

# ART DÉCO Y ARQUITECTURA, IMAGENES DE MODERNIDAD

## ART DÉCO ET ARCHITECTURE, IMAGES DE MODERNITÉ

Antonio Bravo Nieto (ed.)



UNED-Melilla

ART DÉCOY ARQUITECTURA,  
IMAGENES DE MODERNIDAD

ART DÉCO ET ARCHITECTURE,  
IMAGES DE MODERNITÉ

Este tomo de la revista *Aldaba* recoge parcialmente los trabajos presentados en el I Congreso Internacional Ciudad y Patrimonio, celebrado en Melilla los días 9 y 10 de octubre de 2006. El Congreso estuvo dirigido por Alicia Cámara Muñoz, Sagrario Aznar Almazán y Antonio Bravo Nieto, siendo coordinador, Ángel Castro Maestro.

## **DIRECCIÓN DE LA REVISTA**

José Megías Aznar

## **EDICIÓN A CARGO DE**

Antonio Bravo Nieto

© Centro Asociado a la UNED en Melilla

© Autores de textos e imágenes.

- Los autores de cada capítulo han aportado las imágenes correspondientes a su texto, por lo que son responsables de sus derechos legales de copyright y su correcta cita y referencia.
- Las traducciones de los capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 9 han sido realizadas por la profesora Myriam Couvidat.
- Las fotografías de los capítulos 6 y 8 han sido retocadas por Amparo Jurado González, Sebastián Luis Quattrocchio Guerisoli y Adriano Díaz Benítez.
- Los textos han estado al cuidado de Sergio Ramírez González.

*Revista Aldaba* n.º 33. Monográfico dedicado a Art Déco y Arquitectura, Imágenes de Modernidad. Esta obra forma parte del programa del Grupo de Investigación Internacional «Architectures Modernes en Méditerranée, Sources, Identification, Actualité», liderado por el CNRS, Francia.

La revista *Aldaba* es analizada por el Centro de Información y Documentación Científica del CSIC, y está incluida en las bases de datos y sumarios de revistas científicas ISOC del CINDOC, Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas RESH, Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas DICE, Red de Bibliotecas Universitarias REBIUM, DIALNET y LATINDEX. Referencia digital: [www.uned.es/ca-melilla/](http://www.uned.es/ca-melilla/)

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

*Dr. José Romera Castillo. Catedrático Literatura. UNED*

*Dra. Araceli Maciá Antón. Catedrática. Psicología. UNED*

*Dra. Rosario Camacho Martínez. Catedrática de Historia del Arte. UMA*

*Dr. Vicente Gimeno Sendra. Catedrático Derecho. UNED*

*Dr. Juan Avilés Farré. Catedrático de Historia. UNED*

*Dr. José Collado Medina. Prof. Titular Economía. UNED*

*Dr. Manuel TorresVela. Magistrado y Jurista. CGPJ*

## **EDITA Y DISTRIBUYE**

Servicio de Publicaciones del Centro UNED, Melilla

C/ Lope de Vega n.º 1, apartado 121

Tf. 952681080 y 952683447 // Fax. 952681468

e-mail: [info@melilla.uned.es](mailto:info@melilla.uned.es)

ISSN: 0213-7925-433-0

Depósito Legal: B. 52.163-2008

Impreso en Reinbook Impres, S. L., Murcia, 36. Sant Boi de Llobregat (Barcelona)

# ART DÉCO Y ARQUITECTURA, IMÁGENES DE MODERNIDAD

## ART DÉCO ET ARCHITECTURE, IMAGES DE MODERNITÉ

I Congreso internacional Ciudad y Patrimonio, Art Déco, modelos de modernidad

I Congrès international Ville et Patrimoine, Art Déco, modèles de la modernité

Antonio Bravo Nieto, (ed.)





# ÍNDICE – TABLE DES MATIÈRES

Introducción: Art Déco como patrimonio e identidad. <i>José Megías Aznar</i> . . . . .	13
La exposición internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 y la crítica española – L'exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris en 1925 et la critique espagnole. <i>Francisco Javier Pérez Rojas</i> . . . . .	17
Marcello Piacentini y el Art Déco en los cines italianos – Marcello Piacentini et l'Art Déco dans les cinémas italiens. <i>Ezio Godoli</i> . . . . .	103
La arquitectura del Art Déco en Grecia. Entre el eclecticismo y el clasicismo moderno – L'architecture de l'Art Déco en Grèce. Entre éclectisme et classicisme moderne. <i>Vassilis Colonas</i> . . . . .	143
L'Art Déco en Italia: etapas de valoración – L'Art Déco en Italie: des parcours de mise en valeur. <i>Romeo Carabelli</i> . . . . .	185
Un conjunto Art Déco en las afueras del Cairo: Héliopolis – Un ensemble urbain Art Déco en Egypte: Héliopolis, banlieue du Caire. <i>Mercedes Volait</i> . . . . .	221

El Art Déco y las premisas de la arquitectura moderna en Argel – L’Art Déco et les prémisses de l’architecture moderne à Alger. <i>Boussad Aiche</i> . . . . .	255
El Art Déco en Melilla: del Zig-zag Moderne a la estética de la máquina – L’Art Déco à Melilla: du Zig-zag Moderne à l’esthétique aérodynamique. <i>Antonio Bravo Nieto</i> . . . . .	287
El Art-Déco en Casablanca – Art-Déco a Casablanca. <i>Abderrahim Kassou</i> . . . . .	335
La destrucción del Monumental Cinema y la defensa del patrimonio Art Déco – La destruction du Cinéma Monumental et la défense du patrimoine Art Déco. <i>Antonio Bravo Nieto</i> . . . . .	393

# FIGURAS – IMAGES

La exposición internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 y la crítica española – L'exposition internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris en 1925 et la critique espagnole. <i>Francisco Javier Pérez Rojas</i> . . . . .	77
Marcello Piacentini y el Art Déco en los cines italianos – Marcello Piacentini et l'Art Déco dans les cinémas italiens. <i>Ezio Godoli</i> . . . . .	133
La arquitectura del Art Déco en Grecia. Entre el eclecticismo y el clasicismo moderno – L'architecture de l'Art Déco en Grèce. Entre éclectisme et classicisme moderne. <i>Vassilis Colonas</i> . . . . .	171
L'Art Déco en Italia: etapas de valoración – L'Art Déco en Italie: des parcours de mise en valeur. <i>Romeo Carabelli</i> . . . . .	207
Un conjunto Art Déco en las afueras del Cairo: Héliopolis – Un ensemble urbain Art Déco en Egypte: Héliopolis, banlieue du Caire. <i>MercedesVolait</i> . . . . .	245
El Art Déco y las premisas de la arquitectura moderna en Argel – L'Art Déco et les prémisses de l'architecture moderne à Alger. <i>Boussad Aiche</i> . . . . .	275

El Art Déco en Melilla: del Zig-zag Moderne a la estética de la máquina – L'Art Déco à Melilla: du Zig-zag Moderne à l'esthétique aérodynamique.	
<i>Antonio Bravo Nieto</i> . . . . .	317
El Art-Déco en Casablanca – Art-Déco a Casablanca.	
<i>Abderrahim Kassou</i> . . . . .	375
La destrucción del Monumental Cinema y la defensa del patrimonio Art Déco – La destruction du Cinéma Monumental et la défense du patrimoine Art Déco.	
<i>Antonio Bravo Nieto</i> . . . . .	415



ART DÉCOY ARQUITECTURA,  
IMAGENES DE MODERNIDAD

ART DÉCO ET ARCHITECTURE,  
IMAGES DE MODERNITÉ

# INTRODUCCIÓN: ART DÉCO COMO PATRIMONIO E IDENTIDAD

Paul Maenz (*Art Déco: 1920-1940*) escribía en 1974, refiriéndose al Art Déco que «El término aparece por vez primera en 1966 con ocasión de la muestra retrospectiva «Les Années 25» celebrada en el Musée des Arts Décoratifs de París». Sin embargo, desde entonces las producciones y los alcances de la estética Déco no han dejado de valorarse en el conjunto de la producción de un siglo XX contradictorio y convulso. Así podría entenderse el Déco como una tendencia general, una sucesión de cristales irisados que reflejaban de forma distinta y con diferentes colores una misma necesidad de modernidad.

El Art Déco en arquitectura vino a reflejar las mismas contradicciones al pretender una búsqueda de la modernidad a toda costa, sin alterar las esencias de una arquitectura entendida como ornamento y elegancia. Pero al mismo tiempo también se constituye en el último estilo o tendencia que aspiraba a una visión optimista de la vida, refinada y a la vez decadente, una opción más del periodo de entreguerras. Las superficies planas, con detalles geométricos, quebrados, formando zig-zags interminables o atrevidas curvas aerodinámicas no son otra cosa que una forma de presentar de forma popular los avances del cubismo o de algunas corrientes de vanguardia, limando los atrevimientos de éstas y transformando su impulso en formas estéticas codificadas.

Muchas ciudades buscaban precisamente esa imagen de modernidad en sus arquitecturas Art Déco. Ciudades europeas, pero curiosamente y sobre todo urbes de América, África y Asia, que se tomaban una cierta revancha sobre el viejo continente en los desenfrenos ornamentales y en los recubrimientos fulgurantes del estilo. Y por esta razón, resulta totalmente oportuno analizar el caso concreto de algunas de estas urbes, que en una abultada lista nos permite recorrer ciudades como París, Milán, Tesalónica, Heliópolis, Argel, Casablanca o Melilla.

El Centro Asociado a la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Melilla se viene comprometiendo en esta línea de promoción del conocimiento cientí-

fico de una forma activa. Desde 2002 participó en un proyecto internacional Euromed Heritage II, denominado Patrimoines Partagés, lo que permitió establecer una red de investigadores centrada fundamentalmente en los modelos arquitectónicos del siglo XX. Fruto de ese proyecto ya surgió una publicación *Arquitecturas y ciudades hispánicas de los siglos XIX y XX en torno al Mediterráneo occidental* (2005), que abordaba la importancia del fenómeno arquitectónico y urbano en este periodo.

Algunos de los muchos frutos que esta intensa relación han reportado, pueden verse también reflejados en el I Congreso Ciudad y Patrimonio que volcó sus esfuerzos en abordar un interesante capítulo de la arquitectura del siglo XX: el Art Déco. En este congreso participaron algunos profesores que ya habían colaborado en el proyecto Patrimoines Partagés, junto a otros especialistas que podían iluminar interesantes aspectos relativos a este capítulo de la historia del arte del siglo XX.

Con ello, la UNED intenta proyectarse en los trabajos de vanguardia que en el ámbito científico internacional se desarrollan al respecto. Por esta razón, era obligado poder ofrecer un congreso en español y en francés con traducción simultánea, y trasladar este carácter internacional a la publicación que aquí se presenta, donde se ha optado por ofrecer los textos en los dos idiomas, con el fin de poder multiplicar su influencia y sus posibles lectores.

En este monográfico de ALDABA se recogen arquitecturas Art Déco de una buena serie de países que pueden nuclearse en torno al Mediterráneo, aunque no todas sean ciudades propiamente mediterráneas. De este modo, España, Francia, Italia, Grecia, Egipto, Argelia y Marruecos han recibido la atención de los profesores e investigadores que firman sus correspondientes capítulos, demostrando cómo el Art Déco es un fenómeno de trascendencia internacional y que por esta misma razón, debe ser abordado desde un prisma que supere el propiamente localista.

Por otra parte, este monográfico libro que se integra dentro de la revista *Aldaba*, de gran tradición investigadora, pretende recoger en lo fundamental la idea del citado congreso, aunque los capítulos han sido elaborados a posteriori y han recogido nuevos elementos por lo que no son unas actas propiamente dichas. El congreso permitió reunir a un grupo de expertos internacionales sobre Art Déco y fomentar el debate y la reflexión.

La arquitectura de Melilla se abrió paso en el panorama nacional e internacional a partir de varios congresos celebrados en la ciudad desde 1985, que permitieron la aportación de algunos de los más prestigiosos especialistas sobre la materia. Ahora pretendemos diversificar con este trabajo lo que ya se inició en su momento, enriqueciendo con un nuevo capítulo aquella diversidad de tendencias que ya se apuntaba

hace más de veinte años. Melilla ciudad Art Nouveau, pero también ciudad Art Déco, es una de las ideas que pretendemos plantear en estas páginas, pero sobre todo que este estilo une a algunas de las grandes capitales mediterráneas que comparten su patrimonio.

En esta obra contamos con la participación de expertos internacionales en Art Déco. Francisco Javier Pérez Rojas (Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, España) ofrece un interesante e intenso recorrido por la exposición de París de 1925 que nos permite apreciar sus principales características y los diversos pabellones que la conformaron. Por su parte Ezio Godoli (Profesor de Historia de la Arquitectura y de la Ciudad, Universidad de Florencia, Italia) analiza en su capítulo la figura del arquitecto Marcello Piacentini y su influencia en el Art Déco y en la arquitectura de los cines en Italia, realizando una aproximación tanto formal como tipológica en este tipo de edificios. Abderrahim Kassou (Investigador de la Fundación Casamémoire, Casablanca, Marruecos), aborda un interesante panorama de la arquitectura Déco de Casablanca, centrándose en diversos aspectos de sus artesanías y la influencia que éstas tuvieron en la definición del estilo. Panorama parecido es el apuntado por Boussad Aiche (Profesor del Departamento de Arquitectura de la universidad Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou, Argelia) sobre la ciudad de Argel.

Mercedes Volait (Directora de investigación en el Centre National de la Recherche Scientifique, Francia) aborda la ciudad de Heliópolis, en las afueras de El Cairo, y cómo los modelos Art Déco prenden en su arquitectura. Vassilis Colonas (Profesor de Historia de la Arquitectura de la Universidad de Thesalia, Grecia), nos ofrece un intenso panorama de la arquitectura Déco en Grecia, centrándose en diferentes arquitecturas. Romeo Carabelli (profesor de la Universidad de Tours, Francia) abordó por su parte una novedosa aproximación al Art Déco centrada en cómo el mercado de arte y las diferentes exposiciones celebradas sobre este estilo han marcado su puesta en valor.

Finalmente Antonio Bravo Nieto (Profesor del Centro Asociado a la UNED en Melilla y del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, España) aborda el desarrollo del Art Déco en Melilla desde sus inicios hasta su declive en sus variantes zigzagueantes y aerodinámica, abordando en otro capítulo cómo la destrucción del Cine Monumental fue un punto de partida para la conservación del patrimonio arquitectónico melillense.

Reseñar, por último, que con este ejemplar de «ALDABA» cumple sus primeros 25 años. En estos años se han publicado artículos de todas las disciplinas del ámbito universitario. Han colaborado, prácticamente, profesores e investigadores de toda España y de nuestro entorno hispánico. Gracias a todos ellos.



Mi más sincera felicitación a todos los profesores-tutores de la UNED-Melilla y a los investigadores melillenses que con su colaboración desinteresada han hecho posible la existencia de «ALDABA», especialmente a dos extraordinarios colaboradores como Antonio Bravo Nieto y Vicente Moga Romero.

Pero he de manifestar aquí que sin la iniciativa y el apoyo de D. Ramón Gavilán Aragón, nuestro director (nuestro siempre extraordinario director amigo) no hubiese sido posible esta publicación. Muchas gracias.

JOSÉ MEGÍAS AZNAR  
Secretario del Centro Asociado a la UNED en Melilla

# 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 Beherens 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. Poirer 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 Dufrenne 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 la 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 goflé, 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-

plesse 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 hacía 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 reinterpretó, 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 contruidos 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 é 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, contribuyendo 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, contruidos 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 Yáñez 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 zarandeo...

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 Masrera. En las galerías del primer piso, la dirección del conjunto es de Manuel Fontanals, a quien corresponden también los cuatro panneaux al óleo y la ornamentación metálica del vestíbulo, ejecutada por Francisco Fontanals. Los otros panneaux 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 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, 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 visitée 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 œuvres 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 prémisses 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 œuvres 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 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 conagió 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 ununiversal, 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 Behrens 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 realiza 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. Poirer 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 choqués, 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 autogène, technique qui permit 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'élevait 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» (Pitollet, 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 Foliot 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 Maîtrise 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 incorporent 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 Dufrène, 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 triompha 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 Goupe 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 quintaessenciaient 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 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 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 recreations 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 unifiait 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 Placios, 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 contruidos 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 vi-drieras y las cerámicas, la iluminación eléctrica, armónicamente distribuida y las riquezas ornamentales de pinturas; mármoles, hierros, bronce y maderas, todo ello con moderada profusión; por último, las plantas y flores, para adornar naturalmente sus accesos, contribu-yen 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, 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 Yárnos 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 zaratando...»

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 Rodero (Matilde), Bartolozzi, Aguirre, Escribá, Falla (Carmen), Gutiérrez Larraya, Quintana, Quintanilla, López Rubio, Fernández, Manchón, Montante, Ministerio de Instrucción Pública, Martínez Bádrih, 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 Gili, 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 Tchecoslovaquie – 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.

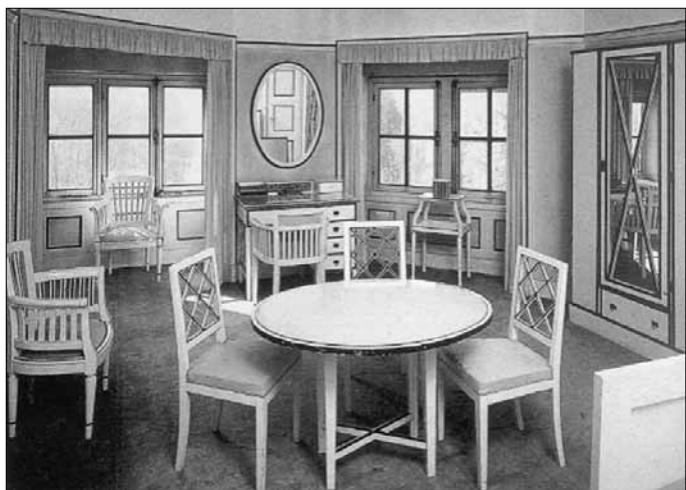


Fig. 1. Lous Süe. Habitación de invitados del Château de la Foujeraie, Bruselas, 1911.



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



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

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

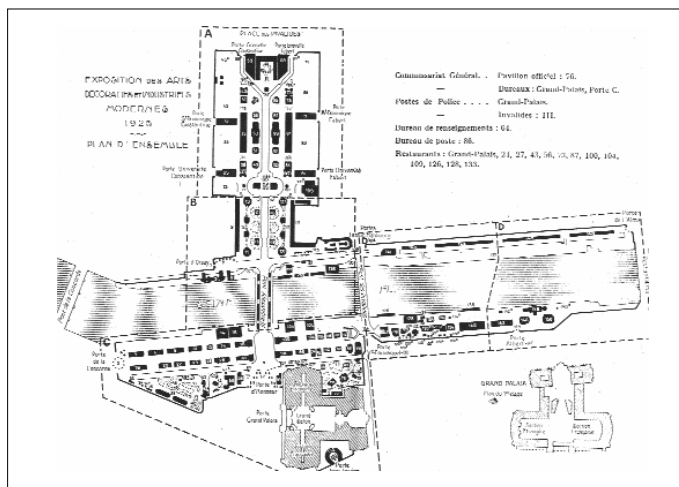


Fig. 5. Charles Letrosne.  
Interior del Grand Palais.





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.





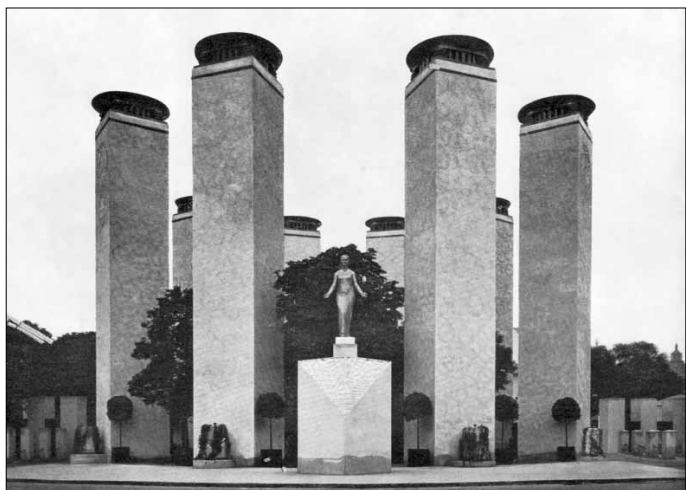


Fig 11. R. Patout. Porte de la Concorde.



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

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





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



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

Fig. 16. Vía 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 Sûe y André Mare. Pabellón Sûe et Mare «Compagnie des Arts Français».

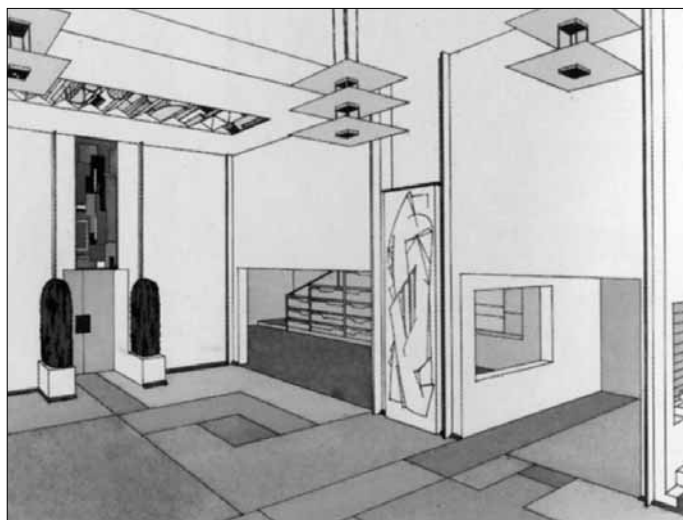


Fig 26. Robert Mallet-Stevens. Hall de la embajada francesa.

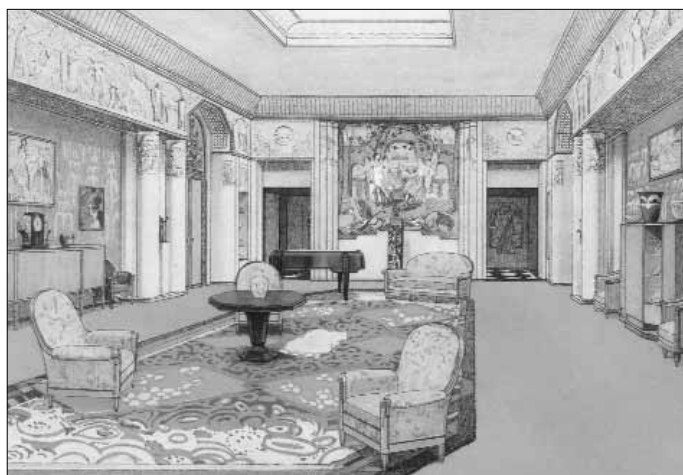


Fig 27. Henri Rapin y Pierre Selmersheim. Gran salón de recepción de la embajada francesa.

Fig. 28. Dunand. Proyecto  
de fumoir.

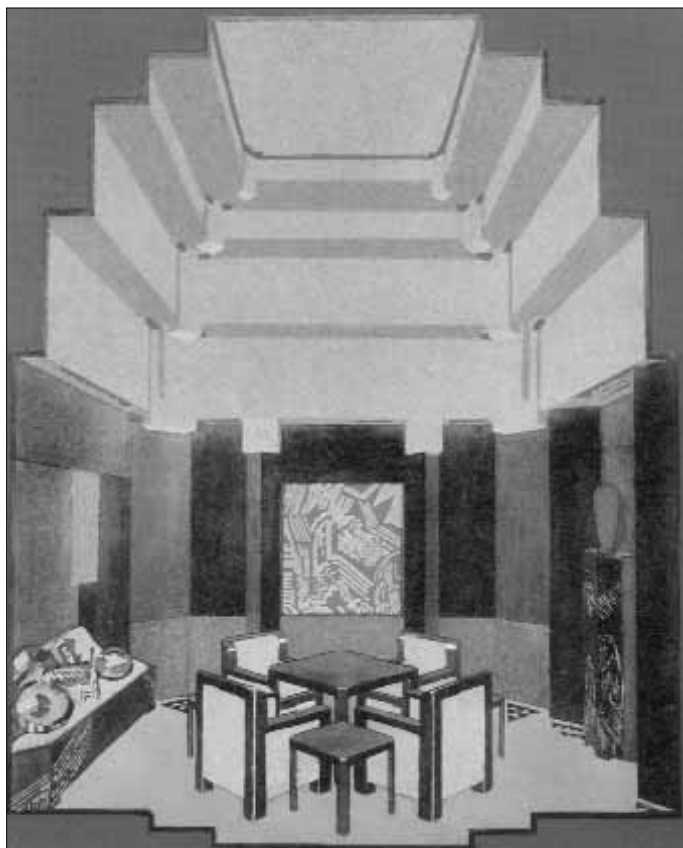


Fig. 29. Pierre Patout.  
Pabellón du Collectionneur.







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 Hairon 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.

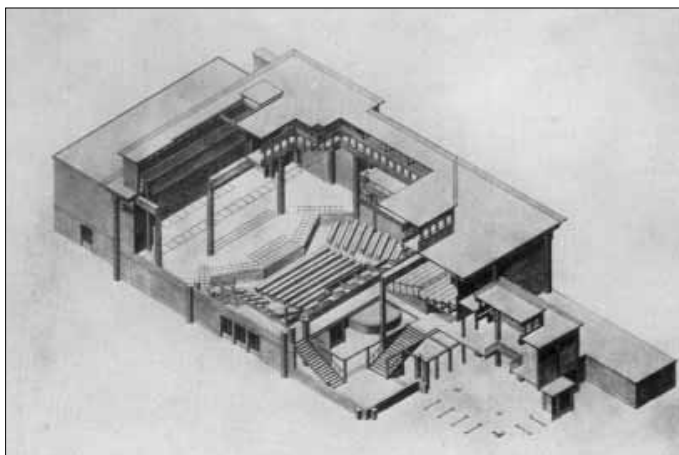


Fig 41. A. y G. Perret y  
A. Granet. El teatro  
(detalle de la sala).





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

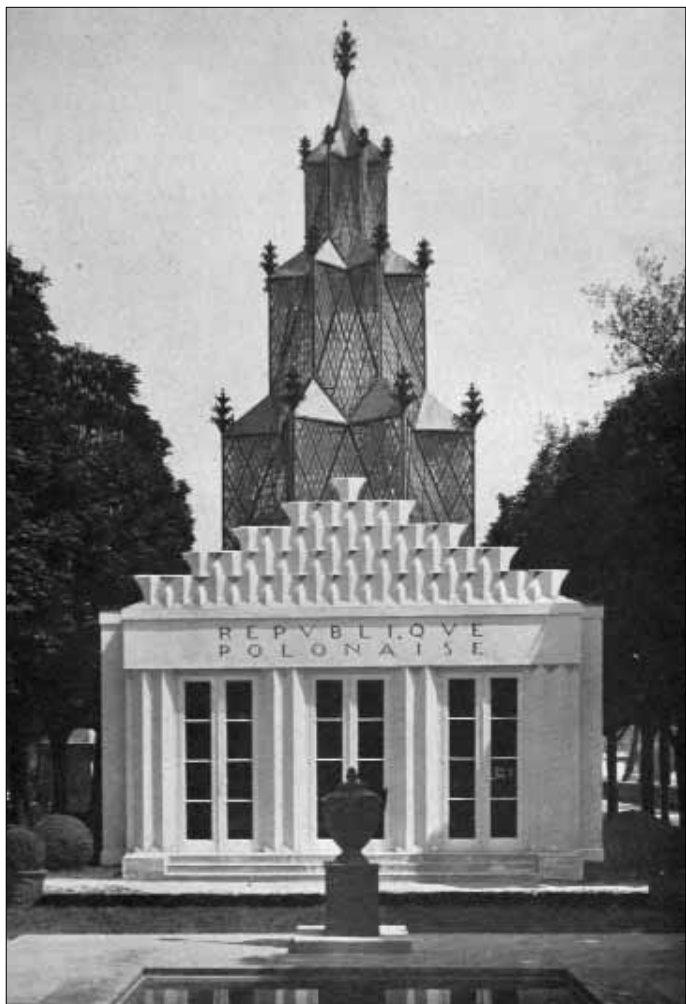


Fig 43. Joseph Czajkowski.  
Pabellón de Polonia.

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.



# MARCELLO PIACENTINI Y EL ART DECO EN LOS CINES ITALIANOS

*Ezio Godoli*

Universidad de Florencia, Italia

Aproximadamente diez años después de la construcción de las primeras salas de cines permanentes (en plena expansión desde 1905) se toma conciencia de que las salas de proyección no podían seguir copiando, debido a sus características funcionales, el modelo dominante hasta entonces que era el de la sala de teatro. A partir de ese momento es cuando el Art Déco se vincula a la arquitectura del cine. Y constituirá un vínculo de larga duración, ya que la idea de modernidad asociada a estos lugares de diversión hasta la Segunda guerra mundial privilegió muy a menudo el lujo de la ornamentación superflua en lugar de la austeridad iconoclasta del racionalismo. Incluso cuando se instalaron las salas de cine en el sótano o en la planta baja y en el entresuelo de los edificios con varias plantas o cuando la construcción de palcos para aumentar el número de asientos obliga a recurrir a estructuras de hormigón atrevidas e innovadoras, sólo raras veces se impondrá la estructura construida, según la «nueva objetividad», como característica fundamental de la arquitectura de interiores. Muy a menudo se encontrará parcialmente escondida por la profusión decorativa y por enormes plafones, y a veces completamente ocultos detrás de falsos techos o revestimientos destinados a mejorar la acústica, mientras que se desplegarán el ornamento más opulento y el mobiliario de gusto Déco en los vestíbulos, en las salas de espera y en la sala de proyección. De este modo, los cines ofrecen un repertorio riquísimo de las numerosas tendencias del gusto, de los cambios de estilo y de la apertura hacia las influencias internacionales que caracterizaron la arquitectura Déco en sus diferentes evoluciones.

Tres realizaciones de Marcello Piacentini, sin duda la personalidad más influyente en la arquitectura italiana del período de entreguerras, utilizadas a la vez como cine y como teatro, ilustran perfectamente el apogeo de tres fases distintas del Art Déco en los cines italianos.

Edificado en pleno centro de Roma, en el patio del palacio Ruspoli, creado por Bartolomeo Ammannati, e inaugurado el 6 de marzo de 1918, se puede considerar el cine-teatro Corso como una obra crucial en la vida profesional y artística de Piacentini, así como en la evolución de la arquitectura del cine y del Art Déco en Italia (Fig. 1). El primer proyecto sometido al examen de la Comisión de la Construcción el 4 de julio de 1916 y aprobado en tan sólo dos días –sin duda por llevar la firma de Pio Piacentini, uno de los constructores más conocidos en la Roma de los últimos años del siglo XIX y en los albores del siglo XX– señala el fin de la colaboración entre estos dos arquitectos padre e hijo, el último de 34 años de edad, y desvela claramente la emancipación de una protección paterna que, a partir de entonces, le comprometerá a seguir la vía de una renovación que le costará muchos ataques virulentos. Dedicado a acoger espectáculos de variedades según una orientación que muchos empresarios del sector no dejarán de seguir hasta los años 50 –lo que les permitía utilizar lo mejor posible y con mayor flexibilidad estos espacios dedicados a la diversión– este cine-teatro está entre los primeros que fueron objeto de un estudio consagrado a la función primera de una sala de proyección, introduciendo innovaciones y cambios importantes en el modelo de referencia que es el de la sala de teatro. Es significativo que Giuseppe Lavini, director de la revista *L'Architettura Italiana*, cuyo número de mayo de 1918 se dedica al cinema Corso [Lavini 1-5-1918], publique un artículo cuatro meses después, que podríamos considerar probablemente como la primera reflexión sobre las características del diseño de las salas de cine publicada en una revista italiana de arquitectura [Lavini 1-9-1918]. Debido a que los «teatros han demostrado ser poco apropiados para las proyecciones» y que el «público desea un espacio más íntimo y reservado, con una gran profundidad y con una amplitud moderada, el autor –al enumerar las características que una sala de cine debería poseer– demuestra que su preferencia, sin que lo mencione, se inspira en el cine Corso. En lo que atañe a la «convergencia del haz de luz visual hacia la pantalla» y a la supresión de obstáculos para la visión, el plano trapezoidal y la galería de la sala de cine romana, desprovista de pilares y columnas de carga merced a la elección de una estructura de hormigón, representan soluciones ejemplares. Ocurre lo mismo en cuanto al estudio de los itinerarios que responden a la necesidad «de evacuar rápidamente la sala y de permitir al público desplazarse durante los breves intermedios, y también respecto de la cúpula corrediza, ya experimentada por Piacentini en 1914 con ocasión de la nueva remodelación del teatro Quirino en Roma, y que aseguraba una buena ventilación. Ocurre lo mismo en lo que respecta a la presencia de espacios auxiliares como el foyer, los vestíbulos y los cafés. El cine Corso responde también a la exigencia expresada por Lavini: los edificios que tienen que alojar esta nueva forma de espectáculo

«deben presentar su propia fisonomía» y expresar «las características del servicio que alberga». La nueva configuración, (presentada el 30 de diciembre de 1916 y aprobada el 15 de marzo de 1917) consecuencia de las modificaciones del primer proyecto y de las modificaciones efectuadas durante las obras, resalta los dos miradores laterales, e introduce la decoración y los mascarones entre los ventanucos del primer piso. La fachada que da a la plaza San Lorenzo in Lucina, en el espacio por encima de la marquesina de hierro y vidrio sostenida por diez cadenas, a causa de las reducidas dimensiones de las aberturas da la impresión de sugerir la presencia, detrás del muro, de un espacio donde la luz natural no penetra (Figs. 2 y 3).

Es en esta fase de expansión sin ninguna sombra de crisis en el futuro del espectáculo cinematográfico, cuando Lavini propone prudentemente situar los nuevos cines donde el flujo de la población es mayor, es decir, en el centro de la ciudad, y a pesar de ser consciente de la complejidad de su función social, llama la atención sobre la exigencia de estas salas de servir de catalizadores de la vida mundana. Este último consejo será a menudo adoptado por los contratistas que agruparán en el mismo edificio las salas de cine y otras salas de ocio. Hay que destacar también las observaciones de Lavini sobre el poder de atracción provocado por las «sensaciones estéticas más satisfactorias y complejas que surgen de un ambiente de lujo» sobre las clases menos acomodadas, que piensan en abandonar los «pequeños cines austeros y lamentables de las afueras» a pesar del precio más bajo de las localidades. Estas consideraciones, compartidas por la mayoría de los administradores de las salas, pueden explicar el prolongado éxito del Art Déco en las salas de cine en Italia.

En numerosas ocasiones, la historiografía ha subrayado la importancia del cine Corso como obra de transición. Según Bruno Zevi se trata de «uno de los productos más refinados y valiosos del genio creativo de Piacentini», incluso si apenas se le puede considerar como «auténticamente original», ya que procede «en su estructura, de los edificios construidos en Francia por Auguste Perret y, en cuanto a la decoración, de la escuela austriaca de Josef Hoffmann, es decir de la «Secesión vienesa». Sin embargo, «en un entorno tan cerrado y retrógrado como el de Roma, consigue imprimir y subrayar una exigencia de movimiento» [Zevi 1960]. Rossana Bossaglia lo considera como un fruto «precoz» al principio de los «quince años» Déco de Piacentini [Bossaglia 1984], mientras Eleonora Bairati y Daniele Riva ven en él uno de los documentos más importantes del «interés dedicado a las formulas austro-alemanas que se concretan en algunas realizaciones [...] emblemáticas [...] del paso de la arquitectura Art Nouveau al Art Déco» [Bairati-Riva 1985]. La moda de los modelos austriacos y alemanes en la arquitectura y las artes decorativas en Italia –que con ocasión de la exposición de Turín de

1902 no había dejado de irritar a varios críticos extranjeros, en concreto franceses, no declina al entrar en guerra Italia al lado de las potencias de la Alianza. Muy al contrario, continúa después de finalizar el primer conflicto mundial. El papel de Olbrich en su última fase, de recuperación de las formas propias del clasicismo de los grandes almacenes Tietz en Dusseldorf (1907-08), fue fundamental, así como el de Hoffmann cada vez más comprometido desde 1906 en reconsiderar los estilos históricos con refinamiento a la vez que los desacralizaba, como «transmisores» de la arquitectura y de las artes decorativas italianas durante la transición del Liberty al Art Déco. También existen testimonios –y en concreto el de Angiolo Mazzoni– de la profunda impresión suscitada en Roma por el neoclasicismo arquitectónico del pabellón de Austria, realizado por Hoffmann con ocasión de la exposición de 1911, la reducción a lo esencial del léxico arquitectónico y de la sintaxis clásica iba acompañada de «alteraciones semánticas» llenas de ironía. Es precisamente la arquitectura de los cines la que ofrecerá algunos de los ejemplos más tardíos del éxito en Italia de Hoffmann, entre los cuales hay que señalar el Cinema Real Teatro (hoy en día Odeón) en Catania, edificado sobre planos de Carmelo Aloisi en 1930 quien, en el vestíbulo, copia las fórmulas procedentes del palacio Stoclet, según la versión divulgada a través de los proyectos de los años 1908-1911 por Emmanuel Josef Margold, alumno del maestro vienés, publicados en *Der Architekt, Deutsche Kunst und Dekoration* y *Moderne Bauformen*.

Se puede considerar al cine-teatro Corso como uno de los primeros edificios que inauguran esta corriente del Art Déco italiano, sin duda alguna de los más representativos e importantes debido al número de realizaciones. Corriente que, por su parte, actualizaba desacralizando el pasado impregnado por la maestría vienesa, los motivos estilísticos inspirados en la antigüedad y en el neoclasicismo, pero también en el Renacimiento y en el Barroco, a la vez que introduce en ellos, como signos de modernidad, una abundante decoración de inspiración austro-alemana. Aprobado como proyecto en 1916, año de la cuarta y última exposición de la Secesión romana, los trabajos decorativos del cine Corso reúnen la aportación de artistas que se habían unido a este movimiento. En concreto, Alfredo Biagini, autor de varios bajorrelieves en estuco y del friso de la fachada, que Piacentini asemeja a las «decoraciones del siglo XVII» del barroco romano y «que simbolizan la finalidad del edificio y comunican al que lo contempla la sensación de la alegría amable y risueña que debería ofrecer todo teatro» [Piacentini 1918]; Arturo Dazzi, autor de cuatro medallones que tienen como tema la Danza, la Comedia, la Tragedia y la Música; y para terminar, Matilde Festa, esposa de Piacentini desde 1914, que realizó el «tapiz de telas recortadas y unidas con bordados como si fuera una marquetería» que representa *Le chariot du bonheur*, un importante



experimento del arte textil Déco que decoraba una de las salas de espera. Otra participación importante en la elaboración del proyecto es la del arquitecto oriundo de Rovereto, Giorgio Wenter Marini, quien, con su adhesión a la causa irredentista se sustrae al alistamiento en el ejército austro-húngaro en 1915 y se instala en Roma. Se comentó que en lo que se refiere a su colaboración, desde septiembre de 1916 hasta marzo de 1919, Piacentini habría apreciado el impulso innovador y la cultura artística internacional, la capacidad del diseñador delicado en lo relativo a la interpretación de sus «ideas innovadoras, totalmente inéditas, que exigían dibujos en los cuales los ornamentos refinados debían resaltar más que los volúmenes» [De Rose 1995]. Wenter Marini se había formado en excelentes escuelas austro-alemanas: primero en la Scuola Reale Elisabetina de Rovereto, este crisol de talentos excepcionales, posteriormente en la escuela politécnica de Viena, por fin en la academia de Bellas Artes y en la Königlich Bayerische Technische Hochschule de Munich, donde había obtenido su diploma de ingeniero en 1914. En una nota autobiográfica, Marini reivindica su papel no marginal en la realización del cine Corso, sin embargo debemos señalar que, antes de su intervención, el diseño original de la sala del primer proyecto presentaba influencias explícitas de Hoffmann en la división del plano continuo en una secuencia de paneles enmarcados, lo que nos recuerda el proyecto para un pequeño teatro en Kapfenberg, publicado en 1911 en *Der Architekt*.

En cuanto al cine Corso, se han señalado referencias a Hoffmann y al estilo de los Wiener Werkstätte, particularmente evidentes en los diseños arquitectónicos de Wenter Marini, y también en su maqueta para el cartel de la proyección inaugural (el estreno de *Carnealesca*, una película de Lucio D'Ambra), transfiguración expresionista con acentos macabros de las figuras de mujeres esbozadas para las postales y los diseños de moda de Mela Köler, Eduard Josef Wimmer-Wisgril, Fritz Löw, María Likarz; así mismo, se perciben influencias de los teatros y de los cines berlineses realizados por Oskar Kaufmann y Heinrich Seeling, totalmente plausibles en un arquitecto tan culto como Piacentini. En efecto, durante el verano de 1913, había realizado un viaje a Alemania y había seguido con la misma atención la evolución de la arquitectura alemana. No obstante, sería inútil buscar en el cine Corso referencias precisas a las realizaciones berlinesas de estos dos arquitectos, de las cuales se aleja el cine romano debido a la utilización muy parsimoniosa de materiales valiosos. Sin embargo, se prefirió el estuco, tan efímero como el gusto por las decoraciones de las paredes de la sala. Éstas estaban cubiertas con una proliferación de ornamentos de colores vivos, casi una riada de materia fluida, y destinadas a ser borradas y sustituidas por los nuevos imperativos de la moda: «no debía hacer un templo ni un oratorio –declara Piacentini con-

testando a sus críticos– sino pura y simplemente un cine. Y debía hacerlo de estuco» [Piacentini 1918].

Sin duda, las decoraciones y el mobiliario propuestos en los años 1910 en las láminas ilustradas de una revista como *Moderne Bauformen* y los proyectos de arquitectura del cine berlinés han influido de manera importante en los diseñadores del cine Déco en Italia, influencia que casi nunca es aparente a primera vista, salvo en la contemplación de atmósferas elegantes, donde las maravillas originales coinciden con la exhibición de una cultura artística refinada, o en las correspondencias entre estilos. Hacia la mitad de los años 1920 el escultor Giorgio Ceragioli confirma de una manera elocuente el auge de los artistas italianos al Jugendstil de los años 1910 divulgado por *Moderne Bauformen*, donde la vuelta a un orden clásico se vincula al simbolismo a lo Franz von Stuck, en el mobiliario y en la decoración del hemiciclo y del vestíbulo, de las salas de espera del patio de butacas y del anfiteatro, así como de la escalera principal del que un cartel expuesto en los andamios durante la construcción anunciaban como «el mayor cine de Italia – 3.000 localidades» (en realidad no habrá más de 2.000). Estamos hablando del cine Palazzo (1925-1926), después Corso, en Turín, concebido por Vittorio Bonadé Bottino (Figs. 4, 5, 6 y 7). El edificio estudiado por el futuro ingeniero de la Fiat, con una estructura de hormigón, se caracteriza por un eje de simetría diagonal, realzado por el gran arco de medio punto de la entrada y por una cúpula coronando la estructura que alberga el cine así como un café, una sala de billar y salas de patinaje. La fuente luminosa de la sala de espera del patio de butacas, con una máscara de mujer grabada en una lira, sobre un fondo de mosaicos encima del pilón, que parece salir de un cuadro de von Stuck, es singularmente emblemática del origen muniqués Déco de Ceragioli. El preciosismo de los distintos materiales de revestimiento (mármol «botticino» y el guijo florido de siena, mosaicos, placas metálicas), los cristales policromados de las lámparas, de los apliques y de las arañas, el cobre y el bronce de las jardineras, de los tiradores de las puertas y de la decoración de los capiteles, todo contribuye a subrayar la singularidad del Art Déco italiano caracterizado por un gusto inspirado de los modelos alemanes, sin la preocupación de parecer retro respecto de la evolución de las artes decorativas europeas en la misma época.

En concreto, el énfasis puesto en formas clásicas y barrocas, refinadas, y modernizadas por unas incorporaciones decorativas de las superficies, relaciona el estilo de los cines Déco italianos con algunas realizaciones berlinesas casi contemporáneas en este campo. No obstante, la búsqueda de efectos grandilocuentes y monumentales propios de los cines berlineses concebidos o edificadas por Max Bischoff, Wilhem Kratz, Fritz Wilms y Friedrich Lipp, está ausente en las realizaciones italianas. Entre los ejem-

plos italianos representativos de un Déco neoclásico cercano a los ejemplos alemanes, se puede citar el Kursaal Giardino en Pavía, concebido en 1919 por Piero Portaluppi en colaboración con Angelo Pollini e inaugurado en octubre de 1920, y el teatro, también utilizado como cine, del Dopolavoro Ferroviario (círculo de los ferroviarios) en Roma, vía Bari, edificado entre 1928 y 1930 según los planos elaborados desde 1927 por Angiolo Mazzoni y Efisio Vodret (Fig. 8). La fachada que da al jardín del Kursaal de Pavía se caracteriza por la concavidad de la superficie curva, a la que se opone la convexidad de las arcadas del hall de entrada de la planta baja que podemos observar en varios cines alemanes. El teatro del círculo de los ferroviarios de Roma muestra acentos teutónicos en la columnata de la fachada coronada por un ático macizo con nichos que albergan grupos esculturales de Atilio Selva, y que presenta un plano circular idéntico al de algunos proyectos de cines berlineses, debidos a Kratz para el Ufa-Theater en Turms-trasse (1922) o a Wilms para el Orpheum I (1926). En cambio, en la sala, propone decoraciones en estuco que son claramente de origen italiano entre las cuales sobresalen los paneles en relieve *El nacimiento de Afrodita* y *La leyenda de Orfeo* del escultor florentino Corrado Vigni, que había participado en 1913 en la exposición de la Secesión de Roma, y los mascarones del escultor siciliano Pasquale Scandurra. El tema iconográfico de la fuente con pilones escalonados, que se repite en el repertorio ornamental del Art Déco, es interpretado de manera destacable en los apliques de la cristalería Venini de Murano, que fabricó también floreros de color verde esmeralda, que podemos atribuir a Napoleone Martinuzzi, colocados en los dinteles del vestíbulo del primer anfiteatro, cuyas paredes, realizadas en escayola dorada por Pasquale Scandurra, están decoradas con altorrelieves con bailarinas, y pinturas murales que representan a las musas Euterpe, Terpsícore, Talía y Melpómene, cuyo autor no ha sido identificado.

El caso del cine-teatro Corso de Piacentini fue una muestra emblemática de los problemas planteados por la construcción de edificios modernos en los viejos centros históricos italianos, cuando se propone explotar la imagen de modernidad de la arquitectura como atractivo publicitario. Dos artículos de Felice Tonetti y Diego Angeli, publicados en el diario *Giornale d'Italia* el mismo día del estreno, convirtieron el cine Corso en un asunto nacional [Tonetti 1918; Angeli 1918]. A la acusación de insensibilidad hacia el medio ambiente, de indiferencia respecto de la tradición arquitectónica romana, se añade otro ataque al considerarla como una obra «derrotista» debido a sus características que evocan el estilo de los países germánicos. En esta polémica, pocos son los partidarios de Piacentini: entre estos hay que señalar a Luigi Angelini. En las páginas de la revista *Emporium* este último hace una exégesis inteligente de la atención dedicada al medio ambiente en el proyecto del cinema Corso, que no se expresa con

mimetismo, y defiende la opinión de atribuir un «nuevo carácter a un edificio destinado a acoger manifestaciones de un arte muy nuevo, aunque el edificio se erija en medio de casas antiguas» [Angelini 1918]. Sin embargo, la lógica incontestable de este asunto no será aceptada por las autoridades municipales que obligarán al arquitecto, en varias ocasiones, a modificar la fachada a su costa, hasta restablecer una imagen similar a la que preconizaba el primer proyecto aprobado, con el alzado de la parte central, la rehabilitación de la cornisa y la supresión de los miradores, de la decoración plástica y de los mascarones.

El caso del cinema Corso, en el transcurso de los años veinte y más adelante, lleva a los arquitectos a interesarse mucho por los proyectos de los nuevos cines en los centros históricos. Todo ello tendrá como consecuencia una discreta modernidad, centrada en los interiores, con modestos guiños hacia el exterior que se limitaban a los rótulos y los escaparates. Esta fórmula se ve claramente en el cine-teatro Savoia (hoy en día Odeón) en Florencia, construido en el patio de un palacio del siglo XV, más conocido como «Lo Strozzi», que había sufrido varias rehabilitaciones como consecuencia de derribos y remodelaciones en el siglo XIX y en los primeros años del siglo XX (Fig. 9). En este caso, como lo subrayó un crítico, se había encargado al arquitecto una «obra con rimas obligadas» [Tinti 1923], a causa de la obligación de conservar las fachadas originales del edificio del siglo XV, del cual una de las fachadas laterales da a la piazza Strozzi frente al palacio del mismo nombre. Las decisiones de Piacentini, ayudado por el arquitecto Gino Venturi, estaban también determinadas con anterioridad porque, en 1921, había sido llamado para actuar sobre una estructura ya edificada hasta los cimientos según los planos de Adolfo Coppedè y cuyo proyecto había sido aprobado en 1916. La comparación entre los relieves del cine y los diseños del proyecto de 1916 resaltan claramente unas modificaciones concernientes a la distribución interior y la elevación de las vigas de la techumbre de la sala, que cambiaron las características del espacio interior. «En comparación con la sala de Coppedè, la sala de Piacentini –escribe Laura Pigliaru– es menos espaciosa en el plano horizontal y sin embargo mucho más cómoda y fluida en el plano vertical. La elevación de las vigas de la techumbre es la idea que permite a Piacentini dar la impresión a los que penetran en la sala de no encontrarse en un entorno en forma de caja. La evolución del proyecto de Coppedè, caracterizado por el refinamiento de un armazón [...] mediante la superposición de elementos decorativos que unen la estructura horizontal con la vertical, es muy diferente al de Piacentini que tiende a negar la solución de continuidad entre viga y pilar: es una sola línea la que dibuja el perfil de la sección sin rupturas [...], un sistema continuo y fluido, que finaliza en la soberbia cúpula –al principio, podía abrirse– que sus-

tituía al tragaluz de Coppedè situado en la misma posición y con la mismas proporciones, pero plano [Pigliaru 2003- 2004].

Esta cúpula de vidrios de colores y opalescentes, que garantizaba la renovación de aire otorga a la sala una «luz de acuario» característica de los interiores Art Déco, aunque se encuentre ya en varios edificios Art Nouveau. En la sala del cine-teatro Savoia la enorme estructura de hormigón, formada por el sistema de columnas gemelas—grandes arcos rebajados del anfiteatro, se convierte en el soporte de una decoración plástica constituida por las placas ornamentales de las columnas y los bajorrelieves de los palcos, con motivos iconográficos tomados del repertorio del Art Déco, debidos al escultor Giuseppe Gronchi (Fig. 10). La inspiración lúdica presente en las nuevas interpretaciones del pasado de la arquitectura Déco italiana está perfectamente expresada con las lámparas con contrapeso de madera tallada y policromada realizadas por la sociedad Barsi de Florencia. Labrados a modo de capiteles, superpuestos como imágenes amplificantes, los contrapesos de estas lámparas cubren casi por completo los capiteles con los mascarones de las columnas gemelas. Los dos grandes tapices hechos «de mosaico de telas» de Matilde Festa Piacentini, así como la cortina de seda trenzada de Laura Agresti, forman parte del mobiliario de la sala, con composiciones elaboradas con motivos heráldicos. Lo que llama la atención de los espectadores es, sobre todo, el grupo de tres esculturas de madera labrada y dorada de Antonio Maraini, situadas por encima del arco del escenario, y que representan tres musas, una indecisa ante la máscara, otra llevándola y la tercera con la máscara quitada. En cuanto a estas figuras y al bestiario grabado en madera dorada por Umberto Bartoli para la caja del cine, se aprecia una probable influencia de Antoine-Émile Bourdelle que, en 1913, había participado en la primera exposición de la Secesión romana, así como Maraini. Además, los admiradores del escultor francés no faltaban en Florencia: el escritor Ugo Ojetti, entre 1912 y 1925, reunió en su villa del Salviatino, en la colina de Fiesole, varias obras de Bourdelle, del que había presentado la primera exposición individual en la Bienal de Venecia en 1914.

Una de las características singulares del cine florentino debe buscarse en el rico repertorio de las artes decorativas italianas (prestando una atención especial a las manufacturas de arte de la región de Florencia) al principio de los años veinte. No sólo la sala, sino también las salas de espera y el vestíbulo, ofrecen una decoración rica de la cual forman parte los techos artesonados decorados con los signos del zodiaco realizados por Gronchi para las salas de acceso a los anfiteatros, la ventanilla de la caja y los muebles del vestíbulo fabricados por la sociedad Barsi de Florencia, con partes esculpidas por Bartoli, siempre en el vestíbulo. En el Bal Tabarin incorporado al cine e instalado en el sótano, y cuya presencia está señalada en el exterior por una linterna

luminosa adornada con putti realizados por el escultor Bernardo Moreascalchi, los techos están decorados con frescos de Giulio Rosso en el estilo corriente del Art Deco en Italia en los primeros años veinte.

Con su profusión de decoraciones realizadas con técnicas y materiales varios que ponen de relieve una sensibilidad que se educó en la escuela del barroco romano, el cine-teatro Savoia representa un caso límite de una riqueza ornamental destinada a desaparecer con la aparición de nuevas orientaciones más austeras en la arquitectura de las salas de cine Déco, a partir de mediados de los años veinte.

La inclinación hacia la alteración de formas procedentes del historicismo, muy arraigada en la arquitectura Déco italiana, asume otros modelos estilísticos de la arquitectura neoclásica de finales del siglo XVIII y de los primeros diez años del siglo XIX, siguiendo de este modo el ejemplo de la tendencia «Novecento». En la arquitectura italiana de los años veinte es a menudo difícil distinguir las obras Déco de la arquitectura llamada «Novecentista», con lo cual estas dos denominaciones se aplican también, a veces, a los mismos edificios. Sin embargo, en los interiores de las salas de cine, la presencia de decoraciones Art Déco es particularmente evidente incluso en el contexto de un diseño neoclásico de las superficies, es decir de un gusto más cercano al «Novecento». El cine Principe, via Principi d'Acaja en Turín, de Mario Dezzutti, arquitecto e ingeniero, proyectado en 1928 e inaugurado al año siguiente, era un ejemplo típico de estas dos orientaciones de estilo que se cruzan (Figs. 11 y 12). Esta nueva construcción ofrecía una fachada simple coronada por un tímpano, ajustándose al tejado de dos aguas con reminiscencias de arquitectura religiosa, que posiblemente aludían a la planimetría de tipo basilical de la sala. Esta característica del cine, tal como un «templo del entretenimiento» –acentuada en el cine Principe por la presencia de una amplia parte ciega de la fachada en cuyo centro existen tres nichos, el del centro con una figura de mujer alzando una corona con el brazo extendido– no representa un caso aislado en la arquitectura del cine de los años veinte. Esta disposición también la encontramos en otros cines asociando planos de tipo basilical con unas fachadas terminadas por tímpanos. También podemos citar en Turín el teatro-cine Savoia (posteriormente Astra) construido casi en la misma época por Contardo Bonicelli, cuyo proyecto data de noviembre de 1928 (Fig. 13), mientras el de Dezzutti data de enero del mismo año, y en Padua el cinema Principe de Duilio Torres. Un estilo común caracteriza también los interiores de los dos cinemas Principe de Dezzutti y Torres. En efecto, sus salas presentan paredes divididas por un conjunto de pilastras y cornisas, con paneles decorados con bajo-relieves (las figuras alegóricas que representan la poesía, la comedia, la historia, la geografía y la danza se deben al escultor Baglioni en lo que se refiere a la sala de Turín),

mientras que unas formas Art Déco están presentes en el diseño de los apliques y de las lámparas de techo. Por ejemplo, en la decoración de la sala de Turín, se encuentra una característica Déco muy importante en la gran lámpara de techo con forma de estrella de ocho puntas, que ocupa la mayor parte de la superficie del techo.

En la obra de Piacentini, la larga e intermitente aplicación de fórmulas decorativas relacionadas con el Art Deco llega a su apogeo en el momento en que se hace el boceto para la «Quirinetta», inaugurada en 1927, aunque el primer proyecto data de 1920, y concluye en el cinema-teatro Barberini, al que se dedica el arquitecto desde 1927 hasta 1930. La «Quirinetta» instalada en los subterráneos del teatro Quirino, es un local elegante de la alta burguesía de la capital que se utiliza como restaurante y café cantante. En sus salas, merced a la aportación de colaboradores experimentados como Biagini y Rosso, Piacentini se entrega al divertimento de nuevas y sutiles elaboraciones de estudios arqueológicos y de motivos de repertorios antiguos, con imitaciones del arte etrusco y pompeyano, del arte bizantino de Ravena, cercano a las experiencias estilísticas de Giò Ponti en Milán en esos mismos años. Éstas tenían como resultado la asimilación y la original elaboración de la lección irreverente e irónica del pasado llevada a cabo por Hoffmann y su escuela. El cine-teatro, instalado en un espacio excavado debajo de los jardines y de las plantas del palacio del mismo nombre, fue proclamado por la revista *La Casa Bella* como un logro de Piacentini que intentó «fusionar su cuidado gusto de arquitecto italiano con las disposiciones plásticas y las innovaciones técnicas del estilo europeo». Como una obra «donde las especificidades de una forma nacional, presentes en unos detalles de la arquitectura y de la decoración, se armonizan con las aportaciones estéticas y arquitectónicas que se inspiran de las tendencias de la nueva arquitectura» [Belsito Prini 1930]. La nota de la redacción (muy probablemente inspirada por el autor) publicada en *Architettura e arti decorative* concuerda con esta apreciación, aunque con unas importantes aclaraciones. En la revista se presenta la obra como «una contribución importante al desarrollo de nuestro arte para crear una ordenación moderna definitiva, donde la adaptación de la forma a lo sustantivo, de la arquitectura a la vida no debe basarse únicamente en valores racionales y materiales, sino que, teniendo en cuenta el equilibrio y la riqueza del genio italiano, debe explicarse según un amalgama de estos elementos con otros de orden puramente fantástico y espiritual» [*Architettura e arti decorative*, junio 1931]. El cinema Barberini, construido en el período entre la primera (1928) y la segunda (1931) exposición italiana de arquitectura racional, es la respuesta de Piacentini a los enfoques culturales de los jóvenes del Miar (Movimiento italiano de arquitectura racional) (Figs. 14, 15 y 16). La estructura de hormigón visto –constituida por pilares gemelos colocados sobre dos medio anillos, uno de

los cuales está oculto en el muro del recinto, y unidos por conexiones rígidas que forman armazones indeformables a los cuales están ancladas unas vigas salientes que sostienen la galería— adquiere aquí una importancia sin precedente en la carrera de Piacentini, gracias también a la sabia utilización de la iluminación difusa de las partes cóncavas entre las grandes ménsulas. Sin embargo la tendencia hacia un mayor vínculo «de la imaginación creadora a lo sustantivo de la construcción» [*Architettura e arti decorative*, junio 1931] no conlleva todavía el rechazo del ornamento. Piacentini, con la colaboración de Luigi Piccinato, conseguirá este objetivo en el cine Berenice en Benghazi, en el cual varios críticos ven precisamente una elaboración del modelo del cine Barberini. En efecto, motivos ornamentales de estilo Art Déco, debidos a Biagini se utilizan todavía en los interiores del cine romano y su presencia, si bien escasa, se encuentra resaltada por la iluminación, como ocurre con los grandes paneles decorativos, elaborados según la técnica del antiguo estuco romano; «iluminados por una luz rasante gracias a unas lámparas de contrapeso colgadas del techo, cobran vida como grandes cuadros plásticos y luminosos a la vez» [Piccinato 1931]. No sólo los paneles o las figuras decorativas de bronce plateado encima de las puertas de los salones debidos a Biagini se armonizan perfectamente con el repertorio iconográfico y con las formas del Art Déco, al subrayar de este modo la pertenencia del cine Barberini a esta categoría, sino también el diseño de algunos elementos arquitectónicos, como los brazos desalineados de la galería, amoldándose al movimiento de las escaleras que bajan hacia el escenario, o los palcos prosenios que descansan en formas abocinadas. En las extremidades de la parábola Déco de Piacentini, hay que considerar a los cines Corso y Barberini como dos obras de transición, ejemplares de las distintas corrientes de la cultura arquitectónica italiana de la que son testimonio.

Hacia finales de los años veinte, recobrado el equilibrio entre la inteligibilidad del edificio y el repertorio ornamental del cine-teatro, Barberini evidencia un cambio que podemos comprobar asimismo en otras salas italianas, por ejemplo en Verona en la sala del Supercinema Verona diseñado por Mario Dezzutti, y utilizada de vez en cuando para la comedia (Figs. 17 y 18). Situado en el centro de la ciudad, en el barrio del antiguo gueto entre la piazza delle Erbe y la via Mazzini, este cine, con una estructura de hormigón diseñada por el ingeniero Albert con una capacidad de 1.100 asientos en el patio de butacas y 1.200 en el anfiteatro, es otro ejemplo de arquitectura «introvertida» a causa de los límites impuestos por el contexto histórico del centro de la ciudad, que sólo puede ostentar su modernidad en los interiores. Respecto de esta realización, Armando Melis subraya que Dezzutti «hizo algo moderno, lo que significa que recurrió a materiales antiguos y nuevos, a motivos antiguos y modernos, demos-



trando así una sensibilidad de artista moderno sin obligatoriamente someterse a una serie de privaciones determinadas por la lógica y a analogías seudo-racionales» [Melis 1930]. La opción de Dezzuti no es la de la «renuncia» al ornamento, según las exigencias del racionalismo, sino más bien el de la rarefacción del elemento decorativo, tal como lo mostró Piacentini en el cinema Barberini. Sin embargo, no es únicamente en esta decoración más discreta donde se manifiesta la evolución más importante del estilo cuyo testimonio es el Supercinema. En la decoración de la sala, además de la seis figuras alegóricas de estuco plateadas obra del escultor veronés Ruperto Banterle, situadas cerca del arco del escenario, los apliques encima de las puertas del patio de butacas merecen una atención especial. Superponen, a la vez que lo invierten, un motivo propio de la iconografía Art Déco: una fuente con pilas desniveladas, presentada con formas abstractas, gracias al montaje de semicilindros de cristal esmerilado, y con formas realistas, que se diferencian de las primeras por la utilización, entre otros, de elementos metálicos plateados. En la versión realista, el mismo tema iconográfico es utilizado de nuevo en los apliques de las paredes del anfiteatro de cristal a distintas alturas. En las formas compuestas de los apliques del patio de butacas podemos percibir una alusión al giro al que se enfrentan los artistas decoradores italianos hacia 1930, unos atraídos por una decoración geométrica abstracta –de acuerdo con las numerosas realizaciones Art Déco en Estados Unidos– otros perpetuando un repertorio iconográfico más tradicional. En el Supercinema Verona, estas dos opciones están presentes y la evolución hacia formas abstractas muy decorativas se manifiesta también en el diseño de los suelos del vestíbulo de mármol amarillo con incrustaciones rojas y negras. En cuanto al tratamiento de las superficies, el mueble de nogal de la taquilla tratado con barniz con alcohol, con tableros que se armonizan con la disposición vertical u horizontal del vetado, puede compararse con algunos muebles diseñados por Sonia Delaunay hacia mediados de los años veinte.

No obstante, en los cines italianos de principios de los años treinta, son pocos los ejemplos de decoración del hall de taquillas y de los salones caracterizados por una ornamentación geométrica abstracta comparable con la decoración Art Déco en los Estados Unidos. Los escasos casos que conviene señalar atañen al vestíbulo del cine Savoia en Aosta diseñado por Ettore Sot-Sas (Fig. 19), que se singulariza también por la proximidad insólita a la sala de proyección de un balneario situado en el sótano, y al cine Imperio de Humberto Nordio en Trieste (Fig. 20). En los años en los que el Art Déco empieza su declive y sólo subsiste bajo formas anacrónicas en las ciudades de provincias italianas, las realizaciones de Sot-Sas y de Nordio se antojan como un último intento de hacer resurgir el elemento decorativo en la nueva arquitectura, bajo las formas de una

modernidad vitoreada por el gran público aprovechando el éxito alcanzado en Italia por la película de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* (1924) especialmente gracias a los decorados diseñados por Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Claude Autant-Lara y Alberto Cavalcanti, que los Futuristas italianos habían celebrado como los íconos de la modernidad.

# MARCELLO PIACENTINI ET L'ART DÉCO DANS LES CINÉMAS ITALIENS

*Ezio Godoli*

Université de Florence, Italie

Environ dix ans après la construction des premières salles de cinéma permanentes (en plein essor depuis 1905) on se rend compte que les salles de projection ne peuvent pas continuer à calquer, en raison de leurs caractéristiques fonctionnelles, le modèle dominant jusqu'à cette époque, qui était celui de la salle de théâtre. C'est à partir de ce moment-là que l'Art Déco est lié à l'architecture du cinéma. Et ce sera un lien de longue durée, car l'idée de modernité associée à ces lieux de divertissement jusqu'à la Seconde guerre mondiale a privilégié le plus souvent le luxe de l'ornementation superflue plutôt que l'austérité iconoclaste du rationalisme. Même lorsque les salles de cinéma ont été aménagées en sous-sol ou au rez-de-chaussée et dans les mezzanines de bâtiments de plusieurs étages ou lorsque la construction de balcons en vue d'augmenter le nombre de places assises impose le recours à des structures en béton hardies et innovatrices, ce n'est que rarement que l'organisme de construction s'imposera, à la manière de la «nouvelle objectivité», comme une caractéristique fondamentale de l'architecture d'intérieurs. Le plus souvent il sera partiellement masqué par la profusion décorative et par des plafonniers énormes, parfois entièrement cachés derrière de faux-plafonds ou des revêtements visant à améliorer l'acoustique, tandis que le plus opulent ornement et le mobilier de goût Déco seront déployés dans les vestibules, dans les salles d'attente et la salle de projection. Les cinémas offrent ainsi un répertoire très riche des nombreuses orientations du goût, des changements de style et de l'ouverture aux influences internationales qui ont caractérisé l'architecture Déco en Italie dans ses différentes évolutions.

Trois réalisations de Marcello Piacentini, sans doute la personnalité la plus influente dans l'architecture italienne de l'entre-deux-guerres, utilisées à la fois comme cinéma et comme théâtre, illustrent bien l'apogée de trois différentes phases de l'Art Déco dans les cinémas italiens.

Bâti en plein centre de Rome, dans la cour du palais Ruspoli conçu par Bartolomeo Ammannati, et inauguré le 6 mars 1918, le cinéma-théâtre Corso peut être considéré comme une œuvre cruciale dans la vie professionnelle et artistique de Piacentini, ainsi que dans l'évolution de l'architecture du cinéma et de l'Art Déco en Italie (Fig. 1). Le premier projet soumis à l'examen de la Commission du bâtiment le 4 juillet 1916 et approuvé en l'espace de deux jours –sans doute en raison de la signature de Pio Piacentini, l'un des bâtisseurs les plus en vue dans la Rome des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle et à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle– marque la fin de la collaboration entre ces deux architectes père et fils, le dernier étant âgé de 34 ans, et montre bien l'affranchissement de la protection paternelle qui le voit désormais engagé sur la voie d'un renouveau qui lui vaudra bien des attaques virulentes.

Destiné à accueillir des spectacles de variétés selon une orientation que bien des entrepreneurs du secteur ne cesseront de suivre jusqu'aux années '50 –ce qui leur permettait d'utiliser au mieux et avec une plus grande souplesse ces espaces voués au divertissement– ce cinéma-théâtre est parmi les premiers qui ont fait l'objet d'une étude consacrée à la fonction première de salle de projection, introduisant des innovations et des changements importants dans le modèle de référence qui est celui de la salle de théâtre. Il est significatif que Giuseppe Lavini, directeur de la revue *L'Architettura Italiana*, dont le numéro de mai 1918 est dédié au cinéma Corso [Lavini 1-5-1918], publie un article, quatre mois après, qu'on pourrait vraisemblablement considérer comme la première réflexion sur les caractéristiques de la conception des salles de cinéma parue dans un périodique italien d'architecture [Lavini 1-9-1918] (Figs. 2 et 3). Étant donné que les «théâtres se sont démontrés peu appropriés aux projections» et que le «public souhaite un espace plus intime et particulier, d'une grande profondeur et d'une largeur modérée», l'auteur –en énumérant les caractéristiques qu'une salle de cinéma bien conçue devrait posséder– montre que son parti pris, sans qu'il ne le mentionne, s'inspire du cinéma Corso. En ce qui concerne la «convergence du rayon visuel vers l'écran» et la suppression des obstacles à la vision, le plan trapézoïdal et la galerie de la salle de cinéma romaine, dépourvue de piliers et de colonnes de support grâce à l'adoption d'une structure en béton, représentent des solutions exemplaires. Il en est de même pour l'étude des parcours répondant au besoin «de vider la salle rapidement et de permettre au public de se déplacer dans les brefs entractes», ainsi que pour la coupole ouvrante, déjà expérimentée par Piacentini en 1914 lors du nouvel aménagement du théâtre Quirino à Rome, assurant une bonne aération; pour l'attention portée aux problèmes de l'acoustique et de l'éclairage; pour la présence d'espaces auxiliaires comme le foyer, les vestibules et les cafés. Le cinéma Corso répond aussi à

l'exigence énoncée par Lavini, que les bâtiments devant accueillir cette nouvelle forme de spectacle «doivent présenter leur propre physionomie» et exprimer «les caractéristiques de l'organisme contenu». La nouvelle configuration, faisant suite aux modifications du premier projet (présentée le 30 décembre 1916 et approuvée le 15 mars 1917) et aux modifications effectuées pendant les travaux, fait ressortir les deux bow-windows latéraux, introduit la décoration et les mascarons entre les petites fenêtres du premier étage. La façade sur la place San Lorenzo in Lucina dans l'espace au-dessus de la marquise en fer et en verre, soutenue par six chaînes, à cause des dimensions réduites des ouvertures donne l'impression de suggérer la présence, derrière le mur, d'un espace où la lumière naturelle ne pénètre pas.

Dans cette phase d'essor sans aucune ombre de crise dans le futur du spectacle cinématographique, Lavini propose prudemment de situer les nouveaux cinémas là où le flux de la foule est plus grand, c'est-à-dire dans le centre-ville, et tout en étant conscient de la complexité de leur fonction sociale, il attire l'attention sur l'exigence de ces salles de servir de catalyseurs de la vie mondaine. Cette dernière recommandation sera souvent accueillie par les entrepreneurs qui regrouperont dans le même bâtiment les salles de cinéma et d'autres salles de loisirs. Il faut aussi souligner les observations de Lavini sur le pouvoir d'attraction exercé par des «sensations esthétiques plus assouvissantes et complexes qui émanent d'une ambiance de luxe» sur les classes moins aisées qui songent à délaisser les «petits cinémas austères et minables de périphérie» en dépit du prix plus bas des billets. Ces considérations, partagées par la plupart des gérants de salles, peuvent expliquer le long succès de l'Art Déco dans les salles de cinéma en Italie.

C'est à plusieurs reprises que l'historiographie a souligné l'importance du cinéma Corso en tant qu'ouvrage de transition. Selon Bruno Zevi il s'agit de «l'un des produits les plus raffinés et précieux du génie créateur de Piacentini», même si on ne peut guère le considérer comme «authentiquement original», parce qu'il est issu «dans sa structure, des bâtiments réalisés en France par Auguste Perret et, dans la décoration, de l'école autrichienne de Josef Hoffmann, c'est-à-dire de la Sécession viennoise». Toutefois, «dans un milieu aussi borné et rétrograde que celui de Rome, il réussit à imprimer et à souligner une exigence de mouvement» [Zevi 1960]. Rossana Bossaglia le considère comme un fruit «précocé» au début des «quinze années» Déco de Piacentini [Bossaglia 1984], tandis que Eleonora Bairati et Daniele Riva y voient l'un des documents majeurs de «l'attention portée aux formules austro-allemandes, se concrétisant dans quelques réalisations [...] emblématiques [...] du passage des l'architecture Art Nouveau à l'Art Déco» [Bairati-Riva 1985]. La vogue des modèles autrichiens et alle-

mands dans l'architecture et les arts décoratifs en Italie – qui à l'occasion de l'exposition de Turin de 1902 n'avait manqué d'irriter plusieurs critiques étrangers, en particulier français, ne s'épuise pas lors de l'entrée en guerre de l'Italie à côté des puissances de l'Entente. Bien au contraire elle continue après la fin du premier conflit mondial. Le rôle d'Olbrich dans sa dernière phase, de la récupération des formes propres du classicisme des grands magasins Tietz à Düsseldorf (1907-08), a été fondamental, ainsi que celui de Hoffmann, de plus en plus engagé depuis 1906 à reconsidérer les styles historiques d'une façon raffinée tout en les désacralisant, comme « passeurs » de l'architecture et des arts décoratifs italiens dans la transition du Liberty à l'Art Déco. Il y aussi des témoignages – et notamment celui de Angiolo Mazzoni – de l'impression profonde suscitée à Rome par le néo-classicisme anti-tectonique du pavillon de l'Autriche, réalisé par Hoffmann à l'occasion de l'exposition de 1911, où la réduction à l'essentiel du lexique architectonique et de la syntaxe classique s'accompagnait de « bouleversements sémantiques » pleins d'ironie. C'est justement l'architecture des cinémas qui fournira quelques-uns des exemples les plus tardifs du succès en Italie de Hoffmann, dont il faut mentionner le Cinéma Real Teatro (aujourd'hui Odéon) à Catane, bâti sur les plans de Carmelo Aloisi en 1930 qui, dans le vestibule, calque les formules issues du palais Stoclet, dans la variante divulguée à travers les projets des années 1908-1911 par Emmanuel Josef Margold, élève du maître viennois, publiés dans *Der Architekt, Deutsche Kunst und Dekoration* et *Moderne Bauformen*.

Le cinéma-théâtre Corso peut être considéré comme l'un des premiers édifices inaugurant ce courant de l'Art Déco italien – certainement parmi les plus représentatifs et importants en raison du nombre de réalisations – mettant en cause avec un sens de désacralisation du passé empreint de la leçon viennoise, les motifs stylistiques inspirés de l'antiquité et du néo-classicisme, mais aussi de la Renaissance et du Baroque, tout en y introduisant, comme signes de modernité, une riche décoration d'inspiration austro-allemande. Défini comme projet en 1916, année de la quatrième et dernière exposition de la Sécession romaine, le cinéma Corso se vaut, pour sa décoration, de l'apport d'artistes qui avaient adhéré à ce mouvement. Et notamment Alfredo Biagini, auteur de plusieurs bas-reliefs en stuc et de la frise de la façade, que Piacentini apparente aux « décorations du XVII<sup>e</sup> siècle » du baroque romain et « symbolisant la destination du bâtiment et communiquant à celui qui l'observe la sensation de gaieté aimable et souriante que devrait donner chaque théâtre » [Piacentini 1918]; Arturo Dazzi, auteur de quatre médaillons ayant comme sujet la *Dance*, la *Comédie*, la *Tragédie* et la *Musique*; enfin, Matilde Festa, épouse de Piacentini depuis 1914, qui a réalisé le « panneau d'étoffes découpées et réunies par des broderies comme une marqueterie » représen-

tant *Le chariot du bonheur*, un important essai de l'art textile Déco qui ornait l'une des salles d'attente. Une autre participation importante à l'élaboration du projet est celle de l'architecte originaire de Rovereto, Giorgio Wenter Marini, qui par son adhésion à la cause irrédentiste se soustrait à l'enrôlement dans l'armée austro-hongroise en 1915 et s'installe à Rome. Il a été dit que pour ce qui concerne sa collaboration, de septembre 1916 à mars 1919, Piacentini aurait apprécié ses capacités de fin dessinateur dans l'interprétation de ses «idées innovatrices, tout à fait inédites, exigeant des dessins où les décorations raffinées devaient ressortir davantage que les volumes» [De Rose 1995], plutôt que l'élan novateur et la culture artistique internationale. Wenter Marini s'était formé dans des écoles excellentes austro-allemandes: d'abord, dans ce foyer de talents exceptionnels qu'était la Scuola Reale Elisabetina de Rovereto, ensuite à l'école polytechnique de Vienne, enfin à l'académie des Beaux-Arts et à la Königlich Bayerische Technische Hochschule de Munich, où il avait obtenu son diplôme d'ingénieur en 1914. Dans une note autobiographique, Wenter Marini réclame son rôle non marginal dans la réalisation du cinéma Corso, mais il faut signaler qu'avant son intervention, le dessin original de la salle du premier projet présentait des influences catégoriques de Hoffmann dans la division de la paroi continue en une séquence de panneaux encadrés, ce qui rappelle le projet pour un petit théâtre à Kapfenberg, publié en 1911 dans *Der Architekt*.

En ce qui concerne le cinéma Corso, on a indiqué des références à Hoffmann et au goût des Wiener Werkstätte, particulièrement évidentes dans les dessins architectoniques de Wenter Marini, et aussi dans sa maquette pour l'affiche de la projection inaugurale (la première de *Carneval*, un film de Lucio D'Ambra), transfiguration expressionniste aux accents macabres des figures de femmes esquissées pour les cartes postales et les dessins de mode de Mela Köhler, Eduard Josef Wimmer-Wisgril, Fritz Löw, Maria Likarz; on y décèle également des influences des théâtres et des cinémas berlinois réalisés par Oskar Kaufmann et Heinrich Seeling, tout à fait plausibles chez un architecte aussi cultivé que Piacentini. En effet, pendant l'été de 1913, il avait effectué un voyage en Allemagne et avait continué à suivre avec attention l'évolution de l'architecture allemande. Mais il serait inutile de chercher dans le cinéma Corso des références précises aux réalisations berlinoises de ces deux architectes, desquelles le cinéma romain s'écarte aussi à cause de l'utilisation très parcimonieuse de matériaux de valeur, auxquels on a préféré le stuc, aussi éphémère que le goût des décorations des parois de la salle, les couvrant avec une floraison d'ornements aux couleurs vives, presque une coulée de matière fluide, et destinées à être effacées et remplacées par les nouveaux impératifs de la mode: «non un temple, non un oratoire, devais-je faire –déclare

Piacentini répondant à ses critiques— mais purement et simplement un cinéma. Et je devais le faire en stuc» [Piacentini 1918].

Sans doute, les décorations et le mobilier proposés dans les années '10 sur les planches illustrées d'une revue comme *Moderne Bauformen* et les projets d'architecture de cinéma berlinois ont fortement influencé les concepteurs de cinémas Déco en Italie, influence qui n'est presque jamais apparente à première vue, hormis dans la prise de vue d'atmosphères élégantes, où les préciosités originales cohabitent avec l'exhibition d'une culture artistique raffinée, ou dans des correspondances de styles. Vers la moitié des années '20 le sculpteur Giorgio Ceragioli confirme d'une façon éloquente l'attachement des artistes italiens au Jugendstil des années 10 divulgué par *Moderne Bauformen*, où le retour à un ordre classique s'associe au symbolisme à la Franz von Stuck, dans le mobilier et dans la décoration de l'hémicycle et du vestibule, des salles d'attente du parterre et de la galerie, ainsi que du grand escalier de celui qu'un panneau affiché aux échafaudages pendant la construction préconisait comme «le plus grand cinéma d'Italie – 3.000 places» (au fait les places ne seront pas plus de 2.000). Il s'agit là du cinéma Palazzo (1925-26), ensuite Corso, à Turin, conçu par Vittorio Bonadé Bottino (Figs. 4, 5, 6 et 7). Le bâtiment étudié par le futur ingénieur de la Fiat, avec une structure en béton, est caractérisé par un axe de symétrie diagonal, mis en évidence par le grand arc en plein cintre de l'entrée et par une coupole couronnant la structure abritant le cinéma ainsi qu'un café, une salle de billard et des salles de patinage. La fontaine lumineuse de la salle d'attente du parterre, avec un masque de femme inscrit dans une lyre, sur un fond en mosaïque au-dessus de la vasque, qui semble sortir d'un tableau de von Stuck, est particulièrement emblématique de la souche munichoise Déco de Ceragioli. La préciosité des différents matériaux de revêtement (marbre «botticino» et le cailloutis fleuri de Sienne, mosaïques, lames métalliques), les carreaux polychromes des lustres, des appliques et des plafonniers, le cuivre et le bronze des jardinières, des poignées des portes et de la décoration des chapiteaux, tout contribue à souligner la singularité de l'Art Déco italien caractérisé par un goût s'inspirant des modèles allemands, sans le souci de paraître *rétro* par rapport à l'évolution des arts décoratifs européens à la même époque.

En particulier, l'accent mis sur des formes classiques et baroques, affinées et modernisées par des intégrations décoratives des surfaces, apparente le style des cinémas Déco italiens à certaines réalisations berlinoises presque contemporaines dans ce domaine. Mais la recherche d'effets grandiloquents et monumentaux propres des cinémas berlinois conçus ou bâtis par Max Bischoff, Wilhelm Kratz, Fritz Wilms et Friedrich Lipp, est absente dans les réalisations italiennes. Parmi les exemples italiens représentatifs d'un Déco néo-classique proche des exemples allemands, on peut men-



tionner le Kursaal Giardino à Pavie, conçu en 1919 par Piero Portaluppi en collaboration avec Angelo Pollini et inauguré en octobre 1920, et le théâtre, utilisé aussi comme cinéma, du Dopolavoro Ferroviario (cercle des cheminots) à Rome, via Bari, élevé entre 1928 et 1930 sur les plans élaborés depuis 1927 par Angiolo Mazzoni et Efisio Vodret (Fig. 8). La façade côté jardin du Kursaal de Pavie est caractérisée par la concavité de la surface courbe, à laquelle s'oppose la convexité des arcades de l'entrée au rez-de-chaussée que l'on remarque dans plusieurs cinémas allemands. Le théâtre du cercle des cheminots de Rome montre des accents teutoniques dans la colonnade de la façade, surmontée par un attique massif avec niches qui accueillent des groupes sculpturaux de Attilio Selva, et présente un plan circulaire pareil à celui de certains projets de cinémas berlinois, dus à Kratz pour l'Ufa-Theater à Turmstrasse (1922) ou à Wilms pour l'Orpheum I (1926). En revanche, dans la salle il propose des décorations en stuc manifestement de souche italienne, parmi lesquelles se détachent les panneaux en relief *La naissance de Aphrodite* et *La légende d'Orphée* du sculpteur florentin Corrado Vigni, qui avait participé en 1913 à l'exposition de la Sécession de Rome, et les mascarons du sculpteur sicilien Pasquale Scandurra. Le sujet iconographique de la fontaine avec des vasques décalées, qui revient dans le répertoire ornemental de l'Art Déco, est interprété d'une façon remarquable dans les appliques de la verrerie Venini de Murano, qui a produit aussi les vases couleur vert émeraude, qu'on peut attribuer à Napoleone Martinuzzi, disposés sur les linteaux du vestibule de la première galerie, dont les parois sont ornées des hauts-reliefs de danseuses, réalisées en plâtre doré par Pasquale Scandurra, et des peintures murales qui représentent les muses *Euterpe*, *Terpsichore*, *Thalie* et *Melpomène*, dont l'auteur n'a pas été identifié.

Le cas du cinéma-théâtre Corso de Piacentini a été exemplaire des problèmes soulevés par la construction d'édifices modernes dans les vieux centres historiques italiens, lorsqu'elle se propose d'exploiter l'image de modernité de l'architecture comme élément d'attrait publicitaire. Deux articles de Felice Tonetti et Diego Angeli, parus dans le quotidien *Giornale d'Italia* à cheval de la date de la séance d'inauguration, ont fait du cinéma Corso un cas national [Tonetti 1918; Angeli 1918]. À l'accusation d'insensibilité pour l'environnement, d'indifférence à l'égard de la tradition architectonique romaine, s'ajoute une autre attaque qui voit en cela une œuvre «défaitiste» à cause de ses caractéristiques évoquant le style des pays germaniques. Dans la polémique peu nombreux sont les partisans de Piacentini: parmi ceux-ci se distingue Luigi Angelini. Dans les pages de la revue *Emporium* ce dernier fait une exégèse intelligente de l'attention portée à l'environnement dans le projet du cinéma Corso, qui ne s'exprime pas sous des formes de mimétisme, et il soutient le partis pris d'attribuer un «caractère

nouveau à un bâtiment destiné à accueillir des manifestations d'un art très nouveau, même si l'édifice s'élève au milieu de vieilles maisons» [Angelini 1918]. Toutefois la logique incontestable de ce sujet ne sera pas agréée par les autorités municipales, lesquelles obligeront à plusieurs reprises l'architecte à modifier la façade à ses frais, jusqu'à rétablir une image semblable à celle préconisée par le premier projet approuvé, avec l'élévation de la partie centrale, la réfection de la corniche et la suppression des *bow-windows*, de la décoration plastique et des mascarons.

Le cas du cinéma Corso au cours des années vingt et au-delà suggère aux architectes de porter une grande attention aux projets de nouveaux cinémas dans les centres historiques. Cela se traduira par une modernité discrète, limitée aux intérieurs, avec de faibles clins d'œil à l'extérieur se bornant aux enseignes et aux vitrines. Cette formule est manifeste dans le cinéma théâtre Savoia (aujourd'hui Odéon) à Florence, élevé dans la cour d'un palais du XV<sup>e</sup> siècle, mieux connu comme «Lo Strozzi», qui avait subi plusieurs réfections à la suite de démolitions et de remaniements au XIX<sup>e</sup> siècle et dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle (Fig. 9). Dans ce cas, comme un critique l'a souligné, on avait confié à l'architecte une «pièce en rimes obligées» [Tinti 1923], en raison de l'obligation de conserver les façades originales de l'édifice du XV<sup>e</sup> siècle, dont une façade latérale donne sur la piazza Strozzi en face du palais du même nom. Les partis pris de Piacentini, assisté par l'architecte Ghino Venturi, étaient aussi prédéterminés par le fait qu'il avait été appelé à intervenir en 1921 sur une structure élevée jusqu'au gros œuvre sur les plans d'Adolfo Coppedè, le projet ayant été approuvé en 1916. La comparaison entre les reliefs du cinéma et les dessins du projet de 1916 soulignent bien des modifications importantes concernant la distribution intérieure et la surélévation des poutres de la couverture de la salle, qui ont modifié les caractéristiques de l'espace intérieur. «Par rapport à la salle de Coppedè la salle de Piacentini –écrit Laura Pigliaru– est moins spacieuse en horizontal, mais beaucoup plus aisée et fluide en vertical. La surélévation [...] des poutres de la couverture est l'idée permettant à Piacentini de donner à ceux qui pénètrent dans la salle l'impression de ne pas se trouver dans un milieu en forme de boîte. L'évolution du projet de Coppedè, caractérisé par l'affinement d'un châssis [...] à travers la superposition d'éléments décoratifs reliant la structure horizontale à la verticale, est très différent de celui de Piacentini qui tend à nier la solution de continuité entre poutre et pilier: c'est une seule ligne qui dessine le profil de la section, sans déchirures [...], un système continu et fluide, se terminant dans la superbe coupole –à l'origine pouvant s'ouvrir– qui remplaçait la lucarne de Coppedè située dans la même position et avec les mêmes proportions, mais plat» [Pigliaru 2003-2004].

Cette coupole de verres de couleur et opalescents, qui assurait le changement de l'air, confère à la salle un «éclairage d'aquarium» caractéristique des intérieurs Art Déco, bien qu'on la voit déjà dans plusieurs édifices Art Nouveau. Dans la salle du cinéma théâtre Savoia l'énorme structure en béton, constituée par le système colonnes jumelées –grands arcs surbaissés de la galerie, devient le support d'une décoration plastique constituée par les plaques ornementales des colonnes et les bas-reliefs des loges, aux motifs iconographiques empruntés au répertoire de l'Art Déco, dus au sculpteur Giuseppe Gronchi (Fig. 10). La veine ludique présente dans les nouvelles interprétations du passé de l'architecture Déco italienne est bien exprimée par les lustres à balancier en bois gravé et polychrome réalisés par la société Barsi de Florence. Façonnés comme des chapiteaux, superposés à la façon d'images amplifiantes, les balanciers de ces lustres couvrent presque les chapiteaux avec des mascarons des colonnes jumelées. Les deux grandes tapisseries «en mosaïque d'étoffes» de Matilde Festa Piacentini, ainsi que le rideau en soie tressée de Laura Agresti, font partie du mobilier de la salle, avec des compositions élaborées de motifs héraldiques. Ce qui attire l'attention des spectateurs est surtout le groupe de trois sculptures en bois gravé et doré d'Antonio Maraini, situées au-dessus de l'arc de scène, représentant trois muses dont une indécise devant le masque, une le portant, la troisième l'ayant retiré. En ce qui concerne ces figures, ainsi que le bestiaire gravé en bois doré par Umberto Bartoli pour la caisse du cinéma, on décèle une influence probable d'Antoine-Emile Bourdelle qui avait participé en 1913 à la première exposition de la Sécession romaine, à laquelle Maraini aussi avait participé. D'ailleurs les admirateurs du sculpteur français ne manquaient pas à Florence: l'écrivain Ugo Ojetti, entre 1912 et 1925, a recueilli dans sa villa du Salviatino, sur le coteau de Fiesole, plusieurs œuvres de Bourdelle, dont il avait présenté la première exposition individuelle à la Biennale de Venise en 1914.

L'une des caractéristiques singulières du cinéma florentin est à rechercher dans le riche répertoire des arts décoratifs italiens (avec une attention particulière aux manufactures d'art de la région de Florence) au début des années vingt. Non seulement la salle, mais aussi les salles d'attente et le vestibule, présentent une riche décoration dont font partie les plafonds à caissons ornés des signes du zodiaque réalisés par Gronchi pour les salles d'entrée des galeries, le guichet de la caisse et les meubles du vestibule fabriqués par la société Barsi de Florence, avec des parties sculptées par Bartoli, toujours dans le vestibule. Dans le Bal Tabarin annexé au cinéma et aménagé en sous-sol, dont la présence est signalée à l'extérieur par une lanterne lumineuse ornée de *putti* réalisés par le sculpteur Bernardo Moreascalchi, les plafonds sont décorés de fresques de Giulio Rosso dans le style courant de l'Art Déco en Italie dans les premières années vingt.

Avec sa profusion de décorations réalisées avec des techniques et des matériaux divers faisant état d'une sensibilité qui s'est éduquée à l'école du baroque romain, le cinéma théâtre Savoia représente un cas limite d'une richesse ornementale destinée à disparaître avec l'apparition de nouvelles orientations plus austères dans l'architecture des salles de cinéma Déco, à partir de la moitié des années vingt.

L'inclinaison vers l'altération de formes qui relèvent de l'historisme, très enracinée dans l'architecture Déco italienne, emprunte d'autres modèles stylistiques à l'architecture néo-classique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et des premières dix années du XIX<sup>e</sup> siècle, en suivant ainsi l'exemple de la tendance «Novecento». Souvent dans l'architecture italienne des années vingt, il est difficile de distinguer les œuvres Déco de l'architecture dite «Novecento», ce qui fait que ces deux appellations quelquefois sont appliquées également aux mêmes bâtiments. Toutefois, dans les intérieurs des salles de cinéma, la présence de décorations Art Déco est particulièrement évidente même dans le contexte d'une conception néo-classique des surfaces, c'est-à-dire d'un goût plus proche au «Novecento». Le cinéma Principe, via Principi d'Acaja à Turin, de Mario Dezzutti, architecte et ingénieur, conçu en 1928 et inauguré l'année suivante, était un exemple typique de ces deux orientations de goût qui se croisent (Figs. 11 et 12). Cette construction nouvelle présentait une façade simple couronnée par un tympan, s'accordant avec le toit en bâtière, avec des réminiscences d'architecture religieuse, faisant peut-être allusion à la planimétrie de type basilical de la salle. Cette caractéristique du cinéma, tel un «temple» du divertissement –accentuée dans le cinéma Principe par la présence d'une vaste portion aveugle de la façade au centre de laquelle se trouvaient trois niches, la niche centrale abritant une figure de femme levant une couronne le bras tendu– n'est pas un cas isolé dans l'architecture du cinéma des années vingt. On la retrouve aussi dans d'autres cinémas associant des plans de type basilical à des façades terminées par des tympanes. On peut citer encore à Turin le théâtre cinéma Savoia (ensuite Astra) construit presque à la même époque par Contardo Bonicelli, dont le projet date de novembre 1928 (Fig. 13), tandis que celui de Dezzutti date de janvier de la même année, et à Padoue le cinéma Principe de Duilio Torres. Un goût commun distingue aussi les intérieurs des deux cinémas Principe de Dezzutti et Torres. En effet, leurs salles présentent des parois divisées par un ensemble de pilastres et corniches, aux panneaux ornés de bas-reliefs (les figures allégoriques représentant la poésie, la comédie, l'histoire, la géographie et la danse sont dues au sculpteur Baglioni pour ce qui concerne la salle de Turin), tandis que des formes Art Déco sont présentes dans le dessin des appliques et des plafonniers. Par exemple, dans la décoration de la salle de Turin une caractéristique Déco très importante est à rechercher dans le grand plafonnier en forme d'étoile à huit pointes, qui occupe la plupart de la surface du plafond.

Dans l'œuvre de Piacentini, la longue et intermittente application de formules décoratives se rapportant à l'Art Déco atteint son apogée lors de l'étude pour la «Quirinetta», inaugurée en 1927, bien que le premier projet date de 1920, et s'achève dans le cinéma-théâtre Barberini, qui occupe l'architecte de 1927 à 1930. Aménagée dans les souterrains du théâtre Quirino, «La Quirinetta» est un établissement élégant de la haute bourgeoisie de la capitale, servant de restaurant et de café concert. Dans ses salles, grâce à l'apport de collaborateurs expérimentés comme Biagini et Rosso, Piacentini se livre au *divertissement* de nouvelles élaborations subtiles de mémoires archéologiques et de motifs de répertoires anciens, avec des emprunts à l'art étrusque et pompéien, à l'art byzantin de Ravenne, proche des expériences stylistiques auxquelles se livrait Giò Ponti à Milan dans les mêmes années, ayant pour résultat l'assimilation et l'élaboration à travers des résultats originaux de la leçon irrévérencieuse et ironique du passé par Hoffmann et son école. Le cinéma-théâtre, aménagé dans un espace creusé au-dessous des jardins et des étages du palais du même nom, a été salué par la revue *La Casa Bella* comme une réussite de Piacentini qui a essayé «de fusionner son goût attentif d'architecte italien avec les dispositions plastiques et les innovations techniques du style européen». Comme une œuvre «où les caractères d'une forme nationale, présents dans des détails de l'architecture et de la décoration, s'accordent aux apports esthétiques et architectoniques s'inspirant des tendances de la nouvelle architecture» [Belsito Prini 1930]. La note rédactionnelle (très probablement inspiré par l'auteur) parue dans *Architettura e arti decorative* est en harmonie avec ce jugement, mais avec des éclaircissements importants. Dans la revue l'œuvre est présentée comme «une contribution importante au développement de notre art en vue d'une ordonnance moderne définitive, où l'adaptation de la forme à la substance, de l'architecture à la vie, ne doit pas se baser uniquement sur des valeurs rationnelles et matérielles, mais, compte tenu de l'équilibre et de la richesse du génie italien, elle doit s'expliquer selon un amalgame de ces éléments avec d'autres de type purement fantastique et spirituel» [*Architettura e arti decorative*, juin 1931]. Bâti dans la période entre la première (1928) et la deuxième (1931) exposition italienne d'architecture rationnelle, le cinéma Barberini est la réponse de Piacentini aux démarches culturelles des jeunes du Miar (Mouvement italien d'architecture rationnelle) (Figs. 14, 15 et 16). La structure apparente en béton –formée de piliers jumelés disposés sur deux demi-bagues, dont une est cachée dans le mur d'enceinte, et unis par des jonctions rigides formant des châssis indéformables auxquels sont fixées les poutres en saillie soutenant la galerie– acquiert ici une importance sans précédent dans la carrière de Piacentini, grâce aussi à l'utilisation savante de l'éclairage diffus des parties concaves entre les grandes consoles. Mais la tendance vers un

plus grand attachement «de l'imagination créatrice à la substance de la construction» [*Architettura e arti decorative*, giugno 1931] ne comporte pas encore le refus de l'ornement. Piacentini, avec la collaboration de Luigi Piccinato, atteindra ce but dans le cinéma-cinéma Berenice à Benghazi, dans lequel plusieurs critiques voient justement une élaboration du modèle du cinéma Barberini. En effet, des motifs ornementaux d'un goût Déco, dus à Biagini, sont encore utilisés dans les intérieurs du cinéma romain et leur présence, bien que rare, est exaltée par l'éclairage, comme c'est le cas des grands panneaux décoratifs, exécutés selon la technique de l'ancien stuc romain; «éclairés d'une lumière rasante par des balanciers suspendus au plafond, ils s'animent comme de grands tableaux plastiques et lumineux en même temps» [Piccinato 1931]. Non seulement les panneaux ou les figures décoratives en bronze argenté au-dessus des portes des salles d'attente dus à Biagini s'accordent parfaitement au répertoire iconographique et aux formes de l'Art Déco, soulignant l'appartenance du cinéma Barberini à cette catégorie, mais aussi la conception de certains éléments architecturaux, comme les bras de la galerie décalés, épousant le mouvement des escaliers qui descendent vers l'arc de scène, ou les loges d'avant-scène reposant sur des formes évasées. Aux extrémités de la parabole Déco de Piacentini, les cinémas Corso et Barberini doivent être considérés comme deux œuvres de transition, exemplaires des différents courants de la culture architectonique italienne dont ils témoignent.

À la fin des années vingt, l'équilibre retrouvé entre l'intelligibilité du corps de bâtiment et le répertoire ornemental du cinéma-théâtre Barberini marque un tournant que l'on peut constater également dans d'autres salles italiennes, par exemple à Vérone dans la salle du Supercinema Verona conçu par Mario Dezzutti, utilisée de temps à autre pour la comédie (Figs. 17 et 18). Situé au centre-ville, dans le quartier de l'ancien ghetto entre piazza delle Erbe et via Mazzini, ce cinéma, avec une structure en béton conçue par l'ingénieur Albert et disposant de 1.100 places assises au parterre et 1.200 dans la galerie, est un autre exemple d'architecture «introvertie» par les limites imposées par le contexte historique du centre de la ville, ne pouvant exhiber sa modernité que dans les intérieurs. Au sujet de cette réalisation, Armando Melis souligne que Dezzutti «a fait du moderne, ce qui revient à dire qu'il a eu recours à des matériaux anciens et nouveaux, à des motifs anciens et modernes, faisant preuve d'une sensibilité d'artiste moderne sans se plier forcément à une série de privations dictées par la logique et à des analogies pseudo-rationnelles» [Melis 1930]. Le parti pris de Dezzutti n'est pas celui de la «renonciation» à l'ornement, selon les impératifs du rationalisme, mais plutôt celui de la raréfaction de l'élément décoratif, comme Piacentini l'a montré dans le cinéma Barberini. Mais ce n'est pas uniquement dans cette décoration plus discrète

que se manifeste l'évolution importante du goût dont témoigne le Supercinema. Dans la décoration de la salle, en plus des six figures allégoriques en stuc et argentées dues au sculpteur véronais Ruperto Banterle, situées près de l'arc de scène, les appliques au-dessus des portes du parterre méritent une attention particulière. Elles superposent, tout en le renversant, un motif propre de l'iconographie Art Déco: une fontaine avec des vasques décalées, décliné en formes abstraites, grâce au montage de demi-cylindres en verre dépoli, et en formes réalistes, se distinguant des premières par l'utilisation, entre autres, d'éléments métalliques argentés. Dans la version réaliste, le même sujet iconographique est décliné de nouveau dans les appliques des parois de la galerie, en verre et de différentes hauteurs. Dans les formes composites des appliques du parterre on peut voir une allusion au tournant auquel sont confrontés les artistes décorateurs italiens vers 1930, les uns tentés par une décoration géométrique abstraite –conformément aux nombreuses réalisations Art Déco dans les Etats-Unis– les autres perpétuant un répertoire iconographique plus traditionnel. Dans le Supercinema Verona, ces deux partis pris sont présents et l'évolution vers des formes géométriques abstraites très décoratives est également manifeste dans la conception des sols du vestibule en marbre jaune avec des incrustations rouges et noires. Pour ce qui concerne le traitement des surfaces, le meuble du guichet en noyer traité au vernis à l'alcool, avec des panneaux s'accordant à la disposition verticale ou horizontale des veinures, peut être comparé à certains meubles dessinés par Sonia Delaunay vers la moitié des années vingt.

Néanmoins, dans les cinémas italiens du début des années trente rares sont les exemples de décoration du hall des guichets et des salles d'attente caractérisés par une ornementation géométrique abstraite comparables à la décoration Art Déco aux États-Unis. Les rares cas qu'il convient de signaler concernent le vestibule du cinéma Savoia à Aoste par Ettore Sot-Sas (Fig. 19), se distinguant aussi par la proximité insolite à la salle de projection d'un établissement de bains en sous-sol, et le cinéma Impero par Umberto Nordio à Trieste (Fig. 20). Dans les années où l'Art Déco tourne désormais au déclin et ne se perpétue que sous des formes anachroniques dans les villes de la province italienne, les réalisations de Sot-Sas et de Nordio apparaissent comme une ultime tentative de faire revivre l'élément décoratif dans l'architecture nouvelle, sous des formes d'une modernité acclamée par le grand public dans la foulée du succès rencontré en Italie par le film de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* (1924) et notamment grâce aux décors conçus par Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Pierre Chareau, Claude Autant-Lara et Alberto Cavalcanti, que les Futuristes italiens avaient salués comme les icônes de la modernité.





## BIBLIOGRAFÍA – BIBLIOGRAPHIE

- Diego, Angeli, *Per la difesa estetica di Roma*, «Il Giornale d'Italia», 13-3-1918.
- Luigi, Angelini, *Per una affermazione di una nuova architettura italiana*, «Emporium», vol. XLVII, n.º 281, mai 1918, p. 240.
- Il nuovo Corso Cinema-Teatro in piazza San Lorenzo in Lucina*, «L'architettura italiana», XIII, n.º 5, 1-5-1918, pp. 33-40, pl. XVII-XX.
- Giuseppe, Lavini, *Il Cinematografo*, «L'architettura italiana», XIII, n.º 9, 1-9-1918, pp. 65-67.
- Marcello, Piacentini, *Roma, città morta?*, «Il Messaggero» (Roma), 1/3/1918.
- Felice, Tonetti, *Un dibattito artistico per il nuovo teatro a piazza in Lucina*, «Giornale d'Italia», 4-3-1918.
- Carlo, Tridenti, *Il nuovo cinemateatro in Piazza S. Lorenzo in Lucina*, «Vita d'arte», novembre 1918, pp. 38-48.
- Roberto, Papini, *Vecchio e nuovo in un teatro fiorentino*, «Il Mondo», 15-12-1922; réimprimé dans *Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, par les soins de Rosario De Simone, Edifir, Firenze 1998, pp. 33-35.
- Luigi, Angelini, *Cronache Fiorentine: il nuovo Teatro Savoia a Firenze*, «Emporium», VII, n.º 340, avril 1923, pp. 268-272.
- Mario, Tinti, *Il Cinema Teatro Savoia a Firenze*, «Architettura e arti decorative», II, n.º VI, février 1923, pp. 207-216.
- Il Cinema Principe in Torino dell'Arch. Mario Dezzutti*, «Architettura e arti decorative», VIII, n.º XI, juillet 1929, pp. 521-525.
- Orazia, Belsito Prini, *Un nuovo cinema*, «La Casa Bella», décembre 1930, pp. 19-23.
- Armando, Melis, *Supercinema Verona a Verona dell'Ing. Arch. Mario Dezzutti*, «Architettura e arti decorative», IX, n.º X, juin 1930, pp. 461-472.
- N.d.R., *Il Cinema-Teatro Barberini in Roma dell'arch. Marcello Piacentini*, «Architettura e arti decorative», X, n.º X, juin 1931, pp. 477-497.
- Luigi, Piccinato, *Aspetti di architetture d'oggi in Italia. Il Cinema Barberini di Marcello Piacentini*, «Domus», n.º 39, mars 1931, pp. 18-21.
- Cinema Impero–Trieste Arch. Umberto Nordio*, «Rassegna di architettura», IV, n.º 2, février 1932, pp. 56-58.
- Cinematografo «Principe a Padova» Arch. Duilio Torres*, «Rassegna di architettura», IV, n.º 9, septembre 1932, pp. 374-378.

- Mario, Paniconi, *Cinema e albergo diurno in Aosta*. Arch. Ettore Sottsass, «Architettura», XII, n.° 3, mars 1933, pp. 166-170.
- Bruno, Zevi, *La scomparsa di Piacentini. Come architetto, morì nel 1925*, «L'Espresso», 29-5-1960, réimprimé dans *Cronache di architettura*, Laterza, Roma – Bari 1971, vol. III, pp. 540-542.
- Arianna, Sara De Rose, *Il cinema Corso*, «Roma ieri oggi e domani», V, n.° 44, avril 1983, pp. 98-100.
- Rossana, Bossaglia, *Guide all'architettura moderna. L'Art Déco*, Editori Laterza, Roma – Bari 1984, p. 90.
- Eleonora, Bairati – Daniele Riva, *Guide all'architettura moderna. Il Liberty in Italia*, Editori Laterza, Roma – Bari 1985, p. 69.
- Mario, Lupano, *Marcello Piacentini*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- Mauro, Cozzi – Gabriella Carabelli, *Edilizia in Toscana nel primo Novecento*, Edifir, Firenze 1993, pp. 158-161.
- Arianna, Sara De Rose, *Marcello Piacentini. Opere 1903-1926*, Franco Cosimo Panini, Modena 1995, p. 63.
- Laura, Pigliaru, *Le architetture cinematografiche di Marcello Piacentini*, thèse de fin de licence, patron de thèse prof. Ezio Godoli, Université de Florence, Faculté d'Architecture, 2003-2004.

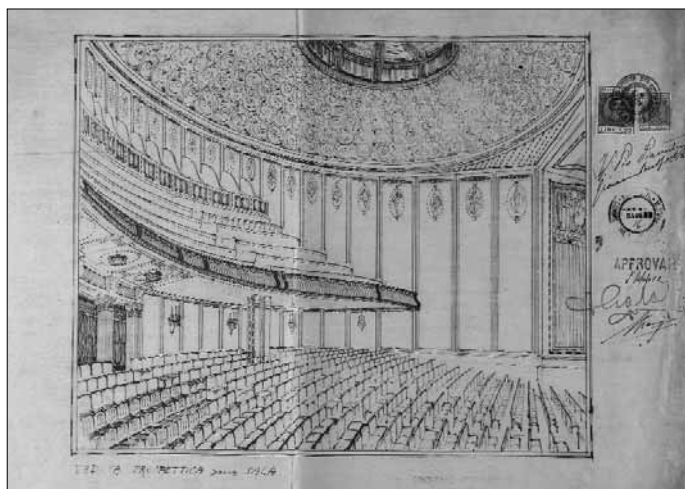


Fig 1. Roma, Marcello Piacentini, Cinema Teatro Corso, piazza S. Lorenzo in Lucina, 1916-18, transformado; copia heliográfica con vista en perspectiva de la sala, del proyecto aprobado el 6 de julio de 1916 (Roma, Archivio Storico Comunale).



Fig 2. Roma, M. Piacentini, Cinema Teatro Corso; diseño en perspectiva de la fachada atribuido a Giorgio Wenter Marini (de «L'Architettura Italiana», 1918).

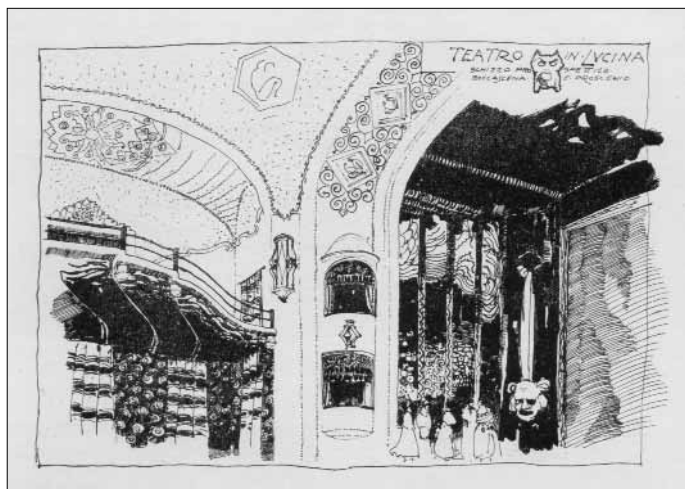


Fig 3. Roma, M. Piacentini, Cinema Teatro Corso; diseño en perspectiva de la ante-escena y del proscenio atribuido a Giorgio Wenter Marini (de «L'Architettura Italiana», 1918).

Fig. 4. Torino, Vittorio Bonadè Bottino, Cinema Palazzo (después Corso), corso Vittorio Emanuele II, 1925-26, transformado en sede de un banco; vista general (foto E. Godoli).



Fig. 5. Torino, V. Bonadè Bottino, Cinema Palazzo (después Corso); detalle de la sala de espera de la platea con la fuente de Giorgio Ceragioli (foto E. Godoli).



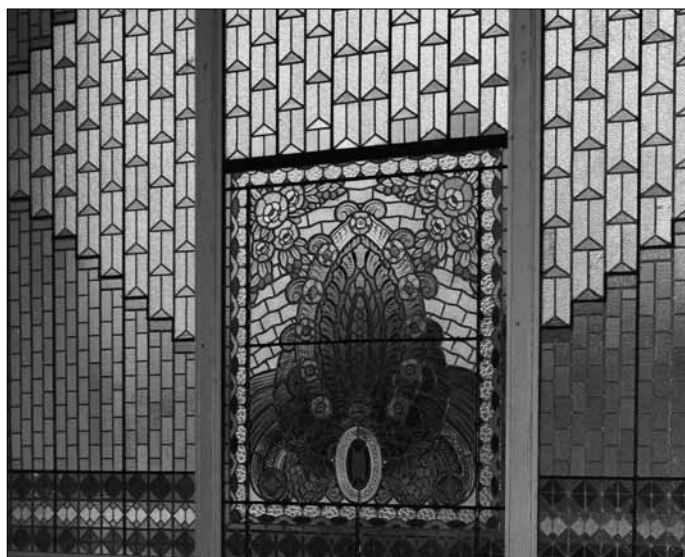


Fig 6. Torino, V. Bonadè Bottino, Cinema Palazzo (después Corso); detalle de la vidriera de una pared divisoria interna diseñada por G. Ceragioli (foto E. Godoli).

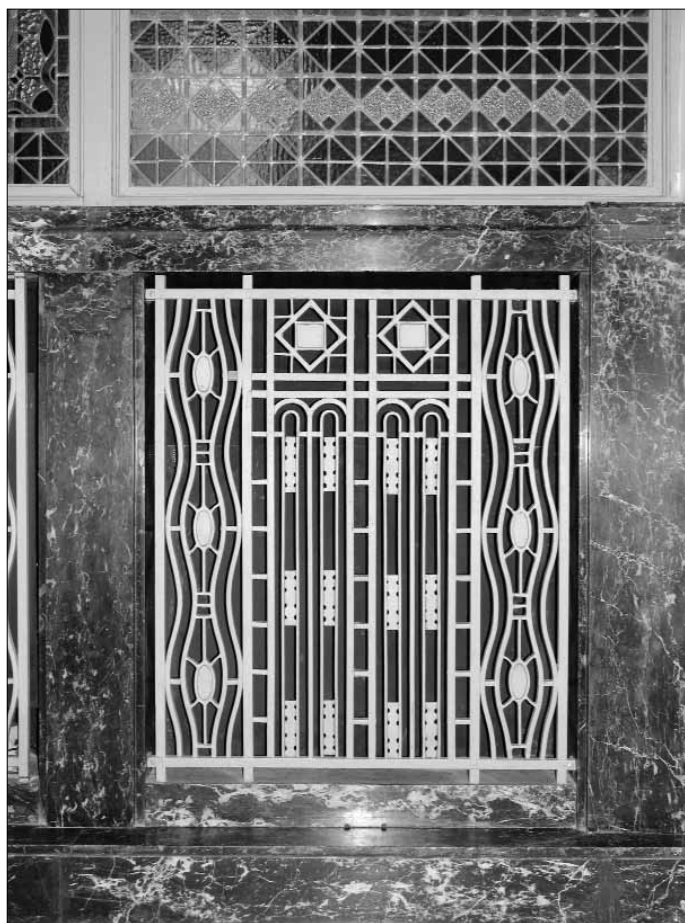


Fig 7. Torino, V. Bonadè Bottino, Cinema Palazzo (después Corso); celosía diseñada por G. Ceragioli (foto E. Godoli).

Fig 8. Roma, Angiolo Mazzoni, Efisio Vodret, Teatro e cinema del Dopolavoro Ferrovieri, via Bari, 1927-30; detalle de la sala con el panel *El nacimiento de Afrodite* de Corrado Vigni en una foto de época (Roma, colección privada).



Fig. 9. Firenze, M. Piacentini, Cinema teatro Savoia (después Odeon), 1921-22; vista de la sala (foto R. Vasari, Università di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche / Architettura, Fondo Papini).





Fig. 10. Firenze, M. Piacentini, Cinema teatro Savoia (después Odeon); detalle de la sala con las columnas pareadas y la lámpara balancín (foto R. Vasari, Università di Firenze, Biblioteca di Scienze Tecnologiche / Architettura, Fondo Papini).

Fig 11. Torino, Mario Dezzutti, Cinema Principe, via Principi d'Acaja, 1928, demolito; vista de la fachada (Torino, Archivio Storico Comunale).



Fig 12. Torino, M. Dezzutti, Cinema Principe; vista de la sala (de «Architettura e Arti Decorative», 1929).







Fig. 13. Torino, Contardo Bonicelli, Teatro Cinema Savoia (después Astra), via Rosolino Pilo, 1928, actualmente sede del Teatro Stabile de Turín; vista de la fachada (foto E. Godoli).



Fig. 14. Roma, M. Piacentini, Cinema Teatro Barberini, piazza Barberini, 1927-30, transformado; vista de la sala (de «Architettura e Arti Decorative», 1931).

Fig. 15. Roma, M. Piacentini,  
Cinema Teatro Barberini;  
vestíbulo de la entrada  
(de «Architettura e Arti  
Decorative», 1931).



Fig. 16. Roma, M. Piacentini,  
Cinema Teatro Barberini;  
figura decorativa en bronce  
plateado, colocada sobre  
una puerta de la sala de  
espera, de Alfredo Biagini  
(de «Architettura e Arti  
Decorative», 1931).



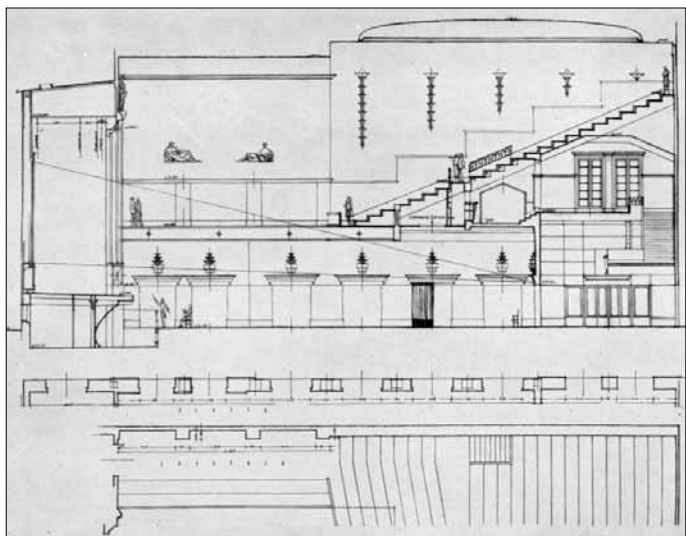


Fig. 17. Verona, M. Dezzutti, Supercinema Verona, 1930; sección y detalle de la planta (de «Architettura e Arti Decorative», 1930).



Fig. 18. Verona, M. Dezzutti, Supercinema Verona; detalle de la entrada con la taquilla (de «Architettura e Arti Decorative», 1930).

Fig. 19. Aosta, Ettore Sot-Sas, Cinema Savoia, 1930-32, transformado; vista del atrio de la entrada con la taquilla (de «Architettura», 1933).

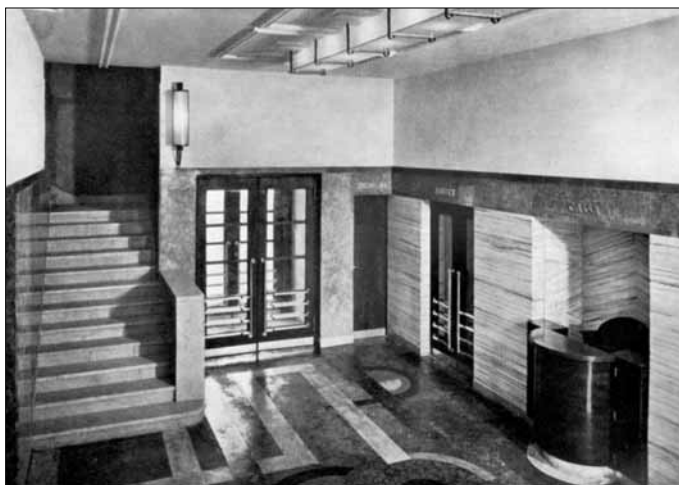


Fig. 20. Trieste, Umberto Nordio, Cinema Impero, 1931 ca., destruido; detalle del pavimento con linóleo de la sala de espera (de «Rassegna di Architettura», 1932).



# EL ART DÉCO EN ITALIA: ETAPAS DE VALORIZACIÓN

Romeo Carabelli  
Universidad de Tours, Francia

Este texto analiza las dinámicas de valorización del Art Déco en el último decenio, prestando una atención específica a la constitución de un espacio de referencia para los objetos que, en Italia, se califican, muy a menudo, sencillamente como «Déco» (Fig. 1).

Utilizaremos tres apartados para presentar esta dinámica y para plantear cuestiones que nos parecen ineludibles. La primera de las tres partes se centra sobre un artículo periodístico que analiza subastas, la segunda sobre una exposición celebrada en Milán y contemporánea del artículo citado anteriormente y la tercera la «divulgación» de las obras de Giò Ponti, arquitecto milanés, icono de la producción Art Déco.

Nuestra hipótesis interpretativa propone la valorización del Déco como un hecho que escapa al espacio científico, artístico e histórico para vincularse a los mercados de los objetos de arte y de artesanía, y también al de las exposiciones. Para entender las realizaciones múltiples y complejas que constituyen el campo de acción de la valorización del Déco, resulta indispensable trabajar de manera simultánea en varios aspectos teniendo cuidado en conservarlos interconectados y «visibles» (Fig. 2).

## «CAVALCANDO L'ART DÉCO»

En la edición del 15 de febrero de 1999 del *Corriere della Sera*, uno de los diarios más importantes de Italia, encontramos un artículo con un título cautivador: «Cavalcando l'Art Déco» (Manazza, 1999). El periodista Paolo Manazza – especialista en temas económicos y en subastas – se aleja del espacio al que se dedica tradicionalmente para introducir una serie de consideraciones vinculadas al arte. El autor aprovecha una vuelta al mercado de los apasionados por el Déco, para analizar los vínculos entre el mercado y las modas culturales y artísticas.

Utiliza los precios del mercado como indicadores pertinentes y fiables del valor cultural y artístico de las producciones antiguas: *«Checchè ne decano i falsi “puristi”, la voce economia è sempre più un chiaro indicatore delle mode culturali e artistiche in atto»*. Esta situación incita a renovar los posicionamientos científicos y las cuestiones interpretativas que, por varios motivos, se adaptan menos al mundo de las obras recientes, todavía presentes en la memoria directa y que, sin embargo, todavía no pertenecen del todo a la historia.

La toma en consideración de los mercados de compraventa indica un desbordamiento de la economía –en realidad más bien de las finanzas que de la economía– en los espacios del arte y de su interpretación. Este artículo que, quizá, podemos calificar de excesivo, tiene sin duda el mérito de obligarnos a considerar las cuestiones vinculadas con los procesos de valorización de los objetos materiales, y abre procesos de análisis y reflexión no tradicionales para la historia del arte y la arquitectura.

Esta lectura alternativa de los hechos y de las modas artísticas que considera las pugnas económicas, tiene una resonancia especial con ocasión del Coloquio «Reconsiderar los límites: la arquitectura a través del espacio, el tiempo y las disciplinas» (INHA y Society of Architectural Historians, París, 2003). En el transcurso de este coloquio, se recordó el vínculo que existe entre la producción de la historia del arte y de la arquitectura y los actos de valorización de los objetos (Sesión: «Reconsiderar los límites temporales: la historia de la arquitectura y el desafío del patrimonio moderno»). Es precisamente gracias a la financiación de las instituciones encargadas de los expedientes de valorización patrimonial por lo que cierto número de estudios de historia del arte y de la arquitectura fueron realizados teniendo como consecuencia orientar la producción científica. Sin embargo, no defendemos la existencia de una relación de dependencia intelectual, sino más bien la influencia de un memorando patrimonial sobre los estudios históricos.

En efecto, la interacción entre los mercados y el arte no es nueva, al contrario, está sólidamente confirmada; lo que caracteriza al Art Déco es la introducción de las fluctuaciones del mercado en la constitución de la crítica y de su valorización. En este aspecto, tampoco estamos exactamente en un marco totalmente nuevo, ya que los vínculos entre el arte contemporáneo y el mercado no son desconocidos. El Art Déco es un caso particular: el último de los «estilos antiguos», el último de los movimientos cuya fase productiva se acabó antes de la contemporaneidad actual, se sitúa en el eje entre lo antiguo y lo contemporáneo y presenta características a la vez típicamente antiguas, y a la vez evidentemente contemporáneas.

Las obras llamadas «Art Déco» se sitúan, finalmente, en un tiempo todavía demasiado cercano para pertenecer del todo a la historia, pero, al mismo tiempo, «envejecen» y se ven inmersas en su recorrido de pertenencia a la historia (su camino hacia el reconocimiento histórico) que pasa por una valorización global de la producción: edificios, muebles, joyas, cerámica...

En el tránsito al siglo XXI –el artículo citado es de febrero de 1999– el Art Déco se caracteriza por su valor de intercambio que aumenta más rápidamente que el de otros objetos de arte y artesanía: *«L'ultimo carnevale del secolo sembra aver contagiato il gusto. Come una sorta di "gran ballo in maschera" tutte le fasi che hanno attraversato il Novecento sono state identificate e analizzate. Poi moltiplicate. Elevando ogni frammento a stile da recuperare. Anche il mercato dell'arte partecipa a questo processo. Recentemente tutte le vendite all'asta dedicate non solo ai grande movimenti novecenteschi, ma persino alle arti decorative, quelle applicate o al design del XX secolo sono state accolte con entusiasmo. I prezzi più alti hanno riguardato soprattutto le produzioni comprese tra il 1920 e il 1930. Fenomeno nel fenomeno, l'Art Déco –almeno a livello internazionale– ha ripreso a seminare cultori»* (Manazza, 1999). Estimamos que este súbito aumento señala, al mismo tiempo, un «descubrimiento» y una anterior subevaluación del Déco.

Al final de la recesión que caracterizó el mercado de subastas de los años 1990, los objetos Art Déco se encuentran en una nueva situación: sus precios de ventas aumentan mucho más rápidamente que los de otros bienes comparables. En 1998, Sotheby's London pone en subasta una pareja de lámparas del maestro Émile-Jacques Ruhlman. El precio de apertura del primero fue fijado en 80.000 Libras y llegó hasta las 298.000 Libras mientras que el segundo fue adjudicado en 76.000 Libras, ¡es decir 14 veces el precio de salida! Esta situación era general tanto en las sedes de Sotheby's como en las otras casas de subastas.

Como consecuencia de estos aumentos, las dos mayores empresas de subastas establecieron ventas temáticas. En 1999 Sotheby's programa ventas que se componen de dos sesiones dedicadas a las artes decorativas después de haber probado el mercado con una sesión «Art Déco» en 1998. Christie's promueve también ventas específicas con una sesión Art Déco en 1999 en Londres. Esta sesión seguía al gran éxito de las subastas de la joyería Déco del invierno anterior en Ginebra. Este entusiasmo por el Art Déco ya no es tan evidente en el 2007.

Las filiales italianas de las dos empresas emblemáticas, así como las casas nacionales, siguen este movimiento proponiendo, ellas también, sesiones «Art Déco». Las ventas consiguen un éxito inmediato, en parte gracias a la diferencia entre los precios practicados en Italia y los del mercado anglosajón, más maduros.

En el mismo período, las sociedades de subastas introducen las *house sales*, un modelo de venta que valoriza correctamente el Art Déco. Se trata de ventas parciales o totales de colecciones privadas, presentadas en sus entornos habituales y no en los salones usuales. Estas ventas parecen más eficaces frente a una clase de productos (objetos de artesanía artística, obras de artes menores, muebles...) y a una clase de potenciales compradores, un público no profesional, más joven y relativamente menos acomodado que los compradores clásicos.

La Señora Milena Sales (responsable de las relaciones exteriores y del marketing de Christie's Italia, Manazza, 2004) nos describe al comprador potencial y nos explica la posición de las sociedades de subastas; al mismo tiempo, nos enseña uno de los segmentos de mercado que permite la valorización de los objetos del Art Déco: un público más joven, sensible a la compra de muebles y objetos destinados a un uso directo y no como inversión: «*Un terzo nucleo di compratori è composto da esponenti delle nuove generazioni alla ricerca delle proprie radici, che, acquistando mobili e suppellettili, intendono ricreare ambienti simili a quelli in cui hanno trascorso gli anni dell'infanzia, sempre ricordati con nostalgia*» (Torretta, 21-02-1999). Dicho esto, las cantidades gastadas para adjudicarse esta clase de bienes nos lleva a reflexionar. Los muebles recientes de anticuarios se pueden utilizar a diario y tienen un coste cercano al de los muebles del gran diseño actual pero gracias al estatus patrimonial, su valor comercial no corre el peligro de hundirse. Por lo tanto, podemos considerarlos como bienes «refugio», como lo es la joyería que, por otra parte no conoció la crisis de los años 1990.

Se trata de objetos excepcionales o únicos, objetos de lujo que se convierten en objetos «de culto», fabricados para clientes ricos y para la nobleza, que conservan un poder de fascinación, incluso después de decenios, merced a su estética pero también a la calidad de los materiales utilizados.

Comprobamos que el mercado de finales de los años 1990 es muy favorable a los objetos Art Déco, el contexto es propicio para darle un valor económico del que carecía anteriormente. Notaremos también, en el mismo período, un número creciente de exposiciones sobre el Art Déco en Italia del norte. Estas últimas forman parte, de igual modo, de un mercado, incluso si –por cuestiones de pudor y para no herir la sensibilidad de los operadores– se habla más bien de una oferta cultural.

No tenemos pruebas para defender la existencia de un vínculo directo entre las exposiciones de Art Déco y las proezas económicas de sus objetos, para confirmar una eventual causalidad entre exposiciones y aumento de precios, dependiendo una de la otra. En cambio, estamos persuadidos de la existencia de un vínculo entre la reeva-



luación del pasado, el aumento del número de exposiciones y el del precio de venta de los objetos Art Déco.

El espacio cultural dedicado a la valorización del Déco, probablemente una sub-componente del Déco sin más, ha sido creado. Respecto del caso italiano, observamos que su subestimación y su valoración tardía podrían vincularse a su desarrollo en los años del período de entreguerras, marcadas por el régimen de Mussolini y, de alguna manera, apartado.

El Art Déco no era un «estilo fascista», como lo demuestra su desarrollo en los países que no conocieron regímenes fascistas. Observamos, sin embargo, que la *Biennale delle arti decorative* de Monza fue transformada en *Triennale di Milano*, herramienta de propaganda y de escenificación del poder. Además, las obras Art Déco fueron muy apreciadas por la burguesía italiana, vinculada al régimen en el poder (Fig. 3).

El análisis del período todavía no se ha «estabilizado», como lo ha demostrado claramente el desacuerdo en relación con el estatus de los artistas (vinculados al poder o simplemente en activo en aquel tiempo) entre M. Pierre Milza y M. Cesare De Seta, con ocasión de la velada dedicada a la *Mostra d'Oltremare* de Nápoles, organizada en el Istituto Italiano di Cultura de París, el 19 de septiembre 2006.

## EL GUSTO Y EL ESTILO

La Sra. Rossana Bossaglia, la especialista del Déco más conocida de Italia, sostiene que el Déco es un gusto más que un estilo. Sus argumentos son convincentes y la síntesis de su análisis se ha convertido en una muletilla o más bien en un eslogan, utilizado en cualquier ocasión y reutilizado por los que necesitan transmitir mensajes fácilmente comprensibles. Tenemos la impresión de que la utilización hecha de esta muletilla no es consecuencia de una mera necesidad de claridad sino también de la voluntad de situarse entre los «sabios», aquellos que no caen en la trampa de considerar el Art Déco como un estilo, al igual que el Art Nouveau ... Hacemos nuestra la definición – ¡también nosotros ¡- porque nos es útil para analizar la valorización del Art Déco.

Lo que caracteriza la propuesta del término «gusto» es la coincidencia temporal entre una interpretación estética, una manera de concebir el hábitat y sus enfoques técnicos. Este instrumento se estableció sin explicitar formalmente unas normas que pudieran orientar las acciones de los productores (artistas y artesanos) y las experiencias de los usuarios (privados, instituciones públicas...). Los objetos y los edificios Art Déco representaron lo moderno sin ser revolucionarios: propusieron una muta-

ción sin fractura, aceptada por el poder establecido e inmediatamente integrada en la producción y el consumo.

A finales del siglo XX, asistimos a la valorización del Déco, sin una referencia teórica constitutiva o un «manifiesto» ideológico fundador de esta valorización: casi una (re)proposición del «gusto» Art Déco, esta vez patrimonial.

Consideramos las valorizaciones contemporáneas de las producciones antiguas, antaño menospreciadas o consideradas «menores», como fenómenos cuya organización se aproxima mucho a la formación del «Gusto Déco», proceso sin solución de continuidad respecto de otros procesos en curso que permite el solapamiento entre estos, sin respetar un orden patrimonial predeterminado.

### **«MILANO DÉCO: LA FISIONOMIA DELLA CITTÀ NEGLI ANNIVENTI»**

El segundo pretexto para hablar del Déco y de su valorización es la exposición *Milano déco, la fisionomia della città negli Anni Venti* celebrada en Milán en 1999. Tomamos esta exposición como referencia a causa de su situación temporal en los inicios de la valorización pública del Déco en Italia y considerando el corpus expuesto (Figs. 4 y 5).

Esta exposición cuyos organizadores fueron Rossana Bossaglia y Valerio Terraroli, giraba alrededor de una propuesta múltiple: monumentos funerarios del Cimitero Monumentale (Cementerio Monumental), la Stazione Centrale (la estación principal de trenes de la ciudad) con sus estancias reales, unos inmuebles, entre ellos un cine, y una colección de cerámicas creadas por Giò (Giovanni) Ponti y realizada por la Manifattura di Doccia. Los visitantes podían concentrarse en uno solo de sus componentes o disfrutar de su punto fuerte –la heterogeneidad de las obras expuestas– y disfrutar de ella en su totalidad (Fig. 6).

Esta exposición, que fue un estreno para el gran público, tenía previsto un catálogo doble: el principal, con formato grande y 200 páginas, y una versión reducida, simplificada y más económica. La visión global del sistema de exposición era tan rica que resultaba difícil abarcarla en toda su amplitud, salvo por la mediación del notable catálogo que funcionaba como un formidable «catalizador de complejidad».

En efecto, los comisarios de la exposición han logrado con la nueva propuesta de la complejidad de un gusto / estilo cultural y la presencia conjunta de varias exposiciones parciales, la posibilidad de configurar su propia aproximación al Déco. Desgraciadamente, operaciones de esta amplitud –intelectual, organizativa y logística– son

muy difíciles de concebir, gestionar, y por lo tanto de realizar. En la ciudad de Milán, ya no tuvimos más oportunidades de asistir a una operación de esta envergadura. Por supuesto, tuvieron lugar varias exposiciones de gran calidad y riqueza, pero se focalizaban en temas o estilos más delimitados.

Observamos que, con ocasión del *Salone internazionale del mobile* (salón anual, [www.cosmit.it](http://www.cosmit.it)), la ciudad se anima alrededor de los espacios de la exposición oficial, con una profusión de exposiciones, acontecimientos y encuentros culturales vinculados a las obras y a las arquitecturas realizadas por los arquitectos/diseñadores de hoy en día ([www.fuorisalone.it](http://www.fuorisalone.it)). Esta gran riqueza nos demuestra que la ciudad está capacitada para organizar actos múltiples, con una pluralidad de eventos de orden cultural; en este caso, el catalizador de complejidad es el *Salone internazionale del mobile*. Probablemente la multitud de proyectos de actuación puesta de relieve en estas circunstancias es posible porque se trata de un gusto/estilo cultural actual.

El Cementerio Monumental (inaugurado en 1866, proyecto de Carlo Maciachini – [www.monumentale.net](http://www.monumentale.net)) morada de sepulcros nobles y delicadamente elaborados, fue una de las sedes de la exposición, que siguió el diseño de un recorrido de valorización de las esculturas y de las tumbas Art Déco (Fig. 7).

La participación de los sepulcros en la creación del espacio de valorización del Déco es evidente, objetos totalmente ajenos a cualquier mercado y elevados, por definición, al rango de monumentos, constituyen una presencia estable, de larga duración, en el imaginario colectivo (Figs. 8, 9 y 10).

La valorización de las presencias Art Déco en el cementerio coincidió con el nacimiento de una serie de publicaciones/guías sobre el cementerio y sus obras de arte (*Il Monumentale di Milano, Guida all'architettura e alle opere d'arte*, Melano, 1994, *Il cimitero monumentale di Milano, Guida storico-artistica*, Ginex, 1997). Apreciamos también la aparición de una pequeña y, sin embargo, significativa exposición permanente que da valor a las riquezas artísticas del lugar.

La Stazione Centrale, la más importante de las estaciones de ferrocarril de Milán (proyecto de Ulises Stacchini, inaugurado en 1931, varios años después de su concepción que es anterior a la primera guerra mundial), fue, ella también, lugar expuesto y lugar de exposición. Un recorrido de valorización se organizó para profundizar en el conocimiento de este lugar. Fue ésta una de las escasas oportunidades en que se abrieron las estancias reales de la estación, los salones reservados a la familia real que, después del asesinato del rey Humberto I, ya no residía en la ciudad (Figs. 11, 12 y 13).

El larguísimo proceso de construcción de la estación le brindó la oportunidad de incorporar una parte de las modificaciones en curso en los primeros decenios

del siglo XX. Concebida en el período de un eclecticismo tardío, se realizan sus decoraciones en los años 1920 y muy al principio del *Novecentismo*, sin olvidar, evidentemente, el período Art Déco, estéticamente próximo de la *Sezession* vienesa en este caso.

En este punto, resulta más difícil disociar las características del gusto Déco de la pompa iconográfica del régimen fascista; se notan los efectos de la toma del poder por parte del partido único en las ornamentaciones de la estación: desde los logotipos del partido hasta la presencia de una imagen de Mussolini en los paneles decorativos de las estancias reales. Esta coexistencia, que no fue sólo temporal, es una de las razones del menosprecio hacia el Déco hasta los últimos años del siglo. El reconocimiento, aunque tardío, lo fue todavía más en Italia que en otros países.

El carácter globalizador de la exposición integraba de igual manera edificios más corrientes: principalmente viviendas y también edificios de alquiler y oficinas. El catálogo general procura realizar un inventario exhaustivo de la presencia del Déco en los edificios de la ciudad, mientras que el catálogo reducido ofrecía una selección emblemática. Este documento reducido expuso también en los carteles y en los folletos que se destinaban al público en general, con la intención de hacer inmediata y perceptible la lectura de las características del Déco (los edificios enseñados en la iconografía de este mismo texto son los que se escogieron para este «concentrado estético»).

Es efectivamente muy difícil buscar vínculos pertinentes entre economía y cultura en el marco de la valorización de estos inmuebles; aunque estén presentes en el mercado inmobiliario, contrariamente a la estación y al cementerio. Las transacciones inmobiliarias son, efectivamente escasas y reservadas. Además, el mercado de los diez últimos años está definido, en su componente principal, por cuestiones que son ajenas a la calidad intrínseca de los edificios o de su estética.

Algunos encuentros informales con agentes inmobiliarios nos permiten afirmar la inexistencia de una especificidad del Déco. Déco, Liberty (Art nouveau) y Eclectismo de calidad componen, en esencia, un reducto de mercado genérico denominado: «en style».

El caso de las cerámicas realizadas por la *Manifattura di Doccia* durante la dirección artística de Giò Ponti (1923-1930) es, en cambio, radicalmente diferente. La exposición de estas obras, organizada en el palacio Marino alla Scala, fue significativa del fenómeno de la valorización del gusto Déco.

## GIÒ PONTI Y LA «MANIFATTURA DI DOCCIA»: LA VALORIZACIÓN REPETITIVA

Giovanni Ponti, llamado Giò (1891-1979), fue uno de los personajes fundamentales del panorama italiano de la producción Art Déco. Figura polimorfa –arquitecto, diseñador, periodista y ensayista– marcó la arquitectura italiana del siglo XX. En lo que concierne a «su» período Déco, le pertenecen unas arquitecturas (entre las cuales se considera la casa Via Randazzo (Fig. 14) como el producto más significativo), muebles (con Emilio Lancia, lanza la marca *Domus nova* para *La Rinascente* en 1928) y su producción de cerámicas, que obtuvo premios tanto en las *Biennale d'Arti Decorative* de Monza (1923, 1925 y 1927) como en la famosa Exposición parisina de arte decorativo de 1925.

Capaz de acometer la creación en escalas y campos diferentes, tuvo el mérito de fundar la revista *Domus* (enero 1928), verdadero intérprete y vehículo, aunque tardío, de difusión del gusto Déco. Esta revista, que dirigió hasta 1940, se dirigía a profesionales de la arquitectura y del diseño, pero también a potenciales compradores, proponiéndoles un gusto moderno que no se basaba en una repropuesta de antiguos modelos formales.

La exposición valorizaba principalmente la producción decorada con temas clásico-mitológicos y arquitectónicos. En efecto, en estas obras es donde el estilo de Ponti se desarrolló de la manera más significativa. Las *statuillas* (figurillas, la palabra utilizada en Doccia) de Ponti constituyeron una serie rica de personajes que ocupaban principalmente las *Passeggiata archeologica* y *Conversazione classica* (Paseo arqueológico y conversación clásica). Dejaron tal huella en la mente que la *Manifattura di Doccia* las ha reinterpretado para introducir las en la producción actual, la serie de las *Pontiane*, verdadero ejemplo de neo-Déco (Fig. 15).

Las presencias arquitectónicas en las decoraciones de Ponti son significativas y van desde las evocaciones más clásico/renacimiento (como en el florero *Serliana*, evocación más que explícita a Sebastiano Serlio), hasta arquitecturas imaginarias como en los platos de las fuentes *Agata* y *Donatella*, las únicas piezas que todavía se producen por encargo. Ponti se preocupa también por hacer visible la profundidad del espacio; como en el florero *Prospettica* y en las representaciones en axonometría de los suelos y de las telas del fondo que representan «conversaciones» o «paseos» (Figs. 16 y 17).

Además de las piezas muy finas, algunas de las cuales fueron realizadas como pieza única, caso de las *ciste*, Ponti creó también series más sencillas, destinadas al mercado «habitual», a la vez que introducía nuevos modelos para objetos de uso cotidiano.

La valorización de las obras de Giò Ponti es la tercera parte que utilizamos para abordar el asunto de la valorización del Art Déco en Italia. La producción de Ponti de Doccia fue objeto de una puesta en valor que nos parece representativa de todo el universo Déco. Olvidada en los últimos decenios de la vida del artista (¿voluntad de no enseñar un período de su vida?) fue expuesta en 1977 (Bojani, 1977) en Faenza, ciudad de la cerámica por antonomasia, y, en 1982, en la academia de Bellas Artes de Brera, Milán. Esta última exposición fue dotada con un rico catálogo (Portoghesi, 1982).

Con la exposición antológica organizada por el museo Ginori di Doccia en 1983 en Florencia se sale de los espacios estrictamente dirigidos a los especialistas, a los iniciados en este campo (se trate de la cerámica o de las bellas artes) para presentarse ante el gran público. Pero, también aquí, el propietario/productor es quien se encarga de la valorización; un vínculo puro y sencillo con los valores culturales de los objetos expuestos no está maduro todavía.

Es sólo a partir de la exposición *Milano Déco* de 1999 cuando se asiste a una valoración destinada al gran público, de un producto que, finalmente, se consagra como obra de arte sin más. A partir de este momento, podemos observar una presencia casi continua de estas cerámicas, un entusiasmo que nos parece significativo de la creación de un espacio cultural: expuestas de nuevo en Milán en el 2000 (en esta ocasión, el especialista y coleccionista de cerámicas de Ponti Loris Manna dirigió un catálogo global de la producción Ponti/Doccia, Manna, 2000), luego en Aosta en el 2003, en el marco de la expo *Art Déco in Italia*, en la primavera del 2004 en Roma en la exposición *Il déco in Italia* y, también en el 2004, en Milán en la exposición *Milano anni Trenta*.

Además, se glorifica en 2002-2003 la figura de Giò Ponti con la gran exposición itinerante *Giò Ponti: a world*, organizada y realizada por el Design Museum de Londres (mayo-octubre 2002), el Netherlands Architecture Institute de Róterdam (octubre 2002-enero 2003) y la Triennale de Milán (febrero-abril 2003). En efecto, en estos años del 2000, casi siempre hay obras de Giò Ponti expuestas en Italia, sobre todo sus objetos de diseño y sus arquitecturas de los años 1950 (sin contar, evidentemente, lo que está expuesto en museos, especialmente el de Ginori di Doccia en Sesto Fiorentino y el del diseño industrial de la Triennale en Milán). Tenemos la impresión de que los espacios culturales de valorización del Déco y de la producción de Giò Ponti se han superpuesto parcialmente y han obtenido de ello ventajas mutuas (Fig. 18).

## LA IRRUPCIÓN DE UN CAMPO DE INTERÉS

Aunque su fase constitutiva y productiva se sitúa en los años 1920, se empezó a hablar del Art Déco en los años 1960, después de la primera retrospectiva, celebrada en el Museo Galliére, París, en 1957 (Bossaglia, 1988). Si se hablaba de Art Déco, seguía siendo la componente menor del binomio *Art Nouveau/Art Déco*. Los especialistas y la crítica más atenta ya habían reconocido la separación y la autonomía de las dos «Artes», sin embargo, éste último fue ampliamente reconocido solo, después de la gran exposición parisina realizada como conmemoración a los 50 años de la más famosa celebrada en 1925 (Fig. 19).

Quizá el reconocimiento tan tardío de esta entidad artística debe vincularse a la composición de su sustancia generadora; es decir una expresión formal que no se apoyaba en una construcción intelectual consecuente. Su casi coincidencia temporal con el desarrollo del poderosísimo Movimiento Moderno no le facilitó la labor ya que este último ocupó casi en su totalidad el espacio de la crítica (Fig. 20).

Hasta los años 1990 el Déco no era uno de los temas presentes en el panorama de la divulgación cultural, sin embargo tampoco estaba más presente en los libros específicos. Dos de las historias de la arquitectura moderna, que se presentan simplemente como historias de la arquitectura, no incluyen la presencia del Art Déco (Frampton, 1982 y Benevolo, 1985). En cuanto a la ciudad de Milán, la guía del Touring Club Italiano (la mejor de las guías existentes en aquella época cuando las guías sobre arquitectura todavía no se difundían), y tampoco la obra de M. Grandi y A. Pracchi, especie de «biblia» de la arquitectura del siglo XX de la ciudad, hablan de Art Déco, aunque incluyan algunos de los edificios considerados en la actualidad como obras Déco (TCI, 1994 y Grandi, 1984).

Asistimos, pues, a la irrupción, entre los años finales de 1990 y principios del 2000, del Art Déco en sus múltiples facetas: interés renovado y afirmación pública de los coleccionistas –acción que provocó una fuerte alza de los precios– y un frenesí de exposiciones que tuvieron el gran mérito de ampliar el público y de convertir estas obras en populares (Fig. 21).

En el momento de redactar este texto, primavera del 2007, observamos que la asiduidad y la visibilidad del Déco en el espacio actual no han conservado el nivel de los años anteriores y ya no es tan apreciable. Después de unos diez años de acción asistimos a una especie de agotamiento y a la normalización del Déco, convertido de ahora en adelante en un campo cultural transformado en patrimonio al igual que los otros (Figs. 22 y 23).

En conclusión, podemos comprobar que la constitución de un campo cultural deriva de la convergencia de varios intereses diferentes y de su interacción. Una

feliz coincidencia temporal (¿una especie de tendencia de moda?) permitió a estos intereses organizarse en «animadores/facilitadores» para favorecer la constitución de esta construcción social que es el gusto; en nuestro caso, el vasto interés patrimonial por el Art Déco.

No nos parece posible establecer un vínculo de consecuencia directa, o de prioridad, entre los movimientos que participaron en la constitución de este campo cultural, ni afirmar que existe un *primus inter pares*, coordinador y de atracción global.

Sectores diferentes y actores múltiples catalizaron intereses culturales y económicos para llegar a la constitución de un sistema global que permitió el reconocimiento y la patrimonialización del Déco. Crearon y establecieron unas «funciones de campo», vínculos lógicos e imaginarios que estructuran la valorización y estructuran el estatus de los objetos Déco.

Nos parece significativo notar que en la constitución de este campo cultural participan objetos de dimensiones diferentes, que pertenecen a universos espaciales que tienen dimensiones extremadamente diferenciadas entre ellas: desde pequeños objetos de cerámica hasta la estación de tren. Unas clases de campos gravitacionales se han hecho visibles y se han unido entre ellos, se han complementado para activar una «constelación orientada», un espacio multi-sectorial con el fin de valorizar las obras Art Déco (Fig. 24).

La creación de este campo complejo es la resultante de varias actividades diferentes. Las empresas de subastas parecen las más rápidas y eficaces en la comprensión de la situación. No sólo asistieron a un aumento de los precios de las ventas sino que crearon las *house sales*, verdaderas acciones de creación de campos culturales (o de simulacros de estos) para atraer/desarrollar/fascinar el gusto de potenciales clientes.

La presencia de algunos personajes «claves» es evidente en el comienzo de este desarrollo. Pensamos que debemos considerar a dos personas físicas como origen de una significativa atracción: Giò Ponti, por su producción anterior, y Rossana Bossaglia, por su obra de apertura científica de campos culturales, entre los cuales destaca el Art Déco.

Estos protagonistas y origen de atracción, con otros muchos, tuvieron el mérito de sincronizar y aunar sus fuerzas con el fin de producir un sistema de fuerzas de nivel superior. Sospechamos la existencia de una parcial, y sin embargo consistente, inconsciencia de esta convergencia y de los complejos y riquísimos resultados que estimuló y realizó.

Por ello, dudamos que las características que acabamos de describir no sean propias del Art Déco y de su valorización contemporánea, sino que son constitutivas de



todos los actos de realización y/o transformación de un campo cultural de valores. Lo que hemos analizado en lo que concierne al Art Déco no debería ser, por lo tanto, único, sino que podría extenderse a todas las tomas de consciencia patrimoniales o, quizá mejor, a todas sus creaciones.



# L'ART DÉCO EN ITALIE: DES PARCOURS DE MISE EN VALEUR

Romeo Carabelli

Université de Tours, France

Ce texte analyse les dynamiques de valorisation de l'Art Déco dans la dernière décennie, en portant une attention spécifique à la constitution d'un espace de référence pour les objets qui en Italie, bien souvent, sont qualifiés tout simplement de «Déco» (Fig. 1).

Nous utilisons trois entrées pour présenter cette dynamique et pour poser les questionnements qui nous semblent incontournables. La première des trois entrées c'est un article de presse qui analyse des ventes aux enchères, la deuxième une exposition tenue à Milan et contemporaine de l'article précité et la troisième la «mise en public» des œuvres de Giò Ponti, architecte milanais, icône de la production Art Déco.

Notre hypothèse interprétative propose la valorisation du Déco comme un fait qui sort de l'espace scientifique, artistique et historique pour se lier aux marchés des objets d'art et d'artisanat, mais aussi à celui des expositions. Pour comprendre les réalités multiples et complexes qui constituent le champ d'action de la valorisation du Déco, il est indispensable de travailler simultanément sur plusieurs plans en veillant à les garder interconnectés et «visibles» (Fig. 2).

## «CAVALCANDO L'ART DÉCO»

Dans l'édition du 15 février 1999 du *Corriere della Sera*, un des quotidiens les plus importants d'Italie, on trouve un article au titre captivant: *Cavalcando l'Art Déco* (Manazza, 1999). Le journaliste Paolo Manazza –spécialiste des sujets économiques et des ventes aux enchères– sort de l'espace dont il s'occupe traditionnellement pour introduire une série de considérations liées à l'art. L'auteur profite d'un retour sur le marché des passionnés du Déco, pour analyser les liens entre le marché et les modes culturelles et artistiques.

Il utilise les prix du marché en tant qu'indicateurs pertinents et fiables de la valeur culturelle et artistique des productions anciennes: *«Checchè ne dicano i falsi “puristi”, la voce economia è sempre più un chiaro indicatore delle mode culturali e artistiche in atto»*. Cette situation incite à renouveler les postures scientifiques et les questionnements interprétatifs qui, pour plusieurs raisons, sont moins adaptées au monde des œuvres récentes, encore présents dans la mémoire directe et pas encore complètement historicisés.

La prise en compte des marchés des ventes marque un débordement de l'économie –en fait plutôt de la finance que de l'économie– dans les espaces de l'art et de son interprétation. Cet article, qu'on peut qualifier peut être d'excessif, a certainement le mérite d'obliger à regarder les questions liées aux processus de valorisation des objets matériels, et ouvre à des processus d'analyse et réflexion non traditionnels pour l'histoire de l'art et de l'architecture.

Cette lecture alternative des faits et des modes artistiques qui prends en considération les enjeux économiques, a un écho particulier à l'occasion du Colloque «Repenser les limites: l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines» (INHA et Society of Architectural Historians, Paris, 2003). Au cours de ce colloque, il a été rappelé le lien existant entre la production de l'histoire de l'art et de l'architecture et les actes de mise en valeur des objets (Session: «Repenser les limites temporelles: l'histoire de l'architecture et le défi du patrimoine moderne»). C'est grâce notamment aux financements des institutions en charge des dossiers de valorisation patrimoniale qu'un certain nombre d'études d'histoire de l'art et de l'architecture a été réalisé, avec par effet d'orienter la production scientifique. Nous ne soutenons pas, pour autant, l'existence d'un rapport de dépendance intellectuelle, mais bien l'influence d'un agenda patrimonial sur les études historiques.

L'interaction entre les marchés et l'art n'est certes pas nouvelle, au contraire elle est solidement confirmée; ce qui caractérise l'Art Déco c'est l'introduction des fluctuations du marché dans la constitution de la critique, et de la mise en valeur. Là encore nous ne sommes pas vraiment dans un cadre entièrement nouveau, car les liens entre l'art contemporain et le marché ne sont pas inconnus. L'Art Déco est un cas particulier: le dernier des «styles anciens», le dernier des mouvements dont la phase productive s'est achevée avant la contemporanéité actuelle, se situe à la charnière entre l'ancien et le contemporain et il présente des caractéristiques à la fois typiquement anciennes, à la fois évidemment contemporaines.

Les œuvres dites «Art Déco» se positionnent, finalement, dans un temps encore trop proche pour être complètement historicisés mais, en même temps, ils «pren-

nent de l'âge» et sont immergés dans leur parcours d'historicisation qui passe par une valorisation globale de la production: bâtiments, meubles, bijoux, céramique...

Au passage du siècle –l'article cité est de février 1999– l'Art Déco se caractérise par sa valeur d'échange en augmentation plus rapide que celle des autres objets d'art et d'artisanat: *«L'ultimo carnevale del secolo sembra aver contagiato il gusto. Come una sorta di "gran ballo in maschera" tutte le fasi che hanno attraversato il Novecento sono state identificate e analizzate. Poi moltiplicate. Elevando ogni frammento a stile da recuperare. Anche il mercato dell'arte partecipa a questo processo. Recentemente tutte le vendite all'asta dedicate non solo ai grandi movimenti novecenteschi, ma persino alle arti decorative, quelle applicate o al design del XX secolo sono state accolte con entusiasmo. I prezzi più alti hanno riguardato soprattutto le produzioni comprese tra il 1920 e il 1930. Fenomeno nel fenomeno, l'Art Déco –almeno a livello internazionale– ha ripreso a seminare cultori»* (Manazza, 1999). Nous estimons que cette hausse soudaine signale, en même temps, une «découverte» et une précédente sous-évaluation du Déco.

À la fin de la récession qui a caractérisé le marché des ventes aux enchères des années 1990, les objets d'Art Déco se trouvent dans une situation nouvelle: leurs prix de ventes augmentent bien plus rapidement que ceux des autres biens comparables. En 1998, Sotheby's London met aux enchères un canapé et un paire de lampe du maître Emile-Jacques Ruhlman. Le prix d'ouverture du premier été fixé à 80.000 Livres et il a atteint les 298.000 Livres alors que le deuxième fut adjugé à 76.000 Livres, soit 14 fois le prix du départ! Cette situation était générale aussi bien dans les sièges de Sotheby's que chez les autres maisons de ventes aux enchères.

Suite à ces hausses des prix de vente, les deux entreprises majeures de ventes aux enchères ont mis en place des ventes thématiques. En 1999 Sotheby's programme des ventes comprenant deux sessions dédiées aux art décoratifs, après avoir testé le marché avec une séance «Art Déco» en 1998. Christie's lance également des ventes spécifiques avec une séance Art Déco en 1999 à Londres. Cette séance suivait le grand succès des enchères de la joaillerie Déco de l'hiver précédent à Genève. Cet engouement pour l'Art Déco n'est plus si évident en 2007.

Les filiales italiennes des deux enseignes, ainsi que les maisons nationales, suivent cette vague en proposant, elles aussi, des sessions «Art Déco». Les ventes rencontrent un succès immédiat, en partie grâce à l'écart entre les prix pratiqués en Italie et ceux des marchés anglo-saxons, plus mûrs.

Dans la même période, les sociétés de ventes aux enchères introduisent les *house sales*, un type de vente qui valorise bien l'Art Déco. Il s'agit de ventes partielles ou totales de collections privées, présentées dans leurs décors et non dans les salons ha-

bituels. Ces ventes paraissent plus efficaces vis-à-vis d'un type de produits (des objets d'artisanat artistique, des œuvres d'arts mineurs, des meubles...) et d'un type d'acheteurs potentiels, un public non professionnel, plus jeune et relativement moins aisé des acheteurs classiques.

Mme Milena Sales (responsable des relations extérieures et du marketing de Christie's Italie, Manazza, 2004) nous décrit l'acheteur potentiel et nous explique la position des sociétés de vente aux enchères; en même temps, elle nous montre un des créneaux qui permet la valorisation des objets Art Déco: un public plus jeune, sensible à l'achat de meubles et d'objets pour un usage direct et non pour un investissement: *«Un terzo nucleo di compratori è composto da esponenti delle nuove generazioni alla ricerca delle proprie radici, che, acquistando mobili e suppellettili, intendono ricreare ambienti simili a quelli in cui hanno trascorso gli anni dell'infanzia, sempre ricordati con nostalgia»* (Torretta, 21-02-1999). Ceci dit, les sommes dépensées pour s'adjuger ce type de bien fait toujours réfléchir. Les meubles récents d'antiquaire sont utilisables au quotidien et ils ont un coût proche de celui des meubles du grand design actuel mais, grâce au statut patrimonial, leur valeur commerciale ne court pas le risque de s'effondrer. On peut, donc, les considérer en tant que biens «refuge», comme l'est la joaillerie qui, d'ailleurs n'a pas connu la crise des années 1990.

Il s'agit de pièces rares ou uniques, objets de luxe qui deviennent objets «de culte», produits pour des clients riches et pour la noblesse, qui gardent un pouvoir de fascination, même après des décennies, grâce à leur esthétique mais aussi à la qualité des matériaux utilisés.

Nous voyons que le marché de la fin des années 1990 est très favorable aux objets Art Déco, le contexte est propice à lui donner une valeur économique qu'il n'avait pas auparavant. Nous remarquons également, dans la même période, un nombre croissant d'expositions sur l'Art Déco en Italie du nord. Ces dernières font partie, elles aussi, d'un marché, même si –pour des questions de pudeur et pour ne pas heurter la sensibilité des opérateurs– on parle plutôt d'offre culturelle.

Nous n'avons pas de preuves pour soutenir un lien direct entre les expositions d'Art Déco et les prouesses économiques de ses objets, pour confirmer une éventuelle causalité entre expositions et augmentation des prix, l'une fonction de l'autre. Nous sommes, par contre, persuadés de l'existence d'un lien entre la re-évaluation du passé, l'augmentation du nombre des expositions et celui des prix de vente des objets Art Déco.

Le champ culturel dédié à la valorisation du Déco, probablement une sous-composante de celui du Déco tout court, a été mis en forme. En ce qui concerne le cas italien, nous remarquons que sa sous-estimation et sa valorisation tardive pourraient se

lier à son développement dans les années de l'entre-deux-guerres, marquées par le régime mussolinien et, de quelque manière, mis de côté.

L'Art Déco n'était pas un «style fasciste», comme le montre son développement dans des pays que n'ont pas connu des régimes fascistes. Nous remarquons, par contre, que la *Biennale delle arti decorative* de Monza fut transformée en *Triennale di Milano*, outil de propagande et de mise en scène du pouvoir. En plus, les œuvres Art Déco furent bien appréciées par la bourgeoisie italienne, liée au régime au pouvoir (Fig. 3).

L'analyse de la période n'est pas encore «stabilisée», comme l'a bien montré le désaccord sur le statut des artistes (liés au pouvoir ou simplement actives à l'époque) entre M. Pierre Milza et M. Cesare De Seta, à l'occasion de la soirée dédiée à la *Mostra d'Oltremare* de Naples, organisée à l'Istituto Italiano di Cultura de Paris, le 19 septembre 2006.

## LE GOÛT ET LE CHAMP

Mme Rossana Bossaglia, la spécialiste du Déco la plus connue d'Italie, soutient que le Déco est un goût plutôt qu'un style. Ses arguments sont convaincants et la synthèse de son analyse est devenue un refrain, sinon un slogan, utilisé en toute occasion et repris par ceux qui ont besoin de transmettre des messages aisément compréhensibles. Nous avons l'impression que l'utilisation faite de ce refrain ne répond pas simplement à une nécessité de clarté mais aussi à la volonté de se placer parmi les «savants», ceux qui ne tombent pas dans le piège de considérer l'Art Déco en tant que style, comme l'Art Nouveau... Nous empruntons –nous aussi!– la définition parce qu'elle nous est utile pour analyser la valorisation de l'Art Déco.

Ce que caractérise la proposition du terme «goût» est la concordance temporelle entre une interprétation esthétique, une manière de concevoir l'habitat et ses approches techniques. Cet appareil s'est mis en place sans l'explicitation formelle de normes qui puissent encadrer les actions des producteurs (artistes et artisans) et les expériences des utilisateurs (privés, institutions publiques...). Les objets et les bâtiments Art Déco furent des représentants du moderne, sans être révolutionnaires: ils proposèrent une mutation sans fracture, acceptée par l'establishment et immédiatement intégrée dans la production et la consommation.

A la fin du XX<sup>e</sup> siècle, nous assistons à la valorisation du Déco, sans une référence théorique constitutive ou un «manifeste» idéologique fondateur de cette valorisation: une presque (re)proposition du «goût» Art Déco, patrimonial cette fois ci.

Nous estimons les valorisations contemporaines des productions anciennes, jadis sous évaluées ou considérées «mineures», comme des phénomènes dont l'agencement se rapproche beaucoup à la constitution du «Goût Déco», processus sans solution de continuité par rapport aux autres processus en cours et permettant le chevauchement entre ceux-ci, sans respecter un ordre patrimonial prédéterminé.

## «MILANO DÉCO: LA FISIONOMIA DELLA CITTÀ NEGLI ANNI VENTI»

Le deuxième prétexte pour parler du Déco et de sa valorisation est l'exposition *Milano déco, la fisionomia della città negli Anni Venti* réalisée à Milan en 1999. Nous prenons cette exposition comme référence à cause de son positionnement temporel au tout début de la valorisation publique du Déco en Italie et en raison du corpus exposé (Figs. 4 et 5).

Cette exposition, dont les commissaires furent Rossana Bossaglia et Valerio Terraroli, s'articulait autour d'une proposition multiple: des monuments funéraires du Cimitero Monumentale (cimetière Monumental), la Stazione Centrale (la principale gare de trains de la ville) avec ses locaux royaux, des immeubles, dont un cinéma, et une collection de céramiques conçues par Giò (Giovanni) Ponti et réalisée par la Manifattura di Doccia. Les visiteurs pouvaient se concentrer sur une seule des composantes ou bien profiter de son point de force –l'hétérogénéité des pièces exposées– et se la régaler dans sa totalité (Fig. 6).

Cette exposition, qui fut une première pour le grand public, prévoyait un double catalogue: le principal, de grand format et de 200 pages, et une version réduite, simplifiée et plus économique. La vision globale du système d'exposition était tellement riche qu'elle était difficile à cerner dans son ampleur, sinon par la médiation du remarquable catalogue qui fonctionnait comme un formidable «catalyseur de complexité».

En effet les commissaires de l'exposition ont réussi dans la re-proposition de la complexité d'un goût/champ culturel et la coprésence de plusieurs expositions partielles permettait de configurer sa propre approche au Déco. Malheureusement des opérations de cette ampleur –intellectuelle, organisationnelle et logistique– sont très difficiles à concevoir, à gérer et, donc à réaliser. Dans la ville de Milan, nous n'avons plus eu l'occasion d'assister à une opération de cette envergure. Bien évidemment il y a eu plusieurs expositions de grande qualité et richesse, mais elles se concentrent sur des sujets ou des champs plus circonscrits.

Nous remarquons qu'à l'occasion du *Salone internazionale del mobile* (salon annuel, [www.cosmit.it](http://www.cosmit.it)), la ville s'anime, à l'extérieur des espaces de l'exposition offi-



cielle, d'une multiplicité d'expositions, performances et rencontres culturelles liés aux œuvres et aux architectures réalisées par les architectes/designer d'aujourd'hui ([www.fuorisalone.it](http://www.fuorisalone.it)). Cette grande richesse nous montre que la ville est capable de mettre en place des actes multiples, pluri événementiels et d'ordre culturel; dans ce cas, le catalyseur de complexité est le *Salone internazionale del mobile*. Probablement la multitude de plans d'action mise en exergue en ces occasions est possible parce que il s'agit d'agoût/champ culturelactuel.

Le Cimetière Monumentale (inauguré en 1866, projet de Carlo Maciachini – [www.monumentale.net](http://www.monumentale.net)), demeure de sépulcres nobles et finement élaborés, fut un des sièges de l'exposition, sous la forme d'un parcours de valorisation des sculptures et des tombeaux Art Déco (Fig. 7).

La participation des sépulcres à la création de l'espace de valorisation du Déco est évidente, objets complètement extérieurs à tous marchés et élevés, par définition, au rang de monuments, ils sont une présence stable, de longue durée, dans l'imaginaire collectif (Figs. 8, 9 et 10).

La valorisation des présences Art Déco dans le cimetière coïncida avec l'apparition d'une série de publications/guides sur le cimetière et ses œuvres d'art (*Il Monumentale di Milano. Guida all'architettura e alle opere d'arte*, Melano, 1994, *Il cimitero monumentale di Milano. Guida storico-artistica*, Ginex, 1996 et *Il monumentale di Milano, Guida storico artistica*, Ginex, 1997). Nous remarquons aussi l'apparition d'une petite, mais significative, exposition permanente qui valorise les richesses artistiques du site.

La Stazione Centrale, la principale des gares de chemin de fer de Milan (projet de Ulisse Stacchini, inauguré en 1931, plusieurs années après sa conception qui date d'avant la première guerre mondiale), fut, elle aussi, lieu exposé et d'exposition. Un parcours de valorisation fut organisé pour donner de la profondeur à la connaissance de ce lieu. Celle-ci fut une des rares occasions d'ouverture des sales royales de la gare, les espaces de représentation de la famille royale qui, après l'assassinat du roi Umberto I<sup>er</sup>, ne logeait plus dans la ville (Figs. 11, 12 et 13).

Le très long processus de réalisation de la gare lui a donné la possibilité d'enregistrer une partie des modifications en cours dans les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle. Conçue dans un éclecticisme tardif, elle voit réaliser ses décorations dans les années 1920 et au tout début du *Novecentismo*, sans manquer, bien évidemment, la période Art Déco, dans ce cas spécifique, esthétiquement proche de la *Sezession* viennoise.

Il est ici plus difficile de dissocier les caractéristiques du goût Déco de l'apparat iconographique du régime fasciste; les effets de la prise de pouvoir du parti unique se remarquent dans les décorations de la gare: des logos du parti jusqu'à la présence

d'une image de Mussolini dans les panneaux décoratifs des salles royales. Cette co-existence, qui ne fut pas seulement temporelle, est l'une des raisons de la sous estimation du Déco jusqu'à l'extrême fin du siècle. La reconnaissance, déjà tardive, le fut encore plus en Italie que dans d'autres Pays.

Le caractère globalisant de l'exposition abordait également des édifices plus ordinaires: principalement des maisons d'habitation mais aussi des immeubles de rapport et de bureaux. Le catalogue général cherche à réaliser un inventaire exhaustif de la présence du Déco dans les bâtiments de la ville, alors que le catalogue réduit présentait une sélection emblématique. Cette réduction fut présentée aussi sur les affiches et dans les dépliants qui visaient le grand public, de façon à rendre immédiate et perceptible la lecture des traits du Déco (les bâtiments montrés dans l'iconographie de ce même texte sont ceux qui furent choisis pour ce «concentré esthétique»).

Chercher des liens pertinents entre économie et culture dans le cadre de la valorisation de ces immeubles est, effectivement, très difficile; bien qu'ils soient présents dans le marché immobilier, à différence de la gare et du cimetière. Les transactions immobilières sont, effectivement, rares et réservées. En plus, le marché des dix dernières années est piloté, dans sa composante principale, par des questions qui sont étrangères à la qualité intrinsèque des bâtiments ou à leur esthétique.

Quelques rencontres informelles avec des agents immobiliers nous permettent d'affirmer l'inexistence d'une spécificité du Déco. Déco, Liberty (Art Nouveau) et éclectisme de qualité composent, en substance, une niche de marché générique dénommée: «en style».

Le cas des céramiques réalisées par la *Manifattura di Doccia* pendant la direction artistique de Giò Ponti (1923-1930) est, par contre, radicalement différent. L'exposition de ces pièces, organisée dans le palais Marino alla Scala, fut significative du phénomène de la valorisation du goût Déco.

## **GIÒ PONTI ET LA «MANIFATTURA DI DOCCIA»: LA VALORISATION À RÉPÉTITION**

Giovanni Ponti, dit Giò (1891-1979), fut un des personnages principaux du panorama italien de la production Art Déco. Figure polymorphe –architecte, designer, journaliste et essayiste–, il a marqué l'architecture italienne du XX<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne «sa» période Déco, il lui appartient des architectures (dont la maison de Via Randazzo (Fig. 14) est considérée comme le produit plus significatif), des meubles (avec Emilio Lancia,

il lance la griffe *Domus nova* pour *La Rinascente* en 1928) et sa production de céramiques, qui a gagné des prix aussi bien aux *Biennale d'Arti Decorative* de Monza (1923, 1925 et 1927) que dans la fameuse Exposition parisienne d'art décoratif de 1925.

Capable d'aborder la conception dans des échelles et champs différents, il a eu le mérite de fonder la revue *Domus* (janvier 1928), vrai interprète et véhicule, même tardif, de diffusion du goût Déco. Cette revue, qu'il a dirigé jusqu'au 1940, visait les professionnels de l'architecture et du design, mais aussi les acheteurs potentiels, leur proposant un goût moderne qui ne s'appuyait pas sur la re-proposition de modèles formels passés.

L'exposition valorisait principalement la production décorée avec des sujets classico-mythologiques et architecturaux. En effet, c'est dans ces pièces que l'expression de Ponti se développa de façon la plus significative. Les *figurine* (petites figures, le mot utilisé à Doccia) pontiennes furent une riche série de personnages qui habitaient principalement les *Passeggiata archeologica* et *Conversazione classica* (Promenade archéologique et Conversation classique). Elles marquèrent tellement l'esprit que la Manifattura di Doccia les a (re)interprétée pour les introduire dans la production actuelle, la série des *Pontiane*, vrai exemple de néo-Déco (Fig. 15).

Les présences architecturales dans les décorations de Ponti sont significatives et ils vont des citations plus classique/renaissance (comme dans le vase *Serliana*, citation plus que explicite à Sebastiano Serlio), à des architectures imaginaires (comme dans les toiles de fond des plats *Agataet Donatella*, les seuls pièces encore en production, sur commande). Ponti introduit aussi des études sur le rendu de la profondeur de l'espace; comme dans le vase *Prospettica* et dans les représentations en axonométrie des planchers et des toiles de fonds des «conversations» et des «promenades» (Figs. 16 et 17).

En plus des pièces très fines, donc quelques unes réalisées en pièce unique comme les *ciste*, Ponti conçut aussi des séries plus simples, destinées au marché «courant», tout en introduisant des nouveaux modèles pour des objets d'usage quotidien.

La valorisation des œuvres de Giò Ponti est la troisième des entrées que nous utilisons pour aborder le thème de la valorisation de l'Art Déco en Italie. La production pontienne de Doccia a fait l'objet d'un parcours de mise en valeur qui nous paraît représentatif de tout l'univers Déco. Négligée dans les dernières décennies de la vie de l'artiste (une volonté de ne pas montrer un période de sa propre vie ?) elle fut exposée en 1977 (Bojani, 1977) à Faenza, ville de la faïence par antonomase, et, en 1982, à l'académie de Beaux Arts de Brera, Milan. Cette dernière exposition fut dotée d'un riche catalogue (Portoghesi, 1982).

Avec l'exposition anthologique organisée par le musée Ginori di Doccia en 1983 à Florence on sort des espaces strictement dédiés aux spécialistes, aux initiés du domaine (soit la céramique, soit les beaux arts) pour se présenter au grand public. Mais, là encore, c'est le propriétaire/producteur qui se charge de la valorisation; un lien pur et simple aux valeurs culturelles des objets exposés n'est pas encore mûr.

Ce n'est qu'avec l'exposition *Milano Décodu* 1999, qu'on assiste à une mise en valeur destinée au grand public, un produit qui est, finalement, consacré en tant que œuvre d'art tout court. A partir de ce moment, nous pouvons remarquer une présence presque continue de ces céramiques, un engouement qui nous paraît significatif de la création d'un espace culturel: exposées encore à Milan en 2000 (en cette occasion, le spécialiste et collectionneur des céramiques pontiennes Loris Manna dirigea un catalogue globale de la production Ponti/Doccia. Manna, 2000), puis en 2003 à Aoste, dans le cadre de l'expo *Art Déco in Italia*, au printemps 2004 à Rome dans l'exposition *Il déco in Italia* et, encore en 2004, à Milan dans l'exposition *Milano anni Trenta*.

La figure de Giò Ponti est, en plus, glorifiée en 2002-2003 par la grande exposition itinérante *Giò Ponti: a world*, organisée et réalisée par le Design Museum de Londres (mai-octobre 2002), le Netherlands Architecture Institute de Rotterdam (octobre 2002-janvier 2003) et la Triennale de Milan (février-avril 2003). En effet, dans ces années 2000, il y a pratiquement toujours en exposition, en Italie, des œuvres de Giò Ponti, surtout ses objets de design et ses architectures des années 1950 (sans compter, bien évidemment, ce qui est exposé dans des musées, et notamment celui de Ginori di Doccia à Sesto Fiorentino et celui du design de la Triennale à Milan). Nous avons l'impression que les champs culturels de valorisation du Déco et de la production de Giò Ponti se sont partiellement superposés et ils ont tiré des avantages mutuels (Fig. 18).

## L'ÉMERGENCE D'UN CHAMP D'INTÉRÊT

Bien que sa phase constitutive et productive se place dans les années 1920, on a commencé à parler d'Art Déco dans les années 1960, après la première rétrospective, tenue au Musée Gallière, Paris, en 1957 (Bossaglia, 1988). Si on parlait d'Art Déco, il restait la composante mineure du binôme *Art Nouveau/Art Déco*. Les spécialistes et la critique la plus attentive avaient déjà reconnu le détachement et l'autonomie des deux «Arts», mais celui-ci fut largement reconnu seule à la suite de la grande exposition parisienne réalisée en commémoration des 50 ans de celle, plus fameuse, du 1925 (Fig. 19).

Peut être que la reconnaissance si tardive de cette entité artistique est à relier à la composition de sa substance génératrice; c'est-à-dire une expression formelle non soutenue par une construction intellectuelle conséquente. Sa presque coïncidence temporelle avec le développement du très puissant Mouvement Moderne ne lui a pas facilité la tâche car ce dernier eut une occupation presque totale de l'espace critique (Fig. 20).

Jusqu'aux années 1990 le Déco n'était pas un des sujets présents dans le panorama de la divulgation culturelle, mais il n'était pas plus présent dans les livres spécifiques. Deux des histoires de l'architecture moderne, qui se présentent comme des histoires de l'architecture tout court, ne montrent pas la présence de l'Art Déco (Frampton, 1982 et Benevolo, 1985). En ce qui concerne la ville de Milan, le guide du Touring Club Italien (le meilleur des guides existants à l'époque, quand les guides architecturaux n'étaient pas encore diffusés), mais aussi l'œuvre de M. Grandi et A. Pracchi, sorte de «bible» de l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle de la ville, ne parlent pas d'Art Déco, tout en présentant quelques uns des bâtiments actuellement considérés comme œuvres Déco (TCI, 1994 et Grandi, 1984).

Nous assistons, donc, à l'émergence, entre la fin des années 1990 et le début des années 2000, de l'Art Déco dans ses multiples facettes: intérêt renoué et affirmation en public des collectionneurs – action qui a entraînée une forte hausse des prix – et frénésie d'expositions – qui ont eu le grand mérite d'élargir le public et de rendre populaire ces œuvres (Fig. 21).

Au moment de la rédaction de ce texte, printemps 2007, nous remarquons que l'assiduité et la visibilité du Déco dans l'espace actuel n'a pas gardé le niveau des années précédentes et il n'est pas si appréciable. Après une dizaine d'années d'action nous assistons à une sorte d'essoufflement et à la normalisation du Déco, devenu désormais un champ culturel patrimonialisé parmi les autres (Figs. 22 et 23).

En conclusion, nous pouvons remarquer que la mise en forme d'un champ culturel dérive de la convergence de plusieurs intérêts différents et de leur interaction. Une heureuse coïncidence temporelle (une sorte de «air du temps»?), a permis à ces intérêts de s'organiser en «animateurs/facilitateurs» pour faciliter la constitution de ce construit social qui est le goût; dans notre cas le vaste intérêt patrimonial pour l'Art Déco.

Il ne nous semble pas possible d'établir un lien de conséquence directe, ou de priorité, entre les mouvements qui ont participé à la constitution de ce champ culturel, ni d'affirmer qu'il existe un *primus inter pares*, coordinateur et attracteur global.

Des secteurs différents et des acteurs multiples ont catalysé des intérêts culturels et économiques pour arriver à la constitution d'un système global qui a permis

la reconnaissance et la patrimonialisation du Déco. Ils ont créé et mis en place des «fonctions de champ», liens logiques et imaginaires qui structurent la valorisation et agencent le statut des objets Déco.

Il nous semble significatif de remarquer qu'à la constitution de ce champ culturel participent des objets d'échelles différentes, appartenants à des univers spatiaux qui ont des dimensions extrêmement différenciées entre elles: des petits objets en céramique jusqu'à la gare de train. Des espèces de champs gravitationnels se sont rendu visibles et se sont connectés entre eux, ils se sont complétés pour activer une «constellation orientée», un espace multi sectoriel visant à la valorisation des oeuvres Art Déco (Fig. 24).

La constitution de ce champ complexe est la résultante de plusieurs activités distinctes. Les entreprises de ventes aux enchères semblent les plus rapides et efficaces dans la compréhension de la situation. Elles n'ont pas simplement assisté à l'augmentations des prix des ventes mais elles ont mis en place les *house sales*, véritables actions de constitution de champs culturels (ou bien, de simulacres de champs culturels) pour attirer/développer/fasciner le goût des clients potentiels.

La présence de quelques personnages «clés» est évidente dans la mise en place de ce développement. Nous estimons que deux personnes physiques sont à considérer comme attracteurs significatifs: Giò Ponti, pour sa production passée, et Rossana Bossaglia, pour son œuvre d'ouverture scientifique de champs culturels, parmi lesquels l'Art Déco.

Ces acteurs/attracteurs, avec et parmi les autres, ont eu le mérite de synchroniser et mettre ensemble leurs forces afin de produire un système de forces de niveau supérieur. Nous soupçonnons une partielle, mais consistante, inconscience de cette convergence et des résultats complexes et richissimes qu'elle a stimulé et réalisé.

Nous suspectons ainsi que les caractéristiques que nous venons de décrire ne sont pas propres à l'Art Déco et à sa valorisation contemporaine, mais qu'elles sont constitutives de tous les actes de réalisation et/ou de transformation d'un champ culturel de valeurs. Ce que nous avons analysé pour le cas de l'Art Déco ne devrait être, donc, pas unique, mais s'étendre à toutes les prises de conscience patrimoniales ou, peut être mieux, à toutes les inventions des consciences patrimoniales.

## BIBLIOGRAFÍA – BIBLIOGRAPHIE

- Benevolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, Edizioni Laterza, Bari/Roma, 1985.
- Bojani, Gian Carlo, (ed), *L'opera di Giò Ponti alla manifattura di Doccia della Richard Ginori*, Palazzo delle esposizioni, 31 luglio-2 ottobre 1977, Faenza. Faenza, Comune di Faenza, 1977.
- Bossaglia, Rossana, *Il giglio, l'iris, la rosa*, Sellerio, Palermo, 1988.
- Bossaglia, Rossana y Valerio Terraroli, *MILANO DÉCO – La fisonomía della città negli Anni Venti*, Provincia di Milano y Skira, Milán, 1999.
- Bossaglia, Rossana y Valerio Terraroli, *Guida alla Milano déco, la fisonomía della città negli Anni Venti*, Skira, Milán, 1999.
- Bossaglia, Rossana y Alberto Fiz, *L'Art Déco in Italia*, Silvana editoriale, Milán, 2003.
- Comune di Milano, *Il Monumentale: museo a Cielo aperto*, Comune di Milano, 2003.
- Dorfles, Gillo, «Una chiesa per il posteggio degli angeli», *Corriere della Sera*, 17 de febrero de 2006.
- Fanelli, Franco, «Una scatola d'argento, un poeta e una pianista», *Corriere della Sera*, 22 de diciembre de 2003.
- Finazzer Flory, Maximiliano, *La Stazione Centrale di Milano: il viaggio e l'immagine*, Skira, Milán 2005.
- Frampton, Kenneth, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli editore, Milán, 1982.
- O. Selvafolta, G. Ginex, *Il cimitero monumentale di Milano. Guida storico-artistica*, Silvana editoriale, Milán, 1996.
- O. Selvafolta, G. Ginex, *Il monumentale di Milano, Guida storico artistica*, Ed. Comune di Milano y Electa, Milán, 1997.
- Giò Ponti: ceramiche 1923-1930. Le opere del Museo Ginori di Doccia*, Florencia, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 19 de marzo-30 de abril de 1983, Florencia, Electa, Milán 1983.
- Grandi, Maurizio y Attilio Pracchi, *Milano, Guida all'architettura moderna*, Zanichelli, Boloña, 1984.
- Irace, Fulvio, «Déco, calligrafia felice d'opulenza industriale» *Il sole 24 ore*, 28 de febrero de 1999.
- Manazza, Paolo, «Cavalcando l'Art Deco», *Corriere della sera*, 15 de febrero de 1999.
- Manazza, Paolo, «La seconda vita dei futuristi», *Corriere della sera*, 26 de mayo de 2003.
- Manazza, Paolo, «La carica delle «houses sales», *Corriere della sera*, 6 de septiembre de 2003.
- Manna, Loris, *Giò Ponti. Le maioliche*, Biblioteca di Via Senato, Milán, 2000.
- Masoero, Ada, «De Chirico: anni Trenta, si cambia rotta» *Il sole 24 ore*, 10 de enero de 1999.

- Melano, Oscar Pedro, *Il Monumentale di Milano, Guida all'architettura e alle opere d'arte*, Guerini e Associati, Milán, 1994.
- Pontiggia, Elena y Nicoletta Colombo, *Milano anni trenta: l'arte e la città*, Mazzotta, Milán, 2004.
- Portoghesi, Paolo y Anty Pansera (Ed.), *Giò Ponti alla manifattura di Doccia*, SugarCo Edizioni, Milán, 1982.
- Torretta, Laura, «Annus mirabilis per Hayez», *Il sole 24 ore*, 10 de enero de 1999.
- Torretta, Laura, «Design, artigianato e cioccolato lavorato», *Il sole 24 ore*, 31 de enero de 1999.
- Torretta, Laura, «Le stimolanti gobbette di una chaise-longue», *Il sole 24 ore*, 21 de febrero de 1999.
- Touring Club Italiano, *Milano*, Touring Club Italiano, Milán, 1994.
- Vanzetto, Chiara, «Ponti d'oro alla donna Déco», *Corriere della sera*, 7 de noviembre de 2001.





Fig 1. Villino Maria Luisa;  
rue Tamburini, 8, 1924 – fers  
forgés par A. Mazucotelli.



Fig 2. Immeuble rue  
Randaccio 9, Giò Ponti  
1924-1926.

Fig. 3. Villino Maria Luisa,  
rue Tamburini, 8, 1924 – fers  
forgés par A. Mazucotelli.





FIG. 4. Immeuble en rue  
Carducci 16, arch. C. Ravina  
1925-1927.



Fig. 5. Immeuble en rue  
Carducci 16, arch. C. Ravina  
1925-1927.

Fig. 6. Cà Brutta, G. Muzio,  
1920-1924.



Fig. 7. Cimetière  
Monumental, Monumento  
tombe Eberhart sculpteur  
A. Violi 1921.



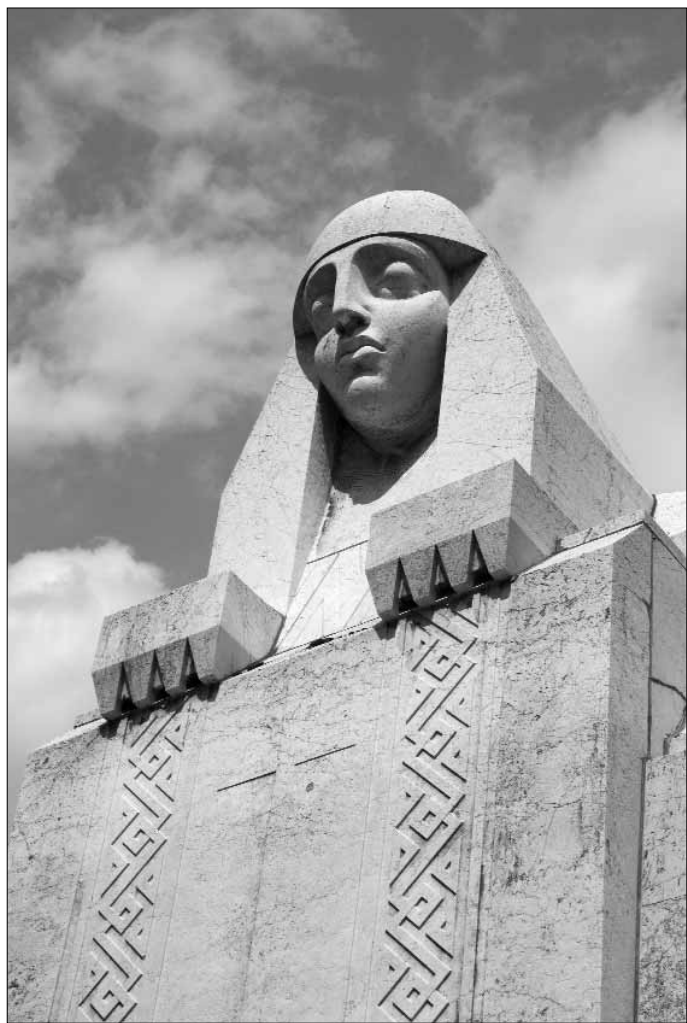


Fig. 8. Cimetière  
Monumental, tombe Imperiali  
arch. A. Scala 1927.



Fig. 9. Cimetière  
Monumental, tombe Imperiali  
arch. A. Scala 1927.

Fig 10. Cimetière  
Monumental, tombe Antonio  
Bernocchi arch A. Minali,  
sculpt G. Castiglioni  
1931-1936.





Fig 11. Stazione Centrale,  
inauguration 1931.



Fig 12. Stazione Centrale,  
inauguration 1931.

Fig. 13. Stazione Centrale,  
inauguration 1931.







Fig. 14. Immeuble rue  
Randaccio 9, Giò Ponti  
1924-1926.



Fig. 15. Une *cista*:  
Conversazione classica, 1925.

Fig. 16. Un exemplaire de la  
production actuelle des  
*Figurine*.



Fig. 17. Une re-interprétation:  
du néo-Déco dans les *Pontiane*.



Fig. 18. Assiette *Donatella*  
1923.



Fig. 19. Cimetière  
Monumental, tombe  
A Cavallazzi, arch. A Cavallazzi,  
1927.

Fig. 20. Immeuble en rue  
Carducci, 14 – ing. C. Urbano,  
1924.



Fig. 20. Immeuble en rue  
Santa Valeria, arch. Portaluppi  
1924.





Fig 21. Immeuble rue  
Poerio, 11, arch. Greppi.



Fig 22. Immeuble rue  
Poerio, 11, arch. Greppi.

Fig. 24. Immeuble rue  
Poerio, 11, arch. Greppi.



# LA ARQUITECTURA DEL ART DÉCO EN GRECIA. ENTRE EL ECLECTICISMO Y EL CLASICISMO MODERNO

Vassilis Colonas  
Universidad de Tesalia, Grecia

El Art Déco, corriente artística que se desarrolla en los años 1920 en Francia, sólo se consideró como un estilo a partir de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas de París en 1925, donde la decoración triunfó en todas sus formas.

La evolución de esta corriente fue una reacción ante el carácter extremadamente decorativo del Art Nouveau así como su continuación, geometrizada bajo la influencia del cubismo, simplificada por una atracción hacia el neoclasicismo y estrechamente vinculada a la utilización de materiales lujosos.

Notamos, desde la exposición universal de 1900, los gérmenes del declive del Art Nouveau y la reacción que se desencadena en contra de la decoración vegetal curvilínea en exceso tan característica del arte en el anterior decenio.

Esta tendencia se manifiesta a nivel europeo con los Wiener Werkstätte (fundados en 1903 por Hoffman y Moser) y el Deutsche Werkbund que asientan las bases de la investigación para los que crearan el nuevo estilo, los cuales sin embargo no están influidos ni por el Bauhaus ni por el De Stijl (no es, por cierto, una casualidad el que no fueran llamadas, estas dos escuelas, a participar en la exposición de 1925).

No obstante son otras las fuentes de inspiración que caracterizan, directa y muy intensamente, la primera fase de evolución de la nueva corriente, hasta la Primera guerra mundial. En París, donde después del Art Nouveau, la tendencia dominante es el retorno a los estilos más antiguos, como el Luis XVI y el Directorio, irrumpen en 1909 los ballets rusos de S. Diaghilev. El despliegue de colores y la riqueza decorativa de los trajes y de los decorados de Léon Bakst conmocionan los círculos artísticos de París y ponen definitivamente fin a las curvas delicadas del Art Nouveau, así como, por supuesto, a cualquier tipo de recidiva. *L'Oiseau de feu*, *La Siesta de un fauno*, *Dafne* y *Cloe*,

*Cleopatra*, *Tamar* son obras presentadas por primera vez en París. Sin olvidar, por encima de todo, *Scheherazade con Ida Rubinstein* y *Nijinsky* en los papeles principales. Para numerosos artistas, Serazade fue una fuente de inspiración y para los del Art Deco, una fuente del mismo valor que la arquitectura gótica para los Románticos o los frescos del Renacimiento para los prerafaelistas.

Los artistas del Art Déco se refieren también al cubismo que rechaza lo decorativo a favor de una visión analítica, realista y objetiva de la forma. Se apropian de sus formas geométricas y geometrizan sus ornamentos, regularizan las líneas a partir de las formas básicas: cilindro, cono, esfera, cubo. El cubismo les enseña también una visión analítica del arte africano, el arte de los Aztecas y de los Mayas, fuentes de inspiración muy importantes del Arte. Más tarde, se añadirán a este repertorio ya muy rico, los nuevos motivos geométricos inspirados en los hallazgos hechos en la tumba de Tutankhamón, descubierta en 1923.

Después de la Primera guerra mundial, las nuevas condiciones aceleran la evolución de la nueva corriente que viene a cubrir múltiples necesidades. Europa, al término de la Gran guerra, quiere olvidar. El decenio de 1920 se caracteriza por un optimismo excesivo y la creencia en utopías frente a la dura realidad. Son los años locos del charleston que quieren borrar la pesadilla de la guerra y enseñar al mundo una nueva cara. Nuevas clases sociales se hacen más poderosas, a nivel financiero, una parte de la población, enriquecida por la guerra aspira a despilfarrar su fortuna, deseosa de ocultar su origen humilde u oscuro, busca un nuevo estilo de casa, tiene nuevos gustos, opta con pasión por la nueva corriente.

Existe el encanto del coche, de los viajes transatlánticos, los fabulosos decorados de las superproducciones de Hollywood, el jazz y los nuevos bailes como el onestep, el black-bottom y el fox-trot dominan, mientras que Josefina Baker electriza a todo París con la *Revue Nègre*.

Es en este ambiente cuando en 1925 se abre la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales. Consagra el arte «tradicionalista» que se convierte, en el plano internacional, en el Art Déco, estilo lujoso y refinado, en contraste con el «encantador» Art Nouveau. Deja poco espacio a los innovadores como Le Corbusier, quien, desde 1920, en las páginas de la revista *Esprit Nouveau* expresa nuevos conceptos acerca de la noción de la síntesis y de la construcción.

A pesar de su diversidad y de sus contradicciones, la Exposición de las Artes Decorativas de 1925, según Iyonne Brunhammer, es en definitiva el reflejo exacto de la prodigiosa creatividad de una época que duda entre dos civilizaciones, una heredada del siglo XIX, vinculada al sistema burgués, a la tradición con sus obligaciones, sus lí-



mites técnicos y estilísticos y no en su dinámica y su ejemplaridad, otra enfocada hacia el futuro y comprometida con la segunda revolución industrial.

El «estilo» que se desprende del conjunto de la exposición de 1925, con sus afirmaciones, sus antagonismos, sus carencias está definitivamente marcado por la fórmula «Art Déco», evocadora de imágenes contradictorias donde el palisandro barnizado coexiste con el tubo niquelado, la «rosa cubista» con la geometría constructivista, la policromía intensa de los Ballets Rusos y de los Fauvistas con la gama apagada de los cubistas y el «Lait de Chaux» de Le Corbusier.

A pesar de todo, nadie puede poner en tela de juicio la universalidad del Art Déco, el enfoque unificado del diseño total y la imagen de una época impregnada, mediante su pluralismo, del sueño de la generación de la posguerra, porque el Art Déco no sólo representa el lujo de una minoría, sino también la ilusión de la mayoría.

Los años 30 son sinónimos de crisis financiera mundial, paro en constante aumento y subida del partido nacional socialista. Este decenio, en oposición al de los años 1920, privilegia la arquitectura y el diseño de interiores. Las características propias al estilo de los años 30 son la exactitud del dibujo, la transparencia, la luminosidad y la liberación respecto del sentimiento o del dogma.

El purismo de los modernos de 1925 era una necesidad precoz. Creó las formas que, muy claramente, establecieron los límites del nuevo estilo. Los elementos que, con anterioridad, hubiera sido difícil considerar como naturales se someten a un proceso de refinado que hace imposible concebirllos de otra manera. Esto se aplica sobre todo a la arquitectura, donde el cubo, forma predilecta del período anterior, empieza a destacar aun más, a integrar la variedad en la estructura y la selección de los materiales, a asociarse a elementos curvilíneos y a transformarse, desde una austera forma de arte, en una cosa nacida de la vida y de la actualidad.

Por otra parte, los partidarios del Art Déco emprenden el mismo camino, también en los años 30: las formas geométricas que daban un aspecto anguloso a los animales, flores y plantas ahora son controladas y se convierten en elementos decorativos. Un mundo nuevo, cuyo progreso tecnológico es imprevisible, elige como símbolo la estética de la máquina y de las líneas aerodinámicas, y la geometría pura se convierte en el furor decorativo de los años 30.

No se puede explicar la simplificación de las formas por la difícil época de la crisis financiera, como creen algunos, ya que la riqueza de los materiales descubiertos y utilizados desmiente categóricamente esta opinión.

«Anything goes» es una frase a la que Cole Porter puso música y que se convertirá en el lema de los años 1935 a 40; expresará el pluralismo renovado del Art Déco

en su reconciliación y su interacción con el movimiento moderno, más ampliamente conocido como *Depression modern*.

El Art Déco es un movimiento internacional, nacido en París en 1925 para conquistar el mundo. A pesar de unas importantes concentraciones en París, Londres o Madrid, no tuvo, en Europa, a pesar de ser cuna de la corriente, la repercusión que podía esperarse. Constituyó la elección de cierta vanguardia y sólo fue objeto de una adhesión casi general en las salas de espectáculo y en los espacios de ocio.

El Art Déco también está vinculado a la arquitectura de las nuevas ciudades de África del Norte donde se consolidó como un término medio entre modernismo y eclecticismo en la elección de los promotores y de los arquitectos. Desde Casablanca y Orán hasta El Cairo y Alejandría, el Art Déco lo demuestra y constituye hoy uno de los puntos de referencia de su iconografía.

Especialmente en Alejandría, comparada por ello con Tesalónica por algunos (Ph. Dragoumis, S. Tsirkas), la clase de los hombres de negocios y de los propietarios, aprovechando el desarrollo rápido del comercio exterior y de la industria después de la Primera guerra mundial, explotó las necesidades de viviendas e invirtió en el sector de la construcción que conoció un florecimiento inaudito hasta 1938. El Art Déco se utilizó muy ampliamente en los lujosos palacios de la Corniche, en los cines, y también en los inmuebles de la burguesía media de Ibrahimia, de Sidi Gaber y del Sporting.

El Art Déco, y especialmente su evolución posterior en los años 30, más conocida bajo la denominación de Streamline o *Depression modern*, caracteriza la nueva era en su dinámica, que deja tras sí la crisis financiera y se encamina hacia el futuro con optimismo. Se identifica con el Style International y con el New Deal del presidente Roosevelt y constituye después de la guerra, la versión más tangible del «sueño americano» en el mundo entero.

El Art Déco, es introducido en Grecia, en el período de entreguerras, bien por los arquitectos que han estudiado en el extranjero, sobre todo en París y en particular en la École spéciale, o bien mediante revistas de arquitectura de gran difusión que informan a su clientela cosmopolita de las nuevas corrientes arquitecturales. El Art Déco funciona como una innovación en el repertorio estilístico de los arquitectos y, después de una primera fase de coexistencia con el clasicismo y el eclecticismo se impone en los lugares de diversión, tales como los teatros y hoteles, en las instalaciones turísticas de los centros de vacaciones y de las ciudades balneario del período de entreguerras.

El teatro de invierno de Marika Kotopouli en la calle Panepistimiou, conocido con el nombre de «Rex», edificado en 1935-1937 según los planos de L. Bonis y V. Cas-

sandras, simboliza el Art Deco en Atenas (Fig. 1). También debemos a estos arquitectos la remodelación interior del cine-teatro Pallas (1932), en el complejo de los edificios de la Oficina de Clases Pasivas del Ejército, donde el Art Déco había surgido tímidamente en 1927-28.

El palacio de la Oficina de Clases Pasivas del Ejército, fue objeto de un concurso arquitectónico internacional en 1926, ganado por los arquitectos V. Cassandras y Leonidas Bonis, diplomados de la Escuela de Bellas Artes de París. Las obras de construcción se iniciaron en 1928 para concluir en 1939. El palacio de la Oficina de Clases Pasivas del Ejército, se compone de tres alas distintas, el edificio que da a la calle Stadiou, el edificio central y el edificio que da a la calle Panepistimiou.

Para el primer edificio de la calle Stadiou, Bonis y Cassandras se apartaron de la facilidad del eclecticismo, que sigue dominando en la Atenas de los años 1920, para orientarse hacia el estilo innovador del Art Déco (Fig. 2). De esta manera, proclaman mediante el tratamiento abstracto de la decoración, las formas geométricas y la utilización de materiales lujosos, su «adhesión» al nuevo estilo que inunda el París de 1925.

El edificio central alberga el cine-teatro Pallas y la sala de baile Maxim (Fig. 3). El Pallas, inaugurado en 1932, crea una ruptura con la arquitectura de las salas de cine de Atenas, tanto por sus grandes dimensiones y las estudiadas proporciones de las partes que lo constituyen, como por la elaboración del decorado apacible y discreto de las superficies interiores. La difusión del sonido mejora gracias a las superficies lisas, a los ángulos redondeados, y a las ondulaciones del techo. En una época en la que el «ornamento» está considerado como un «crimen», el Art Déco traduce el furor decorativo del período anterior en unas superficies lisas y pulidas, en formas aerodinámicas, en revestimientos lujosos y detalles refinados.

La selección de los materiales y de los colores y sobre todo la utilización estudiada de la iluminación indirecta desvelan admirablemente el trazado curvilíneo del techo parabolóide. Ninguna línea «dura» se interpone entre el escenario y el espectador; si éste último da la espalda a la pantalla y se encuentra frente a la sala, su mirada no encontrará ni una sola línea vertical, sino un conjunto de líneas curvas formando un equilibrio estético perfecto.

L. Bonis y V. Cassandras pudieron disponer de numerosos e importantes modelos, merced a las publicaciones de aquella época y a sus frecuentes viajes a la ciudad donde estudiaron, lo cual les ponía en contacto directo con la actualidad arquitectónica contemporánea. Buscar los orígenes de la manera de concebir los espacios interiores del Pallas nos llevaría hasta París en el cine Gaumont Palace diseñado por Henri Belloc y de construcción reciente en aquel entonces (1931), en particular por la ela-

boración de los techos parabolóides, de los palcos y la percepción más general de los trazados interiores y de la iluminación.

Influídos por el techo de inspiración inigualada del Palace, estos mismos arquitectos diseñan el espacio interior de la sala de baile Maxim (Fig. 4) y posteriormente, volveremos a encontrar este tipo de elaboración de los interiores en Europa y en América en lugares de ocio como el Café de Charles Siclis en los Campos Elíseos en París (1935), y también en los cines de la posguerra como el que proyectó S. Charles Lee en 1947 en Miami.

En el edificio de la calle Panepistimiou inaugurado en 1939, la ausencia de curvas, en contraste con las fachadas del ala de la calle Stadiou, refuerza el carácter monolítico del edificio y lo clasifica entre las muestras representativas del clasicismo moderno en Atenas (Fig. 5). «Clásico» en la disposición de las fachadas, «moderno» en la economía de la decoración, el edificio de la Oficina de Clases Pasivas del Ejército, proyecta en la calle Panepistimiou su fachada menos conseguida, austera, petrificada, monótona, constituyendo, respecto de su imagen anterior, una aberración estilística total.

Con los edificios del banco de Grecia (N. Zoumboulidis, 1933-35) y del Tribunal de Cuentas (1934), el de la Oficina de Clases Pasivas del Ejército, caracteriza de nuevo el eje de la calle Panepistimiou y determina el regreso de la arquitectura pública a los valores simbólicos del clasicismo. Un regreso muy evidente a las salas de los teatros que L. Bonis y V. Cassandras construirán después de la guerra.

Para la planificación del espacio interior y asociado a la utilización de materiales lujosos (mármol, elementos metálicos cincelados o cromados, maderas especiales, vidrieras), el Art Déco dio excelentes resultados en las entradas y las cajas de escalera de los edificios atenienses en los años 30.

El teatro de verano de M. Kotopouli (D. Pikionis, 1932) y los estudios inspirados de I. Despotopoulos para los cines-teatros de Chios (1927-28), Agrinio (Fig. 6) y Drama (segundo premio del concurso nacional, 1932), los garajes de varias plantas en la calle Kanaris 3 de R. Koutsouris (1936-38), al igual que varios edificios y casas de Tesalónica –como veremos más adelante– se inscriben en la evolución común del Racionalismo y del Art Déco.

Respecto a las ciudades balneario, los Servicios de Extranjeros y de Exposiciones del Ministerio de Economía Nacional en un principio y el Organismo Helénico del Turismo después de 1930, se dieron cuenta de que «la rápida progresión de la industria hotelera y, a través de ella, la valorización del campo y de las ciudades balneario griegas, la necesidad de mejorar también otras ciudades termales y de costa, abren

nuevas vías para la obra turística nacional, cuyo éxito pudo revelarse como un factor clave para la prosperidad financiera del pueblo».

Gracias a la creación de la Oficina Helénica del Turismo y en el contexto general del desarrollo del turismo tal como se creó, los ingenieros griegos están llamados a cooperar de manera sustancial, tanto con estudios de unidades hoteleras y de centros de hidroterapia, etc., como con estudios urbanísticos más amplios con el objetivo de rehabilitar ciudades balneario, como las de M. Delladetsimas para Kammena Vourla.

El Art Déco es un lugar común para las ciudades balneario mediterráneas. Aidipsos, Kammena Vourla y Loutraki pueden enorgullecerse de hermosísimas muestras arquitectónicas de este estilo de formas puras o influenciadas por el Racionalismo. La primera categoría incluye los centros de hidroterapia de Loutraki (L. Bonis, 1932) y de Kammena Vourda y la segunda los hoteles Radion en Kammena Vourla (1936) (Fig. 7) y Aigli en Aidipsos (Kypr. Biris, 1930), así como los estudios premiados de P. Kaperonis para el establecimiento termal de Aidipsos que no se realizaron (Fig. 8).

En Tesalónica, después del gran incendio de 1917 que destruyó la mayor parte del núcleo histórico, se encarga a un comité de siete miembros, dirigido por el arquitecto y urbanista francés Ernest Hébrard, el estudio del nuevo plan urbanístico. En los años 20, la reconstrucción de la zona incendiada y la aplicación del plan Hébrard se materializan, y durante el «gran mandato» del partido de los Liberales (1928-1932), a pesar de las graves consecuencias de la crisis económica mundial en la economía del país, se abre, para Tesalónica y su zona interior, un período de intensa actividad en los sectores del saneamiento, de la infraestructura, de los servicios urbanos y de la modernización de lo ya construido.

En el tercer sector, aparecen los primeros edificios de pisos destinados a albergar sociedades comerciales, oficinas, grandes almacenes, que permiten al barrio conservar los usos urbanos del antiguo centro de negocios de Tesalónica. Sin embargo, invadirán rápidamente todo el centro histórico de la ciudad y, con los primeros inmuebles residenciales que introducen un cambio radical en la estructura de la propiedad –la propiedad horizontal (ley 3741 de 1929)–, pronto caracterizarán las nuevas manzanas del plan Hébrard.

Cierto es que durante los años que siguieron al incendio de 1917, se dio preferencia, en detrimento de las formas innovadoras del Bauhaus, del movimiento moderno o incluso del Art Déco, a un nuevo eclecticismo, enriquecido por préstamos morfológicos a estas tendencias contemporáneas y adaptado a la técnica del hormigón armado, que pretende, como práctica arquitectónica y también como metodología, su inserción en la imagen anterior de la ciudad.

No obstante, la clase burguesa de Tesalónica del período entreguerras se apresura en intentar diferenciarse de los estilos arquitectónicos anteriores que otras fuerzas socioeconómicas habían plebiscitado, buscando traducir, mediante el pluralismo de formas que ofrece el Art Déco, sus ambiciones, su reciente fuerza, su «modernidad». Las creaciones que surgen en la zona de los nuevos trazados, y también fuera de la zona incendiada, son originales y reveladoras de la nueva fisionomía «internacional» de la ciudad.

Los casos de arquitectura Art Déco son aislados aunque indican su rapidez de extensión en Tesalónica. Arquitectos como Zachariadis [edificio Koffas, 1925 (Figs. 9, 10 y 11), Hotel Ritz, 1924] y Nikopoulos [Almacén de tabaco del monopolio austriaco, 1926 (Fig. 12), edificio Pantazievits, 1928] rechazan las referencias históricas y escogen un nuevo repertorio decorativo que manipulan sin ambigüedad, concediendo prioridad a las formas geométricas –y por ende a los ornamentos esquematizados– a los encuadres lineales y a los colores claros. A esta fase del Art Déco pertenecen la nueva ala del barrio Saul (tienda Fokas) (Fig. 13), el inmueble Dor. Naxiadou (Sal. Pozelli, 1931), el edificio de la plaza Diikitiriou (A. Birdas, 1931) y el inmueble de la calle Aghiou Dimitriou.

El Art Déco aparece en la primera feria internacional de Tesalónica en 1926 (Fig. 14) y es elegido para el diseño de la Puerta principal y la arquitectura de algunos pabellones. El Art Déco se utilizará ampliamente en el recinto de la feria internacional de Tesalónica, en los años siguientes y seguirá siendo la elección formal de base de los arquitectos y de los expositores, hasta principios de los años 1950.

En los años treinta, el Art Déco ya no se contenta con la ornamentación en superficie del decenio anterior, sino que se esfuerza, con la estilización de las decoraciones con líneas quebradas o curvas, en subrayar los elementos de estructura, en dar forma a los coronamientos de los edificios y en ofrecer un ligero relieve a las fachadas donde las superficies planas empiezan a combinarse con superficies curvas.

El Art Déco evoluciona de acuerdo con el movimiento moderno, en el que el cubismo de los racionalistas se vuelve menos rígido y las formas geométricas de la decoración del Art Déco se convierten ellas mismas en ornamento, transformándose en elementos de estructura tales como balcones, parapetos, marcos de aberturas, formación de ángulos, coronamientos, tragaluces, agrupados a menudo en ejes centrales o laterales.

En Tesalónica, esta convergencia se inclina a favor del Art Déco combinado con las formas aerodinámicas del Streamline o Depression modern, denominación preponderante en Estados Unidos de la arquitectura que surgió como consecuencia de la

crisis de 1929. Pronto se convierte en modelo para la arquitectura internacional del decenio de los años 1930 y, en Tesalónica, constituye una feliz innovación en la elección arquitectónica de los propietarios y de los arquitectos, teniendo como característica principal la introducción de la curva en las fachadas y los planos (Fig. 15). No debemos olvidar que casi todos los arquitectos de la ciudad estudiaron en el extranjero y que se encuentran más cercanos a la actualidad internacional que sus colegas de Atenas que, al contrario, permanecen apegados a los principios del Racionalismo y del clasicismo, abstracto o moderno.

En los inmuebles de este decenio donde la propiedad horizontal se convirtió en una verdadera institución, la utilización recurrente de la planta-modelo es evidente e influye notablemente en la construcción de las fachadas. De nuevo, constituirá la característica de las manzanas del plan Hébrard, con importantes concentraciones en los sectores cuarto y quinto, y fuera de la zona incendiada, a lo largo de las calles Egnatia y Prinkipos Nikolaou (hoy Alexandrou Slovou).

Debemos mencionar a título indicativo los inmuebles I. Mandalidis (E. Modiano, 1931) (Fig. 16), K. Exharopoulos (Tzonis-Palaiologos, 1933), G. Malakis-G. Papamanolis (G. Malakis, 1930) (Fig. 17), (Koniordos G. Manousos, 1934) (Figs. 18 y 19) en la costa, los inmuebles Vafiadis (G. Manousos) (Fig. 20) y G. Tsakiris (G. Manousos, 1940) en la calle Egnatia, K. Toliadouris (G. Manousos, 1934) en la calle Prinkipos Nikolaou, el inmueble de los hermanos Afias (M. Roubens, 1935) (Fig. 21) en la calle Antigoniidon, el de G. Guinis en la calle Makenzie King (Tzonis-Palaiologos, 1935) (Fig. 22), y el edificio de la calle Delliou (G. Manousos, 1936).

Se incluyen, en el movimiento Depression Modern que guía la arquitectura internacional del decenio de 1930, la nueva estación ferroviaria de Tesalónica (Kleinschmidt-Jordan, 1939) (Fig. 23), los almacenes de tabaco, el cine Elíseos, así como numerosas viviendas particulares del antiguo barrio de los Campos, al este de la ciudad (Fig. 24).

El Art Déco sigue siendo un movimiento internacional. Quizá no tuvo la difusión del arte moderno, quizá tampoco se interesaron por él los historiadores de la arquitectura, sin embargo, la breve duración de su resplandor (1925-1950) lo protegió de la hiper-simplificación y de la degradación que afectaron al arte moderno en la arquitectura de los años 70 y 80. Hoy en día, cuando estamos en la época de la nostalgia de las corrientes arquitectónicas del período de entreguerras, el Art Déco, convertido en materia protegida, sigue seduciendo.





# L'ARCHITECTURE DE L'ART DÉCO EN GRÈCE. ENTRE ÉCLECTISME ET CLASSICISME MODERNE

Vassilis Colonas  
Université de Thessalie, Grèce

L'Art Déco, courant artistique qui se développe dans les années 1920 en France, n'a été considéré comme un style qu'à partir de l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de Paris en 1925, qui a vu la décoration triompher dans toutes ses formes.

L'évolution de ce courant a été une réaction au caractère extrêmement décoratif de l'Art Nouveau en même temps que sa continuation, géométrisée sous l'influence du cubisme, simplifiée par un penchant pour le néo-classicisme et étroitement liée à l'utilisation des matériaux précieux.

On perçoit, dès l'exposition universelle de 1900, les germes du déclin de l'Art nouveau et la réaction qui déferle contre la décoration végétale curviligne à l'excès si caractéristique de l'art dans la décennie précédente.

Cette tendance s'exprime au niveau européen par les Wiener Werkstätte (fondés en 1903 par Hoffman et Moser) et le Deutsche Werkbund qui mettent les bases de la recherche pour ceux qui créeront le nouveau style, lesquels pourtant ne sont influencés ni par le Bauhaus ni par le De Stijl (ce n'est d'ailleurs pas par hasard que ces deux écoles n'ont pas été appelées à prendre part à l'exposition de 1925).

Cependant autres sont les sources d'inspiration qui caractérisent, directement et très intensément, la première phase d'évolution du nouveau courant, jusqu'à la première guerre mondiale. A Paris, où après l'Art Nouveau, la tendance dominante est au retour aux styles plus anciens, comme le Louis XVI et le Directoire, débarquent en 1909 les ballets russes de S. Diaghilev. L'étalage des couleurs et la richesse décorative des costumes et des décors de Léon Bakst bouleversent les cercles artistiques de Paris et mettent définitivement fin aux courbes délicates de l'Art nouveau, comme d'ailleurs à tout type de récidive. *L'Oiseau de feu*, *l'Après-midi d'un faune*, *Daphné et Chloé*, *Cléopâtre*, *Thamar* sont des œuvres présentées pour la première fois à Paris. Sans oublier,

par-dessus tout, *Shéhérazade* avec Ida Rubinstein et Nijinsky dans les premiers rôles. Pour de nombreux artistes, *Shéhérazade* a été une source d'inspiration et pour ceux de l'Art déco, une source de même valeur que l'architecture gothique pour les Romantiques ou les fresques de la Renaissance pour les pro-Raphaëlistes.

Les artistes de l'Art Déco se réfèrent également au cubisme qui refuse le décoratif pour une vision analytique, réaliste et objective de la forme. Ils lui empruntent ses formes géométriques et géométrisent leurs ornements, régularisent les lignes à partir des formes de base: cylindre, cône, sphère, cube. Le cubisme leur enseigne aussi une vision analytique sur l'art africain, l'art des Aztèques et des Maya, sources d'inspiration de l'Art très importantes. A ce répertoire déjà riche, s'ajouteront plus tard les nouveaux motifs géométriques inspirés par les trouvailles de la tombe de Toutankhamon, découverte en 1923.

Après la Première guerre mondiale, les conditions nouvelles accélèrent l'évolution du nouveau courant qui vient couvrir de multiples besoins.

L'Europe, à la sortie de la Grande guerre, veut oublier. La décennie de 1920 se caractérise par un optimisme excessif et la croyance en des utopies contre la dure réalité. Ce sont les années folles du charleston qui veulent effacer le cauchemar de la guerre et montrer au monde un visage nouveau. De nouvelles classes montent en puissance, financièrement parlant, une part de la population, enrichie par la guerre, aspire à gaspiller sa fortune, désireuse d'en cacher l'origine humble ou obscure, elle cherche un nouveau type de maison, elle a de nouveaux goûts, elle opte avec passion pour le nouveau courant.

Il y a le charme de la voiture, des voyages outre-atlantique, les décors fabuleux des superproductions de Hollywood, le jazz et les nouvelles danses comme le one-step, le black-bottom et le fox-trot dominant, tandis que Joséphine Baker électrifie le tout Paris avec la *Revue Nègre*.

C'est dans cette atmosphère que s'ouvre en 1925 l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels. Elle consacre l'art «traditionaliste» qui devient, sur le plan international, l'Art déco, style luxueux et raffiné, en opposition avec le «ravisant» Art nouveau. Elle fait une faible part aux novateurs comme Le Corbusier, qui, depuis 1920, dans les pages de la revue *Esprit Nouveau* exprime de nouvelles conceptions de la notion de la synthèse et de la construction.

Dans sa diversité et ses contradictions, l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925, selon Yvonne Brunhammer, est en définitive l'exact reflet de la créativité prodigieuse d'une époque qui hésite entre deux civilisations, l'une héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, attachée au système bourgeois, à la tradition dans ses contraintes, ses limites techniques

et stylistiques et non pas dans sa dynamique et son exemplarité, l' autre tournée vers l' avenir et engagée dans la deuxième révolution industrielle.

Le «style» qui se dégage de l'ensemble de l'exposition de 1925, avec ses affirmations, ses antagonismes, ses manques est définitivement marqué par la formule «Art Déco», évocatrice d'images contradictoires où le palissandre verni voisine avec le tube nickelé, la «rose cubiste» avec la géométrie constructiviste, la polychromie intense des Ballets Russes et des Fauves avec la gamme éteinte des Cubistes et le «Lait de Chaux» de le Corbusier.

Malgré tout, nul ne peut mettre en doute l'universalité de l'Art déco, l'approche unifiée du total design et l'image d'une époque imprégnée, à travers le pluralisme de l'Art déco, du rêve de la génération d'après-guerre, parce que l'Art déco n'est pas juste le luxe d'une minorité, mais aussi l'illusion de la majorité.

Les années 30 sont synonymes de crise financière mondiale, chômage en constante hausse et montée du parti national-socialiste. Cette décennie, à l'opposé de celle de 1920, privilégie l'architecture et le design intérieur. Les propriétés propres au style des années 30 sont l'exactitude du dessin, la transparence, la luminosité, et la libération par rapport au sentiment ou au dogme.

Le purisme des modernes de 1925 était une nécessité précoce. Il a créé les formes qui ont, très clairement, posé les limites du nouveau style. Les éléments qu'il aurait été, précédemment, difficile de considérer comme naturels passent par une procédure de raffinage qui les rend impossible à concevoir autrement. Ceci s'applique principalement à l'architecture, où le cube, forme de prédilection de la période précédente, commence à se détacher davantage, à intégrer la variété dans la structure et la sélection des matériaux, à s'allier à des éléments curvilignes et à se transformer, d'une forme d'art austère, en une chose issue de la vie et de l'actualité.

De l' autre côté, les partisans de l'Art déco s'engagent dans cette même voie, également dans les années 30: les formes géométriques qui donnaient un aspect anguleux aux animaux, fleurs et plantes sont maintenant contrôlées et deviennent elles-mêmes décorations. Un monde nouveau, au progrès technologique imprévisible, prend pour symbole l'esthétique de la machine et des lignes aérodynamiques, et la géométrie pure devient la fureur décorative des années 30.

La simplification des formes ne s'explique pas par l'époque difficile de la crise financière, comme certains le croient, la richesse des matériaux découverts et utilisés démentant catégoriquement cette opinion.

«Anything goes», c'est une phrase mise en musique par Cole Porter qui sera la devise de années 1935 à 40 et qui exprimera le pluralisme renouvelé de l'Art déco

dans sa réconciliation et son interaction avec le mouvement moderne, plus largement connu comme *Depression modern*.

L'Art déco est un mouvement international, parti de Paris en 1925 pour conquérir le monde. Malgré de fortes concentrations à Paris, Londres ou Madrid, il n'a pas eu en Europe, pourtant berceau du courant, la répercussion qu'on pouvait attendre. Il a constitué le choix d'une certaine avant-garde et n'a fait l'objet d'une adhésion quasi générale que dans les salles de spectacle et les espaces de loisir.

L'Art déco est également lié à l'architecture des nouvelles villes d'Afrique du Nord où il s'est affirmé comme un moyen terme entre modernisme et éclectisme dans le choix des commanditaires et des architectes. De Casablanca et de Oran, au Caire et à Alexandrie, l'Art déco en atteste et constitue aujourd'hui un des points de référence de leur iconographie.

A Alexandrie notamment, comparée en cela à Thessaloniki par certains (Ph. Dragoumis, S. Tsirkas), la classe des négociants et des propriétaires, profitant de l'essor rapide du commerce extérieur et de l'industrie après la première guerre mondiale, a exploité les besoins en logements et investi dans le secteur du bâtiment qui a connu une floraison inouïe jusqu'en 1938. L'Art déco a été utilisé très largement dans les palais luxueux de la Corniche, dans les cinémas, mais aussi dans les immeubles de la moyenne bourgeoisie de Ibrahimia, de Sidi Gaber et du Sporting.

L'Art déco, et principalement sa post-évolution des années 30, plus connue sous l'appellation Streamline ou *Depression modern*, caractérise l'ère nouvelle dans sa dynamique, qui laisse la crise financière derrière elle et se tourne vers l'avenir avec optimisme. Il est identifié au Style international et au New Deal du président Roosevelt et constitue, après la guerre, la version la plus tangible du «rêve américain» aux quatre coins de la terre.

L'Art déco est introduit en Grèce, dans l'entre-deux-guerres, soit par les architectes qui ont étudié à l'étranger, surtout à Paris et en particulier à l'École spéciale, soit au travers de revues d'architecture de grande diffusion qui informent leur clientèle cosmopolite des nouveaux courants architecturaux. L'Art déco fonctionne comme une innovation dans le répertoire stylistique des architectes et, après une première phase de coexistence avec le classicisme et l'éclectisme, il prend le pas dans les lieux de divertissement comme les théâtres et hôtels, et dans les installations touristiques des lieux de vacances et villes thermales de l'entre-deux-guerres.

Le théâtre d'hiver de Marika Kotopouli dans la rue Panepistimiou, connu sous le nom «Rex», bâti en 1935-1937 d'après des plans de L. Bonis et V. Cassandras, symbolise l'Art déco à Athènes (Fig. 1). On doit aussi à ces architectes l'aménagement

intérieur du cinéma-théâtre Pallas (1932), dans le complexe des bâtiments de la Caisse de Retraite de l'Armée, où l'Art déco avait fait une timide apparition en 1927-28.

Le palais de la Caisse de Retraite de l'Armée, a fait l'objet d'un concours architectural international en 1926, remporté par les architectes V. Cassandras et Leonidas Bonis, diplômés de l'École des Beaux-Arts de Paris. Les travaux de construction démarrent en 1928 pour s'achever en 1939.

Le palais de la Caisse de Retraite de l'Armée, inclut trois ailes distinctes, le bâtiment donnant sur la rue Stadiou, le bâtiment central et le bâtiment donnant sur la rue Panepistimiou.

Pour le premier bâtiment de la rue Stadiou, Bonis et Cassandras se sont écartés de la facilité de l'éclectisme, qui reste dominant dans l'Athènes des années 1920, pour s'orienter vers le style novateur de l'Art déco (Fig. 2). Ils affichent ainsi, par le traitement abstraitif de la décoration, les formes géométriques et l'utilisation de matériaux luxueux, leur «adhésion» au nouveau style qui inonde Paris de 1925.

Le bâtiment central abrite le cinéma-théâtre Pallas et le Dancing Maxim (Fig. 3). Le *Pallas*, inauguré en 1932, crée une rupture d'avec l'architecture des salles de cinéma d'Athènes, tant par ses grandes dimensions et les proportions étudiées des parties qui le constituent, que par l'élaboration du décor calme et discret des surfaces intérieures. La diffusion du son se trouve améliorée par les surfaces unies, les angles arrondis et les ondulations du plafond. A une époque où l'«ornement» est considéré comme un «crime», l'Art déco transcrit la fureur décorative de la période précédente en des surfaces lisses et polies, des formes aérodynamiques, des revêtements luxueux et des détails raffinés.

La sélection des matériaux et des couleurs et surtout l'utilisation étudiée de l'éclairage indirect révèlent à merveille le tracé curviligne du plafond parabolique. Aucune ligne «dure» ne s'interpose entre la scène et le spectateur; si ce dernier tourne le dos à l'écran et fait face à la salle, son regard ne rencontrera pas une ligne verticale, mais un ensemble de lignes courbes en équilibre esthétique parfait.

L. Bonis et V. Cassandras ont eu à leur disposition de nombreux et d'importants modèles, grâce aux publications de l'époque et par leurs fréquents voyages dans la ville de leurs études qui les mettaient en contact direct avec l'actualité architecturale contemporaine. Chercher les origines du mode de conception des espaces intérieurs du Pallas nous entraînerait à Paris au cinéma Gaumont Palace dessiné par Henri Belloc et de construction alors récente (1931), en particulier par l'élaboration des plafonds paraboliques, des balcons et la perception plus générale des tracés intérieurs et de l'éclairage.

Influencés par le plafond d'inspiration inégale du Palace, ces mêmes architectes dessinent l'espace intérieur du dancing Maxim (Fig. 4) et l'on retrouvera ultérieurement ce mode d'élaboration des intérieurs en Europe et en Amérique dans des lieux de divertissement comme le café de Charles Siclis aux Champs Élysées à Paris (1935), mais aussi dans des cinémas d'après-guerre, comme celui que S. Charles Lee a conçu en 1947 à Miami.

Dans le bâtiment de la rue Panepistimiou inauguré en 1939, l'absence de courbes, en opposition aux façades de l'aile de la rue Stadiou, renforce le caractère monolithique du bâtiment et le range dans les échantillons représentatifs du classicisme moderne à Athènes (Fig. 5). «Classique» par l'ordonnance des façades, «moderne» par l'économie du décor, le bâtiment de la Caisse de Retraite de l'Armée, projetée sur la rue Panepistimiou sa façade la moins réussie, austère, figée, monotone, en aberration stylistique complète par rapport à son image précédente.

Avec les bâtiments de la banque de Grèce (N. Zoumboulidis, 1933-35) et de la Cour des Comptes (1934), celui de la Caisse de Retraite de l'Armée, caractérise de nouveau l'axe de la rue Panepistimiou et marque le retour de l'architecture publique aux valeurs symboliques du classicisme. Un retour fort-evident aux salles des théâtres que L. Bonis et V. Cassandras vont construire après la guerre.

Pour la planification de l'espace intérieur et associé à l'utilisation de matériaux luxueux (marbre, éléments métalliques martelés ou chromés, des bois spéciaux, vitrages en cristal), l'Art-Déco a donné d'excellents résultats dans les halls d'entrée et les cages d'escalier des immeubles athéniens dans les années 30.

Le théâtre d'été de M. Kotopoulis (D. Pikionis, 1932) et les études inspirées de I. Despotopoulos pour les cinémas-théâtres de Chios (1927-28), Agrinio (Fig. 6) et Drama (deuxième prix du concours national, 1932), les garages à plusieurs étages dans la rue Kanaris 3 de R. Koutsouris (1936-38), de même que plusieurs immeubles et maisons de Thessaloniki –comme on le verra par la suite– s'inscrivent dans le cheminement commun du modernisme et de l'Art déco.

En ce qui concerne les villes thermales, les Services des Étrangers et des Expositions du Ministère de l'Économie Nationale initialement et l'Organisme Hellénique du Tourisme après 1930, ont pris conscience que «la progression rapide de l'industrie hôtelière et par celle-ci la mise en valeur des campagnes et des villes thermales grecques, la nécessité d'améliorer aussi d'autres villes d'eau et de bord de mer ouvrent de nouvelles voies dans l'oeuvre touristique nationale, dont la réussite peut s'avérer un facteur clé pour la prospérité financière du peuple».

Avec la fondation de l'Office Hellénique du Tourisme et dans le contexte gé-

néral du développement touristique tel qu'il est créé, les ingénieurs grecs sont appelés à coopérer de façon substantielle, tant par des études d'unités hôtelières et de centres d'hydrothérapie, etc., que par des études d'urbanisme plus larges visant la réhabilitation des villes thermales, comme celles de M. Delladetsimas pour Kammena Vourla.

L'Art déco est un lieu commun pour les villes thermales méditerranéennes. Aidipsos, Kammena Vourla et Loutraki peuvent s'enorgueillir de très beaux échantillons d'architecture de ce style dans des formes pures ou influencées par le modernisme. La première catégorie compte les centres d'hydrothérapie de Loutraki (L. Bonis, 1932) et de Kammena Vourla et la deuxième les hôtels Radion à Kammena Vourla (1936) (Fig. 7) et Aigli à Aidipsos (Kypr. Biris, 1930), de même que les études primées de P. Kaperonis pour l'établissement thermal d'Aidipsos qui n'ont pas été réalisées (Fig. 8).

À Thessaloniki, après le grand incendie de 1917 qui a détruit la plus grande partie du noyau historique, un comité de sept membres, dirigé par l'architecte et urbaniste français Ernest Hébrard, est chargé de l'étude du nouveau plan. Dans les années 20, la reconstruction de la zone incendiée et l'application du plan Hébrard se concrétisent, et pendant le «grand mandat» du parti des Libéraux (1928-1932), malgré les lourdes conséquences de la crise économique mondiale sur l'économie du pays, s'ouvre, pour Thessaloniki et son arrière-pays, une période d'intense activité dans les secteurs de l'assainissement, de l'infrastructure, des services urbains et de la modernisation du bâti.

Dans le troisième secteur, les premiers bâtiments à étages destinés à abriter des sociétés de commerce, des bureaux, des grands magasins, permettant au quartier de conserver les usages fonciers de l'ancien centre des affaires de Thessaloniki, font leur apparition. Rapidement toutefois, ils envahiront tout le centre historique de la ville et, avec les premiers immeubles d'habitation qui introduisent un changement radical dans l'institution de la propriété –la propriété horizontale (loi 3741 de 1929 sur la propriété par étage), ils caractériseront bientôt les nouveaux îlots du plan Hébrard.

Il est un fait que pendant les années qui ont suivi l'incendie de 1917, la préférence est donnée, au détriment des formes novatrices du Bauhaus, du mouvement moderne ou même encore de l'Art déco, à un nouvel éclectisme, enrichi d'emprunts morphologiques de ces tendances contemporaines et adapté à la technique du béton armé, qui ambitionne, en tant que pratique architecturale mais aussi comme méthodologie, d'être inséré dans l'image précédente de la ville.

Pourtant, la classe bourgeoise de Thessaloniki de l'entre-deux-guerres ne tarde pas à tenter de se différencier des styles architecturaux précédents que d'autres

forces socio-économiques avaient plébiscités, cherchant à traduire, au travers du pluralisme des formes qu'offre l'Art déco, ses ambitions, sa force récente, son «modernisme». Les compositions qui émergent sur le front des nouveaux tracés, mais aussi en dehors de la zone incendiée, sont originales et révélatrices du nouveau visage «international» de la ville.

Les cas d'architecture Art déco sont isolés, mais indicatifs de sa vitesse de propagation à Thessaloniki. Des architectes comme Zachariadis [immeuble Koffas, 1925 (Figs. 9, 10 et 11), Hôtel Ritz, 1924] et Nikopoulos [Entrepôt de tabac du monopole autrichien, 1926 (Figs. 12), immeuble Pantazievits 1928] rejettent les références historiques et choisissent un nouveau répertoire décoratif qu'ils manipulent sans ambiguïté, en accordant la priorité aux formes géométriques –et par extension aux décors schématisés– aux encadrements linéaires et aux couleurs claires. Appartiennent à cette phase de l'Art déco la nouvelle aile de la Cité Saul (magasin Fokas) (Fig. 13), l'immeuble Dor. Naxiadou (Sal. Pozelli, 1931), le bâtiment de la place Diikitiriou (A. Birdas, 1931) et l'immeuble de la rue Aghiou Dimitriou.

L'Art déco apparaît à la première foire internationale de Thessaloniki en 1926 (Fig. 14) et il est adopté pour la conception de la Porte d'honneur et l'architecture de certains pavillons. Dans l'espace de la foire internationale de Thessaloniki en particulier, l'Art déco sera utilisé très largement dans les années suivantes et il restera le choix formel de base des architectes et des exposants, jusqu'au début des années 1950.

Dans les années trente, l'Art déco ne se contente plus de l'ornementation en surface de la décennie précédente, mais s'efforce, par la stylisation des décors en lignes brisées ou courbes, de souligner les éléments de structure, de donner forme aux couronnements des bâtiments et d'imprimer un léger relief aux façades où les surfaces planes commencent à se combiner à des surfaces courbes.

L'Art déco évolue de concert avec le mouvement moderne, où le cubisme des modernes se fait moins rigide et les formes géométriques des décorations de l'Art déco deviennent elles-mêmes décorations, se transformant en éléments de structure, tels balcons, parapets, cadres d'ouvertures, formation d'angles, couronnements, lucarnes, souvent groupés sur des axes centraux ou latéraux.

À Thessaloniki, cette convergence penche en faveur de l'Art déco combiné aux formes aérodynamiques du Streamline ou Depression modern, appellation dominante aux États-Unis de l'architecture qui a suivi la crise de 1929. Bientôt il donne le ton à l'architecture internationale de la décennie de 1930 et, à Thessaloniki, il constitue une innovation heureuse dans le choix architectural des propriétaires et des architectes, avec pour caractéristique principale l'introduction de la courbe au niveau des



façades et des plans (Fig. 15). N'oublions pas que presque tous les architectes de la ville ont étudié à l'étranger et sont plus proches de l'actualité internationale que leurs confrères d'Athènes qui, à l'opposé, restent attachés aux principes du modernisme et du classicisme, abstrait ou moderne.

Dans les immeubles de cette décennie où la propriété horizontale est devenue une véritable institution, la récurrence de l'étage-type est évidente et influence sensiblement la formation des façades. Elle caractérisera de nouveau les îlots du plan Hébrard, avec de grosses concentrations dans les quatrième et cinquième secteurs, et, en dehors de la zone incendiée, le long des rues Egnatia et Prinkipos Nikolaou (aujourd'hui Alexandrou Slovou).

Mentionnons à titre indicatif les immeubles I. Mandalidis (E. Modiano, 1931) (Fig. 16), K. Exarhopoulos (Tzonis-Palaiologos, 1933), G. Malakis-G. Papamanolis (G. Malakis, 1930) (Fig. 17), Koniordos (G. Manousos, 1934) (Figs. 18 et 19) sur le front de mer, les immeubles Vafiadis (G. Manousos) (Fig. 20) et G. Tsakiris (G. Manousos, 1940) dans la rue Egnatia, K. Toliadouris (G. Manousos, 1934) dans la rue Prinkipos Nikolaou, l'immeuble des frères Afias (M. Roubens, 1935) (Fig. 21) dans la rue Antigónidon, celui de G. Guinis dans la rue Makenzie King (Tzonis-Palaiologos, 1935) (Fig. 22), et le bâtiment de la rue Delliou (G. Manousos, 1936).

Dans le mouvement Depression Modern qui mène l'architecture internationale de la décennie de 1930, s'insèrent la nouvelle gare ferroviaire de Thessaloniki (Kleinschmidt-Jordan, 1939) (Fig. 23), les entrepôts de tabac, le cinéma Élysées, de même que de nombreuses habitations particulières de l'ancien quartier des Campagnes, à l'est de la ville (Fig. 24).

L'Art déco est resté un mouvement international. Il n'a peut-être pas eu la diffusion du moderne, les historiens de l'architecture ne s'y sont peut-être pas non plus particulièrement intéressés, mais la durée brève de son rayonnement (1925-1950) l'a protégé de l'hyper-simplification et de l'avilissement qu'a connus le moderne dans l'architecture des années 70 et 80. Aujourd'hui où l'époque est à la nostalgie des courants architecturaux de l'entre-guerres, l'Art déco, devenu objet de protection, continue de séduire...



## BIBLIOGRAFÍA – BIBLIOGRAPHIE

- Bayer, P., *Art Deco Architecture*, Thames & Hudson, London 1992.
- Brunhammer, Y., *Le style 1925*, Payot, Paris 1987 (Nouv. éd.).
- Brunhammer, Y., «Les années 1920-1939. Entre deux guerres mondiales, entre deux expositions internationale». *Les réalismes*. (Catalogue d'exposition), Centre G. Pompidou, Paris 1981, pp. 344-353.
- Cabanne, P., *Encycloédie Art Déco*, Somogy, Paris 1986.
- Colonas, V., «L'architecture Art-Déco à Thessaloniki de l'entre-deux-guerres», *Actes du colloque Ville et architecture néoclassiques*, Ecole d'Architecture, Thessaloniki 1983, pp. 248-258 (en grec).
- Colonas, V., «L'architecture Art Déco et son évolution à Thessaloniki», *The world of Buildings*, No 5, Athènes, Juin 1994, pp. 40-52 (en grec).
- Klein, D., *All color book of Art Deco*, Octopous, Hong Kong 1974.
- Ragon, M., *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, t. 2. Castermann, Paris 1972.
- Veronesi, G., *Style 1925*, A. Krafft, Lausanne 1968.





Fig 1. Athènes. Le ciné-  
théâtre «Rex», (L. Bonis -  
V. Cassandras, 1935-1937).  
Archives du musée du  
Théâtre.

Fig. 2. Athènes. Le palais de la Caisse de Retraite de l'Armée, le bâtiment donnant sur la rue Stadiou (L. Bonis - V. Cassandras, 1928). Archive M. Adami.



Fig. 3. Athènes. Le cinéma-théâtre «Pallas» (L. Bonis - V. Cassandras, 1932). Archives photographiques du musée Benakis.





Fig 4. Athènes. Le Dancing  
«Maxim» (L. Bonis -  
V. Cassandras, 1937). Archive  
E. Fessa.



Fig 5. Athènes. Le palais de  
la Caisse de Retraite de  
l'Armée, le bâtiment donnant  
sur la rue Panepistimiou  
(L. Bonis - V. Cassandras,  
1939). Photo de G. Kalapodas.

Fig. 6. Projet pour un cinéma-théâtre à Agrinio, non réalisé (I. Despotopoulos, c.1930). Archives photographiques du musée Benakis.

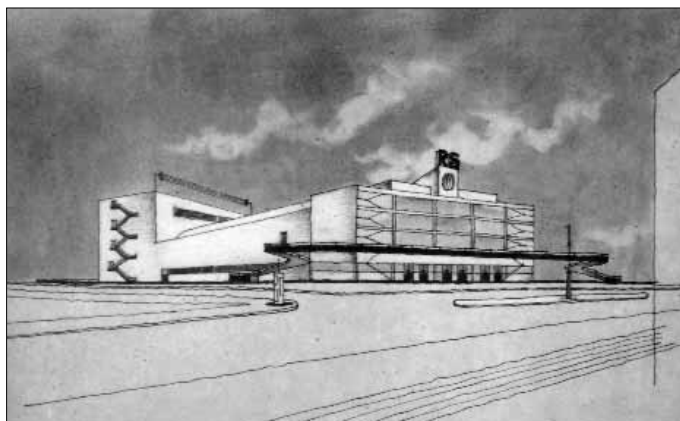


Fig. 7. L' hôtel Radion à Kammena Vourla (1936). Archive V. Colonas.



Fig. 8. Vue perspective du 1er prix du concours pour l'établissement thermal d'Aidipsos, non réalisée (P. Kaperonis, 1937). Technika Chronika, Août 1937, p. 712.

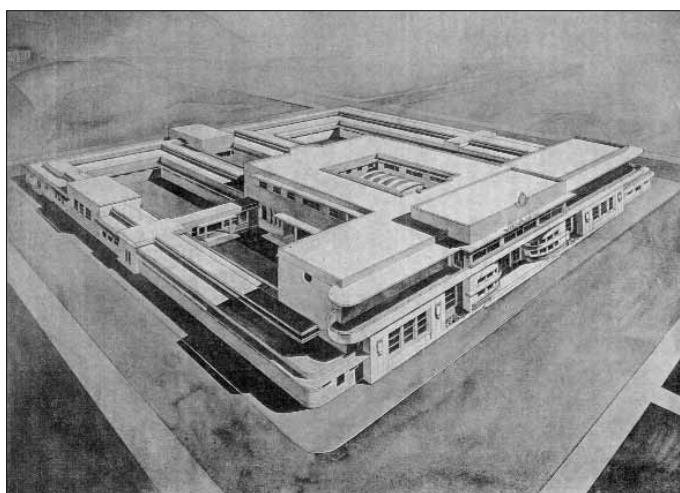






Fig 9. Thessaloniki.  
L'immeuble Koffas, rue  
Tsimiski (I. Zachariadis, 1925).  
Photo de V. Colonas.



Fig 10. Thessaloniki.  
L'immeuble Koffas, detail de  
la façade (I. Zachariadis, 1925).  
Photo de V. Colonas.

Fig. 11. Thessaloniki.  
Le magasin de Columbia au  
rez-de-chaussée de l'immeuble  
Koffas (I. Zachariadis, 1925).  
Archive V. Colonas.



Fig. 12. Thessaloniki.  
L'entrepôt de tabac du  
monopole autrichien, rue  
Tsimiski (A. Nikopoulos,  
1926). Photo de V. Colonas.





Fig 13. Thessaloniki. Les grands magasins Fokas, rue Venizelos (c. 1935). Photo de V. Colonas.



Fig 14. Foire Internationale de Thessaloniki. Le pavillon de la Société Electrique d'Athènes et Pirée (E. Lazaridis, c. 1928). Photo de G. Lykidis, archive G. Megas.



Fig 15. Thessaloniki. La rue P. Mela en 1951. Au centre, le cinéma Élysées (L. Zoidis, 1930). Photo de G. Lykidis, archive G. Megas.

Fig 16. Thessaloniki. Les  
immeubles I. Mandalidis  
(E. Modiano, 1931) et  
G. Malakis-G. Papamanolis  
(G. Malakis, 1930) sur le front  
de mer. Photo de V. Mittas.





Fig 17. Thessaloniki.  
L'immeuble G. Malakis -  
G. Papamanolis (G. Malakis,  
1930) sur le front de mer.  
Photo de V. Mittas.

Fig. 18. Thessaloniki.  
L'immeuble Koniordos  
(G. Manoussos, 1934) sur le  
front de mer. Photo de  
V. Mittas.



Fig. 19. Thessaloniki.  
L'immeuble Koniordos,  
l'entrée (G. Manoussos, 1934).  
Photo de V. Colonas.





Fig 20. Thessaloniki.  
L'immeuble Vafiadis, rue  
Egnatia (G. Manousos). Photo  
de V. Colonas.

Fig. 21. Thessaloniki.  
L'immeuble des frères Afias,  
rue Antigonidon (M. Roubens,  
1935). Photo de V. Colonas.







Fig 22. Thessaloniki.  
L'immeuble Guinis,  
rue Makenzie King (A. Tzonis -  
L. Palaiologos, 1935). Photo  
de V. Colonas.

Fig. 23. Thessaloniki. La  
nouvelle gare ferroviaire  
(Kleinschmidt-Jordan, 1939 &  
T. Papagiannis - S. Molfessis,  
1960). Archive V. Colonas.



Fig. 24. Thessaloniki. La  
résidence Saltiel dans l'ancien  
quartier des Campagnes  
(L. Zoidis, 1937). Photo de  
V. Colonas.



# UN CONJUNTO ART DÉCO EN LAS AFUERAS DEL CAIRO: HELIÓPOLIS

*Mercedes Volait*  
CNRS, Francia

El 23 de Mayo de 1905, el gobierno egipcio concede 6000 feddans<sup>1</sup> en el desierto del Abbassiyya, lindando con los límites orientales de la ciudad del Cairo, a dos hombres con experiencia, también vinculados al ferrocarril, el barón Edouard Empain, uno de los capataces del Metropolitano parisino, en activo desde 1884 en Egipto, y su socio, el alumno de la Escuela Superior de Ingenieros «Centrale» Boghos Nubar, quien fue administrador de los Ferrocarriles del Estado egipcio. Una tradición apócrifa atribuye la elección del emplazamiento a una leyenda un tanto romántica –resultaría de las casualidades de un paseo a caballo hecho algunos meses antes en la meseta desértica que domina la capital egipcia–. La realidad, como es costumbre, es más prosaica; como buen financiero, el barón belga se fijó en un lugar que fue anteriormente ocupado. En efecto, esta parte del desierto sirvió al ejército británico como campo de maniobras; el suelo bastante apisonado por los movimientos de tropas se presta en seguida a un proyecto de urbanización. La concesión obtenida incluye la autorización para explotar unos transportes públicos para unir con El Cairo el conjunto proyectado, que se bautiza con el nombre de Heliópolis, en relación a un topónimo antiguo de la región. Algunos meses más tarde, los dos hombres crean varias sociedades para iniciar la construcción de lo que debía ser en principio un simple barrio residencial en las afueras, constituido por una retahíla de «oasis», que se extienden entre El Cairo y Suez, en unos 100 km –un proyecto que no deja de evocar el modelo de la *ciudad lineal* desarrollado por Arturo Soria y Mata en los años 1890, y que va a sufrir una serie de remodelaciones para adaptarse a la circunstancias económicas y sociales encontradas en Egipto–. El 10 de Agosto de 1905, una Sociedad belga de Obras públicas del Cairo ve la luz, teniendo como objetivo la

1. Un feddan equivale a 4.200 m<sup>2</sup>.

construcción de un Palacio hotel, de un casino-cervecería-restaurant y de un centenar de chalets. El 23 de enero de 1906 nace la propia casa matriz, la Cairo Electric Railways and Heliopolis Company de ahora en adelante CER, que cubre el conjunto de la operación. El 2 de febrero de 1907, se crea una Sociedad francesa de empresas en Egipto con el fin de parcelar una parte de los terrenos concedidos, y en particular un conjunto de chalets que se llamará durante mucho tiempo el «barrio francés».<sup>2</sup>

Un equipo de profesionales fue situado sobre el terreno. Se componía de arquitectos y de artistas belgas y franceses, de los que la historia ha destacado especialmente las figuras de Ernest Jaspar (1876-1940) y de Alexandre Marcel (1860-1928), aunque la escuadra es mucho más numerosa. Jóvenes colegas que llegaron para aprender en la CER con estancias más o menos largas, les ayudan, como los belgas Augustin Van Arenbergh (1870-1937) y Charles Willaert, y más tarde Antoine Courtens ou F. Chevalier, así como los franceses Georges-Louis Claude (1879-1963),<sup>3</sup> Alexandre Collonge, Georges Chaillier, René André y Camille Robida (1880-1938), hijo del famoso caricaturista francés Albert Robida. Contratado en un principio para el proyecto del casino-restaurant, transformado más adelante en pabellón de carreras del hipódromo, Robida asume desde 1907 hasta 1912 la dirección del servicio de arquitectura de Heliópolis; con la colaboración durante dos años del arquitecto austriaco Jules Roset, proyecta por esto muchas de las primeras construcciones de la ciudad. Le sucede en la dirección del servicio un colega francés, Maurice Dupré. El equipo que dirige desde el principio el diseño arquitectónico de la ciudad es por lo tanto, bastante cosmopolita y los capataces serán al cabo de los años cada vez más internacionales con la incorporación de arquitectos griegos, armenios, italianos, austriacos, serbios, libaneses o egipcios (empezando por el ingeniero de formación francés, Habib Ayrout, presente casi desde el origen del proyecto, al que se une pronto su hijo Charles), al lado de otros especialistas franceses o belgas, tal como el urbanista francés Georges Sébille, puntualmente

2. Para la historia general de la ciudad, ver Robert Ilbert, *héliopolis, genèse d'une ville (1905-1922)*, Marseille: CNRS, 1981, así como Mercedes Volait, con Jean-Baptiste Minnaert, «Héliopolis, création et assimilation d'une ville européenne en Égypte au XX<sup>e</sup> siècle» in *Villes rattachées, villes reconfigurées, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Denise turrel (dir.), Tours: PUFR, 2003, pp. 335-365 y *Mémoires héliopolitaines*, con textos de Robert Solé, MayTelmissani y Mercedes Volait, François Pardal y Gael Le Borgne (dir.), Le Caire: Al-Ahram, 2005.

3. Louise Claude-Scheiber y Damien Camus, *George-Louis Claude, décorateur et peintre*, Paris: Maisonneuve et Larose, 2000.

requerido, o también la agencia belga de los Verhelle Padre e hijos, que se hace cargo a partir de los años 1920 del control arquitectónico de la operación.<sup>4</sup> La actividad desarrollada es intensa: en 1937, el corazón de Heliópolis alberga casi 1.750 edificios en unas 280 hectáreas, y aloja a más de 30.000 habitantes. Por lo tanto, en menos de treinta años, el proyecto de un puñado de visionarios ha tomado forma y transformado radicalmente este sector de las afueras del Cairo.

## ESTÉTICAS «ARABIZANTES»

El imaginario común, de ayer y de hoy, asocia inmediatamente a Heliópolis con imágenes de arquitectura neo-árabe o a construcciones de «estilo árabe moderno», si preferimos referirnos al vocabulario en vigor durante el período de entreguerras. La fórmula se lee bajo la pluma del arquitecto egipcio Ali Labib Gabr, que alaba en 1930 este «faubourg du Caire tout entier construit dans ce style [...] un style nouveau admirable, inspiré du style ancien, [et] répondant parfaitement aux exigences modernes».<sup>5</sup> El urbanista Mahmoud Sabry Mahboud señala también a Heliópolis algunos años más tarde por sus bellos conjuntos de «estilo Arabesco».<sup>6</sup> De nuevo es este aspecto que, más cerca de nosotros, Khaled Adham elige poner de relieve en su lectura crítica de la obra. A su entender, la ciudad del sol no es sino una empresa posmoderna anticipada, el ancestro en cierto modo de los enclaves residenciales a la americana que brotan en el gran Cairo de hoy en día; en otros términos también, el espejo orientalista de su occidentalismo. De este modo, el inmueble de «estilo árabe» representaría para Heliópolis lo que la «spanish villa» es para los «compounds» y «condominiums» contemporáneos que rodean la capital multimillonaria: una imagen emblemática distintiva, la referencia a un universo formal específico y significante.<sup>7</sup> En los dos casos, no hace falta decirlo, sólo tiene una lejana relación con su supuesto modelo: el inmueble de «estilo árabe» no es

4. Mercedes Volait, con Jean-Baptiste Minnaert, *Op. cit.*

5. Ali Labib Gabr, «L'architecture contemporaine en Égypte», *L'art vivant*, XVI, n.º 134, julio de 1930, pp. 563-564.

6. M. Sabry Mahboud Bey, «Cairo, Some notes on its history, characteristics and town plan» *Journal of the Town Planning Institute*, vol. XXI, 1934-1935, pp. 288-302.

7. Khaled Adham, «Cairo's urban *déjà vu*: globalization and urban fantasies» in *Planning Middle Eastern Cities: an Urban Kaleidoscope in a Globalizing World*, Yasser ElShehawey (dir.), Londres. Routledge, 2004, pp. 134-168.

más egipcio que la «Spanish villa» pueda ser ibérica: ésta última, en esta ocasión, es un invento californiano de finales del siglo XIX, que tuvo su momento de gloria en las décadas posteriores,<sup>8</sup> y sigue desde entonces un nuevo curso bajo una forma más sobria, en los *suburbia* del mundo globalizado.

Sin lugar a dudas, la estética orientalista ha conformado el paisaje construido de Heliópolis, y en particular el que se debe a la primera ola de construcciones de los años 1906-1913, acometidas bajo la iniciativa de los promotores de la ciudad. Los colosales inmuebles con arcadas del bulevar circular, que formaban la primera fachada urbana de la ciudad en obras, constituyen al respecto unos grandes hitos, se trate de los edificios de Augustin Van Arenbergh o de Ernest Jaspard, que realiza en el mismo estilo el famoso Heliopolis Palace Hotel, o de los que fueron construidos por el francés Alexandre Marcel. También se debe a éste último las villas de estilo árabe o italiano del barrio llamado francés (Figs. 1 y 2), de las cuales haría editar unas postales, así como el palacio arabista proyectado en 1908 para el futuro sultán de Egipto, el príncipe Husayn Kamal. Los edificios diseñados por Camille Rodida muestran otras numerosas coincidencias, empezando por su pabellón con galería circular, hoy día desaparecido, que servía en su origen de restaurante con una vista panorámica al desierto, luego, hizo las veces de tribuna del hipódromo, cuando éste fue construido a sus pies (Fig. 3). Las competencias de Rodida le llevaron a concebir una amplia gama de viviendas individuales y colectivas de estilo árabe, adaptadas a unas poblaciones con rentas dispares, desde la casa con cúpula y amplio mirador y «villas con apartamentos» ofrecidas a los funcionarios de alto rango (Fig. 4) hasta las grandes hileras de apartamentos destinados a los obreros (Fig. 5). En efecto, es al público de viviendas confortables pero baratas al que se dirige la CER para que su empresa tenga éxito, si nos basamos en un testimonio bien documentado fechado en 1911: «C'est surtout sur les quartiers populaires que la société compte pour réaliser des bénéfices, car si la construction du quartier de luxe a été entreprise la première, le pari de la société est de faire une ville de petits employés et artisans».<sup>9</sup> La clase media en efecto está por ello excluida de la oferta inmobiliaria existente en la capital egipcia, que se dirige esencialmente al segmento alto del mercado. La apuesta se antoja audaz, pero se cumple, ya que las múl-

8. David Gebhard, «The Spanish Colonial Revival in Southern California (1895-1930)», *The Journal of the Society of the Architectural Historians*, vol. 26, n.º 2, 1967, pp. 131-147.

9. Nantes, Archives diplomatiques, Archives rapatriées des postes, Le Caire, 230, Dépêche del 25 de abril de 1911.

tiples casas ofrecidas en alquiler en Heliópolis cosechan un éxito evidente en pocos años.

Un estudio sistemático de los exteriores y de las decoraciones de los edificios producidos por la CER (cerca de 200 modelos diferentes de viviendas) demostraría probablemente la inmensa heterogeneidad de su inspiración «oriental». El inmueble donde los promotores instalaron sus oficinas pretendía ser una referencia directa al palacio de los Dogos de Venecia (Fig. 6),<sup>10</sup> y retoma de hecho la norma de una larga columnata sobre soportales estriando toda la extensión de la fachada. Otros recurren más fácilmente al repertorio mameluco local, las logias de los grandes palacios, por ejemplo; otros también, con sus miradores coronados por pequeñas cúpulas que descansan en finas columnitas, parecen situarse más bien en la tendencia de la arquitectura indosarracena promovida por los ingleses en sus colonias de la India.<sup>11</sup> Y encontramos igualmente combinaciones de la imitación de estas tradiciones. En los años veinte se experimentan fórmulas más monumentales todavía y provistas de detalles más directamente anclados en la tradición local (Fig. 7).

Recordaremos en esta coyuntura que esta estética no se limitó a las construcciones edificadas directamente por el servicio de arquitectura de la ciudad. La encontramos de nuevo en la mayor parte de las primeras viviendas privadas de Heliópolis, y sin duda estaba impuesta por los promotores de la urbe, aún cuando no conste explícitamente la indicación en los pliegos de condiciones que debía firmar cualquier comprador de solar en Heliópolis.<sup>12</sup> Sin embargo se sabe, por ejemplo, que a una tal Sra. Hélène Goulemas, súbdita helena, se le rechazó en 1909 un proyecto de edificio de estilo neo-griego, propuesto por el arquitecto Campanakis, por el motivo que tenía que presentar planos de estilo árabe, o también que un inmueble con arcadas de estilo árabe, edificado en una de las principales arterias de Heliópolis, fue considerado en los años 1920 como prototipo a imitar por otros particulares deseosos de construir en sus inmediaciones. No por ello, sin embargo, podemos concluir que la Heliópolis de los orígenes fue únicamente «arabizante». Desde el principio de las obras, la estética orientalista coexistía con otros repertorios formales.

10. Alex Salkin, «L'architecte Ernest Jaspar», *L'art belge*, 31 de diciembre de 1920, pp. 5-8.

11. Ver por ejemplo Thomas Metcalf, *An Imperial Vision, Indian Architecture and Britain's Raj*, Londres/Boston; Faber and Faber, 1989.

12. Para el sistema de construcción mediante pliego de condiciones, ver Mercedes Volait, con Jean-Baptiste Minnaert, Op. cit.

## UNA ARQUITECTURA SERIADA

En muchos casos, los modelos de vivienda concebidos por los primeros arquitectos de la ciudad fueron sometidos a unas variaciones estilísticas. Las villas del barrio francés diseñadas por Alexandre Marcel sobre el modelo Bellas-Artes de la villa a la italiana (un cuerpo principal adosado a una torre con triple vano en el ático) podían estar provistas indiferentemente, como se ha visto, con fachadas de «estilo árabe» o de «estilo italiano» –solamente cambiaban las molduras mientras que los planos, alturas y aberturas permanecían rigurosamente idénticos–. Para introducir, de igual modo, variedad en las ordenanzas urbanas, Augustin van Arenbergh creó, en 1907, unas composiciones de estilo «románico», «árabe», o «Renacimiento italiano» (Fig. 8) para unos conjuntos de villas aisladas o pareadas, con plano y estructura también idénticos –y procedentes de la tradición de la casa bruselense entre medianeras y modesto presupuesto–. Los bungalows y las casitas de pisos diseñadas por Ettore Morello en 1907 para los funcionarios del gobierno egipcio, a los que se habían ofrecido unas condiciones privilegiadas para acceder a unas viviendas de bajo coste en Heliópolis, alternaban, de la misma manera, fachadas de ladrillo de estética inspirada en el clasicismo y con alturas de tipo racionalista.

Vemos aparecer algo más tarde unas construcciones privadas con los estilos más diversos. La palma se la lleva sin duda la extravagante «Villa hindú» que Empain se hace construir para sus escasas estancias en el lugar –que, por otra parte, cesan casi por completo después de 1913–. Fantasía arquitectónica de hormigón armado, la realización es un collage de referencias a varios monumentos indios. Otras construcciones (edificadas por la familia Ayrout en 1911, por ejemplo) reivindican un estilo «bizantino», a semejanza de la basílica latina levantada en pleno centro de Heliópolis según los planos de Alexandre Marcel –¿un guiño a las familias greco-católicas que habitan desde el principio en Heliópolis?–. En este mismo año de 1911, el arquitecto egipcio Sayyid Metwalli diseña para un abogado, Raouf Bey, una amplia residencia al estilo Luis XIII, con ladrillo visto y piedra artificial en los enmarques de vanos y en el aparejo de los ángulos; en 1927, Eugénie Ackaoui, propietaria de una de las parcelas mejor situadas de la ciudad en su avenida central, hace construir, por su parte, un inmueble al gusto veneciano, según los planos del arquitecto italiano Charles Floridia.<sup>13</sup> El estilo Luis XVI

13. Las fechas y adjudicaciones indicadas proceden de los expedientes por parcela del registro de las construcciones privadas, conservados en la misma Heliópolis, en los archivos de lo que se convirtió en el Heliópolis Housing and development Company.



merece los favores de otros propietarios. Pero el gran asunto, en el período de reactivación de la construcción que sigue a la parálisis de los cuatro años de la gran Guerra, es sin lugar a dudas el entusiasmo por el Art Déco.

## UN ART DÉCO BAJO CONTROL

Los años 1920 ven, en efecto, el inicio por parte de la CER de un nuevo gran programa de viviendas baratas, elaborado de acuerdo con el gobierno egipcio. Se instala una amplia gama de viviendas aisladas, pareadas o adosadas, reconocibles por el aparejo rústico de las fachadas o por las largas hileras establecidas según el modelo de las «*terraces*» británicas. De este modo, 600 viviendas salen al mercado; Dan una segunda oportunidad a la actividad de la construcción en Heliópolis. Los años de la posguerra corresponden a la afluencia hacia la urbe de una masa de pequeños propietarios privados, atraídos por el desarrollo de la empresa y por las interesantes condiciones ofrecidas para la adquisición de un solar y la construcción de una primera vivienda. Se reclutan en las filas de los refugiados armenios que huyen de las masacres de Turquía así como entre las poblaciones que se expatriaron a Egipto durante la guerra de 1914-1918. La construcción privada tiende desde entonces a tomar el relevo del esfuerzo realizado hasta ese momento fundamentalmente por la CER. Mientras que lo construido anterior a 1916 es, con algunas excepciones, su obra y la de sus sociedades subcontratadas, las construcciones privadas llegan a sumar en 1937 más del 55% del parque inmobiliario.

Esta inversión privada configurará la arquitectura de Heliópolis de distintos modos. Le aporta un conjunto de residencias monumentales, a semejanza del imponente palacio de Zeynab Hanem Adham, construido siguiendo el más puro academismo Bellas Artes sobre planos de Guido Gavasi y Giuseppe Tavarelli en 1922 en pleno centro de Heliópolis, del palacete, diseñado en los alrededores en 1926 para Nicolas Adjouri por Mario Rosssi y Guido Gavasi, o también de la opulenta casa solariega neorrenacentista (1933) encargada por Amina el Menchawi a Romolo Giral dini (Fig. 9), un destacado arquitecto en aquel entonces, en la renombrada avenida de los Palacios –la gran arteria que conduce hoy día desde el aeropuerto hasta el centro de la ciudad del Cairo y que se destinaba a albergar la arquitectura residencial de gran lujo en Heliópolis–.

Sin embargo, el modelo de vivienda privada construido más frecuentemente en aquellos años de formidable prosperidad que separan el fin del conflicto mundial de la gran crisis de 1929 sigue siendo a pesar de todo el bungalow. Cuesta hoy imaginar que fuera de las grandes arterias ribeteadas de edificios de estilo monumental, Heliópolis

estaba entonces constituida en lo esencial por una sucesión de viviendas de una sola planta, reducidas a veces a la mínima expresión (Fig. 10) circundadas a menudo por largos y amplios miradores, y rodeadas por jardincillos (Fig. 11). Ya no quedan en efecto más que muy escasas huellas, puesto que aquellas construcciones se destinaban desde su origen a tener mayor altura, lo que de hecho ocurrió en uno u otro momento de su historia, a veces menos de dos años después del inicio de la construcción, en cuanto se podía inyectar a la obra nuevas aportaciones de dinero; el añadido de una nueva planta podía repetirse en varias ocasiones. En la villa Ghanami diseñada en 1931 por Raymond Antonious, arquitecto egipcio con una formación francesa,<sup>14</sup> se construye un piso adicional desde 1933 (Fig. 12), y después, en 1948, se amplía de nuevo su altura. Con el tiempo, este sistema de ampliación de alturas populariza el edificio con caja central de escalera, lo que hace coexistir unos vocabularios estilísticos diversos, que van desde el más puro eclecticismo salpicado de algunos detalles Art Déco –cual el edificio Sami Habib Chalaby, obra del arquitecto italiano Edouard Cherini, construido con un solo piso en 1930, y ampliado en altura al año siguiente (Fig. 13)– hasta estéticas más claramente «*stream line*» –el edificio Régine Khoury por el libanés Ezra Chamass, fechado en 1933-34 (Fig. 14)– obedeciendo probablemente al capricho de las sensibilidades de los promotores, pero también, y sobre todo, al control riguroso ejercido sobre la estética de las construcciones por los arquitectos de la CER.

Los promotores de la ciudad han atribuido, en efecto, desde el origen una importancia primordial a la «estética general» de la ciudad, e incluso la han convertido en uno de los principales argumentos de propaganda para la comercialización de sus solares edificables. Sabemos que el control estético es además una tradición belga muy establecida, una obra fundamental de la cultura arquitectural en Bélgica.<sup>15</sup> Por lo tanto, la CER se dotó de los medios para controlar estrictamente el aspecto de las construcciones en Heliópolis. Se utilizaron dos procedimientos: por una parte, la redacción de cláusulas estrictas incluidas en los pliegos de condiciones firmados por los compradores de solar, y por otra, una información detallada de los proyectos de obra, y, una vez entregada la obra, la inspección no menos profunda de las obras realizadas. La forma-

14. Es un recién diplomado de la Escuela especial de Obras públicas de París, que formó a tantos arquitectos-ingenieros en las colonias.

15. Ver Louis Cloquet, *Essai sur les principes du beau en architecture*, Gand: Société Saint-Augustin, 1894 et *Traité d'architecture. Eléments de l'architecture, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture*, Liège: Baudry et Cie, 1898.

ción de los proyectos se realizó en un principio sobre el terreno, con la solicitud sistemática de su opinión al Barón Empain, y luego a los administradores de la sociedad residentes en Bruselas o en París; durante los años 1920 y 1930, se delegó al estudio de arquitectura Arthur y Charles Verhelle, sito en Bruselas. En consecuencia se sometía a su aprobación todos los diseños de construcciones privadas que debían levantarse en Heliópolis, con el encargo, para el estudio de arquitectura, de comprobar la conformidad con los reglamentos edilicios establecidos por la CER, y de evaluar la estética de los proyectos (Fig. 15). Llegado el caso, los Verhelle podían ser invitados a proponer modificaciones a los proyectos presentados, o en algunos casos a exigir que se presentase un nuevo proyecto. El procedimiento no se aplicaba sólo a las nuevas construcciones, sino a cualquier proyecto de modificaciones de los edificios, se trate de una ampliación de altura o de una simple «renovación» de fachada, ya que en aquel momento, se concebían así las modificaciones llevadas a cabo en sus molduras y sus adornos. Este control estético podía provocar contenciosos bastante importantes con los propietarios o con los arquitectos más combativos o recalcitrantes, sin embargo, en términos generales, debemos reconocer que se respetaban y aplicaban las opiniones de manera bastante amplia. Adepta a un clasicismo moderno, la agencia Verhelle dejó de este modo una impronta conservadora en la arquitectura de Heliópolis, y contribuyó particularmente en limitar la exuberancia decorativa de ciertos proyectos, como ocurrió, por ejemplo, para el edificio Kenkemian, proyectado por el arquitecto Arabian en 1933 y en el que el coronamiento con hojas estilizadas de los miradores fue reducido a proporciones más modestas (Fig. 16).

## EXUBERANCIA DE LOS ORNAMENTOS

Sin embargo, una de las características más importantes del Art Déco de Heliópolis sigue siendo la extrema profusión de la ornamentación que anima las fachadas, trátase de adornos esculpidos en bajorrelieves o del trabajo de forja artística. Esta superabundancia decorativa se manifiesta en los anchos frisos de remate, en los alféizares o peanas de balcones profusamente tallados, en el enmarque de las aberturas, y las variadas molduras de las fachadas. Buenos ejemplos de esta forma sobrecargada que mezcla motivos vegetales y animales con entrelazamientos geométricos, se encuentran en las creaciones de los arquitectos Hrant Mardinian (el edificio Tcharakian, 1929, en una de las arterias más importantes de Heliópolis), o en los edificios diseñados por Fahim Riad, un arquitecto egipcio con formación inglesa (Fig. 17).

Los programas iconográficos que podemos observar en estas fachadas son variados. Pueden ser de los más expresivos, tales como estas cabezas «a la antigua» colocadas en el dintel sobre un vano triple por Charles Ayrout<sup>16</sup> para un edificio construido en 1931 (Fig. 18). Presentan casi siempre unas composiciones más clásicas, reactivando de alguna manera, con forma estilizada, una iconografía de la antigüedad o Renacentista, cuya simbología queda por descubrir: pájaros afrontados, racimos de uvas y hojas de vid, cestos de frutas. También utilizan con profusión ornamentos de corolas de flores, de follajes y de pétalos, como podemos observar en un buen número de edificios parisinos que pertenecen a la misma época. Una imitación todavía más evidente del repertorio parisino es el centro de flores, también llamado «frutero» (Fig. 19), tan extendido en las construcciones del período de entreguerras<sup>17</sup> y debidamente presente en Heliópolis bajo varias figuraciones y soportes, desde el adorno tallado en el frontón de las entradas de los edificios hasta las forjas de los balcones. Las campánulas estilizadas de cerrajería que decoran numerosas puertas de entrada acristaladas en Heliópolis pueden también relacionarse con unos equivalentes parisinos, a veces casi rigurosamente idénticos; basta con recorrer los barrios construidos en los años 1930 en la capital francesa para convencerse de ello. Podemos encontrar unos casos muy parecidos en Túnez. Estas referencias directas al repertorio parisino plantean concretamente el problema de las fuentes y de los modelos de aquellos motivos: ¿cómo circulaban? ¿Por la vía de las revistas profesionales? ¿Mediante unos catálogos de empresas constructoras? ¿Por unos repertorios de modelos? ¿o más bien por medio de la enseñanza impartida por las escuelas profesionales europeas, que formaron a los arquitectos en activo en Egipto o en Túnez? Todo ello constituiría un apasionante estudio para llevar a cabo; pasaría por unas anotaciones sistemáticas de los programas decorativos de Heliópolis para cotejarlos luego con los diferentes canales de difusión de la práctica arquitectónica y decorativa europea. Sus resultados podrían entonces explicitar los circuitos internacionales de diseminación mediterránea del Art Déco, o sacar a la luz rutas intra-regionales específicas (de Túnez en Egipto por ejemplo, o viceversa), mediante empresas o artesanos en activo en los dos países.

16. Otro antiguo alumno de la Escuela especial de Obras públicas de París, diplomado en 1925.

17. Paul Chemetov, Marie-Jeanne Dumont, Bernard Marie, *Paris-Banlieue, 1919-1939: architectures domestiques*, París: Dunod, 1989.

Paradójicamente, tratándose de una operación localizada en medio del desierto, la iconografía de Heliópolis muestra también gran número de temas del gusto de la arquitectura costera, del veraneo en el litoral. Representaciones de ondas y de volutas marinas, espuma estilizada de sus reflujos (Fig. 20), se encuentran en numerosas fachadas de Heliópolis hasta el punto de convertir de alguna manera a la ciudad egipcia en un calco significativo del Tropical Déco a la manera de Miami, aunque se exprese aquí fuera de cualquier contexto marítimo. Esta situación, que volvemos a encontrar en otras afueras que surgieron durante los años Art Déco, llevó al historiador del arte François Loyer a crear la elocuente expresión de «balneario a orillas de la ciudad»<sup>18</sup> para calificar tales fragmentos urbanos; señala también otra fuente posible de los paisajes contruidos en Heliópolis, que deberíamos explorar más adelante: la arquitectura del veraneo. En cambio, es interesante observar que las referencias a Egipto, de manera no menos extraña, están poco más o menos ausentes de la arquitectura de Heliópolis: mientras que la Egiptomanía, y su vertiente local, el faraonismo, están en pleno apogeo casi en todas partes del mundo en aquellos años 1920, incluso en el mismo Egipto.<sup>19</sup> Heliópolis permaneció totalmente apartada de este movimiento formal. Este tema podría dar lugar también a una investigación más profunda (Fig. 21).

Por último, debemos señalar que este estilo sobrecargado coexiste con un Art Déco más refinado, estilo en el cual destaca Milan Freudenreich, arquitecto formado en Zagreb y en activo a partir de los años 1930 en Egipto, lo mismo que con formulaciones con referencias más anglosajonas (los edificios diseñados por un tal Baronig en aquellos mismos años, por ejemplo). La arquitectura paquebote al estilo Mallet Stevens se encuentra también representada en Heliópolis, y de manera soberbia, por la villa Trad diseñada en 1937 por el arquitecto libanés Jean Kfoury.

Ya lo hemos comprobado, la edificación en Heliópolis,<sup>20</sup> sea o no Art Déco, es plural, a semejanza de sus arquitectos (llegados tanto de Europa como desde Oriente

18. Claude Mignot, «La Villégiature retrouvée, les réseaux de la recherche», *In Situ* (revue életrinique de l'inventaire general, ministère de la Culture), n.º 4, mars 2004 ([www.revue.inventaire.culture.gouv.fr](http://www.revue.inventaire.culture.gouv.fr)).

19. Jean-Marcel Humbert, *Egyptomania*, Paris: RMN, 1994; Mercedes Volait, «Architectures de la décennie pharaonique en Egypte: 1922-1932» in *Images d'Egypte: de la fresque à la bande dessinée*, Jean-Claude Vatin (dir.), Le Caire: Cedej, 1992, pp. 163-186.

20. Para más ejemplos de arquitecturas de Heliópolis, ver Claude Piaton, Mercedes Volait, «L'identification d'un ensemble urbain du XX<sup>e</sup> siècle en Egypte: Héliópolis, Le Caire», *In Situ* núm. 3, primavera 2003 ([www.revue.inventaire.culture.gouv.fr](http://www.revue.inventaire.culture.gouv.fr)).

medio) y de sus habitantes, procedentes en su mayoría de diversas comunidades minoritarias del Mediterráneo oriental y que encontraron en Egipto una tierra de emigración hospitalaria. Cosmopolita en sus fuentes, fruto de las mezclas poblacionales y culturales que fraguaron el Oriente medio contemporáneo, esta arquitectura hace intervenir simultáneamente las estéticas más convencionales, incluso las más anacrónicas, al lado de las formas más vanguardistas de aquel tiempo. Esta mezcla de géneros y de temporalidades podía haber producido cierta cacofonía formal; la regulación estética ejercida con tenacidad hasta los años 1960 por los promotores de la ciudad decidió otra cosa, ya que impuso las condiciones de un paisaje homogéneo y coherente. Sin duda, encontramos aquí una lección para meditar para el historiador de arte y para el amante de la arquitectura del siglo XX.

# UN ENSEMBLE URBAIN ART DÉCO EN EGYPTÉ: HÉLIOPOLIS, BANLIEUE DU CAIRE

*Mercedes Volait*  
CNRS, France

Le 23 Mai 1905, 6000 feddans<sup>1</sup> dans le désert de l'Abbassiyya, jouxtant les limites orientales de la ville du Caire, sont concédés par le gouvernement égyptien à deux hommes d'expérience, qui sont aussi des hommes du rail: le baron Edouard Empain, l'un des maîtres d'œuvre du Métropolitain parisien, actif depuis 1894 en Egypte, et son associé, le Centralien Boghos Nubar, qui a été administrateur des Chemins de fer de l'Etat égyptien. Une tradition apocryphe crédite le choix de l'emplacement d'une légende assez romantique –il résulterait des hasards d'une promenade à cheval faite quelques mois plus tôt sur le plateau désertique surplombant la capitale égyptienne. La réalité, comme de coutume, est plus prosaïque; en bon financier, le baron belge a jeté son dévolu sur un site qui a été préalablement occupé. Cette partie du désert a en effet servi de champ de manœuvres à l'armée britannique; le sol passablement damé par les mouvements de troupes se prête d'emblée à un projet d'urbanisation. La concession obtenue inclue l'autorisation d'exploiter des transports en commun pour relier au Caire l'ensemble projeté, qui est baptisé du nom d'Héliopolis, en référence à un toponyme antique de la région. Quelques mois plus tard, les deux hommes créent plusieurs sociétés pour lancer la construction de ce qui devait être à l'origine une simple banlieue résidentielle, formée d'un chapelet d'«oasis», s'étalant entre Le Caire et Suez, sur quelque 100 kms –un projet qui ne manque pas d'évoquer le modèle de la *ciudad lineal* développée par Arturo Soria y Mata dans les années 1890, et qui va connaître une série de réajustements pour s'adapter aux circonstances économiques et sociales rencontrées en Egypte. Le 10 Août 1905, une Société belge des Travaux publics du Caire voit le jour, avec pour objet la construction d'un Palace hôtel, d'un casino-brasserie-

1. Un feddan équivaut à 4.200 m<sup>2</sup>.

restaurant et d'une centaine de villas. Le 23 janvier 1906 naît la maison mère elle-même, la Cairo Electric Railways and Heliopolis Oases Company (ci-après CER), qui coiffe l'ensemble de l'opération. Le 2 février 1907, une Société française d'entreprises en Egypte est créée aux fins de lotir une partie des terrains concédés, et en particulier un ensemble de villas que l'on appellera longtemps le «quartier français».<sup>2</sup>

Une équipe de professionnels est mise sur pied. Elle se compose d'architectes et d'artistes belges et français, dont l'histoire a principalement retenu les figures d'Ernest Jaspar (1876-1940) et d'Alexandre Marcel (1860-1928), alors que l'escouade est bien plus fournie. De jeunes confrères, venus faire leurs classes auprès de la CER pour des séjours plus ou moins longs, les secondent, tels les belges Augustin Van Arenbergh (1870-1937) et Charles Willaert, et par la suite Antoine Courtens ou F. Chevallier, ainsi que les français Georges-Louis Claude (1879-1963),<sup>3</sup> Alexandre Collonge, Georges Chaillier, René André et Camille Robida (1880-1938), le fils du célèbre caricaturiste français Albert Robida. Initialement embauché pour le projet du casino-restaurant, transformé par la suite en pavillon de courses de l'hippodrome, Robida assume de 1907 à 1912 la direction du service d'architecture d'Héliopolis; assisté pendant deux ans de l'architecte autrichien Jules Roset, il conçoit à ce titre nombre des constructions initiales de la cité. C'est un confrère français, Maurice Dupré, qui lui succède à la tête du service. L'équipe qui préside dès l'origine à la conception architecturale de la ville est donc dès le départ assez cosmopolite et la maîtrise d'oeuvre ira s'internationalisant plus encore au fil des années avec l'entrée en lice d'architectes grecs, arméniens, italiens, autrichiens, serbes, libanais ou égyptiens (à commencer par l'ingénieur de formation français, Habib Ayrout, présent presque dès l'origine du projet, et que rejoint bientôt son fils Charles), aux côtés d'autres spécialistes français ou belges, tel que l'urbaniste français Georges Sébille, sollicité ponctuellement, ou encore l'agence belge des Verhelle père et fils, qui assure à partir des années 1920 le contrôle architectural de l'opéra-

2. Pour l'histoire générale de la ville, voir Robert Ilbert, *Héliopolis, genèse d'une ville (1905-1922)*, Marseille: CNRS, 1981, ainsi que Mercedes Volait, avec Jean-Baptiste Minnaert, «Héliopolis, création et assimilation d'une ville européenne en Egypte au XX<sup>e</sup> siècle» in *Villes rattachées, villes reconfigurées, XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Denise Turrel (dir.), Tours: PUFR, 2003, pp. 335-365 et *Mémoires héliopolitaines*, avec des textes de Robert Solé, May Telmissani et Mercedes Volait, François Pradal et Gael Le Borgne (dir.), Le Caire: Al-Ahram, 2005.

3. Louise Claude-Scheiber et Damien Camus, *George-Louis Claude, décorateur et peintre*, Paris: Maisonneuve et Larose, 2000.



tion.<sup>4</sup> L'activité déployée est intense: en 1937, le cœur d'Héliopolis accueille près de 1.750 bâtiments sur quelque 280 hectares, et loge plus de 30.000 habitants. En moins de 30 ans, le projet d'une poignée de visionnaires a donc pris forme et transformé radicalement ce secteur des environs du Caire.

## ESTHÉTIQUES «MAURESQUES»

L'imaginaire commun, d'hier comme aujourd'hui, associe d'emblée Héliopolis à des images d'architecture néo-mauresque – à des constructions de «style arabe moderne», si l'on préfère se référer au vocabulaire en vigueur durant l'entre-deux-guerres. La formule se lit sous la plume de l'architecte égyptien Ali Labib Gabr, qui loue en 1930 ce «faubourg du Caire tout entier construit dans ce style [...] un style nouveau admirable, inspiré du style ancien, [et] répondant parfaitement aux exigences modernes».<sup>5</sup> L'urbaniste Mahmoud Sabry Mahboub distingue également Héliopolis quelques années plus tard pour ses beaux ensembles dans le «style Arabesque».<sup>6</sup> C'est encore cet aspect que, plus près de nous, Khaled Adham choisit de mettre en exergue dans sa lecture critique de la réalisation. A son sens, la cité du soleil n'est autre qu'une entreprise post-moderne avant la lettre, l'ancêtre en quelque sorte des enclaves résidentielles à l'américaine qui bourgeonnent dans le grand Caire d'aujourd'hui; en d'autres termes encore, le miroir orientaliste de leur occidentalisme. L'immeuble «de style arabe» serait ainsi à Héliopolis ce que la «Spanish villa» est aux «compounds» et «condominiums» contemporains qui encerclent la capitale multimillionnaire: une image de marque distinctive, la référence à un univers formel spécifique et signifiant.<sup>7</sup> Dans les deux cas, est-il besoin de le dire, le type architectural élaboré n'est qu'en lointain rapport avec son supposé modèle: l'immeuble de «style arabe» n'est pas plus égyptien que la «Spanish villa» n'est ibérique: cette dernière, en l'occurrence, est une invention californienne de la

4. Mercedes Volait, avec Jean-Baptiste Minnaert, Op. cit.

5. Ali Labib Gabr, «L'architecture contemporaine en Egypte», *L'art vivant*, XVI, n.° 134, juillet 1930, pp. 563-564.

6. M. Sabry Mahboub Bey, «Cairo. Some notes on its history, characteristics and town plan», *Journal of the Town Planning Institute*, vol. XXI, 1934-1935, pp. 288-302.

7. Khaled Adham, «Cairo's urban *déjà vu*: globalization and urban fantasies» in *Planning Middle Eastern Cities: an Urban Kaleidoscope in a Globalizing World*, Yasser ElShestawy (dir.), Londres: Routledge, 2004, pp. 134-168.

fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui connut son heure de gloire dans les décades suivantes,<sup>8</sup> et poursuit désormais une nouvelle carrière, sous une forme allégée, dans les *suburbia* du monde globalisé.

A n'en pas douter, l'esthétique orientaliste a façonné le paysage construit héliopolitain, et en particulier celui dû à la première vague de constructions des années 1906-1913, entreprises à l'initiative des promoteurs de la ville. Les colossaux immeubles à arcades du boulevard circulaire, qui formaient la première façade urbaine de la ville en chantier, en constituent de grands jalons, qu'il s'agisse des édifices dus à Augustin Van Arenbergh ou Ernest Jaspar, qui réalise dans le même style le fameux Héliopolis Palace Hotel, ou de ceux exécutés par le français Alexandre Marcel. On doit également à ce dernier, qui en fit éditer des cartes postales, les villas de style arabe ou italien du quartier dit français (Figs. 1 et 2), ainsi que le palais arabisant conçu en 1908 pour le futur sultan d'Égypte, le prince Husayn Kamal. Les bâtiments dessinés par Camille Rodida en offrent de nombreuses autres occurrences, à commencer par son pavillon à galerie circulaire, aujourd'hui disparu, qui servait à l'origine de restaurant avec vue panoramique sur le désert, puis fit fonction, par la suite, de tribune du champ de courses, lorsque celui-ci fut tracé à ses pieds (Fig. 3). Les attributions de Rodida le conduisirent à concevoir une large gamme d'habitations individuelles et collectives en style arabe, adaptées à des populations à revenus variés, de la maison à dôme et large véranda et «villas à appartements» proposées aux fonctionnaires de haut rang (Fig. 4) jusqu'aux grandes barres d'appartements destinés aux ouvriers (Fig. 5). C'est en effet le public d'habitations de confort mais à bon marché que vise la CER pour faire réussir son entreprise, si l'on en croit un témoignage bien informé daté de 1911: «C'est surtout sur les quartiers populaires que la société compte pour réaliser des bénéfices, car si la construction du quartier de luxe a été entreprise la première, le pari de la société est de faire une ville de petits employés et artisans».<sup>9</sup> La classe moyenne est en effet alors exclue de l'offre immobilière existant dans la capitale égyptienne, qui s'adresse pour l'essentiel au segment haut du marché. Le pari paraît audacieux, mais il est tenu, les multiples logements offerts en location à Héliopolis remportant un succès certain en quelques années.

8. David Gebhard, «The Spanish Colonial Revival in Southern California (1895-1930)», *The Journal of the Society of the Architectural Historians*, vol. 26, n.° 2, 1967, pp. 131-147.

9. Nantes, Archives diplomatiques, Archives rapatriées des postes, Le Caire, 230, Dépêche du 26 avril 1911.

Une étude systématique des enveloppes et des décors des édifices produits par la CER (près de 200 types différents d'habitations) montrerait probablement la très grande hétérogénéité de leur inspiration «orientale». L'immeuble où les promoteurs d'Héliopolis installèrent leurs bureaux se voulait une référence directe au palais des Doges de Venise (Fig. 6),<sup>10</sup> et reprend de fait le principe d'une longue colonnade sur arcades striant toute la longueur de la façade. D'autres puisent plus volontiers dans le répertoire mamelouk local, les loggias des grands palais, par exemple; d'autres encore, avec leurs avant-corps couronnés de petites coupoles reposant sur de fines colonnettes, semblent plutôt s'inscrire dans la veine de l'architecture indo-sarrasine promue par les Anglais dans leurs colonies indiennes.<sup>11</sup> Et l'on trouve également des combinaisons d'emprunts à ces diverses traditions. Des formules plus monumentales encore, et pourvues de détails plus directement ancrés dans la tradition locale, sont expérimentées dans les années 1920 (Fig. 7).

On retiendra en l'état que cette esthétique ne se limita pas aux constructions directement édifiées par le service d'architecture de la ville. Elle se retrouve dans la plupart des premières habitations privées d'Héliopolis, et était sans doute imposée par les promoteurs de la cité, même si la consigne ne figure pas explicitement dans les cahiers des charges que devait signer tout acquéreur de terrain à Héliopolis.<sup>12</sup> Mais on sait, par exemple, qu'une certaine Mme Hélène Goulemas, sujette hellène, se vit refuser en 1909 un projet de bâtiment en style néo-grec, proposé par l'architecte Campanakis, au motif qu'il lui fallait produire des plans en style arabe, ou encore qu'un immeuble à arcades de style arabe, implanté sur l'une des principales artères d'Héliopolis, fut donné dans les années 1920 comme prototype à suivre à d'autres particuliers désireux de construire dans ses environs. On ne saurait en conclure cependant que l'Héliopolis des origines fut uniquement «mauresque». Dès le début du chantier, l'esthétique orientaliste coexista avec d'autres répertoires formels.

10. Alex Salkin, «L'architecte Ernest Jaspar», *L'art belge*, 31 décembre 1920, pp. 5-8.

11. Voir par exemple Thomas Metcalf, *An Imperial Vision, Indian Architecture and Britain's Raj*, Londres/Boston: Faber et Faber, 1989.

12. Pour le système de construction d'Héliopolis par voie de cahiers des charges, voir Mercedes Volait, avec Jean-Baptiste Minnaert, *Op. cit.*

## UNE ARCHITECTURE SÉRIELLE

Dans bien des cas, les modèles d'habitation mis au point par les premiers architectes de la ville furent soumis à déclinaisons stylistiques. Les villas du quartier français dessinées par Alexandre Marcel sur le modèle Beaux-Arts de la villa à l'italienne (un corps principal adossé à une tour à triple baie à l'attique) pouvaient être pourvues indifféremment, on l'a vu, de façades en «style arabe» ou en «style italien» –seules les modénatures changeaient alors que les plans, gabarits, et ouvertures restaient rigoureusement identiques. Pour introduire de même de la variété dans les ordonnancements urbains, Augustin van Arenbergh produisit, en 1907, des compositions en style «roman», «arabe», ou «Renaissance italienne» (Fig 8) pour des ensembles de villas isolées ou accolées, à plan et élévation également identiques –et issus quant à eux de la tradition de la maison bruxelloise entre mitoyens et de petite emprise foncière. Les bungalows et les petites maisons à étage dessinées par Ettore Morello en 1907 pour les fonctionnaires du gouvernement égyptien, auxquels avaient été offertes des conditions privilégiées d'accès à des logements peu coûteux à Héliopolis, alternaient, de la même façon, des façades en brique d'esthétique classicisante et des élévations de veine moderniste.

L'on voit apparaître un peu plus tard des constructions particulières dans les styles les plus divers. La palme revient sans doute à l'extravagante «Villa hindoue» qu'Empain se fait construire pour ses rares séjours sur place –qui cessent d'ailleurs quasiment après 1913. Fantaisie architecturale en ciment armé, la réalisation est un collage de citations de divers monuments indiens. D'autres constructions (édifiées par la famille Ayroul en 1911, par exemple) revendiquent un style «byzantin», à l'instar de la basilique latine élevée en plein centre d'Héliopolis sur les plans d'Alexandre Marcel –un clin d'œil aux familles grecque-catholiques qui se pressent dès le début à Héliopolis? En cette même année 1911, l'architecte égyptien Sayyid Metwalli dessine pour un avocat, Raouf bey, une ample demeure dans la manière Louis XIII, avec briques apparentes et simili-pierre en encadrement des ouvertures et appareillage des angles; en 1927, Eugénie Ackaoui, propriétaire d'un des lots les plus en vue de la ville sur son avenue centrale, fait édifier, quant à elle, un immeuble dans le goût vénitien, sur les plans de l'architecte italien Charles Floridia.<sup>13</sup> Le style Louis XVI rencontre les faveurs

13. Les dates et attributions indiquées proviennent des dossiers par parcelle du fonds des constructions particulières, conservés à Héliopolis même, dans les archives de ce qui est devenu l'Héliopolis Housing and Development Company.

d'autres propriétaires. Mais la grande affaire, dans la période de relance de la construction qui suit la paralysie des quatre années de la grande Guerre, est sans conteste l'engouement pour l'Art déco.

## UN ART DÉCO SOUS CONTRÔLE

Les années 1920 voient en effet la mise en chantier par la CER d'un nouveau grand programme d'habitations à bon marché, élaboré en concertation avec le gouvernement égyptien. Une large gamme d'habitations isolées, jumelées ou accolées, reconnaissables à l'appareil rustique des façades ou aux longues rangées établies sur le modèle des «terraces» britanniques, est mise au point. 600 nouveaux logements sont ainsi mis sur le marché; ils donnent un second souffle à l'activité de construction à Héliopolis. Les années d'après-guerre correspondent à l'afflux vers la cité d'une masse de petits propriétaires particuliers, attirés par le développement de l'entreprise et les conditions intéressantes offertes pour l'acquisition d'un terrain et la construction d'une habitation principale. Ils se recrutent dans les rangs des réfugiés arméniens fuyant les massacres de Turquie, comme des populations qui s'étaient expatriées en Egypte durant la guerre de 1914-18. La construction privée tend dès lors à prendre le relais de l'effort fourni jusque-là pour l'essentiel par la CER. Alors que le bâti antérieur à 1916 est, à quelques exceptions près, son œuvre et celle de ses sociétés sous-traitantes, les constructions particulières en viennent à totaliser en 1937 plus de 55% du parc immobilier.

Cet investissement privé va façonner l'architecture d'Héliopolis de diverses manières. Il lui apporte un lot de monumentales demeures, à l'instar de l'imposant palais de Zeynab Hanem Adham, édifié dans le plus pur académisme Beaux-Arts sur les plans de Guido Gavasi et Giuseppe Tavarelli en 1922 en plein centre d'Héliopolis, de l'hôtel particulier dessiné à proximité en 1926 pour Nicolas Adjouri par Mario Rossi et Guido Gavasi, ou encore de l'opulent manoir néo-Renaissance (1933) commandée par Amina el-Menchawi à Romolo Giral dini (Fig. 9), un architecte alors en vue, sur la bien-nommée avenue des Palais –la grande artère qui mène aujourd'hui de l'aéroport au centre-ville du Caire et qui était destinée à accueillir l'architecture résidentielle de grand luxe à Héliopolis.

Mais le type d'habitation particulière le plus communément construit dans ces années de formidable prospérité qui séparent la fin du conflit mondial de la grande crise de 1929 demeure cependant le bungalow. On peine à imaginer aujourd'hui qu'en

dehors des grandes artères bordées d'immeubles dans un style monumental, Héliopolis était alors constituée pour l'essentiel d'une succession de logements de plain-pied, parfois réduits à la plus simple expression (Fig. 10) ceinturés le plus souvent de longues et amples vérandas (Fig. 11), et entourés de jardinets. Il n'en reste plus en effet que de très rares traces, puisque ces édifications étaient destinées dès l'origine à être surélevées et l'ont été de fait à un moment ou à un autre de leur histoire, parfois moins de deux ans après le début de la construction, dès que de nouvelles liquidités pouvaient être injectées dans la construction; l'ajout d'un nouvel étage pouvait se répéter à plusieurs reprises. La villa Ghanami dessinée en 1931 par Raymond Antonious, architecte égyptien de formation française,<sup>14</sup> est dotée d'un étage supplémentaire dès 1933 (Fig. 12), puis à nouveau surélevée en 1948. Avec le temps, ce système de surélévation popularise l'immeuble à cage d'escalier centrale, qui fait coexister des vocabulaires stylistiques divers, allant du plus pur éclectisme émaillé de quelques détails Art déco – tel l'immeuble Sami Habib Chalaby, oeuvre de l'architecte italien Edouard Cherini, bâti avec un seul étage en 1930, et surélevé dès l'année suivante (Fig. 13) – à des esthétiques plus évidemment «*stream line*» – l'immeuble Régine Khoury par le libanais Ezra Chammass, daté de 1933-34 (Fig. 14) –, au gré sans doute des sensibilités des commanditaires, mais aussi, et surtout, du contrôle sourcilieux exercé sur l'esthétique des constructions par les architectes de la CER.

Les promoteurs de la ville ont en effet attaché dès l'origine une importance primordiale à «l'esthétique générale» de la ville, ils en ont même fait l'un des principaux arguments de réclame pour la commercialisation de ses terrains à bâtir. On sait que le contrôle esthétique est de surcroît une tradition belge bien établie, une pièce-maîtresse de la culture architecturale en Belgique.<sup>15</sup> La CER s'est donc donné les moyens dès l'origine de réguler strictement l'aspect des constructions à Héliopolis. Deux biais ont été utilisés: d'une part, la rédaction de clauses strictes incluses dans les cahiers des charges signés par les acquéreurs de terrain, d'autre part, une instruction détaillée des projets de construction et, une fois le chantier livré, l'inspection non moins approfondie des travaux réalisés. L'instruction des projets fut réalisée au départ sur

14. Il est tout juste diplômé de l'Ecole spéciale des Travaux publics de Paris, qui forma tant d'architectes-ingénieurs actifs dans les colonies.

15. Voir Louis Cloquet, *Essai sur les principes du beau en architecture*, Gand: Société Saint-Augustin, 1894 et *Traité d'architecture. Eléments de l'architecture, types d'édifices, esthétique, composition et pratique de l'architecture*, Liège: Baudry et Cie, 1898.

place, avec demande systématique d'avis au Baron Empain, puis aux administrateurs de la société résidant à Bruxelles ou Paris; elle fut pendant les années 1920 et 1930 déléguée au cabinet d'architecture Arthur et Charles Verhelle, localisé à Bruxelles. Tous les dessins de constructions particulières à ériger à Héliopolis leur étaient ainsi soumis pour avis, à charge pour le cabinet d'étudier la conformité aux règlements édilitaires établis par la CER et d'apprécier l'esthétique des projets (Fig. 15). Les Verhelle pouvaient le cas échéant être amenés à proposer des corrections des projets présentés ou, dans certains cas, exiger qu'un nouveau projet soit présenté. La procédure ne s'appliquait pas seulement aux nouvelles constructions, mais à tout projet de modification des immeubles, qu'il s'agisse d'une surélévation ou d'un simple «renouvellement» de façade, par quoi on entendait alors les modifications apportées à ses modénatures et décors. Ce contrôle esthétique pouvait générer des contentieux assez importants avec les propriétaires ou les architectes les plus combatifs ou les plus récalcitrants, mais dans l'ensemble force est de constater que les avis étaient respectés et assez largement suivis. Adeptes d'un classicisme moderne, l'agence Verhelle a ainsi imprimé une patte plutôt conservatrice sur l'architecture d'Héliopolis, et contribué en particulier à limiter l'exubérance décorative de certains projets, comme cela se produisit, par exemple, pour l'immeuble Kenkemian, projeté par l'architecte Arabian en 1933 et dont le couronnement en feuillage stylisé des oriels fut ramené à de plus modestes proportions (Fig. 16).

## EXUBÉRANCE DES DÉCORS

L'une des caractéristiques majeures de l'Art déco héliopolitain demeure cependant la profusion extrême de l'ornementation animant les façades, qu'il s'agisse de décors sculptés en bas-reliefs ou du travail de la ferronnerie. Cette surabondance décorative se manifeste dans les larges frises de couronnement, dans les allèges ou sous-faces de balcons abondamment sculptés, dans l'encadrement des ouvertures, et les diverses modénatures des façades. De bons exemples de cette manière surchargée, mêlant des motifs végétaux et animaux à des entrelacements géométriques, sont fournis par des réalisations des architectes Hrant Mardinian (l'immeuble Tcharakian, 1929, sur l'une des artères les plus en vue d'Héliopolis), ou les immeubles dessinés par Fahim Riad, un architecte égyptien de formation anglaise (Fig. 17).

Les programmes iconographiques qu'on peut relever sur ces façades sont variés. Ils peuvent être des plus expressifs, telles ces têtes «à l'antique» disposées en lin-

teau d'une baie triple par Charles Ayrou<sup>16</sup> pour un immeuble construit en 1931 (Fig. 18). Ils mettent en scène le plus souvent des compositions plus classiques, réactivant en quelque sorte, sous forme stylisée, une iconographie antique ou Renaissance, dont la symbolique reste à percer: oiseaux affrontés, grappes de raisins et feuilles de vigne, corbeilles de fruits. Ils font grand usage également de semis de corolles de fleur, de feuillages et de pétales, comme on peut d'ailleurs en apercevoir sur bon nombre d'immeubles parisiens datant de la même époque. Un emprunt plus évident encore au répertoire parisien est la vasque de fleurs, dite encore «compotier» (Fig. 19), si répandue dans les constructions de l'entre-deux-guerres<sup>17</sup> et dûment présente à Héliopolis sous diverses figurations et supports, du décor sculpté en fronton des entrées d'immeubles aux ferronneries des balcons. Les campanules stylisées en serrurerie qui ornent bien des portes d'entrée vitrées à Héliopolis peuvent également être mises en rapport avec des équivalents parisiens, parfois à peu près rigoureusement identiques; il n'est que de parcourir les quartiers construits dans les années 1930 dans la capitale française pour s'en convaincre. On peut en trouver des occurrences très proches à Tunis. Ces références directes au répertoire parisien soulèvent concrètement la question des sources et des modèles de ces motifs: comment circulaient-ils? Par voie des revues professionnelles? Par le truchement des catalogues d'entreprises exécutantes? Par des répertoires de modèles? Ou bien plutôt par le biais de l'enseignement dispensé dans les écoles professionnelles européennes, qui formèrent les architectes actifs en Egypte ou en Tunisie? Il y aurait là toute une étude passionnante à mener, qui passe par des relevés systématiques des programmes décoratifs héliopolitains, puis leur confrontation aux différents canaux de diffusion de la pratique architecturale et décorative européenne. Ses résultats pourraient dès lors éclairer les circuits internationaux de dissémination méditerranéenne de l'Art déco, ou mettre au jour des routes intra-régionales spécifiques (de Tunisie en Egypte par exemple, ou vice-versa), par le biais d'entreprises ou d'artisans actifs dans les deux pays, par exemple.

Paradoxalement pour une opération située en plein milieu désertique, l'iconographie héliopolitaine met aussi en scène nombre de thèmes chers à l'architecture balnéaire, à la villégiature de bord de mer. Représentations de flots et d'enroulements de vagues, écume stylisée de leurs reflux (Fig. 20), se retrouvent sur nombre de façades

16. Un autre ancien de l'Ecole spéciale des Travaux publics de Paris, diplômé en 1925.

17. Paul Chemetov, Marie-Jeanne Dumont, Bernard Marrey, *Paris-Banlieue, 1919-1939: architectures domestiques*, Paris: Dunod, 1989.



à Héliopolis, au point de faire en quelque sorte de la cité égyptienne une occurrence significative du Tropical Deco à la façon Miami, bien qu'il se déploie ici hors de tout contexte maritime. Cette situation, qu'on retrouve dans d'autres banlieues surgies pendant les années Art déco, a conduit l'historien d'art François Loyer à forger l'expression éloquente de «balnéaire de bord de ville»<sup>18</sup> pour qualifier de tels fragments urbains; elle signale également une autre possible source des paysages construits héliopolitains, qui serait à explorer plus avant: l'architecture de la villégiature. Il est en revanche intéressant d'observer que les références égyptisantes, non moins curieusement, sont à peu près absentes de l'architecture d'Héliopolis: alors que l'Egyptomanie, et son versant local, le pharaonisme, battent leur plein à peu près partout dans le monde dans ces années 1920, et en Egypte même,<sup>19</sup> Héliopolis est restée complètement à l'écart de cet mouvement formel. Il y aurait là encore matière à investigation plus poussée.

Il faut signaler enfin que cette manière surchargée coexiste avec un Art déco plus épuré, manière dans laquelle excelle Milan Freudenreich, architecte formé à Zagheb et actif à partir des années 1930 en Egypte, de même qu'avec des formulations à références plus anglo-saxonnes (les immeubles dessinés par un certain Baronig dans les mêmes années, par exemple). L'architecture paquebot à la Mallet Stevens est également représentée à Héliopolis, et superbement, par la villa Trad dessinée en 1937 par l'architecte libanais Jean Kfoury (Fig. 21).

On l'aura compris, le bâti héliopolitain,<sup>20</sup> qu'il soit Art déco ou non, est pluriel, à l'image de ses architectes (venus d'Europe comme du Moyen-Orient) et de ses habitants, issus majoritairement pour leur part des diverses communautés minoritaires de la Méditerranée orientale ayant trouvé en Egypte une terre d'émigration hospitalière. Cosmopolite dans ses sources, fruit des brassages de populations et de cultures qui ont façonné le Moyen-Orient contemporain, cette architecture fait simultanément intervenir les esthétiques les plus conventionnelles, voire les plus anachroniques, aux

18. Claude MIGNOT, «La Villégiature retrouvée, les réseaux de la recherche», *In Situ* (revue électronique de l'Inventaire général, ministère de la Culture), n.° 4, mars 2004 ([www.revue.inventaire.culture.gouv.fr](http://www.revue.inventaire.culture.gouv.fr)).

19. Jean-Marcel Humbert, *Egyptomania*, Paris: RMN, 1994; Mercedes Volait, «Architectures de la décennie pharaonique en Egypte: 1922-1932» in *Images d'Egypte: de la fresque à la bande dessinée*, Jean-Claude Vatin (dir.), Le Caire: Cedej, 1992, pp. 163-186.

20. Pour d'autres exemples d'architectures héliopolitaines, voir Claudine Piaton, Mercedes Volait, «L'identification d'un ensemble urbain du XX<sup>e</sup> siècle en Egypte: Héliopolis, Le Caire», *In Situ* n.° 3, printemps 2003 ([www.revue.inventaire.culture.gouv.fr](http://www.revue.inventaire.culture.gouv.fr)).

côtés des formes les plus avant-gardistes du temps. Ce mélange des genres et des temporalités aurait pu produire une certaine cacophonie formelle; la régulation esthétique exercée avec ténacité jusque dans les années 1960 par les promoteurs de la ville en a décidé autrement, puisqu'elle a imposé les conditions d'un paysage homogène et cohérent. Il y a sans doute là une leçon à méditer pour l'historien d'art et l'amateur d'architecture du XX<sup>e</sup> siècle.



Fig 1. Villa de style arabe, Alexandre Marcel, arch., 1907-08 (Paris, collection particulière).



Fig 2. Villa de style italien, Alexandre Marcel, arch. 1907-08 (Paris, collection particulière).

Fig. 3. Brasserie-restaurant,  
Camille Robida, arch., 1906  
(Paris, collection particulière).



Fig. 4. Villa Type 0, Camille  
Robida, arch., 1911 (Paris,  
collection particulière).



Fig. 5. Immeuble Type B'I,  
Camille Robida, arch., 1910  
(Le Caire, Heliopolis Housing  
and development company).

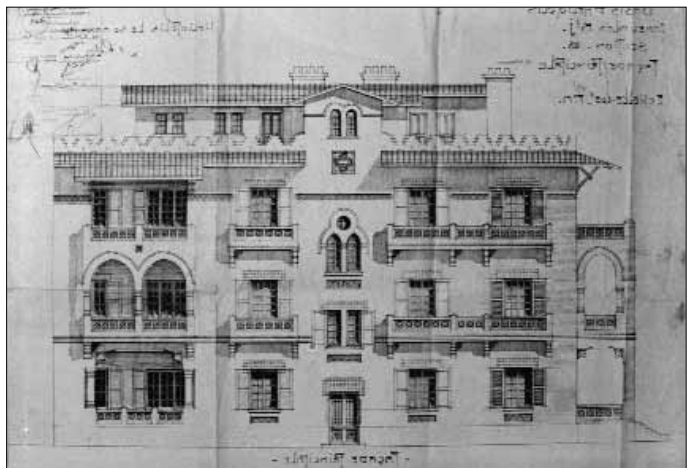




Fig 6. Siège des bureaux de la CER, pendant les travaux, Ernest Jaspar, archi., 1907 (Paris, collection particulière).



Fig 7. Projet pour un ensemble de logements sur l'esplanade de la basilique, 1922 (Le Caire, Heliopolis Housing and development company).

Fig. 8. Villa en style  
«Renaissance italienne»  
Augustin van Arenbergh 1907  
(Paris, collection particulière).



Fig. 9. Villa Amina  
el-Menchawi, Romolo  
Giraldini, arch., 1933  
(cliché J. F. Gout).



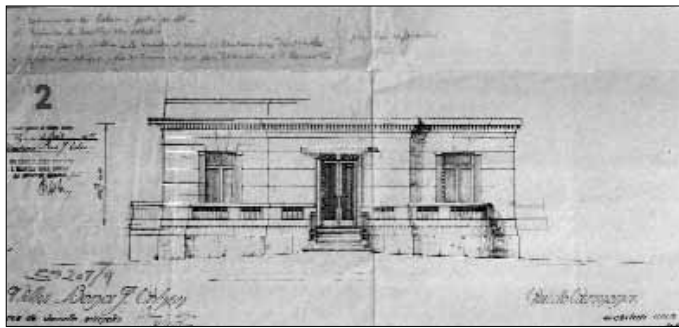


Fig 10. Propriété J. Bona Cohen, Guido Carmona, arch., 1932 (Le Caire, Heliopolis Housing and development company).



Fig 11. Propriété Vassila Khogaz Farra, Antoine Backh arch., 1927 (Le Caire, Heliopolis Housing and development company).



Fig 12. Villa Ghanami, Raymond Antonious, arch., 1933 (Héliopolis, collection particulière).

Fig 13. Immeuble Sami  
Habib Chalaby, Edouard  
Cherini, arch., 1931 (Cliché  
Mercedes Volait).



Fig. 14. Immeuble Régine  
Khoury, Ezra Chamass, arch.,  
1933-34 (Cliché Mercedes  
Volait).





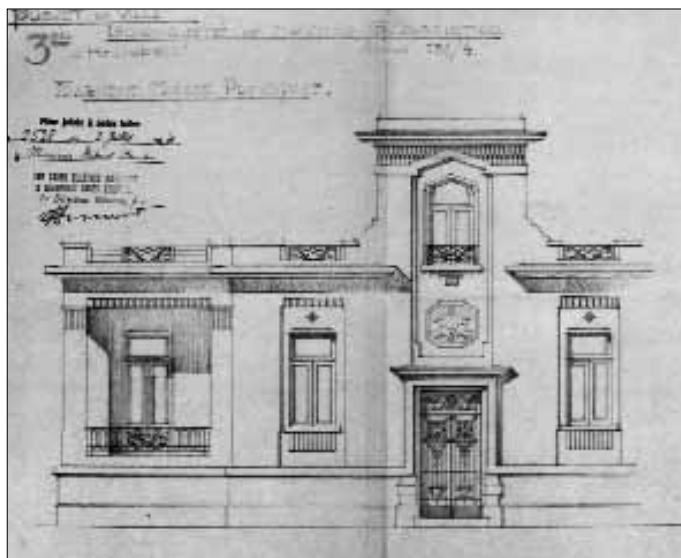


Fig 15. Projet pour la propriété G. Bouctor, Verhelle, arch., 1931 (Le Caire, Heliopolis Housing and development company).

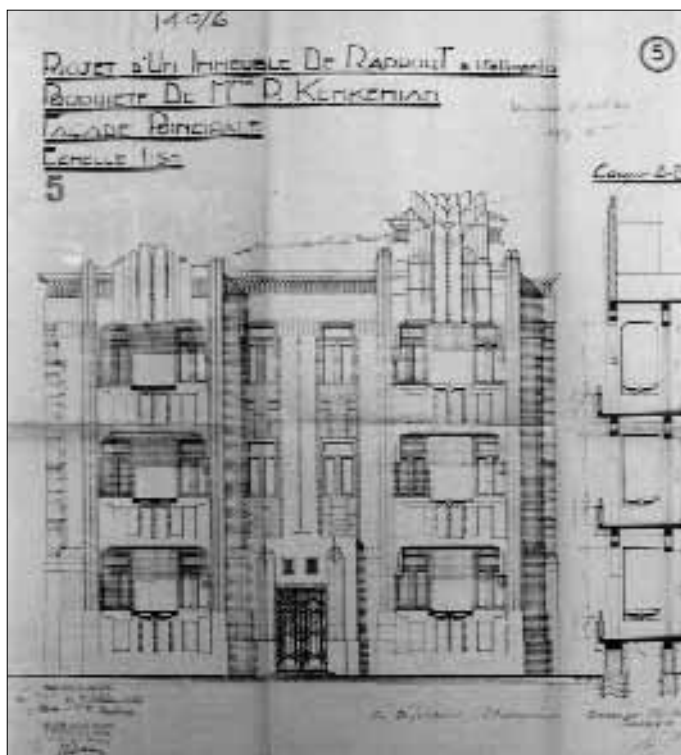


Fig 16. L'immeuble Kenkemian, G. Arabian, arch., 1933 (Le Caire, Heliopolis Housing and development company).

Fig. 17. Propriété Anette  
Chalaby, Villa à appartements,  
Fahim Riad, arch., 1931  
(Le Caire, Heliopolis Housing  
and development company).



Fig. 18. Décor sculpté de  
l'immeuble Ratl, Charles  
Ayrout, arch., 1931 (Cliché  
Jean-François Gout).





Fig 19. Compotier en façade  
de l'immeuble Sakkal,  
Antoine Backh, arch., 1930  
(Cliché Jean-François Gout).



Fig 20. Décor sculpté,  
immeuble Palamoudian,  
G. Arabian, arch., 1927  
(Cliché Jean-François Gout).

Fig 21. Villa Trad,  
Jean Kfoury, arch. 1937  
(Cliché Mercedes Volait).



# EL ART DÉCOY LAS PREMISAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN ARGEL

*Boussad Aiche*

Universidad Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, Argelia

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone abrir el debate sobre el surgimiento de la tendencia Art Déco en Argel, así como explorar los significados que transmite. Al basarse en el análisis de cierto número de edificios realizados en Argel en los años 1920 y 1930, nuestra hipótesis presupone que los procesos que contribuyeron a definir la imagen arquitectónica, también están relacionados con las condiciones y el contexto de su producción. Por lo tanto, se tratará para nosotros de vincular las prácticas de fabricación de las formas arquitectónicas en el contexto de Argel y las condiciones unidas a la aparición de este estilo arquitectónico.

Abarcar la historia del estilo Art Déco en Argel es una tarea bastante delicada, en la medida en que múltiples tendencias salieron a la luz simultáneamente alrededor de los años 1920 y 1930. En efecto, desde principios del siglo XX, asistimos a la proliferación del neo-árabe como tendencia local y al mismo tiempo a un alineamiento de la arquitectura con las corrientes internacionales que prevalecían en aquella época. Aunque el estilo Art Déco esté ampliamente representado en Argel, está lejos de ser uniforme, la producción arquitectónica fue, por lo tanto, plural y variada, sin someterse a una visión única.

Diferentes tendencias van a manifestarse casi simultáneamente mediante formas arquitectónicas y estilos a veces contradictorios. Muy a menudo el pluralismo de los enfoques reproduce las tendencias de la época que se refieren al neoclasicismo, al Art Nouveau, al neo-árabe o al Art Déco. La utilización de estos estilos tampoco excluirá la búsqueda de nuevos modelos híbridos.

Empezaremos nuestra exposición por una pequeña introducción histórica que pone en evidencia el surgimiento en Argel del estilo neo-árabe desde finales del siglo XIX.

Su uso como estilo arquitectónico participará en la construcción de una identidad cultural específica de la colonia. En efecto, una nueva orientación, que se inscribe en la esfera política, influirá en la arquitectura bajo el impulso del gobernador de Argelia Charles-Célestin Jonnart (desde 1898) para adoptar este estilo y convertirlo en un estilo de estado.<sup>1</sup> Por esta razón se promulgarán varias circulares a favor de la adopción del estilo neo-árabe.

## LA TENDENCIA NEO-ÁRABE

Los estrechos vínculos que se elaboran entre la arquitectura y el poder ocasionan la difusión de un vocabulario estilístico que tiene como referente el patrimonio tradicional y como telón de fondo la voluntad de ofrecer una imagen de una Francia protectora de las tradiciones. El espacio urbano se convierte entonces en el escenario adecuado en el cual se presentará esta arquitectura que de este modo participará en la construcción de una nueva imagen de la ciudad de Argel.

El ejemplo más emblemático dada su arquitectura y su situación en la trama urbana es, probablemente, el edificio de la Grande Poste, de Voinot y Toudoire, convertida en un verdadero icono de la arquitectura neo-árabe en Argel (Fig. 1). Los edificios de las galerías argelinas (Fig. 2) o del Telegrama de Argelia, los dos del arquitecto Henri Petit, son característicos de esta tendencia. Más allá de la dimensión formal o estética, estos edificios garantizan también la difusión de la nueva orientación política de la administración colonial, por medio del significado de la imagen arquitectónica.

El neo-morisco se expresará bajo distintas formas con las obras del arquitecto nacido en Argel, Paul Guion. Guion introduce una nueva estética nacida del encuentro de los motivos procedentes del arte argelino y del Art Déco. Sus obras ofrecen ejemplos originales del compromiso entre Art Deco y ornamentaciones tradicionales. Si el inmueble del bulevar Franklin Roosevelt (Fig. 3), 1928 propone una estética basada en

1. Edmond Doulté, en *Revue Africaine* n.º 50, Chronique, bulletin d'Alger, 1906, pp. 137-141.

La circular dirigida por el Gobernador General a los tres Delegados del Gobierno, recuerda las instrucciones que, una anterior circular fechada el 2 de diciembre de 1904 y dirigida a los alcaldes y administradores había formulado respecto de la construcción de los edificios escolares.

Señalaremos también las recomendaciones hechas por el comité de la ciudad vieja de Argel a las autoridades.

motivos tradicionales, el edificio del Crédit populaire d'Algérie en el boulevard Amirouche construido en 1931, el inmueble de viviendas de la calle Abane Ramdane (Fig. 4) construido en 1930 o también el de la calle Didouche Mourad (Fig. 5) construido en 1932, proponen todos una reinterpretación de la estética neo-árabe. Los ornamentos arabistas, empiezan a escasear en favor de una arquitectura más sobria. Algunos autores ven en esta producción arquitectónica un precedente de la arquitectura moderna. Para Jean-Louis Cohen, «l'expression de l'architecture moderne à Argel trouve ses racines dans l'architecture traditionnelle, et le néomauresque en est une forme d'expression». Para Xavier Malverti el neo-árabe constituye «un passage obligé avant la mise au point d'une architecture moderne».<sup>2</sup>

Alrededor de los años 1930, el neo-árabe empieza a revelar sus límites, y varias críticas que rechazaban esta arquitectura, serán emitidas por los profesionales de aquella época.<sup>3</sup> El arquitecto y presidente de la *Société des architectes modernes*, Frantz Jourdain criticará muy duramente la arquitectura neo-árabe en la revista *Chantiers Nord Africains* y comunica que «la société des architectes modernes a déclaré la guerre au recopiage, au trucage, à la contrefaçon et au décalque»<sup>4</sup>.

Esta crítica del neo-árabe se intensifica gracias a los debates sobre la renovación de la arquitectura y el nacimiento del movimiento moderno que empiezan a fomentar la adhesión de numerosos arquitectos. Entre ellos, Georges Guiauchain, que plantea cierto número de cuestiones relativas a los límites de la arquitectura morisca y aborda el tema de las referencias arquitectónicas que deberían adoptarse.

2. Malverti, Xavier «Entre orientalisme et mouvement moderne, Alger 1860-1936. Le modèle ambigu du triomphe colonial». Autrement. Collection Mémoires. n.º 55. Mars 1995.

3. Beguin, F., Op. cit. p. 85.

4. Frantz Jourdain, 1930, «L'architecture et l'esprit moderne», revista *Chantiers*, febrero.

Este artículo firmado por Frantz Jourdain, presidente de la sociedad de los arquitectos modernos, plantea el problema de la enseñanza tal como se impartió en Bellas Artes. Se opone violentamente a cualquier iniciativa y a cualquier inspiración. Es con esta intención con la que los profesionales de aquella época dirigirán varias críticas hacia la «arabización», rechazando de este modo la arquitectura con influencia neo-árabe.

## ART DÉCO Y TENDENCIAS ARQUITECTÓNICAS

El Art Déco que ya conoce un desarrollo considerable en Europa, sobre todo después de la exposición de las artes decorativas en París en 1925, aparecerá en la ciudad de Argel. A semejanza de muchas obras arquitectónicas, la propagación y la importación de prácticas y códigos estéticos influirán de manera importante en la definición de las imágenes arquitectónicas. Abre el camino a concepciones más funcionales y racionales del espacio arquitectónico y trae un nuevo discurso ideológico y filosófico sobre las artes en un contexto propicio a su desarrollo. Estas nuevas ideas, se propagaron en Argel en el seno de los medios intelectuales y profesionales y serán el origen de una verdadera efervescencia cultural.<sup>5</sup> Estas relaciones que establecen los arquitectos con el medio artístico van a consolidarse. El vocabulario estético del inmueble del arquitecto Xavier Salvador construido en 1931, en la calle doctor Saadane (Fig. 6) se manifiesta en los frescos diseñados por el artista de Argel Louis Frenez, que utilizó azulejos de cerámica en toda la superficie de la fachada. La realización de la vidriera del edificio que construyó el arquitecto Bonduelle, en 1927, en la calle Docteur Saadane realza el tratamiento de la fachada que da a la calle, que se destaca por la utilización de esa gran vidriera en su parte central.

El análisis del repertorio<sup>6</sup> que hemos establecido pone de relieve el número importante de edificios construidos desde el final de los años 1920, y que son el testimonio de una intensa actividad en lo que concierne a la realización arquitectónica (Figs. 7, 8 y 9). Los arquitectos que se adhieren al movimiento moderno que nace en el período de entreguerras, se empaparán de las nuevas orientaciones de la arquitectura.

Por tanto, muchos autores hablarán de «estilo mediterráneo» como nueva alternativa. En el aspecto constructivo, las construcciones con muros maestros,<sup>7</sup> serán gradualmente sustituidas por nuevas técnicas. Al aparecer el hormigón armado y la estructura metálica, se producirán cambios considerables. El inventario del fondo Henebique y del fondo Pret disponible en el Instituto francés de arquitectura<sup>8</sup> confirma el

5. Ver el listado donde se enumeran el conjunto de galerías de Argel, presentado por Orfali Dalila en la obra colectiva «L'école d'Alger, 1870-1962, collection du musée national des Beaux-Arts d'Alger» Museo de Bellas Artes de Burdeos, 2003, p. 29.

6. Ver la base de datos *ArchiAlgérie*, banco de datos referente a los arquitectos en activo durante el período de entreguerras.

7. Los inmuebles de principios de siglo estaban en general construidos con paredes maestras de piedra o mampuesto de piedra con techos abovedados sobre viguetas metálicas.

8. Ver a este respecto, «Patrimoines partagés. Architectes français au sud et à l'est de la Méditerranée». In *Colonnes*, n.º 21, febrero de 2003, IFA. París.



papel importante desempeñado por la agencia Hennebique<sup>9</sup> y la empresa de los hermanos Perret<sup>10</sup> que se instalaron en Argel en los años 1920.

## **CELEBRACIÓN DEL CENTENARIO Y NUEVO LENGUAJE ARQUITECTÓNICO**

Con la celebración del centenario de la colonización en 1930, se promueve un ambicioso programa de grandes dotaciones en bienes de servicio para la ciudad de Argel. Facilitará a los arquitectos la presentación de nuevos proyectos con un espíritu moderno. El sentido de la celebración del centenario, como fiesta política,<sup>11</sup> estará estrechamente vinculado a la voluntad de ratificar la potencia colonial y el poder establecido. El poder de las imágenes que se ha querido asociar a la arquitectura neo-morisca, a principios de siglo, será de este modo sustituido por una nueva imagen orientada hacia una arquitectura moderna.

La pasión por el movimiento moderno naciente, con ocasión de la celebración del centenario, se hace patente gracias a realizaciones muy emblemáticas influidas por una visión nueva de la arquitectura. El museo de bellas artes, del arquitecto Paul Guion, inaugurado en el momento del centenario está a medio camino entre clasicismo y racionalismo. El tratamiento de la fachada del nivel superior es de inspiración neo-árabe. Los revestimientos con azulejos recurriendo a motivos geométricos de inspiración *berbére* fueron especialmente diseñados para el museo por el artista Louis Frenes,<sup>12</sup> así como el mobiliario tendencia Art Déco.

9. Gwenaél Delhumeau; «L'invention du béton armé. Hennebique 1890-1914», IFA, éditions Norma, París, 1999.

10. El inmueble del 25 bis, calle Franklin en París construido en 1903, y luego el teatro de los Campos Eliseos avenida Montaigne en París, inaugurado en 1913, serán construidos en hormigón armado por los hermanos Perret.

11. Ver al respecto la obra colectiva bajo la dirección de Alain Corbin, Noëlle Gerôme y Danielle Tartakowsky; «Les usages politiques de la fête aux XIX-XX siècles», París, Publications de la Sorbonne, 1994.

12. Después de la Escuela de Bellas Artes de Argel, Louis Frenes (1900-1984) se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de París en 1917 en el estudio de Cormon. En 1926, se le concede el Grand Prix Artistique de Argelia. Decora numerosos inmuebles y edificios públicos en Argel (el hogar cívico del arquitecto Claro, el Palacio de las asambleas argelinas del arquitecto Darbada). El museo de Bellas Artes en Argel posee una de sus lienzos.

La fachada de la entrada principal, de aspecto más clásico obedece, en lo que a ella atañe, a una composición axial que se inscribe en la perspectiva de la alameda central del parque de jardín de Ensayos que se encuentra frente al museo. Siempre en el marco de los festejos del centenario, se inaugurará, con este motivo, el hotel Aletti.<sup>13</sup> Obra de los arquitectos Joachim Richard<sup>14</sup> y Auguste Bluysen, el proyecto propone una estética fuertemente influida por el Art Déco.

El imponente edificio de la casa del pueblo, ex-hogar cívico, del arquitecto Léon Claro intenta conciliar la tradición clásica con una modernidad inspirada en la racionalidad de Perret (Fig. 10). La intervención del artista Belmondo para la realización de los dos grandes frescos, señala la importancia atribuida al arte mural (Figs. 11 y 12).

La aparición y la multiplicación de las revistas especializadas, como la revista *Chantiers Nord Africains*, *Travaux Publics*, *Revue Illustrée de la Construction en Afrique du Nord*, o también el *Journal Général des Travaux Publics et du Batiment*, constituirán unos vectores claves de difusión de la arquitectura.

Parece claro, merced al examen de estas revistas, que la producción arquitectónica en el período de entreguerras se aleja de las tendencias que se expresaron a principios de siglo. En efecto, si bien el principio del siglo XX se distingue por la proliferación del neo-árabe como tendencia local, un alineamiento con las corrientes internacionales comenzará gradualmente a instalarse y a abrir la vía al movimiento moderno. De este modo, los medios de comunicación constituirán auténticos vectores de la difusión de la arquitectura moderna y su afloración como movimiento será objeto de numerosas publicaciones en las revistas especializadas.<sup>15</sup> Gracias a estas revistas, es posible hoy en día buscar el sentido de las manifestaciones y de las obras a través de las circunstancias de su nacimiento y los comentarios que suscitaron.

13. El hotel Aletti en el boulevard Zighout Youcef por cuenta de «la société hôtelière et immobilière de l'Afrique du Nord» e inaugurado en 1930 con ocasión de la celebración del centenario.

14. Joachim Richard (1869-1960). Se asocia con el arquitecto Henri Audiger en 1894, con su yerno Georges Roehrich hasta 1925 y por fin con su hijo Richard hasta 1948.

15. Entre estas revistas podemos citar: *Chantiers nord-africains* que se publica a partir de 1927; dedicada a la arquitectura y al urbanismo en África del norte (presenta artículos de crítica y proyectos de actualidad); *Alger revue municipale* plantea problemas vinculados a la urbanización de la ciudad de Argel; *Travaux publics; Algérie*, revista de divulgación que plantea las cuestiones relativas a la vida cultural en Argelia; *Revue illustrée de la construction en Afrique du Nord*.

Con el Palacio del Gobierno y la Casa de la agricultura en Argel (Fig. 14),<sup>16</sup> el arquitecto Jacques Guiauchain introducirá un nuevo lenguaje arquitectural. Estos edificios, realizados por la empresa Perret, tienen una gran luminosidad desde el punto de vista estructural y muy a menudo, serán presentados como iconos de la arquitectura moderna de Argel por numerosos autores.

Las exposiciones en 1933 y en 1936 de la ciudad moderna serán ampliamente mediatizadas en estas revistas que les dedican numerosos informes.<sup>17</sup> Estas exposiciones, decididamente orientadas hacia la arquitectura moderna, constituyen el testimonio de la orientación dada a la arquitectura durante este período.

A lo largo de los años 1930, Argel se convierte en un vasto campo de experimentación de ideas nuevas y los debates acerca de las cuestiones planteadas por el movimiento moderno naciente estimularán la producción. La organización de conferencias y de congresos convertirá la capital argelina en un centro intelectual muy animado que facilitará la difusión de la ideología del movimiento moderno y de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y en ese contexto es en el que numerosas creaciones verán la luz.

La inquietud, siempre presente, por depurar las formas arquitectónicas empieza a difundirse, y el recurso a los elementos decorativos es en algunos casos casi inexistente. La dimensión estética del edificio se desvela esencialmente en la composición volumétrica (Figs. 15 y 16). El caso del cine Le Marignan en Bab-el-Oued, del arquitecto Henry Chesneau, construido en 1937, es muy representativo y enseña claramente sus formas geométricas, cercanas al De Stijl neerlandés.

## **EL GRUPO ARGELINO DE LA *SOCIÉTÉ DES ARCHITECTES MODERNES*: MARCEL LATHUILLIÈRE**

En 1936 el arquitecto Marcel Lathuillière, muy fuertemente influido por las obras del arquitecto holandés Dudok, construye el Instituto d'El-Bihar, en las colinas de Argel. Quizá podríamos ver aquí un probable vínculo con el ayuntamiento de Hilvesum en

16. Estos proyectos fueron realizados por la empresa de los Hermanos Perret.

17. En ellos encontramos las propuestas de Alfred Agache y de los hermanos Danger, así como las propuestas de Le Corbusier para Argel con el célebre plan obus.

Holanda. Marcel Lathuillière, alumno de Pontremoli en la escuela de Bellas Artes de París, llega a la práctica profesional a finales de los años 1920. Realiza numerosos proyectos en Argel y participa en las revistas *Architecture d'aujourd'hui* y *chantiers Nord Africains*. Estará al frente del grupo de Argel de la *Société des architectes modernes*, fundada en 1922 en París bajo la presidencia de Frantz Jourdain que más tarde sería presidente de la orden de arquitectos de Argelia.

El papel de la *Société des architectes modernes* es preponderante en la difusión de la nueva arquitectura. Sus estatutos establecen como objetivo «défendre par tous les moyens dont elle dispose, l'architecture et l'art appliqué modernes, ainsi que les intérêts de leurs créateurs». Por otra parte se pide a los miembros «de construire selon les principes de l'esthétique moderne, à l'exclusion de tout pastiche et de toutes reproductions de style ancien, toutes les fois qu'ils n'en seront pas empêchés par une nécessité absolue» et «d'intervenir de tout son pouvoir auprès de l'état, des municipalités et de tous les organismes officiels ou privés pour que tout édifice soit construit selon ces principes».<sup>18</sup>

Marcel Lathuillière que se distingue por sus posturas a favor de la arquitectura moderna escribe en 1936 en la revista *Algérie*: «Los arquitectos de Argelia combatieron la rutina y la imitación y descubrieron una estética que se adapta a las exigencias de la construcción y de la vida moderna y al mismo tiempo a las necesidades naturales determinadas por el clima y el lugar».<sup>19</sup>

Los proyectos que realiza adoptan un vocabulario común y definen el paisaje arquitectónico de la ciudad. A nivel estilístico, las fachadas dejan ver una simplificación de las molduras. Los paneles con motivos geométricos en bajorrelieve, característicos del Art Déco, se utilizarán a menudo (los inmuebles de la calle Hassiba Ben Bouali, y del bulevar Amirouche). Este vocabulario se encuentra también en los numerosos inmuebles HBM, que se construirán en Argel desde finales de los años 1920 en campo de maniobra por los arquitectos Salvador y Rossaza (Figs. 17 y 18).

18. Ver los estatutos de la *Société des architectes modernes*, publicados en el anuario de las obras públicas y de la construcción en 1935.

19. Lathuillière, M. – L' évolution de l'architecture en Algérie de 1830 à 1936 – en *Algérie*, mayo de 1936, p. 82.

## CONCLUSIÓN

Esta somera exposición sobre el Art Déco nos ha permitido destacar el estrecho vínculo que mantiene el proyecto arquitectónico con, por una parte, su contexto y, por otra parte, las condiciones de su producción. Nos ha permitido acercarnos a la arquitectura a partir de los contenidos que transmite. Estrechamente vinculada a la historia de los estilos arquitectónicos que se desarrollarán en Argel alrededor de los años 1920-1930, esta producción, también es el reflejo de las tendencias múltiples que han coincidido durante este período.

Al proponer nuevas formas arquitectónicas, los arquitectos participaron en la construcción del paisaje urbano de Argel. Estos diferentes modos de producción considerados desde el punto de vista de la práctica profesional han evidenciado el papel preponderante del arquitecto como actor de la producción arquitectónica.

El análisis crítico del discurso establecido en los años 1920 y 1930 tal como lo transmitieron las revistas de arquitectura puso de relieve la estrecha relación entre la génesis y las orientaciones del Art Déco, premisas del movimiento moderno que nació en Argel y las coyunturas en las cuales los proyectos fundadores de un nuevo enfoque fueron producidos.



# L'ART DÉCO ET LES PRÉMISSSES DE L'ARCHITECTURE MODERNE À ALGER

*Boussad Aiche*

Université Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, Algerie

## INTRODUCTION

Cette communication se propose d'ouvrir le débat sur l'émergence de la tendance Art déco à Alger, et d'explorer les significations qu'elle véhicule. En s'appuyant sur l'analyse d'un certain nombre d'édifices réalisés à Alger durant les années 1920 et 1930, notre hypothèse suppose que les processus qui ont contribué à définir l'image architecturale, sont aussi en relation avec les conditions et le contexte de sa production.

Il s'agira donc pour nous de mettre en relation les pratiques de fabrication des formes architecturales dans le contexte algérois et les conditions liées à l'apparition de ce style architectural.

Cerner l'histoire du style art déco à Alger, est assez délicat dans la mesure où des tendances multiples se sont fait jour simultanément autour des années 1920 et 1930. Effectivement on assiste dès le début du XX<sup>e</sup> siècle à la prolifération du néo-mauresque en tant que tendance local et en même temps à un alignement de l'architecture sur les courants internationaux qui prévalaient à l'époque. Bien que le style Art déco soit largement représenté à Alger, il est loin d'être uniforme, la production architecturale a donc été plurielle et variée, sans obéir à une vision unique.

Différentes tendances vont se manifester presque simultanément à travers des formes architecturales et styles parfois contradictoires. Très souvent le pluralisme des approches fait écho aux tendances de l'époque se référant au néoclassicisme, à l'Art Nouveau, au néo mauresque ou à l'Art déco. L'usage de ces styles n'exclura pas non plus la recherche de modèles nouveaux hybrides.

Nous commencerons notre exposé par un petit détour historique qui met en évidence l'émergence à Alger, du style néo mauresque dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Son usage comme style architectural va participer à la construction d'une identité culturelle

propre à la colonie. En effet, s'inscrivant dans le champ du politique une orientation nouvelle sera donnée à l'architecture sous l'impulsion du gouverneur d'Algérie Charles-Célestin Jonnart (dés 1898) pour adopter ce style et en faire un style d'état.<sup>1</sup> Plusieurs circulaires seront promulguées en faveur de l'adoption du style neomauresque.

## LA TENDANCE NEOMAURESQUE

Les rapports étroits qui se tissent entre l'architecture et le pouvoir se traduisent par la diffusion d'un vocabulaire stylistique ayant comme référent le patrimoine traditionnel avec comme toile de fond la volonté de donner une image de la France protectrice des traditions. L'espace urbain devient alors le lieu où sera mise en scène cette architecture participant ainsi à la construction d'une nouvelle image de la ville d'Alger.

L'exemple le plus emblématique de par son architecture et sa situation dans la trame urbaine est probablement le bâtiment de la Grande Poste, de Voinot et Toudoire, devenue une véritable icône de l'architecture néo mauresque à Alger (Fig. 1). Les bâtiments des galeries algériennes (Fig. 2), ou de la dépêche d'Algérie tout deux de l'architecte Henri Petit, sont caractéristiques de cette tendance.

Au-delà de la dimension formelle et esthétique, ces édifices assurent aussi, la diffusion de la nouvelle orientation politique de l'administration coloniale, à travers la signification de l'image architecturale.

Le neomauresque va s'exprimer sous des formes différentes avec les œuvres de l'architecte, algérois Paul Guion. Guion introduit une esthétique nouvelle née de la rencontre des motifs issus de l'art algérien et de l'Art déco. Ses œuvres offrent des exemples originaux de compromis entre Art déco et ornements traditionnels. Si l'immeuble du boulevard Franklin Roosevelt (Fig. 3), 1928 propose une esthétique basée sur des motifs traditionnels, le bâtiment du Crédit populaire d'Algérie sur le bd. Amirouche construit en 1931, l'immeuble d'habitation de la rue Abane Ramdane (Fig. 4) construit en 1930 ou encore celui de la rue Didouche Mourad (Fig. 5) construit en

1. Edmod Doutté, in *Revue Africaine* n.° 50, Chronique, bulletin d'Alger, 1906, pp. 137-141.

La Circulaire adressée par le Gouverneur Général aux trois préfets, rappelle les instructions qu'une circulaire antérieure, datée du 2 décembre 1904 est adressée aux maires et administrateurs avait formulé au sujet de la construction des bâtiments scolaires. A noter aussi les recommandations faites par le comité du vieil Alger aux autorités.



1932, proposent tous une réinterprétation de l'esthétique néo mauresque. Les décors arabisants, commencent à se raréfier au profit d'une architecture plus dépouillée. Certains auteurs voient dans cette production architecturale un préalable à l'architecture moderne. Pour Jean-Louis Cohen, «l'expression de l'architecture moderne à Alger trouve ses racines dans l'architecture traditionnelle, et le néomauresque en est une forme d'expression». Pour Xavier Malverti le néomauresque constitue «un passage obligé avant la mise au point d'une architecture moderne».<sup>2</sup>

Autour des années 1930, le néo mauresque commence à montrer ses limites, et plusieurs critiques seront adressées par les professionnels de l'époque<sup>3</sup> rejetant cette architecture. L'architecte et président, de la *Société des architectes modernes* Frantz Jourdain critiquera sévèrement l'architecture neomauresque dans la revue *Chantiers Nord Africain* et annonce que: «La société des architectes modernes a déclaré la guerre au recopiage au truquage à la contrefaçon et au décalque».<sup>4</sup>

Cette critique du neomauresque est renforcée par les débats sur le renouvellement de l'architecture et l'avènement du mouvement moderne qui commencent à susciter l'adhésion de nombreux architectes. Parmi eux, Georges Guiauchain, qui soulève un certain nombre de questions relatives aux limites de l'architecture mauresque et aborde la question des références architecturales à adopter.

## ART DÉCO ET TENDANCES ARCHITECTURALES

L'Art Déco qui connaît déjà un essor considérable en Europe, particulièrement après l'exposition des arts décoratifs à Paris en 1925, va faire son incursion sur la scène algéroise. A à l'instar de beaucoup d'œuvres architecturales, le transfert et l'importation de pratiques et de codes esthétiques, vont jouer un rôle important dans la définition des

2. Malverti, Xavier «Entre orientalisme et mouvement moderne, Alger 1860.1936. Le modèle ambigu du triomphe colonial». Autrement. Collection Mémoires. n.° 55. Mars 1995.

3. Beguin, F., Op. cit. p. 85.

4. Frantz Jourdain, 1930, «L'architecture et l'esprit moderne», revue *Chantiers*, février.

Cet article signé par Frantz Jourdain, président de la société des architectes modernes, soulève la question de l'enseignement tel qu'il a été dispensé aux Beaux Arts. Il s'oppose violemment à la copie du passé et à la négation de toute initiative et de toute inspiration. C'est dans cet esprit que plusieurs critiques rejetant l'architecture d'influence néo-mauresque seront adressées par les professionnels de l'époque à «l'arabisation».

images architecturales. Il ouvre la voie à des conceptions plus fonctionnelles et rationnelles de l'espace architectural et amène un nouveau discours idéologique et philosophique sur les arts dans un contexte propice à son développement. Ces idées nouvelles, trouveront des échos à Alger au sein des milieux intellectuels et professionnels et seront à l'origine d'une véritable effervescence culturelle.<sup>5</sup> Les relations que tissent les architectes avec le milieu artistique vont se renforcer. Le vocabulaire esthétique de l'immeuble de l'architecte Xavier Salvador construit en 1931, rue docteur. Saadane (Fig. 6) est révélée par les fresques dessinées par l'artiste algérois Louis Fernez, utilisant des carreaux de faïence sur toute la surface de la façade. La réalisation du vitrail de l'édifice que construit l'architecte Bonduelle, en 1927, rue du Docteur Saadane rehausse le traitement de la façade côté rue, marquée par l'utilisation de ce grand vitrail dans sa partie centrale.

L'analyse du répertoire<sup>6</sup> que nous avons établi met en relief le nombre important d'édifices construits dès la fin des années 1920, témoignant d'une activité intense en terme de réalisation architecturale (Figs. 7, 8 et 9). Les architectes qui adhèrent au mouvement moderne naissant dans l'Entre-deux-guerres, seront imprégnés des nouvelles orientations de l'architecture.

Beaucoup d'auteurs vont ainsi parler de «style méditerranéen» comme nouvelle alternative. Au niveau constructif, les constructions en murs porteurs,<sup>7</sup> vont graduellement laisser la place à de nouvelles techniques. Le béton armé et la structure métallique vont faire leur apparition et apporter des changements considérables. L'inventaire du fond Hennebique et du fond Perret disponible à l'Institut français d'architecture<sup>8</sup> confirme le rôle important joué par l'agence Hennebique<sup>9</sup> et l'entreprise des frères Perret<sup>10</sup> qui vont s'installer à Alger dans les années 1920.

5. Voir le listing où sont énumérés l'ensemble des galeries algéroises présenté par Orfali Dalila dans l'ouvrage collectif «L'école d'Alger, 1870-1962, collection du musée national des Beaux-Arts d'Alger»; Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 2003, p. 29.

6. Voir la base *ArchiAlgérie*, banque de données concernant les architectes actifs à Alger pendant l'Entre-deux-guerres.

7. Les immeubles du début du siècle étaient en général construits en murs porteurs en pierre ou moellon de pierre avec des planchers en voûtains sur poutrelles métalliques.

8. Voir à ce sujet, «Patrimoines partagés. Architectes français au sud et à l'est de la Méditerranée». in Colonnes, n.° 21, février 2003, IFA. Paris.

9. Gwenaël Delhumeau; «L'invention du béton armé. Hennebique 1890-1914», IFA, éditions Norma, Paris, 1999.

10. L'immeuble du 25 bis, rue Franklin à Paris construit en 1903, puis le théâtre des Champs-Élysées avenue Montaigne à Paris, inauguré en 1913 seront construits en béton armé par les frères Perret.

## CÉLÉBRATION DU CENTENAIRE ET NOUVEAU LANGAGE ARCHITECTURAL

Avec la célébration du centenaire de la colonisation en 1930, un programme ambitieux de grands équipements pour la ville d'Alger est lancé. Il donnera l'occasion aux architectes de présenter des projets nouveaux et d'esprit moderne. Le sens de la célébration du centenaire, en tant que fête politique,<sup>11</sup> sera étroitement lié à la volonté d'affirmer la puissance coloniale et le pouvoir en place. Le pouvoir des images que l'on a voulu associer à l'architecture neomauresque, au début du siècle sera ainsi relayé par une nouvelle image tournée vers une architecture moderne.

L'engouement pour le mouvement moderne naissant, lors de la célébration du centenaire, s'illustre par des réalisations fortement emblématiques marquées par une vision nouvelle de l'architecture. Le musée des beaux arts, de l'architecte Paul Guion, inauguré à l'occasion du centenaire est à mi-chemin entre classicisme et modernisme. Le traitement de la façade du niveau supérieur est d'inspiration neomauresque. Les revêtements en faïences utilisant des motifs géométriques d'inspiration berbère ont été dessinés spécialement pour le musée par l'artiste Louis Fernez,<sup>12</sup> tout comme le mobilier tendance art déco.

La façade de l'entrée principale, d'allure plus classique obéit quant à elle, à une composition axiale s'inscrivant dans la perspective de l'allée centrale du parc du jardin d'Essais faisant face au musée.

Toujours dans le cadre des festivités du centenaire, l'hôtel Aletti,<sup>13</sup> sera inauguré à cette occasion. Oeuvre des architectes Joachim Richard<sup>14</sup> et Auguste Bluysen, le projet propose une esthétique fortement influencée par l'Art Déco.

11. Voir à ce sujet l'ouvrage collectif sous la direction de, Alain Corbin, Noëlle Gerôme et Danielle Tartakowsky; *Les usages politiques de la fête aux XIX-XX siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1994.

12. Après les Beaux-Arts d'Alger, Louis Fernez (1900-1984) s'inscrit aux Beaux-Arts de Paris en 1917 dans l'atelier de Cormon. En 1926 le Grand Prix Artistique de l'Algérie lui est décerné. Il décore de nombreux immeubles et bâtiments publics à Alger (le foyer civique de l'architecte Claro, le Palais des assemblées algériennes de l'architecte Darbeda). Le musée des Beaux-Arts à Alger possède une de ses toiles.

13. L'hôtel Aletti sur le boulevard Zighout Youcef sera construit pour le compte de «la société hôtelière et immobilière de l'Afrique du Nord» et inauguré en 1930 à l'occasion de la célébration du centenaire.

14. Joachim Richard (1869-1960). Il s'associe à l'architecte Henri Audiger en 1894, à son gendre Georges Roehrich jusqu'en 1925 et enfin à son fils George Richard jusqu'en 1948.

L'édifice imposant de la maison du peuple, ex-foyer civique, de l'architecte Léon Claro tente de concilier la tradition classique avec une modernité inspirée de la rationalité de Perret (Fig. 10). L'intervention de l'artiste Belmondo pour la réalisation des deux grandes fresques, marque l'importance donnée l'art mural (Figs. 11 et 12).

L'apparition et la multiplication des revues spécialisées, tels que la revue *Chantiers Nord Africains*, *Travaux publics*, *Revue Illustrée de la Construction en Afrique du Nord*, ou encore le *Journal Général des Travaux Publics et du Bâtiment*, vont constituer des vecteurs clés de diffusion de l'architecture (Fig. 13).

Il apparaît clairement à travers le dépouillement de ces périodiques que la production architecturale dans l'Entre-deux-guerres se démarque des tendances qui se sont exprimées au début du siècle. En effet, si le début du XX<sup>e</sup> siècle est marqué par la prolifération du neomauresque en tant que tendance locale, un alignement sur les courants internationaux va graduellement commencer à prendre place et ouvrir la voie au mouvement moderne. Les médias, vont ainsi constituer de véritables vecteurs de la diffusion de l'architecture moderne et son émergence en tant que mouvement fera, l'objet d'un grand nombre de publication dans les revues spécialisées.<sup>15</sup> A travers ces périodiques, il est possible aujourd'hui d'interroger le sens des manifestations et des œuvres à travers les circonstances de leur naissance et les commentaires qu'elles ont suscité.

Avec le Palais du Gouvernement et la Maison de l'agriculture à Alger (Fig. 14),<sup>16</sup> l'architecte Jacques Guiauchain va introduire un nouveau langage architectural. Réalisés par l'entreprise Perret, ces bâtiments sont d'une grande clarté du point de vu structural et seront très souvent présentés comme les icônes de l'architecture moderne algéroise par de nombreux auteurs.

Les expositions en 1933 et en 1936 de la cité moderne seront largement médiatisées dans ces revues, qui leur consacrent des nombreux dossiers.<sup>17</sup> Ces expositions,

15. Parmi ces revues on pourra citer: *Chantiers nord-africains* qui paraît à partir de 1927; consacré à l'architecture et à l'urbanisme en Afrique du nord (des articles critiques et des projets d'actualités y sont présentés); *Alger revue municipale* aborde les questions liées à l'aménagement de la ville d'Alger; *Travaux publics; Algérie*, revue de vulgarisation qui aborde les questions relatives à la vie culturelle en Algérie; *Revue illustrée de la construction en Afrique du Nord*.

16. Ces projets ont été réalisés par l'entreprise des Frères Perret.

17. On y trouve les propositions de Alfred Agache et des frères Danger, ainsi que les propositions de Le Corbusier pour Alger avec le fameux plan obus.

résolument tournées vers l'architecture moderne, attestent de l'orientation donnée à l'architecture pendant cette période.

Durant les années 1930, Alger devient un vaste champ d'expérimentation d'idées nouvelles et les débats autour des questions posées par le mouvement moderne naissant vont stimuler la production. L'organisation de conférences et de congrès fera de la capitale algérienne un milieu intellectuel très animé qui va faciliter la diffusion de l'idéologie du mouvement moderne et des CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne) et dans ce contexte, de nombreuses réalisations verront le jour.

Le souci toujours présent d'épurer les formes architecturales commence à se diffuser, et le recourt aux éléments décoratifs et dans certains cas presque inexistant. La dimension esthétique de l'édifice se dévoile essentiellement dans la composition volumétrique (Figs. 15 et 16). Le cas du cinéma le Marignan à Bab-el-oued., de l'architecte Henry Chesneau construit en 1937, est très représentatif et affiche clairement ses formes géométriques, proche du De Stijl néerlandais.

## **LE GROUPE ALGÉRIEN DE LA SOCIÉTÉ DES ARCHITECTES MODERNES: MARCEL LATHUILLIÈRE**

En 1936 l'architecte Marcel Lathuillière, fortement influencé par les œuvres de l'architecte hollandais Dudok, réalise le Lycée d'El-Biar, sur les hauteurs d'Alger. On pourrait peut être voir ici une filiation probable avec l'hôtel de ville de Hilvesum en Hollande.

Marcel Lathuillière élève de Pontremoli à l'école des beaux arts de Paris, arrive à la pratique professionnelle à la fin des années 1920. Il réalise à de nombreux projets à Alger et participe aux revues *Architecture d'aujourd'hui* et *Chantiers Nord Africains*. Il sera à la tête du groupe d'Alger de la *société des architectes modernes*, fondée en 1922 à Paris sous la présidence de Frantz Jourdain et plus tard président de l'ordre des architectes d'Algérie.

Le rôle de la *Société des architectes modernes* est prépondérant dans la diffusion de la nouvelle architecture. Ses statuts, fixent comme but de «défendre, par tous les moyens dont elle dispose, l'architecture et l'art appliqué modernes, ainsi que les intérêts de leurs créateurs». Par ailleurs il est demandé aux adhérents «de construire selon les principes de l'esthétique moderne, à l'exclusion de tout pastiches et de toutes reproductions de style ancien, toutes les fois qu'ils n'ont seront pas empêchés par une né-

cessité absolue» et «d'intervenir de tout son pouvoir auprès de l'état, des municipalités et de tous organismes officiels ou privés pour que tout édificessoit construits selon ces principes». <sup>18</sup>

Marcel Lathuillière qui se distingue par ses positions en faveur de l'architecture moderne écrira en 1936 dans la revue *Algéria*: «Les architectes d'Algérie ont combattu la routine et le pastiche et découvert une esthétique qui s'adapte aux exigences de la construction et de la vie moderne en même temps qu'aux nécessités naturelles commandées par le climat et le site». <sup>19</sup>

Les projets qu'il réalise, adoptent un vocabulaire commun et marquent le paysage architectural de la ville. Au niveau stylistique, les façades laissent apparaître une simplification de la modénature. Les panneaux à motifs géométriques en bas-relief, caractéristiques de l'Art déco, seront souvent utilisés (les immeubles de la rue Hassiba Ben Bouali, et du boulevard Amirouche). Ce vocabulaire se retrouve aussi dans les nombreux immeubles HBM, qui seront construits à Alger dès la fin des années 1920 au Champ de manoeuvre par les architectes Salvador et Rossaza (Figs. 17 et 18).

## CONCLUSION

Ce bref aperçu sur l'Art déco a permis de mettre en avant le rapport étroit qu'entretient le projet architectural avec d'une part son contexte et d'autre part les conditions de sa production. Il a permis d'aborder l'architecture à partir les significations qu'elle véhicule. Etroitement liée à l'histoire des styles architecturaux qui vont se développer à Alger autour des années 1920-1930, cette production est aussi le reflet des tendances multiples qui se sont côtoyées durant cette période.

En proposant de nouvelles formes architecturales, les architectes ont participé à la construction de l'image du paysage urbain algérois. Ces différents modes de production vus sous l'angle de la pratique professionnelle ont mis en avant le rôle prépondérant de l'architecte en tant qu'acteur de la production architecturale.

18. Voir les statuts de la Société des architectes modernes, publiés dans l'annuaire des travaux publics et du bâtiment en 1935.

19. Lathuillière, M. «L'évolution de l'architecture en Algérie de 1830 à 1936» – in *Algéria*, mai 1936, p. 82.

L'analyse critique du discours constitué dans les années 1920 et 1930 tel qu'il est véhiculé par les revues d'architecture a mis en évidence la relation étroite entre la genèse et les orientations de l'Art déco prémisses du mouvement moderne naissant à Alger et les conjonctures dans lesquelles les projets fondateurs d'une démarche nouvelle ont été produits.







Fig 1. La grande Poste  
(architecte Toudoire et Voinot).



Fig 2. Les Galeries algériennes  
(architecte, Henri Petit).

Fig. 3. Immeuble rue  
Franklin Roosevelt (architecte  
Paul Guion).





Fig. 4. Immeuble, rue Abane Ramdane, (architecte Paul Guion).



Fig. 5. Immeuble, rue Didouche Mourad, (architecte Paul Guion).

Fig 6. Immeuble rue docteur  
Saadane (architecte Xavier  
Salvador).



Fig 7. Immeuble,  
rue Didouche Mourad,  
parc Liberté.





Fig 8. Detail immeuble,  
rue Didouche Mourad,  
parc Liberté.

Fig. 9. Immeuble, rue Hassiba  
Ben Bouali.



Fig. 10. Le Foyer Civique  
(architecte Léon Claro).





Fig 11. L'artisanat à l'entrée d'un bâtiment.

Fig 12. L'artisanat à l'entrée  
d'un bâtiment.

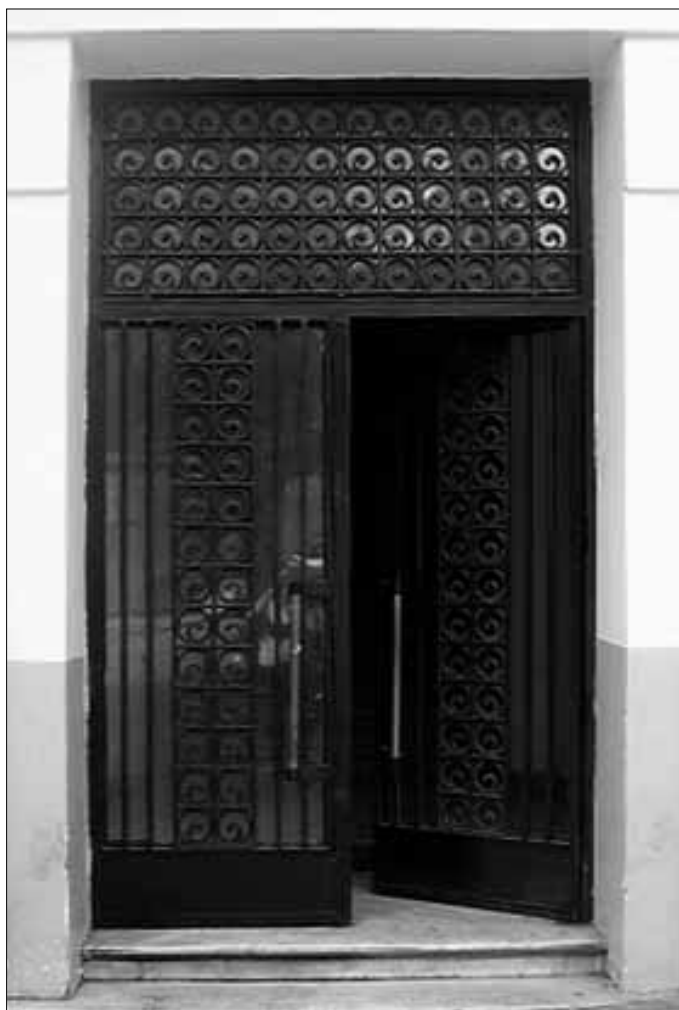


Fig 13. Le Journal Général  
des travaux publics et  
bâtiment.







Fig 14. La maison de l'agriculture (architecte Jacques Guiauchain).



Fig 15. Batiment Art Déco.

Fig 16. Immeuble,  
rue Debussy.





Fig 17. Immeuble rue  
Hassiba Ben Bouali (architecte  
Marcel Lathuillière).

Fig. 18. Immeuble,  
rue Didouche Mourad.



# EL ART DÉCO EN MELILLA: DEL ZIG-ZAG MODERNE A LA ESTÉTICA AERODINÁMICA

*Antonio Bravo Nieto*

UNED-Universidad de Málaga, España

Durante los primeros decenios del siglo XX, el norte de África fue un ámbito privilegiado para la recepción de modelos estéticos procedentes de los grandes centros de creación europeos. Las diferentes tendencias formales e incluso otras corrientes más fundamentadas en opciones ideológicas, fluyeron con una gran soltura y generaron un ambiente propicio para la creación, el cambio y la transgresión. En este contexto, las ciudades costeras desempeñaron un papel de primer orden, convirtiéndose en motores fundamentales de todo el proceso. Estas urbes se constituyeron en laboratorios de creación debido a que acusaban profundas transformaciones urbanas, dentro de un marco de rabiosa modernidad.

Melilla es una de estas ciudades que ya venía siendo objeto de una absoluta transformación desde 1907. Determinada en sus líneas fundamentales por las tendencias del Art Nouveau, la ciudad fue construyéndose a buen ritmo, mientras que los ingenieros militares trazaban nuevos ensanches y barrios. Los años veinte se iniciaron en Melilla con un golpe dramático generado por la guerra y que acabó con el optimismo y la ingenuidad anteriores. El denominado Desastre de Annual de 1921 fue un suceso demasiado cercano como para que pasara desapercibido en el seno de la sociedad melillense, pudiendo decirse que hubo un antes y un después. Curiosamente, el modernismo después de 1921 se hace más reposado y burgués, más elegante y monumental, al mismo tiempo que perdía la novedad, originalidad y fuerza de sus principios.

Y será en este ambiente de ciudad cosmopolita, plagada de obras modernistas de gran altura creativa, donde se plantea un necesario cambio de formas. El modernismo se había autoconsumido, gastado y era necesario buscar un recambio, una nueva imagen de modernidad. Desde las páginas de las revistas españolas de arquitectura, se entendía por entonces esta necesidad de varias formas. Unos opinaban que la arquitectura debía ofrecer soluciones vinculadas a las necesidades sociales, mientras que otros se debatían en aspectos más estéticos. Es interesante resaltar aquí la controversia

crítica reflejada en la revista *Arquitectura* que se mofaba de los arquitectos que discutían los aspectos formales, concretamente sobre si debían primar las líneas decorativas horizontales en los edificios, o debían ser las verticales (García Mercadal, 1927).

Ciertamente la ciudad podía asumir sin demasiados problemas un cambio de estilo en su arquitectura. El cambio no implicaba grandes sacrificios para el complejo constructivo. Los sistemas de trabajo, la organización de la construcción, la elaboración del proyecto, el entramado artesanal que giraba y abastecía a la propia arquitectura (rejería, carpintería, yeserías, estucos), no se iban a ver afectados en absoluto por un cambio de modelos, por una variación de las formas. Por esta razón, encontrado ya el norte de lo que se quería hacer, resultaba realmente fácil hacerlo; encaminar todo el sistema productivo hacia la finalidad de la construcción. Materializar el cambio, y esto es lo que se empieza a gestar en la arquitectura melillense entre 1926 y 1929. Elegimos estos años porque en este corto periodo de tiempo se produce el giro desde unos modelos modernistas de tendencia claramente geométrica, a otros ya nítidamente Art Déco.

## **LOS ANTECEDENTES: LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA MODERNIDAD Y EL IMPACTO DEL CINE MONUMENTAL**

En 1926 el ingeniero de minas Luis García Alix (prolífico autor de edificios modernistas) firma un proyecto de garaje Alfonso XIII. Este primer proyecto será transformado rápidamente en el Cine Perelló que se finaliza en 1928, y en el que ya observamos la aparición de detalles ornamentales que nos anuncian un cambio. En la fachada encontramos unos mascarones con rasgos felinos y se observa la rígida geometrización de sus elementos decorativos, mientras que en el interior el palco principal ya destila la elegancia y el diseño propios del Art Déco (Fig. 1). Sin embargo, García Alix no deja de realizar en esta obra un proyecto modernista fuertemente influenciado por la Sección vienesa. Este es el mismo caso que apreciamos en el arquitecto Enrique Nieto con los Almacenes Montes, y sobre todo para un proyecto de envergadura como fue el Cine Teatro Kursaal (1929) (Fig. 2). En el Kursaal, Nieto despliega ya un lenguaje determinado profundamente por la monumentalidad de lo geométrico, por la contundencia de las formas que nacen directamente de la Secesión, pero que al mismo tiempo se apartan radicalmente de la producción modernista floral característica de la arquitectura melillense anterior.

Por su parte, entre 1930 y 1931, el escultor Juan López López gesta uno de los monumentos más significativos de la ciudad. Este escultor, que por entonces se estaba formando en Madrid, elabora el monumento a los Héroes de las Campañas de Ma-

rruecos, con unas formas totalmente reveladoras de la nueva corriente: un gran monolito geométrico compuesto con una clara idea de verticalidad para expresar con contundencia movimiento. En este conjunto se aprecian referentes a la escultura española del momento, entre otros a la obra del escultor Vitorio Macho. La Victoria con alas que corona el monumento es un canto a la de Samotracia, un guiño al dinamismo helenístico que cobra una gran contundencia y cuyas formas entran de lleno en el Art Déco: la mezcla de la imagen de la mujer clásica, el ímpetu y sobre todo, una composición totalmente dinámica, elemento muy querido de la nueva estética (Fig. 3).

Pero sin duda, el gran revulsivo del Art Déco en Melilla, la pieza urbana que más ha definido e influido en el desarrollo de este estilo en la ciudad fue el Monumental Cinema. Obra de un arquitecto de Cartagena, Lorenzo Ros Costa, el proyecto es firmado en junio de 1930 (Fig. 4). El Monumental fue un hito urbano de su momento, pero al mismo tiempo aunó todo un esquema de trabajo bajo la dirección atenta del maestro de obras Agustín Sánchez (auténtico director de las obras) que aplicó con minuciosidad los detalles que el arquitecto le iba enviando por carta (puesto que el técnico no quiso navegar y por tanto nunca estuvo en Melilla). Los talleres artesanales tuvieron que renovarse profundamente en sus modelos formales: los estucadores ensayando nuevas tonalidades cromáticas muy distintas de las modernistas, los yeseros estilizando los elementos decorativos que ahora ya no son flores y guirnaldas, sino rayos, copas, geometrificaciones, esgrafiados... Todo un nuevo lenguaje que se vehicula mediante la forja, la carpintería, los yesos, las lámparas, la forma de iluminar. Las referencias nos llevan a buscar imágenes en las grandes capitales del momento. El hall, las escaleras, el vestíbulo nos transportan a un mundo de cine que tan certeramente ha estudiado Juan Antonio Ramírez (1993); un mundo de decorados, de luces, de contrastes. El gran espacio central queda determinado por varios pisos de palcos que transportaban a los melillenses a las ciudades más fulgurantes, a Nueva York, a París, bajo lámparas que hacían vibrar unos colores hasta entonces desconocidos: verde gris, ráfagas de oro y plata oxidada. Se trataba de un desmedido esfuerzo que llegaba a su fin el 3 de marzo de 1932, día en el que se inauguraba un edificio de 1.350 metros cuadrados y que permitía un aforo para 2.500 personas.<sup>1</sup> El Art Déco había llegado a Melilla,

1. El Monumental Cinema solo conserva actualmente su fachada principal, habiendo perdido todo su interior y fachada lateral. Un bochornoso ejercicio de especulación urbanística y de mal gusto arquitectónico, permitió uno de los mayores atentados contra el patrimonio de Melilla, pero al mismo tiempo fue un revulsivo para reactivar la concienciación ciudadana a la hora de proteger su patrimonio.

y no lo había hecho de forma anónima y callada, sino con una de las mayores escenificaciones urbanas y sociales que podrían haberse realizado en la ciudad.

## **LA LLEGADA DEL ZIG-ZAG MODERNE A MELILLA. EL TRABAJO DEL ARQUITECTO ENRIQUE NIETO**

El impacto de la obra de Ros, se ve confirmado unos meses después por un trabajo del que hasta ese momento había sido el gran defensor del modernismo: el arquitecto Enrique Nieto. En octubre de 1930 firma un proyecto de edificio en la calle Reyes Católicos n.º 4, en el que despliega un pleno lenguaje Art Déco: líneas quebradas, decoración esgrafiada en hueco relieve, perfiles de balcón triangulares y hexagonales, fachada compuesta por grandes pilastras que rematan en rotundos cuerpos geométricos. Nieto, que por entonces ya contaba con 50 años, cambia su forma de hacer, y lo hace con la misma soltura con la que había dominado las formas modernistas. (Fig. 5) Esta obra resulta el decálogo de un gran compositor de fachadas, un genial dibujante y un profesional que sabía aplicar con precisión una escala elegante a sus proyectos. La idea burguesa de arquitectura seguía triunfando ahora con unas formas diferentes, pero a fin de cuentas, de una manera ornamental y distinguida.

Por otra parte, la llegada de la II República escenifica un nuevo panorama político y social para España en general y para Melilla en particular. La consolidación del Art Déco se va a producir en un contexto nuevo, un contexto de cambios, de incertidumbres y que en cierto modo necesitaría una escenificación, circunstancia que en el ámbito urbano y artístico lo facilitará este estilo.

Enrique Nieto durante este periodo va a realizar algunas de sus obras más significativas. El arquitecto supo variar una forma de componer que durante veinte años le había dado magníficos resultados, y asumió una estética en la que su forma de componer vuelve a brillar a gran altura. De este grupo de obras destacaremos el Palacio Municipal y varios edificios en las calle Avenida de la Democracia n.º 8, General Chacel n.º 8, Avenida n.º 11 y Cándido Lobera n.º 2-4. Todas ellas tienen una curiosa lectura, porque su factura es plenamente Art Déco, pero sus raíces más evidentes son totalmente sezesionistas. La reflexión es clara, el viejo maestro de la escuela de Barcelona había desplegado en Melilla hasta ese momento un estilo ondulante y floral, pero a partir de 1930 asume como Art Déco formulaciones que entran dentro de las corrientes modernistas más ligadas a la Sezesión vienesa. De nuevo encontramos como uno de los pilares fundamentales de lo que se llamó Art Déco, procedía fundamental-



mente del modernismo geometrizable ligado a la escuela vienesa. Este modernismo evolucionado hacia formas estilizadas, monumentales, es el que encontramos en Melilla de la mano de Enrique Nieto y que en esta ciudad adquiere plenamente la forma del Zig-zag Moderne.

El Palacio Municipal es un proyecto de 1933 (Fig. 6), que surge después de haberse celebrado un concurso nacional donde diferentes arquitectos, representando estilos muy diversos, compitieron por alzarse con el premio. Sin embargo Nieto será el encargado de formular un proyecto definitivo, consiguiendo sin duda la propuesta más interesante de todas. Desarrollado sobre un solar irregular de fachada cóncava, plantea un edificio de composición muy a lo Beaux Arts, con eje central remarcado entre dos torreones con reminiscencias Hoffmanianas, y dos alas laterales que terminan en sendos cuerpos que encuadran la composición. Los detalles ornamentales entran plenamente dentro del nuevo estilo: vanos quebrados, figuras geométricas, la elegancia de las torres vienesas, carpinterías, forjas, etc. La larga duración de las obras debido a la Guerra Civil (se inaugura en 1949) determinó que algunos de los salones interiores estén realizados en un estilo mucho más clásico y barroco, como el Salón Dorado, mientras que otros espacios conservan totalmente el diseño Art Déco, caso del actual Salón de Plenos.

Entre 1934 y 1935 Nieto proyecta un edificio en la avenida de la Democracia formando chaflán (Fig. 7). La idea de resaltar el chaflán estableciendo un eje vertical en la composición de la fachada rematado por una cúpula hemisférica, es un elemento nuevo en este arquitecto, y en esta obra queda materializado con gran efectividad. El lenguaje de esta realización nos pone en contacto con las tendencias Art Déco más cosmopolitas, y alejada esta vez de la Sección. Miradores hexagonales, altas pilastras de capitel mixtilíneo, ritmos y claroscuros de cuerpos en fachada con una disposición casi barroquizante, forman uno de los conjuntos más monumentales y efectistas de los que Nieto desarrolla durante este periodo. Sin embargo, las referencias vienesas sí son claras en otros proyectos, como los que ejecuta en las calles General Chacel n.º 8 (1936) (Fig. 8),<sup>2</sup> en Avenida n.º 11 (1936) (Fig. 9) o en un bloque de viviendas en la avenida Cándido Lobera n.º 2-4, donde rescata esas coronaciones o remates verticales

2. Verdadera transposición de una obra del arquitecto Ferrés i Puig en la avenida de Gracia en Barcelona de 1916.

propias del Sezecionismo,<sup>3</sup> dentro de una modulación de las fachadas que nos anuncia una fase muy ornamentada de la arquitectura (Fig. 10).

Es realmente sorprendente y evidencia la pericia del arquitecto catalán, la versatilidad a la hora de utilizar lo antiguo como nuevo, de rescatar elementos del Modernismo vienés, para dotarlo de una nueva actualidad. Y todo esto, lo conseguía encajando perfectamente las formas en nuevos contenidos, demostrando cómo el consumo de imágenes por parte de una sociedad ávida por el cambio, podía ser saciado buscando en viejos repertorios que todavía podían ofrecer modelos, pautas y sobre todo, adaptabilidad dentro de un Art Déco que se mostraba más como una confluencia de tendencias que como un corte con la arquitectura anterior.

Nieto además, desarrolla esta obra en un contexto difícil, por la aparición en Melilla desde 1929 de un arquitecto joven y especialmente dotado para el diseño, Francisco Hernanz Martínez. Hernanz, va a revolucionar el campo constructivo melillense con un diseño más moderno, ligado a los postulados de la Escuela de Arquitectura de Madrid donde se había formado. Tampoco hay que descartar en este proceso, la influencia que dos arquitectos como Mauricio Jalvo Millán y José Joaquín González Edo van a tener en los últimos años veinte y primeros treinta en Melilla, con la ejecución de trabajos que también rechazan el modernismo floralista, sin ornamentación alguna y que basaban su efecto decorativo en los contrastes cromáticos generados por el uso de azulejos bícromos en fachada.

El orgullo profesional de Enrique Nieto le lleva a apartarse tanto de la desornamentación ecléctica de Jalvo o de González Edo, como de la arquitectura moderna y aerodinámica de Hernanz. Salvo contadísimos ejemplos, Nieto desarrolla durante este periodo, que podríamos llamar republicano, una obra fiel a sus postulados anteriores (siempre una arquitectura ornamentada), intentando mantener una difícil separación con la impactante arquitectura de Hernanz, que va a caracterizar a la ciudad hasta 1936.

## **EL TRIUNFO DE LA ESTÉTICA DE LA MÁQUINA: EL ART DÉCO AERODINÁMICO Y LA OBRA DE FRANCISCO HERNANZ MARTÍNEZ**

Francisco Hernanz Martínez (1896) fue un profesional formado en la escuela de Arquitectura de Madrid, perteneciendo a la denominada Generación de 1923 (la de Luis

3. Por ejemplo encontramos estos remates en la estación de ferrocarril del Norte, en Valencia, obra de Demetri Ribes de 1906.

Gutiérrez Soto). Su forma de proyectar será radicalmente diferente a la de Nieto, tanto por edad, como por las distintas sensibilidades que manifiestan las dos escuelas españolas de arquitectura de las que ambos procedían: Madrid y Barcelona.

Hernanz contraponía a Nieto no solo su juventud, sino una nueva forma de entender la arquitectura, visible no solo en el planteamiento formal de los edificios sino en un estudio más elaborado de los interiores y del diseño. Su llegada a Melilla se produce en octubre de 1929 con motivo de ser destinado como arquitecto de Construcciones Civiles del Protectorado con sede en Beni Enzar. Aunque a su cargo se encontraban todas las obras oficiales de la zona Oriental del Protectorado, podemos afirmar que desde esa fecha hasta noviembre de 1936 (fecha de su partida a Tetuán), va a desplegar en Melilla un ingente trabajo de proyección y construcción de edificios privados.

Hernanz, asume durante estos años el papel del arquitecto renovador, de la opción novedosa y por ello firma un número realmente sorprendente de proyectos. En algunos se muestra más en la línea ornamental y realiza varios trabajos dentro de las modulaciones más zig-zagueantes del estilo Déco, como vemos en dos edificios de 1932, uno en la calle Gran Capitán n.º 6 y otro en Fernández Cuevas n.º 15. Sin embargo, el verdadero espíritu de Hernanz empieza a ser visible en sus propuestas más desornamentadas, donde juega con los volúmenes generando atrevidas modulaciones que sorprendieron a la sociedad melillense y que incluso generaron alguna crítica, por su atrevimiento.<sup>4</sup> Sin embargo, lo prolífico de su producción descarta cualquier idea de rechazo popular a sus propuestas, y debemos pensar más bien en todo lo contrario.

Entre 1932 y 1933 realiza uno de sus edificios más contundentes y de perfiles más geométricos. En la calle Ibáñez Marín n.º 1 (Fig. 11) proyecta un bloque de viviendas con dos fachadas que forman ángulo recto, y utiliza el vértice para situar unos balcones cuadrangulares, generando una perspectiva en la que macla volúmenes sin apenas elementos ornamentales, salvo las características bandas horizontales de los diseños aerodinámicos. La perspectiva de este edificio es realmente privilegiada por su posición urbana, y fue sin duda un perfecto escaparate de lo que Hernanz entendía como modernidad.

4. Una de las escasas referencias críticas sobre arquitectura en los medios locales de Melilla la encontramos en la revista *Vida Marroquí*, enero de 1936, n.º 474, «nuestra ciudad se «moderniza» a paso gigantesco, perdiendo con ello su característico sello de españolismo. Así vemos la entrada a la carretera de Hidum, calle de Carlos de Arellano a cuyo fondo se observa la iniciativa de cubistas edificios que le dan un aire extranjerizante, cuanto tanto bello puede realizarse de estilo verdaderamente andaluz...».

Después de este edificio no volvemos a encontrar ninguna otra obra suya en la que más desinhibidamente muestre su aprecio por las formas cuadrangulares, cúbicas, y angulosas salvo un trabajo en la calle General Astilleros n.º 25 (Fig. 12) que analizaremos más adelante. Todas sus obras posteriores se decantarán, probablemente por deseo de los propietarios, por modulaciones curvas, que resultan más suaves a la vista y que permiten una mayor plasticidad. Entre 1933 y 1936 la actividad de Hernanz se convierte en frenética y los ejemplos son muchos.

En algunos casos se nos muestra totalmente cercano a los postulados expresionistas de Mendelshon, como podemos ver en una obra para Bertila Seoane en Avenida de la Democracia n.º 15 (Fig. 13), que nos recuerda al edificio de la Berliner Tageblatt de Berlín. En esa misma calle, las propuestas formales son diferentes en los siete edificios consecutivos que realiza, cada uno con una formulación estética distinta. Emplea por ejemplo las superficies más curvas y elegantes en el n.º 9 (1934) (Fig. 14), fachada que articula con balcones ensamblados que buscan ese admirado aspecto maquinista, jugando con los contrastes de color y las seriaciones compositivas, etc.; elementos que volvemos a ver en los números 11 (Fig. 15), 13 y 14 de la misma calle (1935). En cada uno de ellos, Hernanz consigue demostrar su pericia como renovador, enseñando lo que por entonces parecía difícil de entender en una ciudad monopolizada por el ornamento figurativo: que la combinación de volúmenes, la articulación cromática de fachadas y la estudiada disposición de los elementos, conseguía efectos decorativos de tanto o mayor impacto que los modelos ornamentales anteriores.

En el fondo, la que se pretendía novedosa arquitectura, no era sino una revolución de formas, una nueva manera de seguir generando una arquitectura bella, elegante, pero con un lenguaje aparentemente opuesto. El cruce y combinación de las líneas verticales (habitualmente se utiliza el chaflán para romper la horizontalidad) con las horizontales (balconadas), conseguía un dinamismo muy característico de esta arquitectura; tendencia enfrascada en buscar efectos de velocidad, admiración por la estética de los barcos y los aviones, que eran sin lugar a dudas los novedosos mitos de una modernidad que se presentaba como refinada y sutil. Por esa razón, es también Art Déco.

El Zig-zag Moderne y la estética máquina, parecen aparentemente dos planteamientos estéticos muy diferentes, pero en el fondo son una misma forma de entender el diseño arquitectónico. A la postre, legaron la misma idea de ciudad: una metrópolis elegante y bien diseñada.

La vinculación con la máquina pasa de ser inspiración o metáfora, para convertirse en realidad en varios trabajos vinculados directamente con familias ligadas al negocio de los automóviles. Este es el caso de la casa que realiza entre 1933 y 1936 para

la familia Parres en la calle O'Donnell n.º 41 (Fig. 16), de tendencia aerodinámica, o para la misma familia y como negocio de venta de la marca Chevrolet en la calle General Astilleros n.º 25, un atrevido bloque prismático con amplias bandas horizontales que se remarcan cromáticamente para romper la monotonía de sus fachadas.

Las últimas obras de Hernanz en Melilla son un proyecto para Marcelo Azu- lay en la calle General Pintos (1935) (Figs. 17 y 18), que resume muy bien las contradicciones de una ciudad a fin de cuentas limitada en los aspectos constructivos, pues el contraste entre el proyecto y la realización, muestra claramente las limitaciones a la hora de plasmar la idea del arquitecto, a veces, utópica. Sin embargo, tanto proyecto como realización quedan como magníficas muestras del deseo de vanguardia. Finalmente en 1936 proyecta un edificio que será su último trabajo en Melilla, una casa en la calle Sidi Abdelkader n.º 6 (Fig. 19), en la que parece que nos ha querido dejar una muestra de su mejor capacidad, y sin duda una de las mejores obras aerodinámicas no sólo de Melilla sino de la propia arquitectura española.

1936 nos muestra a dos profesionales profundamente diferentes. Ese año Nieto proyectó sendas casas en la calle General Chacel n.º 8 y en Avenida n.º 11, mientras que Hernanz, firmaba su proyecto en la calle Sidi Abdelkader. Sin embargo, la salida precipitada de Hernanz de Melilla nos desvela a posteriori una interesante realidad; la tan pretendida diferencia, no era más que una forma de distinguir su producción respecto a la del otro. Una forma de acentuar las características propias frente a la actividad del arquitecto competidor.

Sorprendentemente, cuando Nieto se queda de nuevo sólo en la construcción de la ciudad, no tendrá ningún problema en asumir todas las enseñanzas de Hernanz y de plasmarlas en nuevas obras y soluciones: es el tercer y último canto del cisne del genial arquitecto catalán que, ya con 60 años, emprende una nueva aventura estética.

## **EL ART DÉCO Y LAS ARTESANÍAS DE LA CONSTRUCCIÓN**

En todo este proceso de producción y adaptación de formas y en esta serie de edificios que hemos venido reseñando, existe lógicamente el reflejo de la voluntad de sus respectivos creadores, la voluntad proyectual. Pero al mismo tiempo, desde la renovación que representó en la práctica artesanal la construcción del Cine Monumental, todos los talleres de Melilla fueron renovando sus líneas de creación-producción, y lo hicieron aceptando plenamente las fórmulas Art Déco que se impusieron sin demasiadas resistencias.

Son múltiples los ejemplos que nos delatan este cambio. El tratamiento del colorido en las fachadas pretende ensayar una nueva fórmula de buscar la novedad basándose en el uso de colores poco utilizados hasta ese momento. Surgen tonalidades poco usuales en el tratamiento de los interiores e incluso de las fachadas, aunque de este tema nos ocuparemos en el apartado siguiente. Los portales se visten de azulejos de color amarillo que combinan con franjas negras. Los techos se cubren de estucos naranjas y verdes, acompañados por plafones de escayola plagado de rayos y líneas fulgurantes.

La carpintería es otro de los trabajos artesanales donde el Déco se despliega con mayor profusión, combinando la característica talla en geometrificaciones, rayos, copas y juegos geométricos que dan muy buen resultado en la madera. Las aberturas superiores de las puertas principales de entrada a los edificios asumen también formas geométricas donde la forja juega también en esa compenetración buscada en una obra de arte que pretende ser total. Los portales nos abren nuevas realizaciones, las contrapuestas, los pasamanos de escaleras que asumen formas delirantes en todas las combinaciones posibles, la forja de las propias escaleras, espacio abierto a la seriación, a las combinaciones de líneas horizontales y verticales y a la creatividad desbordada (Fig. 20).

Un elemento interesante de esta profusión decorativa es comprobar cómo la mayor parte de la decoración que podemos encontrar en los edificios de Melilla se corresponde con la fase geométrica o zigzagueante del estilo, y son contadísimos los casos en los que las formas aerodinámicas son asumidas por las artesanías. Lógicamente, encontraremos muchos casos de edificios aerodinámicos, en los que las artesanías corresponden a la otra tendencia, demostrando una vez más cómo la propia concepción de la obra de arquitectura busca una imagen de belleza, que pretende constituirse en obra de arte con un carácter cercano a la obra escultórica. De ahí que en todos los edificios el arquitecto busque y trabaje precisamente esa imagen visual del edificio, encajado en la trama urbana, estudiando su situación en la manzana y potenciando sus caracteres más plásticos y sensoriales (Fig. 21).

## **EL TRIUNFO DEL COLOR: LA ARQUITECTURA ESGRAFIADA DE ENRIQUE NIETO**

España no puede desprenderse de algunas fechas que han marcado trágicamente su historia más reciente. 1936 es una de ellas, y este año también sirve como corte inevitable para una época. Arquitectónicamente hablando, las consecuencias son evidentes

porque el nuevo estado que surge después de la guerra propugna un nuevo estilo, una nueva forma de entender la arquitectura como mensaje político. Eso lógicamente podía derivar en una reflexión: que el Art Déco podría ser sustituido o incluso identificado como un arte republicano. Sin embargo, el estado no supo o no pudo dar una coherencia formal a sus deseos, por lo que el Art Déco y su suerte, estuvieron más ligados a cuestiones personales que ideológicas.<sup>5</sup> Concretando, si el arquitecto o los profesionales que habían desarrollado el estilo habían estado comprometidos políticamente con las ideas republicanas o progresistas, la muerte o el exilio acabaron radicalmente con sus producciones. Pero en otras localidades los arquitectos que habían estado ligados al Art Déco lo estuvieron a las ideas del nuevo Régimen de Franco, por lo que no tuvieron la necesidad de variar sus códigos formales. Y este fue el caso de Melilla, aunque indirectamente la guerra provocó que Francisco Hernanz tuviera que marcharse para asumir la jefatura del Servicio de Arquitectura del Protectorado en Marruecos. Enrique Nieto volvía a encontrarse como único arquitecto de la ciudad.

Lo más sorprendente, es que fue entonces cuando el viejo profesional asume con fuerza todas las enseñanzas que Hernanz había plasmado en la ciudad. Podríamos interpretar que mientras que el arquitecto aerodinámico permanece en la ciudad, Nieto desarrolla proyectos dentro de esa mezcla entre Déco y Sezeción, pero en cuanto se encuentra sólo, asume las formas aerodinámicas y expresionistas dentro de su práctica. Y este capítulo es, sin duda, su canto del fénix, aunque desarrollado con una brillantez que sorprende por sus resultados y que delata a un autor versátil y con amplia capacidad de adaptación.

En 1937 y 1939 encontramos dos obras donde Enrique Nieto ensaya claramente el camino de un nuevo episodio de su arquitectura. En la calle Gerona n.º 7 (1937) (Fig. 22) realiza un proyecto de vivienda donde las formas cúbicas determinan una fachada tratada asimétricamente. Sorprende el mirador prismático desnudo, en una racionalidad que nunca antes habíamos observado en Nieto. También destaca por el uso de los paramentos exteriores con estucos de tonos rojizos esgrafiados en placas verticales y horizontales con formas geométricas de claro contenido Art Déco.<sup>6</sup> En 1939

5. En 1940, se erige un monumento a los combatientes caídos en la Guerra Civil del bando nacionalista, y las formas que asume el escultor Vicente Maeso son claramente Art Déco, simbolizadas en el águila estilizada que sirve de frontal al conjunto.

6. Estas formas esgrafiadas no son nuevas en Melilla y ya las habíamos visto en algunos proyectos de Francisco Hernanz en la calle Fernández Cuevas y en la Avenida de la Democracia.

proyecta un gran edificio en la avenida Duquesa de la Victoria n.º 24 (Fig. 23) marcado también por las formas cúbicas de sus dos miradores laterales de composición prismática. Racionalismo desornamentado si no fuera porque toda la superficie del edificio está estucada y con abundantes esgrafiados en tonos anaranjados, dotando al conjunto de un cromatismo realmente impactante en el conjunto de la calle y que sin ese colorido pasaría totalmente desapercibido. En estos dos trabajos, Nieto sigue curiosamente el mismo camino que emprendió Hernanz, ensayar con las formas cúbicas, para luego iniciar la exploración con las formas redondeadas, de perfiles suavizados.

Varios proyectos de Nieto elaborados en la primera mitad de los años cuarenta nos sitúan en esta dinámica. Edificios en las calles Aragón n.º 21 (Fig. 24) y n.º 16, Ibáñez Marín n.º 12, plazuela de Jaén n.º 2 o en Sagasta n.º 2 y n.º 1 nos presentan proyectos de viviendas unifamiliares, cuya fachada o fachadas marcadas por miradores o cuerpos cúbicos de perfiles muy redondeados se articulan en libertad compositiva. Edificios que presentan en su gran mayoría la fachada estucada en tonos muy vivos: rojizos, naranjas, verdes, ofreciendo un fuerte contraste cromático. La decoración esgrafiada Art Déco se sitúa en las sobreventanas, en los paños, recercados, o incluso en la mayor parte de la superficie disponible. Forman motivos repetitivos con líneas, círculos de rayos, bandas verticales, hojas de palma estilizadas y una desbordante caligrafía ornamental.

En estas obras se mezcla una composición que hunde sus raíces sobre todo en la arquitectura expresionista, en los efectos escultóricos de volúmenes, y que se envuelve en una elegante piel estucada con tonos marmóreos y decorada con esgrafiados. La obra más significativa fue un edificio en la calle Jacinto Ruiz Mendoza n.º 39 (Fig. 25), actualmente desaparecido, que modulaba su fachada en salientes curvos llenos de esgrafiados de textura muy original. Estos dibujos también los podíamos ver en una serie de obras en la calle Mar Chica, también desaparecidos. La conservación de estas fachadas estucadas es de una gran complejidad por la endeblez de sus materiales y su desaparición paulatina ha sido una constante a lo largo de los últimos decenios.

Estas texturas también se aplicaron sobre edificios de viviendas, como la reforma de un edificio ecléctico en la calle Sidi Abdelkader n.º 9 (Fig. 26), donde Nieto juega con las dos fachadas y con el chaflán para generar una superficie dinámica y cubierta totalmente por estucos y esgrafiados.

En otros casos, Nieto juega con esas composiciones, pero eludiendo utilizar el estuco, y genera obras más en la línea desornamentada aunque de una gran fuerza expresiva. Destaca entre todas una obra en la calle Juan Ríos n.º 7 (Fig. 27), en la que la altura del edificio le permite jugar con los cuerpos volados, utilizando uno centrado en el primer piso, y dos laterales en el segundo, generando una de las fachadas más atrac-



tivas por insólita de toda esta época, un último guiño a la vanguardia europea en la arquitectura melillense.

Posteriormente, y pasada esta época donde consigue fundir la vanguardia con el Art Déco, el arquitecto de 65 años se va introduciendo en una fase final, agotada ya en la posibilidad de seguir ofreciendo modelos de modernidad, y aunque vemos guiños aerodinámicos en algunos trabajos como en el edificio de la calle Villegas n.º 7-9 (1947-1949), podemos considerar que el Art Déco ya había tocado a su fin. Algo que también es muy evidente si vemos cómo las distintas artesanías y talleres dejan de plasmar el estilo de los rayos y de las luces en todos los elementos anteriormente descritos.

La extraordinaria persistencia del Art Déco en Melilla, hasta mediados de los años cuarenta, está íntimamente ligada a la que también fuera extraordinaria prolongación del modernismo. Ambos son fenómenos característicos de una ciudad que asumió con fuerza estas corrientes porque estaba inmersa en un proceso de búsqueda de la modernidad basado en las formas. Proceso en el que resulta especialmente difícil establecer un cambio, truncar la corriente.

El último destello Art Déco que vemos en Melilla, viene de forma tardía y de la mano del ingeniero catalán Carlos Buhigas que construye una fuente luminosa en 1971 en el monumento de los Héroes de las Campañas situado en la Plaza de España, dando luz y color y trayendo a Melilla los tardíos reflejos de la exposición de Barcelona de 1929.

Por todas estas consideraciones, Melilla, asumida hasta nuestros días exclusivamente como ciudad modernista, debe ser sin embargo definida con más propiedad como ciudad del Art Nouveau y del Art Déco.



# L'ART DÉCO À MELILLA: DU ZIG-ZAG MODERNE À L'ESTHÉTIQUE AÉRODYNAMIQUE

*Antonio Bravo Nieto*

UNED-Université de Málaga, Espagne

Pendant les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, le nord de l'Afrique fut un milieu privilégié en ce qui concerne la réception de modèles esthétiques procédant des grands centres européens de création. Les différentes tendances formelles et même d'autres courants plus fondés sur des options idéologiques, se divulgèrent avec grande efficacité et générèrent une ambiance propice à la création, au changement et à la transgression. Dans ce contexte, les villes côtières jouèrent un rôle de premier ordre, se convertissant alors en moteurs fondamentaux de tout le processus. Ces cités se constituèrent en laboratoires de création compte tenu des transformations urbaines très profondes qu'elles ont supportées à l'intérieur d'un cadre de modernité débordante.

Melilla est l'une de ces villes qui avaient déjà fait l'objet d'une transformation absolue depuis 1907. Déterminée en ce qui concerne ses lignes fondamentales par les tendances de l'Art Nouveau, la ville se construisit peu à peu à bon rythme, pendant que les ingénieurs militaires traçaient de nouvelles zones d'expansion et de nouveaux quartiers. Les années vingt commencèrent à Melilla par un coup dramatique produit par la guerre et qui mit un terme à l'optimisme et à l'ingénuité antérieurs. Le dénommé Désastre d'Annual de 1921, fut un événement trop proche pour qu'il passe inaperçu au sein de la société de Melilla. Nous pouvons donc dire qu'il y eut un avant et un après. Curieusement, l'Art Nouveau postérieur à 1921 devient plus serien et bourgeois, plus élégant et monumental, et en même temps il perdait la nouveauté, l'originalité et la force de ses débuts.

Et ce sera dans cette ambiance de ville cosmopolite, replète d'oeuvres Art Nouveau de haut niveau créatif, que l'on envisagera un changement nécessaire de formes. L'Art Nouveau s'était auto-détruit et il était nécessaire de chercher un substitut, une nouvelle image de modernité. Depuis les pages des revues espagnoles d'architecture, on interprétait alors cette nécessité de diverses manières. Les uns pensaient

que l'architecture devait offrir des solutions liées aux besoins, alors que d'autres discutaient sur des aspects plus esthétiques. Il est intéressant de souligner sur ce point la controverse critique reflétée dans la revue *Arquitectura* qui se moquait des architectes qui discutaient sur les aspects formels, notamment si dans les bâtiments les lignes décoratives horizontales devaient primer ou si ce devaient être les verticales.

Il est vrai que la ville pouvait assumer sans trop de problèmes un changement de style dans son architecture. Le changement n'impliquait pas de grands sacrifices quant à l'ensemble de la construction. Les régimes de travail, l'organisation de la construction, l'élaboration du projet, la trame artisanale autour de laquelle était axée l'architecture même et qui l'approvisionnait (feronnerie, charpenterie, plâtrerie, stucs, n'allaient pas du tout être affectés par un changement de modèles, par une variation des formes. C'est pourquoi, une fois déterminé le chemin à suivre, pour réaliser ce qui était prévu, il s'est avéré vraiment facile de le faire; orienter tout le système productif vers la finalité de la construction. Matérialiser le changement, c'est ce qui commence à se préparer dans l'architecture de Melilla entre 1926 et 1929. Nous avons choisi ces années-là parce que pendant cette courte période, le tournant s'est produit à partir de modèles Art Nouveau à tendance clairement géométrique, vers d'autres déjà nettement Art Déco.

## **LES ANTÉCÉDENTS: LA RECHERCHE D'UNE NOUVELLE MODERNITÉ ET L'IMPACT DU CINÉMA MONUMENTAL**

En 1926 l'ingénieur des mines Luis García Alix (auteur prolifique de bâtiments Art Nouveau) signe un projet de garage dans la rue Alfonso XIII. Ce premier projet sera rapidement transformé en Cinéma Perelló qui s'acheva en 1928, et dans lequel nous observons déjà l'apparition de détails ornementaux qui nous annoncent un changement. Sur la façade, nous trouvons des mascarons aux traits félins et on observe la géométrisation rigide de ses éléments décoratifs, tandis qu'à l'intérieur la loge principale révèle déjà l'élégance et le dessin propres à l'Art Déco (Fig. 1). Cependant, García Alix ne manqua pas de réaliser dans cette oeuvre un projet Art Nouveau fortement influencé par la Sezession Viennoise. Nous observons le même cas chez l'architecte Enrique Nieto avec les Entrepôts Montes, et surtout pour un projet d'envergure tel que le fut le Cinéma Théâtre Kursaal (1929) (Fig. 2). Dans le Kursaal, Nieto déploie d'un langage profondément déterminé par la monumentalité du géométrique, par la puissance des formes qui naissent directement de la Secesión, mais qui

en même temps s'éloignent radicalement de la production florale Art Nouveau caractéristique de l'architecture antérieure de Melilla.

Pour sa part, entre 1930 et 1931, le sculpteur Juan López López conçoit un des monuments les plus significatifs de la ville. Ce sculpteur, qui à l'époque étudiait à Madrid, élabore le monument aux Héros des Campagnes du Maroc, avec des formes totalement révélatrices du nouveau courant: un grand monolithe géométrique composé avec l'idée évidente de verticalité pour exprimer le mouvement avec vigueur. Dans cet ensemble, on peut apprécier des références à la sculpture espagnole de l'époque, entre autres à l'oeuvre du sculpteur Vitorio Macho. La Victoire ailée qui couronne le monument est un chant à la Victoire de Samothrace, un clin d'oeil au dynamisme hellénistique qui acquiert une grande importance et dont les formes correspondent pleinement à l'Art Déco: le mélange de l'image de la femme classique, l'énergie et surtout, une composition totalement dynamique, élément très apprécié par la nouvelle esthétique (Fig. 3).

Mais sans aucun doute, le grand stimulant de l'Art Déco à Melilla, l'oeuvre urbaine qui a le mieux défini et le plus influencé le développement de ce style dans la ville fut le Cinéma Monumental. Oeuvre d'un architecte de Carthagène, Lorenzo Ros Costa, le projet est signé en juin 1930 (Fig. 4). Le Monumental fut un événement urbain marquant à son époque, mais en même temps il établit tout un plan de travail sous la direction attentive de l'entrepreneur Agustín Sánchez (authentique chef de chantier). Celui-ci appliqua avec minutie les détails que l'architecte lui envoyait par lettre (puisque le technicien ne voulut pas prendre le bateau et par conséquent il n'alla jamais à Melilla). Les ateliers artisanaux durent se renouveler profondément quant à leurs modèles théoriques: les stucateurs expérimentaient de nouvelles tonalités chromatiques très différentes de celles de l'Art Nouveau, les plâtriers stylisaient les éléments décoratifs qui n'étaient plus à présent des fleurs et des guirlandes, mais des traits, des coupes, des géométrisations, des sgraffites... Tout un langage nouveau qui se transmet grâce à la feronnerie, la menuiserie, les plâtres, les lampes, les différents éclairages. Les références nous amènent à chercher des images semblables dans les grandes capitales de l'époque. Le hall, les escaliers, la galerie, nous transportent dans un monde de cinéma que Juan Antonio Ramírez (1993) a étudié avec tant de finesse; un monde de décors, de lumières, de contrastes. Le grand espace central est configuré par plusieurs étages de loges qui transportaient les habitants de Melilla vers les villes les plus éblouissantes, Paris, New York, sous des lampes qui faisaient vibrer des couleurs jusqu'alors inconnues: un gris-vert, des faïences d'or et d'argent oxydé. Il s'agissait d'un effort démesuré qui aboutissait le 3 mars 1932, jour de l'inauguration d'un bâtiment de 1350 mètres car-

rés et qui avait une capacité de 2500 places.<sup>1</sup> L'Art Déco était arrivé à Melilla et il ne l'avait pas fait de façon anonyme et silencieuse mais avec une des plus importantes mises en scène urbaines et sociales qui auraient pu se réaliser dans la ville.

## **L'ARRIVÉE DU ZIG-ZAG MODERNE À MELILLA. LE TRAVAIL DE L'ARCHITECTE ENRIQUE NIETO**

L'impact de l'oeuvre de Ros est confirmée quelques mois plus tard par un travail de celui qui jusqu'à ce moment là abati été le grand défenseur de l'Art Nouveau: l'architecte Enrique Nieto. En octobre 1930, il signe un projet de bâtiment au numéro 4 de la rue Reyes Católicos, dans lequel il déploie un langage totalement Art Déco: lignes brisées, décoration en sgraffite dans les concavités en relief, profils de balcon triangulaires et hexagonales, façade composée de grands pilastres qui s'achèvent en des corps géométriques précis. Nieto qui à l'époque avait déjà 50 ans, change de façon de faire, et il le fait avec la même facilité avec laquelle il avait dominé les formes de l'Art Nouveau (Fig. 5). Cette oeuvre représente les règles d'or d'un grand créateur, d'un dessinateur génial et d'un professionnel qui savait appliquer avec précision une gamme élégante à ses projets. Maintenant, l'idée bourgeoise de l'architecture continuait à triompher avec des formes différentes, mais en fin de compte, d'une façon ornementale et distinguée.

D'autre part, l'arrivée de la IIe République mit en scène un nouveau panorama politique et social pour l'Espagne en général et pour Melilla en particulier. La consolidation de l'Art Déco va se produire dans un nouveau contexte, un contexte de changements, d'incertitudes et qui, d'une certaine façon aura besoin d'une mise en scène, circonstance qui, dans le domaine urbain et artistique, sera facilitée par ce style.

Pendant cette période, Enrique Nieto va réaliser quelques unes de ses oeuvres les plus significatives. L'architecte sut modifier une manière de composer qui durant vingt ans lui avait donné des résultats magnifiques, et il assumait une esthétique dans laquelle sa manière de composer brille de nouveau de tout son éclat. Dans cet ensem-

1. Actuellement le Cinéma Monumental conserve seulement sa façade principale, car son intérieur et sa façade latérale n'existent plus. Une pratique honteuse de spéculation immobilière et de mauvais goût architectural, a permis un des attentats les plus graves contre le patrimoine de Melilla, mais, en même temps il constitua un stimulant qui permit une nouvelle prise de conscience de la part des habitants au moment de protéger leur patrimoine.

ble d'oeuvres, nous remarquerons l'Hôtel de Ville et plusieurs bâtiments au numéro 8 de la Avenida de la Democracia, au 8 de la rue General Chacel, au 11 de la Avenida et au 2-4 de la rue Cándido Lobera. Elles ont toutes une interprétation singulière parce que leur facture est pleinement Art Déco, mais leurs origines les plus évidentes appartiennent totalement au mouvement germanique de la Sezession. L'analyse est nette, le vieux maître de l'école de Barcelone avait déployé à Melilla jusqu'à ce moment-là un style ondulant et fleuri, mais à partir de 1930 il assume comme Art Déco des formulations qui se trouvent dans les courants Art Nouveau plus liés à la Sezession viennoise. De nouveau, nous voyons comment un des piliers fondamentaux de ce qui s'appela Art Déco, venait fondamentalement de l'Art Nouveau géométrisant associé à l'école viennoise. Cet Art Nouveau qui évolua vers des formes stylisées, monumentales, est celui que nous découvrons à Melilla chez Enrique Nieto et qui acquiert pleinement la forme du Zig-Zag Moderne.

L'Hôtel de Ville est un projet de 1933 (Fig. 6), qui surgit après la célébration d'un concours national où différents architectes, représentant des styles très divers, se présentèrent pour remporter le prix. Cependant Nieto sera chargé de formuler un projet définitif car sa proposition était, sans doute, la plus intéressante de toutes.

Construit sur un terrain irrégulier à la façade concave, il projette un bâtiment avec une structure très Beaux Arts, avec un axe central qui se détache entre deux grosses tours qui nous rappellent Hoffmann, et deux ailes latérales qui terminent chacune en deux corps de bâtiment qui encadrent l'ensemble. Les détails ornementaux font totalement partie du nouveau style: baies polygonales, figures géométriques, l'élégance des tours viennoises, menuiseries, feronneries, etc. La longue durée des travaux à cause de la Guerre Civile (il est inauguré en 1949) fut à l'origine de la réalisation en un style beaucoup plus classique et baroque de certains des salons intérieurs, tel que le Salón Dorado, tandis que d'autres espaces conservent complètement le design Art Déco comme c'est le cas pour le Salón de Plenos actuel.

Entre 1934 et 1935 Nieto projette un bâtiment en angle dans l'avenue de la Democracia (Fig. 7). L'idée de faire ressortir l'angle en établissant un axe vertical dans la structure de la façade couronné par un dôme hémisphérique est un élément nouveau chez cet architecte, et dans cette oeuvre il se matérialise avec une grande efficacité. Le langage de cette création nous met en rapport avec les tendances les plus cosmopolites de l'Art Déco, et cette fois-ci, éloignée de la Sezession. Bow-windows hexagonaux, hauts pilastres au chapiteau mixtiligne, rythmes et clairs-obscur de volumes sur la façade avec une disposition presque baroque, forment un des ensembles les plus monumentaux et impressionnants de tous ceux que Nieto met en oeuvre pendant cette période. Cepen-

dant, les références viennoises sont très claires dans d'autres projets, comme ceux qu'il exécute au numéro 8 de la rue General Chacel (1936) (Fig 8),<sup>2</sup> au numéro 11 de la Avenida (1936) (Fig 9) ou dans un ensemble d'immeubles aux numéros 2-4 de l'avenue Cándido Lobera, où il récupère ces couronnements verticaux propres au Sécessionisme,<sup>3</sup> dans une modulation des façades qui nous annonce une phase très ornementale de l'architecture (Fig 10).

C'est véritablement surprenant et cela prouve l'habileté de l'architecte catalan, la versatilité au moment où il utilise l'ancien comme du neuf, où il récupère les éléments de L'Art Nouveau viennois, pour le doter d'une nouvelle actualité. Et il y parvenait en adaptant parfaitement les formes dans de nouveaux contenus. Il démontrait ainsi comment la consommation d'images de la part d'une société avide de changement, pouvait être rassasiée en cherchant dans de vieux répertoires qui pouvaient encore offrir des modèles, des règles et surtout une adaptabilité à l'intérieur d'un Art Déco qui se présentait plus comme une confluence de tendances que comme une coupure avec l'architecture antérieure.

De plus, Nieto mène à bien cet ouvrage dans un contexte difficile, à cause de la venue à Melilla dès 1929 d'un jeune architecte spécialement doué en dessin, Francisco Hernanz Martínez. Hernanz va bouleverser le domaine de la construction à Melilla avec un dessin plus moderne, liée aux postulats de l'École des Architectes de Madrid où il avait reçu sa formation. Nous ne devons pas non plus exclure dans ce processus, l'influence que deux architectes tels que Mauricio Jalvo Millán et José Joaquín González Edo vont exercer à la fin des années vingt et au début des années trente à Melilla, avec l'exécution d'oeuvres qui rejetaient aussi l'art nouveau floral, sans aucune ornementation et qui fondaient leur effet décoratif sur les contrastes chromatiques produits par l'usage de carreaux de faïence bichromes sur les façades.

L'orgueil professionnel de Nieto l'amène à s'écarter tant de l'absence d'ornements éclectiques de Jalvo ou de González Edo, que de l'architecture moderne et aérodynamique de Hernanz. Hormis de rares exemples, Nieto forge pendant cette période, que nous pourrions appeler républicaine, une oeuvre fidèle à ses postulats antérieurs (toujours une architecture ornementée), en essayant de maintenir une séparation difficile avec l'architecture impressionnante d'Hernanz, qui va caractériser la ville jusqu'en 1936.

2. Authentique transposition d'une oeuvre de l'architecte Ferrés i Puig dans l'avenue de Gracia dans la Barcelone de 1916.

3. Par exemple, nous trouvons ces couronnements dans la gare du Nord à Valence, oeuvre de Demetri Ribes de 1906.



## LE TRIOMPHE DE L'ESTHÉTIQUE AÉRODYNAMIQUE: L'ART DÉCO ET L'OEUVRE DE FRANCISCO HERNANZ MARTÍNEZ

Francisco Hernanz Martínez (1896) fut un professionnel formé à l'école d'Architecture de Madrid; il appartenait à la Génération dénommée de 1923 (celle de Luis Gutiérrez Soto). Sa façon de concevoir un projet sera foncièrement différente de celle de Nieto, à cause de la différence d'âge mais aussi à cause des sensibilités divergentes dont font montre les deux écoles espagnoles d'architecture desquelles ils procédaient: Madrid et Barcelone.

Non seulement Hernanz opposait à Nieto sa jeunesse, mais aussi une nouvelle façon de concevoir l'architecture, visible non seulement dans l'approche formelle des bâtiments mais encore dans une étude plus élaborée des intérieurs et du dessin. Son arrivée à Melilla se produit en octobre 1929 en raison de son affectation en tant qu'architecte de Constructions Civiles du Protectorat qui avait son siège à Beni Enzar. Même s'il était chargé de tous les travaux officiels de la zone Orientale du Protectorat, nous pouvons affirmer que dès cette date jusqu'en novembre 1916 (date de son départ pour Tétouan), il va réaliser à Melilla un énorme travail d'élaboration de projets et de construction de bâtiments privés.

Hernanz assume pendant ces années-là le rôle de l'architecte rénovateur, d'un choix nouveau et c'est pourquoi il signe un nombre vraiment surprenant de projets. Pour certains, il suit plutôt la ligne ornementale et il réalise plusieurs oeuvres appartenant aux modulations les plus zigzagantes du style Art Déco. Nous l'observons dans deux immeubles de 1932, l'un au numéro 6 de la rue Gran Capitán et l'autre au numéro 15 de la rue Fernández Cuevas. Cependant la véritable originalité de Hernanz commence à être perceptible dans ses propositions les plus dépourvues d'ornements, où il joue avec les volumes en créant des modulations audacieuses qui surprisent la société de Melilla et qui provoquent même quelque critique, à cause de leur témérité.<sup>4</sup> Néanmoins, l'abondance de sa production exclut toute idée de rejet populaire de ses propositions, et nous devons penser plutôt tout le contraire.

4. Nous trouvons une des rares critiques sur l'architecture dans les medias de Melilla dans la revue *Vida Marroquí*, janvier 1936, numéro 474, «nuestra ciudad «se moderniza» a paso gigantesco, perdiendo con ello su característico sello de españolismo. Así vemos la entrada a la carretera de Hidum, calle Carlot de Arellano a cuyo fondo se observa la iniciativa de cubistas edificios que le dan un aire extranjerizante, cuanto tanto bello puede realizarse de estilo verdaderamente andaluz...».

Entre 1932 et 1933 il réalise un de ses bâtiments les plus convaincants avec les profils les plus géométriques. Au numéro 1 de la rue Ibáñez Marín (Fig. 11), il réalise le projet d'un bloque d'habitations avec deux façades qui forment un angle droit, et il utilise le sommet pour situer des balcons quadrangulaires, ce qui produit une perspective dans laquelle se combinent des volumes pratiquement sans éléments ornementaux, sauf les bandes horizontales caractéristiques des dessins aérodynamiques. La perspective de ce bâtiment est réellement privilégiée grâce à son emplacement urbain, et ce fut sans aucun doute une vitrine parfaite de la manière dont il concevait la modernité.

Après la construction de ce bâtiment nous n'en trouvons aucun autre dans lequel il manifeste de façon aussi ostensible son goût pour les formes quadrangulaires, cubiques et anguleuses sauf dans une oeuvre au numéro 25 de la rue General Astilleros (Fig. 12) que nous analyserons plus avant. Toutes ses oeuvres postérieures s'inclineront, obéissant probablement au désir des propriétaires, vers des modulations courbes, qui s'avèrent plus harmonieuses au regard et qui permettent une plus grande plasticité. Entre 1933 et 1936 l'activité de Hernanz devient frénétique et les exemples en sont nombreux.

Dans certains cas, il se révèle tout à fait proche des postulats expressionnistes de Mendelshon, comme nous pouvons le voir dans une oeuvre pour Bertila Seoane au numéro 15 de la Avenida de la Democracia (Fig. 13), qui nous rappelle l'immeuble de la Berliner Tageblatt de Berlin. Dans cette même rue, les propositions structurelles sont différentes pour les sept bâtiments consécutifs qu'il réalise, chacun d'eux présentant une formulation esthétique différente. Il utilise par exemple les surfaces les plus courbes et élégantes au numéro 9 (1934) (Fig. 14), avec une façade qu'il élabore avec des balcons assemblés qui recherchent cet étonnant aspect machiniste, en jouant avec les contrastes de couleur et les successions de dessins, etc.; éléments que nous retrouvons aux numéros 11 (Fig. 15), 13 et 14 de la même rue (1935). Pour chacun d'eux, Hernanz arrive à démontrer son habileté en tant que rénovateur, en montrant ce qui alors paraissait difficile à comprendre dans une ville monopolisée par l'ornementation figurative: que la combinación de volumes, l'articulation chromatique de façades et la disposition étudiée des éléments, obtenait des effets décoratifs aussi importants ou même plus que les modèles ornementaux antérieurs.

En fait, celle qui prétendait être une nouvelle architecture n'était autre qu'une révolution de formes, une façon nouvelle de continuer à produire une belle architecture, élégante, mais avec un langage apparemment opposé. L'intersection et la combinaison des lignes verticales (on utilise habituellement le pan coupé pour rompre l'horizontalité) avec les lignes horizontales (balcons, belvédères), obtenait un dynamisme très caractéristique de cette architecture; tendance plongée dans la recherche

d'effets de vitesse, admiration pour l'esthétique des bateaux et des avions, qui étaient sans aucun doute les nouveaux mythes d'une modernité qui se présentait comme raffinée et subtile. C'est pour cette raison que c'est aussi Art Déco.

Le Zig-zag Moderne et l'esthétique aérodynamique semblent être deux approches esthétiques très différentes mais au fond, elles constituent une même façon de concevoir le dessin architectural. En définitive, elles légèrent la même idée de ville: une métropole élégante et bien conçue.

Le lien avec la machine cesse d'être une inspiration ou une métaphore pour se transformer, en réalité, en différentes oeuvres liées directement à des familles associées au commerce de l'automobile. C'est le cas de la maison, à tendance aérodynamique, qu'il construit entre 1933 et 1936 pour la famille Parres au numéro 41 de la rue O'Donnell (Fig. 16), ou de cet audacieux immeuble prismatique qu'il conçoit pour la même famille, comme siège du concessionnaire de la marque Chevrolet, au numéro 25 de la rue General Astilleros. Ce dernier présente de larges bandes horizontales qui se détachent chromatiquement pour rompre la monotonie de ses façades.

Les dernières oeuvres de Hernanz à Melilla sont un projet pour Marcelo Azu-lay dans la rue General Pintos (1935) (Figs. 17 et 18), qui résume parfaitement les contradictions d'une ville limitée, tout compte fait, dans ses aspects constructifs, car le contraste entre le projet et la réalisation, montre clairement les limitations au moment de concrétiser l'idée de l'architecte, parfois utopique. Cependant, tant le projet que la réalisation persistent comme de magnifiques exemples du désir d'avant-garde. Finalement en 1936 il établit le projet d'un bâtiment qui constituera son dernier ouvrage à Melilla, une maison au numéro 6 de la rue Sidi Abdelkader (Fig. 19), dans laquelle il semble avoir voulu nous montrer une preuve de son haut degré de compétence, et qui sans aucun doute est une des meilleures oeuvres aérodynamiques non seulement de Melilla mais aussi de l'architecture espagnole elle-même.

1936 nous montre deux professionnels profondément différents. Cette année-là, Nieto fit le projet de deux maisons, l'une au numéro 8 de la rue General Chacel et l'autre au numéro 11 de la rue Avenida, tandis que Hernanz signait son projet dans la rue Sidi Abdelkader. Cependant le départ précipité de Hernanz de Melilla nous dévoile a posteriori une réalité intéressante; la prétendue différence n'était rien d'autre qu'une façon de distinguer leur propre production par rapport à celle de l'autre. Une façon d'accentuer leurs propres caractéristiques par rapport à l'activité de l'architecte concurrent.

Étonnamment, lorsque Nieto se retrouve de nouveau seul dans la construction de la ville, il n'aura aucun problème pour assumer les enseignements de Hernanz et

pour les matérialiser dans de nouvelles oeuvres et solutions: c'est le troisième et le dernier chant du cygne du génial architecte catalan qui, à ses 60 ans, commence une nouvelle aventure esthétique.

## L'ART DÉCO ET LES ARTISANATS DE LA CONSTRUCTION

Au cours de tout ce processus de production et d'adaptation de formes et dans cette série de bâtiments auxquels nous venons de faire référence, il existe logiquement le reflet de la volonté de leurs créateurs respectifs, la volonté intégrée au projet. Mais en même temps, à partir de la rénovation que supposa pour la pratique artisanale la construction du Cinéma Monumental, tous les ateliers de Melilla commencèrent le renouvellement de leurs lignes de création-production et ils le firent en acceptant pleinement les formules Art Déco qui s'imposèrent sans trop de résistances.

Nombreux sont les exemples qui nous révèlent ce changement. Le traitement du coloris sur les façades prétend tester une nouvelle formule de recherche de la nouveauté en se basant sur l'utilisation de couleurs peu utilisées jusqu'à ce moment-là. Des tonalités peu usuelles surgissent pour le traitement des intérieurs et même des façades, mais nous nous occuperons de ce sujet plus avant. Les halls d'entrée se revêtent de carreaux de faïence de couleur jaune qui s'harmonisent avec des franges noires. Les plafonds se couvrent de stucs oranges et verts, accompagnés de plafonniers en plâtre parsemés de traits et de lignes fulgurantes.

La menuiserie est un autre des travaux artisanaux où le Déco se déploie avec une plus grande profusion, en combinant la sculpture caractéristique en géométrisations, traits, coupes et jeux géométriques qui donnent de très bons résultats sur le bois. Les ouvertures supérieures des portes principales d'entrée aux bâtiments adoptent aussi des formes géométriques où le fer forgé a aussi son rôle dans cette compénétration recherchée dans une oeuvre d'art qui prétend être totale. Les halls d'entrée nous ouvrent de nouvelles réalisations, les contre-portes, les mains courantes des escaliers qui prennent des formes délirantes avec toutes les combinaisons possibles, le fer forgé des escaliers eux-mêmes, espace ouvert à la sériation, aux combinaisons de lignes horizontales et verticales et à la créativité débordante (Fig. 20).

Un élément intéressant de cette profusion décorative est de constater comment la majeure partie de la décoration que nous pouvons trouver dans les immeubles de Melilla correspond à la phase géométrique ou zigzagante du style, et que très rares sont les cas dans lesquels les formes aérodynamiques sont adoptées par les artisanats.

Nous trouverons logiquement beaucoup de cas de bâtiments aérodynamiques, dans lesquels, les formes artisanales correspondent à l'autre tendance, en démontrant une fois de plus comment la conception même de l'oeuvre d'architecture recherche une image de beauté, qui prétend se constituer en une oeuvre d'art avec un caractère proche de l'oeuvre sculpturale. C'est pourquoi, dans tous les bâtiments, l'architecte cherche et travaille précisément cette image visuelle du bâtiment, encastré dans la trame urbaine, et en étudie sa situation dans le p  t   de maisons et en favorise ses caractéristiques les plus plastiques et sensorielles (Fig. 21).

## **LE TRIOMPHE DE LA COULEUR: L'ARCHITECTURE SGRAFFI  E DE ENRIQUE NIETO**

L'Espagne ne peut se libérer de certaines dates qui ont marquées tragiquement son histoire la plus récente. 1936 est l'une d'elles, et cette année-là tient lieu de rupture inévitable pour une époque. Si l'on parle d'architecture, les conséquences sont évidentes parce que le nouvel état qui surgit après la guerre favorise un nouveau style, une nouvelle façon de comprendre l'architecture en tant que message politique. Ce qui logiquement pouvait provoquer une réflexion: que l'Art Déco pourrait être remplacé ou même identifié comme étant un art républicain. Cependant, l'état ne sut ou ne put donner une cohérence formelle à ses souhaits, c'est pourquoi l'Art Déco et son sort, furent plus liés à des questions personnelles qu'à des questions idéologiques.<sup>5</sup> En résumé, si l'architecte ou les professionnels qui avaient cultivé le style s'étaient engagés politiquement avec les idées républicaines ou progressistes, la mort ou l'exil en finirent radicalement avec leurs productions. Mais dans d'autres localités, les architectes qui avaient été unis à l'Art Déco, s'attachèrent aux idées du nouveau Régime de Franco. Ils n'eurent donc pas besoin de changer leurs codes esthétiques. Ce fut le cas de Melilla, même si la guerre provoqua, indirectement, le départ de Francisco Hernández pour assumer la direction du Service d'Architecture du Protectorat au Maroc. Enrique Nieto se retrouvait comme le seul architecte de la ville.

5. En 1940, on construit un monument à la mémoire des combattants du camp nationaliste, et les formes qu'adopte le sculpteur Vicente Maeso sont nettement Art Déco, et elles sont symbolisées dans l'aigle qui sert de fronteau à l'ensemble.

Le plus surprenant fut, qu'alors, le vieux professionnel adopta avec vigueur tous les enseignements qu'Hernanz avait exprimés dans la ville. Nous pourrions interpréter que pendant que l'architecte aérodynamique demeure dans la ville, Nieto réalise des projets qui font partie de ce mélange entre Déco et Sécession, mais dès qu'il se retrouve seul, il adopte les formes aérodynamiques et expressionnistes dans la pratique de son métier. Et ce chapitre est, sans doute, son chant du phénix, bien qu'il soit mené à bien avec une spendeur qui surprend par ses résultats et qui nous découvre un auteur versatile et qui possède une grande capacité d'adaptation.

En 1937 et en 1939 nous remarquons deux oeuvres dans lesquelles Enrique Nieto expérimente le chemin d'un nouvel épisode de son architecture. Au numéro 7 de la rue Gerona (1937) (Fig. 22) il réalise un projet de d'immeuble où les formes cubiques déterminent une façade traitée asymétriquement. Nous sommes surpris par le mirador dépouillé, conçu avec une rationalité que jamais auparavant nous n'avions observé chez Nieto. On le remarque aussi par l'utilisation des parements extérieurs avec des stucs aux tons rougeâtres sgraffiés en plaques verticales et horizontales aux formes géométriques de contenu éminemment Art Déco.<sup>6</sup> En 1939 il construit un grand bâtiment au numéro 24 de l'avenue Duquesa de la Victoria (Fig. 23) qui est aussi marqué par les formes cubiques des ses deux miradors latéraux avec une composition prismatique. Ce serait du rationalisme sans ornements si ce n'était parce que toute la superficie du bâtiment est stucquée et offre d'abondants sgraffites aux tons orangés, ce qui pourvoie l'ensemble d'un chromatisme qui produit un impact réel dans l'ensemble de la rue et qui sans ce coloris passerait complètement inaperçu. Dans ces deux constructions, Nieto suit curieusement le même chemin qu'avait entrepris Hernanz, à savoir, expérimenter les formes cubiques pour commencer ensuite l'exploration avec des formes arrondies, aux profils adoucis.

Plusieurs projets de Nieto élaborés dans la première moitié des années quarante nous situent dans cette dynamique. Bâtiments qui, aux numéros 21 (Fig. 24) et 16 de la rue Aragón, au numéro 12 de la rue Ibáñez Marín, au numéro 2 de la petite place de Jaén, ou aux numéros 2 et 1 de Sagasta, nous présentent des projets de maisons individuelles, dont la façade ou les façades marquées par des miradors ou corps cu-

6. Ces formes sgraffiées ne sont pas nouvelles à Melilla et nous les avons déjà vues dans certains projets de Francisco Hernanz dans la rue Fernández Cuevas et dans la Avenida de la Democracia.

briques aux profils très arrondis s'assemblent avec une liberté de composition. Des bâtiments qui présentent dans leur grande majorité la façade stuquée avec des couleurs très vives: des couleurs rougeâtres, des oranges, des verts, qui offrent un fort contraste chromatique. La décoration sgraffiée Art Déco se situe sur les fenêtres, les pans de mur, ou même dans la majeure partie de la superficie disponible. Ils forment des motifs répétitifs avec des lignes, des cercles de traits, des bandes verticales, des feuilles de palmier stylisées et une calligraphie ornementale débordante.

Il se mêle dans ces oeuvres une composition qui plonge ses racines surtout dans l'architecture expressionniste, dans les effets sculpturaux de volumes, et qui s'enveloppe dans une élégante peau stuquée avec des tons marmoréens et décorée avec des sgraffites. L'oeuvre la plus significative fut un bâtiment au numéro 39 de la rue Jacinto Mendoza (Fig. 25), aujourd'hui disparu, qui modulait sa façade avec des saillies courbes pleines de sgraffites à la texture très originale. On pouvait aussi voir ces dessins dans une série de constructions dans la rue Mar Chica, également disparus. La conservation de ces façades stuquées est d'une grande complexité à cause de la fragilité de leurs matériaux et leur disparition progressive fut une constante au cours des dernières décennies.

Ces textures s'appliquèrent aussi sur des immeubles, telle la rénovation d'un bâtiment éclectique au numéro 9 de la rue Sidi Abdelkader (Fig. 26), où Nieto joua avec les deux façades et avec le pan coupé pour produire une superficie dynamique et totalement couverte de stucs et de sgraffites.

Dans d'autres cas, Nieto joue avec ces compositions, mais en évitant d'utiliser le stuc, et il crée des oeuvres qui se situent plus dans la ligne dépourvue d'ornements bien que dotée d'une grande force expressive. On remarque parmi toutes, une oeuvre au numéro sept de la rue Juan Rios (Fig. 27), dans laquelle la hauteur du bâtiment lui permet de jouer avec le volume en utilisant un centré au premier étage, et deux latéraux au deuxième étage, créant ainsi une des façades les plus séduisantes, car insolite, de toute cette époque, un dernier clin d'oeil à l'avant-garde européenne dans l'architecture de Melilla.

Plus tard, et révolue cette époque où il arrive à fusionner l'avant-garde avec l'Art Déco, l'architecte de 65 ans va entrer peu à peu dans une phase finale, puisque la possibilité de continuer à offrir des modèles de modernité était déjà épuisée. Et bien que nous voyions des clin d'oeil aérodynamiques dans certaines constructions comme dans le bâtiment aux numéros 7-9 de la rue Villegas (1947-1949), nous pouvons considérer que l'Art Déco avait déjà touché à sa fin. Ce qui est aussi très évident si nous observons comment les différents artisanats et les ateliers cessent d'utiliser le style des traits et des lumières dans tous les éléments décrits antérieurement.

L'incroyable persistance de l'Art Déco à Melilla, jusque vers le milieu des années quarante, est intimement liée à celle qui fut aussi l'extraordinaire prolongation de l'Art Nouveau. Tous deux sont des phénomènes caractéristiques d'une ville qui assumait ces courants avec énergie parce qu'elle était plongée dans un processus de recherche de la modernité basé sur les formes. Processus au cours duquel il s'avère extrêmement difficile d'établir un changement, d'interrompre le courant.

C'est l'ingénieur catalan Carlos Buhigas qui nous offre tardivement la dernière étincelle Art Déco. En 1971, il construit une fontaine lumineuse pour le monument des Héros de las Campañas situé sur la Plaza de España, ce qui donne de la luminosité et de la couleur et apporte à Melilla les échos tardifs de l'exposition de Barcelone de 1929.

Par conséquent, Melilla, considérée exclusivement jusqu'à nos jours comme une ville Art Nouveau, doit être cependant définie avec plus de justesse comme ville de l'Art Nouveau et de l'Art Déco.



## FUENTES DOCUMENTALES Y BIBLIOGRAFÍA – SOURCES DOCUMENTAIRES ET BIBLIOGRAPHIE

Los proyectos de arquitectura referenciados en este artículo forman parte del Archivo Histórico de la Ciudad Autónoma de Melilla, que custodia los fondos de la antigua sección de Fomento del Ayuntamiento de la ciudad. Proyectos, planos y documentación administrativa permiten la reconstrucción fragmentada de este capítulo de su arquitectura. Estos proyectos ya han sido reseñados y analizados en Bravo Nieto, Antonio (1996 y 1997) y Gallego Aranda, Salvador (1996).

Les projets d'architecture référenciés dans cet article font partie des Archives Historiques de la Ville Autonome de Melilla, qui conserve le fonds de l'ancienne section d'Urbanisme de l'Hôtel de Ville de la cité. Les projets, les plans et la documentation administrative permettent la reconstruction fragmentée de ce chapitre de son architecture. Ces projets ont déjà été décrits et analysés dans Bravo Nieto, Antonio (1996 et 1997) et Gallego Aranda, Salvador (1996).

Abellan y García Polo, Carmelo (1942). *Memoria de la actuación del Ayuntamiento de Melilla en el año de 1941, redactada por el secretario D. Melilla*: Artes Gráficas Postal Express, s.d., p. 313.

Abellan y García Polo, Carmelo (1949). *Memoria de la actuación del Excmo. Ayuntamiento de Melilla durante los años 1942 al 1948, redactada por el secretario de la Corporación D. Melilla*: Cooperativa Gráfica Melillense, p. 408.

Bravo Nieto, Antonio (1993). «El teatro como símbolo arquitectónico. Melilla y Tánger en torno a 1911: modernismo y secesión». En: *Arquitectura y Ciudad III. Seminario celebrado en Melilla, los días 24, 25 y 26 de septiembre de 1991*. Madrid: I.C.R.B.C., p. 351 a 364.

Bravo Nieto, Antonio (1996). *La construcción de una ciudad europea en el contexto norteafricano. Arquitectos e ingenieros en la Melilla contemporánea*. Melilla-Málaga: Ciudad Autónoma-Universidad, p. 700.

Bravo Nieto, Antonio (1996). «La mirada africana: entre el Art Déco y el clasicismo. Aproximación al arquitecto Manuel Latorre Pastor». *Boletín de Arte*, n.º 17, Málaga, universidad, p. 327 a 347.

Bravo Nieto, Antonio (1997). *La ciudad de Melilla y sus autores. Diccionario biográfico de arquitectos e ingenieros, finales del siglo XIX y primera mitad del XX*. Melilla: Ciudad Autónoma, p. 211.

- Bravo Nieto, Antonio (1999). «El estuco esgrafiado. Colores y formas en la arquitectura melillense de la primera mitad del siglo XX». *Boletín de Arte*, n.º 20, Málaga, departamento de historia del arte, p. 593 a 614.
- Camacho Martínez, Rosario (1986). «Las sugerencias del art déco en la arquitectura de Melilla». *Boletín de Arte*, n.º 7. Málaga: Universidad, p. 155 a 167.
- Camacho Martínez, Rosario (1992). «El arquitecto Lorenzo Ros y Costa y la difusión del art déco en Melilla». En: *Arquitectura y ciudad. Seminario celebrado en Melilla, los días 12, 13 y 14 de diciembre de 1989*. Madrid: ICRBC., p. 57 a 66.
- Gallego Aranda, Salvador (1995). «D. José González Edo: un primer paso hacia el racionalismo en la arquitectura melillense». *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, n.º 16, pp. 235-248.
- Gallego Aranda, Salvador (1996), *Enrique Nieto en Melilla: la ciudad proyectada*. Granada: Universidad y Centro Asociado a la UNED en Melilla, p. 579.
- Gallego Aranda, Salvador (2005). *Enrique Nieto 1880-1954. Biografía de un arquitecto*. Melilla: Fundación Melilla Ciudad Monumental, p. 239.
- García Mercadal, F. (1927). «Horizontalismo o verticalismo». *Arquitectura*, n.º 93. Madrid, enero de 1927, p. 19 a 22.
- Perez Rojas, Javier (1987). «Sobre la arquitectura del cine en España. El cine Monumental de Melilla». *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas. Actas del simposio nacional de Historia del Arte, CEHA. Málaga-Melilla, 1985*. Málaga: varios editores, p. 275 a 290.
- Perez Rojas, Javier (1990). *Art déco en España*. Madrid: Cátedra, p. 645.
- Ramírez, Juan Antonio (1993). *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Suarez Garmendia, Miguel Ángel (1981). «Sobre la metamorfosis del Cine Monumental y otros anexos». *El Telegrama de Melilla*. 26 de mayo de 1981.



Fig. 1. Teatro cine Perelló.  
Ingeniero Luis García Alix,  
1926-1928.



Fig. 2. Cine Kursaal (actual  
Nacional). Arquitecto Enrique  
Nieto Nieto, 1929.

Fig. 3. Monumento a los  
Héroes de las Campañas de  
Marruecos. Escultor Juan  
López López, 1930-1931.



Fig. 4. Monumental Cinema.  
Arquitecto Lorenzo Ros  
Costa, 1930.





Fig 5. Edificio en la avenida Reyes Católicos, 2. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, 1930.



Fig 6. Palacio Municipal, actual Palacio de la Asamblea de Melilla. Arquitecto Enrique Nieto, 1933-1948.

Fig. 7. Edificio en la avenida  
de la Democracia. Arquitecto  
Enrique Nieto Nieto,  
1934-1935.





Fig 8. Edificio en la calle General Chacel, 8. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, 1936.

Fig. 9. Edificio en la avenida  
Juan Carlos I, 11. Arquitecto  
Enrique Nieto Nieto, 1936.







Fig 10. Edificio en la calle  
Cándido Lobera, 2-4.  
Arquitecto Enrique Nieto  
Nieto, primera mitad años  
treinta.



Fig 11. Edificio en la calle  
Ibáñez Marín, 1. Arquitecto  
Francisco Hernanz, 1932-  
1933.

Fig. 12. Edificio en la calle  
General Astilleros, 25.  
Arquitecto Francisco Hernanz  
Martínez, 1933.



Fig. 13. Edificio en la avenida  
de la Democracia, 15.  
Arquitecto Francisco Hernanz  
Martínez, primera mitad  
años treinta.





Fig. 14. Edificio en la avenida de la Democracia, 9.  
Arquitecto Francisco Hernanz Martínez, 1934.



Fig. 15. Edificio en la avenida de la Democracia, 11.  
Arquitecto Francisco Hernanz Martínez, 1935.

Fig. 16. Edificio en la calle  
General O'Donnell, 41.  
Arquitecto Francisco Hernanz  
Martínez, 1933-1936.



Fig. 17. Proyecto de edificio  
en la calle general Pintos.  
Arquitecto Francisco Hernanz  
Martínez, 1935.

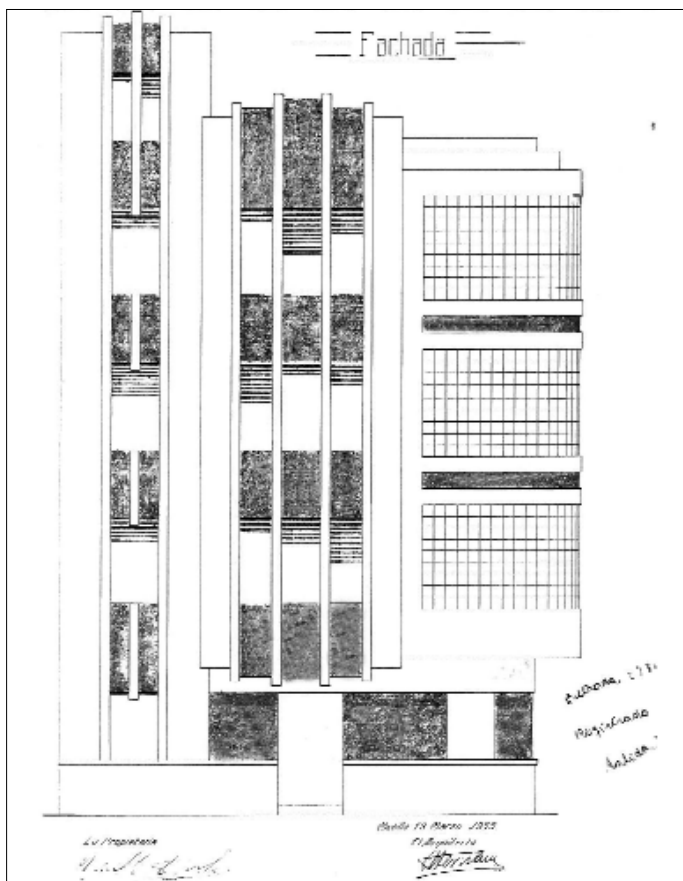




Fig 18. Edificio en la calle general Pintos. Arquitecto Francisco Hernanz Martínez, 1935.

Fig. 19. Edificio en la calle  
Sidi Abdelkader, 6. Arquitecto  
Francisco Hernanz Martínez,  
1936.





Fig 20. Puerta en un edificio de la calle Cardenal Cisneros, 2. Arquitecto Enrique Nieto, 1934-1935.

Fig 21. Puerta en un edificio  
de la avenida de la  
Democracia. Arquitecto  
Enrique Nieto Nieto,  
1934-1935.







Fig 22. Edificio en la calle Gerona, 7. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, 1937 (desaparecido).

Fig 23. Edificio en la avenida  
Duquesa de la Victoria, 24.  
Arquitecto Enrique Nieto  
Nieto, 1939.





Fig. 24. Edificio en la calle Aragón, 21. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, primera mitad años cuarenta.



Fig. 25. Edificio en la calle Jacinto Ruiz Mendoza, 39. Arquitecto Enrique Nieto Nieto, primera mitad años cuarenta (desaparecido).

Fig. 26. Edificio en la calle  
Sidi Abdelkader, 9. Arquitecto  
Enrique Nieto Nieto, primera  
mitad años cuarenta.



Fig. 27. Edificio en la calle  
Juan Ríos, 7. Arquitecto  
Enrique Nieto, 1942-1944.



# EL ART-DÉCO EN CASABLANCA

Abderrahim Kassou

Casamemoire, Casablanca, Marruecos

## INTRODUCCIÓN

La ciudad de Casablanca, capital económica de Marruecos, concentra el 60 % de la actividad económica y el 15 % de los habitantes del país. Se extiende sobre centenares de kilómetros y acoge más de 4 millones de habitantes, está rodeada por un puerto muy activo en el Atlántico. Considerada como una ciudad sin pasado, contrariamente a las ciudades imperiales como Fez o Marrakech, Casablanca fue fundada, no obstante, mil años antes de J.C., habiendo conocido el lugar una población humana hace millares de años. Durante el siglo XX, Casablanca se ha recuperado bastante de su existencia caótica.

La expansión de la gran aglomeración de Casablanca se debe a una forma de asentamiento horizontal y discontinuo en la ocupación de superficies. Tal fenómeno da lugar a una infraestructura costosa (mantenimiento de carreteras, distribución de redes, saneamiento...) y largos desplazamientos diarios. Los servicios juegan un papel primordial en Casablanca. Esta ciudad representa en efecto, un centro de intercambios, de distribución y de atracción a escala de la totalidad del territorio, una función que fue posible gracias a la existencia de una red de comunicación eficaz, que une la aglomeración al resto del país y al mundo: red ferroviaria, red vial, pero, sobre todo, una red urbana jerarquizada donde cada elemento reproduce a una escala inferior dicha función de distribución y de atracción.

La historia urbana reciente de Casablanca es rica en acontecimientos. *«Son raras las veces en que un lugar tuvo un destino tan rápido y con una gran influencia sobre el país. Rara vez un pequeño terruño ha sido llevado en cincuenta años al rango de gran ciudad internacional, presentando a secas, tanto sus vicisitudes, sus riquezas, sus miserias como su grandeza para que sirvan de moraleja. Tenemos allí, en un apasionante compendio, lo mejor y lo peor de lo que se puede hacer, y Casablanca puede tener tanto para el especialista como para el ciudadano normal,*

*el mismo valor educativo que la proyección de una película donde se muestra, en acelerado, el crecimiento de una planta desde la semilla depositada en la tierra hasta el fruto».*<sup>1</sup>

En efecto, el dinamismo económico, el vigor y el espíritu pionero que reinaban en la ciudad a principios del siglo XX se traducen en el espacio urbano. El urbanismo colonial, urbanismo de conquista de un territorio, entraba en competición con una ciudad que no lo esperaba y donde todo se construye en todos los sentidos. La arquitectura que se desarrolla, rica y variada, contrariamente, no tenía nada que envidiar a los debates estilísticos que recorrían Europa. Los edificios más innovadores se multiplicaban. Los arquitectos formados en Europa o en África del norte están animados por la atmósfera innovadora que reina en Casablanca. Ya que podían realizar edificios de envergadura en los diferentes estilos del momento. Libres en sus orientaciones, encontrarán en la arquitectura tradicional marroquí un correspondiente para con el movimiento cubista (techos, terrazas, vestigios) y en la artesanía local (Azulejos, hierros forjados) los elementos de decoración propios en la arquitectura Art-Decó o Neo-árabe. A partir de los años treinta y cuarenta, la arquitectura se libera cada vez más de la decoración y desarrolla un vocabulario en horizontal de llenos y vacíos. El movimiento moderno encuentra en Casablanca un terreno propicio para su expresión.

Tras la posguerra, los movimientos nacionalistas se multiplican en la ciudad, dando lugar a manifestaciones violentas. Como réplica a tal fenómeno, la Residencia General encarga a Michel Ecochard hacerse cargo del desarrollo urbano y adoptar una política de viviendas para la población, con objeto de acabar con las chabolas, lugar donde proliferaban los movimientos de lucha urbana. Esto da lugar por una parte, a un esquema primordial moderno basándose sobre la creación de zonas y una red viaria dinámica, y por otra parte a ciudades vivienda con una arquitectura moderna.

El objeto del presente artículo versa sobre las particularidades del Art-Decó de Casablanca. A tal propósito, presentaremos sucintamente la historia de la ciudad hasta el acontecimiento de la segunda guerra mundial. Después estudiaremos en particular los estilos arquitectónicos de entreguerras, especialmente el Art-Decó.

1. Ecochard M., *Casablanca, le Roman d'une Ville*, Editions de Paris, París 1955, p. 133.

## HISTORIA DE LA CIUDAD

### *Elementos sobre el nacimiento de la ciudad*

Las investigaciones arqueológicas han revelado que la ciudad de Casablanca fue ocupada desde la prehistoria. Osamentas y vestigios de campamentos han sido encontrados en el área de Sidi Abderrahman cerca de la ciudad actual. El origen de Anfa, antiguo nombre de la ciudad, se sitúa para muchos autores entre el fin del siglo VI y principios del VII.<sup>2</sup> Un texto del siglo XI menciona la existencia, cerca de este enclave, de una ciudad mercantil *bereber* llamada Anfa, capital del reino *Berguata*, Estado de doctrina Jarijí.<sup>3</sup> El Estado de Berguata desapareció con la llegada de Almohades,<sup>4</sup> habiendo subsistido durante cuatro siglos. Destruída por primera vez por los Almohades y la segunda por los portugueses, la antigua Anfa volverá a ver la luz poco a poco con la llegada de los Merinies<sup>5</sup> y los Alaouies.<sup>6</sup>

León el Africano describe así la ciudad en la época Meriní. Basándose sobre relatos, dado que la ciudad ya había sido destruida en su nacimiento: «*Anfa es una gran ciu-*

2. Dernouny M., Léonard G., *Casablanca, la parole et la trace*, Edition Afrique Orient, Casablanca, 1987, p. 11.

3. Adepto del Jariyismo (de Jaraya: salir) Cisma del Islam formado por los partidarios de Ali que abandonaron en Siffin en 657 después de que éste decidiera aceptar un arbitraje político humano por un conflicto de orden trascendente: la batalla por el califato (sucesión) a los pedidos de la comunidad. Su fórmula de adhesión era «*lâ hukma illâ billâh*» (el juicio sólo pertenece a Dios). Predican la igualdad entre todo el que cree. Elige al jefe de la comunidad para su conocimiento y su piedad sin distinción de raza o ascendencia. Este movimiento está formado por varias tendencias: Sufrismo, Ibadismo, Azraqismo et Najadât. Este movimiento es la primera corriente musulmana que llegó al Magreb pero sufrió muchas persecuciones más tarde. Sólo el Ibadismo existe aún hoy día.

4. Dinastía berberisca de Marruecos. Fundada por Muhammad Ibn Tumart, sucedió al Almorávide en Marrakech y reinó de 1147 a 1269 en el África septentrional y el sur de España.

5. Los Meriniés son una dinastía que pertenece al grupo de los Zenatas que reinó de 1258 a 1465 y que tenía como capital Fez. Desde los 1275 los Meriniés participaron activamente en la ayuda del reino de Granada contra los ataques Cristianos, pero en 1340 su derrota en la batalla de Tarifa o (Batalla del Salado) ante la coalición entre Castilla y Portugal marcó el final de sus intervenciones en la Península Ibérica.

6. La dinastía Alaouí toma el poder en Marruecos desde el siglo XVII. Los jefes alaouies, o hasanies, son originarios de *Yanboâ an-Nakhil*, un oasis situado en la península árabe y que se instalan a partir del siglo XIII en Tafilalet.

dad al borde del océano [...]. Fue una ciudad refinada y muy próspera ya que su territorio era excelente para toda clase de cereales. Presenta en verdad el más bonito lugar de todo el África: está rodeada por todos los lados, excepto al Norte al borde del mar, de un llano de 80 miles (130 km). En Anfa proliferaban los templos (mezquitas), las muy bonitas tiendas, los distinguidos palacios. . . Había también muchos jardines y vides. Los habitantes se vestían elegantemente debido a sus estrechas relaciones con los comerciantes portugueses e ingleses. Y de entre ellos había hombres muy cultos ».

A finales del siglo XIII, el equilibrio en el Mediterráneo era muy precario. El Magreb se divide. Las provincias se organizan en torno de las ciudades. En cada una de estas provincias el poder se apoyaba en el ejército del *Majzen*,<sup>8</sup> armada compuesta esencialmente de mercenarios.

León el Africano explicaba así las razones de la caída de Anfa: «La primera razón es que quisieron vivir en libertad sin tener los medios, el segundo es que... cometían (con una flota de corsarios) devastaciones en la península de Cádiz y sobre toda la costa de Portugal. Fue hasta tal punto que el rey de Portugal decidió destruir Anfa. Con este fin, envió una flota de cincuenta naves con tropas y una importante artillería».<sup>9</sup> En efecto en 1468-69, una expedición punitiva de la flota portuguesa causó la destrucción total de la ciudad. Tras varios siglos de ausencia, Anfa comienza a levantar cabeza lentamente en un contexto económico mundial difícil para Marruecos, hasta que en 1755, un violento terremoto, acompañado de una gigantesca marea, acabara con su destrucción. La ciudad reaparecerá hacia 1770 bajo el reino de Moulay Abderrahmane, bajo el nombre árabe de *Dar El Beida*, sellando así la muerte definitiva de la toponimia Anfa.

Este sultán instaló en la ciudad una guarnición militar y la dotó de una plataforma de artillería para hacer frente a un posible regreso de los portugueses que ocuparon durante siglos varios enclaves a lo largo de las costas marroquíes. Para garantizar la perpetuidad y autonomía de Dar El Beida, el Sultán Moulay Abderrahmane veló también sobre la reactivación de la economía construyendo un pequeño puerto y estableciendo relaciones comerciales con Génova y España, lo que jugó en la notoriedad de la ciudad bajo el nombre de Casablanca. Construyó así mismo, una mezquita (*Jama'lekbir*), un *hammam*, un molino, un horno, un zoco...

7. Léon l'Africain, *Description de l'Afrique du Nord*, trad. Epaulard, Ed. Maisonneuve, París, 1956. Vol. 2, p. 160.

8. El Majzen quiere decir el granero o lugar donde se almacenan los impuestos en especie. Por extensión, esta palabra designa todo lo que es relativo al poder central.

9. Léon L'Africain, *Op. cit.* p. 129.



Ello convirtió la ciudad de Casablanca en una base militar, y en menor medida, en un enclave comercial, pero no en una ciudad de pleno derecho. En efecto, Dar El Beida fue considerada a partir de dicha época como un simple mercado rural sin interés histórico. No había sido una ciudad burguesa con tradición urbana, ni poseía títulos religiosos, recuerdos históricos o patrimonio arquitectónico que podía permitirle competir con las ciudades imperiales. Por otra parte, el hecho de que haya sido lugar de una herejía (*Jarej* en relación con la ortodoxia sunní malekí del Estado central) participó seguramente en su marginación.

Gozando de una posición estratégica, Dar El Beida siguió siendo durante un largo periodo una base militar antes de convertirse en un gran puerto de tránsito de mercancías y hombres. «el orden *trifuncional*» que, según J. Berque, caracteriza las ciudades islámicas, es decir la distinción entre Chorfas (nobles), intelectuales y la masa,<sup>10</sup> no pudo establecerse aquí.

A lo largo del siglo XIX, el contexto político económico mundial no jugaba a favor de Marruecos. La tentativa de Sidi Mohammed Ben Abdallah consistió en el control del comercio exterior, a través de la creación de un puerto (Mogador), vino demasiado tarde. Las estructuras y las instituciones marroquíes estaban demasiado endebles para poder resistir en un mundo occidental en plena dinámica expansionista. En efecto, durante este período, el comercio se liberalizaba cada vez más y los intercambios con Inglaterra y Francia se desarrollaban. De repente, franceses e ingleses compartieron el monopolio del tráfico de Mogador. Tánger y Ceuta estaban casi bajo control español. Dinamarca tenía la concesión del tráfico portuario de Safi desde 1853. La proliferación de los tratados comerciales establecidos durante la segunda mitad del siglo XIX marcará definitivamente la hegemonía del mundo occidental sobre Marruecos. Por otra parte, a mediados del siglo XX, los ingleses obtendrán un acuerdo mercantil poniendo como principio la libertad absoluta de los intercambios, suprimiendo así los monopolios del sultán.

En adelante, el interés del *Majzén* está estrechamente vinculado al del comercio exterior. Algunos años más tarde España obtiene la misma ventaja, con más privilegios para sus nacionales, el derecho de adquirir bienes inmuebles alrededor de algunas ciudades de la costa. En 1880, la conferencia de Madrid concede el derecho a los extranjeros a adquirir propiedades en Marruecos.

10. Berque, J., *Maghreb, histoire et société*, ed. Duclos, París 1974, p. 129.

Esto tiene por supuesto una fuerte incidencia sobre la evolución de la ciudad. En efecto, en Casablanca se instaura a partir de 1836 una aduana permanente mientras que la ciudad tiene únicamente 700 habitantes. El comercio se desarrolla y numerosos comerciantes son atraídos por los productos del rico llano del *Chaouia* que rodea Casablanca. La lana y los cereales, entre otros, son los productos más exportados hacia Europa a finales del siglo XIX. Casi 600 europeos eran residentes en Casablanca, más de la mitad eran españoles.

Los trabajos de ampliación del puerto necesarios por el desarrollo del comercio causan una crisis que se equilibrará mediante la entrada de Casablanca en el seno imperial francés. En efecto, en 1907 la instalación de un ferrocarril transportando materiales a partir de *Roches Noires* para la construcción del puerto y cruzando el cementerio de Sidi Belyout causó la cólera de los habitantes. Tales incidentes constituyeron un pretexto para la intervención militar francesa que implicará la ocupación de la ciudad, preludio de la instauración del protectorado. El 5 de agosto, la ciudad es bombardeada a partir del «Galilée» con el desembarco de sus marineros. La ciudad se asentaba entonces sobre un perímetro de 60 hectáreas y contaba con 20.000 habitantes.

Después de la firma del Tratado del Protectorado en marzo de 1912, Lyautey, primer Residente General (de 1912 a 1925), lanza los obras del gran puerto de Casablanca (140 Ha., 2 embarcaderos, una de 1900 m, perpendicular a la orilla, la otra transversal era de 1550 m).

El primer plano del acondicionamiento de Casablanca fue elaborado estos mismos años por *Tardif*, topógrafo que elabora la influencia de la avenida circular, dicha avenida es aún una arteria importante en la ciudad actual.

A partir de 1914, tiene lugar una verdadera avalancha hacia Marruecos, y en particular hacia Casablanca. Se estima que la población extranjera en 31.000 personas (15000 Franceses, 6000 Españoles, 7000 Italianos, 700 Británicos y 300 Alemanes). Desde el interior surgen los burgueses de Fez, judíos y algunos musulmanes de las ciudades costeras (en particular, de Essaouira) en declive a causa del desarrollo del puerto de Casablanca. A ello se añade un éxodo rural cada vez más importante. La población se instala de modo aleatorio en la Medina en la casualidad de las adquisiciones de propiedad de la tierra y en los barrios de Bab Marrakech y Derb Ghallef. La Medina se encuentra rodeada con un desorden de *Founduks*, villas, edificios, zocos, campamentos aproximados... Casablanca sufría en esta época de un frenesí de construcción, rápido y anárquico.

La extensión rápida y descontrolada de la ciudad exigía la instauración urgente de una normativa. Así pues, en febrero de 1914, el Secretario General del Protectorado nombra a Henri Prost, urbanista, director de un Servicio especial de

arquitectura y planos de ciudades: primera administración en la historia del urbanismo francés. En paralelo con los servicios oficiales, una agrupación de intereses privados (el Sindicato de los Intereses Franceses y la Sociedad para el Desarrollo de Casablanca) llaman a otro urbanista, Donat Alfred Agache, cuya obra no se pudo terminar.

### *Principios del urbanismo colonial*

A partir de 1912, fecha de la firma del Tratado del Protectorado, el empleo militar y político se hace patente en Marruecos y se traduce mediante la creación de nuevos centros urbanos y el desarrollo de centros cerca de las ciudades existentes. Las nuevas ciudades (ampliaciones) de Fez y Marrakech tienen únicamente, en el momento de su creación, un papel de control militar de las dos antiguas capitales imperiales (Fig. 1).

La primera gran decisión del General Lyautey es de carácter político. Se trata de la instalación de la Residencia General en Rabat. La elección de esta ciudad manifiesta la voluntad de alejar la «capital política» de las zonas tradicionales de la resistencia que son las montañas y las ciudades centrales. Al mismo tiempo, el General Lyautey decide favorecer el desarrollo económico de Casablanca, pequeña ciudad sobre el Atlántico, a causa de su proximidad con Rabat y con las grandes llanuras agrícolas, y la ausencia, contrariamente a Rabat, de antiguas familias nacionalistas que podían obstruir las ambiciones económicas de Francia. A tal respecto, si el acceso marítimo de Casablanca no es especialmente fácil, las relaciones vía terrestre son más cómodas. Todas estas razones favorecieron la elección de la ciudad como polo comercial. Al norte de Rabat se construye la ciudad de Port-Lyautey (Kenitra actualmente). Esta nueva ciudad tiene, en primer lugar, un papel fundamentalmente militar pero adquirirá gran importancia económica más tarde. Así pues, el General Lyautey desplazó el centro de Marruecos hacia la costa y favoreció un centralismo condenando la multipolaridad que prevalecía antes, multipolaridad en torno a Fez y Marrakech esencialmente. El General Lyautey desarrolló pues, sobre un eje costero de 150 km de largo, tres centros cada uno de ellos con una «especialización» propia, un más bien económico, otro político y el tercero militar. Esta manera de separar las funciones convertiría estas ciudades dependientes la una de las otras, y el resto del país dependiente de estas ciudades. Así pues, en menos de treinta años, el trazado de las pistas seculares de la economía marroquí dio paso a una red de vías convergentes hacia un polo único.<sup>11</sup>

11. Ecohard M., *Op. cit.* p. 42.

En el proceso colonial en general, y en Casablanca en particular, «*los plazos de paso de la idea de ciudad en croquis de ciudad a su realización son asombrosamente cortos. Este planteamiento no cae presa de toda clase de consideraciones contingentes, políticas o electorales*». <sup>12</sup> Por otra parte, las relaciones de dominación que suponen toda colonización dieron lugar en Casablanca a una segregación espacial basada, más allá de las diferencias religiosas y culturales, sobre las relaciones económicas. Espacialmente, la segregación por niveles económicos tornó finalmente más palpable que la segregación cultural a la cual ésta se añadió (Fig. 2).

A partir de 1913, H. Prost es llamado por Lyautey para proponer un plano de organización y desarrollo de las ciudades de Marruecos. Sin embargo, encuentra en Casablanca un problema diferente de los planteados por las demás ciudades del país. Es una ciudad ya construida y parcelada sin plano general que H. Prost intenta arreglar a toda costa. En efecto, el proceso de empleo de los suelos se propaga de manera concéntrica en torno al puerto (Fig. 3). Se encuentran también parcelaciones en algunos puntos de la periferia y que escapaban inicialmente al control de la administración francesa. En las notas manuscritas de Henri Prost, se puede leer:

*«Los Europeos venidos a Marruecos desde 1907 hasta 1912 lamentaron enérgicamente la ausencia de un órgano administrativo que disponía de los poderes necesarios para determinar y hacer reservar las influencias indispensables para las principales arterias de las ciudades cuyo futuro ofrecía tantas esperanzas. Durante e incluso antes de este período, se hicieron numerosas adquisiciones de terrenos, vivamente fomentadas por los cónsules de todas las nacionalidades con el fin de crear intereses y derechos para sus respectivos gobiernos sobre el Imperio Jerifiano. Adquisiciones hechas al azar, sin ningún estudio previo y que fueron sobre todo perjudiciales para Casablanca: la ciudad llevará para siempre la marca indeleble de su origen caótico, cuyos efectos no se reducirán nunca de forma cabal.*

*Casablanca está formada casi enteramente por terrenos parcelados al azar o estancados (?), con muy pequeños lotes y calles demasiado exiguas. La ciudad musulmana se ahogaba en una extraordinaria mezcla de fondoucks y viviendas de toda clase: chozas de madera, villas, edificios de cinco pisos. Era el teatro de desenfrenadas especulaciones, cada uno asignando el centro de su parcelación el centro de la ciudad futura...*

*Los terrenos alcanzaron tal precio que los modestos inmigrantes no pudieron comprar excepto a varios kilómetros de distancia los algunos metros de terreno del que tenían necesidad».* <sup>13</sup>

12. Tribillon J. F., *L'Urbanisme*, Col. Repères, Editions La Découverte, París 1991, p. 80.

13. *L'urbanismo* n.º 88, pp. 12-13.

Las ciudades que H. Prost concibe tienen cada una un sello propio, aunque se fundamentan según principios comunes: Cuartel militar, estación y edificios administrativos conectados por una red de servicio, de vías y obras; zonas de hábitat, comercio y jardines cuidadosamente establecidos. A este respecto, *los planes de todas las nuevas ciudades se conciben como si el régimen del protectorado debía ser eterno y sobre todo como si la población europea era la única que podía crecer. En efecto, excepto excepciones, los marroquíes son mantenidos en el seno de sus medinas sin prever nuevos barrios para ellas.* (Fig. 4)<sup>14</sup>

Fue por Casablanca donde Henri Prost comenzará su obra. Realiza rápidamente proyectos y croquis destinados a fijar por una parte el acondicionamiento futuro de la ciudad y desarrolló inicialmente un plano centralista orientado más hacia la comodidad y el embellecimiento de la ciudad europea que hacia la adaptación de la ciudad indígena. El desarrollo de Casablanca cuando llega Prost se hacía de manera multipolar; al borde Este y Sur del Medina, por el barrio industrial de Roches Noires al Norte y por el barrio de villas de Anfa al Oeste. Un dispositivo unificador resultaba necesario para estructurar el crecimiento, asociando vías radiales tangentes a la medina y dos avenidas circulares. *El plan de 1914 adopta el estatus de una reestructuración basada en modelos arteriales [...] más que sobre el de una verdadera fundación urbana.*<sup>15</sup> En sus proyectos se trasluce también la necesidad de construir un nuevo puerto avanzando 600 metros hacia el mar para recuperar terrenos que pueden servir para efectuar zonas de depósitos. La jerarquía de las vías se manifiesta, en particular, en sus perfiles y prospectos diferenciados. A tal respecto, una serie de lugares y espacios libres equilibra estas vías. Estos lugares, también, se jerarquizan en torno al binomio constituido por la Plaza de Francia y la Plaza Administrativa. La Plaza de Francia es un enclave mercantil. H. Prost lo quería como salida a su proyecto de «*cannebière*» de Casablanca (la avenida del IV<sup>o</sup> zouave ligando el puerto con la plaza de Francia). La existencia del cementerio de Sidi Belyout en este sitio retrasó la realización de este proyecto. La Plaza Administrativa, agrupa los equipamientos más importantes de la ciudad: el Servicio de Correos (Adrien

14. Dethier J., «60 ans d'urbanisme au Maroc», in. *BESM (Bulletin Economique et Social du Maroc)* n.º 119-120, Rabat 1972, pp. 55-56.

15. Cohen J. L., «Casablanca, de la cité de l'énergie à la ville fonctionnelle», In. *Architectures Française d'Outre-Mer*, Dir. Culot M. et Thiveaud J. M., Institut Français d'Architecture, Mission des travaux historiques de la Caisse des Dépôts et Consignations, Coll. Villes, Editions Mardaga, Liège, 1992, p. 110.

Laforge, arquitecto), el Tribunal de Justicia (José Marrast, arquitecto), el Hotel de Ciudad (Marius Boyer, arquitecto) entre otras cosas. Esta plaza se extiende en un gran parque diseñado por Albert Laprade.

Estas dos plazas están conectadas por una vía con arcadas, la avenida del IX<sup>o</sup> Zouave (avenida Hassan II actualmente). La imposición de un principio de ordenaciones arquitectónicas aplicables en las plantas bajas y fachadas de los edificios sobre algunas vías será efectiva con el dahir del 1.<sup>o</sup> abril de 1924.

Se establecerán, por otra parte, reglamentos para barrios agrupando distintas obligaciones morfológicas; lo que permitirá actuar no sólo sobre las vías sino también sobre la profundidad de los islotes.

El trabajo de Henri Prost, que empezó en marzo de 1914, implica tres niveles de reflexión:<sup>16</sup> Controlar y rectificar las parcelaciones adoptadas mediante la implantación de un nuevo sistema jerarquizado de servicio de red viaria, definir las normas de ocupación del suelo distinguidas por la utilización de las dimensiones y servidumbres higiénicas y, finalmente, seccionar grandes zonas funcionales de acuerdo con una práctica usual de los urbanistas alemanes de la época. El suelo de Casablanca se diferencia geológicamente según una línea Norte-sur: en el Este el terreno es rocoso, en el Oeste la tierra es cultivable. H. Prost, tomando en cuenta esta diferenciación, proyectó al Este zonas comerciales e industriales, en el Oeste para chalets, parques y ciudades jardines hasta las playas. La parte Este de la ciudad debía organizarse en torno al puerto y la estación y está conectada a la parte Occidental por la avenida del IV<sup>o</sup> Zouave (*canebière*), que bordea las defensas de la Medina y desemboca en la Plaza de Francia. Tomando como opción la clara separación entre la ciudad indígena y la ciudad europea, el plano Prost prevería también la creación de una nueva Medina cerca del palacio del Sultán para los recién llegados. La ciudad europea, por su parte, se articula en torno a una plaza administrativa y un parque urbano.

El plan propuesto por H. Prost define así claramente cuatro zonas:

- La zona indígena cuya construcción se limita a dos pisos.
- La zona central constituida de viviendas y comercios.
- Las zonas industriales, reservadas a los establecimientos *insalubres, incómodos o peligrosos*.
- Las zonas de ocio para las villas o viviendas particulares.

16. *Idem*.

## ARQUITECTURAS

### *Desarrollo urbano*

La afluencia de distintos grupos de poblaciones atraídos por el desarrollo de la ciudad convierte la demanda de alojamientos mucho más grande que la oferta, sobre todo, el alojamiento para solteros. Los individuos que vinieron para hacer fortuna son en efecto muy numerosos en Casablanca, lo que explica la importancia de los hoteles y pequeños apartamentos. Las familias de estos solteros vendrán, después de haber asegurado una situación.

Desde finales de la Primera Guerra Mundial, la ciudad conoció una recuperación económica y una extensión importante según los planos de H. Prost. El centro de la ciudad se transformó en un barrio de negocios florecientes e incluía edificios de cuatro a seis plantas. Muchos barrios nuevos verán la luz: Roches Noires, Girande, Sidi Belyout, Mers Sultán, Habous... construyendo a tal efecto equipamientos administrativos, culturales y de culto.

Para la población indígena musulmana, colindante al palacio construido por el protectorado para el Sultán, palacio cuyos jardines diseñó J.C.N. Forestier en 1916, se programa la construcción de la «nueva Medina» (Figs. 5 y 6). Esta obra tenía por objeto responder a la demanda generada por la aglomeración de las poblaciones de las campañas u otras ciudades del país y reabsorber parcialmente los barrios de chabolas. Este barrio, cerrado a la circulación automóvil, incluye también un mercado, una mezquita, un *hammam*, hoteles, dispuestos según un sistema de callejuelas y plazas. Pórticos en soportales y pérgolas de madera adornan estas plazas. Las casas construidas aquí no difieren de sus modelos más que por elementos que aumentan la comodidad y la «salubridad»: entrada en quiebro para preservar la intimidad, habitación en torno a un patio, pero también sumidero y techo en cemento armado. Se dibujaron 257 casas de distintos tamaños para encontrar la diversidad de las medinas. La nueva Medina fue destinada a poblaciones procedente de los barrios de chabolas pero rápidamente fue ocupada por familias comerciantes más acomodadas que tenían los medios para mantener las viviendas.

El estilo adoptado para este barrio fue el resultado de trabajos, de análisis y relaciones sobre las arquitecturas tradicionales, trabajos emprendidos, en particular, por Albert Laprade,<sup>17</sup> primer arquitecto de la ciudad. Auguste Cadet, le sucedió para

17. Voir aussi: Albert Laprade, «Une ville créée simplement pour les indigènes à Casablanca», in. *L'urbanisme dans les colonies et dans les pays tropicaux*, sous la dir. de Jean Royer, Delayance, La Charité-sur-Loire, 1932, T. 1, pp. 94-99.

esta operación y elaboró, en colaboración con Edmond Brion, los planos de esta ciudad. La arquitectura de la nueva medina representa para algunos la manifestación de una *simbiosis* entre *el estilo local y el vocabulario arquitectónico moderno*.<sup>18</sup> Es una ciudad indígena o, más exactamente una ciudad construida por los arquitectos franceses para los indígenas, teniendo en cuenta sus costumbres, sus escrúpulos.<sup>19</sup> Algunos años más tarde, Auguste Cadet realizará, en asociación con Edmond Brion, cerca de la nueva Medina del Habous, el barrio reservado o ciudad cerrada dónde, puesto que es imposible suprimir el derroche, al menos se intentará encauzarlo e impedir que infecte los barrios bajos.<sup>20</sup> Se trata del barrio de Bousbir.

Otra cuestión planteada con frecuencia en los debates relativos al acondicionamiento de la ciudad es la cuestión de la altura de las construcciones. H. Prost se refiere a ellos y dice: *El panorama de Casablanca, cuando se llega del mar, es bastante desesperante, es una línea horizontal sin ningún efecto y si cinco o seis grandes verticales venían a erigirse en el paisaje, cabe esperar que el aspecto de Casablanca sea mucho más satisfactorio que el actual*.<sup>21</sup> Cabe señalar, por otra parte, que estos proyectos de edificios enfrente del mar encontraban en el cementerio musulmán de Sidi Belyout un obstáculo importante. Éste se extendía en efecto del nuevo centro comercial hasta el puerto. A finales de los años veinte, el desplazamiento de las tumbas se impondrá para la realización del nuevo centro de negocios. Este nuevo barrio, compuesto esencialmente de edificios de oficinas y hoteles y proyectado entre la Plaza de Francia y el mar, se volvía necesario con el fin de dar a la ciudad un carácter conforme a sus ambiciones económicas.

En los debates relativos a la densificación del centro, la idea de construir más alto ha sido prevista seriamente como solución. A partir de 1928 se decide la duplicación de la altura máxima autorizada para las construcciones en torno a la Plaza de Francia.

18. Toutcheff N., «Henri Prost, Anvers, Casablanca», Paris, In. Dethier, J. et Guiheux, A. (sous la dir.), *La Ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris 1994, p. 172.

19. «Léandre Vaillat, le visage français du Maroc», cité par Eleb M., «Casablanca, de l'immeuble de rapport à l'unité d'habitation», In. *Architectures Française d'Outre-Mer*, Dir. Culot M. et Thivaud J. M., Institut Français d'Architecture, Mission des travaux historiques de la Caisse des Dépôts et Consignations, Coll. Villes, Editions Mardaga, Liège, 1992, p. 123.

20. H. Prost cité par Cohen J. L., «Casablanca, de la cité de l'énergie à la ville fonctionnelle», *Op. cit.* p. 113.

21. *Idem*, p. 114.



En 1930, se podía leer en el Boletín Municipal Oficial de la Ciudad la voluntad de elaborar un proyecto de ciudad más ambicioso, un proyecto *cuyas altas construcciones llenarán esa vista esparcida que sorprende, esa carencia de orden, ese desequilibrio aparente, diseñando un decorado excesivo del carácter y la voluntad de esta ciudad, una afirmación de su potencia y su voluntad.*<sup>22</sup>

Este frenesí de la construcción que acompañó el desarrollo económico de la ciudad se disminuirá únicamente en vísperas de la segunda Guerra Mundial y desde principios de los años veinte, el rápido desarrollo de Casablanca hacía comparar ésta a una ciudad americana. Para el General d'Amade, *antes de finales de siglo, Francia norteafricana será los Estados Unidos y Casablanca, Nueva York.* (Fig. 7)<sup>23</sup>

Un novelista dice en boca de uno de sus personajes que Casablanca se parece a la América de los años 50: «... *Nosotros, estamos sobre el Atlántico!*» *¡Nos bañamos en olas de cinco metros, tenemos piscinas en forma de judía, de Cadillacs rosados y el rascacielos más grande de Europa, perfectamente! ¡Diecisiete pisos, que tiene, y hace sombra en Florida cuando el sol está en el buen sentido! En Casa, estamos más cercanos de Frank Sinatra y a los hermanos Gershwin que de Enrico Macias. [...] de los Pies Negros atlánticos, eso es lo que somos.*<sup>24</sup>

### *Estilos o decorados*

En el momento de la construcción del centro de la ciudad, hay que señalar que si la tipología permanece clásica (edificios en esquina o edificios-islotes), una mezcla cultural comienza a hacerse sentir a partir de finales de los años 10 a través de los tipos y decorados utilizados, así como en las distribuciones interiores y exteriores del apartamento.<sup>25</sup> En efecto, los espacios intermedios o «exteriores interiorizados» se vuelven importantes. Todos los edificios importantes del momento cuentan galerías, terrazas, balcones generosos o lavanderías en claraboya.

Los primeros edificios construidos a partir de principios de los años diez, dentro o fuera de las murallas de la Medina, poseen un decorado relativamente discreto, o incluso ausente. Luego poco a poco, aparecieron edificios que se podrían clasificar

22. *Bulletin Municipal Officiel de la Ville de Casablanca*, février-mars 1930, cité par Cohen J. L., *Idem*, p. 115.

23. *Le général d'Amade*, Cité par Cohen J. L., 1992, *Idem*, p. 114.

24. Topin T., *Le jinome de Casablanca*, 1990, pp. 134-135.

25. Eleb, M. *Op. cit.* p. 120 et suivantes.

generalmente en tres categorías. La primera es un neoclasicismo más bien encargado de las decoraciones múltiples y muy presentes. La segunda puede asemejarse al Art-Nouveau similar a lo que se podía encontrar en Europa en la misma época. Algunos edificios unen por cierto, entre estos dos estilos de modo atrevido. Los angelotes y otras cestas de frutas puestas en las fachadas, pilastras y capiteles. La tercera tendencia intenta más bien sacar en el directorio arquitectónico, decorativo y artesanal local (real o mítico por cierto) introduciendo elementos en formas y espacios modernos. Esto puede ir del pastiche puro y simple a verdaderas tentativas de mezcla o adaptación más o menos logradas.

Así pues, la arquitectura de Casablanca fue rápidamente una arquitectura plural, pero al mismo tiempo una arquitectura de su tiempo. Se construía en Neo-Clásico y Art-Nouveau en Casablanca como en Europa en los años 10. Se construye Art-Decó a finales de los años 20 (Fig. 8). No obstante, los mosaistas, ferreteros y otros ebanistas desempeñaron un papel fundamental en la diferenciación de lo que se construía en Casablanca con respecto a lo que se hacía en la metrópoli. El neo-árabe no fue por cierto la única encarnación de la contribución de la artesanía en la arquitectura. Elementos dibujados en el directorio tradicional se encontraban enfrentados a otros elementos modernos. *«El encuentro de los motivos de las artes decorativas marroquíes y de las configuraciones Art-Decó producirá decorados de fachada originales donde los elementos adornados [...], los frisos o paneles bien delimitados adornan fachadas blancas y desnudas.»* Estos motivos, cuya difusión se aceleró por el impacto de la Exposición de las artes decorativas de 1925, no tendrán ningún problema en imponerse en Marruecos, donde el juego con la geometría y las inclusiones decorativas sobre grandes superficies vacías eran constitutivos de la tradición arquitectónica.<sup>26</sup>

Contrariamente a otras ciudades mediterráneas a menudo comparadas con Casablanca como Argel o Túnez, el estilo neo-árabe fue poco utilizado en edificios privados. En efecto, este estilo a menudo asociado al período francés en el Magreb fue utilizado en Casablanca casi exclusivamente en los edificios públicos, dando así nacimiento a un estilo oficial que por cierto, se perpetuó mucho tiempo después de la independencia. Además, cuando se observan de cerca estos edificios calificados como neo-árabes, se encuentran varias molduras en yeso y detalles con determinación Art-Decó. Los edificios del fin de los años 20 simbolizan perfectamente esta tentativa de combinación o síntesis de lo arriba comentado. En efecto, los edificios neo-árabes contienen elementos Art-Decó y los edificios Art-Decó elementos tradicionales.

26. Eleb, M., Cohen, J. L., *Casablanca, Mythes et Figures d'une aventure urbaine*, París, Hazan, 1998, p. 150.

Los arquitectos, formados esencialmente en Europa o viniendo de los demás países del Magreb, se reconocían en los estilos y corrientes en curso en Europa. Sin embargo, a ello se añaden dos dimensiones cuya importancia varía según los arquitectos y los edificios; la dimensión con determinación moderna y pionera que da una gran libertad a los diseñadores por una parte, y por otra, la contribución de las técnicas y materiales tradicionales. Los arquitectos encontraban así en la calidad de los albañiles italianos y *maalmine* (Jefes artesanos) marroquíes unos aliados de peso en su planteamiento.

Los años 30 ven nacer cada vez más edificios «blancos». El gusto por una estética sobria, relativamente monumental y con determinación moderna ve la luz. La modernidad, la comodidad y la higiene se sitúan también en primera fila. Estos edificios disponen generalmente de ascensores, de salas de baños equipadas, incineradores de basura, garajes subsuelos... Así pues, las decoraciones son raras y se refinan sobre las fachadas. Los edificios son más altos, más ortogonales y más simétricos. La distribución base, pisos y coronación se acentúa de forma diferente que por los elementos añadidos del decorado. El Art-Decó se vuelve más geométrico, más arquitectónico, más purificado traduciéndose a través de los mosaicos y decorados añadidos y por la expresión de las barandillas y las formas de los balcones. Los arquitectos conceden mayor importancia a los tamaños y a los espacios exteriores como los balcones, miradores, claustros, terrazas y galerías que a los decorados, sin que éstos desaparezcan completamente. El decorado sigue en efecto manifestándose perfectamente, en particular en las entradas de edificios. Las puertas de hierro forjado, los suelos, los alumbrados, los espejos, las barandillas de escalera forman tantos elementos de toda obra de arte. Se constata a la sazón *«la evolución de una arquitectura que después de haberse conformado el tipo denominado»* *boite à loyers* *«y a las pastelerías Luis XVI pasará por una clase de estilo neo-árabe... para obtener un estilo que sólo obtiene su belleza de la adaptación perfecta al clima y a las costumbres locales»*.<sup>27</sup>

27. «Léandre Vaillat, le visage français du Maroc», cité par Eleb M., «Casablanca, de l'immeuble de rapport à l'unité d'habitation», In. *Architectures Française d'Outre-Mer*, Dir. Culot M. et Thivaud J. M., Institut Français d'Architecture, Mission des travaux historiques de la Caisse des Dépôts et Consignations, Coll. Villes, Editions Mardaga, Liège, 1992, p. 128.

Como hemos visto anteriormente, los edificios neo-árabes utilizan en su fachada decorados y materiales que ilustran el contexto del lugar. El estilo oficial que caracteriza los edificios públicos no se salen de esta norma. Así pues, cuando echamos una mirada entorno a la plaza administrativa de Casablanca, se ve un conjunto de edificios que ilustran perfectamente esta preocupación. La plaza administrativa, llamada al principio *Grand'Place*, se lleva a cabo en el emplazamiento de antiguos campos militares y se sitúa entre el barrio de los negocios, la Medina y los barrios de viviendas. Programado por Prost a partir de 1915, la planificación general es encomendada a Joseph Marrast. Esta se componía por (la Grande Poste) el gran Servicio de Correos (Laforgue 1918), el Tribunal de Justicia (Marrast 1922), el hotel de la subdivisión militar (Laprade 1916), el círculo militar (Boyer), el Teatro (Delaporte 1922), el (l'Hôtel de Ville) Ayuntamiento (Boyer 1928) y el Banco Central (Bríón 1937). El objetivo aquí no es recorrer los edificios de este lugar de uno en uno. Pero podemos detenernos un breve momento ante uno de ellos: (l'Hôtel de Ville). El proyecto del Ayuntamiento, hoy en día Wilaya de Gran Casablanca, está realizado por Marius Boyer a partir de 1928 y las obras durarán hasta 1937 (Figs. 9, 10, 11, 12 y 13). En este proyecto, Boyer se nutre generosamente del vocabulario local reinterpretado. En efecto, las columnas arquitrabadas de la fachada principal, las dobles aperturas ornamentadas en piedra, los grandes patios sin olvidar la utilización de las tejas y *zeliges* sobre la fachada y en el interior participando en esta marroquinización de la arquitectura. Sin embargo, contemplar de cerca este edificio permite afirmar que aunque el aspecto general es neo-árabe, la composición arquitectónica de varios elementos es resueltamente Art-Déco. El recubrimiento del suelo o de las columnas, el hierro forjado de las escaleras de la planta baja, los zócalos de las circulaciones... tal como ha sido citado antes, los materiales siguen siendo tradicionales pero su utilización es contemporánea en la época de ejecución, en este caso los años 30.

En esta ciudad cuyo vigor se orienta decididamente hacia la modernidad, los edificios de los promotores privados rivalizan en proezas para ser los más cómodos, tener las más bonitas terrazas... observemos de cerca algunos de estos edificios para ilustrar este ejemplo.

El edificio Bennarosh situado en la plaza del 16 de Noviembre, construido por Aldo Manassi, en 1932. Dicho edificio, con sus grandes verticales y su coronación es uno de los más representativos del Art-Déco de Casablanca. La utilización de *zeliges* en el último nivel ilustra perfectamente la contribución de la artesanía. En efecto, la di-

ensión y el tipo de cuadrados son los mismos, exactamente que los utilizados en la arquitectura tradicional. La elección del arquitecto se basó en una gama de cuadrados de tono marrón, lo que da una composición bastante diferente de lo que se suele ver en la arquitectura tradicional (Figs. 14, 15 y 16).

Aldo Manassi utiliza esta técnica de montaje de pequeños cuadrados de azulejos «*zeliges*», pero sobre una paleta más multicolor, sobre la fachada del edificio Ugazio realizado aproximadamente en los mismos años. El arquitecto aumenta así la coronación y la cumbre de las columnas de este edificio de ángulo y le da un carácter un poco «elegante» de lo que es realmente (Figs. 17, 18 y 19).

Enfrente del edificio Bennarosh se encuentra el edificio Baille realizado por Auguste Cadet y Edmond Brion en los mismos años. La posición de esta construcción sobre tres calles le da un aspecto de proa muy aerodinámico. Este carácter es magnificado por los «bow-windows» de la fachada. Contrariamente al edificio Bennarosh, la moldura de los *zeliges* utilizada sobre este edificio en coronación, en particular, es mucho más sofisticada. El tamaño de las piezas, sus colores así como la manera en que éstas han sido colocadas es bastante original. Más allá de los materiales, la contribución del artesano en términos de competencia y del buen hacer fue primordial (Figs. 20, 21 y 22).

El arquitecto más prolífico y uno de los más creativos de esta época es seguramente Marius Boyer. Realizará decenas de edificios en Casablanca tan sorprendentes unos como otros (Fig. 23). No obstante, lo que hay que tener en cuenta, es la capacidad de este arquitecto de cambiar de registro según el contexto, el tipo de pedido y el programa. El Hotel de *Ville* del que ya hemos hablado, es casi contemporáneo a estos manifiestos de la arquitectura moderna que son los edificios Levy-Bendayan (Fig. 24) o el edificio Assayag (Fig. 25). Si la contribución de la modernidad permanece ampliamente en los decorados del Hotel de *Ville*, los otros dos son más representativos de las reflexiones de la época sobre el aire, la luz, las circulaciones, la domesticidad...

## CONCLUSIÓN

La ciudad de Casablanca se considera como una ciudad Art-Déco. Ello no es del todo falso. Basta con pasear para que numerosos ejemplos den prueba de esta característica. Por otro lado, estos últimos años las instituciones han tomado conciencia de la calidad de la arquitectura Art-Decó de la ciudad. El Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento, y el Ministerio de Turismo entre otros destacaron en muchas ocasiones públicamente o en documentos oficiales la importancia del patrimonio Art-Decó de Casablanca. Tal as-

pecto que se compara con otras ciudades del sur del Mediterráneo alcanza una gran proyección (Figs. 26 y 27).

Sin embargo, es importante aportar algunos planos en esta situación:

– La sobre mediatización del Art-Decó como estilo es evidentemente merecida. Es un estilo de moda no solamente en Casablanca sino en todo el mundo. Como todo fenómeno en moda, todo se convierte en Art-Decó y ya no hay más que el Art-Decó. Es decir, en Casablanca, la sobre mediatización se hace en detrimento de otros estilos arquitectónicos necesarios para la comprensión del Art-Decó como el Art Nouveau, el Neoclásico o el Neo-árabe para los cuales se hace rápidamente la adjudicación. Esta sobre mediatización se hace también en detrimento de otra época igualmente fundamental en la historia de la arquitectura, pero seguramente de menor interés público: la arquitectura moderna de los años 50. En efecto, de manera selectiva, la atención del público y las autoridades se refiere casi exclusivamente a entreguerras, como si no hubiese sitio para otros patrimonios en el siglo XX. De repente, el discurso destacando la calidad arquitectónica y la importancia histórica de las construcciones de la posguerra y reivindicar su protección es, por decirlo de alguna manera, discurso que nadie oye.

– La revaloración de algunos edificios se impone por sí misma ya que como para toda época, hay edificios más importantes que otros y arquitectos más brillantes que otros. Sin embargo, el hecho de decir que algunos edificios son más interesantes conduce automáticamente por efecto espejo a aceptar que algunos edificios no lo son (Figs. 28 y 29). Por ello, cuando se habla de conservación del patrimonio, ello se resume a menudo, en el mejor de los casos posibles, a la conservación de estos valiosos edificios. La calidad arquitectónica y la comprensión histórica son insuficientes sin la puesta en situación. Casablanca tiene la oportunidad de poseer conjuntos urbanos de una coherencia excepcional incluso si están formados por edificios más o menos interesantes. La fuerza del conjunto supera la suma de las partes. La conservación de la herencia histórica debe tener en cuenta esta dimensión (Figs. 30 y 31).

– Casablanca es ciertamente una ciudad símbolo del siglo XX, pero el siglo XX es también el siglo donde mucho se ha construido, comparado al conjunto de los siglos anteriores. A escala de Marruecos, el interés consagrado a la arquitectura de entreguerras en Casablanca debe fomentarse y queda mucho por hacer. Únicamente, los arquitectos de Casablanca como Marius Boyer, Cadete y Brión, y más recientemente Zevaco o Azagury, han construido también en otras ciudades de Marruecos. Sus obras se valorizan en Casablanca y son olvidadas en otras ciudades. Edificios principales del siglo XX siguen desapareciendo en varias ciudades sin que nadie mueva un dedo (Figs. 32 y 33).

Para terminar, hay que recordar que el Art-Déco, más allá de un estilo arquitectónico, es la manifestación de un tiempo de mezcla y movimiento. Ello es real en otros lugares pero es de igual verdadero en Casablanca. El pasado multicultural de la ciudad se lee sobre las fachadas de sus edificios. Se lee también en los espacios comunes, los interiores, los muebles, la vajilla... es quizá, el primer estilo arquitectónico global en el sentido que afecta el día a día y no solamente las fachadas y las residencias de los poderosos.





# ART-DÉCO A CASABLANCA

Abderrahim Kassou  
Casamemoire, Casablanca, Maroc

## INTRODUCTION

La ville de Casablanca, capitale économique du Maroc, concentre 60 % de l'activité économique et 15 % des habitants du pays. Elle s'étend sur plusieurs centaines de km<sup>2</sup>, compte plus de 4 millions d'habitants et vit autour d'un port très actif sur l'Atlantique. Présentée souvent comme une ville sans passé, contrairement aux villes impériales comme Fès ou Marrakech, Casablanca a pourtant été fondée mille ans av. JC et le site a connu une occupation humaine depuis des milliers d'années. Quoi qu'il en soit, Casablanca s'est largement rattrapée, durant le XX<sup>e</sup> siècle, de son existence chaotique.

L'étalement de la grande agglomération de Casablanca est dû à une forme d'habitation horizontale et discontinue dans l'occupation des sols. Ceci entraîne une infrastructure coûteuse (entretien des voiries, distribution des réseaux, assainissement...) et de longs déplacements quotidiens. Le tertiaire joue un rôle très important à Casablanca. Cette ville constitue en effet un centre d'échanges, de distribution et de drainage au niveau de tout le territoire; une fonction rendue possible par l'existence d'un réseau de communication efficace reliant l'agglomération au reste du pays et au monde: réseau ferroviaire, réseau routier, mais surtout un réseau urbain hiérarchisé où chaque élément reproduit à une échelle inférieure cette fonction de distribution et de drainage.

L'histoire urbaine récente de Casablanca, est riche en événements. *«Rarement, des lieux eurent un destin si rapide influençant si fortement un pays. Rarement une petite bourgade portée en cinquante ans au rang de grande ville internationale, présenta aux hommes aussi totalement à nu, ses vicissitudes, ses richesses, ses misères et sa grandeur pour qu'elles servent d'enseignement. Nous avons là, en un raccourci saisissant, ce que l'on peut faire de meilleur et de pire et Casablanca peut avoir aussi bien pour le spécialiste que pour le simple citoyen, la même valeur*

*éducative que la projection d'un film où l'on montre, à l'accélééré, la croissance d'une plante depuis la graine posée en terre jusqu'au fruit»!<sup>1</sup>*

En effet, le dynamisme économique, l'énergie et l'esprit pionnier qui régnaient sur la ville en ce début du XX<sup>e</sup> siècle se traduisent dans l'espace urbain. L'urbanisme colonial, un urbanisme de conquête d'un territoire, entrainé en compétition avec une ville qui ne patientait pas et où tout se construisait dans tous les sens. L'architecture qui s'y est développée, riche et variée, n'avait rien à envier aux débats stylistiques qui parcouraient l'Europe, bien au contraire. Les édifices plus novateurs les uns que les autres se multipliaient. Les architectes, formés en Europe ou en Afrique du Nord, sont encouragés par l'atmosphère innovante qui règne à Casablanca. Ils vont pouvoir réaliser des édifices d'envergure dans les différents styles du moment. Libres dans leurs orientations, ils trouveront dans l'architecture traditionnelle marocaine la correspondance avec le mouvement cubiste (toits-terrasses, volumes dépouillés) et dans l'artisanat local (zelliges, fers forgés) les éléments de décoration propres à l'architecture Art-Déco ou Néo-Mauresque. A partir des années trente et quarante, l'architecture s'émancipe de plus en plus du décor et développe un vocabulaire fait d'horizontales, de pleins et de vides. Le mouvement moderne trouve en Casablanca un terrain propice à son expression.

Dès l'après guerre, des mouvements nationalistes se multiplient en ville et donnent lieu à des manifestations violentes. En réponse à cela, la Résidence Générale chargea Michel Ecochard de reprendre en main le développement urbain et de mener une politique de logements pour le plus grand nombre, visant à résorber les bidonvilles, lieux d'où partent les mouvements de lutte urbaine. Ceci donna lieu d'une part à un schéma directeur moderne se basant sur un zoning et un réseau viaire performant, et d'autre part à des cités d'habitat à l'architecture résolument innovante.

L'objet du présent article est de se pencher plus sur les particularités de l'Art-Déco casablancais. Pour ce faire, nous présenterons succinctement l'histoire de la ville jusqu'à l'avènement de la 2<sup>ème</sup> guerre mondiale. Ensuite, nous nous concentrerons plus spécialement sur les styles architecturaux de l'entre deux guerres, en particulier l'Art-Déco.

1. Ecochard M., *Casablanca, le Roman d'une Ville*, Editions de Paris, Paris 1955, p. 133.

## HISTOIRE DE LA VILLE

### *Eléments sur la naissance de la cité*

Des recherches archéologiques ont montré que le site de Casablanca a été occupé dès la préhistoire. Des ossements ainsi que des traces de campement ont en effet été trouvés sur le site de Sidi Abderrahman près de la ville actuelle. La genèse de Anfa, ancien nom de la ville, est située par certains auteurs entre la fin du VI<sup>e</sup> et le début du VII<sup>e</sup> siècle.<sup>2</sup> Un texte du XI<sup>e</sup> siècle mentionne l'existence, près de ce site, d'une cité commerçante berbère nommée Anfa, capitale du royaume Bergwata, Etat d'obédience Kharijite.<sup>3</sup> L'Etat Bergwata ne disparaît qu'à l'avènement des Almohades,<sup>4</sup> existant ainsi durant quatre siècles. Détruite une première fois par les Almohades, une seconde fois par les Portugais, l'antique Anfa renaîtra tour à tour sous les Mérinides<sup>5</sup> et sous les Alaouites.<sup>6</sup>

Léon l'Africain décrivait ainsi la ville à l'époque Mérinide. Il le fit d'après des récits car la ville était déjà détruite à sa naissance: «*Anfa est une grande ville sur le bord*

2. Dernouny M., Léonard G., *Casablanca, la parole et la trace*, Edition Afrique Orient, Casablanca, 1987, p. 11.

3. Adeptes du Karijisme (de kharaja: sortir) Schisme de l'Islam formé par les partisans de Ali qui l'abandonnèrent à Siffin en 657 après sa décision d'accepter un arbitrage politique humain pour un conflit d'ordre transcendant: la bataille pour le califat (succession) aux commandes de la communauté. Leur formule de ralliement était «lâ hukma illâ billâh» (le jugement n'appartient qu'à Dieu). Ils prônent l'égalité entre tous les croyants. Le chef de la communauté est choisi pour son savoir et sa piété sans distinction de race ou d'ascendance. Ce mouvement se compose de plusieurs tendances: Sufrisme, Ibadisme, Azraqisme et Najadât. Ce mouvement est le premier courant musulman arrivé au Maghreb mais a subi beaucoup de persécutions par la suite. Seul l'Ibadisme existe encore de nos jours.

4. Dynastie berbère du Maroc. Fondée par Muhammad Ibn Tumart, elle succéda aux Almoravides à Marrakech et régna de 1147 à 1269 sur l'Afrique septentrionale et le sud de l'Espagne.

5. Les Mérinides ou Marinides sont une dynastie appartenant au groupe des Zénètes qui régna de 1258 à 1465 et qui avait comme capitale Fès. Depuis 1275 les mérinides ont participé activement au secours du royaume de Grenade contre les attaques Chrétiennes, mais en 1340 leur défaite à la bataille de Tarifa ou (Bataille du Salado) devant la coalition Castellano-Portugaise marqua la fin de leurs interventions dans la péninsule Ibérique.

6. La dynastie Alaouite est au pouvoir au Maroc depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Les Chérifs alaouites, ou hassaniens, sont originaires de Yanboâ an-Nakhil, une oasis situé dans la péninsule arabique et qui s'installent à partir du XIII<sup>e</sup> siècle dans le Tafilalet.

de l'océan [...]. Cette ville était policée et très prospère parce que son territoire était excellent pour toutes sortes de céréales. Elle présente en vérité le plus beau site de toute l'Afrique: elle est entourée de tous côtés, sauf au Nord au bord de la mer, d'une plaine de 80 miles (130 km).

A l'intérieur d'Anfa, nombreux étaient les temples (mosquées), les très belles boutiques, les hauts palais... Il y avait aussi beaucoup de jardins et vignes. Les habitants étaient très bien habillés en raison de leurs étroites relations avec les commerçants portugais et anglais. Il y avait parmi eux des hommes très instruits.»<sup>7</sup>

A partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, l'équilibre en Méditerranée devient plus précaire. Le Maghreb se divise. Les provinces s'organisent autour des villes. Dans chacune de ces provinces le pouvoir repose sur l'armée du Makhzen,<sup>8</sup> armée composée essentiellement de mercenaires.

Léon l'Africain développait ainsi les raisons de la chute de Anfa: «La première raison est qu'ils voulurent vivre en liberté sans en avoir les moyens, la seconde est qu'ils... commettaient (avec une flottille de corsaires) des ravages dans la presque île de Cadix et sur toute la côte du Portugal. Ce fut au point que le roi du Portugal décida de détruire Anfa. Dans ce but, il envoya une flotte de cinquante vaisseaux avec des troupes et une importante artillerie.»<sup>9</sup>

En effet en 1468-69, une expédition punitive de la flotte portugaise causa la destruction totale de la ville.

Après plusieurs siècles d'absence, Anfa commence péniblement à se redresser dans un contexte économique mondial difficile pour le Maroc quand en 1755, un violent tremblement de terre accompagné de raz de marée géant acheva de la détruire. La ville ne renaîtra qu'en 1770 sous le règne de Moulay Abderrahmane, sous le nom arabe de Dar el Beida, scellant ainsi la mort définitive de la toponymie Anfa.

Ce sultan installa dans la ville une garnison militaire et la dota d'une plateforme d'artillerie tournée vers le large pour parer à un éventuel retour des Portugais qui occupèrent plusieurs comptoirs le long des côtes marocaines pendant des siècles.

Pour assurer la pérennité et l'autonomie de Dar el Beida, le Sultan Moulay Abderrahmane s'attela également à relancer l'économie en y construisant un petit port et en établissant des rapports commerciaux avec Gênes et l'Espagne, ce qui joua dans

7. Léon l'Africain, *Description de l'Afrique du Nord*, trad. Epaulard, Ed. Maisonneuve, Paris, 1956. Vol. 2, p. 160.

8. Le makhzen veut dire le grenier ou le lieu où les impôts en nature sont entreposés. Par extension, ce mot désigne tout ce qui est relatif au pouvoir central.

9. Léon l'Africain, *Op. cit.* p. 160.

la notoriété de la ville sous le nom de Casablanca. Il y édifia aussi une mosquée (jama' lekbir), un hammam, un moulin, un four, un souq...

Ceci a fait de la ville de Casablanca une base militaire, et dans une moindre mesure commerciale, mais pas une cité à part entière. En effet, Dar el Beida est considérée dès l'époque comme un simple marché rural sans intérêt historique. N'étant pas une ville bourgeoise à tradition urbaine, elle ne possédait pas de titres spirituels, de souvenirs historiques ou de patrimoine architectural pouvant lui permettre de rivaliser avec les villes impériales. Par ailleurs, le fait qu'elle fut le lieu d'une hérésie (kharidjisme par rapport à l'orthodoxie sunnite malékite de l'Etat central) joua sans doute dans sa marginalisation.

Jouissant d'une position stratégique, Dar el Beida est restée longtemps base militaire avant de devenir un grand port de transit de marchandises et d'hommes. «L'ordre tri-fonctionnel» qui, selon J. Berque, caractérise les cités islamiques, à savoir la distinction entre les Chorfas (nobles), les intellectuels et la masse,<sup>10</sup> n'a pas pu s'établir ici.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le contexte politico-économique mondial ne jouait pas en faveur du Maroc. La tentative de Sidi Mohammed Ben Abdallah de contrôler le commerce extérieur par la création d'un port (Mogador) est survenue trop tard. Les structures et les institutions marocaines étaient trop en ruine pour résister à un monde occidental en pleine dynamique expansionniste. En effet, à cette période, le commerce se libéralisait de plus en plus et les échanges avec l'Angleterre et la France se développaient. Très vite, français et anglais se partagèrent le monopole du trafic de Mogador. Tanger et Ceuta étaient quasiment sous contrôle espagnol. Le Danemark avait la concession du trafic portuaire de Safi dès 1853. La multiplication des traités commerciaux passés durant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle marquera définitivement l'hégémonie du monde occidental sur le Maroc. D'ailleurs, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, les anglais obtiennent un accord commercial posant comme principe la liberté absolue des échanges. Les monopoles du sultan sont ainsi abolis. Désormais, l'intérêt du makhzen est étroitement lié à celui du commerce extérieur. L'Espagne obtient le même avantage quelques années plus tard, avec en plus pour ses ressortissants, le droit d'acquérir des biens immeubles aux environs de certaines villes de la côte. En 1880, la conférence de Madrid accorde le droit aux étrangers d'acquérir des propriétés au Maroc.

10. Berque, J., *Maghreb, histoire et société*, éd. Duclos, Paris 1974, p. 129.

Ceci a bien entendu une forte incidence sur l'évolution de la ville. En effet, à Casablanca est instaurée dès 1836 une douane permanente alors que la ville ne compte que 700 habitants. Le commerce s'y développe. De nombreux négociants sont attirés par les produits de la riche plaine de la Chaouia qui entoure Casablanca. La laine et les céréales entre autres sont les produits les plus exportés vers l'Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Au tournant du siècle, près de 600 européens sont installés à Casablanca dont plus de la moitié est espagnole.

Les travaux d'agrandissement du port rendus nécessaires par l'évolution du commerce provoquent une crise qui se soldera par l'entrée de Casablanca dans le giron impérial français. En effet, en 1907, l'installation d'une voie ferrée transportant les matériaux à partir des Roches Noires pour la construction du port et traversant le cimetière de Sidi Belyout a provoqué la colère des habitants. Ces incidents offrent le prétexte à l'intervention militaire française qui entraînera l'occupation de la ville, prélude à l'instauration du protectorat. Le 5 août, la ville est bombardée à partir du *Galilée* dont les marins débarquent. La ville s'inscrivait alors dans un périmètre de 60 hectares et comptait 20 000 habitants.

Après la signature du traité du protectorat en mars 1912, Lyautey, premier résident général (de 1912 à 1925), lance les travaux du grand port de Casablanca (140 ha, 2 jetées, l'une de 1900 m, perpendiculaire au rivage, l'autre transversale de 1550 m). Le premier plan d'aménagement de Casablanca est dressé ces mêmes années par Tardif, géomètre qui dessine l'emprise du boulevard circulaire, lequel boulevard est encore une artère importante dans la ville actuelle.

Dès 1914, une véritable ruée s'opère vers le Maroc, et vers Casablanca en particulier. La population étrangère y est estimée à 31 000 personnes (15000 Français, 6000 Espagnols, 7000 Italiens, 700 Britanniques et 300 Allemands). De l'intérieur affluent les bourgeois de Fès, les juifs et quelques musulmans des villes côtières (notamment d'Essaouira) détrônées par l'essor du port de Casablanca. A cela s'ajoute un exode rural de plus en plus important. La population s'installe dans la médina au hasard des acquisitions foncières et dans les quartiers de Bab Marrakech et Derb Ghallef. La médina se retrouve entourée d'un désordre de Foundouks, de villas, d'immeubles, de souks, d'approximatifs campements... Casablanca était atteinte à cette époque d'une frénésie de construction, aussi rapide qu'anarchique.

L'extension rapide et incontrôlée de la ville exige la mise en place urgente d'une réglementation. Ainsi, en février 1914, le secrétaire général du Protectorat nomme Henri Prost, urbaniste, à la direction d'un Service spécial d'architecture et des plans des villes: première administration dans l'histoire de l'urbanisme français. Paral-

lèlement aux services officiels, un groupement d'intérêts privés (le Syndicat des intérêts français et la Société pour le développement de Casablanca) fait appel à un autre urbaniste, Donat Alfred Agache, dont les travaux resteront sans suite.

### *Les débuts de l'urbanisme colonial*

A partir de 1912, date de la signature du traité du protectorat, l'occupation militaire et politique se précise au Maroc et se traduit par la création de nouveaux centres urbains et le développement de centres à proximité des villes existantes. Les villes nouvelles de Fès et de Marrakech n'ont cependant, au moment de leur création, qu'un rôle de contrôle militaire des deux anciennes capitales impériales (Fig. 1).

La première décision majeure du général Lyautey est d'ordre politique. Il s'agit de l'installation de la résidence générale à Rabat. Le choix de cette ville manifeste la volonté d'éloigner la « capitale politique » des zones traditionnelles de résistance que sont les montagnes et les villes du centre. Au même moment, le général Lyautey décide de favoriser le développement économique de Casablanca, petite ville sur l'Atlantique, et ceci pour sa proximité avec Rabat et avec les grandes plaines agricoles, et l'absence, contrairement à Rabat, d'anciennes familles nationalistes pouvant gêner les ambitions économiques de la France. Par ailleurs, si l'accès maritime de Casablanca n'est pas particulièrement aisé, les liaisons terrestres y sont plus commodes. Toutes ces raisons favorisèrent le choix de la ville comme pôle commercial. Au nord de Rabat est créée la ville de Port-Lyautey (Kénitra actuellement). Cette nouvelle ville a d'abord un rôle essentiellement militaire mais elle prendra une plus grande importance économique par la suite. Ainsi, le général Lyautey déplaça le centre du Maroc vers la côte et favorisa un centralisme condamnant la multipolarité qui prévalait antérieurement, multipolarité autour de Fès et de Marrakech essentiellement. Le général Lyautey a donc développé, sur un axe côtier de 150 km de long, trois centres avec chacun une « spécialisation » donnée, l'un plutôt économique, un autre politique et un troisième militaire. Cette manière de séparer les fonctions rendait ces villes dépendantes les unes des autres, et le reste du pays dépendant de ces villes. Ainsi, *en moins de trente ans, le tracé des pistes séculaires de l'économie marocaine a fait place à un réseau de voies convergentes vers un pôle unique.*<sup>11</sup>

11. Ecochard M., *Op. cit.* p. 42.

Pendant le processus colonial en général, et à Casablanca en particulier, *«les délais de passage de l'idée de ville au dessin de ville et à sa réalisation sont étonnamment courts. Cette démarche n'est pas parasitée par toutes sortes de considérations contingentes, politiques ou électorales»*.<sup>12</sup> Par ailleurs, les rapports de domination que suppose toute colonisation ont engendré à Casablanca une ségrégation spatiale basée, au delà des différences religieuses et culturelles, sur des rapports économiques. Spatialement, la ségrégation par niveaux économiques est devenue finalement plus lisible que la ségrégation culturelle à laquelle celle-ci s'est rajoutée (Fig. 2).

Dès 1913, H. Prost est appelé par Lyautey pour proposer un plan d'organisation et de développement des villes du Maroc. Cependant, il rencontre à Casablanca un problème différent de ceux posés par les autres villes du pays. C'est une ville déjà construite et lotie sans plan général que H. Prost essaye d'aménager tant bien que mal. En effet, le processus d'occupation des sols se propage de manière concentrique autour du port (Fig. 3). On trouve aussi des lotissements en quelques points de la périphérie et échappant dans un premier temps au contrôle de l'administration française. Dans les notes manuscrites de Henri Prost, on peut lire:

*«Les Européens venus au Maroc de 1907 à 1912 ont vivement regretté l'absence d'un organe administratif ayant les pouvoirs nécessaires pour déterminer et faire réserver les emprises indispensables aux principales artères de villes dont l'avenir présentait tant d'espérances. Pendant et même avant cette période, de nombreuses acquisitions de terrains furent faites, vivement encouragées par les consuls de toutes nationalités dans le but de créer des intérêts et des droits à leurs gouvernements respectifs sur l'Empire chérifien. Acquisitions faites au hasard, sans aucune étude préalable et qui ont été surtout préjudiciables à Casablanca: la ville portera toujours la marque indélébile de son origine chaotique, dont les effets ne s'atténueront jamais complètement.*

*Casablanca est composée presque entièrement de terrains lotis au hasard ou embouteillés (?), avec des lots très petits et des rues trop exigües. La ville musulmane était noyée dans un extraordinaire mélange de fondoucks et d'habitations de tous genres: cabanes en bois, villas, immeubles à cinq étages. C'était le théâtre de spéculations effrénées, chacun assignant au centre de son lotissement le centre de la cité future...*

*Les terrains atteignirent un tel prix que les modestes immigrants ne purent acheter qu'à plusieurs kilomètres de distance les quelques mètres de terrain dont ils avaient besoin»*.<sup>13</sup>

12. Tribillon J. F., *L'Urbanisme*, Col. Repères, Editions La Découverte, Paris 1991, p. 80.

13. *L'Urbanisme*, n.° 88, pp. 12-13.



Les villes que H. Prost conçoit ont chacune un cachet propre, même si elles sont aménagées selon des principes communs: Caserne militaire, gare et bâtiments administratifs reliés par un réseau de voirie, zones d'habitat, de commerce et jardins soigneusement implantés. D'ailleurs, *les plans de toutes les villes nouvelles sont conçus comme si le régime du protectorat devait être éternel et surtout comme si la population européenne était la seule destinée à croître. En effet, sauf exceptions, les marocains sont maintenus dans l'enceinte de leurs médinas sans que de nouveaux quartiers soient prévus pour eux* (Fig. 4).<sup>14</sup>

C'est par Casablanca que Henri Prost entreprendra son travail. Il réalise rapidement des esquisses et des croquis destinés à fixer un parti pour l'aménagement futur de la ville et développa dans un premier temps un plan centraliste plus orienté vers le confort et l'embellissement de la ville européenne que vers l'aménagement de la ville indigène. Le développement de Casablanca à l'arrivée de H. Prost se faisait de manière multipolaire; à la fois à la bordure Est et Sud de la médina, par le quartier industriel des roches noires au Nord et par le quartier des villas d'Anfa à l'Ouest. Un dispositif unificateur devenait nécessaire pour structurer la croissance, il associe des voies radiales tangentes à la médina et deux boulevards circulaires. *Le plan de 1914 prend bien le statut d'une restructuration fondée sur des modèles circulatoires [...] plus que sur celui d'une véritable fondation urbaine.*<sup>15</sup> Dans ses esquisses transparaît aussi la nécessité de construire un nouveau port en avançant de 600 mètres vers la mer pour récupérer des terrains pouvant servir à aménager des zones d'entrepôts. La hiérarchie des voies se manifeste notamment dans leurs profils et prospectifs différenciés. Par ailleurs, un chaquet de places et d'espaces libres rythme ces voies. Ces places sont, elles aussi, hiérarchisées autour du binôme constitué de la Place de France et de la Place Administrative. La Place de France est une place commerçante. H. Prost la voulait comme débouché à son projet de «cannebière» de Casablanca (l'avenue du IV<sup>e</sup> zouave liant le Port à la place de France). L'existence du cimetière de Sidi Belyout sur ce site retarda la réalisation de ce projet. La Place Administrative, quant à elle, regroupe les

14. Dethier J., «60 ans d'urbanisme au Maroc», in. *BESM (Bulletin Economique et Social du Maroc)* n.° 119-120, Rabat 1972, pp. 55-56.

15. Cohen J. L., «Casablanca, de la cité de l'énergie à la ville fonctionnelle», In. *Architectures Française d'Outre-Mer*, Dir. Culot M. et Thiveaud J. M., Institut Français d'Architecture, Mission des travaux historiques de la Caisse des Dépôts et Consignations, Coll. Villes, Editions Mardaga, Liège, 1992, p. 110.

équipements les plus importants de la ville: la Poste (Adrien Laforgue, architecte), le Palais de Justice (Joseph Marrast, architecte), l'Hôtel de Ville (Marius Boyer, architecte) entre autres. Cette place se prolonge par un grand parc dessiné par Albert Laprade.

Ces deux places sont reliées par une voie à arcades, le boulevard du IX<sup>e</sup> Zouave (avenue Hassan II actuellement). L'imposition d'un principe d'*ordonnances architecturales* applicables aux rez-de-chaussée et façades des bâtiments sur certaines voies sera effective avec le dahir du 1<sup>er</sup> avril 1924. Des règlements de quartier regroupant des obligations morphologiques diverses seront par ailleurs établies; ce qui permettra d'agir non seulement sur les voies mais aussi sur la profondeur des îlots.

Le travail de Henri Prost, commencé en mars 1914, comporte donc trois niveaux de réflexion:<sup>16</sup> réguler et redresser les lotissements engagés par l'implantation d'un nouveau système de voirie hiérarchisé, définir les règles d'occupation du sol différenciées par l'utilisation des gabarits et des servitudes hygiéniques et enfin découper de grandes zones fonctionnelles conformément à une pratique usuelle chez les urbanistes allemands de l'époque.

Le sol de Casablanca se différencie géologiquement selon une ligne Nord-Sud: à l'Est le terrain est rocheux, à l'Ouest la terre est arable. H. Prost, jouant cette différenciation, programma à l'Est des zones commerçantes et des industries, à l'Ouest des villas, des parcs et des cités jardins jusqu'aux plages. La partie Est de la ville devait s'organiser autour du port et de la gare et est reliée à la partie Ouest par le boulevard du IV<sup>e</sup> Zouave (canebière), qui longe les remparts de la médina et abouti à la place de France. Prenant comme option la séparation nette entre la ville indigène et la ville européenne, Le plan Prost prévoira aussi la création d'une nouvelle médina proche du palais du sultan pour les nouveaux arrivants. La ville européenne, quant à elle, s'articule autour d'une grande place administrative et d'un parc urbain.

Le plan proposé par H. Prost définit ainsi clairement quatre zones:

- La zone indigène dont la construction est limitée à deux étages.
- La zone centrale constituée d'habitations et de commerces.
- Les zones industrielles, réservées aux établissements *insalubres, incommodes ou dangereux*.
- Les zones de plaisance pour les villas ou habitations particulières.

16. *Idem*.

## ARCHITECTURES

### *Développement urbain*

L'afflux de différents groupes de population attirés par le développement de la ville rend la demande de logements beaucoup plus importante que l'offre, notamment le logement pour célibataires. Les hommes seuls venus faire fortune sont en effet très nombreux à Casablanca, ce qui explique l'importance des hôtels et des petits appartements. Ces célibataires font venir ensuite leurs familles, après s'être assurés une situation.

Dès la fin de la première guerre mondiale, la ville connut une reprise économique et une extension importante selon les plans de H. Prost. Le centre ville devint un quartier d'affaires florissant et comprenait des immeubles de quatre à six étages. Beaucoup de nouveaux quartiers naquirent : Roches noires, Gironde, Sidi Belyout, Mers Sultan, Habous... Des équipements administratifs, culturels et culturels furent réalisés.

Pour la population indigène musulmane, au voisinage du palais, construit par le protectorat pour le Sultan, palais dont J.C.N. Forestier dessinera les jardins en 1916, est programmée la construction de la «nouvelle médina» (Figs. 5 et 6). Cette entreprise visait à répondre à la demande engendrée par l'afflux des populations des campagnes ou des autres villes du pays et à résorber partiellement les bidonvilles. Ce quartier, fermé à la circulation automobile, comprend également un marché, une mosquée, un hammam, des foundouks, disposés selon un système de ruelles et de places. Des portiques en arcades et des pergolas à lattis de bois agrémentent ces places. Les maisons construites ici ne diffèrent de leurs modèles que par des éléments augmentant le confort et la «salubrité» : entrée en chicane pour préserver l'intimité, pièces autour d'une cour, mais également *tout à l'égout* et plafond en ciment armé. 257 maisons ont été dessinées une à une et différentes tailles ont été mêlées pour retrouver la diversité des médinas. La nouvelle médina était destinée à des populations provenant des bidonvilles mais a été très vite occupée par des familles commerçantes plus aisées ayant les moyens d'entretenir les habitations.

Le style adopté pour ce quartier a été le résultat de travaux d'analyse et de relevés sur les architectures anciennes, travaux entrepris notamment par Albert Laprade,<sup>17</sup> premier architecte de la ville. Auguste Cadet, lui succéda pour cette opération

17. Voir aussi: Albert Laprade, «Une ville créée simplement pour les indigènes à Casablanca», in. *L'urbanisme dans les colonies et dans les pays tropicaux*, sous la dir. de Jean Royer, Delayance, La Charité-sur-Loire, 1932, T. 1, pp. 94-99.

et élabora, en collaboration avec Edmond Brion, les plans de cette cité. L'architecture de la nouvelle médina représente pour certains la manifestation d'une *synergie* entre le *style local* et le *vocabulaire architectural moderne*.<sup>18</sup> C'est une ville *indigène ou plus exactement une ville construite par les architectes français pour les indigènes, en tenant compte de leurs mœurs, de leurs scrupules et en y ajoutant ce que notre hygiène peut y ajouter*.<sup>19</sup> Quelques années plus tard, Auguste Cadet réalisera, en association avec Edmond Brion, à proximité de la nouvelle médina des Habous, le quartier réservé ou ville close où, puisqu'il est impossible de *supprimer la débauche*, il sera au moins tenté de *l'endiguer et (de) l'empêcher de pourrir les bas-fonds*.<sup>20</sup> Il s'agit du quartier de Bousbir.

Une autre question constitue une récurrence dans les débats concernant l'aménagement de la ville. Il s'agit de la question de la hauteur des constructions. H. Prost en parle d'ailleurs ainsi: *Le panorama de Casablanca, lorsqu'on arrive de la mer, est assez désespérant, c'est une ligne horizontale sans aucun effet et si cinq ou six grandes verticales venaient s'ériger sur le paysage, il y a lieu d'espérer que l'aspect de Casablanca serait beaucoup plus satisfaisant qu'actuellement*.<sup>21</sup> Il est à signaler en revanche que ces projets d'immeubles en front de mer rencontraient dans le cimetière musulman de Sidi Belyout un obstacle important. Celui-ci s'étendait en effet du nouveau centre commerçant au port. A la fin des années vingt, le déplacement des tombes s'imposera pour la réalisation du nouveau *centre d'affaires*. Ce nouveau quartier, composé essentiellement d'immeubles de bureaux et d'hôtels et projeté entre la place de France et la mer, devenait nécessaire afin de donner à la ville un caractère conforme à ses ambitions économiques.

Lors des discussions autour de la densification du centre, l'idée de construire plus en hauteur était d'ailleurs envisagée sérieusement comme solution. Dès 1928 est décidé le doublement de la hauteur maximale autorisée pour les constructions autour de la place de France.

18. Toutcheff N., Henri Prost, Anvers, Casablanca, Paris, In. Dethier, J. et Guiheux, A. (sous la dir.), *La Ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris 1994, p. 172.

19. Léandre Vaillat, *le visage français du Maroc*, cité par Eleb M., «Casablanca, de l'immeuble de rapport à l'unité d'habitation», In. *Architectures Française d'Outre-Mer*, Dir. Culot M. et Thiveaud J. M., Institut Français d'Architecture, Mission des travaux historiques de la Caisse des Dépôts et Consignations, Coll. Villes, Editions Mardaga, Liège, 1992, p. 123.

20. H. Prost cité par Cohen J. L., «Casablanca, de la cité de l'énergie à la ville fonctionnelle», *Op. cit.* p. 113.

21. Idem, p. 114.

En 1930, on pouvait lire dans le Bulletin Municipal Officiel de la Ville la volonté d'élaborer un projet plus ambitieux *de cité*, un projet dont les hautes constructions rempliraient cette vue dispersée qui surprend, ce manque d'ordonnance, ce déséquilibre apparent, dessinant un décor excessif du caractère et de la volonté de cette ville, une affirmation de sa puissance et de sa volonté.<sup>22</sup>

Cette frénésie de la construction qui accompagna l'essor économique de la ville ne s'essoufflera qu'à la veille de la seconde guerre mondiale et dès le début des années vingt, le développement rapide de Casablanca la faisait comparer à une ville américaine. Pour le Général d'Amade, *avant la fin du siècle, la France nord-africaine sera les Etats-Unis et Casablanca NewYork* (Fig. 7).<sup>23</sup>

Un romancier fait ainsi parler un de ses personnages du Casablanca qui regarde vers l'Amérique dans les années 50: «... Nous, on est sur l'Atlantique! On se baigne dans des vagues de cinq mètres, on a des piscines en forme de haricot, des Cadillac roses et le plus grand gratte-ciel d'Europe, parfaitement! Dix-sept étages, qu'il a, et il fait de l'ombre à la Floride quand le soleil est dans le bon sens, voilà la vérité! A Casa, on est plus proches de Frank Sinatra et des frères Gershwin que d'Enrico Macias. [...] Des Pieds Noirs atlantiques, voilà ce qu'on est.<sup>24</sup>»

### *Styles ou décors*

Lors de la construction du centre ville, il est à noter que si la typologie paraît classique: immeubles d'angles ou immeubles – îlots, une hybridation culturelle commence à se faire sentir à partir de la fin des années 10 et ce, à travers les types et modèles de décors utilisés, les distributions intérieures des appartements ainsi que dans leur rapport à l'extérieur.<sup>25</sup> En effet, les espaces intermédiaires ou «extérieurs intériorisés» deviennent importants. Tous les immeubles importants du moment comptent des loggias, des terrasses, de généreux balcons ou des buanderies à claustres.

Les premiers bâtiments construits à partir du début des années dix, à l'intérieur ou à l'extérieur des murailles de la médina, sont d'une décoration relativement discrète, voire absente. Puis petit à petit, on voit apparaître des édifices qu'on pourrait

22. *Bulletin Municipal Officiel de la Ville de Casablanca*, février-mars 1930, cité par Cohen J. L., *Idem*, p. 115.

23. Le général d'Amade, Cité par Cohen J. L., 1992, *Idem*, p. 114.

24. Topin T., *le Jinome de Casablanca*, 1990, pp. 134-135.

25. Eleb, M. *Op. cit.* p. 120 et suivantes.

classer grossièrement dans trois catégories. La première est un néo-classicisme plutôt chargé aux décorations multiples et très présentes. La deuxième peut être apparentée à de l'Art-Nouveau similaire à ce qu'on pouvait trouver en Europe à la même époque. Certains édifices oscillent d'ailleurs entre ces deux styles sans complexe. Les angelots et autres corbeilles de fruits côtoient sur les façades pilastres et chapiteaux. La troisième tendance essaye de préférence de puiser dans le répertoire architectural, décoratif et artisanal local (réel ou mythique d'ailleurs) en y injectant des éléments dans des formes et des espaces modernes. Ceci peut aller du pastiche pur et simple à de véritables tentatives d'hybridation ou d'adaptation plus ou moins heureuses.

Ainsi, l'architecture casablancaise a tout de suite été une architecture plurielle mais en même temps une architecture de son temps. On construisait Néo-classique et Art-Nouveau à Casablanca comme en Europe dans les années 10. On construit Art-Déco à la fin des années 20 (Fig. 8). Toutefois, les mosaïstes, ferronniers et autres ébénistes ont joué un rôle fondamental dans la différenciation de ce qui se construisait à casablanca par rapport à ce qui se faisait en métropole. Le néo-mauresque ne fut d'ailleurs pas la seule incarnation de l'apport de l'artisanat à l'architecture. Des éléments puisés dans le répertoire traditionnel se retrouvaient confrontés à d'autres éléments modernes. *«La rencontre des motifs des arts décoratifs marocains et des configurations Art-Déco produira des décors de façade originaux où les éléments ornés [...], les frises ou panneaux bien délimités agrémentent des façades blanches et nues. Ces motifs, dont la diffusion s'est accélérée par l'impact de l'Exposition des arts décoratifs de 1925, n'auront aucun mal à s'imposer au Maroc, où le jeu avec la géométrie et les inclusions décoratives sur de grandes surfaces nues étaient constitutifs de la tradition architecturale.»*<sup>26</sup>

Contrairement à d'autres villes méditerranéennes souvent comparées à Casablanca comme Alger ou Tunis, le néo-mauresque a concerné très peu d'édifices privés. En effet, ce style souvent associé à la période française au Maghreb a concerné à Casablanca quasi-exclusivement les édifices publics, donnant ainsi naissance à un style officiel qui s'est d'ailleurs perpétué longtemps après l'indépendance. De plus, quand on regarde de près ces édifices dits néo-mauresques, on rencontre plusieurs modénatures et détails résolument Art Déco. Les édifices des années 20 symbolisent parfaitement cette tentative d'hybridation ou de synthèse dont il a été question plus haut. En

26. Eleb, M., Cohen, J. L., *Casablanca, Mythes et Figures d'une aventure urbaine*, Paris, Hazan, 1998, p 150.

effet, les édifices néo-mauresques contiennent des éléments Art-Déco et les édifices Art-Déco des éléments se voulant traditionnels.

Les architectes, formés pour l'essentiel en Europe ou venant des autres pays du Maghreb, se reconnaissaient dans les styles et courants en usage en Europe. Cependant, à cela s'ajoutent deux dimensions dont l'importance varie selon les architectes et les édifices, la dimension résolument moderne et pionnière donnant une grande liberté aux concepteurs d'une part, et l'apport des techniques et matériaux traditionnels d'autre part. Les architectes trouvaient ainsi dans la qualité des maçons italiens et des *maalmine* (maîtres artisans) marocains des alliés de poids dans leur démarche.

Les années 30 voient apparaître de plus en plus d'immeubles «blancs». Le goût pour une esthétique dépouillée, relativement monumentale et résolument moderne se fait jour. La modernité, le confort et l'hygiène sont également placés au premier rang. Ces immeubles disposent généralement d'ascenseurs, de salles de bains équipées, d'incinérateurs à ordures, de garages en sous sol pour quelques uns... Ainsi, les décorations se raréfient et s'épurent sur les façades. Les bâtiments sont plus hauts, plus orthogonaux et plus symétriques. La répartition base, étages et couronnement est soulignée autrement que par des éléments rapportés de décor. L'Art-Déco devient plus géométrique, plus architectural, plus épuré se traduisant moins à travers les mosaïques et décors rapportés et plus par l'expression des gardes corps et des formes des balcons. Les architectes accordent plus d'importance aux volumes et aux espaces extérieurs comme les balcons, bow windows, claustras, terrasses et loggias qu'aux décors sans que ceux-ci ne disparaissent complètement. Le décor continue en effet à se manifester superbement dans les entrées d'immeubles notamment. Les portes en ferronnerie, les sols, les luminaires, les miroirs, les rambardes d'escalier forment autant d'éléments d'un tout qui se veut œuvre d'art. On constate alors *«l'évolution d'une architecture qui après s'être tenue au type dit "boîte à loyers" et aux pâtisseries Louis XVI passa par une sorte de style néo-arabe... pour en venir à un style qui ne tire sa beauté que de l'adaptation parfaite au climat et aux mœurs locales»*.<sup>27</sup>

27. Léandre Vaillat, «le visage français du Maroc», cité par Eleb M., «Casablanca, de l'immeuble de rapport à l'unité d'habitation», In. *Architectures Française d'Outre-Mer*, Dir. Culot M. et Thivaud J. M., Institut Français d'Architecture, Mission des travaux historiques de la Caisse des Dépôts et Consignations, Coll. Villes, Editions Mardaga, Liège, 1992, p. 128.

### *Quelques exemples*

Comme nous l'avons vu plus haut, les édifices néo-mauresques, dits également arabisants utilisent en façade des décors et matériaux illustrant le rapport au lieu. Le style officiel qui caractérise les bâtiments publics ne déroge pas à la règle. Ainsi, quand on promène son regard tout autour de la place administrative de Casablanca, on parcourt un ensemble d'édifices illustrant parfaitement cette volonté. La place administrative, au départ appelée Grand'Place, est réalisée à l'emplacement d'anciens camps militaires et se situe entre le quartier d'affaires, la médina et les quartiers d'habitat. Programmé par Prost dès 1915, l'ordonnancement général en est confié à Joseph Marrast. Elle est composée de la grande Poste (Laforgue 1918), le Palais de Justice (Marrast 1922), l'hôtel de la subdivision militaire (Laprade 1916), le cercle militaire (Boyer), le Théâtre (Delaporte 1922), l'Hôtel de Ville (Boyer 1928) et la Banque Centrale (Brion 1937). Le propos ici n'est pas de parcourir les édifices de cette place un par un. Mais nous pouvons nous arrêter un moment sur l'un d'entre eux: l'Hôtel de Ville. Le projet de l'Hôtel de ville, aujourd'hui Wilaya du grand Casablanca, est réalisé par Marius Boyer à partir de 1928. Le chantier durera jusqu'en 1937 (Figs. 9, 10, 11, 12 et 13). Dans ce projet, Boyer puise largement dans le vocabulaire local réinterprété. En effet, les colonnes architravées de la façade principale, les doubles ouvertures habillées en pierre, les grands patios sans oublier l'utilisation des tuiles et des zelliges sur la façade et à l'intérieur participent de cette marocanisation de l'architecture. Cependant, regarder de plus près cet édifice permet d'affirmer que bien que l'allure générale est néo-mauresque, la composition architectonique de plusieurs éléments est résolument Art-Déco. Le revêtement du sol ou des colonnes, la ferronnerie de l'escalier du rez-de-chaussée, les soubassements des circulations... Comme cela a été affirmé plus haut, les matériaux restent traditionnels mais leur utilisation est contemporaine à l'époque de leur exécution, en l'occurrence durant les années 30.

Dans cette ville de l'énergie résolument tournée vers la modernité, les édifices des commanditaires privés rivalisent de prouesses pour être les plus confortables, le plus élevés, avoir les plus belles terrasses... Examinons de plus près certains de ces édifices pour illustrer notre propos.

L'immeuble Bennarosh, situé place du 16 Novembre, est construit par Aldo Manassi en 1932. Cet édifice, avec ses grandes verticales et son couronnement est l'un des plus représentatifs de l'Art-Déco casablançais. L'utilisation des zelliges au dernier niveau illustre bien l'apport de l'artisanat. En effet, la dimension et le type de carreaux est exactement la même que celle utilisée dans l'architecture traditionnelle. Le choix



de l'architecte s'est porté sur un dégradé de carreaux dans les tons marron, ce qui donne une composition assez différente de ce que l'on a l'habitude de voir dans l'architecture traditionnelle (Figs. 14, 15 et 16).

Aldo Manassi utilise cette technique de patchwork de petits carreaux de zelliges, mais sur une palette plus multicolore, sur la façade de l'immeuble Ugazio réalisé à peu près les mêmes années. L'architecte rehausse ainsi le couronnement et le haut des colonnes de cet édifice d'angle et lui donne un caractère un peu plus «chic» que ce qu'il est en réalité (Figs. 17, 18 et 19).

En face de l'immeuble Bennarosh se trouve l'immeuble Baille réalisé par Auguste Cadet et Edmond Brion les mêmes années. La position de cette construction sur trois rues lui donne une allure de proue très aérodynamique. Ce caractère est rehaussé par les bow-windows de la façade. Contrairement à l'immeuble Bennarosh, la modénature des zelliges utilisée sur cet édifice en couronnement notamment, est beaucoup plus sophistiquée. La taille des pièces, leurs couleurs ainsi que la manière dont celles-ci ont été mises en œuvre sont assez originales. Au-delà du matériau, l'apport de l'artisan en terme de compétence et de savoir faire a été primordial dans la réussite de cet édifice (Figs. 20, 21 et 22).

L'architecte le plus prolifique et l'un des plus créatif de cette époque est sans doute Marius Boyer. Il réalisera des dizaines d'édifices dans Casablanca tous plus surprenants les uns que les autres (Fig. 23). Mais ce qui est également à retenir, c'est la capacité de cet architecte à changer de registre selon le contexte, le type de commande et le programme. L'Hôtel de Ville que nous avons cité plus haut a été réalisé et est à peu de choses près contemporain à ces manifestes de l'architecture moderne que sont les immeubles Levy-Bendayan (Fig. 24) ou l'immeuble Assayag (Fig. 25). Si l'apport de la modernité concerne largement les décors de l'Hôtel de Ville, les deux autres sont plus représentatifs des réflexions de l'époque sur l'air, la lumière, les circulations, la domesticité...

## CONCLUSION

La ville de Casablanca est considérée comme une ville Art-Déco. Ceci n'est absolument pas erroné. Il suffit de se promener pour que de nombreux exemples témoignent de cette caractéristique. D'ailleurs, les institutions, ces dernières années ont pris conscience de la qualité de l'architecture Art-Déco de la ville. Le Ministère de la Culture, la Ville, le Ministère du Tourisme entre autres, ont à maintes reprises souligné pu-

bliquement ou dans des documents officiels l'importance du patrimoine Art-Déco de la Casablanca. Ce qui comparé à d'autres villes du sud de la méditerranée, est une grande avancée (Figs. 26 et 27).

Cependant, il est important d'apporter quelques bémols à cette situation:

– La surmédiation de l'Art-Déco comme style est évidemment méritée. Il est bien entendu que c'est un style à la mode non seulement à Casablanca mais partout dans le monde. Comme tout phénomène de mode, tout devient Art-Déco et il n'y a plus que l'Art-Déco. Autrement dit, à Casablanca comme ailleurs, la surmédiation se fait au détriment d'autres styles architecturaux nécessaires à la compréhension de l'Art-Déco casablancais comme l'Art Nouveau, le Néo-Classique ou le Néo-Mauresque pour lesquels l'amalgame est rapidement fait. Cette surmédiation se fait également au détriment d'une autre époque toute aussi fondamentale dans l'histoire de l'architecture, mais sans doute moins auprès du grand public: l'architecture moderne des années 50. En effet, et de manière sélective, l'attention du public et des autorités est portée sur l'entre deux guerres et cela, quasi exclusivement, comme s'il n'y avait pas de place pour plusieurs patrimoines dans le XX<sup>e</sup> siècle. De ce fait, le discours soulignant la qualité architecturale et l'importance historique des constructions d'après guerre et demandant leur protection est pour ainsi dire inaudible.

– La mise en valeur de certains édifices s'impose d'elle-même car comme pour toute époque, il y a des édifices plus importants que d'autres et des architectes plus talentueux que d'autres. Cependant, le fait de souligner que certains édifices sont plus intéressants, conduit automatiquement par effet de miroir à admettre que certains édifices ne le sont pas (Figs. 28 et 29). Aussi, quand on parle de préservation patrimoniale, celle-ci se résume souvent, au mieux, à la préservation de ces édifices remarquables. La qualité architecturale et la compréhension historique sont incomplètes sans la mise en situation. Casablanca a la chance de posséder des ensembles urbains d'une cohérence exceptionnelle même s'ils sont composés d'édifices plus ou moins intéressants. La force de l'ensemble dépasse la somme des diverses parties. La préservation de l'héritage historique doit prendre en compte cette dimension (Figs. 30 et 31).

– Casablanca est une ville symbole du XX<sup>e</sup> siècle certes, mais le XX<sup>e</sup> est également le siècle où l'on a beaucoup construit comparé à l'ensemble des siècles précédents. A l'échelle du Maroc, l'intérêt porté à l'architecture de l'entre deux guerres à Casablanca est à encourager et beaucoup reste à faire. Seulement, les architectes casablancais comme Marius Boyer, Cadet et Brion, plus récemment Zevaco ou Azagury, ont construit également dans d'autres villes du Maroc. Leurs réalisations sont valori-

sées à Casablanca mais passées sous silence dans d'autres villes. Des édifices majeurs du XX<sup>e</sup> siècle continuent à disparaître dans plusieurs villes sans que ceci n'émeuve qui que ce soit (Figs. 32 et 33).

Pour finir, rappelons que l'Art-Déco, au-delà d'un style architectural, est la manifestation d'une époque de brassage et de mouvement. C'est vrai ailleurs mais c'est également vrai à Casablanca. Le passé multiculturel de la ville se lit sur les façades de ses édifices. Il se lit également dans les espaces communs, les intérieurs, le mobilier, la vaisselle... c'est peut-être le premier style architectural global dans le sens qu'il touche le quotidien et pas seulement les façades et les demeures des puissants.





Fig 1. Plano de la ciudad de Casablanca, Dr. Weisgerber.



Fig 2. Edificio en la antigua medina.

Fig. 3. Consulado alemán.



Fig. 4. Plano de Casablanca de  
H. Prost 1914.





Fig 5. Barrio del Habous.



Fig 6. Barrio del Habous.

Fig. 7. Edificio Excelsior.



Fig. 8. Edificio Hassan y la Salle.



Fig. 9. Hotel de ville, detalle de fachada.







Fig 10. Hotel de ville, patio.



Fig 11. Hotel de ville, detalle de pavimento.

Fig. 12. Hotel de ville, detalle  
de pavimento y columna.





Fig 13. Hotel de ville, detalle de columna.

Fig. 14. Edificio Benaroch.



Fig. 15. Detalle del edificio Benaroch.





Fig 16. Portada del edificio Benaroch.

Fig. 17. Edificio Ugazio.

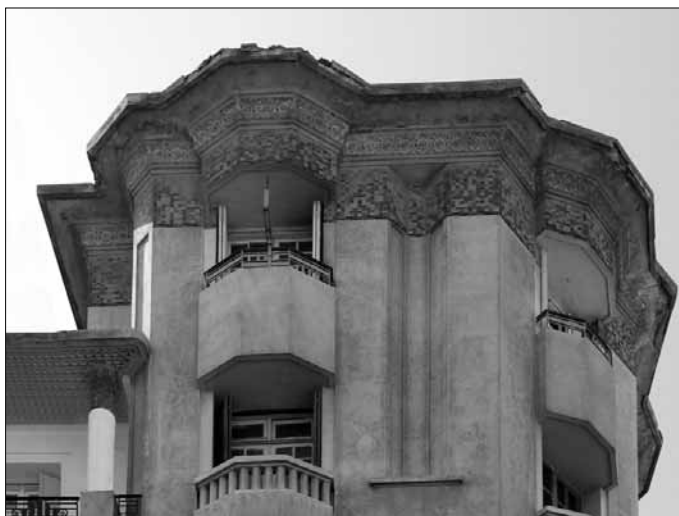


Fig. 18. Detalle del edificio Ugazio.





Fig. 19. Detalle del edificio Ugazio.



Fig. 20. Edificio Baille.

Fig. 21. Detalle del edificio  
Baille.



Fig. 22. Detalle del edificio  
Baille.







Fig. 23. Edificio Boyer.



Fig. 24. Edificio Levy Bendayan.

Fig. 25. Edificio Assayag.





Fig 26. Detalle Brion.



Fig 27. Detalle herrería.

Fig. 28. Detalle antepecho.



Fig. 29. Detalle terrazo.

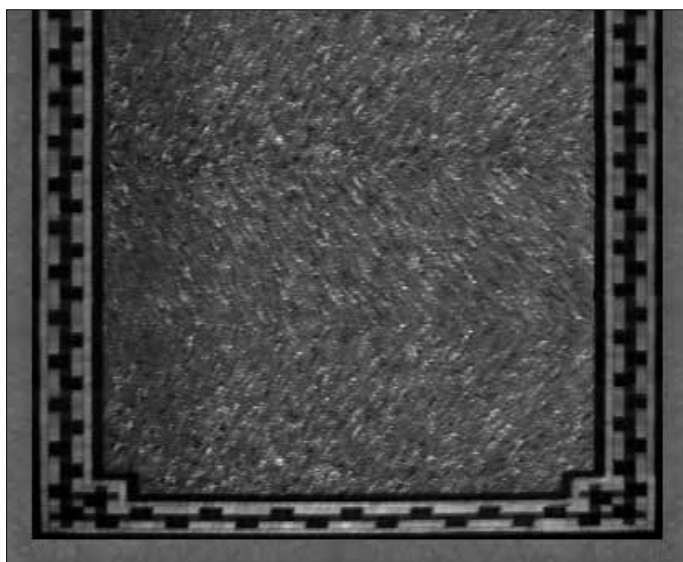




Fig 30. Detalle zellige.



Fig 31. Detalle zellige.

Fig. 32. Detalle pavimento  
interior.



Fig. 33. Detalle pavimento  
interior.



# LA DESTRUCCIÓN DEL MONUMENTAL CINEMA Y LA DEFENSA DEL PATRIMONIO ART DÉCO

Antonio Bravo Nieto  
UNED-Universidad de Málaga, España

El cine Monumental, construido con proyecto del arquitecto de Cartagena Lorenzo Ros, fue inaugurado en marzo de 1932 (Figs. 1, 2 y 3). La prensa local de Melilla se hizo eco por entonces de la noticia en varias de sus ediciones. *El Telegrama del Rif* publicaba el 13 de marzo de 1932 un artículo titulado «En la presente semana se inaugura el monumental» y el 20 de marzo otro trabajo anunciaba «Se ha inaugurado el Monumental Cinema» (Fig. 4).

Pocos imaginaban que el fastuoso edificio que por entonces deslumbraba y dejaba perplejos a los melillenses por su monumentalidad y novedad, no llegaría a cumplir el medio siglo (Figs. 5 a 20). Una actuación inmobiliaria llevada a cabo a principios de los años ochenta acabaría con la principal obra del Art Déco melillense y una de las más destacadas construidas en este estilo en el ámbito español. En este pequeño trabajo, vamos a centrarnos en describir un aspecto muy poco conocido de este edificio, relatar el proceso que determinó su destrucción, y que se desarrolla fundamentalmente entre los años 1980 y 1981 (Fig. 21).

La característica crisis del cine sufrida desde los años setenta del siglo XX, hizo mella en las posibilidades empresariales del Cine Monumental y la familia Liarte, propietaria del inmueble, procedió a su venta después de un largo periodo de decadencia. La protección del patrimonio arquitectónico en Melilla a finales de los años setenta estaba todavía en una fase muy embrionaria y por entonces se estaban sentando las bases de lo que sería la catalogación definitiva del ensanche modernista de la ciudad. En esta línea el 9 de julio de 1979 se constituía la Comisión de Patrimonio de Melilla y la Dirección Provincial del Ministerio de Cultura intentaba realizar un primer inventario de edificios a proteger.<sup>1</sup>

1. En diciembre de 1978 se adjudicó la realización de un inventario arquitectónico de Melilla. Los trabajos de catalogación de edificios se realizaron en mayo de 1979 y el catálogo fue entregado en enero de 1980. El catálogo constaba realmente de 152 fichas, 68 fotografías y una memoria de 7 folios.

Políticamente la ciudad estaba regida por el partido Unión del Centro Democrático, al ser elegido el 19 de abril de 1979 como alcalde de Melilla Rafael Ginell Cañamaque. El 22 de junio del mismo año había sido nombrado Comandante General de Melilla y Delegado del Gobierno José María Bourgón López Dóriga.<sup>2</sup>

Los trabajos de la recién creada Comisión de Patrimonio se encaminaron a conseguir que se incoaran expedientes para declarar el interés de los edificios más representativos de Melilla. El 11 de febrero se iniciaron las primeras gestiones y el 26 del mismo mes el Ministerio de Cultura solicitaba a la Delegación una relación de posibles edificios que pudieran ser declarados monumentos histórico-artísticos. En respuesta a esta iniciativa, la Comisión remitía el 11 de marzo al Director General una relación de 25 edificios de marcado interés para iniciar su protección, entre los que ya se encontraba el Cine Monumental.

Sin embargo, la venta del Cine Monumental era ya un hecho que se estaba negociando en esos momentos, y en julio de 1980 su nuevo propietario, Ashok Jhamandas Lalchandani requería los servicios del arquitecto José María Bourgón de Izarra para convertir el antiguo cine en un edificio de locales comerciales. El día 4 de agosto de 1980, el propietario remitía un escrito al Presidente de la Comisión del Patrimonio Histórico Artístico de Melilla junto al estudio previo de la reforma del cine Monumental. La idea inicial era que se aprobara este estudio, para desarrollar el posterior proyecto y conseguir la preceptiva licencia de obras. Por su parte, la propiedad también elevaba la misma documentación al Ayuntamiento de Melilla, con los planos de la reforma. El Ayuntamiento contestaba el 1 de octubre señalando que el Servicio de Arquitectura estimaba correcta la modificación y que cumplía la normativa del plan general.

Por su parte, la Comisión de Patrimonio se reunía el 6 de octubre del mismo año 1980<sup>3</sup> en una reunión que finalmente resultaría trascendental para la suerte del

---

Por el mismo tiempo, en diciembre de 1979, Luciano Tejedor Mata realizaba algunos de los primeros inventarios conocidos de los edificios más importantes de Melilla, que él catalogaba como modernistas, historicistas y racionalistas.

2. Durante este periodo, el Comandante General de la ciudad ejercía al mismo tiempo el cargo de Delegado del Gobierno, y como tal, jefe superior del Delegado del Ministerio de Cultura en Melilla. José María Bourgón y López Dóriga fue nombrado el 22 de junio de 1979 y cesó el 14 de agosto de 1981. Anteriormente había desempeñado el cargo de Director del CESID.

3. Acta n.º 5 del día 6 de octubre de 1980. Asistieron a esta comisión el presidente y delegado de Cultura Enrique Ibáñez Narváez, Francisco Mir Berlanga como representante de las corporaciones locales, Joaquín Rodríguez Puget como representante de Servicios Técnicos, Alfonso Álvarez



Monumental. Por un lado se estudió el inicio de los trámites de incoación de 10 de los 25 edificios propuestos, pero el tema fundamental fue el estudio del anteproyecto de reforma para su aprobación o denegación. Después de un largo debate los reunidos aprobarían el anteproyecto presentado, siendo Luciano Tejedor Mata la única persona de la Comisión que votó en contra del anteproyecto, al considerar que no se respetaban ni los interiores ni la fachada lateral. La Comisión por entonces se preocupó más por mantener la imagen externa del edificio que conservar sus interiores, por lo que realmente el futuro del cine quedó sentenciado en esta fecha.<sup>4</sup> Curiosamente, en la misma reunión se acordó iniciar el expediente de declaración de los diez edificios más significativos de la ciudad, siendo uno de ellos el referido Monumental.

En enero de 1981 el arquitecto Jose María Bourgon de Izarra daba forma definitivamente al «Proyecto de reforma del cine Monumental, para su conversión en edificio de oficinas y locales comerciales, emplazado en las calles A. de Mera y Ejército Español, en Melilla, para D. Ashok Jhamandas Lalchandani». El proyecto estaba compuesto de memoria, presupuesto básico y planos, numerados del 1 al 7 que correspondían al estado actual y del 8 a 23 al proyecto básico. El arquitecto, que justificaba el denominado proyecto de reforma, señalaba al hablar de la obra de 1932 que la fachada lateral había sido «tratada de forma secundaria» y «no ha existido intención compositiva alguna». En el presupuesto se cuantificaba que todas las demoliciones costarían 9.820.000 pesetas y que la obra se cifraba en 44.863.800 pesetas.

Durante estos meses, hay que destacar la publicación de diferentes artículos firmados por Luciano Tejedor respecto a la conservación del patrimonio de Melilla, y en este sentido escribía el 13 de febrero de 1981 un artículo denominado «Es necesario el esfuerzo y preocupación de todos. Hay que salvar el patrimonio arquitectónico de nuestra ciudad»,<sup>5</sup> donde con valentía se lamentaba amargamente de lo que parecía resultar obvio: la destrucción anunciada del Cine Monumental.

---

Benavides por el Ministerio de Obras Públicas (MOPU), Luciano Tejedor Mata y Manuel Corbí Ávila. Como invitados asistieron el alcalde Rafael Ginel Cañamaque y el delegado del MOPU Laureano Folgar Villasenín.

4. El Delegado Provincial de Cultura y presidente de la Comisión, Enrique Ibáñez Narváez, daba cuenta a la prensa de la celebración de esta Comisión y que se había aprobado el anteproyecto de reforma «esta comisión no entra en los detalles para el aprovechamiento del interior del edificio y sí en las fachadas a las calles».

5. *El Telegrama de Melilla*, 13 de febrero de 1981.

Mientras tanto el proceso continuaba sus pasos, y el 20 de febrero de 1981 se obtenía el visado del proyecto por el colegio oficial de arquitectos de Andalucía Oriental, por lo que el día 21 el propietario solicitaba la preceptiva licencia de obras al Ayuntamiento. Y el 13 de marzo, la Comisión Permanente de este organismo, de acuerdo al informe de la Comisión de Arquitectura y Urbanismo aprobaba el proyecto básico, recomendando algunas prescripciones secundarias relativas a la decoración lateral y concediendo la licencia municipal de obras, aunque exigía un proyecto de ejecución y daba cuenta de todo a la comisión de Patrimonio.

Las posturas no debían estar demasiado claras por entonces, porque esta Comisión de Patrimonio fue convocada el 27 de marzo de una forma que podríamos denominar cuanto menos como «extraordinaria». La reunión se celebró en la sede de la Delegación del Gobierno y no en la habitual de Cultura y estuvo presidida por el Delegado del Gobierno, a la vez Comandante General de Melilla, José María Bourgón Lopez-Dóriga.<sup>6</sup> En esta comisión fue aprobada por unanimidad de los que tenían derecho a voto la reforma firmada por el arquitecto José María Bourgón de Izarra, al haberse presentado una fachada lateral alternativa y producirse algunos cambios ornamentales basados en las columnas-pilastras de fachada. El mismo diario *El Telegrama de Melilla* daba cuenta el día 29 de la reunión y de la aprobación del proyecto, «por cuanto recoge la esencia de la arquitectura modernista tan estimable en la Melilla de principios de siglo y cuyos valores arquitectónicos y artísticos hacen de nuestra ciudad un verdadero museo modernista».

Hay que señalar que el grado de conocimiento por entonces del patrimonio arquitectónico melillense era prácticamente nulo, no existían monografías ni trabajos científicos que hubieran desvelado la importancia de la ciudad y para la casi totalidad de la sociedad melillense, los términos Modernismo y Art Déco eran realmente desconocidos. Sólo se apreciaron en estos momentos la sensibilidad de pequeños pero muy ac-

6. Según reflejaba *El Telegrama de Melilla*, a esta comisión extraordinaria asistieron Enrique Ibáñez como Delegado del Ministerio, Francisco Mir Berlanga como cronista de la ciudad, Joaquín Rodríguez Puget representante de servicios técnicos del Ayuntamiento, José Luis Alcalá Vargas representante de centros culturales, Emilio Boj González representante del Ayuntamiento, y como invitados el alcalde Rafael Ginel Cañamaque y Luciano Tejedor Mata por el ministerio de Cultura, siendo el secretario de la comisión Manuel Corbí Ávila. Señalar que Luciano Tejedor había pasado de figurar como miembro de la comisión (6 de octubre de 1980) a invitado (desde 19 de febrero de 1981), por lo que había perdido el derecho a voto.

tivos grupos concienciados en la necesidad de defender el patrimonio, pero muy fragmentados en cuanto a sus objetivos. Ya hemos señalado las llamadas a la conciencia ciudadana que se desprenden de los artículos de Luciano Tejedor, pero también hay que sumar las actuaciones que se llevaron a cabo desde la recién creada Asociación de Estudios Melillenses y desde algunos medios de comunicación, caso del programa *Tertulia Cultural*, emitido por Radio Melilla de la cadena SER.<sup>7</sup>

En abril de 1981 la situación parecía dar un brusco cambio, y se inicia un proceso administrativo promovido por un melillense, Julio Bassets Ruttlant, que intentó activar el expediente para incoar el cine Monumental y evitar con ello una destrucción que ya parecía inevitable. El 21 de abril Javier Tussell, Director General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura daba por incoado el expediente al Cine Monumental para declararlo monumento histórico artístico y daba cuenta al Ayuntamiento que las obras que se realizaran en él deberían contar con la aprobación previa de esa Dirección General. Con esta actuación, se inicia un dilatado y a veces confuso expediente, salpicado de acusaciones, contradicciones y falta de sensibilidad.

Mayo puede ser considerado el mes en el que la noticia salta a la opinión pública y se agudiza una polémica que se diversifica de acuerdo a los actores implicados. El asunto aparece el 8 de mayo de 1981 en las páginas de *El Telegrama de Melilla*<sup>8</sup> y este diario se hacía eco de la actuación de Javier Tussell. También se apuntaba que en una sesión plenaria del Ayuntamiento el concejal José Cortes había propuesto que se comprara el cine para ubicar en él una casa de la cultura, pero su propuesta no fue tomada en cuenta. La prensa escrita también recogía por entonces diferentes opiniones, que coincidían generalmente en destacar la conservación de la fachada principal del cine como un logro.

El día 10 se producen unas declaraciones del Delegado de Cultura<sup>9</sup> y se referencia una reunión en la Asociación de Estudios Melillenses convocada por la vocalía de patrimonio que dirigía por entonces Jesús Miguel Sáez Cazorla con el fin de salvar el

7. *Tertulia Cultural*, programa emitido los lunes a las 18.30, contaba con la participación de Ángel Castro, Isabel Morán, Antonio Padilla, José Ramón González y Joaquín Díaz.

8. «El expediente de declaración de monumento histórico-artístico del cine Monumental, firmado el 21 de abril». *El Telegrama de Melilla*, 8 de mayo de 1981.

9. «Tras la incoación del expediente. Las obras de reforma del cine monumental podrían ser detenidas» *El Telegrama de Melilla*, 10 de mayo de 1981. Posteriormente, 23 de mayo, Enrique Ibáñez publicaría otra entrevista en la que criticaba las actuaciones privadas que habían dado lugar a la incoación: «¿porqué no se actuó en colaboración con los organismos locales y sí de forma secreta?».

cine, planteando una recogida de firmas y proponiendo también que fuera dedicado a casa de la cultura.<sup>10</sup>

El 12 de mayo, el promotor de las obras, Ashok J. Lalchandani publicaba una carta en *El Telegrama de Melilla*<sup>11</sup> defendiendo la propuesta de reforma y todas sus actuaciones. Apuntaba que llevaba unos once meses haciendo gestiones (lo que nos remonta a junio de 1980) y que las obras aún no habían comenzado, desmintiendo todo lo que se había denunciado en la prensa. Por otra parte señalaba que cuando finalizaran los trabajos cedería una amplia zona en una de las plantas al Ayuntamiento de Melilla para realizar la casa de la cultura, además de pensar que su proyecto generaría «cien puestos de trabajo». Al día siguiente se publicaba una carta de Julio Bassets,<sup>12</sup> iniciador del expediente de incoación, donde criticaba a la Comisión de Patrimonio por haber permitido las obras. Finalmente el día 14 de mayo de 1981 un telegrama de la Dirección General de Cultura ordenaba la paralización de las obras de derribo del cine, al no estar autorizadas, pero cinco días más tarde se desdecía al comprobar que había recibido autorización previa de la Comisión de Patrimonio de Melilla.

La propiedad buscó entonces una forma efectista de convencer a las fuerzas vivas de Melilla de la bondad de las obras, y el 16 de mayo anunciaba la presentación de una maqueta del proyecto.<sup>13</sup> Ese mismo día *El Telegrama de Melilla* reproducía un artículo publicado en *El Telegrama del Rif* el día de la inauguración del cine, el 13 de marzo de 1932. El propio medio reconocía que las opiniones estaban muy divididas al respecto.<sup>14</sup> La presentación de una maqueta de cómo quedaría el cine después de las obras a escala 1:75, fue un conseguido golpe de efecto (Fig. 22). La noche del 18 de mayo se mostraba

10. En relación a la campaña que se produjo en Melilla a favor de la salvación del cine, caben destacar las actuaciones que se realizaron desde la Asociación de Estudios Melillenses. Uno de los capítulos más desconocidos de este proceso, es que su presidente, Francisco Saro Gandarillas, entonces comandante del Ejército, no pudo continuar ejerciendo la presidencia al no recibir la correspondiente autorización que debía conceder la Comandancia General de Melilla. Dejaría su cargo el 17 de octubre de 1981.

11. «Se crearían mas de cien puestos de trabajo con la reforma del cine monumental». *El Telegrama de Melilla*, 12 de mayo de 1981.

12. «Si alguien insinúa que he obrado con intencionalidad, miente descaradamente». *El Telegrama de Melilla*, 13 de mayo de 1981.

13. «El próximo lunes será presentada la maqueta del proyecto de reforma del Cine Monumental», *El Telegrama de Melilla*, 16 de mayo de 1981.

14. Este día se publicaba una carta de Manuel Guirval Pérez solicitando que el cine monumental fuese convertido en casa de la cultura.

la maqueta a los medios de comunicación, con la presencia de buena parte de las autoridades de la ciudad y en las noticias del día siguiente, se daba cuenta del acto y se daba a entender, muy discutiblemente, que todos los asistentes estaban de acuerdo con la reforma. En este contexto, se produjo una desafortunada declaración del Cronista Oficial de Melilla, Francisco Mir Berlanga que fue resaltada y ampliamente utilizada por aquellos que querían sacar adelante la destrucción del cine: «El cine Monumental, artísticamente es una birria e históricamente no tiene importancia».<sup>15</sup> Mir Berlanga era por entonces un respetado historiador, pero desconocía en absoluto cualquier extremo vinculado con la arquitectura del siglo XX en general y con el Art Déco en particular, por lo que su lapidaria frase no deja de ser un clarísimo ejemplo de la necesidad de que uno no debe opinar nunca sobre lo que no entiende. Sin embargo, su autoridad de criterio fue utilizada ampliamente para justificar la transformación, y en un artículo favorable a la transformación firmado por KAKE<sup>16</sup> ya se evidencia cómo había calado esta presentación.

Las posturas se decantaban hacia la conservación total o hacia la transformación, porque en el fondo nunca se situó el debate en lo que era una obviedad, y es que realmente se trataba de una demolición encubierta y lo que se debía discutir era la desaparición de la parte más significativa del edificio. El 13 de mayo la asamblea de la Sociedad Cultural Amigos de la Música solicitaba la conservación y la creación de la casa de la cultura en el cine, mientras que Agustín Jérez,<sup>17</sup> arremetía en un artículo irónico contra el supuesto valor del monumento y Andrés Hernández también se mostraba partidario de la transformación.<sup>18</sup>

Sin embargo otros artículos ya introducían elementos de análisis de más interés sobre el cine y su valor estético, como el publicado por Miguel Ángel Suárez Garmendia,<sup>19</sup> que efectuó una aproximación estilística al cine en sí, y también unas

15. «El cine Monumental, artísticamente es una birria e históricamente no tiene importancia». *El Telegrama de Melilla*, 19 de mayo de 1981.

16. KAKE. «Esto va a quedar así», Melilla, mayo de 1981. Se mostraba una foto de la maqueta.

17. El ciudadano Agustinof (Agustín Jerez Samper). «A propósito del cine Monumental. Galgos o Podencos». *El Telegrama de Melilla*, 20 de mayo de 1981.

18. Hernández, Andrés. «Entrevista con el cine Monumental» *El Telegrama de Melilla* 15 de julio de 1981, p. 7.

19. Suárez Garmendia, Miguel Ángel. «Sobre la metamorfosis del Cine Monumental y otros anexos». *El Telegrama de Melilla*. 26 de mayo de 1981.

brevísimas y aceradas notas sobre la sociedad melillense repletas de contenido crítico, subrayando las «especiales características de su burguesía ... la lumpen-aristocracia melillera, su mesocracia y su burguesía de tenderos» que «sueñan por celebrarse en la escenografía de los palcos del Monumental...». Garmendia presentía la posibilidad del inicio de un desarrollismo incontrolado que liquidara la herencia arquitectónica de Melilla y alertaba sobre ello.

El debate fue subiendo de nivel científico, gracias a la aportación de profesores e investigadores del resto de España, y en junio encontramos la participación de arquitectos como Alejandro García Molina<sup>20</sup> y sobre todo del que fuera uno de los descubridores del modernismo melillense, el arquitecto y ensayista catalán Salvador Tarragó Cid,<sup>21</sup> que aportó al respecto nuevas y enriquecedoras visiones: así se recuperó por vez primera el término Art Déco aplicado a la arquitectura melillense, e incluso se subrayaba por entonces cierto ambiente futurista en los interiores, enriqueciéndose con ello su panorama estilístico y aplicando una terminología desconocida para el gran público melillense. En esta misma línea se produjeron importantes adhesiones para la conservación del Cine, como la firmada unánimemente por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga<sup>22</sup> que defendía el carácter Art Déco del edificio o de José Luis Navarro Lara,<sup>23</sup> graduado en artes aplicadas que añadía un análisis sobre su decoración introduciendo algunas notas sobre moldurajes, repeticiones formales y simetrías.

Sin embargo, las obras de demolición continuaban su proceso de una forma imparable, a pesar de las voces altamente autorizadas y cualificadas que cuestionaban el proyecto. El día 1 de septiembre de 1981 comenzaban oficialmente las obras, aunque ya anteriormente se habían venido realizando trabajos interiores (Figs. 23 a 27). Desde entonces la polémica continúa de una forma mas áspera, involucrándose en ella el propio

20. García Molina, Alejandro. 06-06-1981. «Cine Monumental: una propuesta conciliadora» *El Telegrama de Melilla*, 6 de junio de 1981. Este arquitecto de Málaga proponía la conservación de la fachada lateral y del hall.

21. Tarragó Cid, Salvador. «Cine Monumental: Edificio Histórico-Artístico de interés provincial». *El Telegrama de Melilla*. 9 de junio de 1981.

22. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, (Directora Dña. Rosario Camacho Martínez). «El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga en defensa del Cine Monumental de Melilla». *El Telegrama de Melilla*. 23 de junio de 1981.

23. Navarro Lara, José Luis. «Análisis de la decoración interior del Monumental Cinema Sport. El ayer de un tema polémico hoy». *El Telegrama de Melilla*. 12 de julio de 1981.

PSOE de Melilla, que el 13 de octubre de 1981 pedía al Colegio de Arquitectos la paralización de las obras por incumplir el Plan general. Ese mismo día el citado Colegio se reunió y de forma impactante anulaba el visado concedido por cuestiones urbanísticas y comunicaba su decisión al Ayuntamiento, al Delegado del Gobierno y a la propia Comisión de Patrimonio.

Como era de esperar, la prensa local recogió esta decisión y el 22 de octubre<sup>24</sup> se podía leer: «Denuncia contra la reforma del cine Monumental, por infracción urbanística grave». Una serie de cartas e informes cruzados entre el Colegio de Arquitectos y el Ayuntamiento no consiguieron otra cosa que enrarecer más la situación, mientras las obras de demolición llevadas a cabo por la empresa Cubiertas y MZOV seguían su curso. Esta fase finaliza con un informe realizado por el arquitecto municipal de Melilla<sup>25</sup> en el que reafirmaba la legalidad de las actuaciones anteriores y hacía constar que en el Ayuntamiento no constaba realmente proyecto de demolición alguno (¿?). Por su parte, esta misma institución llegó a cuestionar las actuaciones del Colegio de Arquitectos, mientras que las posibilidades de salvar el edificio desaparecían debido a los intereses y las voluntades que ya han aparecido nítidamente recogidas en estas notas, y enterradas por los propios mecanismos de una burocracia barroca y delirante.

Finalmente, el cine fue totalmente destruido en su interior y en su fachada lateral, manteniéndose la fachada principal como testigo de lo que una vez fue. Posteriormente la historia del edificio ha corrido por derroteros muy diversos,<sup>26</sup> pero la memoria colectiva de Melilla lo asume actualmente como una lamentable pérdida.

El año 1985 representó un momento importante para el conocimiento del patrimonio de la ciudad al celebrarse en ella dos eventos muy significativos. Del 18 al 22 de marzo, la Dirección Provincial del Ministerio de Cultura celebró un congreso sobre arquitectura modernista polarizando el interés de diferentes investigadores nacionales sobre Melilla. Para el citado Congreso, la profesora de la Universidad de Málaga Rosa-

24. «Denuncia contra la reforma del cine monumental, por infracción urbanística grave». *El Telegrama de Melilla*, 22 de octubre de 1981.

25. «Cine Monumental: Finalizado el informe del arquitecto municipal (Fernando Moreno Jurado)» *El Telegrama de Melilla*, 27 de noviembre de 1981.

26. Incluso cuando nadie pensaba que se podía realmente empeorar lo proyectado, la realidad vino a quitar la razón y en junio de 1985 se solicitaba permiso a la Comisión de Patrimonio para instalar un bingo en el interior del edificio, lo que exigía una escalera de emergencia que generó nuevos y farragosos expedientes para mitigar su impacto. Finalmente se materializaba, eso sí, de forma insultante, la vieja idea de crear en su interior una casa de la cultura.

rio Camacho Martínez<sup>27</sup> presentó un trabajo centrado sobre la importancia del Art Déco en esta ciudad, analizando cómo la construcción del Cine Monumental por el arquitecto Lorenzo Ros Costa influyó en muchas obras de Enrique Nieto y Nieto. Sobre este mismo tema Art Déco volvería Rosario Camacho con posterioridad en otra de sus publicaciones,<sup>28</sup> aportando nuevos datos sobre la obra de Lorenzo Ros Costa y su vinculación con la ciudad norteafricana (Figs. 28 y 29).

El mismo año se celebraría también el Simposium Nacional del Comité Español de Historia del Arte, con nuevas aportaciones de varios investigadores al respecto. El profesor Javier Pérez Rojas,<sup>29</sup> presentó una conferencia sobre el ya desaparecido Teatro Cine Monumental, viendo en él una de las expresiones arquitectónicas más cosmopolitas de toda España en esta corriente. Estas impresiones fueron ampliadas posteriormente (1991) en el fundamental libro que Pérez Rojas escribió sobre Art Déco,<sup>30</sup> donde explicaba el carácter de modernidad que revistió este estilo en su época, sobre todo en lugares alejados de las obras de vanguardia (Figs. 30 a 34).

Estos congresos fueron el preámbulo y el remate de los trabajos de catalogación del patrimonio llevados a cabo por la Comisión de Patrimonio de Melilla, que condujeron finalmente a la declaración de una parte de la ciudad como Bien de Interés Cultural con la categoría de conjunto histórico, mediante Real decreto 2751-1986 de 5 de diciembre. Aunque esta declaración llegaba tarde para un edificio emblemático como el Cine Monumental, permitió la base legal para salvar de la piqueta otros muchos y ha sido el mecanismo de protección del Patrimonio vigente hasta nuestros días.

La destrucción del Cine Monumental fue un hito importante en su momento, y marcó una época y a una parte de la sociedad de Melilla que empezó a comprender, en ese periodo de los inicios de la Democracia, que no podía evolucionar sin defender sus señas de identidad, plasmadas entre otros aspectos, en su arquitectura modernista y art déco.

27. Camacho Martínez, Rosario. «Las sugerencias del Art Déco en la arquitectura de Melilla». *Boletín de Arte*, n.º 7. Málaga: Universidad, 1986; pp. 155 a 167.

28. Camacho Martínez, Rosario. «El arquitecto Lorenzo Ros y Costa y la difusión del Art Déco en Melilla». En: *Arquitectura y ciudad. Seminario celebrado en Melilla, los días 12, 13 y 14 de diciembre de 1989*. Madrid: ICRBC., 1992; pp. 57 a 66.

29. Pérez Rojas, Javier. «Sobre la arquitectura del cine en España. El cine Monumental de Melilla». *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas. Actas del simposio nacional de Historia del Arte, CEHA. Málaga-Melilla, 1985*. Málaga: varios editores, 1987; pp. 275 a 290.

30. Pérez Rojas, Javier. *Art Déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990; p. 645. Existen en esta obra 19 referencias sobre Melilla y dos fotografías.



# LA DESTRUCTION DU CINÉMA MONUMENTAL ET LA DÉFENSE DU PATRIMOINE ART DÉCO

*Antonio Bravo Nieto*

UNED- Université de Málaga, Espagne

Le cinéma Monumental, construit sur le projet de l'architecte de Carthagène Lorenzo Ros, fut inauguré en mars 1932 (Figs. 1, 2 et 3). La presse locale de Melilla se fit l'écho en ce temps-là de la nouvelle dans plusieurs de ses éditions. *El telegrama del Rif* publiait le 13 mars 1932 un article intitulé «En la presente semana se inaugura el monumental» («cette même semaine on inaugure le monumental») et le 20 mars un autre travail annonçait: «Se ha inaugurado el Monumental Cinema» («le Cinéma Monumental a été inauguré»).

Peu de personnes pouvaient alors imaginer que le fastueux bâtiment qui, à ce moment-là, éblouissait et laissait perplexes les habitants de Melilla à cause de son aspect monumental et de sa nouveauté, ne fêterait même pas son demi siècle (Figs. 5 à 20). Une intervention immobilière réalisée au début des années quatre-vingt mettrait fin à l'oeuvre principale de l'Art Déco de Melilla et de l'une des plus importantes construites dans ce style dans le territoire espagnol. Au cours de cette petite étude, nous allons nous centrer sur la description d'un aspect très peu connu de ce bâtiment, sur le récit du processus qui détermina sa destruction, et qui se déroule fondamentalement entre les années 1980 et 1981 (Fig. 21).

La crise caractéristique subie par le cinéma depuis les années soixante-dix du XX<sup>e</sup> siècle, ébranla les possibilités commerciales du Cinéma Monumental et la famille Liarte, propriétaire de l'immeuble, réalisa sa vente après une longue période de décadence. La protection du patrimoine architectural à Melilla à la fin des années soixante-dix se trouvait encore dans une phase très embryonnaire et en ce temps-là les fondements de ce que serait le catalogage définitif des nouveaux quartiers style Art Nouveau de la ville. Dans le même ordre d'idées, le 9 juillet 1979 La Commission du Patrimoine de Melilla et le Représentant Provincial du

Ministère de la Culture essayaient de réaliser un premier inventaire des immeubles à protéger.<sup>1</sup>

En ce qui concerne la politique, la ville était gouvernée par le parti Unión del Centro Democrático auquel appartenait Rafael Ginel Cañamaque élu maire le 19 avril 1979. Le 22 juin de cette même année, José María Bourgón López Dóriga avait été nommé Commandant Général de Melilla et Préfet.<sup>2</sup>

Les travaux de la Commission du Patrimoine récemment créée avaient pour but de constituer des dossiers pour déclarer d'intérêt général les bâtiments les plus représentatifs de Melilla. Le 11 février, les premières démarches commencèrent et le 26 de ce même mois le Ministère de la Culture sollicitait de son représentant une liste d'éventuels bâtiments qui pourraient être déclarés monuments historiques et artistiques. En réponse à cette initiative, la commission remit le 11 mars au Directeur Général une liste de 25 bâtiments ayant un intérêt manifeste qui permettait d'entreprendre leur protection; parmi eux se trouvait le Cinéma Monumental.

Cependant, la vente du Cinéma Monumental était déjà un état de fait qui se négociait à ce moment-là, et en juillet 1980, son nouveau propriétaire, Ashok Jhamandas Lalchandani sollicitait les services de l'architecte José María Bourgón de Izarra pour transformer l'ancien cinéma en un immeuble de locaux commerciaux. Le 4 août 1980, le propriétaire remettait au Président de la Commission du Patrimoine Historique et Artistique de Melilla un écrit auquel était jointe l'étude préalable de la transformation

1. Compte-rendu n.º 5 du 6 octobre 1980. Ont assisté à cette commission le président et le Représentant du Ministère de la Culture Enrique Ibañez Narváez, Francisco Mir Berlanga en tant que représentant des corporations locales, Joaquín Rodríguez Puget en tant que représentant des Services Techniques Alfonso Álvarez Benavides pour le Ministère des Travaux Publics (MOPU), Luciano Tejedor Mata et Manuel Corbí Ávila. Ont assisté en tant qu'invités le maire Rafael Ginel Cañamaque et le représentant du MOPU Laureano Folgar Villasenín.

En décembre 1978 la réalisation d'un inventaire architectural de Melilla fut adjugée. Les travaux de classement des bâtiments furent effectués en mai 1979 et l'inventaire fut remis en janvier 1980. Cet inventaire comprenait en réalité 152 fiches, 68 photographies et un mémoire de 7 pages. Á la même époque, en décembre 1979, Luciano Tejedor Mata réalisait quelques-uns des premiers inventaires connus des bâtiments les plus importants de Melilla, qu'il cataloguait comme appartenant à l'Art Nouveau, à l'Historicisme et au Rationalisme.

2. Pendant cette période, le Commandant Général de la ville exerçait en même temps la charge de Préfet, et en temps que tel, supérieur du représentant du Ministère de la Culture à Melilla. José María Bourgón y López Dóriga fut nommé le 22 juin 1979 et il finit son mandat le 14 août 1981. Précédemment il avait exercé la fonction de Directeur du CESID.

du cinéma Monumental. L'idée première était d'approuver cette étude, pour développer a posteriori le projet et obtenir le permis de construire. D'autre part, la propriété envoyait à l'Hôtel de Ville de Melilla les mêmes documents, avec les plans de la rénovation. L'Hôtel de Ville répondait le 1 octobre tout en signalant que les Services d'Architecture considéraient que la modification était correcte et qu'elle respectait les normes du plan général d'urbanisme.

Pour sa part, la Commission du Patrimoine se réunissait le 6 octobre de cette même année 1980 dans une séance qui se révélerait capitale en ce qui concerne le sort du Monumental. D'un côté, on étudia le début des formalités de d'ouverture des dossiers de 10 des 25 immeubles proposés, mais le sujet fondamental fut l'étude de l'avant-projet de rénovation pour son approbation ou sa dénégation. Après un long débat, les assistants approuvèrent l'avant-projet présenté, Luciano Tejedor Mata fut le seul membre de la Commission qui vota contre l'avant-projet car il considérait qu'il ne respectait ni les zones intérieures ni la façade latérale. À cette époque, la Commission veillait plus à conserver l'image externe qu'à préserver l'intérieur, c'est pour cela, en réalité, que l'avenir du cinéma fut condamné à l'échec à partir de cet instant. Curieusement, dans la même réunion il fut décidé d'ouvrir le dossier de déclaration des dix immeubles les plus significatifs de la ville parmi lesquels se trouvait le ci-dessus cité Monumental.

En janvier 1981 l'architecte José María Bourgón de Izarra terminait le «Projet de rénovation du cinéma Monumental, pour le convertir en immeuble de bureaux et locaux commerciaux, situé dans les rues A. de Mera et Ejército Español, à Melilla, pour D. Ashok Jhamandas Lalchandani». Le projet se composait d'une mémoire, d'un devis et de plans, numérotés du 1 au 7 qui correspondaient à l'état actuel et du 8 au 23 correspondants au projet initial. L'architecte qui justifiait le dit projet de rénovation, indiquait, en se référant aux travaux de 1932, que la façade latérale original avait été «soumise à un traitement secondaire» et «qu'il n'y avait eu aucune intention esthétique». Le devis spécifiait que toutes les démolitions coûteraient 9.820.000 pesetas y que les travaux se chiffraient à 44.863.800 pesetas.

Pendant ces mois-là, nous soulignerons la publication de divers articles signés par Luciano Tejedor en relation avec la conservation du patrimoine de Melilla, et dans ce sens, il écrivait le 13 février 1981 un article intitulé «L'effort et la préoccupation de tout le monde sont nécessaires. Il faut sauver le patrimoine architectural de notre ville».<sup>3</sup> Dans cet article, il se lamentait vaillamment et avec amertume de ce qui semblait être évident: la destruction annoncée du Cinéma Monumental.

3. *El Telegrama de Melilla*, 13 février 1981.

Pendant ce temps le processus continuait son cours, et le 20 février 1981, l'Ordre des architectes de l'Andalousie Orientale validait le projet, le propriétaire sollicitait alors le permis de construire à l'Hôtel de Ville. Et le 13 mars, la Commission Permanente de cet organisme, en accord avec le rapport de la Commission d'Architecture et d'Urbanisme autorisait le projet initial, tout en recommandant quelques directives secondaires en relation avec la décoration latérale, et accordait le permis de construire, quoiqu'elle exigeait un projet d'exécution et elle rendait compte de tout cela à la Commission du Patrimoine.

Les opinions, à cette époque, ne devaient pas être très claires, car cette Commission du Patrimoine fut convoquée le 27 mars d'une façon qu'on pourrait qualifier tout au moins «d'extraordinaire». La réunion s'est tenue au siège de la Préfecture et non à celui du Représentant du Ministère de la Culture comme il était habituel; elle fut présidée par le Préfet et Commandant Général de Melilla, José María Bourgón López-Dóriga.<sup>4</sup> Dans cette commission, la restauration signée par l'architecte José María Bourgón de Izarra fut approuvée par unanimité par ceux qui avaient le droit de vote car elle incluait une façade latérale alternative et présentait certains changements ornementaux basés sur les colonnes-pilastres de la façade. Le même journal *EL Telegrama de Melilla* rendait compte de la réunion et de l'approbation du projet, «car il conserve l'essence de l'architecture Art Nouveau si appréciée dans la Melilla du début du siècle et dont les valeurs architecturales et artistiques font de notre ville un véritable musée Art Nouveau».

Il nous faut remarquer que le degré de connaissance du patrimoine architectural de Melilla était pratiquement nul à l'époque, il n'existait pas de monographies ni de travaux scientifiques qui auraient pu révéler l'importance de la ville, et pour la quasi totalité de la société de Melilla, les termes Art Nouveau et Art Déco étaient réellement méconnus. On put seulement percevoir en ces moments-là la sensibilité de petits groupes mais cependant très actifs qui étaient conscients de la nécessité de défendre le patrimoine, mais ils avaient des objectifs très fragmentés. Nous avons déjà signalé les ap-

4. Selon *El Telegrama de Melilla*, ont assisté à cette commission extraordinaire Enrique Ibáñez en tant que représentant du Ministère, Francisco Mir Berlanga en tant que chroniqueur de la ville, Joaquín Rodríguez Puget représentant des services techniques de l'Hôtel de Ville, José Luis Alcalá Vargas représentant des centres culturels, Emilio Boj González représentant de l'Hôtel de Ville, et comme invités le maire Rafael Ginel Cañamaque et Luciano Tejedor Mata pour le Ministère de la Culture, et Manuel Corbí Ávila qui remplissait la fonction de secrétaire de la commission. Nous signalerons que Luciano Tejedor ne figurait plus comme membre de la commission (6 octobre 1980) mais comme invité (depuis le 19 février 1981) raison pour laquelle il n'avait pas droit de vote.

pels à la conscience citadine qui se découlent des articles de Luciano Tejedor, mais il faut aussi y ajouter les actions qui furent engagées par la nouvellement créée Asociación de Estudios Melillenses et par certains médias, comme ce fut le cas du programme *Tertulia Cultural* de la station de radio SER.<sup>5</sup>

En avril 1981, la situation paraissait subir un brusque changement, et c'est un processus administratif qui commence, promu par un habitant de Melilla, Julio Bassets Ruttlant qui essaya d'accélérer le dossier pour protéger le Cinéma Monumental et éviter par cela même une destruction qui semblait déjà inévitable. Le 21 avril Javier Tussell, Directeur Général des Beaux Arts, Archives et Bibliothèques du Ministère de la Culture considérait commencé le dossier du Cinéma Monumental pour le déclarer monument historique et artistique et communiquait à l'Hôtel de Ville que les travaux qui s'y réaliseraient devraient obtenir l'autorisation préalable de cette Direction Générale. À l'occasion de cette procédure, s'ouvre un dossier dilaté et parfois confus, parsemé d'accusations, de contradictions et de manque de sensibilité.

Mai peut être considéré comme le mois où la nouvelle parvient jusqu'à l'opinion publique et où s'accroît une polémique qui variait selon les personnes impliquées. L'affaire apparaît le 8 mai 1981 dans les pages du *Telegrama de Melilla*<sup>6</sup> et ce journal se faisait l'écho de l'intervention de Javier Tussell. On y signalait aussi que pendant une séance plénière de l'Hôtel de Ville, le conseiller municipal José Cortés avait proposé l'achat du cinéma pour y installer une maison de la culture, mais sa proposition ne fut pas retenue. À l'époque la presse écrite recueillait aussi différentes opinions, qui coïncidaient généralement pour souligner la conservation de la façade principale du cinéma comme une réussite.

Le 10, le Délégué du Ministère de la Culture<sup>7</sup> fit des déclarations et le même journal recueillit une réunion à l'Asociación de Estudios Melillenses convoquée par la

5. *Tertulia Cultural*, émission diffusée le lundi à 18 h 30, qui comptait avec la participation de Ángel Castro, Isabel Morán, Antonio Padilla, José Ramón González y Joaquín Díaz.

6. «Le dossier de déclaration de monument historique et artistique du Cinéma Monumental, signé le 21 avril». *El Telegrama de Melilla*, 8 mai 1981.

7. «Après l'ouverture du dossier. Les travaux de restauration du cinéma Monumental pourraient être paralysés» *El Telegrama de Melilla*, 10 mai 1981. Plus tard, le 23 mai, Enrique Ibáñez publierait une autre interview dans laquelle il critiquait les actions de particuliers qui avaient été à l'origine de l'ouverture du dossier: «pourquoi n'avait-on pas agi en collaboration avec les organismes locaux au lieu de le faire secrètement».

section du patrimoine que dirigeait alors Jesús Miguel Sáez Cazorla afin de sauver le cinéma, en requérant des signatures et aussi en proposant qu'on le consacre à une maison de la culture.<sup>8</sup>

Le 12 mai, le promoteur des travaux, Ashok J. Lalchandani publiait une lettre dans le *Telegrama de Melilla*<sup>9</sup> dans laquelle il défendait la proposition de rénovation et toutes ses actions. Il signalait qu'il y avait onze mois qu'il faisait des démarches (ce qui remonte à juin 1980) et que les travaux n'avaient pas encore commencé. Il démentait tout ce qui avait été dénoncé dans la presse. D'autre part, il soulignait que lorsque les travaux seraient terminés, il céderait à l'Hôtel de Ville une vaste zone dans un des étages pour réaliser la maison de la culture; en outre il pensait que son projet pourrait créer «cent postes de travail». Le lendemain, Julio Bassets,<sup>10</sup> promoteur de l'ouverture du dossier, publiait une lettre dans laquelle il critiquait la Commission du Patrimoine pour avoir permis les travaux. Enfin le 14 mai 1981 un télégramme de la Direction Générale du Ministère de la Culture ordonnait l'arrêt des travaux de démolition du cinéma, car ils n'étaient pas autorisés, mais cinq jours plus tard, elle revenait sur sa décision en constatant qu'il existait une autorisation préalable de la Commission du Patrimoine de Melilla.

Le propriétaire chercha alors un moyen impressionnant de convaincre les forces vives de Melilla de la bonté des travaux, et le 16 mai il annonçait la présentation d'une maquette du projet.<sup>11</sup> Le jour même *El Telegrama de Melilla* reproduisait un article publié dans le même journal (*El Telegrama del Rif*) le jour de l'inauguration du cinéma, le 13 mars 1932. Le journal reconnaissait que les opinions à ce sujet étaient très divisées.<sup>12</sup> La présentation d'une maquette exposant, à l'échelle de 1: 75, l'état final du ci-

8. En ce qui concerne la campagne qui eut lieu à Melilla pour appuyer le sauvetage du cinéma, nous devons souligner les activités réalisées par l'Asociación de Estudios Melillenses. L'un des chapitres les moins connus de ce processus est que son président, Francisco Saro Gandarillas, commandant à ce moment-là, ne put continuer à exercer sa charge car il n'avait pas reçu l'autorisation correspondante de la part du bureau du Commandant Général de Melilla. Sa démission se produit le 17-10-1981.

9. «Plus de cent postes de travail furent créés grâce à la restauration du cinéma Monumental». *El Telegrama de Melilla*, 12 mai 1981.

10. Si quelqu'un insinue que j'ai agi avec intentionnalité, il ment de manière honteuse». *El Telegrama de Melilla*, 13 mai 1981.

11. «lundi prochain, nous présenterons la maquette du projet de restauration du Cinema Monumental». *El Telegrama de Melilla*, 16 mai 1981.

12. Ce jour-là, une lettre de Manuel Guirval sollicitant la conversion du cinéma Monumental dans maison de la culture était publiée.

néma provoqua un effet de surprise très réussi (Fig. 22). Dans la soirée du 18 mai, la maquette était montrée aux medias, avec la présence d'une bonne partie des autorités de la ville et, le lendemain, les informations rendaient compte de l'événement et laissaient entendre, de façon très discutable, que tous les assistants étaient d'accord avec la rénovation. Dans ce contexte, le Chroniqueur Officiel de Melilla Francisco Mir Berlanga fit une déclaration malheureuse sur laquelle on mit l'accent et qui fut grandement utilisée par ceux qui voulaient que prospère la destruction du cinéma: «Le Cinéma Monumental, au niveau artistique est une horreur et historiquement il n'a aucune importance». <sup>13</sup> Mir Berlanga était alors un historien respecté, mais il méconnaissait complètement quelque notion liée à l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle en général et de l'Art Déco en particulier, c'est pourquoi sa phrase lapidaire n'est qu'un exemple très clair de la nécessité de ne jamais donner son opinion sur ce qu'on ne connaît pas. Cependant, le crédit dont il jouissait fut largement utilisé pour justifier la transformation, et dans un article favorable à celle-ci signé par KAKE, <sup>14</sup> on constatait déjà quelle influence avait eu cette présentation.

Les postures se penchaient vers la conservation totale ou vers la transformation, parce que dans le fond le débat ne s'est jamais situé sur ce qui était une évidence, car il s'agissait réellement d'une démolition dissimulée et ce que l'on devait discuter, c'était la disparition de la partie la plus significative de l'immeuble. Le 13 mai, l'assemblée de la Sociedad Cultural Amigos de la Música sollicitait la conservation et la création de la maison de la culture dans le cinéma, tandis que Agustín Jerez <sup>15</sup> dans un article ironique s'en prenait à la valeur supposée du monument et Andrés Hernández se montrait également partisan de la transformation. <sup>16</sup>

Cependant, d'autres articles introduisaient déjà des éléments d'analyse plus intéressants sur le cinéma et sa valeur esthétique, comme celui publié par Miguel Ángel Suárez Garmendia, <sup>17</sup> qui réalisa une approximation stylistique au cinéma même, et aussi

13. «El cinéma Monumental, est une horreur au niveau artistique et il n'a aucune importance historique», *El Telegrama de Melilla*, 19 mai 1981.

14. «Ça va être comme ça», Melilla, mai 1981. On y montrait une photo de la maquette.

15. El ciudadano Agustín (Agustín Jerez Samper). «A propósito del cine monumental. Galgos o Podencos». *El Telegrama de Melilla*, 20 mai 1981.

16. Hernández, Andrés. «Entrevista con el cine Monumental» *El Telegrama de Melilla* 15 juillet 1981, p. 7.

17. Suárez Garmendia, Miguel Ángel. «Sobre la metamorfosis del Cine Monumental y otros anexos». *El Telegrama de Melilla*, 26 mai 1981.

de brèves notes acerbes sur la société de Melilla, pleines de contenu critique, tout en soulignant « les caractéristiques spéciales de sa bourgeoisie... le prolétariat aristocratique «melillero», son régime bourgeois, et sa bourgeoisie de petits commerçants» qui «rêvent de se mettre eux-mêmes en scène dans les loges du Monumental...» Garmendia présentait la possibilité du commencement d'un développement à outrance qui liquiderait l'héritage architectural de Melilla et il donnait l'alerte sur ce point.

Le niveau scientifique du débat s'éleva grâce à l'apport de professeurs et de chercheurs du reste de l'Espagne, et en juin nous découvrons la participation d'architectes tel que Alejandro García Molina<sup>18</sup> et surtout de celui qui fut le découvreur de l'Art Nouveau de Melilla, l'architecte et essayiste catalan Salvador Tarragó Cid,<sup>19</sup> qui apporta en ce domaine de nouvelles vues d'ensemble enrichissantes: c'est ainsi que pour la première fois le terme Art Déco fut récupéré pour l'appliquer à l'architecture de Melilla. Et à l'époque, on soulignait aussi une certaine ambiance futuriste dans les zones intérieures, ce qui enrichissait son panorama stylistique tout en appliquant une terminologie inconnue du grand public de Melilla. Sur ce même plan, d'importantes adhésions se produisirent pour la conservation du Cinéma, telles que celle qui fut unanimement signée par le Département d'Histoire de l'Art de l'Université de Malaga<sup>20</sup> qui défendait le caractère Art Déco du bâtiment ou celle de José Luis Navarro Lara,<sup>21</sup> diplômé en arts appliqués, qui ajoutait une analyse sur sa décoration en introduisant quelques remarques sur les moulures, les répétitions de formes et les symétries.

Pendant, les travaux de démolition se poursuivaient d'une façon imparable, malgré les opinions hautement autorisées et qualifiées qui remettaient en question le projet. Le 1er septembre 1981 les travaux commençaient officiellement, bien que des travaux avaient déjà été réalisés à l'intérieur (Figs. 23 à 27). Dès lors la polémique

18. García Molina, Alejandro, 06-06-1981. «Cine Monumental: una propuesta conciliadora» *El Telegrama de Melilla* 6 juin 1981. Cet architecte de Malaga proposait la conservation de la façade latérale et du hall.

19. Tarragó Cid, Salvador. «Cine Monumental: Edificio Histórico-Artístico de interés provincial». *El Telegrama de Melilla*. 9 juin 1981.

20. Département d'Histoire de l'Art de Malaga. (Directrice Mme. Rosario Camacho Martínez). «El Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga en defensa del Cine Monumental de Melilla». *El Telegrama de Melilla*. 23 juin 1981.

21. Navarro Lara, José Luis. «Análisis de la decoración interior del Monumental Cinema Sport. El ayer de un tema polémico hoy». *El Telegrama de Melilla*. 12 juillet 1981.



continue d'une façon plus âpre, et même le PSOE de Melilla s'impliqua le 13 octobre 1981 en demandant à l'Ordre des Architectes de paralyser les travaux pour ne pas avoir respecté le Plan Général d'Urbanisme. Ce même jour, l'Ordre des Architectes se réunit et il annulait de manière saisissante l'autorisation accordée pour des raisons urbanistiques et il communiquait sa décision à l'Hôtel de Ville, au Préfet et à la Commission du Patrimoine elle-même.

Comme il fallait s'y attendre, la presse locale enregistra cette décision et le 22 octobre<sup>22</sup> on pouvait lire: «Denuncia contra la reforma del cine Monumental, por infracción urbanística grave». Une série de lettres et de rapports échangés entre l'Ordre des Architectes et la Mairie n'obtintrent d'autre résultat que celui de raréfier encore plus la situation, tandis que les travaux de démolition entrepris par l'entreprise Cubiertas y MZOV suivaient leur cours. Cette phase se termine avec un rapport réalisé par l'architecte municipal de Melilla<sup>23</sup> dans lequel il réaffirmait la légalité des actions antérieures et où il faisait observer qu'à la Mairie il n'existait réellement aucun projet de démolition (¡j?!). De son côté, cette même institution en arriva à remettre en question les actions entreprises par l'Ordre des Architectes, tandis que les possibilités de sauver le bâtiment disparaissaient à cause des intérêts et des désirs qui étaient déjà apparus clairement consignés dans ces notes, et enterrés par les mécanismes mêmes d'une bureaucratie baroque et délirante.

Finalement, le cinéma fut totalement détruit à l'intérieur ainsi que sa façade latérale. Seule la façade principale fut conservée en témoignage de ce qu'un jour il fut. Plus tard, l'histoire du bâtiment a suivi des voies très diverses,<sup>24</sup> mais la mémoire collective de Melilla l'assume actuellement comme une perte lamentable.

L'année 1985 représenta un moment important pour la connaissance du patrimoine de la ville car on y célébra deux événements très significatifs. Du 18 au 22

22. «Denuncia contra la reforma del cine monumental, por infracción urbanística grave». *El Telegrama de Melilla*. 22 octobre 1981.

23. «Cine Monumental: Finalizado el informe del arquitecto municipal (Fernando Moreno Jurado)». *El Telegrama de Melilla*, 27 novembre 1981.

24. Même quand personne ne pensait que ce qui avait été projeté pouvait réellement empirer, la réalité nous démontra que c'était possible et en juin 1985 une autorisation était demandée à la Comisión du Patrimoine pour installer une salle de bingo à l'intérieur du bâtiment, ce qui rendait nécessaire la construction d'un escalier de secours qui provoqua de nouveaux dossiers confus et embrouillés pour réduire son impact. Finalement, la vieille idée de créer à l'intérieur une maison de la culture se matérialisait, mais certes de manière humiliante.

mars, le Représentant du Ministère de la Culture organisa un congrès sur l'architecture Art Nouveau qui éveilla l'intérêt pour Melilla de différents chercheurs nationaux. La professeure de l'Université de Malaga Rosario Camacho Martínez<sup>25</sup> présenta à ce congrès un travail axé sur l'importance de l'Art Déco dans cette ville où elle analysait de quelle façon la construction du Cinéma Monumental par l'architecte Lorenzo Ros Costa eut de l'influence sur de nombreuses constructions réalisées par Enrique Nieto y Nieto. Plus tard, Rosario Camacho reprendrait ce même sujet Art Déco dans une autre de ses publications<sup>26</sup> et apporterait de nouvelles données sur l'architecture de Lorenzo Ros Costa et ses liens avec la ville nord-africaine (Figs. 28 et 29).

Cette même année, le Symposium National du Comité Espagnol d'Histoire de l'Art se célébra et apporta de nouvelles contributions de plusieurs chercheurs dans ce domaine. Le professeur Javier Pérez Rojas<sup>27</sup> donna une conférence sur le Théâtre Cinéma Monumental, alors disparu, où il exposait qu'il le considérait comme l'une des expressions architecturales les plus cosmopolites de toute l'Espagne en ce qui concerne l'architecture Art Déco. Ces impressions furent ensuite développées (1991) dans le livre fondamental que Pérez Rojas écrivit sur l'Art Déco<sup>28</sup> où il expliquait le caractère de modernité qui caractérisa ce style à son époque, surtout dans des endroits éloignés des oeuvres d'avant-garde (Figs. 30 à 34).

Ces congrès furent le préambule et le couronnement des travaux de classement du patrimoine menés à bien par la Commission du Patrimoine de Melilla, qui conduisirent finalement à la déclaration d'une partie de la ville comme Bien d'Intérêt Culturel avec la catégorie d'ensemble historique, par le Décret Royal 2751-1986 du 5 décembre. Bien que cette déclaration soit arrivée trop tard en ce qui concerne un bâtiment emblématique tel que le Cinéma Monumental, elle permit l'implantation des

25. Camacho Martínez, Rosario, «Las sugerencias del Art Déco en la arquitectura de Melilla». *Boletín de Arte*, n.º 7. Málaga: Universidad, 1986; pp. 155 à 167.

26. Camacho Martínez, Rosario. «El arquitecto Lorenzo Ros y Costa y la difusión del art déco en Melilla». Dans: *Arquitectura y ciudad. Seminario celebrado en Melilla, los días 12, 13 y 14 de diciembre de 1989*. Madrid: ICRBC, 1992; pp. 57 à 66.

27. Pérez Rojas, Javier. «Sobre la arquitectura del cine en España. El cine Monumental de Melilla». *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas. Actas del simposio nacional de Historia del Arte, CEHA. Málaga-Melilla, 1985*. Málaga: varios editores, 1987; pp. 275 à 290.

28. Pérez Rojas, Javier. *Art Déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990; p. 645. Dans cet ouvrage, on peut trouver 19 références sur Melilla et deux photographies.

fondements légaux pour sauvegarder beaucoup d'autres et elle s'est convertie en mécanisme de protection du Patrimoine actuel jusqu'à nos jours.

La destruction du Cinéma Monumental fut un événement marquant à son époque, et elle fut aussi le reflet d'une époque et d'une partie de la société de Melilla qui commença à comprendre, au moment où la Démocratie faisait ses premiers pas, qu'elle ne pouvait évoluer si elle ne défendait pas sa propre identité, représentée, entre autres aspects, dans son architecture Art Nouveau et Art Déco.





Fig 1. Fachada del Monumental Cinema, proyecto de junio de 1930. Fotografía del Archivo Central de Melilla (desde ahora ACM).



Fig 2. Estructura metálica del edificio durante su construcción, 1930-1931 (ACM).

Fig 3. Vista frontal de la estructura metálica del cine, 1930-1931 (ACM).

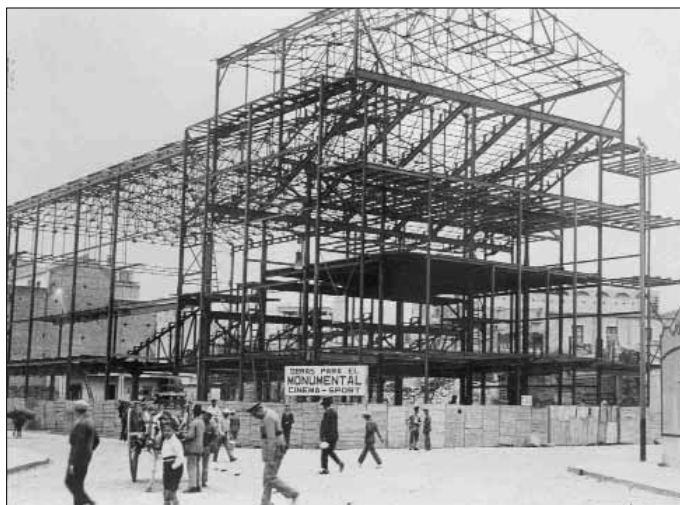


Fig 4. El Monumental Cinema, 1932 (ACM).





Fig 5. Vistas de la zona de taquillas y puertas de entrada, 1932 (ACM).



Fig 6. Vista del gran hall de entrada, con acceso al patio de butacas, 1932 (ACM).



Fig 7. Vista frontal de una de las escaleras de acceso a la planta principal, 1932 (ACM).

Fig. 8. Detalle de una de las escaleras, 1932 (ACM).



Fig. 9. Vista de la planta principal y ambigü, 1932 (ACM).



Fig. 10. Detalle de la planta principal, 1932 (ACM).







Fig 11. Vista de la sala interior y palcos, 1932 (ACM).



Fig 12. Vista del interior, frontal de palco y pantalla, 1932 (ACM).



Fig 13. Vista del interior, detalles decorativos y patio de butacas, 1932 (ACM).

Fig. 14. Vista del cine desde la zona de pantalla, con patio de butacas y palcos, 1932 (ACM).



Fig. 15. Detalle de columna zona de butacas, 1932 (ACM).





Fig. 16. Detalle de la columna, 1932 (ACM).



Fig. 17. Fachada principal del Monumental, años treinta.

Fig. 18. El Monumental desde la Plaza de España, primera mitad años treinta.



Fig. 19. Fachada principal y lateral del Monumental, segunda mitad años treinta.



Fig. 20. Vista de las fachadas, años sesenta.





Fig 21. Fachada lateral del cine en 1981.



Fig 22. Fotografía de la maqueta de la transformación del cine, 1981.



Fig 23. Detalle de lámparas en el interior del cine, durante su destrucción, 1981 (fotografía de Jesús Miguel Sáez Cazorla, desde ahora JMSC).

Fig. 24. Vista de la pared con restos del palco, durante su destrucción, 1981 (JMSC).

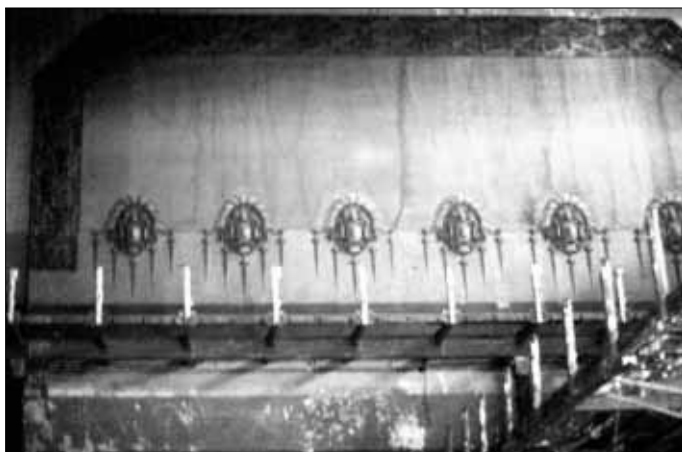


Fig. 25. Vista de elementos decorativos, durante su destrucción, 1981 (JMSC).





Fig. 26. Vista de la zona de palcos, durante su destrucción, 1981 (JMSC).



Fig. 27. Embocadura de la pantalla, durante su destrucción, 1981 (JMSC).

Fig. 28. Estado actual del edificio.



Fig. 29. Fachada principal en su estado actual.







Fig. 30. Detalle decorativo de copa con flores, estado actual.



Fig. 31. Remate del frontón de fachada, estado actual.

Fig. 32. Puerta con detalle  
ornamental, estado actual.



Fig. 33. Detalles  
ornamentales de fachada,  
estado actual.



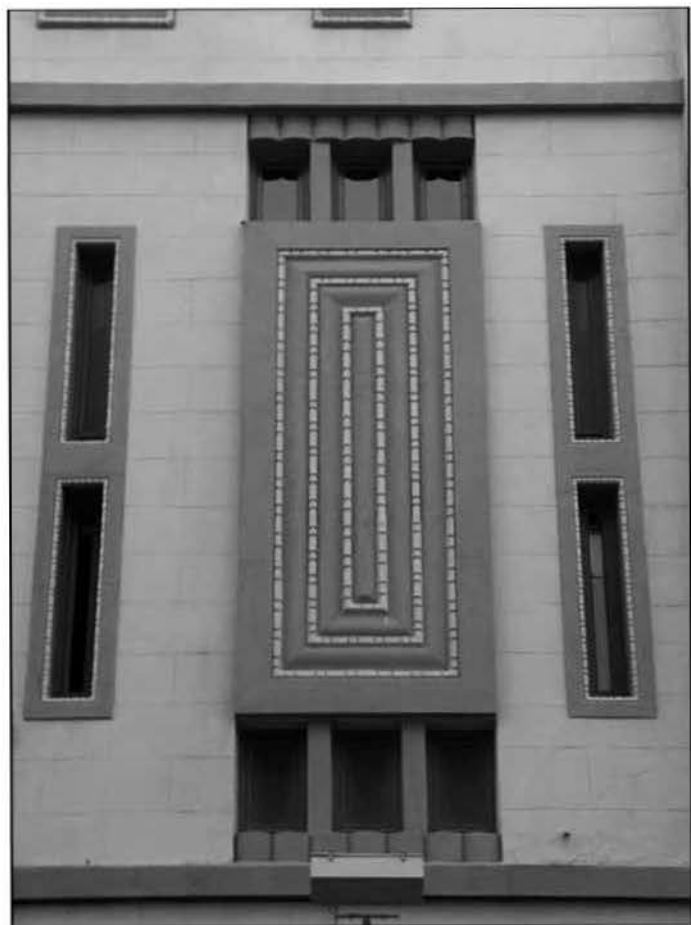


Fig 34. Placas ornamentales,  
estado actual.