

COUP DE FOUET

26

2015

# COUP DE fouet

Cloisonné Glass, an Art Nouveau Phenomenon  
Cloisonné Glass, un fenomen modernista

150 Years of Maks Fabiani  
150 anys de Maks Fabiani

A Portrait of Gaudí by Opisso  
Un retrat de Gaudí per Opisso



# the ROUTE

3

## Terrassa, Capital of Industrial Art Nouveau

M. Àngels Rodulfo  
Tourism and External Promotion, Terrassa City Council  
Angels.Rodulfo@terrassa.cat

**T**he transformation of the old agrarian village of Terrassa into an industrial city took place in the final two decades of the nineteenth century. The arrival of the railways stimulated expansion of the wool industry and rapid growth of the urban network out towards the train station to respond to industry needs. In just a few years,

Terrassa's urban landscape changed radically with the construction of factories, warehouses, workers' homes, service buildings and institutions, leisure spaces and the mansions of the bourgeoisie.

The Modernista style applied to industrial heritage left Terrassa an exceptional legacy: architects such as Lluís Muncunill, Josep Maria Coll i Bacardí, Melcior Viñals and Antoni Pascual, along with builders and artisans, played a key role in creating a significant heritage, the majority of which remains extant, making Terrassa the indisputable capital of industrial Modernisme. Among such an architectural firmament, the municipal architect Lluís Muncunill shines brightly. His technical knowledge enabled him to build large industrial buildings in a highly visual style.

Vapor Aymerich, Amat i Jover, a 1907 factory now housing the Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya (mNACTEC, Science and Technical Museum of Catalonia), is one such prime example of Catalan industrial Modernisme. Muncunill managed to create a functional building that was simultaneously a work of art, combining traditional techniques and materials – such as ceilings made of the Catalan or timbrel vault using bricks laid edgewise – with the use of new materials like cast iron. Also noteworthy is the huge industrial warehouse of 11,000 square metres, where the entire wool production process was carried out. The building's ceiling is supported on three hundred cast-iron columns, on which the Catalan-vault roof rests. Large windows offer ample light throughout the space.

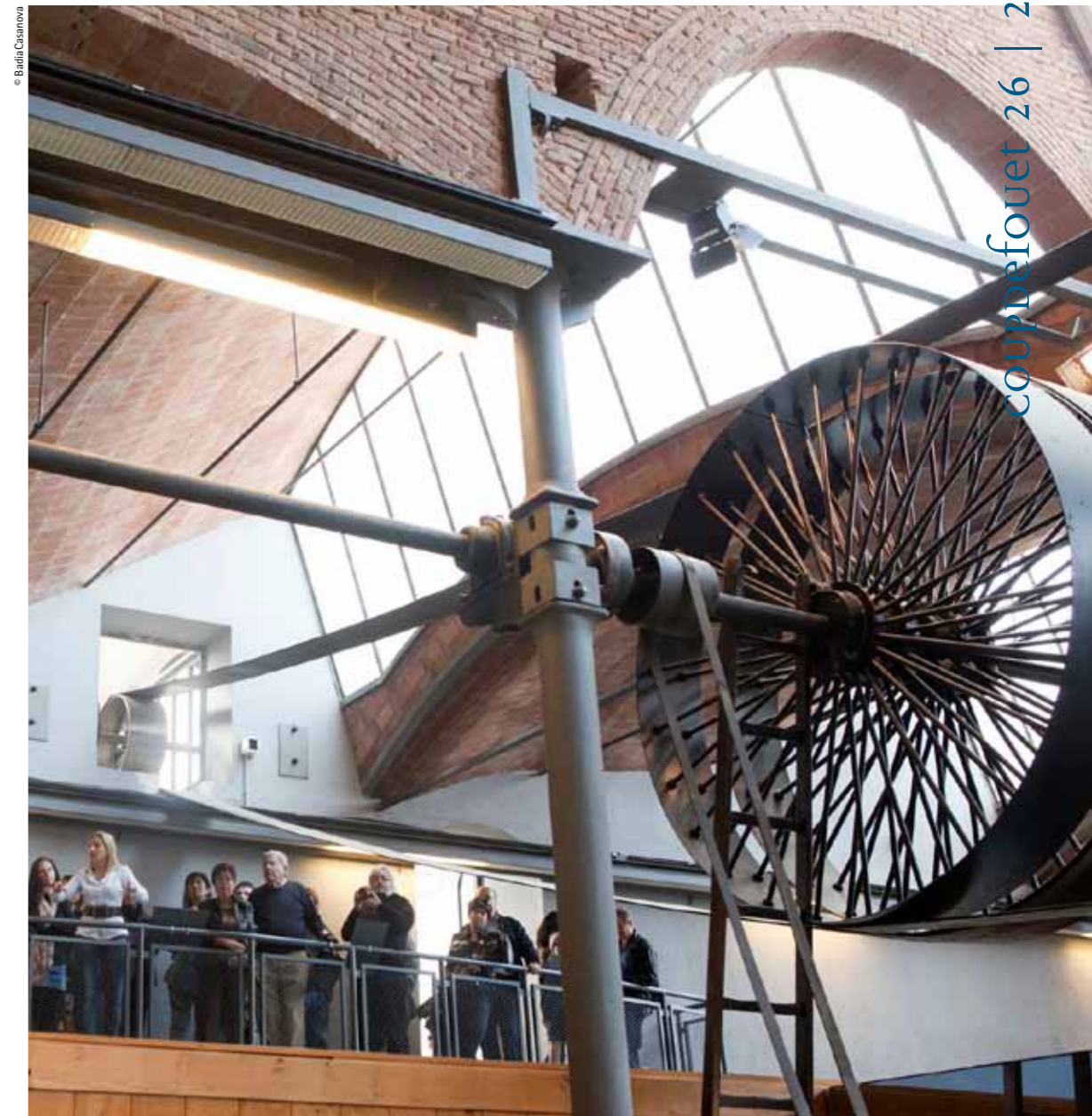
Not too far from this old factory is the Mercat de la Independència (Independence Market). Architects Antoni Pascual and Melcior Viñals

erected this Modernista building between 1903 and 1906. The building consists of three large open warehouses arranged fan-wise on a triangular site of over 3,000 square metres. Fifty

**The Modernista style applied to industrial heritage left Terrassa an exceptional legacy**

cast-iron columns support its glass roof, with 4,000 skylights ensuring natural light and ventilation throughout the building.

Facing this market is the old Confiteria Vidua Carné (Vidua Carné Confectioner's), now the Farmàcia Albiñana (Albiñana Pharmacy), which Joaquim Vancells i Vieta designed in 1908, allocating the ground floor to the



Interior of the former Vapor Aymerich, Amat i Jover textile factory, the work of Lluís Muncunill (1907). It is currently the Science and Technical Museum of Catalonia (mNACTEC)

Interior de l'antiga fàbrica tèxtil Vapor Aymerich, Amat i Jover, obra de Lluís Muncunill (1907). Avui convertida en Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya (mNACTEC)

Clerestory windows in the former Izard factory, designed by Lluís Muncunill in 1921. This is the only space remaining from the factory. It was refurbished in 1982 to become the Muncunill exhibition hall

Detall de les lluernes de l'antiga fàbrica Izard, projectada per Lluís Muncunill l'any 1921. La nau és l'únic espai que es conserva de la fàbrica i es va rehabilitar l'any 1982 per convertir-la en la sala d'exposicions Muncunill



M. Àngels Rodulfo  
Turisme i Promoció Exterior, Ajuntament de Terrassa  
Angels.Rodulfo@terrassa.cat



View of Terrassa with the Catalan vault roof and large skylights of the Science and Technical Museum in the foreground  
Vista de Terrassa on es pot apreciar, en primer terme, la coberta de maó pla amb grans finestrals del Museu de la Ciència i de la Tècnica

La transformació de l'antiga vila agrària de Terrassa en ciutat industrial va tenir lloc en les darreres dues dècades del segle XIX. L'arribada del ferrocarril va estimular l'expansió de la indústria tèxtil llanera i el ràpid creixement de la trama urbana cap a l'estació de tren per respondre a les necessitats de la indústria. En pocs anys, el paisatge de Terrassa va canviar radicalment amb la construcció de fàbriques, magatzems, habitatges per a obrers, edificis de serveis i d'institucions, espais de lleure i mansions de la burgesia.

L'estil modernista aplicat al patrimoni industrial va deixar a Terrassa un llegat excepcional: arquitectes com Lluís Muncunill, Josep Maria Coll i Bacardí, Melcior Viñals i Antoni Pascual, juntament amb constructors i artesans, van tenir un paper clau en la creació d'un important patrimoni, bona part del qual es conserva i atorga a Terrassa la indiscutible capitalitat del Modernisme industrial. D'entre aquests protagonistes, destaca sobretot l'arquitecte municipal Lluís Muncunill;

els seus coneixements tècnics li van permetre la construcció d'edificis industrials de grans dimensions amb un estil força vistós.

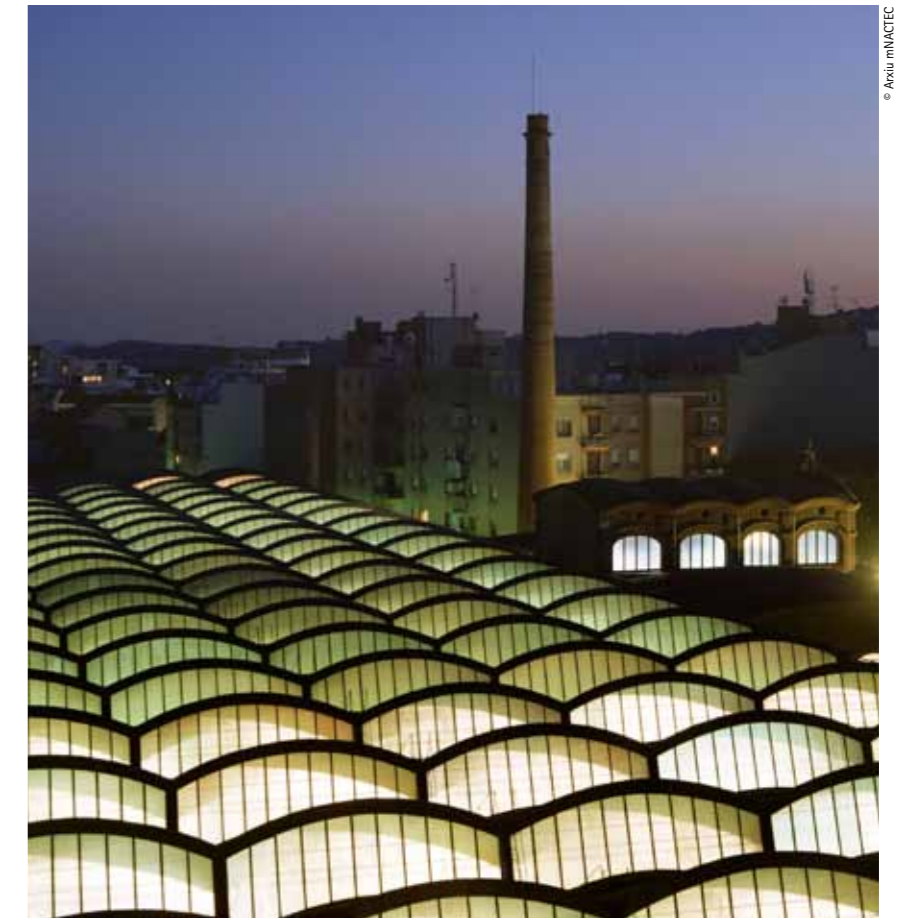
N'és un bon exemple el Vapor Aymerich, Amat i Jover, una fàbrica de 1907 convertida avui en Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya (mNACTEC), i un dels millors exemples del Modernisme industrial català. Muncunill va aconseguir fer un edifici funcional i a la vegada una obra d'art, aplicant tècniques i materials tradicionals, com ara la volta catalana de maó de pla, tot combinant-los amb l'ús de nous materials com el ferro colat. Cal destacar també la gran nau de producció industrial d'11.000 m<sup>2</sup>, on es feia tot el procés de transformació de la llana. El sostre de la nau se sustenta mitjançant tres-cents columnes de ferro colat, sobre les quals descansa la coberta feta amb volta catalana de maó de pla, amb grans finestrals que proporcionen una llum difosa a tot l'espai.

**L'estil modernista aplicat al patrimoni industrial va deixar a Terrassa un llegat excepcional**

els seus coneixements tècnics li van permetre la construcció d'edificis industrials de grans dimensions amb un estil força vistós.

sweetshop and the upper floor as a family home. On the façade he used different types of applied art such as wrought iron, mosaics, sgraffiti, glazed ceramic and stained glass, incorporating some of the symbols most used in Modernisme such as the Catalan flag, dragons and roses. Other highlights are the ironwork on the balcony and the first-floor planters, and the sun dial on the cornice, surrounded by floral garlands. Inside, Vancells created extremely beautiful decoration, such as the original furnishings, the washbasin and bench decorated in ceramic, and many details in wrought iron, sgraffiti, wall paintings and roses, whether painted or of ceramic or glass.

Nearby are two works by Lluís Muncunill: Casa Joaquim Freixa (1894), one of the first buildings in a Neo-Gothic style; and the building of the Societat General d'Electricitat (General Electricity Company, 1908), now a cafeteria. Further along the route is the Terrassa Town Hall, which Muncunill designed in a Neo-Gothic style in 1900, even though the project was finished by Antoni Pascual i Carretero, who in 1903 took over as municipal architect. The façade is extremely interesting: on the ground floor, the three ogival or pointed arches of the portal form an atrium; on the first floor, a large balcony with five highly decorated ogival-arched doors, and on the second floor, four windows with extremely simple decoration.



Night view of the roof of the Science and Technical Museum of Catalonia  
Vista nocturna de la teulada del Museu de la Ciència i de la Tècnica de Catalunya

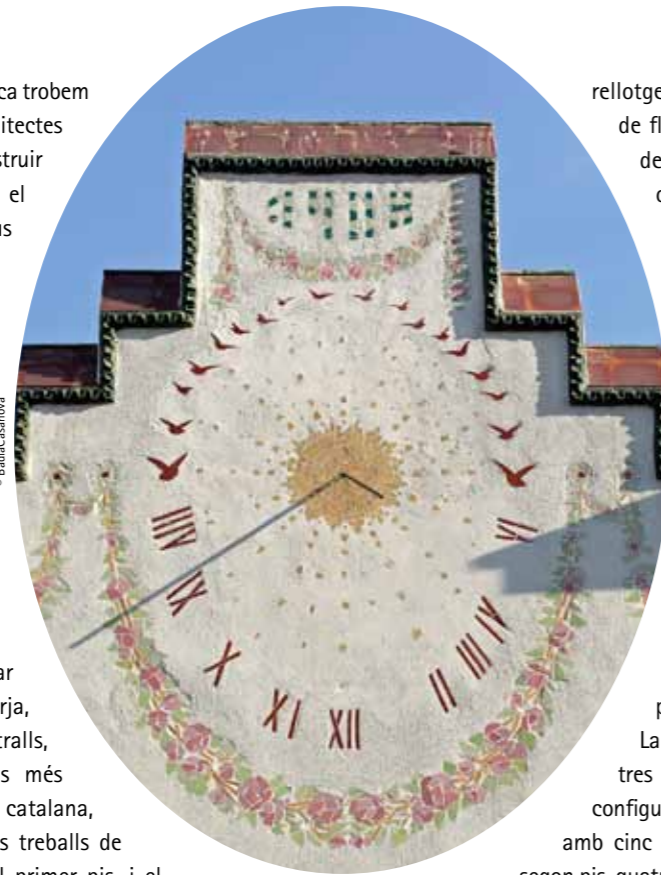


Mercat de la Independència, the municipal market designed in 1903 by architects Antoni Pascual and Melcior Viñals  
Mercat de la Independència, obra dels arquitectes Antoni Pascual i Melcior Viñals, projectat l'any 1903



No gaire lluny d'aquesta antiga fàbrica trobem el Mercat de la Independència. Els arquitectes Antoni Pascual i Melcior Viñals van construir aquest edifici modernista entre el 1903 i el 1906. L'edifici consta de tres àmplies naus obertes en forma de ventall i disposades sobre una superfície de més de 3.000 m<sup>2</sup> de forma triangular. Destaquen les cinquanta columnes de ferro colat que sostenen la coberta vidriada, amb 4.000 claraboies que garanteixen llum natural i ventilació a tot l'edifici.

Al davant del mercat hi ha l'antiga Confeiteria Vidua Carné, actual Farmàcia Albiñana, que Joaquim Vancells i Vieta va projectar el 1908 amb els baixos per a la confiteria i el pis superior com a habitatge familiar. A la façana va usar diferents tipus d'arts aplicades com forja, mosaics, esgrafiats, ceràmica vidriada i vitralls, i hi va incorporar alguns dels símbols més utilitzats pel Modernisme, com la bandera catalana, el drac o les roses. Destaquen també els treballs de ferro forjat del balcó i les jardineres del primer pis, i el



Sundial above the former Vidua Carné Confectioner's the work of architect Joaquim Vancells i Vieta, 1908.  
Today it is the Albiñana Pharmacy

Rellotge de sol de l'antiga Confeiteria Vidua Carné, obra de l'arquitecte Joaquim Vancells i Vieta de 1908, avui Farmàcia Albiñana

rellotge de sol de la cornisa envoltat de garlandes de flors. A l'interior, Vancells va dissenyar una decoració de gran bellesa, com el mobiliari original, el rentamans i el banc decorats amb ceràmica, i molts detalls de forja, esgrafiats, pintures murals i les roses pintades, de ceràmica o de vidre.

Ben a prop hi trobem dues obres de Lluís Muncunill: la Casa Joaquim Freixa (1894), un dels seus primers edificis, d'estil neogòtic, i l'edifici de la Societat General d'Electricitat (1908), que actualment és una cafeteria. Seguint amb el nostre itinerari arribem a l'Ajuntament de Terrassa, que Muncunill va projectar el 1900 en estil neogòtic, tot i que l'obra la va acabar Antoni Pascual i Carretero, que el 1903 va prendre el relleu com a arquitecte municipal. La façana és ben interessant: als baixos, els tres arcs ogivals apuntats de la portalada, que configura un atrí; al primer pis, una gran balconada amb cinc portes d'arc apuntat molt decorades, i al segon pis, quatre finestres amb una decoració molt senzilla.



Interior view of the Casa Alegre dining room during a guided tour  
Vista interior del menjador de la Casa Alegre durant una visita guiada



Part of the Casa Baltasar Gorina façade, designed by Lluís Muncunill in 1902  
Part de la façana de la Casa Baltasar Gorina, dissenyada per Lluís Muncunill l'any 1902

Beyond, lies one of the true jewels of Terrassa's Modernisme: Casa Alegre de Sagrera, an old workshop and house devoted to wool production, reformed by Melcior Viñals in 1911. On the ground floor, he situated the most elegant *sala noble* or great hall, decorated with paintings by Pere Viver of idyllic landscapes and three marble columns, each with a sculpted capital depicting allegories: the sickle and grapes, symbols of agriculture; a cogwheel and a spider's web, evoking the textile industry; and a vessel bearing two serpents, celebrating commerce. The room is bathed in natural light that enters through a large window with stained-glass panels bearing plant and fruit motifs. Next to this hall is the old dining room, presided over by wall paintings by Alexandre de Riquer and an enormous window displaying naturalist decoration. It looks out onto a patio rich with mosaics: some are in a Venetian style of glass combined with gold leaf, others are of ceramic tile, and the patio is floored in marble. A large wooden staircase leads up to the first floor, where several chambers are conserved from the first Sagrera mansion, prior to the Modernista renovation. Nowadays the house forms one section of the Museu de Terrassa.



The Gran Casino (1920) is one of the last works designed by architect Lluís Muncunill  
El Gran Casino (1920) és una de les darreres obres projectades per l'arquitecte Lluís Muncunill



Mural painting in the former dining room of Casa Alegre de Sagrera, by Alexandre de Riquer, 1901

Pintura mural a l'antic menjador de la Casa Alegre de Sagrera, obra d'Alexandre de Riquer, 1901





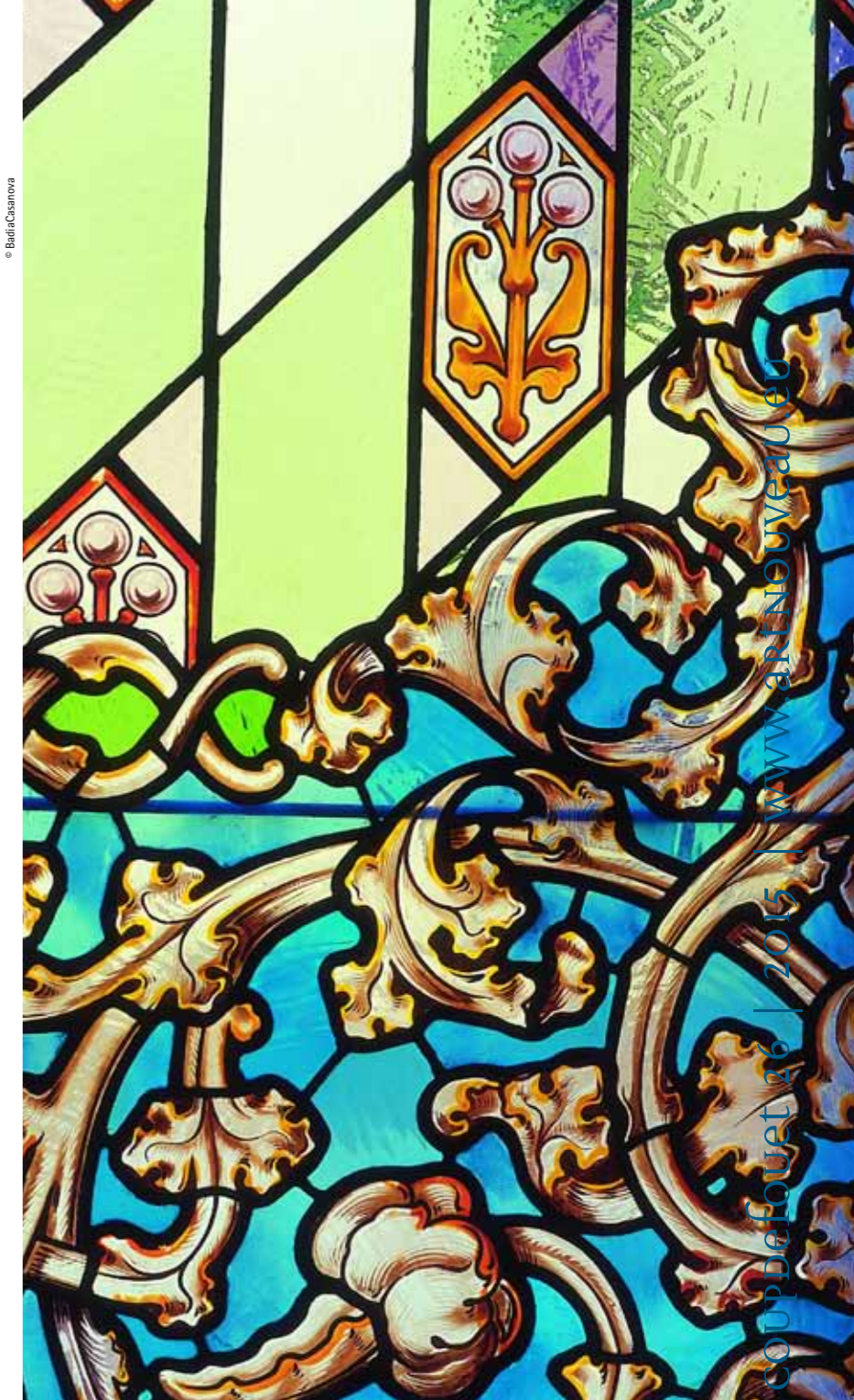
*Casa Alegre de Sagrera's salon boasts large stained-glass windows with plant and fruit motifs, looking onto the building's inner courtyard. Casa Alegre was remodelled by the architect Melcior Viñals in 1911. It is nowadays a section of the Terrassa Museum*

*La sala de la Casa Alegre de Sagrera disposa de grans vitralls de motius vegetals i fruites que donen al pati interior de la casa. La Casa Alegre va ser remodelada per l'arquitecte Melcior Viñals l'any 1911, i és avui una secció del Museu de Terrassa*

Més endavant hi ha una de les grans joies del Modernisme terrassenc: la Casa Alegre de Sagrera, una antiga casa-taller dedicada a fer part de la producció de la llana, reformada el 1911 per Melcior Viñals. A la planta baixa hi va ubicar la sala més noble i elegant, decorada amb pintures de Pere Viver amb paisatges idíl·lics i tres columnes de marbre amb sengles capitells esculpits amb al·legories: la falç i el raïm, símbols de l'agricultura; una roda dentada i una teranyina, que evoca la indústria tèxtil, i un vaixell amb dues serps, que celebra el comerç. La sala és banyada de llum natural que entra per un gran finestral amb vitralls de motius vegetals i fruites. Al costat d'aquesta sala hi ha l'antic menjador, presidit per unes pintures murals d'Alexandre de Riquer i un enorme finestral amb decoració naturalista que dona a un pati amb gran riquesa de mosaics: alguns d'estil venecià, amb vidre combinat amb pa d'or, altres de ceràmica i, al terra, de marbre. Una gran escala de fusta porta al primer pis, on trobarem diverses cambres que es conserven de la primera mansió Sagrera, abans de la remodelació modernista. Avui la casa és una secció del Museu de Terrassa.

En el mateix carrer es troba el Gran Casino, un edifici de la darrera etapa de Lluís Muncunill (1920), i també la Casa Baltasar Gorina (1902), construïda per Muncunill amb una interessant combinació de tècniques constructives tradicionals amb novetats de l'època, com el maó vist amb aplics decoratius de ceràmica i l'ús d'estructures de ferro. Al costat es pot veure la Casa Concepció Monset (1907), projectada també per Lluís Muncunill, i on destaquen els gablets decorats amb elements florals, els treballs de serralleria del balcó i les finestres, així com els vitralls emplomats de les obertures. Molt a prop es troba el Magatzem Pasqual Sala (1893), símbol de la industrialització local, i al final del carrer es pot admirar el Teatre Principal, edifici monumental construït el 1911 pels arquitectes barcelonins Enric Catà i Francesc Guàrdia com a reforma i ampliació d'un teatre anterior emplaçat al mateix lloc. L'interior amaga força detalls decoratius modernistes, com els mosaics del terra del vestíbul, els detalls vegetals i florals de les columnes i el treball de guixeria que incorpora roses. A prop hi ha els magatzems Joaquim Alegre (de Lluís Muncunill, 1904), i Torras (Melcior Viñals, 1914), tots dos testimoni de com

In the same street is the Gran Casino, a building from Lluís Muncunill's last phase (1920), and also Casa Baltasar Gorina (1902), built by Muncunill in 1902 using an interesting blend of traditional construction techniques and innovations of the period, such as exposed brick with decorative ceramic wall lights and the use of iron structures. Next door, Casa Concepció Monset (1907) was also designed by Lluís Muncunill. Noteworthy are the gablets decorated with floral elements, the ironwork on the balcony and windows, and also the leaded stained-glass windows. Nearby is the Magatzem Pasqual Sala (Pasqual Sala Warehouse, 1893), a symbol of local industrialisation, and at the end of the street one can admire the Teatre Principal, a monumental building erected in 1911 by the Barcelona architects Enric Catà and Francesc Guàrdia as a remodelling and enlargement of an earlier theatre on the same site. Its interior hides many Modernista decorative details, such as the mosaics on the vestibule floor, plant and floral details on the columns and plasterwork incorporating roses.



*Detail of one of the large windows in Casa Alegre de Sagrera, attributed to the firm Maumejéan*

*Detall d'un dels tres grans vitralls de la Casa Alegre de Sagrera, atribuïts a l'empresa Maumejéan*

Within a stone's throw are the Joaquim Alegre and Torras warehouses (the former by Lluís Muncunill, 1904, and the latter by Melcior Viñals, 1914), both a testament to how industrial warehouses shaped the Terrassa urban landscape in the early twentieth century. The latter, popularly known as Cal Sastre d'Olesa (the Olesa Tailor's House), boasts an undulating wrought-iron balcony that runs the length of the entire façade, dividing the ground and first floors, visually separating the warehouse from the family home. Facing this building is the Quadra del Vapor Ventalló (Vapor Ventalló Stable, 1888), beyond that, the Fàbrica i Magatzem Marçet i Poal (Marçet i Poal Factory and Warehouse, 1914–1920) and then the Quadra de la fàbrica Izard (Izard Factory Stable), an old ink warehouse, which nowadays houses the Muncunill Gallery.

This route terminates at one of the most emblematic Modernista buildings, a jewel of Terrassa's heritage: Masia Freixa (Freixa Mansion). This building began life as a factory



# 10 La Ruta

coupdefouet 26 | 2015 | www.artnouveau.eu



© BadiaCasanova



© BadiaCasanova

Cupola of the Teatre Principal's façade, designed in 1911 by Barcelona architects Enric Catà and Francesc Guàrdia as a remodelling and enlargement of the old theatre

Cúpula de la façana del Teatre Principal, dissenyat el 1911 pels arquitectes barcelonins Enric Catà i Francesc Guàrdia com a reforma i ampliació d'un antic teatre

The Magatzem Torras, popularly known as Cal Sastre d'Olesa (the Olesa Tailor's House), was designed by Melcior Viñals in 1914

El Magatzem Torras, popularment conegut com Cal Sastre d'Olesa, va ser dissenyat per Melcior Viñals el 1914

els magatzems industrials van conformar el paisatge terrassenc de principi del segle XX. Aquest darrer, conegut popularment com Cal Sastre d'Olesa, mostra una sinuosa balconada de ferro forjat que recorre tota la façana dividint la planta baixa del primer pis, separant visualment el magatzem de l'habitatge. Just al davant es troba la Quadra del Vapor Ventalló (1888), una mica més enllà la fàbrica i magatzem Marcet i Poal (1914-1920) i després la Quadra de la fàbrica Izard, antiga nau de tints i avui la Sala d'Exposicions Muncunill.

La nostra ruta finalitza amb un dels edificis més emblemàtics del Modernisme i joia del patrimoni de Terrassa: la Masia Freixa, un edifici que havia nascut com a fàbrica de fils d'alpaca i va ser reformat per Lluís Muncunill entre 1905 i 1910 per convertir-lo en la residència familiar de l'industrial Josep Freixa (vegeu *coupDefouet* núm. 15). La reforma introduí algunes novetats, com la galeria de nou arcs parabòlics amb cúpules de la banda sud. I a la part oest es van situar els salons i la cuina, amb un arc de grans dimensions. L'entrada principal es troba a la part nord, i a la façana est hi ha una rotunda o tribuna amb finestrals que recorda una estructura d'absis, amb un cos superior destinat al dipòsit d'aigua. En aquesta zona est de la casa també se situaren els dormitoris. Al costat, la torre amb estructura de minaret acabava de donar un toc personal a l'obra. Avui la Masia Freixa és propietat de la ciutat i acull l'Oficina de Turisme i altres serveis municipals. A l'interior es conserven elements originals com el mobiliari i les portes i finestrals realitzats pel fuster Pere Grau, o el mosaic de paviment dissenyat pel mateix Muncunill.

Com s'ha pogut comprovar a través d'aquestes pàgines, Terrassa conserva un important patrimoni industrial que permet reviure com era la Catalunya de fa més d'un segle. I sobretot, gaudir de l'art i l'arquitectura del Modernisme. Com fa la ciutat cada mes de maig amb la Fira Modernista de Terrassa, la gran festa del Modernisme a Catalunya. [L7](#)

[www.visitaterrassa.cat](http://www.visitaterrassa.cat)



© BadiaCasanova

Stained-glass detail in the former Vidua Carné Confectioner's by Joaquim Vancells i Vieta (1908), now the Albiñana Pharmacy

Detall del vitrall de l'antiga Confiteria Vidua Carné, obra de Joaquim Vancells i Vieta (1908), avui Farmàcia Albiñana



Aerial view of Masia Freixa. This building, originally designed as an alpaca thread factory, was remodelled by Lluís Muncunill between 1905 and 1910 to convert it into a family home for industrialist Josep Freixa. It currently houses the Terrassa Tourism Office and other municipal services

Vista aèria de la Masia Freixa. Aquest edifici, inicialment dissenyat com a fàbrica de fils d'alpaca, va ser remodelat per Lluís Muncunill entre 1905 i 1910 per reconvertir-lo en la residència familiar de l'industrial Josep Freixa. En l'actualitat acull l'Oficina de Turisme i altres serveis municipals

for alpaca twine and was remodelled by Lluís Muncunill between 1905 and 1910 as the family residence of the industrialist Josep Freixa (see *coupDefouet* No 15). The remodelling included certain innovations, such as the gallery of nine parabolic arches with domes on the south side. The western wing housed the salons and kitchen, with an impressive arch. The main entrance is in the north façade, while the east façade boasts a large bay window that recalls an apse-like structure, its upper volume functioning as a water tank. The bedrooms are also located on this eastern side of the house. Adjoining the building, a minaret-like tower gave the building a unique touch. Nowadays Masia Freixa is owned by the city and houses the Tourism Office and other municipal services. Inside, original elements have been conserved, such as furniture and the doors and windows created by the cabinetmaker Pere Grau, and the pavement mosaic designed by Muncunill himself.

So the importance of Terrassa's industrial heritage is evident. Not only does it enable us to experience to some extent what the Catalonia of a century back was like, but above all, it allows us to celebrate its Art Nouveau architecture and art. This is what the city does every month of May at the Terrassa Modernista Fair, the largest Art Nouveau party in Catalonia. [L7](#)

[www.visitaterrassa.cat](http://www.visitaterrassa.cat)



© Agnès Terrassa / Turisme

Interior stairwell in Masia Freixa

Escala interior de la Masia Freixa

coupdefouet 26 | 2015 | www.artnouveau.eu



## COUP DE FOUET

The Art Nouveau European  
 Route magazine  
 La revista de la Ruta Europea  
 del Modernisme  
 Núm. 26. 2015  
 ISSN 2013-1712  
 Dipòsit legal: B-3982-2003  
 www.artnouveau.eu  
 coupDefouet@coupDefouet.eu  
 Tel. +34 932 562 509  
 Fax +34 933 178 750

Viktorija Aladžić  
 Nuria Benaiges  
 Enric Bolano  
 Jordi Bonet  
 Yasmin Buchrieser  
 Philippe Caron  
 Salvador del Carril  
 Badia Casanova  
 Jose Casanovas  
 Mireia Comas  
 Jean-Pierre Dalbera  
 Aud Farstad  
 Matteo Fochessati  
 Mariàngels Fondevila  
 Miloš Gavanski  
 Barbara Giesicke  
 Núria Gil  
 Nina Goršič  
 Paul Greenhalgh  
 Aline Henchoz  
 E. Houdemakers  
 V. Illera  
 Carles Insenser  
 Augustin Juriga  
 Miran Kambič  
 Aymà – Lausanne  
 Fátima López  
 Cristina López Pérez  
 Lucía Mannini  
 M. Barbara Marchi  
 R. Maroto  
 Breda Mihelić  
 François Parmantier  
 Claude Philippot  
 Sergi Plans  
 P. Slavens  
 Marikit Taylor  
 Judith Urbano  
 Victor Valle  
 Željko Vukelić

# Contents | Sumari

## THE ROUTE • LA RUTA

*Terrassa, Capital of Industrial Art Nouveau*  
 Terrassa, capital del Modernisme industrial ..... 2-11

## REPORT • INFORME

*The Art Nouveau European Route Turns Fifteen*  
 La Ruta Europea del Modernisme fa quinze anys ..... 16-19

## POINT OF VIEW • PUNT DE VISTA

*A portrait of Antoni Gaudí by Ricard Opisso*  
 Retrat d'Antoni Gaudí per Ricard Opisso ..... 20-25

## IN DEPTH • A FONDS

*Cloisonné Glass, an Art Nouveau Phenomenon*  
 Cloisonné glass, un fenomen modernista ..... 26-37

## SINGULAR

*The Raichle Palace in Subotica*  
 El Palau Raichle de Subotica ..... 38-45

## THE CENTRE • EL CENTRE

*The Cercle Sant Lluc: 120 Years of Living Art in Barcelona*  
 El Cercle Sant Lluc, 120 anys d'art viu a Barcelona ..... 46-51

## HERSTORY • FEMINAL

*Marie-Louise Goering, a Style Sapin Creator*  
 Marie-Louise Goering, una creadora de l'Style Sapin ..... 52-57

## MEMORY • MEMÒRIA

*The Villa Korsen, Memory of Ålesund*  
 La Vil·la Korsen, en la memòria d'Ålesund ..... 58-63

## LIMELIGHT • PROTAGONISTES

*Maks Fabiani: Architect and Visionary*  
 Maks Fabiani, arquitecte i visionari ..... 64-71

## ENDEAVOURS • INICIATIVES

..... 72-81

**AGENDA** ..... 82-85



# EDITORIAL 13

## A la dignitat humana

**E**ls esdeveniments terribles que han sacsejat Europa en els darrers temps podrien semblar fets que van més enllà de l'abast d'una revista especialitzada en Modernisme com és *coupDefouet*. Res més lluny de la realitat.

És evident que una revista editada per una associació de ciutats i institucions civilitzades com la Ruta Europea del Modernisme només pot condemnar i deplorar el genocidi organitzat i les violacions sistemàtiques de la dignitat i la llibertat humanes al que ha estat descrit com el bressol de la civilització. Tampoc no podem tolerar els assassinats salvatges i indiscriminats del novembre passat a París, o els que dia rere dia es cometien arreu del planeta. Res no justifica aquesta crueltat contra éssers humans, per molt noble o sagrada que pugui ser la causa per la qual suposadament es perpetra. I ara mateix el més important és la recuperació dels supervivents, el nostre homenatge a les víctimes i el benestar dels seus éssers estimats arreu del món.

Tanmateix, no podem ignorar el fet que aquesta és també una guerra contra l'art, com palesen l'enderrocament dels budes d'Afganistan el 2001 o la incerta destrucció en marxa en aquests moments a Palmira, per no parlar de l'execució d'innocents visitants al Museu del Bardo de Tunísia el 2015. Hem de ser conscients que aquest nihilisme guerrer del segle XXI, que es descriu a si mateix com a religiós, està lliurant també una guerra contra la bellesa. Contra la creativitat, contra el pensament independent, contra la cultura. De fet, contra qualsevol opció de triar lliurement la nostra manera de ser humans.

Fa poc més d'un segle, hi va haver un formidable episodi a Europa pel qual alguns artistes, intel·lectuals i arquitectes van provar de trobar la seva manera mitjançant una original i completa *Gesamtkunstwerk*. Tal vegada no ha estat la manera escollida per tothom, però és sens dubte una opció que cal considerar entre les moltes contribucions a la capacitat humana per a la intel·ligència, la bondat i la bellesa que hi ha hagut al llarg de la història.

Com amb els creadors dels budes afgans, els arquitectes de Palmira o els mestres de l'art islàmic que es mostra al Bardo, el llegat dels artistes modernistes forma part de la nostra saviesa col·lectiva. Potser no sempre en som conscients, i ben segur que no totes les obres ens agraden igualment, però totes són part de nosaltres. Tot és un mateix Patrimoni de la Humanitat. Cada obra d'art que és destruïda és una petita part de nosaltres mateixos que desapareix, per sempre. Cada obra d'art que preservem és una petita part del sentit de la llibertat individual i la dignitat humana que atresem, ara i per al futur.

## To Human Dignity

**T**he terrible events that have shaken Europe lately may seem an issue that is beyond the scope of an Art-Nouveau-specialised magazine such as *coupDefouet*. Nothing further from the truth.

It is evident that a magazine published by an association of civilised cities and institutions like the Art Nouveau European Route can only condemn and deplore the organised genocide and systematic violations of human dignity and liberty that are occurring in what has been called the cradle of civilisation. Nor can we tolerate the savage and indiscriminate killings of last November in Paris, or elsewhere before and now, almost daily across the planet. Nothing justifies such cruelty against our fellow human beings, no matter how noble or sacred the alleged final cause may be.

And right now nothing is more important than the recovery of the survivors, our homage to the victims and the well-being of their loved ones worldwide.

And yet we must not ignore the fact that this is also a war against art. From the demolition of the beautiful Afghan Buddhas in 2001 to the uncertain destruction going on right now in Palmira – not to mention the execution of innocent visitors to the Bardo National Museum in Tunis in 2015 – we must be aware that this warring twenty-first-century Nihilism, self-described as religious, is also waging a war against beauty, against creativity, against independent thought and against culture. Against anything, in fact, that may be a free, chosen way of being human.

Slightly over a century ago, there was a phenomenal episode in Europe by which some remarkable artists, intellectuals and architects sought to find their own way in an original and complete *Gesamtkunstwerk*, or total artwork. Theirs may not have been everybody's preferred path, but it is certainly one to be considered among the many interpretations of human capacity for intelligence, goodness and beauty that have arisen throughout history.

As with the creators of the Afghan Buddhas, the architects of Palmira or the masters of Islamic art shown at the Bardo, the legacy of Art Nouveau artists is part of our collective wisdom. We may not always be aware of this, and perhaps we don't feel equal appreciation for all these art styles, but they are all part of us. This is human heritage. Every work of art that is destroyed is a little part of each of us that is gone forever. Each work of art that is preserved is a small part of our own sense of individual freedom and human dignity that is cherished now and for the future.



The Thinker in The Gates of Hell, by Auguste Rodin, at the Musée d'Orsay in Paris

El pensador a Les portes de l'infern, d'Auguste Rodin, al Museu d'Orsay de París

## Agraïments especials

Rhian Addison	Laura Cantalejo	Marta Miralles
Véronique Baudouin	Denise Faïfe	Benjamin Mordehai Janssens
Josep M. Benach	Miloš Gavanski	Magda Opisso
Juan Burgoa	Maartje Kevenaer	Elisabeth Pichler
Josep M. Cadena	Isabelle Loutrel	Richard Smith

## cDf n. 26

Arxiu Històric Ciutat de Barcelona  
 Arxiu Mas  
 Belvedere Museum  
 Biblioteca de Catalunya  
 Col·lecció Bagués-Masriera  
 Col·lecció Gelabert-Cendra

## Special thanks to

Kral-Verlag GmbH	Musée d'Orsay
Lalique Museum Netherlands	Museu d'Art Jaume Morera
Leopold Museum	Museu Nacional d'Art de Catalunya
Likovni Susret Gallery	Sunnmore Museum
Mucha Foundation	Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds
Munch Museet	École d'arts appliqués de La Chaux-de-Fonds



## Concurs de coberta

## Cover Contest

Gustav Gaudernack.  
Seaweed design,  
1900–1914

Gustav Gaudernack.  
Disseny d'algues marines,  
1900–1914



The "innocent hand" charged with drawing out the contest's winning entries was our colleague, Joan Espinet, on his last working day before retirement

La "mà innocent" encarregada d'extreure les butlletes guanyadores del concurs ha estat la del nostre company Joan Espinet, en el seu darrer dia de feina abans de jubilar-se

©Jugendstilsenteret, Ålesund. Photo / foto: SEDAK

De nou, des de *coupDefouet*, us volem donar les gràcies per la vostra participació al concurs "Endevina la nostra coberta!". En aquesta ocasió totes les nombroses respostes rebudes han estat encertades. El concurs del *coupDefouet* 25 no ha significat un gran repte per als lectors habituals de la nostra revista, ja que la fotografia de la coberta es va publicar a la pàgina 60 del número anterior com a cartell de l'exposició itinerant "Naturaleses de l'Art Nouveau" durant la seva presentació a Barcelona.

Els guanyadors del sorteig han estat: Miquel Àngel Gómez Álvarez, de Novelda (1r premi, dues nits en un hotel de Barcelona); Fco. Javier Castañeda García, de Burgos (2n premi, una subscripció gratuïta d'un any a l'Art Nouveau Club i un lot de llibres d'art modernista) i Maria Esteban Ferré, de l'Ametlla del Vallès (3r premi, lot de llibres d'art modernista).

Once more, here at *coupDefouet*, we would like to thank you for your participation in the "Guess Our Cover!" contest. On this occasion all the many answers received were correct. The *coupDefouet* No 25 cover contest was not much of a challenge for regular readers of our magazine, since the cover photo was published on page 60 of the previous issue as a poster for the touring exhibition "The Nature of Art Nouveau" during its presentation in Barcelona.

The winners of the draw were: Miquel Àngel Gómez Álvarez, from Novelda (first prize, two nights in a Barcelona hotel); Fco. Javier Castañeda García, from Burgos (second prize, a free one-year subscription to the Art Nouveau Club and a selection of books on Art Nouveau), and Maria Esteban Ferré, from l'Ametlla del Vallès (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 26 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.)

Envieu-nos un email identificant l'obra que surt a la coberta i l'autor. Recordeu d'incloure el vostre nom, adreça postal i un telèfon de contacte. Data límit: 1 d'abril de 2016



Take part in our competition! Can you name the cover image on *coupDefouet* No 26? 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 identify the work that appears on the cover and its creator. Remember to include your name, postal address and a contact phone number.

Deadline for entries: 1 April 2016

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



The first-place winner of the "Guess our Cover!" competition in *coupDefouet* No 23, Frank Welele (seated) and David Ferrand, during their stay in the Hotel NH Calderón in August 2015

El guanyador del primer premi del concurs "Endevineu la nostra coberta!" del *coupDefouet*, 23, Frank Welele (assegut), amb David Ferrand, durant la seva estada a l'Hotel NH Calderón l'agost de 2015

The organisers



wish to thank the collaborators and sponsors





## La Ruta Europea del Modernisme fa quinze anys

Secretariat Permanent  
Ruta Europea del Modernisme, Barcelona  
artnouveau@artnouveau.eu

El mes juny de l'any 2000, representants de diverses ciutats amb patrimoni modernista i d'altres institucions relacionades amb el Modernisme es van reunir a Barcelona per crear la Ruta Europea del Modernisme (vegeu *coupDefouet* núm. 1). Quaranta-set ciutats i altres trenta institucions van signar l'acord fundacional, on s'acordava treballar en comú per conscienciar sobre el valor del patrimoni modernista com un patrimoni europeu comú i promoure el turisme cultural com un mitjà per garantir-ne la preservació. La Ruta havia de ser també un espai de trobada i d'intercanvi per als professionals i els experts de l'àmbit del Modernisme.

El Secretariat, establert a Barcelona, tenia l'encàrrec de desenvolupar aquests objectius tenint en compte dues consideracions. En primer lloc, la limitació pressupostària: les ciutats i institucions no han de pagar cap quota com a membres de la Ruta i l'única aportació és en espècies, de manera que només es podia bastir una estructura organitzativa molt lleugera i valia més concentrar els esforços a fer una sola cosa ben feta. En segon lloc, calia evitar duplicar o competir amb altres iniciatives internacionals que també s'estaven desenvolupant aleshores. Una anàlisi d'aquest escenari va revelar que hi mancava un element important: un canal de comunicació comú i estable per a tots els actors implicats en el patrimoni modernista arreu d'Europa.



Liège, Oradea, Osijek, Teruel and Timișoara are the latest cities to become members of the Route  
Liège, Oradea, Osijek, Terol i Timișoara són les últimes ciutats a incorporar-se a la Ruta



## The Art Nouveau European Route Turns Fifteen

Permanent Secretariat  
Art Nouveau European Route, Barcelona  
artnouveau@artnouveau.eu

In June 2000, representatives of cities with Art Nouveau heritage and other Art-Nouveau-related institutions met in Barcelona to create the Art Nouveau European Route (see *coupDefouet* No 1). The founding covenant was signed by forty-seven cities and thirty other institutions which agreed to work together for their Art Nouveau heritage by effectively promoting awareness of its value as a common European heritage and proposing cultural tourism as a means for its preservation. The Route was also to provide a node of contact and exchange for professionals and experts working on Art Nouveau.

The Secretariat, set up in Barcelona, was commissioned to develop these goals with two considerations. One, a small budget: cities and institutions are not required to pay a membership quota to the Route and contribute solely in kind, so only a very light organisational structure was possible, and it made sense to concentrate all the means on doing one single thing well. The second requirement was to avoid replicating or competing with other international initiatives that were also being developed then. An analysis of this scenario revealed one significant thing that was

missing: a common, stable communication channel for all those involved in Art Nouveau heritage across Europe.

This led to the creation of *coupDefouet*. Our objective was to create an international magazine specialising in Art Nouveau, featuring contributions by the best experts in each specific topic, a publication that was interesting and enjoyable for everyone, from authorities and professionals of the Route's institutional members to academics and researchers – and also for the general public. Over the last thirteen years, our institutional mailing list has grown to include more than 1,000 postal addresses worldwide, with an estimated 3,000 readers. This readership more than doubles for the magazine's free-access PDF edition, posted on the Route's website, [www.artnouveau.eu](http://www.artnouveau.eu).

The second Plenary Meeting of the Art Nouveau European Route in 2007 (see *coupDefouet* No 9) sanctioned the development of *coupDefouet* magazine, with proposals for its improvement that have been gradually introduced (sections such as "Memory" or "Herstory", for example). The Plenary also approved the creation of the Art Nouveau Club to open a new channel of popular dissemination for



The University of Barcelona offered the II *coupDefouet* Congress attendees a reception in the gardens of its historical building  
La Universitat de Barcelona va oferir un bufet als assistents al II Congrés *coupDefouet* als jardins de l'edifici històric



# REPORT



A special session of the 2015 Congress was held in the old stables of the Güell Estate, Gaudí's first architectural work in Barcelona (1883-1887)  
Una sessió especial del Congrés de 2015 va tenir lloc a les antigues cavallerisses de la finca Güell, el primer treball arquitectònic de Gaudí a Barcelona (1883-1887)

Això va portar a la creació de *coupDefouet*. L'objectiu era fer una revista internacional especialitzada en Modernisme amb articles dels millors experts en cada tema, que pogués resultar interessant i atractiva per a tothom: des de les autoritats i els professionals de les institucions membres de la Ruta fins als acadèmics o investigadors, i també per al públic general. En els darrers tretze anys, la llista institucional d'enviament de la revista ha anat creixent fins a arribar a més de mil adreces de tot el món, amb uns tres mil lectors, una xifra que com a mínim es dobla gràcies a l'accés lliure a la versió en PDF de la revista al web de la Ruta: [www.artnouveau.eu](http://www.artnouveau.eu).

En la segona reunió plenària de la Ruta Europea del Modernisme, celebrada el 2007 (vegeu *coupDefouet* núm. 9), es va aprovar el desenvolupament de la revista *coupDefouet* i es van fer propostes de millora que s'han anat introduint poc a poc, com ara les seccions "Memòria" o "Feminal". El Plenari va aprovar també la creació de l'Art Nouveau Club per obrir noves vies de difusió del Modernisme i possibilitar que el públic general pogués rebre la versió impresa de la revista. Els subscriptors del Club reben també el llibre *Ruta Europea del Modernisme* i el calendari anual *coupDefouet*, un regal d'edició limitada per als membres de la Ruta i del Club. El Club va néixer el 2014 i ha anat creixent fins als 240 subscriptors el desembre de 2015. També és present a les xarxes socials, amb més de 5.000 seguidors a Facebook i 1.000 a Twitter.

El Plenari de 2007 va propugnar, també, un paper més actiu de la Ruta com a espai de trobada per a l'intercanvi professional, sobretot pel que fa a noves recerques i a experiències innovadores en gestió del patrimoni. Aquesta és, de fet, l'essència del Congrés Internacional *coupDefouet*. Les dues edicions celebrades (2013 i 2015) han aplegat més de dos-cents especialistes de tot el món per compartir

investigacions i experiències originals, i han produït un total de cent vint-i-tres comunicacions científiques, que es poden llegir i descarregar lliurement al web de la Ruta. El segon Congrés, celebrat a Barcelona el juny de 2015, ha aportat un coneixement significatiu i més profund sobre les dones artistes del Modernisme i ha donat a conèixer part del patrimoni modernista més desconegut. Durant els quatre dies de sessions, més de cent assistents van poder desenvolupar nous contactes professionals.

Com la major part d'activitats de la Ruta, el Congrés pretén ser una activitat amb continuïtat, i la tercera edició hauria de ser una nova aportació a la conscienciació sobre el Modernisme com a patrimoni europeu comú. Entre les altres activitats de la Ruta Europea del Modernisme previstes per als propers anys s'inclou una tercera reunió plenària per establir noves estratègies de desenvolupament. [www.artnouveau.eu](http://www.artnouveau.eu)

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



The main strand of the Congress was devoted to discussing the role of women artists in Art Nouveau  
L'eix principal del Congrés es va centrar en el paper de les dones artistes dins el Modernisme



Art Nouveau and enable the general public to receive the print edition of the magazine. Subscribers to the Club also receive the book *Art Nouveau European Route* and the yearly *coupDefouet* Calendar, which is a limited edition gift for Route and Club members. The Club was set up in 2014 and has grown steadily to 240 subscribing members by December 2015. It is active in the social media too, with more than 5,000 followers on Facebook and 1,000 on Twitter.

The 2007 Plenary also encouraged a more active role of the Route as a contact point for professional exchange, in particular regarding new research and innovative heritage management experiences. This is, after all, what the *coupDefouet* International Congress is. In its two editions (2013 and 2015), more than 200 specialists from all over the world met to exchange original

research and experiences, with 123 scientific papers published altogether. They can all be accessed and downloaded freely from the Route's website. The second Congress held in Barcelona last June 2015 made a significant contribution to deeper knowledge of women Art Nouveau artists and to further discovery of little-known Art Nouveau heritage. During its four days of sessions, more than 100 attendees developed further professional contacts.

As with most of the Route's activities, the Congress is envisaged to evolve with continuity, and the upcoming third edition should make a further contribution to the awareness of Art Nouveau as a common European heritage. Other foreseeable activities of the Art Nouveau European Route in the next few years include a third Plenary Meeting of its institutional members to establish new common guidelines in its development. [www.artnouveau.eu](http://www.artnouveau.eu)



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

Now into its fourteenth year, the publication *coupDefouet* is the best-known of the Route's activities

A punt de començar el seu catorzè any d'existència, la publicació *coupDefouet* és l'activitat més coneguda de la Ruta







Gaudí at work, drawn by Ricard Opisso ca. 1900  
Gaudí treballant, dibuixat per Ricard Opisso, ca. 1900



Sketch portrait of Opisso, drawn by Pablo Picasso in 1900  
Esbós de retrat d'Opisso, dibuixat per Pablo Picasso el 1900

## Retrat d'Antoni Gaudí per Ricard Opisso

**Yasmin Buchrieser**  
Estudiant de doctorat en Patrimoni Cultural i Turisme a la Universitat de la Sorbona I, París  
yasbuch@gmail.com

**P**intor, il·lustrador i caricaturista, Ricard Opisso i Sala (1880-1966) és conegut sobretot pels dibuixos i acudits gràfics apareguts en publicacions catalanes dels segles XIX i XX com *Cu-Cut!* o *El Campeón*, i com a membre actiu del Modernisme català. No és tan sabut, en canvi, que el 1892, quan comptava dotze anys d'edat, va començar a treballar com a assistent de l'arquitecte Antoni Gaudí en la construcció de la Sagrada Família, una relació professional que va durar uns deu anys.

En la dècada de 1950, un Opisso ja gran recordava i escrivia les memòries d'aquella època. El fotògraf, director de cinema i escriptor Clovis Prévost va recopilar gran part d'aquests escrits i els va utilitzar com a font documental per al seu original llibre de 1969, *La visió artística i religiosa de Gaudí* (escrit conjuntament amb Descharnes i Pujols). El 2006, el Museu d'Orsay de París va adquirir la col·lecció de documents de Prévost referents al Modernisme i Antoni Gaudí, que incloïen fotografies en blanc i negre, articles de diari, i documents d'altres tipus, entre els quals es troben més de 400 pàgines manuscrites per Ricard Opisso en castellà i en català.

Encuriós per aquells escrits originals, que no seguien cap ordre, alguns dels quals estaven estripats o ratllats, i que de vegades resultaven difícils de llegir o una mica confosos, el 2011 vaig tenir la sort de dedicar el meu projecte de recerca del màster en Història de l'Art a la Universitat de la Sorbona IV a l'anàlisi, ordenació i transcripció d'aquests textos. La majoria dels documents contenien escrits inèdits, sobretot notes i esborranys d'articles, molts sobre Gaudí i el dia a dia de la construcció de la Sagrada Família, sovint teatralitzats amb el punt de vista satíric del dibuixant. Aquells anys li van deixar "infinitat de records pintorescos i interessants" que volia compartir.

Tot i que altres fonts gairebé no mencionen Opisso com una figura rellevant en la vida quotidiana de Gaudí, dels seus escrits sembla desprender's que Opisso va tenir una presència constant al costat de l'arquitecte. Sigui com sigui, la seva relació hauria estat contradictòria. D'una banda, Opisso mostra una gran admiració i estima pel mestre i la seva obra: "Per un atzar del destí, vaig tenir l'honor d'estar al servei i a les ordres durant un període de deu anys llargs d'aquell geni gloriós de l'arquitectura, avui de fama universal, que es deia Antoni Gaudí i Cornet". Per altra banda, descriu el caràcter fort i peculiar de Gaudí, a qui el fet de ser "...un arquitecte genial, no li impedia tenir un geni terrible que manifestava a la primera de canvi".

Els escrits contenen algunes anècdotes delicioses, com la de la visita del polític Francesc Pi i Margall a la Sagrada Família, que Opisso va titular "Gaudí i el barret de copa de Pi i Margall". Mentre baixaven a la cripta de l'església, Opisso va colpejar sense voler el barret de Pi i Margall, fent-lo rodar escales avall. Avergonyit, el jove va córrer a recollir-lo i retornar-lo al polític. Durant la resta de la visita, Opisso va estar neguitós i atemorit per haver pogut fer enfadar Gaudí. Però, sorprenentment, quan va finalitzar la visita i Pi i Margall va marxar, Gaudí



This drawing, usually identified as Apprentice at the Sagrada Família, was the first ever published by Opisso, in 1898. Some have interpreted this to be a self-portrait

Aquest dibuix, que se sol identificar com a Aprenent a la Sagrada Família, fou el primer publicat per Opisso el 1898. Alguns l'han interpretat com un autoretrat

## A portrait of Antoni Gaudí by Ricard Opisso

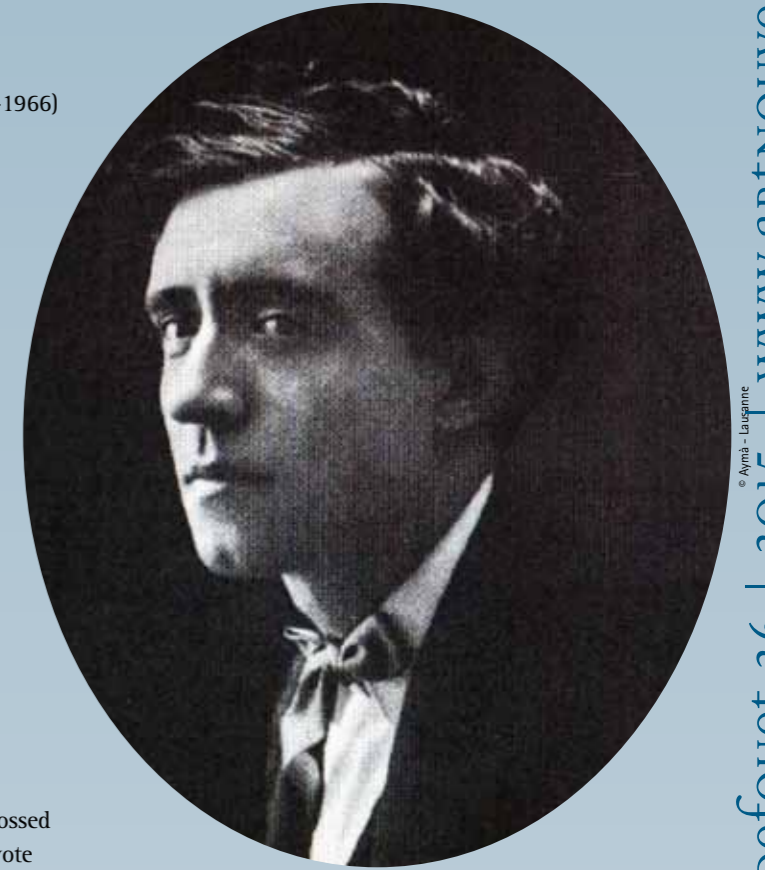
**Yasmin Buchrieser**  
PhD student in Cultural Heritage and Tourism, Sorbonne University I, París  
yasbuch@gmail.com

**P**ainter, illustrator and caricaturist Ricard Opisso i Sala (1880-1966) is best known for his drawings and cartoons published in Catalan journals at the turn of the nineteenth and twentieth centuries – publications like *Cu-Cut!* and *El Campeón* – and as an active member of the Catalan Art Nouveau or Modernisme movement. Not so well known is that in 1892, at the age of twelve, he began to work as assistant to architect Antoni Gaudí at the Sagrada Família construction site, a professional relationship that lasted about ten years.

In the 1950s, an ageing Opisso was to recall and write down his recollections of those times. A large part of these writings were collected by photographer, filmmaker and author Clovis Prévost and used as a source for his seminal book *Gaudí – The Visionary* (1969, written with Descharnes and Pujols). In 2006, the Musée d'Orsay in Paris acquired the Prévost collection of documents concerning Modernisme and Antoni Gaudí, which contained black and white photos, journal articles and various other documents.

Among them were these more-than 400 sheets of paper handwritten by Ricard Opisso in Spanish and Catalan.

Intrigued by these original writings – which were disorganised, some torn or crossed out, others difficult to read or confusing – I was lucky enough to be able to devote my 2011 History of Art Master's research project at the Sorbonne University IV to their analysis, organisation and transcription. A majority of the documents contained previously unreleased writings by Opisso: mostly notes and rough drafts for articles, many of them about Gaudí and daily life on the Sagrada Família construction site. They were often dramatised, taking the cartoonist's satirical viewpoint. These years left in his mind "an infinity of picturesque and interesting memories" that he wanted to recount.



Portrait of a young Opisso, published in Clovis Prévost's 1969 book *Gaudí – The Visionary*

Fotografia d'un jove Opisso, publicada al llibre de Clovis Prévost de 1969 *La visió artística i religiosa de Gaudí*



Caricature by Opisso ca. 1900 picturing himself and Antoni Gaudí working in the atelier of the Sagrada Família

Caricatura d'Opisso on apareix ell mateix amb Gaudí treballant al taller de la Sagrada Família, ca. 1900



# 22 PUNT DE VISTA

va esclatar en una rialla i va dir: "Ricard, ho heu fet molt rebé, això ha anat de primera! Us felicito, us felicito!" Aquell dia, Opisso va descobrir la profunda aversió de Gaudí per la gent rica i poderosa. Un altre episodi interessant és el que fa referència al filòsof i escriptor Miguel de Unamuno, també durant una visita a les obres de la basilica. Tot i que es tracta d'un esborrany desordenat, s'hi palesa l'hostilitat entre Gaudí i Unamuno: "Les frases agudes d'aquells dos personatges van ser com un assalt d'esgrima entre un parell de mestres brandant magistralment el floret".

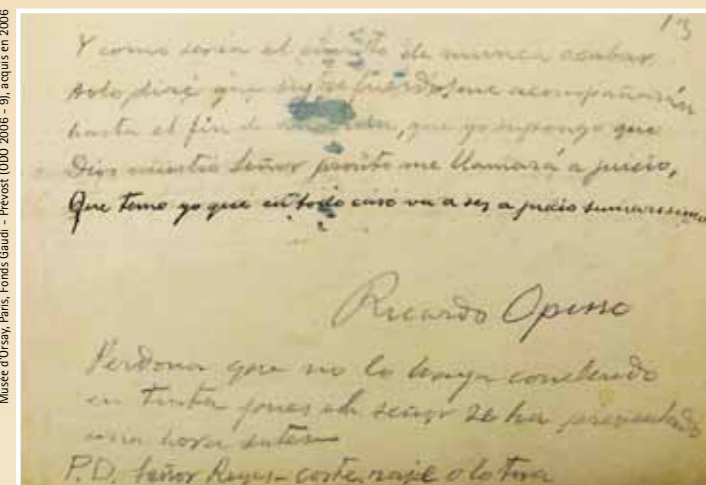
Altres escrits ens parlen sobre les obres de construcció de la Sagrada Família. Opisso descriu la duresa de les condicions de treball i explica l'exigència de Gaudí i la severitat amb què supervisava l'equip. Escriu: "Val a dir que en aquells anys finiseculars en què vam construir la façana del

## Amb dotze anys d'edat, va començar a treballar com a assistent de Gaudí en la construcció de la Sagrada Família

Nadal la feina dels qui componiem l'equip tècnic i dels altres obrers -paletes, escultors, picapedrers, etc.-, era excessiva, atès que, per dur a terme els seus projectes i suggeriments, Gaudí ens exigia el màxim esforç, no tolerant la

matusseria ni el cansament, ja que a la menor equivocació o vacil·lació ens amenaçava amb acomiadar-nos". Destaca també la notable devoció de Gaudí per la seva feina: "...aquell home ple d'un fervor religiós i d'una fe indestructible que ho va sacrificar tot per dur a terme la seva obra, no només la seva pròpia vida, sinó fins i tot la dels altres". Els textos descriuen els treballs a la Sagrada Família, com els perills en la construcció dels fanals subjectats per columnes inclinades, el procés complex d'esculpir i motllurar, i els riscos de tot plegat. Parla sobre els treballadors i sobre artesans com els escultors Llorenç Matamala i Carles Mani o el pintor Aleix Clapés.

Però alhora que era extremadament exigent, Gaudí era també un ferm defensor dels seus treballadors. En una història titulada "Els campanars", Opisso ens parla d'una ocasió en què l'arquitecte Antoni Maria Gallissà va visitar Gaudí a la Sagrada Família i fou convidat a veure les obres. Gallissà va remarcar que hi havia una significativa manca de simetria en l'espai d'unió entre les dues parelles de campanars, cosa que hauria estat un error del mestre d'obres. Gaudí el va informar immediatament "que al cap i a la fi no tenia cap importància, atès que aquesta irregularitat de distàncies també s'observa al mateix Partenó, on les separacions entre columna i columna no són mai iguals".



Opisso's signature on one of the many documents in the Musée d'Orsay Gaudí-Prévost files

Firma d'Opisso en un dels molts documents del fons Gaudí-Prévost del Museu d'Orsay



Musée d'Orsay, Paris, Fons Gaudí - Prévost (DDO 2006 - 9), aqüís en 2006

Sketch by Opisso, untitled, probably from the 1898-1901 period, in which he frequently chose workers and the poor as his main theme

Esbós d'Opisso, sense títol, probablement de l'època 1898-1901, en què solia escollir treballadors i pobres com a tema central dels seus dibuixos



© VEGAP

Sketch by Opisso of Spanish writer Miguel de Unamuno's visit to the Sagrada Família in 1906. From left to right: Catalan poet Joan Maragall, Unamuno, architect Josep Pijoan and Gaudí

Opisso va fer aquest esbós de la visita de l'escriptor espanyol Miguel de Unamuno a la Sagrada Família el 1906. D'esquerra a dreta: el poeta Joan Maragall, Unamuno, l'arquitecte Josep Pijoan i Gaudí

# POINT OF VIEW 23

Although Opisso is seldom mentioned by other authors as having a relevant presence in Gaudí's everyday life, it would seem from his own writings that Opisso was permanently at the architect's side. Whatever the case, their relationship would have been contradictory. On one hand, Opisso shows great admiration and esteem toward the master and his work: "By a chance of fate, during ten long years I had the honour of being in the service of and able to work alongside this glorious genius of architecture, internationally renowned today, called Don Antoni Gaudí i Cornet." On the other hand, he portrays Gaudí's strong and peculiar character: "... an outstanding architect, which didn't prevent him from having a terrible temper that he expressed at the first opportunity".

The writings contain some delicious anecdotes, like one featuring the prominent politician Francesc Pi i Margall on a visit to the Sagrada Família, which Opisso titled "Gaudí y el sombrero de copa de Pi i Margall" (Gaudí and Pi i Margall's Top Hat). While going down into the crypt of the church, Opisso accidentally knocked off Pi i Margall's top hat and sent it rolling down the stairs. Embarrassed, the young man quickly ran down to pick up the hat and returned it to the politician. Throughout the rest of the visit, Opisso remained terribly self-conscious and fearful that Gaudí would be angry with him.



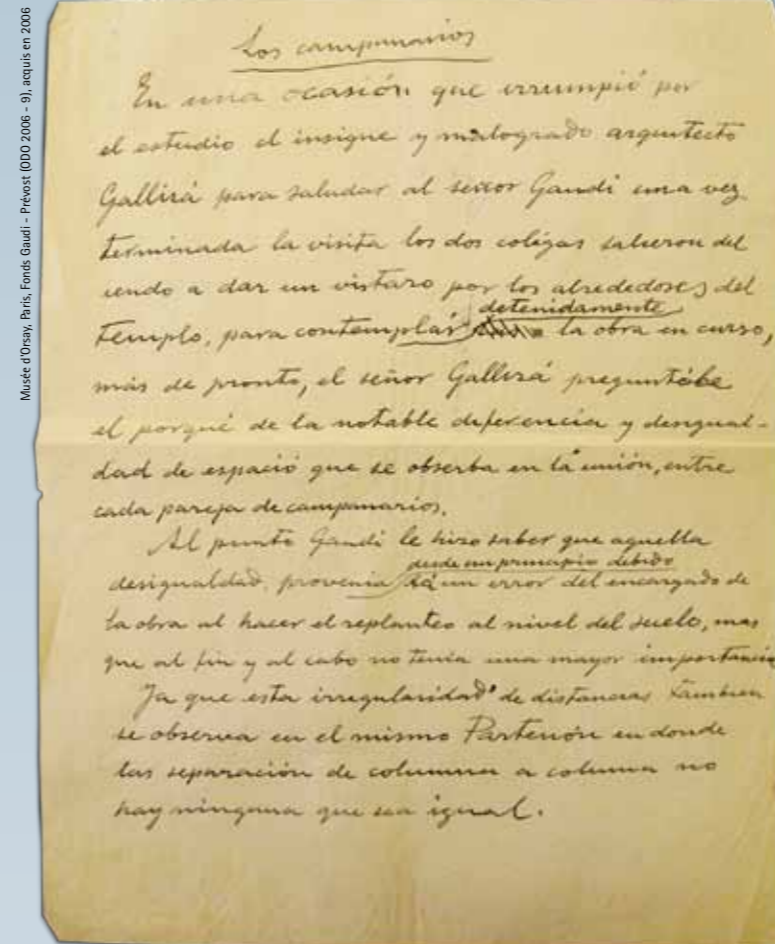
© Pèl & Ploma, n. 26, 1-2-1901

Cheap Carousel with the Sagrada Família as backdrop. Opisso published this drawing in the Modernista magazine Pèl & Ploma in 1901

Cavallets barats, amb la Sagrada Família al fons. Dibuix d'Opisso publicat a la revista modernista Pèl & Ploma el 1901

But to his amazement, when the visit ended and Pi i Margall had left, Gaudí burst out laughing and said "Ricard, you did really well. That was first class! Congratulations! Congratulations!" That day, Opisso learned of Gaudí's profound dislike for rich and powerful people. Another interesting episode refers to the Spanish philosopher and writer Miguel de Unamuno, also on a visit to the construction of the basilica. Though this text is a disorganised rough draft, the hostility between Gaudí and Unamuno is evident: "The sharp-tongued repartee of these two characters was like a fencing duel between a pair of skilful masters artfully wielding their foils."

Further writings tell us about the construction work at the Sagrada Família. Opisso describes the tough working conditions and explains how demanding Gaudí was and how strictly he supervised the crew. He writes: "It should be said that in those turn-of-the-century years in which we built the Nativity Façade, the work of those of us in his technical team and other workers - stone masons, sculptors, stonecutters and so on - was excessive, as Gaudí demanded the maximum effort in the accomplishment of his projects and suggestions. He tolerated neither clumsiness nor fatigue, and at the smallest misunderstanding or hesitation he would threaten us with dismissal." He also stresses Gaudí's notorious devotion to his work: "... this man, full of burning religious fervour and of unyielding faith, who sacrificed everything to accomplish his work - not just his own life, but even the lives of others". The writings describe the construction work of the Sagrada Família, such as the danger of building the lanterns supported by tilted columns, the complex process of sculpting and moulding, and how risky it all was. He portrays the workers and writes about craftsmen like the painter Aleix Clapés and the sculptors Llorenç Matamala and Carles Mani.



Musée d'Orsay, Paris, Fons Gaudí - Prévost (DDO 2006 - 9), aqüís en 2006

One of Opisso's stories about Gaudí, titled "Los campanarios" (The Bell Towers), describing a professional discussion between Gaudí and architect Antoni M. Gallissà


Un dels relats d'Opisso sobre Gaudí, titulat "Els campanars", on descriu una discussió professional entre Gaudí i l'arquitecte Antoni M. Gallissà



# 24 PUNT DE VISTA

coupdefouet 26 | 2015 | www.artnouveau.eu

En un altre relat molt divertit titulat "Gaudí caminaire", Opisso explica l'obsessió de Gaudí per caminar com a forma de conservar la salut. Un dia, mentre treballen a l'obra del Park Güell, Gaudí assenyala de sobte un corriol que enfila turó amunt i exclama: "Ricard! Això és un camí romà! Sí, sí, no hi ha dubte". Agafa Opisso pel braç i diu: "Anem, Ricard, a veure on va a parar aquest camí". I Gaudí el du amunt i avall pel corriol, que de vegades perden i després retroben per tornar a perdre... Opisso cada vegada està més cansat; Gaudí té cada cop més energia. Al cap d'una estona que es fa eterna, l'arquitecte anuncia de sobte amb alegria que deu tractar-se del camí de Sant Sever –segons la llegenda, en un intent d'escapar del martiri romà, Sever va fugir per un camí de muntanya cap a Sant Cugat, a més de catorze quilòmetres de Barcelona. Opisso se sent defallir davant la perspectiva d'haver de seguir el camí fins al final, però per sort se'n salva gràcies a l'encontre fortuït amb l'enginyer Marià Rubió que, amb gran disgust de Gaudí, els convida a baixar la muntanya amb el nou funicular del Tibidabo.

Els documents d'Opisso del fons d'Orsay són una font rica d'informació i anècdotes sobre Gaudí. S'hi menciona el seu vegetarianisme i la seva creença en les teories de Kneipp, el seu pare, el treballador Juan Bertrán, el seu patró Eusebi Güell, i molts altres contemporanis. Una mirada fascinant a la vida i les idees peculiars del geni del Modernisme. 



*- Tant mateix, per a una sola família, és massa!...*

Cartoon by Opisso published in the magazine L'Esquella de la Torratxa in 1919. A couple watching work in progress at the Sagrada Família: "Nevertheless, it is a bit too much for a single family!"


Ninot d'Opisso publicat a L'Esquella de la Torratxa el 1919, amb una parella que observa el progrés de les obres a la Sagrada Família: "Tanmateix, per a una sola família, és massa!"



In 1894 Gaudí undertook such a strict Lenten fast that it left him bedridden for a few days. Opisso published his recollection of that episode, together with this drawing of the recovering architect, in *Diario de Barcelona* in 1951

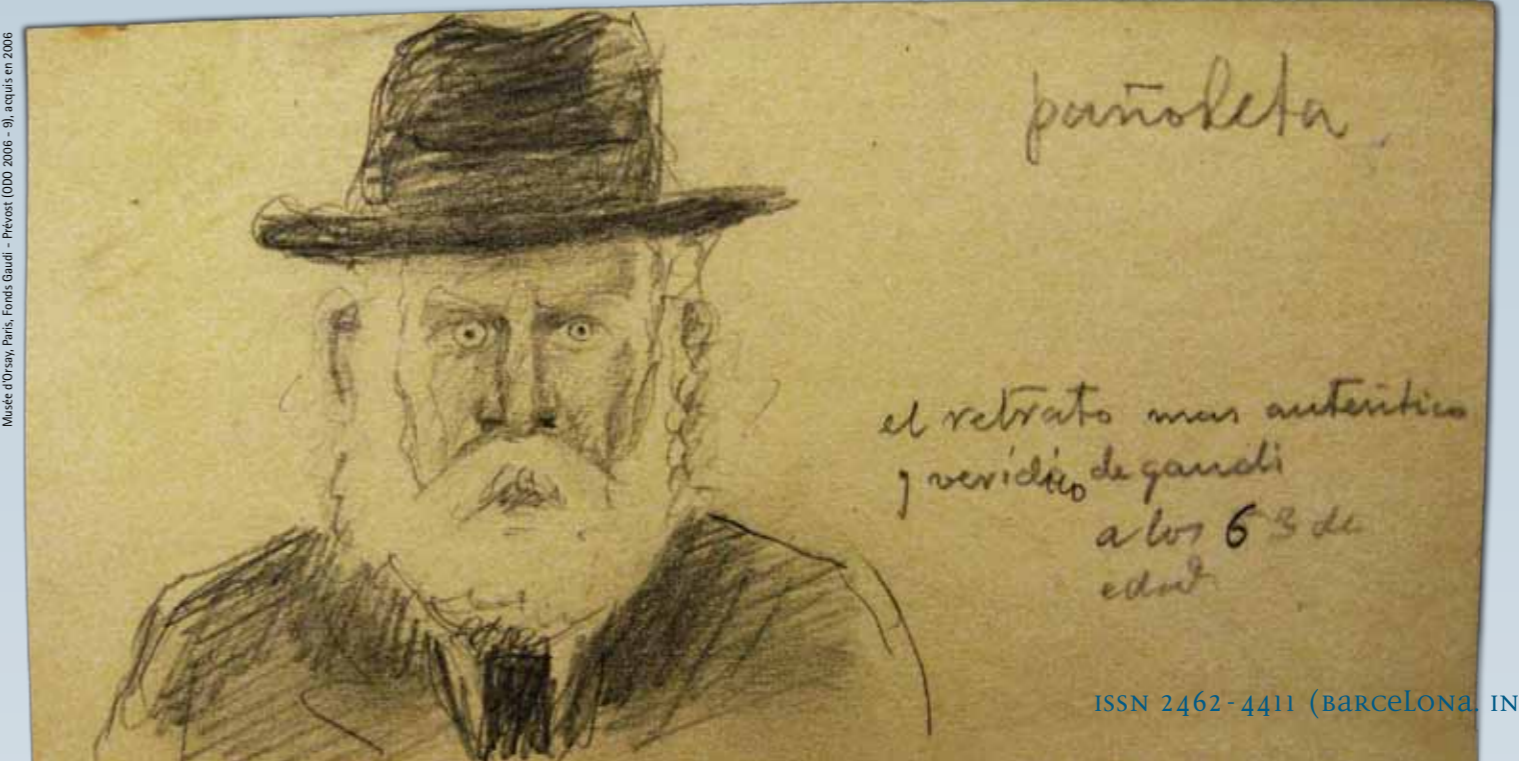
El 1894 Gaudí va fer un dejuni quaresmal tan estricte que va haver de guardar repòs al llit durant uns dies. Opisso va publicar el seu record d'aquell episodi, amb aquest dibuix de l'arquitecte convalescent, al *Diario de Barcelona* el 1951

But if he was extremely demanding, Gaudí was also a firm defender of his workers. In a story entitled "Los Campanarios" (The Bell Towers), Opisso tells of when the architect Antoni Maria Gallissà called on Gaudí at the Sagrada Família, and was invited to see the work in progress. Gallissà pointed out that there was a noticeable lack of symmetry in the join space between the two pairs of bell towers, which would have been a mistake of the master builder. Gaudí promptly informed him "... that in fact this was of no consequence, that such irregularity of distances could be found even in the Parthenon itself, where no space between the columns is equal." In another amusing piece called "Gaudí andariego" (Gaudí the Walker) Opisso tells of Gaudí's obsession with walking as his recipe for staying healthy. One day, while working at the Park Güell construction site, Gaudí suddenly pointed to a little path going up the hill and cried: "Ricard! This is a Roman path! Yes, yes, there is absolutely no doubt." Then taking Opisso by the arm he said: "Let's go, Ricard. Let's see

where this path leads." Gaudí dragged him up and down the mountain path, occasionally losing then finding it, then losing it again. As Opisso got more and more tired, Gaudí became more and more tireless. After what seemed like an eternity, the architect suddenly and gleefully announced that this must be the path of Saint Severus – according to legend, in an attempt to escape his Roman martyrdom, Severus had fled up a mountain path to Sant Cugat, more than fourteen km from Barcelona. Opisso was dismayed at the prospect of having to follow the path to the end, but was finally saved by a chance meeting with engineer Marià Rubió who, much to Gaudí's chagrin, invited them to descend the mountain on the new Tibidabo funicular. Opisso's writings in the Musée d'Orsay collection are a rich source of information and anecdotes about Gaudí. There is mention of his vegetarianism and belief in the Kneipp theories, of his father, of the worker Juan Bertrán, of his patron Eusebi Güell and many other contemporaries. They are a fascinating insight into the peculiar life and ideas of this genius of Art Nouveau. 

Portrait of Gaudí by Opisso in 1915. The handwritten text reads: "The most truthful and authentic portrait of Gaudí at age 63"

Retrat de Gaudí el 1915, dibuixat per Opisso. La nota manuscrita diu "El retrat més autèntic i veridic de Gaudí als 63 anys d'edat"



Musée d'Orsay, Paris, Fonds Gaudí - Prévat (ODD 2006 - 9), acquis en 2006

coupdefouet 26 | 2015 | www.artnouveau.eu



## Cloisonné Glass un fenomen modernista

Núria Gil i Jordi Bonet

Historiadora de l'art i químic restaurador de vitralls, Barcelona  
ngfarre@gmail.com / jordibonet@vitrallsbonet.com

**A** les darreries del segle XIX sorgeix una nova i singular tècnica arran del desenvolupament d'un procés basat en el cloisonné dels esmalts, però aplicat al camp del vitrall: el *cloisonné glass*. La recerca pionera a escala internacional sobre aquesta tècnica va ser emesa per Manuel Garcia-Martin, que el 1985 va escriure el llibre *Els vitralls cloisonné de Barcelona*. Aquest autor va rescatar de l'oblit els dos actors principals, The Cloisonné Glass Company i Frederic Vidal. Ell, però, no va arribar a trobar la patent anglesa de 1897 on apareixen els socis d'aquesta empresa: Theophil Pfister com a *manufacturer* i Emil Barthels com a *merchant*. Les recerques recents sobre els registres de patents, com l'article de Sebastian Strobl "Painting with Beads – The work of the London Cloisonné Glass Company" (2007) o el de Jordi Bonet "Conservation-Restoration of Cloisonné windows. A case study" (2008), han aportat importants novetats.

L'ordenació cronològica de la documentació mostra que la primera patent era canadenca. Tot i que no es va registrar fins al 1897, estava firmada a Londres el 1894 pel seu inventor, el pintor parisenc Amédée Navarein. Ell l'anomena *Cloisonné Work*. Per alguna raó que desconeixem la patent no es registra fins al cap de tres anys, moment en què ja apareixen en el document els dos socis, Pfister i Barthels.

Theophil Pfister, dels Estats Units, i Emil Barthels, alemany, creen, el 1897, una societat anomenada The Cloisonné Glass Co., situada als números 5, 6 i 7 de Lensden Place, Londres. Aquesta nova tècnica, segons s'explica a la patent del 1897, es pot aplicar en la decoració de finestres, llums, paravents, sostres, parets, taules i en molts articles ornamentals tant d'interior com d'exterior. El mateix text destaca la qualitat del vidre cloisonné davant altres tècniques com el cloisonné en esmalt o els tradicionals vitralls, en comparació amb les quals es diu

que és més efectista, econòmic i ràpid de produir. Se'n destaca també la durabilitat en el temps. El contingut de les altres patents trobades mostra tant una evolució en l'ús dels materials com certes modificacions que interpretem com a millores davant la presa de consciència de la debilitat tècnica del seu invent, que tenia conseqüències dramàtiques pel que fa a la conservació.



Window at the Barbara Giesicke Gallery of Badenweiler, Germany. Thought to have been produced by the École de Nancy

Finestra, ara a la Galeria Giesicke de Badenweiler, Alemanya. Es creu que va ser produïda per l'École de Nancy



Advert for the Cloisonné Glass Co. of London, published in The Studio (No 82, 15 Jan. 1900)

Anunci de la Cloisonné Glass Company de Londres publicat a The Studio, núm. 82 (15-1-1900)

## IN DEPTH Cloisonné Glass an Art Nouveau Phenomenon

Núria Gil and Jordi Bonet

Art Historian and chemist and stained-glass restorer, Barcelona  
ngfarre@gmail.com / jordibonet@vitrallsbonet.com

**A**t the close of the nineteenth century, a singular new technique arose based on the cloisonné enamelling process, one applied to the field of glass: cloisonné glass. Pioneering research at an international level into this technique was undertaken by Manuel Garcia Martin, who in 1985 published the book *Els vitralls cloisonné de Barcelona* (Cloisonné Glass in Barcelona). This author rescued from oblivion two major figures in this field: the Cloisonné Glass Company and Frederic Vidal. Yet he never discovered the 1897 English patent on which the partners in this company appear: Theophil Pfister as the manufacturer and Emil Barthels as the merchant. Recent research into patent registrations, such as

### The singularity and beauty of this technique makes these pieces unique

the article by Sebastian Strobl "Painting with Beads – the work of the London Cloisonné Glass Company" (2007), or Jordi Bonet's "Conservation-Restoration of Cloisonné Windows: A Case Study" (2008), have provided significant new insights.

Chronological ordering of the documentation shows that the first patent was Canadian. Even though it was not registered until 1897, it was signed in London in 1894 by its inventor, the Parisian painter Amédée Navarein. He called it "Cloisonne Work". We do not know why the patent took three years to register. This is when the two partners, Pfister and Barthels, appear on the document.

Pfister, from the United States, and Barthels, a German, created a company called the Cloisonné Glass Co., situated at 49 Berners Street, off Oxford Street, London, in 1897. This new technique, as the 1897 patent explains, can be applied to the decoration of windows, lamps, screens, ceilings, walls, tables and many ornamental items, both for interiors and exteriors. The same text emphasises the



Decorative plate combining metal and cloisonné, by Frederic Vidal

Plat decoratiu, combinació de metall i cloisonné, de Frederic Vidal

quality of cloisonné glass compared to other techniques such as cloisonné on enamel or traditional stained glass. In contrast to these, the text says that it is more effective, economical and quick to produce. It also highlights the technique's durability over time. The content of other patents found shows both evolution in the materials used as well as certain modifications that we interpret as improvements as awareness grew of the technical weakness of their invention, which had dramatic consequences for its preservation.



Segons consta en una nota publicada al diari *The London Gazette* del 30 de juny de 1900, els mateixos socis notifiquen la dissolució de la societat per mutu acord i queda com a únic propietari Emil Barthels, que continua amb el negoci. No sabem fins quan va estar en funcionament, del que sí que tenim constància és que el 1905 es publica un catàleg publicitari, actualment conservat a la Biblioteca Nacional d'Art de Londres.



© Jordi Bonnet

*This showcase closet, attributed to Louis Majorelle of the École de Nancy, is now on display at the Casa Lis Museum of Salamanca. Above, detail of the door panel*  
*Aquest moble aparador, atribuït a Louis Majorelle de l'École de Nancy, es pot veure ara al Museu Casa Lis de Salamanca. A dalt, detall del panell de la porta*



© Jordi Bonnet

Tant la patent anglesa com la canadenca ens fan una descripció molt similar de la tècnica d'aquest nou invent. El procés de construcció dels vitralls cloisonné comença amb la realització d'un cartró, un dibuix de la mida de la peça que es vol construir. Aquest dibuix se situa sota la base de la peça, un vidre gruixut. La base es prepara aplicant una fina capa de goma aràbiga sobre la qual es fixen les tires de llautó, amb aquest mateix adhesiu formant alvéols, de secció rectangular de 2 x 1 mm curosament doblegades, seguint el perfil de l'espai que es vol omplir. A continuació es farceixen aquest alvéols amb vidre molt passat per sedassos de diferents mides; fins i tot citen en les patents "ampolles trencades" com a font de material. Les diminutes esferes de vidre no apareixen en les patents fins a una millora registrada el 1898 per Pfister i Barthels. Per fer objectes opacs es necessita marbre, totxo triturat o qualsevol material granulat.



© Jordi Bonnet

*Folding draught-screen by Frederic Vidal. Private collection of the Fundació de les Arts i els Artistes, Barcelona*

*Paravent fet per Frederic Vidal. Col·lecció particular de la Fundació de les Arts i els Artistes, Barcelona*



Quan tots els espais s'han omplert del color desitjat i s'ha completat el disseny, s'hi afegeix cola de peix calenta amb una petita part de bicromat de potassi, per evitar que en assecar-se absorbeixi la humitat. La pega s'aplica amb una cullera i es facilita l'assecat escalfant els plafons a 30 °C. Finalment es cobreix el plafó amb un vidre més prim i es segella el contorn amb massilla i paper engomat. Sobre aquesta descripció bàsica hi ha variants com els vitralls opacs o, com ells l'anomenen, el cloisonné mosaïc, que no du coberta i té una base de fusta o metall.

Altres patents les trobem a Suïssa (1897) i als Estats Units (1899), amb textos molt similars a l'anterior. Les darreres patents són la de Navarin del 1905, l'única registrada a França, i la de Pfister a Anglaterra el 1906, amb lleugeres modificacions sobre la mateixa idea i materials.



Window designed by Frederic Vidal  
Finestra dissenyada per Frederic Vidal

A Londres, algunes peces conegudes són la lluernia del Café Lyons –desapareguda–, un retrat equestre còpia d'una pintura de Sir John Millais, un vitrall d'un edifici particular de Gloucester Place o la porta del cancell d'entrada de Mulgrave Hall. Segons l'article de S. Strobl, a Anglaterra l'empresa Baxendale & Co. també emprava aquesta tècnica, de la qual mostra diferents models en el seu catàleg de 1904.

Així mateix, a Itàlia serà el taller de Luigi Fontana & C. de Milà el que realitzarà peces cloisonné. La casa Fontana anunciava aquesta nova tècnica mitjançant un cartell dissenyat d'Adolf Hohenstein del 1899. Testimoni del treball d'aquesta empresa són unes portes conservades a la col·lecció Wolfsoniana de Gènova, amb motiu figuratiu i datades cap al 1902.

També hi ha testimoni de peces conservades de procedència francesa, amb tota probabilitat sorgides de l'École de Nancy: una actualment exposada al Museu Casa Lis de Salamanca que forma part de la decoració d'un moble, i dues més de la col·lecció de l'antiquària Barbara Giesicke a Alemanya.



Door depicting Saint John the Evangelist, by Frederic Vidal  
Porta amb una representació de Sant Joan Evangelista, de Frederic Vidal

As evidenced in a notice published in *The London Gazette* on 30 June 1900, the partners reported that the company would be dissolved by mutual consent, leaving Emil Barthels as the sole proprietor. We don't know how long the company continued to operate, but we do know that it published an advertising catalogue in 1905, currently held in the National Art Library in London.

Both the English and Canadian patents offer a similar description of this new inventive technique. The construction process of cloisonné glass begins with the creation of a card, a drawing that is the size of the piece to be created. This is placed under a thick glass pane which acts as the base of the piece. The base is prepared by applying a fine layer of gum Arabic onto which the strips of brass are attached, using this adhesive and forming cells of a rectangular section, of 2 x 1 mm, carefully folded, following the profile of the space to be filled. Next, these

interstices would be filled with ground glass that had been strained through screens of different sizes. The patents even give the source of this material as "broken bottles". Tiny glass spheres do not appear in the patents until the improvement registered by Pfister and Barthels in 1898. To produce opaque objects, marble, ground brick or another granulated material is used.

When all the interstices have been filled with the desired colour and the design has been completed, hot ichthyocolla (fish glue) is added, mixed with a small part of potassium dichromate, to stop it absorbing humidity as it dries. This glue is applied using a spoon and the drying is encouraged by heating the panels to 30°C. Finally the panel is covered with a thinner pane of glass and the edges sealed with putty and gummed paper. In addition to this basic description, there are variants such as opaque glass, which they called mosaic cloisonné. This has no covering and uses a wooden or metal base.



Metal and cloisonné fire screen by Frederic Vidal, still in use at the Cercle del Liceu in Barcelona  
Guardafoc de metall i cloisonné de Frederic Vidal, usat encara al Cercle del Liceu de Barcelona





Doors built by Italian painter and sculptor Luigi Fontana, now on display at the Wolfsonian Art Gallery in Genoa  
 Portes construïdes pel pintor i escultor italià Luigi Fontana, ara a la Galeria d'Art Wolfsoniana de Gènova

Other patents from Switzerland (1897) and the United States (1899) have texts that are similar to the above. The final patents are from Navarein, dated 1905 – the only patent registered in France – and Pfister's in England from 1906, with slight modifications to the same idea and materials.

In London, well-known pieces include the skylight from Café Lyons (no longer extant), an equestrian portrait copied from a Sir John Millais painting, the window of a private building in Gloucester Place and the door of the entrance porch at Mulgrave Hall. According to the article by S. Strobl, the company Baxendele & Co. also employed this technique in England. Different models are displayed in their 1904 catalogue.

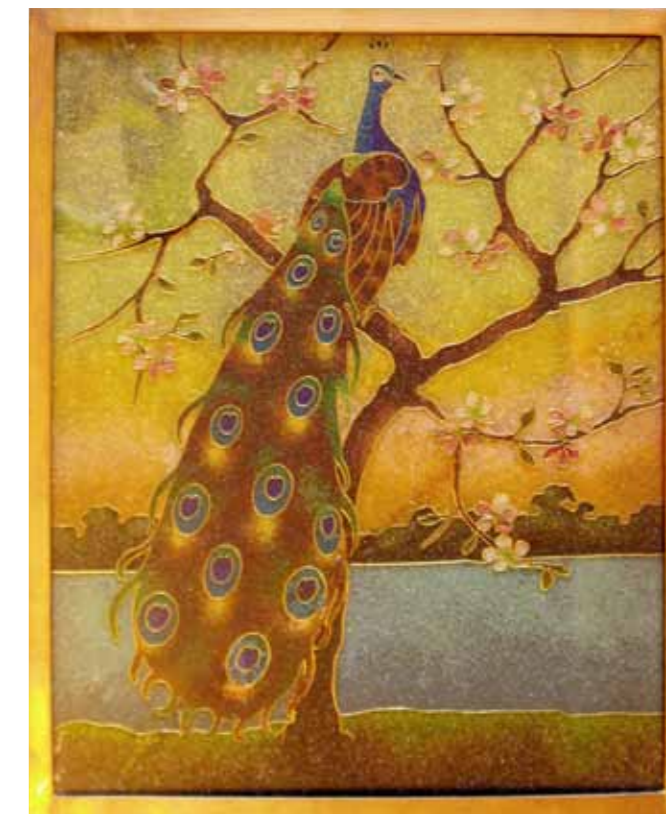


Design for a fire screen by Frederic Vidal. Private collection of the Vidal-Hagemeyer family

Disseny de guarda foc de Frederic Vidal. Col·lecció privada de la família Vidal-Hagemeyer

Likewise, in Italy, it was the studio of Luigi Fontana & C. in Milan which produced cloisonné pieces. The Fontana firm advertised this new technique in a poster designed by Adolf Hohenstein in 1899. A testament to the work of this company are some doors preserved in the Wolfsonian Collection in Geneva, with figurative motifs, dated around 1902.

Pieces of French provenance are also extant, probably created in the École de Nancy: one currently exhibited in the Lis Museum House in Salamanca, forming part of the decoration of a piece of furniture; and two more in the collection of Barbara Giesicke, a German antique collector.



Fire screen by an unknown artist. Private collection of P. Slavens, Wisconsin USA  
 Guarda foc fet per un autor desconegut. Col·lecció privada de P. Slavens, Wisconsin EUA



Panel attributed to the Parisian painter Amédée Navarein, considered the inventor of the cloisonné glass technique

Panell atribuït al pintor parisenc Amédée Navarein, considerat l'inventor de la tècnica del cloisonné



De tots els artesans que van treballar aquesta especialitat, va ser el català Frederic Vidal i Puig el més conegut, el que deixa un llegat més extens i potser el que hi excel·leix més. Francesc Vidal va enviar el seu fill Frederic a Anglaterra, el 1898, a aprendre aquesta tècnica a la Cloisonné Glass Co. Serà aquesta mateixa empresa la que els proporcionarà el material per a l'elaboració de les peces. Fou al seu retorn, el 1899, quan començà a treballar en els primers vitralls cloisonné, destinats a la casa propietat d'Eusebi Bertrand del passeig de la Bonanova, 37. Tot l'abillament interior va anar a càrrec de les indústries Vidal, amb peces de mobiliari i un seguit d'objectes en vidre cloisonné. El 1981, arran de l'enderrocament de la casa, la família Bertrand va fer donació d'aquestes peces al Museu Nacional d'Art de Catalunya. Avui en dia és la col·lecció més extensa conservada del món. Vidal no sols va treballar per a aquesta casa, també en resten importants peces com un plat decoratiu procedent de la Casa Batlló, actualment al Museu del Modernisme de Barcelona,



Storm door at the entrance of Mulgrave Hall in London, by the Cloisonné Glass Company

Porta del cancell d'entrada de Mulgrave Hall a Londres, produïda per la Cloisonné Glass Company




Panel with swan by unknown artist, part of the Barcelona Museu del Modernisme's collection

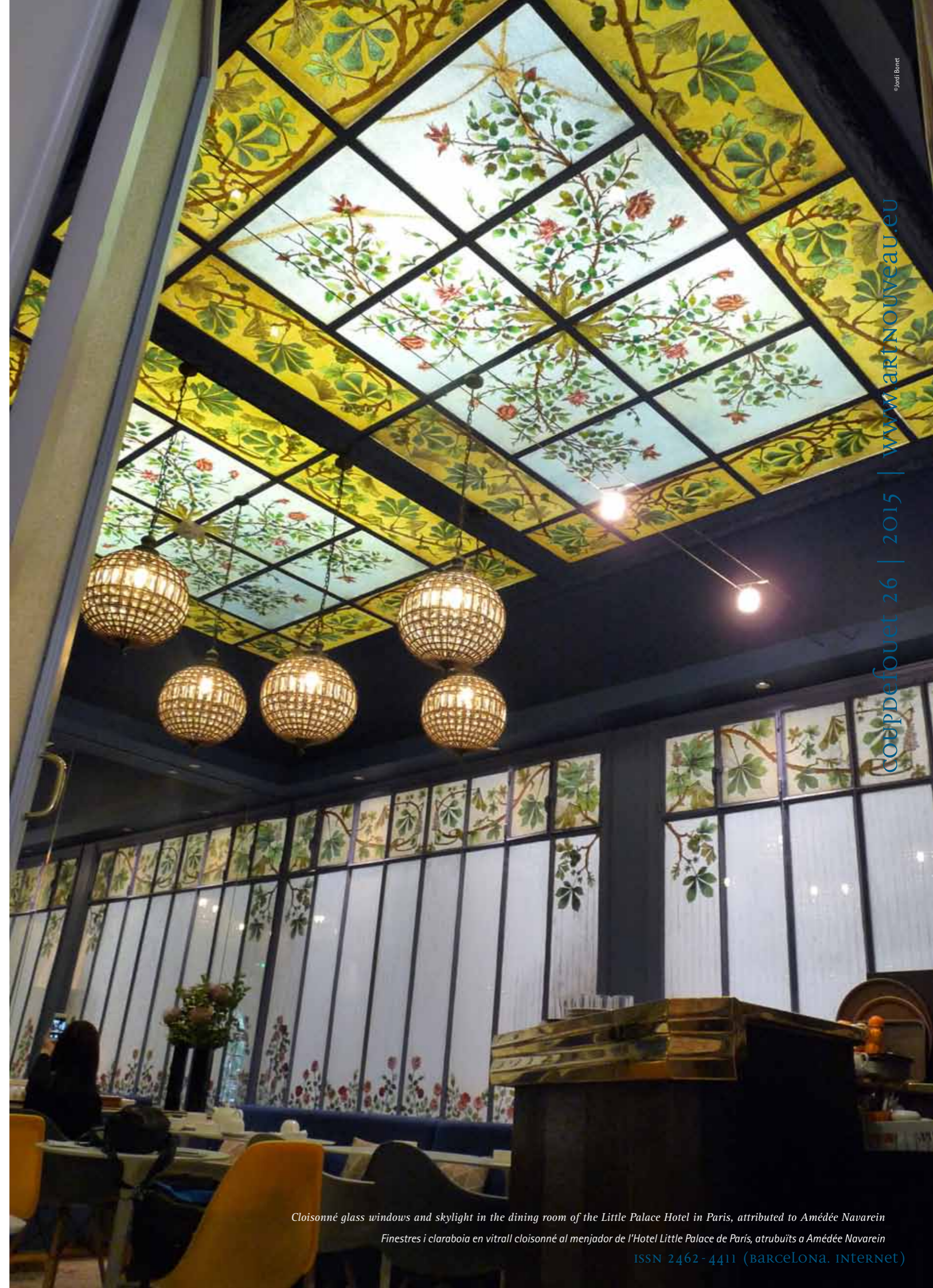
Panell amb cigne d'autor desconegut, part del fons del Museu del Modernisme de Barcelona

museu amb un gran fons de cloisonné, o un guardafoc que ornamenta una de les sales del Cercle del Liceu de Barcelona, així com peces, sobretot mobiliari i objectes decoratius, que es conserven en diferents col·leccions particulars i antiquaris.

Entre 1908 i 1913 Frederic Vidal va viatjar a l'Argentina, on va viure, suposadament, sense tenir cap relació amb el món artístic. Tot i així, hem trobat a la premsa un anunci de 1914 d'un taller de vitralls de Buenos Aires que porta per nom Vitraux Cloisonné, fet que ens fa pensar que potser Vidal sí que va treballar o va transmetre la tècnica a algun vitraller durant la seva estada a l'Argentina.

Paral·lelament a aquestes obres també se n'han localitzat d'altres, com una pantalla per a la llar de foc a Wisconsin (EUA), una finestra amb un motiu d'un vaixell a Sud-àfrica, diversos objectes a Bèlgica i també un plafó, avui a l'Aràbia Saudita però que originàriament era a Etiòpia, o una taula de possible origen austríac en un antiquari de Londres, de les quals es desconeix l'autor.

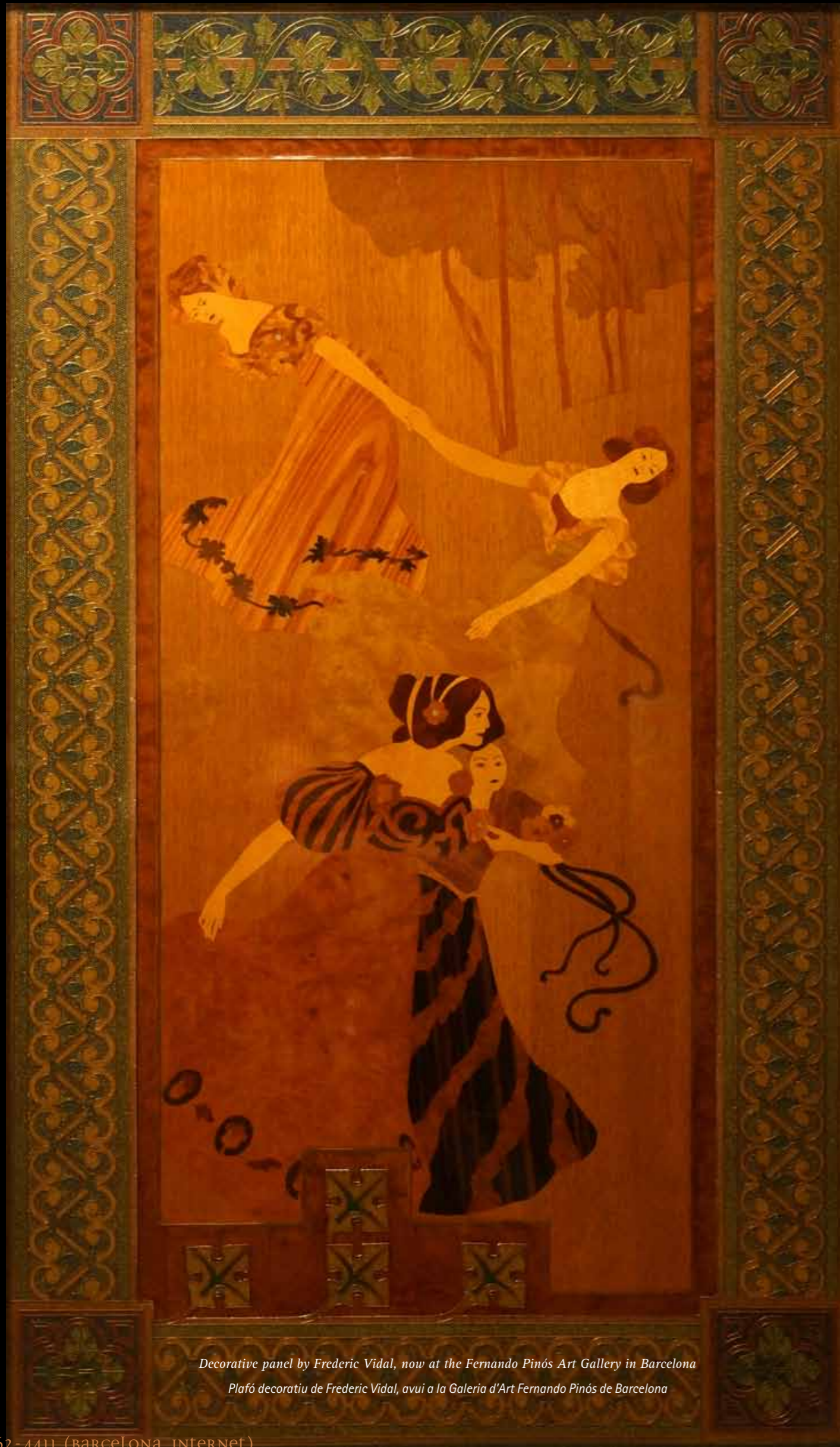
La història del *cloisonné glass* dista molt d'estar completa, com ha quedat demostrat; està composta per més actors dels que es pensava. Implica països com França, Suïssa, Itàlia, Canadà i els Estats Units, a més de Catalunya, amb un reguitzell de peces disperses arreu del món. La singularitat i la bellesa d'aquesta tècnica fan que les peces siguin úniques i de gran valor dins del patrimoni artístic internacional. 



Cloisonné glass windows and skylight in the dining room of the Little Palace Hotel in Paris, attributed to Amédée Navarein

Finestres i claraboia en vitrall cloisonné al menjador de l'Hotel Little Palace de París, atribuïts a Amédée Navarein





Decorative panel by Frederic Vidal, now at the Fernando Pinós Art Gallery in Barcelona  
 Plafó decoratiu de Frederic Vidal, avui a la Galeria d'Art Fernando Pinós de Barcelona



© Jordi Bonet



© Jordi Bonet


Two close-up images of cloisonné glasswork by Frederic Vidal, showing the detail of the brass-strip outline filled in with glass beads

Dues imatges ampliades de vitralls cloisonné fets per Frederic Vidal, en què s'aprecia el detall del dibuix delimitat per tires de llautó i reomplert per alvèols de vidre

It was the Catalan Frederic Vidal i Puig who, of all the artisans who worked this technique, was the best known, left a most extensive legacy and was perhaps the one who most excelled at it. Francesc Vidal sent his son Frederic to England in 1898 to learn this technique at the Cloisonné Glass Co. It was on his return in 1899 that, with materials supplied by this same English company, he began to work on the first cloisonné glass pieces for the house of Eusebi Bertrand at Passeig de la Bonanova, 37. All the interior decoration was overseen by the Vidal company, with several furnishings and objects made of cloisonné glass. In 1981, when the house was being demolished, the Bertrand family donated these pieces to the Museu Nacional d'Art de Catalunya. Nowadays it is the most extensive collection preserved worldwide. Vidal did not only work for this firm, he also created significant pieces, such as a decorative plate from the Casa Batlló, currently displayed in the Museu del Modernisme de Barcelona, a museum with large holdings of cloisonné glass, and a fire screen that decorates one of the rooms of the Cercle del Liceu (Opera House Club) in Barcelona, as well as pieces, above all furnishings and decorative objects, which are held by different private collections and antique dealers.

From 1908 to 1913 Frederic Vidal travelled to Argentina, where he apparently lived without maintaining any links with the arts world. Even so, a 1914 press advertisement for a Buenos Aires glass studio carries the name Vitraux Cloisonné, a fact that raises the possibility that Vidal did work, or at least pass on the technique to another glass worker during his stay in Argentina.

In addition to these pieces, others have been found: a fireside screen in Wisconsin, USA; a window displaying a ship motif in South Africa; several objects in Belgium; a panel now in Saudi Arabia yet which originally hailed from Ethiopia; and a table of possibly Austrian origin in a London antique dealer's, all of unconfirmed artistry.

The story of cloisonné glass is a long way from being fully told, as has been shown, and is peopled by more characters than we imagine. It involves countries such as France, Switzerland, Italy, Canada and the United States, as well as Catalonia, with a string of pieces scattered worldwide. The singularity and beauty of this technique makes these pieces unique and of great value within an international artistic heritage. 



© Lucia Mannini

Pages of a catalogue by Italian painter Luigi Fontana, promoting his cloisonné glass works. Unpublished research by Lucia Mannini  
 Pàgines d'un catàleg del pintor italià Luigi Fontana fent promoció del seu treball en vidre cloisonné. Recerca pendent de publicació de Lucia Mannini



El Palau Raichle  
de Subotica

Viktorija Aladžić  
Arquitecta i professora de la Facultat d'Enginyeria, Subotica  
aviktorija@hotmail.com



Living room of the Raichle mansion in the late 1920s, when the Gavanskis lived in the house. One of the daughters of the family poses by the fireplace designed by Raichle  
Sala d'estar del Palau Raichle a finals dels anys 1920, quan la casa l'habitava la família Gavanski. Una de les filles de la família posa al costat de la xemeneia dissenyada per Raichle

A finals del segle XIX Subotica –que aleshores duia el nom hongarès de Szabadka i formava part de l'Imperi austrohongarès– tenia una arquitectura més semblant a la d'un poble que no la d'una ciutat. Gràcies al ferrocarril, que el 1869 va unir Subotica amb altres regions de l'Imperi, la ciutat va viure un auge econòmic que va donar com a resultat la construcció de nombroses cases i palaus.

En aquest context va sorgir un constructor excepcional: l'arquitecte Ferenc Raichle. A principis de 1903 Raichle va comprar una parcel·la en una extensió de terreny que anteriorment havia sigut un pantà i que havia estat parcel·lat per a la construcció de palaus d'arquitectura representativa davant la nova estació de ferrocarril. El mateix any va sol·licitar l'obtenció del permís de la ciutat per a la construcció de dos palaus: un palau familiar i un altre per a pisos de lloguer (avui en dia al carrer de Đuro Đaković, 3 i 5). Aquest primer projecte no va rebre permís de part de l'oficina de l'enginyer

de la ciutat amb l'argument que no era suficientment representatiu per al lloc on estava prevista la construcció. A causa d'aquest rebuig, Raichle va preparar un nou disseny que va fer que els palaus fossin de lluny molt més interessants i decoratius. Per al disseny del palau familiar,

**Raichle va trencar amb moltes idees convencionals de l'eclecticisme arquitectònic**

hongarès. Raichle ja havia experimentat amb el Modernisme quan havia projectat dues cases de lloguer construïdes el 1899, que van ser el primer exemple de construccions modernistes a Subotica: una amb l'esperit del simbolisme francès i l'altra en estil secessionista vienès. Aquestes cases es trobaven a l'actual carrer de Vasa Stajić (11 i 13), però malauradament foren enderrocades el 2010.

Raichle va prendre l'art tradicional hongarès com a font d'inspiració, i així va crear a Subotica el seu palau més bell en estil

The Raichle Palace  
in Subotica

Viktorija Aladžić  
Architect and professor in the Faculty of Engineering, Subotica  
aviktorija@hotmail.com

In the late nineteenth century, Subotica – which at that time bore the Hungarian name of Szabadka and formed part of the Austro-Hungarian Empire – possessed architecture more reminiscent of a village than a city. Thanks to the railway, which in 1869 linked Subotica to other regions of the Empire, the city experienced an economic boom that led to the construction of numerous houses and mansions.

In this context, an exceptional developer came to the fore: the architect Ferenc Raichle. In early 1903, Raichle purchased a lot on an expanse of once-swampy ground in front of the new railway station that had been earmarked for the construction of mansions of representative architecture. That same year he applied for a city council building permit to erect two mansions, one a family residence and the other a block of rental apartments (on what is nowadays Đuro Đaković Street, 3 and 5). This initial project was not approved by

**Raichle wanted to break away from many conventional ideas on architectural eclecticism**

the city engineer's office on the grounds that it was not sufficiently representative of the site for which construction was scheduled. Because of this rejection, Raichle prepared a new design that meant that the mansions were far and away more interesting and decorative. For the design of the family mansion, Raichle took traditional Hungarian art as a source of inspiration, so he created in Subotica his most beautiful mansion in Hungarian Secessionist style. Raichle had already experimented with Art Nouveau when he designed two rental houses built in 1899, which were the first example of Art Nouveau construction in Subotica: one in the spirit of French symbolism and the other in Viennese Secessionist style. These houses were situated on the street now called Vasa Stajić (11 and 13), but unfortunately were demolished in 2010.



The Gavanski family's dining room in the Raichle mansion, late 1920s  
Menjador de la família Gavanski al Palau Raichle a finals dels anys 1920



Image of the rear façade of the house, ca. 1928. Note the original bow window of glass prisms of the winter garden on the left, now disappeared

Imatge de la façana posterior de la casa, ca. 1928. Destaca la tribuna de prismes de vidre de la sala hivernacle a l'esquerra, avui desapareguda





The Raichle mansion's striking façade, now fully restored, is one of the features dominating the avenue leading to Subotica train station  
L'original façana del Palau Raichle, avui restaurada, és un dels elements dominants de l'avinguda que porta a l'estació de tren de Subotica

Amb el projecte del seu palau familiar, Raichle va trencar amb moltes idees convencionals de l'eclecticisme arquitectònic i va crear un palau sense l'habitual mur pla i serè de la façana. El portal d'entrada del palau familiar de Raichle s'endinsa en la façana i n'ocupa gairebé un terç, la qual cosa aporta dinamisme a la paret, tal i com feien els mestres barrocs. La línia ondulada està present a la cornisa de la teulada amb elements orlats de ceràmica produïda a la fàbrica Zsolnay de Pécs, a Hongria (vegeu *CoupDefouet* núm. 3), i que va esdevenir l'element decoratiu principal de l'arquitectura secessionista de Subotica.

La profusa introducció de motius de l'art tradicional hongarès en l'arquitectura d'aquest temps va ser possible gràcies als nombrosos artistes hongaresos que varen anar al tombant de segle a Transsilvània i que varen investigar la tradició hongaresa en l'elaboració de randa artesanal i les arts de la talla i de la ceràmica. Raichle va fer servir aquests motius decoratius per primera vegada en la seva carrera al seu palau. El decantament pel secessionisme hongarès es va produir segurament gràcies a la coneixença amb l'arquitecte Gyula Pártos, col·laborador d'Ödön Lechner, que igual que Raichle havia crescut a Apatin. Pártos havia estat a Transsilvània

com altres artistes, i havia recorregut els pobles hongaresos a la recerca d'inspiració.

A la façana del Palau Raichle es troben uns densos ornaments florals fets amb mosaics de color blau i hi ha unes cornises de ceràmica de Zsolnay de color fang; ornaments de ceràmica en forma de roses estilitzades i màscares decoratives, disposats en files; la barana del balcó i la porta d'entrada de ferro forjat; finestres de formes orientals i dos miradors de fusta verds amb ornamentacions inspirades en l'arquitectura de fusta tradicional de Transsilvània.

Raichle no només va planificar fins a l'últim detall l'exterior de casa seva sinó també l'interior, al qual va incorporar alguns mobles i objectes artístics dels diferents països on havia viatjat. El palau estava preparat, en tots els sentits, per poder-hi fer una confortable vida familiar, però també com una obra d'art total (*gesamtkunstwerk*). A la planta baixa, Raichle hi va ubicar el seu taller, al costat dels locals de lloguer, els espais per a les activitats comercials i les habitacions del servei. Al primer pis hi havia les estances destinades a una vida familiar confortable: menjadors, una sala-fumador turca, una sala de música, un jardí d'hivern, dormitoris, la cambra dels nens i el lavabo.



The imposing porched main entrance of the house heralded the richly decorated interior that awaited visitors

L'imponent porxo de l'entrada principal de la casa ja anunciava l'interior ricament decorat amb què es trobaria el visitant

With this project for his family mansion, Raichle wanted to break away from many conventional ideas on architectural eclecticism and create a mansion without the habitual flat and featureless façade. The entrance portal of Raichle's family mansion is set into the façade, occupying almost a third of the latter, imbuing the wall with dynamism somewhat reminiscent of the Baroque masters. The wavy line is present in the cornice of the roof trimmed with ceramic elements produced at the Zsolnay factory in Pécs, Hungary (see *CoupDefouet* No 3), which became the main decorative element in Secessionist architecture in Subotica.

The profuse use of traditional Hungarian art motifs in architecture of this period came about thanks to the numerous Hungarian artists who emigrated around the turn of the century to Transylvania, and who researched Hungarian traditions of hand-worked stitching, workshop arts and ceramics. On this mansion, Raichle used these decorative motifs for the first time in his career. The choice to opt for Hungarian Secessionism was probably the result of his friendship with the architect Gyula Pártos, one of Ödön Lechner's collaborators, who, like Raichle, had grown up in Apatin. Like other artists, Pártos had spent time in Transylvania and had toured Hungarian villages in search of inspiration.

The Raichle mansion's butter-coloured façade boasts dense floral ornaments made of blue mosaic. It also has cornices of clay-coloured Zsolnay ceramic, and shaped ceramic ornaments of stylised roses and decorative masks arranged in rows. The balcony railing and entrance gate are of wrought iron. Windows are fashioned in an oriental style, and the ornamentation on its two green timber bay windows take their inspiration from Transylvania's traditional wooden architecture.



Decorative mask detail of Zsolnay ceramic on the façade

Detall de màscara decorativa de ceràmica Zsolnay de la façana



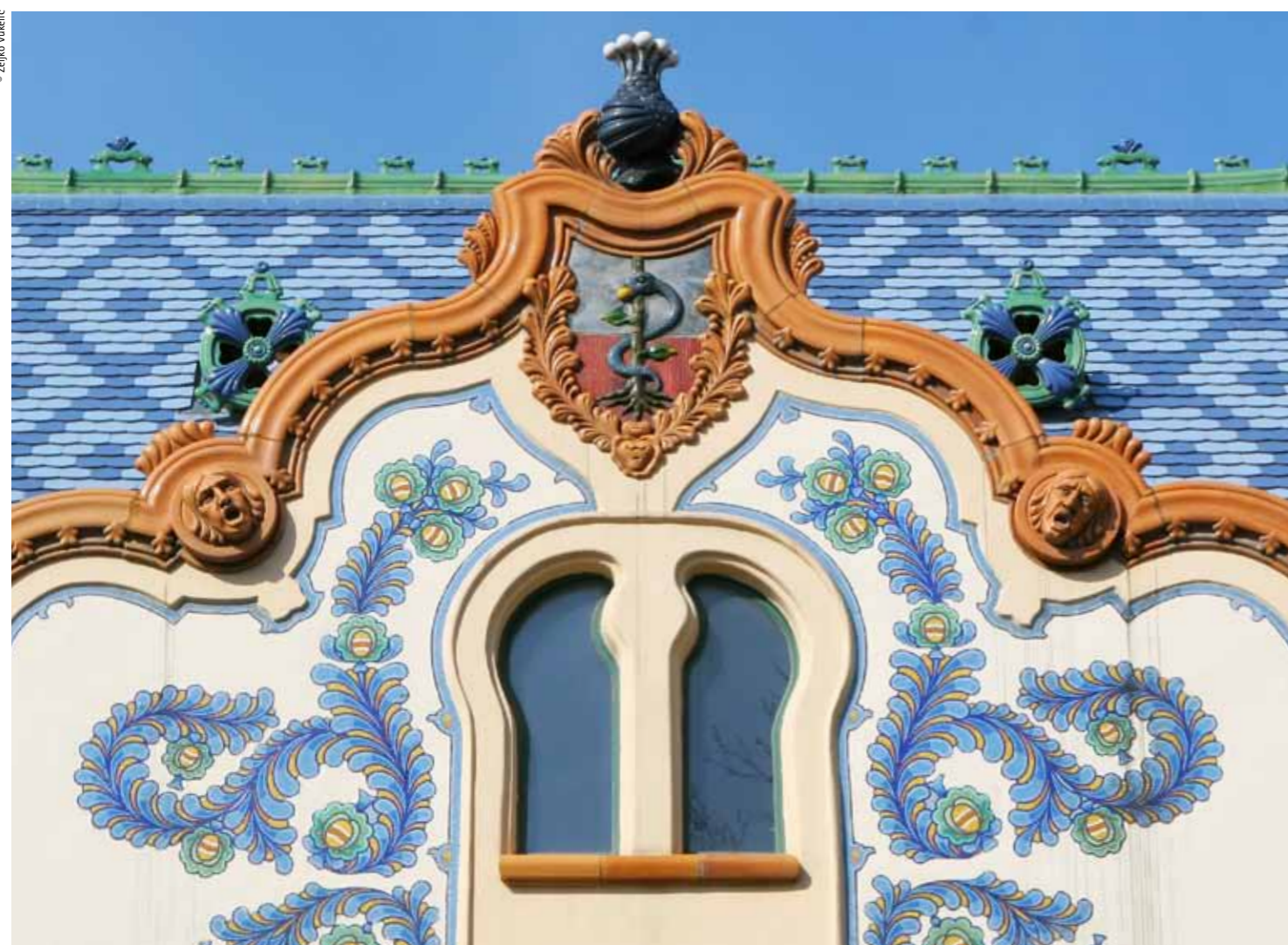
El balcó-mirador del primer pis servia de jardí d'hivern i estava revestit de prismes de vidre produïts al taller de Gustave Falkonier. En una reforma posterior els prismes van ser retirats i només se'n va conservar un exemplar, que és idèntic als prismes de vidre groc de la paret del buc de l'escala del Castel Béranger de París, que havia dissenyat Hector Guimard el 1898. L'ús d'aquests prismes al Palau Raichle de Subotica és una prova que Raichle estava interessat en els nous corrents artístics europeus i que en la construcció del seu palau familiar va voler que es percebés la influència de diferents zones d'Europa.

El Palau Raichle es va acabar el 1904, però Raichle i la seva família no van gaudir durant gaire temps del seu confort. A causa d'una sèrie de mals negocis –entre els quals la construcció del castell Fernbach, les ruïnes del qual es troben en l'actualitat als afores del poble Aleksa Šantić, i pel qual no va rebre cap pagament– i també per culpa d'una passió incontrolada per les apostes amb daus, Raichle va fer fallida el 1908. Un altre fet important que hi va influir va ser la substitució a la batllia de Subotica del seu amic Lazar Mamužić per Károly Biró el 1902.



*Detail of ceramic and iron railing on the main entrance porch*  
*Detall de barana de ceràmica i ferro al pòrtic de l'entrada principal*

© Željko Vučević



*The striking contrast of caramel-coloured ceramic with the pediment's blue floral mosaic and the blue roof tiles is one of the Raichle mansion's defining traits*

*El fort contrast de la ceràmica de color caramel i la decoració floral de mosaic blau amb la ceràmica blava del frontó i la rajola blava de la teulada, és un dels trets característics del Palau Raichle*

© Željko Vučević



*Door leading to one of the Transylvanian-style wooden bay windows on the first floor*  
*Porta d'accés a una de les tribunes de fusta d'estil transsilvà a la primera planta*

© Željko Vučević





Present-day aspect of the rear façade and courtyard, with the new glass bow window that replaces the original one of glass prisms

Aspecte actual de la façana del darrere i pati, amb la nova tribuna de vidre que substitueix l'original de prismes de vidre

Quan es va saber la fallida, els diaris locals van fer-se ressò d'una crida a l'Ajuntament per tal que adquirís el Palau Raichle i que aquest esdevingués un centre cultural; "perquè sense cultura fins i tot la ciutat més acolorida i afortunada és com un home sense cap", va dir un article al diari *Bácsmegeyi napló*. Malgrat aquesta campanya, la ciutat no el va fer seu, de manera que els valuosos objectes artístics i els mobles del Palau Raichle van ser venuts en subhasta. Això va empobrir per sempre l'interior d'un dels palaus més sumptuosos de Subotica. Després de la fallida, Raichle va marxar de Subotica i es va traslladar a Szeged, on va projectar encara alguns palaus interessants. Va morir a Budapest l'any 1960 quan ja era molt vell.

El Palau Raichle de Subotica, tanmateix, sí que va acabar esdevenint un centre cultural: l'any 1968 el palau va ser cedit a la galeria d'art modern Likovni susret ("Punt de trobada de l'art figuratiu"), que encara hi té la seva seu. La galeria havia estat inaugurada el 1962, i des de la seva fundació ha continuat augmentant el seu fons artístic, que ara mateix compta amb unes 1.200 peces de diferents disciplines com la pintura, la ceràmica, l'escultura i les arts gràfiques. [U](#)

[www.visitsubotica.rs](http://www.visitsubotica.rs)



Augustin Juraga © Likovni Susret Gallery

The mansion's main entrance, seen from inside

Entrada principal del palau, vista des de l'interior

Not only did Raichle plan the outside of his house down to the last detail but also its interior, where he incorporated furnishings and artistic objects from the different countries to which he had travelled. The mansion was prepared, in all senses, for comfortable family life, but also as a *gesamtkunstwerk*, or total artwork. On the ground floor, Raichle situated his studio, alongside shops to rent, spaces for commercial activities and the servants' quarters. The first floor contained areas set aside for a comfortable family life: dining rooms, a Turkish smoking room, a music room, a winter garden, bedrooms, the children's room and the bathroom.

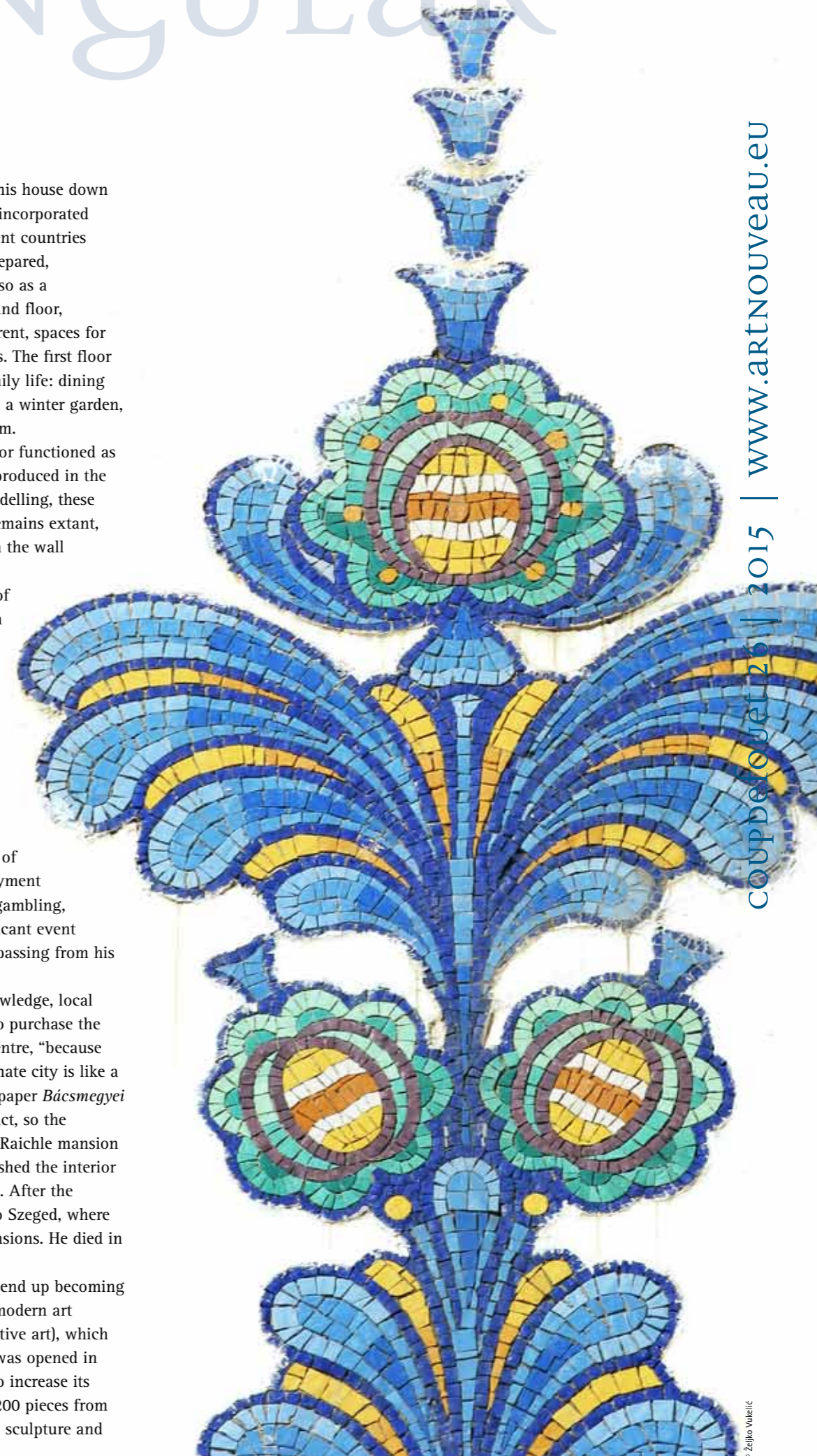
The balcony-bow window on the first floor functioned as a winter garden, and was clad in glass prisms produced in the workshop of Gustave Falkonier. In a later remodelling, these prisms were removed, and only one example remains extant, which is identical to the yellow glass prisms on the wall of the staircase of the *Castel Béranger* in Paris, designed by Hector Guimard in 1898. The use of such prisms in the Raichle mansion in Subotica is proof that Raichle was interested in the new European artistic trends and that he wished the influence of different parts of Europe to be perceived in his family mansion.

The Raichle mansion was completed in 1904 yet Raichle and his family did not live long among such comfort. Because of a series of bad business projects – including the building of Fernbach Castle, the ruins of which still stand on the outskirts of the village of Aleksa Šantić and for which he received no payment – and also due to an uncontrolled passion for gambling, Raichle went bankrupt in 1908. Another significant event that influenced him was Subotica's mayoralty passing from his friend Lazar Mamuzić to Károly Biró in 1902.

When the bankruptcy became public knowledge, local papers joined the cry urging the City Council to purchase the Raichle mansion to convert it into a cultural centre, "because without culture, even the most colourful, fortunate city is like a headless man," claimed one article in the newspaper *Bácsmegeyi napló*. Despite this campaign, the city did not act, so the valuable artistic objects and furnishings in the Raichle mansion were sold at auction. That act forever impoverished the interior of one of Subotica's most sumptuous mansions. After the bankruptcy, Raichle left Subotica and moved to Szeged, where he still went on to design some interesting mansions. He died in Budapest in 1960, at an advanced age.

Subotica's Raichle mansion, even so, did end up becoming a cultural centre: in 1968, it was ceded to the modern art gallery Likovni susret (Meeting point for figurative art), which remains housed there till this day. The gallery was opened in 1962, and since its foundation has continued to increase its artistic holdings, which now contain around 1200 pieces from different disciplines such as painting, ceramics, sculpture and the graphic arts. [U](#)

[www.visitsubotica.rs](http://www.visitsubotica.rs)



Detail of the façade's decorative mosaic

Detall de mosaic decoratiu de la façana

© Zeljko Valeriec



## El Cercle Sant Lluç, 120 anys d'art viu a Barcelona

M. Barbara Marchi  
Dra. en Història de l'Art, Cercle Artístic de Sant Lluç, Barcelona  
mbarbara.marchi@gmail.com



Entrance courtyard of the Palau Mercader, a seventeenth-century mansion that is the current premises of the Cercle Sant Lluç. Inset at the top right corner, the logo of the Cercle, designed in the Art Nouveau period by architect Enric Sagnier

Pati d'entrada del Palau Mercader, una mansió del segle XVII que és la seu actual del Cercle Sant Lluç. A dalt a la dreta, l'emblema del Cercle, dissenyat per l'arquitecte Enric Sagnier en l'època modernista

**E**l Cercle Artístic de Sant Lluç va sorgir en l'època del Modernisme d'un grup d'artistes que pretenien practicar el dibuix al natural amb model mentre intercanviaven idees i engagaven conjuntament projectes de gran envergadura. L'any 1893 començaren les sessions de dibuix i crearen una rica biblioteca per tal de plasmar una poètica pròpia i assabentar-se de l'actualitat internacional, la d'un món en frenètic canvi cultural, social i econòmic. Ben aviat, aquests artistes protagonitzarien una secessió del Cercle Artístic, l'agrupació d'artistes creada una dècada abans.

La Barcelona modernista es trobava en plena expansió: l'any 1888 havia acollit l'Exposició Universal, l'Eixample s'estava enriquint de joies arquitectòniques, i el catalanisme es definia com a força política alhora que el sindicalisme i el terrorisme anarquista amenaçaven l'esplendorosa pujança d'aquesta societat burgesa. Els promotors de Sant Lluç reaccionaren a les transformacions fundant una entitat dedicada al sant protector dels artistes: una resposta de matriu conservadora per associats plàsticament tan innovadors com Antoni Gaudí, Alexandre de Riquer o Josep Llimona. No s'ha de pensar, però, que l'aposta confessional dels "llucs" en limités l'aportació –de fet, determinant– a la definició del llenguatge modernista català.



Poster by Alexandre de Riquer for the 1897 group show of the Cercle Sant Lluç artists

Cartell d'Alexandre de Riquer per a l'exposició col·lectiva dels artistes del Cercle Sant Lluç de 1897

## The Cercle Sant Lluç: 120 Years of Living Art in Barcelona

M. Barbara Marchi  
Dr. in History of Art, Cercle Artístic de Sant Lluç, Barcelona  
mbarbara.marchi@gmail.com

**T**he Cercle Artístic de Sant Lluç (Saint Luke Artistic Circle) was the initiative of a group of artists in the Modernista period who wished to draw using a live model while they exchanged ideas and together promoted projects of great significance. In 1893, they began holding sketching sessions to express their own poetics and created a rich library to stay abreast of international current affairs in a world in frantic cultural, social and economic upheaval. Soon, this group of artists was to break away from the Cercle Artístic, the artist's association created one decade before.



Caricature lampooning the members of Sant Lluç for their Christian beliefs, published in the Catalan satirical weekly L'esquella de la Torratxa in 1893

Ninot caricaturitzant els membres del Sant Lluç per les seves creences cristianes, publicat al setmanari satíric català L'esquella de la Torratxa el 1893



Poster by Alexandre de Riquer for the fourth group exhibition of the Cercle Sant Lluç artists in 1899

Cartell d'Alexandre de Riquer per a la quarta exposició col·lectiva dels artistes del Cercle Sant Lluç el 1899





Members of the Cercle Sant Lluç in the Corpus Christi procession of 1924. Front and centre, an elderly Antoni Gaudí; behind him, another member holding the banner of the Cercle

Membres del Cercle Sant Lluç a la processó de Corpus Christi de 1924. En primer pla al centre, Antoni Gaudí, ja gran; darrere seu, un altre soci portant l'estendard del Cercle

Les anècdotes sobre la fundació de l'entitat obliguen a aclarir un prejudici difós que neix arran de la separació de Sant Lluç del Cercle Artístic: la convicció errònia que el moralisme dels "llucs" contrastés amb un esperit innovador en l'àmbit estètic. L'esmentat Cercle Artístic era la principal entitat barcelonina d'artistes i comptava entre els seus membres amb Ramon Casas i Santiago Rusiñol, pintors emblemàtics del Modernisme català, que acompanyaven l'adopció dels llenguatges de l'avantguarda francesa i una escenificació esplendorosa i excèntrica del fet artístic, amb uns comportaments despreocupats i lliures. Per als futurs "llucs" era intolerable la seva postura individualista i la falta de compromís de cara a la societat, així com la promiscuïtat amb les models o les blasfèmies recurrents. Aquestes divergències a l'origen de l'escissió van generar una polèmica desmesurada a la premsa. Amb intel·ligència i punyent ironia, els detractors de Sant Lluç van justificar la separació només amb les qüestions morals més anecdòtiques i els "llucs" hi van contribuir amb la decisió contraproduent de prohibir models femenins: en lloc de garantir una suposada correcció moral (sabem que els pintors es van veure obligats a recórrer a les models en els seus estudis privats), van provocar la hilaritat pública que etiquetà de conservador Sant Lluç durant moltes dècades.



Original model of an element of the Sagrada Família basilica which is preserved at the Cercle Sant Lluç

Maqueta original d'un element de la basilica de la Sagrada Família que es conserva al Cercle Sant Lluç

Modernista Barcelona was in full expansion: in 1888 the city had hosted a Universal Exhibition, and was quickly bedecking its Eixample neighbourhood with new architectural jewels. While Catalanism was defining itself as a political force, trade unionism and anarchist terrorism threatened the radiant

Even today, the Cercle Sant Lluç retains the belief that drawing from a live model is the seed of all creation

saint of artists – quite a conservative response for associates as plastically innovative as Antoni Gaudí, Alexandre de Riquer and Josep Llimona. Yet this confessional dedication to Saint Luke did not limit their contribution – a very significant one, in fact – to defining the language of Catalan Modernisme.

ascent of this bourgeois society. The promoters of the Cercle Sant Lluç, known as "els Llucs" ("the Lukes"), reacted to these transformations by founding an organisation dedicated to the patron



Snapshot of a live drawing session in 2015

Instantània d'una sessió d'apunts al natural el 2015



Members of the Cercle Sant Lluç at a live model sketching session, around 1930

Membres del Cercle Sant Lluç en una sessió d'apunts al natural, cap al 1930

Certain anecdotes concerning the founding of this organisation beg the need to clarify a bias that spread at the time of the breakaway of the Cercle Sant Lluç from the Artistic Circle: the mistaken conviction that the Lukes' morality clashed with an innovative spirit in the aesthetic sphere. The Artistic Circle had until then been the city's main organisation for artists, with prestigious members such as Ramon Casas and Santiago Rusiñol, iconic painters of Catalan Modernisme, who as well as adopting the artistic language of the French avant-garde and staging the artistic act in magnificent, eccentric terms, behaved in a free and libertine manner. For the future Lukes, such artists' individualist stances or lack of commitment to society were intolerable, as were promiscuousness with the models or recurring blasphemy.

These differences at the source of the split generated an unholy polemic in the press. With intelligence and biting irony, the detractors of the Cercle Sant Lluç justified the separation through only the most anecdotal moral questions. Meanwhile the Lukes added fuel to the fire with the counter-productive decision to ban female models. Instead of guaranteeing any moral rectitude (we know the painters were therefore forced to invite the models to their private studios), the situation caused public hilarity, sealing the Cercle Sant Lluç's conservative image for many decades to come.

Nevertheless, one shouldn't confuse a certain moral rigidity with anti-Modernista reaction since the Lukes were fully within the Modernista movement yet they were unique in two aspects. Firstly, they promoted a vision of the artist committed to a social mission, in opposition to Casas' and Rusiñol's individualism. Secondly, they transformed the *l'Art pour l'art* Bohemian catchcry from a rallying call against materialism to a means of gaining access to divine transcendence. The sublime spirituality of art thereby acquired a confessional component.



# 50 el centre

Cal no confondre una certa rigidesa moral amb una reacció antimodernista. Els "llucs" es movien dins del Modernisme, mantenint dues especificitats: promovien una visió compromesa de l'artista amb una missió social –en oposició a l'individualisme de Casas i Rusiñol–, al mateix temps, transformaven l'art pour l'art bohèmia d'una eina per lluitar contra el materialisme en un mitjà per accedir a la transcendència divina. L'espiritualitat sublim de l'art adquiria un component confessional. Aquestes conviccions no marquen un distanciament amb el Modernisme que, encara que evoqui amb el seu nom la defensa d'una modernitat desenfrenada, va

acollir un ampli ventall d'idees. El seu desig de canviament inclogué tant opinions revolucionàries i anarquistes (la de Jaume Brossa, entre d'altres) com la bohèmia dels estetes burgesos Casas i Rusiñol, artísticament trencadora, però sense components de subversió social. Així mateix, abraça la posició compromesa i confessional dels "llucs", creadors d'obres que expressaven la voluntat de contrastar la grisor materialista amb el poder de salvació de l'art.

Caracteritzaren les primeres dècades de vida de Sant Lluç l'arquitecte Antoni Gaudí o el polifacètic Alexandre de Riquer, que encarnà la reivindicació modernista d'un disseny total amb els seus excel·lents cartells, ex-libris i objectes de mobiliari. Aquest triomf de les arts decoratives modernistes l'expliquen també socis com el vitraller Antoni Rigalt, el moblista Gaspar Homar, el ceramista Antoni Serra o el joier Lluís Masriera. Així mateix, els



Parlour and reading room of the Cercle Sant Lluç in 1903–1904  
Sala de lectura i conversa del Centre Sant Lluç els anys 1903-1904

escultors Miquel Blay i Eusebi Arnau aplicaren sense hesitacions el seu art a les façanes dels edificis de la nova Barcelona. De les converses a la sala social de Sant Lluç –des de 1897 situada a l'antiga seu dels 4 Gats del carrer Montsió– devia generar-se la col·laboració dels escultors amb arquitectes socis com Josep Puig i Cadafalch, Joan Rubió i Bellver i Enric Sagnier. Aquests creadors, als qual hem d'afegir el mestre de la melancolia i l'intimitisme de l'època Josep Llimona, aclareixen l'aportació imprescindible de Sant Lluç a la definició d'una nova estètica a Catalunya, en línia amb l'Art Nouveau europeu.

El protagonisme de l'entitat en l'etapa modernista marca les primeres passes d'un Sant Lluç que, amb les dècades, va acollir des dels noucentistes als informalistes i va promoure les experimentacions juvenils de Joan Miró, Joan Cruspinera o Perejaume. Dels seus orígens modernistes, Sant Lluç en conserva avui la confiança en el poder de l'art exercit amb compromís i dedicació i en el dibuix al natural amb model com a matriu de tota creació. Els socis que es troben diàriament a l'actual seu del Palau Mercader continuen teixint un fil ininterromput amb els Llimona, Gaudí o Riquer: en les sessions d'apunts o en l'animada conversa sobre art, fomentada en un entorn de revistes antigues, obres d'un patrimoni històric, exposicions i activitats culturals que són el terreny de cultiu de l'entitat. [www.santlluc.cat](http://www.santlluc.cat)

[www.santlluc.cat](http://www.santlluc.cat)



Members of the Cercle Sant Lluç in a children's activity during the 2014 Big Draw party  
Membres del Cercle Sant Lluç en una activitat amb infants durant la festa Big Draw de 2014

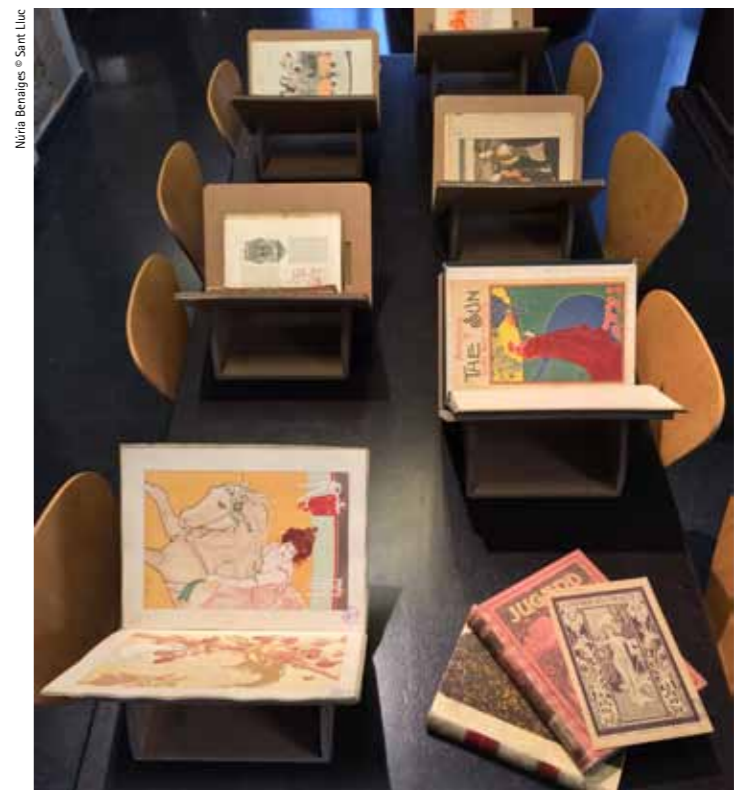


Live drawing session organised in collaboration with the Museu Nacional d'Art de Catalunya  
Sessió d'apunts amb model organitzada pel Cercle amb el Museu Nacional d'Art de Catalunya

These convictions do not mark a distancing from Modernisme, for even though the style evokes in its name the defence of an uninhibited modernity, it did host a wide range of ideas. This desire for change not only included revolutionary and anarchist opinions (such as those of Jaume Brossa, among others), but also the Bourgeois aesthetes Casas and Rusiñol, whose Bohemianism, while artistically ground-breaking, made no call to subvert the social order. So Modernisme also embraced the committed and confessional stance of the *Lukes*, creators of works that expressed the will to contrast materialistic greyness with art's power for salvation.

The Cercle Sant Lluç's initial decades of existence were characterised by Antoni Gaudí and the multi-talented Alexandre de Riquer, who embodied the Modernista ambition for total design through his excellent posters, *ex-libris* and furnishings. This triumph of Modernista decorative arts was also championed by members such as the glass-worker Antoni Rigalt, the cabinetmaker Gaspar Homar, the ceramicist Antoni Serra and the jeweller Lluís Masriera. Likewise, sculptors Miquel Blay and Eusebi Arnau applied their art without hesitation to the building façades of modern Barcelona. Many collaborations between member sculptors and architects such as Josep Puig i Cadafalch, Joan Rubió i Bellver and Enric Sagnier must have been forged from conversations in the Sant Lluç social hall – from 1897 onwards located in the old venue of the 4 Gats restaurant on carrer Montsió. These creators, among them the master of melancholy and intimacy of the period, Josep Llimona, clarify the Saint Luke Circle's essential contribution to defining a new aesthetic for Catalonia, in line with European Art Nouveau.

The Cercle Sant Lluç's leading role throughout the Modernista period marks the first steps of an organisation that over the decades hosted from Neo-Classical *Noucentistas* to informalists and encouraged the juvenile experimentation of Joan Miró, Joan Cruspinera and Perejaume. Even today, the Cercle Sant Lluç retains from its original Modernista roots its trust in the power of art exercised with commitment and



Guided visits to Sant Lluç end with the discovery of the century-old Art Nouveau magazines kept in the library

Les visites guiades a Sant Lluç acaben amb la descoberta de les revistes modernistes centenàries de la biblioteca

dedication and the belief that drawing from a live model is the seed of all creation. The members who meet today at its present centre in Palau Mercader in Barcelona continue to spin an unbroken thread that stretches back to Gaudí, Llimona and De Riquer. They do so through sketching sessions or enthusiastic conversations on art, which take place in a setting that abounds with heritage works, historical magazines, exhibitions and cultural activities within the organisation's areas of interest. [www.santlluc.cat](http://www.santlluc.cat)

[www.santlluc.cat](http://www.santlluc.cat)



## Marie-Louise Goering, una creadora de l'Style Sapin

Marikit Taylor  
Historiadora, La Chaux-de-Fonds  
marikit.taylor@gmail.com

L'estil modernista de La Chaux-de-Fonds, conegut com a Style Sapin ("Estil Avet"), fou desenvolupat entre els anys 1905 i 1914 pels estudiants de Charles L'Eplattenier, professor de l'escola d'art local. Aleshores hi havia molt pocs cursos oberts a les dones, i els que ho eren consistien bàsicament a ensenyar-los a esmaltar caixes de rellotge, ja que la rellotgeria era el principal motor econòmic de la vila. El 1905, Marie-Louise Goering fou una de les poques noies que es van inscriure al nou curs de Charles L'Eplattenier, el Curs superior, un "veritable" curs d'art. Per primera vegada, els estudiants de La Chaux-de-Fonds podien anar més enllà de la rellotgeria per desenvolupar el seu talent artístic amb l'objectiu de crear obres d'art úniques alhora que aprenien nous oficis. En aquest context tan poc femení hi va trobar un lloc Marie-Louise Goering.

Marie-Louise va néixer a La Chaux-de-Fonds el 1876. El seu pare, fabricant local de rellotges, va morir jove, deixant la dona i tres criatures. Això no va desanimar la filla, que estava decidida a convertir-se en artista. En aquest sentit, se la pot considerar una pionera en aquella regió, no només per triar una carrera tradicionalment reservada als homes, sinó

també perquè no es va sotmetre a les necessitats de la indústria local rellotgera. El 1899 apareix oficialment com a *artista-pintora* en el directori de professionals, i regularment exposava la seva obra a la sala d'exposicions local. L'any 1905 va anar a París i va estudiar al taller de Luc-Olivier Merson. Aquesta experiència a l'estranger li va obrir horitzons i li va fer descobrir els mestres clàssics, així com l'Art Nouveau. Aquell mateix any, ja de nou a Suïssa, va sol·licitar plaça al nou

**Se la pot considerar una pionera per triar una carrera tradicionalment reservada als homes**

Curs superior d'art i decoració de Charles L'Eplattenier. El curs s'adreçava als millors estudiants del municipi, i a aquelles alçades, Marie-Louise ja era una professional reconeguda. La seva experiència era sens dubte un valor, i ja s'havia fet un nom amb les seves pintures a l'oli de paisatges i flors, així com amb els treballs de brodat i de cuir repussat.

El 1906, els estudiants de L'Eplattenier van començar a treballar a la Vila Fallet, la primera aventura conjunta. Van decorar la casa amb un ventall de motius inspirats en els pins de les muntanyes del Jura.



Marie-Louise Goering (dreta) amb una amiga, durant la seva estada a París el 1905  
Marie-Louise Goering (dreta) amb una amiga, durant la seva estada a París el 1905

## Marie-Louise Goering, a Style Sapin Creator

Marikit Taylor  
Historian, La Chaux-de-Fonds  
marikit.taylor@gmail.com

L a Chaux-de-Fonds' Art Nouveau style, known as the "Style Sapin" (Pine Tree Style) was developed between 1905 and 1914 by the students of Charles L'Eplattenier, a professor at the local art school. At the time, few courses admitted women, and those which did were mainly aimed at teaching them to enamel watchcases – watchmaking being the town's principal industry and source of income. In 1905, Marie-Louise Goering was one of the few girls who enrolled in Charles L'Eplattenier's new course, the *Cours supérieur* – a "real" art class. For the first time, students in La Chaux-de-Fonds were to go beyond watchmaking to develop their artistic talents with a view to creating unique works of art whilst learning new trades. In this unladylike context, Marie-Louise Goering was to find her niche.



Untitled painting of cinerarias, ca. 1905  
Pintura de cineràries, sense títol, ca. 1905

Goering was born in La Chaux-de-Fonds in 1876. Her father, a local watchmaker, died at an early age, leaving behind a wife and three children. This did not deter his daughter, who was set on becoming an artist. As such, she may be considered a pioneer in the region, not only as a woman who chose a career traditionally reserved for men, but also because she did not bow to the needs of the local watchmaking industry. In 1899, she was officially referred to as an *artiste-peintre* in the town's professional directory, and regularly exhibited her work at the local salon. The year 1905 found her in Paris, studying at the atelier of Luc-Olivier Merson. This experience abroad expanded her horizons and introduced her to the classical masters

**She may be considered a pioneer as a woman who chose a career traditionally reserved for men**

reserved for men, but also because she did not bow to the needs of the local watchmaking industry. In 1899, she was officially referred to as an *artiste-*

*peintre* in the town's professional directory, and regularly exhibited her work at the local salon. The year 1905 found her in Paris, studying at the atelier of Luc-Olivier Merson. This experience abroad expanded her horizons and introduced her to the classical masters



Portrait of Marie-Louise Goering in 1904  
Retrat de Marie-Louise Goering el 1904



El 1909, un acabat fabricant de caixes de rellotge d'or, Charles Rodolphe Spillmann, va contractar els estudiants perquè decoressin una ampliació de nova construcció del seu opulent habitatge. Goering va decorar les parets de les noves estances. Aquestes decoracions, amb pins estilitzats i diverses flors salvatges com grans gencianes grogues, cards grocs i floretes de bosc blanques, encarnen l'Style Sapin i el seu objectiu de crear dissenys únics inspirats en la flora i la fauna locals. A la paret oriental, uns esquirols saltironen per les branques. A la segona cambra, les elaborades pintures murals consisteixen en un joc intricat de triangles, considerats pels artistes modernistes locals com l'estilització màxima de la representació del pi. Estan pintats a mà un a un i decorats amb petits motius, de tal manera que si ens hi fixem bé, aquestes fileres geomètriques esdevenen un bosc. L'Ajuntament de La Chaux-de-Fonds ha adquirit recentment aquestes obres. A diferència de la Vil·la Fallet i de la majoria dels espais decorats pels estudiants del Curs superior, l'obra de Goering en aquestes dues sales de rebre està signada. En una cantonada dels llenços de la paret enganxats amb la tècnica del *marouflage*, les paraules "Marie Goering" donen testimoni de l'autoria, i són l'únic testimoni que queda de l'activitat de Goering dins el Curs superior. La major part de les obres del grup, llevat de la Vil·la Fallet i el Crematori de la ciutat (vegeu *coupDefouet* núm. 6) han estat enderrocades, però les



ville de La Chaux-de-Fonds/Musée des beaux-arts

Page from Goering's 1905 art school sketchbook, stylising the fir tree motif  
Pàgina del quadern de dibuix de Goering de l'escola d'art, 1905, amb una estilització de l'avit

fotografies antigues d'aquestes obres revelen una gran semblança amb la casa de Spillmann i amb l'estil de Marie-Louise Goering. Potser futures recerques en determinaran algun dia la veritable autoria.

Pel que fa a Goering, va continuar creant, fent exposicions, dibuixant i aprofundint en l'estilització i la representació de les flors. A més dels brodats i els treballs en cuir, va començar a crear bàtiks, amb un enorme èxit. S'han conservat molts dels esbossos, dibuixos i aquarel·les de la seva època d'estudiant, que palesen la seva gran capacitat d'observació i el seu talent com a colorista, a més de permetre'ns resseguir les lliçons d'estilització de l'estudiant. De 1899 a 1919 (o possiblement 1921), presentava diligentment quadres i objectes fets a mà a la sala d'exposicions. La seva determinació i el seu amor per l'art la van empenyer a continuar la seva carrera en un món d'homes. Però les ressenyes escrites pels seus companys masculins mostren que, tanmateix, sempre fou considerada "una noia", i com a tal, mereixedora de certa indulgència. El 1916, una ressenya entusiasta escrita en un diari pel mateix Charles-Edouard Jeanneret, el futur Le Corbusier, aplaudia la seva "petita exposició", que deixava el visitant amb una sensació de "calma i treball delicat, una sensibilitat suau i fina" que no mostrava "la feixuguesa de l'esforç".

Undated design for a batik work. Note the instructions for colours, to the right of the sketch  
Disseny per a un bàtik. Les instruccions per als colors estan apuntades al marge dret



Image of the "blue room" in the Spillmann apartment, with marouflaged canvasses by Goering on the wall  
Imatge de la "sala blava" de la casa de Spillmann, amb teles marouflage obra de Goering

as well as to Art Nouveau. That same year, back in Switzerland, she applied to Charles L'Eplattenier's new *Cours supérieur d'art et de décoration*. The class was open to the town's most promising students. By then, Goering was a recognised professional. Her experience was no doubt an asset and she had made a name for herself with her oil paintings of landscapes and flowers as well as embroidery work and *repoussé* leather objects.

In 1906, L'Eplattenier's students started work on the Villa Fallet, their first joint venture. A multitude of patterns inspired by the Jura Mountains' pine trees adorn the house.

Three years later, a rich gold-watchcase maker, Charles Rodolphe Spillmann, hired the pupils to decorate a newly built extension of his opulent apartment. Here, Goering decorated the walls of the new rooms. These wall decorations, with their bevy of stylised pine trees and their array of wildflowers such as great yellow gentians, yellow thistles and small white forest flowers, epitomise the Style Sapin and its aim to create unique designs

inspired by local fauna and flora. On the eastern wall, squirrels frolic in the branches. In the second room, the elaborate wall paintings consist of an intricate play of triangles – hailed by local Art Nouveau artists as the most stylised representation of the pine tree. Each is hand-painted and decorated with smaller designs, so that on closer examination these geometrical rows become a forest. These works have recently been acquired by the town of La Chaux-de-Fonds. Unlike the Villa Fallet and most of the other sites decorated by the students of the *Cours supérieur*, Goering's work in these two reception rooms is signed. In one corner of the painted marouflaged canvasses, the inscription "M. Goering" bears witness to their creator. The Spillmann apartment is the only existing testimony to Goering's activity within the *Cours supérieur*. Most of the class's endeavours, except for the Villa Fallet and the city's Crematorium (see *coupDefouet* No 6) have since been demolished. Old photographs of these works reveal a strong resemblance to the Spillmann apartment – and to Goering's style. Further research may one day ascertain their real authorship.



ville de La Chaux-de-Fonds/Aline Herichoz



ville de La Chaux-de-Fonds/Aline Herichoz



Details of the marouflaged canvasses in the "blue room" of the Spillmann apartment. Left, squirrels; centre, stylised pine trees, gentians and thistles, and right, the artist's recently discovered signature

Detalls de les teles marouflage a la "sala blava" de la casa de Spillmann. A l'esquerra, esquiroles; al centre, avets, gencianes i cards estilitzats, i a la dreta, la firma de Goering, descoberta fa poc

ville de La Chaux-de-Fonds/Musée des beaux-arts

ville de La Chaux-de-Fonds/Aline Herichoz

ville de La Chaux-de-Fonds/Aline Herichoz






The Mathey-Doret Music Room, now destroyed, was decorated by the students of the Cours supérieur, circa 1909. The wall tapestries may be attributed to M. L. Goering  
La sala de música Mathey-Doret, avui desapareguda, va ser decorada pels estudiants del Curs superior pels volts de 1909. Els tapissos murals podrien ser atribuïts a M. L. Goering




Goering seems to have stayed in the farm depicted in this sketch several times over the years, as it is a recurrent theme in her work

Sembla que Goering va estar-se en la granja d'aquest dibuix diverses vegades al llarg dels anys, ja que és un tema recurrent en el seu treball

A final dels anys 1910, Goering va participar en la creació de *Les Voix*, una publicació d'art editada i dirigida pel seu amic el pintor Charles Humbert. L'onzè número, publicat el juliol de 1920, està dedicat bàsicament a la seva obra. Humbert, conegut pel seu carisma i fortes opinions, revela també en gran mesura la manera com es perceben en l'època les dones artistes. Escriu: "Nosaltres [els homes] ens ofeguem en la teoria, un pecat que les dones rarament cometem; la seva poca capacitat de raciocini les preserva d'aquesta temptació. Tot i que aprecio l'art cerebral i voluntari, no lamento la manca d'aquest aspecte en l'obra de Marie-Louise Goering: m'agrada la feminitat total que presenta." Amb tot, el 1922 fou una dels 276 artistes que van participar en l'Exposició Nacional d'Arts Aplicades celebrada a Lausana. Però després d'això, la seva història es va tallar en sec. El 1923 es va casar amb el Dr. Georges Roessinger i Goering va abandonar la seva carrera per ocupar-se de la llar. Va continuar dibuixant, però en privat, i només petites escenes de felicitat domèstica i de passejos tranquils prop de casa.

El 1973, Marie-Louise Roessinger née Goering, va morir als noranta-set anys d'edat. La nova redescoberta de la seva obra a la casa de Spillmann, gràcies a aquelles dues paraules pintades a la paret, reclama que, lluny de la seva "tendresa femenina" tan apreciada pel futur Le Corbusier, se la reconegui com una de les principals creadores del patrimoni modernista de La Chaux-de-Fonds. 

 [www.chaux-de-fonds.ch](http://www.chaux-de-fonds.ch)

As for Goering, she continued creating her art, exhibiting, sketching and practising stylisation and depicting flowers. As well as embroidering and working on leather, she began to create *batik* designs to much acclaim. Many of her sketches, drawings and watercolours from her student years have been preserved. They are a testimony to her great sense of observation and her talent as a colourist, as well as offering a rare trace of the student's stylisation lessons. From 1899 to 1919 (or possibly 1921), she diligently submitted paintings and handmade objects to the Salon. Her determination and love for art made her pursue her career not only as a girl, but also as a single woman in a man's world. Yet reviews written by her male peers show that despite this, she was always considered "a girl" and as such, merited leniency. In 1916, a glowing newspaper review written by Charles-Edouard Jeanneret, subsequently to be known as Le Corbusier, applauded her "little exhibition", which left the viewer with an impression of "calm and delicate work, a soft and fine sensibility" that showed "no weighty effort".




This page from her 1905 sketchbook illustrates Goering's masterful use of colour  
Aquesta pàgina del seu llibre d'apunts de 1905 il·lustra l'ús mestri del color que feia Goering



Also from her 1905 sketchbook is this apparently spontaneous yet very detailed watercolour of oleander blossom

També del llibre d'apunts del 1905, aquesta aquarel·la d'un baladre, aparentment espontània però molt detallada

In the late 1910s, Goering participated in the creation of *Les Voix*, an art journal edited and directed by her friend the painter Charles Humbert. Its eleventh edition, published in July 1920, is mainly dedicated to her work. Humbert, known for his charisma and strong opinions, also reveals a lot about the way female artists were perceived at the time. He writes: "We [men] are drowning in theory, a sin that women rarely commit; their little capacity for reasoning keeps them away from such temptation. Though I enjoy cerebral, voluntary art, I do not regret the absence of this aspect in Marie-Louise Goering's work: I like its total femininity." Nevertheless, in 1922, she was one of the 276 artists who took part in the National Exhibition of Applied Arts, held in Lausanne. After this, however, her story stops short. In 1923, she married Dr Georges Roessinger and, as her husband took the lead, Goering left her career behind to become a housewife. She did continue to sketch, but privately, and only small scenes of domestic happiness and serene walks in the region near her home.

In 1973, Marie-Louise Roessinger née Goering died at the age of ninety-seven. Thanks to that short inscription painted on the wall, the recent rediscovery of her work in the Spillmann apartment begs her well-deserved recognition – far above any "feminine cuteness" which the future Le Corbusier might have appreciated – as one of the main creators of La Chaux-de-Fonds' Art Nouveau heritage. 

 [www.chaux-de-fonds.ch](http://www.chaux-de-fonds.ch)



## La Vil·la Korsen en la memòria d'Ålesund

I. E. Grimstad, E. Hoedemakers i A. Farstad  
Historiadors de l'art, Jugendstilsenteret, Ålesund  
post@jugendstilsenteret.no



Perched on a hill, the Villa Korsen was a majestic sight in the town of Ålesund  
Sobre un promontori, la Vil·la Korsen tenia un aspecte majestuós al centre d'Ålesund

El 23 de març de 1973 un grup de joves va ocupar la Vil·la Korsen d'Ålesund. Les autoritats locals havien decidit enderrocar aquesta vil·la que, situada en un turó sobre el casc antic, havia sigut un dels trets destacats del paisatge urbà de la ciutat durant més de mig segle. Els joves van penjar pancartes de les finestres de l'edifici on en demanaven la preservació, a més d'altres demandes més generals de protecció ambiental i l'exigència d'una ciutat per a les persones.

La Vil·la Korsen –coneguda també com a Vil·la Roenneberg– va ser construïda per a la família Roenneberg, els comerciants més influents d'Ålesund en aquella època, el 1908, després del gran incendi de 1904, que havia destruït la major part de la ciutat. La història dels Roenneberg a Ålesund s'inicia el 1812, quan Carl Esaias s'hi va instal·lar i va obrir el que acabaria convertint-se en la casa comercial més important del municipi. El 1815 Ålesund només comptava



Carl Esaias Roenneberg was the founder of the family's commercial activities, a driving force in the town's growth  
Carl Esaias Roenneberg va ser el fundador de l'empresa familiar Roenneberg, un motor del creixement de la ciutat

amb 148 habitants, però al llarg del segle XIX la indústria pesquera no va deixar d'expandir-se, i a principi del segle XX havia passat a tenir 12.000 habitants. El 1948 la ciutat va adquirir drets comercials plens, i es van impulsar les exportacions a Alemanya, Espanya, França i Cuba. La vil·la fou un encàrrec del nét de Carl Esaias, Joachim Roenneberg (1851–1929), de 1906. La ubicació escollida i la impressionant façana de granit palesaven l'autoconsciència del seu poder: la vil·la s'alçava damunt un turó del barri de Korsen, amb vistes al centre urbà, a les muntanyes i a tot el fiord.

La família Roenneberg va triar Christian (1860–1910) i Hans Backer Fürst (1877–1945) per dissenyar la vil·la; una tria lògica, atès que aquests germans es comptaven entre els arquitectes més influents en el procés de reconstrucció d'Ålesund després de l'incendi. Afortunadament, existeix un bon arxiu en relació amb els arquitectes i hi trobem documentació extensa del diàleg entre aquests i el constructor.

## The Villa Korsen Memory of Ålesund

I. E. Grimstad, E. Hoedemakers and A. Farstad  
Art Historians, Jugendstilsenteret, Ålesund  
post@jugendstilsenteret.no

On 23 March 1973, a group of young people occupied the Villa Korsen in Ålesund. Local authorities had just decided to demolish the villa which, perched on a hill over the old town, had been a main feature of the city's urban landscape for more than half a century. The young protesters hung banners from the mansion's windows demanding the building be preserved, along with more general claims for environmental protection and a city for the people.

Villa Korsen – also known as Villa Roenneberg – had been built in 1908 as the home of the Roenneberg family, the town's most influential merchants of the time, after the great fire which destroyed most of Ålesund in 1904. The Roennebergs' history in Ålesund had begun in 1812, when Carl Esaias settled there and opened what was to become the most important house of commerce in town. In 1815, the town had only 148 inhabitants, but throughout the nineteenth century, the fishing industry grew continuously, and by the beginning of the twentieth century, the town's population had increased to 12,000. In 1848, Ålesund gained full commercial rights, boosting its exports to Germany, Spain, France and Cuba. It was Carl Esaias's grandson, Joachim Roenneberg (1851–1929) who commissioned the villa in 1906. The building's chosen location and impressive granite façade signalled self-conscious power: the villa was perched on a hill in the Korsen neighbourhood, overlooking the town centre, the mountains and the whole fjord.

The villa had been a main feature of the city's urban landscape for more than half a century



The Villa Korsen seen from the narrow Brosundet Strait, which provided a good harbour for the fisheries

La Vil·la Korsen vista des de l'estret de Brosundet, que proveïa els pescadors d'un bon port natural



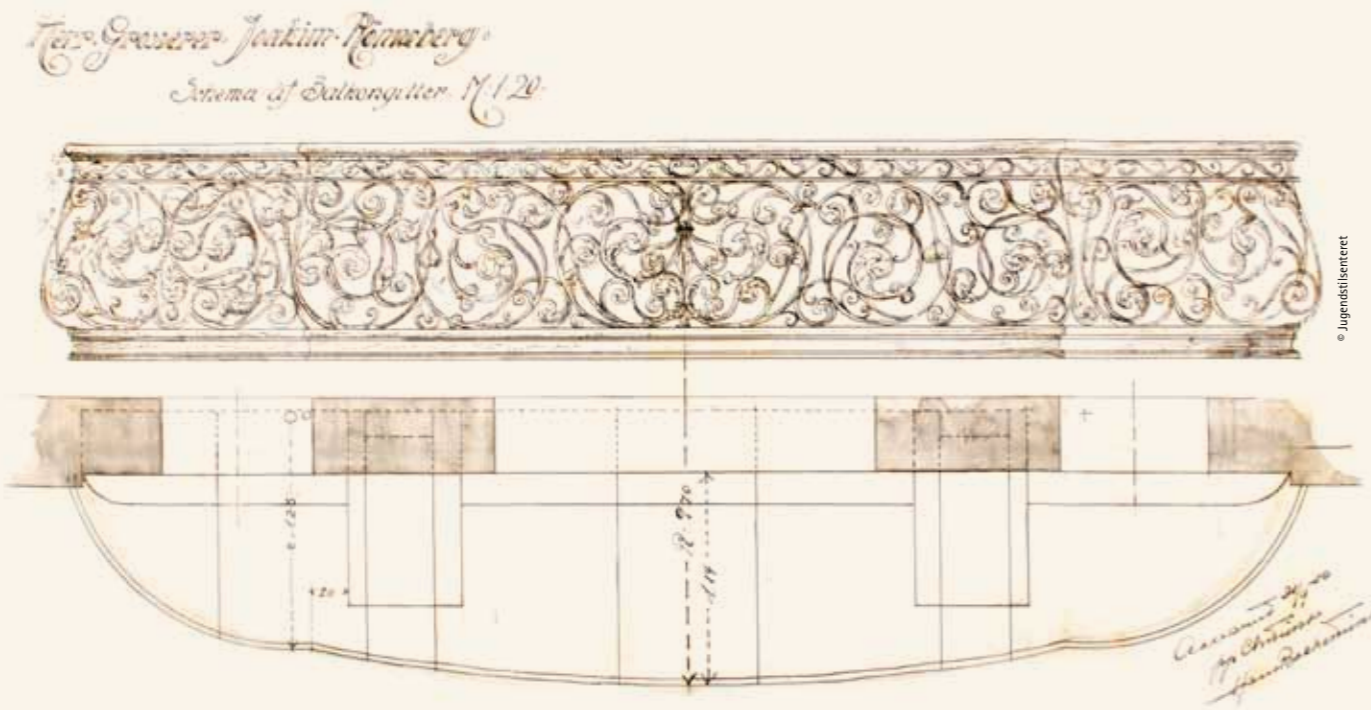
The Fürst brothers, Christian and Hans, designed the villa and were influential architects in Ålesund's reconstruction after the 1904 fire

Els germans Christian i Hans Fürst van dissenyar la vil·la i van ser arquitectes influents en la reconstrucció d'Ålesund després de l'incendi de 1904

The Roenneberg family chose Christian (1860–1910) and Hans Backer Fürst (1877–1945) to design the villa. This was a logical choice, since the brothers were among the most influential architects of Ålesund's reconstruction after the fire. Fortunately the architects left a rich archive and here we find solid documentation of the dialogue between the architects and the builder. It was Joachim Roenneberg who wanted a rough granite façade, and it was also he who wanted the rich carvings in the hallway. The architects' sketches and drawings show a compromise between Neo-Classicism and a will to simplify and underline the materials used. The resulting building embraced softer, Neo-Baroque and a touch of Neo-Empire styles. The southern façade followed a symmetrical classical programme, softened by the organic lines of the wrought-iron balcony. The northern façade, in contrast, exposed a more playful and asymmetric organisation of windows and doors.



# 60 memòria



Project drawing of the wrought-iron balcony on the villa's southern façade  
Dibuix de projecte de la barana del balcó de la façana sud de la vil·la

Tant la façana de granit sense polir com la presència de riques talles al vestibul van ser desitjos expressos de Joachim Roenneberg. Els esbossos i plànols dels arquitectes mostren una solució intermèdia entre el neoclassicisme i la voluntat de simplificar i destacar els materials usats: l'edifici que en resultà abastava un neobarroc suau i cert neoimperí. La façana sud seguia un programa classicista simètric, alleugerit per les línies orgàniques de la balconada de forja. La façana nord, per contra, presentava una disposició de finestres i portes més lúdica i asimètrica.

La vil·la comptava amb uns interiors sumptuosos, on no s'havien escatimat ni costos ni qualitats. La planta feia uns 330 m<sup>2</sup> distribuïts en quatre pisos que comprenien un soterrani, dos pisos intermedis habilitats per viure, i un àtic. Els espais comuns, amplis i formals, com la sala d'estar, el menjador i la sala de fumadors se situaven a la segona planta, mentre que els espais privats, com les habitacions i un despatx, es trobaven a la primera planta. La decoració global era de caire historicista, amb una inclinació cap als estils neorococó i neorenaixentista.

L'espai més formal i exquisit dins la residència era la sala d'estar, que presentava una seqüència coherent de panys de paret de talles intrincades. Els motius, inspirats en la natura, representaven flors, fruites,

**La vil·la havia sigut un dels trets destacats del paisatge de la ciutat durant més de mig segle**

pinyes i fulles de diversos arbres noruecs; l'ús de motius naturals de l'entorn immediat i local estava influït per l'estètica Art Nouveau. L'ornamentació recordava també els ideals Arts Et Crafts d'una

artesanía de qualitat arrelada en les tradicions vernacles. La tècnica de la talla de fusta provenia de la tradició de talla noruega: a l'interior de la veïna església de Borgund, dissenyada també pels germans Fürst i patrocinada per Joachim Roenneberg, s'hi van trobar unes talles similars, riques i de gran qualitat. La sala d'estar només s'utilitzava per a ocasions i esdeveniments especials; l'ús de la sala de fumadors era menys restrictiu.



Much of the interior decoration was inspired by old Norwegian crafts, as in the wooden carving in this hall

Bona part de la decoració interior estava inspirada en l'antiga artesanía noruega, com la fusteria d'aquesta sala

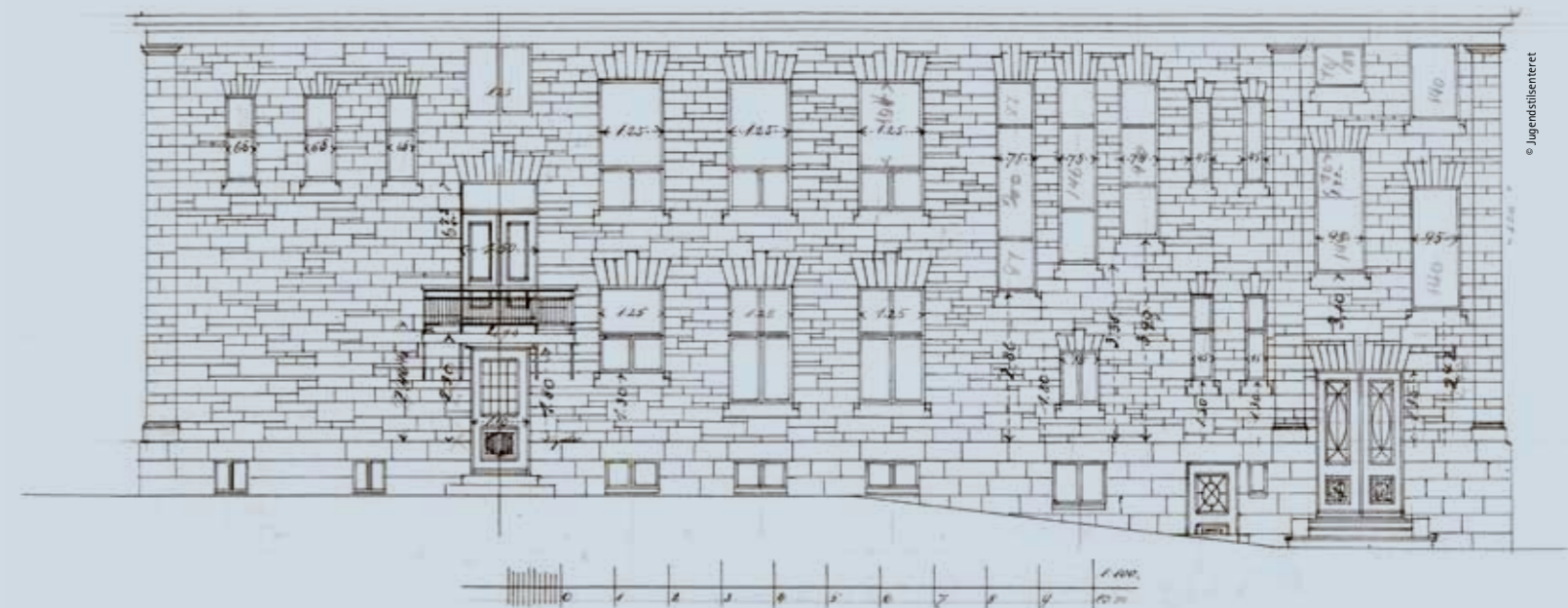


View of the southern façade with its symmetrical classicist programme  
Vista de la façana sud, que mostra un programa classicista simètric

The villa boasted a sumptuous interior, in which neither expense nor qualities were spared. Its expansive floorplan extended around 330 square metres in four storeys, consisting of a basement, two middle floors designated as living areas and a loft. Large formal public spaces, such as the salon, dining and smoking rooms, were situated on the second floor while personal spaces, including bedrooms and a private office, were situated on the first floor. The overall decorative scheme was historicist in character with a preference for Neo-Rococo and Neo-Renaissance styles.

The most formal and exquisite space within the residence was the salon, which featured a coherent sequence of intricately carved wall panels. Its motifs were inspired by nature and represented flowers, fruit, pinecones and the leaves of various Norwegian trees. The decorative programme was influenced by Art Nouveau aesthetics

in applying natural motifs from immediate and native surroundings. The ornamentation also recalled Arts and Crafts ideals of good craftsmanship rooted in vernacular traditions. The woodcarving technique stemmed from Norwegian carving traditions. Similar rich high-quality carvings have been found in the nearby Borgund Church interior, also designed by the Fürst brothers and sponsored by Joachim Roenneberg. The salon was used exclusively for special occasions and events while use of the smoking room was less restricted. It conveyed a similar look, with its beamed ceiling and wall-panelling, and was further embellished with an eclectic ornamental scheme. A classically inspired frieze at least fifty centimetres high ran along the upper edge of the room representing *putti* dancing between acanthus leaves. Art Nouveau stained-glass windows added dynamism to the room and spelled out the name "Korsen" in scrolled lettering.



Elevation of the northern façade  
Alçat de la façana nord de la casa





Window nook in the villa's master bedroom  
Finestral de la cambra principal de la vil·la

Presentava un aspecte similar, amb sostre de bigues i parets de plafons, embellida amb un esquema ornamental eclèctic. Un fris d'inspiració clàssica d'almenys 50 cm d'alçada que representava amants ballant entre fulles d'acant recorria el caire superior de la sala. Uns vitralls Art Nouveau, on s'hi llegia el nom "Korsen" en lletres sinuoses, aportaven dinamisme a la sala.

La vil·la estava relativament intacta seixanta anys després, quan les autoritats van decidir enderrocar-la. Les raons van ser diverses: el centre d'Ålesund és estret i reduït, i això permetria expandir el municipi cap a l'est del centre actual. A més, Ålesund necessitava un nou edifici consistorial; la qüestió era si construir-lo en el casc antic o com a centre d'un nou veïnat deu quilòmetres cap a l'est. Amb la voluntat de mantenir el centre urbà a la mateixa zona, les autoritats van decidir eliminar la casa i el

turó on s'alçava. En aquell moment, pocs dels habitants d'Ålesund eren conscients del valor del patrimoni arquitectònic de la ciutat. Més aviat al contrari: molts tenien la sensació que el seu era un municipi passat de moda, gris, i fins i tot lleig. Això aviat canviaria.

En la dècada posterior a les protestes de l'any 1968, els joves de la ciutat es van implicar intensament en política, i el debat es va estendre a la premsa i a tota la ciutat. Alguns parlaven de la vil·la com d'un tresor estètic, mentre que altres la consideraven un anacronisme, un monument a una societat de classes, i volien donar un millor ús a la zona. Es van proposar diversos dissenys per al nou edifici consistorial, però cap va convèncer els representats electes d'Ålesund. El debat es va encendre encara més amb l'ocupació de la vil·la: la protesta va tocar punts clau de nombroses qüestions contemporànies i això va provocar que la

controvèrsia passés ràpidament de ser un conflicte local a omplir pàgines en els mitjans d'àmbit nacional. Al cap de quatre dies, els joves ocupes van abandonar pacíficament l'edifici, i es va iniciar la demolició de la vil·la. Al seu lloc es va erigir un edifici consistorial de deu plantes. Vist en perspectiva, ens adonem de com aquests fets van modificar la relació d'Ålesund amb el seu patrimoni arquitectònic i cultural. Avui, en la memòria dels habitants de la ciutat, la Vil·la Korsen o Roenneberg representa molt més que una casa burgesa colossal damunt el turó. Desapareguda per sempre, continua sent un símbol dels orígens d'Ålesund, i és un punt de referència per a qualsevol nou projecte de desenvolupament urbà o arquitectònic.



Period photo of a dinner party in the dining room  
Foto d'època d'un sopar de celebració al menjador de la casa

[www.jugendstilsenteret.no](http://www.jugendstilsenteret.no)

# memory

The villa was relatively intact when the authorities voted to tear it down sixty years later. There were many reasons for the decision: Ålesund city centre is narrow and small, and here was an opportunity for municipal growth to the east of the present centre; Ålesund also needed a new town hall – the question was whether to build it in the old town or as the core of a new borough ten kilometres to the east. Wishing to keep the city centre in the same area, the city authorities voted to remove the house and the cliff on which it stood. At the time, few of Ålesund's residents were aware of or valued the city's architectural heritage. Quite the contrary – many felt their town was old-fashioned, grey and even ugly. But this was soon to change.

In the decade that followed the 1968 waves of protests, young locals became intensely involved in politics. A debate also raged in newspapers and in the town at large. Some spoke warmly of the villa as an aesthetic treasure, while others saw it as an anachronism – a monument to class-based society – and wanted to put this area to better use. Alternative designs for the new town hall were proposed, but none of these won favour with Ålesund's elected representatives. The debate climaxed with the occupation of the villa in 1973, and because this protest went to the heart of many contemporary issues, the controversy quickly grew from a local conflict to reach national media coverage.



Image of the smoking room, with stained-glass windows and classical frieze moldings  
Imatge de la sala fumador, amb vitralls a les finestres i un fris clàssic de motllura

After four days, the young occupiers peacefully left the villa, and the demolition works began: in its place a ten-storey Town Hall was erected. But in hindsight, we can see how it changed Ålesund's relationship to its architectural and cultural heritage. Today, Villa Korsen or Villa Roenneberg represents much more in the memory of locals than just that colossal bourgeois house on the hill. Forever gone, it continues to be a symbol of the origins of Ålesund, and it is a point of reference in every major new urban or architectural development project.

[www.jugendstilsenteret.no](http://www.jugendstilsenteret.no)



Displaying banners demanding environmental protection, some twenty youths occupied the Villa Korsen in March 1973 to protest against its demolition  
Amb pancartes reclamant la protecció de l'entorn, una vintena de joves van ocupar la Vil·la Korsen el març de 1973 en protesta contra el seu enderrocament



## Maks Fabiani arquitecte i visionari

## Maks Fabiani Architect and Visionary

**Breda Mihelič**  
Historiadora de l'art, Urbanistični inštitut republike Slovenje, Ljubljana  
Breda.Mihelic@uirs.si

L'any 2015 s'han complert 150 anys del naixement de l'arquitecte Maks Fabiani (1865-1962), una de les personalitats clau de la Viena de principi del segle XX. Fabiani era fill d'una família acabalada d'un poblet de Kobdilj, a Karst, una regió fronterera on des de feia segles convivia en harmonia tres poblacions d'origens culturals diferents: italians, eslovens i alemanys.

El pare de Fabiani era eslovè i la seva mare, Carlotta Hofler, provenia d'una família aristòcrata de Trieste, d'origen tirolès. Van tenir catorze fills, i Maks era el que feia dotze. La mare, una dona amb empena i intel·ligent, va insistir a

**Fabiani era artista, urbanista, arquitecte i enginyer civil**

donar una bona educació als seus infants. Gràcies a ella, tots van arribar a dominar tres llengües, tots van acabar els estudis secundaris i els nois van anar a la universitat i van ocupar llocs importants a la societat. Maks va fer els estudis secundaris a Ljubljana i es va llicenciar en arquitectura a l'Institut Tecnològic de Viena el 1889. Va iniciar la seva carrera com a professor auxiliar al mateix Institut i el 1894 es va incorporar al despatx d'Otto Wagner, on va treballar en el projecte del ferrocarril metropolità de Viena. L'any 1902 va obtenir el doctorat en urbanisme i fou nomenat conseller del príncep hereu sobre qüestions d'arquitectura i d'història de l'art. Fou professor auxiliar de la Universitat Tecnològica de Viena del 1896 al 1910.

Fabiani's Portois & Fix building shocked the Viennese in 1898  
L'edifici Portois & Fix de Fabiani va commocionar els vienesos el 1898



© Miran Kambič

**Breda Mihelič**  
Art Historian, Urbanistični inštitut republike Slovenje, Ljubljana  
Breda.Mihelic@uirs.si

The year 2015 marked the 150th anniversary of the birth of architect Maks Fabiani (1865-1962), one of the key personalities in Vienna at the turn of the twentieth century. He was born in a wealthy family in the small village of Kobdilj in Karst, a border region where Italian, Slovene and German populations from three different cultural backgrounds lived together for centuries in harmony.

Fabiani's father was Slovene and his mother Carlotta Hofler came from an aristocratic Triestine family of Tyrolean origin. Fourteen children were born into the family, of whom Maks was the twelfth. Their mother, a smart decisive woman, insisted on her children receiving a good education. Thanks to her, they all mastered three languages, all finished secondary school, and the boys also went on to complete university studies and obtain high positions in society. Maks attended secondary school in Ljubljana and graduated in architecture at Vienna Technical High School in 1889. He started his career as an assistant professor at the same school and, in 1894, he joined

**Fabiani was an artist, urban planner, architect and civil engineer**

Otto Wagner's studio where he was involved in the project of Vienna's metropolitan railway. In 1902, he obtained a

Doctorate in Urban Planning and was nominated counsellor to the crown prince on questions of architecture and history of art. From 1896 to 1910, he was assistant professor at the Vienna University of Technology.



Portrait of Maks Fabiani in 1892  
Retrat de Maks Fabiani el 1892

© Fabiani Foundation Štanjel



*"Realisme, veritat, eren les consignes; una observació més acurada de la natura i un coneixement més profund de les seves lleis han establert els fonaments d'un art completament nou que avui està naixent."*

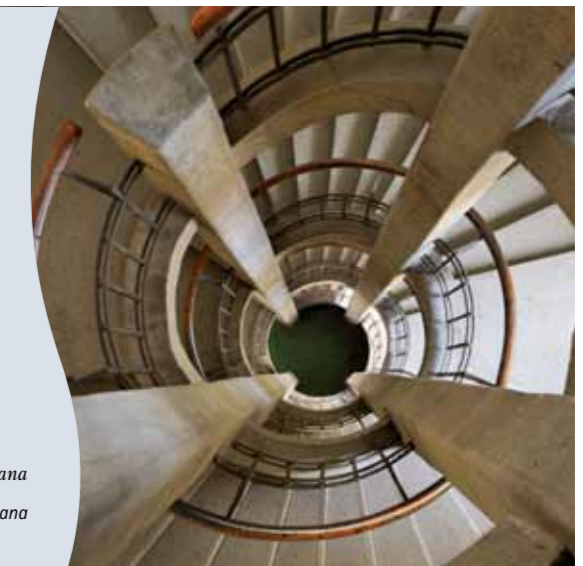
Maks Fabiani a *Der Architekt – Aus der Wagner Schule*, 1895, pàg. 54

Fabiani and Slovene architect Ivan Vurnik (right) in the late 1950s  
Fabiani amb l'arquitecte eslovè Ivan Vurnik (dreta) a finals dels anys 1950

*"Realism and truth were the watchwords; sharper observation of nature, and deeper knowledge of its laws laid the foundation of an entirely new art, which is being born today."*

Maks Fabiani, in *Der Architekt – Aus der Wagner Schule*, 1895, p. 54

Inner staircase of the Saint James's Rectory in Ljubljana  
Escala interior de la rectoria de Sant Jaume, a Ljubljana



© Miran Kambič



# 66 Protagonistes

La carrera de Fabiani es va desenvolupar en diversos àmbits. Com a teòric va escriure sobre arquitectura, sobre urbanisme i sobre la preservació del patrimoni. Va col·laborar amb Wagner en el llibre *Moderne Architektur*, que es va publicar per primera vegada el 1895 i que aviat esdevindria una mena de breviar per a la nova generació d'arquitectes, tot un manifest Secession. També va redactar els textos introductoris dels dos primers números de la publicació *Aus der Wagner Schule*, un suplement de la revista *Der Architekt*. Com a arquitecte i urbanista va treballar per tot l'Imperi austrohongarès. Al llarg de la seva agitada vida, va fer quatre parades importants i va deixar la seva empremta en tres ciutats –Viena, Trieste i Ljubljana– i a la regió de Gorizia.



Maks Fabiani (standing, fourth from the left) and his family in Kobdilj in 1921  
Maks Fabiani (dret, quart per l'esquerra) amb la seva família a Kobdilj el 1921

A Viena, Fabiani va arribar al punt àlgid de la seva carrera i tres dels seus edificis són avui reconeguts com als millors exemples del primer Modernisme de Viena. L'edifici dels grans magatzems que va dissenyar per a l'empresa Portois & Fix, amb la façana revestida de granit suec polit a la planta baixa i d'un mosaic de rajoles de pirogranit verd clar i marronoses en les tres plantes superiors, va commocionar la Viena tradicional de 1898, que el va considerar una provocació. La seu de l'empresa editorial Artaria (1900-1902), amb una façana plana revestida amb rajoles de marbre en l'"estil wagnerià", expressava una ruptura radical amb l'arquitectura tradicional vienesa. En la instal·lació educativa polivalent Urania, construïda gairebé deu anys més tard

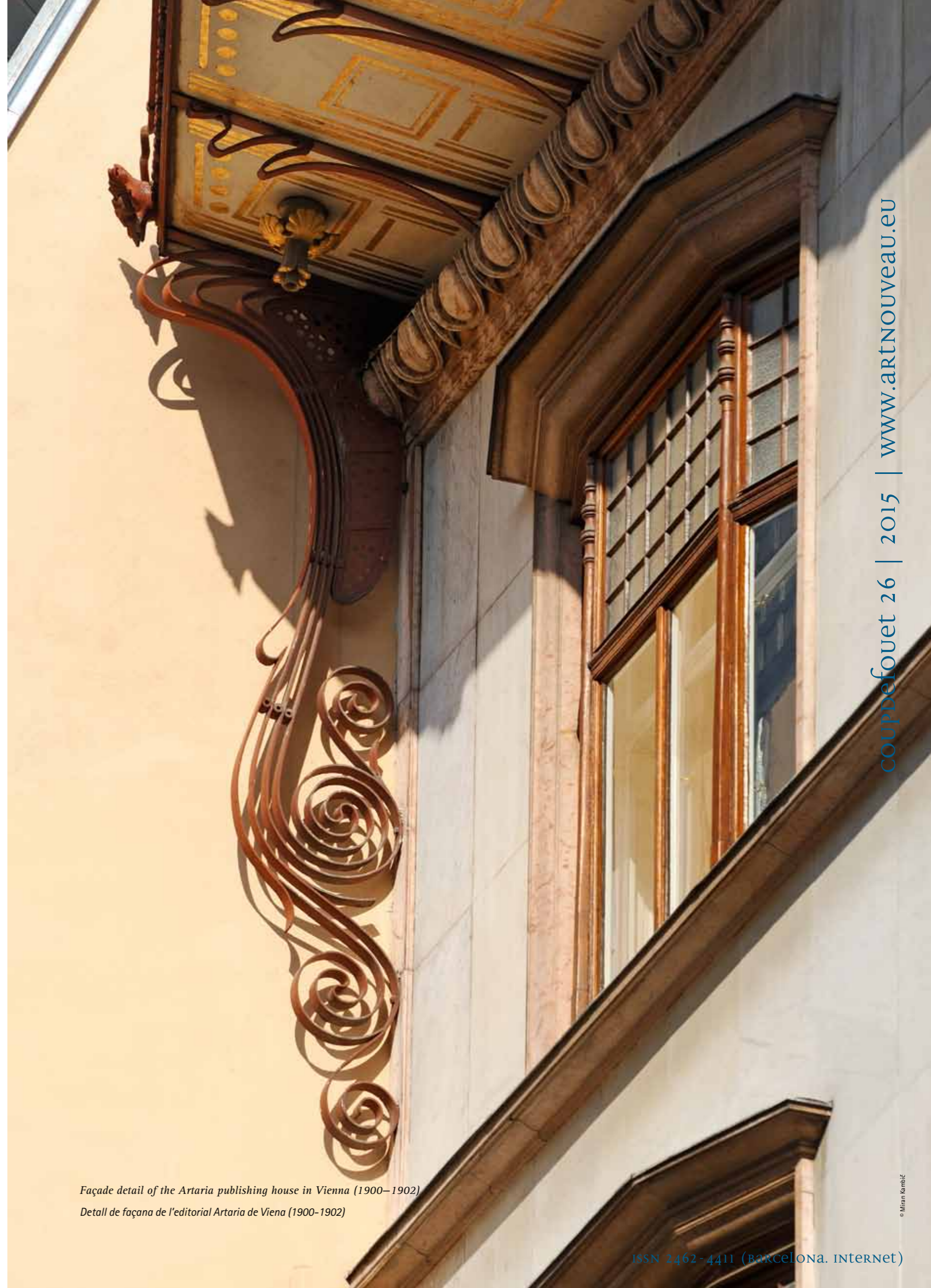
(1909-1910), la combinació d'elements arquitectònics clàssics amb una torre d'observació astronòmica d'estil Secession caracteritzaven l'estreta parcel·la de terreny a la confluència del riu Viena amb l'anomenat Petit Danubi.

A Ljubljana, Fabiani va treballar en l'àmbit urbanístic: el 1895 va preparar el primer pla urbanístic modern de la ciutat, que marcaria el seu desenvolupament al llarg de gairebé cent anys. També va realitzar el projecte per a la plaça que es trobava davant del Palau de Justícia, on va construir la seva primera casa, per a l'advocat Valentin Krisper, que serviria com a model per a la resta de cases que havien d'envoltar la plaça. L'elegant façana Secession està coberta de motius florals i vegetals.

Fabiani fou l'autor també d'altres edificis de Ljubljana, entre els quals es compten la Casa Bamberg, la casa de l'alcalde Hribar, la rectoria de St. Jaume i l'escola Mladika per a noies. Per iniciativa del pintor Rihard Jakopič, va dissenyar el projecte per a la primera galeria d'art eslovè al parc Tivoli, que fou un punt de trobada dels artistes eslovens fins a la dècada de 1960, en què es va enderrocar per reubicar una línia ferroviària. L'obra arquitectònica de Fabiani a Ljubljana dona testimoni del seu desenvolupament artístic: des d'un pur estil de Secession vienesa, com a la Casa Krisper, fins a la modernitat de la Casa Bamberg o l'escola Mladika, que ja apuntaven la transició cap a una nova fase més funcionalista de l'arquitectura.

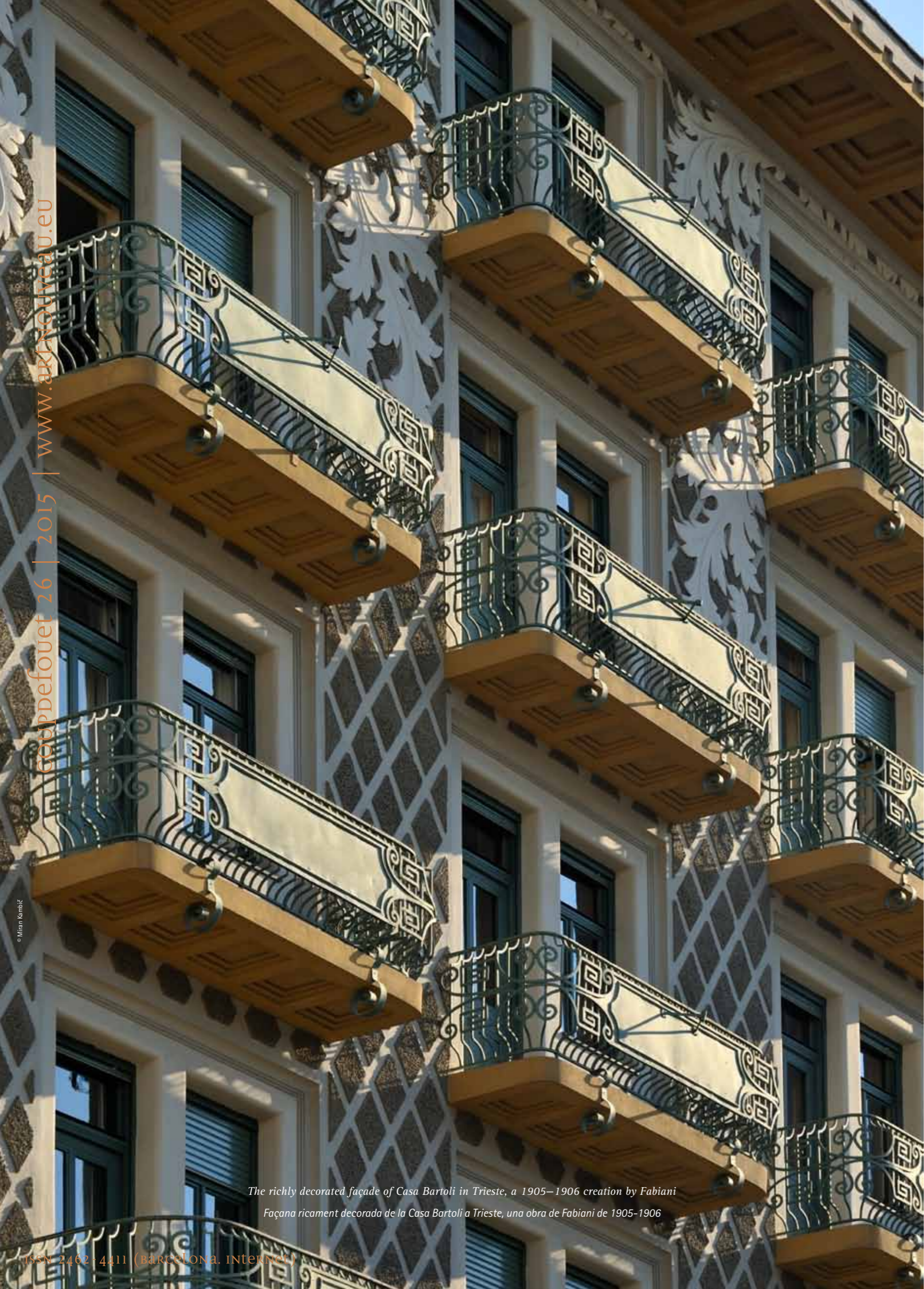


Early twentieth-century postcard of Slovene Square (today Miklošiče Park) with the Courthouse on the left  
Postal de principi del segle XX de la plaça Eslovena (avui parc Miklošiče) amb el Palau de Justícia a l'esquerra



Façade detail of the Artaria publishing house in Vienna (1900-1902)  
Detall de façana de l'editorial Artaria de Viena (1900-1902)





The richly decorated façade of Casa Bartoli in Trieste, a 1905–1906 creation by Fabiani  
Façana ricament decorada de la Casa Bartoli a Trieste, una obra de Fabiani de 1905–1906

Fabiani developed his career in diverse fields. As a theorist he wrote on architecture, urban planning and preservation of heritage. With Wagner he collaborated in the book *Moderne Architektur*, which was first published in 1895 and soon became a kind of breviary for a younger generation of architects – a real Secessionist manifesto. He also contributed the introductory texts to the first and second issue of the publication *Aus der Wagner Schule*, a supplement to the magazine *Der Architekt*. As an architect and urban planner, he worked throughout the Austro-Hungarian Empire. He made four major stops in his active life, leaving his imprint on three cities – Vienna, Trieste and Ljubljana – and the region of Gorizia.

In Vienna, Fabiani achieved the peak of his career and three of his buildings have been recognised today as the finest examples of early Viennese Modernism. His department store for the firm Portois & Fix, with its ground-floor façade clad in polished Swedish granite and a mosaic of light green and brownish pyrogranite tiles on the three upper storeys, shocked Vienna's traditional milieu in 1898 and was seen as a provocation. The Artaria printing and publishing house building (1900–1902), with its flat façade clad with marble tiles in the “Wagnerian style”, expressed a complete break with traditional Viennese architecture. In the multifunctional educational facility Urania, built almost ten years later (1909–1910), the combination of classical architectural elements and an astronomical observation tower in the Secessionist style marked the narrow plot of land at the confluence of the river Vienna with the Little Danube.



Corner turret of the Krisper House in Ljubljana  
Torre cantonera de la Casa Krisper a Ljubljana



Detail of the Bamberg House façade  
Detall de la façana de la Casa Bamberg

In Ljubljana, Fabiani was engaged in urban planning. In 1895, he prepared the first modern urban plan of the city, which was to influence its development for almost a hundred years. He also designed the square in front of the Courthouse. Here, he built his first house, for the lawyer Valentin Krisper, which served as model for the other houses around the square. Its graceful Secessionist façade is covered with floral and plant motifs. Fabiani designed other buildings in Ljubljana: the Bamberg House on the southeast corner of the park, Mayor Hribar's house, St James's Rectory and the Mladika high school for girls are among the main ones. On the initiative of the painter Rihard Jakopič, he created the project for the first Slovene art gallery in Tivoli Park, which provided a venue for Slovenian artists up until the 1960s when it was demolished to allow for a relocation of the railway line. Fabiani's architectural *oeuvre* in Ljubljana is witness to his artistic development: from pure Vienna Secession, as in the Krisper House, to the Modernism of the Bamberg House or the Mladika School which already indicated a transition to a new, functionalist phase of architectural development.



# 70 Protagonistes



The house Fabiani built for Ljubljana's Mayor Hribar (above) shows interesting undulations on the façade (bottom)  
La casa que Fabiani va construir per a l'alcalde Hribar de Ljubljana (a dalt) mostra interessants ondulacions a la façana (a baix)

Entre 1905 i 1906 va construir a Trieste la Casa Bartoli, considerada un dels edificis més bells de l'estil Liberty: la façana ricament decorada i coberta per un tapis de flors entre finestres i balcons domina la Piazza della Borsa. En canvi, l'enorme edifici polivalent del Casal Eslovè que va erigir en aquesta ciutat es caracteritzava per unes façanes planes, de pedra a la planta baixa i amb composicions geomètriques de maons grocs i taronges en els pisos superiors. Els tres panells de vidre que hi havia damunt l'entrada frontal van ser dissenyats per Koloman Moser en estil Liberty. Els feixistes van cremar aquest edifici el 1920.

El 1917 Fabiani havia ascendit a professor de composició a la Universitat Tecnològica de Viena, un càrrec que combinava amb la seva feina com a arquitecte autònom. En acabar la Primera Guerra Mundial, però, va decidir renunciar a la seva prometedora carrera acadèmica i tornar a la regió de Gorizia –que aleshores va passar a formar part d'Itàlia– per ajudar a reconstruir les ciutats i pobles que la guerra havia convertit en ruïnes. Majoritàriament es va dedicar a desenvolupar plans de regeneració i petits projectes de construcció.

Les obres de Fabiani a les ciutats i pobles d'Àustria, Itàlia i Eslovènia van teixir ponts entre les tres antigues nacions de la regió cultural centreeuropea. Palesen la seva polivalència artística i la seva mestria en diverses professions: arquitectura i urbanisme, regeneració urbana i enginyeria, filosofia i art. Tal com va escriure el seu biògraf Marco Pozzeto, Fabiani era "urbanista per professió, arquitecte i enginyer civil per formació, artista per la seva sensibilitat i 'centreeuropeu' per la seva cultura". Ja avançada la seva vida, seguia sent molt estimat pels cercles vienesos, i als 80 anys va rebre el "Doctorat d'Or" de la Universitat Tecnològica de Viena.



Fabiani's Jakopič art gallery in Ljubljana was demolished in the early 1960s  
La galeria d'art Jakopič de Ljubljana, obra de Fabiani, va ser enderrocada el 1960

Al final de la seva llarga vida, Fabiani va expressar la seva visió del món, de la vida i del concepte de nació en el llibre titulat *AKME, anima mundi*. Fou per damunt de tot un artista en el sentit més ampli de la paraula, capaç d'expressar-se mitjançant l'arquitectura i el disseny, la pintura i la literatura. Fou també un visionari i un inventor: va esbossar plànols per connectar el mar Adriàtic amb el Danubi, i va inventar diversos artefactes, com un aparell especial que havia de permetre a l'home volar i un mecanisme per ajudar a caminar. En aquest sentit, Maks Fabiani fou un veritable home del Renaixement. Va morir a Gorizia el 1962.

[www.culture.si/en/Maks\\_Fabiani\\_Foundation](http://www.culture.si/en/Maks_Fabiani_Foundation)  
[www.visitljubljana.com](http://www.visitljubljana.com)



With the Mladika girls' school in Ljubljana, Fabiani began to evolve from Secession towards a more Modernist style  
Amb l'escola de noies Mladika de Ljubljana, Fabiani va encetar una evolució de la Secession per explorar un estil més avantguardista

In Trieste in 1905–1906, Fabiani built Casa Bartoli, considered to be one of the most beautiful buildings in the Liberty style. Its richly decorated façade covered with a tapestry of flowers between windows and balconies dominates the Piazza della Borsa. In contrast, the huge, multifunctional building of the Slovene National Community Hall that he erected in this city was characterised by flat façades, in stone on the ground floor and in yellow and orange brick geometric motif compositions on the upper floors. The three glass panels above the front entrance were designed by Koloman Moser in Liberty style. In 1920, the building was burned down by fascists.

By 1917, Fabiani had been promoted to the rank of professor of composition at the Vienna University of Technology, a post he combined with his work as a freelance architect. However, at the end of the First World War he decided to resign his promising academic career and return to the Gorizia region – which became part of Italy shortly afterwards – to help in the reconstruction of the cities and villages that the conflict had left in ruins. Most of his work here was on regeneration plans and small reconstruction projects.

Fabiani's works in Austrian, Italian and Slovene cities and towns build a bridge between three ancient nations of the Central European cultural region. They show his artistic versatility and mastery of several professions: architecture and urban planning, urban regeneration and engineering, philosophy and the arts. As his biographer Marco Pozzeto wrote, Fabiani was "urban planner by profession, architect and civil engineer by education, artist by his sensitivity and 'Central European' by culture". Late in his life, he continued to be held in high esteem in Viennese circles, and at the age of eighty he received a "Golden Doctorate" from the Vienna University of Technology.

At the end of his long life, Fabiani expressed his views on the world, life and the concept of nation in the booklet *AKME, anima mundi*. He was first of all an artist in the largest sense of the word, able to express himself in architecture and design, in painting and in literature. He was also a visionary and inventor: he drew up plans for the connection of the Adriatic sea with the Danube river, and he invented several devices, such as a special apparatus that would enable man to fly and a walking-aid mechanism. In this sense, Maks Fabiani was a genuine Renaissance man. He died in Gorizia in 1962.

[www.culture.si/en/Maks\\_Fabiani\\_Foundation](http://www.culture.si/en/Maks_Fabiani_Foundation)  
[www.visitljubljana.com](http://www.visitljubljana.com)



The Urania Observatory in Vienna (1909–1910)  
L'observatori Urania de Viena (1909-1910)







## Van Gogh retroba Munch

**coupDefouet**  
Amsterdam

El Museu Van Gogh va presentar "Munch: Van Gogh", una exposició singular que reunia obres de Vincent van Gogh i Edvard Munch per primera vegada a la història i que se centrava en l'afinitat artística entre aquests dos grans artistes. Amb més de cent peces, la mostra incloïa obres icòniques provinents d'arreu i que rarament són prestades, com *El crit* de Munch o *Nit estelada sobre el Roine* de Van Gogh.

Malgrat que Munch i Van Gogh no es van arribar a conèixer, la seva tasca artística va coincidir en el temps i van mantenir una postura molt similar davant la vida i l'art. Tots dos van consagrar la seva obra a les qüestions existencials i les emocions que governen la vida humana. Munch va sintetitzar l'essència de la seva afinitat amb Van Gogh en aquesta afirmació: "Pintar emocions fortes partint només directament de la natura –encès de passió, foc infernal de l'ànima– és increïblement esgotador per al sistema nerviós. Vincent n'és un exemple (i jo mateix, en certa mesura)".

Considerats els pares de l'expressionisme, la seva afinitat artística és inqüestionable. Tots dos van iniciar les seves carreres el 1880 als seus respectius països nats, però com que ni Oslo ni Amsterdam eren al centre del moviment d'avantguarda, tots dos es van traslladar a París amb una diferència d'un parell d'anys. París era el centre de tot el que era nou i modern, i allà van experimentar amb nous estils i van produir obres d'art absolutament singulars. Buscaven una modernització radical de l'art, contra qualsevol forma de convenció. Per destacar el sentiment o la idea rere la seva obra, Munch i Van Gogh van dur el seu art fins al límit: els colors pràcticament esquitxaven la tela, accentuant les formes i les línies i simplificant la realitat.

L'exposició, que va tancar el 17 de gener de 2016, incloïa una magnífica selecció d'escrius de Munch i Van Gogh: cartes, diaris o textos literaris, que recullen les seves tribulacions vitals, a més del text il·lustrat de Munch sobre *El crit*. [www.vangoghmuseum.nl](http://www.vangoghmuseum.nl)



Edvard Munch, Starry Night, 1922  
Edvard Munch, Nit estelada, 1922

© Munch Museum, Oslo

## Xavier Gosé. Entre Modernisme i Art Déco

**Museu Nacional d'Art de Catalunya**  
Barcelona



Xavier Gosé, The Two Sisters, ca. 1910  
Xavier Gosé, Les dues germanes, ca. 1910

"Xavier Gosé (1876-1915). Il·lustrador de la modernitat" és una mostra antològica, fruit de la revisió profunda de l'obra de l'artista. L'exposició, que coincideix amb el centenari de la seva mort, és la més completa de les realitzades fins ara sobre Xavier Gosé i permet actualitzar el coneixement sobre la personalitat i l'obra d'un dels artistes catalans més internacionals de l'inici del segle XX.

La mostra revisa totes les seves etapes i facetes creatives com a il·lustrador, pintor, dibuixant i dissenyador de moda, des de la Barcelona dels Quatre Gats al París de la Belle Époque. Amb la voluntat de reunir el millor de la seva obra coneguda i descobrir treballs inèdits que amplien la visió sobre la seva trajectòria creativa, la mostra es nodreix de les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) i del Museu d'Art Jaume Morera, així com d'obres procedents d'altres institucions i col·leccions privades.

L'obra de Xavier Gosé bascula entre el Modernisme i l'Art Déco i s'inspira en la vida mundana dels cafès-concert, les *midinettes*,

les prostitutes, els esnobs i els passejants de bulevards, en les curses de cavalls i els esportistes. El seu traç refinat i elegant va copsar la moda i les siluetes de les millors firmes franceses com Poiret, Worth, Paquin, Redfern, Doucet o Vionnet i es va fer ressò de la geometrització cubista, la inspiració persa i els ballets russos.

La seva obra ens convida a capbussar-nos en l'atmosfera de determinats ambients socials d'una època històrica, i és un punt de trobada entre el món mediàtic, el de la il·lustració i el de la moda, més concretament, de l'*haute couture* parisenca. Una obra, per altra banda, catalitzadora dels corrents estètics i gràfics del moment i, sobretot, testimoni de la societat del canvi de segle, que es debat entre la tradició i la seducció de la modernitat.

L'exposició, comissariada per M. Àngels Fondevila i Jesús Navarro, està organitzada pel Museu d'Art Jaume Morera i el MNAC i es pot visitar en aquest últim fins al 20 de març de 2016. [www.museunacional.cat](http://www.museunacional.cat)

## Van Gogh Encounters Munch

**coupDefouet**  
Amsterdam

The Van Gogh Museum presented "Munch: Van Gogh", a unique major exhibition that brought together works by Vincent van Gogh and Edvard Munch for the first time in history. Featuring more than one hundred pieces, the show included iconic artworks from around the world which are rarely loaned out, works such as Munch's *The Scream* and Van Gogh's *Starry Night over the Rhone*. This presentation focused on the artistic affinity between these two great artists.

Although Munch and Van Gogh never met, they developed their artistic work during the same period and their take on life and art was very similar. They both devoted their artistry to the kind of existential questions and strong emotions that govern human existence. Munch synthesised the essence of this affinity thus: "to paint strong feelings

solely by working directly from nature – glowing with passion – infernal fire of the soul – is incredibly taxing for the nervous system. Vincent is an example of that (myself partially so)."

They were considered the fathers of expressionism and their artistic affinity is undeniable. They both began their careers in their native countries in 1880 yet since neither Oslo nor Amsterdam were the centre of the avant-garde movement, they moved to Paris within a couple of years of each other. Paris was the hub of everything new and modern, where they eagerly experimented with new styles and produced artworks that were entirely unique. Their mission was to bring about a radical modernisation of art, averse to all forms of convention. To emphasise the feeling or idea behind their work, both artists pushed their art to the limit: colours virtually splashed the canvas, accentuating shapes and lines, and simplifying reality.



Vincent van Gogh, Starry Night over the Rhône, 1888. Oil on canvas  
Vincent van Gogh, Nit estelada sobre el Roine, 1888. Oli sobre tela

© Munch Museum, Oslo

The exhibition, which was on show until 17 January 2016, also presented a prime selection of the texts written by Munch and Van Gogh, items such as letters, diary entries and literary texts chronicling their trials and tribulations, as well as Munch's illustrated text on *The Scream*. [www.vangoghmuseum.nl](http://www.vangoghmuseum.nl)

## Xavier Gosé: Between Art Nouveau & Art Déco

**Museu Nacional d'Art de Catalunya**  
Barcelona



Xavier Gosé, High Life, 1913. Ink and gouache on card

Xavier Gosé, High Life, 1913. Tinta i guaix sobre cartó

© Museu d'Art Jaume Morera, Lleida

"Xavier Gosé (1876-1915). Illustrator of Modernity" is an unforgettable show, the result of a profound review of the artist's work. The exhibition, coinciding with the centenary of his death, is the most complete show held to date on Xavier Gosé. It brings up to date current knowledge on the figure and *oeuvre* of one of Catalonia's most international artists in the early twentieth century.

The show reviews all of the stages in his career and creative facets, such as illustrator, painter, draughtsman and fashion designer, from Barcelona's Quatre Gats to the Paris of the Belle Époque. Its aim is to bring together the best of his known *oeuvre* and discover heretofore un-revealed work which broadens the vision of his creative path. Pieces come mainly from the holdings of

the Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) and Museu d'Art Jaume Morera, but there are also contributions from other institutions and private collections.

Xavier Gosé's work swings between Modernisme and Art Déco, inspired by his daily life of concert cafés, *midinettes* (seamstresses), prostitutes, the snobs and *flâneurs* of the boulevards, horse races and sportsmen. His refined and elegant hand captured the fashions and silhouettes of the finest French fashion houses such as Poiret, Worth, Paquin, Redfern, Doucet and Vionnet, and influenced geometric Cubism, Persian inspiration and Russian ballets.

This work invites one to dive into an atmosphere of a certain social ambience of a historical period, and will be a point of meeting between the worlds of the media, illustration, fashion and, more specifically, Parisian *haute couture*. It is work that, on the other hand, catalyses the aesthetic and graphic trends of the time, especially as a testament to *fin-de-siècle* society, which tussled between tradition and the seductive pull of all that was modern.

The exhibition, curated by M. Àngels Fondevila and Jesús Navarro, is organised by the Museu d'Art Jaume Morera and the MNAC. It can be viewed at the latter museum until 20 March 2016. [www.museunacional.cat](http://www.museunacional.cat)

el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre | el llibre

the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book | the book

**Munch: Van Gogh** és una publicació ricament il·lustrada dedicada al primer estudi fet en profunditat sobre les impressionants similituds entre Van Gogh i Munch. El llibre acompanyava l'exposició "Munch: Van Gogh" que es va presentar a Amsterdam. Al llarg de més d'un segle, els noms d'Edvard Munch i Vincent van Gogh han anat lligats. Aquests dos artistes pioners, que tot i ser contemporanis no es van arribar a conèixer mai, són coneguts per una obra amb molta

càrrega emotiva, un estil innovador i unes vides fascinants i turbulentes. Els paral·lelismes sorprenents que trobem entre els dos artistes no es limiten només als seus ideals artístics i les seves conviccions personals, sinó que, a més, Munch considerava Van Gogh com un exemple a seguir. El llibre ha estat editat per Maite van Dijk (Museu Van Gogh, Amsterdam), Magne Bruteig (Museu Munch, Oslo) i Leo Jansen (Institut Huygens d'Història dels Països Baixos, l'Haia).



**Munch: Van Gogh** is a richly illustrated publication dedicated to the first in-depth study of the striking similarities between Van Gogh and Munch. It accompanied the exhibition "Munch: Van Gogh" presented in Amsterdam. Edvard Munch has been mentioned in the same breath as Vincent van Gogh for more than a century. These two pioneering artists, who were contemporaries but never met, are known for their

emotionally charged work, innovative style and fascinating, turbulent lives. Not only do their artistic ideals and personal convictions display surprising parallels, but Munch also considered Van Gogh a guiding example. This book has been edited by Maite van Dijk (Van Gogh Museum, Amsterdam), Magne Bruteig (Munch Museum, Oslo) and Leo Jansen (Huygens Institute for the History of the Netherlands, The Hague).

Diversos autors, 2015 / **Munch: Van Gogh**  
MUSEU VAN GOGH, AMSTERDAM

239 pàg., 23 x 30 cm, il·lustracions en color. Editat en anglès, holandès, alemany, francès i noruec  
Disponible en rústica / 29,95 € i en tapa dura / 39,95 €  
Per a més informació: [www.vangoghmuseum.nl](http://www.vangoghmuseum.nl)

Various authors, 2015 / **Munch: Van Gogh**  
VAN GOGH MUSEUM, AMSTERDAM

239 pp., 23 x 30 cm, colour illustrations. Published in English, Dutch, German, French and Norwegian  
Available in paperback / €29.95 and hardback / €39.95  
For more information: [www.vangoghmuseum.nl](http://www.vangoghmuseum.nl)















QUÈ	ON	QUAN	QUI
<b>EXPOSICIONS</b>			
• <i>Modernisme. Art, tallers, indústries</i>	Barcelona	Fins al 7 de febrer de 2016	Fundació Catalunya La Pedrera www.lapedrera.com
• <i>Art Nouveau. La gran visió utòpica</i>	Hamburg	Fins al 7 de febrer de 2016	Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg www.mkg-hamburg.de
• <i>Seguint els passos del mestre: els deixebles de Hokusai</i>	Boston, MA	Fins al 15 de febrer de 2016	Museum of Fine Arts Boston www.mfa.org
• <i>Interior/exterior: paisatges i interiors de Vuillard</i>	Pasadena, CA	Fins al 15 de febrer de 2016	Norton Simon Art Foundation www.nortonsimon.org
• <i>Visions del món. Colònia d'Artistes de Darmstadt 1899 - 1914</i>	Darmstadt	Fins al 21 de febrer de 2016	Mathildenhöhe Darmstadt www.mathildenhoehe.eu
• <i>Cartells d'artista. De Toulouse-Lautrec a Jeff Koons</i>	Màlaga	Fins al 21 de febrer de 2016	Museo Carmen Thyssen www.carmenthyssenmalaga.org
• <i>Les dones de Klimt, Schiele i Kokoschka</i>	Viena	Fins al 28 de febrer de 2016	Unteres Belvedere www.belvedere.at
• <i>Alphonse Mucha: a la recerca de la bellesa</i>	Norwich	Fins al 20 de març de 2016	Sainsbury Centre for Visual Arts www.scva.ac.uk
• <i>Xavier Gosé (1876 - 1915). Il·lustrador de la modernitat</i>	Barcelona	Fins al 20 de març de 2016	Museu Nacional d'Art de Catalunya www.museunacional.cat
• <i>Catifes de ciment. El món de la rajola hidràulica</i>	Esplugues de Llobregat	Del 28 de gener al 3 d'abril de 2016	Museu Can Tinturer www.museus.esplugues.cat
• <i>Art en el llibre: ex-libris del Modernisme i el Noucentisme</i>	Girona	Fins al 2 d'abril de 2016	Fundació Rafael Masó www.rafaelmaso.org
• <i>Mestres de la marqueteria. L'art de la fusta</i>	Barcelona	Fins al 23 d'abril de 2016	Museu del Modernisme de Barcelona www.mmbcn.cat
• <i>Mapplethorpe + Munch</i>	Oslo	Del 6 de febrer al 29 de maig de 2016	Munch Museet www.munchmuseet.no
• <i>Art Nouveau: flora, fauna i feminitat</i>	Doesburg	Fins al 15 de juny de 2016	Lalique Museum Nederland www.musee-lalique.nl
• <i>Anglada-Camarasa i l'art japonès</i>	Palma de Mallorca	Fins al 28 d'agost de 2016	CaixaForum agenda.obrasocial.lacaixa.es/ca
• <i>La força de la línia. Formes i temes de l'Art Nouveau</i>	Winter Park, FL	Fins al 25 de setembre de 2016	The Charles Hosmer Morse Museum of American Art www.morsemuseum.org
• <i>Una alegria per sempre: les vànoves de Marie Webster</i>	Indianapolis, IN	Del 4 de març de 2016 al 8 de gener de 2017	Indianapolis Museum of Art www.imamuseum.org
<b>TROBADES</b>			
• <i>Fonts per a l'ornamentació vegetal Art Nouveau. Estudi comparatiu París-Barcelona</i>	París	8 de febrer de 2016	Séminaire d'Études Catalanes-CRIMIC & GRACMON www.crimic.paris-sorbonne.fr
• <i>Ex-libris, una qüestió personal</i>	Girona	9 de febrer de 2016	Casa Masó www.rafaelmaso.org
• <i>"Hem de construir una ciutat, una ciutat sencera." La Colònia d'Artistes de Darmstadt al Mathildenhöhe</i>	Darmstadt	17-19 d'abril de 2016	Ajuntament de Darmstadt i altres www.mathildenhoehe.eu

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

WHAT	WHERE	WHEN	WHO
<b>EXHIBITIONS</b>			
• <i>Modernisme: Art, Workshops, Industries</i>	Barcelona	Until 7 February 2016	Fundació Catalunya La Pedrera www.lapedrera.com
• <i>Art Nouveau: The Great Utopian Vision</i>	Hamburg	Until 7 February 2016	Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg www.mkg-hamburg.de
• <i>In the Steps of the Master: Pupils of Hokusai</i>	Boston, MA	Until 15 February 2016	Museum of Fine Arts Boston www.mfa.org
• <i>Indoor/Outdoor: Vuillard's Landscapes and Interiors</i>	Pasadena, CA	Until 15 February 2016	Norton Simon Art Foundation www.nortonsimon.org
• <i>World Concepts of the Darmstadt Artists' Colony 1899-1914</i>	Darmstadt	Until 21 February 2016	Mathildenhöhe Darmstadt www.mathildenhoehe.eu
• <i>Artists' Posters: From Toulouse-Lautrec to Jeff Koons</i>	Malaga	Until 21 February 2016	Museo Carmen Thyssen www.carmenthyssenmalaga.org
• <i>The Women of Klimt, Schiele and Kokoschka</i>	Vienna	Until 28 February 2016	Unteres Belvedere www.belvedere.at
• <i>Alphonse Mucha: In Quest of Beauty</i>	Norwich	Until 20 March 2016	Sainsbury Centre for Visual Arts www.scva.ac.uk
• <i>Xavier Gosé (1876-1915). Illustrator of Modernity</i>	Barcelona	Until 20 March 2016	Museu Nacional d'Art de Catalunya www.museunacional.cat
• <i>Carpets of Cement: The World of Hydraulic Mosaics</i>	Esplugues de Llobregat	From 28 January to 3 April 2016	Museu Can Tinturer www.museus.esplugues.cat
• <i>Art in the book: Ex-libris of Modernisme and Noucentisme</i>	Girona	Until 2 April 2016	Fundació Rafael Masó www.rafaelmaso.org
• <i>Masters of Marquetry: The Art of Wood</i>	Barcelona	Until 23 April 2016	Museu del Modernisme de Barcelona www.mmbcn.cat
• <i>Mapplethorpe + Munch</i>	Oslo	From 6 February to 29 May 2016	Munch Museet www.munchmuseet.no
• <i>Art Nouveau: Women, Flora and Fauna</i>	Doesburg	Until 15 June 2016	Lalique Museum Nederland www.musee-lalique.nl
• <i>Anglada Camarasa and Japanese Art</i>	Palma de Mallorca	Until 28 August 2016	CaixaForum agenda.obrasocial.lacaixa.es/ca
• <i>Lifelines - Forms and Themes of Art Nouveau</i>	Winter Park, FL	Until 25 September 2016	The Charles Hosmer Morse Museum of American Art www.morsemuseum.org
• <i>A Joy Forever: Marie Webster Quilts</i>	Indianapolis, IN	From 4 March 2016 to 8 January 2017	Indianapolis Museum of Art www.imamuseum.org
<b>MEETINGS</b>			
• <i>Sources of Art Nouveau Plant Ornamentation. Paris-Barcelona, A Comparative Study</i>	París	8 February 2016	Séminaire d'Études Catalanes - CRIMIC & GRACMON www.crimic.paris-sorbonne.fr
• <i>Ex-Libris, a Personal Issue</i>	Girona	9 February 2016	Casa Masó www.rafaelmaso.org
• <i>"We have to build a town, a whole town." The Darmstadt Artist's Colony on the Mathildenhöhe</i>	Darmstadt	17-19 April 2016	City of Darmstadt & other partners www.mathildenhoehe.eu

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)



terrassa.cat

# Terrassa

MODERNISME



100% paper ecològic 100%

ISSN 2013-1712  
9782013171208 26



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



Ajuntament de Barcelona