzma va requerir una acurada combinació d'elements nous i antics: a l'esquerra, el vestibul d'entrada amb noves làmpades; a la dreta, l'escala original totalment restaurada

cultural activities. Several renovations have taken place over the years. The cast-iron columns in the main lobby were encased in mirrors in the 1930s, while other columns were plastered over in the Social Realism style of the 1950s. In the 1970s, the side galleries were walled off, leaving the main hall without direct natural light. Then, in the 1980s, from a rekindled fascination for Art Nouveau, the interiors were richly painted in a free interpretation of this style. In 1998, the palace was listed as an architectural monument and its gardens were added to this listing in 2010.

Augusts Dombrovskis was buried in the garden of Ziemeļblāzma Palace. In his will, he left the entire complex to the people of Latvia, requesting that its cultural and alcohol-free spirit be preserved. In 2003, Riga City Council took over the palace and park with the aim of fulfilling this wish and, after holding an architectural competition, renovations began involving heritage specialists, architects, craftsmen, landscape designers and local non-governmental activists. The idea was to restore the palace as closely as possible to its original state

while respecting most of the later additions and installing the amenities required for contemporary use.

The reconstructed entrance now leads to the ground floor lobby and coat check under a new glass roof. Natural light has again been allowed into the main hall, where balcony railings have been reconstructed using historical photos. The stage has been widened to ensure visibility from all seven hundred seats in the hall. Wall paintings have been restored in all historical lobbies and staircases, and a new contemporary staircase has been added while maintaining the original character outside. The historical winter garden has been expanded with an elongated glazed gallery to house the new (but still alcohol-free) restaurant. The library has been moved from the attic to the ground floor and thanks to a slight elevation of the roof, the attic space can now be used as a large dance studio overlooking the park. The fully renovated park provides space for outdoor activities for both children and adults. A new observation tower in exposed concrete opens onto a view towards the Daugava River delta and the Gulf of Riga. [UR](#)

# 60 Destaquem

## “Naturaleses de l'Art Nouveau” La gran mostra segueix itinerant

coupDefouet  
Barcelona

L'exposició "Naturaleses de l'Art Nouveau" continua la seva itinerància per dotze ciutats europees. Després de la inauguració simultània dels dos facsimils a Hèlsinki i a Brussel·les l'octubre del 2013, s'ha pogut visitar a Nancy

i Àlesund. A partir de maig serà a Terrassa i a partir de juny, a Riga. Podeu veure el recorregut complet al mapa.

L'exposició forma part del projecte Art Nouveau i Ecologia organitzat pel Réseau Art Nouveau Network amb el suport de la Comissió Europea, i ofereix una descoberta original de l'Art Nouveau i la seva relació amb la natura.

Al coupDefouet número 22 us vàrem oferir la sinopsi del primer àmbit temàtic de la mostra, "L'ull de l'època". Aquí –i sempre de la mà de la comissària, Teresa-M. Sala, professora d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona–, us oferim el segon àmbit temàtic, "El taller de la natura". En el proper número us parlarem del tercer i últim àmbit temàtic.



On the left, a poster advertising the exhibition at Riga, which you can visit until September 2014. On the right, a map showing the itinerary of the twelve European cities that will host the exhibition up until summer 2015  
A l'esquerra, cartell per a la difusió de l'exposició a Riga, on es podrà visitar fins al setembre de 2014. A la dreta, mapa de la itinerància per les dotze ciutats europees que acolliran l'exposició fins a l'estiu de 2015

# featuring

## “The Nature of Art Nouveau” The Grand Tour Continues

coupDefouet  
Barcelona

The exhibition "The Nature of Art Nouveau" continues its tour through twelve European cities. After the simultaneous opening of the show's two facsimile versions in Helsinki and Brussels in October 2013, it has now visited Nancy and Àlesund, and is due in Terrassa in May and in Riga in June. You can see the full European route on the map.

This exhibition forms part of the project "Art Nouveau and Ecology" organised by the Réseau Art Nouveau Network with the support of the European Commission. It offers an original insight into Art Nouveau and its relationship to nature.

In coupDefouet issue 22 we offered a synopsis of the first thematic space of the exhibition, "Eye of an Era". In this issue, fresh from the pen of curator Teresa-M. Sala, professor of History of Art at the University of Barcelona, we bring you the second thematic space, "Nature's Studio". The forthcoming issue will include a discussion of the third and final thematic area.



Jordi Ballart i Pastor, Mayor of Terrassa, at the opening of the exhibition in this city last May  
Jordi Ballart i Pastor, alcalde de Terrassa, a la inauguració de l'exposició en aquesta ciutat el maig passat

### Nature's Studio

Teresa-M. Sala  
Curator of the exhibition "The Nature of Art Nouveau", Réseau Art Nouveau Network

Diligent nature provides us with a vast space for experimentation and creation. The desire of the Art Nouveau creators for innovation was focussed on their work tables, where they imagined forms and structures, and selected revelations

that stemmed from their observation and interpretation in nature's studio.

The projects that took shape on these work tables, which wind through the second space of the exhibition "The Nature of Art Nouveau" are sketched ideas, a synthesis of intentions. Certain of these creators' images have been selected to accompany examples of different projects which draw us in to experience these beautiful natural structures. So the display cabinets reveal how these artists experimented with the dynamics of line – a truly active force like the elemental forces of nature – and how they chose the materials and technical means to transform nature into ornament, structure or symbol.

Art Nouveau's appearance and character basically comprise a decorative epidermis which mantles buildings or objects and the framework supporting them. In terms of decorative programmes, these unfurl in plant, mineral and animal motifs drawn from nature. Structural and building systems are derived from studying nature. Some creators, such as Victor Horta, declare that it is the stalk that is worth saving from a plant, not its flowers. Antoni Gaudí also knew how to read nature's great book, and experiment



A guided visit of the exhibition by its curator, Teresa-M. Sala (centre), on the day of the exhibition's opening in Terrassa

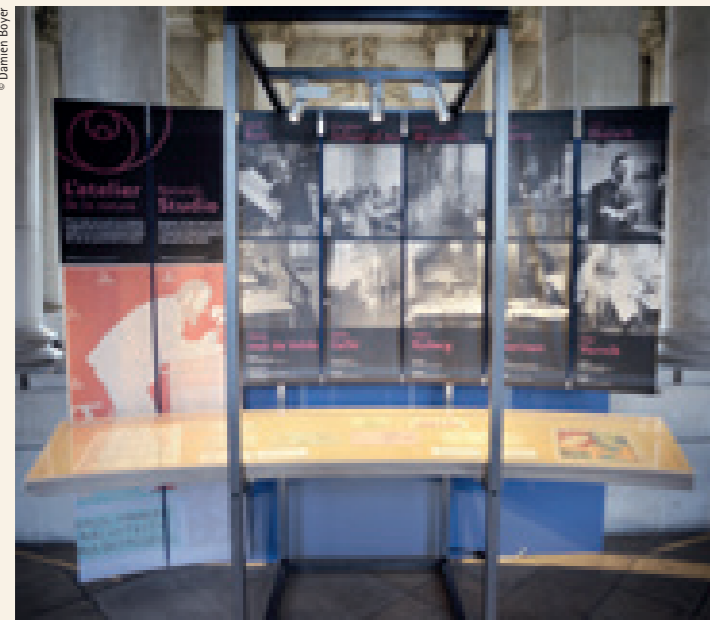
Visita guiada de l'exposició de la mà de la seva comissària, Teresa-M. Sala (centre), el dia de la inauguració de la mostra a Terrassa

## El taller de la natura

Teresa-M. Sala  
Comissària de l'exposició, Réseau Art Nouveau Network

La natura diligent ens procura un espai d'experimentació i de creació vastíssim. L'afany d'innovació dels creadors de l'Art Nouveau se situa a les seves taules de treball, on imaginem formes i estructures, seleccionem revelacions que provenen de l'observació i interpretació al taller de la natura.

Els projectes que sorgeixen de la taula en forma serpentina del segon àmbit de l'exposició "Naturaleses de l'Art Nouveau" són idees dibuixades, síntesis d'intencions. S'han seleccionat algunes imatges dels creadors que acompanyen alguns exemples de projectes i que ens conviden a transitar per belles morfologies. Així, a les taules-vitrina veiem com s'experimentava amb el dinamisme de la línia –veritable força activa, com les forces elementals de la natura– i com s'escollien els materials i els mitjans tècnics per transformar la natura en ornament, estructura o símbol.



Exhibition space of the section "Nature's Studio" in the city of Nancy, where it was shown until April 2014

Espai expositiu de la secció "El taller de la natura" a la ciutat de Nancy, on es va poder visitar fins a l'abril de 2014.

L'aspecte i el caràcter de l'Art Nouveau el conformen, bàsicament, una epidermis decorativa que embolcalla els edificis o els objectes i l'armadura que els sosté. Pel que fa als programes decoratius es despleguen amb motius vegetals, minerals, animals, extrets de la natura. I pel que respecta al sistema estructural i constructiu, arrenca de l'estudi de la natura. Hi ha qui, com és el cas de Victor Horta, d'un vegetal en conserva la tija i no les flors. També Antoni Gaudí va saber llegir en el gran llibre de la natura i experimenta amb la seva geometria. Usa la corba catenària –corba similar a la paràbola– que troba, per exemple, a les teranyines construïdes per les aranyes.

La representació artística de la natura pot reproduir fidelment els models o bé, mitjançant un procés d'abstracció, pot arribar a ésser

una forma estilitzada. I, també, pot esdevenir una imatge simbòlica que representi alguna idea (la solitud, l'alegria, l'amor, la mort...). I, amb una gran habilitat, els artífexs escullen els materials –autòctons o forans– i els procediments –des de l'extracció fins a la transformació. Val a dir que en aquell moment de sobreproducció industrial, les nacions europees van competir per la conquesta de nous mercats i pel domini de les fonts de matèries primeres. Així, trobem que, en l'Art Nouveau, els models formals i els símbols presenten una visió sintètica del món natural en confluència amb la cultura de cada lloc.

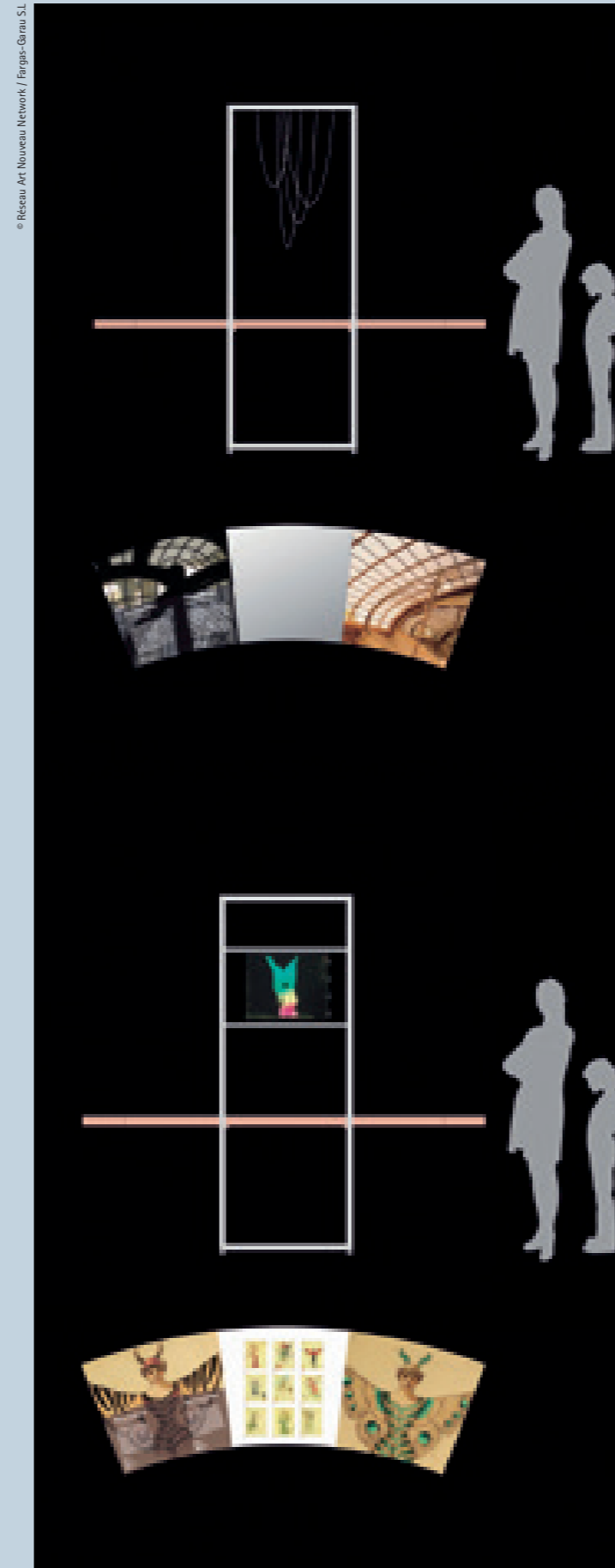
Totes les arts estan amarades per l'esperit panteista que predomina a la fi de segle. Les metamorfosis es representen en formes híbrides, síntesi entre la biologia i el simbolisme. El sentiment de misteri i màgia resta obert a l'imprevisible i possibilita la creació de criatures fantàstiques, com l'esfinx, la sirena o el drac. Tanmateix, com a metàfora de vida, sovint la dona esdevé un símbol de la natura –una natura sensual i generadora. La dona-flor, la dona-insecte, la dona-esfinx... són figures preeminentes en l'imaginari de l'Art Nouveau. En aquell temps, la ballarina americana Loïe Fuller triomfava a Europa amb la seva *dansa serpentina*, amb la qual mostrava la bellesa dels moviments de la dona-papallona que es transforma en dona-flor.

[www.artnouveau-net.eu](http://www.artnouveau-net.eu)



Exhibition panel for "Nature's Studio". This section reveals the creators' desire for innovation and their quest for new forms and structures deriving from a thorough knowledge of nature

Panell expositiu "El taller de la natura". En aquesta secció descobrim l'afany d'innovació dels creadors i la cerca de noves formes i estructures a partir d'un coneixement profund de la natura



The "Nature's Studio" section shows how artists experimented with the energy of a line and with their materials, transforming nature into ornament, structure and symbol

Les taules vitrina d'"El taller de la natura" mostren com s'experimenta amb la força de la línia i els materials i es transforma la natura en ornament, estructura o símbol



Exhibition space of the show at Nancy  
Espai expositiu de la mostra a Nancy

with its geometry. He used the catenarian curve – a similar curve to the parabola – found, for example, in spider's webs.

Artistic representation of nature can faithfully reproduce the models or else, through a process of abstraction, attain a stylised form. It can also become a symbolic image that represents some idea (such as loneliness, joy, love or death). With great skill, these creators chose the material and procedures – whether native or foreign, from extraction to transformation. It is worth noting that at that time of industrial overproduction, European nations competed to conquer new markets and control the sources of raw materials. So we find that in Art Nouveau, the formal models and symbols offer a synthetic vision of the natural world in confluence with the culture of each place.

All the arts were bound up by the pantheist spirit that predominated during the *fin de siècle*. Metamorphoses are represented by hybrid forms, a synthesis between biology and symbolism. A feeling of mystery and magic remains open to the unforeseen, allowing the creation of fantastic creatures, such as sphinxes, mermaids or dragons. Likewise, employed as a metaphor for life, women often become a symbol of nature – sensual, generative nature. Flower-woman, insect-woman, sphinx-woman: these are preeminent figures in the Art Nouveau imaginative sphere. In that period, the American dancer Loïe Fuller triumphed in Europe with her serpentine dance, in which she showed the beauty of the butterfly-woman's movement as she is transformed into the flower-woman.

[www.artnouveau-net.eu](http://www.artnouveau-net.eu)













QUÈ	ON	QUAN	QUI
<b>EXPOSICIONS</b>			
· <i>Paris 1900, la ciutat de l'espectacle</i>	Paris	Fins al 17 d'agost de 2014	Petit Palais. Musée des Beaux-Arts www.petitpalais.paris.fr
· <i>Naturelles de l'Art Nouveau</i>	Riga	Fins al 7 de setembre de 2014	Réseau Art Nouveau Network www.artnouveau-net.eu
· <i>Palais per a les persones: Guastavino i l'art de la rajola estructural</i>	Nova York, NY	Fins al 7 de setembre de 2014	Museum of the City of New York www.mcny.org
· <i>Sorolla. El color del mar</i>	Barcelona	Fins al 14 de setembre de 2014	Obra Social Fundació "la Caixa" www.agendacentrosobrasociallaixa.es
· <i>Vers la llum. L'exposició de la Colònia d'Artistes de 1914</i>	Darmstadt	Fins al 14 de setembre de 2014	Institute Mathildenhöhe, Darmstadt www.mathildenhoehe.eu
· <i>I tanmateix, art! Àustria 1914-1918</i>	Viena	Fins al 15 de setembre de 2014	Leopold Museum www.leopoldmuseum.org
· <i>Charles Girault i el Petit Palais. Un Arquitecte del 1900</i>	Paris	Fins al 19 de setembre de 2014	Petit Palais. Musée des Beaux-Arts www.petitpalais.paris.fr
· <i>Estiu 2014. Nancy i la Lorena durant la guerra</i>	Nancy	Fins al 21 de setembre de 2014	Musée Lorrain www.musee-lorrain.nancy.fr
· <i>L'edat d'argent. L'art rus a Viena pels volts del 1900</i>	Viena	Fins al 28 de setembre de 2014	Museum Belvedere www.belvedere.at
· <i>Paolo Antonio Paschetto. Artista, dissenyador i decorador entre l'Art Déco i el Modernisme</i>	Roma	Fins al 28 de setembre de 2014	Musei di Villa Torlonia www.museivillatorlonia.it
· <i>Gaudí i el seu entorn</i>	Salamanca	Fins al 18 d'Octubre de 2014	Casa Lis – Museo Art Nouveau y Art Decó www.museocasalis.org
· <i>La línia i la forma. 100 obres mestres del dibuix de la Col·lecció Leopold</i>	Viena	Fins al 20 d'octubre de 2014	Leopold Museum www.leopoldmuseum.org
· <i>Naturelles de l'Art Nouveau</i>	Bad Nauheim	Del 12 de setembre al 30 d'octubre de 2014	Réseau Art Nouveau Network www.artnouveau-net.eu
· <i>Sentit i sensualitat: Art Nouveau 1890-1914</i>	Norwich	Fins al 14 de desembre de 2014	Sainsbury Centre for Visual Arts www.scva.ac.uk
· <i>Egon Schiele: nus radicals</i>	Londres	Del 23 d'octubre de 2014 al 18 de gener de 2015	The Courtauld Institute of Art www.courtauld.ac.uk
· <i>René Lalique: l'encanteri del vidre</i>	Corning, NY	Fins al 4 de gener de 2015	The Corning Museum of Glass www.cmog.org
· <i>Naturelles de l'Art Nouveau</i>	Barcelona	Del 9 d'octubre de 2014 al 6 de gener de 2015	Réseau Art Nouveau Network www.artnouveau-net.eu
· <i>Carles Casagemas. L'artista sota el mite</i>	Barcelona	Del 30 d'octubre de 2014 al 22 de febrer de 2015	Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) www.mnac.cat
<b>TROBADES</b>			
· <i>Coherència dels espais interiors i exteriors en l'arquitectura Art Nouveau.</i>	Riga	5 de setembre de 2014	Réseau Art Nouveau Network www.artnouveau-net.eu
· <i>L'arquitectura de Mackintosh. Un nou estudi</i>	Glasgow	19 de setembre de 2014	The Hunterian, University of Glasgow www.gla.ac.uk/hunterian
· <i>Les teories i l'arquitectura d'Ödön Lechner</i>	Budapest	Del 19 al 21 de novembre de 2014	Museu d'Arts Aplicades i Acadèmia Hongaresa de les Ciències www.imm.hu
· <i>El patrimoni i el paisatge com a valors humans</i>	Florència	Del 10 al 14 de novembre de 2014	Icomos www.icomos.org

Per a informació actualitzada, entreu a [www.artnouveau.eu](http://www.artnouveau.eu) o seguïu-nos a Facebook: [www.facebook.com/artnouveauclub](https://www.facebook.com/artnouveauclub)

WHAT	WHERE	WHEN	WHO
<b>EXHIBITIONS</b>			
· <i>Paris 1900, the Show City</i>	Paris	Until 17 August 2014	Petit Palais, Musée des Beaux-Arts www.petitpalais.paris.fr
· <i>The Nature of Art Nouveau</i>	Riga	Until 7 September 2014	Réseau Art Nouveau Network www.artnouveau-net.eu
· <i>Palaces for the People: Guastavino and the Art of Structural Tile</i>	New York, NY	Until 7 September 2014	Museum of the City of New York www.mcny.org
· <i>Sorolla. The Colour of the Sea</i>	Barcelona	Until 14 September 2014	Obra Social Fundació "la Caixa" www.agendacentrosobrasociallaixa.es
· <i>Towards the Light. The Artists' Colony Exhibition of 1914</i>	Darmstadt	Until 14 September 2014	Institute Mathildenhöhe, Darmstadt www.mathildenhoehe.eu
· <i>And Yet There Was Art! Austria 1914-1918</i>	Vienna	Until 15 September 2014	Leopold Museum www.leopoldmuseum.org
· <i>Charles Girault and the Petit Palais. An Architect in 1900</i>	Paris	Until 19 September 2014	Petit Palais, Musée des Beaux-Arts www.petitpalais.paris.fr
· <i>Summer of 1914, Nancy and Lorraine during the War</i>	Nancy	Until 21 September 2014	Musée Lorrain www.musee-lorrain.nancy.fr
· <i>Silver Age. Russian Art in Vienna Around 1900</i>	Vienna	Until 28 September 2014	Museum Belvedere www.belvedere.at
· <i>Paolo Antonio Paschetto. Artist, designer and decorator between art Déco and Art Nouveau</i>	Rome	Until 28 September 2014	Musei di Villa Torlonia www.museivillatorlonia.it
· <i>Gaudí and his Entourage</i>	Salamanca	Until 18 October 2014	Casa Lis – Museo Art Nouveau y Art Decó www.museocasalis.org
· <i>Line and Shape. 100 Master Drawings from the Leopold Collection</i>	Vienna	Until 20 October 2014	Leopold Museum www.leopoldmuseum.org
· <i>The Nature of Art Nouveau</i>	Bad Nauheim	From 12 September to 30 October 2014	Réseau Art Nouveau Network www.artnouveau-net.eu
· <i>Sense and Sensuality: Art Nouveau 1890-1914</i>	Norwich	Until 14 December 2014	Sainsbury Centre for Visual Arts www.scva.ac.uk
· <i>Egon Schiele: The Radical Nude</i>	London	From 23 October 2014 to 18 January 2015	The Courtauld Institute of Art www.courtauld.ac.uk
· <i>René Lalique: Enchanted by Glass</i>	Corning, NY	Until 4 January 2015	The Corning Museum of Glass www.cmog.org
· <i>The Nature of Art Nouveau</i>	Barcelona	From 9 October 2014 to 6 January 2015	Réseau Art Nouveau Network www.artnouveau-net.eu
· <i>Carles Casagemas. The Artist Beneath the Myth</i>	Barcelona	From 30 October 2014 to 22 February 2015	Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) www.mnac.cat
<b>MEETINGS</b>			
· <i>Integrity of Inner and Outer Spaces in Art Nouveau Architecture</i>	Riga	5 September 2014	Réseau Art Nouveau Network www.artnouveau-net.eu
· <i>Mackintosh Architecture. A New Study</i>	Glasgow	19 September 2014	The Hunterian, University of Glasgow www.gla.ac.uk/hunterian
· <i>Ödön Lechner's Theories and Architecture</i>	Budapest	From 19 to 21 November 2014	Museum of Applied Arts and Hungarian Academy of Sciences www.imm.hu
· <i>Heritage and Landscape as Human Values</i>	Florence	From 10 to 14 November 2014	Icomos www.icomos.org

For updated information, please check [www.artnouveau.eu](http://www.artnouveau.eu) or join us on Facebook: [www.facebook.com/artnouveauclub](https://www.facebook.com/artnouveauclub)

# CDf

## II INTERNATIONAL CONGRESS

BARCELONA JUN. 2015

Call For Papers Now Open!

[www.artnouveau.eu](http://www.artnouveau.eu)



paper ecologic 100%



ART NOUVEAU EUROPEAN ROUTE  
[www.artnouveau.eu](http://www.artnouveau.eu)



Ajuntament  
de Barcelona