

Le musée Jenisch à Vevey = Das Musée Jenisch in Vevey = Museo Jenisch a Vevey

Autor(en): **Vuilleumier, Hubert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-623359>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Le musée Jenisch à Vevey

1. Historique

Par son testament, Fanny de JENISCH, veuve d'un sénateur hambourgeois, morte à Vevey en 1881, a légué une somme de 200 000 francs pour la construction d'un musée.

La construction a été entreprise selon les plans des architectes Louis MAILLARD et Robert CONVERS, et le bâtiment inauguré le 10 mars 1897. Il était destiné à abriter, d'une part les collections du musée des Beaux-Arts et, d'autre part une bibliothèque ainsi que des salles spéciales pour l'enseignement scolaire du dessin et des sciences. C'était, à l'époque, le seul musée des Beaux-Arts du canton de Vaud, en dehors de celui de Lausanne dont les collections seront exposées au Palais de Rumine dès 1906.

Le bâtiment, d'inspiration néo-classique, est typique du mouvement artistique de la fin du XIXe siècle. Il a, au cours des temps, connu quelques transformations liées notamment à l'abandon de toute vocation scolaire, mais son décor n'a subi que très peu d'altérations. Il est d'ailleurs inventorié au répertoire du recensement architectural du canton de Vaud.

2. Parti

Sur l'enveloppe du bâtiment, les interventions se sont limitées aux travaux d'entretien devenus indispensables: Remplacement de la ferblanterie en zinc et de la couverture en ardoises. Révision des fenêtres avec adjonction de vitrages isolants. Simple lessivage des façades excluant tout effet de rajeunissement excessif.

Les quelques modifications apportées touchent une partie des verrières en toiture devenues inutiles et qui ont été supprimées en même temps qu'une série de lucarnes qui constituaient une adjonction récente malheureuse. Les fenêtres centrales du premier étage ont été redessinées, leur composition n'étant pas satisfaisante.

Pour l'intérieur, le parti est basé sur le maintien des éléments les plus caractéristiques formés par le grand vestibule d'entrée avec son intéressante galerie médiane surélevée et l'escalier monumental, en conservant intégralement le décor néo-classique de ces lieux.

Création de deux zones distinctes et bien définies, contrôlables, l'une au Nord de la partie centrale formant les espaces de service, l'autre, accessible elle seule par les visiteurs, constituant les espaces d'expositions. Un monte-charges/ascenseur placé au point de jonction des deux zones les dessert si-

Das Musée Jenisch in Vevey

1. Geschichtlicher Überblick

Fanny de Jenisch, die Witwe eines Hamburger Senators, die 1881 in Vevey starb, legierte testamentarisch die Summe von 200 000.–Fr. zur Errichtung eines Museums.

Die Arbeiten wurden nach den Plänen der Architekten Louis Maillard und Robert Convers ausgeführt und das Gebäude am 10. März 1897 seiner Bestimmung übergeben. Es sollte einerseits die Sammlungen des Kunstmuseums aufnehmen, andererseits einer Bibliothek, dem Zeichenunterricht und den Naturwissenschaften Platz bieten. Zu jener Epoche war es – neben dem Lausanner Museum, dessen Sammlungen seit 1906 im Palais de Rumine ausgestellt wurden – das einzige Kunstmuseum des Kantons Waadt.

Das klassizistisch inspirierte Gebäude ist ein typischer Vertreter der Baukunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Im Laufe der Zeit wurden einige Änderungen vorgenommen – ausschlaggebend war vor allem, dass kein Unterricht mehr im Haus erteilt wurde. Der Dekor ist hingegen kaum verändert worden. Der Bau ist im Inventar der Bausubstanz des Kantons Waadt aufgenommen (Répertoire du recensement architectural du Canton de Vaud).

2. Gesamtplan

An der Gebäudehülle wurden die Eingriffe auf die notwendig gewordenen Unterhaltungsarbeiten beschränkt: Ersetzen der Zinkblechwaren und der Schieferbedachung, Revision der Fenster mit zusätzlicher Isolierverglasung und einfache Fassadensäuberung, die jeglichen exzessiven Verjüngungseffekt ausschliesst.

Die wenigen Änderungen, die ausgeführt wurden, betreffen einen Teil der Dachverglasung, die unnötig geworden war und – wie eine jüngere, nicht gelungene Zufügung einer Lukarnenserie – entfernt wurde. Die Mittelfenster der ersten Etage wurden neu entworfen, da ihre Komposition nicht zufriedenstellend war.

Die Umgestaltung des Bauinnern richtete sich danach, dass die charakteristischen Elemente, die grosse Eingangshalle mit ihrer interessanten, erhöht liegenden Transversalgalerie und die Monumentaltreppe sowie der klassizistische Dekor erhalten werden sollten. Die Aufgabe war die Kreation zweier voneinander getrennter, genau definierter und kontrollierbarer Zonen, von denen die im Norden der Mittelpartie gelegene die Verwaltungsräume, die andere die dem Zutritt der Besucher offenstehenden Ausstellungsräume bilden. Ein an

Museo Jenisch a Vevey

1. Storia

Nel suo testamento, Fanny de Jenisch, vedova di un senatore di Amburgo, morta a Vevey nel 1881, ha lasciato una somma di 200 000 franchi per la costruzione di un museo.

La costruzione è stata fatta secondo i progetti degli architetti Louis Maillard e Robert Convers. L'edificio, inaugurato il 10 marzo 1897, era destinato ad accogliere, da un lato, le collezioni del Museo di Belle Arti e, dall'altro, una biblioteca e alcune sale speciali per l'insegnamento scolastico del disegno e delle scienze. All'epoca, costituiva l'unico museo di Belle Arti del canton Vaud, se si eccettua quello di Losanna, le cui collezioni furono esposte al Palais du Rumine a partire dal 1906.

L'edificio, d'ispirazione neoclassica, è un tipico prodotto del movimento artistico della fine del XIX secolo. Col passare degli anni, ha conosciuto alcune trasformazioni legate all'abbandono di tutte le vocazioni scolastiche, ma il suo arredamento non è molto cambiato. Fa parte infatti dell'inventario del censimento architettonico del canton Vaud.

2. Sistemazione architettonica

Sull'esterno dell'edificio, gli interventi si sono limitati a pochi lavori di manutenzione divenuti indispensabili. Sostituzione delle tubature in zinco e del tetto in ardesia. Revisione delle finestre con aggiunta di vetri isolanti. Rinfrescatura semplice delle facciate, escludendo ogni effetto di eccessivo di ringiovanimento. Le poche modifiche apportate consistono nell'eliminazione di alcune vetrate di copertura divenute inutili a di una serie di lucernari che erano stati aggiunti recentemente con un lavoro mal fatto. Le finestre centrali del primo piano sono state ridisegnate in quanto la loro precedente realizzazione non era soddisfacente.

Per quanto concerne l'interno, si è cercato di conservare gli elementi più caratteristici, composti dal grande vestibolo d'entrata con la sua interessante galleria mediana sopraelevata e dalla scalinata monumentale. L'arredamento neoclassico, ben adattato ai luoghi, è stato rispettato.

Creazione di due zone distinte, ben definite e controllabili, l'una, a nord della parte centrale, corrispondente agli spazi di servizio, l'altra, l'unica accessibile ai visitatori, costituita dagli spazi espositivi. Un montacarichi/ascensore, installato nel mezzo di queste due zone, serve entrambe simultaneamente, garantendo loro indipendenza tramite il suo particolare sistema di comando.

multanément tout en garantissant leur indépendance par son système de commande.

Dans le détail il faut préciser les points suivants:

Au niveau 0, le rez-de-chaussée, la construction d'un niveau intermédiaire dans la partie postérieure des deux salles latérales a permis la création de divers locaux à l'usage de dépôts, d'une chambre forte, d'une petite salle de conférences et d'une loge réservée à l'étude et à la consultation sous contrôle de documents précieux.

Au niveau 1, le premier étage, la salle centrale n'est pas modifiée dans sa composition et a conservé son décor d'origine. Les trois salles de l'aile Est ont été réunies en une seule, des panneaux pivotants permettant une diversification des espaces. Pour l'aile Ouest, la salle centrale éclairée par une grande verrière est dotée d'une galerie soutenue par des appuis formant un portique d'entrée. Cette galerie, accessible par un escalier placé dans la partie centrale du musée, donne accès à deux nouvelles salles en mezzanine situées au-dessus des petites salles existantes, ce qui constitue une extension intéressante des espaces d'exposition.

Au niveau 2, les combles, des remaniements ont permis d'améliorer les conditions de travail dans les bureaux et de créer les dépôts principaux des collections ainsi qu'un atelier.

Les salles du niveau 0 sont, en principe, réservées aux présentations d'estampes ou de dessins et comprennent le Cabinet Cantonal des Estampes, alors que le niveau 1 constitue le musée des Beaux-Arts proprement dit.

La Bibliothèque municipale est maintenue au niveau -1, le rez-de-chaussée inférieur, son déplacement dans un avenir plus ou moins lointain pouvant constituer une zone d'extension du musée.

3. Conditions et moyens

a) Climat

Des conditions climatiques impropres entraînent la détérioration des objets. Le contrôle de l'ambiance climatique des locaux où sont conservés ces objets, que ce soient les réserves ou les locaux d'exposition, est une nécessité fondamentale si l'on veut assurer leur conservation. La climatisation reste, de loin, le meilleur moyen de contrôle. Les limites à respecter pour assurer cette conservation d'un spécimen dépendent de sa structure et de son histoire, c'est-à-dire des conditions auxquelles il a déjà été soumis. Une grande stabilité est l'élément essentiel de l'environnement climatique pour la protection des objets. A titre d'exemple, pour le papier, le taux d'humidité relative acceptable se situe entre 45% au minimum et 65% au maximum, ceci en regard de son extrême

der Verbindungsstelle der zwei Zonen eingebauter Lastenzug/Aufzug kann von beiden zugleich benützt werden.

Im Detail müssen folgende Punkte festgehalten werden:

Im Erdgeschoss (Niveau 0) erlaubte der Einzug eines Zwischenniveaus im hinteren Teil der beiden Seitensäle die Einrichtung mehrerer Lokale für Depots, Stahlkammer und Konferenzzimmer; zudem befindet sich hier ein kontrollierbarer, dem Studium und der Konsultation wertvoller Dokumente dienender kleiner Raum.

In der ersten Etage (Niveau 1) sind Komposition und Originaldekor des zentralen Saales nicht verändert worden. Die drei Säle des Ostflügels wurden vereint; Drehwände erlauben eine Umgestaltung des Raumes. Im Westflügel ist der von einem grossen Glasdach erhellte Mittelsaal mit einer über Stützen stehenden Galerie ausgestattet, welche zugleich den Eingangsportikus bilden. Von dieser Galerie, die durch eine Treppe vom mittleren Gebäudeteil des Museums aus zu erreichen ist, gelangt man in zwei neue, im Mezzaningeschoss gelegene Säle, die über den bereits bestehenden kleinen Sälen liegen und eine interessante Ausweitung der Ausstellungs-räumlichkeiten zeigen.

Im Dachgeschoss (Niveau 2) erlaubte die Umgestaltung eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen in den Büros wie die Einrichtung der Hauptdepots für die Sammlungen und eines Ateliers.

Die Säle auf Niveau 0 sind im Prinzip den Ausstellungen grafischer Arbeiten reserviert und beherbergen das kantonale Kupferstichkabinett, während das eigentliche Kunstmuseum auf Niveau 1 liegt.

Die Stadtbibliothek befindet sich bis auf weiteres noch im Untergeschoss (Niveau -1).

Infrastruktur

a. Klima

Unpassende klimatische Bedingungen führen eine Beschädigung der Objekte herbei. Will man also den Zustand dieser Objekte erhalten, so ist es fundamental notwendig, die Luftwerte in den Depoträumen oder Ausstellungssälen zu kontrollieren. Die Klimatisierung bringt bei weitem die beste Kontrollmöglichkeit. Die Grenzen, die berücksichtigt werden müssen, um die Konservierung eines Spezimens zu sichern, richten sich nach seiner Struktur und seiner Geschichte, d.h. den Bedingungen, dem es bereits ausgesetzt war. Eine weitmöglichste Stabilität der klimatischen Umgebung ist der beste Schutz der Objekte. So liegt z.B. beim Papier – im Hinblick auf seine extreme Anfälligkeit auf Fäulnisbefall und der Möglichkeit abnehmender Flexibilität – der akzeptierbare Wert zwischen minimal 45

Nel dettaglio, bisogna precisare i punti seguenti:

– livello 0, pianterreno: la costruzione di un piano intermedio, nella parte posteriore delle due sale laterali, ha reso possibile la creazione di diversi locali destinati al magazzino, a una camera di sicurezza, a una piccola sala per conferenze e a un camerino per lo studio e la consultazione controllata di documenti preziosi;

– livello 1, 1° piano: la struttura della sala centrale non è stata modificata e anche l'arredamento originale è stato mantenuto. Le tre sale dell'ala est sono state riunite in una sola, attraverso l'uso di pannelli mobili che permettono una diversificazione degli spazi. Nell'ala ovest, la sala centrale, illuminata da una grande vetrata, presenta una galleria sostenuta con appoggi che formano un portico d'entrata. Questa galleria, raggiungibile da una scala situata nella parte centrale del museo, da accesso a due nuove mezzanine, sistemate proprio sotto alcune salette preesistenti, così da ottenere un'estensione interessante degli spazi espositivi.

– al livello 2, i lavori al colmo del tetto hanno permesso di migliorare le condizioni di lavoro negli uffici e di creare, oltre i depositi principali delle collezioni, anche un atelier.

Le sale del livello 0 sono riservate, in linea di principio, alla presentazione di stampe o di disegni e comprendono il Cabinet Cantonal des Estampes (la sezione cantonale delle stampe), mentre il 1° piano rappresenta il Museo di Belle Arti vero e proprio.

La Biblioteca municipale è rimasta al livello -1, il pianterreno inferiore: il suo spostamento, in un futuro più o meno lontano, potrebbe costituire a estendere ulteriormente il museo.

3. Condizioni e mezzi

a. Ambiente interno

Condizioni interne inadeguate causano il deterioramento degli oggetti. Il controllo dell'ambiente interno dei locali dove questi oggetti sono conservati, sia che si tratti del magazzino, sia che si tratti dei locali espositivi, è una necessità fondamentale per assicurare la buona conservazione. La climatizzazione è sicuramente il mezzo migliore di controllo. I limiti da rispettare per assicurare la conservazione di uno specimen dipendono dalla sua struttura e dalla sua storia, vale a dire dalle condizioni alle quali è stato sottoposto in precedenza. Un'elemento essenziale per la protezione degli oggetti è dato dalla grande stabilità dell'ambiente interno. A titolo d'esempio, per la carta, considerando la sua estrema sensibilità alla muffa e la possibile perdita di flessibilità, il tasso d'umidità relativo accettabile si situa tra il 45% e il 65%.



sensibilité aux moisissures et de la possibilité de perte de flexibilité.

Une climatisation de l'ensemble des locaux étant d'un coût très élevé d'installation comme d'exploitation, son installation a été limitée aux locaux destinés à la conservation des œuvres et à une salle du niveau 0. Ainsi le musée est doté d'une salle réputée apte à recevoir certaines expositions prestigieuses dont la mise en place est soumise à des conditions très strictes. Cette manière de faire était admissible du fait que les salles, en général, présentent des conditions de stabilité suffisantes.

b) Eclairage

La lumière est un facteur très important d'altération. Il est évident que les possibilités d'éclairage varient selon la nature des objets exposés. Ainsi, alors qu'un éclairage maximal de 150 lux est admissible pour la peinture à l'huile, ce taux est réduit à 50 lux pour les aquarelles, les estampes ou les dessins, objets particulièrement sensibles. Ces valeurs sont des éléments théoriques basés sur l'expérience, valeurs données pour un temps d'éclairage continu, mais il serait imprudent de croire que l'on peut par exemple doubler ces valeurs en cas d'exposition dans un temps réduit de moitié. Ce serait oublier que les supports en papier acceptent mal les brusques passages d'une condition à une autre.

Facteur essentiel, l'éclairage doit être minutieusement contrôlé pour éviter tout risque de détérioration, encore que cela ne soit guère possible dans l'absolu étant donné que, pour la plupart des objets la lumière est cause d'altération. Les exceptions sont les pierres, les métaux, les céramiques. Mais là également il ne s'agit pas d'absolu.

Parmi les catégories de matériaux les plus sensibles aux rayons lumineux on trouve les aquarelles, les œuvres sur papier et, plus généralement, toutes les matières organiques dont la couleur de surface est importante. Certains pigments utilisés dans la peinture à l'huile sont permanents, mais d'autres sont sensibles à la lumière qui, par ailleurs, ronge lentement les liants des peintures. Toute source de lumière blanche émettant des rayons ultra-violetts, c'est-à-dire d'une longueur d'onde qui se trouve au-delà de l'extrémité violette du spectre et sont imperceptibles à l'œil humain, il est nécessaire de placer des protections contre les UV constituées par des verres spéciaux ou des pellicules appropriées.

Niveau 1

Le principal apport d'éclairage naturel provient des fenêtres existantes. J'ai considéré qu'il était important de conserver aux espaces intérieurs du musée leur propre caractère de luminosité.

und maximal 65 Prozent relativer Feuchtigkeit.

Eine Klimatisierung aller Räume wäre sowohl in der Anschaffung als in der Benutzung mit sehr hohen Kosten verbunden gewesen, so dass jene nur auf die für die Aufbewahrung der Werke vorgesehene Lokale und einen Saal in Niveau 0 beschränkt blieb. Somit verfügt das Museum über einen Raum, der besonders delikate, strikten Aufstellungsbedingungen unterworfenen Ausstellungsstücke aufnehmen kann. Die Klimatisierung nur eines Raumes wird dadurch gerechtfertigt, dass die vorhandenen klimatischen Bedingungen den Sälen generell genügen.

b. Beleuchtung

Licht kann Veränderungen bewirken und ist demnach in unserem Bereich ein sehr wichtiger Faktor. Es versteht sich von selbst, dass die Beleuchtung je nach Art der ausgestellten Objekte variiert. Wenn eine maximale Beleuchtung von 150 Lux für die Ölmalerei geeignet ist, so werden die Werte für besonders sensible Objekte – wie Aquarelle, Stiche oder Zeichnungen – auf 50 Lux reduziert. Diese auf Experimenten basierenden Werte gelten für eine zeitlich nicht begrenzte Beleuchtung; jedoch wäre es unvorsichtig, anzunehmen, dass man diese Werte im Verlauf einer Ausstellung verdoppeln könnte, wenn die Dauer der Beleuchtung auf die Hälfte reduziert wird. In diesem Fall würde man vergessen, dass der Papierträger den brüsklen Übergang von der einen zur anderen Phase schlecht akzeptiert.

Wichtig ist, dass die Beleuchtung genauestens kontrolliert wird, um jedes Beschädigungsrisiko auszuschließen – wobei dies kaum vollständig erreicht werden kann, da das Licht bei der Mehrzahl der Objekte eine Veränderung hervorruft. Ausnahmen bilden die Steine, Metalle und Keramiken; aber auch hier sind Einschränkungen möglich.

Die lichtempfindlichsten Kategorien bilden Aquarelle, auf Papier ausgeführte Werke und allgemeiner gesagt, alle organischen Materialien, deren Oberflächenfarbe wichtig ist. Bestimmte, in der Ölmalerei verwendete Pigmente sind beständig, aber andere sind lichtempfindlich; darüber hinaus zerstört das Licht langsam die Bindemittel der Maleien. Da jedes weisse Licht ultraviolette Strahlen aussendet, d.h. Wellenlängen, die jenseits des violetten Spektrums liegen und vom menschlichen Auge nicht erfasst werden können, ist es notwendig, UV-Schutz in Form von Spezialscheiben oder geeigneten Überzügen zu installieren.

Niveau 1:

Der Hauptanteil der natürlichen Beleuchtung kommt von den existierenden

Siccome una climatizzazione generale di tutti i locali avrebbe comportato un costo d'installazione e di sfruttamento molto alto, essa è stata limitata ai locali destinati alla conservazione di opere e a una sala del livello 0. Il museo è così dotato di una sala idonea per esposizioni prestigiose che richiedono condizioni di allestimento molto rigide. Si è proceduto in questo modo giacché le sale presentano, in generale, condizioni di stabilità sufficienti.

b. Illuminazione

La luce è un fattore d'alterazione molto importante. Le possibilità d'illuminazione variano evidentemente a seconda della natura degli oggetti esposti. Così, se un'illuminazione massima di 150 lux è ammissibile per le pitture a olio, questa percentuale si riduce a 50 lux per gli acquarelli, le stampe e i disegni, che sono opere particolarmente sensibili. Questi valori rappresentano elementi teorici fondati sull'esperienza, sono dati per un periodo d'illuminazione continuo; sarebbe però imprudente credere di poter, per esempio, raddoppiare questi valori nel caso di un'esposizione ridotta a metà tempo. Non bisogna infatti dimenticare che i sostegni in carta sopportano male i bruschi passaggi da una condizione all'altra.

L'illuminazione è un fattore essenziale e dev'essere controllato minuziosamente per evitare tutti i rischi di deterioramento, anche se ciò non è possibile in assoluto, dato che per la maggior parte delle opere è la luce la causa di alterazione. Le pietre, i metalli e le ceramiche costituiscono un'eccezione, sebbene anche nel loro caso non vi siano regole assolute.

Tra le categorie di materiali più sensibili ai raggi luminosi, troviamo gli acquarelli, le opere su carta e, in generale, tutte le materie organiche in cui è importante il colore di superficie. Alcuni pigmenti utilizzati nella pittura a olio sono resistenti al tempo, altri sono sensibili alla luce che, d'altronde, deteriora lentamente i leganti delle pitture. Quando la fonte di luce bianca emette raggi ultravioletti, vale a dire raggi che hanno una lunghezza d'onda superiore all'estremità violetta dello spettro e che sono impercettibili all'occhio umano, è necessario proteggersi dagli UV usando vetri speciali e pellicole appropriate.

Livello 1

La principale fonte d'illuminazione naturale è quella proveniente dalle finestre esistenti. Ho ritenuto importante mantenere agli spazi interni del museo il loro proprio carattere di luminosità. Per questo ho cercato di non sopprimere, nella misura del possibile, queste fonti. Con un'utilizzazione quasi sistematica di pannelli piazzati davanti alle finestre, ho attenuato gli effetti di abbagliamento,







D'où le parti pris d'éviter de supprimer ces sources dans la mesure du possible. Par l'utilisation presque systématique de panneaux placés devant elles, j'ai atténué les effets d'éblouissement tout en augmentant les surfaces d'exposition. Deux dispositions différentes sont adoptées: si le panneau est placé à même l'embrasure intérieure, il n'occupe pas toute la hauteur de la fenêtre pour ménager un apport de lumière dans la partie supérieure. Si, au contraire, il occupe toute cette hauteur, alors il est détaché de la paroi et, par sa position, réfléchit la lumière latéralement. Cette dernière disposition est toujours appliquée lorsque des dalles formant des niveaux intermédiaires ont été construites. Ainsi ces nouveaux planchers ne sont jamais en contact direct avec l'ouverture, ce qui permet d'éviter, pour le spectateur placé à l'extérieur du bâtiment, tout effet d'empiétement inadmissible en regard du caractère architectural.

Cet éclairage naturel est contrôlable au moyen de stores solaires extérieurs motorisés et de stores d'obscurcissement intérieurs. Le niveau d'éclairage n'est donc pas uniforme tout au long de la journée, ce que je n'ai pas considéré comme un inconvénient, mais bien une source vive. Le complément d'éclairage artificiel est obtenu à partir de tubes fluorescents simples ou en batteries formant un éclairage indirect doux prévu pour une valeur de 150 lux, intensité modifiable par un système de variateurs. Les luminaires en batteries ont été dessinés spécialement à partir d'éléments de base existants dans le commerce. Ils comprennent également un rail d'alimentation permettant une adjonction occasionnelle de spots, ceux-ci n'étant utilisés que dans certains cas bien précis où une accentuation est souhaitée.

Niveau 0

La fragilité des œuvres à exposer m'a conduit tout naturellement à supprimer presque totalement l'apport d'éclairage naturel, ici trop difficilement contrôlable. La valeur recommandée de 50 lux est obtenue par des réflecteurs à halogène placés de manière à éviter tout effet d'éblouissement ou de réflexion. Là également des variateurs permettent toutes modifications d'intensité souhaitée.

Les panneaux placés devant les impostes des fenêtres étant amovibles, il reste toujours possible, pour certaines présentations, de retrouver un apport d'éclairage naturel. Ceci est souhaité parfois pour des œuvres contemporaines. Mais n'est-ce pas leur faire injure?

L'éclairage intérieur des vitrines mobiles est obtenu par des tubes fluores-

Fenstern. Ich hielt es für wichtig, dass die Innenräume des Museums die ihnen eigene Helligkeit beibehalten. Deshalb der Entschluss, diese Lichtquellen im Rahmen des Möglichen nicht aufzugeben. Durch beinahe systematisch vor den Fenstern aufgestellte Stellwände konnte ich Blendeffekte ausschliessen und zudem die Ausstellungsflächen vergrössern. Es wurde auf zwei Arten vorgegangen: Entweder befindet sich die Stellwand in der inneren Fensterlaibung und schliesst unterhalb des Fenstersturzes ab, so dass im oberen Teil Licht eindringen kann, oder ihre Höhenmasse entsprechen jenen der Fenster; in diesem Fall ist sie von der Gebäudewand abgerückt und lässt das Licht seitlich eintreten. Die letzte Lösung wird immer dort angewendet, wo Zementböden für die Zwischengeschosse eingezogen wurden. So stehen diese neuen Böden niemals in direktem Kontakt mit dem Fenster, sind für den Aussenbau Betrachtenden nicht sichtbar, und der Eindruck einer nicht zum Gebäudecharakter passenden Zufügung wird vermieden.

Diese natürliche Beleuchtung kann mit Hilfe von automatisch betriebenen, ausen angebrachten Sonnenstoren und lichtdämmenden Innenstoren kontrolliert werden. Das Beleuchtungsniveau ändert sich demnach innerhalb des Tagesablaufes, eine Tatsache, die ich nicht als störenden sondern eher als belebenden Faktor betrachte.

Eine zusätzliche künstliche Beleuchtung wird von einfachen oder mehrfachen Neonröhren gegeben, die ein weiches, indirektes Licht ausstrahlen, das für einen Wert von 150 Lux vorgesehen ist, dessen Intensität jedoch unterschiedlich abgewandelt werden kann. Die Mehrfachlampen wurden nach im Handel existierenden Basiselementen entworfen. Sie versorgen ebenfalls eine Schiene mit Strom, auf der gelegentlich Scheinwerfer eingefügt werden, die nur in ganz bestimmten Fällen zur Akzentuierung verwendet werden.

Niveau 0:

Die Zerbrechlichkeit der auszustellenden Werke liess mich ganz selbstverständlich beinahe jede natürliche Lichtquelle ausschliessen, da deren Kontrolle sich als zu schwierig erwiesen hätte. Der empfohlene Wert von 50 Lux wird von Halogenreflektoren geliefert, die so angeordnet sind, dass Blendeffekte oder Widerschein vermieden werden; auch hier erlauben Regler eine beliebige Veränderung der Lichtintensität.

Da die vor den Fenstern stehenden Stellwände verschoben werden können, ist es in bestimmten Ausstellungen möglich, den natürlichen Lichteinfall zu vergrössern. Dies wird manchmal für die zeitgenössischen Werke gewünscht

augmentando nel contempo la superficie espositiva. Sono state adottate due disposizioni diverse: se il pannello è piazzato nell'incavo della parete, la sua altezza è inferiore a quella della finestra per ottenere un apporto di luce nella parte superiore. Se, al contrario, occupa tutta questa altezza, allora è staccato dalla parete e, in questo modo, può far entrare la luce lateralmente. Quest'ultima disposizione viene preferita quando le lastre formano livelli intermedi. Così facendo, i nuovi pannelli non sono mai in contatto diretto con l'apertura ed evitano di dare allo spettatore situato all'esterno dell'edificio effetti spiacevoli dal punto di vista architettonico.

Questa illuminazione naturale è gestita tramite tende solari esterne a motore e tende d'oscuramento interne. Il livello d'illuminazione non risulta quindi sempre uniforme nel corso della giornata, ciò che peraltro non considero un inconveniente, bensì come una cosa viva.

Il complemento d'illuminazione artificiale è ottenuto con tubi fluorescenti semplici o in batteria che danno un'illuminazione indiretta dolce del valore previsto di 150 lux, intensità modificabile con un sistema di variatori. Le lampade in batteria sono state appositamente disegnate sulla base di elementi già esistenti in commercio. Comprendono pure un binario d'alimentazione che permette l'aggiunta eventuale di spot da utilizzare in casi ben precisi, allorché un'accentuazione dell'illuminazione è ritenuta necessaria.

Livello 0

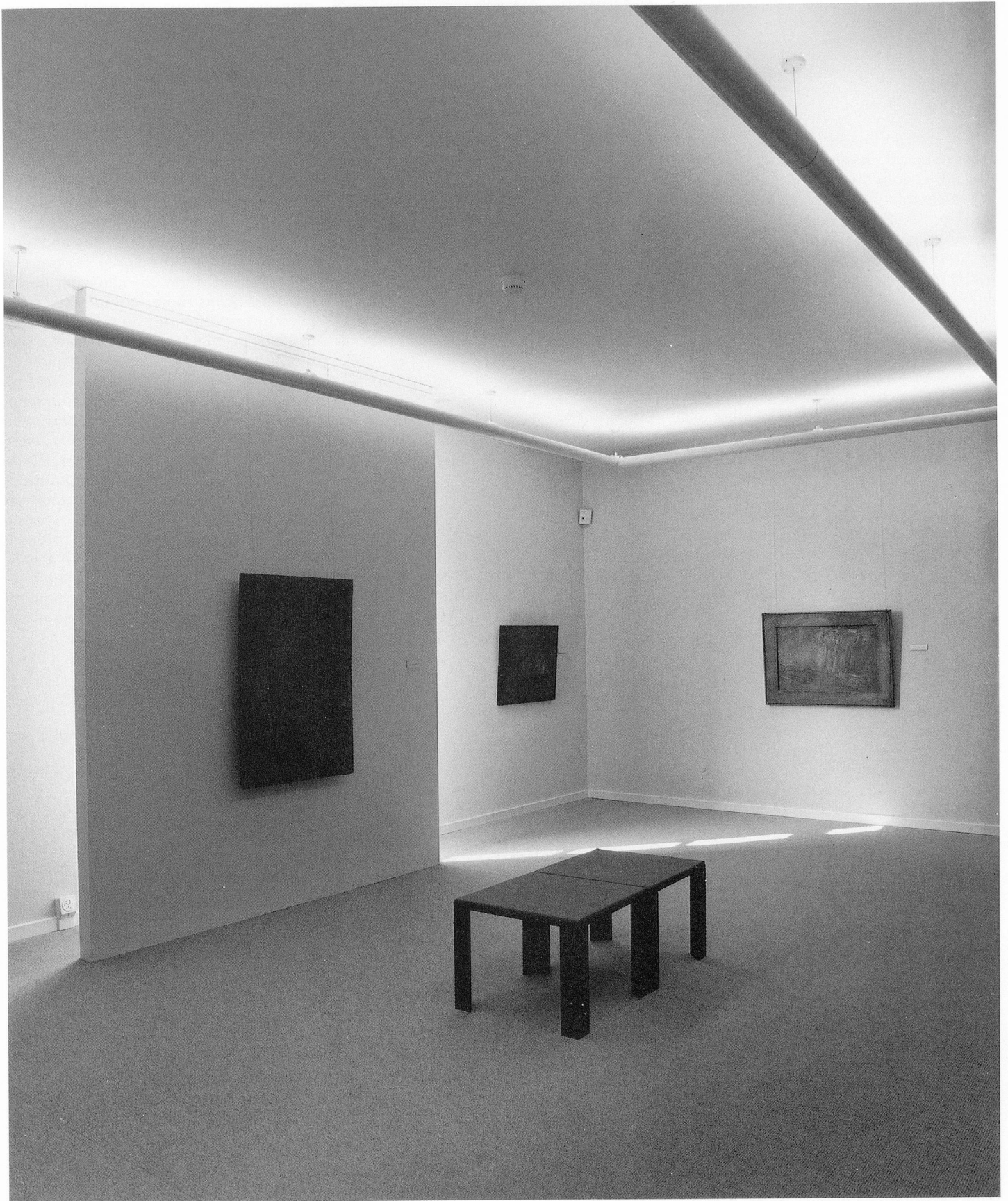
La fragilità delle opere da esporre mi ha portato spontaneamente a sopprimere quasi totalmente l'apporto di luce naturale, a questo livello troppo difficile da controllare. Il valore raccomandato di 50 lux è stato ottenuto con riflettori alogeni piazzati in modo da evitare qualsiasi effetto d'abbagliamento e di riflesso. Anche in questo caso, i variatori permettono tutte le modificazioni d'intensità volute.

I pannelli piazzati davanti alle imposte delle finestre sono rimovibili, di conseguenza c'è sempre la possibilità, se la mostra lo richiede, di riscoprire l'apporto della luce naturale. Opere contemporanee richiedono a volte questo tipo di luce. Questo sia detto senza voler mancare loro di rispetto.

L'illuminazione interna delle vetrine mobili è stata ottenuta con tubi fluorescenti piazzati nelle nicchie isolate degli spazi espositivi e ventilate meccanicamente al fine di evitare qualsiasi sbalzo termico.

c. Sicurezza

I principali rischi a cui sono esposte le opere d'arte in un museo sono, in ordine decrescente:



cents placés dans des niches isolées des espaces d'exposition et ventilées mécaniquement afin d'éviter tout choc thermique.

c) Sécurité

Les principaux risques auxquels les œuvres d'art sont exposées dans un musée sont, par ordre décroissant:

le feu

l'eau

le vandalisme

le vol

Le vol comporte cette particularité que l'œuvre n'est généralement pas détruite. Elle continue son existence et sera vraisemblablement retrouvée un jour ou l'autre. On peut tout au moins l'espérer.

La protection contre le vol est assurée par les moyens techniques disponibles aujourd'hui, ces installations étant à l'abri de toute tentative de neutralisation. Je ne vais bien évidemment pas les décrire ici.

Le vandalisme vient en troisième position car, si les dégâts peuvent être considérables, ils ne portent généralement que sur un, voire deux sujets.

Il faut souligner que les raisons qui poussent au vol ou à la dégradation sont fort complexes: vols simples exécutés par des amateurs ou des professionnels, ceci malgré les difficultés croissantes de revende, envie irrésistible de posséder un objet, besoin de contestation. Ils ne suffit plus de déterminer quels seront les objets convoités, il faut encore étudier les techniques des malfaiteurs.

L'incendie reste le principal danger d'une destruction qui peut être complète.

Les mesures pour le combattre ont donc fait l'objet d'études complètes portant sur la prévention, la détection, et la lutte contre le feu, cette dernière ne pouvant malheureusement pas toujours se faire sans apport d'eau, cet autre facteur de risque.

4. Considérations

La volonté de créer des climats différents selon les diverses destinations des salles du musée ne devait pas entraîner un caractère hétérogène. Un exemple: les sols existants étant disparates, ici du parquet, là un revêtement genre Terrazzo ou un autre, j'ai adopté un revêtement textile de qualité et de couleur uniforme qui recouvre tous les anciens sols, obtenant ainsi une unité qui entraîne un sentiment de continuité apaisant pour le visiteur que ses pas conduisent d'une salle à l'autre sans heurts visuels ni surtout phonique. J'ai toujours considéré ce dernier point, si souvent négligé, comme capital pour la disponibilité de réceptivité nécessaire tout au long du parcours d'une visite.

Et ceci est en relation directe avec la remarque du peintre Fernand FAVRE qui

– aber beleidigt man diese nicht dadurch?

Die Ausleuchtung der verstellbaren Vitrinen wird von Neonröhren geleistet. Diese sitzen in den für sie vorgesehenen Nischen der Ausstellungsflächen und werden mechanisch belüftet, so dass jeglicher Wärmeschock vermieden wird.

c. Sicherheitsmassnahmen

Die hauptsächlichen Risiken, denen die Kunstwerke in einem Museum ausgesetzt sind, zeigen sich in abnehmender Reihenfolge ihres Auftretens als: Feuer, Wasser, mutwillige Zerstörung und Raub.

Der Raub besitzt die Besonderheit, dass das Werk im Normalfall nicht zerstört wird, an einem anderen Ort weiterexistiert und vermutlich irgendwann einmal wiedergefunden wird – was man zumindest hoffen kann.

Ein Schutz vor Raub kann heute dank technischer Mittel eingerichtet werden. Es gibt Installationen, die jeden Neutralisierungsversuch verunmöglichen; im Vorliegenden kann ich selbstverständlich nicht näher darauf eingehen.

Die mutwillige Zerstörung steht an dritter Stelle. Selbst wenn ihre Schäden beträchtlich sein können, so richtet sie sich normalerweise nur auf ein oder zwei Gegenstände. Es muss betont werden, dass die Gründe, die zu Raub oder Zerstörung führen, sehr verschiedenartig sind: der einfache Raub durch Amateure oder Professionelle – trotz des immer schwieriger werdenden Weiterverkaufs, das unwiderstehliche Verlangen, ein Objekt zu besitzen, oder auch die Notwendigkeit, sich auflehnen zu müssen.

Der Brand bleibt die grösste Gefahr, die den ganzen Bestand zerstören kann. Komplette Studien behandeln die Mittel zu seiner Bekämpfung: Vorsichtsmassnahmen, Entdeckung der Feuersbrunst und Brandbekämpfung, die leider nicht immer ohne die Zuhilfenahme von Wasser durchgeführt werden kann.

4. Gedanken

Der Wunsch, verschiedene Klimazonen zu kreieren, die den unterschiedlichen Bestimmungen der Museumssäle entsprechen, muss keinen heterogenen Charakter mit sich bringen. Ein Beispiel: Da die existierenden Fussböden aus verschiedenem Material angefertigt waren – hier ein Parkett, dort ein Belag in Terrazzo oder anderer Art – entschied ich mich für eine qualitätsvolle, gleichfarbene Textilware, die alle alten Böden bedeckt und somit eine Einheit bildet, die dem Besucher von Saal zu Saal ein Gefühl ruhiger Kontinuität vermittelt, welches weder durch visuelle Kontraste noch durch Geräusche gestört wird. Diesen letzten, so oft vernachlässigten Punkt betrachtete ich immer als besonders wichtig; er kann die während eines

– il fuoco

– l'acqua

– i vandalismi

– i furti

L'opera rubata generalmente non viene distrutta. Continua ad esistere e, un giorno o l'altro, verrà probabilmente ritrovata, così almeno si spera.

La protezione contro i furti è assicurata grazie a mezzi tecnici disponibili oggi; le installazioni di sicurezza devono essere protette da qualsiasi tentativo di neutralizzazione e quindi non è opportuno che le descriva.

I vandalismi si trovano in terza posizione perché, anche se i danni da loro causati possono risultare considerevoli, sono fatti generalmente a uno o due soggetti. Bisogna sottolineare che le ragioni che spingono al furto o allo sfregio di un'opera sono molto complesse: semplice furto perpetrato da amatori o professionisti, malgrado le difficoltà crescenti di rivendita; voglia irresistibile di possedere un'opera, bisogno di contestazione. Non basterà più comunque determinare quali saranno le opere prese di mira, bisognerà anche studiare le tecniche dei malfattori.

L'incendio resta il pericolo maggiore di una distruzione che può risultare totale. Le misure per combatterlo sono state oggetto di studi completi sulla prevenzione, sulla localizzazione e sulla lotta contro il fuoco, tenendo conto che quest'ultima, purtroppo, comporta pur sempre l'uso di acqua, ciò evidentemente costituisce un altro fattore di rischio.

4. Considerazioni

La volontà di creare diversi ambienti, a dipendenza dell'uso delle diverse sale del museo, non doveva portare a un carattere eterogeneo. Un esempio: i pavimenti esistenti erano molteplici, dal parquet al rivestimento tipo terrazzo. Per ottenere l'unità, ho scelto un rivestimento tessile di qualità, dal colore uniforme, che ricopre i vecchi pavimenti. L'unità comporta un sentimento di continuità che tranquillizza il visitatore, desideroso di passeggiare da una sala all'altra senza ostacoli visivi e fonici. Ho sempre considerato quest'ultimo punto, così spesso trascurato, di fondamentale importanza per assicurare la necessaria ricettività nel corso della visita.

Tutto questo è direttamente legato all'osservazione che mi fece il pittore Fernand Favre, dicendo di riconoscere sempre un gesto musicale nella concezione delle nuove sale. È vero, ma bisognerebbe avere una grande sensibilità per accorgersene. D'altronde, essendo amatore d'arte e anche musicista, avrei potuto, coscientemente o no, fare altrimenti?

Stesso discorso per la scelta dei colori: seguite la mia stessa strada, studiate le «Folies françaises ou les Dominos» di François Couperin il Grande. È questa



me disait reconnaître un geste musical dans la conception des nouvelles salles. C'est vrai, mais encore fallait-il une grande sensibilité pour le ressentir. D'ailleurs, amateur d'art mais aussi musicien, allais-je, consciemment ou non faire autrement?

Ainsi, pour le choix des couleurs, je vous dirai: prenez mon chemin, étudiez les «Folies françaises ou les Dominos» de François COUPERIN le Grand. Là se trouve notamment l'origine du «ton gris de lin» utilisé pour toutes les salles du premier étage. Pour celles réservées aux estampes et aux dessins, j'ai recherché un caractère différent, plus proche de celui d'un Cabinet de lecture, celui d'un lieu de contemplation et de travail intellectuel.

Mais la couleur n'est pas tout. Et là, nous touchons à l'essentiel: l'atmosphère qui se dégage d'un lieu. Dans le cas d'un musée des beaux-arts, tout le reste n'est qu'accessoire: dispositifs d'accrochage pour lesquels existent de multiples solutions connues de tous, éléments techniques d'éclairage, de climatisation ou autres. Comme toujours, l'étude de détails reste de la plus haute importance, mais ici elle ne doit pas s'imposer, et n'apparaître qu'à celui qui sait la voir et qui sait la comprendre. Visitants un jour le chantier du couvent des Tournettes, dans la chapelle alors en construction, encore encombrée d'échafaudages et d'éléments de coffrages, nous nous sommes surpris, Denise MENNET et moi, à parler à voix basse. Et bien c'est aussi et surtout cela, l'architecture: la suggestion d'un certain caractère ambiant. J'ai cité les Tournettes, une œuvre majeure du XXe siècle, comme j'aurais parlé de l'abbaye du Thoronnet, chef-d'œuvre du XIIe.

Il est ici question d'un élément permanent et intemporel. Il n'y a heureusement pas de recette pour y parvenir, mais il existe des principes à observer. Dans ce cas particulièrement:

Ayant toujours à l'esprit le respect de la présence à accorder aux œuvres qui seront exposées, intervenir avec beaucoup de discrétion et en s'imposant la plus grande rigueur excluant toute vulgarité dans les choix, qu'ils soient de couleurs, de matériaux, de détails. C'est se détourner du goût du jour.

On m'a dit quelquefois: où avez-vous mis tant d'argent? c'est me reconnaître un refus de toute superfluité.

Hubert Vuilleumier. Architecte

Museumsbesuches nötige Aufnahmebereitschaft entscheidend beeinflussen. Dies steht in direkter Beziehung zur Bemerkung des Malers Fernand Favre, der mir gegenüber äusserte, dass die Konzeption der neuen Säle eine musikalische Bewegung zu erkennen gäbe. Dies stimmt auch, aber man benötigt grosses Feingefühl, um dies spüren zu können. Doch – hätte ich als Kunstliebhaber und Musiker, bewusst oder unbewusst, überhaupt anders handeln können?

Demnach würde ich Ihnen zur Wahl der Farben sagen: Folgen Sie meinem Beispiel, studieren Sie die «Folies françaises ou les Dominos» von François Couperin le Grand. Dort findet sich insbesondere jener «leingrauer Ton», der in allen Sälen der ersten Etage anzutreffen ist. Den Räumen, die der Grafik vorbehalten sind, wollte ich einen anderen Charakter verleihen, der dem Lesesaal, einem Ort der Kontemplation und intellektueller Arbeit, nähersteht.

Aber die Farbe ist nicht alles. Und hier berühren wir das Wesentliche: die Atmosphäre, die eine Stätte ausstrahlt. Im Fall eines Kunstmuseums ist alles andere nur Accessoire:

Aufhängungssysteme, für die zahlreiche, allen bekannte Lösungen existieren, technische Einrichtungen wie Beleuchtung, Klimatisierung oder anderes. Wie immer bleibt die Detailstudie von höchster Wichtigkeit, aber hier darf sie nicht in den Vordergrund treten und nur dem auffallen, der sie lesen und verstehen kann. Beim Besuch der Baustelle des Klosters von Tournettes überraschten wir uns, Denis Mennet und ich, dass wir in der damals noch im Bau befindlichen Kapelle, die mit Gerüsten und Verschalungselementen überfüllt war, mit leiser Stimme sprachen. Und das ist es eben auch, oder besonders das ist es, was Architektur bedeutet: die Suggestivierung einer bestimmten Stimmung. Ich zitiere die Tournettes, eines der Hauptwerke des 20. Jahrhunderts, aber ich hätte ebensogut die Abtei von Thoronnet erwähnen können, ein Meisterwerk des 12. Jahrhunderts.

Es handelt sich hier um einen permanenten und zeitlosen Faktor. Glücklicherweise gibt es zu seiner Realisierung kein Rezept, aber es gibt Richtlinien, die man beachten sollte. Im vorliegenden Fall geht es darum: immer daran zu denken, den Werken, die ausgestellt werden sollen, den Vorrang zu überlassen, sehr diskret intervenieren und unerbittlich jede Ungeschliffenheit – in Farben, Materialien oder Details – auszuschliessen. Es geht darum, guten Geschmack zu beweisen.

Manchmal wurde ich gefragt, wo ich so viel Geld hineingesteckt habe. Das bedeutet für mich, dass ich alles korrekt ausgeführt, aber auf alles Überflüssige verzichtet habe.

Hubert Vuilleumier, Architekt

infatti l'ispirazione per il «tono grigio del lino» utilizzato in tutte le sale del primo piano. Per quelle riservate alle stampe e ai disegni, ho cercato un carattere diverso, più vicino a quello della sala di lettura, luogo di contemplazione e di lavoro intellettuale.

Ma il colore non è tutto. E qui arriviamo all'essenziale: l'atmosfera che un luogo emana. Nel caso di un museo di Belle Arti, tutto il resto è solo accessorio: i dispositivi per appendere le opere risolti nei vari modi che tutti conoscono, gli elementi tecnici dell'illuminazione, quelli della climatizzazione e così via. Come sempre, lo studio dei dettagli rimane di fondamentale importanza, ma qui non deve essere privilegiato, deve caso mai apparire solo a chi sa valutarlo e capirlo. Un giorno, visitando il cantiere del convento delle Tournettes, nella cappella allora in costruzione, ancora ingombra di impalcature e di armature, Denise Mennet ed io, ci trovammo a parlare sottovoce. Ebbene, l'architettura è anche questo e soprattutto questo: la suggestione di un certo carattere ambientale. Ho citato il convento delle Tournettes, un'opera importante del XX secolo, ma avrei anche potuto parlare dell'abbazia di Thoronnet, capolavoro del XII.

In questo caso si tratta di un elemento permanente e intemporale. Per fortuna, non c'è alcuna ricetta, ci sono però alcuni principi da osservare. In particolare: avere sempre in mente il rispetto della presenza da accordare alle opere che saranno esposte, intervenire con molta discrezione, imponendo il maggiore rigore possibile ed escludendo ogni volgarità possibile nelle scelte, sia che si tratti di colori, di materiali o di dettagli. Come dire che bisogna voltare le spalle al gusto oggi dominante.

A volte mi è stato chiesto: dove ha speso tutti i soldi? È come riconoscermi il rifiuto di ogni superfluità.

Hubert Vuilleumier, architetto



