

# LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIALES MODERNAS DE PARÍS DE 1925 Y LA CRÍTICA ESPAÑOLA

*Francisco Javier Pérez Rojas*  
Universidad de Valencia, España

La Exposición de París de 1925 fue visitada durante el tiempo que estuvo abierta al público por más de 16 millones de personas, convirtiéndose en un evento clave en la difusión internacional del estilo Art Déco. Esta afluencia masiva fue decisiva en la popularización y democratización de uno de los estilos más exquisitos y elitista de los tiempos modernos, un estilo plural en el que se sintetizaban las experiencias vanguardistas más inmediatas junto con otro tipo de componentes de signo más ecléctico, de los cuales se realiza una lectura más libre y estilizada. Como mostraba la propia exposición en su uniformidad, el estilo ya hacía tiempo que había madurado y dado muy importantes frutos en apartados como el diseño gráfico, la arquitectura, la pintura o la escultura. A dicho certamen era obligado acudir con creaciones modernas y se excluían las obras historicistas y las secciones retrospectivas del pasado. Pero saber qué era lo moderno y cómo lo entendían unos y otros era una cuestión harto compleja. Como ya han aludido ampliamente diversos estudiosos, la exposición planteaba el conflicto entre los «contemporáneos» y «los modernos». La premisa primera del certamen era una afirmación de la contemporaneidad. Siguiendo la experiencia de Turín en 1902, los proyectos debían alejarse de la tradición histórica. El jurado de la muestra de 1925 tenía la consigna de no admitir más que obras originales y nuevas que no se inspirasen en el arte del pasado. Pero el espíritu moderno fue interpretado de manera diferente por el conjunto de los artistas y arquitectos participantes. Una exposición de arte decorativo entrañaba un punto de incertidumbre y anacronismo para los radicalmente modernos. No es por ello extraño que incluso un arquitecto más moderado como Auguste Perret respondiera a un periodista, unos días después de la inauguración, que allí donde hubiese arte verdadero, no era precisa la decoración (Cabanne, 1986, p. 54). El Arte Decorativo era un concepto en vías de extinción para los arquitectos ya inmersos en la dinámica racionalista.

Esta premisa de la exposición fue objeto de comentario en casi todas las reseñas que se hicieron. José Francés, por ejemplo, aludía en una crítica a las dificultades y limitaciones que suponía el rechazo de la tradición:

«Si no aquel *Style Nouveau*, aquellas inéditas audacias y aquellas excitadas sorpresas de una actualísima estética, que se revelará por los bellos oficios y las artes industriales con el esfuerzo improvisado y la fantasía libre exigida por la Convocatoria de este Certamen universal, se ha conseguido con la Exposición de París reunir –en torno a una amplísima, diversa y casi siempre atenuada manifestación de las industrias artísticas de Francia –una bastante cabal impresión de cómo en los principales países se producen las artes decorativas y se va, dentro de las normas tradicionales, aspirando a un estilo peculiar, característico, a tono con la época presente.

El Reglamento parecía fijar de un modo concreto el propósito contrario a ese tradicionalismo estético que, lejos de reprimirse y evitarse, debe precisamente ser estimulado cada día más.

El Artículo 4.º advertía que sólo serán admitidas las obras de una “inspiración nueva y de una originalidad real”; que serían «rigurosamente rechazadas las copias, imitaciones y derivaciones de estilos antiguos o anteriores».

Se comprende hasta qué punto en cada nación la misma duda acometiera a las Comisiones organizadoras y a los Comités ejecutivos, y cómo esa errónea intransigencia había de ser olvidada cuando llegó el momento de realizar la idea inicial de Francia. Porque la expresión artística de una época no se produce de una manera explosiva y súbita, ni se suplen con extravagancias –en realidad, consecuencias de otras recientes o ya envejecidas; es decir, cayendo de manera más temible en el peligro que precisamente se quería evitar– la lógica evolución del tiempo y la natural coetaneidad del arte con las necesidades y costumbres de cada época.

Francia quería imponer a los futuros veinticinco años, al segundo cuarto de siglo, una fisonomía estética que borrara las de la segunda mitad del siglo XIX. Extinguir de un modo radical los estilos predominantes ayer y antes de ayer: el inglés, el alemán. Pero se dio cuenta pronto ella misma, con esa inteligencia y sensibilidad agudísimas que destacan a la gran nación sobre las demás, que el peor peligro sería para la propia Francia, si persistía en el propósito inicial.

Ni podía ni debía en un año destruir la obra de siglos. Su empacho de teorías, que tanto ha desvirtuado a las artes plásticas puras; que ha traído para los pintores y escultores franceses de última hora una fatal y decadente desorientación, no contagia demasiado a las producciones industriales de la capital, ha cumplido en los otros aspectos nacionales tan oportuna renovación de modernidad y apenas rozó la entrañable esencia virtual de cada uno.

Así, pues, la Exposición de Artes Decorativas –salvo excepciones lamentables que no se pueden imputar á los artistas ó industriales sometidos, con exceso de fantasía al famoso artículo 4.º, y por las que no se puede en ningún modo juzgar á los países equivocados, en la «fidelidad reglamentaria» – es lo que debe ser: un magnífico conjunto del arte universal, del arte europeo, mejor dicho, como aliado de la vida moderna.

Arte europeo con la exclusión de Alemania y porque las secciones china y japonesa aparecen desvirtuadas por el afán de cumplir un Reglamento que parecía negarlas el derecho á manifestar la eterna, la profunda, la riquísima tradicionalidad estética de su oriental belleza.

Y como no podía nacer artificialmente, ser provocado el alumbramiento del “nuevo estilo”, los abortos se limitan á algunas arbitrariedades lineales ó cromáticas, á la intrascendencia arquitectónica de las puertas de entrada; á lo externo y transitorio, en fin, que cumple su misión ferial de atraer al visitante; pero que no atañe al valor estético del contenido, y que se olvida una vez dentro del recinto enorme de la Exposición» (Francés, 1925).

La exposición nacía con el deseo de definir un nuevo estilo, y aunque éste ya se había gestado, lo cierto es que fue esta muestra la que con el tiempo terminaría dándole un nombre y entidad al existente: *Art Déco* como abreviatura de la especialidad del certamen. En este sentido se puede afirmar que no hubo ninguna exposición internacional, en la historia de este tipo de eventos, que hubiese estado tan estrechamente asociada a la difusión y denominación de un ciclo artístico. La búsqueda del nuevo estilo dio pie a comentarios muy varios y hasta pintorescos e irónicos como el de Esplá acerca de la inauguración con las obras inconclusas:

«Se dice que de esta Exposición saldrá un arte nuevo, un estilo francés. Lo que se nota hasta ahora en las construcciones, entre andamios, es cierta influencia alemana. Un crítico español que presenciaba conmigo aquella escena tan brillante, defendía la idea de que los vencidos imponen su arte a los vencedores. Así ocurrió con el estilo Imperio que se adoptó en Europa después de la derrota de Napoleón. Naturalmente, como todas las teorías de crítica, expuestas de un modo general, esto tal vez no sea del todo exacto. Pero, de todas maneras, aquí casi todo el mundo entiende de arte y puede interpretar libremente lo que representa una Exposición abierta en el centro de París, a un lado y otro del río. Yo no me atrevo a creer que de esta Exposición salga un estilo nuevo. Lo más prudente es esperar a que esté terminada. Hasta ahora, entre el presidente de la República y unas cuatro mil personas que hemos asistido a la ceremonia, solo hemos hecho inaugurarla» (Esplá, 1925).

Frente a la concepción más global de lo que venía siendo la tónica de las exposiciones internacionales desde sus inicios, la de París de 1925 tuvo una orientación muy específica, estando fundamentalmente dedicada al arte decorativo e industrial modernos. La renovación y revalorización de las artes aplicadas iniciada por el movimiento *Arts and Crafts* inglés, había sido una de las grandes inquietudes y logros del *Art Nouveau*, que en su planteamiento del arte en todo y voluntad de síntesis rompió con la jerarquía de las artes mayores y menores. Willians Morris, Van de Velde o Behereens habían elevando al mismo nivel creativo un objeto de uso cotidiano, una pintura o un edificio. La *Société des Artistes Décorateurs* franceses fue fundada en 1901 como un intento de reforzar y reivindicar el valor y entidad de las artes decorativas y los derechos de propiedad de sus creadores. Los miembros de la sociedad abrigaron pronto el proyecto de organizar una gran exposición internacional que confiriera prestigio a sus productos (D'Amato, 1991, p. 26; Laurent, 2003, p. 165). La Exposición Internacional de Turín de 1902 fue la primera del siglo XX dedicada a las artes decorativas. Las arquitecturas de d'Aronco para esta muestra hacían patente la fuerza y seducción que estaba ejerciendo la Escuela de Viena –y la personalidad de Wagner en concreto– entre los creadores europeos. La conjunción Glasgow-Viena estaba poniendo los primeros fermentos del que sería el estilo mayoritario de los años veinte. Los flujos e intercambios artísticos entre diferentes ciudades europeas estaban contribuyendo a fertilizar un nuevo ambiente y desarrollo formal. Si en 1902 había tenido lugar la citada Exposición de Turín, un poco después, en junio de 1903, se fundó en Viena el *WienerWerkstätte* (Taller Vienés) bajo la dirección de Josef Hofmann, el arquitecto que marcaría como ningún otro creador europeo el tránsito hacia una nueva arquitectura y arte decorativo, llevando a sus últimas consecuencias las geometrías de Glasgow. Gracias al prestigio e inquietudes estéticas de la nueva aristocracia del dinero, Bruselas, que había sido con Victor Horta y sus clientes uno de los laboratorios del *Art Nouveau*, lo era de nuevo para el *Art Déco* a través del fastuoso despliegue que llevaron a cabo en la realización del palacio Stoclet (1905-1911) Hoffman y otros miembros del *WienerWerkstätte* como Gustav Klimt, Koloman Moser y Carl Otto Czescha. Si Glasgow fue a Viena y Viena a Bruselas, desde Bruselas todo estaba más próximo y París no tardó en ser el punto de ramificación internacional del nuevo estilo. De todas maneras la conjunción no era tan sencilla ni simple, aunque sí fue éste un eje clave. Los pasos se estaban dando de manera simultánea desde diversos frentes, pues estaban ya Perret en Francia, en Alemania Behrens, en Estados Unidos Frank Lloyd Wright, en Checoslovaquia Kotera, en Finlandia Saarinen y en España Palacios y Anasagasti, por citar algunos nombres destacados de la arquitectura. En 1909 comenzó a tomar cuerpo el proyecto de hacer en París una Exposición internacional de artes

decorativas alentada en buena medida por el periodista Roger Marx (D'Amato, 1991, p. 26).

París venía siendo desde hacía tiempo una de las principales capitales mundiales del lujo y la moda, la ciudad del placer, la libertad y el consumo modernos. Era precisa una muestra internacional que evidenciase y reafirmase el predominio francés en este terreno, y que reforzase su economía y prestigio ante la presencia de nuevos fuertes competidores. El renacimiento de las artes decorativas alemanas quedó ya manifiesto en la Exposición de París de 1900, señalando varios críticos un predominio artístico germano. Dicha supremacía volvió a mostrarse con toda su potencia en el Salón de Otoño de París de 1910, donde estaban presentes las creaciones modernas del *Werbund*; las cuales conciliaron tanto las reacciones críticas nacionalistas como la admiración de las miradas más desprejuiciadas. La respuesta no tardó en producirse: en 1911 una comisión dirigida por René Guilleré, presidente de la *Société des Artistes-Décorateurs*, estudió la posibilidad de una Exposición internacional que desarrollase en Francia un nuevo diseño y métodos de producción (Ch. Benton, 2003, p. 142). La propuesta fue aprobada en 1912 con el propósito de realizar una exposición en 1915, idea que fue aplazada por distintas circunstancias, pues aquella no se celebró hasta 1925.

Pero el espíritu de Viena estaba entrando en París por la aludida vía de Bruselas con la lección permanente del palacio Stoclet. Su resonancia entre los arquitectos y diseñadores franceses no tardó en producirse. En 1911 Luis Süe realizó la decoración del cuarto de invitados el castillo de La Foujeraie (Fig. 1) con una ordenada integración de los distintos elementos rectilíneos y ovalados (Bouillon, 1989, p. 53). Pero fue el arquitecto Robert Mallet-Stevens, sobrino del banquero Stoclet, el principal transmisor de la creación de Hofmann, realizando una lectura e interpretación de su obra. La nueva gramática decorativa, aprendida del rigor estructural y la pureza formal del arquitecto vienés, la proyectó el joven francés sobre diferentes propuestas tipológicas que iban de la gran mansión a la casa obrera o a la oficina postal, concepción que queda plasmada en su *Cité moderne* que publica en 1922, pero en la que venía trabajando desde 1917. En este primer momento de génesis del Art Déco se produjo también una decisiva aportación desde el mundo de la moda: Paul Poiret fue seducido estéticamente tanto por el renovado exotismo que habían incorporado los Ballets rusos como por las creaciones vienesas. En 1912 Poiret fundó *l'Atelier Martine*, cuya implicación en los diseños dejaba patente el conocimiento que tenía de las creaciones alemanas y austriacas.

Los intentos de aplicación y síntesis de las nuevas experiencias vanguardistas fueron alimentando el nuevo estilo. En 1912 se presentó en el Salón de Otoño de París la Casa Cubista de Raymond Duchamp-Villon (Fig. 2); una de las primeras propuestas

de aplicación decorativa del polémico movimiento moderno a la arquitectura. En la génesis de la idea estaba André Mare, pero el *salon bourgeois* para esta casa, como irónicamente lo llamaron, era algo muy diferente a lo estrictamente cubista; se trataba de un interior donde dominaba el efecto floral del empapelado, alfombras y tapicerías. También se creó en Londres en 1913 los *Omega Workshops* por impulso de Roger Fry, constituyendo otra interesante y decidida tentativa de aplicación decorativa de inspiración moderna. En 1914 se inauguró en Colonia la exposición del Werkbund, una muestra de carácter diferente con un sello arquitectónico claramente vanguardista que proclamaba la necesidad del acercamiento del diseño artístico al mundo de la industria.

En 1912 Louis Süe había creado el «Atelier Français». Tras la guerra Süe fundó en colaboración con André Mare la *Compagnie des Arts Français*, donde trabajaron conocidos nombres del campo de las artes decorativas; una empresa –al margen del dominio de los grandes almacenes– que produjo objetos muy variados en 1919 bajo la dirección de Luis Süe y Andre Mare (Camard, 1993) (Fig. 3). Pasado el fulgor de la guerra la vanguardia sufrió las consecuencias del retorno al orden. El término moderno quedaba bajo sospecha, y muchas de las experimentaciones que habían tenido lugar en años anteriores eran calificadas de «boche», el cubismo entre ellas. Pero paradójicamente la modernidad tenía también unas connotaciones positivas en el contexto de la reconstrucción de posguerra.

## LA EXPOSICIÓN

El 28 de abril de 1925 se abrió al público en París *l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Fig. 4). La importancia simbólica del lugar elegido, que abarcada desde el Grand Palais a la explanada des Invalides con el puente Alexandre III como eje de unión, fue un condicionante que impuso una vida efímera a las construcciones allí levantadas, destacando como puntos fundamentales el Grand Palais, la Avenida de las Naciones, que bordeaba la orilla derecha del Sena, y la explanada de los Invalides. La elección de tal lugar fue cuestionada por diversos arquitectos y urbanistas franceses que consideraban que se había perdido la oportunidad de construir un nuevo barrio de París, no sometido al imperativo del derribo tras el fin del evento. M. Agache, Secretario general de la *Société Française des Urbanistes*, habría preferido la zona de la Defense, «là où se fera particulièrement sentir la poussée extensive du Grand Paris» (Cabanne, 1986, p. 59).

Las veintitrés hectáreas de Exposición puede decirse que daban lugar a tres núcleos: el Grand Palais (Figs. 5 y 6), donde para muchos se condensaba la esencia de

la Exposición; la Avenida de las Naciones, que partiendo de la Concordia continuaba por la orilla derecha del Sena, hasta la Avenida de Víctor Manuel; y la gran explanada de los Inválidos. El puente de Alejandro III, que hacía de elemento de unión entre los dos márgenes, acogió una serie de tiendas donde los industriales parisinos exhibieron sus modernos productos. La puerta de honor situada en los Campos Elíseos, se abría entre el Grand Palais y el Petit Palais, formando un conjunto de ingresos escalonados. Un cronista español refería que: «Para cada una de las naciones que concurren, la Exposición tiene dos aspectos: el pabellón y las secciones; el primero, es el mástil para colocar la bandera, las secciones son la expresión de la industria moderna y de las artes de cada pueblo. Las construcciones que se suceden a lo largo del río, desde la puerta de la plaza de la Concordia hasta la avenida de Víctor Manuel, son un algo que pretende simbolizar el país, el país presente, tal como hoy existe, no precisamente el pasado, su tradición o su historia, sino lo que constituye la actualidad; sin pretensiones de adivinar el porvenir y por eso naciones como Italia, como el Japón o como Suiza construyeron sus edificios interpretando la arquitectura del país, quizá alguno inspirándose demasiado en la tradición, pero al fin del caso con indiscutible personalidad» (Artiñano, 1-5-1925). La totalidad del emplazamiento se dividió en dos partes iguales. Una que ocupaba Francia y otra para las instalaciones extranjeras. La participación debía ajustarse a los cinco grupos principales de arquitectura, mobiliario, atavíos, artes del teatro de la calle y de los jardines, y enseñanza. El conjunto se subdividía en treinta y siete secciones que acogían, entre otros apartados, el arte e industria de la piedra, la madera, el metal, la cerámica, el vidrio, el cuero, el mueble, el papel, los tejidos, el libro, los juguetes, los medios de transporte, la moda, los accesorios del traje, la perfumería, la bisutería, la joyería, la fotografía y la cinematografía. Entre líneas José Francés hacía una observación sobre la trascendencia aún no vislumbrada del certamen:

«Esta ciudad de arte, de trabajo, de ejemplaridad estética y de suntuoso recreo se ve invadida constantemente por varios centenares de miles de personas. Durante la noche presente, aspectos fantásticos de luces, músicas, festivales acuáticos, representaciones escénicas, salones de baile y toda suerte de regocijos.

En artículos sucesivos procuraremos ir reflejando algunas de las características de esta Exposición cuya trascendencia no se ha empezado todavía a comprender del todo, deteniéndolos sus comentaristas en el umbral de las diatribas ó sumergidos en esa nocturna frivolidad de los jardines feéricos, los peniches modernos y los fuegos artificiales imaginados de M. Poiret con ese ingenio deslumbrador que le ha hecho famoso en el arte de la modistería» (Francés, 1925).

Las perspectivas de la exposición, que reflejan las fotografías de la época, dejan ver un conjunto armónico y equilibrado con arquitecturas simétricas de geometrías puras que barajaban las formas cúbicas y aristadas en contraste con las curvas y circulares. El gusto por la monumentalidad y las formas rotundas llevó a un amplio despliegue de pilonos y volúmenes que monumentalizaban las entradas de la mayor parte de los pabellones. Pocas exposiciones habían tenido hasta ese momento tantas fuentes y esculturas de corte clásico, exentas o en relieves. La fuente como símbolo del continuo fluir era uno de los motivos más recurrentes del Art Déco y de esta exposición. La decisiva presencia, colaboración y diálogo entre la escultura y la arquitectura, fue destacada por numerosos críticos. René Jean, entre otros, escribía al respecto: «Et d'abord, il convient de souligner que l'un des résultats heureux de cette exposition, c'est d'avoir appelé à collaborer d'une manière étroite architectes et sculpteurs. Beaucoup, parmi les premiers, ont oublié que la lumière doit créer la beauté de l'architecture, qu'elle est l'auxiliaire indispensable de l'artiste. Par contre, les sculpteurs, même les plus médiocres, se sentent soumis à ses lois qui, à tout propos, se présentent à leur esprit. Si la rénovation des arts du mobilier a des peintres à sa base, si c'est à eux qu'est dû l'essor heureux pris par l'aménagement des intérieurs, les sculpteurs semblent devoir prendre, à leur tour, une influence, et cette influence, c'est l'architecture surtout qui en bénéficiera» (Jean, 1925). La escenografía de la luz fue otro de los aspectos más mimados e innovadores del certamen.

Especialmente significativas y cuidadas fueron las puertas de acceso al recinto, diseñadas por diferentes autores, que impusieron el sello particular de su estilo en perfecta sintonía con el espíritu de la arquitectura interior de la que servían de reclamo. La puerta de Honor hacía gala a su carácter de entrada principal a la muestra (Figs. 7, 8 y 9). Sus autores fueron los arquitectos Henry Favier y A. Ventre. Las rejas fueron diseñadas por Edgar Brandt (1880-1960), maestro por excelencia en el trabajo del metal. La composición desarrollada en los hierros se basaba en formas curvas que sugerían tanto la reelaboración de la palmeta como el tema del surtidor. Brandt utilizaba en sus trabajos metálicos la soldadura autógena, técnica que permitió trabajar con distintos tipos de metales. Los bajo relieves de las Artes y la Industria fueron realizados por los hermanos Martel que ponían con su obra un toque de dinamismo cubofuturista a la entrada del recinto.

Junto a la Puerta de Honor había realizaciones un tanto dispares. Además del exterior del Grand Palais se podían ver en vecindad el pabellón de Italia del arquitecto Brasini de clara inspiración romana y justo detrás la torre del pabellón de Turismo del arquitecto Mallet-Stevens (Fig. 10). El contraste entre la obra de Brasini y la de Mallet-Stevens evidencia de un modo muy claro la diversidad de opciones y tendencias que



era capaz de conciliar el Art Déco: la confrontación entre contemporáneos y modernos que reflejaba la exposición.

La Puerta de la Concordia fue diseñada por el arquitecto Pierre Patout (Figs. 11 y 12). Su composición y ordenación era completamente diferente de la de Honor. Formada por un círculo de diez pilares monumentales, acogía en el centro un gran árbol del jardín, ya que no se podía cortar ninguna de las plantas existentes. Al frente se erigía la estatua de *La Acogida*, de Luis Dejean. Los accesos estaban en los laterales, los pilares eran en realidad un símbolo monumental. Aunque creo no se ha puesto en relación, diría que la puerta de la Concordia semejaba una lectura *Art Déco* del conjunto megalítico de Stonenghe. Los pilares se iluminaban por la noche en la parte superior como enigmáticos faros. Por la Puerta de la Concordia se accedía a la calle transversal que alojaba la mayoría de los pabellones extranjeros, hasta la avenida de Víctor Manuel. La puerta de Orsay, que fue diseñada por Louis Boileau, ostentaba un gran panel a modo de cartel pintado por Louis Voguet. Existían otras diversas puertas, pero sin la monumentalidad de las citadas.

El planteamiento urbanístico de la Exposición no estaba a la altura de las expectativas que habían puesto algunos profesionales. A. Gallego escribía a este respecto, desde *La Construcción Moderna* (15-11-1925), que «sentía tener que manifestar públicamente su completa desilusión, una vez recorrido el recinto que encierra el amplio cuadro al que todos los países han aportado sus producciones artísticas e industriales». Continuaba este autor manifestando su extrañeza de que el anunciado «Village moderne» se sustituyera por la «Village français»; un recinto donde interesaban más las arquitecturas como elementos aislados que como conjunto urbanístico. El mayor encanto y aportación urbanística lo veía en realidad en la jardinería, que se manifestaba con variedad y gusto, abundando los proyectos y realizaciones de «parques jardines, ciudades jardines, arcos de follaje, pórticos, pérgolas, juegos de agua, *serres*, mobiliarios de jardines, fuentes de todo tipo». Los tubos luminosos se habían introducido en los estanques y en los macizos de jardinería y los reflectores lanzaban sus rayos coloreados sobre las masas de flores (Fig. 13). También resultaba interesante la aplicación de la jardinería en los edificios. La artificial recreación vanguardista de la naturaleza venía de la mano de los árboles cubistas en hormigón armado a base de planos en disposiciones oblicuas que realizaron los hermanos Martel instalados en un jardín diseñado por el arquitecto Mallet-Stevens en la zona de los Invalides (Fig. 14). Unos árboles de cuatro metros que seguían la estética de las realizaciones de este arquitecto en la Exposición. Joël Martel respondía a un entrevistador que estas creaciones eran «une démonstration technique de la délicatesse de construction qu'on peut obtenir du ciment armé et, d'au-

tre part, la recherche d'un parti décoratif et plastique» (Veillot, 1996, p. 60). La búsqueda de abstracción triunfaba sobre la rutina plástica según expresaban sus autores.

Una de las plazas más definidas del recinto era la del *Patio de los Oficios (Cour des Metiers)* de Patout, en cuyos extremos se encontraban las cuatro torres más altas de la Exposición. Un comentarista francés describía con cierta prosopopeya romántica este lugar:

«[...] claustro silencioso y sin columnas, recinto tranquilo sin más adornos que unas fuentes cuyos tazones se revisten de hermosos mosaicos, donde vendrán a descansar y a soñar los cansados visitantes, entre el fluir de las aguas y el resplandor de los oros y de los esmaltes, en un ambiente de sutil voluptuosidad y de lujo discreto, propio de París.

Unas galerías cubiertas que arrancan de aquel conjunto hacen comunicar entre sí las cuatro altas torres que dominan la Explanada. Son ellas las que van a abrigar los vinos de Francia. Erguidas, macizas, hechas de un solo bloque de hormigón, aligeradas por unos inmensos ventanales, hay en lo alto de ellas grandes salones, que vendrán a ser los restaurantes colgantes en que los hombres de otros climas saborearán las exquisiteces de la cocina francesa, la dulce sensualidad de nuestros viejos manjares provincianos.

De los techos de todos aquellos salones cuelgan, vaciados en yeso, las frutas de cada comarca, como si madurasen en la atmósfera propia del país. En los cuatro rincones de cada torre, las jaulas de los ascensores desaparecen tras colosales letreros que repiten canción de la tierra, cuantos vinos, cuantos licores, cuantos elixires se elaboran con el zumo de las frutas y el perfume de las sabias de las diferentes plantas» (Pitollet, 1925).

## **PABELLONES FRANCESES**

Los pabellones franceses ocupaban más de la mitad de las 23 hectáreas cedidas para el certamen. Flanqueando la calle principal, al otro lado del río, se encontraban los de las casas comerciales francesas y grandes almacenes. Traspasada la puerta de Honor se abría la vía principal del recinto, a la que se accedía cruzando el Puente Alejandro III, transformado a la ocasión en una calle comercial que revivía el espíritu de los puentes históricos italianos (Fig. 15). Maurice Dufrénne diseñó dos alargadas construcciones simétricas a lo largo del puente, donde exponían sus productos las marcas francesas. Los esbeltos y contundentes pilares, que dividían cada tramo, introducían en el conjunto la imagen compacta y torreada característica del estilo, cuyos repertorios decorativos, formales e iconográficos, se encontraban aquí perfectamente compilados.

Tras el puente comenzaba el despliegue de los pabellones de las casas comerciales francesas del consumo y la producción artística, siendo especialmente significativos los de los grandes almacenes de París, los cuales hacía tiempo que habían creado sus talleres de diseño (Fig. 16). A partir de 1909 los grandes almacenes comenzaron a contratar a artistas de prestigio para dirigir laboratorios artesanales destinados a la producción de muebles y objetos: Maurice Dufrenne asumió en 1912 la dirección del taller «La Maîtrise» para la galería *Lafayette*; René Guilleré y Louis Sognot fueron los primeros directores del taller «Primavera» de los Almacenes *Printemps*, Paul Follot dirigió desde 1923 el taller «Pomone» de los Almacenes *Au Bon Marché* (Veronesi, 1978, p. 83).

El pabellón *Primavera* para los *Magasins du Printemps*, de los arquitectos Sauvage y Wymbo, se salía un tanto de las directrices dominantes, evocando, con su cubierta cónica a la arquitectura africana, pero las piedras ovoides de Lalique, insertas en el hormigón de la cubierta, le eliminaban todo asomo de primitivismo (Fig. 17). La entrada estaba resaltada por dos potentes pilonos coronados por macizos de flores y unidos por una cubierta de pavés que formaban un pórtico poco convencional. El pabellón no gozó de la opinión favorable de parte de la crítica, que lo consideraba pesado. Sauvage había sido uno de los pioneros de la arquitectura Art Déco en Francia. Su pabellón era, en realidad, uno de los más originales del conjunto, y quizás el menos clasicista de entre los franceses. El mismo Sauvage, en colaboración con Cottreau, realizó la Galería Constantine, otra construcción memorable en la que el motivo tan recurrente de la espiral se desarrollaba con suma originalidad plástica.

El Pabellón Pomona para *Au Bon Marché*, proyectado por L. H. Boileau, era otro de los más notables del conjunto (Fig. 18). Constaba de un bloque central de plata cuadrada al que se agregaron distintos cuerpos que trazaban un conjunto escalonado al que en definitiva aspiraban las más puras creaciones Art Déco sugiriendo la forma piramidal. El edificio se cerraba con una cúpula o tambor octogonal. La puerta de acceso estaba enfatizada por volúmenes escalonados. En el centro se hallaba una soberbia vidriera, basada en superposiciones circulares y geométricas, que se proyectaba a las mismas puertas, y evidenciando en su conjunto la proyección decorativa del cubismo por estas fechas. Motivos de procedencia cubista se expandían también por la superficie de los muros. Igualmente significativa era la portada del pabellón de *La Maîtrise* de las *Galleries Lafayette* de J. Hiriart, G. Tribout y G. Beau, con una escalinata que conducía al acceso principal donde destacaba una decoración pantalla que reproducía el motivo del sol, tan caro a la iconografía Art Déco (Fig. 19). A los mismos arquitectos se debía también el pabellón de la casa de edición G. Crés. El Pabellón *Stadium-Louvre*, de A. Laprade, era de planta centralizada, cubierto con una cúpula rebajada que le daba un aire

de cierto bizantinismo. En las planta baja los vanos mantenían la composición de marcos repetidos hoffmannianos. En los chaflanes de la planta superior situaba grandes jarrones de flores y en la planta alta escaparates (Fig. 20).

Entre los expositores se encontraban con sus pabellones varias firmas comerciales de una trayectoria y prestigio internacionalmente consolidados. La casa *Maison Christofle*, con sus especialidades de orfebrería, compartía espacio con Baccarat en un interesante edificio proyectado por Georges Chevalier y Chassaing, tratándose de un edificio completamente asimilable a las composiciones que ha desarrollado la reciente arquitectura posmoderna (Fig. 21). Resulta bastante original la manera de enfatizar la fachada principal con dos cuerpos geométricos a modo de gran triglifo, rematados con unas bolas en las esquinas, similares a la que cierra la silueta geométrica de la cúpula.

Aunque no tenía esa tradición centenaria de las anteriores, los vidrios de Lalique eran un clásico del Art Nouveau que se adaptaba a los nuevos gustos: de hecho, la obra de Lalique se encontraba también difundida por muy diversos ámbitos del certamen. El pabellón era obra del propio René Lalique con la colaboración del arquitecto Marc Ducluzard (Fig. 22). Este edificio, que no suele estar recogido en las publicaciones del Art Déco, era de una gran sobriedad y elegancia: un bloque cúbico con el añadido de dos cuerpos y grandes puertas cristaleras en todos los frentes: una cornisa apenas pronunciada, y una línea de decoración de estarcido, debajo de aquella, mantenían el equilibrio compositivo limando la dureza de las formas puras y abstractas. Esta desnudez extrema del edificio hacía que se impusieran con todo su atractivo y vistosidad las enmarcaciones y los vidrios de las amplias superficies acristaladas de los frentes.

El pabellón de las manufacturas de Sévres, obra de P. Patout y A. Ventre, era un sencillo y elegante edificio de lisas superficies con revestimientos de cerámicas en planos exteriores y refinados interiores (Figs. 23 y 24). Pero era su jardín y elementos escultóricos lo que le confería un mayor impacto visual. Animales en porcelana poblaban el exterior. Pero eran sobre todo sus ocho gigantes jarrones o vasos los que llamaban la atención. Éstos se cerraban con una curiosa tapa con formas enroscadas que incorporaban el motivo de la espiral o la voluta, y sugerían también el fluir del surtidor. De este modo quedaba enfatizado un objeto identificable con la producción de las manufacturas de Sevres, y a la vez objeto predilecto de las decoraciones *Art Déco*. Los grandes vasos y jarrones abundaban en el recinto. Eran éstos, juntos con los del pabellón Studium-Louvre, los más impactantes.

La *Compagnie des Arts Français*, fundada por Süe y Mare en 1919, tenía una sólida representación en la Exposición, en un pabellón del que eran también autores (Fig. 25). Constaba éste de una planta cuadrada con cúpula y puerta en el chaflán, sin

enfatismos especiales. Allí se reunían esculturas, pinturas, muebles y objetos de Roger de la Fresnaye, Luc-Albert Moreau y André Marty, (Haslam, 1987, p. 49). El pabellón principal de la SAD (Sociedad de Artistas Decoradores) fue «Une Ambassade Française» con una capital indeterminada. Un proyecto de prestigio propuesto y subvencionado por el ministerio de Cultura, quien adquiría para el Estado algunos de los objetos exhibidos. El pabellón fue proyectado por Charles Plumet con la colaboración de profesionales ya consagrados junto con otros más jóvenes que representaban en su conjunto un abanico estético oscilante entre la tradición y la modernidad. Entre los participantes figuraban Maurice Dufrené, Paul Follot, Pierre Selmersheim, Pierre Chareau, André Groult y René Herbst.

Los principales representantes de la corriente tradicionalista y moderna a la francesa se encargaron de la decoración de cada una de las estancias. El hall de Robert Mallet-Stevens mostraba el proceso de depuración de su estilo en su aproximación a planteamientos más racionalistas (Fig. 26). El diseño de las lámparas a base de placas rectangulares en planos paralelos, sujetadas por cadenas, constituía uno de los elementos decorativos más definidores de este interior. Las lámparas funcionaban como esculturas suspendidas en plena correspondencia con los paneles decorativos que había encargado a Dalaunay y a Léger, considerados para algunos críticos poco adecuados para una residencia oficial. El comedor fue diseñado por Henri Rapin (Fig. 27). La mesa mostraba una vajilla de Sevres y los cubiertos eran de Jean Puiforcat. Muebles, alfombras, puertas, columnas y vidrieras ponían de manifiesto la unidad de un orden geométrico. La biblioteca diseñada por el arquitecto Chareau fue quizás una de las intervenciones más audaces y difundidas, donde desarrollaba el tema de la claraboya con cubierta desplegable, apuntando así hacia un cierto maquinismo que triunfará en su emblemática Casa de Cristal. Francis Jourdain, responsable del gimnasio y el *fumoir*, hizo gala de una gran simplificación y contraste de colores en este interior con cubierta escalonada (Fig. 28). Los muebles eran de Jean Dunand, consumado especialista en la técnica del lacado. De la *Chambre de Madame* fue responsable André Groult, quien impuso las formas curvas y abultadas de su mobiliario completado con el suave ritmo ondulado que introducen los cortinajes en la ventana y en el dosel de la cama. Groult creó un ámbito suave de feminidad con el que encontró su concordancia el lienzo ovalado de Marie Laurencin.

El *Hotel du Collectionneur*, realizado por Pierre Patout para el Grupo Ruhlmann, era otra de las piezas arquitectónicas más notables y significativas del conjunto de la exposición, tanto por su arquitectura como por su contenido (Figs. 29 y 30). Jacques-Émile Ruhlmann representaba la vertiente más elitista del Art Déco, opción que él mismo defendió argumentando que las nuevas creaciones nunca se habían destinado

a las clases medias (Camard, 1993). Ruhlman era la estrella del diseño del mueble francés, autor de piezas emblemáticas que quintaesenciaban el espíritu del nuevo estilo, creaciones exquisitas y caprichosas, pero de formas simples, a través de las cuales se adivina su admiración hacia el arte del siglo XVIII sin caer en la tentación del pastiche. Ruhlman se había consagrado en el Salón de Otoño de 1913 como el mejor creador de la industria del mueble francés de lujo, y se impuso de nuevo en el Salón de Otoño de 1919, el primero que había tenido lugar después de la guerra. El Salón ovalado, dedicado a la música, tenía muebles lacados de Dunand, una alfombra de Gaudissard, estatuas de Bourdelle, Pompon y Bernard, y colgado sobre sus muros el lienzo *Las cotorras* de Dupas (Fig. 31). La colosal y majestuosa lámpara asumía, como ningún otro objeto el espíritu elitista y aristocrático que primaba en el proyecto de este pabellón. Escalonamientos, rotonda y pilares cilíndricos daban forma a un exterior de ambiciones monumentales. El bajorrelieve de *La danza* de Joseph Bernard, y en pedestal sobre el suelo, homenaje a Jean Goujon de Janniot, lo convertían en uno de esos ejemplos de diálogo y equilibrios entre arquitectura y escultura, y como tal citado entre los ejemplos más elocuentes:

«[...] Le relief, aut ou bas, tient à l'Exposition une place importante. Il s'affirme, aux cotés de la ronde-bosse, l'art du décor par excellence pour les édifices de notre pays, bien supérieur à la fresque que s'accommode mal de nos hivers éclat [...] (Fig. 32).

M. Joseph Bernard est un poète de la forme. Il prête à ses figures une morbidesse attirante. Elles expriment, en tous leurs détails, une volupté contenue et frémissante. Cou légèrement gonflé, lèvres molles, attitude disent la nostalgie du désir. Si l'on peut souligner parfois un certain arbitraire, cet arbitraire n'a rien de choquant. Il apparaît, dans l'art du sculpteur comme, dans l'art littéraire, la loi qui impose le rythme d'un sonnet. Il est spontané, naturel.

La claire entente de M. Joseph Bernard dans l'art du relief est manifeste. Le décor sculpté qu'il plaça à l'intérieur du pavillon Ruhlmann ou aux frontons d'une cour sur l'esplanade des Invalides, comme celui qui forme frise dans le salon des Ambassadeurs, anime les murs où il est placé. Ses bas-reliefs ne sont pas conçus comme de froids tableaux qui craignent d'accrocher la lumière. S'ils semblent avoir quelque mollesse, c'est la matière surtout, le plâtre, qu'il faut accuser. Profonds, vibrants, leurs lignes sont enlacées par l'ombre es jouent avec elle» (Jean, 1925) (Fig. 33).

El *Hotel du Collectionneur* fue visitado y admirado por millones de visitantes, despertando la admiración por el trabajo de Ruhlmann, especialmente entre una rica clientela internacional. «El pabellón fue también considerado como el símbolo más ambicioso de

la exposición, reafirmando la supremacía del gusto y del talento de los franceses para la industria de lujo» (Ch. Benton, 2003, p. 146). Pero el Art Déco francés no sería seguramente todo lo que fue sin el impulso y apoyo que recibió del ámbito de la moda y la decisiva contribución de Poiret o Paquin. Poiret prefirió exponer sus creaciones y las del Atelier Martine en tres barcazas –*Amours, Délices y Orgues*–, donde se mostraban también decoraciones murales impresas en tela según diseños de Dufy. Pero el esfuerzo económico de Poiret, cuyas finanzas hacía un tiempo que se tambaleaban, no tuvo compensación alguna, sino que agudizó una insostenible línea descendente. El fracaso de Poiret era todo un símbolo de la encrucijada en la que se encontraba el arte decorativo en la época de la revolución de las masas. El eje principal de los Invalides se cerraba con el llamado *Patio de los Oficios (Cour des Metiers)* (Figs. 34, 35 y 36). Allí Charles Plumet diseñó un espacio en el que la escultura, las fuentes y los jarrones trazaban simétricas correspondencias.

Una mayor contención y modernidad podía apreciarse en el pabellón de Lyon y Saint-Etienne de T. Garnier (Fig. 37). Un interesante edificio que se situaba en una posición intermedia entre los clasicismos de Patout y las expresiones más radicales de Le Corbusier o Melnikov. Garnier esencializa el edificio sin romper por completo el vínculo con el orden clasicista que alimentaba la arquitectura francesa de ese momento. Por el contrario, un Art Déco, un tanto más maquinista o industrial se imponía en el pabellón de Nancy de Pierre Le Bourgeois y Jean Bourgon, con una discreta deuda al pabellón de cristal de Bruno Taut para la exposición de Colonia de 1913 (Fig. 38 y 39).

Auguste Perret, el maestro del hormigón, proyectó una de las obras más importantes de la exposición el Teatro. En el cual el rigor del oficio y la lógica de la estructura hacía innecesario cualquier despliegue decorativo, manteniendo vivo el espíritu clasicista. Su edificio fue muy positivamente valorado por la mayor parte de la crítica, Landry lo considera el principal de los edificios exentos de la Exposición (Figs. 40, 41 y 42):

«Parmi les ouvres isolées dont l'examen n'est pas commandé par la place qu'elles occupent dans un plan d'ensemble, il convient d'étudier en première ligne celles qui se réclament de l'esthétique du béton, et parmi celles-ci le théâtre du à MM. Perret et Granet.

Le théâtre est une des catégories d'édifices pour lesquelles une modification de notre sensibilité fait maintenant paraître inutile les éléments décoratifs. Un théâtre est un moyen, non une fin; tout doit y être subordonné à la pièce qu'on y voit, à la musique qu'on y entend. Une décoration peut nous proposer une signification expressive en désaccord avec celle de cette pièce, de cette musique (c'est le cas pour la décoration de l'Opéra lorsqu'on y joue de la musique wagnérienne ou postwagnérienne). L'habitude, favorisée par la sou-

plése de l'éclairage électrique, d'assombrir les salles rend plus inutile encore toute ornementation.

C'est ce qu'ont parfaitement compris, voici déjà longtemps; MM. Perret; le théâtre des Champs Elysées a été un heureux produit de cette esthétique nouvelle de laquelle se réclame, plus nettement encore, le théâtre de l'Exposition.

Louons-en d'abord, car c'en est l'essence, les dispositions intérieures: La scène avec ses trois compartiments susceptibles d'être isolés pour encadrer des actions simultanées: ou successives, l'écran blanc, long de plus de trente mètres, qui en forme le fond et sur lequel des projections pourront faire apparaître tous les décors que l'on voudra; la galerie de service qui, à l'étage supérieur, contourne la salle et où seront concentrés tous les projecteurs. La salle, d'une teinte uniforme "aluminium" contient un nombre de sièges plus restreint que celui auquel parvenaient les anciennes combinaisons, mais tous sont bien placés pour voir et pour entendre. Le plafond éclairant ne comporte comme élément ornemental que les caissons qui en accusent la structure, et, dans les angles des emboîtements cubiques qui rappellent assez curieusement les pendentifs prismatiques des coupôles arabes.

En un tel domaine le système de la structure nue est absolument à sa place. On bâtit en effet peu de théâtres, et d'autre part le nombre des combinaisons possible est assez élevé pour qu'un créateur puisse affirmer sa personnalité (et c'est au fond l'objet essentiel de l'art) par le simple choix d'un plan. Il en est tout autrement pour ce qui est d'une maison d'habitation, par exemple; là les réalisations sont nombreuses, le champ des combinaisons restreint et si l'on veut qu'un édifice possède une personnalité propre, il est difficile de ne pas avoir recours à des procédés décoratifs qui ne sont point strictement commandés par la structure» (Landruy, 1925).

En todo este suntuoso conjunto eran Le Corbusier y Melnikov los que realmente se abrían hacia una dimensión nueva en clara confrontación al espíritu del Art Déco. Sus edificios eran ya parte de otra historia, iniciada hacia ya más o menos una década, que iba tomando carta de naturaleza y en la cual las veleidades historicistas no tenían cabida. En realidad fue el edificio ruso el que más sorpresa causó, incluso sus mismos detractores lo veían como lo más sorprendente de la exposición. A Le Corbusier se le había solicitado construir la casa de un arquitecto, pero lo rechazó cuestionándose acerca del sentido de tal definición. «Pourquoi d'un architecte? Ma maison est celle de tout le monde, de n'importe qui...» (Cabanne, 1986, p. 69). En el Cour la Reine levantó el pabellón de L'Esprit Nouveau, cual manifiesto de su idea, función y equipamiento de la arquitectura del futuro. Le Corbusier había salvado con audacia suma el escollo de la vegetación del parque asimilándola a la construcción. Los muros interiores lucían pin-



turas del propio arquitecto y había cuadros de Braque, Juan Gris, Ozenfant y Picasso, nombres poco frecuentes en los otros pabellones de la exposición. Le Corbusier exponía dioramas de la *Ville Contemporaine* y la alucinación racionalista del *Plan Voisin de París*.

## LA PARTICIPACIÓN ESPAÑOLA Y LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA EXPOSICIÓN

Aunque la participación extranjera no fue excesivamente extensa y estuvieron ausentes países como Alemania y Estados Unidos, había una buena representación de los estados europeos con interesantes pabellones como los de Austria, Polonia (Figs. 43 y 44), Holanda, Bélgica, Checoslovaquia, Dinamarca o Italia, que dejaban patente la diversidad de registros del Ar Déco y en algunos casos el peso de las improntas nacionales en la nueva arquitectura. Aunque los estilos históricos estaban en principio excluidos, varios países no renunciaron de ellos por completo, como es el caso del pabellón de Italia de Brasini, que afirmaba de manera bien rotunda el espíritu romano de su arquitectura. Pero la tradición que con más frecuencia se reinterpreto, desde un acercamiento impregnado por la sensibilidad moderna, fue la del arte popular, tanto en los objetos y decoraciones como en las mismas arquitecturas. Los ejemplos quizás más singulares de estas recreaciones los ofrecían los interiores de los pabellones de Polonia, Checoslovaquia y especialmente el interior del pabellón de Austria del ya consagrado maestro Josef Hoffmann (Figs. 45, 46 y 47).

El pabellón de España fue encomendado al arquitecto aragonés Pascual Bravo que se inclinó por una interpretación bastante libre del regionalismo; tendencia en la que él ya había sido un joven aventajado. Su proyecto de casa aragonesa en 1919 había llamado la atención crítica de Torres Balbás (Pérez Rojas, 1990, p. 289), director en esos años de la prestigiosa e influyente revista *Arquitectura*. Aunque Bravo no acudía a modelos regionales muy concretos buscaba unas formas identificables con el tipismo de lo hispano. El sello que a primera vista parece primar en su edificio para la Exposición de París es el del andalucismo. Nada extraño si se tiene en cuenta que Sevilla había sido uno de los principales bastiones y avanzada de la arquitectura regionalista en España. La ciudad donde este estilo había tenido un mayor impacto, tanto en la renovación del centro como en las nuevas barriadas. Las obras para la Exposición Iberoamericana de 1929 se encontraban en pleno auge después de años de debates, polémicas y paralizaciones. El andalucismo hacía tiempo que asumía la imagen de España y era quizás en Sevilla donde con más facilidad podían encontrarse un tipo de villa u hotelito más o menos en

la línea del edificio que ahora proyectaba Bravo (Fig. 48). Pero andalucismo al margen, lo cierto es que las arquitecturas regionalistas de estos años manejaban una serie de fórmulas y recursos compartidos, siendo el esquema tipológico de los hoteles un tanto afin. El mayor o menor vuelo de los tejados de los torreones, por ejemplo, era una de las características diferenciadoras entre las villas del norte y del sur, además del uso o preferencia de unos materiales. Basta comparar una villa de Leonardo Rucabado en Santander o Bilbao con las de Juan Talavera o Aníbal Álvarez en Sevilla para apreciar lo que los une y los separa. El espíritu de lo pintoresco unificaba bastante estas arquitecturas a un nivel internacional. Visto en este contexto diría que el edificio de Pascual Bravo en París podría estar más cerca de la arquitectura de Juan de Talavera que de la de Rucabado. Pero en realidad es fundamentalmente la idea de tipismo la que parece primar, frente a la del regionalismo popular y casticista de las arquitecturas blancas. Desde esta idea de tipismo se permite hacer del regionalismo una interpretación decorativa y estilizada. Una arquitectura, en suma, afin al espíritu del Art Déco similar a la de otras propuestas.

El año de la Exposición de París –que con frecuencia se maneja como referencia del punto de partida del Art Déco, cuando en realidad es su apoteosis- se estaban finalizando una serie de obras muy significativas de la arquitectura española como el Círculo de Bellas Artes de Madrid de Antonio Palacios. Es cierto que hay una fase del Art Déco en España posterior a la Exposición de 1925 que refleja los impactos del certamen parisino, siendo difícil encontrar antes de esas fechas, salvo muy raras excepciones, las aplicaciones del cubismo decorativo en arquitectura, pero esta referencia apenas tiene validez para el resto de las artes. Ya hace años señalé la existencia de un Arte Déco en España anterior a 1925, que en el apartado del diseño gráfico había dado extraordinarios frutos. A modo de ejemplo basta recordar el cartel de Rafael de Penagos para los Bailes de Máscaras del Círculo de Bellas Artes de Madrid de 1912 para constatarlo plenamente (Pérez Rojas 2006, p. 64). Aunque de un modo más tímido la arquitectura había comenzado a acercarse a esta nueva sensibilidad desde las versiones tardías de la Secesión vienesa, que funcionaba ya para muchos como un modelo de transición que favorecía la evolución hacia un nuevo clasicismo; también se había producido una aproximación desde el regionalismo novecentista que inició su andadura a partir de 1910 aproximadamente. Antonio Palacios, Teodoro Anasagasti y Rafael Masó, son en mi opinión tres de los nombres más significativos de esta primera evolución hacia el espíritu del Art Déco desde la vía vienesa. Tres protagonistas con estilos y evolución muy diferentes, que tampoco fueron ajenos al desarrollo de la arquitectura regionalista. En cuanto el regionalismo más estricto fue imprescindible la aportación de Leonardo Rucabado, Juan Talavera y Aníbal González entre otros muchos. Hacia qué tendencia o magisterio cabría

enfocar la arquitectura de Pascual Bravo, es algo difícil de situar con precisión dado lo poco que se conoce de su obra y lo escasamente estudiada que aún está. Pero no estaríamos quizás desencaminados situándola más cerca de Anasagasti (Fig. 49).

El pabellón de Pascual Bravo en París no fue muy apreciado por buena parte de los críticos españoles, que en bastantes casos llegaron a ignorarlo en sus comentarios. El edificio se complementaba con detalles decorativos de distintas especialidades. Las puertas y ventanas de hierro forjado eran obra de Juan José García; columnas cerámicas con leones de R. Roca; fuentes de cerámica sevillana de la Casa González; esculturas de Mateo Hernández; vidrieras de la Casa Maumejean según diseños de Néstor y Pedro Muguruza; y cerámicas de Zuloaga.

Especial relevancia tuvieron las obras presentadas en el Grand Palais y en la Galerie Dominique. El grupo catalán FAD (Fomento de las Artes Decorativas), del que era presidente Santiago Marco, se presentó independientemente con una nutrida y digna representación de muebles del propio Marco, Badrinas, Rigol, Ribas; tapices y telas de Aymat y Cardys; decoraciones de Viullaró, Marco, Plaxats, Busquets y lacas de Bracons. En el Gran Palais había una más amplia representación española donde sobresalían las obras gráficas de Penagos, Bartolozzi, Manchón, Capuz, Larraya, las decoraciones de Fontanals, y las escenografías de Barradas para la Linterna Mágica del Teatro de Arte de Martínez Sierra. Aunque no se cuestiona la valía de los participantes, resulta patente que era el diseño gráfico la gran avanzada del Art Déco español, pudiendo competir las creaciones de estos artistas con las de los restantes nombres internacionales. De hecho Rafael de Penagos figuró entre los galardonados en el certamen. El interés de la crítica francesa lo suscitaba la obra de Mateo Hernández. René-Jean destaca el papel de Francia como cabeza del arte de la escultura. París había sido el centro de formación de singulares artistas presentes en otras secciones extranjeras, como era el caso del escultor Mateo Hernández. René-Jean lo destacaba entre los escultores del certamen considerándolo como un compatriota, ya que sus obras estaban presentes año tras años en los salones parisinos y no en las exposiciones españolas. Citaba que era el Museo de Luxemburgo, entre los grandes museos, el único que acogía en sus colecciones uno de sus granitos, pues Mateo Hernández no tallaba más que las piedras más duras, granito o diorita: «Il l'estaille directement, sans jamais tracer aucun repère, tant est grande sa science et la certitude de son coup d'oeil» (Jean, 1925).

Rambosson ponderaba la tendencia moderna de algunos arquitectos y decoradores españoles siendo más generosos en la valoración del pabellón que los muchos críticos nacionales, pero la principal expresión de nuestra modernidad era la obra de los ilustradores gráficos presentes en el Grand Palais:

«L'Espagne compte quelques architectes et décorateurs de tendance parfaitement moderne. Elle n'en a pas moins édifié un pavillon de style mauresque légèrement modifié. On ne saurait nier le goût avec lequel M. Pascual Bravo le construisit et celui qui présida à l'organisation intérieure. Une question de principe cependant se pose. M. Mateo Hernández, sculpteur fougueux et précis, qui peupla les parterres d'une faune intensément vivante, directement taillée dans la diorite, reste seul dans le programme.

La modernité reprend ses droits au Grand-Palais, notamment avec une collection d'affiches très significatives, avec de verreries et des maquettes de théâtre (Fig. 50).

Quant au hall organisé, dans la Galerie Saint-Dominique, par la Société des arts décoratifs de Barcelone, il témoigne de la louable activité des artistes et industriels catalans, bien que leurs stands soient, au point de vue des réalisations, au dessous de ce que nous pouvions attendre d'un centre toujours actif et original» (Rambosson, 1925) (Fig. 51).

**Pedro Artiñano incide en la presencia de creaciones decorativas inspiradas en la tradición popular en concordancia con el espíritu de la arquitectura del pabellón, junto a otras de signo claramente moderno:**

«Siguiendo algo de lo que sirvió de norma para la construcción del pabellón, unas veces se ha buscado en nuestras artes populares, en lo que el pueblo espontáneamente produce, el sentido moderno del ejemplar, mientras en los trabajos de labor fina y costosa han marchado los artífices por caminos absolutamente independientes del arte popular, y así tenemos que en la planta baja del Gran Palais, junto a las obras perfectas y maravillosas de nuestros joyeros y esmaltadores, encerrada en el espléndido marco proyectado por el Sr. Masriera, aparecerá una cocina de campo, sevillana, con sus arcos de colores vivos, sus zajones, sus hierros de cocina trabajados en la sierra, enfrente de los muebles valencianos y de la azulejería de Manises, de Valencia y de Onda, trabajados en modelos rigurosamente modernos por los procedimientos clásicos, que aún hoy se conservan como curiosa tradición de los finales de la Edad Media.

En la Explanada de los Inválidos, una serie de conjuntos construidos por artistas catalanes, mueblistas, decoradores, vidrieros, esmaltadores, tapiceros, presentan un número de habitaciones cuya ordenación ha sido calculada y dispuesta por nuestro buen amigo y colaborador D. Santiago Marco, que ha unido a su sensibilidad de artista su espíritu trabajador infatigable.

Es la tercera Sección, de Agricultura y Educación. Estudiada la presentación del conjunto por nuestro buen amigo D. Manuel Fontanals, figuran los proyectos de nuestros más conocidos arquitectos, los trabajos ornamentales del Museo Nacional de Artes Indus-

triales, las series progresivas de técnicas tan curiosas y modernas como el “batik” y otro sin fin de trabajos de educación ornamental» (Artiñano 1925).

No fueron muy exhaustivas las críticas españolas sobre la Exposición de París, pero casi todos incidían en señalar el propósito inicial de buscar un arte nuevo y en la influencia alemana y centroeuropea en la arquitectura del conjunto. El ingeniero Manuel Gallego consideraba que: «El pabellón español no representa muy brillantemente a nuestra patria, la que; por su actual pujanza artística, bien demostrada por el esfuerzo particular de los artistas que han concurrido [...], merecía por lo menos, otro emplazamiento: su aspecto arquitectónico, francamente pobre, tiene poco de típicamente nacional, sin que refleje la valía del arquitecto Sr. Bravo que lo ha proyectado, hombre prestigioso y joven que habrá luchado seguramente con dificultades insuperables» (Gallego 1925).

De opinión diferente era José Francés el cual escribía que:

«España tiene en la Exposición Internacional, una representación digna. Nuestro pabellón es uno de los atrayentes, y se ha sabido hermanar en él condición moderna, exigida al principio, con las licencias de estilos tradicionales y característicos que luego fueron no sólo tolerados, sino alentados.

Los artistas e industriales que concurren responden á sus prestigios respectivos. Las instalaciones están hechas con buen gusto, y el conjunto demuestra cómo nos encontramos en condiciones de luchar, en circunstancias más propicias, con la producción extranjera, y cómo merece la pena de que los industriales españoles comiencen a darse cuenta de la conveniencia de olvidar el viejo aforismo del buen paño y del arca para obtener con más óptimos resultados particulares una más eficaz influencia de los productos españoles más allá de sus fronteras.

Los trabajos de organización, elección e instalación de los envíos españoles han sido realizados por el Subcomité ejecutivo –compuesto de los Señores Doménech, Artiñano, Pérez Bueno y Pérez Dolz–, desglosado del Comité General y de acuerdo con el delegado general de España en París, D. Eugenio López Tudela.

El pabellón nacional es, como digo, un edificio atractivo, gallardo de línea, alegre de entonación. Obra del arquitecto Sr. Bravo, se presta a la armónica colaboración ornamental de artistas e industriales. [...] Fuera, en los jardines que circundan el pabellón, las esculturas en diorita negra, del escultor Mateo Hernández, aumentan la importancia artística de nuestra afirmación nacional» (Francés, 1925).

Uno de los miembros del subcomité ejecutivo, Pedro de Artiñano, que escribió dos artículos sobre el certamen en *El Sol*, justificaba que España hubo de concurrir a última hora, cuando ya los emplazamientos estaban distribuidos, pero aclaraba que gracias a los esfuerzos del delegado regio Eugenio López Tudela se consiguió finalmente un sitio adecuado y decoroso. Del pabellón de Bravo consideraba que reflejaba una inspiración regionalista estando inspirado:

«[...] en el ambiente de nuestro pueblo y en el color intensamente azul de nuestro cielo, construcción que participa de palacio y de cortijo, que recuerda los blancos edificios de Andalucía, las casitas de la costa del Mediterráneo, algo que, sin trascender a lo clásico, es mudéjar y español. Los que conocemos la historia del proyecto en ejecución, que se meditó en París nada más que en horas, en minutos, que se contaron angustiosamente para llegar dentro de la última ampliación de plazo, al contemplar hoy el pabellón con sus pérgolas teñidas de cobalto, todo luz y alegría, no podemos casi explicarnos cómo en plazo tan corto se pudo dar una sensación agradable y exacta de la vida del español.

Inglaterra, por ejemplo, seleccionó sus arquitectos, y entre un corto número de escogidos, celebró un concurso, puso a su disposición noventa mil libras, y el conjunto, lleno de aciertos de detalle, de soluciones admirables, de elementos decorativos bien combinados, no es para nosotros los españoles, quizá por incomprensión, una definición tan sincera de lo que entendemos nosotros que es Inglaterra, como da seguramente para los extranjeros la sensación de España, el pabellón proyectado y dirigido por D. Manuel Pascual Bravo» (Artiñano, 1925).

La crítica del ingeniero J. Eugenio Ribera primeramente atribuye todo aquello que considera accesorio –policromía de pinturas, vidrieras y cerámicas; iluminación eléctrica; jardinería– al gusto contemporáneo por la belleza opulenta en contraste con la frialdad propia de edificios de uso espiritual. A continuación justifica la cristalización del arte moderno –cuya sensibilidad se opone a la «ciencia arqueológica» de los «estilos clásicos»– en la Exposición de París como fruto de una evolución que describe brevemente apuntando elementos característicos alemanes, ingleses y franceses a la par que animando a los jóvenes arquitectos nacionales a renovar las formas y los materiales, entendiendo lo moderno como un ejercicio de libertad, verdad y belleza:

«¿Cuáles son, pues, las conclusiones que se derivan de esas manifestaciones de arte moderno, en el que todos los países, menos Alemania, han contribuido?

Desde luego, que no se precisan los frontones griegos para obtener proporciones majestuosas, ni las rocallescas filigranas del estilo Pompadour para decorar ricamente

una sala. Díganlo sino el patio y la escalera del Grand Palais, que hacen pensar en babilónicos cuadros, sólo imaginados en decoraciones de óperas. No cabe más sobriedad en el detalle ni mayor acierto en las proporciones.

Asimismo, con sobrios paneles decorativos o con pinturas, mármoles y cerámica bien combinados se han conseguido riquezas ornamentales más intensas que en el oro prodigado a profusión en los churriguerescos retablos de algunas catedrales o en los versallescos palacios y teatros.

Se ha demostrado también que los grandes dinteles planos, propios del hormigón armado, que tan deplorable efecto artístico producen a nuestros amantes de la bóveda tradicional, ofrecen buen aspecto y bellas proporciones cuando son lógicamente empleadas.

Las cubiertas no necesitan verse, ni aún menos ser elementos decorativos sus pñones o mansardas, y se construyen con arreglo exclusivo a las necesidades, disponiendo grandes azoteas o ligeros voladizos cuando así convenga.

En cambio, la decoración debe intensificarse aprovechando la escultura, las vidrieras y las cerámicas, la iluminación eléctrica, armónicamente distribuida y las riquezas ornamentales de pinturas; mármoles, hierros, bronces y maderas, todo ello con moderada profusión; por último, las plantas y flores, para adornar naturalmente sus accesos, contribuyen por su policromía a dar alegría a los conjuntos.

Así como en la moda actual impera la sencillez y el atavío femenino se aplica principalmente a favorecer las bellezas naturales del cuerpo, dejando casi al descubierto sus modeladas siluetas, así debe proceder el arquitecto para vestir sus edificios, no decorando sino lo preciso para que se aprecien sus proporciones, no ornamentando sino lo imprescindible para acusar su destino.

Es más trabajoso y difícil acertar con sencillas disposiciones y ornamentos, que no suelen obtenerse sino con pesados tanteos, en los que la goma debe trabajar más que el lápiz; pero la creciente cultura de nuestros arquitectos de abstenerse de copiar servilmente vetustos, aunque clásicos modelos, ya que su educación artística es más completa y refinada.

Como resumen de estos renglones, sólo añadiré que el estilo moderno no puede asemejarse a los de las épocas anteriores, cuyas características cultivaban un reducido número de artistas, que reproducían indefinidamente las disposiciones y ornamentos perfeccionados en un período de muchos años y, a veces, de siglos, recurriendo como único material a la piedra labrada, que a su vez contrae las proporciones a reglas precisas y sólo pueden aplicarse a templos o palacios.

Hoy son infinitos los destinos de las construcciones. Cada una de ellas debe proyectarse con proporciones y con materiales diferentes; asimismo su decoración varía con el carácter suntuoso, utilitario o industrial que se persigue.

¿Cómo ha de establecerse un estilo moderno que abarque desde la arquitectura aérea a la naval pasando por la terrestre?

No se ha creado, pues, un estilo moderno.

Lo que evidencia la Exposición es que puede prescindirse de los cánones arquitectónicos tradicionales, que resultan incongruentes para nuestra época; que las necesidades y las costumbres actuales deben satisfacerse con belleza y alegría mediante el armonioso empleo de materiales fáciles de aplicar; por último, que el buen gusto debe perseguirse por igual en la suntuosidad de un palacio que en la más modesta vivienda obrera, pero siempre con sencillez, sin ostentaciones ridículas y sin grotescas imitaciones.

Sintetizando en pocas palabras cuanto he querido decir: el estilo moderno es la *libertad*, no el libertinaje en la concepción; debe ser, además, la *verdad* en la ejecución y la *belleza* y comodidad en la realización» (Ribera, 1925).

La Exposición de París de 1925 *permitió apreciar a nuestros profesionales la diversidad de la arquitectura europea*, el contraste entre los «modernos» y los «contemporáneos», los radicalismos de Le Corbusier y Melnikov y las arquitecturas que estaban concebidas como soportes de vistosas decoraciones. Aunque en la Exposición abundan una exacerbada fastuosidad decorativa geometrizable, podía, sin embargo, trazarse, con los allí presentes, una síntesis de tendencias y escuelas que brindaban nuevas alternativas a la arquitectura española. En general, todas ellas ya eran conocidas, pero su presentación en un certamen internacional las difundía y potenciaba a una mayor escala. En su conjunto, la Exposición de París, presentada en tantas ocasiones como el origen del Art Déco supone su momento álgido o casi el inicio de la crisis, a pesar de la gran divulgación que tiene a partir de ese año. Las críticas de la Exposición muestran las diferentes lecturas y coincidencias que de ésta se hacen. Luis de Sala escribió unos comentarios en *La Construcción Moderna*, destacando que si bien no había en la exposición todas las novedades que cabía esperar, se había hecho un gran esfuerzo por buscar formas nuevas, que «si bien no se ha conseguido totalmente, en parte se ha realizado». Como otros comentaristas volvía a apreciar la enorme influencia austriaca y alemana visible en gran parte de los pabellones:

«Al componer los edificios casi todos están trazados a base de grandes masas y pocos huecos, siguiendo en la composición y estética de aquellos las normas y enseñanzas que nos vienen reportando los austriacos y alemanes desde hace tiempo. La única novedad que al interpretar este procedimiento se advierte es la tendencia manifiesta de intentar componerlos a base de planos y líneas horizontales, propósito en el que casi ninguno ha acertado, limitándose,



por el contrario, a adaptar a las formas y decoración de cada país los elementos de composición alemanes y austriacos [...]. El pabellón que más originalidad ofrece es el de Austria, por su modernísima composición».

En lo relativo a la decoración de fachadas opinaba que: «En general, es de una sobriedad grande limitándose a conseguir con elementos muy ricos, emplazados en contados sitios, y manifestándose en forma de bajorrelieves, bien situándolos sobre recuadros hechos «ad hoc» o en forma de fajas en sentido horizontal. Lo que de una manera monótona aparece en casi todos los pabellones es la decoración por medio de estrías verticales, que, por su prodigalidad, causan verdadera fatiga. Otra manifestación que se muestra con intensidad es la ornamentación en paramentos verticales y de algunos horizontales en muchos pabellones, verificada aprovechando elementos obtenidos por la estilización de la flora y ejecutándola en forma de bajorrelieves [...]. Los pabellones de los Países Bajos y de Dinamarca, construidos con ladrillos únicamente, son muy originales; este último, que está edificado con ladrillo colocado a sardinel y en hiladas horizontales. [...] En los elementos decorativos, remates bajorrelieves, frisos, etc., se aprecia una influencia grande de este estilo, que, a decir verdad, como decorativo, es adecuadísimo tratándolo en determinadas ocasiones y en formas discretas» (Pérez Rojas, 1990, p. 498).

Para el arquitecto Yárnos Larrosa la impresión era desconcertante, considerando pocas las novedades. En su valoración hace una selección bastante ecléctica de obras, apreciando la aportación española, pero considerando como la obra modélica y más moderna, al igual que otros muchos comentaristas arquitectónico, el Teatro de Perret:

«¿Presenta algo nuevo, definitivo, en Arquitectura la Exposición de París? En nuestra opinión, no. Cuanto en ella hemos visto recuerda a lo que con carácter moderno se viene produciendo estos últimos años, yendo a la cabeza de este movimiento de renovación Alemania y Austria principalmente. Grandes lienzos lisos, predominio de la línea recta sobre la curva, y empeño, a veces exagerado, en que desaparezca cuanto tienda a recordar los estilos clásicos. [...] En la tendencia moderna, impera demasiado la fantasía irrazonada y el capricho, que si alguna vez, cuando los justifica el talento, produce aciertos indudables, las más, por el contrario, da lugar a creaciones arbitrarias y pretenciosas. [...] Entre los franceses, merece la primacía el “de un coleccionista”, debido a la iniciativa del mueblista y decorador Ruhlmann. [...]. El aspecto de sus fachadas, dentro de las tendencias modernas, es el de los más acertados; sencillez, buen gusto, proporcionalidad [...]. El Pabellón de los Oficios, llamado también «de La Embajada», es otro de los que en nuestra opinión, más interesan. [...] Holanda,

Chescolovaquia y Polonia, dan la nota de mayor modernidad [...]. El de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, es de los que han originado mayor discusión. He aquí un juicio crítico y sintético que recordamos haber oído: «Rusia rompe con todo y no logra ofrecernos más que una escalera incómoda y una jaula de cristal, a través de la que se percibe un interior desordenado». De intento hemos dejado para el final el pabellón de España de nuestro compañero Pascual Bravo. Tanto en su disposición interna como en su aspecto externo nos parece acertado de proporciones y armonioso, [...] en él se ha atendido cuidadosamente todos sus detalles entre ellos las rejas y cerámicas, que son de una gran finura de composición, Bravo no quiso prescindir de lo tradicional; pero esto avalora más su trabajo.

[...] Restamos, por último, ocupamos del Teatro de la Exposición, que ofrece marcado interés, lo uno, porque tal vez sea el único edificio en el que se ha tratado de acusar su estructura valiéndose de ella como elemento que contribuya a su decoración sino también porque obedeció a un programa sugestivo, que marca nuevas orientaciones en la representación de obras escénicas» (Yarnoz Larrosa, 1925).

El pabellón de Rusia era para muchos la extravagancia y el chiste de la Exposición. Artiñano (1925) se detiene en él para dar esta descripción:

«Imaginad un rectángulo de amplias dimensiones en el que se establecen dos pisos y el conjunto cortado por una amplia faja diagonal que constituye la escalera, encerrado entre lisos tabiques de madera que se pintan en rojo. Las superficies exteriores del rectángulo son simples vidrieras, que dan la impresión de una estufa de jardinería o de una incubadora. En el conjunto se ha pretendido hacer ostentación de desprecio del arte. Sobre uno de los ángulos que produce la escalera diagonal sobre el rectángulo, se levantan tres postes de longitud exagerada, que se unen por triángulos inclinados y alternativos que tienen la ventaja de no servir para nada aunque tal vez representen mucho. La escalera se cubre, siguiendo el mismo orden, por una serie de superficies planas con inclinaciones alternadas, que tienen la ventaja de no resguardar ni el sol, ni el aire, ni el agua. Tal vez este pabellón represente la Rusia moderna, cuya vida interna conocen en España relativamente pocos; pero sus muros de vidrieras, sus tabiques de madera y su conjunto todo, parece que no guarda relación ni con el clima, ni con las más elementales necesidades de la vida. Ciertamente que es algo original y exótico; pero, a nuestro juicio, el pabellón nacional es la representación de un pueblo y no la fantasía de un constructor».

Más selectiva era la opinión de Bergamín, escrita en un tono informal, a modo de impresiones y muy clara su valoración de los representantes del ala más moderna:

«¿El lema de la Exposición? “Borrón y cuenta nueva”... Borriones... muchos; cuentas nuevas... ¡Qué pocas! Gracias a un Chareau, un Mallet, un Le Corbusier, experimentamos un hondo descanso, que agradecemos más en medio del zaraqueo...

El Pabellón del Turismo de Mallet-Estevens, con su caja pintada de rojo con el auto y los bomberos dentro, con su torre de planta de cruz, sus relojes sin números, iluminados en la noche por faros de automóvil, su gran hall iluminado por las espléndidas vidrieras de 20 metros de longitud, con sus cristales todos blancos admirables de dibujos y de ejecución, da quizás la nota más alegre y más verdadera de la Exposición.

Los holandeses han encontrado la arquitectura de su buen ladrillo... También nosotros tenemos un buen ladrillo...

Nuestro antiguo amigo José Hoffmann aparece esta vez ante nosotros como el maestro en el difícil arte de hacer un pabellón de Exposición. Su larga experiencia y su gran talento nos dan fácilmente resuelto, con una sencillez transparente, el complicado problema» (cit. Pérez Rojas, 1990, p. 500).

Bergamín destacaba además de las decoraciones del pabellón austriaco, el invernadero para aquél realizado por Behrens y luego los pabellones de Polonia (J. Czajkowski), Checoslovaquia (Gocar), URSS (Melnikof), Le Corbusier y los Perret. Para García Mercadal las obras más dignas de atención eran los pabellones de Polonia, Checoslovaquia, Austria y la URSS.

La relación más completa de los distintos industriales y artistas participantes, al margen del arquitecto y autores de los elementos decorativos del pabellón, antes citados, nos la ofrece José Francés en su larga crónica:

«Las salas de la planta baja del Grand Palais han sido distribuidas y preparadas, antes de las instalaciones de objetos, por el arquitecto señor Bravo. La rotonda central, por Luis Masriera. En las galerías del primer piso, la dirección del conjunto es de Manuel Fontanals, a quien corresponden también los cuatro paneaux al óleo y la ornamentación metálica del vestíbulo, ejecutada por Francisco Fontanals. Los otros paneaux son originales de Pedro Isern y de Vicente Petit.

En cuanto a la disposición e instalación de la Galería de Saint-Dominique, en la Explanada de los Inválidos, pertenece al arquitecto D. Santiago Marco y al Fomento de Artes Decorativas de Barcelona.

No pretendemos hoy dar sino una sucinta relación de nombres de expositores, ya que el espacio no consiente otra cosa.

Harto merecen artículos especiales los envíos de algunos artistas meritísimos a las diversas secciones de Cartelería, Textilería, Vidriería, Cerámica y Escultura.

En la sección de Arquitectura figuran los señores Bravo, Fernández Shaw, Fontanals, Gaudí, González Edo, Marco, Masriera, Mengemor, Merenciano, Petit, Traver, Vilaró y Vals.

Arte e Industria de la piedra: José Clará, Juan Flaxats, Mateo Hernández, Salvador Martorell.

Arte e Industria de la cerámica: García Montalbán, Guardiola, Quer, Huerta, Matéu, Mensaque, Monera, Roca, González Hermanos, Segarra (J. y V.), Valdecabres, Vidal y Zuloaga.

Arte e Industria del vidrio: Sres. Cardinets, Crespo, Gol, Maumejean, Mercadé y Queralt, Muguruza, Néstor, Rigalt, Solé y Sunyer.

Arte e Industria de la madera y el cuero: señores Baró, Bracons y Massot.

Arte e Industrias textiles: Sres. Aymat, Cardús, Cordero, Drago, De Soto, Victorina Durán, Pili, Gutiérrez, Márquez, Miguel y Plana, Thomas, Ibáñez, Tobilla, Sala, Román, Sanchos y Quiroga.

Arte e Industria del libro: Sres. Alonso, Calvo Roderó (Matilde), Bartolozzi, Aguirre, Escribá, Falla (Carmen), Gutiérrez Larraya, Quintana, Quintanilla, López Rubio, Fernández, Manchón, Montante, Ministerio de Instrucción Pública, Martínez Bádrieh, Peinador, Penagos, Bon, Bilbao, Tejada, Santonja, Tono y Walken.

Juguetes: Sres. Bartolazzi, Pagés, Sota y De Diego.

Vestidos y accesorios: Sres. Burillo, Cardús, Esteve, Llorens y Rocho.

Joyería y Bisutería: Sres. Marzo, Masriera y Carreras, Fuset y Grau, Soldevilla y Valls.

Artes del teatro: Sres. Martínez Sierra (conjunto de obras de Fontanals, Buhrman y Barradas), Pellicer, Broggi, Masriera, Estore y Vázquez Díaz.

Enseñanza: Instituto catalán de Artes del Libro, Museo Nacional de Artes Industriales, y señores Fortuna, Doménech, Muñoz Dueñas, Pérez Dolz y Rius» (Francés, 1925).

# L'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS ET INDUSTRIELS MODERNES DE PARIS EN 1925 ET LA CRITIQUE ESPAGNOLE

*Francisco Javier Pérez Rojas*  
Université de Valence, Espagne

L'Exposition de Paris de 1925 fut visité pendant qu'elle fut ouverte au public, par plus de 16 millions de personnes; elle devint ainsi un événement clé dans la diffusion internationale du style Art Déco. Cette affluence massive fut décisive pour la popularisation et la démocratisation de l'un des styles les plus exquis et élitiste des temps modernes, un style pluriel dans lequel étaient synthétisées les expériences d'avant-garde les plus immédiates avec une autre sorte de composantes de tendance plus éclectique, dont on réalise une lecture plus libre et plus stylisée. Comme le montrait l'exposition même dans son uniformité, il y avait déjà longtemps que le style avait mûri et qu'il avait donné des fruits très importants dans des domaines tels que la conception graphique, l'architecture, la peinture ou la sculpture. Pour se présenter à ce concours, il fallait apporter des créations modernes et les oeuvres à caractère historique, et les représentations rétrospectives du passé étaient exclues. Mais savoir ce qui était moderne et l'idée que s'en faisaient les uns et les autres était un problème des plus complexes. Comme plusieurs spécialistes l'ont déjà largement mentionné, l'exposition soulevait le conflit entre les «contemporains» et les «modernes». La première prémisse du concours était une affirmation de l'actualité. Tout en suivant l'expérience de Turin en 1902, les projets devaient s'éloigner de la tradition historique. Le jury de l'exposition de 1925 avait reçu la consigne de n'admettre que des oeuvres originales et nouvelles qui ne devaient pas être inspirées par l'art du passé. Mais l'esprit moderne fut interprété de façon différente par l'ensemble des artistes et architectes qui y participèrent. Une exposition d'art décoratif comportait une nuance d'incertitude et d'anachronisme pour ceux qui étaient radicalement modernes. C'est pourquoi il n'est pas étonnant que même un architecte des plus modérés comme Auguste Perret ait répondu à un journaliste, quelques jours après l'inauguration, que là où il y aurait un art véritable, point n'était besoin de la décoration (Cabanne, 1986, p. 54). L'Art Décoratif était un concept en voie d'extinction pour les architectes déjà plongés dans la dynamique rationaliste.

Cette prémisses de l'exposition fit l'objet de commentaire dans presque tous les comptes rendus. José Francés, par exemple, faisait allusion dans une critique aux difficultés et aux limitations que supposait le refus de la tradition:

«Si no aquel Style Nouveau, aquellas inéditas audacias y aquellas excitadas sorpresas de una actualísima estética, que se revelará por los bellos oficios y las artes industriales con el esfuerzo improvisado y la fantasía libre exigida por la Convocatoria de este certamen universal, se ha conseguido con la Exposición de París reunir – en torno a una amplísima, diversa y casi siempre atenuada manifestación de las industrias artísticas de Francia – una bastante cabal impresión de cómo en los principales países se producen las artes decorativas y se va, dentro de las normas tradicionales, aspirando a un estilo peculiar, característico, a tono con la época presente.

El Reglamento parecía fijar de un modo concreto el propósito contrario a ese tradicionalismo estético que, lejos de reprimirse y evitarse, debe precisamente ser estimulado cada día más.

El artículo 4.º advertía que sólo serán admitidas las obras de una “inspiración nueva y de una originalidad real”; que serían «rigurosamente rechazadas las copias, imitaciones y derivaciones de estilos antiguos o anteriores».

Se comprende hasta qué punto en cada nación la misma duda acometiera a las Comisiones organizadoras y a los Comités ejecutivos, y cómo esa errónea intransigencia había de ser olvidada cuando llegó el momento de realizar la idea inicial de Francia. Porque la expresión artística de una época no se produce de una manera explosiva y súbita, ni se suplen con extravagancias –en realidad, consecuencias de otras recientes o ya envejecidas; es decir, cayendo de manera más temible en el peligro que precisamente se quería evitar – la lógica evolución del tiempo y la natural coetaneidad del arte con las necesidades y costumbres de cada época.

Francia quería imponer a los futuros veinticinco años, al segundo cuarto de siglo, una fisionomía estética que borrara las de la segunda mitad del siglo XIX. Extinguir de un modo radical los estilos predominantes ayer y antes de ayer: el inglés, el alemán. Pero se dio cuenta pronto ella misma, con esa inteligencia y sensibilidad agudísimas que destacan a la gran nación sobre las demás, que el peor peligro sería para la propia Francia, si persistía en el propósito inicial.

Ni podía ni debía en un año destruir la obra de siglos. Su empacho de teorías, que tanto ha desvirtuado a las artes plásticas puras; que ha traído para los pintores y escultores franceses de última hora una fatal y decadente desorientación, no conagia demasiado a las producciones industriales de la capital, ha cumplido en los otros aspectos nacionales tan oportuna renovación de modernidad y apenas rozó la entrañable esencia virtual de cada uno.

Así pues, la Exposición de Artes Decorativas –salvo excepciones lamentable que no se pueden imputar a los artistas o industriales sometidos, con exceso de fantasía al famoso artículo 4.º, y por las que no se puede en ningún modo juzgar a los países equivocados, en la «fidelidad reglamentaria» – es lo que debe ser: un magnífico conjunto del arte unversal, del arte europeo, mejor dicho, como aliado de la vida moderna.

Arte europeo con la exclusión de Alemania y porque las secciones china y japonesa aparecen desvirtuadas por el afán de cumplir un Reglamento que parecía negarlas el derecho a manifestar la eterna, la profunda, la riquísima tradicionalidad estética de su oriental belleza.

Y como no podía nacer artificialmente, ser provocado el alumbramiento del «nuevo estilo», los abortos se limitan a algunas arbitrariedades lineales o cromáticas, a la intrascendencia arquitectónica de las puertas de entrada, a lo externo y transitorio, en fin, que cumple su misión ferial de atraer al visitante; pero que no atañe al valor estético del contenido, y que se olvida una vez dentro del recinto enorme de la Exposición» (Francés, 1925).

L'exposition naissait avec le dessein de définir un nouveau style, et même si celui-ci avait déjà été conçu, il est certain que ce fut cette manifestation qui, passé un certain temps, finirait par donner un nom et une entité à celui qui existait: Art Déco comme abréviation de la spécialité du concours. Dans ce sens on peut affirmer qu'il n'y eut aucune exposition internationale, dans l'histoire de cette sorte d'événements, qui eut été si étroitement associée à la diffusion et dénomination d'un cycle artistique. La recherche du nouveau style provoqua des commentaires très variés et même pittoresques et ironiques comme celui de Esplá sur l'inauguration avec les oeuvres inachevées:

«Se dice que de esta Exposición saldrá un arte nuevo, un estilo francés. Lo que se nota ahora en las construcciones, entre andamios, es cierta influencia alemana. Un crítico español que presenciaba conmigo aquella escena tan brillante, defendía la idea de que los vencidos imponen su arte a los vencedores. Así ocurrió con el estilo Imperio que se adoptó en Europa después de la derrota de Napoleón. Naturalmente, como todas las teorías de crítica, expuestas de un modo general, esto tal vez no sea del todo exacto. Pero de todas maneras, aquí casi todo el mundo entiende de arte y puede interpretar libremente lo que representa una Exposición abierta en el centro de París, a un lado y otro del río. Yo no me atrevo a creer que de esta Exposición salga un estilo nuevo. Lo más prudente es esperar a que esté terminada. Hasta ahora, entre el presidente de la República y unas cuatro mil personas que hemos asistido a la ceremonia, solo hemos hecho inaugurarla» (Esplá, 1925).

Face à la conception plus globale de ce qui était la tendance des expositions internationales depuis leurs débuts, celle de Paris de 1925 eut une orientation très spécifique, car elle fut fondamentalement consacrée à l'art décoratif et industriel modernes. La rénovation et la revalorisation des arts appliqués commencée par le mouvement anglais Arts and crafts, avait été une des grandes inquiétudes et l'une des réussites de l'Art nouveau, qui dans son approche de l'art partout et sa volonté de synthèse, rompit avec la hiérarchie des arts majeurs et mineurs. Willians Morris, Van de Velde ou Beherens avaient élevé au même niveau créatif un objet d'usage quotidien, une peinture ou un bâtiment. La Société des Artistes Décorateurs français fut fondée en 1901 comme une tentative pour renforcer et revendiquer la valeur et l'envergure des arts décoratifs et les droits de propriété de ses créateurs. Bientôt, les membres de la société nourrirent le projet d'organiser une grande exposition internationale qui apporterait du prestige à ses produits (D'Amato, 1991, p. 26; Laurent, 2003, p. 165). L'Exposition Internationale de Turin de 1902 fut la première du XX<sup>e</sup> siècle consacrée aux arts décoratifs. Les architectures de d'Aronco pour cette exposition rendaient manifeste la force et la séduction qu'exerçait à ce moment-là l'École de Vienne – et plus concrètement la personnalité de Wagner – parmi les créateurs européens. La conjonction Glasgow-Vienne était en train d'établir les premiers germes de celui qui serait le style majoritaire des années vingt. Les courants et les échanges artistiques entre différentes villes européennes contribuaient à fertiliser une nouvelle ambiance et un nouveau développement structurel. Si l'Exposition de Turin, citée antérieurement, avait eu lieu en 1902, un peu plus tard, en juin 1903, à Vienne, fut fondée le Wiener Werkstätte (Atelier Viennois) sous la direction de Josef Hofmann, l'architecte qui marquerait comme aucun autre créateur européen le passage vers une nouvelle architecture et un nouvel art décoratif, menant jusqu'à ses ultimes conséquences les géométries de Glasgow. Grâce au prestige et aux inquiétudes esthétiques de la nouvelle aristocratie de l'argent, Bruxelles qui avait été avec Victor Horta et ses clients un des laboratoires de l'Art Nouveau, l'était de nouveau pour l'Art Déco si l'on tient compte du fastueux déploiement que menèrent à bien dans la réalisation du palais, Stoclet (1905-1911) Hoffman et d'autres membres du Wiener Werkstätte tels que Gustav Klimt, Koloman Moser et Carl Otto Czescha. Si Glasgow fut à Vienne et Vienne à Bruxelles, de Bruxelles tout était plus proche et Paris ne tarda pas à se convertir en lieu de ramification internationale du nouveau style. De toute manière la conjonction n'était pas si simple ni si facile même si celui-ci fut un axe clé. Les progrès se réalisaient de façon simultanée sur divers fronts, car il y avait déjà Perret en France, Behrens en Allemagne, Frank Lloyd Wright aux États-Unis, Kotera en Tchécoslovaquie, Saarinen en Finlande et Palacios et Anasagasti



en Espagne, pour citer quelques noms éminents de l'architecture. C'est en 1909 que commença à prendre corps le projet d'organiser à Paris une Exposition Internationale d'arts décoratifs stimulée par le journaliste Roger Marx (D'Amato, 1991, p. 26).

Depuis un certain temps déjà, Paris était l'une des principales capitales mondiales du luxe et de la mode, la ville du plaisir, de la liberté et de la consommation modernes. Une exposition internationale était nécessaire pour mettre en évidence et réaffirmer la prédominance française dans ce domaine et renforcer son économie et son prestige face à la présence de nouveaux et difficiles concurrents. La renaissance des arts décoratifs allemands avait déjà été mise en évidence à l'Exposition de Paris de 1900, où plusieurs critiques avaient signalé une prédominance artistique germanique. Cette suprématie apparut de nouveau dans toute sa puissance au Salon d'Automne de Paris de 1910, où étaient présentes les créations modernes du Werkbund qui firent coïncider tant les réactions critiques nationalistes que l'admiration des regards les plus affranchis de préjugés. La réponse ne tarta pas à se produire: en 1911 une commission dirigée par René Guilleré, président de la Société des Artistes- Décorateurs, étudia la possibilité d'une Exposition internationale qui développerait en France une nouvelle conception et de nouvelles méthodes de production (Ch. Benton, 2003, p. 142). La proposition fut approuvée en 1912 avec l'intention de réaliser une exposition en 1915, idée qui fut reportée à cause de circonstances diverses, car elle ne se célébra qu'en 1925.

Mais l'esprit de Vienne pénétrait à Paris par la voie de Bruxelles mentionnée, avec la leçon permanente du palais Stoclet. Son retentissement parmi les architectes et les dessinateurs français ne tarda pas à se produire. En 1911 Luis Süe réalisa la décoration de la chambre d'amis du château de La Fougeraie (Fig. 1) avec une intégration ordonnée des divers éléments rectilignes et de forme ovale (Bouillon, 1989, p. 53). Mais ce fut l'architecte Robert Mallet-Stevens, neveu du banquier Stoclet, qui transmit principalement la création de Hofmann, en réalisant une lecture et une interprétation de son oeuvre. Le jeune français projeta la nouvelle grammaire décorative, apprise de la rigueur structurelle et de la pureté formelle de l'architecte viennois, sur différentes propositions typologiques qui allaient de la grande demeure à la maison ouvrière ou au bureau de poste. Cette conception se reflète dans sa Cité Moderne qu'il publie en 1922, mais sur laquelle il travaillait depuis 1917. En ce premier moment de genèse de l'Art Déco il se produisit aussi un apport décisif du monde de la mode: Paul Poiret fut séduit esthétiquement tant par l'exotisme renouvelé que les Ballets russes avaient incorporé que par les créations viennoises. En 1912 Poiret fonda l'Atelier Martine, dont l'implication dans les dessins montrait incontestablement sa connaissance des créations allemandes et autrichiennes.

Les tentatives d'application et de synthèse des nouvelles expériences d'avant-garde enrichirent le nouveau style. La Maison Cubiste de Raymond Duchamp-Villon (Fig. 2) fut présentée en 1912 au Salon d'Automne de Paris. C'était une des premières propositions d'applications décoratives du polémique mouvement moderne à l'architecture. À la genèse de l'idée se trouvait André Mare, mais le salon bourgeois pour cette maison, comme on l'avait ironiquement surnommé, était quelque chose de très différent à ce qu'on pourrait appeler strictement cubiste; il s'agissait d'un intérieur où dominait l'effet floral du papier peint, des tapis et des tapisseries. En 1913, à Londres, on créa aussi les Omega Workshops sous l'impulsion de Roger Fry, ce qui constitua une autre tentative intéressante et décidée d'application décorative d'inspiration moderne. En 1914, on inaugura à Cologne l'exposition du Werkbund qui avait un caractère différent avec une référence architecturale nettement d'avant-garde qui proclamait le besoin de rapprochement de la conception artistique au monde de l'industrie.

En 1912, Louis Süe avait créé l'Atelier Français. Après la guerre, Süe fonda en collaboration avec André Mare la Compagnie des Arts Français, où travaillèrent des noms connus dans le domaine des arts décoratifs; une entreprise –en marge du pouvoir des grands magasins– qui produisit des objets très variés en 1919 sous la direction de Louis Süe et d'André Mare (Camard, 1993) (Fig. 3). Une fois passé le fracas de la guerre l'avant-garde souffrit les conséquences du retour à l'ordre. Les soupçons pesaient sur le terme moderne et beaucoup des expérimentations qui avaient eu lieu pendant les années précédentes étaient qualifiées de «boche», parmi elles le cubisme. Mais paradoxalement la modernité avait aussi des connotations positives dans le contexte de la reconstruction d'après-guerre.

## L'EXPOSITION

C'est le 28 avril 1925 que fut ouverte au public de Paris l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (Fig. 4). L'importance symbolique du lieu choisi, qui s'étendait du Grand Palais jusqu'à l'explanade des Invalides avec le pont Alexandre III comme axe d'union, fut une condition qui imposa une vie éphémère aux constructions qui s'y trouvaient, et nous signalerons comme lieux fondamentaux Le Grand Palais, L'Avenue des Nations, qui longeait la rive droite de la Seine, et l'explanade des Invalides. Le choix de cet endroit fut mis en question par plusieurs architectes et urbanistes français qui considéraient que l'on avait perdu l'occasion de construire un nouveau quartier à Paris, qui n'aurait pas été soumis à l'impératif de la démolition

une fois l'exposition terminée. M. Agache, Secrétaire général de la Société Française des Urbanistes, aurait préféré la zone de la Défense, «là où se fera particulièrement sentir la poussée extensive du Grand Paris» (Cabanne, 1986, p. 59).

On peut dire que les vingt-trois hectares d'Exposition donnaient lieu à trois centres d'intérêt: le Grand Palais (Figs. 5 et 6) où, pour beaucoup, se condensait l'essentiel de l'Exposition; l'Avenue des Nations, qui partait de la Concorde et continuait sur la rive droite de la Seine, jusqu'à l'Avenue Victor Manuel; et la grande explanade des Invalides. Le pont Alexandre III qui unissait les deux rives, accueillit une série de boutiques où les industriels parisiens exposèrent leurs nouveaux produits. La porte d'honneur située sur les Champs Élysées, s'ouvrait entre le Grand Palais et le Petit Palais et formait un ensemble d'entrées étagées. Un chroniqueur espagnol rapportait que: «Para cada una de las naciones que concurren, la Exposición tiene dos aspectos: el pabellón y las secciones; el primero, es el mástil para colocar la bandera, las secciones son la expresión de la industria moderna y de las artes de cada pueblo. Las construcciones que se suceden a lo largo del río, desde la puerta de la plaza de la Concordia hasta la avenida de Víctor Manuel, son un algo que pretende simbolizar el país, el país presente, tal como hoy existe, no precisamente el pasado, su tradición o su historia, sino lo que constituye la actualidad; sin pretensiones de adivinar el porvenir y por eso naciones como Italia, como el Japón o como Suiza construyeron sus edificios interpretando la arquitectura del país, quizá alguno inspirándose demasiado en la tradición, pero al fin del caso con indiscutible personalidad» (Artiñano, 1-5-1925). La totalité de l'emplacement se divisa en deux parties égales. L'une occupée par la France et l'autre par les installations étrangères. La participation devait être ajustée aux cinq groupes principaux d'architecture, de mobilier, de décoration, des arts du théâtre de rue et des jardins, et de l'enseignement. L'ensemble se subdivisait en trente-sept sections qui accueillaient, parmi d'autres contenus, l'art et l'industrie de la pierre, du bois, du métal, de la céramique, du verre, du cuir, du meuble, du papier, des tissus, du livre, des jouets, des moyens de transport, de la mode, des accessoires du vêtement, de la parfumerie, de la bijouterie fantaisie, de la joaillerie, de la photographie et de la cinématographie. Tacitement, José Francés faisait une observation sur l'importance, non encore perçue, de l'exposition:

«Esta ciudad de arte, de trabajo, de ejemplaridad estética y de suntuoso recreo se ve invadida constantemente por varios centenares de miles de personas. Durante la noche presenta aspectos fantásticos de luces, músicas, festivales acuáticos, representaciones escénicas, salones de baile y toda suerte de regocijos.

En artículos sucesivos procuraremos ir reflejando algunas de las características de esta Exposición cuya trascendencia no se ha empezado todavía a comprender del todo, detenidos sus comentarios en el umbral de las diatribas o sumergidos en esa nocturna frivolidad de los jardines feéricos, los peniches modernos y los fuegos artificiales imaginados de M. Poiret con ese ingenio deslumbrador que le ha hecho famoso en el arte de la modistería» (Francés, 1925).

Les perspectives de l'exposition, que révèlent les photographies de l'époque, laissent voir un ensemble harmonique et équilibré avec des architectures symétriques aux géométries pures qui considéraient les formes cubiques et en saillie en contraste avec les courbes et les arrondis. Le goût pour la monumentalité et pour les formes catégoriques conduit à un vaste déploiement de pylônes et de volumes qui donnaient un aspect monumental aux entrées de la plupart des pavillons. Peu d'expositions avaient eu jusqu'à ce moment-là autant de fontaines et de sculptures de style classique, lisses ou avec des reliefs. La fontaine en tant que symbole du flux permanent était un des motifs les plus récurrents de l'Art Déco et de cette exposition. De nombreux autres critiques ont souligné la présence décisive, la collaboration et le dialogue entre la sculpture et l'architecture. René Jean, entre autres, écrivait à ce sujet: «Et d'abord, il convient de souligner que l'un des résultats heureux de cette exposition, c'est d'avoir appelé à collaborer d'une manière étroite architectes et sculpteurs. Beaucoup, parmi les premiers, ont oublié que la lumière doit créer la beauté de l'architecture, qu'elle est l'auxiliaire indispensable de l'artiste. Par contre, les sculpteurs, mêmes les plus médiocres, se sentent soumis à ses lois qui, à tout propos, se présentent à leur esprit. Si la rénovation des arts du mobilier a des peintres à sa base, si c'est à eux qu'est dû l'essor heureux pris par l'aménagement des intérieurs, les sculpteurs semblent devoir prendre, à leur tour, une influence, et cette influence, c'est l'architecture surtout qui en bénéficiera» (Jean, 1925). La scénographie de la lumière fut un autre des aspects les plus choyés, et les plus novateurs de l'exposition.

Les portes d'accès à l'enceinte furent particulièrement significatives et soignées. Elles furent conçues par différents auteurs, qui imposèrent la marque, particulière de leur style en parfait accord avec l'esprit de l'architecture intérieure dont ils représentaient l'attrait. La porte d'Honneur montrait fièrement son caractère d'entrée principale à l'exposition (Figs. 7, 8 et 9). Ses auteurs furent les architectes Henry Favier et A. Ventre. Les grilles furent conçues par Edgar Brandt (1880-1960), maître par excellence dans le travail du métal. La composition qui était travaillée en fer se basait sur des formes courbes qui suggéraient tant la nouvelle élaboration du palmier que le

thème du jet d'eau. Brandt utilisait pour ses travaux avec les métaux la soudure auto-gène, technique qui permet de travailler avec diverses sortes de métaux. Les bas-reliefs des Arts et de l'Industrie furent réalisés par les frères Martel qui avec leur oeuvre donnaient un air de dynamisme «cubofuturiste» à l'entrée de l'enceinte.

À côté de la Porte d'Honneur il y avait des créations quelque peu hétérogènes. De plus, de l'extérieur du Grand Palais, on pouvait voir dans son voisinage le pavillon d'Italie de l'architecte Brasini d'inspiration clairement romaine et juste derrière la tour du pavillon de Tourisme de l'architecte Mallet-Stevens (Fig. 10). Le contraste entre l'oeuvre de Brasini et celle de Mallet-Stevens met en évidence d'une façon très nette la diversité des options et des tendances que l'Art Déco était capable de concilier: la confrontation entre contemporains et modernes que reflétait l'exposition.

La Porte de la Concorde fut conçue par l'architecte Pierre Patout (Figs. 11 et 12). Sa composition et sa disposition était complètement différente de celle de la Porte d'Honneur. Formée par un cercle de dix piliers monumentaux, elle hébergeait au centre un grand arbre du jardin, car on ne pouvait couper aucune des plantes qui s'y trouvaient. La statue de l'Accueil de Luis Dejean s'érigait en face. Les accès se trouvaient sur les côtés, les piliers étaient en réalité un symbole monumental. Bien que je croie qu'on ne les a pas mis en rapport, je dirais que la porte de la Concorde semblait une lecture Art Déco de l'ensemble mégalithique de Stonenghe. La nuit, la partie supérieure des piliers s'illuminait et ils ressemblaient à des phares énigmatiques. Par la Porte de la Concorde on accédait à la rue transversale où se trouvaient la plupart des pavillons étrangers, jusqu'à l'avenue Victor Manuel. La porte d'Orsay qui fut conçue par Louis Boileau arborait un grand panneau en guise d'affiche peint par Louis Voguet. Il y avait plusieurs autres portes mais elles ne présentaient pas la monumentalité de celles que nous venons de citer.

L'approche urbanistique de l'Exposition n'était pas à la hauteur des attentes qu'avaient fondées sur elle certains professionnels. A. Gallego écrivait à ce sujet dans *La Construcción Moderna* (15-11-1925), que «sentía tener que manifestar públicamente su completa desilusión, una vez recorrido el recinto que encierra el amplio cuadro al que todos los países han aportado sus producciones artísticas e industriales». Cet auteur manifestait également son étonnement face à la substitution de ce qui avait été annoncé comme «Village moderne» par le «Village français»; une enceinte où les architectures suscitaient plus d'intérêt en tant qu'éléments isolés que comme ensemble urbanistique. En réalité, il pensait que le plus grand charme ainsi que l'apport urbanistique se trouvaient dans le jardinage, qui se manifestait avec goût et variété. En effet, il y avait des quantités de projets et de réalisations de «parques jardines, ciudades jar-

dines, arcos de follaje, pórticos, pergolas, juegos de agua, serres, mobiliarios de jardines, fuentes de todo tipo». Les tubes lumineux s'étaient introduits dans les étangs et dans les massifs des jardins et les projecteurs lançaient leurs rayons colorés sur les masses de fleurs (Fig. 13). L'application du jardinage dans les bâtiments était également intéressante. Cette artificielle «recréation» d'avant-garde de la nature provenait des arbres cubistes en béton armé à base de plans disposés obliquement que les frères Martel réalisèrent et qui furent installés dans un jardin conçu par l'architecte Mallet-Stevens dans la zone des Invalides (Fig. 14). Des arbres de quatre mètres qui étaient conformes à l'esthétique des créations de cet architecte dans l'exposition. Joël Martel répondait à un intervieweur que ces créations étaient «une démonstration technique de la délicatesse de construction qu'on peut obtenir du ciment armé et, d'autre part, la recherche d'un parti décoratif et plastique» (Veillot, 1996, p. 60). La recherche d'abstraction triomphait sur la routine plastique selon les opinions de leurs auteurs.

L'une des places les plus caractéristiques de l'enceinte était celle de la Cour des Métiers de Patout, aux extrémités de laquelle se trouvaient les quatre tours les plus hautes de l'Exposition. Un commentateur français décrivait avec une certaine prosopopée romantique cet endroit:

«[...] claustro silencioso y sin columnas, recinto tranquilo sin más adornos que unas fuentes cuyos tazones se revisten de hermosos mosaicos, adonde vendrán a descansar y a soñar los cansados visitantes, entre el fluir de las aguas y el resplandor de los oros y de los esmaltes, en un ambiente de sutil voluptuosidad y de lujo discreto, propio de París.

Unas galerías cubiertas que arrancan de aquel conjunto hacen comunicar entre sí las cuatro torres que dominan la Explanada. Son ellas las que van a abrigar los vinos de Francia. Erguidas, macizas, hechas de un solo bloque de hormigón, aligeradas por unos inmensos ventanales, hay en lo alto de ellas grandes salones, que vendrán a ser los restaurantes colgantes en que los hombres de otros climas saborearán las exquisiteces de la cocina francesa, la dulce sensualidad de nuestros viejos manjares provincianos.

De los techos de todos aquellos salones culgan, vaciados en yeso, las frutas de cada comarca, como si madurasen en la atmósfera propia del país. En los cuatro rincones de cada torre, las jaulas de los ascensores desaparecen tras colosales letreros que repiten canción de la tierra, cuantos vinos, cuantos licores, cuantos elixires se elaboran con el zumo de las frutas y el perfume de las sabias de las diferentes plantas» (Pitollot, 1925).

## PAVILLONS FRANÇAIS

Les pavillons français occupaient plus de la moitié des 23 hectares cédées pour l'exposition. Ceux des maisons commerciales françaises et des grands magasins bordaient la rue principale, de l'autre côté du fleuve. Une fois franchie la porte d'Honneur, se présentait la voie principale de l'enceinte, à laquelle on accédait en traversant le Pont Alexandre III, transformé pour l'occasion en une rue commerciale qui faisait revivre l'esprit des ponts historiques italiens (Fig. 15). Maurice Dufrenne conçut deux constructions symétriques qui se prolongeaient le long du pont et où les marques françaises exposaient leurs produits. Les piliers sveltes et contondants, qui divisaient chaque tronçon introduisaient dans l'ensemble une image compacte flanquée de tours caractéristique du style, dont les répertoires décoratifs, structurels et iconographiques, se trouvaient là parfaitement rassemblés.

Après le pont, c'est le déploiement des pavillons des maisons commerciales françaises de la consommation et de la production artistique qui commençait. Ceux des grands magasins de Paris étaient particulièrement significatifs car il y avait longtemps déjà qu'ils avaient créé leurs propres ateliers de dessin (Fig. 16). À partir de 1909 les grands magasins commencèrent à embaucher des artistes de prestige pour diriger des laboratoires artisanaux destinés à la production de meubles et d'objets: Maurice Dufrenne pris en charge en 1912 la direction de l'atelier «La Maîtrise» pour Les Galeries Lafayette; René Guilleré et Louis Sognot furent les premiers directeurs de l'atelier «Printemps» du grand magasin Printemps; Paul Follot dirigea à partir de 1923 l'atelier «Pomone» du grand magasin Au Bon Marché (Veronesi, 1978, p. 83).

Le pavillon Printemps pour les Magasins du Printemps, des architectes Sauvage et Wymbo, s'écartait quelque peu des directives dominantes, car il évoquait, avec sa couverture conique l'architecture africaine (Fig. 17); cependant, les pierres ovoïdes de Lalique, insérées dans le béton de la toiture, éliminaient tout soupçon de primitivisme. L'entrée se détachait grâce à deux puissants pylônes couronnés de massifs de fleurs et unis par un revêtement de pavés qui formaient un portique peu conventionnel. Le pavillon ne jouit pas de l'opinion favorable d'une partie de la critique qui le considérait surchargé. Sauvage avait été l'un des pionniers de l'architecture Art Déco en France. Son pavillon était, en réalité, l'un des plus originaux de l'ensemble, et peut-être le moins classiciste parmi les français. Sauvage, lui-même, en collaboration avec Cottreau, réalisa la Galerie Constantine, autre construction mémorable dans laquelle le motif si récurrent de la spirale une extrême originalité plastique.

Le pavillon Pomona pour Au Bon Marché, dont L. H. Boileau avait fait le projet en était un autre parmi les plus notables de l'ensemble (Fig. 18). Il était formé par

un bloc central à plan carré auquel furent ajoutés divers corps qui traçaient un ensemble en terrasses auquel aspiraient, en définitive, les plus pures créations Art Déco en suggérant la forme pyramidale. Le bâtiment était fermé par une coupole ou tambour octogonal. La porte d'accès était mise en valeur par des volumes échelonnés. Au centre se trouvait un superbe vitrail qui se projetait sur les portes mêmes. Sa base était formée de superpositions circulaires et géométriques qui mettait en évidence la projection décorative du cubisme à cette époque-là. Des motifs provenant du cubisme s'étendaient aussi sur la superficie des murs. La façade du pavillon de La Maitrise des Galeries Lafayette de J. Hiriart, G. Tribout et G. Beau était également identique (Fig. 19). Elle était dotée d'un perron qui conduisait à l'accès principal où on pouvait distinguer un panneau décoratif qui reproduisait le motif du soleil, si cher à l'iconographie Art Déco. Le pavillon de la maison d'édition G. Crés était aussi dû aux mêmes architectes. Le Pavillon Studium-Louvre, de A. Laprade, était construit selon un plan centralisé; il était couvert d'une coupole surbaissée qui lui donnait un certain aspect de bizantinisme (Fig. 20). Au rez-de-chaussée, les embrasures conservaient la composition de plusieurs encadrements du style Hoffman. Sur les saillants de l'étage supérieur il avait placé de grands vases de fleurs et au dernier étage, des vitrines.

Parmi les exposants, se trouvaient avec leurs pavillons, plusieurs firmes commerciales avec une trajectoire et un prestige consolidés internationalement. La Maison Christofle, avec ses spécialités en orfèvrerie, partageait avec Baccarat un espace dans un bâtiment intéressant conçu par George Chevalier et Chassaing; il s'agissait d'un bâtiment totalement assimilable aux compositions que l'architecture postmoderne récente a développé (Fig. 21). La manière de mettre en valeur la façade principale avec deux corps géométriques en guise de grand triglyphe, qui se terminaient, à leurs angles, par des boules, semblable à celle qui ferme la silhouette géométrique de la coupole, s'avérait assez originale.

Bien qu'ils n'aient pas cette tradition centenaires des précédents, les vitraux de Lalique étaient un classique de l'Art Nouveau qui s'adaptait aux nouveaux goûts: de fait, l'oeuvre de Lalique était également présente dans des espaces très divers de l'exposition (Fig. 22). Le pavillon avait été réalisé par Lalique lui-même avec la collaboration de l'architecte Marc Ducluzard. Ce bâtiment qui n'est, en général, pas consigné dans les publications de l'Art Déco, était d'une grande sobriété et élégance: un bloc cubique avec l'ajout de deux corps et de grandes portes vitrées sur toutes les façades: une corniche à peine marquée et une ligne de décoration au pochoir, sous celle-ci, maintenaient l'équilibre de la composition en limant la dureté des formes pures et abstraites. Cette nudité extrême du bâtiment contribuait à imposer, avec tout son attrait et sa richesse, les encadrements et les carreaux des vastes superficies vitrées des façades.



Le pavillon des manufactures de Sèvres, oeuvre de P. Patout et A. Ventre, était un bâtiment simple et élégant aux superficies plates avec des revêtements de céramiques sur les surfaces extérieures et les intérieurs raffinés (Figs. 23 et 24). Mais c'était son jardin et ses éléments sculpturaux qui lui conféraient un impact visuel plus important. Des animaux en porcelaine peuplaient l'extérieur. Mais c'était surtout ses huit potiches ou vases gigantesques qui attiraient l'attention. Ceux-ci étaient fermés par un couvercle original avec des formes enroulées qui incorporaient le motif de la spirale et de la volute et qui suggéraient aussi le flux du jet d'eau. De cette façon, l'accent était mis sur un objet qu'on pouvait assimiler avec la production des manufactures de Sèvres, et en même temps objet préféré des décorations Art Déco. Les grands vases et potiches abondaient dans l'enceinte. C'étaient les plus frappants avec ceux du pavillon Studium-Louvre.

La Compagnie des Arts Français, fondée par Süe et Mare en 1919, jouissait d'une solide représentation dans l'exposition, dans un pavillon dont ils étaient aussi les auteurs (Fig. 25). Celui-ci se composait d'un plan carré avec une coupole et une porte à l'angle, sans exagérations particulières. C'est là qu'étaient réunies les sculptures, peintures, meubles et objets de Roger de la Fresnaye, Luc-Albert Moreau et André Marty, (Haslam, 1987, p. 49). Le pavillon principal de la SAD (Société des Artistes Décorateurs) fut «Une Ambassade Française» avec une capitale indéterminée. Un projet de prestige proposé et subventionné par le Ministère de la Culture, qui acquérait pour l'État quelques uns des objets exposés. Le pavillon fut conçu par Charles Plumet avec la collaboration de professionnels déjà consacrés avec d'autres plus jeunes qui représentaient conjointement un éventail esthétique qui oscillait entre la tradition et la modernité. Parmi les participants se trouvaient Maurice Dufrené, Paul Follot, Pierre Selmersheim, Pierre Chareau, André Groult et René Herbst.

Les principaux représentants du courant traditionaliste et moderne à la française se chargèrent de la décoration de chacune des pièces. Le hall de Robert Mallet-Stevens montrait le processus de dépuración de son style dans son rapprochement des points de vue les plus rationalistes (Fig. 26). La conception des lampes à base de plaques rectangulaires en plans parallèles, attachées par des chaînes, constituait un des éléments décoratifs qui définissaient le plus cet intérieur. Les lampes fonctionnaient comme des structures suspendues en pleine harmonie avec les panneaux décoratifs qu'il avait commandés à Delaunay et à Léger, et qui étaient considérés, par certains critiques, peu adéquats pour une résidence officielle. La salle à manger fut conçue par Henri Rapin (Fig. 27). La table présentait une vaisselle de Sèvres et les couverts étaient de Jean Puiforcat. Les meubles, les tapis, les portes, les colonnes et les vitraux laissaient voir

l'unité d'un ordre géométrique. La bibliothèque conçue par l'architecte Chareau fut peut-être une des interventions les plus audacieuses et diffusées où il développait le thème de la lucarne avec toit ouvrant, évoquant ainsi un certain machinisme qui triomphera dans sa Maison de Verre emblématique. Francis Jourdain, responsable du gymnase et du fumoir, fit montre d'une grande simplification et d'un contraste de couleurs dans cet intérieur avec toiture-terrasse (Fig. 28). Les meubles étaient de Jean Dunand, spécialiste accompli dans la technique du laquage. André Groult fut le responsable de la Chambre de Madame et il imposa les formes courbes et volumineuses de son mobilier qui était complété par le rythme ondulé et harmonieux introduit par les rideaux de la fenêtre et du baldaquin du lit. Groult créa une atmosphère exquise de féminité avec laquelle la toile de Marie Laurencin se trouvait en affinité.

L'Hôtel du Collectionneur réalisé par Pierre Patout pour le Groupe Ruhlmann, était une autre des pièces architecturales les plus notables et significatives de l'ensemble de l'exposition, tant par son architecture que par son contenu (Figs. 29 et 30). Jacques-Émile Ruhlmann représentait l'aspect le plus élitiste de l'Art Déco, Option qu'il défendit lui-même en argumentant que les nouvelles créations n'avaient jamais été destinées aux classes moyennes (Camard, 1993 9. Ruhlmann était la vedette du mobilier design français, auteur de pièces emblématiques qui quinquessenciaient l'esprit du nouveau style, des créations exquises et capricieuses, mais aux formes simples, à travers lesquelles on devinait son admiration envers l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais en ne succombant jamais à la tentation du pastiche. Au Salon d'Automne de 1913, Ruhlmann avait été consacré comme le meilleur créateur de l'industrie du meuble français de luxe, et il s'imposa de nouveau au Salon d'Automne de 1919, le premier qui avait eu lieu après la guerre. Le Salon oval, consacré à la musique, avait des meubles laqués de Dunand, un tapis de Gaudissard, des statues de Bourdelle, Pompon et Bernard, et accroché à ses murs la toile Les perruches de Dupas (Fig. 31). La lampe colossale et majestueuse assumait, comme aucun autre objet, l'esprit élitiste et aristocratique qui primait dans le projet de ce pavillon. Des étagements, rotonde et piliers cylindriques configuraient un extérieur aux ambitions monumentales. Le bas-relief de La Danse de Joseph Bernard, sur un piédestal sur le sol, hommage à Jean Goujon de Janniot, le transformait en un de ces exemples de dialogue et d'équilibres entre l'architecture et la sculpture, et comme tel, cité parmi les exemples les plus éloquents:

«[...] Le relief, haut ou bas, tient à l'exposition une place importante. Il s'affirme, aux côtés de la ronde-bosse, l'art du décor par excellence pour les édifices de notre pays, bien supérieur à la fresque qui s'accommode mal de nos hivers éclat [...] (Fig. 32).

M. Joseph Bernard est un poète de la forme. Il prête à ses figures une morbidesse attirante. Elles expriment en tous leurs détails, une volupté contenue et frémissante. Cou légèrement gonflé, lèvres molles, attitude, disent la nostalgie du désir. Si l'on peut souligner parfois un certain arbitraire, cet arbitraire n'a rien de choquant. Il apparaît, dans l'art du sculpteur comme, dans l'art littéraire, la loi qui impose le rythme d'un sonnet. Il est spontané, naturel.

La claire entente de M. Joseph Bernard dans l'art du relief est manifeste. Le décor sculpté qu'il plaça à l'intérieur du pavillon Ruhlmann ou aux frontons d'une cour sur l'esplanade des Invalides, comme celui qui forme frise dans le salon des Ambassadeurs, anime les murs où il est placé. Ses bas-reliefs ne sont pas conçus comme de froids tableaux qui craignent d'accrocher la lumière. S'ils semblent avoir quelque mollesse, c'est la matière surtout, le plâtre, qu'il faut accuser. Profonds, vibrants, leurs lignes sont enlacées par l'ombre et jouent avec elle» (Jean, 1925) (Fig. 33).

L'Hôtel du Collectionneur fut visité et admiré par des millions de visiteurs, et il éveillait l'admiration pour le travail de Ruhlmann, surtout parmi une riche clientèle internationale. «El pabellón fue también considerado como el símbolo más ambicioso de la exposición, reafirmando la supremacía del gusto y del talento de los franceses por la industria de lujo» (Ch. Benton, 2003, p. 146). Mais l'Art Déco ne serait sans doute pas tout ce qu'il fut sans l'élan et l'appui qu'il reçut du milieu de la mode ni sans la contribution décisive de Poiret ou Paquin. Poiret préféra exposer ses créations et celles de l'Atelier Martine dans trois péniches –Amours, Délices et Orgues–, où il montrait aussi des décorations murales imprimées sur toile selon les dessins de Dufy. Mais l'effort économique de Poiret, dont les finances, depuis un certain temps, étaient chancelantes, n'eut aucune contrepartie, au contraire, il accentua une ligne descendante insoutenable. L'échec de Poiret était tout un symbole du carrefour dans lequel se trouvait l'art décoratif à l'époque de la révolution des masses. La dénommée Cour des Métiers fermait l'axe principal des Invalides (Figs. 34, 35 et 36). C'est là que Charles Plumet conçut un espace dans lequel la sculpture, les fontaines et les potiches traçaient des correspondances symétriques.

On pouvait apprécier une plus grande retenue et une plus grande modernité dans le pavillon de Lyon et Saint-Étienne de T. Garnier (Fig. 37). Un bâtiment intéressant qui se situait dans une position intermédiaire entre les classicismes de Patout et les expressions les plus radicales de Le Corbusier ou Melnikov. Garnier donne son essence propre au bâtiment sans briser complètement le lien avec l'ordre classiciste qui alimentait l'architecture française à ce moment-là. Au contraire, un Art Déco, quelque peu

plus machiniste ou industriel s'imposait dans le pavillon de Nancy de Pierre Le Bourgeois et Jean Bourgon, avec une dette discrète envers le pavillon de verre de Bruno Taut pour l'exposition de Cologne de 1913 (Figs. 38 et 39).

Auguste Perret, le maître du béton, projeta une des oeuvres les plus importantes de l'exposition le Théâtre. Dans cette réalisation, la rigueur du métier et la logique de la structure rendait inutile un quelconque déploiement décoratif, car l'esprit classiciste était maintenu vivant. La majorité de la critique evalua positivement son bâtiment, Landry le considère comme le bâtiment principal des bâtiments exempts de l'Exposition (Figs. 40, 41 et 42):

«Parmi les oeuvres isolées dont l'examen n'est pas commandé par la place qu'elles occupent dans un plan d'ensemble, il convient d'étudier en première ligne celles qui se réclament de l'esthétique du béton, et parmi celles-ci le théâtre dû à MM. Perret et Granet.

Le théâtre est une des catégories d'édifices pour lesquelles une modification de notre sensibilité fait maintenant paraître inutile les éléments décoratifs. Un théâtre est un moyen, non une fin; tout doit y être subordonné à la pièce qu'on y voit, à la musique qu'on y entend. Une décoration peut nous proposer une signification expressive en désaccord avec celle de cette pièce, de cette musique (c'est le cas pour la décoration de l'Opéra lorsqu'on y joue de la musique wagnérienne ou postwagnérienne). L'habitude favorisée par la souplesse de l'éclairage électrique, d'assombrir les salles rend plus inutile encore toute ornementation.

C'est ce qu'ont parfaitement compris, voici déjà longtemps MM. Perret; le théâtre des Champs Élysées a été un heureux produit de cette esthétique nouvelle de laquelle se réclame, plus nettement encore, le théâtre de l'Exposition.

Louons-en d'abord, car c'en est l'essence, les dispositions intérieures: la scène avec ses trois compartiments susceptibles d'être isolés pour encadrer des actions simultanées, ou successives, l'écran blanc, long de plus de trente mètres, qui en forme le fond et sur lequel des projections pourront faire apparaître tous les décors que l'on voudra; la galerie de service qui, à l'étage supérieur, contourne la salle et où seront concentrés tous les projecteurs. La salle, d'une teinte uniforme «aluminium» contient un nombre de sièges plus restreint que celui auquel parvenaient les anciennes combinaisons, mais tous sont bien placés pour voir et pour entendre. Le plafond éclairant ne comporte comme élément ornemental que les caissons qui en accusent la structure, et, dans les angles, des emboîtements cubiques qui rappellent assez curieusement les pendants prismatiques des coupoles arabes.

En un tel domaine le système de la structure nue est absolument à sa place. On bâtit en effet peu de théâtres, et d'autre part le nombre des combinaisons possibles est assez

élevé pour qu'un créateur puisse affirmer sa personnalité (et c'est au fond l'objet essentiel de l'art) par le simple choix d'un plan. Il en est tout autrement pour ce qui est d'une maison d'habitation, par exemple; là les réalisations sont nombreuses, le champ des combinaisons restreint et si l'on veut qu'un édifice possède une personnalité propre, il est difficile de ne pas avoir recours à des procédés décoratifs qui ne sont point strictement commandés par la structure» (Landry, 1925).

Dans la totalité de cet ensemble somptueux, Le Corbusier et Melnikov étaient ceux qui étaient sensibles à une nouvelle dimension clairement opposée à l'esprit de l'Art Déco. Leurs édifices faisaient déjà partie d'une autre histoire, commencée il y avait déjà plus ou moins une décennie, qui prenait peu à peu ses lettres de noblesse et dans laquelle les velléités historicistes n'avaient pas leur place. En réalité, ce fut le bâtiment russe qui causa la plus grande surprise, ses détracteurs inclus le considéraient comme le plus surprenant de l'exposition. On avait demandé à Le Corbusier de construire la maison d'un architecte, mais il refusa car il se demandait quel était le sens d'une telle définition. «Pourquoi d'un architecte? Ma maison est celle de tout le monde, de n'importe qui...» (Cabanne, 1986, p. 69). Sur le Cour la Reine il construisit le pavillon de L'Esprit Nouveau, en guise de manifeste de son idée, de la fonction et de l'équipement de l'architecture du futur. Le Corbusier avait surmonté avec une audace extrême l'écueil de la végétation du parc en l'assimilant à la construction. Les murs intérieurs exhibaient des peintures de l'architecte et il y avait des tableaux de Braque, Juan Gris, Ozenfant et Picasso, noms peu fréquents dans les autres pavillons de l'exposition. Le Corbusier exposait des dioramas de la Ville Contemporaine et l'hallucination rationaliste du Plan Voisin de Paris.

## **LA PARTICIPATION ESPAGNOLE ET LA RÉCEPTION CRITIQUE DE L'EXPOSITION**

Bien que la participation espagnole n'ait pas été excessivement importante et que des pays tels que l'Allemagne et les États Unis furent absents, il y avait une représentation satisfaisante des états européens avec des pavillons intéressants tels ceux de l'Autriche, de la Pologne (Figs. 43 et 44), de la Hollande, de la Belgique, de la Tchécoslovaquie, du Danemark ou de l'Italie, qui mettaient en évidence la diversité des registres de l'Art Déco et dans certains cas le poids des caractères distinctifs nationaux dans la nouvelle architecture. Bien qu'en principe les styles historiques soient exclus, plusieurs pays n'y

renoncèrent pas complètement, comme c'est le cas du pavillon d'Italie de Brasini, qui affirmait d'une manière très catégorique l'esprit romain de son architecture. Mais la tradition qui se réinterpréta le plus fréquemment, à partir d'un rapprochement imprégné de sensibilité moderne, fut celle de l'art populaire, tant dans les objets et les décorations que dans les architectures mêmes. Les exemples sans doute les plus singuliers de ces créations se trouvaient dans les intérieurs des pavillons de la Pologne, de la Tchécoslovaquie et spécialement dans l'intérieur du pavillon de l'Autriche du maître Joseph Hoffmann, déjà consacré (Figs. 45, 46 et 47).

Le pavillon de l'Espagne fut confié à l'architecte aragonais Pascual Bravo qui opta pour une interprétation assez libre du régionalisme; tendance dans laquelle il s'était déjà distingué. Son projet de maison aragonaise en 1919 avait attiré l'attention critique de Torres Balbás (Pérez Rojas, 1990, p. 289), directeur pendant ces années-là de la revue prestigieuse et influente *Arquitectura*. Même si Bravo ne recourait pas à des modèles régionaux très concrets, il cherchait des formes identifiables à la spécificité espagnole. À première vue, le style qui semble primer dans son bâtiment pour l'Exposition de Paris, est celui propre à l'Andalousie. Cela n'a rien d'étrange si l'on considère que Séville avait été l'un des principaux bastions et le précurseur de l'architecture régionaliste en Espagne. La ville où ce style avait eu l'impact le plus important, tant sur la rénovation du centre ville que sur les nouveaux quartiers. Les travaux pour l'Exposition latino-américaine de 1929 se trouvaient en plein essor après des années de débats, de polémiques et d'arrêts. Il y avait déjà longtemps que le caractère andalou assumait l'image de l'Espagne et c'est sans doute à Séville où l'on pouvait trouver le plus facilement un type de villa ou de petit hôtel particulier plus ou moins dans la ligne du bâtiment que Bravo concevait alors. Mais si l'on laisse l'aspect andalou à l'écart, il est certain que les architectures régionalistes de ces années-là utilisaient une série de formules et de ressources partagées, si nous considérons que le schéma type des hôtels était assez voisin. La saillie plus ou moins importante des toits des tours, par exemple, était l'une des caractéristiques qui différençaient les villes du nord de celles du sud, en plus de l'usage ou de la préférence pour certains matériaux. Il suffit de comparer une villa de Leonardo Rucabado à Santander ou à Bilbao avec celles de Juan Talavera ou Aníbal Álvarez à Séville pour apprécier ce qui les unit et ce qui les séparent. L'esprit du pittoresque unifiât pas mal de ces architectures à un niveau international. Si l'on tient compte de ce contexte, je dirais que le bâtiment de Pascual Bravo à Paris pourrait être plus proche de l'architecture de Juan de Talaver que de celle de Rucabado (Fig. 48). Mais c'est fondamentalement l'idée de ce qui est typique qui semble primer, face à celle du régionalisme populaire et puriste des architectures blanches. À partir de cette

idée du «typique», on peut donner du régionalisme une interprétation décorative et stylisée. Une architecture, en somme, proche de l'esprit de l'Art Déco et similaire à celle d'autres propositions.

L'année de l'Exposition de Paris – que l'on considère fréquemment comme le point de départ de l'Art Déco alors qu'il constitue, en réalité, son apothéose – une série d'oeuvres très significatives de l'architecture espagnole tel que le *Círculo de Bellas Artes* de Madrid d'Antonio Palacios, étaient en train de s'achever. Il est certain qu'il existe une phase de l'Art Déco en Espagne postérieure à l'Exposition de 1925 qui reflète les impacts de l'exposition parisienne. Il est difficile de trouver avant ces dates, sauf de très rares exceptions, les applications du cubisme décoratif en architecture, mais cette référence a peu de validité pour le reste des arts. Il y a déjà quelques années, j'ai signalé l'existence d'un Art Déco en Espagne Antérieur à 1925 qui dans le domaine de la conception graphique avait donné des résultats extraordinaires. En guise d'exemple, il nous suffit de nous souvenir de l'affiche de Rafael de Penagos pour les Bailes de Máscaras du *Círculo de Bellas Artes* de Madrid de 1912 pour en être pleinement convaincu (Pérez Rojas 2006, p.64). Même si, d'une façon plus timide, l'architecture avait commencé à se rapprocher de cette nouvelle sensibilité à partir des versions tardives de la Sécession viennoise, qui, pour beaucoup, fonctionnait déjà comme un modèle de transition qui favorisait l'évolution vers un nouveau classicisme; il s'était aussi produit une approche depuis le régionalisme Art Nouveau qui commença son cheminement plus ou moins à partir de 1910. Antonio Palacios, Teodoro Anasagasti et Rafael Masó, sont à mon avis trois des noms les plus significatifs de cette première évolution vers l'esprit de l'Art Déco à partir de la voie viennoise. Trois protagonistes avec des styles et une évolution très différents qui ne furent pas étrangers au développement de l'architecture régionaliste. Quant au régionalisme le plus stricte, l'apport de Leonardo Rucabado, Juan Talavera et Aníbal González parmi beaucoup d'autres, fut indispensable. Suivant quelle tendance ou quel enseignement serait-il possible d'aborder l'architecture de Pascual Bravo, c'est quelque chose de difficile à déterminer avec précision car pour l'instant on ne connaît pas beaucoup son oeuvre et elle est à peine étudiée. Mais nous n'aurions peut-être pas tort si nous la situons plus proche d'Anasagasti (Fig. 49).

Le pavillon de Pascual Bravo à Paris ne fut pas très apprécié par une bonne partie des critiques espagnols, qui, en de nombreux cas, en arrivèrent à l'ignorer dans leurs commentaires. Des détails décoratifs de diverses spécialités complétaient le bâtiment. Juan José García était l'auteur des portes et des fenêtres en fer forgé; Les colonnes en céramique avec des lions étaient de R. Roca; les fontaines en céramique de

Séville procédaient de la Casa González; les sculptures étaient de Mateo Hernández; les vitraux de la Casa Maumejean avaient été conçus par Nestor et Pedro Muguruza; et les céramiques étaient de Zuloaga.

Les oeuvres présentes dans le Grand Palais et dans la Galerie Dominique eurent une grande importance. Le groupe catalan FAD (Fomento de la Artes Decorativas), dont Santiago Marco était président, se présenta indépendamment avec une représentation nourrie et digne de meubles de Marco lui-même, de Badrinas, de Rigol, de Ribas; des tapis et des toiles d'Aymat et Cardys; des décorations de Viullaró, Marco, Plaxats, Busquets et des laques de Bracons. Dans le Grand Palais, il y avait une vaste représentation espagnole dans laquelle se détachaient les oeuvres graphiques de Penagos, Bartolozzi, Manchón, Capuz, Larraya, les décorations étaient de Fontanals, et les scénographies de Barradas pour la Linterna Mágica du Teatro de Arte de Martínez Sierra. Bien qu'on ne remette pas en question la valeur des participants, il s'avère évident que le grand précurseur de l'Art Déco espagnol était la conception graphique car les créations de ces artistes pouvaient concourir avec celles des autres noms internationaux. De fait, Rafael de Penagos figura parmi les lauréats de l'exposition. C'était l'oeuvre de Mateo Hernández qui suscitait l'intérêt de la critique française. René-Jean souligne le rôle de la France en tant que chef de file de l'art de la sculpture. Paris avait été le centre de formation d'artistes singuliers présents dans d'autres sections étrangères, comme c'était le cas du sculpteur Mateo Hernández. René-Jean le distinguait parmi les sculpteurs de l'exposition en le considérant comme un compatriote, puisque ses oeuvres étaient présentes d'année en année dans les salons parisiens et qu'elles ne figuraient pas dans les expositions espagnoles. Il mentionnait que le Musée du Luxembourg était le seul qui admettait parmi ses collections un de ses granits, car Mateo Hernández taillait seulement les pierres les plus dures, le granit ou la diorite: «Il le taille directement, sans jamais tracer aucun repère, tant est grande sa science et la certitude de son coup d'oeil» (Jean, 1925).

Rambosson considérait la tendance moderne de certains architectes et décorateurs espagnols avec plus de générosité que nombre de critiques nationaux, mais l'expression principale de notre modernité était l'oeuvre des illustrateurs graphiques présents dans le Grand Palais:

«L'Espagne compte quelques architectes et décorateurs de tendance parfaitement moderne. Elle n'en a pas moins édifié un pavillon de style mauresque légèrement modifié. On ne saurait nier le goût avec lequel M. Pascual Bravo le construisit et celui qui présida à l'organisation intérieure. Une question de principe cependant se pose. M. Mateo Hernández, sculpteur



fougueux et précis, qui peupla les parterres d'une faune intensément vivante, directement taillée dans la diorite, reste seul dans le programme.

La modernité reprend ses droits au Grand Palais, notamment avec une collection d'affiches très significatives, avec des verreries et des maquettes de théâtre (Fig. 50).

Quant au hall organisé, dans la Galerie Saint-Dominique, par la Société des Arts Décoratifs de Barcelone, il témoigne de la louable activité des artistes et industriels catalans, bien que leurs stands soient, au point de vue des réalisations, au dessous de ce que nous pouvions attendre d'un centre toujours actif et original» (Rambosson, 1925) (Fig. 51).

**Pedro Artiñano met l'accent sur la présence de créations décoratives inspirées de la tradition populaire en accord avec l'esprit de l'architecture du pavillon, à côté d'autres de tendance nettement moderne:**

«Siguiendo algo que sirvió de norma para la construcción del pabellón, unas veces se ha buscado en nuestras artes populares, en lo que el pueblo espontáneamente produce, el sentido moderno del ejemplar, mientras en los trabajos de labor fina y costosa han marchado los artífices por caminos absolutamente independientes del arte popular, y así tenemos que en la planta baja del Grand Palais, junto a las obras perfectas y maravillosas de nuestros joyeros y esmaltadores, encerrada en el espléndido marco proyectado por el Sr. Masriera, aparecerá una cocina de campo, sevillana, con sus arcos de colores vivos, sus zajones, sus hierros de cocina trabajados en la sierra, enfrente de los muebles valencianos y de la azulejería de Manises, de Valencia y de Onda, trabajados en modelos rigurosamente modernos por los procedimientos clásicos, que aún hoy se conservan como curiosa tradición de los finales de la Edad Media.

En la explanada de los Inválidos, una serie de conjuntos construidos por artistas catalanes, mueblistas, decoradores, vidrieros, esmaltadores, tapiceros, presentan un número de habitaciones cuya ordenación ha sido calculada y dispuesta por nuestro buen amigo y colaborador D. Santiago Marco, que ha unido a su sensibilidad de artista su espíritu trabajador infatigable.

Es la tercera Sección, de Agricultura y Educación. Estudiada la presentación del conjunto por nuestro buen amigo D. Manuel Fontanals, figuran los proyectos de nuestros más conocidos arquitectos, los trabajos ornamentales del Museo Nacional de Artes Industriales, las series progresivas de técnicas tan curiosas y modernas como el "batik" y otro sin fin de trabajos de educación ornamental» (Artiñano, 1925).

**Les critiques espagnoles sur l'Exposition de Paris ne furent pas très exhaustives, mais presque tous mettaient l'accent sur l'intention initiale de chercher un art nouveau et**

sur l'influence allemande et de l'Europe centrale dans l'architecture de l'ensemble. L'ingénieur Manuel Gallego considérait que: «El pabellón español no representa muy brillantemente a nuestra patria, la que, por su actual pujanza artística, bien demostrada por el esfuerzo particular de los artistas que han concurrido [...], merecía por lo menos, otro emplazamiento: su aspecto arquitectónico, francamente pobre, tiene poco de típicamente nacional, sin que refleje la valía del arquitecto Sr. Bravo que lo ha proyectado, hombre prestigioso y joven que habrá luchado seguramente con dificultades insuperables» (Gallego, 1925).

José Francés avait une autre opinion et il écrivait que:

«España tiene en la Exposición Internacional, una representación digna. Nuestro pabellón es uno de los atrayentes, y se ha sabido hermanar en él condición moderna, exigida al principio, con las licencias de estilos tradicionales y característicos que luego fueron no sólo tolerados, sino alentados.

Los artistas e industriales que concurren responden a sus prestigios respectivos. Las instalaciones están hechas con buen gusto, y el conjunto demuestra cómo nos encontramos en condiciones de luchar, en circunstancias más propicias, con la producción extranjera, y cómo merece la pena de que los industriales españoles comiencen a darse cuenta de la conveniencia de olvidar el viejo aforismo del buen paño y del arca para obtener con más óptimos resultados particulares una más eficaz influencia de los productos españoles más allá de sus fronteras.

Los trabajos de organización, elección e instalación de los envíos españoles han sido realizados por el Subcomité ejecutivo –compuesto de los Señores Doménech, Artiñano, Pérez Bueno y Pérez Dolz–, desglosado del Comité General y de acuerdo con el delegado general de España en París, D. Eugenio López Tudela.

El pabellón nacional es, como digo, un edificio atractivo, gallardo de línea, alegre de entonación. Obra del arquitecto Sr. Bravo, se presta a la armónica colaboración ornamental de artistas e industriales [...]. Fuera, en los jardines que circundan el pabellón, las esculturas en diorita negra, del escultor Mateo Hernández, aumentan la importancia artística de nuestra afirmación nacional» (Francés, 1925).

L'un des membres du sous-comité exécutif, Pedro de Artiñano, qui écrivit deux articles dans *El Sol* sur l'exposition, justifiait le fait que l'Espagne avait dû participer au dernier moment, quand les emplacements étaient déjà distribués, mais il expliquait que grâce aux efforts du délégué royal Eugenio López Tudela, on avait finalement obtenu un endroit adéquat et convenable. Quant au pavillon de Bravo, il considérait qu'il reflétait une inspiration régionaliste car il était inspiré:

«[...] en el ambiente de nuestro pueblo y en el color intensamente azul de nuestro cielo, construcción que participa de palacio y de cortijo, que recuerda los blancos edificios de Andalucía, las casitas de la costa del Mediterráneo, algo que, sin trascender a lo clásico, es mudéjar y español. Los que conocemos la historia del proyecto en ejecución, que se meditó en París nada más que en horas, en minutos, que se contaron angustiosamente para llegar dentro de la última ampliación del plazo, al contemplar hoy el pabellón con sus pérgolas teñidas de cobalto, todo luz y alegría, no podemos casi explicarnos cómo en plazo tan corto se pudo dar una sensación agradable y exacta de la vida del español.

Inglaterra, por ejemplo, seleccionó sus arquitectos, y entre un corto número de escogidos, celebró un concurso, puso a su disposición noventa mil libras, y el conjunto, lleno de aciertos de detalle, de soluciones admirables, de elementos decorativos bien combinados, no es para nosotros los españoles, quizá por incompreensión, una definición tan sincera de lo que entendemos nosotros que es Inglaterra, como da seguramente para los extranjeros la sensación de España, el pabellón proyectado y dirigido por D. Manuel Pascual Bravo» (Artiñano, 1925).

La critique de l'ingénieur J. Eugenio Ribera attribue en premier lieu tout ce qu'il considère accessoire – la polychromie des peintures, des verreries et des céramiques; l'illumination électrique; le jardinage – selon le goût contemporain pour la beauté opulente en contraste avec la froideur propre aux édifices à usage spirituel. Il justifiait ensuite la cristallisation de l'art moderne – dont la sensibilité s'oppose à la «science archéologique» des «styles classiques» – à l'exposition de Paris comme le fruit d'une évolution qu'il décrit brièvement en évoquant les éléments caractéristiques allemands, anglais et français tout en encourageant les jeunes architectes nationaux à renouveler les formes et les matériaux, et à considérer ce qui est moderne comme un exercice de liberté, de vérité et de beauté:

«¿Cuáles son, pues, las conclusiones que se derivan de esas manifestaciones de arte moderno, en el que todos los países, menos Alemania, han contribuido?

Desde luego, que no se precisan los frontones griegos para obtener proporciones majestuosas, ni las rocallescas filigranas del estilo Pompadour para decorar ricamente una sala. Díganlo sino del patio y la escalera del Grand Palais, que hacen pensar en babilónicos cuadros, sólo imaginados en decoraciones de óperas. No cabe más sobriedad en el detalle ni mayor acierto en las proporciones.

Asimismo, con sobrios paneles decorativo o con pinturas, mármoles y cerámicas bien combinados se han conseguido riquezas ornamentales más intensas que en el oro pro-

digado a profusión en los churriguerescos retablos de algunas catedrales o en los versallescos palacios y teatros.

Se ha demostrado también que los grandes dinteles planos, propios del hormigón armado, que tan deplorable efecto artístico producen a nuestros amantes de la bóveda tradicional, ofrecen buen aspecto y belles proporciones cuando son lógicamente empleadas.

Las cubiertas no necesitan verse, ni aún menos ser elementos decorativos sus pñones o mansardas, y se construyen con arreglo exclusivo a las necesidades, disponiendo grandes azoteas o ligeros voladizos cuando así convenga.

En cambio, la decoración debe intensificarse aprovechando la escultura, las vidrieras y las cerámicas, la iluminación eléctrica, armónicamente distribuida y las riquezas ornamentales de pinturas; mármoles, hierros, bronces y maderas, todo ello con moderada profusión; por último, las plantas y flores, para adornar naturalmente sus accesos, contribuyen por su policromía a dar alegría a los conjuntos.

Así como en la moda actual impera la sencillez y el atavio femenino se aplica principalmente a favorecer las bellezas naturales del cuerpo, dejando casi al descubierto sus modeladas siluetas, así debe proceder el arquitecto para vestir sus edificios, no decorando sino lo preciso para que se aprecien sus proporciones, no ornamentando sino lo imprescindible para acusar su destino.

Es más trabajoso y difícil acertar con sencillas disposiciones y ornamentos, que no suelen obtenerse sino con pesados tanteos, en los que la goma debe trabajar más que el lápiz; pero la creciente cultura de nuestros arquitectos de abstenerse de copiar servilmente vetustos, aunque clásicos modelos, ya que su educación artística es más completa y refinada.

Como resumen de estos renglones, sólo añadiré que el estilo moderno no puede asemejarse a los de las épocas anteriores, cuyas características cultivaban un reducido número de artistas, que reproducían indefinidamente las disposiciones y ornamentos perfeccionados en un período de muchos años y, a veces, recurriendo como único material a la piedra labrada, que a su vez contrae las proporciones a reglas precisas y sólo pueden aplicarse a templos o palacios.

Hoy son infinitos los destinos de las construcciones. Cada una de ellas debe proyectarse con proporciones y con materiales diferentes; asimismo su decoración varía con el carácter suntuoso, utilitario o industrial que se persigue.

¿Cómo ha de establecerse un estilo moderno que abarque desde la arquitectura aérea a la naval pasando por la terrestre?

No se ha creado, pues, un estilo moderno.

Lo que evidencia la Exposición es que puede prescindirse de los cánones arquitectónicos tradicionales, que resultan incongruentes para nuestra época; que las necesidades

y las costumbres actuales deben satisfacerse con belleza y alegría mediante el armonioso empleo de materiales fáciles de aplicar; por último, que el buen gusto debe perseguirse por igual en la suntuosidad de un palacio que en la más modesta vivienda obrera, pero siempre con sencillez, sin ostentaciones ridículas y sin grotescas imitaciones. Sintetizando en pocas palabras cuanto he querido decir: el estilo moderno es la libertad, no el libertinaje en la concepción; debe ser, además, la verdad en la ejecución y la belleza y comodidad en la realización» (Ribera, 1925).

L'Exposition de Paris de 1925 permit à nos architectes d'apprécier la diversité architecturale qui planait sur l'architecture européenne, le contraste entre les «modernes» et les «contemporains», les radicalismes de Le Corbusier et de Melnikov et les architectures qui étaient conçues comme supports de décorations voyantes. Même si dans l'exposition, on observait en abondance un faste décoratif géométrisant excessif, on pouvait, cependant, établir, avec ceux qui y étaient présents, une synthèse de tendances et d'écoles qui offraient de nouvelles alternatives à l'architecture espagnole. En général, elles étaient toutes déjà connues, mais leur présentation dans une exposition internationale permettait leur diffusion et les favorisait à une plus grande échelle. Dans son ensemble, l'Exposition de Paris, présentée en tellement d'occasions comme l'origine de l'art déco représente son moment culminant ou presque le commencement de la crise, malgré la grande divulgation que l'on en fait à partir de cette année-là. Les critiques de l'Exposition montrent les différentes lectures et coïncidences que l'on en fait. Luis de Sala écrivit quelques commentaires dans *La Construcción Moderna*, où il soulignait que bien qu'il n'y eut pas dans l'exposition toutes les nouveautés qu'on aurait pu attendre, un grand effort avait été fait dans la recherche de nouvelles formes, qui «si bien no se ha conseguido totalmente, en parte se ha realizado». De même que d'autres commentateurs il recommençait à apprécier l'énorme influence autrichienne et allemande visible dans une grande partie des pavillons:

«Al componer los edificios casi todos están trazados a base de grandes masas y pocos huecos, siguiendo en la composición y estética de aquellos las normas y enseñanzas que nos vienen reportando los austriacos y alemanes desde hace tiempo. La única novedad que al interpretar este procedimiento se advierte es la tendencia manifiesta de intentar componerlos a base de planos y líneas horizontales, propósito en el que casi ninguno ha acertado, limitándose, por el contrario, a adaptar a las formas y decoración de cada país los elementos de composición alemanes y austriacos [...]. El pabellón que más originalidad ofrece es el de Austria, por su modernísima composición».

En relation avec la décoration des façades il pensait que: «En general, es de una sobriedad grande limitándose a conseguir con elementos muy ricos, emplazados en contados sitios, y manifestándose en forma de bajorrelieves, bien situándolos sobre recuadros hechos «ad hoc» o en forma de fajas en sentido horizontal. Lo que de una manera monótona aparece en casi todos los pabellones es la decoración por medio de estrias verticales, que, por su prodigalidad, causan verdadera fatiga. Otra manifestación que se muestra con intensidad es la ornamentación en paramentos verticales y de algunos horizontales en muchos pabellones, verificada aprovechando elementos obtenidos por la estilización de la flora y ejecutándola en forma de bajorrelieves [...]. Los pabellones de los Países Bajos y de Dinamarca, construidos con ladrillos únicamente, son muy originales; éste último, que está edificado con ladrillo colocado a sardinel y en hiladas horizontales. [...] En los elementos decorativos, remates bajorrelieves, frisos, etc., se aprecia una influencia grande de este estilo, que, a decir verdad, como decorativo, es adecuadísimo tratándolo en determinadas ocasiones y en formas discretas» (Pérez Rojas, 1990, p. 498).

Pour l'architecte Yárnoz Larrosa l'impression était déconcertante, car il considérait que les nouveautés étaient rares. Dans son évaluation il procède à une sélection assez éclectique d'oeuvres, et tout en appréciant l'apport espagnol, il considère le Théâtre de Perret comme l'oeuvre modèle et la plus moderne, de même que de nombreux autres commentateurs de l'architecture:

«¿Presenta algo nuevo, definitivo, en Arquitectura la Exposición de París? En nuestra opinión, no. Cuanto en ella hemos visto recuerda a lo que con carácter moderno se viene produciendo estos últimos años, yendo a la cabeza de este movimiento de renovación Alemania y Austria principalmente. Grandes lienzos lisos, predominio de la línea recta sobre la curva, y empeño, a veces exagerado, en que desaparezca cuanto tienda a recordar los estilos clásicos. [...] En la tendencia moderna, impera demasiado la fantasía irrazonada y el capricho, que si alguna vez, cuando los justifica el talento, produce aciertos indudables, las más, por el contrario, da lugar a creaciones arbitrarias y pretenciosas. [...] Entre los franceses, merece la primacía el «de un coleccionista», debido a la iniciativa del mueblista y decorador Ruhlmann. [...] El aspecto de sus fachadas, dentro de las tendencias modernas, es el de los más acertados; sencillez, buen gusto, proporcionalidad [...]. El Pabellón de los Oficios, llamado también «de la Embajada», es otro de los que en nuestra opinión, más interesan. [...] Holanda, Checoslovaquia y Polonia, dan la nota de mayor modernidad [...]. El de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, es de los que han originado mayor discusión. He aquí un juicio crítico y sintético que recordamos haber oído: "Rusia rompe con todo y no logra ofrecernos

más que una escalera incómoda y una jaula de cristal, a través de la que se percibe un interior desordenado”. De intento hemos dejado para el final el pabellón de España de nuestro compañero Pascual Bravo. Tanto en su disposición interna como en su aspecto externo nos parece acertado de proporciones y armonioso, [...] en él se ha atendido cuidadosamente todos sus detalles entre ellos las rejas y cerámicas, que son de una gran figura de composición, Bravo no quiso prescindir de lo tradicional; pero esto avalora más su trabajo.

[...] Restamos, por último, ocupamos del Teatro de la Exposición, que ofrece marcado interés, lo uno, porque tal vez sea el único edificio en el que se ha tratado de acusar su estructura valiéndose de ella como elemento que contribuya a su decoración sino también porque obedeció a un programa sugestivo, que marca nuevas orientaciones en la representación de obras escénicas» (Yarnoz Larrosa, 1925).

Le pavillon de la Russie était pour beaucoup l’extravagance et la plaisanterie de l’Exposition. Artiñano (1925) s’attarde à en donner cette description:

«Imaginad un rectángulo de amplias dimensiones en el que se establecen dos pisos y el conjunto cortado por una amplia faja diagonal que constituye la escalera, encerrado entre lisos tabiques de madera que se pintan en rojo. Las superficies exteriores del rectángulo son siempre vidrieras, que dan la impresión de una estufa de jardinería o de una incubadora. En el conjunto, se ha pretendido hacer ostentación de desprecio del arte. Sobre uno de los ángulos que produce la escalera diagonal sobre el rectángulo, se levantan tres postes de longitud exagerada, que se unen por triángulos inclinados y alternativos que tienen la ventaja de no servir para nada aunque tal vez representen mucho. La escalera se cubre, siguiendo el mismo orden, por una serie de superficies planas con inclinaciones alternadas, que tienen la ventaja de no resguardar ni el sol, ni el aire, ni el agua. Tal vez este pabellón represente la Rusia moderna, cuya vidas interna conocen en España relativamente pocos; pero sus muros de vidrieras, sus tabiques de madera y su conjunto todo, parece que no guarda relación ni con el clima, ni con las más elementales necesidades de la vida. Ciertamente que es algo original y exótico; pero, a nuestro juicio, el pabellón nacional es la representación de un pueblo y no la fantasía de un constructor».

L’opinion de Bergamín était plus sélective, écrite sur un ton informel, en guise d’impressions avec une évaluation très claire des représentants de l’aile la plus moderne:

«¿El tema de la Exposición? “Borrón y cuenta nueva”... Borriones... muchos; cuentas nuevas... ¡Qué pocas! Gracias a un Chareau, un Mallet, un Le Corbusier, experimentamos un hondo descanso, que agradecemos más en medio del zaraqueo...»

El Pabellón del Turismo de Mallet-Estevens, con su caja pintada de rojo con el auto y los bomberos dentro, con su torre de planta de cruz, sus relojes sin números, iluminados en la noche por faros de automóvil, su gran hall iluminado por las espléndidas vidrieras de 20 metros de longitud, con sus cristales todos blancos admirables de dibujos y de ejecución, da quizá la nota más alegre y más verdadera de la Exposición.

Los holandeses han encontrado la arquitectura de su buen ladrillo... También nosotros tenemos un buen ladrillo...

Nuestro antiguo amigo José Hoffmann aparece esta vez ante nosotros como el maestro en el difícil arte de hacer un pabellón de Exposición. Su larga experiencia y su gran talento nos dan fácilmente resuelto, con una sencillez transparente, el complicado problema» (cit. Pérez Rojas, 1990, p. 500).

En plus des décorations du pavillon autrichien, Bergamín distinguait sa serre réalisée par Behrens et ensuite les pavillons de la Pologne (J. Czakjowski), de la Tchécoslovaquie (Gocar), de la U.R.S.S. (Melnikof), Le Corbusier et les Perret. Pour García Mercadal les oeuvres les plus dignes d'attention étaient les pavillons de la Pologne, de la Tchécoslovaquie, de l'Autriche et de la U.R.S.S.

La liste la plus complète des divers industriels et artisans participants, en marge de l'architecte et des auteurs des éléments décoratifs du pavillon, cités antérieurement, José Francés nous l'offre dans sa longue chronique:

«Las salas de la planta baja del Grand Palais han sido distribuidas y preparadas, antes de las instalaciones de objetos, por el arquitecto Sr. Bravo. La rotonda central, por Luis Masriera. En las galerías del primer piso, la dirección del conjunto es de Manuel Fontanals, a quien corresponden también los cuatro paneaux al óleo y la ornamentación metálica del vestíbulo, ejecutada por Francisco Fontanals. Los otros paneaux son originales de Pedro Isern y de Vicente Petit.

En cuanto a la disposición e instalación de la Galería Saint-Dominique, en la Explanada de los Inválidos, pertenece al arquitecto D. Santiago Marco y al fomento de Artes Decorativas de Barcelona.

No pretendemos hoy dar sino una sucinta relación de nombres de expositores, ya que el espacio no consiente otra cosa.

Harto merecen artículos especiales los envíos de algunos artistas meritísimos a las diversas secciones de Cartelería, Textilería, Vidriería, Cerámica y Escultura.

En la sección de arquitectura figuran los señores Bravo, Fernández Shaw, Fontanals, Gaudí, González Edo, Marco, Masriera, Mengemor, Merenciano, Petit, Traver, Vilaró y Vals.



Arte e Industria de la piedra: José Clara, Juan Flaxats, Mateo Hernández, Salvador Martorell.

Arte industria de la cerámica: García Montalbán, Guardiola, Quer, Huerta, Matéu, Mensaque, Monera, Roca, González Hermanos, Segarra (J.YV.), Valldecabres, Vidal y Zuloaga.

Arte e Industria del vidrio: Sres. Cardinets, Crespo, Gol, Maumejean, Mercadé y Queralt, Muguruza, Néstor, Rigalt, Solé y Sunyer.

Arte e Industria de la madera y el cuero: Sres. Baró, Bracons y Massot.

Arte e Industrias textiles: Sres. Aymat, Cardús, Cordero, Drago, De Soto, Victorina Durán, Pili, Gutiérrez, Márquez, Miguel y Plana, Thomas, Ibáñez, Tobilla, Sala, Román, Sanchos y Quiroga.

Arte e Industria del libro: Sres. Alonso, Calvo Roderó (Matilde), Bartolozzi, Aguirre, Escribá, Falla (Carmen), Gutiérrez Larraya, Quintana, Quintanilla, López Rubio, Fernández, Manchón, Montante, Ministerio de Instrucción Pública, Martínez Bádriach, Peinador, Penagos, Bon, Bilbao, Tejada, Santonja, Tono y Walken.

Juguetes: Sres. Bartolazzi, Pagés, Sota y De Diego.

Vestidos y accesorios: Sres. Burillo, Cardús, Esteve, Llorens y Rocho.

Joyería y Bisutería: Sres. Marzo, Masriera y Carreras, Fuste y Grau, Soldevilla y Valls.

Artes del teatro: Sres. Martínez Sierra (conjunto de obras de Fontanals, Buhrman y Barradas), Pellicer, Brggi, Masriera, Estore y Vázquez Díaz.

Enseñanza: Instituto catalán de Artes del Libro, Museo Nacional de Artes Industriales, y Sres. Fortuna, Doménech, Muñoz Dueñas, Pérez Dolz y Rius» (Francés, 1925).



## BIBLIOGRAFÍA – BIBLIOGRAPHIE

- Artiñano, Pedro M. de, «España en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París», en *El Sol*, 2 de mayo de 1925.
- Bayer, Patricia, «Guía Visual de un estilo decorativo (1920-1940)», Océano Grupo Editorial, Barcelona, 1999.
- Benton, Charlotte; Benton, Tim, et Wood, Ghislaine (dirs.), «L'Art deco dans le monde 1910-1939», La Renaissance du Livre, Tournai, 2003.
- Bergamín, Fernando, «Impresiones de un turista», en *Arquitectura*, 1925, n.º 78, pp. 236-239.
- Bossaglia, Rossana, «Guide all'architettura moderna», Editori Laterza, Bari, 1984.
- Bouillon, Jean-Paul, «Diario del Art Déco 1903-1940», Ediciones Destino, Barcelona, 1989.
- Cabanne, Pierre, «Encyclopédie Art Déco», Editions Aimery Somogy, Paris, 1986.
- Camard, Florence, «Süe et Mare et la compaigne des arts français», Les Éditions de l'Amateur, Paris, 1993.
- Chavanne, René, «La section autrichienne», en *Art et décoration*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris, IX-1925.
- Cinqualbre, Olivier (dir.), «Robert Mallet-Stevens. L'oeuvre complète», cat. exp. *Robert Mallet-Stevens, architecte (1886-1945)*, Centre Pompidou, Paris 2005.
- D'Amato, Gabriella, *Fortune e immagini dell'Art Déco. Parigi 1925*. Roma, 1991, Laterza.
- Duncan, Alastair, «Muebles Art Déco», Editorial Stylos, Barcelona, 1986.
- Espla, César, «La Exposición de Artes Decorativas», en *Las Provincias*, Valencia, 25-5-1925.
- Foucart, Bruno et al., «Ruhlmann. Un génie de l'art déco», Somogy éditions d'art, Paris, 2001.
- Francés, José, «La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas», en *La Esfera*, n.º 603, Madrid, 25-7-1925.
- Gallego, M., «Impresiones de una visita a la Exposición», en *La Construcción Moderna*, n.º 15, 15 de agosto 1925.
- Godoli, Ezio, *Guide all'architettura moderna. Il Futurismo*. Roma 1983, Laterza.
- Gromberg, Tag, «Paris 1925: una modernité éclatante» en *L'Art deco dans le monde 1910-1939*, La Renaissance du Livre, Tournai, 2003, pp. 157-163
- Haslam, Malcolm, «Un Monde Art Déco», en *L'esprit Art deco*, Flammarion, Espagne, 1987.
- Janneau, Guillaume, «Introduction a l'Exposition des Arts Decoratifs: considérations sur l'esprit moderne», en *Art et décoration*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris, V-1925.

- Klein, Dan; Mc Clelland, Nancy A.; Haslam, Malcolm. «L'esprit Art deco», Flammarion, Espagne, 1987.
- Landry, Lionel. «L'Exposition des Arts Décoratifs. L'Architecture: Section française», en *Art et décoration*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris, VI-1925.
- Laurent, Stéphan, «L'artista décorateur», en «L'Art deco dans le monde 1910-1939», La Renaissance du Livre, Tournai, 2003, pp. 165-171.
- Linares, Antonio G. de, «La Exposición Internacional de Artes Decorativas en París. ¿Verá surgir el nuevo estilo característico de nuestra época?», en *La Esfera*, n.º 588, Madrid, 11-IV-1925.
- Maenz, P., «Art Déco: 1920-1940», Editorial Gustavo Pili, Barcelona, 1976.
- Massobrio, G. et Portoghesi, P., «Album degli anni Venti», Editori Laterza, Roma-Bari, 1976.
- Pérez Rojas, Javier, «Art Déco en España», Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.
- Pérez Rojas, F. Javier, Rafael de Penagos 1889-1954, Fundación MAPFRE, Madrid, 2006.
- Pitollet, Camile, «Un paseo por la blanca ciudad de las artes modernas», en *La Esfera*, n.º 596, Madrid, 6-VI-1925.
- Possémé, Évelyne, «Le mobilier français 1910-1930. Les années 25», Éditions Massin, Paris, 1999.
- Rambosson, Yvanhoé, «L'Exposition des Arts Decoratifs. La participation étrangère: II. -Japon, Belgique, Angleterre, Italie, Russie, Yougoslavie, Espagne, Luxembourg, Suisse, Grèce, Danemark, Turquie», en *La Revue de l'Art*, Paris, VII-1925.
- René, Jean, «La sculpture a l'Exposition des Arts Decoratifs», en *La Revue de l'Art*, Paris, VIII-1925.
- Sala, Luis de, «Breves comentarios a sus tendencias modernas.» En *La Construcción Moderna*, n.º 15 y 16 de agosto de 1925, p. 497.
- Taylor, Brian Brace, «Pierre Cahreau. Designer and architect», Feierabend, Peter et Bald, Sally (eds.), Berlín, 1992.
- Varenne, Gaston, «L'Exposition des Arts Decoratifs. Section étrangères: La Plogne – La Tchécoslavaquie – L'U.R.S.S.», en *Art et décoration*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris, IX-1925.
- Veronesi, Giulia, «Stile 1925, ascesa e caduta delle Arts Déco», Vallecchi editore Firenze, Firenze, 1978.
- Yarnoz Larrosa, José, «La Arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas». en *Arquitectura*, n.º 78, 1925, pp. 225-235.

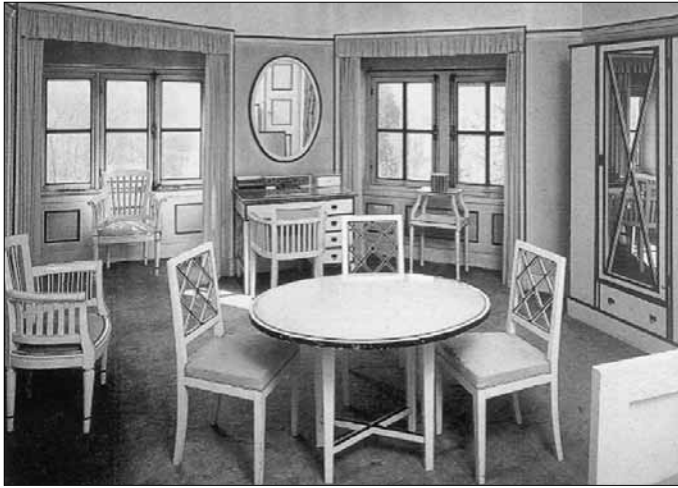


Fig. 1. Lous Süe. Habitación de invitados del Château de la Foujeraie, Bruselas, 1911.



Fig. 2. Raymond Duchamp-Villon. Maqueta de la Casa Cubista.



Fig. 3. André Mare, Roger de la Fresnaye, Marie Laurencin y Jean-Louis Gambert. Salón Burgués de la Casa Cubista.

Fig. 4. Plano de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París en *l'Art et Décoration*.

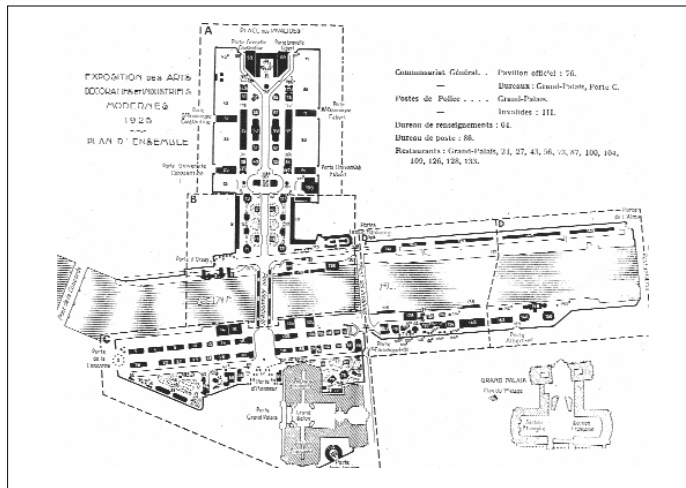


Fig. 5. Charles Letrosne. Interior del Grand Palais.





Fig. 6. Süe y Jaulmes. Sala de fiestas en el Grand Palais.



Fig. 7. Henry Favier, André Ventre y Edgar Brandt. Porte d'honneur.

Fig. 8. Henry Favier,  
A. Ventre y Edgar Brandt.  
Porte d'honneur (detalle).







Fig. 9. Henry Favier,  
A. Ventre y Edgar Brandt.  
Porte d'honneur iluminada).

Fig. 10. Robert Mallet-Stevens. Pabellón de Turismo.



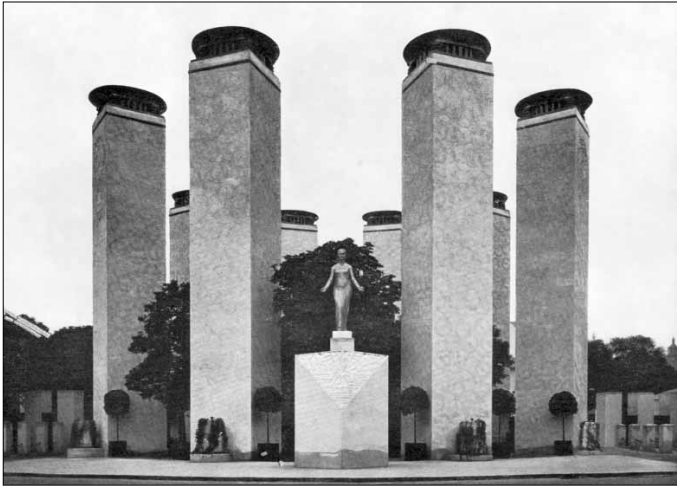


Fig 11. R. Patout. Porte de la Concorde.



Fig 12. R. Patout. Porte de la Concorde (nocturno).

Fig. 13. R. Lalique.  
Fuente de cristal.





Fig 14. Mallet-Stevens,  
Jan y Joël Martel. Árboles de  
hormigón.



Fig 15. Maurice Dufrène.  
Tiendas del puente de  
Alejandro III.

Fig. 16. Via general de la  
exposición internacional de  
Artes Decorativas.



Fig. 17. Sauvage y Wybo.  
Pabellón de «Primavera».



Fig. 18. L. H. Boileau.  
Pabellón «Pomone».

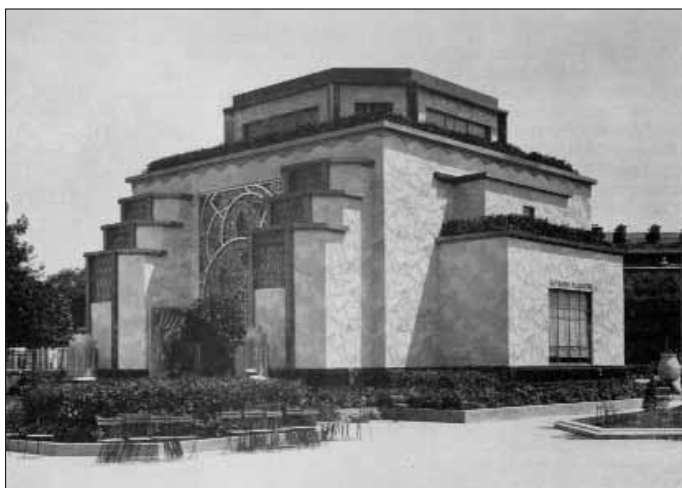




Fig. 19. J. Hiriart, G. Tribout, G. Beau. Pabellón «le Maitrise» de la galería Lafayette.



Fig. 20. A. Laprade. Pabellón «Estudium Louvre».



Fig. 21. Georges Chevalier y Chassaing. Pabellón de Baccarat y Christofle.

Fig. 22. René Lalique y  
Marc Ducluzand. Pabellón  
«René Lalique».



Fig. 23. Vista del pabellón de  
manufactura de Sèvres y  
la torre de Burdeos.



Fig. 24. P. Patout y A. Ventre.  
Pabellón de la manufactura de  
Sèvres. Jardín compuesto por  
Henri Rapin.







Fig. 25. Luis Süe y André Mare. Pabellón Süe et Mare «Compagnie des Arts Français».

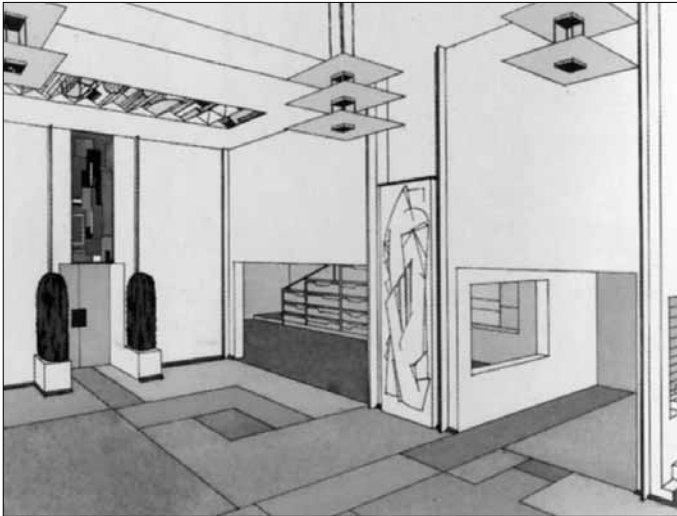


Fig. 26. Robert Mallet-Stevens. Hall de la embajada francesa.

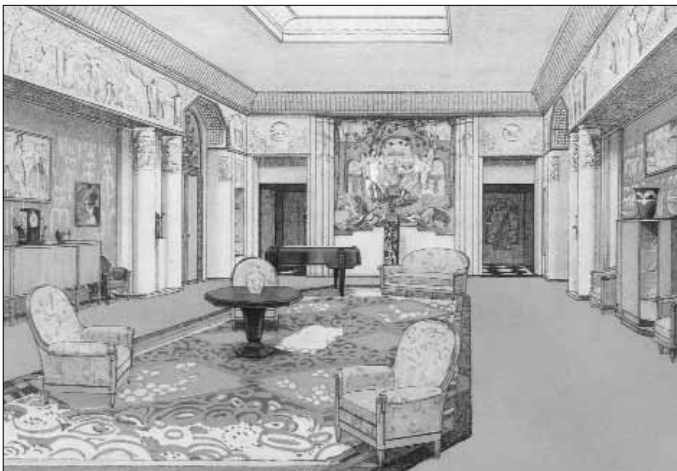


Fig. 27. Henri Rapin y Pierre Selmersheim. Gran salón de recepción de la embajada francesa.

Fig. 28. Dunand. Proyecto de fumoir.

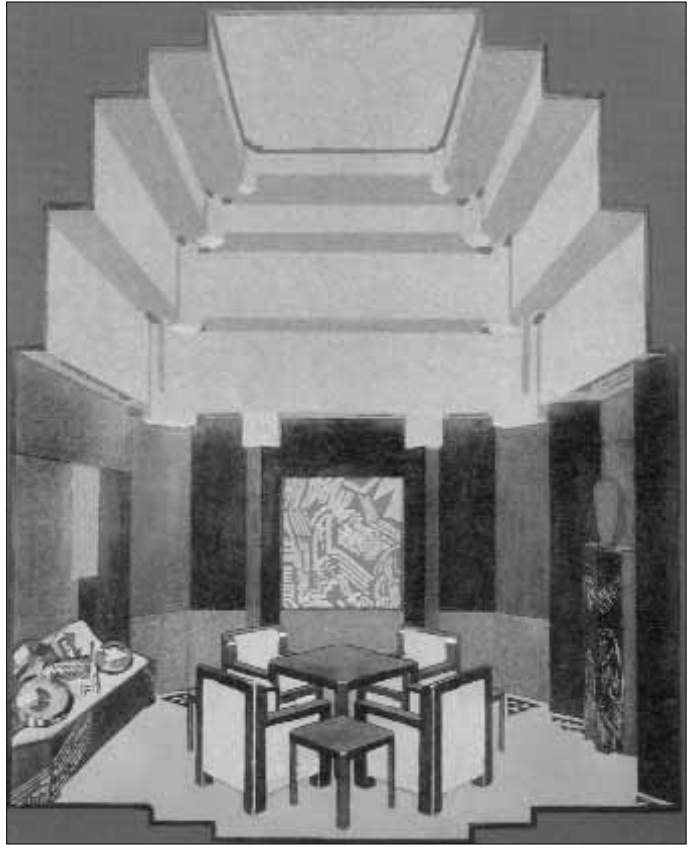


Fig. 29. Pierre Patout. Pabellón du Collectionneur.



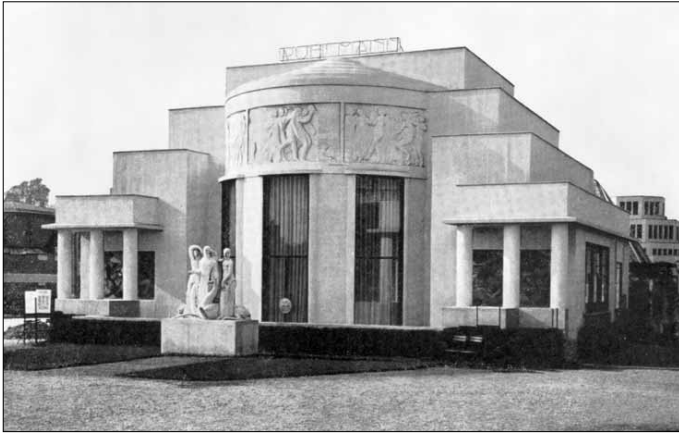


Fig 30. Pierre Patout.  
Pabellón du Collectionneur.



Fig 31. Ruhlmann. Proyecto  
de gran salón o hall de  
Música del hotel du  
Collectionneur (Paris,  
Bibliothèque National).

Fig 32. Charles Hiron y Ruhlmann. Proyecto de boudoir del hotel du Collectionneur.



Fig 33. André Groualt. Chambre de Madame.





Fig. 34. Fuente de Lalique y acceso a la *Cour des Métiers*.



Fig. 35. Charles Plumet.  
Detalle de la *Cour des Métiers*.

Fig. 36. Charles Plumet.  
Vestibulo de la *Cour des Métiers*.



Fig. 37. Tony Garnier.  
Pabellón de Rhône y  
de la Loire.





Fig. 38. Pierre le Borgeois y Jean Bourgon. Pabellón de Nancy y del este de Francia.

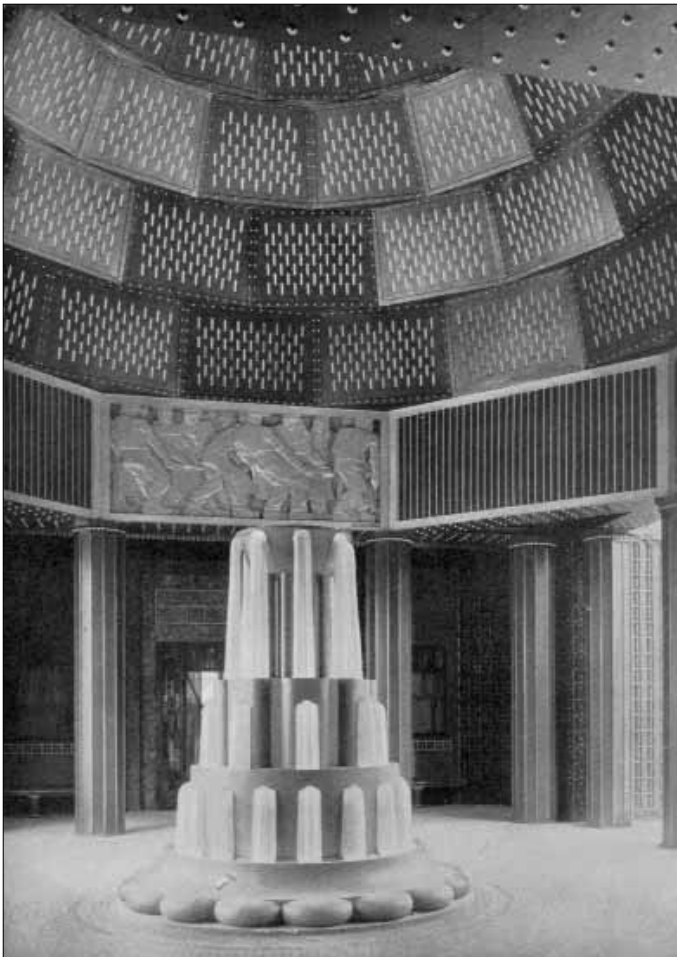


Fig. 39. Pierre le Borgeois y Jean Bourgon. Vestibulo del pabellón de Nancy.

Fig 40. A. y G. Perret y  
A. Granet. El teatro.

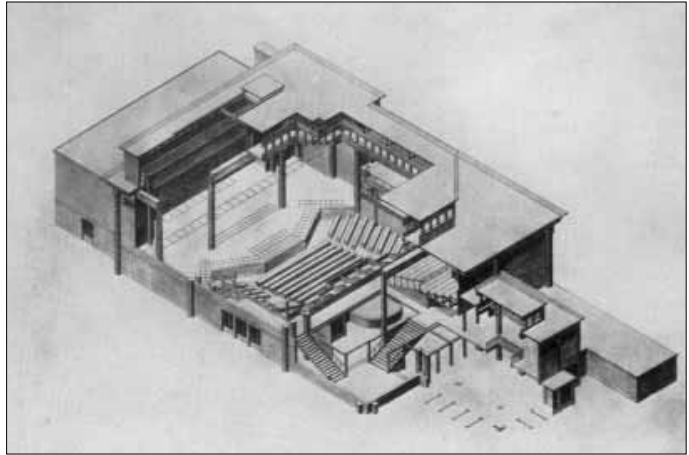


Fig 41. A. y G. Perret y  
A. Granet. El teatro  
(detalle de la sala).

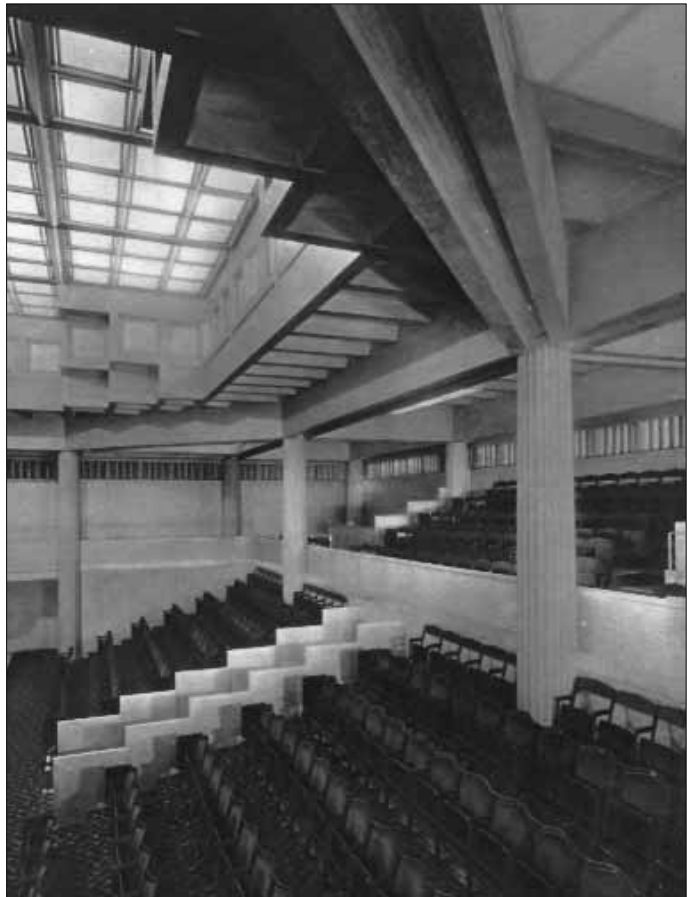






Fig 42. A. y G. Perret y  
A. Granet. Vista exterior del  
teatro.



Fig 43. Joseph Czajkowski.  
Pabellón de Polonia.

Fig. 44. A. Jastrzebowski.  
Hall y comedor del pabellón  
de Polonia.



Fig. 45. Josef Hoffmann.  
Pabellón de Austria.





Fig. 46. Peter Behrens. *Serre* del pabellón de Austria.



Fig. 47. Josef Hoffmann. Sala de vitrinas.

Fig. 48. Pascual Bravo.  
Pabellón de España.



Fig. 49. Pascual Bravo.  
Interior del pabellón  
de España.





Fig 50. Sección del Grand Palais con obra gráfica española y maqueta teatral de Fontanals, Buhrman y Barradas.



Fig 51. Galería Saint-Dominique. Sal del Foment de les Arts Decoratives de Barcelona.