

XIX ВЕК

Кристална палата

Почетком 19. века, у време индустријализма, гвожђе је било главни грађевински материјал у индустријски најразвијенијим земљама. Тада су инжењери почели да се издвајају од архитеката по својим генерално масивним радовима. Лондонска Кристална палата, коју је дизајнирао Џозеф Пакстон, налазила се у познатом централном Хајд парку, где је одржана Светска изложба 1851. године. Али 1854. године зграда је демонтирана и премештена у Горњи Норвуд, јужни Лондон. Дизајн је измењен и њен капацитет је проширен.

Након изложбе у Кристалној палати у Лондону 1851. године, неколико градова почело је да гради ове стаклене палате посвећене међународним изложбама; Градови попут Даблина, Минхена и Њујорка изградили су ове величанствене зграде користећи гвожђе као иновативни структурални систем. Кристална палата је био пројекат заснован на утицајима које је Џозеф Пакстон имао из стакленика у Четсворт Гарденсу док је радио на уређењу комплекса; тамо је експериментисао са гвожђем и стаклом, стекавши искуство које се огледа у Кристалној палати. Споља је објекат био импозантан са изгледом дужине 600м ширине 120м и висине 34м; док је унутрашњост била континуирана и непрекидна. Доминира великим централним ходником као главном осовином, где су се са обе стране налазили експонати. Носећа конструкција је заснована на ливеном гвожђу и кованом гвожђу са низом стубова, поређаних по ободу, стварајући портике који су целини давали стабилност. Такође су могле да се виде прве решеткасте греде дизајниране да минимизирају њихову тежину.

Нажалост, 1936. године зграда је уништена у пожару, само су две куле остале изоловане од главног дела зграде која је преживела пожар, али су срушене 1941. јер су сматране опасним елементима за немачке бомбардере.

Arts and Crafts

У Лондону 1887. године формирано је Друштво за изложбу уметности и заната како би промовисало изложбу декоративне уметности поред ликовне уметности. Изложбе Друштва су се одржавале сваке године у Новој галерији од 1888. до 1890. године, а отприлике сваке три године након тога, биле су важне у процвату британског покрета за уметност и занате у деценијама пре Првог светског рата .

Историја

Илустратор и дизајнер Валтер Крејн је био оснивач Друштва прве три године. О његовим циљевима и сврси, он је написао:

„Желели смо пре свега да дамо прилику дизајнеру и занатлији да изложе своје радове јавности због уметничког интереса и да на тај начин истакнемо идеје декоративне уметности и рукотворства и скренемо пажњу са сликарства штафелајних слика, које је до сада готово искључиво било повезано са термином уметности у јавности. Игноришући вештачку разлику између ликовне и декоративне уметности, сматрали смо да је права разлика оно што смо замислили између добре и лоше уметности, или лажног и правог укуса и метода у рукотворинама, сматрајући да је бесмислено настојати да класификујемо уметност према њеној комерцијалној вредности или друштвеном значају. Све је зависило од духа, као и вештине и верности са којом је концепција изражена, у било ком материјалу, с обзиром да је радник стекао звање уметника посвећеношћу и третманом свог материјала, дужним препознавањем његовог капацитета и његових природних ограничења, као и односа рада према потребама и животу“.

Годишње изложбе су одржаване у Новој галерији 1888, 1889. и 1890. године, али трећа изложба није успела да парира квалитетом прве две и била је финансијска катастрофа. Вилијам Морис је наследио Крејна на месту председника 1891., а Друштво је након тога одлучило да смањи учесталост приказивања како би обезбедило обиље материјала за излагање.

Друштво је 1893. године објавило Артс анд Црафтс есеји, утицајну збирку есеја о декоративној уметности својих чланова. Сарадници су били Морис, Крејн, Ти Џеј Кобден-Сандерсон, Форд Медокс Браун и Меј Морис.

Четврта изложба, одржана 1893. године, била је далеко успешнија, а пета изложба из 1896. — иако замагљена смрћу Вилијама Мориса на планирани дан отварања — показала се као најутицајнија. На изложби из 1899. приказана је Морисова ретроспектива. Још једна успешна изложба одржана је 1903. године, али је Друштво претрпело организационе проблеме у новом веку, тако да су изложбе из 1906, 1910, 1912. и 1916. свака одржаване на различитим локацијама. Крејн је умро 1915. године, а архитекта и дизајнер Хенри Вилсон је био председник од 1915. до 1922. године, али изложбе нису успеле да поврате критички и уметнички успех 1890-их. Године 1915. ВР Летхаби и други чланови, препознајући ограничења посвећености Друштва занатским методама производње, основали су Удружење за дизајн и индустрију како би побољшали стандарде британског индустријског дизајна.

Тридесетих година прошлог века неким члановима постало је јасно да, ако жели да опстане у било ком облику, Друштво мора да се суочи са улогом заната у односу на индустрију и местом машина у занатској производњи. Изложба Друштва из 1935. године увела је део посвећен масовној производњи артикала које су занатлије дизајнирали да покажу утицај који би занатство могло да има на индустрију, што је поново привукло пажњу штампе ка овој изложби. Овај потез је био контроверзан унутар Друштва и довео је до неких оставки.

Друштво је наставило да повремено излаже све до 1950-их и са њим су били повезани многе еминентне занатлије, као и жене. Године 1960. спојио се са Цехом занатлија Кембриџира и формирао Друштво дизајнерских занатлија, које је и даље активно.

У Британији су штетни ефекти производње које су производиле машине на друштвене услове и на квалитет произведене робе препознати још од 1840. Али тек 1860-их и 70-их година нови приступи у архитектури и дизајну су се трудили у покушају да се исправи овај проблем. Покрет за уметност и занате у Британији настао је из све већег схватања да друштво треба да усвоји другачији сет приоритета у вези са производњом предмета. Његови лидери су желели да развију производе који не само да имају више интегритета, већ и који су направљени на мање дехуманизован начин. Структуриран више на основу скупа идеала него прописаног стила, Покрет је узео своје име по Артс енд Крафтс Егзибишн Социети, групи основаној у Лондону 1887. године која је за свог првог председника имала уметника и илустратора књига Волтера Крејна. Главни циљ Друштва је био да се потврди нова улога и јавни значај за рад декоративних уметника (историјски гледано, они су били далеко мање презентовани него радови сликара и вајара). Велике изложбе из 1851. и 1860-их дале су декоративним уметницима прилику да јавно покажу своје радове.

Прва изложба која је организована 1888. године, приказала је примере рада за које су се надали да ће помоћи у подизању друштвеног и интелектуалног статуса заната, укључујући керамику, текстил, металне радове и намештај. Њени чланови су јавно одбацили прекомерну орнаментику и непознавање материјала, због чега су многи предмети на Великој изложби 1851. године били критиковани. Дуги низ година у Британији изложбе које је организовало Друштво биле су једина јавна платформа за декоративну уметност и биле су кључне у промени начина на који људи гледају на произведене предмете.

Иако је био познат под једним именом (који није био у широкој употреби све до раног 20. века), покрет уметности и заната се у ствари састојао од више различитих уметничких друштава, као што су Изложбено друштво, Уметност Раднички цех (основан 1884.) и других занатлија у малим радионицама и великим производним предузећима. Многи људи који су се укључили у Покрет били су под утицајем рада дизајнера Вилијама Мориса, који је до 1880-их постао међународно познат и комерцијално успешан дизајнер и произвођач.

Морис се активно укључио у Друштво за изложбе уметности и заната неколико година након његовог оснивања (између 1891. и његове смрти 1896.), али су његове идеје имале огроман утицај на генерацију декоративних уметника чији је рад помогао да се препозна. Морис је страствено веровао у важност стварања лепих, добро направљених предмета који се могу користити у свакодневном животу, а који су произведени на начин који је омогућио њиховим произвођачима да остану повезани како са својим производом

тако и са другим људима. Гледајући у прошлост, посебно у средњовековни период, тражећи једноставније и боље моделе за живот и производњу, Морис се залагао за повратак систему производње заснованом на малим радионицама.

Морис није био у потпуности против употребе машина, али је сматрао да је подела рада – систем планиран да се повећа ефикасност, у којем је производња предмета подељена на мале, одвојене задатке, што значи да су појединци имали веома слаб однос са коначним резултатима њиховог рада – био је потез у погрешном правцу.

Попут многих идеалистичких, образованих људи његовог доба, био је шокиран друштвеним и еколошким утицајем фабричког система производње који је викторијанска Британија тако енергично прихватила. Желео је да ослободи радничку класу фрустрације радног дана усредсређеног само на задатке који се понављају и да им омогући задовољство у занатској производњи у којој би се директно укључили у креативни процес од почетка до краја.

Морис је и сам био инспирисан идејама водећег уметничког критичара викторијанске ере Џона Раскина (1819–1900), чији рад је указао на везу између друштвеног здравља нације и начина на који се производи њена роба. Раскин је тврдио да је одвајање чина дизајна од чина израде било друштвено и естетски штетно. Покрет за уметност и занате је такође био под утицајем дела Аугустуса Пјуџина (1812–1852). Дизајнер ентеријера и архитекта, Пјуџин је био обнављач готике и члан Покрета за реформу дизајна. Помогао је да се оспори средњовикторијанска мода за украсе и, као и Морис, фокусирао се на средњовековни период као идеалан шаблон за добар дизајн и добар живот.

У последњој деценији 19. века и у 20., покрет уметности и заната је цветао у великим градовима широм Велике Британије, укључујући Лондон, Бирмингем, Манчестер, Единбург и Глазгов. Ови урбани центри су имали инфраструктуру, организације и богате покровитеље који су им били потребни да се убрза њихова мисија. Чланови покрета уметности и заната осетили су жељу да шире своју поруку, уверени да би бољи систем дизајна производње могао активно да промени животе људи.

Између 1895. и 1905. овај снажан осећај друштвеног прихватања довео је до стварања преко стотину организација и цехова који су били усредсређени на принципе уметности и заната у Британији. Прогресивне нове уметничке школе и технички факултети у Лондону, Глазгову и Бирмингему подстакли су развој и радионица и индивидуалних израђивача, као и оживљавање техника, укључујући емајлирање, вез и калиграфију. Дизајнери Артс анд Крафтс такође су успоставили нове односе са произвођачима који су им омогућили да продају своју робу у продавницама у Лондону, као што су Моррис & Цо. (продавница Вилиама Морриса „све под једним кровом“ у Оксфорд улици), Хеал'с и Либерти. Ова комерцијална дистрибуција помогла је да идеје Покрета дођу до много ширег круга публике.

Посебна карактеристика покрета за уметност и занате била је та што је велики део његових водећих личности био обучен за архитекте. Ова заједничка култура је помогла да се развије колективно веровање у важност дизајнирања објеката за „тотални“ ентеријер: простор у коме се архитектура, намештај, декорација зидова итд. стапају у хармоничну целину. Као резултат тога, већина дизајнера уметности и заната радила је у необично широком спектру различитих дисциплина. У једној каријери неко би могао да примени принципе засноване на занату на дизајну различитих ствари као што су фотеље и стаклено посуђе.

Уметност и занат такође су имали значајан утицај на архитектуру. Особе укључујући Филипа Веба, Едвина Лутиенса, Чарлса Војзија и Вилијама Летабија полако су револуционисале домаћи простор у зградама које су упућивале и на регионалну и на историјску традицију.

Иако је покрет уметности и заната еволуирао у граду, у његовој суштини била је носталгија за сеоским традицијама и 'једноставним животом', што је значило да је живот и рад на селу био идеал за многе његове чланове и уметнике .

Многи су све више напуштали град како би успоставили нове начине живота и рада, са радионицама широм Британије на локацијама укључујући Котсволдс, Лаке Дистрикт, Сасекс и Корнвол. Сва ова места су нудила живописне пејзаже, постојећу културу занатских вештина и, што је још важније, железничке везе за приступ посетиоцима и лондонском тржишту. Произвођачи уметности и заната са седиштем у руралним заједницама оживели су занатске традиције и створили запослење за локално становништво. Овакав развој значио је да је Покрет дуже опстао на селу него у граду и имао значајнији утицај на сеоску него на градску привреду.

Значајно је да је заједница уметности и заната била отворена за напоре непрофесионалаца, подстичући укључивање аматера и студената кроз организације као што је Удружење кућних уметности и индустрије. Такође је створио окружење у којем су, по први пут, жене и мушкарци могли да почну да преузимају активну улогу у развоју нових облика дизајна, и као произвођачи и као потрошачи. У Европи је искреност изражавања у уметничком и занатском раду била катализатор за радикалне облике модернизма, док је у Британији прогресивни замах Покрета почео да губи замах након Првог светског рата. Под контролом старијих уметника, почела је да се повлачи из продуктивних односа са индустријом у пуристичко славље ручног рада. Неке организације које су наклонене идеалима уметности и заната су опстале, посебно на селу, а оригинално Друштво за изложбе уметности и заната организовало је редовне изложбе све до и после своје 50. годишњице 1938. Године 1960. Друштво се спојило са Цехом Кембриџајра и формирано је Друштво дизајнерских занатлија које је активно и данас.

Džon Henri Dril - Дрила је лично обучавао Вилијам Морис и дизајнирао је многе од каснијих тапета и текстила које је издао Моррис & Цо. Његов препознатљив стил су били

узорци позадине и лишћа на дизајну таписерија са фигурама уметника прерафаелитског братства, посебно Едварда Берн-Џонса. Рођен у Камден Тауну, Дрил је почео као продавац у продавници Моррис & Цо. у изложбеном салону компаније Моррис & Цо. у Оксфорд улици 1878. Прешао је у радионицу компаније за фарбање стакла, где је радио пре подне, а поподне студирао дизајн и био је запажен од стране Мориса, који га је узео за свог шегрта за таписерију. Дрил је убрзо постао одговоран за обуку свих шегрта таписерије у радионици, а његов успон се наставио све док није постављен за главног дизајнера фирме 1890. и коначно именован за уметничког директора Моррис & Цо. након Морисове смрти 1896. године.

Меј Морис - Жене дизајнерке биле су тихи, често ућуткивани, пионири покрета уметности и заната. Иако је постојао велики број жена које су производеле изузетне радове – јер се то сматрало продужетком традиционалних домаћих заната – оне су биле искључене из чланства водећих занатских еснафа. Мери (Меј) Морис, ћерка Вилијама, била је један од најбољих дизајнера везеног текстила, као и накита, али је њен ауторски рад често био у сенци рада њеног оца. Постала је водећи узор женских дизајнера и 1907. године основала Женски савез уметности, чији је циљ био да подржи и промовише женски рад – и један од најранијих примера женске организације те врсте.

Френсис Мекдоналд Мекнер је била сестра Маргарет Мекдоналд Мекинтош, још једне познате уметнице и дизајнерке. Рођена је у Кидсгроу, Енглеска, а њена породица се преселила у Глазгов 1890. године. Обе сестре су 1891. уписале часове сликања на Уметничкој школи у Глазгову, где су упознале младе уметнике Чарлса Ренија Мекинтоша и Херберта Мекнера. 1899. Френсис се удала за уметника Џејмса Херберта Мекнера, док се Маргарет следеће године удала за колегу уметника Чарлса Ренија Мекинтоша. Четири уметника су остали блиски, а њихов рад се често преклапао и утицао један на друге. Након што су се упознали, заједно су излагали на изложби „Скол оф Арт Клуб” и због сличног стилског приступа постали су названи „Четворка”. Средином 1890-их, сестре су напустиле школу да би заједно основале независни студио. Сарађивали су на графици, дизајну текстила, илустрацијама књига и радовимод матала. Френсис је такође произвела широу палету других уметничких дела, укључујући вез, металне плоче и слике у акварелу. Сестре су излагале у Лондону, Ливерпулу и Венецији.

Године 1899. удала се за Мекнера и придружила му се у Ливерпулу где је предавао на Школи за архитектуру и примењену уметност. Пар је сликао аквареле и дизајнирао ентеријере, излажући собу за писање на Међународној изложби модерне уметности у Торину, а Франсис је почела да предаје. Такође су дизајнирали ентеријер своје куће у улици Оксфорд 54. Почетком 1900-их излагали су и у Ливерпулу, Лондону, Паризу, Венецији, Бечу и Дрездену. Затварање школе 1905. године и губитак богатства породице Мекнер због пословног неуспеха, довели су до спорог пада у њиховим каријерама, па су се вратили у Глазгов 1909. године. У годинама које су уследиле, Френсис је насликала низ симболистичких акварела који се баве изборима са којима се жене суочавају, као што су

брак и мајчинство. Френсис и Херберт су имали сина Силвана, рођеног у јуну 1900. и који је касније емигрирао у Родезију. Френсисина достигнућа су мање позната од успеха њене сестре, делимично због њеног одласка из Глазгова, али и због тога што је њен муж уништио многа њена дела након њене смрти. Радови обе сестре су такође често били у сенци достигнућа Чарлса Ренија Мекинтоша. Френсис је умрла у Глазгову 1921. године. Велики део њеног дела који је остао чува се у Хунтериан музеју и уметничкој галерији, и у уметничкој галерији Вокер у Ливерпулу.

Реформа дизајна почела је са организаторима изложбе Овеном Џонсом, Хенријем Коулом, Метјуом Дигбијем Вајатом и Ричардом Редгрејвом, који су сви презирали прекомерне украсе и неисправне или лоше грађене објекте. На пример, Овен Џонс је тврдио да су тапетар, архитекта, калико-штампач, ткач и грнчар креирали иновације без лепоте, или лепоту без интелекта. Неколико публикација је написано из ових критика произведених објеката, у којима се наводи оно што су писци сматрали идеалним принципима дизајна. Додатни извештај о дизајну (1852) Ричарда Редгрејва је испитао концепте дизајна и орнаментике и заложио се за више рационалности у коришћењу декорације. Џонс је навео да декорација мора бити секундарна у односу на предмет који се украшава, да мора бити прикладана предмету, и да теписи и тапете не би требало да имају никакве шаре које указују на било шта осим једноставних облика. На Великој изложби, текстил или тапете често су укључивали украсе са природном темом која је била дизајнирана да буде што аутентичнија, али ови писци су се залагали за равне и једноставне природне дизајне. Редгрејв је нагласио да „стил” захтева чврсту конструкцију предмета пре његовог украшавања, као и разумевање квалитета употребљених материјала. У њиховим очима, корисност предмета мора имати предност над његовом декорацијом.

Без обзира на то, реформатори дизајна из средине 19. века нису успели да значајно утичу на архитекату и дизајнере покрета уметности и заната. Они су били више закупљени украшавањем него градњом, нису имали довољно знања о производним процесима и уопште нису критиковали индустријску праксу. Поређења ради, Покрет за уметност и занат се сматрао покретом за друштвене реформе колико и покретом за реформу дизајна, а његови главни присталице нису правили разлику између њих. Утицај Аугустуса Пјуцина, пионира препорода готике у архитектури, наговијестио је неке од принципа покрета уметности и заната. Пјуцин је, као и занатлије за уметност и занате, инсистирао на материјалној, структурној и функционалној јасноћи у производњи. Пјуцин је истакао склоност друштвених критичара да повежу мане модерног друштва са онима из средњег века, као што је огромна експанзија града и начин на који су сиромашни третирани – веровање које је постало популарно код Мориса, Раскина и покрета за уметност и занат. Пјуцинова књига *Контрасти* (1836) поредила је модерне зграде и урбанизам са примерима из средњег века, а Розмери Хил, његов биограф, приметио је да је дошао до закључака о значају традиције и занатства у архитектури.

Хил дефинише минималистички намештај који је одабрао за одређену зграду 1841. године, као што су дрвени столови и столице, као ембрионални ентеријер уметности и заната. Утицај Џона Раскина на идеологију уметности и заната је у великој мери утицала и друштвена критика Џона Раскина, која је била под великим утицајем дела Томаса Карлајла. Раскин је социјално и морално здравље једне нације приписивао особинама њене архитектуре и суштини њеног рада. Раскин је видео механичку производњу и поделу рада индустријске револуције као робовски рад, и веровао је да морално и здраво друштво захтева самосталне раднике који су такође дизајнирали производе које су производили. Сматрао је да су фабрички производи „непоштени“, а сматрао је да занатство и ручни рад спајају достојанство и рад. Његове присталице преферирале су ручну радиност више него индустријску производњу и изразиле су забринутост због могућег нестанка традиционалних вештина, иако су били више заокупљени утицајима фабричког система него самом технологијом. Вилијам Морис је дефинисао „рукотворину“ као „рад без икакве поделе рада“ уместо „рад без икакве машинерије“.

Многи су сматрали да утицај Вилијама Мориса игра најважнију улогу у стилизовима дизајна касног 19. века и да је имао велики утицај на покрет уметности и заната. Група која се састоји од ученика Универзитета у Оксфорду познатог као Бирмингемски сет, укључујући Едварда Берн-Џонса, повезала је своје уважавање романтичне књижевности са посвећеношћу друштвеним променама, инспиришући естетску и друштвену визију покрета. Морис је почео да експериментише са другим занатима и ствара намештај и декор. Морис је био укључен у производњу и дизајн, што је типично за оне који раде у покрету за уметност и занат. Одвајање интелектуалног процеса дизајна од практичног чина физичке производње, према Раскину, било је и културно и уметнички штетно. Морис је проширио овај концепт, инсистирајући да се ништа не ради у његовим радионицама док он лично не савлада неопходне вештине и материјале, верујући да без респектабилног, креативног људског рада, појединци почињу да се искључују из живота.

Морис је почео професионално да производи намештај и украсне предмете 1861. године, заснивајући своје креације на средњовековним утицајима и користећи смеле облике и светле боје. На његов дизајн су утицали природа и животиње, а на његову робу домаће или народне традиције британског села. Неки су намерно остављени недовршени како би се нагласила унутрашња лепота коришћених материјала поред занатског умећа, што је резултирало рустичним изгледом. Морис је имао за циљ да укључи сву уметност у кућни декор, фокусирајући се на природу и чистоћу облика. Дизајн и друштвени принципи стила уметности и заната Вилијам Морис је подржао Раскинове критике индустријског друштва и противио се модерној фабрици, подели рада, употреби опреме, капитализму и опадању традиционалних занатских техника. Међутим, Морисов став према индустријским машинама није био веома доследан. У једном тренутку је изјавио да производњу машина треба сматрати „злом“ праксом, али је у другим приликама био спреман да наручи посао од фабрика које би могле да испуне његове захтеве уз помоћ

машина. Морис је тврдио да се у „правом друштву“, у којем се не производи ни јефтино смеће ни луксуз, машине могу развити и користити за минимизирање радних сати.

Све док ове машине испоручују квалитет који је он захтевао, чини се да Вилијам Морис није имао практичне примедбе на њихову употребу. Фокус на средњи век Морис је, међутим, нагласио да уметник треба да буде занатлија-дизајнер који је радио ручно и промовисао друштво слободних занатлија, слично ономе што је мислио да се морало догодити током средњег века. Морис је веровао да је средњи век био ера савршености у уметности обичних људи јер су занатлије уживали у свом раду. Велики део дизајна уметности и заната инспирисан је средњовековном уметношћу, а покрет је идеализовао средњовековни живот, књижевност и архитектуру.

Морис и његове присталице су тврдили да је подела рада на коју су се ослањале модерне индустрије неповољна, али да је степен до којег сваки дизајн треба да буде изведен од стране дизајнера био тема спора. Није сваки уметник из области уметности и заната лично водио сваку фазу производног процеса, а то је тек у 20. веку постало предуслов за концепт занатства. Иако је Морис био познат по стицању практичног знања у разним занатима, укључујући бојење, ткање, калиграфију, штампање и вез, он није видео поделу рада између дизајнера и занатлија као проблем у својој фабрици. Волтер Крејн, Морисов блиски политички сапутник, био је против поделе рада из етичких и уметничких разлога и тврдио је да све аспекте дизајна и креирања треба да ради иста рука. Крејнов савременик и пријатељ, Луис Форман Деј, жестоко се није слагао са њим. Сматрао је да је подела два процеса не само неизбежна у савременом друштву, већ да је то и једини начин да се постигне најбоље и у дизајну и у производњи.

Морисови дизајни су брзо постали популарни, стекао је признање када је умеће његове компаније приказано на Међународној изложби 1862. Упркос његовој жељи да успостави демократску врсту уметности, Морисов рад је касније постао популаран међу средњом и вишом класом.

Последњих година 19. века, уметничка и занатска архитектура и ентеријер били су најистакнутији стилови у Британији, реплицирани у предметима створеним коришћењем традиционалних индустријских процеса. Развој стилова и концепата уметности и заната у другој половини 19. и почетком 20. века довео је до формирања неколико организација и занатских заједница, иако је Морис имао ограничено учешће у њима због своје опсесије социјализмом у то време.

У Британији је основано 130 различитих уметничких и занатских организација, од којих је већина настала између 1895. и 1905. До краја 19. века, принципи покрета за уметност и занате имали су значајан утицај на декоративну уметност, укључујући обраду дрвета, намештаја, итд. витраж, чипкарење, кожа, вез, ткање, метални радови, накит, керамика и емајлирање, као и сликарство, скулптура, архитектура, графика, продукција књига, фотографија и илустрација.

До 1910. године, стил уметности и заната и све што се ради ручно је било у моди. Шира јавност је почела да види уметност и занате као мање компетентну и сврсисходну од просечног предмета масовне производње као резултат обиља аматерских рукотворина различитог квалитета и неспособних имитација. У време када је почео рат 1914. године, покрет је био у кризи и у опадању. Финансијски, његова изложба из 1912. била је потпуни промашај. Друштво за изложбе уметности и заната, које сада води стара гарда, одустајало је од сарадње произвођача и трговине у корист пуристичког ручног рада. У међувремену, дизајнери у континенталној Европи су иновирали у дизајну и стварали савезе са индустријом. Сматрало се да је његово одбијање да служи комерцијалној функцији представљало прекретницу у њеној путањи. Људи који су били укључени у покрет уметности и заната сматрани су радикалним дизајнерима који су покушали да реформишу модерни покрет, али на крају нису успели и они су замењени.

Идеје покрета за уметност и занат пригрлио је касних 1880-их *Покрет за ново образовање*, који се састојао од занатског образовања у школама у Бедалесу и Аботсхолму, а његов утицај се може видети у друштвеним експериментима Дартингтон Хола средином века. Практичари уметности и заната у Уједињеном Краљевству били су критични према владином систему уметничког образовања, који је био оријентисан на апстрактни дизајн са малим нагласком на практичним вештинама. Изражена је забринутост у индустријским и државним сферама због одсуства занатске обуке, а 1884. године Краљевска комисија је предложила да се уметничко образовање више фокусира на компатибилност дизајна са материјалима у којима је требало да буду креирани.

Први институт који је спровео овај потез била је *Школа уметности и заната у Бирмингему*, која је „укрчила пут за интеграцију примењеног дизајна у наставу дизајна и уметности широм земље, радећи са материјалима за које су дизајни креирани уместо дизајна на папиру“. Друге локалне школе почеле су да усвајају више занатске обуке из стварног света, а до 1890-их, представници Савеза уметничких радника ширили су стилове и концепте уметности и заната широм земље. Крејн је покушао да реструктурира Краљевски колеџ уметности 1898. године, али га је Одбор за образовање на крају одбио због бирократије и напустио га је после годину дана. Развој покрета уметности и заната у Британији у касном 19. веку сигнализирало је почетак промене друштвених вредности о томе како су ствари произведене. Ово је био одговор и на негативне утицаје индустријализације и на релативно низак статус декоративне уметности. Покрет за уметност и занате је направио револуцију у дизајну и производњи свега, од кућа до накита. Од 1840. Британија је препознала негативне последице производње у којој доминирају машине и на друштвене околности и на стандард произведених производа. Међутим, тек 1860-их и 1870-их су се заговарали инвентивни приступи дизајну и архитектури у нади да ће се проблем решити.

Берлинска сецесија

Берлинска сецесија је био уметнички покрет основан у Немачкој 2. маја 1898. Формиран као реакција на Удружење берлинских уметника и ограничења савремене уметности које је наметнуо Кајзер Вилхелм 2, 65 уметника се „отцепило“ демонстрирајући против стандарде академске уметности или уметности коју је одобрила влада. Покрет је класификован као облик немачког модернизма и дошао је након неколико других сецесија у Немачкој, укључујући Југендстил и Минхенску сецесију.

Belle époque

Када је Наполеон III (нећак Наполеона Првог) збачен након губитка француско-пруског рата 1871. године, Француска је била у расулу, а Париз још више. Град је излазио из бруталне блокаде па су сиромашни грађани били приморани да једу своје љубимце да би преживели.

Краткотрајна револуционарна влада – Париска комуна – која је преузела власт док су Француска и Немачка биле заузете преговорима није помогла комплетној ситуацији, и убрзо се Француска суочила са срамотом да мора да потпише мировни споразум са Немачком у храму француске историје и култура: Версајској палати. Као да губитак рата није био довољан и коштао је Француску Алзаса и пола Лорене, која је постала део Немачке, а да не помињемо позамашну ратну одштету коју је морала да плати. Француска је била на коленима.

Међутим, често је најмрачније пред зору и из овог послератног разарања настао је Париз о каквом се тешко могло сањати. Ово распаднуто, поражено друштво ускоро ће окренути главу од периода политичког усијања, неупоредивим растом, уметничким врењем и друштвеном метаморфозом каква није била виђене до тада.

Париз је то био хиперцентар Бел Епок. Док су се напредак и иновације проширили широм Француске Париз је био његово срце. Париз нам је дао таква дела Бел Епок као што је Ајфелова кула (коју у то време нико није сматрао прелепом), Палата Гарније, Петит и Гранд Палас, оне задивљујуће улазе у метро станице и златарницу Фокет. За многе је ово било златно доба Париза.

Само неколико година раније, барон Осман је реконструисао лице Париза, елиминишући сиротињске четврти, отварајући булеваре и крчећи паркове дуж којих ће елегантно бити постављене нове зграде. У време када је Бел Епок кренуо, Париз је формирао данашњи изглед.

Почећемо са уметношћу јер је ово била ера невероватног експериментисања, која је родила импресионисте, Огиста Реноара и Клода Монеа чија су ремек дела своје власнике учинила милионерима. Као и многе ствари у модерном животу, нови уметници се у почетку нису допадали публици. Традиционалистичка Француска је одбацила њихов рад као ружан, неконвенционалан, чак револуционаран. Али, како то често бива, они не само да су препознати у смислу модернизма, већ су обезбедили окружење у којем су се

могли развити многи покрети: сецесија, наравно, али и кубизам и фовизам, учврстивши репутацију Париза као светске културне престонице. Мода Бел епок била је значајна уметничка форма. Ти широко отворени булевари и новозасађени паркови били су савршени за показивање најновијих хаљина и шешира. Овде сте долазили да видите и да будете виђени, пешке или у коњским запрегама, јер је у то време ко сте били у друштву – и како сте изгледали – одређивао велики део вашег живота. Морао си да идеш у корак, јер се мода брзо мењала.

Где год су погледали, Парижани су видели нешто експериментално, а Бел Епок је била веома визуелна ера. У Паризу, 1895. године, браћа Лимијер су први пут пројектовала покретне слике публици која плаћа улазнице. Фотографија, која је дошла на своје, била је веома популарна међу богатима. Једнако су забавне биле и новонастале литографије и технике штампања, које су популарисале оне дивне постере Бел Епок чије прикупљање данас коштају богатство. Ове „афише“ су промовисале кафиће и плесне сале из ере Бел Епок, кабареа и све оне друге морално сумњиве установе које су Париз учиниле тако живописним местом.

Али није сва забава у Паризу била овако посебна. Такође сте могли да уживате у Олимпијским играма у Паризу, Тур де Франсу, новим музејима и концертним дворанама, и читању реалистичних писаца попут Виктора Игоа и Емила Золе, чији портрети савременог друштва нас информишу и данас. То је било и када су чувене париске мензе које се и сада враћају, отвориле своја врата како би нахранили растућу радничку класу града.

Ово је такође било време процвата париских робних кућа, и иако су једна или две изграђене раније, Бел Епок је било време када су оне биле на врхунцу.

Нова забава била је ван домаћаја просечног париског надничара, али и овде су се времена мењала, а радници су откривали значење доколице, јер су време и новац за уживање полако постајали доступнији. Наука и технологија су помогле да се ово стави на дохват руке. Мноштво изума уштедело је људима време, посебно у транспорту. Не морате да ходате на велике удаљености до посла већ сте могли да се возите метроом, трамвајем или бициклом.

Али промене се нису односиле само на забаву и лепоту – већ и на свакодневни живот. Све већи број фабрика омогућио је појединцима да зараде новац без поседовања земље. Ово је захтевало више физичког рада, а људи – често сиромашни фармери из француског пољопривредног залеђа – преселили су се у градове, претварајући руралну Француску у урбано друштво. Популација је расла, а и градови. Здравствена инфраструктура се побољшала, очекивани животни век се продужио, услови рада су се побољшали, а синдикати су формирани да осигурају боље услове за раднике. Дакле, шта радите када се ваше окружење промени, ваш живот и изгледи се побољшају, а свет око вас прокључа од радикалних нових идеја? Показујеш то свету, наравно.

Када је започела ера Бел Епок?

Временски период Ла Бел Епок је био предмет неких спорова, јер изгледа да нико не може да се сложи када је почео.

Завршио се Првим светским ратом 1914. године, али његова почетна тачка може бити било која од ових:

-1871, након завршетка француско-пруског рата и пада Наполеона III

- 1889, на Светској изложби

- 1901, када је Викторијанска ера завршила у Енглеској

Период Белле Епок је имао паралеле широм света: у Енглеској, Немачкој, под краљевима Вилхелмом I и II, у Бечу под Аустро-Угарском монархијом, у Русији на врхунцу царског високог друштва у Санкт Петербургу, у Сједињеним Државама током златног доба или у Мексику за време Порфиријата. Сви ови периоди имали су заједничке тачке: богатства су се стицала, привреде су цветале, друштва су напредовала.

Светске изложбе

Француска Бел Епок је позната по низу универзалних изложби, али идеја за ове догађаје уопште није била француска. У ствари, дошла је из Британије.

Велика изложба 1851. у Лондону била је давни сан принца Алберта, мужа краљице Викторије, а њен почасни гост био је тадашњи цар Француске Наполеон III. Пошто је видео невероватну Кристалну палату и милион посетилаца који су дошли, Француска је морала да има нешто такво. Чим се Наполеон III вратио у Француску, одмах је приредио Светску изложбу у Паризу и захтевао да буде већа и боља од Лондонске. Први у низу светских сајмова отворен је 1855. године, нешто пре Бел Епок, а последња ће бити нешто касније, уочи Другог светског рата. Али између прве и последње од ових изложби издвајају се три изложбе Бел Епок: 1878, 1889 и 1900.

Светска изложба 1878

Ово је више био догађај националног помирења након француско-пруске катастрофе и крваве Париске комуне, окупљајући све са погледом на бољу будућност. Популарна атракција била је глава Кипа слободе, приказана овде пре него што је цела статуа послата у Њујорк.

Светска изложба 1889

Овим је обележена 100. годишњица Француске револуције и заузимања Бастиље. Највише од свега, славила је индустрију, у време када је Француска стајала на ногама и када је требало да буде гурнута из рецесије (нема ничег бољег од светског сајма да донесе новац,

туристе и понос!) Галерија Машина је представила индустријску памет тог времена, и такви наизглед немогући подвизи као што је Ајфелова кула представљени су овде. У то време највиша грађевина на свету. У подножју су била распоређена 44 „павиљона“ која су представљала различите стране земље и колоније.

Светска изложба 1900.

Изложба у Паризу 1900. осмишљена је да најави долазак 20. века и прослави достигнућа из прошлог века – којих је, као што смо видели, било доста. Дошло је више од 50 милиона људи, а само за ту прилику изграђени су велики објекти широм Париза. Можемо захвалити овој изложби за Мост Александра III, Малу и Велику Палату и Гару (сада Музеј Орсеј).

Арт Деко

Настанак овог стила сеже у почетак 20. века када је у Француској била значајно раширена сецесија - са својим једноставним линијама и јаким колоритом. Поред сецесије су се ту појављивале и модерне тенденције пре свега кубизам.

Ови трендови и залуђивање друштва за све што је модерно, на што су утицали нови проналасци и развој индустрије, утицали су на појаву новог стила који се први пут презентира 1925. године у Паризу на изложби декоративне уметности (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et industriels Modernes). На овој изложби су били представљени предмети примењене уметности на које је утицала појава модернизма.

Иако је нови стил био у почетку одређен пре свега за богате људе и сматрао се луксузом, он је задобио велику популарност у широкој публици и његови су се облици репродуковали у масовној производњи у многим областима.

Предмети који су били одређени за свакодневну употребу су се одликовали великим сјајем, једноставношћу линија и чистим бојама. Приликом израде предмета као што су огледалца, ручни часовници, или светлећа тела почели су се у великој мери употребљавати материјали као: стакло, керамика, модерни бакелит или углачани хром.

Плакати и корице књига су карактеризовани снажном контуром, јасним бојама и изражајним словима. Добри пример је шпица у филмском студију Универзал (Universal Pictures)- планета која се окреће са сунчевим системом и натписом Универзал која се и данас употребљава.

Ар деко је у знатној мери утицао на рађање аутомобилизма. Типични су једноставни облици аутомобила са луксузним ентеријерима са удобним наслоњачем или дрвеним облогама у унутрашњости.

Најбољи представник овог стила у архитектури је славна зграда у центру Њујорка Емпајер стејт билдинг на којој се виде главне карактеристике стила, чврсто истакнута линија за разлику од кривих линија сецесије и декоративних ентеријера.