

ART DÉCO

COLECÇÃO BERARDO

WHAT A WONDERFUL WORLD



THE
BERARDO
COLLECTION



CENTRO  **ARTES**
casa das mudas









Desde a sua inauguração este Centro é sem dúvida motivo de orgulho para a Região Autónoma da Madeira, não só pela peça arquitectónica que é, de reconhecida qualidade por diversas vezes premiada internacionalmente, mas também pelas múltiplas exposições que aqui têm acontecido, verdadeiras referências da arte contemporânea, que têm permitido aos visitantes contactar com o muito que tem sido produzido nas últimas décadas no campo das Artes Plásticas.

Porque tenho acompanhado atentamente, desde o início, o trabalho desenvolvido pelo Centro das Artes, sinto que esta exposição, derivando do que tem sido o trajecto percorrido, desde a sua primeira amostra “Grande Escala”, irá, também por isso, marcar profundamente a vida desta instituição, mantendo, no entanto, não só as componentes artísticas e didácticas, mas também a pedagógica, comuns a todas as outras exposições.

Não sendo especialista, sinto no entanto que aqui está exposto algo de muito singular, corporizado neste rico espólio legado pelo homem, ser de inesgotável criatividade, e que num curto espaço de tempo criou estas peças de mobília, cerâmica, escultura, pintura, e outras, de singular beleza e até, em alguns casos, de evidente contemporaneidade.

Isto que aqui acolhem neste espaço que, desde o seu nascimento, passou de imediato a integrar o nosso património arquitectónico contemporâneo, só é possível dada a qualidade e a dimensão do acervo da Fundação Berardo, instituição com o que o Centro das Artes tem trabalhado em dinâmica e profícua parceria.

Por isso, na pessoa do Senhor Comendador Joe Berardo, que muito estimo, quero expressar o meu agradecimento pessoal, aproveitando também para, em nome do Governo Regional, realçar o quanto tem sido determinante para nós a sua disponibilidade para nos ceder suas colecções, permitindo que iniciativas como esta se multipliquem com a qualidade por todos reconhecida e que têm sido veículos privilegiados para a divulgação, não só do Centro das Artes, mas também da Região Autónoma da Madeira como destino culturalmente atractivo.

A todos os que trabalharam e que deram forma a esta magnífica exposição, também o meu sentido obrigado, pois sem eles nunca este espaço poderia ter sido transformado na referência que agora é, transpondo em muitos os limites desta Europa onde nos movimentamos e que é já, sem dúvida alguma, uma enorme referência ao nível global.

Muito obrigado a todos.



WELCOME TO THE TWILIGHT ZONE...

Art Déco – Colecção Berardo, What a Wonderful World, é o título da nova mostra, que agora se anuncia. O desafio é entrar num ambiente de *glamour* e perfeição. É deixar-se levar pela euforia dos Anos Loucos; deixar-se cativar pelas cores brilhantes e tons metálicos. É viajar por uma época de prosperidade e liberdade, ao som do jazz. É assistir à ópera, ao teatro e aos musicais de Hollywood. E, é, sobretudo, participar num momento de felicidade, deixando-se contagiar pela mensagem de paz e esperança, imortalizada na voz de Louis Armstrong.

Após o sucesso alcançado na Fundação de Serralves, no Porto, no Sintra Museu de Arte Moderna – Colecção Berardo, no Museu Berardo, em Belém, e em diversas instituições museológicas de âmbito internacional, a Colecção de Art Déco é, agora, apresentada, pela primeira vez, na Madeira, reunindo grande parte do seu espólio, ao qual acresce as recentes aquisições, nunca antes expostas. O portentoso Centro das Artes Casa das Mudas, que harmoniosamente coabita entre a montanha, o mar e o céu, será assim palco de uma exposição inédita!

O Estilo decorativo que floresceu na Europa e nos Estados Unidos no período de entre as duas Guerras Mundiais exerce sobre mim um enorme fascínio. Associando a sua imagem a tudo o que se definia como moderno, industrial, cosmopolita e exótico, envolveu as artes aplicadas com a arquitectura, o urbanismo, o design, a arquitectura de interiores, o paisagismo, a publicidade, as artes gráficas, a cenografia, a caricatura, a música, a dança, o cinema, a moda e o vestuário, imprimindo a marca da mudança do mundo e assinalando o momento de conciliação, que se seguiu ao hecatombe da Primeira Guerra.

Esta noção de “arte total”, que serviu de mote ao Art Déco e atingiu aspectos sociais, tecnológicos, económicos e artísticos, leva-me ao conceito de globalização. Não, no seu sentido restrito, enquanto fenómeno capitalista e complexo dos tempos modernos, mas na sua abrangência mais histórica e literal da palavra, enquanto sinónimo de universalização.

Refiro-me, por exemplo, à expansão do maior, e mais rico, Império da História do Mundo, preconizada por Alexandre, o Grande, ou à notável empreitada europeia, aquando das faustosas viagens “*por mares nunca dantes navegados*”. Na verdade, e entendendo, a globalização neste sentido, está longe de ser fenómeno recente, singular da modernidade avançada ou tardia. Acredito mesmo, que seja inerente à própria evolução humana, pois desde que o homem surgiu na terra procurou, sempre, globalizar-se.

Mas, deixando de lado a história da globalização, remeto-me ao papel de simples fruidor de arte, e sem pretensão de competir com os especialistas na matéria, volto à sua associação com o Art Déco. Se atendermos à profusão de influências, que estão na origem deste Estilo; à forma como o mesmo se disseminou pelo Mundo; à sua massificação e democratização, facilmente, encontramos características semelhantes ao processo de globalização.

Entre as diversas fontes de inspiração encontram-se sugestões de civilizações como o Egipto ou a Mesopotâmia, modelos clássicos da Grécia antiga e exotismos da África primitiva. Às heranças dos Ballets Russes de Diaghilev e Léon Bakst juntaram-se as vanguardas artísticas do início do século, o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo, o Construtivismo, o Neoplasticismo, o Expressionismo e o Abstraccionismo, que se mesclaram com as célebres tradições artesanais francesas. À cultura coeva foi buscar as inovações tecnológicas, a electricidade, a modernização das fábricas, do rádio, o início do cinema falado, o *zeppelin*, os navios transatlânticos, os comboios, e a velocidade. A tradição casou-se com a modernidade e assim nasceu o Art Déco.

O faustoso Estilo, que se revelou ao Mundo na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris, em 1925, depressa, se tornou internacional. Expandiu-se pela Europa e chegou aos Estados Unidos num ritmo frenético. Na América do Norte, estendeu-se desde a costa Leste à costa Oeste, incluindo o Canadá, e na América do Sul marcou, significativamente, países como

o Brasil e a Argentina. Contagando o Mundo ocidental até à Segunda Guerra, e em alguns sítios até aos anos 40 e 50, de que é exemplo Portugal, alongou-se até ao Oriente e chegou mesmo à Índia, à China e ao Japão.

Globalizado, embora originalmente elitista e dispendioso, hesitando entre a arte destinada à grande burguesia e a arte social, o Estilo Art Déco propalou-se pelo mundo e chegou aos mais diversos aspectos da vida quotidiana. No entanto, o crash de Wall Street, que viria a originar a Grande Depressão, sentida à escala mundial, vem pôr em evidência as necessidades de produção industrial. Assim, também, o uso de materiais nobres como as madeiras das colónias, os juncos de marfim, a pele de crocodilo, o pergaminho, o ébano de Macassar, ou a *galuchat* (pele de esqualo), veio dar lugar à baquelite, uma nova matéria plástica, ao betão armado, à fórmica, e ao aço tubular. A exploração de novos materiais, e o avanço da tecnologia, aliada ao conceito de modernidade fez surgir um novo design, aplicado a vários objectos e electrodomésticos. Dá-se, então, início à produção em série, contribuindo para baixar os preços, e popularizando o Art Déco. Testemunho desta democratização é a obra de Jean Prouvé, representada nesta exposição. Contribuindo, de forma expressiva, para a reconstrução e para o urbanismo pós-guerra, este artista rompeu com as tradições e privilegiou os módulos padrão passíveis de serem construídos em grande número.

Perante os factos apresentados, e retomando o binómio Art Déco/globalização, não restam muitas dúvidas, que o ecletismo deste Estilo cooperou, significativamente, para uma História mais plural na sua própria construção global.

É meu desejo sincero que à semelhança do Art Déco, esta exposição, possa contribuir para trazer ao panorama actual, o brilhantismo das cores vivas e exuberantes. Sempre ao tom do promissor *What a Wonderful World!*

Quero manifestar os meus agradecimentos ao comissário científico, Márcio Alves Roiter, Fundador e Presidente do Instituto Art Déco Brasil, demonstrando a minha admiração, não apenas pela sua colaboração e interesse na realização deste evento, mas por todo um trabalho, de largos anos, dedicado à pesquisa, salvaguarda e divulgação do Art

Déco. Aos seus assessores no comissariado, o ilustre Arquitecto Cláudio Wanderley e o Dr. Pedro Aguilar, apresento a minha sincera gratidão, pelo profissionalismo e dedicação evidenciados.

Um registo especial ao Presidente do Governo Regional, Doutor Alberto João Jardim, pela perseverança que tem incutido na vida cultural madeirense, contribuindo para consolidar a presença da Região nos melhores roteiros culturais do país. Ao Doutor João Cunha e Silva, Vice-Presidente do Governo Regional pelo seu empenho e total apoio neste importante acontecimento. Ao Doutor Paulo Sousa, Presidente do Conselho de Administração da Sociedade de Desenvolvimento Zona Oeste, S. A.; ao Escultor Ricardo Vellozo, Director do Centro das Artes Casa das Mudanças, e emprestador de dois magníficos automóveis, que engrandecem e enaltecem esta exposição, e a toda a sua equipa.

Também, em matéria de empréstimos, não posso deixar de realçar, as três excepcionais peças procedentes do Musée des Années 30. Ao seu antigo Director Emmanuel Bréon, grande especialista dos anos 20 e 30, comissário da exposição de Sintra, e autor de um belíssimo texto que integra este catálogo, o meu verdadeiro reconhecimento. Ao historiador Rui Afonso Santos agradeço, igualmente, a cooperação na redacção desta publicação, bem como, a colaboração, de largos anos, com a Colecção Berardo.

Esta, é ainda, a oportunidade de agradecer pública e declaradamente, a amizade e dedicação do meu amigo Emanuel Vozner, que ao longo dos últimos vinte anos, me ajudou a construir a Colecção, que agora se apresenta. Sedado em Toronto, no Canadá, este especialista foi, pacientemente, recolhendo objectos de todo o mundo e introduzindo-me ao Estilo.

Por último, quero agradecer, a toda a equipa pluridisciplinar da Fundação e Colecção Berardo que, desde o início, acreditou neste propósito, relevando-se incansável e com enorme espírito de cooperação. Em especial, ao Dr. Zaid Abdali, à Dra. Carina Bento, e ao Dr. Álvaro Silva, por todo um trabalho de absoluta dedicação.

A todos os que tornaram possível esta iniciativa, bem-hajam.



MINISTÈRE DU COMMERCE ET DE L'INDUSTRIE

PARIS-1925



P. L. Bonfils

EXPOSITION
INTERNATIONALE
DES ARTS DÉCORATIFS
ET INDUSTRIELS
MODERNES
AVRIL-OCTOBRE

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, PARIS



O Centro das Artes, ao albergar nas suas salas, mais esta magnífica exposição, regista o resultado indiscutivelmente importante de uma parceria, que ciclicamente vem permitindo à Região Autónoma da Madeira apresentar mostras de arte de grande qualidade, que dificilmente poderiam acontecer sem a determinada conjugação de vontades da Fundação Berardo e do Centro das Artes Casa das Mudas.

Esta exposição, para além, do seu aspecto puramente estético, é, também, sem dúvida alguma, um espaço de estudo, investigação e interpretação, não só desse curto período de tempo, mas também do que foi concebido e realizado pelos criadores e artesãos dessa época de marcada singularidade.

Para além da sua tão conhecida simplificação formal, fruto de exercícios de grande racionalidade, onde os aspectos funcionais são marcadamente evidentes, muito mais é possível observar e conhecer deste inovador Estilo aqui tão bem documentado, e que dá pelo nome Art Déco.

Espero que o público aqui acorra, pois dadas as características desta exposição e a sua enorme abrangência, ela deve ser por todos admirada e partilhada.

Como director deste Centro, e porque acompanhei todo o trabalho de concepção e montagem desta deslumbrante mostra, cumpre-me agradecer ao seu comissário Dr. Márcio Alves Roiter e aos comissários, artístico e técnico, Dr. Pedro Aguilar e Arquitecto Cláudio Wanderley, respectivamente todo o trabalho desenvolvido, pois nele está a base do que

aqui é possível agora ver e sentir. Ao Dr. Zaid Abdali pelo rigor e profissionalismo, que muito me impressionou durante todo o longo período, que durou os trabalhos de organização e montagem da presente exposição.

À Dra. Carina Bento e ao Dr. Álvaro Silva, pessoas que desde há muito conheço e respeito, pois apesar da sua juventude, são exemplo de saber, dedicação e cultura e que para além, de prestigiarem a instituição onde trabalham, têm sido, sempre, fundamentais nas mais diversas exposições, que conjuntamente temos organizado.

À ArtShuttle, ao pessoal da Ponta Oeste e do Centro das Artes, e a todos aqueles que colaboraram para que este projecto seja hoje realidade, o meu muito obrigado.

Por último, quero expressar com enorme satisfação, um agradecimento muito especial ao Sr. Comendador José Berardo, realçando todo o seu empenho e entusiasmo, desde a primeira reunião, para que esta exposição resultasse com a dimensão e brilhantismo agora aqui evidentes.

Quero terminar dizendo, que dados os enormes benefícios, que este nosso trabalho conjunto tem proporcionado à Região e também pelo veículo promocional que tem sido, projectando a Madeira muito para além do que alguma vez foi imaginado com uma inquestionável qualidade, faço votos que possamos continuar a trabalhar com o mesmo rigor e empenho, que tem sempre acontecido nas nossas realizações.

Muito obrigado.

A RAYMOND-WHITCOMB CRUISE
1939



'NORMANDIE'
TO
RIO

EMBAIXADAS ART DÉCO FLUTUANTES A INFLUÊNCIA DOS NAVIOS TRANSATLÂNTICOS NA DIFUSÃO MUNDIAL DO ART DÉCO

EXPOSIÇÕES ART DÉCO EM TERRA FIRME

Instigante questionamento quanto à disseminação universal do estilo Art Déco seria reavaliar a importância – sempre considerada capital – da Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas (“Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”), realizada em Paris entre Abril e Outubro de 1925.

Os 15 milhões de visitantes que passaram por suas roletas, através das 12 portas de acesso, dispostos a conhecer mais de 100 pavilhões nacionais e estrangeiros, saíram de lá repletos de informações e retornaram aos seus países de origem com uma nova maneira de encarar o estilo moderno que estava ali a ser celebrado. (1)



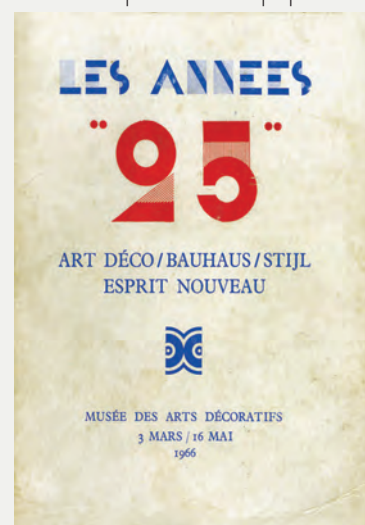
Porte d'Honneur, Exposição de Paris, 1925
Cortesia: Márcio Alves Roiter

E que meio de transporte utilizaram em 1925 para voltar aos seus lares? Claro que os transatlânticos, os “paquebots”, os “ocean-liners”, que existiam às dezenas, e que passariam a ser decorados no mesmo estilo consagrado pela Exposição de Paris, 1925.

Algumas histórias são famosas, como a da proprietária da Eaton, uma enorme loja de departamentos de Toronto, no Canadá, e que, tão encantada com a sala de jantar do Ile-de-France (arquiteto Patout) encomenda que a copiem para o restaurante no último andar do seu negócio. Hoje totalmente restaurado, com o nome de The Carlu (2), é testemunha de como uma viagem podia permanecer além do porta-retrato e das etiquetas coloridas nas bagagens.

Todos sabemos que é de uma abreviação do longo nome da Exposição que surge a expressão Art Déco. Já em 1957 publicado como “Arts Décors” em “Paris 1925”, de Armand Lanoux (3), surgiu para identificar de maneira geral tudo que havia sido exposto no grandioso evento de 30 anos atrás. Nesse primeiro momento de reavaliação, todos comentavam “Ah, disso eu me lembro, estava nos “Arts Décors”, logo perdendo o ‘s’. O arquiteto Le Corbusier também já se referira à Exposição e aos “Arts Décors” ainda que de forma pejorativa. Oficialmente colocado em domínio público em 1966, na exposição “Les Années 25” (4), a designação Art Déco, o estilo dos Anos Loucos, começa então sua trajetória em busca de reconhecimento. E que nos dias de hoje desabrocha numa colecção da envergadura da Colecção Berardo.

É uma outra exposição, também em Paris, a



Capa de catálogo da exposição “Les Années 25”, realizada no Musée des Arts Décoratifs de 3 de Março a 16 de Maio, 1966
Cortesia: Márcio Alves Roiter

Exposição Internacional das Artes e das Técnicas aplicadas à Vida Moderna ("Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie Moderne"), de Maio a Novembro de 1937, que irá ser considerada o fecho de ouro do estilo Art Déco. Visitada por 31 milhões de pessoas vai cimentar o gosto moderno no mundo inteiro.

Isto só para ficarmos na França, que é, sem dúvida, o berço do Art Déco. Mas no mundo inteiro incontáveis exposições do mesmo género aconteceram, como as de 1929 (Ibero-Americana) em Sevilha, Espanha; de 1933 (Um século de Progresso) em Chicago; de 1939 (O Mundo de Amanhã)



Capa da revista L'illustration – New York World's Fair - 10 de Junho, 1939
Coleção Berardo Inv. 106-658

em Nova Iorque e San Francisco (Golden Gate) nos Estados Unidos; a de 1938 (Brasil Novo) no Rio de Janeiro, a de 1934 (Colonial Portuguesa) no Porto, e 1940 (Mundo Português) em Lisboa.

EXPOSIÇÕES ART DÉCO FLUTUANTES

De todos os meios de transporte coletivos, são os navios os mais antigos. Datando de épocas imemoriais, o mundo tal qual hoje conhecemos foi sendo descoberto e mapeado porque um dia alguém criou um casco flutuante e um remo.

Lembremos rapidamente das Grandes Descobertas pelos espanhóis e portugueses entre os séculos XV e XVII, da nova feição geopolítica que nosso planeta tomou, e das míticas embarcações que delas tomaram parte. Acontecia o começo da globalização.

As guerras eram resolvidas pela frota melhor aparelhada.

Lembremos também da triste época, e que durou séculos, dos navios-negreiros. E além dos escravos, os degredados, os aventureiros, ou simples imigrantes... Todos embarcavam, e nem sempre chegavam vivos aos seus destinos...

Mas é em meados do século XIX que o transporte marítimo, adaptado ao progresso técnico que a Revolução Industrial estava a proporcionar, sobretudo a eletricidade, passa a servir a um novo uso, este bem mais alegre: o turismo.

Se os navios já tinham seu uso bélico e suas rotas de transporte de mercadorias bem definidos, cada país tentando ultrapassar em número e qualidade a frota do vizinho, surge então essa verdadeira indústria, hoje uma das mais poderosas, alimentada pela curiosidade dos cientistas viajantes no desenrolar de 1800. Os salões intelectuais e da sociedade chic do final do século XIX e início do XX – a chamada "Belle Époque" – viam com desdém quem ainda não tivesse feito uma viagem transatlântica nos novos vapores. O símbolo dessa moda se chamou Titanic, de 1912 talvez o maior ícone que a navegação já possuiu, não só pelo luxo e dimensões, mas pelo destino trágico. O que não diminuiu a procura de evasão por esse Homem do início do século XX.

Um mundo em mutação também estimulava e provocava uma movimentação constante de imigrantes, por outro lado, lotando as terceiras classes desses agora modernos transatlânticos. O Novo Mundo, fosse a América do Norte, Central ou do Sul eram os principais destinos...

“O carro já está em frente à porta,
Partimos com mulher e filharada,
Emigramos para a terra prometida,
Ali se encontra ouro como areia.
Logo estaremos no Brasil.” (5)

Logo as companhias de navegação descobriram uma fonte de renda além da venda de passagens: a cada cidade aonde o “paquebot” fazia escala os moradores locais podiam adquirir tickets para passar todo o dia a bordo, desfrutando dos restaurantes, espetáculos, lojas – estas organizadas de uma maneira antecipadora do conceito de “shopping center”, com alamedas de negócios enfileirados, vendendo de jóias a automóveis! Dos arquitetos e decoradores à simples dona de casa, todos com seus bloquinhos e máquinas fotográficas à mão, se inspirando nos projetos dos melhores decoradores internacionais, dali partiam para decorar as suas casas como aquelas embaixadas flutuantes do bom gosto internacional.

Se o Ile-de-France da Compagnie Générale Transatlantique (também chamada “French Line”) citado acima, foi um dos primeiros a ser inteiramente decorado em Art Déco, fazendo a rota do Atlântico Norte, levando os europeus à Nova Iorque, é o L’Atlantique, da também francesa Compagnie Sud-Atlantique que em 29 de Setembro de 1931 toma o rumo do Rio de Janeiro e Buenos Aires disputando com as companhias britânicas (Royal Mail, Cunard White Star), alemãs (Hamburg Süd), holandesas (Lloyd Real Holandês) e portuguesas (Companhia Colonial de Navegação e Companhia Nacional de Navegação (6), a imensa clientela de viajantes da classe rica emergente da América do Sul. E, sem dúvida, se torna o preferido, pois nenhum deles possuía o luxo levado às últimas consequências encontrado a bordo.



Cartaz ilustrativo da rota dos navios transatlânticos da companhia alemã Hamburg Süd.
Cortesia: Christie's South Kensington, Londres



Salão de festas da 1ª classe, do paquete Vera Cruz
Fonte: Luís Miguel Correia, *Paquetes Portugueses*, Edições Inapa, 1992, pág. 118

O L’Atlantique inova também pelo aspecto monumental de seus interiores. Pela primeira vez os tubos das chaminés são desviados para o lado da embarcação, permitindo uma “mise en scène” de grandes espaços. O decorador principal é o mesmo Pierre Patout do Ile-de-France, que encomenda o detalhamento do projeto a artistas como Jean Dunand (painéis em laca da sala de jantar da 1ª classe, do salão oval de reuniões) Raymond Subes (grades da sala de jantar), Paul Follot (mobiliário da sala de jantar da 1ª classe) e Jules Leleu (apartamentos de luxo, com tapetes de Ivan da Silva Bruhns). (7)

Mas o grande sucesso do L’Atlantique era a “Rue de l’Atlantique”, ou também “La Rue de la Paix” (como a que reunia em Paris diversos negócios de luxo) com seus 137 metros de comprimento decorada com as melhores boutiques de produtos franceses.



Salão Oval de Reuniões do L’Atlantique, 1931
Fonte: L’Illustration

Essa verdadeira apoteose do Art Déco teve vida curta. Em Janeiro de 1933, navegando na direção do porto do Havre para passar por ajustes, um incêndio o destrói.



"Rue de la Paix", rua de comércio do L'Atlantique, 1931. Arquitectos Patout, Raguenet e Maillard
Fonte: L'illustration

(8) NORMANDIE, "CHEF-D'OEUVRE DE LA TÉCHNIQUE ET DE L'ART FRANÇAIS"

Mas na história dos transatlânticos Art Déco nunca houve nem haverá nada parecido como o Normandie.

Lançado em 29 de Maio de 1935 na rota Le Havre – Southampton – New York pela "French Line" era simplesmente a maior proeza técnica de engenharia naval até ali.

Media 313 metros de comprimento, 38 de largura, e desenvolvendo 29 nós podia atravessar o Atlântico em quatro dias.

O primeiro navio a possuir radar, sistema de ar condicionado total e propulsão turbo-elétrica.

Somando tripulação (1358 pessoas) e passageiros (848 na 1ª classe, 665 na classe turista e 458 na 3ª classe) viajavam 3329 pessoas.

Se a engenharia naval encontrava seu ápice, as artes decorativas francesas, representadas pelo Art Déco não tinham até aquela data atingido nível semelhante. Todos os grandes nomes consagrados pela Exposição parisiense de 1925 executaram encomendas de fôlego. A lista é grande, citemos alguns: Ruhlmann, Leleu, Klotz, Montagnac, Majorelle e Süe no mobiliário, Dunand, Dupas e Ingrand nos painéis em laca, vidro espelhado ou "egglomisé", Subes e Brandt nos ferros e aços trabalhados, Lalique, Daum, Sabino e Labouret nos vidros.(9)

O grande salão, e suas paredes inteiramente cobertas por espelhos decorados com alegorias da navegação por Jean Dupas que contrastavam com poltronas forradas de tapeçaria Aubusson com temas florais de inspiração cubista, vasos monumentais em estanho de Maurice Daurat e grandes colunas luminosas de Labouret.



Sala de Jantar da classe turística do Normandie, 1935. Projecto dos decoradores Leglas-Maurice e Jamin
Fonte: L'illustration

No "fumoir" (área para fumantes) se encontrava uma

das obras primas do Normandie: os painéis em laca representando os jogos e as alegrias da humanidade. Jean Dunand ao concebê-los cria um suporte para substituir a inflamável madeira: uma mistura de terra, pedra vulcânica e laca.

Como Mrs. Eaton de Toronto e a sala de jantar do Ile-de-France replicada no restaurante da sua loja de departamentos, comentados no início, o ambiente do "fumoir" do Normandie pode ser encontrado em versão quase idêntica nos salões do Jockey Clube em São Paulo, Brasil, prédio projetado pelo arquiteto francês Henri Paul Sajous no início da década de 1940, aonde o painel em laca "La Conquête du Cheval" encontrou o lugar ideal. (10)

A sala de jantar da 1ª classe era maior do que a Galeria dos Espelhos de Versailles, com seus 86 metros de



Grand Salon, Normandie, 1935
Fonte: L'illustration

comprimento, 13 de largura e 9,5 de altura, comportando mil pessoas, e féericamente iluminada por paredes em vidro compostas por 6000 elementos de autoria de Labouret, colunas cilíndricas piramidais imitando fontes de 3,5 metros de altura, dois lustres imensos de René Lalique, apliques de 5 metros de altura.

E, curiosamente, ali bem próximo, o ambiente do Grill-Room, projeto de Richard Bouwens de Boijen e Roger Expert, fugindo à estética intrincada de ricos materiais presente nos espaços do “paquebot” com sua iluminação indireta, seus móveis metálicos modernistas, diríamos, quase a obra de um “inimigo do Art Déco”, como se viu na recente exposição da Coleção Berardo no Museu Berardo. (11)

O Normandie só saiu da sua rota do Atlântico Norte por duas vezes, em Fevereiro de 1938 e Fevereiro de 1939 para, contratado pela agência de viagens norte-americana Raymond-Whitcomb, de Boston, realizar cruzeiros de classe única na direção do Carnaval do Rio de Janeiro.



Medalha em bronze assinada por Jean Vernon e estojo original – “Souvenir de l'escale du paquebot Normandie à Rio de Janeiro Février 1938”
Cortesia: Márcio Alves Roiter

Chamado na época de “o cruzeiro de um milhão de dólares”, ficou imediatamente lotado. Os jornalistas americanos não

cansavam de comentar a lista de passageiros, um verdadeiro “who’s who”, um “gotha” ianque fugindo do Inverno do hemisfério norte, que iria embarcar. As melhores suítes, Rouen (a preferida de Marlene Dietrich), Trouville e Deauville, foram logo vendidas, por 8.600 dólares cada (equivalentes a, aproximadamente, 130 mil dólares de hoje). Constituídas por vários cômodos e banheiros, eram na verdade espaçosos apartamentos.

Entre os ilustres turistas, em 1939, estava o Rei da Broadway, Lee Schubert, proprietário de dezenas de casas de espetáculo, hoje homenageado em Nova Iorque pelo Schubert Theater. Além do passeio, vinha com uma missão de trabalho: contratar a mais famosa artista brasileira do momento – Carmen Miranda. (12)

Depois de ir assisti-la no Cassino da Urca, e confirmar o que já tinha ouvido – uma verdadeira “bombshell!” – a convidou para um jantar a bordo do navio, aquele monumento ancorado no meio da Baía de Guanabara, que ela já admirara de longe, moradora numa colina da Urca, a dois passos do Cassino, antigo Hotel Balneário, sobre as areias de uma praia da Baía, bem em frente ao Normandie.

Assim Ruy Castro descreve o momento da chegada de Carmen ao transatlântico, em 16 de Fevereiro de 1939:

“Carmen armou o cabelo no seu melhor coque duplo e escolheu um vestido “distinto” para o jantar. Mas, ao entrar no Normandie, de braço com Schubert, foi ficando de boca progressivamente aberta. Não era apenas o maior navio do mundo. Era o mais bonito, o mais rico, o mais chique. Era A França flutuante. (...) Carmen já se habituara ao dinheiro, mas era a primeira vez que se defrontava com a opulência.” (13)

E para ficar mais informal, ao invés de jantarem na sala de jantar féericamente iluminada por Lalique e Labouret, Schubert preferiu o ambiente do Grill-Room, aquele “quase” inimigo do Art Déco, com seus móveis tubulares cromados. E que incorporava uma orquestra e pista de dança.

O quanto essa noite de puro glamour a bordo do Normandie – durante a qual jantou, dançou e conversou de negócios – foi responsável pela decisão de, depois de dez anos como a mais importante artista brasileira, resolver “fazer a América”?

Carmen foi, nos Anos 1930, um verdadeiro símbolo do Art Déco brasileiro. Na moda - ela própria criava seus figurinos, e os famosos sapatos de plataforma, no cinema - participou de algumas produções, entre elas *Alô, Alô Carnaval*, com cenários do mestre Art Déco nacional, J. Carlos, nas atitudes - ao dirigir ela mesma o seu *Cord 1937* conversível (um dos três exemplares da cidade), cabelos gomalinados "à la garçon"...

Contrato assinado, seguiu em Maio para Nova Iorque, viajando pelo SS *Uruguay*, da companhia norte americana *Moore McCormack* - para sempre...

Se o jantar com Schubert transcorreu agradável, o dia a bordo do *Normandie* tinha sido bem diferente. Cambistas protagonizaram um derrame de falsos tickets para visita, e o Comandante Thoreux, assistindo à verdadeira multidão que se preparava para embarcar, e atemorizado pelas consequências de milhares de pessoas a bordo, precisou intervir energicamente, proibindo o acesso. O tumulto estava criado. Quem havia pago (não só cariocas, mas gente do Brasil inteiro) para visitar uma das maravilhas do mundo moderno, colocando sua roupa de Domingo, era obrigado a voltar para casa.

Protestos em terra e mar, ásperas discussões entre a polícia carioca e oficiais da tripulação, nada adiantou...

Será que as maldições rogadas nesse momento de revolta e frustração têm a ver com a breve vida, de apenas sete anos, do *Normandie*? Em 1942, no porto de Nova Iorque, sendo desmontado de suas instalações luxuosas, para servir às tropas aliadas, depois de um começo de incêndio a bordo e da intervenção desastrosa dos bombeiros - que exageraram na quantidade de água - o *Normandie* adernou. Era o fim melancólico do mais luxuoso palácio flutuante Art Déco.

Com este trágico desaparecimento, seu maior rival no Atlântico Norte, em tamanho e velocidade - o *Queen Mary* (2139 passageiros e 1101 tripulantes), uma associação das companhias inglesas *Cunard* e *White Star* - fazendo jus ao seu nome, toma a coroa dos mares para si. Decorado em estilo Art Déco, mas de uma vertente muito mais conservadora, sem o surpreendente brilho das soluções estéticas do *Normandie*, atravessa a Segunda Grande Guerra singrando os mares. Lançado em 1934 começa as travessias em 1936. Era um símbolo do império britânico,

e uma colossal maquete atraía multidões ao Pavilhão Britânico da Exposição Internacional das Artes e Técnicas aplicadas à Vida Moderna de Paris, em 1937.

Interessante observar que seu "neto", o *Queen Mary II* - com seus 345 metros de comprimento, e altura equivalente a um prédio de vinte andares, e que até 2006 era o maior navio de passageiros do mundo - tenta reeditar em sua decoração os padrões estéticos do Art Déco. Não só ele, mas muitos dos gigantes que hoje navegam pelos oceanos buscam nas décadas de 1920 e 1930 uma afirmação estética parecida, como se o Art Déco tivesse deixado uma herança inesquecível, e representassem o mais alto grau de luxo que a indústria naval atingira.



Salão de Música do Champollion, 1924/1925. Arquitecto G. Raymond.
Cortesia: Écomusée de Saint-Nazaire

EMBAIXADAS FLUTUANTES DA DIVERSÃO E DO TURISMO

Símbolos de poder dos países de onde procediam, tinham papel preponderante de embaixadores do gosto nacional aliados a uma verdadeira guerra comercial na disputa de passageiros. Mostruário do melhor que seus países de origem tinham a oferecer em técnica e estética começaram a sentir a concorrência dos aviões, sobretudo a partir da década de 1940. E essa invenção do século XX homenageava os transatlânticos até nos primeiros nomes, "flying boats" (barcos voadores), aqueles hidroaviões que povoaram as décadas de 1930 e 1940. Além, claro, de oferecerem cabines para os passageiros, de reduzido espaço, mas sempre cabines! De vida curta, os dirigíveis como o *Zeppelin* e o *Hindenburg* também tentavam atrair uma clientela dos navios oferecendo além de maior rapidez, ambientes numa escala reduzida dos



Poster "Marseille-Alexandrie"
Cortesia: Leclerc - Maison de ventes aux enchères, Marseille

navios, até então o único meio de transporte de massa – e das elites - entre os continentes e das grandes distâncias. (14)

Algumas particularidades dos "paquebots" fizeram história. Em alguns casos chegavam a vestir roupagens típicas do destino de suas rotas. Muito famoso, o Champollion (1925), da companhia francesa Messageries Maritimes, era todo decorado em estilo egípcio de fatura Art Déco, ligando Marselha à Alexandria, numa inovação de marketing aonde até os cartazes de publicidade obedeciam à mesma estética. Como se não bastasse ter sido batizado com o nome do arqueólogo francês dos primeiros a decifrar os hieróglifos egípcios no século XIX. (15)

Décadas mais tarde, ainda da Messageries Maritimes, o Cambodge (1952) também trazia uma decoração à maneira exótica, orientalizante, repetindo a estética dos destinos a que tinha sido designado.

Consciente que perdia terreno diante dos ingleses e franceses, Mussolini resolve, em 1932 fundir as três principais companhias italianas – a Cosulich, a Navigazione Generale Italiana e a Lloyd Sabaudo – e criar a Companhia Itália. O primeiro gigante da recém criada "holding" foi o Rex, em 1933. Continuavam transportando milhares de italianos o Roma (1926), o Augustus (1927), e o Conte Grande (1928), nas linhas do Atlântico Sul, e se nas primeiras décadas do século XX a América do Sul recebeu uma das maiores colônias italianas do mundo foi graças aos modernos transatlânticos que a Itália produziu. Uma das linhas italianas até hoje muito popular, e com escala frequente no Funchal, a Línea C, hoje Companhia Costa, continua embaixadora do gosto italiano, com seus lustres de Murano, mosaicos à maneira de Ravena e mobiliário de design inspirado em Gio Ponti.(16)

A saga dos transatlânticos formadores do gosto internacional em arte e decoração nunca mais será aquela das primeiras décadas do século XX, que emocionava passageiros e visitantes desde o hall de embarque. Estar a bordo de um desses palácios sobre os mares vai continuar no imaginário coletivo do mundo moderno.

Entretanto, os gigantes de hoje, transportando seus cinco mil passageiros ou mais, em cruzeiros de diversão continuam uma história. "E la nave va..."



Poster da viagem inaugural do navio transatlântico Augustus, do Rio de Janeiro para a Europa, a 6 de Dezembro de 1927
Cortesia: Márcio Alves Roiter

N O T A S

(1) Inaugurada em 28 de Abril de 1925, estava programada desde a década anterior. Das doze portas de acesso, era sem dúvida a Porte d'Honneur, entre o Grand e o Petit Palais a mais sofisticada. Num projeto dos arquitetos Favier e Ventre, colaboraram Edgar Brandt com seus "fer forgés" e o mestre do vidro René Lalique. Ver: DIAS, João Carvalho (coordenação), *Art Déco 1925*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009. Exposição comissariada por: Chantal Bizot e Danny Sautot no Museu Calouste Gulbenkian, de 16 de Outubro de 2009 a 3 de Janeiro de 2010.

(2) The Carlu – inaugurado em 1930, projeto do arquiteto francês Jacques Carlu, no sétimo andar do Eaton College Park, Toronto. www.thecarlu.com.

(3) LANOUX, Armand, *Paris 1925*, Delpire éditeur, Paris, 1957.

(4) Ver: BRUNHAMMER, Yvonne, *Les Années 25*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1966. Exposição comissariada por: Yvonne Brunhammer no Musée des Arts Décoratifs, de 3 de Março a 16 de Maio de 1966.

(5) NOVAIS, Fernando A., SEVCENKO, Nicolau, *História da Vida Privada no Brasil, República: da Belle Époque à Era do Rádio*, vol. 3, Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

(6) Agradecemos à colaboração do Dr. Luis Filipe Jardim, Presidente do Clube Entusiastas de Navios (Funchal) nos oferecendo farto material iconográfico sobre a navegação portuguesa, e aonde pudemos registrar uma forte inspiração Art Déco nos navios portugueses. Ainda que tardia, como nos casos do Vera Cruz (1242 passageiros), de 1952 - a maior realização de bandeira portuguesa, com suas decorações semelhantes ao Normandie, (v. salão da 1ª classe decorado com poltronas estofadas com tapeçarias no género Aubusson, projeto de Henri Boulanger e Andrade Barreto); e do Santa Maria, de 1953, obedecendo à mesma estética. Eram os prediletos da colónia portuguesa no Brasil, continuando a tradição do Serpa Pinto (que entre os anos 1940 e 1950 transportou mais de 110 mil passageiros). Não só faziam escala no Funchal como eram designados para cruzeiros de final de ano à Madeira, sempre lotados.

(7) De 1926 a 1964 a Maison Leleu forneceu, mais do que nenhum outro atelier, projetos de decoração para os "géants de la mer" (gigantes do mar). Do Ile-de-France de 1927 ao France de 1962 foram inúmeras realizações: Atlantique, Normandie, La Marseillaise, Liberté, Tahitien, Cambodge, entre outros. Ver: Émile Tillier-Rolin, *Jules et Jean Leleu: Les paquebots*, in SIRIEX, Françoise, *Leleu, Décorateurs Ensembliers*, Editions Hayot, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2007; e LEFRANÇOIS, Michèle (organização), *Leleu 50 Ans de Mobilier et de décoration*, Editions Somogy, Paris, 2007.

(8) "Obra-prima da técnica e arte francesas". Assim é o subtítulo do número especial da L'Illustration de Junho de 1935, revista francesa de atualidades, e da qual retiramos diversas imagens. Um dos convidados à viagem inaugural do Normandie (29 Maio 1935) foi o poeta e escritor francosuíço Blaise Cendrars, que escolheu viajar no meio da tripulação, e de lá preparar um relato à toda prova original, publicado dia a dia no jornal Paris-Soir, além de difundido pelo rádio. Ver: Guyon, Robert, *Échos du Bastinage*, les bateaux de Blaise Cendrars, Editions Apogée, Renne, França, 2002.

(9) Refira-se, que encontramos a quase totalidade destes artistas representados na Colecção Berardo.

(10) "A conquista do cavalo", um dos painéis do conjunto do "fumoir" do Normandie, em laca de Jean Dunand (1877-1942), todos de inspiração

egípcia, e encomendado pelo Jockey Club de São Paulo, no final dos Anos 1930, terminado pelo filho Bernard. Henri Paul Pierre Sajous (1897- 1975) foi um dos principais arquitetos a difundir o Art Déco no Brasil, aonde permaneceu de 1930 a 1960. Autor de ícones do estilo, sobretudo no Rio de Janeiro – edifícios Biarritz, Tabor Loreto, Mesbla; e em São Paulo – Jockey Club, edifício Rhodia. Ver: In Vivercidades, nº 28, *Sajous: Inédito*, Mauro Almada, Rio de Janeiro, Setembro 2009.

(11) Exposição *Art Déco e Seus Inimigos*, comissariada por Jean-François Chougniet de 24 de Junho a 20 de Setembro de 2009, no Museu Colecção Berardo, Lisboa.

(12) Carmen Miranda, aliás, Maria do Carmo Miranda da Cunha (9 Fevereiro de 1909, Marco de Canaveses, Portugal – 5 Setembro de 1955, Los Angeles, USA).

(13) CASTRO, Ruy, *Carmen - uma biografia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2005, p. 185.

(14) Se pudéssemos eleger um viajante-símbolo dos Anos 1920/1950 seria o arquiteto Le Corbusier (1887-1965). Em 1929 chegou ao Rio de Janeiro e Buenos Aires a bordo do Lutétia, da Companhia francesa Sud-Atlantique. Em Buenos Aires participou do vôo inaugural entre Buenos Aires e Assunção no Paraguai. Sobrevoou o Rio de Janeiro em avião, e imaginou um projeto de urbanização para a cidade, nunca realizado. Em 1936, para mais uma temporada de palestras no Rio viaja pelo dirigível Hindenburg. Na temporada de 1929 conhece a bordo do Giulio Cesare, entre Buenos Aires e Rio, a vedeta Josephine Baker, em tournée sul-americana. Após dias de verão e romance no Rio partem para França a bordo do Lutétia. O Museu Colecção Berardo realizou, em 2008, uma das maiores exposições no mundo sobre este visionário.

(15) Jean-François Champollion (1790-1832), francês, fundador do Museu Egípcio do Louvre, e que desde 1814 até sua morte ajudou a decifrar os hieróglifos egípcios, notadamente a Pedra da Roseta.

(16) Gio Ponti (1891-1979), mestre do design italiano, atuou em inúmeros campos da arquitetura e das artes decorativas. Fundador, em 1928, da revista Domus, foi autor dos interiores de navios como os novos Giulio Cesare (1952) e Andrea Doria (1952) e reformas nos antigos "Condes", Conte Grande (1950) e Conte Biancamano (1950) (ver inv. 106-85 e 106-602).

B I B L I O G R A F I A

ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998

APPELBAUM, Stanley, *The New York World's Fair 1939-1940*, Dover Publications, New York, 1977

ARDMAN, Harvey, *Normandie, her life and times*, Editor Franklin Watts, New York, 1985

ASSASSIN, Sylvie, *Séville, l'exposition ibéro-américaine 1929-1930*, Edition Norma, Paris, 1992

BOUIN, Philippe, CHAUNT, Christian-Philippe, *Histoire Française des Foires et des Expositions Universelles*, Edition Baudouin, Paris, 1980

BRUNHAMMER, Yvonne, *Les Années 25*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1966

CASTRO, Ruy, *Carmen*, Companhia das Letras, São Paulo, 2005

DIAS, João Carvalho (coordenação), *Art Déco 1925*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009

FOUCART, Bruno, V.A., *Normandie, Queen of the Seas*, Press The Vendome, NY 1985

GRAHAM, John Maxtone, *Liners to the Sun*, Editor Sheridan House New York, 2000

GRAHAM, John Maxtone, *Normandie*, Norton & Company, New York, 2006

GREGORY, Alexis, *The Golden Age of Travel 1880-1939*, Editions Cassel, London, 1998

GUYON, Robert, *Échos du Bastinage, les bateaux de Blaise Cendrars*, Editions Apogée, Renne, França, 2002

HILLION, Daniel, *La Mer s’Affiche*, Editions Ouest-France, Rennes, 2001

JACKSON, Anna, *Expo - International Expositions 1851-2010*, Victoria and Albert Publishing, London, 2008

KJELLBERG, Pierre, *Art Déco, Les Maitres du Mobilier – Le Décor des Paquebots*, Les Editions de l’Amateur, Paris, 1990

LAGIER, Rosine, *Il ya un Siècle... Les Paquebots transatlantiques, Rêves et Tragédies*, Editions Ouest-France, Rennes, 2002

LANOUX, Armand, *Paris 1925*, Delpire éditeur, Paris, 1957

LEFRANÇOIS, Michèle (organização), *Leleu 50 Ans de Mobilier et de décoration*, Editions Somogy, Paris, 2007

MARS, Christian, *Paquebots de Légende*, Editions Flammarion, Paris, 2003

MAZAS, Armelle Bouchet, *Le Paquebot France*, Editions Norma, Paris, 2006

MOGUI, Jean-Pierre, *Le Normandie, Seigneur de l’Atlantique*, Editions Denoël, Paris, 1985

OLIVIER, Frédéric, *Normandie*, Editions Chasse-Marée, Abri du Marin, 2005

ROITER, Márcio Alves (organização), *A Casa Art Déco Carioca*, Edição Carvalho Hosken, Rio, 2006

ROITER, Márcio Alves (autor do projeto editorial), *Bem Vindo ao Rio*, Edição Prefeitura do Rio de Janeiro, Rio, 1999

SICARD, Daniel (organização); Écomusée de Saint-Nazaire, *Décors de Paquebots*, Editions Helio, Nantes, 1998

SIRIEX, Françoise, *Leleu, Décorateurs Ensembliers*, Editions Hayot, Saint-Rémy-en-l’Eau, 2007

V.A., *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, Editions des Arts Décoratifs, Paris, 1983

V.A., *Cinquantenaire de l’Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Institut Français d’Architecture, Paris, 1987

WEILL, Alain, *L’Affiche dans le Monde*, Editions Somogy, Paris, 1991

L E I L Ō E S

Ocean Liner Furnishings and Memorabilia, Christie’s East, New York, 1995

Ocean Liner Furnishings and Memorabilia, Christie’s East, New York, 1996

La Légende des Paquebots, Gerard Boucher (organização), Ivoire, Nantes, 2008

Les paquebots légendaires, Artcurial, Deauville, 2009

A R T I G O S

In Wish Report Magazine, *Normandie*, Márcio Alves Roiter, São Paulo, 2008

In Vivercidades, nº 28, *Sajous: Inédito*, Mauro Almada, Rio de Janeiro, Setembro 2009

Grill Room, Normandie, 1935. Projecto de Bouwens de Boijen e Expert
Fonte: *L’Illustration*





COLECÇÃO JOSÉ BERARDO O MARAVILHOSO EXEMPLO DO ESTILO ART DÉCO

Quando há vinte anos, num momento de inspiração, decidi iniciar uma colecção Art Déco, José Berardo foi um verdadeiro precursor. Embora este estilo não estivesse então verdadeiramente na moda, o instinto de José Berardo levou-o a observar com um olhar criterioso estas obras cuja qualidade intrínseca soube desde cedo avaliar. Interessando-se desde logo por todos os componentes da arte decorativa – móveis, trabalhos em ferro, candeeiros, objectos de vidro, cerâmica, arte da mesa e pratas – José Berardo soube reunir, num mostruário notável, uma colecção muito representativa do estilo 1925 que o mundo inteiro redescobre hoje com agrado.

O estilo Art Déco, tão desacreditado nos anos 50 e esquecido a favor do "Design", faz hoje parte de um património que é comum a todas as nações, do mesmo modo que a Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels de Paris foi, em meados dos Anos Loucos, uma fonte de inspiração para inúmeros países estrangeiros que, por sua vez, o adoptaram.

Evidentemente, nem tudo pode ficar resumido nessa única manifestação – nesse ano de 1925 - e a grande força e inteligência da Colecção de José Berardo consiste em demonstrar que o estilo Art Déco perdurou até à Segunda Guerra Mundial e que não foi um momento efémero. Os artistas mais jovens, frequentemente colaboradores dos grandes criadores de então, irão suceder aos mais antigos para prosseguir a sua obra e, até, ultrapassá-los. Alfred Porteneuve, Jean-Michel Frank, Jacques Adnet, com a simplicidade elegante que os caracteriza, foram os dignos herdeiros de Jacques-Émile Ruhlmann. A casa de decoração fundada por Jules Leleu será mantida pelos filhos, André e Paule, para só vir a fechar em 1973. A lista de descobertas realizadas por José Berardo é longa e poucos são os nomes

ausentes; estão presentes Leleu, Adnet, Frank, Sornay, Dufrêne, Follot, Jallot, Majorelle, Champion, Subes, Kiss, Lalique, Puiforcat, Christoffle, até à fase inicial de alguns estrangeiros importantes como Alvar Aalto ou Gio Ponti. Insaciável, José Berardo foi capaz de não se fixar apenas nalguns nomes fetiche, tendo optado antes por "abraçar" toda uma época, revelando aquilo que de melhor ela produziu. Temos de lhe estar forçosamente gratos pela persistência, pois poucas instituições internacionais podem hoje vangloriar-se de possuir e poder apresentar uma sequência de obras tão lógica e excepcional.

1925, O NASCIMENTO DE UM ESTILO

1925 foi uma data de optimismo e de "efervescência". A França consegue finalmente ultrapassar e derrotar o traumatismo da Primeira Guerra Mundial. O país está já parcialmente reconstruído e pensa agora no seu futuro. Voltou a ser um lugar atraente e fascinante e os estrangeiros, na sua maioria provenientes da Europa Central, afluem para a capital e seus bairros da moda - Montmartre ou Montparnasse - para fundar aquilo a que, para melhor os situarmos, iremos chamar a *Escola de Paris*. 1925 diverte-se a descobrir outras culturas; é a data de criação da *Revue Nègre* no Casino de Paris, onde Josephine Baker irá desencadear paixões. 1925 é também o convite à viagem com a *Croisière Noire* imaginada por André Citroën a fim de descobrir uma África ainda desconhecida do grande público. Para os franceses, esta data ficou nas memórias sobretudo relacionada com a *Exposition des Arts Décoratifs*, ilustração de uma glória e poder recuperados, ilusão de uma paz universal para onde confluem todas as expectativas ávidas do pós-guerra, ao mesmo tempo que a Alemanha é excluída da manifestação.

Trata-se igualmente de um estilo equívoco mas sedutor, último sobrevivente de um mundo afável e fácil que atravessara a tormenta da revolução russa com uma inconsciência cega, como se se tratasse de um simples parêntesis. Com efeito, a França, governada pelo chamado *Cartel des gauches*, aceitou que a Rússia soviética fosse representada pelo pavilhão construtivista de aço, madeira e vidro de Constantin Melnikov, um dos pavilhões mais modernos, juntamente com os de Robert Mallet-Stevens e Le Corbusier.

Mais do que uma data, o ano de 1925 é, pois, um estado de espírito: os “Anos Loucos” sucedem à “Belle Époque”, a Art Déco à Arte Nova e os sintomas de uma arte mundial, impaciente por aparecer, surgem e impõem-se através desta aparente continuidade. A França, que tenta demarcar-se dos outros países, desconfia, com uma ambiguidade que lhe é muito própria, do Estilo Internacional injustamente classificado, consoante as opiniões, de “boche” ou de “bolchevique”, ao mesmo tempo que procura seduzir e conquistar o mundo pela qualidade das suas novas criações.

A Exposição de 1925, não sendo a mais significativa das exposições internacionais francesas, será, apesar dos críticos, a que terá maior eco e, sem dúvida, a de maior influência na Europa, por exemplo em **Portugal** (1), no Japão (2), na China ou nos Estados Unidos. Aliás, é pouco sabido e é preciso dizê-lo, inúmeros criadores franceses, arquitectos, pintores, escultores ou decoradores, foram chamados para as grandes obras internacionais da década seguinte. A “art déco” de Xangai ou de Nova Iorque, desde o edifício Chrysler ao Empire State Building passando pelo Rockefeller Center, ou ainda a nova Chicago, devem muito a estes artistas. A decoração do navio transatlântico *Normandie*, inaugurado em 1935 e verdadeiro embaixador do gosto francês, será a última marca desta influência Art Déco. Assim, não é muito surpreendente voltarmos a descobrir hoje algumas peças conservadas como símbolo de bravura por apreciadores nova-iorquinos, após o triste fim do navio no porto de Nova Iorque durante a Segunda Guerra Mundial.

Esta Exposição internacional pode ter desiludido os modernos, mas estes recuperaram depois, dispostos a banir para sempre o “decorativo” durante mais de meio século. À luz de estudos

e teses, antigos e contemporâneos, na hora de fazer o balanço do século que acaba de se encerrar, é agora possível fazer justiça a este momento de criação, que soube produzir obras-primas que vieram a impor-se efectivamente e que fizeram “escola” em todo o mundo.

DA ARTE NOVA À ART DÉCO

Em 1900, Paris albergou a maior feira-exposição, tanto no que se refere ao número de expositores como à maior afluência de visitantes de sempre. Foram registados 83.000 participantes. Esta Exposição Universal de 1900 é um surpreendente conjunto de memórias, de impressões contraditórias e de experiência crítica para os homens maduros que sobreviveram à Primeira Guerra Mundial. Excluindo todos os aspectos decorrentes da moda e do mercantilismo, era um espaço extraordinário onde podiam obter-se sensações vivas, numa iniciativa que irá agitar Paris durante cinco ou seis anos. Nunca será feita total justiça a este início de século que irá passar pelos acontecimentos de 1914-1918. Foi uma época generosa e cheia de desejo de descoberta. O ano de 1900 foi o culminar das aspirações positivistas, mas também do desejo de novidade. É conhecida a enorme decepção que se lhe seguiu, por muito que os acontecimentos de então sejam hoje recordados com nostalgia. À força de querer ser demasiado abrangente, o interesse tinha-se dispersado. Pelo menos, foi isso que pensou o grande público, razão pela qual a ideia de realizar exposições foi banida da República e do Parlamento durante uma dúzia de anos. Se é certo que as artes aplicadas só tinham tido direito de acesso às exposições em 1891, a tradição dessas artes, ou se tinha perdido, ou era irrelevante. Seria um erro contar com elas para valorizar as exposições e produzir um “neo-estilo”, como se dizia então ou, segundo uma moda anglo-saxónica muito em voga, um “Modern Style”. Este *modern style* – a Arte Nova de Hector Guimard ou de Victor Horta, que muito recentemente voltou a ser apreciada com o seu justo valor – tinha participado significativamente na decepção geral. Era apenas um estilo como outros, mas gerou controvérsia. Os académicos, que não se tinham desarmado, emitiram opiniões e os contestatários falaram de estilo “nouille” ou “vermicelle”.

Temos de reconhecer que a arte decorativa sofre uma derrota e cai num descrédito do qual só irá sair em França por volta de 1910.

Não houve em França uma “mística” da arte que fosse comparável à que propagaram William Morris ou John Ruskin na Inglaterra, nem ao seu prolongamento das “Arts and Crafts” (artes e ofícios). A França também não conheceu o zelo inerente à escola de Munique. Limitados pela tradição, à procura de um estilo no estudo das obras clássicas que faziam viver os ateliers activos do Faubourg Saint-Antoine, os franceses encontravam-se ultrapassados por todas as nações. Os parlamentares, em conjunto com os protagonistas da *Union centrale des beaux-arts*, tiveram então de meditar sobre as palavras de Ruskin: “Não há arte ou ordem mais elevada do que a arte decorativa”. Nesse sentido, uma proposta de lei que pedia ao Parlamento que autorizasse uma exposição de artes decorativas foi apresentada ao secretariado da Câmara pelos deputados François Carnot, Joseph Reinach, Marcel Sembat e Maurice Barrès em 6 de Fevereiro de 1912. Com opiniões políticas diferentes, estes deputados uniam-se para defender a ideia de uma exposição que supostamente iria abrir em 1915. Entre relatórios e comissões, a concretização da ideia atrasou-se. A localização da exposição era disputada e doze projectos foram propostos em dois anos: no Champ de Mars, no Quai d’Orsay, nos Invalides, em Vincennes, Versalhes, Nanterre, em Issy-les-Moulineaux, em Auteuil, na Ilha de Puteaux ou nas fortificações entre a Porte Dauphine et a Porte d’Auteuil. Quando, em 1914, rebenta a guerra, deixa de fazer sentido a realização da exposição enquanto não houver paz.

A partir do armistício, o Parlamento, com a preocupação de reparar e reconstituir, cria o ministério da Reparação e Reconstrução. A ideia desta Exposição das Artes Decorativas Modernas, que deveria ter sido aberta em 1916, regressa naturalmente ao espírito dos promotores da paz. A 2 de Julho de 1919, Marc Réville apresenta uma proposta de resolução para uma exposição que deverá abrir em 1922, sobretudo impulsionada pela vontade dos artistas que regressavam da guerra com novas ideias e com um grande desejo de contribuir finalmente para obras vivas. No ministério do Comércio e da Indústria, cuja pasta era detida por Lucien Dior, foi constituída uma comissão da Exposição, de que faziam parte François

Carnot, Albert Bartholomé, Frantz Jourdain, Albert Besnard, Louis Bonnier, Charles Plumet, Tony Garnier, Armand Dayot e Marcel Magne. Em 1921, Fernand David é nomeado comissário geral, em substituição de Marc Réville, recentemente falecido. São congregados todos os esforços a fim de convencer a cidade de Paris a conceder os vinte e três hectares necessários à realização da manifestação no centro da capital. O levantamento do plano da Exposição é feito pelos arquitectos Louis Bonnier e Charles Plumet e a primeira pedra é colocada em Março de 1924. Eleva-se então uma nova cidade dentro da cidade, que se desenvolve em dois eixos, desde a Praça da Concórdia à Ponte de l’Alma, no primeiro eixo, e desde a rotunda dos Campos Elísios aos Invalides, atravessando a ponte Alexandre III, no segundo. À excepção do Grand Palais – que teve, contudo, de sofrer transformações – tudo brota da terra. 150 pavilhões, galerias e os mais diversos edifícios irão abrigar, dentro em breve, a obra de 20 000 pessoas.

SER MODERNO E SABER DIVULGÁ-LO

No *Catalogue général officiel de l’Exposition* (3), Élie Richard dá conta de uma conversa com Henri-Marcel Magne, professor do Conservatório Nacional das Artes e Ofícios e conselheiro técnico do comissariado geral:

M. Magne (M.M.) — Em inícios do século passado, a falta de um ensino corporativo estava patente na produção dos nossos artistas.

(E.R.) — A cópia dominava e continua a dominar.

(M.M.) — A época dos automóveis e aviões merecia outras coisas. A partir de 1912, houve quem pensasse numa Exposição das Artes Decorativas e foi necessário esperar até agora para a realizar. A localização que nos foi concedida é única no mundo.

(E.R.) — Mas é um espaço exíguo: 23 hectares para a arte de todo o mundo!

(M.M.) — A selecção que isso implica é uma garantia quanto ao valor do empreendimento. Pela primeira vez, iremos julgar obras, e não homens.

(E.R.) — É o que se diz.

(M.M.) — Não, é o que se faz. Em vez de tentarmos reunir as obras por categoria como numa feira, esforçámo-nos por mostrá-las ao público no meio em que se integram. Para lançar uma classificação, o tipo de destino vale por todos os critérios. Estas ideias chave levaram-nos a formar quatro grupos: arquitectura, objectos de mobiliário, vestuário e artes do teatro, de rua e de jardim. Estas duas novas perspectivas, a selecção e a apresentação viva, condicionaram o plano geral dos arquitectos Louis Bonnier e Charles Plumet. A Exposição irá dividir-se em duas partes iguais: uma atribuída ao sector francês, a outra aos sectores estrangeiros. A artéria essencial do sector francês passa na ponte Alexandre III, uma rua de lojas, e desemboca na esplanada coberta de pavilhões e de jardins. As margens do Sena e o próprio Sena são ocupados pela Porte de la Concorde e pelos pavilhões nacionais dos países estrangeiros.

(E.R.) — E o Grand Palais, esse anacronismo que não conseguiram dissimular completamente?

(M.M.) — Não irá reconhecê-lo. O edifício será totalmente transformado e irá acolher expositores que não encontraram lugar nos pavilhões e lojas, bem como a importante Exposição do ensino.

(E.R.) — Mas a Exposição não deverá cingir-se a obras realizadas?

(M.M.) — Veja bem: a Exposição não é uma finalidade, mas antes um ponto de partida. É tudo aquilo que teve a ocasião de ver aqui no primeiro andar do Grand Palais, nesta quinta secção da nossa classificação: o ensino, na verdadeira acepção da palavra. É preciso aprender a criar, a executar tudo o que foi visto nos outros grupos. Há sessenta ateliers a funcionar aqui. É com essas realizações que o público irá compreender que à nossa vida moderna corresponde uma arte decorativa e industrial moderna, que esta forma de arte existe sem ser inferior às artes do passado, e que ela deve entrar nas nossas casas para as transformar uma vez mais, tal como foram transformadas outrora à medida que um novo estilo sucedia ao anterior.

O tom está dado. É preciso ser-se “moderno”, divulgá-lo, ensiná-lo. O termo é ambíguo: contestado por alguns, recusado

por outros, que lhe preferem a expressão “contemporâneo”. A procura de uma nova arte de viver, de um cenário da vida, irá levar os arquitectos, decoradores e estilistas de interiores a edificar esta Exposição Internacional em que irão defrontar-se modernos e contemporâneos. Os contemporâneos são essencialmente “tradicionais”. “Contemporâneo, não moderno: é a constatação de um estado de facto, mas não a profissão de uma doutrina”, lamenta Guillaume Jeanneau, administrador do *Mobilier national*. Quem diz “moderno define, de facto, uma estética. Tem um espírito moderno quem dá a conhecer as grandes realizações da nova indústria – automóvel, aérea, naval – [...]. Tem espírito moderno quem ouve com prazer os ritmos novos e não tem saudades da luz da vela no século da electricidade” (4). Os modernos são, pois, os inovadores que não recuam perante a reprodução em série ou a estandardização tão inquietante aos olhos dos contemporâneos, que são fiéis à tradição, à técnica artesanal e ao “beau métier”. Irão estar, no entanto, em maior número e bastante bem representados na Exposição de 1925, tal como sucede na **Colecção José Berardo**. Figuram em primeiro lugar: Jules Leleu, Louis Süe e André Mare, Paul Follot, André Vera, Maurice Dufrène, André Groult, Armand-Albert Rateau, Paul Iribe, Maurice Marinot, Jean Dunand, Edgard Brandt, Paul Kiss, Raymond Subes e naturalmente Jacques-Émile Ruhlmann. Gostam de decoração e inventam novas linhas que formam um estilo. As linhas direitas dominam sobre o arabesco ou o “coup de fouet”. Apreciam a madeira das colónias, as matérias preciosas, algumas das quais irão estar “furiosamente” na moda e que são tão típicas deste movimento: juncos de marfim, pele de crocodilo, pergaminho, ébano de Macassar, galuchat (pele de peixe ou esqualo) ou mesmo a baquelite, nova matéria plástica, para os mais audaciosos. Todos eles representam a arte de viver desta época, que redescobrimos com uma certa nostalgia, ao mesmo tempo que apreciamos a sua exigência de qualidade e o seu charme.

É bem difícil definir numa só palavra a Art Déco, de tal forma foram diversas as suas fontes de inspiração. Os *Ballets Russes* de Diaghilev e Léon Bakst, os *Ballets Suédois*, a *Revue Nègre*, vieram trazer novos sabores, toda uma profusão de cores, num grande “melting-pot”. Os jovens movimentos de “avant-garde”, do cubismo ao expressionismo alemão, do construtivismo russo

ao futurismo italiano, foram habilmente utilizados. As suas invenções formais, tornadas mais moderadas para o efeito, deram origem a uma nova arte de viver imaginada por decoradores que queriam surpreender mas não chocar. A crítica que irá ser feita com maior frequência a propósito de 1925 é o facto de a direcção desta manifestação ter sido confiada a contemporâneos, evidentemente, mas de outra época. Era com base nos seus critérios que a selecção tinha sido feita. Por isso, afinal de contas, os "Anos Loucos" não foram tão loucos como isso. O Comissariado Geral preferiu, pois, o novo estilo "made in France", quando este soube dotar-se dos mais belos materiais trabalhados pelos melhores artesãos, em vez de um estilo moderno que seguisse uma standardização baseada no modelo do funcionalismo alemão da *Bauhaus*. Foi assim que criadores franceses tão moderados como René Herbst, Pierre Chareau ou Robert Mallet-Stevens, que tinham aderido às novas linhas despojadas desta tendência considerada estrangeira, enfrentaram uma oposição manifesta. O público queria ser seduzido e, aos seus olhos, tudo o que era "excepcional" sobrepunha-se a qualquer produção em série. Em 1929, com a criação da União dos Artistas Modernos fundada por Mallet-Stevens, houve uma evolução nas mentalidades, mas será preciso esperar pela Exposição Internacional de 1937 para que as suas ideias surjam efectivamente.

A história do gosto deve ser tão objectiva quanto possível. Os artistas que nos foram apresentados no final do século XX como sendo os mestres – os apóstolos do design – foram muito menos célebres no seu tempo do que os criadores que tinham renovado o "decorativo" no mobiliário e nos conjuntos, que tinham sido esquecidos por estarem, sem dúvida, demasiado ligados à moda e, portanto, ao efémero. Um dos aspectos mais positivos das retrospectivas e exposições, mas também das subidas imprevistas dos mercados, é a capacidade de, com o passar do tempo, redescobrir artistas de talento incontestável. Foi sobretudo o contexto da época que os tornou, contra vontade, prisioneiros de um estilo que se queria simultaneamente de renovação e continuidade, ou mesmo dependentes do gosto e das suas aspirações, ou seja, de uma certa ideia do conforto. Nesta época incerta em que vivemos, é talvez precisamente este aspecto do

conforto ou do "cocooning", para retomar uma expressão contemporânea, que nos seduz hoje em dia e do qual muitos criadores actuais se apropriam.

O TRIUNFO DOS ARQUITECTOS DECORADORES TRADICIONAIS

A Exposição das Artes Decorativas e Industriais Modernas abriu as portas em 28 de Abril de 1925. Foi inaugurada perante quatro mil convidados pelo Presidente da República Gaston Doumergue. O arquitecto que dirigiu esta manifestação imponente, Charles Plumet, de sessenta e quatro anos, após ter sido adepto da Arte Nova, tinha-a abandonado para aderir ao racionalismo. O mobiliário que expunha nos *Salons* associava as sequelas da Arte Nova ao geometrismo neocubista; esta fórmula de síntese tornava-o naturalmente indicado para dirigir e orquestrar a Exposição de 1925. Autor das quatro torres maciças à entrada da Exposição e da *Cour des Métiers* sobre a esplanada dos *Invalides*, o arquitecto dá logo o tom e tenta afastar os importunos. É por sua iniciativa que a equipa do comissariado geral pediu a Le Corbusier que camuflasse com paliçadas o seu pavilhão revolucionário "L'Esprit Nouveau". É verdade que este último tinha ido demasiado longe ao apresentar o *Plan Voisin* – com o nome do aviador e mecenas do pavilhão (5) – que se propunha, nem mais nem menos, do que arrasar o bairro do Marais em Paris para edificar enormes torres alinhadas segundo um plano regular, próximo do urbanismo da ilha de Manhattan em Nova Iorque.

Foi por isso que Charles Plumet, desconfiando das extravagâncias e do despojamento da arquitectura modernista, optou por voltar-se mais para os que pertenciam à sua geração e com quem estava habituado a trabalhar (6).

Houve algumas grandes realizações que marcaram a Exposição e que ficaram mais tempo na memória. Para muitos amadores franceses e estrangeiros, essas obras irão constituir a quintessência do gosto francês: o *Hôtel du Collectionneur* de Jacques-Émile Ruhlmann, que era a projecção daquele que o decorador de interiores iria criar para o célebre negociante de sedas lionês, François Ducharne (7), no XVIº bairro de Paris; a *Ambassade Française* que agrupava

todos os grandes decoradores do momento (8) e o *Village Français* que ilustrava o pensamento regionalista, verdadeiro espelho de uma França em plena reconstrução.

O “HÔTEL DU COLLECTIONNEUR”

Por ocasião da Exposição, Jacques-Émile Ruhlmann tinha decidido impressionar. Teria gostado de se associar a outros criadores mas, na falta de combatentes, financiou sozinho este pavilhão que irá ser um dos mais prestigiados e visitados da manifestação. Construído pelo seu amigo arquitecto Pierre Patout, o pavilhão é uma réplica simplificada do Hôtel de Salm de Paris. Contrariamente às concepções da arquitectura “nudista” dos modernos, faz intervir os escultores: no frontão, o Friso da Dança de Joseph Bernard e, na fachada, o grupo das três figuras elegantes e maneiristas de Alfred Janniot intitulado *À la Gloire de Jean Goujon*. Jacques-Émile Ruhlmann fez deste Hôtel du Collectionneur “a vitrina das cem facetas da sua arte e, sem qualquer dúvida, é claramente o herdeiro dos grandes ebanistas do século XVIII e da tradição clássica” (9). Mas não devemos enganar-nos ao reconhecer a Ruhlmann – que os seus admiradores consideram “o Riesener da Art Déco” – um verdadeiro espírito inventivo. Quando aprecia e se inspira nos importantes séculos que o precederam é para neles visitar as linhas essenciais com uma habilidade sem precedentes e com um gosto seguro. À decoração em bronze dourado estampado nos móveis do século XVIII ou Império, irá preferir uma decoração de marfim integrada na massa dos seus móveis de Macassar. Os cronistas descrevem pormenorizadamente os seus feitos e gestos, a qualidade dos seus móveis, tal como a segurança do golpe de vista, a autoridade das suas relações com os seus colaboradores (10) e alunos e a pertinência das suas opiniões. Há quem lamente timidamente que o mestre não aceda a construir e mobilar uma casa de trabalhadores. Jacques-Émile Ruhlmann seria capaz de o fazer pois conhecia, melhor que ninguém, como trabalhar por vezes no despojamento e na simplicidade. Para a peça *Rendez-vous des pêcheurs de truites* do Salão dos Artistas Decoradores de 1932, irá visitar por exemplo, muito antes de Charlotte Perriand, o tema bucólico da cadeira campestre, de simples cerejeira e empalhado. Mas, “reunir num mesmo local, para um coleccionador mítico, as suas

melhores criações e as de outros decoradores de interiores apreciados, não constitui igualmente uma realização benéfica para o prestígio e renome da arte francesa?” (11). É nesse sentido que o **Conde de Vizela** irá encomendar-lhe a decoração da sua sumptuosa **Casa do Porto**. Como é que uma obra Art Déco patrocinada pelas celebridades mais eminentes não poderia deixar de ser uma arte de luxo? E como é que a Exposição não seria igualmente o reflexo e a expressão desse gosto? Para Jacques-Émile Ruhlmann, que fez essa profissão de fé, a única solução era dirigir-se aos mais ricos para impor a renovação das artes aplicadas cuja produção era tão cara. Tal como soubera fazer no seu tempo o Ancien Régime, o decorador irá procurar uma clientela de privilegiados e mecenas para poder financiar as inovações da sua casa de decoração. Certos críticos irão deplorar a “tendência sumptuosa” da Exposição e o facto de tudo, desde a arquitectura aos jardins, do mobiliário ao objecto, se destinar às classes ricas. Com efeito, as companhias de navegação só expunham camarotes da primeira classe, os caminhos-de-ferro compartimentos de luxo e costureiros como Paul Poirer modelos de “alta-costura” (12). De uma certa forma, os organizadores tinham razão pois, apesar das querelas estilísticas, a qualidade e riqueza das apresentações foram admiradas, invejadas e, mais tarde, copiadas em todo o mundo. Ruhlmann, que tinha investido sozinho valores bastante consideráveis na sua representação, não o lamentou, pois passou a ser conhecido a nível internacional e ficou com o caderno de encomendas preenchido até à sua morte, que ocorreu prematuramente em 1933. Tinha-se tornado o “papa da Art Déco” e permanece como um símbolo e uma referência mundial nos nossos dias. A sua ambição era indicar o caminho e, nesse sentido, fez “escola” e foram muitas as casas de mobiliário que, como a *Décoration intérieure moderne* (D.I.M.), imitaram os seus modelos e, de alguma forma, prosseguiram a sua obra.

UMA EMBAIXADA FRANCESA

A *Société des artistes décorateurs* (S.A.D.) organizou “uma embaixada francesa” (cujos elementos estão, na sua maioria, representados na **Colecção José Berardo**), outra realização de prestígio e aparato da Exposição, instalada nas partes

laterais do palácio da *Cour des Métiers* construído por Charles Plumet. Foi Henri Rapin que teve a ideia de uma “embaixada” que, segundo René Chavance, “é um pouco da França no estrangeiro. O seu mobiliário deveria, muito logicamente, constituir uma certa forma de exposição permanente que propagasse até longe as nossas inovações decorativas” (13). Os principais representantes (14) da corrente tradicionalista à moda francesa foram encarregues de decorar uma sala. Esta amostragem diversificada permite conhecer as múltiplas fontes de inspiração destes criadores em que o brilho e o maneirismo, a madeira e os metais preciosos, o ouro, a prata e as cores vivas se opõem ao rigor e ao monocromo neocubista. Um álbum esplêndido então publicado, ilustrado com gravuras coloridas em folha de metal, testemunha ainda esta magnificência nas bibliotecas especializadas (15): o *grand salon* de Henri Rapin e Pierre Selmersheim, para citar apenas um exemplo, tinha uma alcatifa cor-de-laranja, tapetes vermelhos e azuis, paredes decoradas com frisos esculpidos de Henri Bouchard ou quadros de Jean Dupas e Gustave Jaulmes; uma mobília de Jules Leleu, composta por cadeiras, poltronas, mesas redondas, cómodas e vitrinas com jarras de Claudius Linossier e um piano de mogno de Louis Süe e André Mare. Todas as peças reflectiam esta riqueza e qualidade inerentes ao movimento tradicional e contemporâneo. Apenas Pierre Chareau com a sua “secretária-estante”, Jean Dunand com o seu *fumoir* e Francis Jourdain que é também o autor da sala de cultura física, apresentam conjuntos de mobiliário totalmente novos, voluntariamente mais “espartanos”, baseados, como declara Pierre Chareau, na “relação entre o móvel e a decoração”. O segundo átrio de entrada – o primeiro estivera a cargo de Ruhlmann em colaboração com os escultores Joseph Bernard e François Pompon –, foi confiado a Robert Mallet-Stevens. O arquitecto tinha pedido a Robert Delaunay e Fernand Léger dois painéis decorativos que suscitaram a reprovação dos comissários da Exposição durante a visita efectuada ao local, pois “estes painéis não pareciam ser adequados para uma residência oficial”, referia um jornalista na revista *L'Illustration*. Exigiram imediatamente que os painéis fossem retirados e Mallet-Stevens teve de se resignar. No entanto, após protestos de inúmeros artistas, as pinturas foram recolocadas pouco depois.

O ESPÍRITO REGIONALISTA E O "VILLAGE FRANÇAIS"

Ainda imbuída do grande esforço de reconstrução do pós-guerra, a Exposição de 1925 fez jus às regiões francesas (Touraine, Borgonha, Berry, Normandia, etc.) e às grandes cidades da província (Roubaix-Tourcoing, Mulhouse, Nancy, Nice, etc.). Algumas tinham o seu próprio pavilhão ou grandes secções individuais que permitiam afirmar as suas indústrias mais representativas ou as suas riquezas agrícolas. Os comissários confiaram a arquitectura destes locais a nomes de prestígio, como no caso do pavilhão de Lyon cuja concepção e execução foram pedidas ao urbanista e visionário Tony Garnier. Este pavilhão será mobilado por outro lionês modernista, André Sornay, que reencontramos na **Colecção José Berardo**. Como vimos anteriormente, Charles Plumet realizou as quatro torres espectaculares que marcam as entradas principais da manifestação. Uma delas foi reservada aos vinhos de Bordéus e do Sudoeste. Decorada sob a orientação da comissão regional, a torre inclui, no rés-do-chão, um grande átrio que serve de vestíbulo ao restaurante situado nos três andares superiores, ao qual se acede por dois ascensores e diversas escadas. A ideia principal deste conjunto era apresentar a principal produção do Sudoeste francês numa espécie de “Templo da Vinha”, em cuja decoração intervém o “Pinheiro” das Landes, a segunda grande riqueza da região. No átrio, uma estátua policromada intitulada *La Vigne*, o ídolo pagão deste templo, foi confiada a um dos grandes nomes da escultura Art Déco: Alfred Janniot. Quatro grandes painéis pintados, representando respectivamente *La Vigne*, *Le Pin des Landes*, *L'Agriculture*, *Les Colonies*, foram realizados por Jean Dupas, François-Maurice Roganeau, Jean Despujols e Marius de Buzon (16) que, com Jean-Gabriel Domergue, autor das pinturas do restaurante, são os artistas mais importantes desta escola de Bordéus, tão emblemática das grandes decorações desta época. Estes autores, muitos dos quais receberam o “Prémio de Roma”, irão ter belas carreiras, tal como Raphaël Delorme, presente na **Colecção José Berardo** com os painéis alegóricos *Europa*, *América*, *Ásia*, *África* e *Oceânia*. Nos anos 30, período de grandes obras suscitadas pela actividade que se seguiu à crise de 1929, serão confiados a estes artistas programas decorativos

importantes para um grande número de edifícios públicos em França ou nos territórios ultramarinos (17).

O "Village français" (aldeia francesa), cuja construção foi dirigida pelo arquitecto Charles Genuys, constituía um mostruário de uma arquitectura regionalista que era cara a alguns homens do pós-guerra. A construção deve respeitar os materiais, os costumes e os princípios de construção dos territórios de uma França que ainda é muito rural: a norte, o tijolo e os telhados íngremes; a sul, a telha e os telhados suavemente inclinados (18). O conjunto da aldeia era composto por vinte unidades: um bazar (diversas lojas reunidas), uma farmácia, um posto médico, uma casa comum, uma residência burguesa, uma estalagem camponesa, uma padaria, uma peixaria, um tanque municipal, uma escola e uma câmara, cuja arquitectura fora confiada a um homem da Arte Nova, Hector Guimard. Havia ainda diversas vinotecas, como é habitual em França. O edifício mais convincente e completo era o da igreja e do cemitério anexo. A igreja tinha sido construída pela Société de Saint-Jean, presidida por Maurice Denis. Mais de uma centena de nomes importantes da Arte Sacra do período entre as duas guerras estão representados neste edifício: os escultores Carlo Sarrabezoles, Charles-Henri Charlier e de Villiers; os pintores Valentine Reyre, Pauline Peugniez, Georges Desvallières, Maurice Denis, René Olivier, Adrien Moreau-Néret, Henri-Justin Marret, Raymond-Pierre Virac, Elisabeth Branly e Robert Couturier; os mestres vidreiros Louis Barillet, Jacques Le Chevallier, Jean Hébert-Stevens e Francis Chigot; os especialistas na arte do ferro Raymond Subes e Paul Kiss. Para os dois iniciadores dos ateliers de Arte Sacra fundados em 1919, Maurice Denis e Georges Desvallières, era importante regenerar a arte das igrejas dominada pela imagem inestética de "Saint-Sulpice" e regressar aos mais belos exemplos do *Quattrocento* italiano. Estes artistas irão ganhar a aposta da renovação e muitas igrejas do norte e leste da França ou, a partir de 1931, as da obra do cardeal nos arredores de Paris (19), irão inspirar-se no importante esforço de coesão resultante desta realização.

A arquitectura regionalista teve em Léandre Vaillat um acérrimo defensor na grande revista da época, *L'Illustration*. Batendo-se contra a arquitectura cubista cuja

internacionalização era para ele suspeita, escrevia: "Se construirmos choupanas no estilo internacional, nelas iremos comer cozinha internacional. Se as construirmos no estilo da região, sólido e vigoroso, é garantido que iremos lá comer as boas receitas e iremos beber vinhos daqueles que fazem estremecer a língua!" (20). De uma certa forma, era já a recusa premonitória de uma globalização em ascensão, ostracizada por uma França chauvinista.

A PINTURA E A ESCULTURA NA EXPOSIÇÃO

Entre a Arte Nova e a Art Déco sucederam-se o Fauvismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Abstraccionismo, o Construtivismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. A Exposição de 1925 assimilou todos esses movimentos. Os criadores de 1925, pondo de lado as motivações intelectuais dos grandes mestres, irão buscar a esses movimentos apenas o que é o ornamento e novas formas. Este apego ao simples ornamento aparecia já nas realizações anteriores à guerra. Assim, a influência do cubismo tinha-se manifestado com a "casa cubista" apresentada por André Mare no Salão de Outono de 1912. Era a primeira tentativa para inverter a concepção intelectual deste movimento com um espírito e formas mais inteligíveis para o grande público. Em torno de Raymond Duchamp-Villon, autor da fachada da casa, agruparam-se Roger de La Fresnaye, Marie Laurencin, Jacques Villon, Albert Gleizes, Henri Metzinger e Fernand Léger. Ao emprestar as suas obras, este último manifestou agrado pelo facto de as pessoas poderem ver Cubismo em suas casas. "Ora, embora esta construção cause escândalo, não se trata de uma obra cubista. É apenas uma casa burguesa (mobilada e decorada) à qual se deram apenas formas geométricas! (reacção à ornamentação floral da Arte Nova e aos seus movimentos barrocos). É o primeiro passo para a utilização que 1925 irá fazer do Cubismo: a geometrização superficial da decoração tradicional. Em *La Peinture moderne*, Le Corbusier e Amédée Ozenfant consideravam que "Assim acabava o que se quer considerar como a aplicação servil de fórmulas mecânicas [...]. Na verdade, acabava apenas a letra. O espírito iria ficar, viver e produzir. Se a letra foi tão bem eliminada, e se as artes menores (as artes decorativas) a suprimem tão alegremente sob as frivolidades e os divertimentos, o espírito dos criadores permaneceu e prossegue o seu caminho" (21).

No domínio da pintura, após figuras históricas da modernidade como Pablo Picasso, Georges Braque ou Juan Gris, os neocubistas serão numerosos em 1925. Falar-se-à do regresso à ordem. Artistas aparentemente muito afastados do Cubismo irão adoptar as suas formas hieráticas e geométricas, como Bernard Boutet de Monvel, ou irão alongá-lo e enchê-lo, com um estilo mais decorativo e mundano no caso de Tamara de Lempicka, ou à moda antiga na obra de Jean Souverbie, um Giorgio de Chirico hexagonal em que as influências de Georges Braque e Pablo Picasso têm ambições de renovação clássica. Os pintores Henri Le Fauconnier e Marcel Gromaire adaptam o Cubismo ao seu temperamento expressionista, outros associam as suas exigências de construção a estilizações virtuosas na moda como o gravador Laboureur, o decorador Robert Pougheon e os inúmeros ilustradores da *Gazette du Bon Ton*, Georges Lepape, André Marty ou ainda Alexandre Zinoviev. Jean Dupas, da escola de Bordéus, que teve um sucesso considerável graças às suas formas alongadas que traduziam a influência de **Amedeo Modigliani**, irá criar um estilo "cano de vapor" que lhe valeu um grande número de encomendas, especialmente para navios e grandes edifícios públicos. Na Exposição, está presente em diversos pavilhões como todos os grandes pintores de frescos da sua geração: Gustave-Louis Jaulmes (Sala de Festas do Grand Palais), Henri Marret (*Cour des Métiers* e Pavilhão Ruhlmann), Jean Despujols, Marius de Buzon, François-Maurice Roganeau (Pavilhão da Cidade de Bordéus) e Raphaël Delorme. Em 1925, para certos especialistas e para o grande público, Jean Dupas é um pintor muito mais moderno do que Picasso.



Amedeo Modigliani
Tête de Jeune Fille à la Frange
Bronze e base de mármore preta, H 67,5 cm
Colecção Berardo, Inv. 100-924

É, sem dúvida, o mais célebre da sua época e deveria representar hoje, para nós, o verdadeiro gosto do seu tempo. Com efeito, se os modernos se apresentavam de forma dispersa em galerias secretas, no caso dos corajosos Daniel-Henry Kahnweiler ou Léonce Rosenberg, os clássicos

monopolizavam os cimácios dos grandes salões oficiais e atraíam quase exclusivamente, por si só, os sufrágios de revistas de arte de luxo como *L'Illustration* ou *L'Amour de l'Art*.

A escultura conhece uma verdadeira "idade do ouro" nos anos 20, sendo promovida em inúmeras obras da Reconstrução. Era, pois, legítimo que ocupasse um lugar importante na Exposição. Praticamente todos os escultores figurativos desse período participaram. As suas obras irão adornar os pavilhões, quer no exterior quer no interior, os jardins, fontes e lagos, marcando também as portas principais da manifestação. Ao lado de obras puramente decorativas que acompanham a arquitectura até, por vezes, a afogarem, como no caso dos pavilhões admiráveis das grandes lojas, surgem obras muito dignas de interesse, realizadas por homens cujos nomes ficaram esquecidos na nossa época. Os escultores queriam romper com a sombra tutelar de Auguste Rodin que, em muitos casos, fora o seu mestre e que alguns assistiam no tratamento do mármore. Para eles, romper era dizer adeus à modelagem do século XIX para regressar à grande tradição da escultura: o corte directo na pedra. A escultura

de 1925 está presente em toda a França e na sua capital. Após um purgatório inerente aos fenómenos de geração e de moda, a escultura parece suscitar hoje um novo interesse em França e no estrangeiro.

A *Porte de la Concorde*, ladeada de totens concebidos por Pierre Patout, apresenta no centro uma base imponente esculpida pelos irmãos Jan e Joël Martel, sobre a qual assenta um belo nu feminino do escultor Louis Dejean. Os jardins da Manufatura de Sèvres são adornados de baixos-relevos ou esculturas de Henri Bouchard e Max Blondat. Joseph Bernard apresenta, no frontão do Pavilhão do Coleccionador de Ruhlmann, o célebre *Friso da Dança* que irá ter um sucesso considerável. Podemos encontrar hoje o seu “modelo” de mármore exposto na grande nave do museu de Orsay em Paris. Na parte da frente desse pavilhão, Alfred Janniot apresentou um grupo de três mulheres *À la gloire de Jean Goujon*, obra-prima da escultura Art Déco. Este mestre da escultura irá realizar as admiráveis paredes esculpidas do palácio das Colónias (actual palácio da Porte Dorée) em 1931 e do palácio de Tóquio em 1937; não é de admirar que tenha sido também escolhido por Nelson Rockefeller em Nova Iorque. Paul Landowski reservou uma sala só para si, a fim de apresentar a sua ambição gigantesca, *Le Temple de l’homme*. Será ele o escultor do célebre *Cristo* que domina, sobre o Corcovado, a baía do Rio de Janeiro. Carlo Sarrabezoles realiza uma notável e impressionante *Pallas-Athénée* para assinalar o pavilhão dos arquitectos construído por Paul Tournon. Um bom esforço será desenvolvido por *La Douce France*, grupo de escultores que pratica o talhe directo, presidido pelo teorizador Emmanuel de Thubert. Realizam uma pérgola de pedra chamada “La Douce France”, na margem de um curso de água. Os pilares, fachadas e paredes exteriores apresentam baixos-relevos de pedra de Rupt, gravados em côncavo por François Pompon, Joachim Costa, Pablo Manes, Ossip Zadkine, Georges Hilbert, Raoul Lamouredieu, Jan e Joël Martel, Georges Saupique e Louis Nicot. A pérgola foi deslocada, após a Exposição, para um jardim público de Étampes onde ainda pode ser vista, depois de ter sido recentemente restaurada.

Embora os escultores cubistas estejam quase todos ausentes, excepto Jacques Lipchitz no pavilhão de Le Corbusier, todos os grandes clássicos serão convocados por Charles Plumet, arquitecto responsável pela Exposição, para a sua

realização pessoal da *Cour des Métiers*: Pierre Poisson, Paul-François Niclausse, Georges Saupique, Pierre Vigoureux, Albert Pommier, Gaston Contesse, Robert Wlérick, Pierre Traverse, Alfred-Jean Halou, Léon-Ernest Drivier, Albert Marque, Louis Dejean e Henry Arnold. Estes neogregos, como serão chamados, irão ser também recrutados, em 1937, para a grande encomenda do Front Populaire, o Palácio de Chaillot de Jacques Carlu.

A Exposição de 1925 terá o seu museu de Arte Contemporânea, que é uma criação da Companhia das Artes Francesas dirigida por Louis Süe e André Mare. Trata-se de uma imitação do estilo Louis XVI constituída por uma rotunda e uma galeria onde são apresentadas as realizações dos artistas de todas as disciplinas que os dois sócios reuniram. Foi mobilado em neo Louis-Philippe, último estilo verdadeiramente francês antes da decadência do Segundo Império e da Arte Nova segundo os artesãos do projecto. As tapeçarias são de Charles Dufresne, Paul Véra e Gustave Jaulmes, os vidros de Maurice Marinot, os trabalhos em ferro de Edgar Brandt e Richard Desvallières, as lacas de Jean Dunand. O conjunto exprime, na sua diversidade, uma ampla mistura de talentos que os organizadores se empenham em apresentar como o testemunho de uma unidade de concepção e de espírito da Art Déco. A arte contemporânea é então representada por uma corrente de modernidade clássica em que os pintores Marie Laurencin, André Dunoyer de Segonzac, Roger de La Fresnaye, André Derain, Jean-Louis Bouscigault, Bernard Boutet de Monvel e os escultores Joseph Bernard, Pierre Poisson e Charles Despiau são as vedetas. Por outro lado, este museu de Arte Contemporânea ignora Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse, Constantin Brancusi ou Pierre Bonnard. Em 1937, como demonstra o catálogo oficial publicado por ocasião da sua inauguração no Palácio de Tóquio, o Museu Nacional de Arte Moderna irá reunir, pela primeira vez e numa mais justa confrontação, os diferentes protagonistas destes movimentos clássicos e modernos. A segunda metade do século XX será mais injusta, enviando os clássicos figurativos para as reservas dos museus nacionais.

A ART DÉCO FRANCESA E A SUA INFLUÊNCIA

Num artigo intitulado "Le nouveau style", publicado durante o Salão de Outono de 1912, o escritor André Vera defendia que os criadores não deviam sofrer influências estrangeiras e que devia prosseguir-se uma tradição bem francesa. Em seu entender, devia regressar-se, abstracção feita do eclectismo do Segundo Império, a elementos fundamentais como o do último grande estilo francês: o estilo Louis-Philippe. O decorador moderno bem podia ir buscar os temas à Natureza e o "cesto de flores e frutos" substituir, com vantagem, "a tocha, a aljava e as flechas" do século XVIII". Fica-se céptico perante estas posições, mas é certo que esta visão era então dominante, apesar das reacções dos modernos que queriam, como Auguste Perret ou Le Corbusier, prescrever o decorativo. É, de facto, na mesma época que Paul Iribe realiza para o costureiro Jacques Doucet a sua famosa pequena cómoda debruada de pele de esqualo. Esta peça era decorada com um ramo de rosas estilizadas em embutido, a *rosa Iribe*, que irá tornar-se um dos símbolos da Art Déco. Este motivo irá ser um leitmotiv em todas as realizações do período entre as duas guerras como, por exemplo, nos omnipresentes parapeitos dos edifícios de habitação económica.

Desta vez, a França, sob a égide do ministério do Comércio e da Indústria, soube vender-se. O *Catalogue Général Officiel de l'Exposition* é edificante quanto ao espaço oferecido e tomado pelos anunciantes: a United States Line, a American Express Travel Aids, o Westminster Foreign Bank, o Royal Bank of Canada, a Banque Anglo-Sud américaine, a Berlitz School... Aparentemente, tudo foi feito para atrair um público não só francês mas estrangeiro, com uma dimensão tão ampla quanto possível. De facto, as pessoas irão precipitar-se aos milhares às portas da Exposição. Embora os Estados Unidos, por exemplo, tivessem declinado o convite para participar na manifestação, a American Association of Museums delegou num comité de visita composto principalmente por fabricantes encarregues de estudar as apresentações e de relatar as suas descobertas. Charles Richards, director

da associação, encarregou-se de organizar uma exposição que reuniu uma parte das obras apresentadas em Paris, nomeadamente móveis de Louis Süe e André Mare, Paul Follot e, sobretudo, Jacques Émile-Ruhlmann. Este último era, segundo Charles Richards, "a mais marcante e original figura no domínio do design de móveis em França". A Exposição foi inaugurada no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque a 22 de Fevereiro de 1926, após uma apresentação em Boston.

A Exposição de 1925 e a sua versão americana terão um eco extraordinário nos Estados Unidos. Nova Iorque, plataforma financeira de um poder inigualável, carecia de templos que simbolizassem o seu poder. A concorrência entre os grandes industriais provoca uma extraordinária emulação pela construção dos arranha-céus de Manhattan, em que cada um queria que o seu fosse mais alto e mais ricamente decorado do que os outros. O estilo arquitectónico Art Déco era então o símbolo de uma Europa próspera e optimista. A América multiplicou as suas dimensões e os artifícios decorativos. O Chrysler Building, construído de 1928 a 1930 e que é composto por 77 andares de 134 metros de altura, surge como o símbolo do estilo Art Déco nova-iorquino. Construído pelo arquitecto William van Allen para um magnate da indústria automóvel, este edifício é uma espécie de gigantesco catálogo de todos os elementos geométricos – de vidro, metal, mármore e madeiras preciosas – numa síntese decorativa da Exposição de 1925, para além da desmesura e do exagero. Triângulos, losangos, trapézios, ziguezagues, dominam as paredes e as caixas de ascensores, tal como no Empire State Building, construído em 1932 que, com os seus 381 metros de altura, batia a Torre Eiffel no recorde do monumento mais alto do mundo.

Em toda a América do Norte, desde a costa Leste à costa Oeste incluindo o Canadá, este estilo será seguido pelos cinemas, teatros, music-halls, cafetarias, garagens e grandes lojas como o Bloomingdale's, a Tiffany's ou o Eaton's. Os realizadores e decoradores dos filmes de grande espectáculo de Hollywood apropriaram-se igualmente da Art Déco para lançar as bases do futurismo onírico das suas realizações.

Os franceses foram copiados mas também solicitados e disputados: enquanto Bernard Boutet de Monvel retrata a alta sociedade de Nova Iorque e Miami, Georges Lepape executa esplêndidas capas para as revistas *Vogue* e *Harpers' Bazar*, Alfred Janniot esculpe as paredes do Rockefeller Center de Nova Iorque e Marcel Loyau cria a impressionante Buckingham Fountain de Chicago. Jacques-Émile Ruhlmann e Jules Leleu abrem sucursais e mobilam os arranha-céus tendo o cuidado de adaptar os seus móveis preciosos aos efeitos devastadores do aquecimento central das torres. A Art Déco faz parte da memória colectiva dos americanos e não existe uma cidade neste grande país que não possua a sua Art Déco Society. Os Estados Unidos não serão o único país a adoptar este estilo. Na China, Xangai pode ser considerada como um segundo modelo neste domínio, depois de Nova Iorque e, no Japão, o príncipe Asaka no miya dava a conhecer, em 1931, o novo estilo francês aos seus concidadãos de Tóquio, depois de ter pedido a Henri Rapin e René Lalique, dois nomes gloriosos da Exposição de 1925, para decorarem o seu palácio (cf. notas 1 e 2).

Uma das últimas causas, importantes mas pouco citadas, da influência da Art Déco francesa nesta época, é a dimensão dada ao ensino pelos organizadores da Exposição, de que Henri-Marcel Magne (ver acima) foi um dos promotores. Apenas na secção da Grã-Bretanha, para além do seu pavilhão nacional situado junto ao Sena, não longe da ponte Alexandre III, onze escolas de arte das mais importantes cidades do Reino Unido estiveram instaladas nas alas que lhes foram reservadas no Grand Palais: Brighton, Cardiff, Westminster, South Kensington, Sheffield, Swansea, Glasgow, Leeds e Leicester. Sem margem para dúvidas, os estudantes vindos às centenas impregnaram-se do espírito Art Déco.

No entanto, os nossos amigos ingleses da “pérfida Albion” não tinham deixado de publicar, no catálogo geral oficial da Exposição, um aviso publicitário que referia: “Os turistas que visitarem este ano a Exposição de Artes Decorativas de Paris devem igualmente conhecer a The British Empire Exhibition de Wembley (Londres), a mais atraente das manifestações mundiais”.

UMA EXPOSIÇÃO COMERCIAL: GRANDES ARMAZÉNS, MANUFACTURAS E LOJAS

Logo em 1918, a sociedade de promoção da Arte e Indústria tinha pedido que fosse acrescentada a expressão “e Industriais” ao título inicial “Exposição Internacional das Artes Decorativas Modernas”. O ministério do Comércio foi muito poderoso e o verdadeiro soberano da Exposição ao atribuir aos comerciantes e industriais a supremacia a que certos artistas, segundo eles, tinham direito. Embora, ao contrário do que sucedia com as populações inglesa e alemã, a Arte aplicada não fosse uma noção muito enraizada na mentalidade dos artistas franceses, muitos deles, desprezando esta hierarquia de outros tempos, cooperaram de forma inteligente para celebrar as núpcias da Arte e da Indústria.

Assim, o sucesso da Art Déco francesa e a sua difusão passaram, em parte, pelos esforços dos responsáveis pelos grandes armazéns, que confiaram a artistas de renome a direcção dos seus ateliers artesanais para a produção exclusiva de móveis e objectos. René Guilleré conseguiu convencer os quadros dirigentes do Printemps, bastante hostis àquilo que consideravam, à partida, como uma experiência pouco rentável, a criarem um atelier de arte e decoração moderno que fosse denominado “Primavera”. Em 1922, Maurice Dufrène é chamado a assumir a direcção de “La Maîtrise”, o atelier criativo das Galerias Lafayette; no ano seguinte, Paul Follot é encarregue da linha “Pomone” do Bon Marché e Étienne Kohlmann ocupa-se do Studium dos armazéns do Louvre, onde trabalha também Georges Djo-Bourgeois. Todas estas marcas estão presentes na Exposição de 1925 com o seu próprio pavilhão confiado a arquitectos de prestígio. A Louis-Hippolyte Boileau é encomendada a arquitectura do pavilhão Bon Marché; a Albert Laprade, associado ao artista ferreiro Edgar Brandt, é pedida a concepção dos armazéns do Louvre; a Joseph Hiriart, Georges Tribout e Georges Beau, a das Galerias Lafayette et a Henri Sauvage e Georges Wybo, a do Printemps. Cada marca desenvolveu, por si só, toda uma gama que aponta para

uma nova forma de arte de viver. O pavilhão Bon Marché, por exemplo, apresentava um átrio, uma sala de jantar, uma sala de fumo, um toucador, um gabinete de trabalho, um quarto de homem e um quarto de senhora. Estas peças eram decoradas pelos ateliers de artes aplicadas Pomone dirigidos por Paul Follot. Estavam reunidos inúmeros talentos: Albert Guénot, Céline Lepage e o português **Ernesto Canto da Maya** que, em **Lisboa**, realizou junto ao porto o monumento aos grandes navegadores.

Estes pavilhões sumptuosos com uma arquitectura quase hollywoodesca serão uma das atracções principais da Exposição e os seus produtos manufacturados irão dar a volta ao mundo. A bordo dos navios Île-de-France ou Normandie serão instaladas ruas com vitrinas e lojas que irão permitir aos passageiros, a fim de fugirem ao tédio da travessia transatlântica, descobrirem e comprarem estes produtos franceses. Algumas destas linhas – como a Primavera – subsistem ainda.

Grandes marcas como os produtos Lalique, Christofle ou Baccarat têm o seu próprio pavilhão e Manufacturas nacionais como a de Sèvres desenvolvem as mais diversas apresentações de grande prestígio. O Pavilhão do Coleccionador de Ruhlmann partilha o jardim de recreio com a Manufatura de Sèvres, jardim esse que tem no seu centro um lago adornado com uma escultura de Max Blondat. A sua arquitectura, tal como no caso de Ruhlmann, foi confiada a Pierre Patout e apresenta realizações de Henri Bouchard, de Henri Rapin e do ceramista Maurice Gensoli que dirigiu a instalação do local na qualidade de chefe de atelier da manufatura.

Uma grande preferência da manifestação será também a “rua das lojas”, que acompanha a ponte Alexandre III em todo o seu comprimento, em duas secções paralelas. Aí estão agrupados muitos artesãos e criadores independentes, cada um na sua loja: o fundidor A.A. Hébrard, o vidreiro René Lalique, o artista ferreiro Paul Kiss, o fabricante de manequins de moda Pierre Imans, o estúdio de fotografia Manuel (Henri), os decoradores René Joubert e Philippe Petit pela D.I.M., Sonia Delaunay e Jacques Heim para as peles ou ainda os “designers” René Herbst e Francis Jourdain.



N O T A S

(1) Carlos-Alberto Cabral, segundo Conde de Vizela, pede a Jacques-Émile Ruhlmann que se encarregue da decoração e do mobiliário da sua casa do Porto. A arquitectura foi confiada a Charles Siclis. Alfred Porteneuve, sobrinho de Ruhlmann, irá prosseguir a decoração após a morte deste último em 1933. A melhor grade de Edgar Brandt, realizada para o Hôtel du Collectionneur de Ruhlmann em 1925, será transferida para o salão nobre do Conde de Vizela. O Musée des Années 30 de Boulogne-Billancourt conserva uma parte dos arquivos desta encomenda.

(2) O Tokyo Metropolitan Teien Art Museum está instalado na antiga residência do príncipe Asaka no miya, construída em 1933 por Yokichi Gondo no estilo Art Déco: interiores de Henri Rapin, René Lalique, Max Ingrand e Raymond Subes.

(3) Paris, Imprimerie de Vaugirard, 1925. Um exemplar está conservado na biblioteca do Musée des Années 30.

(4) Guillaume Janneau, "Introduction à l'Exposition des arts décoratifs. Considérations sur l'esprit moderne", in *Art et Décoration*, Maio de 1925, p. 151.

(5) Gabriel Voisin, pioneiro nesta área nos seus ateliers de Billancourt, construía aviões e automóveis. Tinha imaginado casas pré-fabricadas. Era natural que Le Corbusier, residente em Boulogne, pensasse numa aproximação com este industrial que o seduzia. Voisin foi, pois, um arauto de *L'Esprit Nouveau* e o arquitecto elogiou as qualidades de Voisin na revista.

(6) O arquitecto Charles Plumet tinha construído o atelier de Joseph Bernard em Boulogne-Billancourt e Jacques-Émile Ruhlmann tinha-lhe decorado a casa: móveis, fogões-de-sala e iluminação. É um dos exemplos frequentes de fraternidade artística na época.

(7) François Ducharne, que Colette descreveu como *celui qui tisse le soleil, la lune et les rayons bleus de la pluie*, era um mecenas, coleccionador de esculturas e proprietário de obras de Rodin. Patout e Ruhlmann conceberam-lhe um *hôtel particulier* na rue Albéric Magnard, no XVI^e arrondissement de Paris, o qual está hoje destruído.

(8) O termo "ensembliser" (decorador de interiores) é uma invenção do período Art Déco. Os decoradores queriam assim afirmar a esperança de obter encomendas completas e de participar numa "unidade de estilo".

(9) Pierre Cabanne, *Encyclopédie Art déco*, Paris, Somogy, 1986, p. 66.

(10) Para o Pavilhão do Coleccionador, Jacques-Émile Ruhlmann tinha abordado um grande número de artistas e artesãos que estão representados na **Colecção José Berardo**. Os escultores Joseph Bernard, Antoine Bourdelle, Louis Dejean, Charles Despiau, Simon Foucault, Charles Hairen, Alfred Janniot, Gaston-Étienne Le Bourgeois, Pierre Poisson, François Pompon e Marcel Temporal; os pintores Robert Bonfils, Louis Degallaix, Jean Dupas, Émile Gaudissard, Gustave Jaulmes, Henri-Justin Marret, Roger Reboussin, Louis Rigal, Rudnicki, Henri Stephany e Léon Voguet; os decoradores Louis Boileau, Léon Carrière, Léon Jallot, Francis Jourdain e Henri Rapin; os ourives Jean Puiforcat; o artista de trabalhos de ferro Edgar Brandt; os ceramistas Émile Decœur, Émile Lenoble e Jean Mayodon; os fabricantes de utensílios de cobre Jean Dunand e Claudius Linossier; o vidreiro François-Émile Décorchemont; os encadernadores René Kieffer e Pierre Legrain; os fabricantes de pequenos objectos decorativos Georges Bastard e Jubin O'Kin.

(11) *Ibid.*, p. 66.

(12) Paul Poirer apresentava as suas colecções em três barcos – *Amours, Délices e Orgues* – amarrados no Sena, perto da ponte Alexandre III. Foi um esforço notado mas dispendioso, que lhe afectou as finanças. A crise de 1929 veio pôr termo a este entusiasmo.

(13) René Chavance, *Une Ambassade française*, Edições Charles Moreau, Novembro de 1925.

(14) "Une ambassade française", de que se encontram inúmeros criadores na **Colecção José Berardo**, incluía: um vestíbulo concebido por Tony Selmersheim; uma secretária-estante de Boileau, Léon Carrière e Jacques-Émile Ruhlmann; um átrio de Boileau, Léon Carrière, Joseph Bernard e Henri Rapin; um *fumoir* de Jean Dunand; um pequeno salão de Maurice Dufrené; um salão grande de Henri Rapin e Pierre Selmersheim; uma sala-de-jantar de Rapin; uma galeria de arte de Roux-Spitz; uma antecâmara de Paul Follet; a "chambre de Madame" de Groult; um quarto de rapariga de Gabriel; um toucador e uma casa-de-banho de Éric Bagge e René Prou; uma pequena galeria de Maurice Dufrené; um quarto de criança de Renaudot; a "chambre de Monsieur" de Georges Chevalier e Jallot; uma sala-de-jantar de Georges Chevalier, René Joubert e Petit; uma secretária-biblioteca de Chareau; um salão de Domin, Genevrière e Redard; um *fumoir* de Francis Jourdain; uma sala de cultura física e uma sala de repouso de Jourdain e Chareau; um átrio e um jardim de Inverno de Mallet-Stevens e um salão de música de Sézille.

(15) Cf. nota 13.

(16) Estes quatro pintores encontraram-se na obra comum da Bolsa do Trabalho de Bordéus, realizada pelo arquitecto Jacques D'Wells a pedido do Presidente da Câmara Adrien Marquet, pouco antes da Segunda Guerra Mundial. Trata-se de um dos exemplos mais belos ainda existentes de um grande interior Art Déco.

(17) Os laureados do Prémio de Roma, arquitectos, escultores e pintores, travavam frequentemente sólidas amizades que os levavam a trabalhar em conjunto. Muitas câmaras, centros de congressos, gares marítimas, embaixadas e palácios do Governador nas colónias irão beneficiar deste tipo de colaboração. Assim, o *Hôtel de Ville* de Puteaux, construído por Jean Niernans, foi decorado pelo escultor Janniot e pelo pintor de frescos Louis Bouquet.

(18) No Norte, à volta de Lille, Roubaix e Tourcoing, floresce uma plêiade de casas de estilo neoflamengo. Estações balneares como Arcachon, Saint-Jean de Luz ou La Baule irão assistir à eclosão de casas bascas ou construídas no estilo da Vendée.

(19) A obra do cardeal, fundada em 1931 pelo cardeal Verdier, concluiu mais de uma centena de igrejas até 1937. Tal como no célebre duo de Peppone e Don Camillo, o episcopado francês pretendia cristianizar a "cintura vermelha" de Paris.

(20) Léandre Vaillat in *L'illustration*, 22 de Agosto de 1925.

(21) Le Corbusier e Amédée Ozenfant, *La Peinture moderne*, 1925, p. 136.





A COLECÇÃO BERARDO DE ART DÉCO UMA VIAGEM UNIVERSAL

A RECUPERAÇÃO DE UM GOSTO PERDIDO

A publicação em 1936, pela editora Faber and Faber, do notável estudo fundador de Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius*, permitiu fazer o ponto da situação da imensa evolução que as artes decorativas – ou, melhor dizendo, o Design -, haviam conhecido desde a época do historicismo e eclectismo vitorianos, passando pelos pré-rafaelitas, pelos mestres do Estilo Art Nouveau e das Secessões Vienense e Munique, para culminar no Modernismo-funcionalista de Gropius ou Peter Behrens.

Teórico partidário do Modernismo, e irmão do escultor abstracto Naum Gabo, Pevsner adoptou, naturalmente, uma reflexão histórica fundada nas sucessivas rupturas e vanguardas estéticas que se foram operando ao longo do tempo – e a segunda edição do livro, em 1949, coube desta vez ao prestigiado Museum of Modern Art de Nova Iorque, que assim assumia papel director na oficialização e divulgação de um Modernismo internacionalista, criado pelos próprios Mestres que Pevsner estudara (muitos deles, como Mies Van Der Rohe ou Gropius, emigrados para os EUA), e que, propalado pela arquitectura ao longo da década de 50, ficou conhecido como Estilo Internacional. E foi internacional mesmo, na medida em que, maturado nos Estados Unidos, o Estilo se espalhou por todo o mundo industrializado e dominou a arquitectura até aos anos 70, altura em que o Pós-Modernismo atacou decisivamente a premissa de um Estilo único e universal e reconsiderou o passado ou a citação historicista como elementos a tomar em consideração.

Contudo, havia já antecedentes de um olhar renovado sobre os estilos decorativos do passado. Os prósperos anos 50 viram nascer, em Itália, a redescoberta do Estilo *Art Nouveau* por um conjunto de arquitectos e decoradores que justamente

o apelidaram de *Neo-Liberty*, em alusão à variante «nacional» do estilo, perante as críticas ferozes e maioritárias dos partidários do modernismo internacionalista.

Se o grafismo Pop Art e alguma Arte Psiquedélica dos anos 60 tinham já reconsiderado o arabesco curvilíneo, a ornamentação e o colorido de sabor *Art Nouveau*, deveu-se, de facto, ao Pós-Modernismo dos anos 70 e 80 a redescoberta e reinterpretção do passado e a revisitação lúdica de Estilos até aí defuntos, do classicismo historicista ao próprio Art Déco.

Tal facto traduzia também a aceitação generalizada do mercado de arte e do antiquariato por aqueles Estilos Decorativos da *Belle Époque* e dos *Anos Loucos*, com coleccionismo iniciado ainda nos anos 60 por cineastas (como Luchino Visconti), estrelas do cinema (Barbra Streisand, Catherine Deneuve), da música rock (Jimmy Page, guitarrista dos Led Zeppelin) e árbitros do gosto e da moda, como o costureiro Karl Lagerfeld.

A título de exemplo, logo em 1972 se promoveu no Hotel Drouot um importante leilão de «Mobiliário Art Déco» da antiga colecção Jacques Doucet (1) que incluiu, além de pinturas de Picabia e esculturas de Joseph Csaky, Henri Laurens e Gustave Miklos, uma secção de «Arte Negra», móveis de Paul Iribe (os famosos *fauteils gondole*), Eileen Gray (o célebre biombo lacado *Le Destin* ou a sua mesa lacada de verde com remates em passamanaria), Pierre Legrain (tamboretes, cadeiras e mesas «de estilo negro»), Rose Adler, Jean-Charles Moreux, Clément Rousseau, André Groult, Marcel Coard (o grande canapé sobre o qual outrora se destacava a pintura de Le Douanier) – e algumas peças da famosa colecção Doucet de mobiliário e objectos do século XVIII não foram mais que um apêndice do Catálogo e do leilão respectivos.

O antiquariato e o coleccionismo mais evoluídos tinham, efectivamente, mudado e, apercebendo-se disso, Karl Lagerfeld

promoveu, em 1975, um primeiro grande leilão da sua Colecção de Art Déco (2) - sedimentando o coleccionismo Art Déco como actual e de bom-gosto – e não é por acaso que os Anos 70, sobretudo após a Crise do petróleo que abalou o mundo capitalista do após-Guerra e da escalada dos atentados terroristas na Europa, tenham revivido a época dos Anos Loucos no cinema (*O Grande Gatsby*), na decoração de interiores, na moda, no grafismo, na publicidade...

É que o Art Déco, mais do que um simples estilo decorativo moderno que marcou o período de entre as Duas Guerras Mundiais, constitui, na feliz expressão de Jean-Paul Bouillon (3), «Encore un moment de bonheur», isto é, sobretudo um momento de felicidade num mundo que, saído de uma I Guerra de mortandade e destruição nunca vistas, procurava a todo o custo esquecê-la optimisticamente, voluptuosamente, decorativamente, antes que novo conflito mundial, de dimensões hecatômbricas, lhe pusesse cobro – embora em certos países, como no Portugal paralisado pela ditadura salazarista, ele sobrevivesse até aos Anos 50, como ainda hoje se pode testemunhar no Grande Salão do Hotel Ritz, inaugurado em 1959 (4).

Os Anos 80 viram nascer o Design como afirmação de gosto e de estilo de vida em numerosos países, inclusive Portugal, e, a par dos designers-estrelas que desde então se afirmaram, o antiquariato e o coleccionismo evoluíram para outros gostos e Estilos até então desconsiderados, como os dos Anos 50 (e já também dos Anos 60 e 70, junto de coleccionadores mais esclarecidos), tendência que a voga vintage dos anos 90 mais não fez que confirmar.

O *Art Nouveau* e o Art Déco passaram então de moda junto dos coleccionadores.

Hoje, os designers contemporâneos não o apreciam, e o coleccionismo orienta-se já para o design dos Anos 80 e 90 mas, se o *Art Nouveau* continua fora de moda, eis que, recentemente, o antiquariato e o mercado internacionais recuperaram o sumptuoso Estilo Art Déco: como poderia ser de outro modo, num mundo onde se reacendem conflitos bélicos de difícil resolução, onde se propalam vagas sucessivas de crises económicas, onde eclodem novas epidemias, onde se assiste à escalada do terrorismo global, senão a um verdadeiro choque de civilizações?

Neste mundo actual, onde a incerteza se converte em certeza, onde se assiste à falência do Estado-providência e de outras heranças duramente conquistadas e até hoje consideradas perenes em numerosos países, o Art Déco fornece, tal como entre as Duas Guerras Mundiais, «um momento de felicidade», uma espécie de revisitação de uma Idade Dourada sonhada pelos seus criadores (eles próprios alheados da Depressão Económica Mundial que marcou os Anos 30, da consequente ascensão dos totalitarismos mortíferos ou da Guerra-Civil de Espanha), senão uma evasão estética para o simples amador que o contempla em Museus, como agora sucede com a Colecção Berardo de Art Déco.

O ESTILO ART DÉCO

De facto, a Colecção Berardo de Art Déco permite um olhar detalhado sobre aquele Estilo decorativo que floresceu na Europa e nos Estados Unidos no período de entre as duas Guerras Mundiais – e que, por via moda e da encomenda, se estendeu aos horizontes coloniais europeus, particularmente franceses, e, até, ao longínquo Oriente, da Índia (com encomendas por parte de Maharajahs) e da China ao Japão.

Como é sabido, a maturidade deste Estilo sumptuoso, fundamentalmente decorativo, revelou-se ao mundo na Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris. Pretendo demonstrar ao mundo a supremacia cultural francesa e a sua incontestada liderança no domínio das artes aplicadas, a Exposição, sucessivamente adiada pela I Guerra Mundial, realizou-se finalmente em 1925 e serviu de motor universal de divulgação do Estilo Art Déco, originado em França.

As heranças do Classicismo francês, da Secessão Vienense e dos Ballets Russes, mescladas com as sugestões advindas das vanguardas artísticas dos começos do século - do Fauvismo ao Cubismo, do Futurismo ao Expressionismo e, até, ao Abstraccionismo -, aliaram-se às reputadas tradições artesanais francesas (ebanistaria, marcenaria, laca, artes dos metais, esmaltagem, cristalaria, vidraria, ourivesaria e joalharia, têxteis, moda, tapeçaria, passamanaria, encadernação, etc.) e, até, a sugestões de civilizações antigas e exóticas, do Egipto e da Mesopotâmia, até à África, resultando num Estilo sumptuoso, elitista e altamente decorativo, que se estendeu da arquitectura

e das artes aplicadas aos mais diversos aspectos da cultura coeva, chegando à música (a influência do Jazz norte-americano), à dança, ao teatro, ao cinema e à moda.

A noção de «Arte Total» praticada pelos arquitectos e decoradores do *Art Nouveau*, bem como as formas rectilíneas e a ornamentação de cariz geométrico de pioneiros como Charles Rennie Mackintosh e Josef Hofmann, serviram de mote ao Estilo Art Déco.

A influência que a *Wiener Werkstätte* exerceu sobre personalidades fundadoras como o costureiro Paul Poiret (1879-1944) ou o arquitecto Louis Süe (1875-1968), criadores de ateliers onde o novo gosto foi anunciado (como o *Atelier Martine*, fundado por Poiret em 1911) manifestou-se, desde logo, em trabalhos de mobiliário, têxteis e revestimentos caracterizados, sobretudo, pela estilização geométrica das formas naturais, outrora prevaletentes no estilo *Art Nouveau*. As formas crescentemente simplificadas, as cores primárias e vivas e uma mistura de influências exóticas (como a voga da estilização «egípcia», posta em moda após a descoberta do Túmulo de Tutankamon em 1922) foram outras tantas constantes do Estilo Art Déco - como bem o documenta uma mobília neo-egípcia do Musée des Années 30, presente na exposição.

Associado ao arquitecto André Mare (1887-1932), Louis Süe fundou a *Compagnie des Arts Français* em 1919 e, rapidamente, a dupla ficou conhecida pelos seus interiores e mobiliário de inspiração tradicional, executados em materiais ricos e sumptuosos. O seu pavilhão *Un Musée d'Art Contemporain*, com sua elaborada Sala de Música, completa com mobília dourada, foi uma das estrelas da Exposição de 1925, juntamente com o opulento *Hôtel du Collectionneur* apresentado pelo decorador e ebanista Jacques-Emile Ruhlmann (1879-1933), cujo grupo escultórico de Janniot pode hoje ser admirado no Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa – e na sombra destes pavilhões ostentosos ficou o *Pavillon de l'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, proposta de um Modernismo radical e purista que o Estilo Art Déco eclipsou, quer aos olhos do júri como do vasto público que acorreu à Exposição parisiense.

A arquitectura e interiores elegantes de Robert Mallet Stevens, os móveis e lacas de Eileen Gray, André Groult, Jean Dunand, Paul Foliot, Paul Iribe e Pierre Chareau, os cristais e vidros de

René Lalique, Maurice Marinot e François Decorchemont, os vitrais de Jacques Gruber, os ferros forjados de Edgar Brandt, as cerâmicas de René Buthaud e Emile Decoeur, a ourivesaria de Jean Puiforcat e Gérard Sandoz, a joalharia de Georges Fouquet e Raymond Templier, as tapeçarias e tecidos de Raoul Dufy e Poiret, os tapetes de Da Silva Bruhns, os candeeiros e iluminação de Jean Perzel, os vestidos e acessórios de moda de Sónia Delaunay, os cartazes de Cassandre, as encadernações de Pierre Legrain e François-Louis Schmied (também presentes no acervo do Museu Gulbenkian), entre outros, foram outras tantas estrelas da magna Exposição de 1925, onde também se apresentaram murais dos pintores vanguardistas Robert Delaunay e Fernand Léger – mas a pintura de Estilo Art Déco foi sobretudo praticada pelos artistas Tamara de Lempicka, René Buthaud, Jean Gabriel Domergue, Raphaël Delorme, André Lhote e Jean Dupas, enquanto na escultura se distinguiram, entre outros, Gustave Miklos, Alexandre Archipenko, Josef Csaky, Chana Orloff, os irmãos Jöel e Jean Martel, Pierre Le Faguays, Janniot e Bouraine.

Enquanto a popularidade do Estilo Art Déco declinou em França pouco depois da magna Exposição parisiense, já nos Estados Unidos ele foi particularmente bem recebido. Decisiva na sua divulgação no Novo Mundo foi a política de aquisições de obras francesas e exposições correlativas promovidas pelo *Metropolitan Museum of Art*, bem como a Exposição «Fontes da Arte Moderna Americana», promovida pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1933, divulgadora das lembranças Azteca, Maia e Inca. O estilo francês, aquelas influências exóticas e uma particular ênfase numa estética maquinista culminaram numa versão norte-americana do Estilo, mais geométrica e marcada pela estilização aerodinâmica, o celebrado «streamline», associada à exploração de novos materiais como o alumínio, a baquelite, os metais cromados, o vidro espelhado, a Fórmica - e como marcos do Estilo americano podemos citar o magnífico *Chrysler Building* (Van Alen, 1928-30) ou o complexo do *Radio City Music Hall* (D. Deskey, 1930-32), ambos em Nova Iorque, metrópole de onde o Estilo irradiou para outras cidades norte-americanas ou estâncias de veraneio como a Florida, com sua particular versão em cores vivas e motivos tropicais.

Universalizado, embora originalmente elitista e oneroso, o

Estilo Art Déco alastrou pelo mundo e chegou aos mais diversos aspectos da vida quotidiana, afectando a indústria de bens de consumo – arquitectura, interiores, mobiliário, moda e acessórios, iluminação, tipografia e objectos utilitários produzidos em série, dos automóveis e electrodomésticos aos adornos, pentes e botões. No quadro da Grande Depressão económica vivida nos Anos 30, ele proporcionou um antídoto eficaz, uma nota de optimismo numa era marcada também pelo avanço dos totalitarismos agressivos que culminaria na II Guerra Mundial, que assinalou o declínio do Estilo.

O ART DÉCO EM PORTUGAL

Em Portugal, a perpetuação das morosas estruturas mentais oitocentistas na transição da Monarquia para a República, associada à crise política e às dificuldades económicas vividas nos Anos 20, adiaram em grande parte a divulgação do Estilo Art Déco para a década seguinte.

O novo Estilo fora, porém, já anunciado por Raul Lino em interiores que para si próprio concebeu (*Quarto de Solteiro*, 1900-04; *Apartamento Particular*, 1907), segundo uma gramática de estilização secessionista que estendeu à arquitectura, com desenho integral dos interiores e equipamentos, tal como sucede na *Chapelaria Gardénia* (1917), no Chiado, primeira loja moderna de Lisboa.

Outras obras de estilização moderna erguidas em Lisboa, como o funcional *Edifício dos Telefones* (1923), do construtor René Touzet, a *Agência Havas* (1922) do arquitecto Carlos Ramos ou o *Edifício da Companhia dos Eléctricos* (1927) de Jorge Segurado, erguido na Rampa de Santos em reinvenção classicizante, anunciaram o novo gosto, que Pardal Monteiro praticaria com segurança na *Estação do Cais do Sodré* (1928), numa requintada *Moradia* nas Avenidas Novas, Prémio Valmor em 1929, e no edifício da *Caixa Geral de Depósitos* do Porto (1929-31), com requintados interiores de filiação secessionista – exemplo a que até os tradicionalistas Rebelo de Andrade foram receptivos, no risco do *Café Chiado*, inaugurado em 1927, e também Cottinelli Telmo, na *Estação Fluvial do Sul e Sueste* (1928-31).

Mas foi no *Cine-Teatro Capitólio* (1925-31) que Cristino da Silva manifestou com maturidade o novo Estilo, patente nos

detalhes da sua prumada e pala exterior envidraçada e luminosa, com lettering moderno, das suas paredes amovíveis em vidro gravado e, até, na novidade maquinista das suas escadas-rolantes e mobiliário metálico – que culminaria na *Casa Bellard da Fonseca* (1932), com interiores expressamente concebidos e, sobretudo, no magnífico *Café Portugal* (1938), integralmente desenhado, com colaboração plástica de Roberto Araújo, Leopoldo de Almeida, Jorge Barradas e do vitralista Ricardo Leone. Na altura, a própria Igreja de *Nossa Senhora de Fátima*, riscada (1934-38) por Pardal Monteiro, acusava na linguagem formal dos seus volumes e no desenho do altar e baldaquino (decorado por Almada e Leone) as marcas do Estilo Art Déco, assim chegado à encomenda religiosa. E não pode, naturalmente, ser esquecida a obra do arquitecto Cassiano Branco, autor do *Coliseu do Porto* (1939), do *Éden-Teatro* (1930-37), a sua obra-prima, acrescida de baixos-relevos Art Déco de Leopoldo de Almeida alusivos à Música, à Dança, ao Cinema e às Artes de Cena, bem como de numerosos edifícios de habitação em Lisboa, com seus volumes ortogonais sabiamente distribuídos ou seu desenho geométrico de portas e grades metálicas, seguido de perto pelo engenheiro Ávila do Amaral, autor de numerosos prédios lisboetas também ao longo dos Anos 30 – e, neste período, o Bairro Azul, de habitações de alto standing, constitui um dos grandes conjuntos urbanos lisboetas do Estilo, assim como, para a pequena-burguesia urbana, se edificava o vasto conjunto do Bairro das Colónias.

O Estilo ortogonal divulgado pela exposição de Artes Decorativas de Paris (que deslumbrou os arquitectos Marques da Silva e Paulino Montês, e também o pintor António Soares), repercutiu-se na *V Exposição das Caldas da Rainha* (1927), desenhada por Montês. Ela foi a génese de uma estética luminista que noutras manifestações de arquitectura efémera, como as exposições *Industrial Médico Cirúrgica* (1928), onde se destacou o suíço Fred Kradolfer; o *Salão de Elegância Feminina e Artes Decorativas* (SNBA, 1928), que reuniu numerosos arquitectos, pintores, escultores modernos (Paulino Montês, António da Costa, Ruy Gameiro, Martins Barata, Carlos Botelho, Roberto Nobre, Emanuel Altberg, Albert Jourdain, etc.) com destaque para Soares; e a *Exposição da Luz Electricidade Aplicada ao Lar* (SNBA, 1930), dirigida artisticamente por António Soares, coadjuvado pelo Engenheiro Carlos Santos (da empresa Electro-Reclamo, introdutora da

publicidade luminosa em 1928), e com stands desenhados por ele e pelos artistas Albert Jourdain e Roberto Nobre.

Em diversas Exposições Industriais e Feiras Comerciais, cenógrafos como Augusto Pina, José Mergulhão e Manuel de Oliveira, e humoristas como Roberto dos Santos e Raul Campos, deram também algum ímpeto ao Estilo Art Déco que, se estendeu até às Colónias, como sucedeu na *Exposição-Feira de Angola* (1938), com seus pavilhões e interiores oscilantes entre a ortogonalidade, algum streamline, e a estilização «étnica» (5).

Contudo, ninguém praticou melhor o Estilo Art Déco que o arquitecto e decorador vienense Franz Torka, discípulo dilecto e chefe do atelier do grande Otto Wagner, com larga colaboração na obra-prima do Mestre que é a Caixa-Postal de Viena, e estabelecido em Lisboa em 1920, como Director Artístico das Fábricas e Lojas da Companhia Alcobia, sediada no Chiado (6).

Arquitecturas e decorações de interiores, mobiliário, equipamentos, iluminação, tecidos, tapetes, papéis de parede, cenários para cinema, tudo desenhou Torka integralmente, numa aspiração de «Obra Total». Em 1925, os seus *Interiores do Teatro do Ginásio* apresentavam um singular gosto Art Déco de filiação vienense que, por volta de 1930, estendeu a magníficos móveis e painéis decorativos, com embutidos em madeiras exóticas e aplicações de laca e latão – para reinterpretar igualmente as vanguardas europeias no desenho de mobiliário em tubo metálico cromado.

Os interiores Art Déco do cabaret *Bristol Club* (Carlos Ramos, 1925-26), com pinturas de Almada, Soares, Viana, Barradas, Lino António, Francis Smith, Ruy Vaz, Guilherme Filipe) e esculturas e baixos-relevos (Canto da Maya, Leopoldo de Almeida) estilisticamente acertados, constituíram marcos do novo gosto, também praticado por Jorge Segurado no projecto do *York Bar* (1929), decorado por Soares, e pelo arquitecto Hermínio Barros na *Garagem Liz* (1933), na Rua da Palma.

No Porto, o arquitecto Manuel Marques praticou também o novo Estilo em projectos de arquitectura particular (*Casa Domingos Fernandes*, 1927) e espaços comerciais (*Pastelaria do Bolhão*, 1929; *Portobar* e *Farmácia Vitália*, 1932), associando-se também ao arquitecto Amoroso Lopes (*Armazéns*

Cunhas, 1933-36) e desenhando, desde 1927, móveis e decorações Art Déco para os Armazéns Nascimento – e também o *Imperial Café* (1935) na Avenida dos Aliados, riscado por Ernesto e Camilo Korrodi, e com excelente vitral Art Déco de Ricardo Leone, constitui uma obra assinalável.

Certos vitrais de Ricardo Leone (*Ourivesaria Marques*, 1926; *Frontaria da Papelaria da Moda*, ao Rato, 1929; *Buvette e Inalatório* das Termas do Luso, arquitecto Pardal Monteiro, 1931-34; *Restaurante e Bar do Hotel Vitória*, arquitecto Cassiano Branco, 1936; «As Colónias», sob cartão de Barradas, para o interior do *Café Portugal*, 1938) constituem, aliás, marcos assinaláveis do Estilo Art Déco em Portugal, numa via estilística atenta aos exemplos de Gaétan Jeannin e de Jacques Gruber, divulgados por álbuns publicados quando da Exposição de 1925.

No desenho, na ilustração, na pintura e no cartaz, a personalidade marcante em Portugal é a de José de Almada Negreiros (1893-1970), com desenhos no novo gosto já em 1918 (*Ballets de Diaghilev*), e maturado após estadia em Paris em 1919-20 num grafismo virtuoso, lembrado do Picasso «clássico», que repartiu por um imaginário de Arlequins, Columbinas, figuras de elegantes e actrizes (*Vera Sergine*, 1923) e numerosos Auto-Retratos (7). Estreado na pintura em 1925, com dois quadros para a decoração do café A Brasileira do Chiado, figurando duas estilizadas banhistas na praia e um auto-retrato num grupo sentado a uma mesa (e a mundanidade elegante e a alegria de viver caracteristicamente Art Déco foram também partilhadas pelas pinturas realizadas para o café pelos seus colegas Bernardo Marques e António Soares), Almada deu com uma longilínea garçonnette numa pintada em 1926 para o *boudoir* do Bristol Club a melhor pintura Art Déco portuguesa, para dar depois, em 1929, no mesmo gosto, excelentes decorações relevadas em estuque pintado para vários cinemas de Madrid (8) - e o gosto perdurou-lhe nos longos anos que lhe restaram para viver (9).

O concorrente directo de Almada na pintura foi António Soares que, evoluindo do grafismo germânico que, nos Anos 10, marcou a sua prática humorística da juventude, se mostrou depois receptivo à influência francesa (por exemplo, nas ilustrações-figurinos de moda que deu para as sofisticadas capas dos magazines *ABC* e *Ilustração*) sobretudo após a

visita à magna Exposição de 1925. Pintor de grupos de mulheres de luxo e de intelectuais em manchas terrosas, lembradas da pintura de Columbano, para os quadros d'A Brasileira, Soares abriu a sua paleta após a visita a Paris (No *terrasse do Café des Plaires*, c. 1925, Museu do Chiado, Lisboa), dando imagens de *garçonnes* em manchas coloridas, num imaginário lembrado de Raoul Dufy ou, sobretudo, de Van Dongen, e que, nos anos 30, se aquietou num imaginário neo-classicizante inserível no «retorno à ordem» (*Retrato da Irmã do Artista*, 1936, Museu do Chiado, Lisboa).

Na escultura, a grande figura portuguesa foi Canto da Maya (1890-1981), discípulo de Bourdelle e artista de longa carreira parisiense, cidade onde se instalou definitivamente em 1923 (10). O gosto Art Déco, por ele já praticado em 1919, apurou-se depois formalmente com referências à escultura grega arcaica, em figuras de cabelos e pregas graficamente tratados (Baixo-Relevo *A Dança e a Música* para o Bristol Club, 1925, réplica no Museu António Duarte, Caldas da Rainha) e com recuperação de materiais menosprezados como a terracota (*Adão e Eva*, 1929, Museu do Chiado) – e foi ele, naturalmente, o único artista português a participar na Exposição de 1925.

Nas artes gráficas, destacam-se as capas, desenhos, vinhetas e publicidade que artistas como Kradolfer, Soares, Barradas, Botelho, Bernardo Marques, Almada, Sarah Afonso, Stuart de Carvalhais ou Milly Possoz davam a magazines como *Contemporânea*, *Civilização*, *ABC*, *Ilustração*, *Ilustração Portuguesa*, *Magazine Bertrand*, *Europa*, *Notícias Ilustrado*, *Imagem*, *Kino*, *Sempre Fixe*, além dos cartazes modernos do Atelier ARTA (*Bristol Club*, 1925, por Barradas; *Instale um Telefone*, 1930, por Botelho; *1ª Exposição Colonial Portuguesa*, 1934, por Kradolfer)) e das produções da Imprensa Libânio da Silva (Revista *Contemporânea*) – antes que o artista e cineasta Leitão de Barros assinalasse, após um estágio de artes gráficas em Frankenthal, na Alemanha, uma verdadeira revolução gráfica modernista no Magazine *O Notícias Ilustrado* (1928-1935), com largo recurso à fotografia e fotomontagem, ou *lettering* e imagens em diagonal, que os novos processos de rotogravura propiciavam

A actividade dos decoradores Ventura Júnior (*Salões do Automóvel* no Porto, entre 1933-37), Domingos e Lino do Nascimento e Landerset Simões, é igualmente assinalável,

assim como a produção de mobiliário, candeeiros e ornamentos das casas Jalco, do decorador João Alcobia, Olaio, Fábrica da Granja e Venâncio do Nascimento.

Os Tapetes de Beiriz, que, desde 1927, o desenhador José Fonseca criava com estilizações figurativas e padronagens abstractas, as porcelanas da Vista Alegre (particularmente as desenhadas por Ângelo Chuva), os vidros desenhados (desde 1929) por Jorge Barradas para a Companhia Industrial Portuguesa e suas fábricas na Marinha Grande, numerosas pratas e jóias disponíveis, entre os anos 20 e 40, nos ourives e joalheiros Leitão & Irmão em Lisboa (como o faqueiro «Fios» desenhado por Lalique e editado desde 1917), ou na Casa José Rosas no Porto, bem como as cerâmicas das Fábricas de Sacavém, Coimbra, Lusitânia, Condal e ElectroCerâmica, com moldes vindos de estrangeiro, constituem outras marcas relevantes neste breve inventário do Art Déco em Portugal (11). Porém, eles não podiam competir com a vasta importação de produtos de luxo, desde conjuntos completos de mobiliário de França e da Alemanha para hotéis e casinos, senão mesmo para residências particulares (12), e, sobretudo (como já antes, a partir de 1900, sucedera com os cristais *Art Nouveau* de Gallé, Daum e Loetz), e apesar do protecçãoismo económico imposto pelo ditador Salazar, dos cristais de Lalique, Sabino e Etling e das preciosas criselefantinas de Chiparus, largamente vendidos pelas ourivesarias de Lisboa e do Porto à alta-burguesia colonial e financeira.

DA CASA DE SERRALVES À COLECÇÃO BERARDO DE ART DÉCO

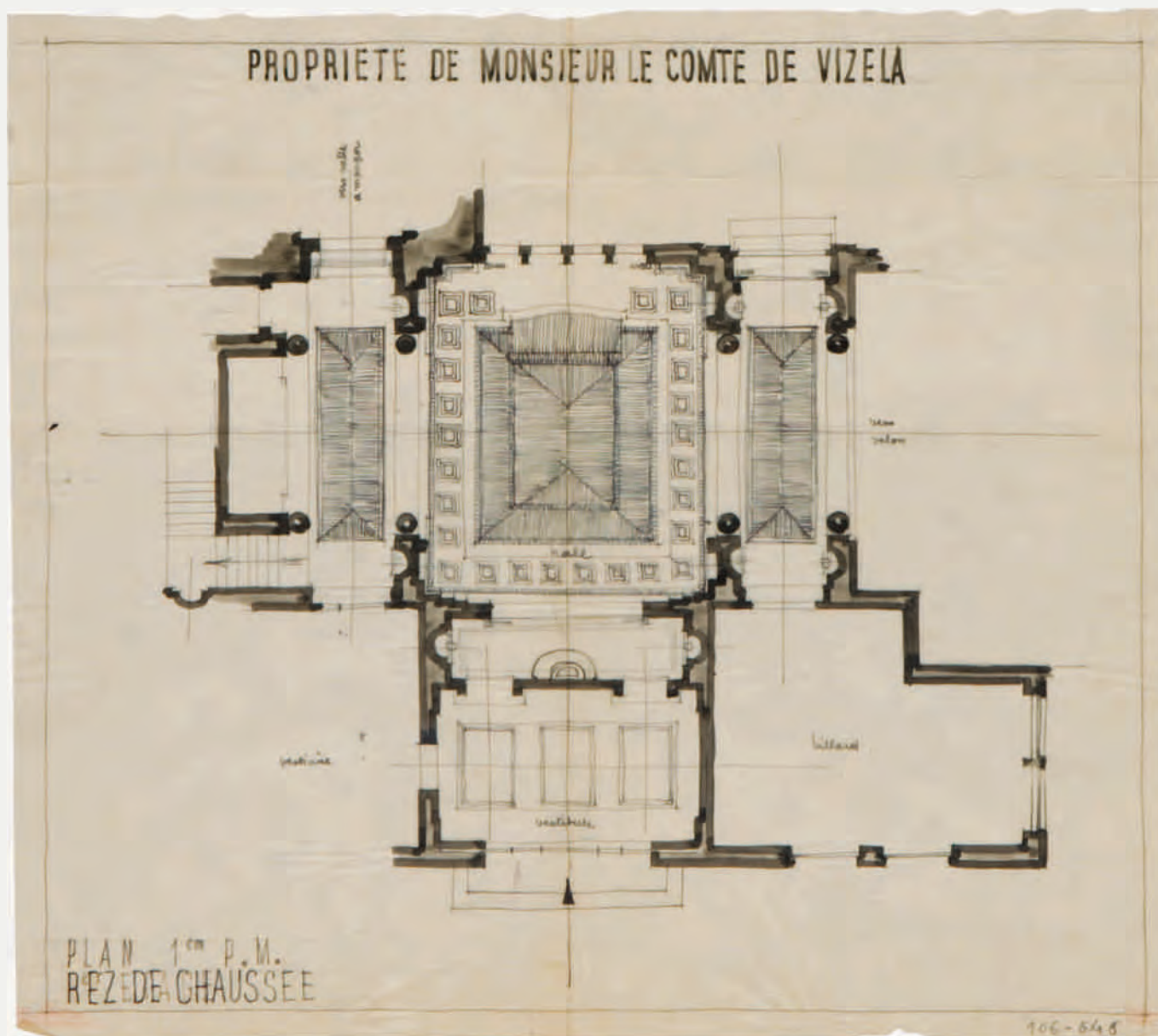
Contudo, foi na espantosa fábrica da Casa de Serralves que o Estilo Art Déco atingiu o apogeu em Portugal. As etapas fundamentais do projecto e edificação foram estabelecidas pelo Doutor António Cardoso, Professor da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, especialista na obra do arquitecto portuense Marques da Silva, que caracteriza como «certamente o primeiro dos modernos, em 14, com os Armazéns Nascimento» (13).

Deve-se a Carlos Alberto Cabral (1895-1968), 2º Conde de Vizela e riquíssimo industrial têxtil, a fabulosa moradia. Apaixonado pela cultura francesa, e deslumbrado com a Exposição parisiense de 1925, particularmente pelo precioso

Hôtel du Collectionneur de Ruhlmann, encarrega no mesmo ano o arquitecto Marques da Silva, também ele visitante atento do certame, de proceder a alterações da primitiva casa oitocentista, dotada de capela. Entre 1927 e 1929, o arquitecto projecta uma nova construção, de marcada axialidade, contudo, naquele ano, o programa será reconvertido e ampliado, após o alargamento do terreno disponível.

Em Dezembro de 1929 o Conde de Vizela escreve ao

arquitecto francês Charles Siclis, mostrando interesse em transformar a propriedade e sugerindo a «dissimulação das fachadas actuais por meio de corpos avançados que formariam um conjunto com a arquitectura da nova casa a edificar». Em Novembro de 1932, Siclis aprecia as fachadas da capela e da torre, «realizadas segundo a interpretação do meu arquitecto» (Marques da Silva), a fim de «fazer as correcções que julgue necessárias». Em Outubro de 1936, já demolida a casa pré-existente, Siclis, porventura afastado do projecto,



Atelier Ruhlmann

Planta do rés-do-chão - Casa de Serralves, c. 1930
Grafite e tinta-da-china sobre papel vegetal, 28,2 x 31,4 cm
Colecção Berardo, Inv. 106-646

pede fotografias da «magnifique villa», então em fase de finalização. Entretanto, já desde 1930 que a Casa Ruhlmann faz estudos de arquitectura e decoração de interiores, chegando a propor a vinda ao Porto do arquitecto Alfred Porteneuve, sobrinho do celebrado decorador e ebanista.

Apesar da autoria e direcção arquitectural de Marques da Silva, o papel de Ruhlmann (a quem o Conde de Vizela adquirira mobiliário e decorações para o seu apartamento parisiense e a sua Villa de Biarritz) é, desde 1930, condicionante da própria arquitectura da Casa de Serralves, desde logo pelo projecto do magnífico Hall. Após o falecimento de Ruhlmann em 1933, Porteneuve assegura a continuidade dos trabalhos, alterando o risco da escada e do Hall, visitando as obras em 1934-35, fazendo depois envios de desenhos de pavimentos, mármore para banheiras, nichos e vitrinas da sala de vestir e do quarto de Madame, e dos vestíbulos da entrada.

A eclosão da Guerra Civil de Espanha em 1936 não arrefece o entusiasmo do Conde, que solicita a Porteneuve o envio de «...toutes les choses d'un caractère particulier et précieux que vous aimez» e conta para o efeito com o apoio do seu colaborador Huet. Mas o deflagrar da Segunda Guerra Mundial atrasa os trabalhos: apesar da desmobilização de Porteneuve em 1941, a expedição do mobiliário e equipamentos é dificultada pela autorização das autoridades alemãs. Com o Conde instalado na Casa desde 1944, só nos finais de 1948 chegam a Portugal os móveis encomendados em Paris, que Silva Bruhns guardara desde 1939 – contudo, ironicamente, as crescentes dificuldades financeiras do Conde obrigam-no, nos meados dos Anos 50, a vender a Casa ao seu rival têxtil, Delfim Ferreira, Conde de Riba de Ave.

Ao seu termo, a Casa de Serralves articula-se numa magnífica moradia e capela Mallet-Stevensiana de dois andares, de coberturas planas, envolta por jardins e jogos de água de gosto Art Déco, desenhados pelo arquitecto paisagista Jacques Gréber. Encerrada pelos seus muros, e desenvolvendo-se a partir da *bow-window* térrea num longo eixo longitudinal que percorre o jardim e abre para a Foz, constitui um oásis de gosto francês, uma espécie de Xanadu em pleno Porto, e obra de referência indiscutível, sem dúvida a última grande

encomenda dos Mestres franceses do fabuloso Estilo Art Déco, que a II Guerra Mundial eclipsou.

O classicismo modernizado do seu Hall com alçado de dois andares, coração da Casa, determina o gosto que presidiu às restantes dependências. A decoração da Sala de Jantar, Hall, Salão, Vestíbulo e Sala de Bilhar couberam à Casa Ruhlmann, e completou-se o conjunto com mobiliário do próprio Ruhlmann (a mesa da Sala de Jantar e um magnífico Móvel-Bar), Raymond Subes (consola na mesma dependência) e Jules Leleu (cadeiras da Sala de Jantar), clarabóia, candeeiros e apliques de parede de Lalique, porta, bengaleiros e apliques de parede em ferro forjado retocado a ouro de Edgar Brandt, apliques em alabastro e metal de Ruhlmann, candeeiros e apliques de parede de Jean Perzel, tapetes de Da Silva Bruhns e, até, uma preciosa baixela em prata, ébano e lápis-lazúli de Jean Puiforcat – colecção que se dispersou nos Anos 70 (14).

Em Março de 1988, a então Comissão de Gestão da Casa de Serralves organizou a excelente Exposição *Casa de Serralves, Retrato de uma Época* (organização de António Cardoso, Manuel Real e Nuno Tasso de Sousa), dotada de completo catálogo: na ocasião, a par de documentação diversa, puderam admirar-se móveis, candeeiros, tapetes e adornos provenientes do recheio original da Casa, pertencentes às colecções Luís Pádua Ramos, Eurico Cabral e Ilídio Pinto.

Posteriormente, nos anos 90, por informação de José Berardo, a Fundação de Serralves adquiriu num leilão nova-iorquino a mobília original da Sala de Jantar, mesa de Ruhlmann e cadeirões estofados a tapeçaria de Leleu que, afortunadamente, se podem admirar hoje na Casa, a par da consola de Subes, da magnífica porta de Brandt, dos apliques originais de Ruhlmann e Perzel, da clarabóia de Lalique – e esperamos que a Fundação prossiga a sua política de aquisição das peças entretanto dispersas.

Foi neste cenário deslumbrante e mais que apropriado que, em 2006, se pôde admirar a Exposição da Colecção de Art Déco de José Berardo, então comissariada pelo reputado especialista Alastair Duncan.

Abrangendo um arco cronológico entre os Anos 20 e os Anos 40, a Colecção conta com um núcleo muito significativo de peças, das quais se destaca o mobiliário de, entre outros,

Rhulmann, Eillen Gray (o raríssimo *Lota Sofá* de 1935), Jules Leleu (a magnífica cama de casal dos Anos 20, os cadeirões com repousa-pés iribianos de 1923, o par de vitrinas e o armário com portas forradas a pergaminho dos Anos 30, o bar com porta de rebater em pau-rosa com embutidos em ébano e madrepérola dos Anos 30-40), Maurice Dufrêne (mesa auxiliar em ébano de Macassar, 1920-25), do veterano do *Art Nouveau* convertido ao novo gosto Louis Majorelle (cómoda em amboyna com puxadores circulares em marfim), do dotado príncipe Sigvard Bernadotte (um precioso móvel com respectivo faqueiro em prata), sem esquecer os requintados móveis e objectos lacados de Jean Dunand e peças iniciais do visionário e inclassificável Jean Royère, mais conotado com os Anos 50.

Além desta produção Art Déco, as vanguardas do modernismo-funcionalista encontram-se igualmente representadas através de um par dos célebres Cadeirões Wassily de Marcel Breuer (1925), em metal cromado e cabedal, cuja clareza se prolonga na Mesa em freixo desenhada por Alvar Aalto nos Anos 40.

No domínio dos metais, para além das pratas de Jean Puiforcat, destacam-se um par de biombos atribuídos a Paul Kiss e, no da escultura, o celebrado Urso Polar de François Pompon ou as requintadas criselefantinas de Demêtre Chiparus, sem esquecer, quanto aos têxteis, a magnífica produção de Da Silva Bruhns.

Conhecer esta Colecção é uma oportunidade única para admirar directamente o mais esplendoroso e elitista dos Estilos decorativos de entre as Duas Guerras.

N O T A S

(1) *Ancienne Collection Jacques Doucet, Mobilier Art Deco provenant du Studio Saint-James a Neuilly*, Paris, Hotel Drouot, Salle N° 1, le Mercredi 8 Novembre 1972.

(2) *Collection Karl Lagerfeld, Art. Deco*, Paris, Hotel Drouot, 21 Novembre 1975. O leilão incluiu Estampas, guaches e desenhos de Barbier, Buthaud, Cassandre, Csaky e Lepape, jóias de Fouquet e Templier, ourivesaria de Bloch-Eschwege, Desny, Hilbrun, O'kin, Sandoz, Turin e Vuitton, relógios e objectos de vitrine de Cartier, vidros e cristais de d'Argy-Rousseau, Daum, Lalique, Luce e Sabino, objectos de decoração de Adnet, Brandt, Cheuret, Dunand, Fauré, Perzel e Suisse, esculturas de Idenbaum, Kelety, Lambert-Rucki, Lamouredieu, Leyritz, Martel, Miklos e Petersen, mobiliário de Adnet, Breuer, Chareau, Cheuret, Dominique, Dunand, de Feure, Follot, Fréchet, Palyart, du Plantier, Printz, Prou, Ruhlmann e Sognot, e tapetes.

(3) Jean-Paul Bouillon, *Art Deco, 1903-1940*. Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1989.

(4) O Hotel, obra derradeira do arquitecto Pardal Monteiro e requintado edifício de Estilo Internacional, foi enriquecido por uma plêiade de artistas e decoradores. O grande Salão, decorado pela dupla de franceses Henry Samuel e Lucien Donnat, possui indubitáveis marcas Art Déco no seu mobiliário classicista, que se harmoniza com três magníficas tapeçarias figurando uma historia de amor entre centauros da autoria de Almada Negreiros, executadas na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre. O grafismo virtuoso e característico de Almada, evoluído nos seus anos 20 parisienses e nos anos 30 portugueses, possui indubitáveis marcas Art Déco, e pode ainda ser admirado num belo baixo-relevo inciso sobre mármore negro e pintado a ouro num Hall de passagem do Hotel. Como marcas do Estilo Art Déco, o Hotel possui ainda os painéis murais de marchetaria da antiga Sala de Jogo da autoria de Fred Kradolfer, bem como candeeiros de pé-alto fornecidos pela Casa Jalco. Ver Rui Afonso Santos, «O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994», Paulo Pereira (Direcção), *História da Arte Portuguesa*, Vol. III. Lisboa, Círculo de Leitores / Temas & Debates, 1995.

(5) O Pavilhão Principal foi riscado pelo arquitecto Fernando Batalha. João Eugénio de Morim foi o autor dos Pavilhões da Província de Benguela, do Bar-Dancing e do Monumento a Portugal Colonizador. Como artistas e desenhadores colaboraram na exposição Lafayette Costa, Armindo Casinhas, José Amado da Cunha, Alberto Frazão pereira, Francisco Paula Ferreira, França do Amaral, António Augusto Matos, Carlos Alves, Gabriel Reis e João Esteves.

(6) Rui Afonso Santos, *Franz Torka, Mestre do Art Déco em Portugal*. Lisboa: Estar Editora, 1996.

(7) José-Augusto França, *Amadeo & Almada*, Lisboa, Bertrand Editora, 1983.

(8) Alguns destes painéis podem admirar-se no Museu do Chiado/Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa.

(9) Ver Nota 7, *Infra*.

(10) Paulo Henriques, *Canto da Maya, Escultor*. Lisboa, Instituto Português do Património Cultural/Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

(11) Para mais informações sobre o Art Déco Em Portugal ver Rui Afonso Santos, «O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994» (Nota 4, *Infra*) e, do mesmo autor, «A Cadeira Contemporânea em Portugal», Cadeiras Portuguesas Contemporâneas/Portuguese Contemporary Chairs, Porto, Edições ASA, 2003.

(12) O palacete oitocentista neo-árabe de Ribeiro da Cunha, erguido em 1877 na Praça do Príncipe Real, possui no 1º andar um Salão Art Déco integralmente importado da Alemanha nos Anos 20.

(13) António Cardoso, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*. Porto, FAUP Publicações, 1997.

(14) Rui Afonso Santos, «Serralves Rewind», *L+ Arte*, nº18, Novembro de 2005.



A EXPOSIÇÃO DE PARIS DE 1925

THE 1925 PARIS EXPOSITION





JACQUES ADNET

Armário, anos 1930

Palissandro, pergaminho e espelho
79 x 150,5 x 46,5 cm

Bibliografia:

Bruno Foucart & Jean-Louis Gaillemín, *Les Décorateurs des Années 40*, Norma Editions, Paris, 1998, p. 61

Inv. 106-7

Cabinet, 1930s

Palisander, parchment and mirror
79 x 150.5 x 46.5 cm

Literature:

Bruno Foucart & Jean-Louis Gaillemín, *Les Décorateurs des Années 40*, Norma Editions, Paris, 1998, p. 61

Inv. 106-7



JEAN-MICHEL FRANK

Banqueta, anos 1930

Bronze dourado e cabedal
45 x 50 x 38 cm

Bibliografia: Leopold Diego Sanchez, *Jean-Michel Frank*,
Editions du Regard, Paris, 1980, p. 185

Inv. 106-95

Benche, 1930s

Gilded bronze and leather
45 x 50 x 38 cm

Literature: Leopold Diego Sanchez, *Jean-Michel Frank*,
Editions du Regard, Paris, 1980, p. 185

Inv. 106-95



ÉMILE-JACQUES RUHLMANN

Par de cadeirões, c.1935
Ébano de Macassar e cabedal
83 x 56 x 47,5 cm (cada)
França
Inv. 106-1, 106-2

Pair of armchairs, c.1935
Macassar ebony and leather
83 x 56 x 47.5 cm (each)
France
Inv. 106-1, 106-2



ÉMILE-JACQUES RUHLMANN

Conjunto de três cadeiras, c.1935

Ébano de Macassar e cabedal
89 x 48 x 51 cm (cada)

França

Inv. 106-3, 106-4, 106-5

Set of three straight chairs, c.1935

Macassar ebony and leather
89 x 48 x 51 cm (each)

France

Inv. 106-3, 106-4, 106-5



PAUL FOLLOT

Conjunto de seis peças estofadas para sala, 1920/1925

Madeira frutífera e tecido

Sofá: 89 x 143 x 90 cm

Cadeirões: 81 x 78 x 70 cm (cada)

Cadeiras sem braços: 90,5 x 48 x 51 cm (cada)

Mesa: 66,3 x 58 x 56 cm

Inv. 106-25, 106-26, 106-27, 106-28, 106-29, 106-30

Six-piece suite of salon furniture, 1920/1925

Fruitwood and fabric

Settee: 89 x 143 x 90 cm

Armchairs: 81 x 78 x 70 cm (each)

Side-chairs: 90.5 x 48 x 51 cm (each)

Table: 66.3 x 58 x 56 cm

Inv. 106-25, 106-26, 106-27, 106-28, 106-29, 106-30





MARIUS-ERNEST SABINO

Par de apliques, fim dos anos 1920/30

Vidro e metal
28 x 20 x 9,5 cm (cada)
Inv. 106-37, 106-38

Pair of wall sconces, late 1920s/30s

Glass and metal
28 x 20 x 9.5 cm (each)
Inv. 106-37, 106-38



RENÉ LALIQUE

Seis apliques, c.1940

Cristal e metal cromado
26 x 26 x 13 cm (cada)

Inv. 106-65, 106-66, 106-67
106-68, 106-69, 106-70

Six crystal wall sconces, c.1940

Crystal and chromed metal
26 x 26 x 13 cm (each)

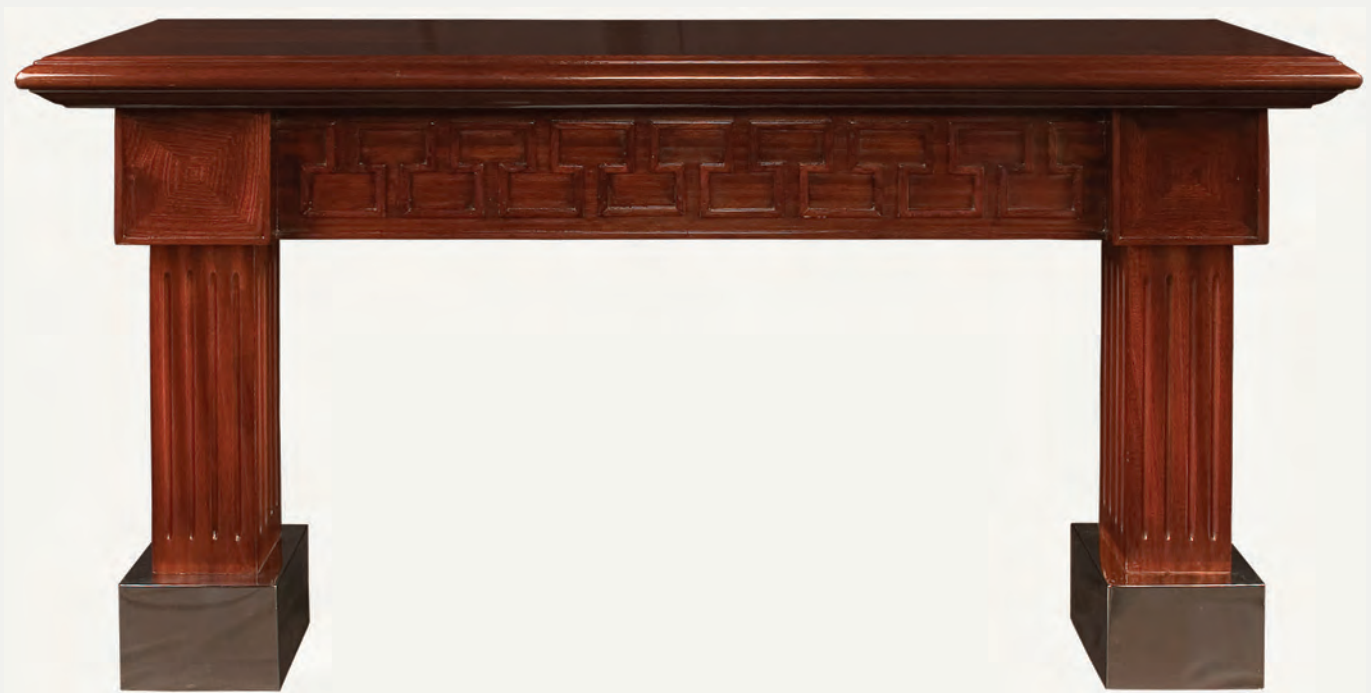
Inv. 106-65, 106-66, 106-67
106-68, 106-69, 106-70



ALFRED PORTENEUVE

Escritaninha de senhora (*secrétaire de dame*), meados a finais dos anos 1930
Ébano de Macassar, raiz de madeira frutífera e *galuchat* (pele de tubarão)
77,5 x 94 x 53 cm
Inv. 106-44

Lady's desk (*secrétaire de dame*), mid-late 1930s
Macassar ebony, burl fruitwood and *galuchat* (sharkskin)
77.5 x 94 x 53 cm
Inv. 106-44



JEAN-MICHEL FRANK

Par de consolas, c.1940

Madeira frutífera e metal cromado

91 x 167 x 50 cm (cada)

França

Inv. 106-54, 106-55

Pair of console tables, c.1940

Fruitwood and chromed metal

91 x 167 x 50 cm (each)

France

Inv. 106-54, 106-55



PAUL FOLLOT

Par de cadeirões (*bergères*), fim dos anos 1910 / início dos anos 1920
Nogueira e veludo
81 x 63,5 x 72,6 cm (cada)
Inv. 106-75, 106-76

A pair of armchairs (*bergères*), late 1910s / early 1920s
Walnut and velvet
81 x 63.5 x 72.6 cm (each)
Inv. 106-75, 106-76



PAUL FOLLOT

Par de cadeirões, c.1935

Mogno e cabedal
72,5 x 76 x 80 cm (cada)
Inv. 106-467, 106-468

Pair of armchairs, c.1935

Mahogany and leather
72.5 x 76 x 80 cm (each)
Inv. 106-467, 106-468



JULES LELEU

Escritaninha em meia-lua, 1935
Madeira frutífera, cabedal, metal cromado
72,5 x 139 x 55 cm
Inv. 106-224

Demi-lune desk, 1935
Fruitwood, leather and chromed metal
72.5 x 139 x 55 cm
Inv. 106-224



Atribuído a / Attributed to JACQUES ADNET

Mesa de apoio, provavelmente início dos anos 1930

Madeira frutífera, laca e pergaminho

66 x 53 x 25 cm

Inv. 106-83

Side table, probably early 1930s

Fruitwood, lacquer and parchment

66 x 53 x 25 cm

Inv. 106-83



ATTILIO FAGIOLI

Figura nua, c.1920

Mármore branco e preto

Figura: 61 x 44,3 x 42 cm

Pedestal: 112 x 45 x 45 cm

Inscrição: A. FAGIOLI

Inv. 106-242

Nude figure, c.1920

White and black marble

Figure: 61 x 44.3 x 42 cm

Pedestal: 112 x 45 x 45 cm

Inscribed: A. FAGIOLI

Inv. 106-242



PIERRE LE FAGUAYS

Figura alegórica, c.1930

Bronze
106 x 21 x 34 cm

Marcado: *P LE FAGUAYS* e *CIRE PERDUE*
e carimbo da fundição Susse Frères;
aplicação de placa com dedicatória:
*AUX DOCTEURS GASTON DURVILLE ET
ANDRÉ DURVILLE LA SOCIÉTÉ
NATURALISTE RECONNAISSANCE 27
NOVEMBRE 1931*

Inv. 106-93

Allegorical figure, c.1930

Bronze
106 x 21 x 34 cm

Marked: *P LE FAGUAYS* and *CIRE
PERDUE*, with the Susse Frères foundry
stamp; the applied plaque dedicated:
*AUX DOCTEURS GASTON DURVILLE ET
ANDRÉ DURVILLE LA SOCIÉTÉ
NATURALISTE RECONNAISSANCE 27
NOVEMBRE 1931*

Inv. 106-93

Pedestal, anos 1920

Ébano de Macassar
121,9 x 23,5 x 23,5 cm
França

Inv. 106-92

Pedestal, 1920s

Macassar ebony
121.9 x 23.5 x 23.5 cm
France

Inv. 106-92



RAPHAËL DELORME

Maqueta ou esboço preparatório, anos 1920

Aquarela e tinta preta sobre papel
19 x 46,5 cm

Inv. 106-203

Maquette or preparatory sketch, 1920s

Watercolour and black ink on paper
19 x 46.5 cm

Inv. 106-203



RAPHAËL DELORME

América / Oceania, anos 1920

Óleo sobre tela

178 x 173 cm

Inv. 106-201

America / Australasia, 1920s

Oil on canvas

178 x 173 cm

Inv. 106-201



RAPHAËL DELORME

Europa, anos 1920

Óleo sobre tela

178 x 173 cm

Assinado no canto inferior esquerdo: *RAPHAEL DELORME*

Inv. 106-202

Europe, 1920s

Oil on canvas

178 x 173 cm

Signed lower left: *RAPHAEL DELORME*

Inv. 106-202



RAPHAËL DELORME

África / Ásia, anos 1920

Óleo sobre tela
178 x 155 cm

Assinado no canto inferior direito: *RAPHAEL DELORME*

Inv. 106-200

Africa / Asia, 1920s

Oil on canvas
178 x 155 cm

Signed lower right: *RAPHAEL DELORME*

Inv. 106-200



RAPHAËL DELORME

Sem título, anos 1920

Óleo sobre madeira

39,4 x 24,1 cm

Assinatura no canto inferior direito: *RAPHAEL DELORME*

Inv. 106-98

Untitled, 1920s

Oil on wood

39.4 x 24.1 cm

Signed lower right: *RAPHAEL DELORME*

Inv. 106-98



ABRAHAM KROL

Bacanal com figuras nuas, c.1935

Litografia a cores

63,5 x 48,3 cm

Prova de artista sobre papel gofrado; assinado KROL a lápis e numerado VI/XV

Inv. 106-97

Bacchanalia with nude figures, c.1935

Lithograph in colours

63.5 x 48.3 cm

Artist's proof on embossed paper; signed KROL in pencil and numbered VI/XV

Inv. 106-97



FRANÇOIS POMPON

Ours Blanc (Urso-Polar), anos 1920

Bronze com patina negra

24 x 44 x 10 cm

Marcado: *POMPON*; com impressão pouco nítida de marca: *VALSUANI*

Inv. 106-107

Ours Blanc (Polar Bear), 1920s

Black-patinaed bronze

24 x 44 x 10 cm

Marked: *POMPON*; with indistinct impressed hallmark: *VALSUANI*

Inv. 106-107



HENRI MAX-BLONDAT

L'équilibre, 1925

Mármore
97 x 37 x 28 cm
Inv. 106-311

L'équilibre, 1925

Marble
97 x 37 x 28 cm
Inv. 106-311



LÉON JALLOT

Biombo/divisória com três painéis, anos 1920

Madeira lacada e folha de ouro
167,5 x 50,5 cm (cada painel)

Assinado no canto inferior direito: YVES

Inv. 106-126

Three-panel screen/room partition, 1920s

Lacquered wood and gold leaf
167.5 x 50.5 cm (each panel)

Signed lower right: YVES

Inv. 106-126



No estilo de / In the style of PAUL KISS

Armário e cobertura para radiador, c.1935

Raiz de madeira frutífera e ferro forjado

110,5 x 146 x 32 cm

Inv. 106-600

Cabinet and radiator cover, c.1935

Burl fruitwood and wrought iron

110.5 x 146 x 32 cm

Inv. 106-600



B. SELLIER

Jarra, c.1915

Faiança modelada e vidrada

38 x 22 x 20 cm

Assinada e numerada: B. SELLIER / 584

Inv. 106-128

Vase, c.1915

Moulded and glazed faience

38 x 22 x 20 cm

Signed and numbered: B. SELLIER / 584

Inv. 106-128



CAMILLE V. THARAUD

Jarra, fim dos anos 1920/início dos anos 1930

Porcelana

19 x Ø 25,5 cm

Carimbada com marca oval do estúdio

Inv. 106-266

Vase, late 1920s/early 1930s

Porcelain

19 x Ø 25.5 cm

With oval stamped studio's hallmark

Inv. 106-266



JACQUES ADNET

Cómoda, anos 1930
Pau-rosa e marfim
85 x 120,5 x 50,5 cm
Inv. 106-129

Commode, 1930s
Rosewood and ivory
85 x 120.5 x 50.5 cm
Inv. 106-129



JACQUES ADNET

Escrivaninha, provavelmente anos 1930
Pau-rosa do Brasil, cabedal e metal cromado
168 x 155 x 52,5 cm
Inv. 106-216

Desk, probably 1930s
Brazilian rosewood, leather and chromed metal
168 x 155 x 52.5 cm
Inv. 106-216



GABRIEL BEAUVAIS

Criança e cão, c. 1935

Faïence

43 x 45 x 14 cm

Assinado na base: *BEAUVAIS*; reverso com as marcas da firma: *EDITION KAZA, FRANCE*

França

Inv. 106-177

Child and dog, c. 1935

Glazed faïence

43 x 45 x 14 cm

Signed on base: *BEAUVAIS*; hallmarked underside: *EDITION KAZA, FRANCE*

France

Inv. 106-177



JACQUES ADNET

Caniche, anos 1920

Faiança
27 x 12 x 33 cm

Marcada com entalhe e numerada: *ADNET / 42*

Fabricada por Montreau, Paris

Inv. 106-184

Poodle, 1920s

Glazed faience
27 x 12 x 33 cm

Incised and numbered: *ADNET / 42*

Manufactured by Montreau, Paris

Inv. 106-184



CLAIRE-JEANNE-ROBERTE COLINET

Malabarista, anos 1920/30

Bronze dourado e marfim

51,5 x 30 x 21 cm

Inscrição no lado interior do pé direito: CJR COLINET

Bibliografia:

Bryan Catley, *Art Deco and other Figures*, Chancery House Publishing Co., 1978, p. 112

Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 354

Inv. 106-186

Juggler, 1920s/30s

Gilded bronze and ivory

51.5 x 30 x 21 cm

Inscribed on the right instep: CJR COLINET

Literature:

Bryan Catley, *Art Deco and other Figures*, Chancery House Publishing Co., 1978, p. 112.

Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 354

Inv. 106-186



ALFRED BOUCHER

Au But (No Fim), 1910

Bronze

46 x 52 x 35,5 cm

Fundido na Fundição Ferdinand Barbedienne, Paris

Inv. 106-272

Au But (To the End), 1910

Bronze

46 x 52 x 35,5 cm

Cast by Ferdinand Barbedienne Foundry, Paris

Inv. 106-272



JEAN PERZEL

Par de apliques, anos 1930

Metal dourado e vidro
15 x 41 x 18 cm (cada)

Inv. 106-194, 106-195

Pair of wall sconces, 1930s

Gilded metal and glass
15 x 41 x 18 cm (each)

Inv. 106-194, 106-195



PAUL KISS

Relógio de mesa

Ferro dourado patinado, vidro gravado a ácido e esmalte
30 x 35 x 15 cm
França
Inv. 106-427

Table clock

Gilded patined iron, acid etched glass and enamel
30 x 35 x 15 cm
France
Inv. 106-427



JEAN DUNAND

Mesa de apoio, c.1935

Laca preta e casca de ovo
39,5 x 29,5 x 29,5 cm

Inv. 106-223

Side table, c.1935

Black lacquer and eggshell
39.5 x 29.5 x 29.5 cm

Inv. 106-223



JACQUES ADNET

Escritinha de senhora (*secrétaire de dame*), c. 1935

Palissandro e pergaminho
86 x 76 x 51 cm (Escritinha)
66 x Ø 39 cm (banco)

Inv. 106-335, 106-336

Lady's desk (*secrétaire de dame*), c. 1935

Palisander and parchment
86 x 76 x 51 cm (desk)
66 x Ø 39 cm (stool)

Inv. 106-335, 106-336



JEAN-MICHEL FRANK

Bureau plat, anos 1930

Freixo
73,7 x 82,6 x 82,6 cm

Bibliografia: Um *bureau plat* semelhante em carvalho e cabedal está ilustrado em *Jean-Michel Frank, Décorateur de L'intérieur*, catálogo de exposição, Galerie Jacques de Vos, Paris, 9 Novembro – 30 Dezembro de 1995, p. 42.

Inv. 106-237

Bureau plat, 1930s

Ash wood
73.7 x 82.6 x 82.6 cm

Literature: A similar *bureau plat* in oak and leather is illustrated in *Jean-Michel Frank, Décorateur De L'intérieur*, exhibition catalogue, Galerie Jacques de Vos, Paris, 9 November – 30 December, 1995, p. 42.

Inv. 106-237



JEAN-MICHEL FRANK para / for Frank & Chanaux Company

Conjunto de três cadeiras, anos 1930

Mogno, palhinha e latão

91,4 x 34 x 62 cm (cada)

Marcadas: CHANAUX MADE IN FRANCE

Bibliografia: Ver modelos quase idênticos em Leopold Diego Sanchez, *Jean-Michel Frank*, Editions du Regard, Paris, 1980, pp. 186, 187

Inv. 106-238, 106-277, 106-278

Set of three chairs, 1930s

Mahogany, straw and brass

91.4 x 34 x 62 cm (each)

Branded: CHANAUX MADE IN FRANCE

Literature: See Leopold Diego Sanchez, *Jean-Michel Frank*, Editions du Regard, Paris, 1980, pp. 186, 187, for almost identical model

Inv. 106-238, 106-277, 106-278s



JOHANN-PHILIPP PREISS

Bat Dancer, anos 1920

Bronze pintado a frio, marfim e ónix
23,5 x 28,5 x 8,5 cm

Inv. 106-487

Bat Dancer, 1920s

Cold-painted bronze, ivory and onyx
23.5 x 28.5 x 8.5 cm

Inv. 106-487



JEAN-GABRIEL DOMERGUE

La Danseuse de Corde, 1931

Óleo sobre tela

63,5 x 53 cm

Assinado e datado no canto inferior direito: JEAN GABRIEL DOMERGUE 31; anotação a giz azul nas costas: SALON NATIONALE 31 "LA DANSEUSE DE CORDE"

Bibliografia: Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 369

Inv. 106-100

La Danseuse de Corde, 1931

Oil on canvas

63.5 x 53 cm

Signed and dated lower right: JEAN GABRIEL DOMERGUE 31; the reverse with notation in blue chalk: SALON NATIONALE 31 "LA DANSEUSE DE CORDE"

Literature: Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 369

Inv. 106-100



FERNAND MAILLAUD

Paisagem com banhistas nus, início do século XX

Óleo sobre painel

57,2 x 71,1 cm

Assinado no canto inferior direito: F. MAILLAUD

Escola Francesa

Inv. 106-99

Landscape with nude bathers, early 20th century

Oil on panel

57.2 x 71.1 cm

Signed lower right: F. MAILLAUD

French School

Inv. 106-99



EDOUARD BOULAINGHIER

Cena de jardim com figuras nuas, início do século XX

Óleo sobre tela

80 x 114 cm

Assinatura no canto inferior direito: E. BOULAINGHIER

Escola francesa

Inv. 106-244

Garden scene with nude figures, early 20th century

Oil on canvas

80 x 114 cm

Signed lower right: E. BOULAINGHIER

French school

Inv. 106-244



MAURICE DUFRÈNE

Mesa auxiliar, 1920/25
Ébano de Macassar
70 x 79 x 45,7 cm
Inv. 106-251

Occasional table, 1920-1925
Macassar ebony
70 x 79 x 45.7 cm
Inv. 106-251



RENÉ HERBST

Armário para bebidas, 1928
Madeira de caju e tubo de alumínio
100 x 95 x 40 cm
Inv. 106-312

Bar-cabinet, 1928
Cashew wood and aluminium tube
100 x 95 x 40 cm
Inv. 106-312



RENÉ LALIQUE

Beauvais, c.1935

Vidro

19,5 x 24 x 11,5 cm

Assinatura gravada por baixo: R. LALIQUE

França

Inv. 106-285

Beauvais, c.1935

Glass

19.5 x 24 x 11.5 cm

Etched signature underside: R. LALIQUE

France

Inv. 106-285



RENÉ LALIQUE

Le Jour et la Nuit, c.1926

Relógio sobre vidro transparente e fosco e metal prateado
38 x 32 x 12 cm
Assinado: R. LALIQUE

Bibliografia: Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 199

Inv. 106-375

Le Jour et la Nuit, c.1926

Clock in clear and frosted glass and silvered metal
38 x 32 x 12 cm
Signed: R. LALIQUE

Literature: Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 199

Inv. 106-375



GASTON PRIOU

Armário, 1935

Laca, óleo e folha de ouro
126 x 128 x 57 cm

Inv. 106-293

Cabinet, 1935

Lacquer, oil and gold leaf
126 x 128 x 57 cm

Inv. 106-293



No estilo de / In the style of EMILE-JACQUES RUHLMANN

Armário de canto, c.1930

Raiz de cerejeira, ébano, mogno e marfim
132 x 79 x 47 cm

Feito a partir de um modelo raro e importante de Emile-Jacques Ruhlmann
Inv. 106-349

Corner cabinet, c.1930

Burlnut cherrywood, ebony, mahogany and ivory
132 x 79 x 47 cm

Designed after an important and rare model by Emile-Jacques Ruhlmann
Inv. 106-349



DEMETRE CHIPARUS

Tanara, anos 1930

Bronze, marfim e mármore
41 x 66 x 20 cm

Marcado na saia: D. H. CHIPARUS

Inv. 106-50

Tanara, 1930s

Bronze, ivory and marble
41 x 66 x 20 cm

Marked on the skirt: D. H. CHIPARUS

Inv. 106-50



CURRINI

Duas raparigas

Mármore
Assinado: *CURRINI*
28 x 65 x 28 cm
Itália
Inv. 106-294

Two girls

Marble
28 x 65 x 28 cm
Signed: *CURRINI*
Italy
Inv. 106-294



PAUL ALBERT BESNARD

As banhistas, c. 1930

Óleo sobre tela

122 x 122 cm

França

Inv. 106-319

The bathers, c. 1930

Oil on canvas

122 x 122 cm

France

Inv. 106-319



GEORGES CRETTE

Sem título, c. 1935

Óleo sobre painel
166 x 149 cm

Inv. 106-417

Untitled, c. 1935

Oil on panel
166 x 149 cm

Inv. 106-417



DAUM FRÈRES & LOUIS MAJORELLE

Jarra, c.1935

Ferro forjado e *Paté-de-verre* (vidro fundido)

32 x 28 x 24,5 cm

Assinado na base: *DAUM; NANCY; MAJORELLE*

Inv. 106-351

Vase, c.1935

Wrought iron and *Paté-de-verre* (molten glass)

32 x 28 x 24.5 cm

Signed on base: *DAUM; NANCY; MAJORELLE*

Inv. 106-351



MULLER FRÈRES

Jarra, c.1920

Vidro camafeu

32 x Ø 19 cm

Assinado: MULLERFRES LUNEVILLE

Inv. 106-373

Vase, c.1920

Cameo glass

32 x Ø 19 cm

Signed: MULLERFRES LUNEVILLE

Inv. 106-373



FRIEDRICH GOLDSCHIEDER

Sísifo, c.1925

Terracota patinada e vidro fosco
84 x 37 x 26 cm
Inscrição no topo da base: *TURNERL*
Viena
Inv. 106-505

Sisyphus, c.1925

Patined terracotta and frosted glass
84 x 37 x 26 cm
Inscription on the top of the base: *TURNERL*
Vienna
Inv. 106-505



Par de lustres, anos 1920
Vidro moldado e metal cromado
103 x 56 x 56 cm (cada)
França
Inv. 106-182, 106-183

Pair of chandeliers, 1920s
Moulded glass and chromed metal
103 x 56 x 56 cm (each)
France
Inv. 106-182, 106-183



JACQUES ADNET

Cómoda, c.1940

Palissandro tingido e metal cromado

76 x 177 x 48 cm

França

Inv. 106-415

Commode, c.1940

Stained palisander and chromed metal

76 x 177 x 48 cm

France

Inv. 106-415



JACQUES-EMILE RUHLMANN & ALFRED PORTENEUVE

Armário biblioteca, c. 1935

Palissandro, mogno, vidro e metal cromado
175 x 235 x 46 cm

Assinado com assinatura de marca em diversos locais

Desenhado por Ruhlmann e Porteneuve e executado por Porteneuve

Inv. 106-607

Library cabinet, c. 1935

Palisander, mahogany, glass and chromed metal
175 x 235 x 46 cm

Signed with branded signature in several places

Designed by Ruhlmann and Porteneuve and executed by Porteneuve

Inv. 106-607



ROBERT-EUGÈNE PUGHEON

Le Cheval Libre, 1932

Litografia sobre papel
70 x 60 cm

Inscrição: ED. 55/200, DESSINÉ PAR PUGHEN
GRAVÉ PARA ANDRÉ MAILLART 1932

Inv. 106-508

Le Cheval Libre, 1932

Lithography on paper
70 x 60 cm

Inscription: ED. 55/200, DESSINÉ PAR PUGHEN
GRAVÉ PARA ANDRÉ MAILLART 1932

Inv. 106-508



EMILE QUENTIN-BRIN

Baigneurs sous bois, anos 1940

Óleo sobre tela
143 x 173 cm
França
Inv. 106-509

Baigneurs sous bois, 1940s

Oil on canvas
143 x 173 cm
France
Inv. 106-509



PROSPER COLMANT

Allegory, 1918

Óleo sobre tela

89 x 209 cm

Inv. 106-548

Allegory, 1918

Oil on canvas

89 x 209 cm

Inv. 106-548





AMADEO GENNARELLI

Praticando tiro com arco, 1930

Bronze

64 x 67 x 22 cm

Assinado e datado: A. GENNARELLI 1930; com carimbo da fundição LNJI

Inv. 106-153

Archery practice, 1930

Bronze

64 x 67 x 22 cm

Signed and dated: A. GENNARELLI 1930; with LNJI foundry stamp

Inv. 106-153



CANTO DA MAYA

Jeune femme

Palissandro do Brasil (Jacarandá)

49,5 x Ø 12,5 cm

Assinado e numerado: CANTO DA MAYA / 2

Inv. 106-608

Jeune femme

Brasilian palisander

49.5 x Ø 12.5 cm

Signed and numbered: CANTO DA MAYA / 2

Inv. 106-608



ERIC BAGGE

Armário, c.1935

Pau-rosa, mogno, ébano de Macassar, marfim e metal

91,5 x 98 x 45 cm

Inv. 106-534

Cabinet, c.1935

Rosewood, mahogany, Macassar ebony, ivory and metal

91.5 x 98 x 45 cm

Inv. 106-534



ERIC BAGGE

Armário biblioteca, c.1935

Pau-rosa, mogno, ébano de Macassar, marfim e metal
172 x 155 x 50 cm

Inv. 106-536

Library cabinet, c.1935

Rosewood, mahogany, Macassar ebony, ivory and metal
172 x 155 x 50 cm

Inv. 106-536



SÈVRES

Jarra

Porcelana pintada à mão

26 x Ø 28 cm

Marcada na base e numerada: SEVRES MILET / 22

França

Inv. 106-432

Vase

Hand painted porcelain

26 x Ø 28 cm

Marked on base and numbered: SEVRES MILET / 22

France

Inv. 106-432



GEORGES LAVROFF

Stalking Panther

Ébano e ébano de Macassar

27 x 15 x 78,5 cm

Inv. 106-584

Stalking panther

Ebony and Macassar ebony

27 x 15 x 78.5 cm

Inv. 106-584



PAUL PHILIPPE

The tambourine dancer, c.1925

Bronze dourado, marfim e ónix
40 x 10 x 9 cm

Inv. 106-545

The tambourine dancer, c.1925

Gilded bronze, ivory and onyx
40 x 10 x 9 cm

Inv. 106-545



PIERRE LE FAGUAYS

Menina segurando fantoches (Pierrot e Arlequim), anos 1930

Bronze dourado e ónix

49 x 17,5 x 9 cm

Inv. 106-556

Girl holding puppets (Pierrot and Arlequim), 1930's

Gilded bronze and onyx

49 x 17.5 x 9 cm

Inv. 106-556

Porto le 3. Décembre 1931

Mr. Rubimann

Paris

Cher Monsieur

chargé par mon client Mr. le Comte de Vizella, j'ai l'honneur
de vous remettre, ci-joint le plan et les coupes de son
Hotel —

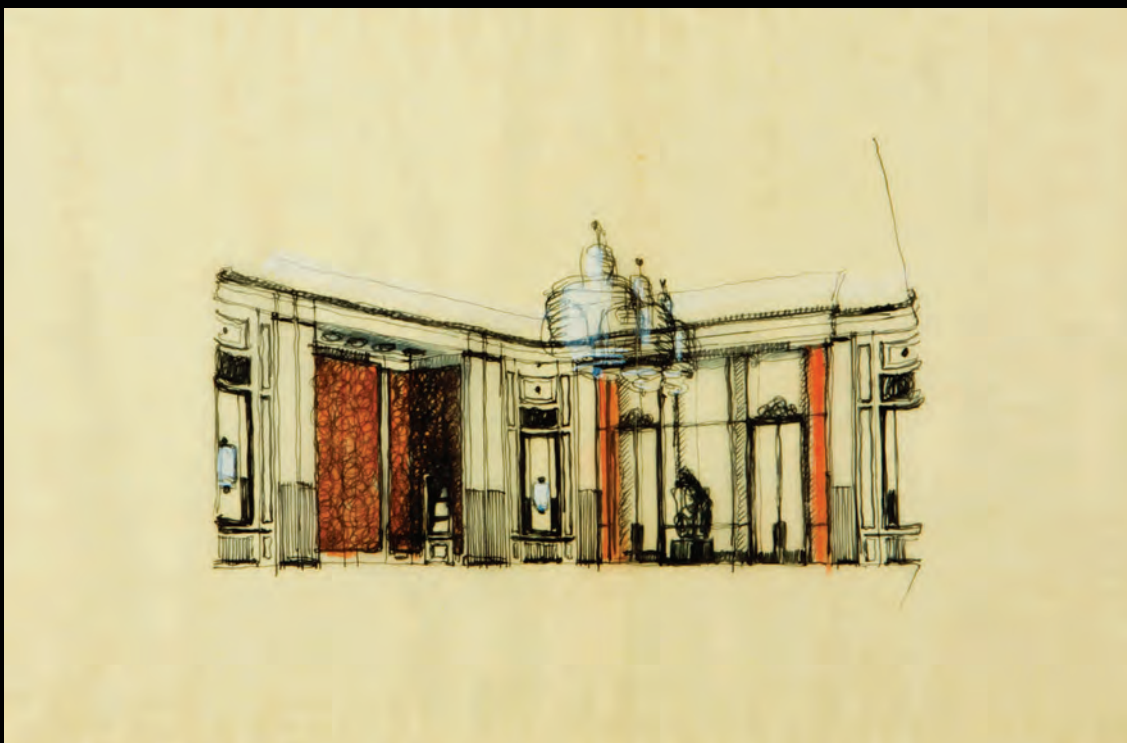
Dans les dessins, j'ai indiqué les côtes de l'ouvrage
exécuté avec les dimensions qu'il a. L'état de
la construction étant en gros-œuvre, ces dimensions
sont à quelque centimètre près, d'autant plus que
la maçonnerie de granit, dans la quelle est faite la
construction, permet d'ajouter ou retrancher, si l'on
a bien besoin, quelques petits centimètres.

Les travaux qui ne sont pas exécutés, quoique ay-
ant les côtes amorcées dans les dessins, n'ont pas
été cotés.

S'il vous manquera quelques autres indications je
me fais un plaisir de les donner —

Recevez Mr. l'expression de mes meilleurs
sentiments

J. Marques de F. / va
A. D. P. F.



ATELIER RUHLMANN

Desenho arquitectónico - Casa de Serralves, c.1930

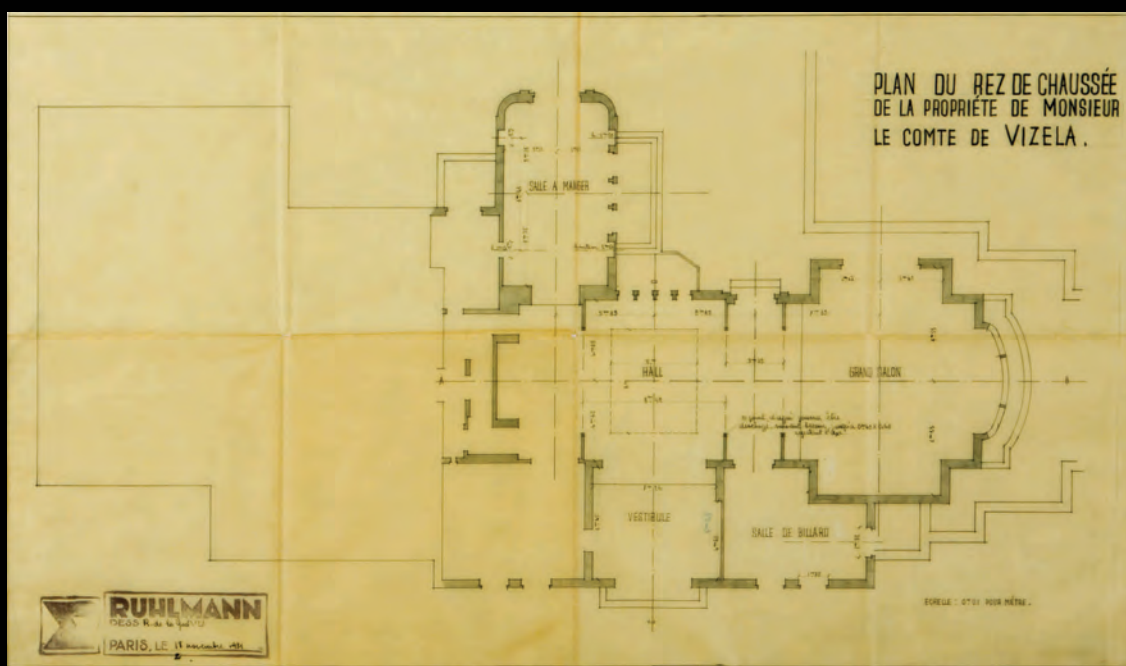
Aquarela e tinta sobre papel vegetal
20 x 30,5 cm

Inv. 106-491

Architectural drawing - Casa de Serralves, c.1930

Watercolour and ink on tracing-paper
20 x 30.5 cm

Inv. 106-491



ATELIER RUHLMANN

Planta do rés do chão - Casa de Serralves, c.1930

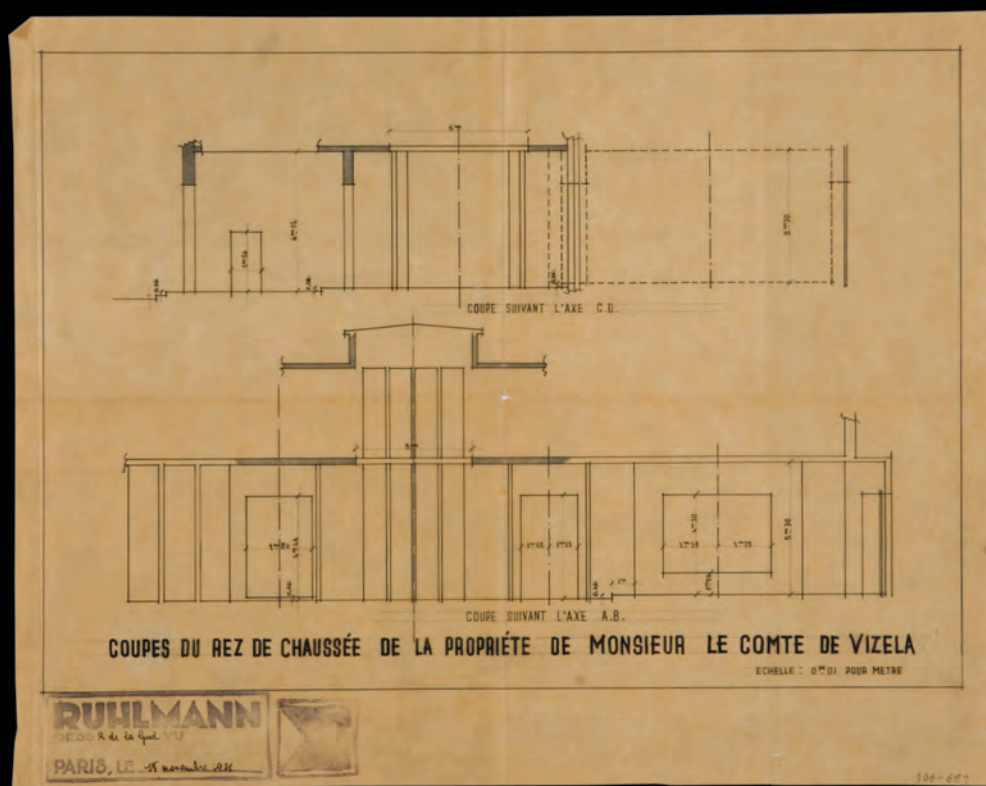
Grafite sobre papel vegetal
38 x 66,5 cm

Inv. 106-497

Ground floor plan - Casa de Serralves, c.1930

Graphite on tracing-paper
38 x 66.5 cm

Inv. 106-497



ATELIER RUHLMANN

Cortes do rés-do-chão - Casa de Serralves, 1931

Grafite e tinta-da-china sobre papel vegetal

33,5 x 42,9 cm

Carimbo do atelier Ruhlmann, 18 de Novembro de 1931

Inv. 106-651

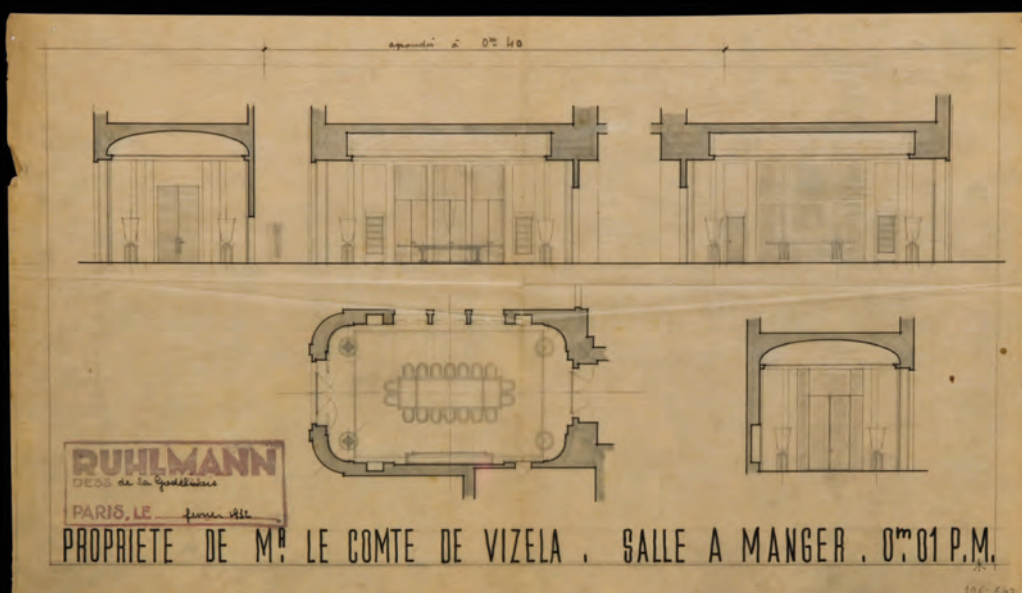
Cross section's of the ground floor - Casa de Serralves, 1931

Graphite and indian ink on tracing-paper

33.5 x 42.9 cm

Stamp of Ruhlmann atelier, 18 November 1931

Inv. 106-651



ATELIER RUHLMANN

Planta da sala de jantar - Casa de Serralves, 1932

Grafite e tinta sobre papel vegetal

25,3 x 44,6 cm

Carimbo do atelier Ruhlmann, Fevereiro de 1932

Inv. 106-642

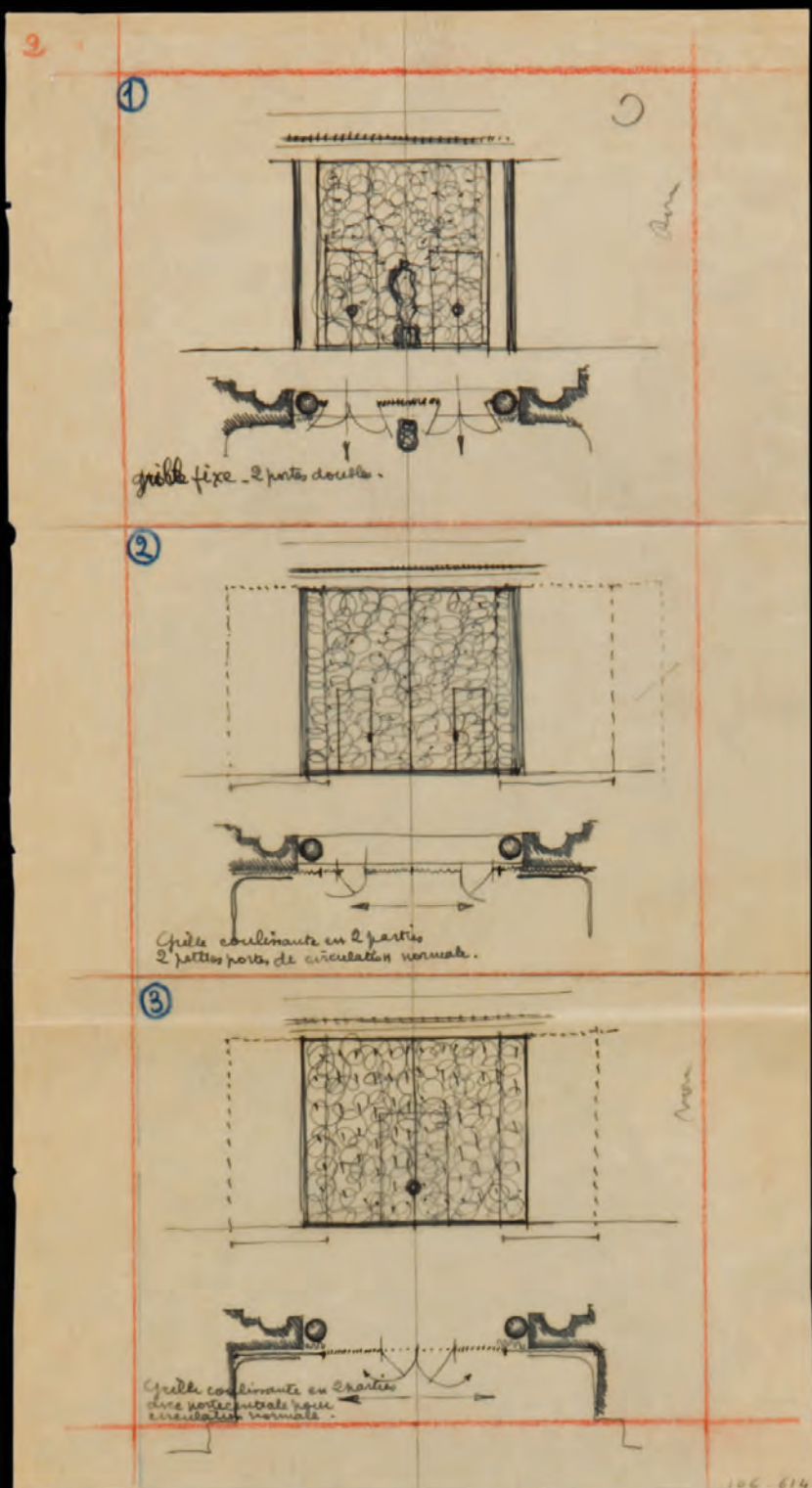
Plan of the living room - Casa de Serralves, 1932

Graphite and ink on tracing-paper

25.3 x 44.6 cm

Stamp of Ruhlmann atelier, February 1932

Inv. 106-642



ATELIER RUHLMANN

Estudo do portão - Casa de Serralves, c.1930

Grafite e tinta sobre papel vegetal

36,4 x 19,7 cm

Inv. 106-614

Study for the gate - Casa de Serralves, c.1930

Graphite and ink on tracing-paper

36.4 x 19.7 cm

Inv. 106-614



AS MUITAS FACES DO ART DÉCO

THE MANY FACES OF ART DECO





BAFICO

Terrina, anos 1920/30

Casquinha e baquelite

15 x 27 x 19 cm

Marcado: *Bafico*

Inv. 106-45

Tureen, 1920/30s

Silver-plated metal and bakelite

15 x 27 x 19 cm

Stamped: *Bafico*

Inv. 106-45



DAUM FRÈRES

Candeeiro de mesa, anos 1920

Vidro opalino e casquinha

56,5 x 27 x 12,5 cm

Abajur com assinatura gravada: *DAUM NANCY*

Inv. 106-180

Table lamp, 1920s

Opal glass and silver-plated metal

56.5 x 27 x 12.5 cm

The shade with etched signature: *DAUM NANCY*

Inv. 106-180



STROMBERG HYTTAN

Taça para centro de mesa, provavelmente fim dos anos 1940

Cristal e prata

16,5 x 30,5 x 11 cm

Marcado: *STROMBERG HYTTAN* e numerado 13999

Inv. 106-48

Centrepiece bowl, Probably late 1940s

Crystal and silver

16.5 x 30.5 x 11 cm

Stamped: *STROMBERG HYTTAN* and numbered 13999

Inv. 106-48



BACCARAT

Balde de gelo, anos 1930

Cristal e prata
22,5 x Ø 19,7 cm (diâmetro da borda superior)
Marca circular de contraste da firma, gravada com stêncil
Inv. 106-91

Ice bucket, 1930s

Crystal and silver
22.5 x Ø 19.7 cm (diameter of upper rim)
With circular stencilled firm's hallmark
Inv. 106-91



BRUNO ZACH

Messilla Debonaire, anos 1920

Bronze, marfim, ónix e mármore Belga preto
48 x 41 x 11 cm

Assinado: *BRUNO ZACH*

Inv. 106-49

Messilla Debonaire, 1920s

Bronze, ivory, onyx and black Belgian marble
48 x 41 x 11 cm

Signed: *BRUNO ZACH*

Inv. 106-49



Atribuído a / Attributed to PAUL-ETIENNE SAIN & HENRI-TAMBUTTE

Diana a deusa da caça, anos 1930

Laca sobre painel de madeira

73,7 x 49,5 cm

França

Inv. 106-51

Diana the huntress, 1930s

Lacquer on wood panel

73.7 x 49.5 cm

France

Inv. 106-51



GIOVANNI (GIO) PONTI

Armário para bebidas, provavelmente fim dos anos 1940

Sicómoro, folheados de madeira frutífera e metal cromado
96 x 80 x 30 cm

Inv. 106-85

Bar-cabinet, probably late 1940s

Sycamore, fruitwood veneers and chromed metal
96 x 80 x 30 cm

Inv. 106-85



LOUIS MAJORELLE

Par de cadeiras, c.1925

Mogno, madeira frutífera e cabedal

95,5 x 47,5 x 56 cm (cada)

Inv. 106-542, 106-543

Pair of chairs, c.1925

Mahogany, fruitwood and leather

95.5 x 47.5 x 56 cm (each)

Inv. 106-542, 106-543



Atribuído a / Attributed to RENÉ DROUET

Armário (*meuble d'appui*), provavelmente fim dos anos 1930
 Ébano de Macassar, pau-cetim, marfim e folha de ouro
 155 x 139 x 54,5 cm
 Inv. 106-89

Cabinet (*meuble d'appui*), probably late 1930s
 Macassar ebony, satinwood, ivory and gold leaf
 155 x 139 x 54.5 cm
 Inv. 106-89



Atribuído a / Attributed to RENÉ DROUET

Escrivaninha com tampo de rebater (*secrétaire a abattant*), provavelmente fim dos anos 1930

Ébano de Macassar, pau-cetim, folha de ouro, cabedal e vidro
151 x 72 x 45 cm

Inv. 106-90

Fall-front desk (*secrétaire a abattant*), probably late 1930s

Macassar ebony, satinwood, gold leaf, leather and glass
151 x 72 x 45 cm

Inv. 106-90



GEORGES CHAMPION

Conjunto de sala de jantar composto por 10 peças, c.1926

Limoeiro, folheados de ébano e metal dourado

Cadeiras: 73 x 55,5 x 48 cm (cada)

Mesa: 75 x 211 x 105,4 cm

Aparador: 120,7 x 150 x 48 cm

Exposto: Salon d'Automne, Paris, 1926

Bibliografia: *Mobilier et Décoration*, Dezembro, 1926, p. 165

Inv. 106-109, 106-110, 106-111, 106-112, 106-113,
106-114, 106-115, 106-116, 106-117, 106-219

Ten-piece suite of dining room furniture, c.1926

Lemonwood, ebony veneers and gilded metal

Chairs: 73 x 55.5 x 48 cm (each)

Table: 75 x 211 x 105.4 cm

Buffet: 120.7 x 150 x 48 cm

Exhibited: Salon d'Automne, Paris, 1926

Literature: *Mobilier et Décoration*, December, 1926, p. 165

Inv. 106-109, 106-110, 106-111, 106-112, 106-113,
106-114, 106-115, 106-116, 106-117, 106-219





MARIUS-ERNEST SABINO

Luminaire, anos 1920

Vidro e metal prateado

24 x 15,5 x 8,5 cm

Vidro com assinatura moldada: *SABINO*

Inv. 106-82

Luminaire, 1920s

Glass and silvered metal

24 x 15.5 x 8.5 cm

Glass with moulded signature: *SABINO*

Inv. 106-82



JEAN PERZEL

Três apliques, anos 1930

Vidro fosco e metal dourado
23 x 29 x 7 cm (cada)

Armações marcadas: *PERZEL*

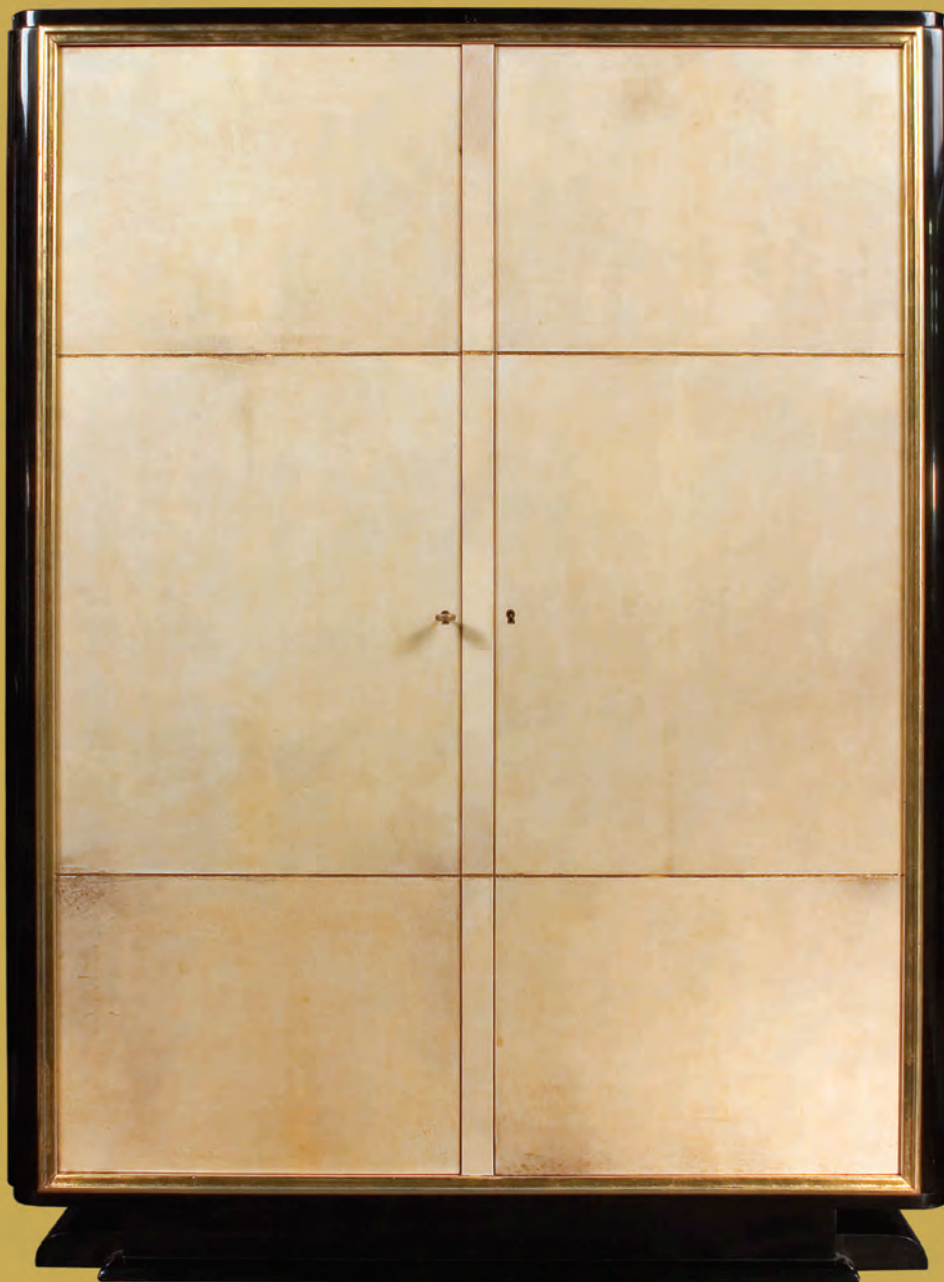
Inv. 106-118, 106-119, 106-120

Three wall sconces, 1930s

Frosted glass and gilded metal
23 x 29 x 7 cm (each)

The mounts impressed: *PERZEL*

Inv. 106-118, 106-119, 106-120



Atribuído a / Attributed to JACQUES ADNET

Armário (meuble d'appui), anos 1930

Madeira lacada, pergaminho e metal dourado
160 x 120 x 40 cm

Inv. 106-124

Cabinet (meuble d'appui), 1930s

Lacquered wood, parchment, and gilded metal
160 x 120 x 40 cm

Inv. 106-124



Atribuído a / Attributed to JACQUES ADNET

Armário, anos 1930

Madeira lacada, pergaminho e metal dourado
75 x 95 x 35 cm

Inv. 106-123

Cabinet, 1930s

Lacquered wood, parchment and gilded metal
75 x 95 x 35 cm

Inv. 106-123



BOCH FRÈRES

Jarra, fim dos anos 1920

Barro vidrado e casquinha
31 x 27 x 13 cm

Reverso com carimbo redondo da firma e numerado 1051

Inv. 106-127

Vase, late 1920s

Glazed earthenware and silver-plated metal
31 x 27 x 13 cm

The underside with firm's circular imprint and numbered 1051

Inv. 106-127



F. BICHOFF

Base para candeeiro de mesa, anos 1920

Faiança
46 x 37 x 11 cm

Reverso com assinatura a tinta: *F. BICHOFF FRANCE*

França

Inv. 106-172

Table lamp base, 1920s

Glazed faience
46 x 37 x 11 cm

The underside signed in ink: *F. BICHOFF FRANCE*

France

Inv. 106-172



ROYAL DUX

The Musician, anos 1920

Porcelana pintada à mão

53 x 27 x 27 cm

Com aplicação de logotipo triangular cor-de-rosa e numerada: 14148 15

Inv. 106-138

The Musician, 1920s

Hand-painted porcelain

53 x 27 x 27 cm

With applied triangular pink logo, numbered: 14148 15

Inv. 106-138



ROYAL DUX

The Chorus Line, anos 1920

Porcelana pintada à mão

40 x 30 x 16,5 cm

Com aplicação de logotipo triangular cor-de-rosa e numerada: 30994

Inv. 106-139

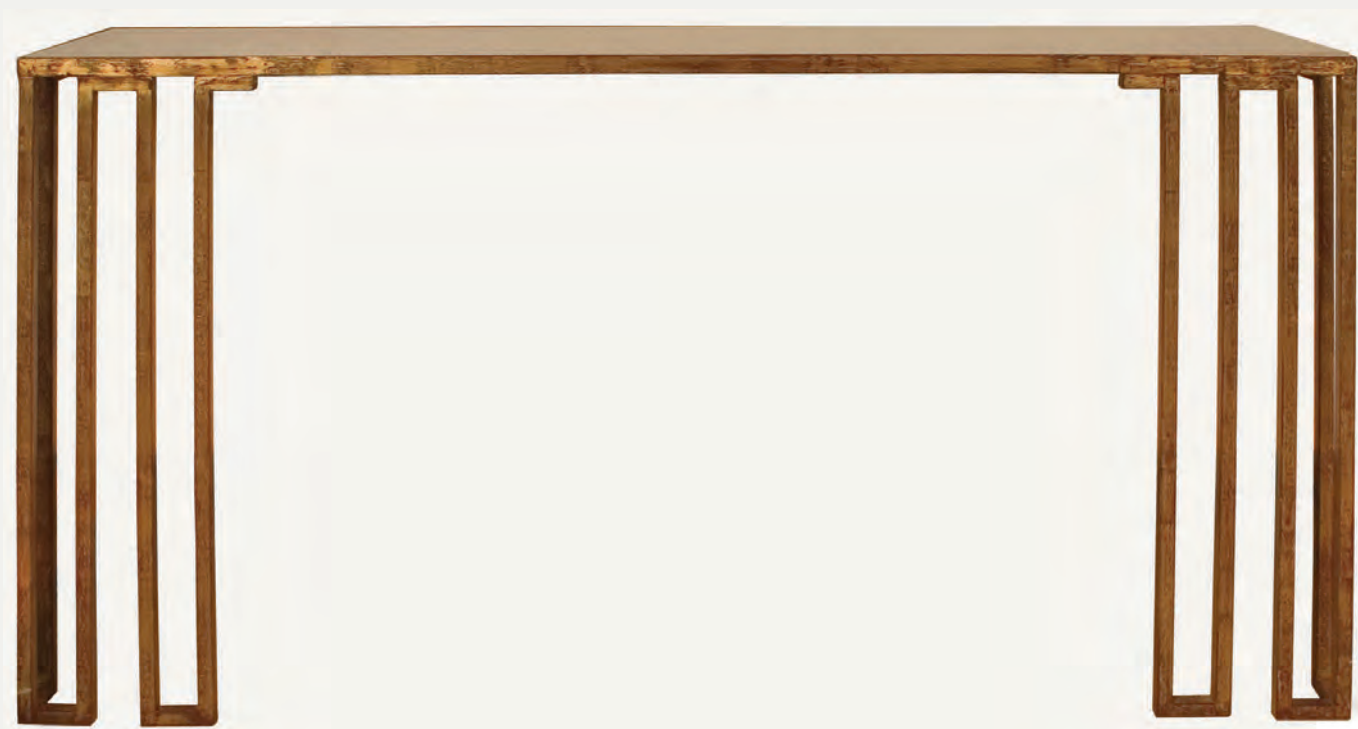
The Chorus Line, 1920s

Hand-painted porcelain

40 x 30 x 16.5 cm

With applied triangular pink logo, and numbered: 30994

Inv. 106-139



JEAN ROYÈRE

Par de consolas

Ferro dourado e mármore
88,5 x 160 x 35 cm (cada)
França

Inv. 106-145, 106-146

Pair of console tables

Gilded iron and marble
88.5 x 160 x 35 cm (each)
France

Inv. 106-145, 106-146



DOMINIQUE

Escrivaninha, 1935

Pau-rosa e metal cromado
76,5 x 142 x 70 cm

França

Inv. 106-217

Desk, 1935

Rosewood and chromed metal
76.5 x 142 x 70 cm

France

Inv. 106-217



ERNST MORITZ GEYGER

Figura de arqueiro, anos 1920

Bronze

60 x 36 x 19 cm

Fundido na fundição H. Gladenbeck & Sohn

Assinado: E. M. GEYGER fec.; e AKT.GES. vorm H. GLADENBECK u. SOHN BERLIN-FRIEDRICHSHAGEN

Inv. 106-187

Figure of an archer, 1920s

Bronze

60 x 36 x 19 cm

Cast by the H. Gladenbeck & Sohn foundry

Signed: E. M. GEYGER fec.; and AKT.GES. vorm H. GLADENBECK u. SOHN BERLIN-FRIEDRICHSHAGEN

Inv. 106-187



AMADEO GENNARELLI

Figura com pomba, anos 1920

Bronze prateado e mármore preto belga

86,4 x 33 x 29,5 cm

Assinado na base

Bibliografia:

Bryan Catley, *Art Deco and other Figures*, Chancery House Publishing Co., 1978, p. 151

Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 383

Inv. 106-259

The Pigeon Carrier, 1920s

Silvered-bronze and black belgian marble

86.4 x 33 x 29.5 cm

Signed on the base

Literature:

Bryan Catley, *Art Deco and other Figures*, Chancery House Publishing Co., 1978, p. 151

Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 383

Inv. 106-259



O Mito de Sísifo, anos 1920/30

Vidro esculpido, latão e aço

45,7 x 157 x 19,5 cm

Marcado: J.C.A.

Inv. 106-174

The Myth of Sisyphus, 1920s/30s

Carved glass, brass and steel

45.7 x 157 x 19.5 cm

Marked: J.C.A.

Inv. 106-174



PAUL MILET para / for Sèvres

Prato com pés, c.1930

Faiança
6,5 x Ø 30,5 cm

Marca redonda sob o vidrado: *PM SEVRES*

Inv. 106-185

Footed dish, c.1930

Glazed faience
6.5 x Ø 30.5 cm

Circular underglaze imprint: *PM SEVRES*

Inv. 106-185



MARIUS-ERNEST SABINO

Par de apliques, finais dos anos 1920/30

Vidro e metal prateado

40 x 16,5 x 10,5 cm (cada)

Assinatura moldada: *SABINO FRANCE*

Inv. 106-192, 106-193

Pair of wall sconces, late 1920s/30s

Glass and silvered-metal

40 x 16,5 x 10,5 cm (each)

Moulded signature: *SABINO FRANCE*

Inv. 106-192, 106-193



MARIUS-ERNEST SABINO

Candeeiro de mesa ou para pilar de corrimão, anos 1920

Vidro moldado e metal prateado
65 x 19,5 x 19,5 cm

Vidro com assinatura moldada: *SABINO FRANCE*

Inv. 106-234

Table lamp or newel post, 1920s

Moulded glass and silver-plated metal
65 x 19.5 x 19.5 cm

The glass with moulded signature: *SABINO FRANCE*

Inv. 106-234



SUSSE FRÈRES

Icarus, c.1935

Terracota
39,5 x 27 x 8,5 cm

Marcas da firma Susse Frères e Atelier no molde
Inv. 106-196

Icarus, c.1935

Terracotta
39.5 x 27 x 8.5 cm

Susse Frères and Atelier marks in the mould
Inv. 106-196



LENCI
a partir de um modelo de / from a model by
HELEN KÖNIG SCAVINI

Mama Sirena, anos 1920

Faiança pintada à mão
 34 x 22 x 33 cm

Marcada: *LENCI MADE IN ITALY*; com monograma da decoradora
 entalhado e o número 135
 Itália

Bibliografia: Ver modelos semelhantes em Alfonso Panzetta, *Le Ceramiche Lenci*, 1928-1964, Catalogo Generale dall'archivio storico della
 manifattura (Archivi di arti decorative)

Inv. 106-197

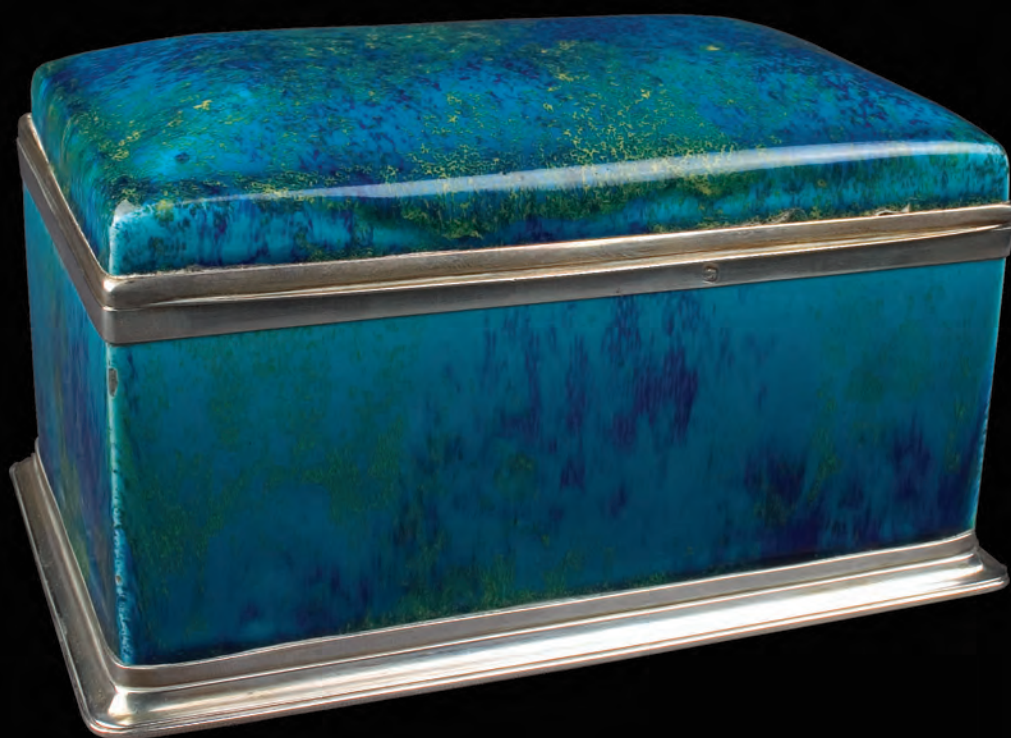
Mama Sirena, 1920s

Hand-painted and glazed faience
 34 x 22 x 33 cm

Stamped: *LENCI MADE IN ITALY*; with incised conjoined decorator's
 monogram and 135
 Italy

Literature: See Alfonso Panzetta, *Le Ceramiche Lenci*, 1928-1964,
 Catalogo Generale dall'archivio storico della manifattura (Archivi di arti
 decorative), for similar models

Inv. 106-197



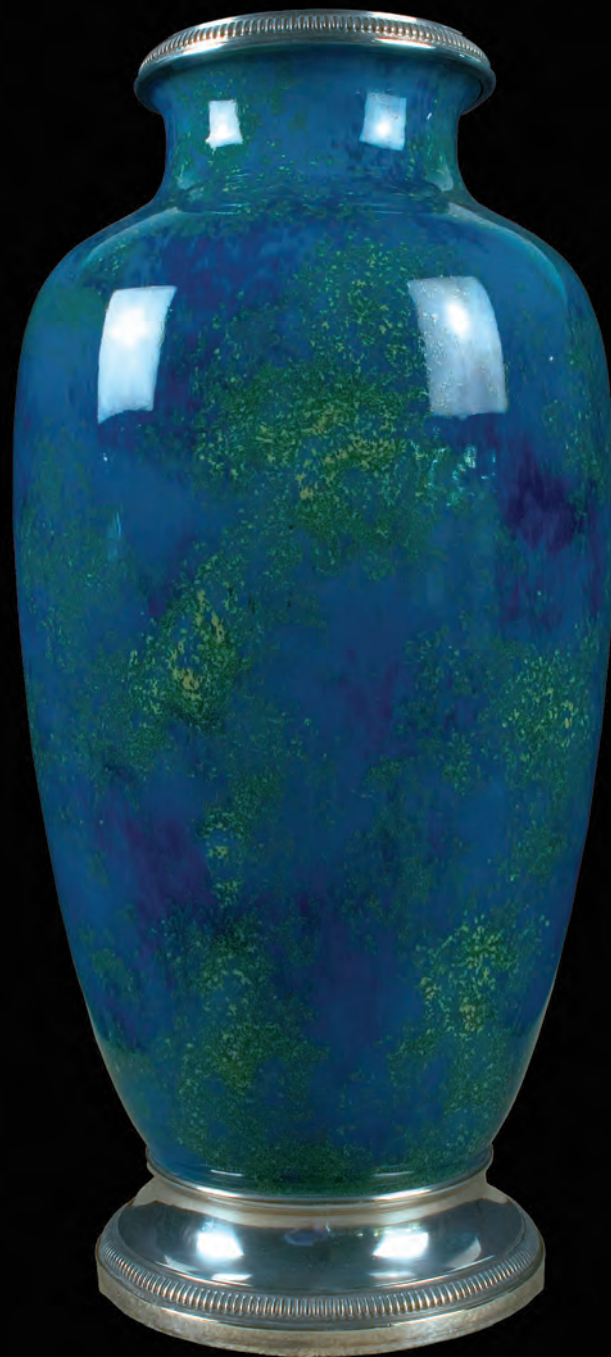
MANUFACTURE NATIONAL DE SÈVRES

Guarda-jóias, 1920

Faiança e prata
9 x 16,5 x 10,5 cm
Prata e cerâmica marcadas
França
Inv. 106-226

Jewellery box, 1920

Glazed faience and silver
9 x 16.5 x 10.5 cm
Silver and faience marked
France
Inv. 106-226



MANUFACTURE NATIONAL DE SÈVRES

Jarra, 1920
Faiença e prata
42,5 x Ø 20 cm
Marcado
França
Inv. 106-225

Vase, 1920
Glazed faience and silver
42.5 x Ø 20 cm
Marked
France
Inv. 106-225



ERTE (ROMAIN DE TIRTOFF)

Le Jeune Homme Der Tringling (?), c.1920

Aquarela sobre papel

32 x 22 cm

Assinado: ERTÉ; costas com a anotação: ERTÉ ROMAIN DE TIRTOFF

No. 647 *Le Jeune Homme Der Tringling Composition Originale*

Inv. 106-229

Le Jeune Homme Der Tringling (?), c.1920

Watercolour on paper

32 x 22 cm

Signed : ERTÉ; the reverse with the notation: ERTÉ ROMAIN DE TIRTOFF

No. 647 *Le Jeune Homme Der Tringling Composition Originale*

Inv. 106-229



JEAN COCTEAU

Profil d'Ange, c.1956

Gráfica sobre papel

26 x 20 cm

Com carimbo do atelier no canto inferior esquerdo

Inv. 106-232

Profil d'Ange, c.1956

Graphite on paper

26 x 20 cm

With atelier stamp at lower left corner

Inv. 106-232



RAOUL DUFY para / for Bianchini-Férier

Summer flowers, anos 1920

Lápis e aguarela sobre papel

65 x 50 cm

Carimbado com as iniciais do artista RD no canto inferior direito
Lyon, França

Bibliografia: GUILLON-LAFFAILLE, FANNY. *Raoul Dufy: Catalogue raisonné. Les Dessins, Volume 1*. 1991. Wraps in dust-jacket. p. 351

Inv. 106-84

Summer flowers, 1920s

Pencil and watercolor on paper

65 x 50 cm

Stamped with the artist's initials RD at lower right
Lyon, France

Literature: GUILLON-LAFFAILLE, FANNY. *Raoul Dufy: Catalogue raisonné. Les Dessins, Volume 1*. 1991. Wraps in dust-jacket. p. 351

Inv. 106-84



RENÉ LALIQUE

Sem título, c. 1930

Óleo sobre tela

60,5 x 90,5 x 2,5 cm

França

Inv. 106-318

Untitled, c. 1930

Oil on canvas

60.5 x 90.5 x 2.5 cm

France

Inv. 106-318



Sem título, anos 1920
Nogueira esculpida em alto-relevo
113 x 71 cm
Provavelmente francesa
Inv. 106-236

Untitled, 1920s
Walnut carved in high relief
113 x 71 cm
Probably french
Inv. 106-236



CLAUDE BLEYNE

Painel de parede, c.1940

Laca e metal dourado
150 x 56 cm

Assinado no canto inferior direito: *BLEYNE*

Inv. 106-267

Wall panel, c.1940

Lacquer and gilded metal
150 x 56 cm

Signed lower right: *BLEYNE*

Inv. 106-267



JEAN PUIFORCAT

Centro de mesa, anos 1930

Prata e ébano
15,2 x Ø 12,7 cm

Marcado: *JEAN PUIFORCAT* com marca de contraste *EP*
Inv. 106-249

Centrepiece, 1930s

Silver and ebony
15.2 x Ø 12.7 cm

Impressed: *JEAN PUIFORCAT* with *EP* hallmark
Inv. 106-249



JEAN PUIFORCAT

Conjunto de três molheiras ovais, provavelmente anos 1930

Prata e ébano

28 x 12,7 cm / 21 x 10,1 cm

Marcadas: *PUIFORCAT FRANCE* com marca de contraste *EP*

Inv. 106-245, 106-246, 106-247

Set of three oval sauce boats, probably 1930s

Silver and ebony

28 x 12.7 cm / 21 x 10.1 cm

Impressed: *PUIFORCAT FRANCE* with *EP* hallmark

Inv. 106-245, 106-246, 106-247



GÜBELIN

Relógio de prateleira, provavelmente meados dos anos 1920

Cristal de rocha, lápis-lazúli e mármore preto

Mostrador e base assinados: GUBELIN LUCERNE

Lucerna, Suíça

Inv. 106-250

Mantel clock, probably mid-1920s

Rock crystal, lapis lazuli and black marble

The dial and base signed: GUBELIN LUCERNE

Lucerne, Switzerland

Inv. 106-250



JEAN PUIFORCAT

Bule de chá, 1937

Prata e cristal de rocha
15 x 25 cm

Marcada e assinada

Inv. 106-327

Teapot, 1937

Silver and rock crystal
15 x 25 cm

Fully marked and signed

Inv. 106-327



BOCH FRÈRES

Jarra, anos 1920

Faiança

34,5 x Ø 21 cm

Reverso com carimbo redondo da firma e numerado

Inv. 106-264

Vase, 1920s

Glazed earthenware

34.5 x Ø 21 cm

The underside with firm's imprint and numbering

Inv. 106-264



JEAN MAYODON

Jarra, c.1925

Faiança

31 x Ø 12 cm

Inv. 106-546

Vase, c.1925

Glazed earthenware

31 x Ø 12 cm

Inv. 106-546



FAÏENCERIES DE LONGWY

Jardinière, provavelmente meados dos anos 1920

Faiança

24 x Ø 29 cm

Carimbada com as marcas da firma

Inv. 106-265

Jarra, início dos anos 1920

Barro vidrado

30 x Ø 24 cm

Carimbada com as marcas da firma

Inv. 106-263



Jardinière, probably mid-1920s

Faïence

24 x Ø 29 cm

With stamped firm's hallmarks

Inv. 106-265

Vase, early 1920s

Glazed earthenware

30 x Ø 24 cm

With stamped firm's hallmarks

Inv. 106-263



FAÏENCERIES DE LONGWY

Jarra, c.1940

Faiança

32 Ø 25 cm

Marcada e com número do modelo do vaso: 3074

França

Inv. 106-430

Jarra, c.1940

Faiança

34 Ø 27 cm

Marcada e com número do modelo do vaso: 3074

França

Inv. 106-431



Vase, c.1940

Faïence

32 Ø 25 cm

Fully hallmarked and model vase number: 3074

France

Inv. 106-430

Vase, c.1940

Faïence

34 Ø 27 cm

Fully hallmarked and model vase number: 3074

France

Inv. 106-431



RENÉ LALIQUE

Grenoble, c.1939

Vidro transparente e fosco
8 Ø 20 cm
Assinado: R. LALIQUE
França
Inv. 106-280

Grenoble, c.1939

Frosted and clear glass
8 Ø 20 cm
Signed: R. LALIQUE
France
Inv. 106-280



MARIUS-ERNEST SABINO

Candeeiro de mesa, c.1935

Metal cromado e vidro

37 x 41 x 13 cm

Com carimbo e numerado

Inv. 106-292

Table lamp, c.1935

Chromed metal and glass

37 x 41 x 13 cm

Hallmarked and numbered

Inv. 106-292



ROLANDE RIZZI para / for Faïenceries de Longwy

Prato, início dos anos 1920

Faiança

Ø 36 cm

Assinado à mão: DECOR DE R. RIZZI; carimbado: PIECE A TIRAGE LIMITE A 60 EXEMPLAIRES NO. 12; DECOREE A LA MAIN EMAUX DE LONGWY FRANCE

Inv. 106-235

Dish, early 1920s

Glazed faience

Ø 36 cm

Handwritten signature: DECOR DE R. RIZZI; stamped: PIECE A TIRAGE LIMITE A 60 EXEMPLAIRES NO. 12; DECOREE A LA MAIN EMAUX DE LONGWY FRANCE

Inv. 106-235



JEAN LURÇAT para / for Corot

La Table, c.1940

Lã
124 x 190 cm

Assinada no canto inferior direito: *LURCAT*

Editada por Corot, Paris. Marca do editor na parte de trás

Inv. 106-298

La Table, c.1940

Wool
124 x 190 cm

Signed lower right: *LURCAT*

Edited by Corot, Paris. Titled and with editor's marking on reverse

Inv. 106-298



IVAN DA SILVA BRUHNS

Tapete, c.1935

Lã
347,5 x 227,5 cm
Assinado com monograma
França
Inv. 106-301

Carpet, c.1935

Wool
347.5 x 227.5 cm
Signed with monogram
France
Inv. 106-301



Tapete, c.1935

Lã
350 x 280 cm
Turquia
Inv. 106-302

Carpet, c.1935

Wool
350 x 280 cm
Turkey
Inv. 106-302

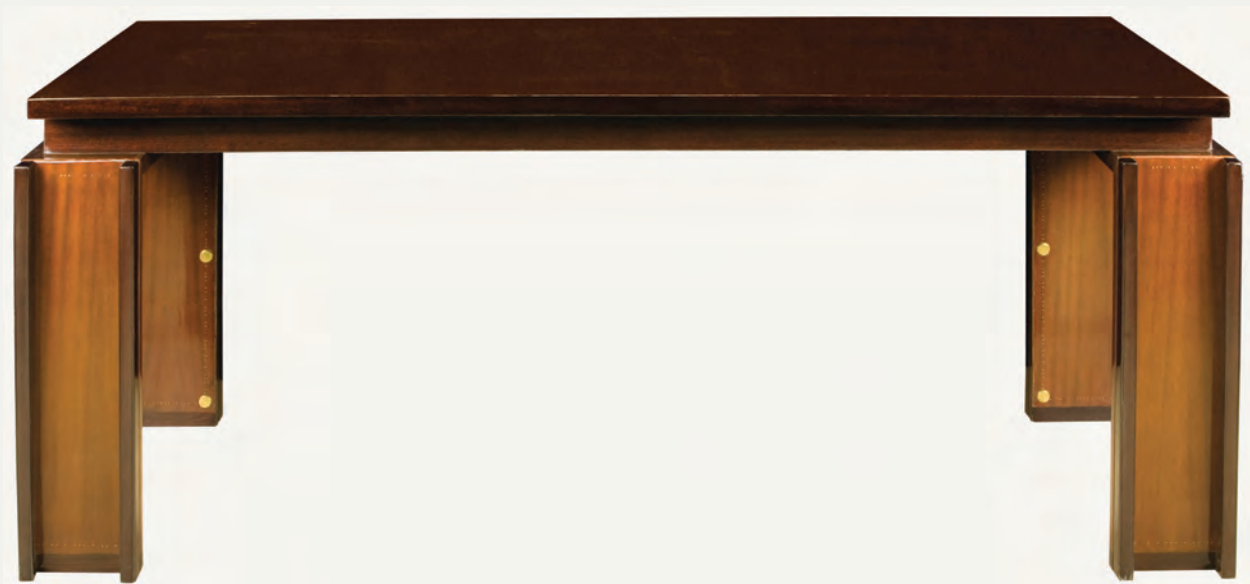


Mesa

Pau-rosa
81,5 x 330 x 121 cm
França
Inv. 106-310

Table

Rosewood
81.5 x 330 x 121 cm
France
Inv. 106-310



ANDRÉ SORNAY

Mesa de sala, 1930

Palissandro e pau-rosa
76 x 184 x 100 cm

Inv. 106-599

Salon table, 1930

Palisander and rosewood
76 x 184 x 100 cm

Inv. 106-599



Atribuido a / Attributed to PAUL KISS

Espelho de *cheval*, anos 1920

Ferro forjado, mogno e espelho
168 x 69 x 50 cm

Inv. 106-152

Cheval mirror, 1920s

Wrought-iron, mahogany and mirror
168 x 69 x 50 cm

Inv. 106-152



No estilo de / In the style of JEAN MICHEL FRANK

Armário para bebidas, c.1935

Pau-rosa e pergaminho

127,5 x 80,5 x 49 cm

Inv. 106-594

Bar cabinet, c.1935

Rosewood and parchment

127.5 x 80.5 x 49 cm

Inv. 106-594



ALFREDO PINA

O esforço extremo, 1935

Bronze

95 x 46 x 39 cm

Marcada e assinada em base: CIRE PERDU; GAM EDITEUR

Inv. 106-333

The extreme effort, 1935

Bronze

95 x 46 x 39 cm

Signed and marked on base: CIRE PERDU; GAM EDITEUR

Inv. 106-333



HENRY LOUIS LEVASSEUR

Escultura, c.1925

Bronze patinado castanho-escuro
51 x 40 x 25 cm

Assinado e com marca da fundição Susse Frères
Inv. 106-374

Sculpture, c.1925

Brown patined bronze
51 x 40 x 25 cm

Fully signed and with Susse Frères foundry mark
Inv. 106-374



GUSTAVE VAN VAERENBERGH

Troubadour, c.1920

Bronze dourado e patinado e mármore de Carrara

66 x 26 x 24 cm

Assinado na base: G. V. VAERENBERGH

Inv. 106-338

Troubadour, c.1920

Gilded patined bronze and Carrara marble

66 x 26 x 24 cm

Signed on base: G. V. VAERENBERGH

Inv. 106-338



MAX LE VERRIER

Par de Pierrots, c.1925

Bronze patinado de verde e marfim
44 x 21 x 11,5 cm (cada)

Assinado na base: *M. LE VERRIER*

Inv. 106-339, 106-587

Pair of Pierrots, c.1925

Green patined bronze and ivory
44 x 21 x 11.5 cm (each)

Signed on base: *M. LE VERRIER*

Inv. 106-339, 106-587



LOUIS MAJORELLE

Par de suportes, c.1935

Palissandro e mogno
67 x 45 x 25,5 cm (cada)

Assinado: *MAJORELLE*

Inv. 106-330, 106-331

Pair of stands, c.1935

Palisander and mahogany
67 x 45 x 25.5 cm (each)

Signed: *MAJORELLE*

Inv. 106-330, 106-331



LOUIS MAJORELLE

Mesa Etagère, c.1930

Pau-rosa
78 x 53 x 25 cm
Inv. 106-466

Etagère table, c.1930

Rosewood
78 x 53 x 25 cm
Inv. 106-466



Conjunto de sala de jantar composto por sete peças, c.1935

Ébano de Macassar, metal cromado e tecido

Mesa: 75 x 108 x 272 cm

Cadeiras: 110 X 49 X 56 cm (cada)

Inv. 106-341, 106-342, 106-343, 106-344,
106-345, 106-346, 106-347

Seven-piece suite of dining room furniture, c.1935

Macassar ebony, chromed metal and fabric

Table: 75 x 108 x 272 cm

Chairs: 110 X 49 X 56 cm (each)

Inv. 106-341, 106-342, 106-343, 106-344,
106-345, 106-346, 106-347





PAUL FOLLOT

Mesa auxiliar, c.1935
Mogno e metal prateado
51,5 x Ø 55 cm
Inv. 106-350

Occasional table, c.1935
Mahogany and silvered metal
51.5 x Ø 55 cm
Inv. 106-350



Mesa circular, 1935

Folheado de ébano de Macassar e metal cromado
76 x Ø 198 cm

Inv. 106-355

Circular table, 1935

Macassar ebony veneered and chromed metal
76 x Ø 198 cm

Inv. 106-355



Diana the Huntress, c.1925
 Vidro esculpido e gravado a ácido
 116,5 x 66,5 cm
 Inv. 106-488

Diana the Huntress, c.1925
 Sculpted and acid etched glass
 116.5 x 66.5 cm
 Inv. 106-488



CAMILLE FAURÉ

Jarra com decoração floral tridimensional, c.1925

Esmalte sobre metal prateado
17 x Ø 20 cm
Assinatura gravada: C. FAURE LIMOGES
Limoges
Inv. 106-398

Jarra com decoração tridimensional, c.1925

Esmalte sobre cobre
20 x Ø 17 cm
Assinatura gravada: C. FAURE LIMOGES FRANCE
Limoges
Inv. 106-399



Vase with three-dimensional floral decoration, c.1925

Enamel on silver plated metal
17 x Ø 20 cm
Etched signature: C. FAURE LIMOGES
Limoges
Inv. 106-398

Vase with three-dimensional decoration, c.1925

Enamel on copper
20 x Ø 17 cm
Etched signature: C. FAURE LIMOGES FRANCE
Limoges
Inv. 106-399



Atribuído a / Attributed to CAMILLE FAURÉ

Jarras com decoração tridimensional, c.1925

Esmalte sobre metal prateado

18 x Ø 18 cm

Esmalte sobre cobre

24,5 x Ø 13 cm

Esmalte sobre cobre

18 x Ø 18 cm

Assinatura gravada: C. FAURE LIMOGES FRANCE

Limoges

Inv. 106-400, 106-402, 106-403

Vase with three-dimensional decoration, c.1925

Enamel on silver plated metal

18 x Ø 18 cm

Enamel on copper

24,5 x Ø 13 cm

Enamel on copper

18 x Ø 18 cm

Etched signature: C. FAURE LIMOGES

Limoges

Inv. 106-400, 106-402, 106-403



Atribuído a / Attributed to CAMILLE FAURÉ

Jarra com decoração tridimensional, c.1925

Esmalte sobre metal prateado

30 x Ø 22 cm

Assinatura gravada: C. FAURE LIMOGES MADE IN FRANCE

Limoges

Inv. 106-404

Jarra com decoração tridimensional, c.1925

Esmalte sobre cobre

24,5 x Ø 13 cm

Assinatura gravada: C. FAURE LIMOGES FRANCE

Limoges

Inv. 106-401



Vase with three-dimensional decoration, c.1925

Enamel on silver plated metal

30 x Ø 22 cm

Etched signature: C. FAURE LIMOGES MADE IN FRANCE

Limoges

Inv. 106-404

Vase with three-dimensional decoration, c.1925

Enamel on copper

24.5 x Ø 13 cm

Etched signature: C. FAURE LIMOGES FRANCE

Limoges

Inv. 106-401



DOMINIQUE

Secretária, c.1935

Folheado de ébano de Macassar e talha dourada
76,5 x 169,5 x 94,5 cm

Inv. 106-469

Desk, c.1935

Macassar ebony veneered and gilded wood
76.5 x 169.5 x 94.5 cm

Inv. 106-469



Conjunto de quarto de dormir, c.1935

Folheado de ébano de Macassar, madrepérola e marfim
182 x 260 x 200 cm

Inv. 106-479

Bedroom set, c.1935

Macassar ebony veneer, mother of pearl and ivory
182 x 260 x 200 cm

Inv. 106-479



LOUIS MAJORELLE

Secretária de biblioteca e cadeira, anos 1920

Ébano de Macassar, pau-rosa, madrepérola, ferro forjado, cabedal e marfim

Secretária: 77 x 177 x 92 cm

Cadeira: 85 x 60 x 58 cm

Inv. 106-532, 106-551

Library desk and chair, 1920s

Macassar ebony, rosewood, mother of pearl, wrought iron, leather and ivory

Desk: 77 x 177 x 92 cm

Chair: 85 x 60 x 58 cm

Inv. 106-532, 106-551



ALFRED PORTENEUVE para / for Olivier & Desbordes

Secretária e cadeira, 1935

Ébano de Macassar, pau-rosa e cabedal

Secretária: 77 x 220 x 96 cm

Cadeira: 81 x 62 x 65 cm

França

Inv. 106-365, 106-366

Desk and chair, 1935

Macassar ebony, rosewood and leather

Desk: 77 x 220 x 96 cm

Chair: 81 x 62 x 65 cm

France

Inv. 106-365, 106-366



Atribuído a/ Attributed to JULES LELEU

Armário com vitrine

Raiz de nogueira, mogno, vidro e metal cromado
105 x 127 x 21 cm

Inv. 106-413

Vitrine-cabinet

Burl walnut, mahogany, glass and chromed metal
105 x 127 x 21 cm

Inv. 106-413



RENÉ LALIQUE

Guarda-joias, c.1930

Mogno e vidro fosco moldado

13,5 x 32,5 x 20,5 cm

Assinado: R. LALIQUE

Inv. 106-380

Jewelry box, c.1930

Mahogany and moulded frosted glass

13.5 x 32.5 x 20.5 cm

Signed: R. LALIQUE

Inv. 106-380



PAVEL TERESZCZUK

Dançarina oriental

Pintura a frio e dourado patinado sobre
bronze, marfim e mármore
58,5 x 24 x 18 cm
Fundição Wien
Áustria
Inv. 106-426

Oriental dancer

Cold painted and gilded patined bronze,
ivory and marble
58.5 x 24 x 18 cm
Wien foundry
Austria
Inv. 106-426



BRUNO ZACH

The black leather suit, c.1930

Bronze patinado
66 x 20,5 x 12,5 cm
Assinado no topo da base: *BRUNO ZACH*

Bibliografia: Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 525

Inv. 106-486

The black leather suit, c.1930

Patined bronze
66 x 20.5 x 12.5 cm
Signed on top of the base: *BRUNO ZACH*

Literature: Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 525

Inv. 106-486



Conjunto de sala de jantar composto por 7 peças, c.1940

Palissandro, metal cromado e cabedal

Mesa: 82 x 205 x 95 cm

Cadeiras: 97 x 50 x 50 cm (cada)

Inv. 106-437, 106-438, 106-439, 106-440, 106-441, 106-442, 106-443

Seven-piece suite of dining room furniture, c.1940

Palisander, chromed metal and leather

Table: 82 x 205 x 95 cm

Chairs: 97 x 50 x 50 cm (each)

Inv. 106-437, 106-438, 106-439, 106-440, 106-441, 106-442, 106-443





MARCEL KAMMERER para / for Atelier Otto Wagner

Conjunto de três peças de mobiliário

Palissandro, metal cromado e seda

Mesa: 72 x 69,5 x 48,5 cm

Cadeiras: 95 x 61 x 48 cm (cada)

Áustria

Inv. 106-452, 106-453, 106-454

Three-piece furniture

Palisander, chromed metal and silk

Table: 72 x 69.5 x 48.5 cm

Chairs: 95 x 61 x 48 cm (each)

Austria

Inv. 106-452, 106-453, 106-454



DIM (Décoration Intérieure Moderne)

Escrivaninha de senhora (*secrétaire de dame*), c.1935

Raiz de madeira frutífera, palissandro, pau-cetim e marfim

75 x 110 x 55 cm

Inv. 106-596

Lady's desk (*secrétaire de dame*), c.1935

Burl fruitwood, palisander, satinwood and ivory

75 x 110 x 55 cm

Inv. 106-596



JEAN PUIFORCAT
para o relojoeiro e ourives
for the clockmaker and jeweller
Hour-Lavigne

Relógio de mesa, anos 1930
 Metal niquelado
 22,5 x 21 x 6 cm
 Marcado: PUIFORCAT 98/29
 Inv. 106-590

Table clock, 1930s
 Nickel-plated metal
 22.5 x 21 x 6 cm
 Marked: PUIFORCAT 98/29
 Inv. 106-590



ÉDOUARD CAZAUX & DAVID GUÉRON
para / for Cristalleries de Compiègne

Candeeiro de mesa, c.1925

Vidro fosco e metal cromado

36 x 27 x 10,5 cm

Assinado: GUÉRON CAZAUX

Inv. 106-544

Table lamp, c.1925

Frosted glass and chromed metal

36 x 27 x 10.5 cm

Signed: GUÉRON CAZAUX

Inv. 106-544



MARCEL-ANDRÉ BOURAINE

Par de cavaleiras

Bronze patinado e prateado, marfim e ónix
45 x 29 x 15 cm (cada)

Assinado: *BOURAINE*

Inv. 106-485, 106-612

Pair of horsewomen

Silver patined bronze, ivory and onyx
45 x 29 x 15 cm (each)

Signed: *BOURAINE*

Inv. 106-485, 106-612



GIOVANNI (GIO) PONTI

Cavalo

Metal dourado e mármore

38 x 51 x 10 cm

Assinado: *GIOVANI*

Inv. 106-518

Horse

Gilded metal and marble

38 x 51 x 10 cm

Signed: *GIOVANI*

Inv. 106-518



JEAN PUIFORCAT

Conjunto de bebê com copo, garfo, colher, concha e prato, com monograma *F. B.*, c.1925

Prata
Copo: 7 x 5,5 x 5,5 cm
Garfo: 17 x 2 cm
Colher: 17 x 4 cm
Concha: 12 x 4 cm
Prato: 1,5 x 16,2 x 16,2 cm
Estojo: 8,8 x 31 x 25 cm
Inv. 106-511

Baby set with cup, fork, spoon, ladle and plate, with monogram *F. B.*, c.1925

Silver
Cup: 7 x 5.5 x 5.5 cm
Fork: 17 x 2 cm
Spoon: 17 x 4 cm
Ladle: 12 x 4 cm
Plate: 1.5 x 16.2 x 16.2 cm
Case: 8.8 x 31 x 25 cm
Inv. 106-511



MÁRIO ELOY DE JESUS PEREIRA

Serviço de chá e café, anos 1940

Prata portuguesa e madeira
Tabuleiro: 4 x 57 x 38 cm
Bule: 14,5 x 19 x 11 cm
Cafeteira: 15,5 x 16,5 x 9 cm
Leiteira: 13 x 14 x 7,5 cm
Açucareiro: 12 x 16 x 9,8 cm
Inv. 106-555

Coffee and tea service, 1940s

Portuguese silver and wood
Tray: 4 x 57 x 38 cm
Teapot: 14.5 x 19 x 11 cm
Coffee pot: 15.5 x 16.5 x 9 cm
Milk jug: 13 x 14 x 7.5 cm
Sugar bowl: 12 x 16 x 9.8 cm
Inv. 106-555



GEORGES GORI fundido por / cast by Susse Frères

○ arqueiro, c.1930

Bronze

34 x 34 x 10 cm

Assinado e marcado: *SUSSE F^{ES} EDT^S PARIS / BRONZE / CIRE PERDUE*

Inv. 106-515

The archer, c.1930

Bronze

34 x 34 x 10 cm

Signed and marked: *SUSSE F^{ES} EDT^S PARIS / BRONZE / CIRE PERDUE*

Inv. 106-515



ALFREDO PINA fundido por /cast by Susse Frères

Espreguiçar, c.1930

Bronze

43 x 22 x 20,5 cm

Assinado e marcado: A. PINA / SUSSE FES EDTS PARIS / BRONZE / CIRE PERDUE

Inv. 106-516

Stretching, c.1930

Bronze

43 x 22 x 20.5 cm

Signed and marked: A. PINA / SUSSE FES EDTS PARIS / BRONZE / CIRE PERDUE

Inv. 106-516



ARSÈNE MATTON

Porteurs de Pierre

Bronze
210 x 170 x 68 cm
Assinado no bronze: A. MATTON
Inv. 106-557

Porteurs de Pierre

Bronze
210 x 170 x 68 cm
Signed in bronze: A. MATTON
Inv. 106-557



AIMÉ-JULES DALOU fundido por / cast by Susse Frères

Le grand paysan, c.1905

Bronze

42 x 16 x 14,5 cm

Inscrição: DALOU / SUSSE F^{ES} EDT^S PARIS / BRONZE / CIRE PERDUE

Inv. 106-517

Le grand paysan, c.1905

Bronze

42 x 16 x 14.5 cm

Inscribed: DALOU / SUSSE F^{ES} EDT^S PARIS / BRONZE / CIRE PERDUE

Inv. 106-517



Atribuido a / Attributed to MARION DORN

Tapete, c.1935

Lã

210 x 142 cm

Inv. 106-513

Carpet, c.1935

Wool

210 x 142 cm

Inv. 106-513



Macaco

Painel de madeira dourada, lacada e com casca de ovo
 122,5 X 67 cm
 Assinado no canto inferior direito
 Inv. 106-570

Monkey

Lacquer and eggshell on gilded wood panel
 122.5 X 67 cm
 Signed lower right
 Inv. 106-570



PABLO PICASSO

Jarra Visage et hibou, 1958

Cerâmica gravada, pintada e vidrada
26 x 23 x 18 cm

Pintado no fundo: EDITION PICASSO 29/200;

Gravado: EDITION PICASSO; Selo: MADOURA

Inv. 106-541

Vase Visage et hibou, 1958

Engraved, painted and glazed ceramic
26 x 23 x 18 cm

Painted on the bottom: EDITION PICASSO 29/200;

Engraved: EDITION PICASSO; Seal: MADOURA

Inv. 106-541





GABRIEL MOISELET

Nus et enfant sous les arbres, c.1935

Óleo sobre tela

90,5 X 87 cm

Assinado no canto inferior direito: GABRIEL MOISELET

Inv. 106-559

Nu et joueur de flûte sous les arbres, c.1935

Óleo sobre tela

92,5 X 60 cm

Assinado no canto inferior direito: GABRIEL MOISELET

Inv. 106-560

Nus et enfant sous les arbres, c.1935

Oil on canvas

90.5 X 87 cm

Signed lower right: GABRIEL MOISELET

Inv. 106-559

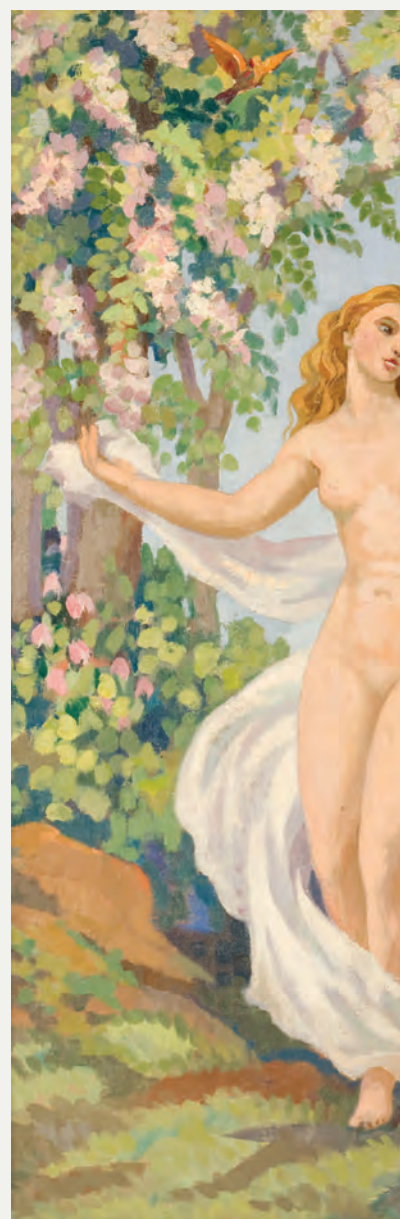
Nu et joueur de flûte sous les arbres, c.1935

Oil on canvas

92.5 X 60 cm

Signed lower right: GABRIEL MOISELET

Inv. 106-560





Nus et bergers sous les arbres, c.1935
 Óleo sobre tela
 90,5 X 87 cm
 Assinado no canto inferior direito: GABRIEL MOISELET
 Inv. 106-558



Nus et bergers sous les arbres, c.1935
 Oil on canvas
 90,5 X 87 cm
 Signed lower right: GABRIEL MOISELET
 Inv. 106-558



BELA DE KRISTO

Two nudes in an interior

Óleo sobre papel sobre painel

32 X 26,5 cm

Assinado no canto inferior direito: DE KRISTO

Inv. 106-565

Pêcheures, 1952

Óleo sobre painel

48 x 35 cm

Assinado no canto inferior esquerdo: DE KRISTO;

Título e data atrás: PÊCHEURES 1952

Inv. 106-611

Two nudes in an interior

Oil on paper on panel

32 X 26.5 cm

Signed lower right: DE KRISTO

Inv. 106-565

Pêcheures, 1952

Oil on panel

48 x 35 cm

Signed lower left: DE KRISTO; Titled and dated on

reverse: PÊCHEURES 1952

Inv. 106-611



BELA DE KRISTO

Blue composition

Técnica mista sobre painel

31 X 75 cm

Assinado no canto inferior esquerdo: *DE KRISTO*

Inv. 106-567

Blue composition

Mixed media panel

31 X 75 cm

Signed lower left: *DE KRISTO*

Inv. 106-567



BELA DE KRISTO

Le Havre, 1956

Óleo sobre cartão
62 x 47 cm

Assinado no canto inferior direito: *DE KRISTO*;
Título e data na parte de trás: *LE HAVRE, 1956*

Inv. 106-521

Le Havre, 1956

Oil on board
62 x 47 cm

Signed lower right: *DE KRISTO*; Title and date at
the back: *LE HAVRE, 1956*

Inv. 106-521



BELA DE KRISTO

Natureza morta abstracta

Óleo sobre painel

58 x 49 cm

Assinado no canto inferior direito: *DE KRISTO*

Inv. 106-424

Abstract still life

Oil on panel

58 x 49 cm

Signed lower right: *DE KRISTO*

Inv. 106-424



EDGAR STOËBEL

Composition abstraite

Óleo sobre tela
100,5 X 81,5 cm

Assinado no canto inferior esquerdo: STOËBEL

Inv. 106-568

Composition abstraite

Oil on canvas
100.5 X 81.5 cm

Signed lower left: STOËBEL

Inv. 106-568



PIERRE DE BELAY

Couple en tenue de soirée, anos 1920

Guache sobre cartão

38 X 47 cm

Assinado no canto inferior direito

Inv. 106-564

Couple en tenue de soirée, 1920s

Gouache on cardboard

38 X 47 cm

Signed lower right

Inv. 106-564



SUZANNE JASPART para / for Faïenceries de Longwy

Lune D'Opale, c. 1940

Faiança pintada e esmaltada

Ø 37 cm

Assinatura gravada: S. JASPART

Edição número: 70 / 75

Inv. 106-428

Lune D'Opale, c. 1940

Painted and enamelled faience

Ø 37 cm

Etched signature: S. JASPART

Edition number: 70 / 75

Inv. 106-428



GUSTAVE MIKLOS

Trava livros com coruja, anos 1920

Bronze dourado e mármore
24,5 x 12,5 x 11,5 cm (cada)
Marcados: 106-571 - 24 ANTHOUARD;
106-572 - 22 ANTHOUARD
Inv. 106-571, 106-572

Bookends with owl, 1920s

Gilded bronze and marble
24.5 x 12.5 x 11.5 cm (each)
Marked: 106-571 - 24 ANTHOUARD;
106-572 - 22 ANTHOUARD
Inv. 106-571, 106-572



CHARLES ARTHUR MULLER

Invocation, c.1910

Marfim e mármore
51,5 x 19 x 19 cm
Signed: CH. MULLER
Inv. 106-585

Invocation, c.1910

Ivory and marble
51.5 x 19 x 19 cm
Signed: CH. MULLER
Inv. 106-585



GEORGES GORI

Danseuse, c.1925

Bronze pintado a frio, marfim, ónix e mármore

36 x 13,5 x 11 cm

Signed: GORI

Inv. 106-586

Danseuse, c.1925

Cold painted bronze, ivory, onyx and marble

36 x 13,5 x 11 cm

Signed: GORI

Inv. 106-586



ALFREDO PINA

Heracles The Archer, c.1930

Bronze
133 x 102 x 61,5 cm
Assinado na base: A. PINA
Inv. 106-552

Heracles The Archer, c.1930

Bronze
133 x 102 x 61.5 cm
Signed on base: A. PINA
Inv. 106-552



MULLER FRÈRES

Par de Apliques

Ferro forjado e vidro fosco
28 x 23 x 15 cm (cada)

Assinado: MULLER FRÈS LUNEVILLE

Inv. 106-609, 106-610

Pair of wall sconces

Wrought iron and frosted glass
28 x 23 x 15 cm (each)

Signed: MULLER FRÈS LUNEVILLE

Inv. 106-609, 106-610



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Lustre, c.1925

Vidro camafeu e apliques de metal
53 x Ø 58 cm

Inv. 106-604

Chandelier, c.1925

Cameo glass and metal mounts
53 x Ø 58 cm

Inv. 106-604



PIETRO CHIESA para / for Fontana Arte

Lustre, c.1940

Vidro e apliques de metal

79 x Ø 51 cm

Itália

Inv. 106-602

Chandelier, c.1940

Glass with metal mounts

79 x Ø 51 cm

Italy

Inv. 106-602



EMILIO AMBASZ

Centro de mesa

Metal plateado
27 x Ø 26 cm

Inv. 106-429

Table centerpiece

Silver-plated metal
27 x Ø 26 cm

Inv. 106-429



MAISON DESNY

Centro de mesa, c.1929

Metal prateado

14 x 34 x 27,5 cm

Marcas: DESNY / PARIS / MADE IN FRANCE / DEPOSE

Bibliografia: Ver modelos semelhantes em Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 281

Inv. 106-591

Centerpiece, c.1929

Silver plated metal

14 x 34 x 27.5 cm

Marked: DESNY / PARIS / MADE IN FRANCE / DEPOSE

Literature: See Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 281, for similar models

Inv. 106-591



Armário

Laca preta, madeira dourada, vidro,
pau-cetim e cristal
91 x 133 x 47,5 cm
Inv. 106-595



Cabinet

Black lacquer, gilded wood, glass,
satinwood and crystal
91 x 133 x 47.5 cm
Inv. 106-595





LOUIS-PIERRE RIGAL

Histoire de la Poste - Femmes et colombes, 1943

Óleo sobre tela colada em painel
300 x 200 / 300 x 170 / 300 x 145 cm

Fazia parte do conjunto da decoração dos Correios da Avenida Daumesnil em Paris, sendo depositado no Musée des Années 30, em 1991

Colecção Musée des Années 30

Histoire de la Poste - Femmes et colombes, 1943

Oil on canvas glued on panel
300 x 200 / 300 x 170 / 300 x 145 cm

This painting decorated the post-office branch of Avenue Daumesnil in Paris, and is in deposit in the Musée des Années 30 since 1991

Collection Musée des Années 30





LOUIS-PIERRE RIGAL

Atlas, 1943

Óleo e carvão sobre tela colada em painel
265 x 200 / 265 x 170 / 265 x 146 cm
Coleção Musée des Années 30

Atlas, 1943

Oil and charcoal on canvas glued on panel
265 x 200 / 265 x 170 / 265 x 146 cm
Collection Musée des Années 30







VIDROS
SENSIBILIDADE E PROEZA TÉCNICA
GLASS
SENSITIVITY AND TECHNICAL PROWESS



DAUM FRÈRES

Décor Grappe, c.1925

Vidro gravado a ácido

23,5 x Ø 18,5 cm

Inscrição na base: *DAUM NANCY*

Vidro gravado a ácido utilizando a técnica dos irmãos *Schneider*

Inv. 106-215

Décor Grappe, c.1925

Acid etched glass

23.5 x Ø 18.5 cm

Inscription at the base: *DAUM NANCY*

Acid etched glass using the *Schneider* brothers technique

Inv. 106-215



RENÉ LALIQUE

Grimpereaux, c.1930

Vidro fumado e fosco

21 x Ø 15 cm

Assinatura gravada por baixo: R. LALIQUE; marcado com o no. 987

França

Inv. 106-282

Grimpereaux, c.1930

Smoked and frosted glass

21 x Ø 15 cm

Etched signature underside: R. LALIQUE; inscribed no. 987

France

Inv. 106-282



RENÉ LALIQUE

Albert, c.1930

Vidro fumado

17 x 22 x 14 cm

Assinatura gravada: R. LALIQUE

França

Bibliografia: Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 197

Inv. 106-281

Albert, c.1930

Smoked glass

17 x 22 x 14 cm

Etched signature: R. LALIQUE

France

Literature: Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 197

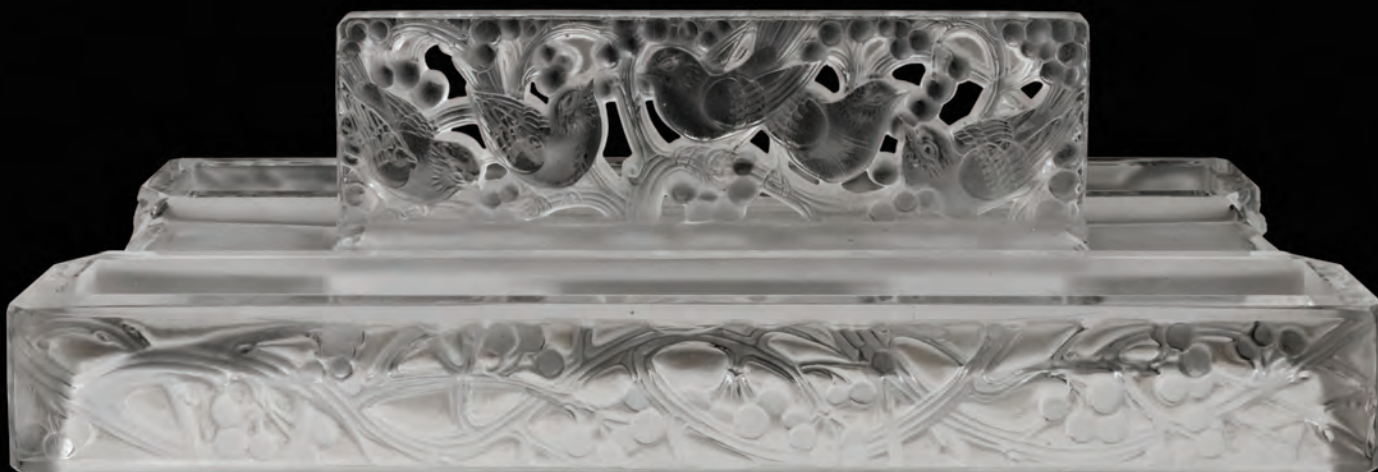
Inv. 106-281



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Jarra com asa, c. 1923
Vidro fosco moldado
30,3 x 26,4 x 13,5 cm
Inscrição no topo da base: SCHNEIDER
Inv. 106-309

Vase with applied handle, c. 1923
Moulded frosted glass
30.3 x 26.4 x 13.5 cm
Inscribed at the top of the base: SCHNEIDER
Inv. 106-309



RENÉ LALIQUE

Encrier "mirabeau", c.1930

Cristal transparente e fosco

8 x 26,5 x 14 cm

Assinatura gravada por baixo: R. LALIQUE

França

Inv. 106-283

Encrier "mirabeau", c.1930

Clear and frosted crystal

8 x 26.5 x 14 cm

Etched signature underside: R. LALIQUE

France

Inv. 106-283



RENÉ LALIQUE

Aubépines, c.1930

Cristal e esmalte

32 x 16 x 8 cm

Assinatura gravada por baixo: R. LALIQUE

França

Inv. 106-284

Aubépines, c.1930

Crystal and enamel

32 x 16 x 8 cm

Etched signature underside: R. LALIQUE

France

Inv. 106-284



DAUM FRÈRES

Jarra, c.1925

Jarra talhada com roda giratória e gravada a ácido
27 x Ø 19,5 cm

Inv. 106-329

Vase, c.1925

Acid etched and wheel engraved glass
27 x Ø 19.5 cm

Inv. 106-329



MULLER FRÈRES

Jarra, c.1920

Vidro moldado e gravado
32,5 x Ø 22 cm

Inv. 106-354

Vase, c.1920

Moulded and etched glass
32.5 x Ø 22 cm

Inv. 106-354



RENÉ LALIQUE

Jarra com tulipas, c.1931

Vidro fosco moldado

21 x Ø 23 cm

Assinatura gravada na base: R. LALIQUE FRANCE

Inv. 106-397

Vase with tulips, c.1931

Moulded frosted glass

21 x Ø 23 cm

Etched signature on base: R. LALIQUE FRANCE

Inv. 106-397



ARISTIDE NANCY COLOTTE

Jarra, c.1930

Vidro talhado e gravado
18 x Ø 17 cm

Assinatura incisa: COLOTTE NANCY PIECE UNIQUE

Bibliografia: Ver modelos semelhantes em Mireille Mazet, A. Colotte, *Sculpteur sur Verre et sur Cristal*, Paris, 1994

Inv. 106-178

Vase, c.1930

Etched and engraved glass
18 x Ø 17 cm

Incised signature: COLOTTE NANCY PIECE UNIQUE

Literature: See Mireille Mazet, A. Colotte, *Sculpteur sur Verre et sur Cristal*, Paris, 1994, for similar models

Inv. 106-178



MARCEL GOUPY

Jarra, 1935

Vidro transparente e esmalte
24 x Ø 18 cm
Assinado: M. GOUPY

Bibliografia: Ver exemplos semelhantes em Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 382
Inv. 106-357

Vase, 1935

Clear glass and enamel
24 x Ø 18 cm
Signed: M. GOUPY

Literature: See Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 382, for comparable examples
Inv. 106-357



MARCEL GOUPY

Jarra, anos 1920

Esmalte sobre vidro verde

15,5 x Ø 15,5 cm

Assinado na base: M. GOUPY

Bibliografia: Ver exemplos semelhantes em Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 382

Inv. 106-482

Vase, 1920s

Enamel on green glass

15,5 x Ø 15,5 cm

Signed on the base: M. GOUPY

Literature: See Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 382, for comparable examples

Inv. 106-482



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Jarra, 1920
Patê-de-verre (vidro fundido)
29 x Ø 22 cm
Inv. 106-372

Vase, 1920
Patê-de-verre (molten glass)
29 x Ø 22 cm
Inv. 106-372



LE VERRE FRANÇAIS

Décor Airelle, c.1935

Vidro camafeu

25 x Ø 33 cm

Inv. 106-352

Décor Airelle, c.1935

Cameo glass

25 x Ø 33 cm

Inv. 106-352



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Décor Poissons, c.1925

Vidro camafeu
10,5 x Ø 13 cm

Assinado junto à base: *LE VERRE FRANÇAIS*

Inv. 106-321

Décor Poissons, c.1925

Cameo glass
10.5 x Ø 13 cm

Signed near the base: *LE VERRE FRANÇAIS*

Inv. 106-321



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Vase aux papillons, anos 1920

Vidro camafeu
25 x Ø 26 cm

Assinado junto à base: LE VERRE FRANÇAIS

Inv. 106-391

Vase aux papillons, 1920s

Cameo glass
25 x Ø 26 cm

Signed near the base: LE VERRE FRANÇAIS

Inv. 106-391



MARCEL GOUPY

Jarra, 1935

Vidro transparente e esmalte
18 x Ø 16 cm

Bibliografia: Ver exemplos semelhantes em Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 382

Inv. 106-356

Vase, 1935

Clear glass and enamel
18 x Ø 16 cm

Literature: See Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 382, for comparable examples

Inv. 106-356



MULLER FRÈRES

Jarra com andorinhas, 1920s

Vidro camafeu

28 x Ø 25 cm

Assinatura gravada: *MULLER LUNEVILLE*

Inv. 106-394

Vase with swallows, 1920s

Cameo glass

28 x Ø 25 cm

Etched signature: *MULLER LUNEVILLE*

Inv. 106-394



MARIUS-ERNEST SABINO

La Ronde, c.1935
Vidro opalino moldado
25,5 x Ø 17 cm
Inv. 106-382

La Ronde, c.1935
Moulded opaline glass
25.5 x Ø 17 cm
Inv. 106-382



MULLER FRÈRES

Jarra, c.1925

Vidro camafeu

46 x Ø 25 cm

Assinado: MULLERFRES LUNEVILLE

Inv. 106-378

Vase, c.1925

Cameo glass

46 x Ø 25 cm

Signed: MULLERFRES LUNEVILLE

Inv. 106-378



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Jarra, c.1928

Vidro gravado a ácido
24 x Ø 23 cm

Assinado em cima da base: SCHNEIDER
Inv. 106-323

Vase, c.1928

Acid etched glass
24 x Ø 23 cm

Signed on top of the base: SCHNEIDER
Inv. 106-323



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for *Le Verre Français*

Jarra com papoila, c. 1924

Vidro camafeu
39 x Ø 11 cm

Assinado na base: *SCHNEIDER FRANCE*

Inv. 106-393

Vase with poppy, c. 1924

Vidro camafeu
39 x Ø 11 cm

Signed on base: *SCHNEIDER FRANCE*

Inv. 106-393



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Coquelicot, c. 1924

Vidro camafeu
33 x Ø 11 cm
Assinada na base: SCHNEIDER
Inv. 106-392

Coquelicot, c. 1924

Cameo glass
33 x Ø 11 cm
Signed on base: SCHNEIDER
Inv. 106-392



Jarra, c. 1925

Vidro gravado a ácido
37 x Ø 10 cm
Inv. 106-340

Vase, c. 1925

Acid etched glass
37 x Ø 10 cm
Inv. 106-340



CHARDNER para / for Le Verre Français

Décor Pivoine, c.1928

Vidro camafeu
67 x Ø 21 cm

Assinado no rebordo: CHARDNER; na base: LE VERRE FRANÇAIS

Inv. 106-360

Décor Pivoine, c.1928

Cameo glass
67 x Ø 21 cm

Signed on the lip: CHARDNER; on the base: LE VERRE FRANÇAIS

Inv. 106-360



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Clochette, c.1925

Vidro camafeu
 56,8 x Ø 19 cm
 37,5 x Ø 11 cm
 28,5 x Ø 13 cm
 12 x Ø 26 cm

Assinado junto à base: *LE VERRE FRANÇAIS FRANCE*

Inv. 106-390, 106-385, 106-386, 106-396

Clochette, c.1925

Cameo glass
 56.8 x Ø 19 cm
 37.5 x Ø 11 cm
 28.5 x Ø 13 cm
 12 x Ø 26 cm

Signed near the base: *LE VERRE FRANÇAIS FRANCE*

Inv. 106-390, 106-385, 106-386, 106-396



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Clochette, c.1925

Vidro camafeu
47 x Ø 21 cm
48 x Ø 20,5 cm
53 x Ø 21 cm

Assinado junto à base: LE VERRE FRANÇAIS FRANCE
Inv. 106-387, 106-388, 106-389

Clochette, c.1925

Cameo glass
47 x Ø 21 cm
48 x Ø 20.5 cm
53 x Ø 21 cm

Signed near the base: LE VERRE FRANÇAIS FRANCE
Inv. 106-387, 106-388, 106-389



The image shows a museum display of wrought iron. On the right, a tall, dark, ornate wrought iron lamp stands on a wooden floor. It has a large, glowing spherical globe at the top. To the left of the lamp is a decorative wrought iron screen or partition with a complex circular pattern. A small statue is placed on a shelf to the left of the screen. The background is a plain, light-colored wall.

**O DECORATIVO
E ARQUITECTURAL
"FER FORGÉ"**

**DECORATIVE
AND ARCHITECTURAL
"FER FORGÉ" (WROUGHT IRON)**



Móvel para entrada, anos 1920
Ferro forjado, mármore e espelho
192 x 108 x 27 cm
França
Inv. 106-73

Hall stand, 1920s
Wrought-iron, marble and mirror
192 x 108 x 27 cm
France
Inv. 106-73



DAUM FRÈRES

Torchère (tocheiro), anos 1920

Ferro forjado e vidro

175 x Ø 54 cm

Abajur marcado: *DAUM NANCY*

Inv. 106-270

Torchère (tocheiro), anos 1920

Ferro forjado e vidro

167 x Ø 62 cm

Abajur marcado: *DAUM NANCY*

Inv. 106-269



Torchère, 1920s

Wrought iron and glass

175 x Ø 54 cm

The shade inscribed: *DAUM NANCY*

Inv. 106-270

Torchère, 1920s

Wrought iron and glass

167 x Ø 62 cm

The shade inscribed: *DAUM NANCY*

Inv. 106-269



Atribuída a / Attributed to RAYMOND SUBES

Mesa de centro, anos 1920
Ferro forjado, ferro dourado e mármore
53 x Ø 81 cm
Inv. 106-133

Centre table, 1920s
Wrought-iron, gilded iron and marble
53 x Ø 81 cm
Inv. 106-133



Mesa auxiliar, anos 1920
Ferro forjado e mármore rosa
82 x 64,5 x 64,5 cm
França
Inv. 106-94

Occasional table, 1920s
Wrought-iron and pink marble
82 x 64.5 x 64.5 cm
France
Inv. 106-94



Fundição / Foundry ANTOINE DURENNE

Par de candeeiros de chão, c.1935

Ferro fundido e vidro fosco
200 x 37 x 37 cm (cada)
Marcado: A. DURENNE / PARIS
Paris
Inv. 106-520, 106-535

Pair of floor lamps, c.1935

Cast iron and frosted glass
200 x 37 x 37 cm (each)
Marked: A. DURENNE / PARIS
Paris
Inv. 106-520, 106-535



Abajures da / The shades by DAUM FRÈRES

Par de candeeiros de mesa, anos 1920

Vidro e metal forjado

61 x Ø 32 cm (cada)

Abajures marcados: *DAUM NANCY*; bases com impressão: *BK*

Inv. 106-87, 106-88

Pair of table lamps, 1920s

Glass and wrought-metal

61 x Ø 32 cm (each)

The shades marked: *DAUM NANCY*; the bases impressed: *BK*

Inv. 106-87, 106-88



MULLER FRÈRES

Candeeiro papagaio, c.1925

Ferro forjado e vidro

54 x 17,5 x 30 cm

Assinado no globo: MULLERFRES LUNEVILLE

Inv. 106-376

Parrot lamp, c.1925

Wrought iron and glass

54 x 17.5 x 30 cm

Signed at the globe: MULLERFRES LUNEVILLE

Inv. 106-376



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Jarra, c. 1925
Vidro e ferro forjado
27 x Ø 18 cm
Assinatura pintada junto à base: SCHNEIDER
Inv. 106-313

Vase, c. 1925
Glass and wrought iron
27 x Ø 18 cm
Signature painted near the base: SCHNEIDER
Inv. 106-313



DAUM FRÈRES & LOUIS MAJORELLE

Jarra, início dos anos 1920

Vidro mosqueado e ferro forjado
22,5 x Ø 19 cm

Vidro com inscrição: *DAUM NANCY MAJORELLE*

Inv. 106-233

Vase, early 1920s

Mottled glass and wrought iron
22.5 x Ø 19 cm

The glass inscribed: *DAUM NANCY MAJORELLE*

Inv. 106-233



MULLER FRÈRES & CHAPELLE

Luminária, anos 1920

Vidro, ferro e mármore

44,4 x 76,2 x 18 cm

Vidro de Muller Frères; armação da autoria de Chapelle

Assinado na placa da base: *CHAPELLE NANCY*

Inv. 106-175

Luminaire, 1920s

Glass, iron and marble

44.4 x 76.2 x 18 cm

The glass by Muller Frères; the mount by Chapelle

Signed on the base plate: *CHAPELLE NANCY*

Inv. 106-175



GILBERT POILLERAT

Consola, anos 1940

Ferro forjado e dourado e mármore
104 x 130 x 35 cm

Inv. 106-412

Console table, 1940s

Wrought and gilded iron and marble
104 x 130 x 35 cm

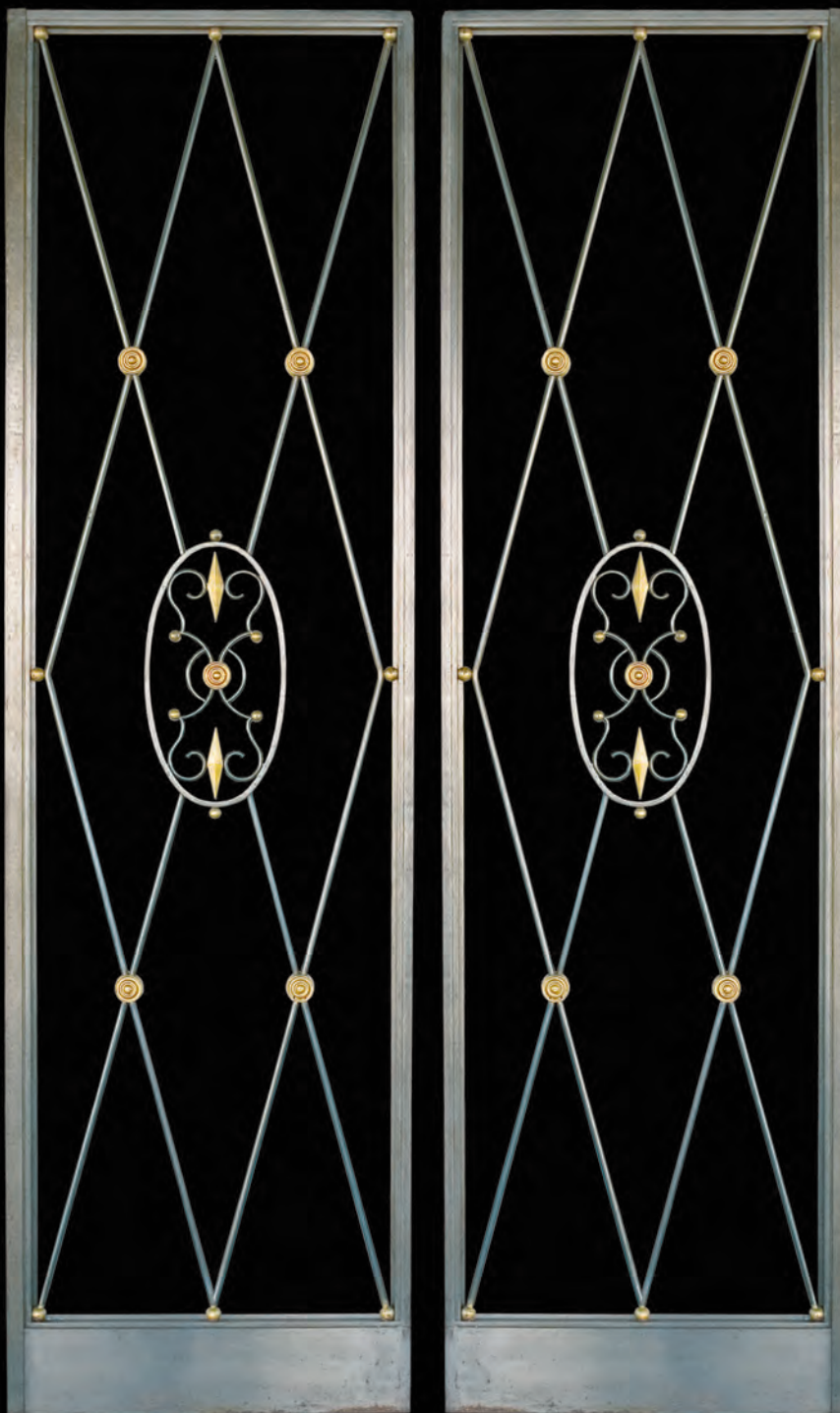
Inv. 106-412



MARCEL KAMMERER
para / for Otto Wagner Atelier

Espelho da parede, c. 1930
Ferro forjado e cinzelado e espelho
107,5 x 75 x 2 cm
Inv. 106-484

Wall mirror, c.1930
Wrought and chiselled iron and mirror
107.5 x 75 x 2 cm
Inv. 106-484



Par de portas, provavelmente anos 1930

Aço e bronze dourado

241 x 82 cm (cada)

França

Inv. 106-102, 106-103

Pair of doors, probably 1930s

Steel and gilded bronze

241 x 82 cm (each)

France

Inv. 106-102, 106-103



Atribuido a PAUL KISS / Attributed to PAUL KISS

Par de biombos, início dos anos 1920

Ferro forjado
206 x 130 cm (cada)
Inv. 106-256, 106-257

Pair of screens, early 1920s

Wrought iron
206 x 130 cm (each)
Inv. 106-256, 106-257



GILBERT POILLERAT

Portão, c.1935

Aço forjado e martelado
210 x 119,5 cm

França

Inv. 106-258

Gate, c.1935

wrought and hammered steel
210 x 119.5 cm

France

Inv. 106-258



PAUL KISS

Portão do ferro, c.1920

Ferro forjado e dourado
193 x 225 x 18 cm

Inv. 106-547

Iron gate, c.1920

Wrought and gilded iron
193 x 225 x 18 cm

Inv. 106-547



**ATELIER LELEU
UMA SAGA FAMILIAR
ATELIER LELEU
A FAMILY SAGA**



JULES LELEU & RAYMOND SUBES

Armário secretária, c.1935

Ébano de Macassar, bronze dourado e madrepérola
128 x 75 x 36 cm

França

Inv. 106-435

Secretary cabinet, c.1935

Macassar ebony, gilded bronze and mother of pearl
128 x 75 x 36 cm

France

Inv. 106-435



JULES LELEU

Par de vitrinas, provavelmente meados dos anos 1930
Pau-rosa, camurça e latão
196 x 122 x 30 cm
Inv. 106-198, 106-199

Pair of display cabinets, probably mid-1930s
Rosewood, suede and brass
196 x 122 x 30 cm
Inv. 106-198, 106-199



JULES LELEU

Par de cadeirões e repousa-pés, c.1923

Mogno, marfim e veludo

Cadeirões: 76 x 77 x 85 cm (cada)

Repousa-pés: 44 x 65 x 65 cm (cada)

Em exposição:

O modelo exposto no Salon d'Automne, Paris, 1923

Bibliografia: Vivianne Jutheau, *Jules et André Leleu*, Editions Vecteurs, Paris, 1989 p. 28

Inv. 106-168, 106-169, 106-170, 106-171

Pair of armchairs with matching ottomans, c.1923

Mahogany, ivory and velvet

Chairs: 76 x 77 x 85 cm (each)

Ottomans: 44 x 65 x 65 cm (each)

Exhibited:

The model exhibited at the Salon d'Automne, Paris, 1923

Literature: Vivianne Jutheau, *Jules et André Leleu*, Editions Vecteurs, Paris, 1989 p. 28

Inv. 106-168, 106-169, 106-170, 106-171



JULES LELEU

Cama de casal, anos 1920

Madeira frutífera

Cabeceira: 128 x 203,2 cm

Inv. 106-53

Double bed, 1920s

Fruitwood

Headboard: 128 x 203.2 cm

Inv. 106-53



DIM (Décoration Intérieure Moderne)

Toucador (*coiffeuse*), c.1920-1925

Raiz de nogueira, marfim e metal prateado
144,5 x 112 x 58 cm

Inv. 106-39

Banco, c.1920-1925

Raiz de nogueira, marfim, metal prateado e tecido
50 x 60 x 40 cm

Inv. 106-40

Dressing table (*coiffeuse*), c.1920-1925

Burl walnut, ivory and silvered-metal
144.5 x 112 x 58 cm

Inv. 106-39

Stool, c.1920-1925

Burl walnut, ivory, silvered-metal and fabric
50 x 60 x 40 cm

Inv. 106-40



JULES LELEU

Par de mesas de apoio, c.1935

Ébano de Macassar e pergaminho
52 x 45 x 32 cm (cada)

França

Inv. 106-61, 106-62

Pair of side tables, c.1935

Macassar ebony and parchment
52 x 45 x 32 cm (each)

France

Inv. 106-61, 106-62



JULES LELEU

Par de consolas, anos 1930
Ébano de Macassar e metal cromado
102 x 117 x 34 cm (cada)
Inv. 106-63, 106-64

Pair of console tables, 1930s
Macassar ebony and chromed metal
102 x 117 x 34 cm (each)
Inv. 106-63, 106-64



JULES LELEU

Mesa auxiliar, c.1935
Palissandro e marfim
46 x Ø 53 cm
Inv. 106-597

Side table, c.1935
Palisander and ivory
46 x Ø 53 cm
Inv. 106-597



JULES LELEU

Armário (*meuble d'appui*), provavelmente meados dos anos 1930

Mogno, pergaminho e metal cromado

140 x 160 x 42 cm

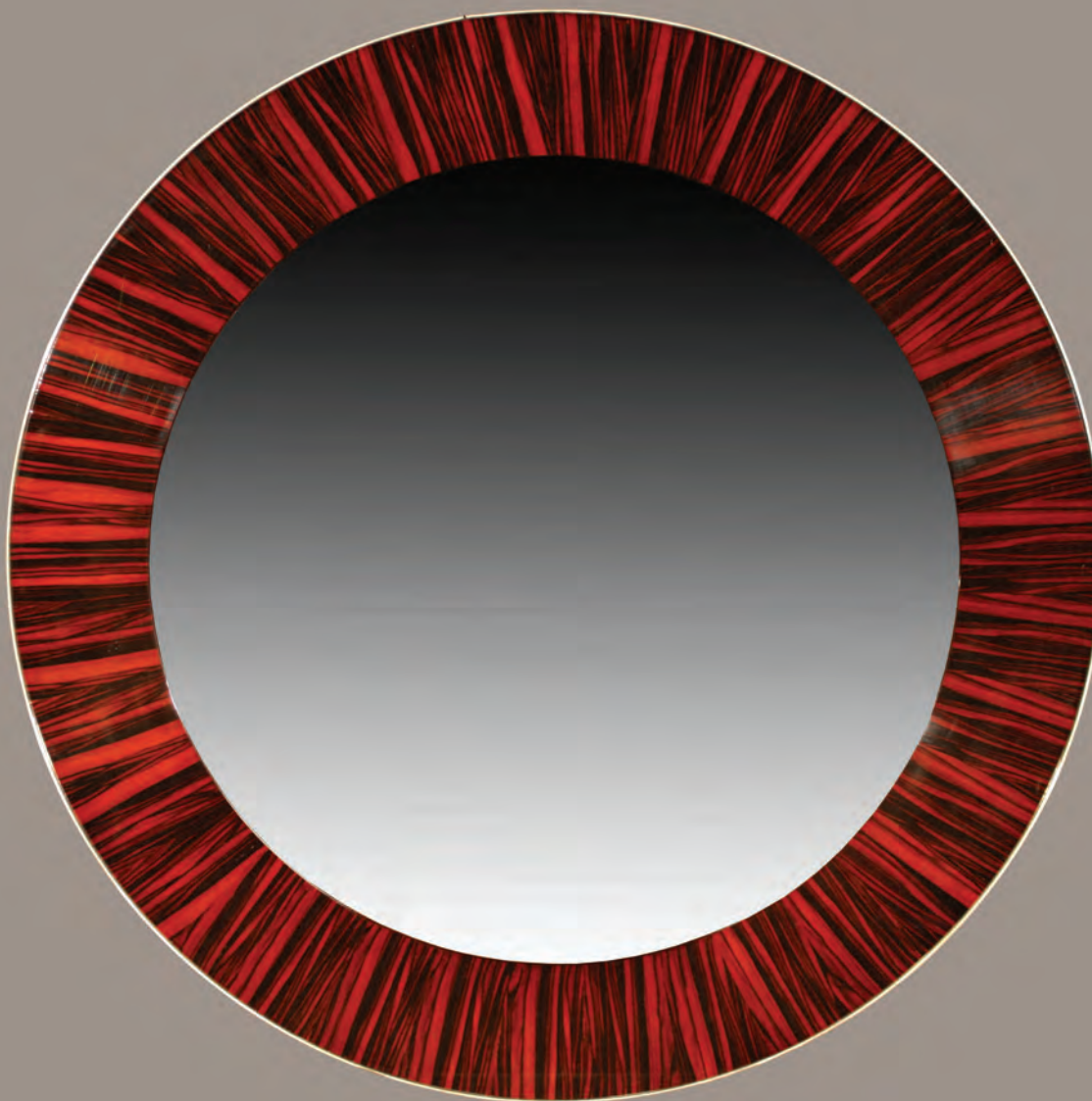
Inv. 106-125

Cabinet (*meuble d'appui*), probably mid-1930s

Mahogany, parchment and chromed metal

140 x 160 x 42 cm

Inv. 106-125



JULES LELEU

Par de espelhos de parede, c.1935

Ébano de Macassar e espelho

Ø 90 cm (cada)

França

Inv. 106-147, 106-148

Pair of wall mirrors, c.1935

Macassar ebony and mirror

Ø 90 cm (each)

France

Inv. 106-147, 106-148



JULES LELEU

Conjunto de sala de jantar composto por 10 peças (aparador, mesa oval e cadeiras), c.1930

Palissandro, metal dourado, cabedal e *galuchat* (pele de tubarão)

Aparador: 94 x 262 x 55 cm

Mesa oval: 72 x 246 x 125 cm

Cadeiras: 106 x 53 x 55 cm (cada)

Inv. 106-205, 106-206, 106-207, 106-208, 106-209, 106-210, 106-211, 106-212, 106-213, 106-214

Ten-piece suite of dining room furniture (buffet table, oval table and chairs), c.1930

Palisander, gilded metal, leather and *galuchat* (sharkskin)

Buffet table: 94 x 262 x 55 cm

Oval table: 72 x 246 x 125 cm

Chairs: 106 x 53 x 55 cm (each)

Inv. 106-205, 106-206, 106-207, 106-208, 106-209, 106-210, 106-211, 106-212, 106-213, 106-214





JULES LELEU

Par de cadeirões, c.1935

Mogno lacado de preto, raiz de madeira frutífera, metal dourado e veludo

83 x 55,5 x 62 cm (cada)

Inv. 106-605, 106-606

Pair of armchairs, c.1935

Black lacquered mahogany, burl fruitwood, gilded metal and velvet

83 x 55.5 x 62 cm (each)

Inv. 106-605, 106-606



JULES LELEU

Par de *Fauteils*, 1935
Ébano de Macassar e cabedal
75 x 80 x 85 cm (cada)
Inv. 106-406, 106-436

Pair of *Fauteils*, 1935
Macassar ebony and leather
75 x 80 x 85 cm (each)
Inv. 106-406, 106-436



JULES LELEU

Armário para bebidas com porta de rebater, fim dos anos 1930/40

Pau-rosa, latão, ébano, madrepérola e marfim

140,5 x 90 x 36 cm

Costas com assinatura sobre embutido de marfim

Inv. 106-218

Fall-front bar-cabinet, late 1930s/1940s

Rosewood, brass, ebony, mother of pearl and ivory

140.5 x 90 x 36 cm

The reverse inlaid with an ivory signature tag

Inv. 106-218



JULES LELEU

Armário (*meuble d'appui*),
provavelmente meados dos anos 1930
Palissandro e bronze dourado
174 x 150 x 47 cm
Inv. 106-221

Cabinet (*meuble d'appui*),
probably mid-1930s
Palisander and gilded bronze
174 x 150 x 47 cm
Inv. 106-221



AMPHORA WERKE REISSNER

Jarra com corujas, c.1930

Faiança
42 x Ø 22 cm
Áustria

Inv. 106-580

Vase with owls, c.1930

Glazed earthenware
42 x Ø 22 cm
Austria

Inv. 106-580



SIGVARD BERNADOTTE
para a Companhia de Pratas Georg Jensen
for the Georg Jensen Silver Company

Faqueiro para 24 pessoas com armário, anos 1930

Faqueiro: Prata

Armário: Nogueira e marfim

Armário: 86 x 65 x 49 cm

Composto por colheres, garfos e facas de carne, garfos e facas de peixe, colheres de chá, colheres de sopa, garfos e colheres de sobremesa, facas de sobremesa e 16 peças de servir, num total de 244 peças. Todos com marca de contraste e nome da firma impressos.

Inv. 106-248

24-piece dinner service with cabinet, 1930s

Dinner service: Silver

Cabinet: Walnut and ivory

Cabinet: 86 x 65 x 49 cm

Comprising dinner forks, knives, spoons, fish forks and knives, teaspoons, soup spoons, dessert forks and spoons, dessert knives, and 16 serving pieces in a total of 244 pieces. All with impressed firm's name and hallmarks.

Inv. 106-248



JULES LELEU

Conjunto de sala de jantar composto por oito peças, c.1935

Pau-cetim, madrepérola, vidro, metal e veludo

Mesa: 75 X 189 x 98 cm

Cadeiras: 81 x 47 x 48 cm (cada)

Vitrine: 161 x 117 x 42,5 cm

France

Inv. 106-455, 106-456, 106-457, 106-458, 106-459, 106-460, 106-461, 106-462

Eight-piece suite of dining room furniture, c.1935

Satinwood, mother of pearl, glass, brass and velvet

Table: 75 X 189 x 98 cm

Chairs: 81 x 47 x 48 cm (each)

Vitrine: 161 x 117 x 42.5 cm

France

Inv. 106-455, 106-456, 106-457, 106-458, 106-459, 106-460, 106-461, 106-462



JULES LELEU

Cómoda, c.1940

Madeira frutífera e bronze dourado

84 x 161 x 20 cm

França

Inv. 106-348

Commode, c.1940

Fruitwood and gilded bronze

84 x 161 x 20 cm

France

Inv. 106-348



MURANO

Par de candeeiros de chão, anos 1940
Vidro e latão
185 x Ø 42 cm (cada)
Inv. 106-252, 106-253

Pair of glass floor lamps, 1940's
Glass and brass
185 x Ø 42 cm (each)
Inv. 106-252, 106-253



Par de *Torchères* (tocheiros), c.1925
 Ébano de Macassar, vidro e metal cromado
 180 x 39 x 23 cm (cada)
 Inv. 106-361, 106-362

Pair of *Torchères*, c.1925
 Macassar ebony, glass and chromed metal
 180 x 39 x 23 cm (each)
 Inv. 106-361, 106-362



CHARLES CATTEAU para / for Boch Frères Keramis

Jarra, c.1925

Faiança

34,5 x Ø 20 cm

Reverso com carimbo redondo da firma: D943; numerado 914

Jarra, c.1925

Faiança

37 x Ø 33 cm

Reverso com carimbo redondo da firma e numerado

Jarra, c.1925

Faiança

30,5 x Ø 15 cm

Inscrição: D. 943. CH. CATTEAU

Selo: MADE IN BELGIUM BOCH F^{ES} LA LOUVIERE / FABRICATION BELGE

Bibliografia: Ver modelos semelhantes em Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 209

Inv. 106-262, 106-261, 106-506

Vase, c.1925

Glazed earthenware

34,5 x Ø 20 cm

The underside with firm's circular imprint: D943; numbered 914

Vase, c.1925

Glazed earthenware

37 x Ø 33 cm

The underside with firm's circular imprint and numbering

Vase, c.1925

Glazed earthenware

30,5 x Ø 15 cm

Inscribed: D. 943. CH. CATTEAU

Seal: MADE IN BELGIUM BOCH F^{ES} LA LOUVIERE / FABRICATION BELGE

Literature: See Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 209, for similar models

Inv. 106-506



BOCH FRÈRES KERAMIS

Jarra octogonal, anos 1920

Faiança
28 x Ø 16,5 cm

Inscrição / selo: *KERAMIS MADE IN BELGIUM 103 B*

Inv. 106-507

Octagonal vase, 1920s

Glazed earthenware
28 x Ø 16.5 cm

Inscription / seal: *KERAMIS MADE IN BELGIUM 103 B*

Inv. 106-507



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Jarra, c. 1925

Vidro
19 x Ø 11 cm
Assinado na base: SCHNEIDER
Inv. 106-320

Castiçal *Bijou*, c.1925

Vidro
30,5 x Ø 11 cm
Assinado em cima da base: SCHNEIDER
Inv. 106-326



Vase, c. 1925

Glass
19 x Ø 11 cm
Signed at the base: SCHNEIDER
Inv. 106-320

Bijou candlestick, c.1925

Glass
30,5 x Ø 11 cm
Signed on top of the base: SCHNEIDER
Inv. 106-326



ERNEST & CHARLES SCHNEIDER
para / for Le Verre Français

Jarra Bijou, c.1925

Vidro camafeu
19 x Ø 10 cm
Assinado em cima da base: SCHNEIDER
Inv. 106-332

Jarra Bijou, c.1925

Vidro
17 x Ø 8 cm
16,3 x Ø 8 cm
21,7 x Ø 10,5 cm
Assinado em cima da base: SCHNEIDER
Inv. 106-328 , 106-325, 106-324

Bijou vase, c.1925

Cameo glass
19 x Ø 10 cm
Signed on top of the base: SCHNEIDER
Inv. 106-332

Bijou vase, c.1925

Glass
17 x Ø 8 cm
16,3 x Ø 8 cm
21,7 x Ø 10,5 cm
Signed on top of the base: SCHNEIDER
Inv. 106-328 , 106-325, 106-324



RENÉ LALIQUE

Mascote de automóvel *Longchamp* (cabeça de cavalo com crina simples), c.1929

Vidro fosco

12,8 x 6,1 x 15,7 cm

Assinado na borda inferior do pescoço: R. LALIQUE

Bibliografia: Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 196

Inv. 106-383

Car mascot *Longchamp* (horse head with single mane), c.1929

Frosted glass

12.8 x 6.1 x 15.7 cm

Signed lower edge of neck: R. LALIQUE

Literature: Alastair Duncan, *Art Deco Complete: The definitive guide to the decorative arts of the 1920s and 1930s*, Thames & Hudson Ltd, London, 2009, p. 196

Inv. 106-383



RENÉ LALIQUE

Mascote de automóvel *Coq Houdan*, c.1929

Vidro fosco
19,7 x 6,5 cm

Assinado junto à base: *R. LALIQUE*

Inv. 106-384

Car mascot *Coq Houdan*, c.1929

Frosted glass
19.7 x 6.5 cm

Signed near the base: *R. LALIQUE*

Inv. 106-384



RENÉ LALIQUE

Par de apliques (*Perles*), anos 1930/40

Vidro transparente e fosco prensado

15,2 x 45,7 x 19,5 cm (cada)

Ambos com assinatura pintada com stencil: R. LALIQUE. FRANCE

Modelo introduzido c.1931

Bibliografia: Félix Marcilhac, *R. Lalique, Catalogue Raisonné de l'Œuvre de Verre*, Les Editions de l'Amateur, 1994, p. 599, illust. n.º 2047

Inv. 106-254, 106-255

Pair of wall sconces (*Perles*), 1930/40s

Clear and frosted pressed glass

15.2 x 45.7 x 19.5 cm (each)

Both with stencilled signature: R. LALIQUE. FRANCE

Model introduced c.1931

Literature: Félix Marcilhac, *R. Lalique, Catalogue Raisonné de l'Œuvre de Verre*, Les Editions de l'Amateur, 1994, p. 599, illust. # 2047

Inv. 106-254, 106-255



Centro de mesa, anos 1920

Cristal, prata e marfim
14,5 x 35,5 x 18 cm

França

Inv. 106-108

Centrepiece, 1920s

Crystal, silver and ivory
14.5 x 35.5 x 18 cm

France

Inv. 106-108



MAX WISLICENUS

Sem Título, 1914

Óleo sobre tela
241 x 150 cm

Etiquetas de papel na grade referem que o quadro foi incluído na exposição *Deutsche Werkbund* em Colônia, no ano de 1914
Inv. 106-243

Untitled, 1914

Oil on canvas
241 x 150 cm

Paper labels on the painting's stretchers list in German that the painting was included in the *Deutsche Werkbund* exhibition in Cologne, 1914
Inv. 106-243



ISMAEL GONZÁLEZ DE LA SERNA

Nature morte au guéridon, 1960

Óleo sobre cartão

98 x 65 cm

Assinado ao centro: DE LA SERNA

Inv. 106-527

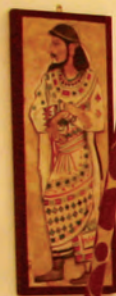
Nature morte au guéridon, 1960

Oil on board

98 x 65 cm

Signed center: DE LA SERNA

Inv. 106-527



EGIPTOMANIA

EGYPTOMANIA



EGIPTOMANIA ART DÉCO: O QUARTO EGÍPCIO DE ISMAËL DE LA SERNA

Foi neste contexto que Ismaël de La Serna (1900-1968), em resposta a uma encomenda privada de *Monsieur* Diaz, executou este quarto faraônico. Aluno da Escola de Belas-Artes de Granada, viera para Montparnasse em 1921, onde se tornou amigo de Kisling, Pascin e Soutine. Cubista por adopção, viu-se descoberto por Tériade e Zervos em 1925, tendo sido saudado por Picasso como o novo Juan Gris.

Zervos editou as suas ilustrações a tinta-da-china para os *Sonetos* de Góngora, a que se seguiram outras para o primeiro livro de poemas de Gabriel García Lorca, *Impressiones y paisajes*.

Para este artista, sucessivamente cubista e surreal (mais do que surrealista), praticante de todas as artes e capaz de tudo fazer, este quarto egípcio é “uma fantasia” que responde ao gosto do dia. Certo é que Ismaël de La Serna se divertiu a imaginar esta composição para o seu amigo Diaz. Os diferentes elementos que a compõem devem mais a uma “fantasia cinematográfica” que à pura verdade histórica.

106-REF3





ART DÉCO EGYPT-MANI ISMAËL DE LA SERNA'S EGYPTIAN ROOM

Such was the context in which Ismaël de La Serna (1900-1968) created this pharaonic room, which *Monsieur* Diaz commissioned from him. After studying at the Granada Fine Arts School, Ismaël had come in 1921 to Montparnasse, where he became a friend of Kisling, Pascin and Soutine. A Cubist by adoption, he was discovered by Tériade and Zervos in 1925; Picasso hailed him as the new Juan Gris. Zervos published his India ink illustrations for Góngora's *Sonnets*, as well as others for Gabriel García Lorca's first book of poems, *Impresiones y paisajes*.

In the opinion of this Cubist and surreal (more than Surrealist) artist, a man of all artistic trades, this Egyptian room is a simple "fantasy", a flavour-of-the-month job. Nonetheless, Ismaël de La Serna enjoyed imagining this composition for his friend Diaz. The room's various components owe more to "movie fantasy" than to pure historic truth.

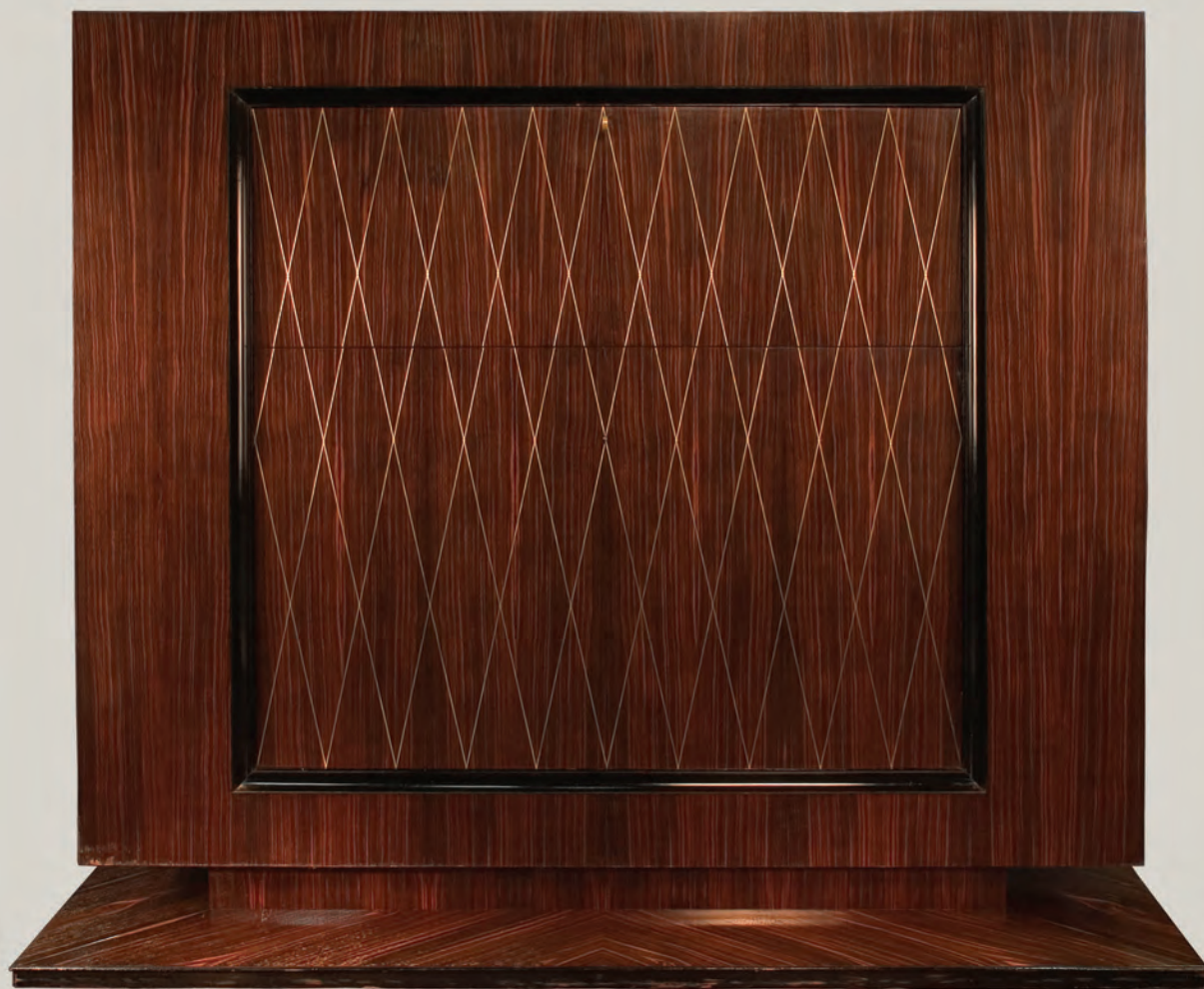
106-REF3





**"ANOS LOUCOS"
... E PRODUTIVOS!
"ANNÉES FOLLES"
... AND PRODUCTIVE ONES TOO!**





DOMINIQUE

Armário para bebidas, anos 1930

Ébano de Macassar e latão

154,5 x 185,5 x 52,5 cm

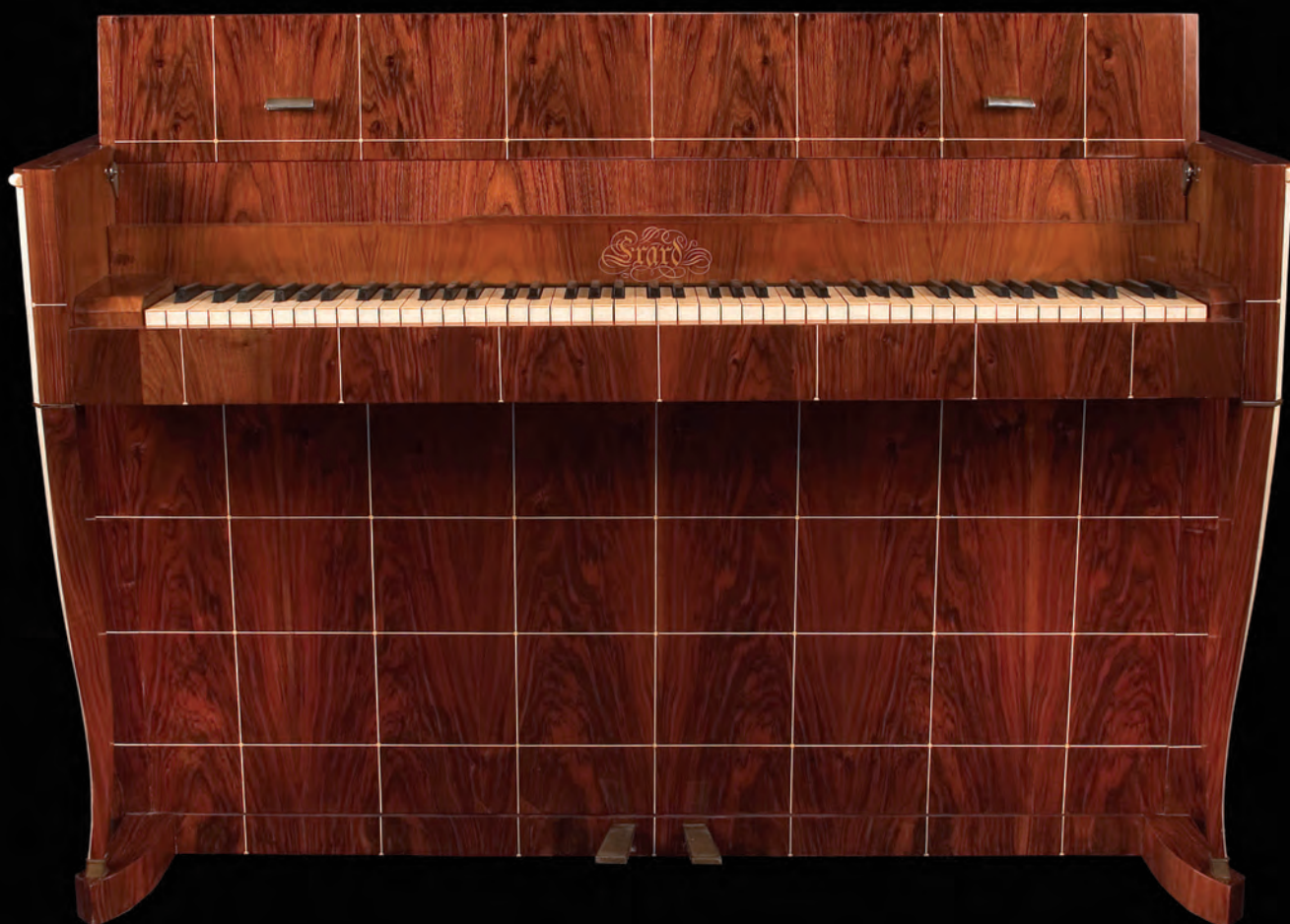
Inv. 106-6

Bar Cabinet, 1930s

Macassar ebony and brass

154,5 x 185.5 x 52,5 cm

Inv. 106-6



**Atribuído a / Attributed to DIM (Décoration Intérieure Moderne)
para a construtora de Pianos Erard / for the Erard Piano company**

Piano vertical, meados dos anos 1920

Palissandro, marfim e latão

97,5 x 140,5 x 51,5 cm

Marcado: ERARD

Inv. 106-74

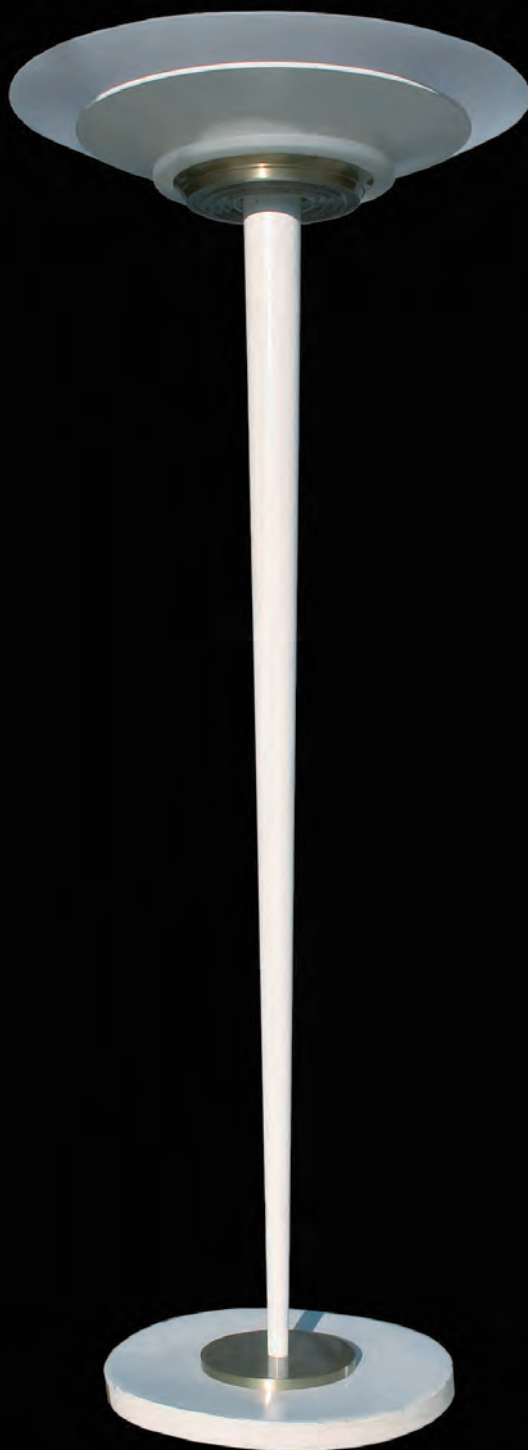
Upright piano, mid-1920s

Palisander, ivory and brass

97.5 x 140.5 x 51.5 cm

Marked: ERARD

Inv. 106-74



JEAN PERZEL

Torchère (tocheiro), anos 1930

Vidro, metal cromado e esmalte
173 x Ø 68 cm

Inv. 106-181

Torchère, 1930s

Glass, chromed metal and enamel
173 x Ø 68 cm

Inv. 106-181



Armário, anos 1930
Ébano de Macassar, laca e metal dourado
86 x 100 x 46 cm
França
Inv. 106-20

Cabinet, 1930s
Macassar ebony, lacquer and gilded metal
86 x 100 cm x 46 cm
France
Inv. 106-20



DOMINIQUE

Armário para bebidas, c.1925

Ébano de Macassar

141 x 70 x 41,5 cm

França

Inv. 106-11

Bar-cabinet, c.1925

Macassar ebony

141 x 70 x 41.5 cm

France

Inv. 106-11



MAURICE DUFRÈNE

Par de mesas de café, c.1935

Raiz de nogueira (cada)

61 x 81 x 57 cm

Inv. 106-79, 106-80

Pair of coffee tables, c.1935

Burl walnut (each)

61 x 81 x 57 cm

Inv. 106-79, 106-80



DOMINIQUE

Bar hexagonal, c.1935

Mogno, vidro, latão, prata, cristal e marfim
78 x 49,5 x 49,5 cm

Bar hexagonal contendo: 6 chávenas de café em prata; 6 colheres de café em prata; 6 copos em cristal; 6 copinhos em cristal; 2 decantadores em cristal; 1 bandeja com apoio para copos; 1 cafeteira em prata; 1 açucareiro em prata com pinças; 1 leiteira em prata; 1 caixa em cristal e prata.

Inv 106-279

Hexagonal bar, c.1935

Mahogany, glass, brass, silver, crystal and ivory
78 x 49.5 x 49.5 cm

Hexagonal bar containing: 6 silver coffee cups; 6 silver coffee spoons; 6 crystal glasses; 6 crystal shot glasses; 2 crystal decanters; 1 cup holder with coasters; 1 silver coffee pot; 1 silver sugar bowl with tongs; 1 silver milk jug and 1 silver and crystal box.

Inv 106-279



Secretária de tampo de rebater (*secrétaire a abattant*), anos 1930

Mogno, madeira de citrino, pergaminho, vidro e metal dourado

133,5 x 74 x 42 cm

Marcada: CE ... Pers ... (illegível)

França

Inv. 106-21

Fall-front secretary (*secrétaire a abattant*), 1930s

Mahogany, citruswood, parchment, glass and gilded metal

133.5 x 74 x 42 cm

Branded: CE ... Pers ... (illegible)

France

Inv. 106-21



Conjunto de três peças estofadas para sala, anos 1920/1930

Madeira lacada a preto estofada a veludo dourado

Cadeiras: 78 x 73,5 x 68 cm (cada)

Sofá: 78 x 126 x 68 cm

França

Inv. 106-22, 106-23, 106-24

Three-piece suite of salon seat furniture, 1920/1930s

Black-lacquered wood upholstered in gold velvet

Armchairs: 78 x 73.5 x 68 cm (each)

Settee: 78 x 126 x 68 cm

France

Inv. 106-22, 106-23, 106-24





LOUIS MAJORELLE

Mesa de café

Madeira frutífera e madrepérola
54 x 98 x 71,5 cm
Assinada: MAJORELLE; Assinatura do atelier
Inv. 106-538

Coffee table

Fruitwood and mother of pearl
54 x 98 x 71.5 cm
Signed: MAJORELLE; Branded atelier signature
Inv. 106-538



MAISON RAMSAY

Armário, c.1935

Ébano de Macassar, pau-cetim e laca

85 x 121 x 41 cm

Assinado no interior

Inv. 106-142

Cabinet, c.1935

Macassar ebony, satinwood and lacquer

85 x 121 x 41 cm

Signed in the interior

Inv. 106-142



MARCEL BREUER

Seis cadeirões de Wassily, modelo introduzido em 1925

Metal tubular cromado e cabedal
73 x 79 x 71 cm (cada)

Bibliografia: Christopher Wilke, *Marcel Breuer, Furniture and Interiors*, Nova Iorque, 1981, p. 51, ilustr. n.º 41, e p. 63, ilustr. n.º 58.

Inv. 106-130, 106-179, 106-273, 106-274, 106-275, 106-276

Six Wassily armchairs, the model introduced in 1925

Chromed tubular metal and leather
73 x 79 x 71 cm (each)

Literature: Christopher Wilke, *Marcel Breuer, Furniture and Interiors*, New York, 1981, p. 51, illust. n 41, and p. 63, illust. n 58.

Inv. 106-130, 106-179, 106-273, 106-274, 106-275, 106-276



ALVAR AALTO

Mesa de apoio, anos 1940

Freixo

56,5 x 90 x 90 cm

Marcada: ARTEK a AALTO DESIGN made in finland

Finlândia

Inv. 106-154

Occasional table, 1940s

Ash wood

56.5 x 90 x 90 cm

Branded: ARTEK a AALTO DESIGN made in finland

Finland

Inv. 106-154



DOMINIQUE

Armário, c.1935

Laca e pergaminho
52 x 77 x 48 cm

França

Inv. 106-143

Cabinet, c.1935

Lacquer and parchment
52 x 77 x 48 cm

France

Inv. 106-143



ALEXANDRE KELETY

Panthers, anos 1920

Bronze

26,7 x 68,6 x 18,5 cm

Inscrição na base: A. KELETY

Bibliografia: Ver modelos semelhantes em Bryan Catley, *Art Deco and other Figures*, Chancery House Publishing Co., 1978, pp. 184-185

Inv. 106-188

Panthers, 1920s

Bronze

26.7 x 68.6 x 18.5 cm

Inscribed on base: A. KELETY

Literature: See Bryan Catley, *Art Deco and other Figures*, Chancery House Publishing Co., 1978, pp. 184-185, for similar models

Inv. 106-188

EILEEN GRAY

Lota Sofá, c.1935

Laca e cabedal
81 x 244 x 88 cm
França

Inv. 106-144

Lota Sofa, c.1935

Lacquer and leather
81 x 244 x 88 cm
France

Inv. 106-144



Atribuído a / Attributed to JEAN ROYÈRE

Banco de janela, c.1950
Metal patinado e cabedal
46 x 66 x 33 cm
França
Inv. 106-407

Window bench, c.1950
Patined metal and leather
46 x 66 x 33 cm
France
Inv. 106-407



DOMINIQUE

Banco, c.1935

Madeira lacada e veludo

48,5 x 55 x 45,5 cm

França

Inv. 106-260

Bench, c.1935

Lacquered wood and velvet

48.5 x 55 x 45.5 cm

France

Inv. 106-260



Coiffeuse com banqueta a condizer,
provavelmente anos 1930

Carvalho clareado, espelho e metal

Toucador: 161,3 x 127 x 53,3 cm

Banco: 41 x 69 x 53,3 cm

França

Inv. 106-140, 106-141

Coiffeuse with matching banquette,
probably 1930s

Bleached oak, mirror and metal

Dressing table: 161.3 x 127 x 53.3 cm

Stool: 41 x 69 x 53.3 cm

France

Inv. 106-140, 106-141



LOUIS MAJORELLE

Armário secretária, c.1930

Madeira de limoeiro e bronze
135 x 67 x 28 cm

Inv. 106-367

Secretary cabinet, c.1930

Lemon wood and bronze
135 x 67 x 28 cm

Inv. 106-367



MAISON JANSEN

Consola, c.1935

Metal cromado e dourado e vidro

74 x 180 x 63 cm

França

Inv. 106-167

Console table, c.1935

Chromed and gilded metal and glass

74 x 180 x 63 cm

France

Inv. 106-167



JEAN LAMBERT-RUCKI

The prayer, 1932

Bronze patinado de preto
40 x 120 x 28 cm

Assinada, marcada e numerada: JDV; FONDERIE CANDIDE; 1/8
Inv. 106-582

The prayer, 1932

Black patined bronze
40 x 120 x 28 cm

Signed, marked and numbered: JDV; FONDERIE CANDIDE; 1/8
Inv. 106-582



WERKSTÄTTE HAGENAUER (Oficina / Workshop Hagenauer)

Banda com quatro músicos
(violoncelo, guitarra, saxofone e violino), 1960

Níquel
46 x 24,5 x 13 cm (violoncelo)
46 x 19 x 13 cm (guitarra)
37 x 20 x 13 cm (saxofone)
46 x 20 x 13 cm (violino)

Viena

Inv. 106-368, 106-369, 106-370, 106-371

Four piece band
(cello, guitar, sax and violin), 1960

Nickel
46 x 24.5 x 13 cm (cello)
46 x 19 x 13 cm (guitar)
37 x 20 x 13 cm (saxophone)
46 x 20 x 13 cm (violin)

Vienna

Inv. 106-368, 106-369, 106-370, 106-371



FRANZ HAGENAUER
para / for Werkstätte Hagenauer
(Oficina / Workshop Hagenauer)

Josephine Baker, c.1940

Metal cromado
33 x 24,5 x 7,5 cm
Selo: WHW

Inv. 106-550

Josephine Baker, c.1940

Chromed metal
33 x 24.5 x 7.5 cm
Round seal: WHW

Inv. 106-550



WERKSTÄTTE HAGENAUER
(Oficina / Workshop Hagenauer)

Músico, c.1950

Metal patinado e dourado
e aço inoxidável
26 x Ø 9 cm
Marcado: MADE IN AUSTRIA /
HAGENAUER WIEN
Viena

Inv. 106-574

Musician, c.1950

Patined and gilded metal
and stainless steel
26 x Ø 9 cm
Marked: MADE IN AUSTRIA /
HAGENAUER WIEN
Vienna

Inv. 106-574



ROLAND PARIS

Musicienne et danseuse, anos 1920

Bronze pintado a frio e marfim

33 x 18 x 7 cm / 31 x 17,5 x 7,5 cm

Assinado e com a marca circular da fundição: *ROLAND PARIS*

Inv. 106-588, 106-589

Musicienne et danseuse, 1920s

Cold painted bronze and ivory

33 x 18 x 7 cm / 31 x 17.5 x 7.5 cm

Signed with circular foundry mark: *ROLAND PARIS*

Inv. 106-588, 106-589



DAUM FRÈRES, design de / by Salvador Dalí

Guitare

Paté-de-verre (vidro fundido)

60 x 30 x 13 cm

Assinado e numerado: S. DALÍ & DAUM; 78

Edição número: 78 / 150

Inv. 106-353

Guitare

Paté-de-verre (molten glass)

60 x 30 x 13 cm

Signed and numbered: S. DALÍ & DAUM; 78

Edition number: 78 / 150

Inv. 106-353



RENÉ CAPOUILLE

Figura dupla, c. 1928

Óleo sobre tela
200,7 x 119,4 cm

Assinado no canto inferior esquerdo: CAPOUILLE

Proveniência:

Espólio do artista

Colecção Klasema-Van Loenhout, Bergen op Zoom, Holanda

Bibliografia:

Dr. Goyens de Heusch, *Capouille; les énigmes de l'art*,
Bruxelas, 1994, p. 19 (ilustrado)

Inv. 106-106

Double figure, c. 1928

Oil on canvas
200.7 x 119.4 cm

Signed lower left: CAPOUILLE

Provenance:

Estate of the artist

Collection Klasema-Van Loenhout, Bergen op Zoom, The Netherlands

Literature:

Dr. Goyens de Heusch, *Capouille; les énigmes de l'art*, Brussels,
1994, p. 19 (illustrated)

Inv. 106-106



HUGO SCHEIBER

Dancer, c.1935

Guache sobre papel montado em painel
87,5 x 72,5 cm
Assinado: SCHEIBER H.
Hungria
Inv. 106-510

Dancer, c.1935

Gouache on paper mounted on panel
87.5 x 72.5 cm
Signed: SCHEIBER H.
Hungary
Inv. 106-510



BELA DE KRISTO

Dançarinas africanas

Técnica mista sobre painel

55 x 70 cm

Assinado no canto inferior esquerdo: *DE KRISTO*

Inv. 106-420

African dancers

Mixed media on panel

55 x 70 cm

Signed bottom left: *DE KRISTO*

Inv. 106-420



BELA DE KRISTO

Dançarinas de Can Can

Óleo sobre tela

55 x 70 cm

Assinado no canto inferior esquerdo: *DE KRISTO*

Inv. 106-416

Can Can dancers

Oil on canvas

55 x 70 cm

Signed lower left: *DE KRISTO*

Inv. 106-416



BELA DE KRISTO

Bartok

Óleo sobre painel
60 x 50 cm

Assinado no canto inferior direito: *DE KRISTO*

Inv. 106-422

Bartok

Oil on panel
60 x 50 cm

Signed lower right: *DE KRISTO*

Inv. 106-422



ALEXANDRA EXTER

Figurino para *Aelita*, c.1925
 Aguarela e lápis sobre papel pardo
 34 x 23 cm
 Rússia
 Inv. 106-522

PAUL COLIN

Jean Borlin, c.1935
 Guache sobre papel pardo
 59 x 48 cm
 Assinado no canto inferior direito: PAUL COLIN
 Inv. 106-523



Costume design for *Aelita*, c.1925
 Watercolour and pencil on brown paper
 34 x 23 cm
 Russia
 Inv. 106-522

Jean Borlin, c.1935
 Gouache on brown paper
 59 x 48 cm
 Signed lower right: PAUL COLIN
 Inv. 106-523



RENÉ GRUAU

Warrior dancer

Óleo sobre tela
151 x 121 cm
Assinado: GRUAU
Inv. 106-553

Warrior dancer

Oil on canvas
151 x 121 cm
Signed: GRUAU
Inv. 106-553

RENÉ GRUAU

The Warrior

Óleo sobre tela
130,5 x 100,5 cm
Assinado: GRUAU
Inv. 106-554

The Warrior

Oil on canvas
130.5 x 100.5 cm
Signed: GRUAU
Inv. 106-554



JEAN
PROUVÉ
"ART DÉCO
E OS SEUS
INIMIGOS"
"ART DECO
AND ITS
ENEMIES"



JEAN PROUVÉ

Cadeira de repouso, 1935

Metal moldado, soldado e pintado, madeira e tecido
113 x 79 x 200 cm

Inv. 106-445

Lounge chair, 1935

Moulded, welded and painted metal, wood and fabric
113 x 79 x 200 cm

Inv. 106-445



JEAN PROUVÉ

Conjunto composto por sete peças para o Sanatório Martel de Jeanville, 1935

Sofá-cama com mesa de cabeceira integrada, cadeira de repouso, cadeirão, escritório suspenso à parede, cadeira de escritório, mesa de leitura e mesa auxiliar

Sofá-cama com mesa de cabeceira integrada, 1935

Metal moldado, soldado e pintado, madeira e tecido
92 x 133 x 202 cm

Duas gavetas giratórias (desmontáveis)

Inv. 106-444

Seven-piece lounge set for the Sanatorium Martel de Janville, 1935

Day bed with headboard, lounge chair, armchair, wall mounted office desk, office chair, reading table and side table

Day bed with headboard, 1935

Moulded, welded and painted metal, wood and fabric
92 x 133 x 202 cm

Two swivelling drawers (detachable).

Inv. 106-444



JEAN PROUVÉ

Cadeira, 1935

Metal moldado, soldado e pintado e tecido
88 x 60 x 85 cm

Inv. 106-446

Cadeira de escritório, 1935

Metal moldado, soldado e pintado e tecido
81 x 39 x 45 cm

Inv. 106-448



Armchair, 1935

Moulded, welded and painted metal and fabric
88 x 60 x 85 cm

Inv. 106-446

Office chair, 1935

Moulded, welded and painted metal and fabric
81 x 39 x 45 cm

Inv. 106-448



JEAN PROUVÉ

Escritório suspenso à parede, 1935

Metal moldado, soldado e pintado e madeira

175 x 70 x 170 cm

Inv. 106-447

Wall mounted office desk, 1935

Moulded, welded and painted metal and wood

175 x 70 x 170 cm

Inv. 106-447



JEAN PROUVÉ

Mesa de leitura, 1935

Metal moldado, soldado e pintado e madeira

85 x 49 x 63 cm

Inv. 106-449

Reading table, 1935

Moulded, welded and painted metal and wood

85 x 49 x 63 cm

Inv. 106-449



JEAN PROUVÉ

Mesa auxiliar, 1935

Metal moldado, soldado e pintado e madeira
61 x 40 x 50 cm

Inv. 106-450

Side table, 1935

Moulded, welded and painted metal and wood
61 x 40 x 50 cm

Inv. 106-450



JEAN PROUVÉ

Compas, 1950

Aço e vidro
72 x 119 x 78,5 cm
Inv. 106-307

Compas, 1950

Steel and glass
72 x 119 x 78.5 cm
Inv. 106-307



BELA KADAR

Composição com figuras, anos 1940

Tinta-da-china sobre papel

22 x 29 cm

Assinado no canto inferior direito: KÁDÁR BELA

Inv. 106-316

Figural composition, 1940s

Indian ink on paper

22 x 29 cm

Signed lower right: KÁDÁR BELA

Inv. 106-316



BELA KADAR

Composição com figuras, 1940

Aquarela e tinta-da-china sobre papel

22 x 28 cm

Assinado no canto inferior direito: KÁDÁR BELA

Inv. 106-317

Figural composition, 1940

Watercolour and Indian ink on paper

22 x 28 cm

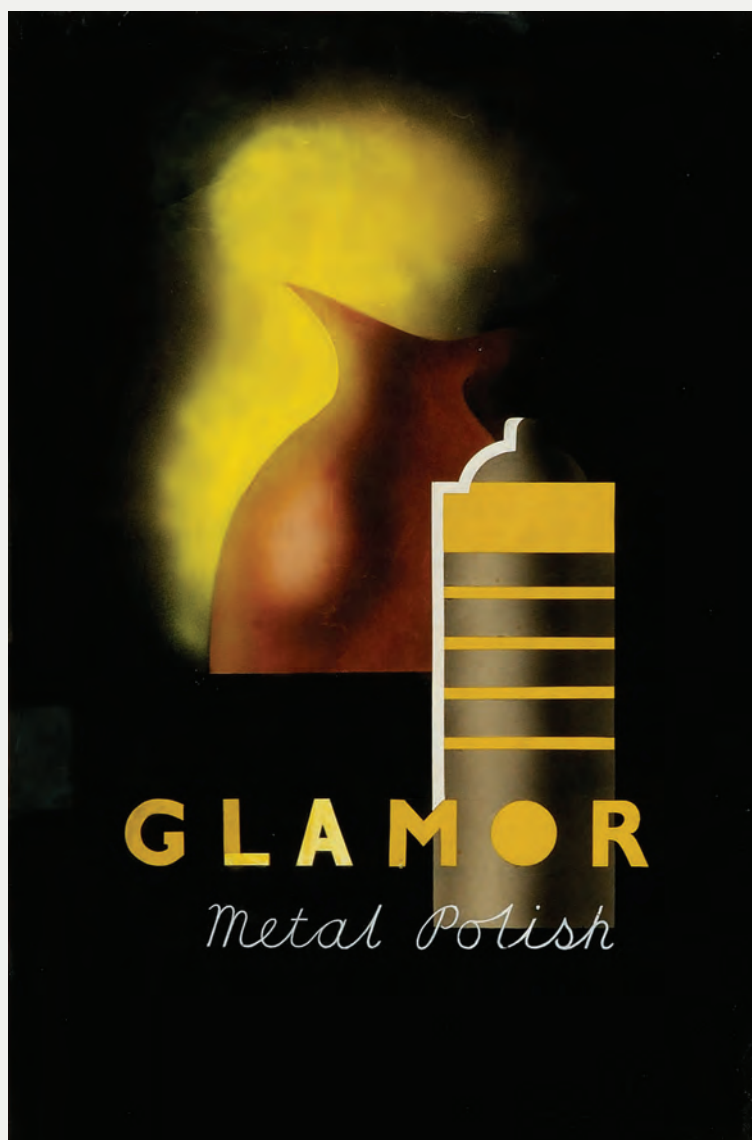
Signed lower right: KÁDÁR BELA

Inv. 106-317

ORIGINAIS DE ARTE PUBLICITÁRIA

ORIGINALS OF ADVERTISING ART





Glamor metal polish, anos 1920
 Guache e aerografia sobre papel
 75 x 55 cm
 Inv. 103-351

Glamor metal polish, 1920s
 Gouache and aerography on paper
 75 x 55 cm
 Inv. 103-351



DAGMAR & STOCQUART

Dance Frocks, anos 1920
 Guache sobre papel
 60 x 40 cm
 Inv. 103-950

Dance Frocks, 1920s
 Gouache on paper
 60 x 40 cm
 Inv. 103-950



DAGMAR & STOCQUART

Modes, anos 1920
Guache sobre papel
58 x 40 cm
Inv. 103-953

Modes, 1920s
Gouache on paper
58 x 40 cm
Inv. 103-953



MICHAEL

Dance Records, anos 1920
 Guache sobre papel
 73 x 50 cm
 Inv. 103-952

Dance Records, 1920s
 Gouache on paper
 73 x 50 cm
 Inv. 103-952



MICHAEL

Africa, anos 1920

Guache e estampilha sobre cartolina
60 x 50 cm

Inv. 103-904

Africa, 1920s

Gouache and stencil on cardboard
60 x 50 cm

Inv. 103-904

English Translations

By João Cunha e Silva

Since its inauguration this Centre has been an undoubted source of pride for the Autonomous Region of Madeira. Its architectural quality has been recognised through various international awards. The many exhibitions held here have been important references in contemporary art, enabling visitors to come into contact with much that has been produced in the field of the plastic arts over the last decades.

Having closely followed the Arts Centre's work from the beginning, I feel that this exhibition – the product of its trajectory ever since its first show, "Large Scale" – will leave a profound mark on the life of this institution, while maintaining the artistic, didactic and educational components, common to all the other exhibitions.

I am not a specialist, but I nonetheless feel that something unique is being exhibited here, embodied in this rich collection, the legacy of Man, a being of inexhaustible creativity who in a short space of time created these pieces of furniture, ceramics, sculpture, painting and other objects of exceptional beauty and even, in some cases, of an evidently contemporary nature.

What we are hosting in this space – which has been part of our contemporary architectural heritage right from its inception – is only possible due to the quality and size of the Berardo Foundation, an institution with which the Arts Centre has worked in dynamic and productive partnership.

I therefore wish to express my personal thanks to Comendador Joe Berardo, whom I hold in the greatest esteem. Also, on behalf of the Regional Government, I want to emphasise the importance to us of his willingness to loan us his collections, resulting in initiatives that combine quantity with universally recognised quality. These initiatives have been vital in highlighting not only the Arts Centre but the Autonomous Region of Madeira as a culturally attractive destination.

To all those who have worked on and developed this magnificent exhibition, I also offer my heartfelt thanks. Without them this space could never have achieved its present status, far transcending the boundaries of Europe and becoming, without any doubt whatsoever, a major centre at the global level.

Thank you all so very much.

By José Berardo

WELCOME TO THE TWILIGHT ZONE...

Art Deco – Berardo Collection, What a Wonderful World!, is the title of the new exhibition that we now present. The challenge is to enter an ambience of glamour and perfection. It is to let yourself be carried away by the euphoria of the *années folles*; to let yourself be captivated by the brilliant colours and metallic tones. It is to travel through an age of prosperity and freedom to the sound of jazz. It is to go to the opera, the theatre and the Hollywood musicals. And, above all, it is to participate in a time of happiness, letting yourself be imbued with the message of peace and hope, immortalised in the voice of Louis Armstrong.

After the success it has achieved at the Serralves Foundation in Porto, at the Sintra Museum of Modern Art – Berardo Collection, at the Berardo Museum in Belém and at various museums around the world, the Art Deco Collection is now on display for the first time in Madeira, where most of the collection is on show together with the recent previously unseen acquisitions. The imposing Casa das Mudas Arts Centre, which stands in harmony with the mountain, the sea and the sky, will therefore be the scene of a brand new exhibition!

The decorative style that flourished in Europe and the United States between the two World Wars holds a great fascination for me. With its image associated with everything that was defined as modern, industrial, cosmopolitan and exotic, it combined the applied arts with architecture, urban planning, design, interior architecture and design, landscaping, advertising, the graphic arts, scenography, caricature, music, dance, film, fashion and clothing. The emblem of a changed world, it marked the moment of reconciliation that followed the hecatomb of the First World War.

This notion of "total art", which was the hallmark of Art Deco and assumed social, technological, economic and social dimensions, brings me to the concept of globalisation. Not in its restricted sense as a complex capitalist phenomenon of modern times, but in the more historical and literal meaning of the word as a synonym of universalisation. I am referring, for example, to the expansion of the greatest and richest empire in the history of the world established by Alexander the Great, or to the remarkable European undertaking of the Faustian voyages "*over uncharted seas*". In fact, when we perceive globalisation in this sense, it is far from being a recent phenomenon, unique to advanced or late modernity. I believe it is actually inherent in human evolution, given that ever since Man emerged on Earth he has always sought to globalise.

However, leaving aside the history of globalisation, my role remains that of a simple enjoyer of art and, with no claim to compete with the specialists in the subject, I return to its association with Art Deco. If we look at the profusion of influences that produced this style, at the way in which it spread around the world, at its massification and democratisation, we shall easily find characteristics similar to the globalisation process.

The various sources of inspiration include suggestions from civilisations such as Egypt and Mesopotamia, classical models from Ancient Greece and exoticisms from primitive Africa. The legacies of the Ballets Russes of Diaghilev and Léon Bakst were combined with the early twentieth-century avant-gardes, Fauvism, Cubism, Futurism, Constructivism, Neoplasticism, Expressionism and Abstractionism, which were blended with the celebrated French handicraft traditions. The style turned to contemporary culture in search of technological innovations - electricity, the modernisation of the factories, the radio, the beginning of sound cinema, the zeppelin, transatlantic liners, trains and speed. Tradition was married with modernity and this was how Art Deco was born.

The Faustian style, revealed to the world at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris in 1925, soon became international. It expanded through Europe and reached the United States at a frenetic rate. In North America it extended from the East to the West Coast, including Canada, and in South America it had a significant influence in countries like Brazil and Argentina. Spreading through the Western world until the Second World War – and in some parts, such as Portugal, until the 1940s and 50s – it reached as far East as India, China and Japan.

Globalised, although originally elitist and costly, hesitating between art for the upper-middle class and social art, Art Deco became known all over the world and affected so many aspects of daily life. The Wall Street crash, however, which led to the Great Depression, affected the whole world and highlighted the needs of industrial production. Thus, too, the use of noble materials such as woods from the colonies, ivory junks, crocodile skin, vellum, Macassar ebony and *galuchat* (shagreen) gave way to bakelite, a new plastic material, and to reinforced concrete, formica and tubular steel. The use of new materials and the advance of technology, combined with the concept of modernity, led to a new style of design being applied to objects and household appliances. This was the beginning of mass production, which helped to lower prices and popularised Art Deco. An example of this

democratisation is the work of Jean Prouvé, represented in this exhibition. Through his important contribution to reconstruction and post-war urban design, this artist broke with tradition and favoured standard modules that could be built in large numbers.

In view of the above, and returning to the Art Deco/globalisation dichotomy, there remains little doubt that the eclecticism of this style made an important contribution to a more plural history in its own global construction.

It is my sincere wish that, as in the case of Art Deco, this exhibition can help bring the brilliance of the vivid, exuberant colours to our world of today. Always in the promising tone of *What a Wonderful World!*

I want to express my gratitude to the scientific curator, Márcio Alves Roiter, founder and president of Instituto Art Déco Brasil, and to emphasise my admiration not only for his collaboration and interest in the production of this event, but also for all his work over many years dedicated to researching, preserving and disseminating Art Deco. To his advisers in the curatorship, the illustrious architect Cláudio Wanderley and Pedro Aguilar, I offer my sincere gratitude for their professionalism and dedication.

Special mention must be made of the President of the Regional Government, Alberto João Jardim, for the constant encouragement he has given to Madeiran cultural life, helping to consolidate the Region's presence on the best cultural circuits in the country. My thanks also to João Cunha e Silva, Vice-President of the Regional Government, for his dedication and total support in this important event. To Paulo Sousa, Chairman of the Board of the Sociedade de Desenvolvimento Zona Oeste, S.A.; to the sculptor Ricardo Velloza, Director of the Casa das Mudas Arts Centre, and lender of two magnificent cars, which enhance and exalt this exhibition, and to all his team.

Also, on the matter of loans, I must highlight the three exceptional pieces from the Musée des Années 30. To its former director, Emmanuel Bréon, a great specialist in the 1920s and 30s, curator of the Sintra exhibition and author of a beautiful text included in this catalogue, my heartfelt acknowledgements. To the historian Rui Afonso Santos I likewise express my thanks for his cooperation in editing this publication as well as for his collaboration over many years with the Berardo Collection.

This is also the occasion to thank publicly and expressly my friend Emanuel Vozner, who over the last twenty years has helped me build up the Collection that is now on display. Based in Toronto, Canada, this specialist has been patiently collecting objects from all over the world and has been introducing me to the Art Deco style.

Finally, I want to thank the entire multidisciplinary team of the Berardo Foundation and Collection who have, from the start, believed in this project and worked tirelessly and with an enormous spirit of cooperation. In particular Zaid Abdali, Carina Bento, and Álvaro Silva, for all their absolutely dedicated work.

To all those who have made this initiative possible, I extend my heartfelt thanks and best wishes.

By Ricardo Velloza

The Arts Centre's hosting of yet another magnificent exhibition confirms the undeniably important result of a partnership that has regularly enabled the Autonomous Region of Madeira to hold top-quality art shows. This would have been difficult to achieve without the determined and enthusiastic cooperation of the Berardo Foundation and the Casa das Mudas Arts Centre.

Besides the purely aesthetic aspect of the exhibition, it is also beyond any doubt a space for the study, investigation and interpretation, not only of this

short period of time, but also of what was designed and produced by the creators and craftspeople of this remarkable era.

In addition to its well-known formal simplification, the result of highly rational exercises in which the functional aspects stand out, it is furthermore possible to observe and learn about the innovative style, so well documented here, known as Art Deco.

I hope that the public will hurry to see the exhibition, since its characteristics and enormous scope mean that it deserves to be admired and shared by everyone.

As director of this Centre, and because I have witnessed all the planning and assembly of this amazing show, I would like to thank the following people: the curator, Márcio Alves Roiter, and the artistic and technical curators, Pedro Aguilar and the architect Cláudio Wanderley, respectively, for the work they have put in, since that is the basis of what it is now possible to see and feel here. Zaid Abdali, for his commitment and professionalism, who so much impressed me throughout the organisation and assembly of this exhibition.

Carina Bento and Álvaro Silva, whom I have long known and respected, since despite their youth they stand as examples of knowledge, dedication and culture. Besides being a credit to the institution where they work, they have always been key players in the wide variety of exhibitions we have organised together.

To ArtShuttle, the staff of Ponta Oeste and of the Arts Centre, and all those who worked to make this project a reality, I offer my heartfelt thanks.

Lastly, it gives me enormous satisfaction to express my very special thanks to Comendador José Berardo, for all his dedication and enthusiasm, ever since the first meeting, to providing this exhibition with the scale and splendour that are now so evident.

I want to end by saying that in view of the huge benefits that our joint work has produced for the Region, and also due to the promotional vehicle it has been – projecting Madeira with incontestable quality far beyond what was ever imagined –, I hope we can carry on working with the same discipline and commitment that has always marked our productions.

Thank you so very much.

By Márcio Alves Roiter

FLOATING ART DECO EMBASSIES THE INFLUENCE OF TRANSATLANTIC LINERS ON THE WORLDWIDE SPREAD OF ART DECO

ART DECO EXPOSITIONS ON DRY LAND

An interesting line of questioning regarding the universal dissemination of the Art Deco style would be to re-assess the importance – always considered paramount – of the International Exposition of Modern Decorative and Industrial Arts ("Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes"), held in Paris from April to October 1925.

The fifteen million visitors who passed its turnstiles, through twelve access doors, ready to discover over a hundred national and foreign pavilions, left the exposition full of information and returned to their countries of origin with a new outlook on the modern style being celebrated there. (1)

And what mode of transport did they use in 1925 to return to their homes? Obviously the transatlantic ocean liners, the “paquebots”, the ocean liners that existed in their dozens and came to be decorated in the same style as that consecrated by the 1925 Paris Exposition.



Porte d'Honneur, Paris Exhibition, 1925
Courtesy: Márcio Alves Roiter

The famous stories told include that of the owner of the Eaton, a huge department store in Toronto, Canada, who was so charmed by the *Ile-de-France* dining-room (designed by Patout) that she commissioned a copy of it for the top-floor restaurant of her store. Now totally restored and called “The Carlu” (2), it bears witness to how a voyage could be perpetuated beyond the picture frame and the coloured luggage labels.

We all know that it was an abbreviation of the full name of the Exposition that gave rise to the term Art Deco. Published in 1957 as “Arts Décos” in “Paris 1925”, by Armand Lanoux (3), it came to identify in a general way everything that had been exhibited at that grandiose event thirty years before. At this first point of re-assessment, everyone commented: “Ah, I remember that, it was in the “Arts Décos”, but the “s” was soon dropped. The architect Le Corbusier also made mention of the Exposition and the “Arts Décos”, albeit pejoratively. Officially placed in the public domain in 1966, at the “Les Années 25” exposition (4), the term Art Deco, the style of the “Années Folles”, then began its journey in search of recognition. It is now revealed to us in a wider-ranging collection that is part of the Berardo Collection.

Another exposition, also in Paris, the International Exposition of Arts and Techniques applied to Modern Life (“Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie Moderne”), which took place from May to November 1937, came to be considered the closing ceremony of the Art Deco style. Visited by thirty-one million people, it embodied modern taste throughout the world.

This is just to focus on France, the undisputed birthplace of Art Deco. Yet all over the world there were countless similar expositions, such as those of 1929 (Iberian-American) in Seville, Spain; of 1933 (A Century of Progress) in Chicago; of 1939 (The World of Tomorrow) in New York and San Francisco (Golden Gate) in the United States; that of 1938 (New Brazil) in Rio de Janeiro, of 1934 (Portuguese Colonial) in Porto and 1940 (Portuguese World) in Lisbon.

FLOATING ART DECO EXPOSITIONS

Ships are the oldest means of public transport. Dating from time immemorial, the world we know today was discovered and mapped out because one day someone created a floating hull and an oar.

Let us remember the age of the Great Discoveries pioneered by the Spaniards and Portuguese from the fifteenth to seventeenth centuries, the new geopolitical

form that our planet took and the legendary ships that took part in the voyages. This was the beginning of globalisation.

Wars were won by the fleet that was best equipped.

Let us also remember the sad era of the slave ships, which lasted for centuries. And besides the slaves, the downtrodden, the adventurers, or simple immigrants... They all embarked but did not always reach their destinations alive...

However, it was in the mid-nineteenth century that sea transport, adapted to the technical progress being provided by the Industrial Revolution, in particular electricity, came to serve a new purpose, this time a much more cheerful one: tourism.

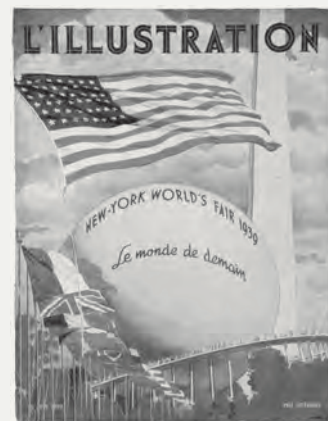
While the ships already had their war purpose and freight transport routes well defined, each country trying to outdo its neighbour's fleet in number and quality, this true industry then emerged, now among the most powerful, nurtured by the curiosity of the scientists who travelled during the 1800s. The intellectual salons and chic society of the late nineteenth and early twentieth centuries - the time of the so-called “Belle Époque” - looked with disdain on anyone who had not made a transatlantic voyage on the new steamships. The symbol of this fashion was called the *Titanic*, in 1912 perhaps the greatest icon in the world of shipping, not only due to its sumptuousness and size, but also on account of its tragic fate. Yet this did not diminish early twentieth-century Man's quest for escape.

A changing world also stimulated and caused a constant flow of immigrants, who filled the third-class quarters of these now modern transatlantic liners. The New World - North, Central or South America - was the main destination...

“The car's already at the door,
We're leaving, wives and children, all,
Emigrating to the promised land,
We're going where there's gold
like sand.

Soon we'll be living in Brazil.” (5)

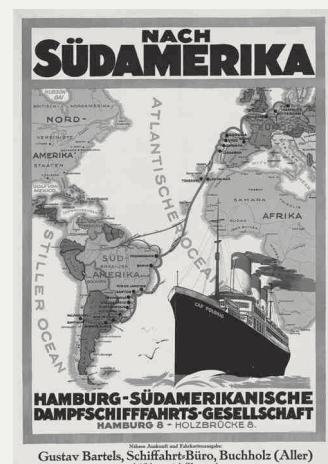
It was not long before the shipping companies discovered a source of revenue besides the sale of tickets: at each city where the “paquebot” called, the local residents could obtain tickets to spend the whole day on board, enjoying the restaurants, shows and shops - the latter organised in a way that anticipated the shopping centre concept, with an array of outlets selling everything from jewellery to cars! From architects and decorators to the simple housewife, everyone flocked on board clutching their notepads and cameras to draw inspiration from the projects of the best international decorators, and leaving to decorate their houses like those floating embassies of good international taste.



Cover of the magazine *L'illustration* - New York World's Fair - 10th June, 1939
Berardo Collection, Inv. 106-658



Catalogue cover of the exhibition “Les Années 25”, held at the Musée des Arts Décoratifs, from 3rd March to 16th May, 1966
Courtesy: Márcio Alves Roiter



Poster illustrating the route of the transatlantic liners of the German company Hamburg Süd
Courtesy: Christie's South Kensington, London

Although the *Ile-de-France* of the Compagnie Générale Transatlantique (also known as the “French Line”), mentioned above, was one of the first to be decorated entirely in the Art Deco style, following the North Atlantic route and taking Europeans to New York, it was *L’Atlantique*, of the (also) French Compagnie Sud-Atlantique that on 29 September 1931 set sail for Rio de Janeiro and Buenos Aires, competing with the British (Royal Mail, Cunard White Star), German (Hamburg Süd), Dutch (Royal Holland Lloyd) and Portuguese (Companhia Colonial de Navegação and Companhia Nacional de Navegação) companies (6), for the huge number of travellers from South America’s emerging wealthy class. And it certainly became the favourite, since none of the others offered such extremes of luxury on board.

L’Atlantique was also innovative due to its monumental interiors. For the first time the funnels were inclined towards the side of the ship in order to allow for a “mise-en-scène” of large spaces. The main decorator was the same Pierre Patout of the *Ile-de-France*, who commissioned the detailing of the design from artists such as Jean Dunand (lacquer panels in the first-class dining-room and the oval meeting room), Raymond Subes (wrought-iron trelliswork in the dining-room), Paul Foliot (furniture in the first-class dining-room) and Jules Leleu (luxury suites with carpets by Ivan da Silva Bruhns). (7)

But the great success of *L’Atlantique* was the “Rue de l’Atlantique”, as well as “La Rue de la Paix” (similar to its namesake in Paris that contained several luxury shops), whose 137-metre length was adorned with the best boutiques containing French products.

This absolute apotheosis of Art Deco was short-lived. In January 1933, while sailing towards Le Havre to be refitted, it was destroyed by fire.

NORMANDIE, “CHEF-D’OEUVRE DE LA TECHNIQUE ET DE L’ART FRANÇAIS” (8)

But in the history of the Art Deco transatlantic liners there was, nor would be, anything like the *Normandie*.

Launched on 29 May 1935 on the Le Havre – Southampton – New York route by the “French Line”, it was simply the greatest feat in naval technical engineering up to that time.

313 metres long, 38 metres wide and travelling at 29 knots, it could cross the Atlantic in four days.

It was also the first ship to be equipped with radar, full air-conditioning and turbo-electric propulsion.



1st class ballroom of the steamer Vera Cruz
Source: Luís Miguel Correia, *Paquetes Portugueses*, Edições Inapa, 1992, pag. 118



Oval meeting office of L’Atlantique, 1931
Source: L’Illustration



“Rue de la Paix”, commerce street of L’Atlantique, 1931. Architects Patout, Raguenet and Maillard
Source: L’Illustration

Including the crew (1,358) and passengers (848 in first class, 665 in tourist class and 458 in third class), it carried 3,329 people.

While naval engineering was reaching its peak, French decorative arts, represented by Art Deco, had not reached a comparable level by that time. All the great names consecrated by the 1925 Paris Exposition executed endless commissions. From a long list we can single out the following: Ruhlmann, Leleu, Klotz, Montagnac, Majorelle and Süe in furniture; Dunand, Dupas and Ingrand in lacquer panels, mirrored or “eglomisé” glass; Subes and Brandt in wrought iron and steel; and Lalique, Daum, Sabino and Labouret in glass. (9)

The “grand salon” had its walls entirely covered with mirrors decorated with sailing allegories by Jean Dupas, which contrasted with the Aubusson upholstery of the armchairs whose floral themes were inspired by Cubism. There were also monumental tin vases by Maurice Daurat and large lighting columns by Labouret.

The “fumoir” (smoking room) contained one of the *Normandie*’s masterpieces: the lacquer panels representing the games and joys of humanity. Jean Dunand designed them using a support to replace the inflammable wood: a mixture of earth, volcanic rock and lacquer.

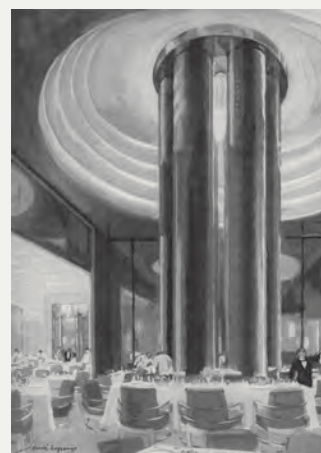
Like Mrs. Eaton of Toronto and the *Ile-de-France* dining-room replicated in the restaurant of her department store, the ambience of the “fumoir” on the *Normandie* can be found in an almost identical version in the rooms of the Jockey Club in São Paulo, Brazil, a building designed by the French architect Henri Paul Sajous in the early 1940s, where the lacquer panel “La Conquête du Cheval” found its ideal home. (10)

The first-class dining-room, 86 metres long, 13 metres wide and 9.5 metres in height, was larger than the Hall of Mirrors in Versailles, with a seating capacity of 1,000. It was fairy-lit by glass walls comprising 6,000 elements designed by Labouret, 3.5-metre high mock-fountain pyramidal cylindrical columns, two huge lights by René Lalique and 5-metre-high wall chandeliers.

Curiously enough, the nearby Grill Room, designed by Richard Bouwens de Boijen and Roger Expert, eschewed the intricate aesthetic of rich materials of the “paquebot” ambiances, with their indirect lighting and modernist metal furniture. It was almost the work of an “enemy of Art Deco”, as we saw in the recent exposition of the Berardo Collection at the Berardo Museum. (11)

The *Normandie* only departed from its North Atlantic route twice, in February 1938 and February 1939, having been contracted by the North American travel agency Raymond-Whitcomb, of Boston, for single-class cruises to the Rio de Janeiro carnival.

Dubbed at the time “the million-dollar cruise”, it was booked up at once. The American journalists never tired of commenting on the passenger list,



Tourist class dining room of the Normandie, 1935.
Leglas/Maurice and Jamin decorating project.
Source: L’Illustration



Grand Salon, Normandie, 1935
Source: L’Illustration

a veritable “Who’s Who”, a yankee “Gotha” fleeing the winter of the northern hemisphere. The best suites, Rouen (Marlene Dietrich’s favourite), Trouville and Deauville, were soon sold for 8,600 dollars apiece (equivalent to 130 thousand dollars today, aproximadately). With several rooms and bathrooms, they were indeed spacious apartments.

The illustrious tourists in 1939 included the King of Broadway, Lee Schubert, owner of dozens of theatres and now honoured in New York by the Schubert Theater. Besides the excursion, he came on a work mission: to contract the most famous Brazilian artist of the time – Carmen Miranda. (12)

After seeing her at the Cassino da Urca and confirming what he had already heard about her – that she was a real “bombshell” – he invited her to dine on board the ship, that monument anchored in Guanabara Bay, which she had already admired from where her home on a hill in Urca, a stone’s throw from the casino, the former Hotel Balneário, which overlooked the sandy beach of the bay in full view of the *Normandie*.

Ruy Castro describes the moment of Carmen’s arrival on board the liner on 16 February 1939:

“Carmen trussed up her hair in her best double bun and chose a “distinctive” dress for the dinner. But on entering the *Normandie*, arm in arm with Schubert, her jaw gradually dropped. It was not only the largest ship in the world – it was also the most beautiful, the most sumptuous, the most chic. It was France afloat. (...)” (13)

To make the occasion more informal, instead of the fairy-lit dining-room designed by Lalique and Labouret, Schubert opted for the ambience of the Grill Room, that “quasi-enemy” of Art Deco, with its tubular chrome furniture. The room also had an orchestra and a dance floor.

How far was that night aboard the *Normandie* – during which she dined, danced and talked business – responsible for her decision, after ten years as the most important artist in Brazil, to “do America”?

In the 1930s Carmen was a true symbol of Brazilian Art Deco. In fashion (she created her own costumes and famous platform shoes), in the cinema (she had performed in a number of productions, including *Alô, Alô Carnaval*, with sets designed by the Brazilian Art Deco master J. Carlos), in her public behaviour (she drove herself in a 1937 Cord convertible, one of only three in the city), hair slicked back “à la garçonnette”...

With the contract signed, she set sail in May for New York aboard the *SS Uruguay*, belonging to the North American company Moore McCormack – for ever...

Although the dinner with Schubert went pleasantly, the day aboard the *Normandie* had been very different. Moneychangers issued a flood of counterfeit visiting tickets, and Captain Thoreux, seeing the hordes waiting to board and daunted by the consequences of thousands of people on the ship, had to intervene firmly and prevent them. This caused tumult. Those who had paid (people from all over Brazil, not just Rio) to visit one of the wonders of the modern world, dressed in their Sunday best, were forced to go home.

Protests on land and sea, harsh words between the Rio police and the ship’s crew, all to no avail...

Did the curses emitted at this moment of revolt and frustration have anything to do with the short life, of only seven years, of the *Normandie*? In 1942,



Bronze medal signed by Jean Vernon in original case – “Souvenir de l’escale du paquebot Normandie à Rio de Janeiro Février 1938”
Courtesy: Márcio Alves Roiter

in New York harbour, its luxurious fittings dismantled to serve the allied troops, after the beginning of a fire on board and the disastrous intervention of the fire-fighters – who used too much water – the *Normandie* heeled over. Such was the melancholy end of Art Deco’s most luxurious floating palace.

With this tragic loss, the *Normandie*’s greatest rival in size and speed in the North Atlantic – the *Queen Mary* (2,139 passengers and 1,101 crew), a joint venture of the British companies Cunard and White Star – lived up to her name by taking the crown of the seas for herself. She was decorated in Art Deco style, but much more conservatively and without the awe-inspiring glossiness of the aesthetic solutions of the *Normandie*, and spent the Second World War plying the seas. Launched in 1934 and making her maiden voyage across the Atlantic in 1936, the *Queen Mary* was a symbol of the British Empire, and a colossal scale model of the ship attracted crowds to the British pavilion at the 1937 Paris International Exposition of Arts and Techniques applied to Modern Life.

It is interesting to note that her “grandchild”, the *Queen Mary II* – with her 345-metre length, height equivalent to that of a 20-storey building and until 2006 the largest passenger ship in the world – attempted to reproduce the aesthetic patterns of Art Deco. Not only this ship, but many of the giants sailing the oceans today look to the 1920s and 1930s for a similar aesthetic statement, as if Art Deco had left an unforgettable legacy, and that those decades represented the highest degree of luxury that shipbuilding ever reached.



Music room of Champollion, 1924/1925.
Architect G. Raymond
Courtesy: Écomusée de Saint-Nazaire

FLOATING EMBASSIES OF PLEASURE AND TOURISM

The transatlantic liners were symbols of the power of their countries of origin and had a preponderant role as ambassadors for the national taste. There was intense commercial rivalry between them in the effort to attract passengers. They were showpieces of the best their countries had to offer in technical and aesthetic terms. In the 1940s, especially, they had to compete with aeroplanes. This twentieth-century invention paid homage to the transatlantic liners in the name initially given to those seaplanes that flew during the 1930s and 1940s – they were known as “flying boats”. They also, of course, provided passengers with cabins – small ones, but cabins nevertheless! The short-lived dirigibles such as the *Zeppelin* and the *Hindenburg* also attempted to attract customers away from the ships by offering both speed and the same ambiances (on a smaller scale) as the ships, which until then had been the only means of mass (and elite) transport between continents separated by great distances. (14)

Certain peculiarities of the “paquebots” made history. In some cases their interior design even depicted the typical characteristics of their destinations. The very famous *Champollion* (1925), of the French company Messageries Maritimes, which sailed between Marseilles and Alexandria, was entirely decorated in Egyptian-style Art Deco fishnet.



Poster “Marseille-Alexandrie”
Courtesy: Leclerc - Maison de ventes aux enchères, Marseille

Even the advertising posters followed the same aesthetic as this marketing innovation, as if it were not enough to be named after the nineteenth-century French archaeologist who was among the first to decipher the Egyptian hieroglyphics. (15)

Decades later, the *Cambodge* (1952), also of Messageries Maritimes, was exotically decorated in an oriental style that reproduced the aesthetic of its destinations.

In 1932 Mussolini, aware that he was losing ground to the British and French, decided to merge the three main Italian companies – Cosulich, Navigazione Generale Italiana and Lloyd Sabaudo – and established the Company Italia. The first giant of the recently established holding company was the *Rex* (1933). Italian liners such as the *Roma* (1926), the *Augustus* (1927) and the *Conte Grande* (1928) continued to carry thousands of Italians on the South Atlantic routes. It was thanks to the modern transatlantic liners produced by Italy that South America became home to one of the largest Italian colonies in the world. One of the Italian lines, still very popular today, for which Funchal was a frequent port of call, was *Línea C*, now the *Costa Line*. This continues to be an ambassador for Italian taste, with its lights by Murano, Ravenna-style mosaics and furniture inspired by Gio Ponti. (16)

The saga of the transatlantic liners that shaped international taste in art and decoration in the first decades of the twentieth century, when it excited passengers and visitors from the moment they set foot on board, is now part of history. But being on board one of those sea palaces will live on in the collective imagination of the modern world.

Meanwhile, the giants of today, carrying their five thousand or more passengers on pleasure cruises, are the continuation of a story. “And the Ship Sails On...”.



Poster of the maiden voyage of the transatlantic liner *Augustus*, Rio de Janeiro to Europe, December 6th, 1927
Courtesy: Márcio Alves Roiter

NOTES

(1) Inaugurated on 28 April 1925, it had been planned since the previous decade. The Porte d’Honneur, between the Grand and Petit Palais, was certainly the most sophisticated of the twelve access doors. Edgar Brandt, with his “fer forgé” and the master glass designer René Lalique, collaborated in a project by the architects Favier and Ventre. See: DIAS, João Carvalho (coordination), *Art Déco 1925*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 2009. Exposition curated by Chantal Bizot and Danny Sautot at the Museu Calouste Gulbenkian, 16 October 2009 to 3 January 2010.

(2) The Carlu – inaugurated in 1930, designed by the French architect Jacques Carlu, on the seventh floor of the Eaton College Park, Toronto. www.thecarlu.com.

(3) LANOUX, Armand, *Paris 1925*, Delpire éditeur, Paris, 1957.

(4) See: BRUNHAMMER, Yvonne, *Les Années 25*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1966. Exposition curated by Yvonne Brunhammer at the Musée des Arts Décoratifs, 3 March to 16 May, 1966.

(5) NOVAIS, Fernando A., SEVCENKO, Nicolau, *História da Vida Privada*

no Brasil, República: da Belle Époque à Era do Rádio, vol. 3, Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

(6) We thank Luis Filipe Jardim, President of the Clube Entusiastas de Navios (Ship Enthusiasts Club) (Funchal) for providing us with a wealth of iconographic material on Portuguese shipping, where we observed a strong Art Deco inspiration in Portuguese ships. Albeit belatedly, as in the case of the *Vera Cruz* (1,242 passengers), of 1952, the major achievement under the Portuguese flag, with its decorations similar to those of the *Normandie*, (e.g. the first-class saloon decorated with armchairs upholstered in the Aubusson style, designed by Henri Boulanger and Andrade Barreto); and the *Santa Maria*, of 1953, following the same aesthetic. These were the favourites of the Portuguese colony in Brazil, continuing the tradition of the *Serpa Pinto* (which in the 1940s and 1950s carried more than 110 thousand passengers). They not only stopped over in Funchal but were also used for New Year cruises to Madeira, which were always fully booked.

(7) From 1926 to 1964 the Maison Leleu provided, more than any other atelier, decoration plans for the “géants de la mer” (sea giants). From the *Ile-de-France* in 1927 to the *France* in 1962 there were countless projects: the *Atlantique*, *Normandie*, *La Marseillaise*, *Liberté*, *Tahitien*, *Cambodge*, and others. See: Émile Tillier-Rolin, *Jules et Jean Leleu: Les paquebots*, in SIRIEX, Françoise, *Leleu, Décorateurs Ensembliers*, Editions Hayot, Saint-Rémy-en-l’Eau, 2007; and LEFRANÇOIS, Michèle (organisation), *Leleu 50 Ans de Mobilier et de décoration*, Editions Somogy, Paris, 2007.

(8) “Masterpiece of French technique and art”. This was the sub-headline of the special edition of *L’Illustration* of June 1935, a French news magazine, from which we have taken several images. One of the guests on the inaugural voyage of the *Normandie* (29 May 1935) was the Franco-Swiss writer Blaise Cendrars, who chose to travel in the crew’s quarters, from where he prepared an entirely original report, published daily in the *Paris-Soir* newspaper and also broadcast on the radio. See: Guyon, Robert, *Échos du Bastinage, les bateaux de Blaise Cendrars*, Editions Apogée, Rennes, France, 2002.

(9) It should be noted that almost all these artists are represented in the Berardo Collection.

(10) “The Conquest of the Horse” was one of the set of panels in the “fumoir” on the *Normandie*, in lacquer by Jean Dunand (1877-1942), all of Egyptian inspiration; it was commissioned by the Jockey Club of São Paulo in the late 1930s and completed by his son Bernard. Henri Paul Pierre Sajous (1897-1975) was one of the main architects responsible for the spread of Art Deco in Brazil, where he lived from 1930 to 1960. He designed various style icons, especially in Rio de Janeiro (the Biarritz, Tabor Loreto and Mesbla buildings) and São Paulo (the Jockey Club and the Rhodia building). See: *Vivercidades*, no. 28, *Sajous: Inédito*, Mauro Almada, Rio de Janeiro, September 2009.

(11) Exposition *Art Deco and its Enemies*, curated by Jean-François Chougnat from 24 June to 20 September 2009, in the Berardo Collection Museum, Lisbon.

(12) Carmen Miranda, alias Maria do Carmo Miranda da Cunha (9 February 1909, Marco de Canaveses, Portugal – 5 September 1955, Los Angeles, USA).

(13) CASTRO, Ruy, *Carmen - uma biografia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2005, p. 185.

(14) If we could choose a travellers-symbol of the years 1920/1950 it would be the architect Le Corbusier (1887-1965). In 1929 he went to Rio de Janeiro and Buenos Aires aboard the *Lutétia*, of the French company Sud-

Atlantique. In Buenos Aires he travelled on the inaugural flight between Buenos Aires and Asunción, Paraguay. He flew over Rio de Janeiro and conceived an urban plan for the city, which was never executed. In 1936, for another series of lectures in Rio, he travelled on the dirigible *Hindenburg*. In 1929, he met Giulio Cesare while travelling between Buenos Aires and Rio, as well as the star Josephine Baker, who was touring South America. After a few days of summer and romance in Rio they left for France aboard the *Lutétia*. In 2008, the Berardo Collection Museum held one of the greatest expositions in the world on this visionary.

(15) Jean-François Champollion (1790-1832), French, founder of the Egyptian section of the Louvre Museum, who from 1814 until his death helped decipher the Egyptian hieroglyphics, notably the Rosetta Stone.

(16) Gio Ponti (1891-1979), master of Italian design, was active in several fields of architecture and the decorative arts. Founder, in 1928, of the magazine *Domus*, he designed the interiors of the new *Giulio Cesare* (1952) and *Andrea Doria* (1952) and refurbishments on the old "Counts", *Conte Grande* (1950) and *Conte Biancamano* (1950). (Berardo Collection Inv. 106-85 and 106-602).



Grill Room, Normandie, 1935. Project by Bouwens de Boijen and Expert
Source: *L'illustration*

BIBLIOGRAPHY

- ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1934-1940*, Livros Horizonte, Lisboa, 1998
 APPELBAUM, Stanley, *The New York World's Fair 1939-1940*, Dover Publications, New York, 1977
 ARDMAN, Harvey, *Normandie, her life and times*, Editor Franklin Watts, New York, 1985
 ASSASSIN, Sylvie, *Séville, l'exposition ibéro-américaine 1929-1930*, Edition Norma, Paris, 1992
 BOUIN, Philippe, CHAUNT, Christian-Philippe, *Histoire Française des Foires et des Expositions Universelles*, Edition Baudouin, Paris, 1980
 BRUNHAMMER, Yvonne, *Les Années 25*, Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1966
 CASTRO, Ruy, *Carmen*, Companhia das Letras, São Paulo, 2005
 DIAS, João Carvalho (coordenação), *Art Déco 1925*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009
 FOUCART, Bruno, V.A., *Normandie, Queen of the Seas*, Press The Vendome, NY 1985
 GRAHAM, John Maxtone, *Liners to the Sun*, Editor Sheridan House New York, 2000
 GRAHAM, John Maxtone, *Normandie*, Norton & Company, New York, 2006
 GREGORY, Alexis, *The Golden Age of Travel 1880-1939*, Editions Cassel, London, 1998
 GUYON, Robert, *Échos du Bastinage, les bateaux de Blaise Cendrars*, Editions Apogée, Renne, França, 2002
 HILLION, Daniel, *La Mer s'Affiche*, Editions Ouest-France, Rennes, 2001
 JACKSON, Anna, *Expo - International Expositions 1851-2010*, Victoria and Albert Publishing, London, 2008
 KJELLBERG, Pierre, *Art Déco, Les Maitres du Mobilier - Le Décor des Paquebots*, Les Editions de l'Amateur, Paris, 1990

LAGIER, Rosine, *Il ya un Siècle... Les Paquebots transatlantiques, Rêves et Tragédies*, Editions Ouest-France, Rennes, 2002

LANOUX, Armand, *Paris 1925*, Delpire éditeur, Paris, 1957

LEFRANÇOIS, Michèle (organização), *Leleu 50 Ans de Mobilier et de décoration*, Editions Somogy, Paris, 2007

MARS, Christian, *Paquebots de Légende*, Editions Flammarion, Paris, 2003

MAZAS, Armelle Bouchet, *Le Paquebot France*, Editions Norma, Paris, 2006

MOGUL, Jean-Pierre, *Le Normandie, Seigneur de l'Atlantique*, Editions Denoël, Paris, 1985

OLIVIER, Frédéric, *Normandie*, Editions Chasse-Marée, Abri du Marin, 2005

ROITER, Márcio Alves (organização), *A Casa Art Déco Carioca*, Edição Carvalho Hosken, Rio, 2006

ROITER, Márcio Alves (autor do projeto editorial), *Bem Vindo ao Rio*, Edição Prefeitura do Rio de Janeiro, Rio, 1999

SICARD, Daniel (organização); Ecomusée de Saint-Nazaire, *Décors de Paquebots*, Editions Helio, Nantes, 1998

SIRIEX, Françoise, *Leleu, Décorateurs Ensembliers*, Editions Hayot, Saint-Rémy-en-l'Eau, 2007

V.A., *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1989*, Editions des Arts Décoratifs, Paris, 1983

V.A., *Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Institut Français d'Architecture, Paris, 1987

WEILL, Alain, *L'Affiche dans le Monde*, Editions Somogy, Paris, 1991

AUCTIONS

Ocean Liner Furnishings and Memorabilia, Christie's East, New York, 1995

Ocean Liner Furnishings and Memorabilia, Christie's East, New York, 1996

La Légende des Paquebots, Gerard Boucher (Organização) Ivoire, Nantes, 2008

Les paquebots Légendaires, Artcurial, Deauville, 2009

ARTICLES

In Wish Report Magazine, *Normandie*, Márcio Alves Roiter, São Paulo, 2008

In Vivercidades, n° 28, *Sajous: Inédito*, Mauro Almada, Rio de Janeiro, Setembro 2009

By Emmanuel Bréon

THE EPITOME OF ART DECO: A WONDERFULLY CONCISE ANTHOLOGY BY JOSÉ BERARDO

Twenty years ago, when José Berardo began an Art Deco collection, he was seen as something of a pioneer, for his was without a doubt an inspired idea. Although they were not exactly fashionable at the time, he instinctively had a keen eye for Art Deco creations, and greatly valued them for their intrinsic quality. He was interested in every form of the decorative arts – from furniture, wrought iron pieces, lighting, glassware, ceramics to tableware and silverware – and has managed to create a remarkable and succinct anthology of Art Deco design, providing a very representative snapshot of that '1925 style' for the whole world to rediscover and enjoy.

Although it was very much disparaged during the fifties and disregarded for more "modern and functional" design, Art Deco is now part of a common worldwide heritage: During the Roaring Twenties, so influential was the Paris International Exhibition of Decorative and Industrial Arts (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels*) that it inspired many other countries to host the exhibition themselves.

Of course, this single exhibition – this momentous event in 1925 – does not account for everything; José Berardo's collection displays great strength and intelligence in showing that Art Deco was more than a short-lived craze: it lived on until the Second World War.

Sometimes working in collaboration, a generation of younger creators followed in the footsteps of their elders, continuing or even surpassing their work.

In their elegant simplicity, Alfred Porteneuve, Jean-Michel Frank and Jacques Adnet were the worthy spiritual heirs to Jacques-Emile Ruhlmann. The *Maison de Décoration*, founded by Jules Leleu, was later taken over by his children André and Paule, and closed only in 1973. In his exhibition, José Berardo has revealed many unique creations, and few names are absent from the roll call: from Leleu, Adnet, Frank, Sornay, Dufrene, Follot, Jallot, Majorelle, Champion, Subes, Kiss, Lalique, Puiforcat and Christoffe to the early works of eminent foreign designers such as Alvar Aalto or Gio Ponti. Rather than focussing on a few household names, the insatiable José Berardo wanted to “embrace” a whole era by giving us the best of what it has to offer. We should be grateful for his vigilance, because today few international institutions can boast such a remarkable and logical collection.

1925: THE BIRTH OF A NEW STYLE

1925 was an optimistic and effervescent time. France had finally overcome the trauma of the First World War, it was partially rebuilt and was looking to the future. The country was once again attractive and fascinating. Arriving mostly from Central Europe, foreigners flocked to the capital and its “trendy” quarters – Montmartre and Montparnasse – to create what later became known as the Paris School (France adopted these artists under the name *Ecole de Paris*). To the great delight of the public, 1925 saw the discovery of other cultures emerging on the Parisian scene: that year, Josephine Baker made passions run high with the newly assembled troupe of the *Revue Nègre* at the Casino de Paris theatre. 1925 was also an invitation to travel, when André Citroën launched his motorised trans-Africa expedition (the *Croisière Noire*) to discover the African continent. But, above all, this date is etched in French collective memory because of the decorative arts Exhibition: an illustration of the power and glory once lost but now recovered an illusion of universal peace, where post-war passions converged – Germany was excluded from the exhibition. This style was ambiguous but truly attractive, as the remnants of a friendly and easy-going world which had sailed through the troubled waters of the Russian revolution with blind recklessness, as if it were only a small incident in history. France, under the governance of the Cartel des gauches, had indeed accepted that Soviet Russia be represented by a constructivist pavilion of steel, wood and glass by Constantin Melnikov, one of the most modern exhibitors alongside Robert Mallet-Stevens and Le Corbusier.

Much more than just a date, 1925 was also a state of mind. The “Roaring Twenties” followed the “Belle Epoque”, Art Deco followed Art Nouveau and the symptoms of a new bold and bustling world art started emerging and affecting this apparent continuity. Trying to set itself apart from other countries, France – in its unique way – was ambiguously suspicious of the International style. France scorned it, according to opinions, as either “Boche” or “Bolshevik”, all the while trying to win over and conquer the world with the quality of its new creations.

Although not the most significant, the 1925 exhibition was, despite the critics, the one which caused the greatest sensation and which no doubt had the greatest influence in Europe, in **Portugal**, for instance (1), in Japan (2), in China, and in the United States. It is a little-known fact that in the following decade many French designers, architects, painters, sculptors and decorators were called to work on the great construction sites across the world. From Shanghai Art Deco

to New York Art Deco, from the Chrysler Building to the Empire State Building, not forgetting the Rockefeller Center or the new Chicago, these projects owe much to them. The last masterpiece of the Art Deco influence was the design of the transatlantic liner *Normandie*, launched in 1935, which was quite literally the flagship of French taste. After its sad demise in New York harbour during the Second World War, it is no surprise to find a few flamboyant relics jealously guarded by New York collectors.

This international exhibition may have disappointed modern creators, but they later got their own back, even if it meant banning the “decorative” for more than half a century. In the light of past or contemporary studies and theses and looking back critically at the century gone by, we should salute this era of creation which produced true masterpieces, setting the standards throughout the world.

FROM ART NOUVEAU TO ART DECO

In 1900, Paris had been host to the greatest exhibition fair the world had ever seen – with regard to the numbers of both exhibitors and visitors. In all, 83,000 participants took part in the event. For the grown men who had survived the First World War, that world fair remained a stunning compilation of memories, contradictory impressions and critical experience. Putting aside creations dictated by fashion and mercantilism, it had been an extraordinary breeding ground, full of vibrant and vivid sensations. This enormous enterprise was to stir Paris for the next five or six years. We shall never be able to pay adequate tribute those early days of the 20th century, shortly destined to plunge into the Great War. These were generous times, bustling with the spirit of discovery. 1900 was the crowning moment of positivist aspirations and the need for novelty. Today, we know of the cruel disillusion that later struck Europe, but we still nostalgically salute the effort.

However, all this pressure dissipated interest. That, at least, was what the public thought. Accordingly, the idea of another exhibition was dismissed from the minds of the Republic and the Parliament for a dozen years. It has to be conceded that the applied arts had only been allowed into exhibitions in 1891, and their traditions were either lost or mediocre. It was a great mistake to rely on them to enhance the exhibitions by producing a “néo-style”, as it was known in France, or, as English fashion put it, a “Modern Style”. This modern style – Art Nouveau produced by creators such as Hector Guimard or Victor Horta, only quite recently rediscovered and recognised for its true value – had greatly contributed to the general discontent. This style was just one among many, but it was very controversial. Academic critics, who had not yet given up the fight, raised public opinion and derided it as the “Noodle” or “Vermicelli” Style.

The Decorative Arts had suffered a discrediting blow from which they would only recover around 1910. French art had not experienced a “mystique” such as emanated from English creators like William Morris and John Ruskin and their “Arts and Crafts” movement. The wonderful zeal that drove the Munich school also failed to cross the Rhine. Weighed down by tradition and seeking a style in the study of classical works that were the livelihood of the frantic workshops of the faubourg Saint-Antoine, France was being overtaken by every nation. Consequently, the members of the French Parliament and the members of the *Union centrale des beaux-arts* were forced to consider Ruskin's words: “There is no higher art form than the Decorative Arts”. Accordingly, on 6 February 1912, the Members of Parliament François Carnot, Joseph Reinach, Marcel Sembat and Maurice Barrès submitted a bill to the Chamber of Deputies asking the Parliament for permission to hold a Decorative Arts exhibition. Although they had diverging political views, they joined forces to defend the idea of an exhibition due to open in 1915.

Increasingly behind schedule, the bill went from parliamentary reports to committees, and back again. There was much disagreement about the exhibition's prospective location, and twelve projects were submitted in two years: The Champ de Mars, the quai d'Orsay, the Invalides, Vincennes, Versailles, Nanterre, Issy-les-Moulineaux, Auteuil, the island of Puteaux, or on the fortifications between the gates of Dauphine and Auteuil. But, in August 1914, the outbreak of war cut short any plans for the exhibition until peace reigned again.

As soon as the armistice was signed, the Parliament began thinking about reparations, and consequently created the Ministry for Reparations and Reconstruction. Those who planned the peace naturally came back to the idea of an Exhibition of modern decorative arts, which should have been launched in 1916. Driven to action by the will of artists returning from the war with new ideas and a great desire to finally be able to dedicate their work to life, Marc Réville proposed a resolution for an exhibition to open in 1922. An Exhibition committee was set up at the Ministry for Commerce and Industry, which was at the time led by Lucien Dior. The committee included François Carnot, Albert Bartholomé, Frantz Jourdain, Albert Besnard, Louis Bonnier, Charles Plumet, Tony Garnier, Armand Dayot and Marcel Magne. On Réville's death in 1921 he was succeeded by Fernand David as general commissioner. He endeavoured to persuade the city of Paris to grant the 23 hectares of land necessary to the realisation of the project at the centre of the capital. The site plan was made by architects Louis Bonnier and Charles Plumet and the foundation stone was laid in March 1924. A city within the city soon started to rise at the heart of Paris; it stretched along two axes, the first from place de la Concorde to the Pont de l'Alma, the second from the Champs-Élysées roundabout to the Invalides, going over the Pont Alexandre III.

Apart from the Grand Palais – which needed transformations anyway – every building was new. 150 pavilions, galleries and buildings of all sorts would soon house the work of 20,000 people.

BEING MODERN AND SHOWING IT

In the Official General Catalogue of the Exhibition (*Catalogue général officiel de l'Exposition*) (3), Élie Richard records an interview with Professor Henri-Marcel Magne of the *Conservatoire National des Arts et Métiers* and technical adviser to the Exhibition committee:

"Prof. Magne (M.M.) — At the beginning of the last century, the absence of professional training betrayed the output of our artists.

(E.R.) — Copying was the thing. It still is.

(M.M.) — The age of the motor car, of flight, deserved better. As long ago as 1912, thoughts were already turning to an exhibition of decorative arts. It has taken until now to achieve it. The site we have been granted is unique in the world.

(E.R.) — Small, certainly. Twenty-three hectares for the art of the whole world!

(M.M.) — The selectivity which that dictated is a guarantee of the exhibition's merit. For the first time, we shall be judging the works, and not the artists.

(E.R.) — That is what people are saying.

(M.M.) — That is what people are doing. Instead of bringing works together by category, as in a trade exhibition, we have made every effort to show them to the public in the proper environment. If the aim is to establish a classification, purpose is more important than any other criterion. These broad principles have led us to establish four groups: architecture, furnishings, clothing, and the arts of the theatre, the street and the garden. These two

novel approaches, selection and living presentation, dictated the general plan of the exhibition's architects, Louis Bonnier and Charles Plumet. The Exhibition will be divided into two equal parts: the first French, the second exhibits from the rest of the world. The main thoroughfare of the French section runs across the Pont Alexandre III which is a street of boutiques, and ends at the covered esplanade of pavilions and gardens. The waterfront of the Seine, and the river itself, are occupied by the Concorde gate and the national pavilions of guest nations.

(E.R.) — And that anachronism the *Grand Palais*? You have not been able to mask it entirely.

(M.M.) — You will not recognise it. It will be transformed! It will house the exhibitors who could not be accommodated in the pavilions; the boutiques, and finally the major exhibition of teaching.

(E.R.) — Should the Exhibition not restrict itself to works that have been produced?

(M.M.) — Understand this: the Exhibition is not an end in itself. It is a starting-point. Every thing that you have seen here on the first floor of the *Grand Palais*, in this fifth section of our classification, teaching. Teaching in its pure sense. To create, to produce everything that has been seen in the other groups, one must first learn. Sixty studios are at work before us. It is here that the public will understand, through watching production, that to our modern life there corresponds a modern decorative and industrial art. Understand that such an art exists, and is in no way inferior to our arts of the past, and that it must enter our homes in order to transform them once again, as they have been transformed in the past as each style succeeded that which had preceded it."

The tone is thus set. One must be "modern"; one must show it; one must teach it. The term itself is ambiguous: disputed by some, rejected by others who prefer "contemporary". The quest for a new life style, a decor for life, was to lead architects, interior decorators and designers to organise this Exhibition where modernists and contemporaries would indeed come face to face. The contemporaries were in fact more "traditionalists". "Contemporary, not modern, the recording of a matter of fact but not the profession of a doctrine," deplored Guillaume Jeanneau, responsible for French furniture. The word *modern* "...in effect defines an aesthetic point of view. The man with a modernist view will consider the great achievements of modern industry: motor cars, aeroplanes, steamships [...] a modernist is someone who listens with pleasure to the new rhythms, who has no nostalgia for candles in this age of electricity ..." (4) Modernists, then, are innovators who do not recoil before the mass production or the standardisation which so distress their contemporaries who are loyal to tradition, to hand-craft techniques and to "fine craftsmanship". Nonetheless, the latter were to be more numerous and more broadly represented in the 1925 Exhibition, as indeed in the **Collection of José Berardo**. Heading the list: Jules Leleu, Louis Süe and André Mare, Paul Follot, André Véra, Maurice Dufrene, André Groult, Armand-Albert Rateau, Paul Iribe, Maurice Marinot, Jean Dunand, Edgard Brandt, Paul Kiss, Raymond Subes and, naturally, Jacques-Émile Ruhlmann. Decor is their business, and they invent new lines which develop into a style. Straight lines become more important than arabesques or the "whiplash" curve. They have a taste for exotic timbers, precious materials, some of which become "furiously" fashionable and hallmarks of the movement: ivory tusks, crocodile skin, parchment, Macassar ebony, shagreen or, for the more audacious, even bakelite, a newly-developed plastic material. All these represent the art of living in that age, which we can now rediscover with a degree of nostalgia and appreciation of its demanding standards of quality, and its charm.

So diverse were its sources of inspiration that it is no easy task to provide a brief definition of Art Deco. The *Ballets Russes* of Diaghilev and Léon Bakst, the *Ballets Suédois*, the *Revue Nègre*, all brought to the vast melting-pot their new flavours and their brilliant colours. New avant-garde movements, from cubism to German expressionism, from Russian constructivism to Italian futurism, were skilfully brought into play. Their inventions of form, tamed for the circumstance, gave birth to a new art of living imagined by interior designers whose aim was to surprise but in no way to shock. The reproach most often heard concerning 1925 would be not that the management of the event was placed in the hands of contemporaries, but that it was placed in the hands of contemporaries of another age. The selection was made according to their criteria. The “Années folles” (as the French called the twenties) were, in the last analysis, not all that wild. The Exhibition committee thus preferred the new style “Made in France” when it was prepared to use the finest materials, in the hands of the finest craftsmen, rather than a modern style responding to standardisation along the functionalist German lines of the Bauhaus. It is for this reason that such moderate French designers as René Herbst, Pierre Chareau or Robert Mallet-Stevens, who had embraced the pure, new lines of this alien trend, found themselves the victims of manifest rejection. The public needed to be seduced, and the “exceptional” was to them of more interest than any form of mass production. Mentalities began to change in 1929 with the establishment of the Union of Modern Artists, founded by Mallet-Stevens, but it was not until the International exhibition of 1937 that their ideas really emerged.

The history of tastes must be recorded in the most objective way possible. Those presented in the late 20th century as the masters, the apostles of Design, were far less celebrated in their day than those who had contributed to the renewal of the decorative in furniture and furnishings, and who have since been forgotten, no doubt because they were too closely associated with fashions and thus with the ephemeral. One of the most beneficial effects of retrospectives and exhibitions, but also of an unforeseen boom in the market, is that we can rediscover, with hindsight, artists of indisputable talent. It is more the context of the age which made them, against their better judgement, prisoners of a style which sought to be all things to all men: renewal and continuity, whilst remaining dependent on taste and its aspirations, in other words a certain idea of comfort. In our own uncertain age, it is perhaps this notion of comfort – “cocooning”, to take a contemporary expression – which attracts us today, and which many of today’s designers have adopted as their own.

TRIUMPH OF THE TRADITIONALIST ARCHITECTS AND DESIGNERS

The Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts opened its doors on 28 April 1925. It was declared open by Gaston Doumergue, the President of the Republic, before an invited audience of 4000. Charles Plumet, the principal architect of this grandiose event, was 64 years old. After being a disciple of Art Nouveau, he had abandoned it in favour of Rationalism. The furniture he exhibited in the *Salons* blended the tail-end of Art Nouveau with neo-cubist geometrics, and this ability to synthesise marked him as the natural choice to organise and orchestrate the Exhibition of 1925. As the designer of the four massive towers at the Exhibition’s entrance and at the Courtyard of Handicrafts on the Esplanade des Invalides, from the outset he established the tone and sought to deter all outsiders. It was at his initiative that the committee demanded that Le Corbusier erect palisades to mask his revolutionary “New Spirit” pavilion. This was, admittedly, somewhat provocative, presenting the Voisin Plan – named after the aeroplane builder and sponsor of the Pavilion (5) – which proposed demolishing the entire Marais district of Paris and constructing immense towers aligned in regular

fashion and resembling the Manhattan townscape of New York.

Charles Plumet, distrusting the extravagances and asceticism of modernist architecture, thus turned more willingly to those of his own generation, and those he was accustomed to working with (6).

A number of major works marked the exhibition and long remained in the collective memory. For many French and foreign aficionados they appeared as the quintessence of French good taste: the *Hôtel du Collectionneur* by Jacques-Émile Ruhlmann, which was an early sketch for the town house he was later to design for the celebrated Lyon silk-maker François Ducharne (7) in the sixteenth arrondissement of Paris; the *French Embassy*, which brought together all the leading interior designers (8) and the *French Village*, which illustrated regionalist thinking and reflected a France in the heat of post-war reconstruction.

THE HÔTEL DU COLLECTIONNEUR

Jacques-Émile Ruhlmann had decided to make his mark on the Exhibition. He would have preferred to join forces with other designers, but lacking partners he financed alone this pavilion which was to prove one of the most prestigious and one of the most visited in the event. Constructed by his friend the architect Pierre Patout, it is a simplified replica of the Hôtel de Salm in Paris. In contrast to the “nudist” conception of architecture of the modernists, he drew on the work of sculptors. For the pediment, the *Frise de la Danse* by Joseph Bernard, and in front of the facade, Alfred Janniot’s group of three elegant, mannerist figures entitled *A la Gloire de Jean Goujon*. With his *Hôtel du Collectionneur*, Jacques-Émile Ruhlmann produced “... a window display of the hundred facets of his art, and let there be no mistake, he is assuredly the heir of the great cabinet-makers of the eighteenth century, and of the classical tradition” (9). But one should not be misled into acknowledging in Ruhlmann – whom his admirers called “the Riesener of Art Deco” – any truly inventive spirit. He appreciates and takes inspiration from the great ages of the past, but it is only in order to revisit their lines with unprecedented skill and an assured sense of taste. In place of the gilt-bronze décor veneered onto the furniture of the eighteenth century or Empire style he will prefer an ivory décor inlaid into his Macassar ebony pieces. Commentators describe in great detail his works and deeds, the quality of his pieces and the sureness of his eye, the authority of his dealings with colleagues (10) and pupils, the wisdom of his counsel. Some regret timidly that the Master had no urge to build and furnish a working-man’s house. Yet he would have been perfectly capable of doing so, for he knew better than anyone how to work in austerity and simplicity. For his *Rendez-vous des pêcheurs de truite* at the interior decorators’ *Salon* of 1932, for example, he was to revisit, long before Charlotte Perriand, the bucolic theme of the rustic arm-chair, in simple cherry wood and straw. But “bringing together in one place, for the benefit of a mythical collector, his own finest creations and those of the other interior decorators whose work he appreciates, is this not an achievement of far greater benefit for the prestige and the renown of French art?” (11) It was thus that the **Count of Vizela** commissioned from him the decoration of his sumptuous **villa in Oporto**. How can Art Deco, patronised by the most prominent celebrities of the day, be anything other than a luxury? And the Exhibition itself the reflection, the expression of such tastes? For Jacques-Émile Ruhlmann this was a statement of his artistic beliefs, and he had no choice but to address himself to the well-heeled in order to impose the renaissance of applied arts, so costly to produce. As the old guard had in their time done, he sought wealthy clients and sponsors in order to finance research and studies by his decorating establishment. Critics deplored the Exhibition’s “sumptuous tendency”, and the fact that everything – architecture, gardens, furnishings, objects – was designed for the moneyed classes. It is certain

that the steamship companies only exhibited first-class cabins; the railways only de luxe compartments, and couturiers like Paul Poiret only *Haute Couture* models (12). In a sense the organisers were right, for notwithstanding the stylistic disagreements, the quality and richness of the displays were admired, envied and subsequently copied around the world. Ruhlmann himself had invested heavily in his display, but he had no regrets: it made his name internationally and he was able to fill his order book for the remainder of his life (he died at an early age in 1933). He had become “the Pope of Art Deco” and to this day he remains a figurehead and a world reference. His ambition had been to show the path, and in that sense he had followers: pastiches of his designs were made by many furnishing houses such as DIM (*Décoration Intérieure Moderne*) continuing, in a sense, his work.

A FRENCH EMBASSY

The Society of Artists and Decorators (SAD), most of whose members are represented in the **Collection of José Berardo**, undertook a “French Embassy”. This was another prestige, orthodox element in the Exhibition, housed in the wings of the Courtyard of Handicrafts building constructed by Charles Plumet. The idea of such an “Embassy” came from Henri Rapin; it should, said René Chavance, be “a small part of France abroad. Its furnishings should logically be a form of permanent exhibition which would spread far and wide our decorative ideas.” (13) The leading representatives (14) of the French traditionalist movement received the mission of furnishing one room apiece. This wide-ranging sample would allow the public to assess the inspiration of many individuals, where glitter and mannerism, precious metal and wood, gold, silver and strident colours, would stand in contrast to the monochrome austerity of neo-cubism. A splendid album published at the time and illustrated with stencilled coloured plates, and still to be found in specialist libraries, bears witness to this magnificence (15). The grand reception room by Henri Rapin and Pierre Selmersheim, to quote only one example, had an orange carpet, red and blue rugs, walls decorated with sculpted friezes by Henri Bouchard and paintings by Jean Dupas and Gustave Jaulmes; furniture by Jules Leleu including chairs, armchairs, occasional tables, commodes and display cabinets, with vases by Claudius Linossier and a mahogany piano by Louis Süe and André Mare. All these pieces reflected the richness and quality demanded by the traditional and contemporary movement. Only Pierre Chareau’s Study-Library, Jean Dunand’s Smoking-room, and Francis Jourdain, also the designer of the Gymnasium, presented deliberately new decors, intentionally more spartan and founded, as Pierre Chareau noted, on the “relationship between furniture and décor”. The second entrance hall – the first being the work of Ruhlmann in collaboration with the sculptors Joseph Bernard and François Pompon – was awarded to Robert Mallet-Stevens. He asked Robert Delaunay and Fernand Léger for two decorative panels which brought down the wrath of the Exhibition committee during their inspection: “these panels do not appear fitting for an official residence” reported a journalist for *L’Illustration*. They demanded the immediate withdrawal of the panels. Mallet-Stevens had to comply, but following protests from numerous artists, they were subsequently reinstated.

THE REGIONALIST SPIRIT AND THE “FRENCH VILLAGE”

Still marked by the major reconstruction efforts of the post-war years, the 1925 Exhibition gave a prominent role to the regions of France (Touraine, Burgundy, Berry, Normandy, etc.) and the leading provincial cities (Roubaix-Tourcoing, Mulhouse, Nancy, Nice, etc.). Some had their own pavilion or substantial areas of their own, which allowed them to showcase their most representative industries or agricultural wealth. The Exhibition committee entrusted these buildings to leading architects, as in the case of the City of Lyon pavilion which was designed and built by the visionary urban planner

Tony Garnier. This pavilion was to be furnished by another modernist from Lyon, André Sornay, whose works we can find in the **Collection of José Berardo**. As mentioned earlier, it was Charles Plumet who designed the four spectacular towers marking the main entrances to the exhibition site. One of the four was destined for the wines of Bordeaux and south-western France. Decorated by the regional committee it comprised, on the ground floor, a main hall which served as the vestibule to the restaurant situated on the three upper floors, which was reached by two lifts and several staircases. The underlying idea of the composition was to present the south-west’s principal products in a sort of “Temple of wine” in which the décor also contained the pine wood of the Landes, the region’s second most important product. In the hall, a polychrome statue representing “*The Vine*” the pagan idol of this temple, was the work of Alfred Janniot, one of the leading sculptors of the Art Deco movement. Four large painted panels representing *The Vine*, *Pine wood of the Landes*, *Agriculture*, and *The Colonies*, were the work of Jean Dupas, François-Maurice Roganeau, Jean Despujols and Marius de Buzon (16), who were, with Jean-Gabriel Domergue, responsible for the paintings in the restaurant, the leading artists of this Bordeaux school, which epitomised the large-scale decoration of the day. These men, often winners of the Prix de Rome, were to enjoy successful careers, as was also the case with Raphaël Delorme, represented in the **Collection of José Berardo** with these allegorical panels of *Europe*, *America*, *Asia*, *Africa* and *Oceania*. For the series of major public works during the 1930s, which sustained the economy after the crash of 1929, they would receive commissions for substantial projects for the decoration of public buildings in France and in the overseas territories (17).

The French Village, under its architect-in-chief Charles Genuys, was a microcosm of French regional architecture, dear to certain post-war personalities. Building should respect the local materials, customs and construction principles of a France which was still profoundly rural: in the North, brick and steep-pitched roofs, in the South, shallow-pitch and pan-tiles (18). The village totalled a score of units: a general store (Magasins réunis), a pharmacy, a doctor’s surgery, an assembly hall, a bourgeois home, a rural inn, a bakery, a fishmonger’s, a municipal wash-house, a school, and a town hall, the work of the Art Nouveau architect Hector Guimard. Lastly, as is fitting in France, there were several bars selling wine. The most complete, and most convincing, building was the church with its adjoining cemetery. It had been built by the St John’s Society, which was presided by Maurice Denis. All the leading names of sacred art from the inter-war years, more than a hundred in all, were represented: the sculptors Carlo Sarrabezoles, Charles-Henri Charlier, and de Villiers; the painters Valentine Reyre, Pauline Peugniez, Georges Desvallières, Maurice Denis, René Olivier, Adrien Moreau-Néret, Henri-Justin Marret, Raymond-Pierre Virac, Elisabeth Branly, and Robert Couturier; stained-glass artists Louis Barillet, Jacques Le Chevallier, Jean Hébert-Stevens and Francis Chigot; wrought-iron workers Raymond Subes and Paul Kiss. For Maurice Denis and Georges Desvallières, the founders in 1919 of the *Ateliers d’Art Sacré*, the task was to regenerate church art, which had been invaded by the horrors of Saint-Sulpice, and seek a return to the finest examples of the Italian *Quattrocento*. This gamble paid off, and many churches in northern and eastern France would be modelled on the substantial efforts towards cohesion generated by this display, as would, after 1931, those of the *chantiers du cardinal* in suburban Paris (19).

Regionalist architecture found a powerful advocate in Léandre Vaillat in *L’Illustration*, a leading magazine of the day. Railing against cubist architecture, whose internationalist leanings he distrusted, he wrote “If we build country inns in the international style, we shall find ourselves served international food there. If we build in the local style, vigorous, upright, you can be sure

that we will eat from recipes worth the eating, and that we will be served wines worth the drinking!" (20). It was, in a sense, the premonitory rejection of rampant globalisation already spurned by a deeply chauvinistic France.

PAINTING AND SCULPTURE AT THE EXHIBITION

Between Art Nouveau and Art Deco there came, successively, Fauvism, Expressionism, Cubism, Abstraction, Constructivism, Dadaism and Surrealism. The Exhibition of 1925 was able, so to speak, to digest the lot. The designers of 1925, casting aside the intellectual motivations of the movements' instigators, borrowed from them only the new forms and decor. This attachment to simple decor had appeared even in works created before the Great War. The influence of cubism had also been manifest with the "Cubist house" presented by André Mare at the Autumn salon of 1912. This had been the first attempt to force the intellectual concepts of the cubist movement towards a notion of forms which might be more intelligible to the general public. Gathered around Raymond Duchamp-Villon, the designer of the house's façade, were Roger de La Fresnaye, Marie Laurencin, Jacques Villon, Albert Gleizes, Henri Metzinger and Fernand Léger. Léger, lending his works, expressed his delight that people should see cubism in their homes. "But though this construction has created a sensation, it is in no way cubist. It is a simple bourgeois house, [furnished and decorated] to which an attempt has been made add geometrical form! [reaction to the floral ornamentation and baroque rhythms of Art Nouveau]." This was the first step towards the usage that 1925 would make of cubism: a superficial geometrisation of traditional décor. In *La Peinture moderne*, Le Corbusier and Amédée Ozenfant considered that "Thus perished what society thought to be the servile application of mechanical formulae [...] In reality, it was only the letter that perished, and not the spirit: that was to survive and bear fruit. But although the letter of cubism was indeed killed, and the minor [i.e. decorative] arts dance joyfully on its grave with frivolity and diversions, the spirit, which is in the hands of the creators, remains alive and continues to pursue its route" (21).

In painting, then, after the historical figures of modernism, Pablo Picasso, Georges Braque or Juan Gris, in 1925 the neo-cubists are legion. "A return to normality" would be the sentiment. Artists apparently at a considerable distance from cubism would (like Bernard Boutet de Monvel) adopt its hieratism and geometrics, or would stretch and inflate it in a more decorative and mondain manner (Tamara de Lempicka) or in the antique manner (Jean Souverbie, our own Franco-French Giorgio de Chirico, whose borrowings from Braque and Picasso show ambitions for a classical revival). The painters Henri Le Fauconnier and Marcel Gromaire adapted cubism to their expressionist temperament, others mixed its constructional demands with fashionable virtuoso stylisations, such as the engraver Laboureur, the decorator Robert Pougheon and many illustrators of the *Gazette du Bon Ton*, Georges Lepape, André Marty or yet Alexandre Zinoviev. Jean Dupas of the Bordeaux school enjoyed considerable success with his elongations imitative of **Amedeo Modigliani**, creating a "stovepipe" style which earned him numerous commissions, in particular for passenger liners and major public buildings. He was present in several pavilions



Amedeo Modigliani
Tête de Jeune Fille à la Frange
Bronze and black marble base,
H 67,5 cm
Berardo Collection, Inv. 100-924

at the Exhibition, along with all the leading fresco artists of his generation: Gustave-Louis Jaulmes (Salle des fêtes in the *Grand Palais*), Henri Marret (Courtyard of Handicrafts and Ruhlmann's pavilion), Jean Despujols, Marius de Buzon, François-Maurice Roganeau (City of Bordeaux pavilion), Raphaël Delorme. In 1925, for certain specialists and the general public, Jean Dupas was a far more modern painter than Picasso. He was undoubtedly the most celebrated of his day, and for us today should represent the true taste of his age. In truth, whilst the moderns were exhibiting in dispersed order in galleries known only to cognoscenti, those of the courageous Daniel-Henry Kahnweiler or Léonce Rosenberg, the classicists had taken over the major official salons and were enjoying an almost total monopoly of coverage in luxury art reviews such as *L'Illustration* or *L'Amour de l'Art*.

For sculpture, the 1920s were a golden age. It was called into play in numerous reconstruction projects, and therefore legitimately occupied an important place in the Exhibition. Practically all the figurative sculptors of the day were present. Their works would embellish the pavilions both indoors and out, in the gardens, fountains and water features, and mark the main gates to the event. Alongside purely decorative works which accompany the architecture to the point of almost smothering it (as in the astonishing pavilions of the department stores), there were works worthy of genuine interest on display. They were produced by men whose names are today forgotten. Their wish was to break with the still-dominant shade of Auguste Rodin, who had frequently been their teacher and for whom some had worked. For them, that meant breaking with the modelling of the nineteenth century to return to the grand tradition of sculpture: cutting the stone directly. The sculpture of 1925 is present throughout France and its capital. After the period of limbo suffered by every phenomenon of generation and fashion, it appears now to be the subject of a revival of interest both in France and abroad.

The Concorde gate, flanked by totems by Pierre Patout, featured in its centre an imposing base sculpted by the brothers Jan and Joël Martel and surmounted by a fine female nude by Louis Dejean. The gardens of the Sèvres porcelain works were decorated with bas-reliefs or sculptures in the round by Henri Bouchard and Max Blondat. On the pediment of Ruhlmann's *Hôtel du Collectionneur*, Joseph Bernard presented his celebrated *Frise de la Danse*, which enjoyed considerable success. The marble model for this is nowadays on display in the main hall of the Musée d'Orsay in Paris. On the front elevation of this pavilion, Alfred Janniot presented a group of three female figures, *À la gloire de Jean Goujon*, recognised as a masterpiece of Art Deco sculpture. Janniot, master-sculptor, is also credited with the admirable sculpted walls of the *Palais des Colonies* (nowadays the *Palais de la Porte Dorée*) in 1931 and the *Palais de Tokyo* in 1937; small wonder that he was also commissioned by Nelson Rockefeller in New York. Paul Landowski took a room of his own to exhibit his gigantic *Le Temple de l'homme*. He would later sculpt the world-renowned *Christ* which from the top of the Corcovado dominates the bay of Rio de Janeiro. Carlo Sarrabezolles produced a remarkable and impressive *Pallas-Athene* to mark the Architects' Pavilion built by Paul Tournon. A particularly fine effort was made by the Douce France group of sculptors who worked by direct cutting and were led by the theoretician Emmanuel de Thubert. They exhibited a pergola of stone with the title of "La Douce France", at the edge of a pool of water. Its columns, facades and exterior walls featured bas-reliefs in Rupt stone, carved intaglio by François Pompon, Joachim Costa, Pablo Manès, Ossip Zadkine, Georges Hilbert, Raoul Lamourdedieu, Jan and Joël Martel, Georges Saupique and Louis Nicot. After the Exhibition this pergola was reassembled in a public park in Étampes where, newly restored, it can still be admired.

The cubist sculptors almost all stayed away apart from Jacques Lipchitz in the Le Corbusier pavilion. The great classicists, on the other hand, were all

called in by Charles Plumet, the chief architect of the Exhibition, for his personal involvement in the Courtyard of Handicrafts: Pierre Poisson, Paul-François Niclausse, Georges Saupique, Pierre Vigoureux, Albert Pommier, Gaston Contesse, Robert Vlérick, Pierre Traverse, Alfred Jean Halou, Léon-Ernest Drivier, Albert Marque, Louis Dejean, Henry Arnold. These neo-Greeks, as they were known, would also all be recruited in 1937 for Jacques Carlu's Palais de Chaillot, the major project of the Popular Front government.

The 1925 Exhibition had its own museum of contemporary art, created by the *Compagnie des arts français* under the direction of Louis Süe and André Mare. This was a Louis XVI pastiche, comprising a rotunda and gallery presenting the works of artists from all disciplines brought together by the two associates. The furnishing was in neo Louis-Philippe, the last truly French style, according to the project's creators, before the decadence of Second Empire and Art Nouveau. Tapestries were by Charles Dufresne, Paul Véra and Gustave Jaulmes, glass by Maurice Marinot, wrought iron by Edgar Brandt and Richard Desvallières, lacquer work by Jean Dunand. In its variety, the ensemble expressed the huge array of talent the organisers wished to present as evidence of the spirit and unity of concept of Art Deco. Contemporary art, meanwhile, was represented by a current of classical modernity in which Marie Laurencin, André Dunoyer de Segonzac, Roger de la Fresnaye, André Derain, Jean-Louis Bouscungault and Bernard Boutet de Monvel were the star painters and Joseph Bernard, Pierre Poisson and Charles Despiau the sculptors. However, this Museum of Contemporary Art ignored Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Henri Matisse, Constantin Brancusi or Pierre Bonnard. By 1937, as can be seen from the official catalogue published for its formal opening at the *Palais de Tokyo*, the French National Museum of Modern Art would bring together for the first time and on more equitable terms, the leading figures of these two movements: classical and modern. The second half of the twentieth century would be less even-handed, consigning the figurative classics to the basement storerooms of the nation's museums.

FRENCH ART DECO AND ITS INFLUENCE

In an article entitled "Le nouveau style", published on the occasion of the Autumn Salon in 1912, the writer André Véra wished for creators not be affected by foreign influences and advocated the preservation of a purely French tradition. In his view, the eclecticism of the Second Empire had to be forgotten in order to come back to more basic principles, such as those expressed during the last age of grand French design: the Louis-Philippe style. He argued that modern designers could easily find inspiration in nature and nearly replace the "torches, quivers and arrows" of the 18th century with "baskets of flowers and fruits". Such ideas are unconvincing, but this view certainly prevailed at the time, despite the reactions of modern designers like Auguste Perret and Le Corbusier, who wanted to prohibit the decorative. Indeed, at the same time Paul Iribe created his famous small commode lined with shagreen for the renowned couturier Jacques Doucet. This celebrated work was decorated with a bouquet of roses inlaid in marquetry; *la rose Iribe* thus became one of the emblems of Art Deco. It would appear, like a leitmotiv, on every piece created during the interwar period, such as on the guardrails of state-built apartment blocks (*the habitations à bon marché*).

Under the direction of the Ministry of Trade and Industry, France – for once – managed to promote itself well. The *Official General Catalogue of the Exhibition* is very revealing as regards the space dedicated to advertisers, with such names as United States Line, American Express Travel Aids, Westminster Foreign Bank, Royal Bank of Canada, Banque Anglo-Sud américaine and Berlitz School... It seems that everything was aimed at the broadest possible public, attracting French as well as foreign visitors. Indeed, visitors came in their thousands. Although the United States declined

the invitation to participate in the event, the American Association of Museums did appoint a delegate visiting committee; it was composed mainly of manufacturers who had been given the task of studying the presentations and reporting their findings. Charles Richards, manager of the association, later organised an exhibition comprising part of the works showcased in Paris, including pieces of furniture by Louis Süe, André Mare and Paul Follot, but above all by Jacques-Émile Ruhlmann. The latter was, according to Charles Richards, "the most outstanding and original figure of furniture design in France". The exhibition was opened at the Metropolitan Museum of Art in New York on 22 February 1926, after a presentation in Boston.

The 1925 Exhibition and its American adaptation had a resounding impact in the United States. New York, a financial hub of unmatched power, now needed temples to symbolise its might. Rivalry between the great industrialists spurred an extraordinary spirit of competition for the construction of the Manhattan skyscrapers, each one beating the next in terms of height and lavish furnishings. At the time, the Art Deco architectural style was symbolic of Europe's prosperity and optimism. America therefore amplified its dimensions and decorative devices. The Chrysler Building, built between 1928 and 1930, has 77 floors and towers at 134 metres; it is the epitome of New York Art Deco. The Chrysler Building was built by architect William van Allen for an automobile industry tycoon; it is a kind of gigantic catalogue of all geometrical forms – made of glass, metal, marble and precious wood, it retraces the decorative syntax of the 1925 exhibition and adds many excesses and extremes to the mix. Triangles, rhomboids, trapeziums, zigzags cover the walls and elevator shafts, as in the Empire State Building, built in 1932. With its 381 metres it beat the Eiffel Tower, stealing the record for the world's highest building.

In the whole of North America, from the East coast to the West coast, including Canada, this architectural style adorned cinemas, theatres, music halls, cafeterias, garages and department stores such as Bloomingdales, Tiffany's and Eaton's. In their blockbuster films, Hollywood directors and set designers also embraced Art Deco in their pioneering futuristic and science-fiction productions. The French style was not only mimicked, but French creators were sought after and hired: Bernard Boutet de Monvel portrayed the high society of New York and Miami; Georges Lepape created some magnificent covers for *Vogue* and *Harpers Bazaar*; Alfred Janniot sculpted the walls of the Rockefeller Center in New York, and Marcel Loyau carved the impressive Buckingham Fountain in Chicago. Jacques-Émile Ruhlmann and Jules Leleu open further branches and furnished the new skyscrapers, having adapted their exquisite furniture to withstand the devastating central heating of the towers. Today, Art Deco is part of the collective memory of America, and there is not a single town in this great country that does not possess its Art Deco Society. The United States were not the only ones to embrace this style: in China, Shanghai can be seen, after New York, as a second example of this style. In 1931, Prince Asaka No Miya of Japan presented the new French style to his fellow citizens in Tokyo, after having asked Henri Rapin and René Lalique, two champions of the 1925 exhibition, to decorate his palace (see notes 1 and 2).

One of the last but little-known causes of the influence of French Art Deco at the time was the amount of effort invested in art education by the organisers of the Exhibition, of which Henri-Marcel Magne (see above) was one of the promoters. In addition to the British national pavilion located on the Seine close to the Pont Alexandre III, eleven of the most important art schools in the United Kingdom were present along the passageways that had been reserved for them in the Grand Palais: Brighton, Cardiff, Westminster, South Kensington, Sheffield, Swansea, Glasgow, Leeds and Leicester. The hundreds of English students who attended were without doubt influenced by the Art Deco spirit. However, our British friends from "perfidious Albion" had published the following

advertisement in the Official General Catalogue of the Exhibition: "This year, tourists who visit the *Exposition des arts décoratifs* in Paris should also attend The British Empire Exhibition in Wembley, the most attractive of world Exhibitions".

A TRADE EXHIBITION: DEPARTMENT STORES, MANUFACTORIES AND BOUTIQUES

As early as 1918 the Société d'Encouragement à l'Art et l'Industrie had called for the words "and Industrial" to be added to the initially-planned title International Exhibition of Modern Decorative Arts". The Minister of Trade showed himself to be omnipotent, the sole master of the Exhibition, by granting to traders and industrialists the supremacy that certain artists claimed as their own. In contrast to the attitudes prevalent in Germany and Britain, artists in France had no deeply-rooted notion of applied art, although many of them did nevertheless defy the hierarchical conventions of a bygone age and work intelligently to celebrate the union of Art and Industry.

The success of French Art Deco, and its popularisation, were thus partly due to the efforts made by department store managements. They engaged celebrated artists to run their hand-craft workshops for the exclusive production of furniture and decorative objects. René Guilleré succeeded in persuading the management of Au Printemps, deeply hostile to what they initially regarded as an unprofitable venture, to establish a modern art and decoration studio to be called "Primavera". In 1922, Maurice Dufrene was invited to run "La Maîtrise", the design studio of the Galeries Lafayette; the following year, Paul Follot took over the "Pomone" line at Bon Marché and Étienne Kohlmann, the "Studium" of the Magasins du Louvre where Georges Djo-Bourgeois also worked. All these stores were represented at the 1925 Exhibition with their own pavilions designed by reputed architects. Louis-Hippolyte Boileau received the commission for the Bon Marché's pavilion, Albert Laprade, an associate of the wrought-iron worker Edgar Brandt, that for the Magasins du Louvre; Joseph Hiriart, Georges Tribout and Georges Beau, the Galeries Lafayette's, and Henri Sauvage and Georges Wybo the Printemps'. Each house developed its own range of goods for this new style of living. The Bon Marché's pavilion, for example, presented an entrance hall, dining-room, smoking-room, boudoir, study, gentleman's bedroom and lady's bedroom. These rooms were decorated by the Pomone applied arts studio run by Paul Follot. This brought together many talented individuals: Albert Guénot, Céline Lepage and the Portuguese **Ernesto Canto de Maya** who was later to design the monument to the great navigators in Lisbon.

These sumptuous pavilions, almost Hollywoodian in their architecture, were one of the Exhibition's leading attractions, and their manufactured goods would be known around the world. The passenger liners Île-de-France and Normandie would be fitted with shops and window displays allowing passengers to relieve the tedium of a transatlantic crossing by discovering and purchasing these products from France. Some of those product lines, such as Primavera, exist to this day.

Leading houses such as Lalique, Christoffle or Baccarat each had their own pavilion, and national Manufactories such as the Sèvres porcelain works developed displays which competed in prestige. Ruhlmann's *Pavillon du Collectionneur* shared with the Manufacture de Sèvres a garden whose centrepiece was a pool decorated with a sculpture by Max Blondat. The pavilion's architecture, like that of Ruhlmann's, was the work of Pierre Patout and included works by Henri Bouchard, Henri Rapin and the ceramist Maurice Gensoli who as head of studio at the Manufactory directed its installation.

On extraordinarily popular part of the Exhibition was the "Street of boutiques" in two parallel sections along the full length of the Pont Alexandre III. It housed many independent designers and craftsmen, each with his own boutique:

master-founder A.A. Hébrard, glassworker René Lalique, wrought-iron maker Paul Kiss, designer of fashion dummies Pierre Imans, photographer Manuel (Henri), decorators René Joubert and Philippe Petit for DIM, Sonia Delaunay and Jacques Heim for furs and the designers René Herbst and Francis Jourdain.

NOTES

(1) Carlos-Alberto Cabral, second Count of Vizela commissioned Jacques-Émile Ruhlmann to supply the decoration and furniture for his Oporto residence. The architecture was entrusted to Charles Siclis. After Ruhlmann's death in 1993, his nephew Alfred Porteneuve continued the decoration. Edgar Brandt's splendid grille, created for Ruhlmann's *Hôtel du Collectionneur* in 1925 was reinstalled in the Count's grand drawing-room. The Musée des Années 30 in Boulogne-Billancourt holds part of the archives of this commission.

(2) The Tokyo Metropolitan Teien Art Museum is located in the former residence of Asaka-No-Miya, built in the Art Deco style in 1933 by Yokichi Gondo, with interiors by Henri Rapin, René Lalique, Max Ingrand and Raymond Subes.

(3) Paris, Imprimerie de Vaugirard, 1925. A copy is held in the library of the Musée des Années 30.

(4) Guillaume Janneau, "Introduction à l'Exposition des arts décoratifs. Considérations sur l'esprit moderne", in *Art et Décoration*, May 1925, p. 151.

(5) The engineering pioneer Gabriel Voisin built aeroplanes and motorcars in his Billancourt workshops. He had also designed prefabricated houses. It was entirely natural that Le Corbusier, who lived in nearby Boulogne, should seek to work with this industrialist, whose ideas he agreed with. Voisin thus became an advertiser in *L'Esprit Nouveau* and the architect spoke highly of Voisin in the journal.

(6) The architect Charles Plumet had built Joseph Bernard's workshop at Boulogne-Billancourt and Jacques-Émile Ruhlmann had designed the interiors of his house: furniture, chimney-pieces, lighting. This is one of the many contemporary examples of artistic fraternity.

(7) François Ducharne, who "wove the sun, the moon and the blue rays of the rain" (to quote Colette's delightful words) was a patron of the arts whose collection of sculpture included works by Rodin. Patout and Ruhlmann designed a town house for him in rue Albéric Magnard in the 16th arrondissement of Paris. It has since been demolished.

(8) The French term "ensemblier" (interior designer) was an invention of the Art Deco age. With it, decorators were stating their wish to receive complete orders involving "unity of style".

(9) Pierre Cabanne, *Encyclopédie Art déco*, Paris, Somogy, 1986, p. 66.

(10) For the *Pavillon du Collectionneur*, Jacques-Émile Ruhlmann drew on the talents of many artists and craftsmen whose works are to be found in the **Collection of José Berardo**. Sculptors Joseph Bernard, Antoine Bourdelle, Louis Dejean, Charles Despiau, Simon Foucault, Charles HIRON, Alfred Janniot, Gaston-Étienne Le Bourgeois, Pierre Poisson, François Pompon and Marcel Temporal; painters Robert Bonfils, Louis Degallaix, Jean Dupas, Émile Gaudissard, Gustave Jaulmes, Henri-Justin Marret, Roger Reboussin, Louis Rigal, Rudnicki, Henri Stephany and Léon Voguet; interior designers Louis Boileau, Léon Carrière, Léon Jallot, Francis Jourdain and Henri Rapin; the goldsmith Jean Puiforcat; the wrought-iron worker Edgar Brandt; the ceramists Émile Decœur, Émile Lenoble, Jean Mayodon; coppersmith Jean Dunand, Claudius Linossier; glassworker François-Émile Décorchemont; bookbinders René Kieffer, Pierre Legrain; and marquetry craftsmen Georges Bastard and Jubin O'Kin.

(11) *Ibid.*, p. 66.

(12) Paul Poiré presented his collections on board three barges— Amours, Délices and Orgues — moored on the Seine close to the Pont Alexandre III. This remarkable but costly effort put him into financial difficulties, and the crash of 1929 put an end to his enthusiasm.

(13) René Chavance, *Une Ambassade française*, Éditions Charles Moreau, November 1925.

(14) Many of the designers of "A French Embassy" are to be found represented in the **Collection of José Berardo**. The "Embassy" comprised a vestibule by Tony Selmersheim; a study-library by Boileau, Léon Carrière et Jacques-Émile Ruhlmann; a hall by Boileau, Léon Carrière, Joseph Bernard and Henri Rapin; a smoking-room by Jean Dunand; a small reception-room by Maurice Dufrene; a principal reception room by Henri Rapin and Pierre Selmersheim; a dining-room by Rapin; an art gallery by Roux-Spitz; an antechamber by Paul Fallot; a lady's bedroom by Groult; a girl's bedroom by Gabriel; a boudoir and bathroom by Éric Bagge and René Prou; a small gallery by Maurice Dufrene; a child's bedroom by Renaudot; a gentleman's bedroom by Georges Chevalier and Jallot; a dining-room by Georges Chevalier, René Joubert and Petit; a study-library by Chareau; a reception room by Domin, Genevriere and Redard; a smoking-room by Francis Jourdain; a gymnasium and resting-room by Jourdain and Chareau; a hall and winter garden by Mallet-Stevens; and a music room by Sézille.

(15) Cf. note 13.

(16) These four were to work together again shortly before the outbreak of the Second World War, on the Bordeaux *Bourse du travail* designed by the architect Jacques D'Wells on a commission from the Mayor of Bordeaux Adrien Marquet. This is one of the finest surviving examples of a major Art Deco decorative ensemble.

(17) Winners of the Prix de Rome, architects, sculptors and painters, frequently developed firm friendships which led them to work together subsequently. Numerous town halls, conference centres, shipping terminals, embassies and, in the colonies, governors' palaces, benefited from such collaboration. The town hall of Puteaux, for example, built by Jean Niermans, was decorated by the sculptor Janniot and the fresco artist Louis Bouquet.

(18) In northern France, around Lille, Roubaix and Tourcoing, there arose a constellation of houses in neo-Flemish style. Seaside resorts such as Arcachon, Saint-Jean de Luz and La Baule saw burgeoning growth in Basque and Vendéen houses.

(19) The *chantiers du cardinal*, founded by Cardinal Verdier in 1931, had by 1937 completed more than a hundred churches. As in the literary double-act of Peppone and Don Camillo, for the bishops of France it was a matter of bringing Christianity to the "red belt" surrounding Paris.

(20) Léandre Vaillat in *L'Illustration*, 22 August 1925.

(21) Le Corbusier and Amédée Ozenfant, *La Peinture moderne*, 1925, p. 136.

By Rui Afonso Santos

THE BERARDO ART DECO COLLECTION — UNIVERSAL JOURNEY

THE REVIVAL OF A ONCE-LOST FASHION

The publication in 1936 by Faber and Faber of Nikolaus Pevsner's seminal *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius*, was the occasion for a status report on the huge changes which the decorative arts – or, more accurately, design – had undergone since the age of Victorian historicism and eclecticism. This period took in the Pre-Raphaelites, the masters of Art Nouveau and the Viennese and Munich secessions, culminating in the functionalist modernism of Walter Gropius and Peter Behrens.

A theoretician and partisan of Modernism, brother of the abstract sculptor Naum Gabo, Pevsner naturally adopted a historical approach founded on the successive schisms and aesthetic avant-gardes which had developed over time. The book's second edition, in 1949, fell to the prestigious Museum of Modern Art in New York, which thus assumed a leading role in officialising and disseminating Internationalist modernism, created by the same artists that Pevsner had studied. Indeed, many of them, such as Mies Van Der Rohe

and Gropius himself, had emigrated to the USA. This style, driven by the architecture of the 1950s, became known as International style. And indeed it was international, in so far as, having been nurtured in the United States, it spread around the industrialised world and continued to dominate architecture into the 1970s, when post-modernism decisively challenged the notion of a single, universal style and returned to regarding the past and historicist quotation as elements which could be taken into account. Nonetheless, there were already precedents for taking a new look at the decorative styles of the past. The prosperity of the 1950s saw a brief rediscovery of Art Nouveau in Italy by a group of artists who, faced with the ferocious criticism of a majority of supporters of Internationalist modernism, styled their work "neo-Liberty" – an allusion to the national version of the style. And while Pop art and some of the psychedelic art of the 1960s had already returned to the curvilinear arabesque, it is in fact to the Post-Modernism of the 1970s and 1980s that we owe the rediscovery and reinterpretation of the past, and the playful revisiting of styles previously believed dead, from historicist classicism to Art Deco itself.

This is also reflected in the general acceptance of these decorative styles of the *belle époque* and the *années folles* by the art and antiques world. Collecting began as early as the 1960s in the hands of certain film-makers (Luchino Visconti), stars of the cinema (Barbra Streisand, Catherine Deneuve), rock music (Jimmy Page, guitarist of Led Zeppelin) and other arbiters of taste and fashion such as the couturier Karl Lagerfeld. As an example, in 1972 the Hôtel Drouot held an important sale of Art Deco furniture from the former collection of Jacques Doucet (1) which, in addition to paintings by Picabia and sculptures by Joseph Csaky, Henri Laurens and Gustave Miklo, included an "African art" section, furniture by Paul Iribe (the celebrated "gondola" armchairs), Eileen Gray (the famous *Le Destin* lacquered screen, or her green lacquer table with lace finishings), Pierre Legrain (stools, chairs and tables in "African" style), Rose Adler, Jean-Charles Moreux, Clément Rousseau, André Groult, Marcel Coard (the big canapé on which the painting by Le Douanier stood out). And some pieces from the celebrated Doucet collection of furniture and 18th century *objets* formed only an appendix to their respective sale catalogues.

The most far-sighted amongst the antiques and collectors world had already moved on and, noting this, in 1975 Karl Lagerfeld held the first major sale of his Art Deco collection (2) – confirming the collecting of Art Deco as a tasteful, fashionable thing to do. It is no coincidence that the 1970s, notably after the first oil crisis which shook the post-war world and the escalation of terrorist attacks in Europe, that there was a return to the Jazz age, the twenties, in the cinema (*The Great Gatsby*), in interior design, in fashion, graphics and advertising.

The fact is that Art Deco was more than a mere decorative style marking the years between the two World Wars. It was, in the well-found words of Jean-Paul Bouillon (3), "One last moment of happiness" (*Encore un moment de bonheur*), that is, one moment of happiness in a world which, having escaped from the unimaginable horrors and destruction of the First World War, was seeking at all costs to forget them in optimism and voluptuous decorativeness before a further world war on an even greater scale would take it all away – although in certain countries, including Portugal, paralysed by the Salazar dictatorship, it would survive until the 1950s, as can be seen to this day in the Grand Salon of the Hotel Ritz, opened only in 1959 (4).

In many countries, including Portugal, the 1980s saw the advent of Design as a statement of taste and lifestyle. In step with the celebrity designers who have since reigned, the antiques and collecting world has moved on to other styles, hitherto ignored, such as the fifties, (and by now even the sixties and

seventies, in the hands of the most enlightened collectors) a trend which the "vintage" fashion of the 1990s only reinforced.

Art Nouveau and Art Deco then went out of fashion amongst collectors.

The contemporary designers of today have no appreciation of them, and collectors are turning towards the design of the 1980s and 1990s. But while Art Nouveau remains unfashionable, the antiques business and the international market have turned to the sumptuous Art Deco style. How could they not, in a world where seemingly insoluble conflicts are reignited, where one economic crisis follows another, new epidemics break out, and there is an escalation of global terrorism and perhaps even a conflict of civilisations?

In our present-day world, where uncertainty becomes certainty, where we are witnessing the demise of the welfare state and other assets that were hard-won and in some countries thought immutable, Art Deco offers, as it did between the wars, a "moment of happiness" – a return to the golden age imagined by its creators, who were themselves distant from the Great Depression which marked the 1930s, and from the consequent rise of murderous totalitarianism or from the Spanish civil war. That, as well as an aesthetic escape for the mere amateur who can admire Art Deco in a museum, as here with the Berardo Collection.

THE ART DECO STYLE

The Berardo Art Deco Collection allows us a detailed examination of the decorative style which flourished in Europe and the United States in the period between the two World Wars, and which through fashion and commissions reached the far horizons of Europe's and particularly France's colonies and even the distant orient: India (through commissions from maharajahs) China and Japan.

It is well known that the maturity of this sumptuous, fundamentally decorative style was first revealed at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts in Paris. Seeking to show the world France's cultural supremacy and unchallenged leadership in the applied arts, the Exhibition, after a postponement on account of the First World War, was finally held in 1925 and served as a general showcase for popularising the Art Deco Style, of French origin.

In it, the heritage of French classicism, of the Viennese secession and the Russian Ballet were blended with hints derived from the artistic avant-gardes of the turn of the century – Fauvism, Cubism, Futurism and Expressionism, even Abstraction – and allied with France's finest craft traditions: cabinet-making and woodwork, lacquer, metal-work, enamelling, glassmaking, stained glass, goldsmithing and jewellery, textiles, haute-couture, tapestry, lace-making, framing, etc) and even hints of the ancient and exotic civilisations of Egypt, Mesopotamia and Africa. The result was a sumptuous, exclusive and highly decorative style whose scope ranged from architecture and the applied arts in wide range of the aspects of contemporary life, and as far as music, with the influence of American jazz, dance, the theatre, cinema and fashion.

The notion of "total art" followed by the architects and decorators of the Art Nouveau movement, as well as the pure lines and geometrical decoration of pioneers such as Charles Rennie Mackintosh and Josef Hofmann, provided a theme for the Art Deco Style.

The influence of the Wiener Werkstätte on founding figures such as the couturier Paul Poiret (1879-1944) and the architect Louis Süe (1875-1968), the founders of ateliers where the new style was first promulgated (such as Poiret's Atelier Martine, established in 1911) then began to show in works such as furniture, textiles and coverings characterised above all by the geometrical stylisation of the natural forms previously prevalent in Art Nouveau.

The increasingly simplified forms, primary, lively colours and a mixture of exotic influences such as the fashion for "Egyptian" which followed the discovery of the Tomb of Tutankhamen in 1922 also became constants of the Art Deco style, as can be seen from a neo-Egyptian item of furniture from Musée des Années 30, present in this exhibition.

In association with the architect André Mare (1887-1932), Louis Süe established the *Compagnie des Arts Français* in 1919 and the pair rapidly became known for their traditionally inspired furniture and interiors, executed in rich, sumptuous materials. Their pavilion *Un Musée d'Art Contemporain*, with its elaborate Music Room complete with gilded furniture, was one of the stars of the 1925 Exhibition. Another was the opulent *Hôtel du Collectionneur* presented by the decorator and cabinet-maker Jacques-Emile Ruhlmann (1879-1933), whose sculpted group by Janniot can today be admired in the Calouste Gulbenkian Museum in Lisbon. And in the shadow of these ostentatious pavilions stood Le Corbusier's *Pavillon de l'Esprit Nouveau*, offering a radical and purist modernism which was to be eclipsed by Art Deco, in the eyes of both the jury and of the vast public which flocked to the Paris Exhibition.

The elegant architecture and interiors of Robert Mallet-Stevens, furniture and lacquer-work by Eileen Gray, André Groult, Jean Dunand, Paul Foliot, Paul Iribe and Pierre Chareau, the crystal and glass by René Lalique, Maurice Marinot and François Decorchemont, the stained-glass of Jacques Gruber, wrought iron of Edgar Brandt, ceramics of René Buthaud and Emile Decoeur, the gold and silver of Jean Puiforcat and Gérard Sandoz, jewellery of Georges Fouquet and Raymond Templier, the tapestries and fabrics of Raoul Dufy and Poiret, carpets of Da Silva Bruhns, lamps and lighting of Jean Perzel, fashion clothing and accessories of Sonia Delaunay, posters of Cassandre, and picture-framing of Pierre Legrain and François-Louis Schmied (also represented in the collection of the Gulbenkian), were, with many others, stars of the 1925 Exhibition. But also on show were murals by the avant-garde painters Robert Delaunay and Fernand Léger – as well as paintings in Art Deco style, above all the work of Tamara de Lempicka, René Buthaud, Jean-Gabriel Domergue, Raphaël Delorme, André Lhote and Jean Dupas, whilst sculptors included Gustave Miklos, Alexandre Archipenko, Josef Csaky, Chana Orloff, the brothers Joël and Jean Martel, Pierre Le Faguays, Janniot and Bouraine.

Whilst in France the popularity of Art Deco began to decline shortly after the great Paris Exhibition, it was particularly well received in the United States. A decisive factor in its popularisation in the new world was the Metropolitan Museum of Art's policy of acquiring French works and then exhibiting them, along with the exhibition of "Sources of Modern American Art" held at the Museum of Modern Art in New York in 1933, which disclosed Aztec, Maya and Inca references. The French style, those exotic influences and a particular emphasis on mechanistic aesthetics culminated in a specifically American version of the style, more geometric, and marked by the aerodynamic styling of streamlining, together with the exploitation of new materials such as aluminium, bakelite, chrome plate, mirror glass and Formica. As totems of the American style there was the magnificent Chrysler Building (Van Alen, 1928-30) or the Radio City Music Hall complex (D. Deskey, 1930-32), both in New York, the metropolis from which the style radiated to other cities of America and its resorts, such as Florida which had its own particular version in bright colours and tropical motifs.

Despite its elitist and costly origins, Art Deco became universal, went round the world and reached every aspect of daily life, across the consumer goods industry – architecture, interiors, furniture, fashion and accessories, lighting, typography, and everyday, mass-produced goods: from motor-cars and

household electricals to ornaments, combs and buttons. At the time of the great depression of the 1930s it provided an effective antidote, a note of optimism in an age also marked by the advance of the aggressive totalitarianism which would culminate in the Second World War. That war would mark the decline of Art Deco.

ART DECO IN PORTUGAL

In Portugal, circumstances such as the persistence of the dismal nineteenth-century mindset during the transition from monarchy to republic, together with the political crises and the economic problems of the 1920s, combined to defer much of the popularisation of Art Deco style into the next decade.

However, the new style had first been presaged by Raul Lino in interiors he designed for himself (Bachelor room, 1900-04; Private apartment, 1907) using a secessionist style and expression which extended to architecture, with the integrated design of interiors and fittings, and as was repeated in the Gardénia hatshop (1917) in Chiado, Lisbon's first modernist shop.

Other Lisbon buildings in the modern style were the functional Telephones building (1923), by the builder René Touzet, Agência Havas (1922) by the architect Carlos Ramos and the Electricity Company building (1927) by Jorge Segurado, constructed on the Rampa de Santos as a reinvention on classical lines. These announced the new style, which Pardo Monteiro was to implement with a sure hand in the Cais do Sodré railway terminus (1928), in an elegant town house on the Avenidas Novas, which took a Valmor Prize in 1929, and in the Oporto offices of the Caixa Geral de Depósitos (1929-31), with fine interiors of secessionist inspiration to which even the Rebelo de Andrade traditionalists were receptive, in the lines of the Café Chiado, opened in 1927, and also in Cottinelli Telmo's South and South-East Railways Ferry Terminal (1928-31).

But it was in the Capitol Cinema-Theatre (1925-31) that Cristino da Silva showed the new style in its mature form, clear in the detail of its strongly vertical, pale exterior, glazed and luminous with modern lettering, its folding partitions in engraved glass, the mechanistic modernity of its escalators and metal furniture, and which culminated in the Casa Bellard da Fonseca (1932) with its made-to-measure interiors and, above all, in the magnificent Café Portugal (1938), designed of a piece, with fittings contributed by Roberto Araújo, Leopoldo de Almeida, Jorge Barradas and the stained-glass artist Ricardo Leone.

At that time, even the basilica of Our Lady of Fátima, the work of Pardo Monteiro (1934-38), in the formal lines of its volumes and the design of the altar and canopy (decorated by Almada and Leone) showed the marks of Art Deco style, which had thus reached the level of a church commission. It is also important to mention the work of the architect Cassiano Branco, who designed the Coliseu in Porto (1939) and the Éden-Teatro (1930-37), his masterpiece; Leopoldo de Almeida's Art Deco low reliefs alluding to music, dance, film and the performing arts, and several apartment buildings in Lisbon, with skilfully distributed orthogonal volumes and the geometrical design of metal railings and doors, closely followed by the engineer Ávila do Amaral, himself the designer of numerous Lisbon buildings during the 1930s. During the same period, the Bairro Azul of high quality dwellings was one of the great Lisbon urban projects, just as the extensive Bairro das Colónias was built for the urban middle classes.

The rectilinear style popularised by the Paris Exhibition of Decorative Arts, which so affected the architects Marques da Silva and Paulino Montês and also the painter António Soares, was reflected in the Fifth Caldas da Rainha Exhibition of 1927, designed by Montês. This was the origin of an aesthetic which would be repeated in other exhibitions of ephemeral architecture, such as the Medico-Surgical Industrial Exhibition (1928), where the Swiss Fred Kradolfer was notable; The Salon of Feminine Elegance and Decorative Arts (SNBA, 1928), which brought together numerous architects, painters and modern sculptors (Paulino

Montês, António da Costa, Ruy Gameiro, Martins Barata, Carlos Botelho, Roberto Nobre, Emanuel Alberg, Albert Jourdain, etc. and most notably Soares); and the Exhibition of Light and Electricity in the Home (SNBA, 1930), under the artistic direction of António Soares and with the collaboration of the engineer Carlos Santos (of the Electro-Reclamo company, which first introduced illuminated advertising in 1928), and with stands designed by him and by the artists Albert Jourdain and Roberto Nobre.

Numerous industrial exhibitions and trade fairs also gave impetus to the Art Deco style, with the work of scenographers including Augusto Pina, José Mergulhão and Manuel de Oliveira, and humorists such as Roberto dos Santos and Raul Campos. This impetus even extended to the colonies, for example in the Angola Exhibition and Trade Fair of 1938, with its pavilions and interiors ranging from the rectilinear to a degree of streamline, and "ethnic" style. (5)

But there was no greater practitioner of Art Deco in Portugal than the Viennese architect and decorator Franz Torka, favourite disciple and *chef d'atelier* of the great Otto Wagner, who contributed substantially to Wagner's masterpiece, the Vienna Post Office Savings Bank. He set up in Lisbon in 1920 as artistic director of the Alcobia manufacturers and retailers, whose premises were in Chiado. (6)

Architecture and interior design, furniture, fittings, lighting, fabrics, carpets, wallpaper, cinema sets, Torka designed everything, in full, in a spirit of "total design". His interiors of 1925 for the Teatro do Ginásio showed a singular Art Deco taste of Viennese inspiration which by around 1930 had expanded to include magnificent furnishings and decorative panels, inlaid with exotic woods and lacquer and brass appliqué, with the accompanying reinterpretation of the European avant-garde in the design of chrome plated tubular metal furniture.

Further marks of the new taste were the stylistically orthodox Art Deco interiors of the Bristol Club cabaret (Carlos Ramos, 1925-26), with paintings by Almada, Soares, Viana, Barradas, Lino António, Francis Smith, Ruy Vaz, Guilherme Filipe and sculpture and bas-reliefs by Canto da Maya and Leopoldo de Almeida, and the plans of Jorge Segurado for the York Bar (1929), decorated by Soares, and of the architect Hermínio Barros for the Liz Garage (1933), in Rua da Palma.

In Oporto, the architect Manuel Marques also practised the New Style in private architectural projects (Casa Domingos Fernandes, 1927) and commercial premises (Pastelaria do Bolhão, 1929; Portobar and Vitália Pharmacy, 1932), and also worked with the architect Amoroso Lopes (Cunhas Stores, 1933-36) and designing Art Deco furniture and decorations from as early as 1927 for the Nascimento Stores, and also the notable Imperial Café (1935) in Avenida dos Aliados, designed by Ernesto and Camilo Korrodi, which also has excellent Art Deco stained glass by Ricardo Leone.

Other notable Art Deco works in Portugal which follow the stylistic lines laid out by Gaétan Jeannin and Jacques Gruber, published in albums at the time of the 1925 Exhibition, include some stained glass work by Ricardo Leone (Marques Jewellers, 1926; the shopfront for the Papelaria da Moda stationers in the Rato, 1929; bar and respiratorium of the Luso spa, architect Pardo Monteiro, 1931-34; Bar and Restaurant of the Hotel Vitória, architect Cassiano Branco, 1936; and *The Colonies* by Jorge Barradas for the interior of the Café Portugal (1938).

In drawing, illustration, painting and posters, the most important personality of Portugal was José de Almada Negreiros (1893-1970), who was drawing in the new style as early as 1918 (Diaghilev Ballets), and matured after a spell in Paris (1919-20) in a virtuoso graphism reminiscent of "classic" Picasso, drawing an imagined cast of Harlequins, Columbines, figures of young-men-about-town and actresses (Vera Sergine, 1923) and numerous self-portraits. (7) His beginnings in painting, in 1925, were two works to decorate the Brasileira café in the Chiado, which figure two stylised bathers on the beach and a self-

portrait amongst a group seated at table (in which the characteristically Art Deco *mondain* elegance and *joie de vivre* were reflected in the café's paintings by his colleagues Bernardo Marques and António Soares). With a long-lined nude *garçonne*, painted in 1926 for the boudoir of the Bristol Club, Almada left us the finest Portuguese work of Art Deco painting, followed, in 1929, by excellent decoration in the same style in *haut-relief* stucco work for numerous cinemas in Madrid (8) – and the style remained in fashion throughout the rest of his long life. (9)

Almada's direct rival in painting was António Soares who, evolving from the Germanic graphism which marked his humorous juvenilia during the 1910s, subsequently became receptive to French influence (for example, in the fashion illustrations he produced for the sophisticated covers of the magazines *ABC* and *Ilustração*) and particularly after his visit to the great Exhibition of 1925. The painter in earthy brush-strokes, for the walls of the Brasileira, of groups of luxuriously-clad females and intellectuals recalled from the works of Columbano, Soares opened his palette after his visit to Paris (*On the Terrace of the Café des Plaires*, c. 1925, Museu do Chiado, Lisbon), offering images of *garçonnes* in coloured brush-strokes in imagined scenes recalled from Raoul Dufy and even more from Van Dongen and which, in the 1930s, became calmed into imagined scenes in neo-classical style falling within the "return to order" (Portrait of the Artist's Sister, 1936, Museu do Chiado, Lisbon).

In sculpture, the leading Portuguese figure was Canto da Maya (1890-1981), a disciple of Bourdelle and long-term Paris resident, where he had set up for good in 1923. (10) For him Art Deco, which he had begun to practise in 1919, then became formally purer with references to classical Greek sculpture, in figures where hair and creases receive graphic treatment (*A Dança e a Música*, bas-relief for the Bristol Club, 1925, a replica of which is displayed in the Museu António Duarte, Caldas da Rainha) and with a return to less noble materials such as clay, (*Adam & Eve*, 1929, Museu do Chiado). He was, evidently, the only Portuguese artist to participate in the 1925 Exhibition.

In the graphic arts, there were in particular the covers, drawings, vignettes and advertisements produced by artists such as Kradolfer, Soares, Barradas, Botelho, Bernardo Marques, Almada, Sarah Afonso, Stuart de Carvalhais and Milly Possoz for magazines which included *Contemporânea*, *Civilização*, *ABC*, *Ilustração*, *Ilustração Portuguesa*, *Magazine Bertrand*, *Europa*, *Notícias Ilustrado*, *Imagem*, *Kino*, and *Sempre Fixe*, as well as the modernist posters from the Atelier ARTA (*Bristol Club*, 1925, by Barradas; *Instale um Telefone*, 1930, by Botelho; *1ª Exposição Colonial Portuguesa*, 1934, by Kradolfer) and works produced by the Imprensa Libânio da Silva (*Revista Contemporânea*). But then the artist and cineaste Leitão de Barros, after a graphic arts course at Frankenthal in Germany, produced nothing less than a revolution in modern graphics in the magazine *Notícias Ilustrado* (1928-1935), with extensive use of photography and photomontage, lettering and images applied diagonally, which were facilitated by the new processes of rotogravure. Also notable are the work of the decorators Ventura Júnior (Oporto Motor shows, 1933-37), Domingos and Lino do Nascimento and Landerset Simões, and also the *Jalco* line of furniture, lamp and household ornaments by the decorator João Alcobia, Olaio, Fábrica da Granja and Venâncio do Nascimento.

Other significant trade names in this brief inventory of Art Deco in Portugal include the Beiriz rugs, created from 1927 onwards by the designer José Fonseca with stylised figurative work and abstract patterns, Vista Alegre porcelain (notably the designs of Ângelo Chuva), the glassware designed from 1929 by Jorge Barradas for the Companhia Industrial Portuguesa and its *Marinha Grande* works, various silver pieces and jewels available from the 1920s to the 1940s at the goldsmiths and jewellers' Leitão & Irmão in Lisbon (such as the "Fios" line of cutlery designed by Lalique and first available in 1917), or from the Casa

José Rosas in Oporto, ceramics from the factories of Sacavém, Coimbra, Lusitânia, Condal and ElectroCerâmica, produced using imported moulds. (11) Even so, they were not able to compete with the large-scale importation of luxury goods. These included complete furnishings from France and Germany, for hotels and casinos and in some cases even private homes (12), but above all, and despite the economic protectionism imposed by the Salazar dictatorship, the crystal ware of Lalique, Sabino and Etling, and the precious *chryselephantine* by Chiparus, widely sold by the jewellers of Lisbon and Oporto to the *haute-bourgeoisie* of colonial and financial society. In this, history was merely revisiting what had already occurred in the early 1900s with the Art Nouveau crystal of Daum, Gallé and Loetz.

FROM THE CASA DE SERRALVES TO THE BERARDO ART DECO COLLECTION

Nonetheless, it was in the fabulous structure of the Casa de Serralves that Art Deco reached its zenith in Portugal. The essential stages of the project were set down by Prof. António Cardoso, of the Faculty of Arts at the University of Oporto, a specialist in the work of the Oporto architect Marques da Silva, whom he describes as "certainly the first of the moderns, in 1914, with the Nascimento Stores". (13)

We owe this magnificent house to Carlos Alberto Cabral (1895-1968), Second Count of Vizela and fabulously wealthy textile magnate. Deeply in love with French culture and awestruck by the Paris Exhibition of 1925, and in particular by Ruhlmann's opulent *Hôtel du Collectionneur*, in that same year he commissioned the architect Marques da Silva, likewise an attentive visitor to the show, to alter the original 18th-century house and chapel. Between 1927 and 1929, the architect drafted plans for a new, markedly axial construction. And in 1929 the plan would be adapted and extended after additional building land became available.

In December 1929 the Count wrote to the French architect Charles Siclis, showing interest in converting the property and suggesting "concealing the present facades by means of outer walls which would match the architecture of the new house to be constructed". In November 1932, Siclis evaluated the facades of the chapel and tower "in accordance with the interpretation



Ruhlmann Atelier
Ground Floor Plan - Casa de Serralves, c. 1930
Graphite and Indian Ink on tracing paper, 28.2 x 31.4 cm
Berardo Collection, Inv. 106-646

of my architect" (Marques da Silva), in order to "bring such corrections as you may think necessary". In October 1936, with the existing house now demolished, Siclis, perhaps feeling left out of the project, requested photographs of the "magnifique villa" now nearing completion. Meanwhile, since 1930 Ruhlmann's studio had been working on studies for the interior architecture and decoration, and had suggested a trip to Oporto by Ruhlmann's own nephew, the architect Alfred Porteneuve.

Although the architectural plan and responsibility were Marques da Silva's, by 1930 Ruhlmann's own role was fundamental even to the architecture of the Casa de Serralves. The Count had bought furniture from him for his Paris apartment and his villa in Biarritz, and the design of the magnificent hall was his responsibility. Porteneuve ensured continuity of the work after Ruhlmann's death in 1933, changing the line of the staircase and the hall, visiting the site in 1934-35, and then sending drawings for flooring, bathroom marble-work, niches and glazed cabinets in the dressing room and Madame's bedroom, and in the entrance-hall.

The outbreak of the Spanish civil war in 1936 did nothing to diminish the Count's enthusiasm. He asked Porteneuve to send "all those items of a special or precious nature that you love", relying for the purpose on the support of his colleague Huet. But the outbreak of the Second World War did delay work: despite Porteneuve's demobilisation in 1941 the shipping of furniture and fittings was hampered by the German authorities. Whilst the Count was living in the house by 1944, it was only at the end of 1948 that the furniture ordered in Paris, which Silva Bruhns had been holding since 1939, arrived in Portugal. And ironically, by the mid-1950s the Count's growing financial difficulties obliged him to sell the house to his textile rival Delfim Ferreira, Count of Riba de Ave.

When completed, the Casa de Serralves comprised a magnificent house and chapel in the Mallet-Stevens style. It stands on two floors, flat-roofed, and surrounded by gardens and water features in the Art Deco idiom, designed by the landscape gardener Jacques Gréber. Enclosed by walls and unfolding from a bow-window down a long, lengthwise axis through the garden and opening onto the estuary, it represents an oasis of French style, a kind of Xanadu, in the heart of Oporto. It is without the slightest doubt a reference work, and clearly the final grand commission by French masters of the fabulous Art Deco style which was to be eclipsed by the Second World War.

The modernised classicism of the hall, the heart of the house with its ceiling two floors high, determined the style governing the remainder of the rooms. Decorations for the dining room, hall, drawing room, vestibule and billiard room were by the Ruhlmann studio, and complemented by furniture by Ruhlmann himself (the dining table and a magnificent bar), Raymond Subes (console in the same room) and Jules Leleu (dining chairs), skylights, lights and wall lamps by Lalique, wrought-iron and gilded door, hat-stand and wall-lamps by Edgar Brandt, alabaster and metal wall-lamps by Ruhlmann, lights and wall-lamps by Jean Perzel, carpets by Da Silva Bruhns and even a priceless dinner-service in silver, ebony and lapis-lazuli by Jean Puiforcat. This collection was dispersed in the 1970s. (14)

In March 1988, the Management Committee of the Casa de Serralves organised the excellent exhibition "Casa de Serralves, Portrait of an Age" (organised by António Cardoso, Manuel Real and Nuno Tasso de Sousa), for which a full catalogue was produced. In addition to sundry documents, the exhibition showed furniture, lamps, carpets and ornaments from the house's original furnishings, drawn from the collections of Luís Pádua Ramos, Eurico Cabral and Ilídio Pinto.

A little later, during the 1990s, acting on information from José Berardo, the Serralves Foundation was able to acquire the original dining-room furniture at auction in New York, comprising Ruhlmann's table and Leleu's tapestry-upholstered chairs. These can now be admired in their original setting, alongside the console by Subes, Brandt's magnificent door, original wall-lamps by Ruhlmann and Perzel, and the Lalique skylight. It is to be hoped that the Foundation will continue its policy of acquiring the pieces which have become dispersed.

It was in this impressive and entirely appropriate setting that in 2006 the José Berardo Collection of Art Deco was displayed under the curatorship of the reputed specialist Alastair Duncan.

Spanning the period from the 1920s to the 1940s, the Collection comprises a very important nucleus of pieces. It includes in particular furniture by, amongst others, Ruhlmann, Eileen Gray (the extremely rare Lota Sofa of 1935), Jules Leleu (a magnificent double bed from the 1920s, armchairs with Iribe foot-stools of 1923, a pair of display cabinets and a cabinet with parchment-lined doors from the 1930s, rosewood drop-door bar with ebony and mother-of-pearl inlay from the 1930s or 1940s), Maurice Dufrene (side table in Macassar ebony, 1920-25), Louis Majorelle, the Art Nouveau veteran who converted to the new style (chest of drawers in amboyna with circular ivory handles), of the gifted Prince Sigvard Bernadotte (a valuable canteen with its silver cutlery), and not forgetting the elegant lacquered *objets* and furniture by Jean Dunand and early pieces by the visionary and unclassifiable Jean Royère, more usually associated with the 1950s.

In addition to this Art Deco work, the collection also embraces the avant-garde of functionalist modernism, with a pair of the celebrated Wassily chairs by Marcel Breuer (1925), in chromed steel and leather, whose simplicity was continued in Alvar Aalto's Ash table in the 1940s. In metal work, and apart from Jean Puiforcat's silver, there is a pair of folding screens attributed to Paul Kiss and, in sculpture, the celebrated Polar Bear by François Pompon and the elegant chryselephantine by Demêtre Chiparus, not forgetting the magnificent textile output of Da Silva Bruhns.

This collection offers a unique opportunity to examine and admire the most sumptuous and exclusive decorative style of the inter-war years.

NOTES

(1) *Ancienne Collection Jacques Doucet, Mobilier Art Deco provenant du Studio Saint-James a Neuilly*, Paris, Hotel Drouot, Room No. 1, Wednesday 8 November 1972.

(2) *Collection Karl Lagerfeld, Art. Deco*, Paris, Hotel Drouot, 21 November 1975. The auction included prints, gouaches and drawings by Barbier, Buthaud, Cassandre, Csaky and Lepape, jewels by Fouquet and Templier, gold and silverware by Bloch-Eschwege, Desny, Hilbrun, O'kin, Sandoz, Turin and Vuitton, watches and window display objects by Cartier, glassware and crystal by d'Argy-Rousseau, Daum, Lalique, Luce and Sabino, decorative pieces by Adnet, Brandt, Cheuret, Dunand, Fauré, Perzel and Suisse, sculptures by Idenbaum, Kelety, Lambert-Rucki, Lamourediedieu, Leyritz, Martel, Miklos and Petersen, furniture by Adnet, Breuer, Chareau, Cheuret, Dominique, Dunand, de Feure, Follot, Fréchet, Palyart, du Plantier, Printz, Prou, Ruhlmann and Sognot, as well as carpets.

(3) Jean-Paul Bouillon, *Art Deco, 1903-1940*. Geneva, Editions d'Art Albert Skira, 1989.

(4) The hotel, the last work by the architect Pardo Monteiro and a fine building in the International Style, was enriched by a brilliant group of artists and decorators. The classicist furniture in the Grand Hall, decorated by the

French duo of Henry Samuel and Lucien Donnat, has unmistakable Art Deco traits that blend in with the three magnificent tapestries depicting a love story between centaurs, designed by Almada Negreiros and produced at the Manufactura de Tapeçarias de Portalegre. Almada's characteristically virtuoso graphics, developed during the 1920s in Paris and the 1930s in Portugal, has clear Art Deco characteristics and can still be admired in a fine low relief painted in gold on black marble in one of the hotel's entrance halls. Other features of the Art Deco style in the hotel include the marquetry wall panels in the former gaming room, by Fred Kradolfer, and the wall chandeliers supplied by the Casa Jalco. See Rui Afonso Santos, "O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994", Paulo Pereira (ed.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. III. Lisbon, Círculo de Leitores / Temas & Debates, 1995.

(5) The sketch for the main pavilion was by the architect Fernando Batalha. João Eugénio de Morim designed the Província de Benguela, Bar-Dancing and Monumento a Portugal Colonizador pavilions. Artists and designers at the exhibition included Lafayette Costa, Armindo Casinhas, José Amado da Cunha, Alberto Frazão Pereira, Francisco Paula Ferreira, França do Amaral, António Augusto Matos, Carlos Alves, Gabriel Reis and João Esteves.

(6) Rui Afonso Santos, *Franz Torka, Mestre do Art Déco em Portugal*. Lisbon: Estar Editora, 1996.

(7) José-Augusto França, *Amadeo & Almada*, Lisbon, Bertrand Editora, 1983.

(8) Some of these panels can be admired at the Museu do Chiado/Museu Nacional de Arte Contemporânea, in Lisbon.

(9) See Note 7, *Infra*.

(10) Paulo Henriques, *Canto da Maya, Escultor*. Lisbon, Instituto Português do Património Cultural/Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

(11) For further information on Art Deco in Portugal see Rui Afonso Santos, "O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994" (Note 4, *Infra*) and, by the same author, "A Cadeira Contemporânea em Portugal", *Cadeiras Portuguesas Contemporâneas/Portuguese Contemporary Chairs*, Porto, Edições ASA, 2003.

(12) The nineteenth-century neo-Moorish mansion of Ribeiro da Cunha, built in 1877 in Praça do Príncipe Real, has an Art Deco hall entirely imported from Germany in the 1920s on the first floor.

(13) António Cardoso, *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX*. Porto, FAUP Publicações, 1997.

(14) Rui Afonso Santos, "Serralves Rewind", *L+ Arte*, no. 18, November 2005.



AGRADECIMENTOS ACKNOWLEDGMENTS

Dr. Alberto João Jardim
Presidente do Governo Regional da Madeira
President of the Madeira Regional Government

Dr. João Cunha e Silva
Vice-Presidente do Governo Regional da Madeira
Vice President of the Madeira Regional Government

Comendador José Manuel Berardo
Presidente da Coleção Berardo
President of the Berardo Collection

Jorge Berardo
Administrador da Fundação Berardo
Administrator of the Berardo Foundation

Ricardo Veloza
Director do Centro das Artes Casa das Mudas
Director of the Centro das Artes Casa das Mudas

Márcio Alves Roiter
Comissário *Curator*

Luís Filipe Jardim
Presidente do Clube de Entusiastas de Navios
President of the Clube de Entusiastas de Navios

Frédéric Chappey
Director du Musée des Années 30, Paris
Director of the Musée des Années 30, Paris

Fátima Barros
Directora do Arquivo Regional da Madeira
Director of the Madeira Regional Archives

Emmanuel Bréon
Rui Afonso Santos
Emanuel Vozner
Martim Velosa
Alastair Duncan (Nova Iorque)
Leclerc Maison Ventes aux Enchères (Marseille)
Gérard Boucher (Le Havre)

Daniel Sicard
Director du Écomusée de Saint-Nazaire
Director of the Écomusée de Saint-Nazaire

Christie's South Kensington (Londres)
Ruy Castro (Rio de Janeiro)
Heloisa Seixas (Rio de Janeiro)
Jorge Czajkowski (Rio de Janeiro)
Eduardo Duque (Rio de Janeiro)
Nelson Monteiro (Rio de Janeiro)



**SOCIEDADE DE PROMOÇÃO E DESENVOLVIMENTO
DA ZONA OESTE DA MADEIRA, S.A**

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO
BOARD OF ADMINISTRATION

Presidente *President*
Paulo Sousa

Vogais *Members of the Board*
José Ismael Fernandes

Rui Marques
Manuel Baeta de Castro
Domingos Sancho Coelho dos Santos



CENTRO DAS ARTES CASA DAS MUDAS
Director *Director*
Ricardo Veloza

Chefe do Departamento de Espectáculos
Entertainment Department Manager
Marco Chaves

Este livro foi publicado por ocasião da exposição *Art Déco – Coleção Berardo, What a Wonderful World!*, comissariada por Márcio Alves Roiter, no Centro das Artes Casa das Mudas em parceria com a Coleção Berardo (de 9 de Julho de 2010 a 27 de Fevereiro de 2011).

This book was published for the exhibition *Art Deco – Berardo Collection, What a Wonderful World!*, its curator was Márcio Alves Roiter, in the Centro das Artes Casa das Mudas in partnership with the Berardo Collection (from 9th July 2010 until 27th February 2011).

EXPOSIÇÃO *EXHIBITION*

Produção *Production*

Ponta Oeste / Colecção Berardo

Comissário *Curator*

Márcio Alves Roiter

Assessoria ao Comissário *Curators Assistant*

Cláudio Wanderley

Pedro Aguilar

Colecção Berardo *Berardo Collection*

Zaid Abdali

Cláudia Berardo

Isabel Alves

Fundação Berardo *Berardo Foundation*

Carina Bento

Álvaro Silva

Secretariado *Secretary*

Teresa Gomes

Ponta do Oeste

Cariolina Brazão

Montagem *Installation*

ArtShuttle / Mário Cabral Domingos

Seguro *Insurance*

Secose – Correctores de Seguros, Lda. / Eduardo Silva

Transporte *Transport*

ArtShuttle

Restauro *Restoration*

Duarte Câmara

Rodrigo Bettencourt da Câmara

Design gráfico *Graphic design*

Lupi & Brum – Design Concept / Pedro Lupi Caetano

Vídeo *Video*

Seleção de Filmes dos anos 30 *30s movie selection*

Pedro Aguilar

Miguel Osório

Impressão *Printing*

Als Design, Lda. / Luís Vasconcelos

CATÁLOGO *CATALOGUE*

Produção *Production*

Ponta Oeste

Textos *Texts*

João Cunha e Silva

José Berardo

Ricardo Vellozo

Márcio Alves Roiter

Emmanuel Bréon

Rui Afonso Santos

Fotografia *Photography*

Colecção Berardo *Berardo Collection*

Paulo Raimundo

DDiArte

Coordenação Editorial

Márcio Alves Roiter

Pedro Aguilar

Zaid Abdali

Carina Bento

Álvaro Silva

Design gráfico *Graphic design*

Lupi & Brum – Design Concept / Pedro Lupi Caetano

Tradução e Revisão dos Textos *Translation and Proof Reading*

Traducta

Impressão *Printing*

Eurodois, Artes Gráficas, Lda

Edição de Catálogo *Catalogue edition*

Centro das Artes Casa das Mudas

Tiragem 1000 exemplares

ISBN: 978-972-8902-08-7

Depósito legal N.º XXXX

THE
BERARDO
COLLECTION




ALIANÇA
VINHOS DE PORTUGAL


BACALHÔA
VINHOS DE PORTUGAL





ART DÉCO

COLEÇÃO BERARDO
WHAT A WONDERFUL WORLD

