

ESPACIO VERSUS PINTURA MURAL: FELIX AUBLET Y ROBERT DELAUNAY EN EL PABELLÓN DEL AIRE DE LA EXPOSICION INTERNACIONAL DE PARIS, 1937

SPACE VERSUS MURALS: FELIX AUBLET AND ROBERT DELAUNAY IN THE PALAIS DE L'AIR AT THE INTERNATIONAL PARIS EXHIBITION, 1937

María Pura Moreno Moreno

doi: 10.4995/ega.2018.9137

Este artículo expone la vinculación entre arquitectura y pintura mural en el Pabellón del Aire de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París, 1937. En su hall de entrada, conceptos como dinamismo y simultaneidad fueron trasladados a la concepción espacial por el grupo artístico *Art et Lumière*, dirigidos por el pintor Robert Delaunay y el arquitecto Felix Aublet. El deslumbramiento por los avances de la aerodinámica de aquel contexto histórico impulsó la traducción de lo pictórico a lo arquitectónico con el objetivo de abolir el espacio mensurable transformando su rol cartesiano en fenomenológico y favoreciendo la ubicuidad de la arquitectura.

PALABRAS CLAVE: PABELLÓN AIRE.
EXPOSICIÓN 1937. PARÍS. DELAUNAY.
AUBLET

This article deals with the link between architecture and murals in the Palais de l'Air at the International Exhibition of Art and Techniques that took place in Paris in 1937. In the entrance hall, concepts such as dynamism and simultaneity were transferred to a spatial and artistic concept by the art group Art et Lumière, led by the painter Robert Delaunay and the architect Felix Aublet. The wonder experienced at the progress made in aero dynamism in this historic context drove the passing of the pictorial to the architectural with the aim of abolishing measurable space, turning its role from a Cartesian one to a phenomenological one, thus favouring the ubiquity of architecture.

KEYWORDS: PALAIS DE L'AIR.
EXHIBITION 1937. PARIS. DELAUNAY.
AUBLET



Introducción. Arte mural y pintura espacial

La arquitectura de la Exposición Internacional de 1937 reflejó aspectos como la monumentalidad ligada a la política o la reivindicación de un lenguaje moderno frente a un orden académico. Estos factores fueron abordados a través de la utilización de novedosos materiales manufacturados por el progreso. En el campo de las artes plásticas, además de fomentar el necesario mecenazgo público, la exposición materializó diferentes enfoques en torno a la arquitectura y su decoración como recurso de trasposición del pensamiento artístico, político e ideológico. Aquella diversidad de intereses se producía en el seno de organizaciones como *L'association artistique de L'Art Mural* cuyo objetivo era la reconquista del muro como una alternativa a las dificultades laborales del sector del arte (Rousseau, 1995, 58).

Los gobernantes del Frente Popular francés consideraron la muestra como una oportunidad para afrontar la situación de crisis económica ofreciendo trabajo a los artistas (Ernout, 2001, 97). La falta de encargos por parte de mecenas acaudalados en los años precedentes había generado la creación de organizaciones como la UAM –*Union des Artistes Modernes*–, la U.C.A.F –*L'Union Corporative des Artistes Français*– o *L'association artistique de L'Art Mural* que, corporativamente, compartían tanto reivindicaciones laborales como un cuestionamiento sobre el verdadero papel del artista en la sociedad (Weiser, 1979, 4).

Bajo dichas circunstancias, el ámbito de expresión artística se amplió desde una apropiación individual

–pintura de caballete– a una más colectiva –pintura mural– capaz de armonizar arte y arquitectura.

El egoísmo individualizado de los artistas de las vanguardias de principios de siglo se transformó hacia un anonimato que recordada a la figura de la Edad Media del *maitre d'œuvre* cuyo trabajo se centraba en obras de arte de escala monumental. La encuesta *Où va la peinture?* realizada por la revista *Commune* en 1935 a propósito del Primer *Salon de L'Art Mural* puso de manifiesto las distintas posiciones de los artistas que abarcaban desde la preocupación social y política de figuras como Fernand Léger o Antonio Berni, a las puramente plásticas del pintor Robert Delaunay (Rousseau, 1995, 59).

Aquel debate, que aunaba lo social con lo dimensional, se vio enriquecido por el conflicto concretado en dos opciones antagónicas representadas por los partidarios de la figuración frente a los seguidores de la abstracción. La primera opción, denominada realismo francés o realismo socialista, renunciaba a investigaciones exclusivamente plásticas –ligadas a la vanguardia anterior– en favor de una vuelta a la figuración. Dicha opción consideraba que la pintura mural alejada del naturalismo debía ser el arte colaborador por excelencia de la lucha social dirigida hacia una futura sociedad socialista (Aragon, 1936, 16).

Por el contrario, la opción del nuevo realismo evocaba la realidad interior de la obra bajo la equivalencia biunívoca de rapidez y arte abstracto, referida a un maquinismo que incitaba a interpretar de manera imaginaria y geométrica los objetos fabricados por el progreso.

Introduction. Mural art and spatial painting

The architecture in the International Exhibition of 1937 reflected aspects such as the monumentality linked to politics or the assertion of a modern language before an academic body. These factors were dealt with by the use of new materials, whose manufacture came about with the progress taking place. In the area of plastic art, besides encouraging the public patronage needed, the exhibition gave rise to different architectural approaches as well as its decoration as a resource for the transposition of artistic, political and ideological thinking. This diversity of interests was at the heart of organisations such as *L'association artistique de L'Art Mural*, whose objective was the reconquering of the wall as an alternative solution to the lack of work available in the art sector. (Rousseau, 1995, 58).

The governors of the French Popular Front considered the exhibition to be a chance to deal with the financial crisis, offering jobs to artists (Ernout, 2001, 97). The lack of commissioned work by wealthy patrons in the previous years had given rise to the setting up of organisations such as the UAM –*Union des Artistes Modernes*–, the U.C.A.F –*L'Union Corporative des Artistes Français*– or *L'association artistique de L'Art Mural*, which, on a corporal level shared as many working assertions, as a questioning of the true role of the artist in society (Weiser, 1979, 4). Under these circumstances, the area of artistic expression grew, from an individual ownership – easel painting – to a more collective one – mural painting – capable of harmonising art and architecture.

The individualised egoism of the *avant garde* artists at the beginning of the century moved towards an anonymity which reminded one of the figure from the middle ages *maitre d'œuvre*, whose work was mainly that done on a monumental scale. The survey *Où va la peinture?* done on the first *Salon de L'Art Mural*, by the magazine *Commune* in 1935, showed the various positions of the artists in areas that ranged from the social and political worries of people such as Fernand Léger or Antonio Berni, to those opinions that were purely related to plastic art, as in the case of the painter Robert Delaunay (Rousseau, 1995, 59).

This debate, which joined the social and the dimensional, was enriched by the conflict that centred on two antagonist options, represented

1. F. Aublet y R. Delaunay. Hall Principal del Pabellón del Aire
2. R. Delaunay, *Rythme, Joie de vivre*, 1930

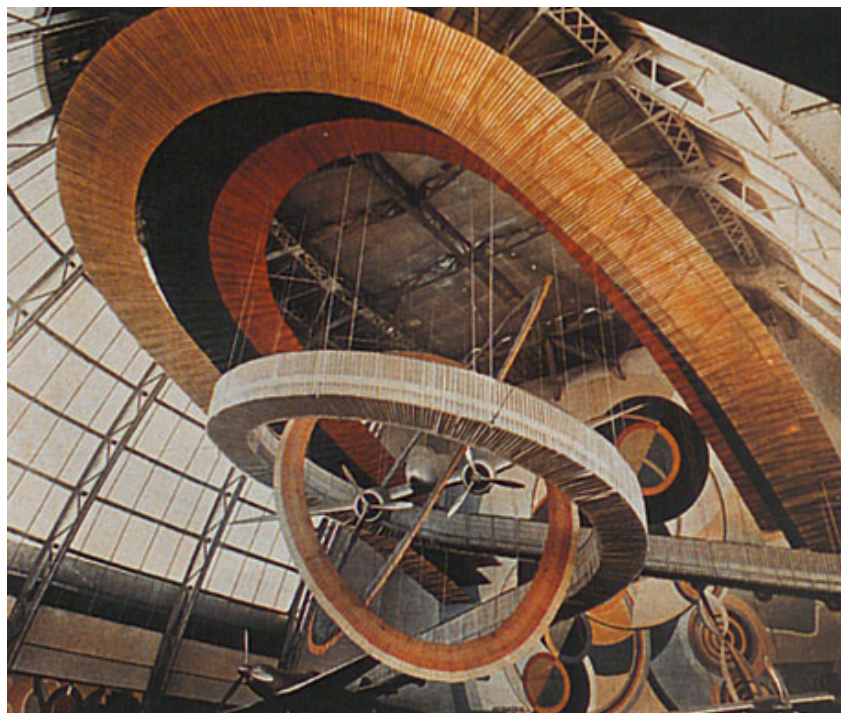
by those who were in favour of figuration as opposed to the followers of abstraction. The first option— French realism or social realism, rejected investigations that dealt with the purely plastic, linked to the previous modernity, choosing to go back to figuration instead. Those who chose this option felt that mural painting removed from naturalism should be the associate art *par excellence* of the social fight that was moving towards a future socialist society (Aragon, 1936, 16). On the other hand, the option of a new realism brought to mind the interior reality of the work under the biunivocal equivalence of swiftness and abstract art, referring to a machinism that meant an imaginary and geometric interpretation of objects fabricated by progress. The dilemma between figuration or the abstract were associated with the spatial role that the pictorial fact could provide architecture with.

...for you the painters, it is there... it is a chance not to decorate but more so to break out... to ultimately create a surrounding space... this will be your true role in the architecture of the future... one idea comes to us all — the idea of a wall being destroyed by paint... an era has ended in favour of a new one—spatial painting... (Badovici, 1937).

In other words, the mural painting in the 1937 exhibition meant, apart from the social and financial resource it was, as it gave work to artists, a place that would give rise to the debate on factors such as scale, monumentality, polychrome, figuration or the abstract. This amalgam of properties meant the linking of art with the spatial, even getting to the stage where the painting would take on an architectural role as it transformed the pictorial murals of walls into something that would create an interior space, as could be seen in the *Palais de l'Air*.

F. Aublet y R. Delaunay: *Art et Lumière*

The architect Felix Aublet (1903-1978) met the painter Robert Delaunay (1885-1941) at the exhibition of the magazine *Art et Decoration* de 1935, and they worked together from that moment in the *Salon de la Lumière* or the first *Salon de l'Art Mural*. Together they founded the association *Art et Lumière* in 1935, whose aim was to coordinate the work of some 40 artists, uniting architecture and mural painting, especially the work commissioned for the international exhibition in 1937 in the *Palais de*



1

El dilema entre figuración o abstracción se asociaba al rol espacial que el hecho pictórico podía proporcionar a la arquitectura:

...ahí está para vosotros, los pintores, una ocasión no de decorar, sino de hacer estallar...de crear al fin un espacio alrededor...Ese será vuestro verdadero papel en la arquitectura del futuro...Una idea nos viene a todos: la de la destrucción del muro por la pintura...una etapa se ha terminado a favor de una posibilidad nueva...: la pintura espacial... (Badovici, 1937).

En definitiva, la pintura mural en la Exposición de 1937 supuso, además de un recurso social y económico para proporcionar trabajo a los artistas, un espejo donde se reflejaba el debate en torno a factores como la escala, la monumentalidad, la policromía, la figuración o la abstracción. Dicha amalgama de propiedades se tradujo en la vinculación del arte con lo espacial llegando incluso, como en el Pabellón del Aire, a adquirir la pintura un rol arquitectónico al convertir los murales pictóricos de sus paredes en generadores de un espacio interior.

F. Aublet y R. Delaunay: *Art et Lumière*

El arquitecto Felix Aublet (1903-1978) conoció al pintor Robert Delaunay (1885-1941) en la exposición de la revista *Art et Decoration* de 1935, colaborando a partir de entonces en el *Salon de la Lumière* o el primer *Salon de l'Art Mural*. Juntos fundaron en 1935 la asociación *Art et Lumière* con el objetivo de coordinar el trabajo de unos cuarenta artistas para conjugar arquitectura y pintura mural, especialmente en los encargos recibidos para la Exposición Internacional de 1937: el Pabellón del Aire (Fig. 1) y el Palacio de Caminos de Hierro.

R. Delaunay desarrollaba por entonces ideas próximas a la Bauhaus apostando por la integración de las artes en la arquitectura, concretadas en obras pictóricas como *Joies de Vivre*, *Rythmes sans Fin* (Fig. 2) o escultóricas como *Relief blanc*. En dichas series predominaban las figuras circulares puestas en valor con la vibración de la luz conseguida a través de un cromatis-



1. F. Aublet y R. Delaunay. Main entrance of the *Palais de l'Air*

2. R. Delaunay, *Rythme, Joie de vivre*, 1930

2

mo en armonía que se expandía de manera centrífuga más allá de los límites del plano (Bière-Chauvel, 2005, 258).

Paralelamente el arquitecto, ingeniero y pintor F. Aublet había comenzado su carrera en 1929, realizando muebles e interiores de viviendas, apartamentos y oficinas en París (Waldemar, 1952) donde utilizaba nuevos materiales como el plexiglás, el altuglás o el rhodoïd, y experimentaba cualidades como la flexibilidad y la resistencia del tubo de acero. En el ámbito pictórico él también evocaba la relatividad del color gracias al continuo movimiento de las formas en el espacio (Wavrin, 2004, 116).

Ambos artistas compartían la pasión por las propiedades mecánicas; en especial por los avances de la aeronáutica producidos en torno al acontecimiento de Blériot de 1909 que, junto a la acrobacia del primer *loop* –realizado por el piloto Adolphe Pégoud en Septiembre de 1913– se reflejaban tanto en la obra *Hommage à Blériot* (1914) de R. Delaunay como posteriormente

en los dibujos preparatorios de F. Aublet para el Pabellón del Aire.

El avión simboliza, la emancipación por parte del hombre de las fuerzas de la gravedad permitiendo a Delaunay desarrollar un modelo concreto para liberar la representación de limitaciones miméticas y realizar, en la propia silueta del sujeto contemporáneo, el desarrollo objetivo de la pintura pura. (Rousseau, 1996).

Pabellón del Aire: Concepción gráfica y realidad

El proyecto del Pabellón del Aire fue firmado por los arquitectos Alfred Audoul, René Hartwig, Jack Gérodias y Eric Bagg. Sin embargo, el ingente número de planos y dibujos conservados en los archivos de F. Aublet (Fig. 3) demuestra que la concepción espacial del hall principal fue autoría de la asociación *Art et Lumière* dirigida por él mismo junto a R. Delaunay, mientras la galería trasera fue confiada a Étienne Pitois y a los pintores y escultores del Ministerio del Aire. La forma híbrida del edificio es

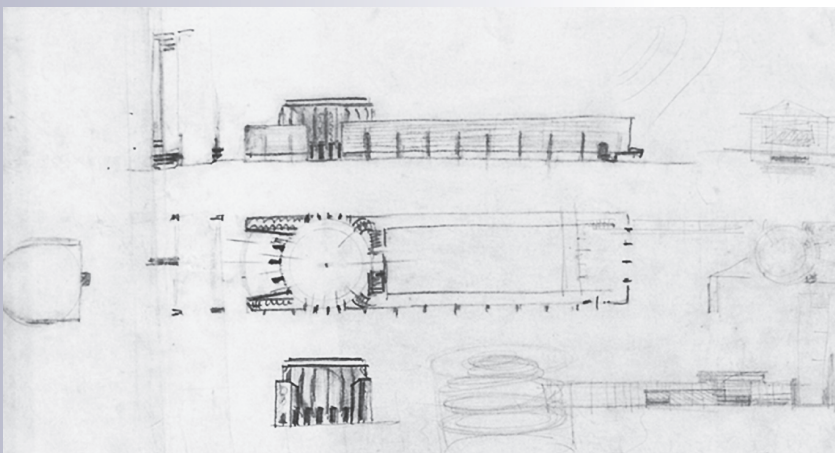
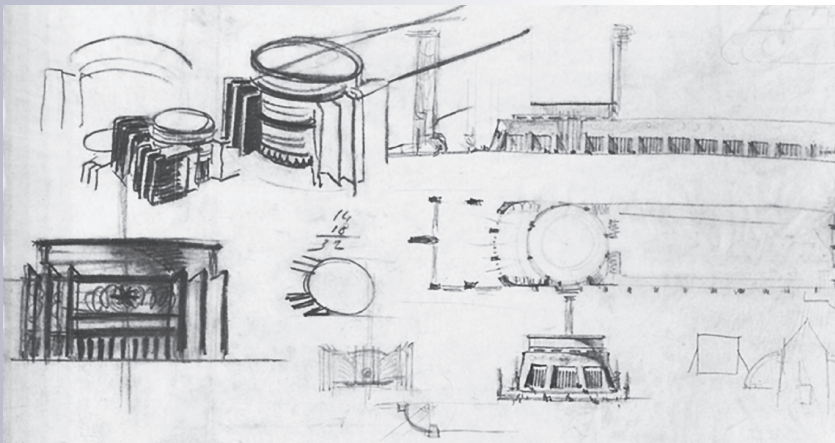
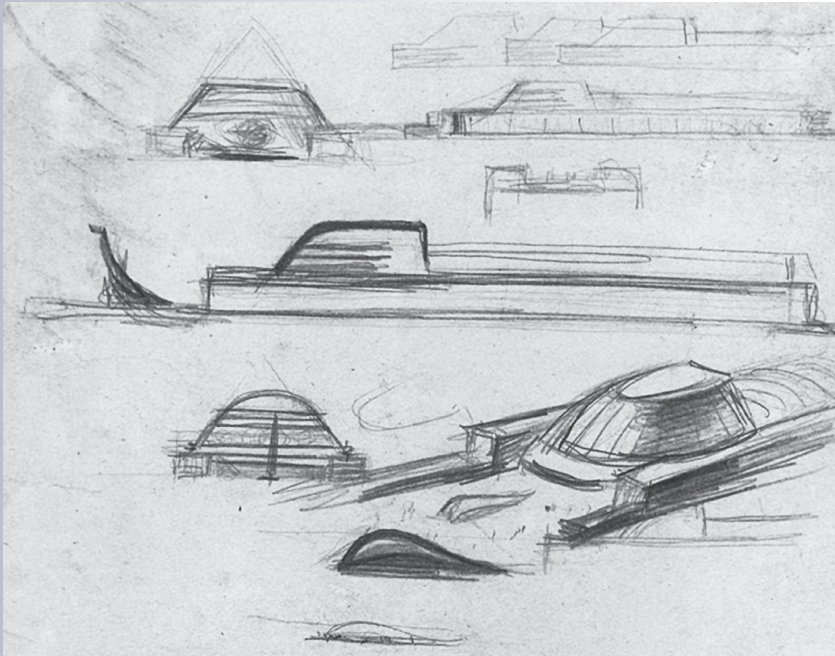
l'Air (Fig. 1) and the *Palais des Chemins de fer*. R. Delaunay was, at that time, toying with ideas similar to those of Bauhaus, which dealt with the integration of art in architecture, concentrating on pictorial work such as *Joie de Vivre, Rythmes sans Fin* (Fig. 2) or sculptural work such as *Relief blanc*. Circular figures, emphasised by the use of vibrating light, achieved by harmonic chromatics that ran across and beyond the edges of the surface were predominant (Bière-Chauvel, 2005, 258). At the same time, the architect, engineer and painter F. Aublet had begun his career in 1929, making furniture and working on the interiors of homes, apartments and offices in Paris (Waldemar, 1952) where he used new material such as Plexiglas, Altuglass or Rhodoïd, experimenting with steel pipes, and their flexibility or resistance. In the pictorial world, he also invoked the relativity of colour, thanks to the continuous movement of shapes in space (Wavrin, 2004, 116).

Both artists shared a passion for mechanical properties, and in particular for the advances in aeronautics, such as the events surrounding Blériot in 1909 and the acrobatics of the first loop by Adolphe Pégoud in September of 1913, both of which were reflected in the work *Hommage à Blériot* (1914) by R. Delaunay and later in the preparatory drawings for the *Palais de l'Air* by F. Aublet.

The plane is a symbol of the emancipation of man from the force of gravity, allowing Delaunay to develop a particular model to liberate the representation of the mimetic limitations and allow him to achieve an objective development of pure painting in the very shadow of the contemporary subject. (Rousseau, 1996).

Palais de l'Air: Graphic conception and reality

The *Palais de l'Air* project was led by the architects Alfred Audoul, René Hartwig, Jack Gérodias and Eric Bagg. However, the tremendous number of plans and drawings conserved in the files of F. Aublet (Fig. 3) show that the authorship of the spatial conception of the main hall was down to the association *Art et Lumière* led by Aublet himself and R. Delaunay, while the back gallery was undertaken by Étienne Pitois and the painters and sculptors from the Airforce Ministry. The hybrid shape of the building is a direct result of these two different conceptions with respect to the advances seen in modern aviation.



consecuencia directa de aquellas dos concepciones diferentes respecto a la exposición de los avances de la aviación moderna.

Con aquel encargo ambos artistas respondieron al programa a través de la integración de las artes:

... vimos la posibilidad de hacer una demostración de nuestras investigaciones plásticas, es decir, una creación plástica homogénea donde la arquitectura, la decoración y la escultura se encuentren bajo el mismo espíritu... (Ernoul, 2001, 100).

Para alcanzar tal finalidad insistieron en conceptos como la ligereza y la transparencia, configurando un espacio irradiado de luz gracias a un material de cerramiento transparente e incombustible patentado por la empresa *Rhône-Poulenc* en 1912, compuesto por materia plástica de acetato de celulosa y nunca antes utilizado en construcción: el *rhodoïd*.

El pabellón se configuró con un hall principal de forma troncocónica, con una altura de veinticinco metros y un diámetro de treinta y seis metros, acompañado de una galería posterior –de autoría diferente–, donde se exponían maquetas y elementos de los progresos de la aeronáutica. Desde el exterior, el hall simulaba una gran vasija de aire iluminada, cuyas paredes translúcidas dejaban contemplar un juego de pasarelas suspendidas de trazado helicoidal que recordaban los anillos de Saturno, creando con su trayectoria la ilusión de un universo cósmico. Dichas pasarelas permitían introducir al público en el espacio para la contemplación de un avión colgado del techo.

Una pintura preliminar de F. Aublet ya expresaba la idea de dinamismo gracias a una trayectoria curvilínea protagonista (Fig. 4).

Los bocetos arquitectónicos y la maqueta de yeso (Fig. 5) del edificio



4. F. Aublet, dibujo preliminar del Pabellón del Aire, 1937

4. F. Aublet, initial drawing of the *Palais de l'Air* 1937

With this commissioned work, both artists contributed to the program by means of the integration of the arts:

We saw the chance to show our plastic investigations, in other words, a homogeneous plastic creation where architecture, decoration and sculpture can be found under the same spirit (Ernoul, 2001, 100).

To get to this stage, they placed special emphasis on lightness and transparency, creating an area that radiated light, thanks to a transparent, fireproof enclosure material patented by the company *Rhône-Poulenc* in 1912, a plastic material whose composition was acetate plastic cellulose and something that had never before been used in construction: *Rhodoid*. The pavilion was formed by a main entrance, tronconic in shape, 25m in height, with a diameter of 36 metres. It also had a back gallery, the work of someone else – where there were models and other items showing the advances made in aeronautics. From the outside, the hall looked like a huge vessel of illuminated air whose translucent walls allowed for a set of suspended helical walkways to be seen, bringing to mind the rings of Saturn, thus creating the illusion of a cosmic universe along the way. These walkways allowed the public to enter the area and see the airplane hanging from the ceiling. An initial painting by F. Aublet had already expressed the idea of dynamism, thanks to a main curvilinear path (Fig. 4).

The architectural sketches and the plaster model (Fig. 5) of the building initially brought to mind a sculptural, opaque architecture. Nevertheless, as the project advanced, the metal carpentry and the material used gave the longed for transparency in an entrance that was completely exposed to the outside as can be seen in the following model done by *Art et Lumière* for its presentation in public (Fig. 6). The utopia of the ubiquitous, as sought by Delaunay, could be seen in the hall area of the *pavilion* thanks to the combination of mural painting and the architecture, by the artists from *Art et Lumière* (Fig. 7). This dynamism was different from what the futurists had been doing, as colour was used differently but more so, because of the inclusion of the notion of simultaneity. The painting was no longer static and the chromatics used became more interesting as a result of the ability to create movement through the use of complementary effects or dissonance.

4

evocaban al principio una arquitectura escultural y opaca. Sin embargo, a medida que avanzó su concepción, la carpintería metálica y el material empleado ofrecieron la transparencia anhelada en un hall completamente expuesto al exterior como deja vislumbrar la siguiente maqueta realizada por *Art et Lumière* para su presentación al público (Fig. 6).

La ubicuidad como utopía, buscada por Delaunay, se desplazó al espacio del hall del pabellón gracias a la involucración de la pintura mural de los artistas de *Art et Lumière* con la arquitectura

(Fig. 7). Aquel dinamismo se diferenció del experimentado por los futuristas gracias a un diferente tratamiento del color, pero sobre todo a la inclusión de la noción de simultaneidad. La pintura dejó de ser estática y el cromatismo interesó por su capacidad de generar movimiento gracias a efectos de complementariedad o disonancia.

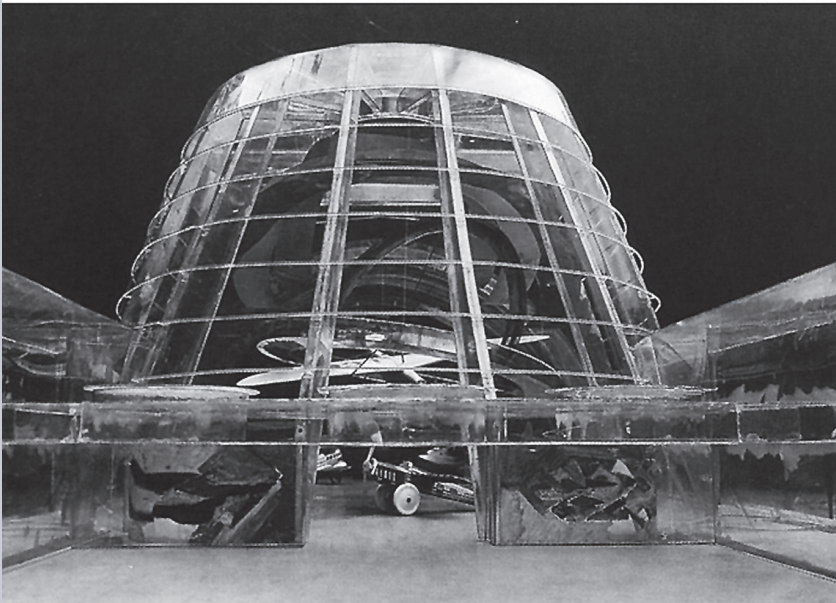
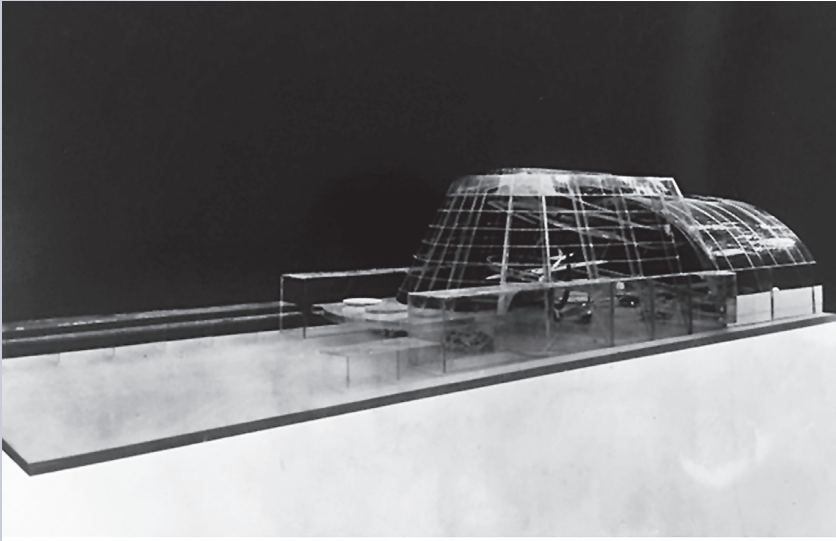
R. Delaunay, junto a otros artistas del momento como Apollinaire, estaba convencido de que el advenimiento del universo simultáneo solo era posible mediante una revolución tecnológica que fuera condi-

- 5. F. Aublet. Maqueta del Pabellón del Aire, 1936-1937
- 6. Maqueta realizada con *rhodoïd* por *Art et Lumière*
- 7. Murales al interior
- 8. Equipamiento Interior del Pabellón del Aire

- 5. F. Aublet. Model for the *Palais de l'Air* 1936-1937
- 6. Model made with *Rhodoïd* by *Art et Lumière*.
- 7. Murals in the interior
- 8. Interior set up of the *Palais de l'Air*



5



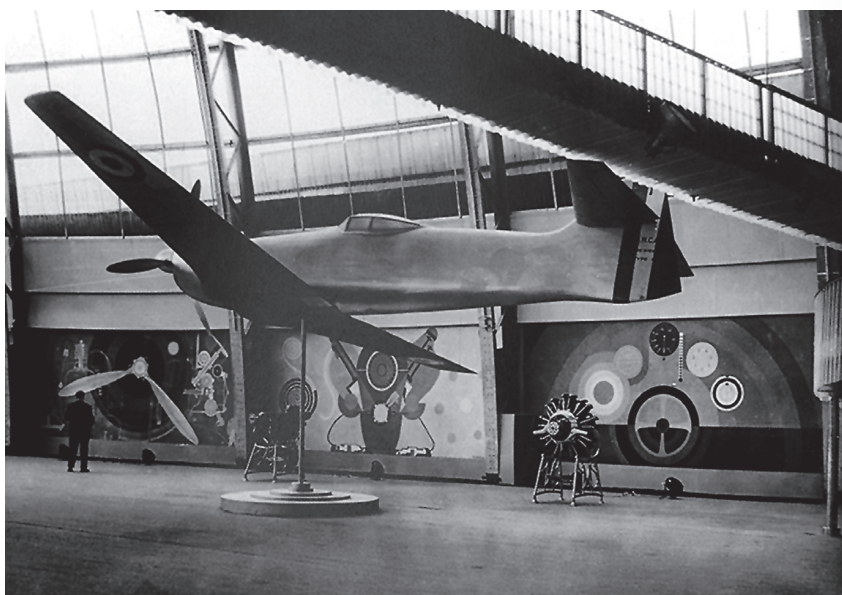
6

cionante de la experiencia humana. Por ello les fascinaba el hecho de la abolición del espacio mensurable a favor del espacio fenomenológico en los avances de la aviación, la radio, el telégrafo o el teléfono (Llorens, 2002,13-31).

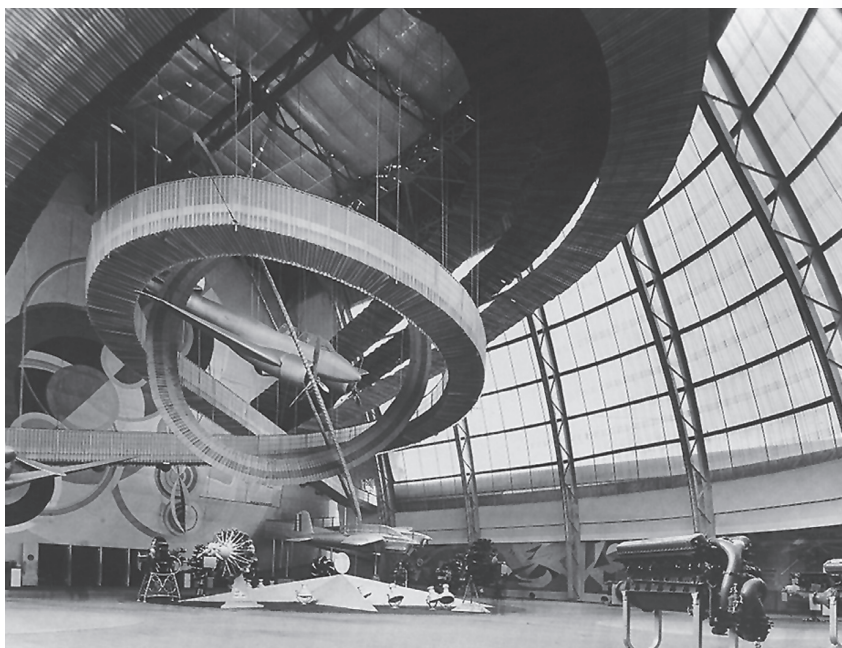
Bajo dichas circunstancias, los dibujos preparatorios del pabellón y los murales pictóricos introducidos en sus paredes se expandían a las tres dimensiones del espacio propuesto: transparente, iluminado, y ubicuo (Fig. 8).

La representación pictórica del pabellón (Fig. 9) en una visión nocturna por parte de la *Art et Lumière*, con sus pasarelas enfocadas por luces de colores y combinadas con proyecciones de nubes en el techo, eran producto de las investigaciones plásticas llevadas a cabo por R. Delaunay en obras como *Premier Disque* o el *Hommage à Blériot*, y suponían la trasposición arquitectónica de cuadros como *Hélice et Rythme*.

Los murales situados en el zócalo del hall entre las cerchas metálicas de la cúpula estaban compuestos con círculos, curvas y composiciones centrífugas. La puerta estaba enmarcada por murales realizados por R. Bissière y A. Gleize. El muro, que separaba el hall del resto del pabellón, era un lienzo de R. Delaunay representando una hélice entre dos inscripciones que decían *Autrefois* y *Maintenant* (Fig. 10). El conjunto se completaba con tres murales de F. Aublet representando hélices en distintos estadios de velocidad en su rotación. En el primero, el giro lento permitía distinguir sus contornos mientras en el segundo, la aceleración impedía percibir sus formas originales hasta llegar al tercer panel donde las hélices quedaban totalmente difuminadas por



7



8

el efecto del movimiento (Fig. 11). Esa paulatina muestra de velocidad se trasponía homotéticamente al espacio en la pasarela flotante, acompañada por dos elipses giradas, realizadas con rhodoïd e iluminadas por lámparas *Mica-Tube* (Rousseau, 1997) desde abajo con diferentes colores, permitiendo contemplarlas como el reflejo especular en el espacio de los murales de las paredes próximas.

La bidimensionalidad pictórica se expandió al espacio gracias a una arquitectura reconocida por el propio Le Corbusier de inmediato.

...Nos encontramos frente a una manifestación evidente (y quizá inconsciente) de la pintura: la policromía arquitectónica; que estalla con el empleo de plásticos de color formando arcos en el espacio desplegando sus formas en el hall del pabellón de la aviación...dando unidad a lo arquitectónico con lo pictórico... (Le Corbusier, 1979).

R. Delaunay, along with other artists such as Apollinaire, was convinced that the emergence of a simultaneous universe was only possible if there were a technological revolution which would condition human experience. This is why they were fascinated by the idea of abolishing measurable space, giving way to a phenomenological area as regards advances in aviation, radio, telegraphs or the telephone (Llorens, 2002, 13-31).

Under these circumstances the preparatory drawings of the pavilion and the pictorial murals of its walls took in the three dimensions of the proposed area: transparency, illumination and ubiquity (Fig. 8).

A picture of the pavilion by night, (Fig. 9) as done by *Art et Lumière*, with its walkways lit up by coloured lights and projections of clouds on the ceiling, were a result of the investigations carried out on plastics by R. Delaunay in work such as *Premier Disque* or the *Hommage à Blériot*, and they meant the architectural transposition of pictures such as *Hélice et Rythme*.

The murals located in the entrance to the hall between the metal trusses of the dome were made up of circles, curves and spinning compositions. The door was framed by murals done by R. Bissière and A. Gleize. The wall which separated the hall from the rest of the pavilion was a painting by R. Delaunay showing a propeller between two inscriptions that read *Autrefois* and *Maintenant (Another time and Now)* (Fig. 10). The whole thing was finished off with three murals at different stages of propeller rotation speeds by F. Aublet. The first stage allowed for the contours to be seen while the acceleration in the second one meant that the original shape of the propeller could not be made out, and in the third the propeller is completely blurred because of the movement in progress (Fig. 11). This paused show of speed is homotetically transposed to the area of the floating walkway, with its rotated ellipses made from Rhodoïd and lit up from below by different coloured *Mica-Tube* lamps (Rousseau, 1997), thus allowing for them to be seen as a specular reflection of the murals on the walls nearby. The bi-dimensionality of the pictures travelled into an interior space of the pavilion thanks to an architecture which was immediately acknowledged by Le Corbusier himself.

...we find ourselves before an obvious show (possibly subconsciously) of painting: polychromic architecture, which explodes with the use of



9

colour plastics used to make arches in the area, unfolding their shapes in the hall of the aviation pavilion...uniting the pictorial with the architectural ... (Le Corbusier, 1979).

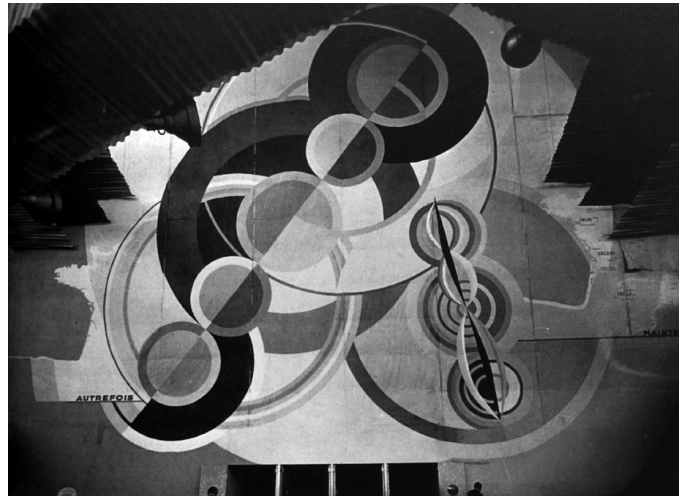
Conclusion

When it came to the International Exhibition of 1937, mural painting dealt with social, ideological, dimensional, technical and spatial aspects. Its merging with the architecture that included it, in the case of the *Palais de l'Air*, gave way to a way of thinking that meant that no other type of painting could work in this particular area, and vice versa.

The circular and concentric shapes of the pictures of the members of the group *Art et Lumière*, led by R. Delaunay and F. Aublet were as present in the truncated cone shaped dome as in the suspended walkways. The chromatic festival in search of a dynamism in the space in question, was accompanied by an illumination in a variety of colours that went from the floor to the ceiling. The curvilinear paths of the paintings on the walls transcended the two dimensions of the pictorial image to be shown in the pavilion, a result of a unitary way of thinking from the start of the project. To conclude, R. Delaunay's much sought after revolution of the wall in order to achieve spatial transcendence in murals was put into play, with the achievement laying in the coming together of a spectacle that was a reflection of the equation: Art + Technique = quality (Ozenfant, 1937, 244). ■

References

- ARAGON, Louis, 1936. La querrelle du Réalisme, in *1937 Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Paris: Centre George Pompidou, 1979, p.16.
- BADOVICI, Jean, 1937. Peinture murale ou peinture spatiale. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no.3, pp.75-78.



10

Conclusión

La pintura mural, en el ámbito de la Exposición Internacional de 1937, remitió a aspectos que abarcaron lo social, lo ideológico, lo dimensional, lo técnico y lo espacial. Su convergencia con la arquitectura que la contenía, en el caso del hall del Pabellón del Aire, impide pensar en cualquier otro tipo de pintura en aquel espacio y viceversa.

Las formas circulares y concéntricas de los lienzos de los miembros del grupo *Art et Lumière* dirigidos por R. Delaunay y F. Aublet se trasladaron tanto a la forma de la cúpula troncocónica como a las pasarelas suspendidas. El festival cromático en busca del dinamismo del espacio fue acompañado por una iluminación en diversos colores dirigida desde el suelo hacia el techo. Las trayectorias curvilíneas de los lienzos de las paredes trascendieron las dos dimensiones de lo pictórico para expandirse en el espacio como resultado de un pensamiento unitario desde el origen del proyecto.

En definitiva, la revolución en el muro anhelada por R. Delaunay para conseguir la transcendencia espacial de la pintura mural fue puesta en práctica en este proyecto logrando en su conjunto un espectáculo capaz de reflejar la ecuación:

Arte + Técnica = Calidad (Ozenfant, 1937, 244). ■

Referencias

- ARAGON, Louis, 1936. La querrelle du Réalisme, en *1937 Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Paris: Centre George Pompidou, 1979, p.16.
- BADOVICI, Jean, 1937. Peinture murale ou peinture spatiale. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°3, pp.75-78.
- BIÈRE-CHAUVEL, Delphine, 2005. *Le Réseau artistique de Robert Delaunay*. Aix en Provence: Ed Publications de la Université de Provence.
- DELAUNAY, Robert, 1935. Où va la peinture?. *Commune* n°21-22, p.1124-1125.
- BIÈRE-CHAUVEL, Delphine, 2005. *Le Réseau artistique de Robert Delaunay*. Aix en Provence: Ed Publications de la Université de Provence.
- ERNOULT, Nathalie, 2001. Felix Aublet à l'Exposition Internationale de 1937 en catálogo *Felix Aublet, art, technique, lumière, mouvement 1903-1978*, 16 Junio a 26 de Agosto 2001. Aix en Provence: Ed Ville d'Aix en Provence.
- LE CORBUSIER, 1937. A propos des peintures murales a l'exposition de 1937, en *1937 Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Paris: Centre George Pompidou, 1979, p.12-13.
- LLORENS, Tomas, 2002. *Robert y Sonia Delaunay 1905-1941*. Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza.
- OZENFANT, Amédée, 1937. Notes de un touriste a l'exposition. *Cahier d'Art*, vol.12, n°8-1, p. 241-247.
- ROUSSEAU, Pascal, 1996. La construction du simultané, Robert Delaunay et l'aéronautique. *Revue de l'Art*, n°113, p.20.
- ROUSSEAU, Pascal, 1995. L'Art Mural. Le monumental au service de la collectivité (1934-1938). *Le Front Populaire et l'Art Moderne, 1936-1939, Hommage à Jean Zay*. Musée des Beaux-Arts Orléans.



9. Estudio de iluminación nocturna del hall troncocónico firmado por *Art et Lumière*
 10. R. Delaunay, mural *Rythme sans fins* del Pabellón del Aire de 1937
 11. F. Aublet, Estudio para el hall troncocónico del Pabellón del Aire, 1937

9. Study of night time illumination of the truncated cone shaped hall by *Art et Lumière*
 10. R. Delaunay, *Rythme sans fins* mural in the Palais de l'Air 1937
 11. F. Aublet, study for the truncated cone shaped hall of the *Palais de l'Air* 1937

- ROUSSEAU, Pascal, 1997. Cherchons à voir, Robert Delaunay, l'œiel primitif et l'esthétique de la lumière. *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°61, p.40.
- WALDEMAR, George, 1952. The Making of the man. Paris: Centre de Documentation de Musée des Arts Décoratifs.
- WAVRIN, Isabelle, 2004. Félix Aublet. Un créateur multiforme méconnu. *Bam*, n°246, p. 116.
- WEISER, Patrick, 1979. 1937 *Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Paris: Centre George Pompidou, 1979, p.4-5.

Procedencia de las imágenes

- © Centro Pompidou. *Bibliothèque Kandinsky* Paris
- © Musée de Grenoble
- © J.Hyde, colección particular.
- © Maywald
- © Fonds Aublet

- BIÈRE-CHAUVÉL, Delphine, 2005. *Le Réseau artistique de Robert Delaunay*. Aix en Provence: Ed Publications de la Université de Provence.
- DELAUNAY, Robert, 1935. Où va la peinture? *Commune* no. 21-22, p.1124-1125.
- BIÈRE-CHAUVÉL, Delphine, 2005. *Le Réseau artistique de Robert Delaunay*. Aix en Provence: Ed Publications de la Université de Provence.
- ERNOULT, Nathalie, 2001. Felix Aublet à l'Exposition Internationale de 1937 in catalogue *Felix Aublet, art, technique, lumière, mouvement 1903-1978*, 16 Junio a 26 de Agosto 2001. Aix en Provence: Ed Ville d'Aix en Provence.
- LE CORBUSIER, 1937. A propos des peintures murales a l'exposition de 1937, en *1937 Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Paris: Centre George Pompidou, 1979, p.12-13.
- LLORENS, Tomas, 2002. *Robert y Sonia Delaunay 1905-1941*. Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza.
- OZENFANT, Amédée, 1937. Notes de un touriste a l'exposition. *Cahier d'Art*, vol.12, no.8-1, p. 241-247.
- ROUSSEAU, Pascal, 1996. La construction du simultané, Robert Delaunay et l'aéronautique. *Revue de l'Art*, no.113, p.20.

- ROUSSEAU, Pascal, 1995. L'Art Mural. Le monumental au service de la collectivité (1934-1938). *Le Front Populaire et l'Art Moderne, 1936-1939, Hommage à Jean Zay*. Musée des Beaux-Arts Orléans.
- ROUSSEAU, Pascal, 1997. Cherchons à voir, Robert Delaunay, l'œiel primitif et l'esthétique de la lumière. *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no.61, p.40.
- WALDEMAR, George, 1952. The Making of the man. Paris: Centre de Documentation de Musée des Arts Décoratifs.
- WAVRIN, Isabelle, 2004. Félix Aublet. Un créateur multiforme méconnu. *Bam*, no.246, p. 116.
- WEISER, Patrick, 1979. 1937 *Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Paris: Centre George Pompidou, 1979, p.4-5.

Pictures taken from

- © Centro Pompidou. *Bibliothèque Kandinsky* Paris
- © Musée de Grenoble
- © J.Hyde, colección particular.
- © Maywald
- © Fonds Aublet

