

Ceramics and architecture: Palais de la Céramique de Sèvres, de la Verrerie et de la Monnaie at L'Exposition Internationale de Paris, 1937

This article analyzes the Palais de la Céramique de Sèvres, de la Verrerie et de la Monnaie built by the architects Robert Camelot and the brothers Jacques and Paul Herbé for L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de Paris, in 1937. Its U-shaped floor plan, coming from the teachings of L'École de Beaux Arts, along with the enhancement of all sorts of ceramic products, will place it as one of the many exhibition pavilions that, throughout history, bet for the fusion of architecture, construction and decoration. The integration into its walls of a great variety of ceramic pieces, in different formats, will focus the synthesis towards the demand for the use «jamais vu», of the artisan resource of fired clay in order to reinterpret, spatially and architecturally, the beauty of the elemental.

Key Words: Palais de la Céramique, Exposition Internationale 1937, Robert Camelot, Architecture, Decoration.

Este artículo analiza el Palais de la Céramique de Sèvres, de la Verrerie et de la Monnaie realizado por los arquitectos Robert Camelot y los hermanos Jacques y Paul Herbé para L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne de Paris, en 1937. La composición de su planta en U, procedente de las enseñanzas de L'École de Beaux Arts, unida a la puesta en valor de todo tipo de productos cerámicos, permitirá situarlo como uno de los numerosos pabellones expositivos que, a lo largo de la historia, apostaron por la fusión de arquitectura, construcción y decoración. La integración en sus envoltentes de una gran variedad de piezas cerámicas, en diferentes formatos, enfocará la síntesis hacia la reivindicación del uso «jamais vu», del recurso artesanal del barro cocido en aras a reinterpretar espacial y arquitectónicamente la belleza de lo elemental.

Palabras clave: Palais de la Céramique, Exposition Internationale 1937, Robert Camelot, Arquitectura, Decoración

María Pura
Moreno Moreno

Cerámica y arquitectura

Palais de la céramique de Sèvres, de la verrerie et de la monnaie en L'Exposition internationale de Paris, 1937



Figura 1: Vista desde la Tour Eiffel de L'Exposition de 1937. Recogida en Devos R., Ortenberg A, y Paperny V. 2016. Architecture of Great Expositions 1937-1959: Messages of Peace, Images of War. Paris: Ed. Routledge p.31.

París 1937: L'Exposition plural

La pluralidad formal de los pabellones y de las infraestructuras –pasarelas, puentes– de *L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* de París en 1937, reflejó el debate establecido entre los partidarios del lenguaje moderno y los defensores del orden académico (Cohen, 2014: 79-83). En *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925, la ausencia de la participación alemana y del grupo holandés *De Stijl* se manifestó en la escasa presencia de arquitectura moderna. Apenas doce años después, esa excepcionalidad se generalizó, sin ser prioritaria, en construcciones que incluso se anticipaban a la arquitectura *high-tech*, como el Pabellón de Checoslovaquia de Jaremir Krejcar o el Pabellón de Suecia de Sven Ivar Lind y T. Akesson.

La simbólica representación de la modernidad y la puesta en escena del maquinis-

mo en la Exposición de 1925¹ cedió paso, en 1937, a una industrialización que se apartaba del vocabulario académico, introduciendo materiales y sistemas constructivos novedosos (Monnier, Loupiac, Mengin, 1997: 240). Los pabellones del ámbito oficial francés, destinados a permanecer tras *L'Exposition* –al igual que los de algunos países– adoptaron un clasicismo moderado, influenciado por las enseñanzas de *L'École de Beaux Arts*² (figura 1). Mientras, otros se decantaron por una radicalidad que legitimaba los debates de las dos últimas décadas, procedentes de entornos arquitectónicos como los CIAM, la exposición *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, la escuela de la *Bauhaus*, los movimientos *De Stijl* o *Werkbund*, o el grupo GATEPAC. Unos pabellones que, por su gestación rápida y su carácter efímero, adquirieron un carácter experimental, siendo posteriormente objeto de una crítica que atendía a la rapidez de su

Dra. Arquitecta.
Profesora Asociada
de Proyectos
Arquitectónicos
Escuela Técnica
Superior de
Arquitectura y
Tecnología de la
Edificación (ETSAE)
Universidad
Politécnica de
Cartagena (UPCT)

Figura 3. Pavillon de l'Union des Artistas Modernes (UAM). Arquitectos: G.H. Pin-gusson, Frantz-Philippe Jourdain y André Louis. Recogido en Paris et ses Expositions Universelles: Architectures, 1955-1937. Editions du Patrimoine, 2008 p.75.



Figura 4: Reseña «Formes 1937», de André Hermant en L'Architecture d'Aujourd'hui, nº8, 1937, 13.

como pasarelas, escaleras, rampas o terrazas con amplios voladizos que adquirían protagonismo. Sus fachadas mostraban una gran variedad de formatos de vidrio y sistemas de

ensamblaje, comparando su tecnología y sus adelantos industriales. Esa libertad formal se diferenciaba de otras más tradicionales o regionalistas, gracias a asimetrías y a envolventes ligeras complementadas, a veces, por mástiles de carácter náutico que servían para reclamar la atención del visitante.⁶

Aquel conjunto de pabellones exponía una vanguardia arquitectónica reseñada como lo más significativo de *L'Exposition* por André Hermant⁷ en su artículo «Formes 1937» de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (figura4),⁸ donde destacaba la ligereza de estructuras metálicas, del vidrio, o de materiales nuevos como el *rhodoïd*.⁹ Sin embargo, lejos de ser complaciente, en su argumentación invitaba a cuestionar si aquella sugerente formalidad era realmente un verdadero avance respecto a lo ya propuesto anteriormente por la *Tour Eiffel* y la *Galerie de Machines* de la Exposición de 1889 o por el Pabellón *L'Esprit Nouveau* y el de la U.R.S.S de Melnikov en 1925. Su lamento, en clave generacional, era contundente,

...actualmente parece que no hay más vanguardia. Los jóvenes de hoy defienden las ideas de los jóvenes de ayer y de antes de ayer...todavía hay tantos rezagados, y aquellos, cada vez más numerosos, que han adoptado el nuevo lenguaje de la arquitectura, tienen tan pocas ocasiones para expresarse... (Hermant, 1937: 13)

Aquella innovación, destacada por A. Hermant, se complementaba con el anhelo de integrar el arte en la arquitectura en una simbiosis que no se atenia solo a razones es-

FORMES 1937

Les grandes expositions ont toujours exprimé la plastique de leur temps; une certaine mode à son apogée coexistait avec quelques essais contraires « d'avant-garde » (qui préparent la mode de demain) et quelques réminiscences de modes passés. 1889, 1900 et 1925 ont laissé un « style » éphémère et quelques œuvres fécondes de précurseurs. En sera-t-il de même cette fois ?

Nous avons essayé de dégager sommairement par les croquis qui suivent des exemples de formes ou de détails qui nous semblent révéler la tendance la plus nouvelle ou la plus saine de cette époque.

Les caractères de ce style 1937 pourraient être résumés ainsi :

1° — *Construction accusée*: ossature apparente, articulations mises en valeur (colonnes), parois visiblement détachées des parties portantes.

2° — *Economie accrue*: la section des supports, souvent peu ou nullement, est réduite au minimum. Les matériaux, souvent très bon marché, sont laissés apparents. Construction en éléments standardisés montés à sec et démontables.

3° — *Légereté des formes poussée jusqu'à l'instabilité ou la fragilité apparente*: volumes pleins sur poteaux libres, parties en porte-à-faux ou suspendues, large emploi de matériaux transparents: verre, glace, rhodoïd. Ces caractères n'ont d'ailleurs pas été découverts en 1937 ! Ils expriment par les moyens actuels les conditions principales de la véritable architecture d'exposition: simplicité d'expression, économie, caractère provisoire, commodité de circulation (emploi fréquent de rampes) et originalité constructive. Ils ont été la base de quelques œuvres remarquables déjà anciennes dont nous ne retrouvons pas l'équivalent en 1937: la galerie des Machines et la Tour Eiffel en 1889, les pavillons de T.E. R. S. S., du Tourisme et de l'Esprit Nouveau en 1925.

Il semble actuellement qu'il n'y ait plus d'avant-garde. Les « jeunes » d'aujourd'hui défendent les idées des jeunes d'hier ou d'avant-hier. Serait-on arrivé au but? Hélas, il y a encore tant de traîneurs, et ceux qui, de plus en plus nombreux, ont adopté le nouveau langage de l'architecture, ont si peu d'occasion de s'exprimer! A. H.

PASSERELLE COURS ALBERT 1^{er}. Tablier entièrement suspendu à la construction portante.

SUISSE. Ossature accrue, parois pleines, détachées de la toiture. Plancher indépendant.

UNION DES ARTISTES MODERNES. Rampe extérieure, ossature accrue.

AVIATION. Rampe-passerelle intérieure, suspendue à la construction du hall.

UNION DES ARTISTES MODERNES. Meubles en feuilles de rhodoïd.

HYGIÈNE. Pavillon composé suivant deux rampes symétriques.

ANGLETERRE. Rampe intérieure en hélice.

Mats, articulations et attaches accrues
 1) Entrée avenue Alexandre-III;
 2) Pologne;
 3) Japon;
 4) Cauteboue.

TCHÉCOSLOVAQUIE. Ossature concentrée sur quatre points. Parois supportées par des consoles, toiture détachée.

SUEDE. Fermes non habillées, portant la toiture. Parois libres.

JAPON. Rampe extérieure. Ossature accrue.

PAVILLON DES TEMPS NOUVEAUX. Rampes intérieures.

Portes d'entrée en glace trempée sans cadre.
 Italie — Saint-Gobain.
 Croquis de M. Blumenthal

téticas, sino que trataba de fomentar el mecenazgo público; contribuyendo a solucionar la falta de encargos artísticos, por parte de particulares acaudalados. Una situación laboral precaria que, durante los años precedentes a *L'Exposition*, había impulsado la fundación de organizaciones como la *Union des Artistes Modernes*, *L'Union Corporative des Artistes Français* o *L'Association artistique de L'Art Mural*, donde artistas y arquitectos debatieron su papel en el entramado social; reivindicando corporativamente su labor para la creación de una sociedad moderna, (Weiser, 1979: 4) sujeta a la solidaridad orgánica de la necesaria división del trabajo (Durkheim, 1987).

La atmosfera social, reconvertida en ambición política, fue recogida tanto por el continente como por el contenido de *L'Exposition* que procuró, además de constituirse en altavoz de las artes decorativas –como en 1925–, cristalizar la alianza entre Arte y Técnica. Un binomio subrayado por Amédée Ozenfant (1937, 241-247) cuando identificaba la muestra con el reflejo del «estado del progreso, en un momento trágico del mundo», asociándola a la ecuación «Art + Technique = Qualité». Una visión objetiva que se aproximaba a la idea de lo cualitativo del *techne* explorada por Martin Heidegger al remitirse al origen semántico de la palabra en griego *tikyo* –producir–, y así a la búsqueda simultánea de arte y técnica (Frampton, 1999: 33).

Estos aspectos artísticos, sociales y tecnológicos convirtieron *L'Exposition* en un evento arquitectónico plural jalonado de tendencias como el racionalismo de A. Perret y R. Mallet Stevens, el regionalismo de las colonias francesas que importaban su identidad vernácula, la monumentalidad de ideologías totalitarias y el heroísmo tecnológico de países industrialmente avanzados.

En paralelo a esa variedad de lenguajes se construyeron un conjunto de pabellones que sintetizaban sectores en emergencia como la publicidad, la radiodifusión, la aeronáutica, la higiene o la electricidad. Una amalgama a la que se sumaron arquitecturas específicamente proyectadas para la exhibición de los avances en la manufactura de materiales concretos: la madera, el metal, el cristal *Saint Gobain*, la luz y la electricidad o la cerámica. Todas ellas heredaban la tradición de las exposiciones industriales del s.XIX que aglutinaron los objetivos de antiguos eventos como ferias, mercados o exposiciones de productos e intercambio de mercancías. En este artículo se analizará uno de estos pabellones

dedicado a un solo material: el *Palais de la Céramique de Sevres, de la Verrerie et de la Monnaie*. Su análisis servirá para avalar la hipótesis señalada por Jacques Gréber –Director de *L'Exposition*– en el diario *Le Figaro* tras su inauguración, relativa a que su propia arquitectura contribuyó a la «...puesta en valor de los materiales y a la juiciosa utilización de sus cualidades...» (Ragot, 1988: 52).

Palais de la Céramique de Sevres, de la Verrerie et de la Monnaie

Encargo. Robert Camelot, Jacques y Paul Herbé

El interés por parte de la *Manufacture de Sèvres* de participar en *L'Exposition* del 1937 coincidía con el deseo de conmemorar el bicentenario de su fundación. En palabras del director de aquella industria, *Le Chevalier Chevignard*, la cerámica y la porcelana colaboraría «muy eficazmente con la arquitectura, tanto en la decoración interior como en la ornamentación exterior de las grandes obras»¹⁰ (Ragot, 1987:214). La crisis económica, y la falta de emplazamiento en el recinto obligaron a agrupar en el mismo pabellón la *Manufacture de Sèvres* con productos más industrializados y con las piezas procedentes de la fábrica de la moneda.

El comisario de *L'Exposition*, Jacques Gréber, encargó el proyecto a Robert Camelot (1903-1992) y a los hermanos Jacques y Paul Herbé. Los tres jóvenes arquitectos habían acumulado cierta experiencia¹¹ a través de colaboraciones y de su participación en concursos públicos y privados que, por su envergadura, delataban su ambición y su falta de reparo ante la dimensión económica de los proyectos.¹² En 1933, fruto de aquel esfuerzo, resultaron ganadores de *L'École des Jeunes Filles de Beaune*, en *Côte d'Or* (1933-1935); un hecho que les facilitó su primera experiencia constructiva. Aquella arquitectura escolar reflejó, en su configuración en planta, su interés por conceptos como la higiene, la luz natural o la ventilación; encaminados a favorecer las técnicas pedagógicas más avanzadas de Europa. La preocupación por una volumetría moderna, combinada con la exaltación de texturas de materiales locales, el amor al oficio artesanal y a la construcción tradicional, anticipaban los mismos intereses desarrollados en el Pabellón de la Cerámica, inmediatamente después (Ragot, 2004: 166).

Durante el transcurso de la construcción de aquella Escuela, el equipo de arquitectos seguía de cerca el debate y las disposiciones

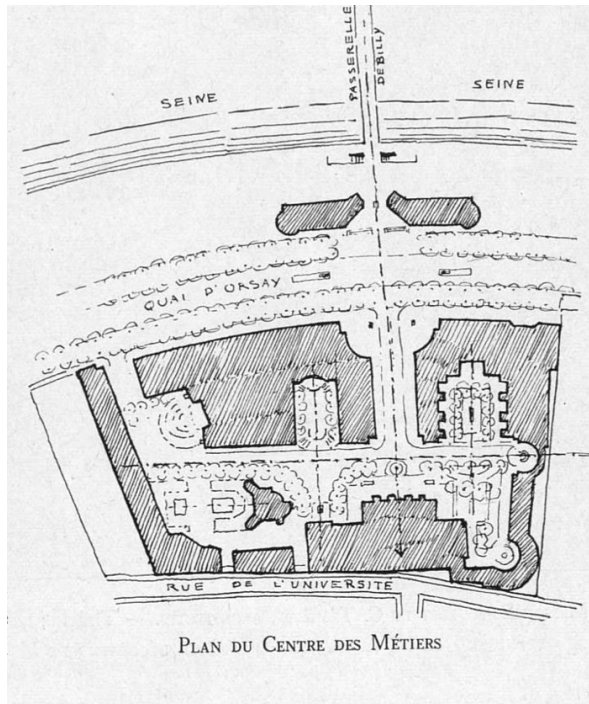
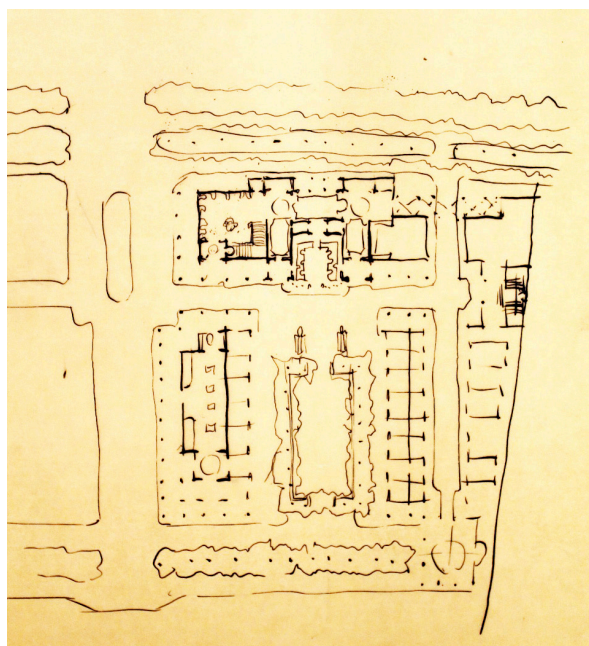


Figura 5: Plan du Centre des Métiers.

en torno al planeamiento de *L'Exposition* de París. Sus organizadores habían dividido el recinto en sectores de superficies similares, con el propósito de repartir los futuros encargos, a través de concursos específicos, entre los profesionales en activo. Camelot y los hermanos Herbé se presentaron al concurso nº8, destinado a planificar la sección de *Arts Appliqués et Métiers de Art* delimitada por el río Sena, la pasarela *Debilly* y la Avenida *Bourdonnais*. Sus bases reclamaban un trazado urbano de barrio moderno y comercial cuyas parcelas estuvieran delimitadas por calles reservadas exclusivamente a la circu-

Figura 6: Primera versión de la Planta del Pavillon de la Céramique, Verrerie et Manufacture de Sèvres.



lación peatonal, dejando a los vehículos las vías exteriores al recinto. La complejidad del programa inicial procedía de dos requisitos. El primero era la necesidad de integrar, en ese sector, diversos edificios relacionados con los oficios *-Métiers-* como la Decoración, la Moda, el Libro, *Sèvres, Gobelins* y *Des Arts Décoratifs*. Y el segundo obligaba a conservar la arboleda existente ordenada con trazas regulares. Ambas demandas se complementaban con el requerimiento de una expresión gráfica suscrita a las técnicas y enseñanzas de *l'École des Beaux-Arts* (Ragot, 1988: 42).

La propuesta presentada por el equipo Camelot-Herbé, denominada *Disque Blue et Rouge*, regularizaba la forma compleja de la parcela estableciendo una división cuatripartita, e imponiendo dos ejes perpendiculares con un espacio abierto interior. Una solución que, aunque no fue adjudicada a Camelot-Herbé (figura 5), les proporcionó la confianza de Jacques Gréber,¹³ posibilitándoles el encargo del Pabellón de la Cerámica. Un pabellón que, como todas las arquitecturas de *L'Exposition*, debía supeditarse a las dos directrices generales de las construcciones efímeras, reseñadas por el propio director de la muestra en la Introducción del catálogo arquitectónico de la exposición, editado por *Editions Art et Architecture* el mismo año 1937. La primera referida a «...la puesta en valor de materiales empleados en su estado bruto...» y la segunda dirigida a promulgar el juego cromático de semejanza y contraste entre las construcciones permanentes y temporales (Greber, 1937). Ambas solicitudes fueron expresamente recogidas por Camelot-Herbé en un Pabellón cuya materialidad, sin ser homogénea, se combinó en un conjunto armónico.

Emplazamiento y composición

El primer condicionante del proyecto fue la preservación de la arboleda existente en la parcela. Su trazado regular invitaba a elaborar una disposición inicial en U, liberando un patio abierto que conservara aquella vegetación. Dicho patio quedaba delimitado, en los primeros dibujos, por tres edificaciones independientes que albergaban cada una de las secciones solicitadas por el programa. La edificación principal, ubicada en perpendicular al eje longitudinal del jardín, se destinaba íntegramente a la *Manufacture de Sèvres*. Y las dos edificaciones laterales, de plantas más sencillas, se adjudicaban a la exhibición de los productos de la fábrica de la moneda, del vidrio y de la cerámica más industrializada (figura 6).

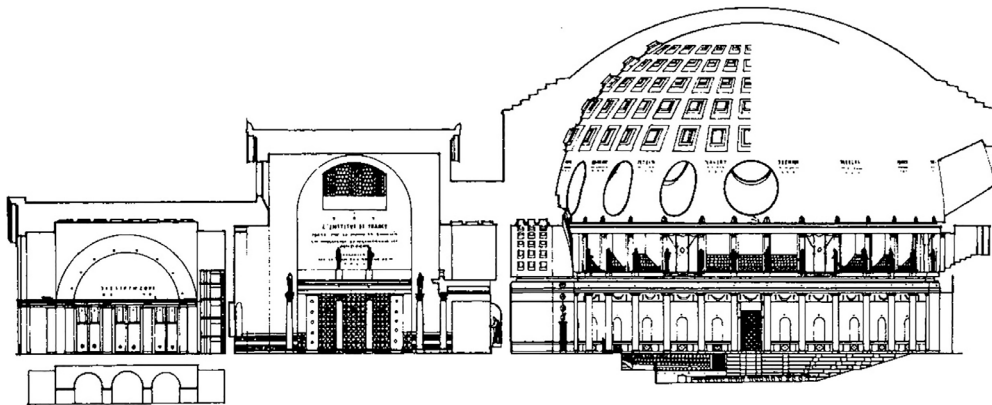


Figura 7: Sección. Transversal de Concours du Grand Prix de Rome de 1929. Robert Camelot. Fotografía recogida en RAGOT, Gilles.1988. Robert Camelot. Architecte des Palais de la Céramique et du C.N.I.T. Paris: Ed, Mardaga, p.15.

Esa misma composición en U había sido ya experimentada en proyectos realizados por R. Camelot a través de sus colaboraciones con el arquitecto Pierre Patour. Y también había sido desarrollada, individualmente, en su propuesta para el concurso de *L'Île Consacrée aux Dieux* (1928), y en el proyecto para la obtención del *Grand Prix* de Roma (1929). Este último integraba una gran cúpula que recordaba a la del Panteón romano y protagonizaba, como en este Pabellón de la Cerámica, un espacio central y centrífugo (figura 7).

La independencia de los tres pabellones aislados fue modificándose tal y como se observa en la secuencia de croquis conservados. En la segunda versión se unificaron dos de ellos por una de las esquinas (figura 8), para finalmente establecer una planta continua en U, cuyas conexiones se confiaban a dos piezas singulares en los vértices. La primera era un cuerpo cilíndrico flanqueado por dos chimeneas y cubierto por una gran cúpula troncocónica invertida. Y la segunda, un chaflán en planta, con un perímetro de media exedra cuya envolvente, convexa al exterior, organizaba el escenario de una plaza urbana que hacía de antesala a una de las entradas (figura 9). Ambas esquinas alojaban los accesos a las naves desde el flanco más cercano al Sena –el *Quai de Orsay*– y actuaban de charnelas con unas formalidades que restaban unidad al conjunto y rompían cualquier amago de simetría en esa fachada.

La planta en U, además de conservar la vegetación existente, colaboraba en aportar una imagen de arquitectura palaciega que concordaba con los orígenes reales de la célebre manufactura de Sèvres. La solución final aspiraba a ser unitaria a pesar de aquellos chaflanes singulares que hacían olvidar, especialmente al exterior, esa referencia palaciega en favor de una imagen que mezclaba el carácter de las fábricas de cerámica con influencias alusivas a la arquitectura meso-

potámica. Una amalgama subrayada por la longitud de unos alzados plegados cuyo perfil discontinuo y altura variable colaboraban en una heterogeneidad que, a pesar del cromatismo cerámico, recurría a elementos singulares como las chimeneas y la cúpula para llamar la atención desde perspectivas más lejanas (figura 10).

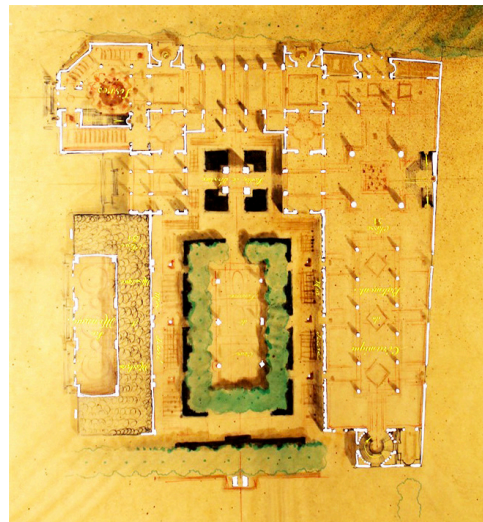


Figura 8: Segunda versión de la Planta del Pavillon de la Céramique, Verrerie et Manufacture de Sèvres.

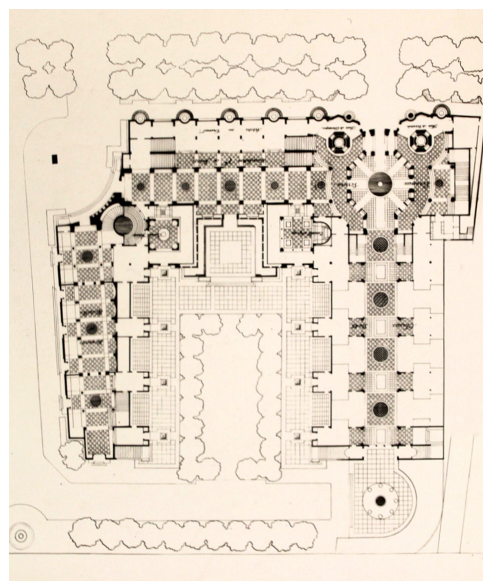


Figura 9: Planta Definitiva del Pavillon de la Céramique, Verrerie et Manufacture de Sèvres.

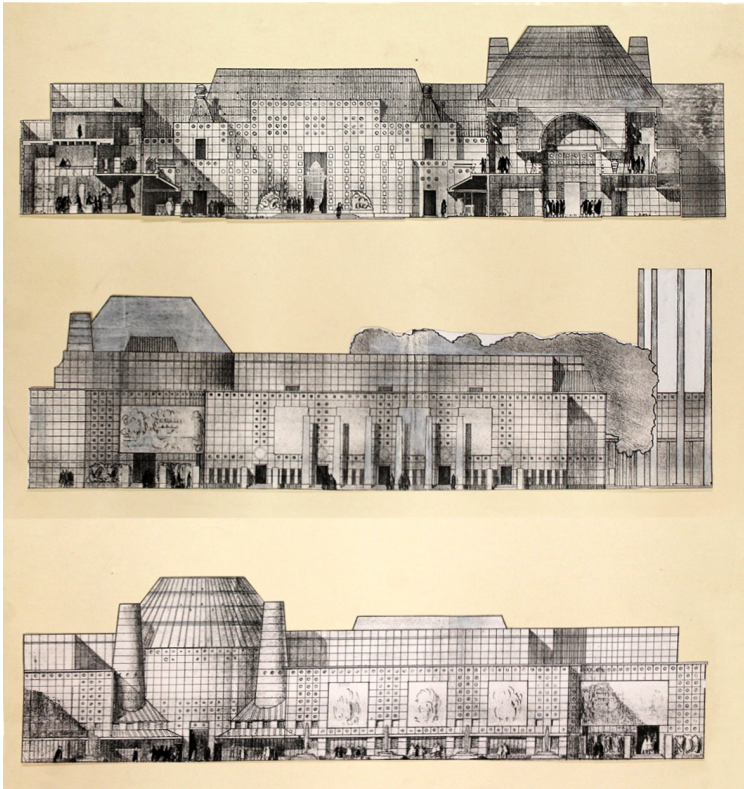


Figura 10: Alzados del Pavillon de la Céramique, Verrerie et Manufacture de Sèvres.

La composición final en planta se atenía por tanto a aspectos académicos en el origen que, durante el proceso, fueron reinterpretados por una modernidad más moderada que la de otros pabellones más vanguardistas. Ese academicismo se manifestaba en el propio grafismo arquitectónico que heredaba el procedimiento del *poché* para traducir espacialmente el ritmo de una estructura ordenada y jerarquizada por el programa. Un me-

canismo gráfico que servía para abstraer en planta las piezas residuales, destacando con ello los elementos constructivos que delimitaban figuras regulares (Castellanos Gómez, 2010: 170).

Espacio, Programa y Construcción

Su condición de arquitectura efímera favoreció una construcción confiada a una estructura de pilares metálicos, de trama regular con diferentes dimensiones según la ubicación en planta (desde 3 m x 4 m hasta 3 m x 6 m). Esa estructura soportaba unos forjados de losas de hormigón que proporcionaron libertad para el despliegue de los productos cerámicos en todas sus envolventes.

Una de las entradas desde el *Quai de Orsay* se situó en el eje central de un cuerpo cilíndrico cuyo perímetro circular rompía la alineación de fachada en una de las esquinas, retranqueándose respecto al límite de la parcela. Aquel cuerpo estaba flanqueado por dos chimeneas con basamentos poligonales que, a partir del dintel de la puerta, se transformaban en dos cilindros de diámetro decreciente en altura. Su inclusión remitía a las chimeneas de las fábricas cerámicas, y su altura enfatizaba el emplazamiento de una de las puertas estableciendo una simetría en torno a un hueco identificado por un letrero y un recercado de azulejos blancos que contrastaban con el complicado aparejo de ladrillo del cilindro (figura 11).

Tras pasado ese umbral, se accedía a una sala circular cubierta por una cúpula de

Figura 11: Entrada por el cuerpo cilíndrico. Detalle de letrero y del aparejo del ladrillo.



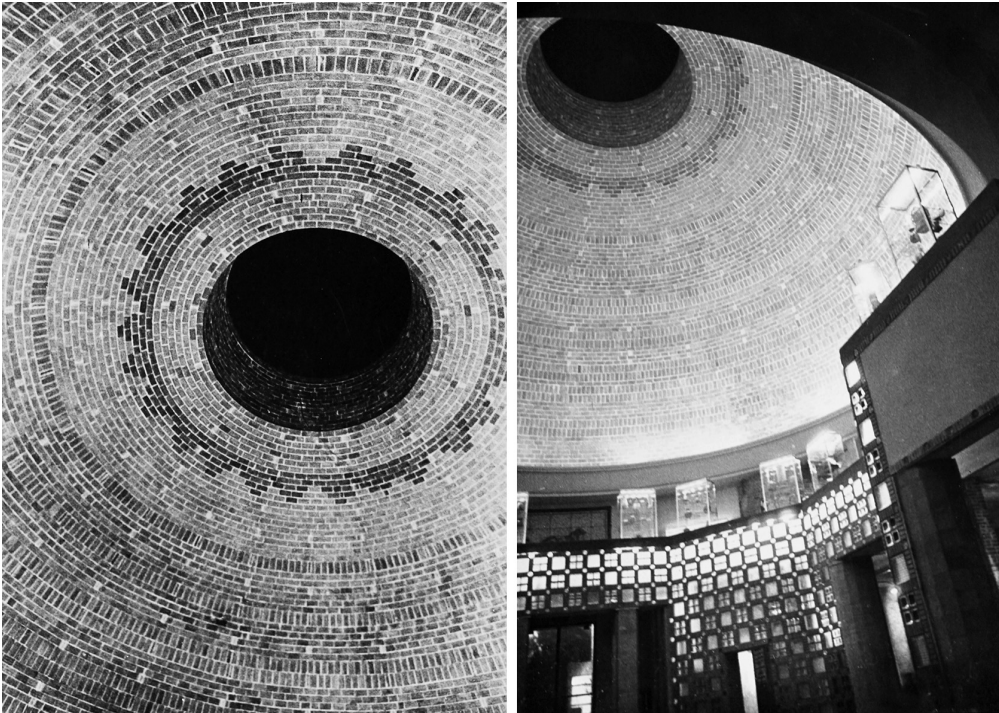


Figura 12. Detalle de aparejo de los anillos interiores de la cúpula con óculo central.

ladrillo con un óculo central para su iluminación cenital (figura 12). En su intradós se dibujaban juegos geométricos organizados gracias a la variedad cromática del ladrillo, y a la consecución de anillos de piezas alternativamente colocadas a tizón y a soga. La incorporación de elementos con superficies más pulidas, intercalados ordenadamente con otras de texturas más rugosas, confería al espacio un aspecto de bóveda celestial estrellada, tal y como se manifestaba en los dibujos sobre fondo oscuro de las propuestas

de iluminación (figura 13). El acabado cerámico interior de la cúpula se trasladaba a su exterior en una pieza troncocónica invertida, facetada en su superficie externa, y en la que se marcaban las aristas con piezas de perfil triangular (figura 14).

El espacio interior recordaba a una rotonda palaciega y estaba protagonizado por una fuente-acuario circular, diseñada por René Lalique, situada en su centro. Desde esa fuente surgían ocho ejes radiales, de un hipotético octógono, que se dirigían hacia el

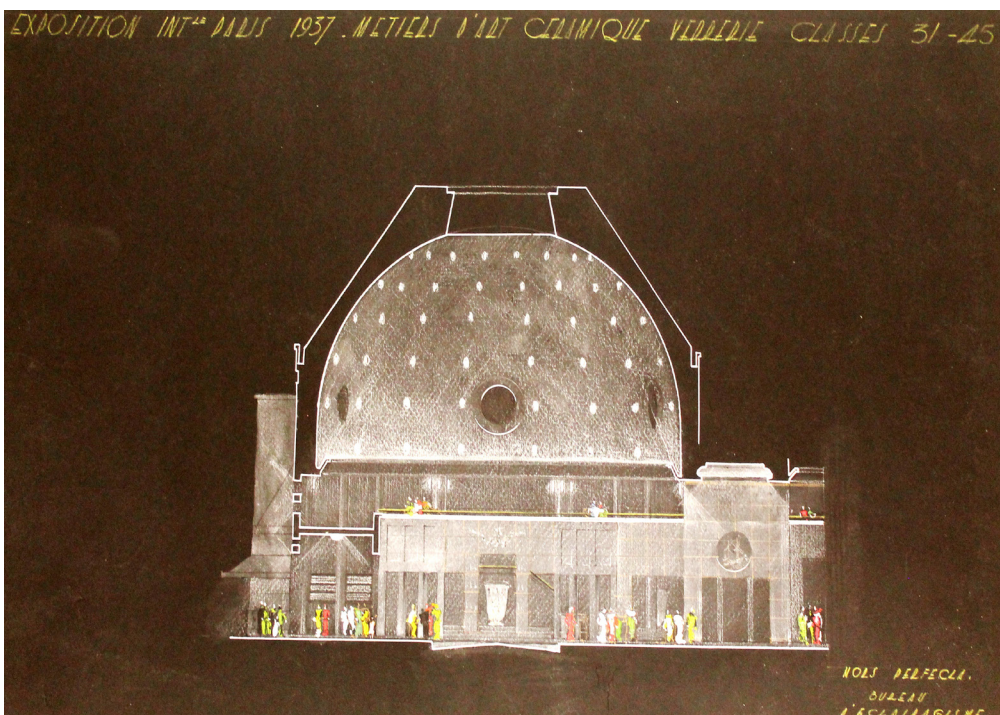


Figura 13: Dibujo de Sección por la Cúpula de entrada por el Quai d'Orsay. Recogida en Recogidos en RAGOT, Gilles.1988. Robert Camelot. Architecte des Palais de la Céramique et du C.N.I.T. Paris: Ed, Mardaga, p.171.



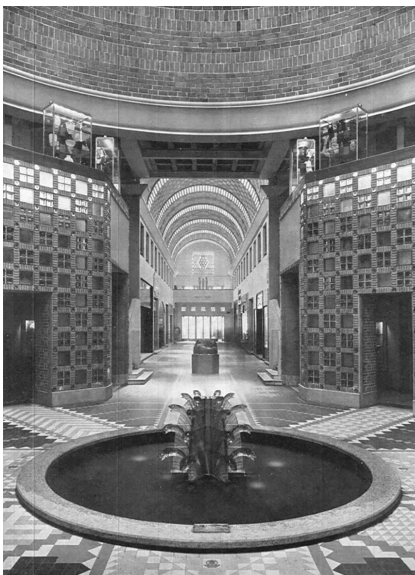
Figura 14: Detalle del aparejo de ladrillo al exterior de la cúpula y de las chimeneas.

Figura 15: Interior de espacio circular de Entrada al Pabellón. Detalle de Celosía cerámica octogonal, muestrario de piezas y del pavimento de la sala en torno a la fuente central diseñada por el artista René Lalique.

centro de cada uno de sus lados. Unas direcciones que también se indicaban con el dibujo del propio pavimento con un tono más claro; diferenciándose de las complicadas geometrías de las piezas en el resto de la sala. Dos de esas sendas enfocaban hacia los pabellones perpendiculares adjuntos, a los que el espacio circular cubierto por la cúpula servía de charnela. El resto de esos ejes atravesaban los huecos de un paramento octogonal formado por una celosía cerámica cuya planta, concéntrica con la fuente, establecía una escenografía de mamparas al interior. Sobre

el dintel de esas mamparas se situaban vitrinas de vidrio para la exposición de productos de porcelana (figura 15). La altura y planta de ese paramento interior organizaba espacialmente un deambulatorio delimitado al exterior por la envolvente del cilindro. Su construcción con diferentes productos cerámicos organizó una celosía que insinuaba, ya en aquella entrada, la fusión del continente arquitectónico con el contenido expositivo.

A partir de ese espacio central se accedía a las dos galerías adjuntas. La primera, situada a eje con la entrada, estaba cubierta por



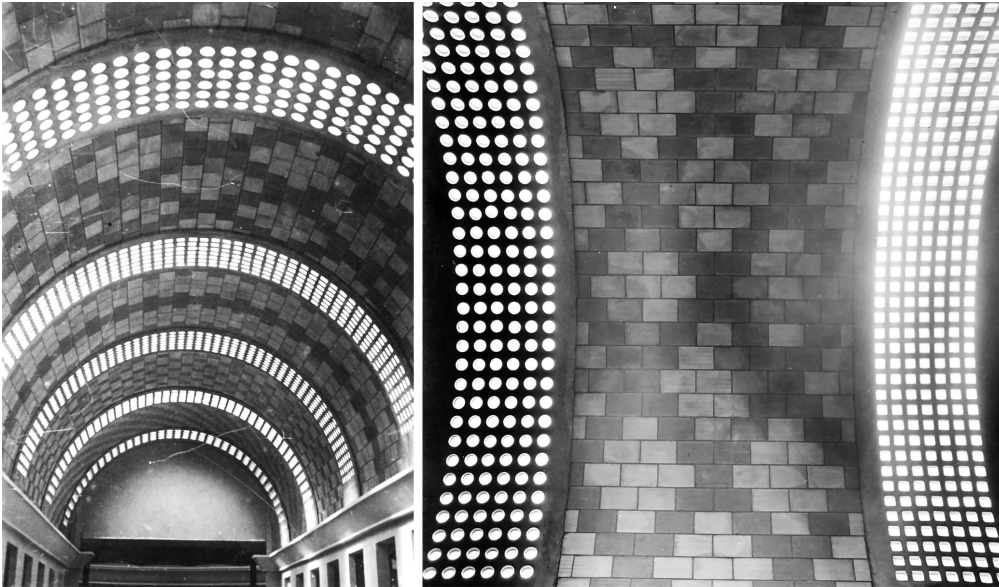


Figura 16: Detalle de cara interior de bóveda de Cañón del sector dedicado a la exposición de la Manufacture de Sèvres.

una bóveda de cañón que enfatizaba un espacio longitudinal en torno al que se establecían, ordenadamente y según la estructura, los escaparates de las diferentes fábricas. El perímetro interior semicircular de la bóveda, junto a la existencia de dos naves de escaparates que flanqueaban el espacio longitudinal principal, aportaba a la galería un marcado carácter basilical. La construcción del intradós de la bóveda se resolvía en bandas alternativas, regidas por la estructura, que combinaban bardos cerámicos de dos colores. Entre esos tramos de bardos opacos se establecían otros de piezas de pavés rectangulares o cilíndricos que dejaban pasar la luz al interior (figura 16). Esa iluminación puntual y ordenada, otorgaba a aquella envolvente la apariencia de membrana ligera que flotaba en el espacio; y contrastaba con la gravedad de los muros laterales en los que se establecían los huecos de exposición de productos. Unos escaparates abiertos, e incluso a veces delimitados con cristal, coincidentes con el ritmo de la estructura en planta baja. Y cuya disposición se multiplicaba en ventanas de tamaño más reducido en la planta primera (figura 17).

La segunda galería, destinada a los productos de la *Manufacture de Sèvres*, también albergaba dos plantas con la banda central a doble altura, pero esta vez adintelada. Su alzado longitudinal al patio interior se interrumpía en su centro por una portada situada a eje con la fuente del jardín central y flanqueada por dos salas de demostración técnica. Esa fachada interior al patio asumía una simetría intencionada que estaba en concordancia con el tratamiento de la urbanización exterior y con las dos fachadas laterales. La última de las galerías estaba destinada a

los productos realizados en la Fábrica de la Moneda, y compartía con la anterior un techo adintelado cerámico. Las tres naves se organizaban con una calle principal que ejercía de galería comercial sobre la que volcaban los

Figura 17: Galería de Manufacture de Sèvres Detalle de bóveda y pavimentos.



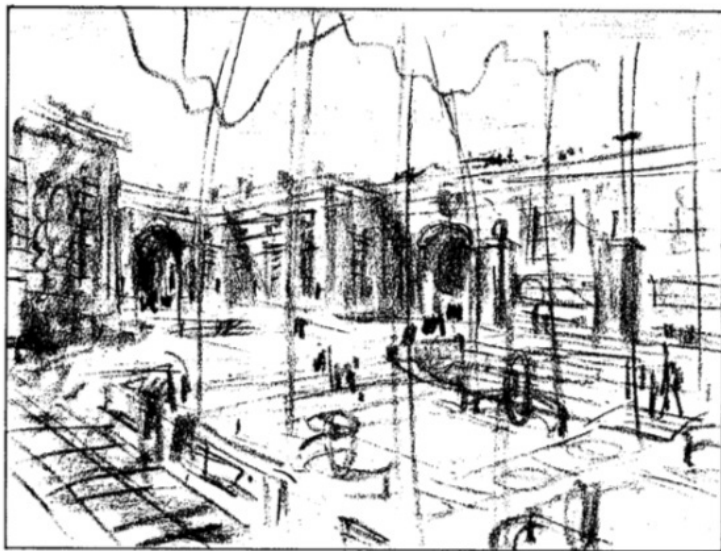
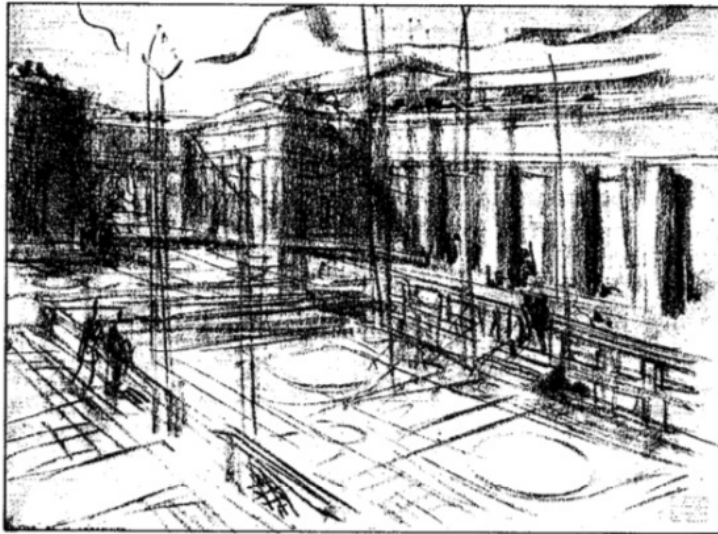


Figura 18: Primeros bocetos clásicos de R. Camelot y P.&J Herbé inspirados en el ejemplo del vecino Palais de Chaillot. Recogido en RAGOT, Gilles.1988. Robert Camelot. Architecte des Palais de la Céramique et du C.N.I.T. Paris: Ed, Mardaga, p.49.

Figura 19: Bocetos a pastel de R. Camelot y P.& J. Herbé. Recogidos en RAGOT, Gilles.1988. Robert Camelot. Architecte des Palais de la Céramique et du C.N.I.T. Paris: Ed, Mardaga, p.166-167.

expositores de cada una de las fábricas. La pavimentación de todas ellas fue encargada a las propias firmas expositoras, de manera que la labor de los arquitectos, en ese ambi-

to, se limitó a la coordinación de directrices generales.

Envolvente y Materialidad.

En términos académicos la composición en U procedente de las enseñanzas de *L'École de Beaux Arts* hubiera requerido una materialidad confiada a la estereotomía de la piedra, similar a la de los edificios oficiales de la exposición –*Palais de Chaillot o Musée de Art Moderne*–. Así parecía expresarse en las primeras perspectivas a carboncillo, que insinuaban secuencias de columnatas o entablamentos (figura 18). Una imagen que no se correspondía con la demanda de los organizadores de diferenciar los pabellones construidos en piedra para permanecer de los efímeros que debían alojar materiales más ligeros enfatizados por el color: «... formando un conjunto policromado opuesto a la coloración de la piedra...» (Ragot, 1988: 57). Aquella imposición material se reflejó inmediatamente en otras perspectivas, ya realizadas a pastel, donde el color anaranjado indicaba el cromatismo cerámico predominante, que incluso se vería complementado por unas superficies azuladas que indicaban la exposición de piezas de azulejería (figura 19).

La intención de asumir una modernidad moderada, reinterpretando la artesanía tradicional, se explicitaba en unas envolventes que, lejos de ser unitarias, variaban para manifestar la máxima heterogeneidad de formatos y productos. R. Camelot y los hermanos Herbé habían realizado numerosos viajes al extranjero en el verano de 1935 –Grecia, Roma, Yugoslavia, Portugal– sintiéndose atraídos especialmente por el uso de la cerámica en la arquitectura portuguesa. La inclusión de piezas de barro cocido en diferentes



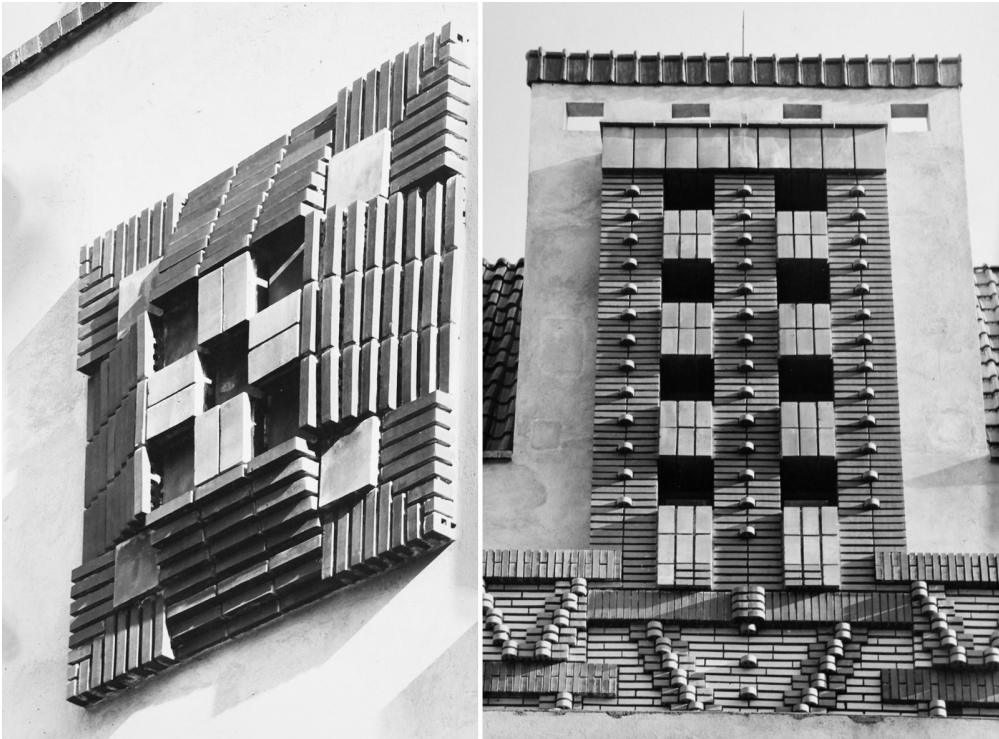


Figura 20: Detalles de aparejos de ladrillo sobre muro blanco en el patio interior al jardín de Pabellón.

aparejos, sobre muros revestidos de blanco, les había interesado por su capacidad de ofrecer una integración moderna y abstracta de la artesanía local en aquella arquitectura ibérica.

Semejante influencia se combinaba con la atención que, desde Francia, se venía realizando en las últimas décadas hacia los descubrimientos arqueológicos de la arquitectura asiria. Esas combinaciones de cerámicas milenarias, barnizadas o rústicas, sobre paramentos habían sido expuestas en la *Revue Générale de l'Architecture* de César Daly, provocando reelaboraciones en numerosos edificios singulares de París, como *L'Institut*

d'Art et d'Archéologie (1927), *La Piscine de la Butte-aux-Cailles* (1924) o *L'École Marius Jacotot* (1934) (Ragot, 1988: 52-53).

Ambas referencias influyeron en la solución adoptada para las fachadas del patio interior del Pabellón, donde el ladrillo dispuesto en posiciones horizontales, verticales, en damero o en espiga, conformaba todo tipo de composiciones y figuras (figura 20). Su colocación era artesanal y por tanto estuvo necesitada de mucha mano de obra. El mayor, o menor, vuelo de cada pieza respecto al plano de la fachada ofrecía líneas de sombra que enfatizaban la geometría de los dibujos. Estas combinaciones, muchas de ellas realizadas

Figura 21: Fachada al patio interior de naves laterales con composiciones de ladrillo sobre revestimiento continuo.

Figura 22: Página siguiente, arriba. Detalles de composiciones de azulejo en estancias abiertas al patio interior del jardín del Pabellón.

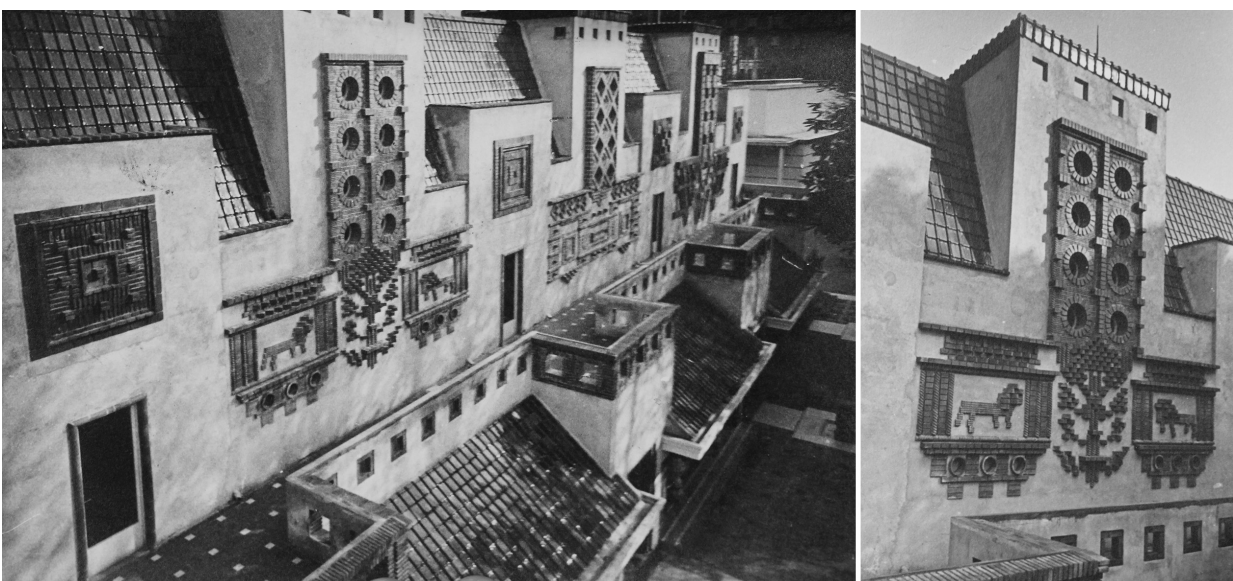




Figura 23: Portada central al patio interior realizada de piezas de loza traslúcida y cerámica. Detalle de Pavimento.

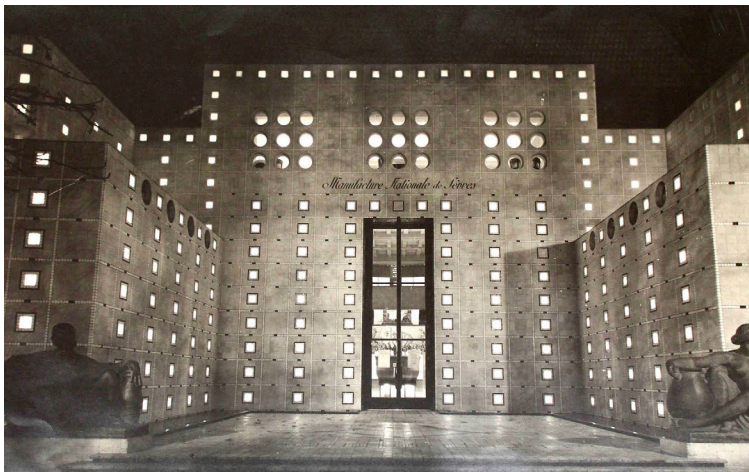
Figura 24: Visión nocturna de portada central al patio interior con iluminación a través de las piezas de loza traslúcidas.

por el decorador Zelman, introducían incluso motivos figurativos como leones que recordaban a la arquitectura asiria (figura 21). Todo aquel conjunto mural de ladrillo rústico colocado sobre un revestimiento liso claro contrastaba también con el juego de azulejos de las estancias abiertas y retranqueadas de la planta baja. En ellas, los planos de suelo y paredes se revistieron con composiciones de azulejos de colores estableciendo unos espacios en los que la mayor o menor continuidad formal de los dibujos –desde el suelo a la pared– llegaba a provocar la desmaterialización

de las aristas de algunos enclaves.

Esos basamentos de azulejos brillantes, en planta baja, junto a las bandas inmediatamente superiores de muros blancos con frisos, enmarcados o combinaciones de ladrillo rústico, se remataban con cubiertas inclinadas de tejas cerámicas organizando tres estratos convertidos en el mejor escaparate publicitario de los productos (figura 22).

A esas fachadas de las naves laterales se le sumaba, en el patio interior, la innovación de un alzado frontal cuya composición cerámica era replicada también en el pavimento exterior del pódium de acceso. Su construcción estaba confiada a un juego de cuadrados constituidos por piezas cerámicas que se remarcaban con líneas perimetrales de gresite blanco de 5 cm de lado (figura 23). En el centro de esos cuadrados se colocaba una pieza de loza blanca traslúcida. Y en su interior se albergaba un alumbrado eléctrico que aportaba una imagen nocturna innovadora. La fachada se desmaterializaba gracias a facilitar el paso de rayos de luz artificial a través de los elementos traslúcidos. Una singularidad que impresionó a los visitantes que contemplaban cómo una piel, en principio opaca y pesada, aportaba una iluminación desde el interior a la atmósfera ferial nocturna (figura 24).





Las envolventes, aunque confiadas a la textura y al cromatismo de los productos cerámicos, procuraron un conjunto heterogéneo derivado de la diversidad de formatos y composiciones. Esa variedad estuvo también fomentada por la integración de piezas murales de artistas invitados. Los escultores G. Privat, M.B. Chauvel, A. Deluol y A. Marque aportaron ritmo a la fachada de gran longitud del *Quai de Orsay* con cuatro composiciones realizadas en barro cocido, que representaban los cuatro elementos: aire, fuego, tierra y agua (figura 25). Ossip Zadkine expuso dos bajo-relieves, en loza con estaño, titulados *Le tourneur* y *Le Décoratrice*. Jean Lurçat recubrió el suelo y los muros del ala destinada a la *Manufacture de Sèvres* con un mosaico de loza esmaltada simbolizando la tierra y el follaje vegetal. Marcel Grommaire realizó la gran composición curva situada en la media exedra del flanco derecho de la fachada al *Quai d'Orsay*. Un mural que llevaba por título *Sèvres ou les arts de la terre et du feu*, y que simbólicamente conmemoraba los beneficios de las *congés payés*: vacaciones pagadas a los obreros, conseguidas en los Acuerdos de Matignon impulsados por el Gobierno del Frente Popular en 1936 (Gilles, 214-217).

Las combinaciones cerámicas en paramentos, pavimentos y techos resaltaban efectos plásticos y sensoriales en todo el conjunto del pabellón. De esa manera su arquitectura, regida en principio por el propósito de contemplación visual, ofrecía otro tipo de percepciones enfocadas a aquello que el psicólogo J.J. Gibson denominaba el sentido háptico, y que relacionaba con el universo tridimensional de la experiencia arquitectónica (Bloomer

y Moore, 1982: 45-48). Una circunstancia que invita a estudiar este pabellón subrayando la provocación de sensaciones en todo el cuerpo trascendiendo la mera estimulación visual. Sin duda, una de las enseñanzas de este análisis que remite a aquella afirmación de Merleau-Ponty (1996: VII) respecto a que «... mi percepción no es una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa...».

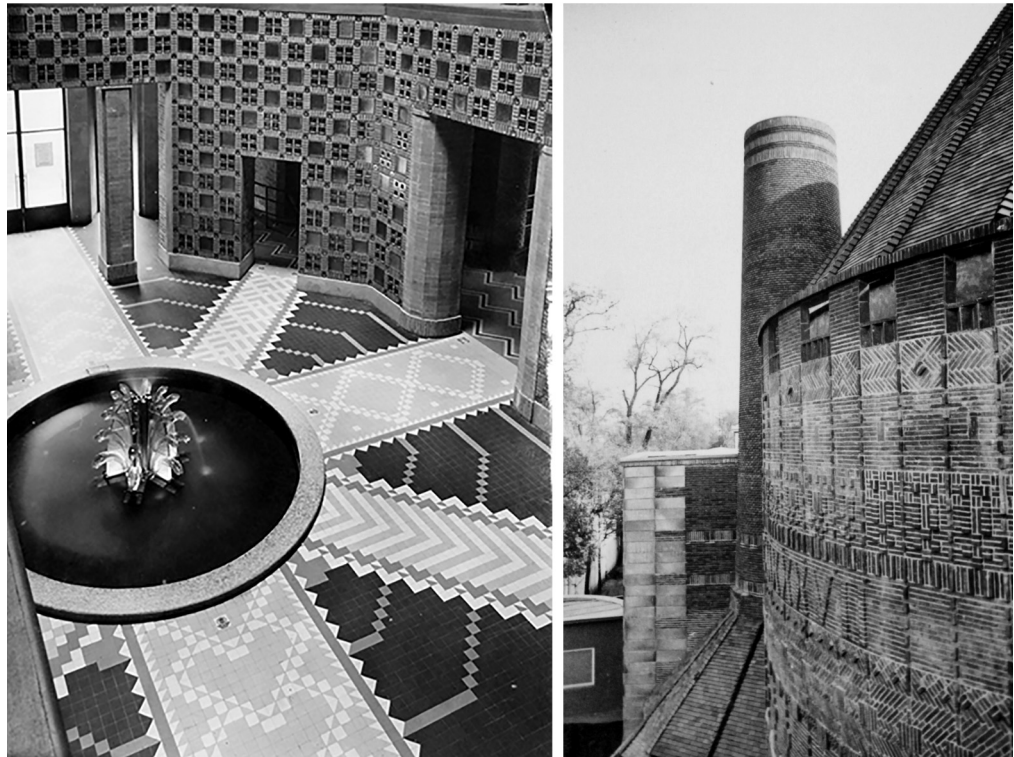
Relectura Contemporánea

La intención de analizar un Pabellón como éste busca desentrañar aspectos que pueden seguir siendo reinterpretados demostrando el aforismo de Lucien Febvre de que «la historia se escribe para el presente». O, dicho de otra manera, que el presente debe seguir rescatando arquitecturas ocultadas por otras coetáneas más protagonistas.

La secuencia compositiva de su planta demuestra el deseo de sus arquitectos de transformar un inicial carácter académico y palaciego en otro más adecuado a una función expositiva que fusionara continente con contenido. La ruptura de simetrías, la inclusión de singularidades como la cúpula o la exedra, y la delineación de perfiles discontinuos, en planta y alzados, suponen estrategias de proyecto que favorecían la integración de todo tipo de formatos cerámicos en la propia arquitectura. Una simbiosis, acentuada por una diversidad, que conseguía ser unitaria gracias al origen cerámico de todos los elementos tanto constructivos como artísticos. Ambos aspectos contradictorios invocan al oxímoron de una «heterogeneidad

Figura 25: Fachada al Quai d'Orsay, con murales cerámicos de los escultores G. Privat, M.B. Chauvel, A. Deluol, y A. Marque, ilustrando los cuatro elementos: Tierra, Fuego, Agua y Aire.

Figura 26:
 Interior del espacio
 cubierto por la cúpula,
 con fuente-acuario
 diseñada por Simon
 Lissin.
 Exterior, detalle de
 aparejo del cilindro de
 entrada.



homogénea» establecida entre la artesanía y la formalidad arquitectónica. Un diálogo que recuerda la relación del artesano con su material reivindicada por Constantin Brancusi.

...No puedes hacer lo que quieras, sino aquello que el material te permite hacer...cada material tiene su propia vida...no debemos hacer que el material hable nuestro idioma; debemos acompañarlos hasta donde otros entiendan su lenguaje... (Shanes, 1989: 106)

Bajo dicha premisa, la coordinación de materiales establecida por R. Camelot y los hermanos Herbé en el Pabellón nos sigue enseñando la capacidad de hacer legibles distintos lenguajes que tuvieran la misma raíz. Una matriz lingüística que expresaba la riqueza espacial gracias a la movilización de un vocabulario generador de multitud de sensaciones de las que se extrae las siguientes enseñanzas.

Lo textil

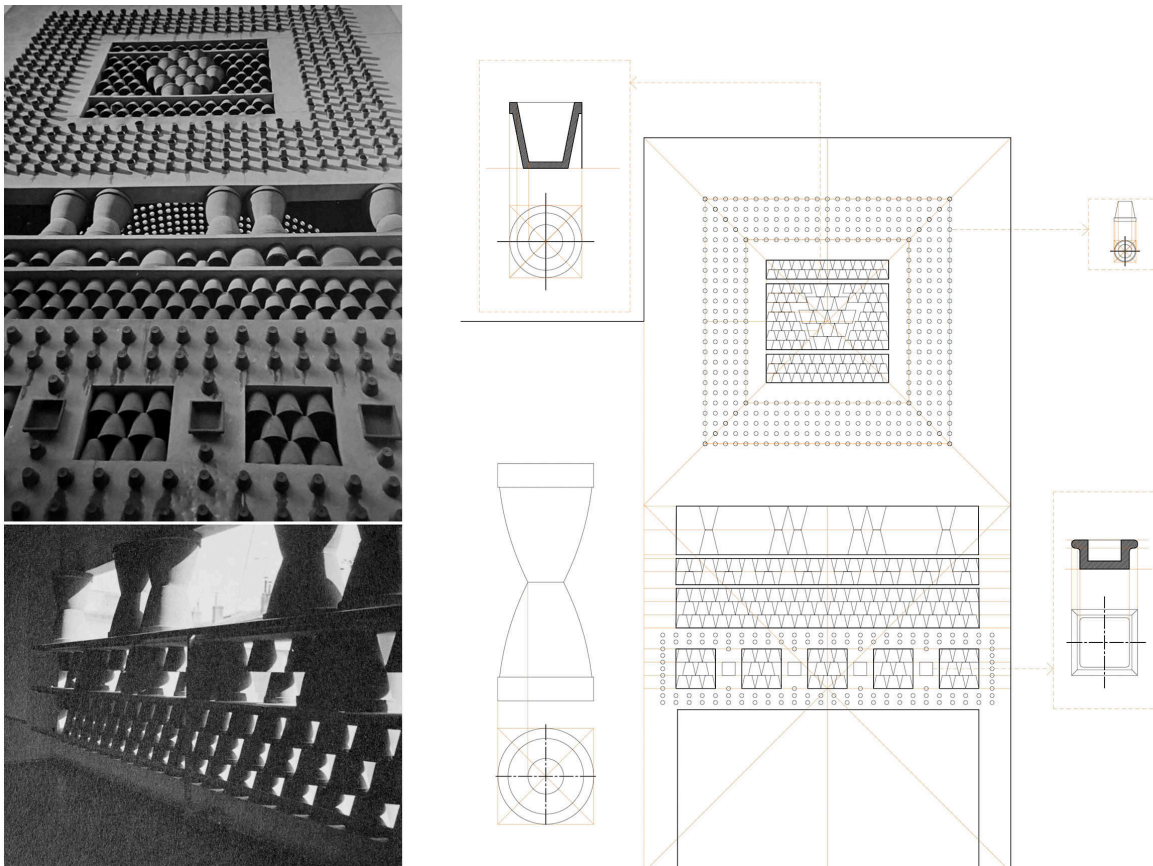
La invitación a lo táctil aparece en el juego de texturas del repositorio de piezas cerámicas con las se conformaron todas sus envolventes interiores y exteriores (figura 26). El simple binomio del ladrillo colocado con junta de mortero generaba, ya en sí mismo, una infinidad de soluciones derivadas de cuatro condicionantes. El primero era su tipología: tamaño, cromatismo y textura. El segundo su posición: a tizón, a sogá, en damero, en

espiga, en espiral o conformando volúmenes y perímetros figurativos, o incluso léxicos. El tercero se concretaba en el mayor o menor espesor de la mezcla aglutinante y en el contraste ejercido entre su cromatismo final –una vez secado– y el de la pieza ensamblada. Y, por último y no menos significativo, se añadía la condición de la factura manual con matices artesanales derivados del mayor o menor vuelo respecto al plano de la fachada acentuando líneas de sombra y contornos.

Esos cuatro mecanismos combinados ofrecían un repertorio de envolventes cuya materialidad se concretaba en todo tipo de combinaciones. El binomio pieza y aglutinante remite en esta síntesis a su analogía con la elaboración de textiles, o incluso con la artesanía de la cestería, donde la propia técnica y estructura de la urdimbre conduce al trazado, al dibujo y al contenido superficial (Rasmussen, 2017: 132).

Lo «jamais vu»

El muestrario cerámico del Pabellón apostaba en varios de sus enclaves por la exploración del «alter ego» del material, ya fuera éste el azulejo, el ladrillo, las piezas de loza o los murales artísticos. Ese uso no convencional de elementos, agrupados de una manera imprevista, organizaba un todo novedoso que conservaba la integridad de las partes. En una primera conclusión, dicha capacidad dirige esta síntesis analítica a la teoría de la



Gestalt. Sin embargo, frente a esa lectura inmediata, preferimos reflexionar respecto al concepto de metamorfosis relacionado con la evolución de la forma-tipo reseñado por Richard Sennet (2009: 152-162). Una metamorfosis que, ligada al relato del alfarero, complejiza cualquier técnica dando lugar a la denominada conciencia material por tres vías:

...a través de la evolución interna de una forma tipo, en el juicio acerca de mezcla y síntesis y, por último, mediante el pensamiento implicado en un cambio de dominio. (Sennet, 2009:162-163)

Tres vías complementarias que aparecen especialmente en dos enclaves significativos del pabellón dignas de una especial atención.

Uno de ellos, situado en el patio interior, es la composición realizada con maceteros de loza de idéntica estructura formal pero diferente tamaño que, situadas en hileras homogéneas, elaboraban un elemento arquitectónico de primer orden: una celosía que ejercía la función de diafragma lumínico. Un filtro de luz que matizaba el juego de sombras arrojadas al interior (figura 27) y al que el arquitecto Jean Favier se refería como

...una puerta concebida únicamente por maceteros de flores de diversos tamaños dispuestos de una manera fuertemente espiritual... (Favier, 1937: 108)

El otro enclave, que subrayaba esa misma conciencia alternativa del material, era la fachada central del patio interior en la que se introducían puntual y ordenadamente piezas de loza translúcida. Su opacidad diurna se transformaba en una translucidez nocturna que conseguía desmaterializar la membrana, reconvertida en un auténtico escenario teatral. La integración de la luminotecnica moderna al interior transmutaba aquel elemento, en principio opaco y pesado, en una celosía inversa que proyectaba luz al exterior remitiendo a los dibujos nocturnos tomados por R. Camelot en sus viajes a New York y Chicago.

En ambos enclaves la forma-tipo de lo particular era la expresión íntegra de la tecnología de su producción. Las diferentes escalas del mismo elemento en el caso de la celosía de los maceteros hablaban de semejanzas y contrastes. Y su combinación en hileras al igual que la introducción de la loza translúcida en la fachada del patio organizaban un complicado conjunto *«jamais vu»* donde se hacía coexistir

Figura 27: Detalle del piñón sur del ala este en el extremo de la galería de la cerámica, compuesto de piezas de maceteros de loza.

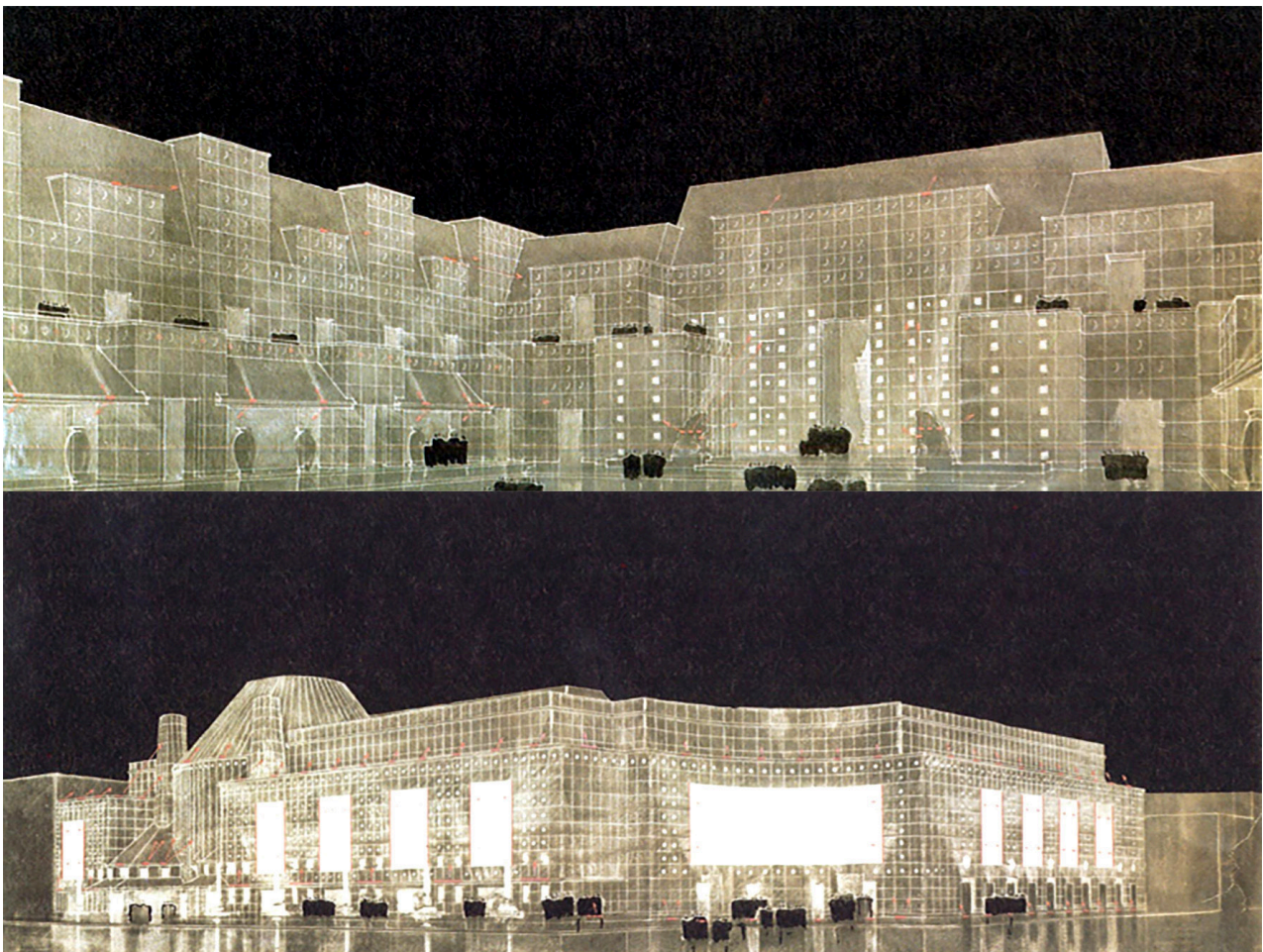
la integridad formal de la parte en un conjunto final sorpresivo.

Lo escenográfico

Por último, el concepto de escenografía se convertía en un recurso para la exposición del material cerámico en distintos enclaves con el objetivo de atraer la atención del visitante. Este mecanismo proyectual se acentuaba en la organización del espacio que quedaba bajo la cúpula, donde mamparas de planta octogonal delimitaban un espacio centripeto protagonizado por una fuente, generando alrededor un deambulatorio. Esos biombos cerámicos eran los responsables de introducir un límite dentro de otro límite mayor –una caja octogonal y virtual dentro de un cilindro– de manera que su propia permeabilidad acentuaba las relaciones entre ambos. La combinación geométrica de ladrillo, pavés y aire organizaba un juego de luces y sombras que ponía en alza la esencia de las piezas expuestas (figura 28). Un aspecto teatral que surgía también en la portada que proyectaba luces y en el patio exterior alicatado con composiciones de azulejos figurativas y geométricas en todas sus caras.

Este análisis contemporáneo del Pabellón remite en esta síntesis a la consideración que el escritor Agustín Fernández Mallo (2018:190) realizaba sobre cualquier objeto o construcción como «...la resultante de algo encontrado, algo manipulado y algo inventado, operado a través de un conocimiento que es combinación de lo artístico, lo científico y lo revelado...». Una definición propicia para asumir el hecho de convertir un continente –arquitectura– en el escaparate de un contenido. La homogeneidad original del material –barro cocido– se confabulaba con la heterogeneidad de texturas, formatos y cromatismo, alineándose en conjunto para producir en el visitante la estimulación háptica que generaliza a todo el cuerpo el sentido del tacto. Un sentido directamente relacionado con el universo de lo espacial y con la experiencia de la arquitectura que debemos seguir explorando. En definitiva, la integración material de piezas simples con elementos únicos aportados por artistas, la diversidad geométrica o figurativa de las composiciones, la apelación a una homogeneidad, a pesar de lo fragmentado y heterogéneo de los elementos arquitectónicos y de sus partes, confirman las palabras

Figura 28: Estudios de iluminación de la fachada al Quai d'Orsay con la exedra de entrada y el cilindro cubierto por la cúpula flanqueado por las dos chimeneas. Y del patio interior de Sèvres. Recogidos en RAGOT, Gilles. 1988. Robert Camelot. Architecte des Palais de la Céramique et du C.N.I.T. Paris: Ed, Mardaga, p.170.



del director de la Manufacture de Sèvres, Le Chevalier-Chevignar cuando en la inauguración del Pabellón afirmaba que se había tratado de «mostrar...todo el partido que la arquitectura podía extraer de su colaboración con la cerámica».

Notas

- 1 Concretada en los pabellones de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier y de la U.R.S.S de Kostantin Melnikov,
- 2 Prueba de ello fueron el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, el Palais de Chaillot, proyectado y construido por Jean Claude Dondel, Albéric Aubert, Paul Viard y Marcel Dastugue, el acondicionamiento del Palais de Découverte, proyectado y construido por Louis-Hyppolyte Boileau, Jacques Carlu y Léon Azéma, o los dos encargos confiados a Auguste Perret: el Pabellón de Mobilier National y el Musée des Travaux Publics.
- 3 Nota de Jacques Gréber dirigida a todos los arquitectos, el 22 de Abril de 1936. Fondation Le Corbusier: Boîte H214 Pièce 65.
- 4 Pingusson, junto a Frantz-Philippe Jourdain y André Louis, había sido el encargado del proyecto del Pabellón de la Union de Artistes Modernes (UAM) exponiendo una arquitectura desnuda, construida en seco, y ejecutada en apenas diez semanas. Sus interiores modernos asumieron la integración de colaboraciones tanto artísticas –Fernand Léger o Albert Gleizes– como constructivas; por ejemplo los detalles de la escalera realizados por Jean Prouvé.
- 5 La elaboración del pabellón de la Union des Artistes Modernes fue objeto de gran debate entre sus miembros. Jacques Gréber realizó el encargo inicial a G.H. Pingusson en compensación por su participación en numerosos de los concursos públicos organizados por la dirección de la Exposición. Sin embargo, el proyecto final fue firmado junto a los arquitectos F.Ph. Jourdain y A.J.Louis, y su interior recogió aportaciones arquitectónicas como la escalera metálica del hall diseñada por Jean Prouvé, y artísticas como los murales de Albert Gleizes, Fernand Léger o Léopold Survage.
- 6 Entre este tipo de pabellones se encontraban el de Japón del arquitecto Junzo Sakakura, el de España de José Luis Sert y Luis Lacasa, el de Noruega de Knut Knutsen, Arne Korsmo, y Ole Lind Schistad, del de los Países Bajos de J.H. van Der Broek, el de Suecia de Sver Ivar Lind y T. Akesson, o el de Dinamarca de Tyge Hvass.
- 7 André Hermant publicó en 1959, el libro *Formes Utiles* prestando atención a la formalidad de la naturaleza reinterpretada a lo largo de la historia por el artificio de la arquitectura.
- 8 El artículo estaba ilustrado por dibujos de fragmentos de los pabellones o detalles más vanguardistas realizados por M.Blumenthal.
- 9 El rhodoïd era un material de cerramiento transparente e incombustible patentado por la empresa Rhône-Poulenc en 1912, compuesto por materia plástica de acetato de celulosa.
- 10 Extracto del prólogo del catalogo publicado por la Manufacture de Sèvres para l'Exposition de 1937, citado por Marcel Zahar en Marcel Grommaire 1872-1971, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1980.
- 11 Entre 1931-1932, Robert Camelot había colaborado con Bernard Lafaille, y con Georges Richard, mientras Paul Herbé había adquirido experiencia en el estudio de Eugène Beaudoin.
- 12 Prueba de ello fue su participación en los concursos para el Centro Deportivo de Joinville o incluso el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, para L'Exposition.
- 13 Jacques Gréber director de L'Exposition había sido profesor de Robert Camelot en el Institut d'Urbanisme.

Bibliografía

- BARRET, Maurice. 1937. Les Expositions de Paris. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Mai-June n°5 y 6: 103-114.
- BLOOMER, Kent C. y MOORE, Charles W. 1982. *Cuerpo, memoria y arquitectura: Introducción al diseño arquitectónico*. Madrid; H. Blume Ediciones
- CASTELLANOS GÓMEZ, Raúl. 2010. Poché o la representación del residuo. *Ega Expresión Gráfica Arquitectónica*. Vol. 25. N°15, pp. 170-181. ISSN 2254-6103. Disponible en: <<https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1005>>. Fecha de acceso: 04 mayo 2020 doi: <https://doi.org/10.4995/ega.2010.1005>.
- COHEN, Jean Louis. 2014. *L'Architecture au XXe siècle. Modernité et continuité*. Paris: Hazan, 2014.
- DEVOS R., ORTENBERG A, y PAPERNY V. 2016. *Architecture of Great Expositions 1937-1959: Messages of Peace, Images of War*. Paris: Ed. Routledge.
- DURKHEIM, Émile. 1987. *La división del trabajo*. (Trad. Carlos García Posada). Madrid: Ediciones Akal.
- FAVIER, Jean. 1937. Exposition Internationale Paris 1937, Pavillon de la céramique et de la verrerie. *Le Construction Moderne, Revue Hebdomadaire d'Architecture* n°53, année n°6: 106-109.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. 2018. *Teoría General de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FRAMPTON, Kenneth. 1999. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura en los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Akal, p.33.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1996. *Sens et Non-sens*. Paris: Éditions Gallimard.
- GRÉBER, Jacques. 1937. Introduction. *Exposition 1937*. Paris: Editions Art et Architecture.
- GRÉBER, Jacques. 1936. Plan Général de L'Exposition Internationales de Paris, 1937. *L'Architecture d'Aujourd'hui, numéro special*, n° 5 & 6, VII Année, pp .101-102
- HERMANT, André.1937. *Formes*, 1937. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°8, 13.
- HERMANT, André. 1959. *Formes Utiles*. Paris: Édition du Salon des arts ménagers.
- ORY, Pascal et al. *Centre des Monuments Nationaux (France), & Chalet-Bailhache, I. (2008). Paris et*

- ses expositions universelles: architectures, 1855-1937*: Catálogo [Paris, Centre des monuments nationaux à la Conciergerie, 12 décembre 2008-12 mars 2009]. Ed. du Patrimoine.
- OZENFANT, Amédée. 1937. Notes d'un touriste à l'Exposition. *Cahiers des Arts* n° 8-10: 241-247.
- PINGUNSSON, G.H. 1937. La leçon de l'Exposition de 1937. Enquête de L'Architecture d'Aujourd'hui, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°8, Aout 1937, 3-12
- PUENTE, Moisés. 2000. *100 años, Pabellones de Exposición*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RAGOT, Gilles. 1987. Ceramique, Robert Camelot, Paul et Jacques Herbé. *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937, Cinquantième*. Paris: Institut Français d'Architecture, 214-217.
- RAGOT, Gilles.1988. *Robert Camelot. Architecte des Palais de la Céramique et du C.N.I.T.* Paris: Ed, Mardaga.
- RAGOT, Gilles. 2004. «Robert Camelot» en MIDANT, Jean-Paul. *Diccionario Akal de la Arquitectura del s.XX*. Ediciones Akal.
- RASMUSSEN, Steen Eileer. 2017. *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona: Editorial Reverté S.A.
- SENNET, Richard. 2009. *El Artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- SHANES, Eric.1989. *Constantin Brancusi*. Ed. Abbeville Press, New York.
- WEISER, Patrick.1979. 1937 Exposition Internationale des Arts et des Techniques. Paris: Centre George Pompidou.
- ZAHAR, Marcel.1980. Marcel Grommaire 1892-1971. Paris. Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Las fotografías del artículo fueron realizadas por la autora en el CNAM/SIAF/*Cité de l'Architecture et du Patrimoine/Archives d'Architecture du XXe siècle*, de Paris. Fonds Robert Camelot, 276 AA y *Fonds des Dossiers d'œuvres de la direction de l'Architecture et de l'Urbanisme*, 133 IFA, dossiers DAU n° 19 (cotes: 133 IFA 51/14 et 502/22).

El artículo es producto de una estancia de investigación en el *Laboratoire Architecture, Culture et Société de L'École Nationale Supérieure d'Architecture (ENSA) Paris Malasquais* realizada gracias al Programa Complementario de Formación para la Movilidad PCMPDI-UPCT-2017 de la Universidad Politécnica de Cartagena.

Fecha final recepción artículos:
30/04/2020
Fecha aceptación: 05/07/2020

Artículo sometido a revisión por dos revisores independientes por el método doble ciego.