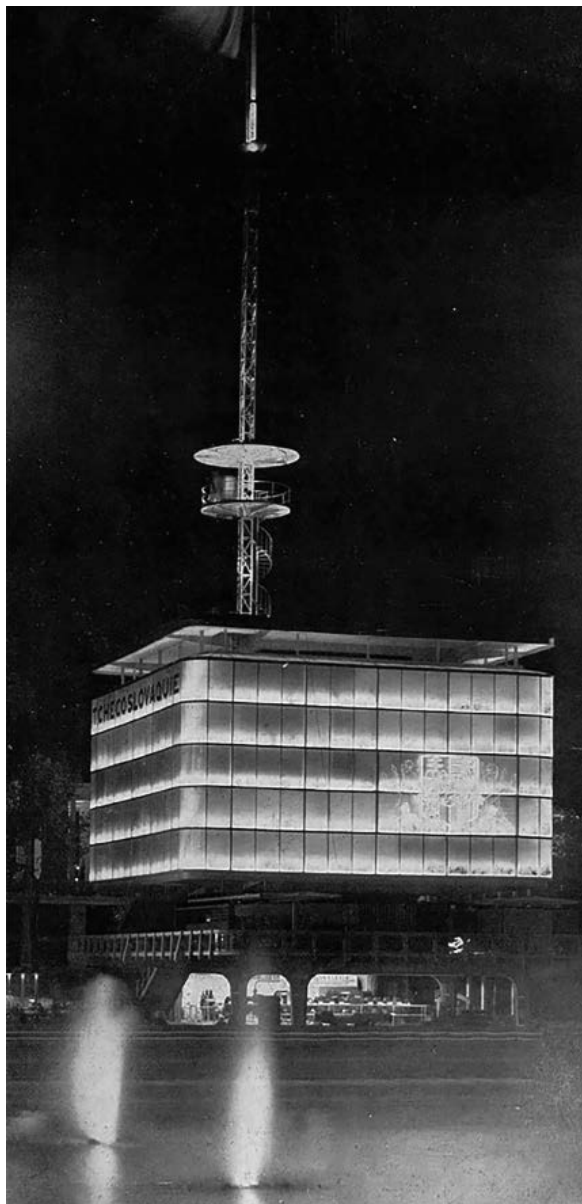


## 09 | 1165 Jaromir Krejcar, la apología de la técnica. El pabellón de Checoslovaquia en la Exposición Internacional de París, 1937. Jaromir Krejcar, technique's apology. Czechoslovak pavilion at the International Exhibition, Paris 1937 \_María Pura Moreno Moreno



[1]

[1] Pabellón de Checoslovaquia en la Exposición Internacional de París (1937). Fotografía H. Herdeg, Fotostiftung Schweiz, Museum of Architecture and Civil Engineering, Praga. Fuente: Pavillon de la Tchécoslovaquie en *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°9, Septembre, 1937, p. 42.

Resumen pág 60 | Bibliografía pág 68

Universidad Politécnica de Cartagena. María Pura Moreno (Murcia,1972). Ph.D Arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid (2015). Graduada en Sociología por la Uned (2014). Profesora asociada de Proyectos Arquitectónicos en ETSAE de Cartagena desde 2013. Pertenece al Grupo de Investigación "Estrategias del Proyecto Arquitectónico y Sistemas Culturales" de la UPCT y es Vocal de Cultura del Coamu. Ha realizado una estancia en el Laboratoire Architecture, Culture et Société de la ESNA Paris-Malaquais gracias al Programa Complementario de Formación PDI a través de la Movilidad de la UPCT. Ha investigado en la Fondation Le Corbusier, Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Archives d'Architecture du XXe siècle, Bibliothèque Kandisky en París y en Victoria and Albert Museum Archive of Art and Design de Londres. Publica artículos en revistas especializadas y asiste a Congresos Académicos Internacionales. mpuramoreno@gmail.com

### Palabras clave

Jaromir Krejcar, pabellón Checoslovaquia, Exposición 1937, tecnología, poetismo, constructivismo

### Keywords

Jaromir Krejcar, Czechoslovakia Pavilion, Exposition 1937, technology, poetism, constructivism.

### Introducción

El Pabellón de Checoslovaquia de la Exposición Internacional en París (1937), realizado por el arquitecto Jaromir Krejcar (1895-1950), supuso la cristalización de las ideas de una generación que necesitaba autoafirmarse en el mundo occidental a través de la confrontación de su arquitectura con la del resto de los países. Su materialización simbolizó el corolario de lo experimentado por la disciplina en ese contexto centroeuropeo desde comienzos del s. XX [1].

La ubicación geográfica del país, en la encrucijada del continente, facilitó el acercamiento de técnicos y artistas al conocimiento de los distintos "ismos" de su entorno: el constructivismo de la Unión Soviética, el futurismo italiano, el dadaísmo desarrollado principalmente en Zúrich y Berlín, el purismo y surrealismo de París, o la vanguardia importada por los alumnos checos de la escuela de la Bauhaus.

La superposición de aquella visión plástica, procedente del extranjero en el periodo de entreguerras, complementada con el debate teórico que generaban sus múltiples vertientes, impulsó a la

<sup>1</sup> FRAMPTON, Kenneth. "Padiglione cecoslovacco. Esposizione internazionale di Parigi, Francia (1936-1937)", *L'altro movimento moderno*. Milano: Silvana, 2015, pp. 213-219.

<sup>2</sup> KOTERA, Jan. "Origins of Modernism" en *Czech Functionalism 1918-1938*. London: Architectural Association, 1987, p.25.

<sup>3</sup> HOFMAN, V. Duch modernitvorby v architektuře Umelecký Mesicnik, 1, 1911-1912, reeditado en PECHAR, J.; URLICH, P. Programa Ceskéarchitectury. Praga; Odeon, 1981 en KUBOVA, Alena. *L'Avant-gardearchitecture en Tchécoslovaquie, 1918-1939*. Liège: Ed. Pierre Margada, 1992, p. 38.

<sup>4</sup> Los principales representantes de la arquitectura cubista checa fueron Josef Gočár (1880-1945), Josef Chochol (1880-1956), Vlastislav Hofman (1884-1964) y Pavel Janák (1882-1956). Este grupo fundó la revista *Uměleckýměsíčník (Artistic Monthly)* para difundir sus ideas en artículos como los escritos por Janák "The prism and the Pyramidal" (1911), "The Facade Revival", "The furniture and Other Things" (1913).

<sup>5</sup> MARGOLIUS, Ivan. "Cubism in Czech Architecture", *AAQ Architectural Association Quarterly*, vol 8, n° 4, 1976, p. 51.

<sup>6</sup> "El arte del mañana será impersonal y científica" cita de G. Flaubert en TEIGE, Karel. "Umeni Pritomnosti", *Zivot II*, p.119-121, recogido en KUBOVA, Alena, en *L'Avant-garde architecture en Tchécoslovaquie, 1918-1939*. Liège: Ed. Pierre Margada, 1992, p. 81.

<sup>7</sup> El poeta V. Nezval y el sociólogo Karel Teige impulsan el denominado Poetismo, vertiente que coloca la imaginación en el centro de la creación artística y unifica pintura con poesía, consiguiendo extender sus parámetros al arte y la vida con el objetivo de convertirlo en una nueva filosofía de creación.

<sup>8</sup> KUBOVA, Alena, *Les formes architecturales et l'avant-garde artistique en Tchécoslovaquie, 1918-1939*. Paris: Ministère de l'Environnement et du Cadre de vie, 1987, Rapport de fin d'étude. p.158.

arquitectura checa hacia un lenguaje moderno desvinculado de aspectos decorativos. Pero, sobre todo –y como característica nacional– involucrado en la explotación de los avances tecnológicos desarrollados por la industria puntera del país.

La configuración estructural y constructiva del Pabellón supuso el reflejo arquitectónico de un marco social y político que, como señala Kenneth Frampton a través de su analogía con la *Maison de Verre* (1932), utilizó la tecnología del vidrio y el acero para plasmar tanto el entusiasmo por el progreso como la voluntad de proponer, desde la arquitectura, un nuevo modo de vivir acorde con los tiempos <sup>1</sup>.

El análisis crítico-arquitectónico sitúa al Pabellón en el origen de una arquitectura futura –*hightech*– donde la tecnología está al servicio de la función y modifica cánones de belleza –entendida como verdad– aportando una imagen exacta del tiempo social de su construcción. Dichas circunstancias se abordan cuestionando la correlación existente entre el trinomio forma-función-construcción y el contexto arquitectónico que favoreció una propuesta contemplada como el canto del cisne de la experimentación previa y de la influencia externa adaptada al propio desarrollo industrial de Checoslovaquia.

### - Del racionalismo al purismo a través del cubismo

La teoría de la Academia de Praga englobaba, al inicio del s. XX, desde los aspectos más técnicos e ingenieriles, impartidos en la Facultad de Arquitectura, hasta los eminentemente prácticos y artesanales, desarrollados en la Escuela de Artes Aplicadas. A dichas dos vertientes se sumaba la enseñanza racionalista del arquitecto Jan Kotera (1871-1923) que, desde la Academia de Bellas Artes, promulgaba las ideas aprendidas de su maestro Otto Wagner en Viena, enfocadas hacia una arquitectura cuya lógica constructiva debía imponerse frente a cualquier tradición mal entendida o *revival*.

"... La arquitectura debe guiarse por consideraciones de espacio y construcción, nunca por aquellas referidas a la forma o el ornamento... Las nuevas formas deben nacer solo de las nuevas funciones y de los nuevos métodos de construcción, nunca de especulaciones meramente estéticas..." <sup>2</sup>

Aquel racionalismo de J. Kotera fue puesto en cuestión a finales de la primera década del s. XX por un grupo de jóvenes cuya arquitectura comenzó a inspirarse en el cubismo, enfrentándose a las tesis del maestro con razonamientos tales como que: "... la forma es absoluta y domina a la utilidad que, la mayoría de las veces es un factor variable según la época..." <sup>3</sup>.

Sus principales representantes <sup>4</sup> buscaban la creatividad abstracta a través del protagonismo de una plástica que fuera capaz de imponerse sobre la mera funcionalidad. Para ello recurrieron a teorías compositivas más propias del gótico tardío o del Barroco que del racionalismo o utilitarismo renacentista <sup>5</sup>. La confrontación radicaba entre la primacía de la organización espacial y estructural y la percepción prioritaria de lo formal.

Aquella corriente cubista se difuminó en la década de los años 20 como consecuencia de los cambios sociales y culturales. La fundación de la nueva República, en 1919, impulsó el desplazamiento desde aquellos postulados plásticos hacia otros más científicos <sup>6</sup> importados de movimientos extranjeros: el purismo de Le Corbusier, el racionalismo estructural francés de A. Perret, los aspectos pragmáticos de la *Neue Sachlichkeit* y las enseñanzas procedentes tanto de la Bauhaus como del constructivismo ruso.

### - Devětsil, poetismo y constructivismo

En 1919 se funda en Praga el Grupo Devětsil (1920-1931) con el objetivo de vincular las fuerzas progresistas de la ciencia y de las artes a las del cambio social y cultural de la estrenada República. Su manifiesto inaugural recogía los fundamentos del purismo e incorporaba aspectos del arte soviético post-revolucionario conocido por publicaciones como *Vershch* o la revista húngara *Ma*. En el ámbito literario del Grupo surgió el concepto de poetismo <sup>7</sup>, que vinculaba lo artístico con lo social buscando un "nuevo arte de vivir" o *modus vivendi*: un epicureísmo modernizado <sup>8</sup>. Dicho "poetismo", cercano al constructivismo, abogaba por la ruptura con las doctrinas estéticas anteriores, anunciando una civilización moderna ligada a un nuevo concepto de belleza.

"La belleza nueva nace del trabajo constructivo, que es el fundamento de la vida moderna. El triunfo del método constructivista –desaparición de la manufactura, eliminación de la decoración en el arte, la producción en serie, la tipificación o estandarización– es debido a la hegemonía del intelecto-

to que es expresado por el materialismo técnico, Marxista. El principio constructivo es el principio determinante de la existencia de un mundo nuevo”<sup>9</sup>.

En 1922, Devětsil edita la revista *La Vie (Život)*, cuyo subtítulo era *El arte nuevo, la arquitectura, la actividad intelectual contemporánea*. Jaromir Krejcar fue uno de sus principales promotores. El protagonismo otorgado por la publicación a la tecnología, como factor determinante de la arquitectura, quedó demostrado en la inclusión de textos de figuras como Le Corbusier<sup>10</sup>,

P. Behrens, E. Faure o I. Ehrenbourg. Y también en la selección de imágenes de estructuras metálicas o arquitecturas navales. Dicho enfoque editorial manifestaba una sensibilidad por la poética de la técnica y por el deseo colectivo de hacer apología de la máquina y del progreso.

El propio J. Krejcar publicó en ella dos textos al respecto de modelos arquitectónicos a seguir: uno referido a los rascacielos americanos<sup>11</sup> —contemplados como el producto lógico de un mundo liberado de tradiciones— y otro sobre las enseñanzas que debían extraerse del análisis de la tecnología naval. Ambos discursos tenían en común la referencia explícita del autor a la innovación en los procesos y los materiales constructivos como única fuente estética capaz de dar protagonismo a la lógica.

“La arquitectura de los transatlánticos es un excelente ejemplo de arquitectura moderna cuyas formas responden a criterios objetivos y son concebidas como productos de la tecnología moderna definiendo creativamente los aspectos del presente”<sup>12</sup>.

Devětsil también publicó las revistas *Pásmo* (I-II) y *Stavba* (1923-1931). El editor de esta última, Karel Teige, la convirtió en el órgano de divulgación tanto de la arquitectura de los grupos constructivistas rusos OSA o ASNOVA, como de la procedente de la Europa Occidental con proyectos de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius o Théo van Doesburg.

En la primera muestra colectiva de Devětsil, denominada Bazar de Arte Moderno<sup>13</sup>, los proyectos expuestos reflejaban la primera reacción de los arquitectos contra el nacionalismo decorativo practicado por los cubistas. La arquitectura, para la nueva generación, debía someterse únicamente a las leyes de los materiales, de la economía y de la utilidad. Su organización programática se regía por una funcionalidad interna que era materializada a través del empleo riguroso de las tecnologías al alcance.

El factor ideológico y político transitaba en el grupo desde su fundación<sup>14</sup> como resultado del contexto económico y social. El materialismo histórico marxista se hizo presente en el pensamiento arquitectónico de los miembros del grupo desarrollándose tras su desaparición en organizaciones posteriores como *Levá Fronta*<sup>15</sup> o el sector checoslovaco del CIAM.

J. Krejcar participó activamente en todos aquellos ámbitos, estableciendo contactos con protagonistas internacionales y vinculándose en la creación de la Unión de Arquitectos Socialistas, en la formación del Bloc de Asociaciones Progresistas de arquitectos y en la organización del Congreso de Arquitectos de Izquierdas realizado en Praga en 1932<sup>16</sup>.

Paralelamente a los factores políticos y sociales, tuvo lugar una confrontación teórica entre dos visiones antagónicas de la arquitectura: aquellos que consideraban la disciplina como un arte, frente a los que la consideraban únicamente como una técnica. Dicho debate tuvo como principales protagonistas a Karel Teige y Jaromir Krejcar, siendo el primero el instigador de la visión más científica y funcionalista, rechazando cualquier connotación artística, mientras el segundo argumentaba a favor de la búsqueda de un arte puro similar a los estilos arquitectónicos de la historia. Esta segunda opción, avalada por Krejcar, establecía la conexión con las teorías del materialismo histórico marxista, abogando por el binomio Razón más Sentimiento, y reconociendo la unión indisoluble entre forma y función que, a su juicio, había quedado olvidada con el exceso de arte decorativo<sup>17</sup>.

### Jaromir Krejcar y el compromiso político-arquitectónico

J. Krejcar estudió en la Academia de Bellas Artes de Praga entre 1917-1921 y participó en la Exposición de la Bauhaus en Weimar en 1923, y en la Exposición del Grupo OSA en Moscú en 1927.

Su arquitectura, próxima a un ascetismo constructivo, estuvo influenciada por las enseñanzas de su maestro Jan Kotera, y por la lectura del pensamiento de Le Corbusier y A. Ozenfant —en el periodo de *L'Esprit Nouveau*— difundido a través de los medios editoriales del grupo Devětsil.

El aprendizaje extraído del constructivismo ruso y de la *Neue Sachlichkeit*, junto a la búsqueda de formas alejadas de la arbitrariedad y ligadas a la tecnología, fueron asumidas desde sus comienzos

<sup>9</sup> Texto considerado como el manifiesto del Constructivismo. TEIGE, Karel. “Konstruktivismus a likidaceumeni (Constructivismo y liquidación del arte)”, Disk 2, primavera, 1925 en KUBOVA, Alena. *Les formes architecturales et l'avant-garde artistique en Tchécoslovaquie, 1918-1939*. Paris: Ministère de l'Environnement et du Cadre de vie, 1987, Rapport de fin d'étude, p. 166.

<sup>10</sup> Los textos reproducidos en la revista *Život II* de Le Corbusier fueron “Le Purisme. Recherche des Buts actuels de la peinture”, escrito junto a A. Ozenfant y reproducido en francés entre las páginas 8-16, y un texto escrito en exclusiva para la revista titulado “Architecture et purisme”, entre las páginas 81-85.

<sup>11</sup> KREJCAR, Jaromir. “Made in America”, *Život II*, Praga: 1922, pp.189-195.

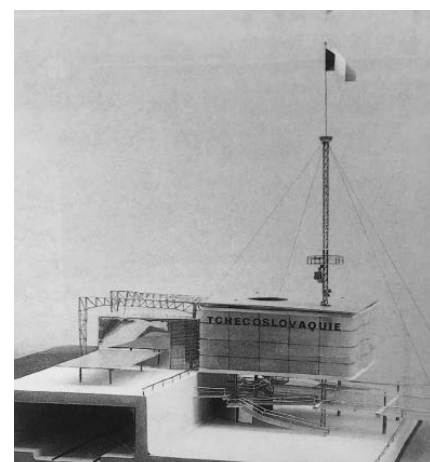
<sup>12</sup> KREJCAR, Jaromir. “The architecture of Transatlantic Liners”, *Život II*, Praga: 1922, pp. 38-42, recogido en SVÁCHA, TENZER, A. et SPECHTENHAUSER, K. *Jaromir Krejcar 1895-1949*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1995, pp.18-19.

<sup>13</sup> El término “bazar” se oponía al término burgués “salón”. La exposición tuvo lugar en la Casa de los Artistas de Praga a finales de 1923 y fue trasladada a Brno el siguiente año. El conjunto de obras referidas a todos los campos artísticos de Devětsil —pintura, diseño gráfico, fotografía, poesía o arquitectura— manifestaba influencias procedentes del cubismo, purismo, neo-plasticismo, constructivismo o del movimiento Dada. Los proyectos de arquitectura expuestos fueron una Residencia de Estudiantes de Jaromir Krejcar, la escuela de Tábor de J. Chocel, el crematorio de Nymburk y proyectos de escenografía de B. Feuerstein, o el teatro de Olomouc de J. Fragner y E. Linhart. Todos ellos exhibieron su entusiasmo por el vocabulario moderno fomentado por la tecnología. Recogido en *Devětsil, Czech Avant-Garde Architecture and Design of the 1920s and 1930s*. London: Museum of Modern Art Oxford, London, p.14.

<sup>14</sup> “Devětsil se creó en 1920 para reagrupar a los artistas revolucionarios y a los trabajadores culturales. Orientada a la izquierda desde el principio, su programa se basó en teorías marxistas que no son más que la consecuencia del trabajo artístico. El grupo rechaza firmemente la moral individualista de la burguesía y su ideología. Los artistas socialistas y los trabajadores culturales tienen en común el mismo interés: el progreso de la técnica. Para ellos, el fundamento de la vida social estaba en esta vida y en la producción industrial organizada por el pensamiento socialista” en KUBOVA, Alena. *Les formes architecturales et l'avant-garde artistique en Tchécoslovaquie, 1918-1939*. Paris: Ministère de l'Environnement et du Cadre de vie, 1987, Rapport de fin d'étude, p.110.

<sup>15</sup> Levá Fronta se funda en 1929 tras la disolución del Devětsil, integrando a intelectuales y arquitectos con perspectivas artísticas, sociológicas, económicas y políticas demostradas por ejemplo en la exposición titulada “El

[2]



hábitat proletario" de 1931 donde, tal y como afirmaba K. Honzik, los proyectos manifestaron ideas nuevas en torno al papel social de la arquitectura.

<sup>16</sup> Los textos del Congreso fueron editados en la primavera de 1934 bajo el título "Por una arquitectura socialista" –*Za Socialistickou Architekturu*– con ponencias de autores como A. Benš, K. Honzik, K. Janů, J. Kroha, J. Štursa, J. Voženilek, K. Teige y el propio J. Krejcar que en su artículo "Llamada a la izquierda arquitectónica" –*Vyzva k architektonickélevici*– afirmaba: "Para los arquitectos, solo una sociedad socialista, planificada, organizada puede ser soporte de la arquitectura moderna"

<sup>17</sup> KREJCAR, J. "Architecture art or science", *Rozprawy Aventina III*, 1928, p.1 0. Recogido en SVÁCHA, R.; TENZER, A.; SPECHTENHAUSER, K. *Jaromír Krejcar 1895-1949*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1995, pp. 163-167.

<sup>18</sup> No existe información exacta en torno a los proyectos realizados por J. Krejcar en su periodo en Moscú. En *Lexikonder Kunst* (1976) Leipzig menciona proyectos de escuelas y hospitales realizados por el arquitecto y Slávka Vondráčková habla de un gran hospital realizado por Moses Ginzburg en Kislovodsk en donde pudo colaborar. SVÁCHA, R. "The life and work of the architect Jaromír Krejcar" en SVÁCHA, R.; TENZER, A.; SPECHTENHAUSER, K. *Jaromír Krejcar 1895-1949*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1995, p. 126.

<sup>19</sup> Sus colaboradores para el Pabellón fueron los arquitectos Zdeněk Kejíř, Bohuslav Soumar y Ladislav Sutnar y el ingeniero M. J. Polivka. Anexo al pabellón se construyó un pequeño kiosco para la degustación de la cerveza de Pilsen cuyos planos originales contemplados en los *Archives de Cité de Patrimoine* de París están firmados por el propio J. Krejcar y por la arquitecta Evá Strimprová.

[2] Maqueta en madera, papel, metal, plástico, tela y Plexiglas –H. 0,55 m x L 1,05 m x P. 0,72 m– del Pabellón de Checoslovaquia © Museum of Architecture and Civil Engineering, Prague. Fuente: Catálogo de exposición: *Prague 1900-1938, Capitale secrète des avant-gardes*. Dijon Musée des Beaux-Arts, 15 Juin -13 octobre 1997, (French Edition), p. 216.

[3] Dibujo de la segunda fase del Concurso para Pabellón de Checoslovaquia, 1936, realizado por Jaromír Krejcar y sus colaboradores Zdeněk Kejíř, Ladislav Sutnar y Bohuslav Soumar. Fuente: KUBOVA, Alena. *L'Avant-garde architecture en Tchécoslovaquie*, 1918-1939. Liège: Ed. Pierre Margada, 1992, p.6.

[4] Vista de la terraza del Pabellón de Checoslovaquia enfrentada al Pabellón de la URSS. Fotografía de H. Herdeg, *Fotostiftung Schweiz*, Museum of Architecture and Civil Engineering, Praga. Fuente: FRAMPTON, Kenneth. *L'altro Movimento Moderno*. Edited by Ludovica Molo. Milan: Silvana Editoriale, 2015, p. 214.

profesionales en proyectos como los almacenes *Olympic* en Praga (1925), el Sanatorio-Balneario Machnáč en Trenčianské Teplice (1930-32), o en sus propuestas no construidas de 1931 para los Sanatorios TBC de Poděbrady.

Su compromiso con la vanguardia, tanto artística como política, quedó demostrado en su participación como miembro del Grupo de Devětsil con textos y proyectos en sus publicaciones y exposiciones, y también por su pertenencia al grupo Checo del CIAM, del que fue elegido representante en 1929.

En 1934 aceptó una plaza en el Instituto de Planeamiento Urbano GIPOGO de Moscú formando parte del grupo dirigido por Moiséi Ginzburg, y realizando proyectos vinculados al Realismo Socialista <sup>18</sup>. Tras dieciocho meses en el país vecino, y en desacuerdo con la deriva historicista de la arquitectura impulsada por sus nuevos gobernantes, Krejcar regresó a Checoslovaquia para participar en el Congreso de la Unión de Arquitectos Socialistas, presentándose a partir de entonces a concursos como el del Hospital en Praga-Motol (1936). En 1936, con motivo de la Exposición Internacional de París, el Ministerio de Educación y Cultura Checo convocó un concurso para la elección del proyecto del Pabellón de Checoslovaquia. Tras el análisis de un total de treinta propuestas solo cuatro equipos pasaron a una segunda fase restringida, quedando definitivamente elegido el proyecto realizado por J. Krejcar y sus colaboradores <sup>19</sup>.

Su construcción y, sobre todo, el vocabulario formal ligado al auge de la industria del hierro y el cristal checo situó a este pabellón como el punto de partida del futuro movimiento *high-tech*. Y, al propio J. Krejcar, como precursor, junto a Jean Prouvé o Richard Buckminster Fuller, de la arquitectura internacional de los años 60 desarrollada por arquitectos como Nick Grimshaw y Michael Hopkins.

Su influencia en el contexto anglosajón fue consecuencia del éxito obtenido por el proyecto y la maqueta del Pabellón en la Exposición de Arquitectura Checa realizada en Londres en 1947. Aquel reconocimiento fue la razón de su nombramiento en 1948 como profesor en la *Architectural Association*; puesto que ejerció solo un año, hasta 1949, fecha de su muerte [2].

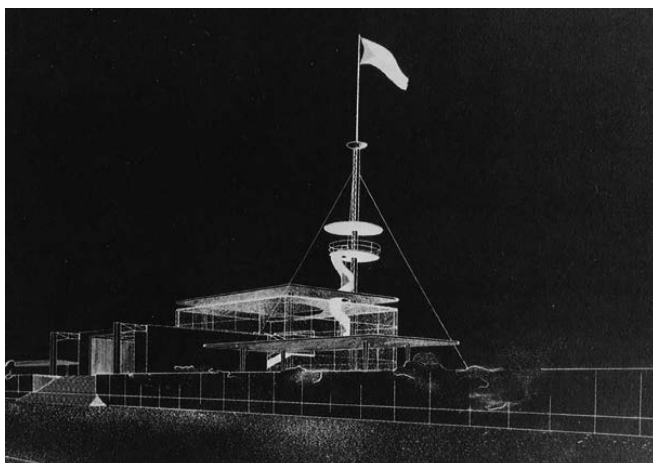
### El Pabellón de Checoslovaquia y sus circunstancias

El proyecto del Pabellón de J. Krejcar resultó ganador del concurso nacional entre otras razones por su apuesta por la utilización de los aceros de Vítkovice checoslovacos. Su proceso constructivo en seco dejaba abierta la posibilidad de su desmontaje y traslado a territorio nacional tras la finalización de la exposición –hecho que, aunque impulsado por el arquitecto, nunca fue realizado–. El propio arquitecto declaraba que, en términos sociológicos, la materialización constructiva de su proyecto trató de reflejar el espíritu innovador del país.

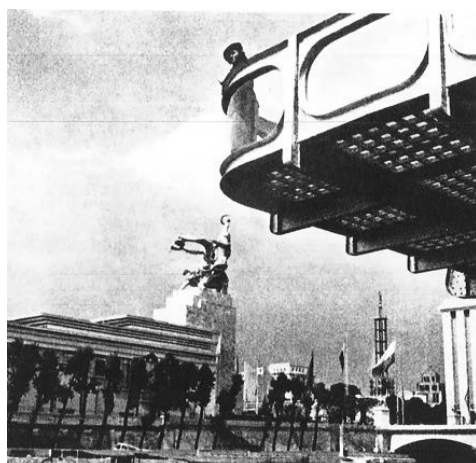
"...El objetivo de nuestro programa... no era solo mostrar una selección de los mejores productos industriales de Checoslovaquia, sino también mostrar el vínculo de la madurez industrial en términos económicos y en términos sociales y culturales, en ese sentido el pabellón debía dotar al visitante de una visión exacta de las ideas básicas en torno a las cuales el estado Checoslovaco ha sido construido o está siendo construido todavía..." <sup>20</sup>

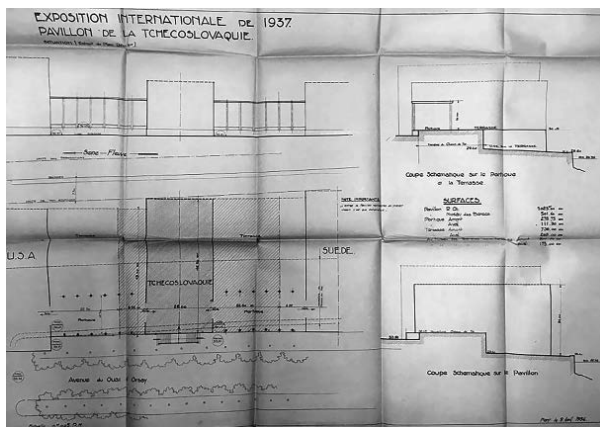
Las esquinas de contornos redondeados del volumen principal, realizadas en vidrio de una sola pieza, y la eficacia de pilares y vigas de acero roblonado de su estructura, exponían la capacidad de la industria checoslovaca para la máxima innovación tecnológica del momento.

[3]

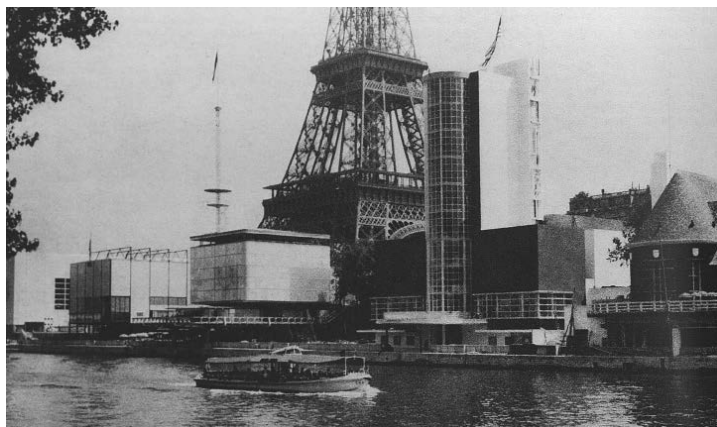


[4]





[5]



[6]

El muestrario de calidades, formatos y tipologías de vidrio –plano, curvo, hueco, traslúcido– dotaba al conjunto de un efecto de transparencia coincidente con los valores con los que la nueva república democrática quería mostrarse ante el mundo.

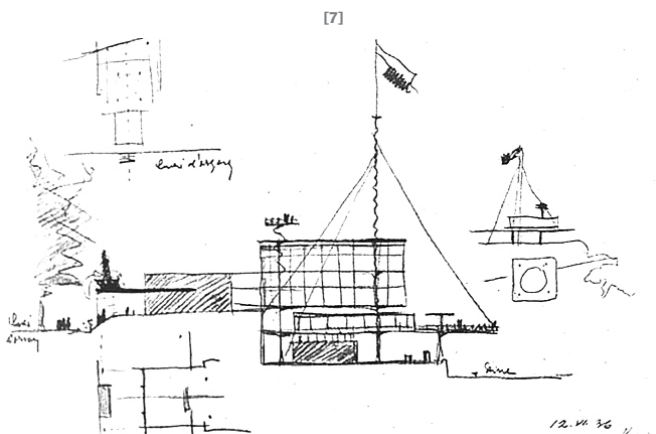
La ligereza del conjunto se conseguía técnicamente gracias a una estructura de pilares retranqueados del cerramiento, que remitía a proyectos anteriores del propio Krejcar como el del Balneario de Teplice (1923), donde también el cuerpo principal ocultaba a primera vista la estructura, que no estaba situada en el plano de la fachada.

El pabellón constaba de un volumen casi cúbico de planta cuadrada de 20,5 m de lado y una altura de 20 m, que se complementaba con una terraza en voladizo en la planta de su acceso y por un volumen en el flanco opuesto de la terraza de una sola planta de 12 m x 12 m que hacía de foyer de acceso.

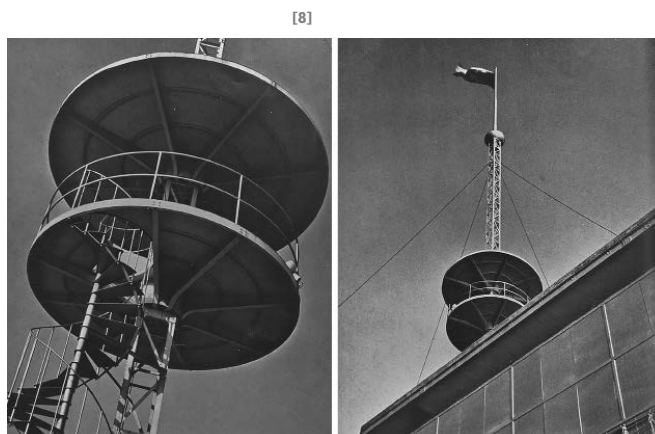
Del volumen principal sobresalía un elemento vertical –mástil– con un balcón cubierto a media altura, de planta circular, al que se accedía por una escalera de caracol desde la última planta. Aquel elemento del balcón junto con los contornos curvos del volumen principal remitía a cierta arquitectura checa contemporánea, como la torre de control del aeropuerto de Ruzyně de Praga de Adolf Benš (1934-1937).

El arriostramiento del mástil a través de cuatro tensores solucionaba por tracción la compensación de las fuerzas de gravedad del voladizo de la terraza. Aquella solución de equilibrio estable se realizaba a través de un vocabulario ligero y tectónico que remitía a proyectos del constructivismo de El Lissitzky o al proyecto de Hannes Meyer y Hans Wittwer para el concurso de la *Petersschule* de Basilea [3]. La indagación de los límites de la estabilidad estática suponía el reconocimiento de J. Krejcar a la arquitectura de aquellos constructivistas rusos.

Sin embargo, aquella visión científica de la disciplina que quiso emular se encontraba en las antípodas de la lógica del pabellón construido por Boris Iofan (1891-1976) para la Unión Soviética en la misma exposición. El emplazamiento enfrentado de ambos pabellones –Checoslovaquia e Unión Soviética–, separados únicamente por el Sena, delataba el antagonismo entre el vocabulario moderno de la técnica checa, frente a otro pensamiento arquitectónico sujeto –a raíz de los cambios políticos– a líneas clásicas e historicistas ajenas al constructivismo precedente. La imagen en perspectiva, aparecida en la revista *Stavitel* de 1937-1938, manifestaba aquella disyuntiva coetánea: la modernidad técnica más avanzada



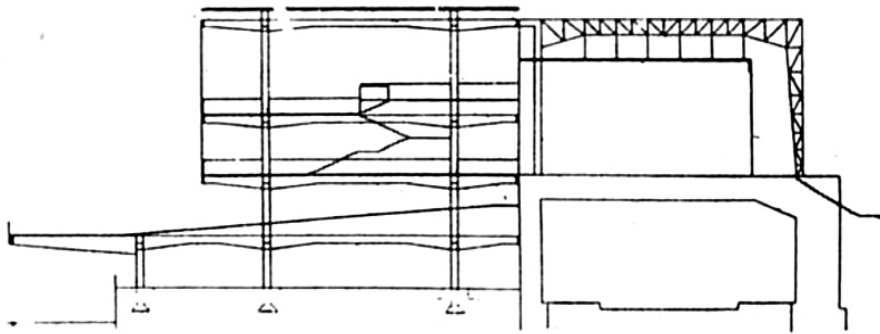
[7]



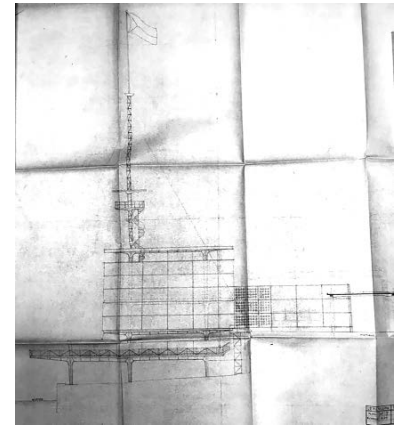
[8]

<sup>20</sup> KREJCAR, J. "Learning from Paris Exposition", *Přítomnost XIV*, 1937 s. 633-635, recogido en SVÁCHA, R. "Paris-London", en SVÁCHA, R.; TENZER, A.; SPECHTENHAUSER, K. *Jaromír Krejcar 1895-1949*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1995, p. 139.

<sup>21</sup> Entendiendo el calificativo "oriental" desde la óptica de la afirmación del propio J. Krejcar respecto a que "...solo las naciones orientales o del sur construyen sus pabellones en ladrillo o piedra, como resultado de un gusto antiguo y una cultura sureñas..." KREJCAR, J. En *Stavba XIII*, 1936-1937, pp. 135-178 recogido en SVÁCHA, R. "Paris-London" en SVÁCHA, R.; TENZER, A.; SPECHTENHAUSER, K. *Jaromír Krejcar 1895-1949*. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1995, p.137.



[9]



[10]

del pabellón checo confrontada con la monumentalidad soviética y “oriental”<sup>21</sup> del edificio de la U.R.S.S. [4].

### - Emplazamiento y oportunidad

La parcela, cedida a Checoslovaquia por las autoridades de la Exposición, tenía una superficie de 1.023 m<sup>2</sup> [5], y estaba ubicada perpendicularmente al *Quai de Orsay* con un perímetro rectangular de 46,5 m x 22,0 m.

El fuerte desnivel entre sus lados menores opuestos era, *a priori*, poco aconsejable para la implantación de un edificio cuya adecuada funcionalidad aconsejaba un plano horizontal<sup>22</sup>.

Aquel emplazamiento tenía la dificultad añadida del paso del túnel de la línea de metro de Versalles bajo, aproximadamente un tercio de su superficie. Dicha circunstancia impedía –por indicación de los responsables de la exposición– sobrepasar los 1.100 kilos por metro cuadrado en esa zona.

[5] Plano de emplazamiento del Pabellón de Checoslovaquia. Fotografía de MPM. Fuente: CNAM/SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XX<sup>e</sup> siècle. Dossier Fonds Exposition Internationale des Arts et des Technoquis de Paris, 1937, n° 183 1fa, Boîte n°14. Pavillons étrangers (Allemagne à Iran).

[6] Vista exterior del Pabellón de Checoslovaquia en el Quai d'Orsay. Fuente: URLICH, Petr. "Jaromir Krejcar 1895-1949, Pavillon de la Tchécoslovaquie, Exposition de 1937". *Architecture/Mouvement/Continuite*, n°16, Juin 1987, p.72.

[7] Croquis preliminar del Pabellón de Jaromir Krejcar, datado el 12 de Junio de 1936. Fuente: URLICH, Petr. "Jaromir Krejcar 1895-1949, Pavillon de la Tchécoslovaquie, Exposition de 1937". *Architecture/Mouvement/Continuite*, n°16 Juin 1987, p.76.

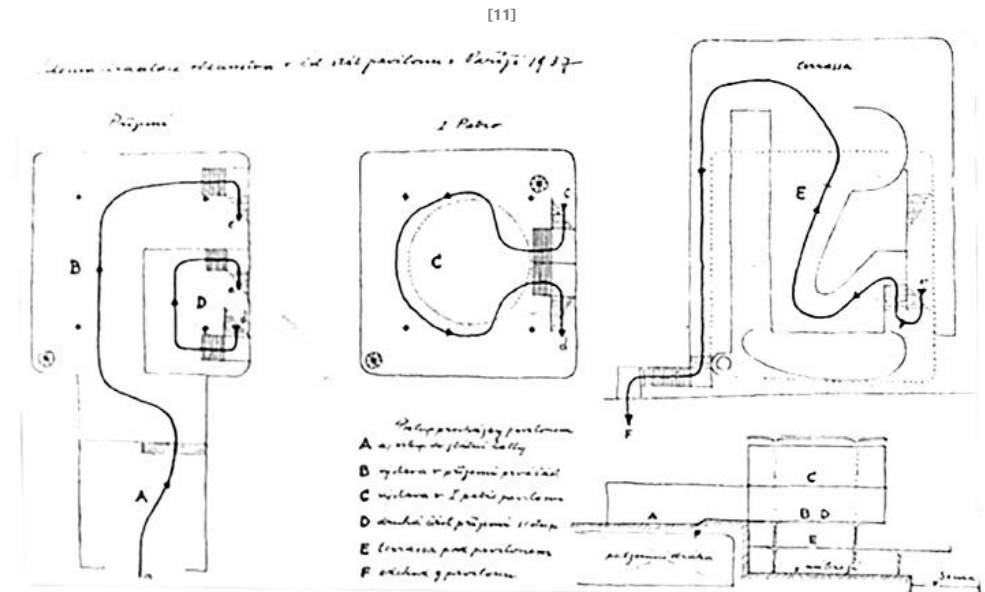
[8] Balcón con acceso de escalera de caracol situado en el mástil vertical del pabellón. Fotografía de Hugo Herdeg, *Fotostiftung Schweiz*, 1937, Museum of Architecture and Civil Engineering, Prague. Fuente: SVÁCHA, R.; TENZER, A.; SPECHTENHAUSER, K. Jaromir Krejcar 1895-1949. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1995, pp.140 y 136.

[9] Sección inicial del Concurso del Pabellón. Fuente: Pavillon de la Tchécoslovaquie, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°9, September 1937, p. 42.

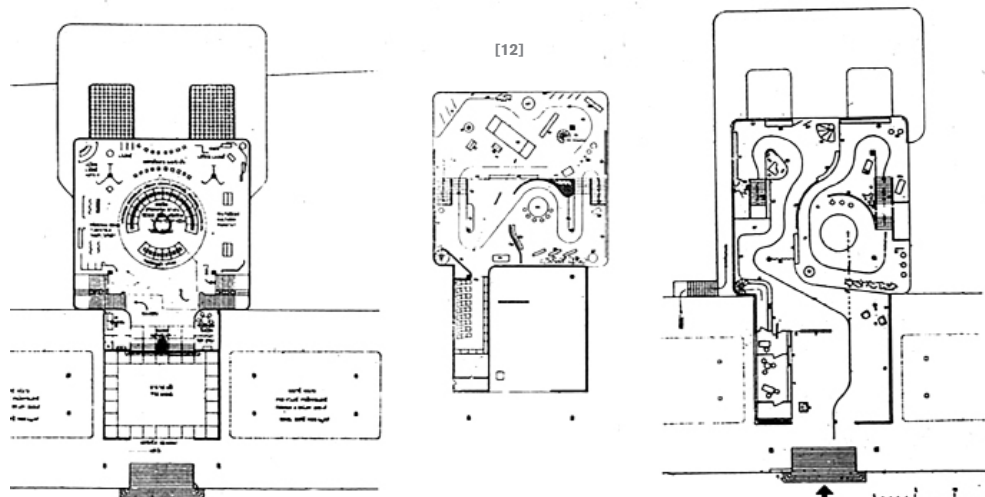
[10] Sección del Pabellón de Checoslovaquia. Fotografía de MPM. Fuente: CNAM/SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XX<sup>e</sup> siècle. Dossier Fonds Exposition Internationale des Arts et des Technoquis de Paris, 1937, n° 183 1fa, Boîte n°14. Pavillons étrangers (Allemagne à Iran).

[11] Croquis de las circulaciones al interior del Pabellón en sus tres niveles y sección principal. Fuente: URLICH, Petr. "Jaromir Krejcar 1895-1949, Pavillon de la Tchécoslovaquie, Exposition de 1937". *Architecture/Mouvement/Continuite*, n°16, Juin 1987, p. 76.

[12] Plantas presentadas en la segunda fase del Concurso. Fuente: Pavillon de la Tchécoslovaquie, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°9, September 1937, p. 42.



[11]



[12]

A estas condiciones topográficas de la parcela se añadía su ubicación en la ribera del Sena que obligaba a liberar el paseo pre-existente, pero a cambio facilitaba unas privilegiadas vistas desde su entorno, como demuestran las imágenes de la época donde aparece flanqueado por los pabellones de Suecia y Estados Unidos con la Torre Eiffel de fondo [6].

Estas características relativas al lugar fueron determinantes en las primeras decisiones en sección que permanecerían constantes, desde la propuesta del concurso hasta su ejecución, convirtiendo lo que eran dificultades apriorísticas en oportunidades técnicas y formales de la propia arquitectura.

El análisis del primer croquis, datado el 12 de Junio de 1936, da cuenta de una escalinata de acceso ascendente a una plataforma cubierta de una sola planta que conducía a un cuerpo principal de tres niveles envuelto por tres de sus flancos, en el nivel del acceso, por una terraza en voladizo. Su esquema en sección grafía cómo el desnivel de la parcela se utilizó para separar los dos elementos principales del futuro proyecto: el *hall-foyer* de acceso de una sola planta situado sobre el túnel pre-existente, cuya principal característica debía ser su ligereza, y el volumen principal de tres plantas con el mástil, el balcón y la terraza volada, en el primer nivel, que permitía la continuidad del paseo paralelo al río [7].

El grafismo de la sección ya delataba la intención de conformar un cerramiento opaco para el cuerpo de acceso, mientras para las fachadas del volumen principal se proyectaban materiales transparentes y ligeros, colocados en una subestructura reticular de montantes en fachada. La estructura del volumen principal se remitía a dos pares de pilares y uno de ellos continuaba ascendiendo conformando el mástil con una altura total de 26 metros [8].

Las ideas iniciales de aquel croquis se materializaron en la sección del concurso, indicando exactamente la posición del túnel del metro y aportando como novedad una cercha en celosía en forma de L, que formaba tanto el cerramiento lateral como la cubierta del acceso [9]. Dicha construcción fue simplificada en la solución final por ser excesivamente pesada y sobrepasar los límites impuestos por los responsables de la exposición [10].

### - Planta, programa y circulación

Las circunstancias de su emplazamiento, más el condicionante de encontrar la exacta funcionalidad para un espacio expositivo versátil en planta, hicieron a Krejcar proyectar un edificio soportado por la mínima estructura posible.

El volumen principal de planta cuadrada con esquinas redondeadas –de radio de 1 m– se construyó estructuralmente con cuatro pilares situados en los vértices de un cuadrado de 12,10 m que organizaban un sistema de pórticos con voladizos de 4,20 m en sus cuatro flancos.

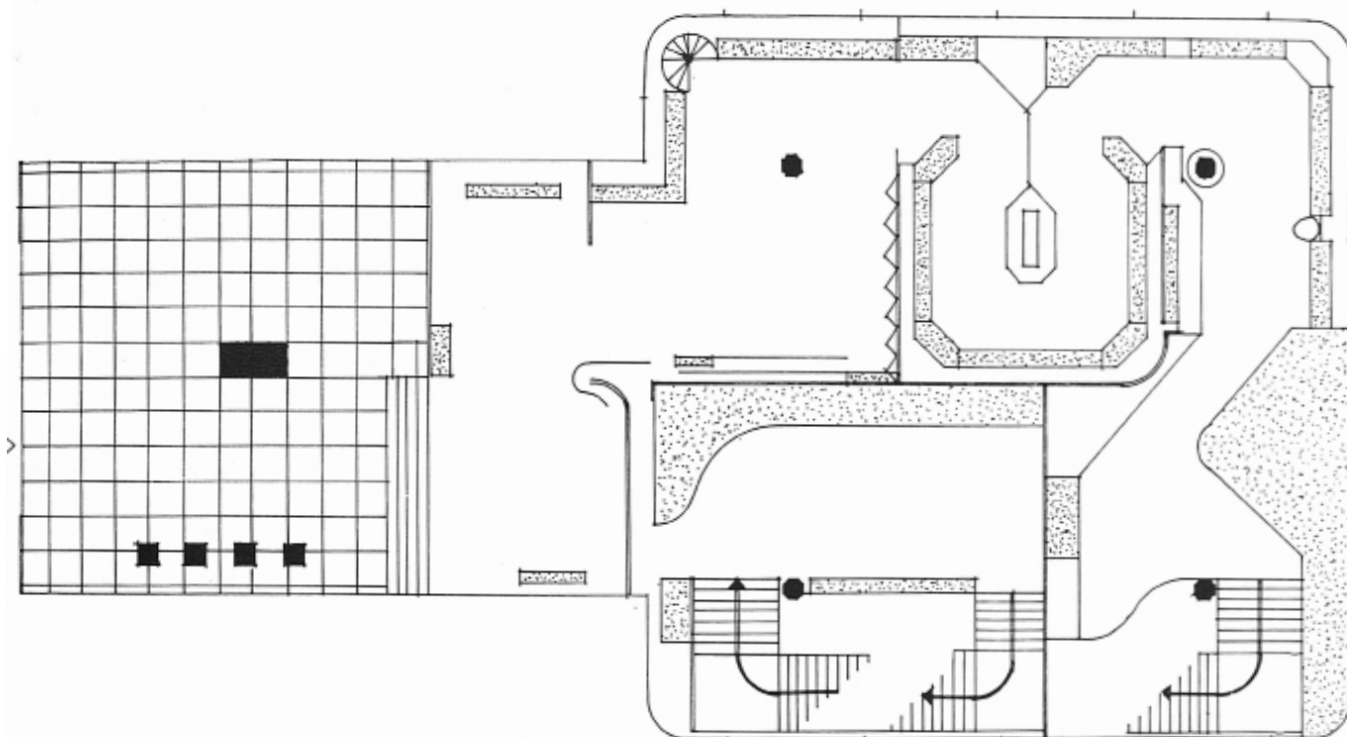
La planta de acceso abierta, y por tanto separada del volumen cerrado protagonista, formaba una terraza al exterior soportada únicamente por dos pilares alineados con los del cuerpo principal cuyos dos pórticos volaban 6,5 metros sobre la ribera del Sena, dejando libre el paseo inferior por la orilla del río. La estructura, concentrada en seis pilares retranqueados de las líneas de fachada, confería al volumen la característica de levedad aumentada por su materialidad vítrea.

Los avances en la técnica del hierro en Checoslovaquia ofrecieron la posibilidad de mostrar al mundo la capacidad de realizar grandes superficies en voladizo. En este caso compensadas por el peso del cuerpo de tres alturas y, sobre todo, por los tensores del mástil.

Desde la versión original hasta su verdadera ejecución, la distribución de los elementos de las plantas –escaleras y cerramientos interiores– fueron objeto de modificaciones sustanciales.

Con el fin de dotar al edificio de unas circulaciones fluidas de carácter funcionalista, Krejcar indicó en plano dos características del proyecto: la axialidad original en planta, presentada al concurso en sus dos primeras versiones, respecto al eje perpendicular al Sena, y la posición inicial simétrica de las escaleras.[11] [12].

Aquellas circulaciones, sencillas en origen, se complejizaron en el proceso de la ejecución como resultado de las demandas de los responsables comerciales y económicos de la exposición, que obligaron a dividir la muestra en dos partes autónomas: una industrial y otra cultural. El desplazamiento asimétrico de las escaleras hizo menos evidentes los recorridos continuos y fluidos proyectados en origen al ser interrumpidos por la posición del equipamiento interior, principalmente mamparas para alojar vitrinas de porcelana.



[13]

[13] Planta definitiva del nivel de acceso al pabellón. Fuente: URLICH, Petr. "Jaromir Krejcar 1895-1949, Pavillon de la Tchécoslovaquie, Exposition de 1937, Paris". *Architecture/Mouvement/Continuité*, nº16 Juin 1987, p.77.

<sup>22</sup> Esta circunstancia, contemplada en el conjunto de la Exposición, influyó en la realización de los pabellones más interesantes de la muestra cuyos arquitectos tuvieron que integrar también acusadas diferencias de nivel: Japón, Suiza, Suecia u Holanda.

<sup>23</sup> KREJCAR, J. "The architecture of the pavilion", *Stavitel XVI, 1937-1938*, pp. 68-73, recogido en SVÁCHA.R.; TENZER, A.; SPECHTENHAUSER. K. Jaromir Krejcar 1895-1949. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1995, pp. 174-175.

<sup>24</sup> *Ibidem*, 175.

<sup>25</sup> FRAMPTON, Kenneth. "Padiglione cecoslovacco. Esposizione internazionale di Parigi, Francia (1936-1937)", *L'altro movimento moderno*. Milano: Silvana, 2015, p. 214.

Dichas circunstancias programáticas, ajenas a la concepción arquitectónica original, fueron la causa de la principal autocrítica del arquitecto al comparar su pabellón con el de otros países que también habían apostado por una construcción técnica y moderna pero que, sin embargo, sí poseían un sistema expositivo pensado para concurrir con la globalidad de la arquitectura y el espacio ofrecido.

"...La solución interior del pabellón está en completa contradicción con su concepción espacial y construcción. ¿Por qué ha sido diseñada así, entonces? No fue diseñada, surgió. Nuestros exhibidores o sus representantes no comprenden que una exposición homogénea de un país puede ser más significativa que la fragmentación en pequeños espacios. En comparación con los pabellones de Suiza, Suecia, Japón o Inglaterra que, a través de espacios unitarios, impresionan en su globalidad, cuando un país y sus productos son representados como en el pabellón checo da la impresión de ser más una feria comercial. La disputa por la cantidad de metros cuadrados se puede ver a primera vista... De igual modo, muchos de los visitantes no terminan de entender porqué es necesario encender la luz en un pabellón construido enteramente de cristal..."<sup>23</sup>

La contradicción entre la simplicidad unitaria del exterior y la complejidad del equipamiento interior obligó a Krejcar a recomendar a las autoridades modificar su disposición interior, buscando la coordinación de contenido y continente, para alejarse de las particularidades expositivas caprichosas.

"Yo recomendaría que el equipamiento interior del Pabellón fuera sustancialmente modificado por un plan uniforme de adaptación de todo lo expuesto en el que las posibilidades proporcionadas por un pabellón de cristal fueran realmente utilizadas en todo su potencial. Deberíamos aprender de Suiza, Suecia, Inglaterra, Japón etc..."<sup>24</sup>

La confrontación entre las plantas de las propuestas del concurso y la publicada en *L'Encyclopédie de l'Architecture Construction Modernes* de Morancé demuestra la difícil compaginación de la fluidez ofrecida con una planta libre –consecuencia de una estructura portante liberada de muros y alejada de las líneas de fachada– frente a la rigidez de la versión definitiva realizada por los responsables de la muestra compartimentando en recintos autónomos para dotar de espacios individualizados a los fabricantes de cerámica, de vidrio o de joyas<sup>25</sup> [13].

### - Construcción y materia

La construcción proyectada enteramente en hierro y acero roblonado, junto al vidrio en distintos formatos y acabados, sometió a la industria checoslovaca a un gran esfuerzo técnico. La estructura fabricada por *Acéries de Vítkovieera* explicada en clave arquitectónica, pero también social y



económica por Krejcar: “Llegué a un mínimo de cuatro pilares para la construcción: seguí siempre al pie de la letra el principio de demostrar las posibilidades técnicas de la industria checoslovaca” <sup>26</sup>.

El emplazamiento de los pilares, alejados del cerramiento del volumen principal, permitió construir una fachada liberada del sistema estructural primario y, al mismo tiempo, organizaba una planta libre sobre la que se debería haber establecido la justa relación entre lo expuesto y la luminosidad adecuada, hecho que fue abortado por los responsables de la muestra en la compartimentación.

El objetivo de dotar de la máxima luz interior al edificio fomentó el uso de diversas calidades y formatos de cerramientos de vidrio ofreciendo un amplio y técnico muestrario.

Las fachadas del volumen principal se construyeron con vidrio Thermoluz que difuminaba los rayos lumínicos y aislaba contra el calor, gracias a la ayuda de una capa de polivinilo o butiral situado entre los dos vidrios [14]. Dicha fachada de cristal se configuraba gracias a una estructura secundaria de cinco montantes en cada lado del volumen, que dejaba contemplar un remate de vidrio curvado en las esquinas con un radio de 1 m [15].

El hall de la entrada se cubrió con un tejado en vidrio armado con perfiles redondeados en los bordes longitudinales. En las juntas, estos vidrios eran recubiertos por varillas de vidrio. El cerramiento exterior de ese *hall* eran piezas de ladrillo de vidrio huecas que favorecían el aislamiento térmico y acústico, reduciendo las reverberaciones al interior [16].

La cúpula del techo del piso superior, con un diámetro de 12,5 metros, estaba construida por una cáscara de hormigón de solo 6 cm de espesor en la que, concéntricamente, se situaban piezas de vidrio lenticular que reposaban sobre pequeños marcos redondos realizados en fibrocemento, asegurando con ello un excelente aislamiento térmico además de una difusión homogénea de la luz al interior [17].

Para la balastrada de la terraza, se utilizó un tipo de vidrio a prueba de impactos y, a su vez, el pavimento de la misma fue realizado con vidrio traslúcido ubicado en una malla regular de estructura de acero de 1,75 m de lado, contribuyendo así a la levedad de todo el conjunto [18].

En definitiva, la maestría de Jaromir Krejcar –junto al ingeniero M. Jaroslav Polivka– en la utilización de acero y el vidrio fabricados con la máxima innovación tecnológica del momento, sumado a una

[14] Fachada de vidrio Thermoluz del volumen principal del Pabellón. Fotografía de Hugo Herdeg, Fotostiftung Schweiz, 1937, Museum of Architecture and Civil Engineering, Prague. Fuente: SVÁCHA. R.; TENZER, A.; SPECHTENHAUSER. K. Jaromir Krejcar 1895-1949. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1995, pp. 28 y 133.

[15] Estructura secundaria de montantes para colocación de piezas de vidrio de la fachada. Fuente: SVÁCHA. R.; TENZER, A.; SPECHTENHAUSER. K. Jaromir Krejcar 1895-1949. Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 1995, p.138.

[16] Cerramiento de volumen de acceso al pabellón. Fuente: “Le pavillon de la Tchécoslovaquie” en *Cahiers des Arts*, n°1-3, 1937, p. 259.

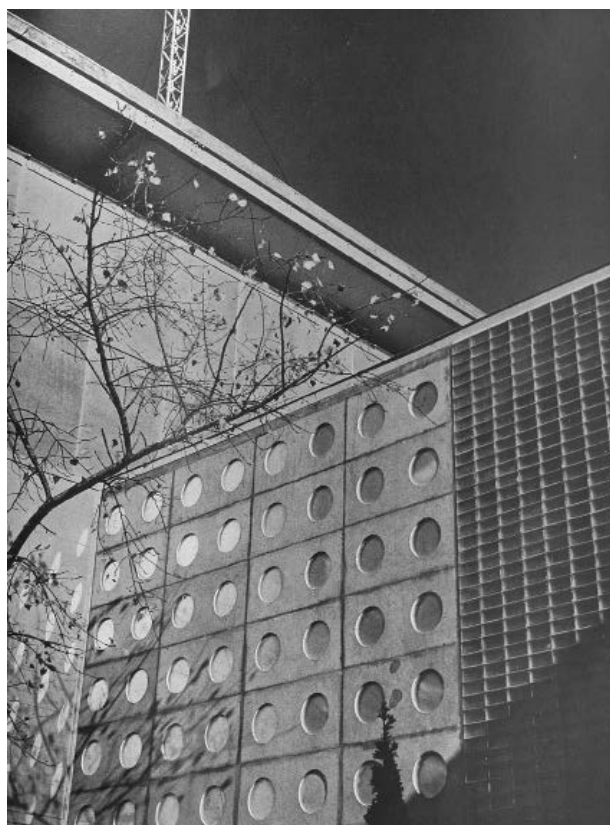
[17] Detalle de cúpula superior de fibrocemento y piezas redondas de pavés. Fotografía de Hugo Herdeg, Fotostiftung Schweiz, 1937, Museum of Architecture and Civil Engineering, Prague. Fuente: FRAMPTON, Kenneth, *L'altro Movimento Moderno*. Edited by Ludovica Molo. Milan: Silvana Editoriale, 2015, p. 219.

[18] Terraza en voladizo con estructura y pavimento de piezas de pavés. Fotografías de Hugo Herdeg, Fotostiftung Schweiz, 1937, Museum of Architecture and Civil Engineering, Prague. Fuente: FRAMPTON, Kenneth, *L'altro Movimento Moderno*. Edited by Ludovica Molo. Milan: Silvana Editoriale, 2015, p. 214 y “Le pavillon de la Tchécoslovaquie”. *Cahiers des Arts*, n°1-3, 1937, p. 258.

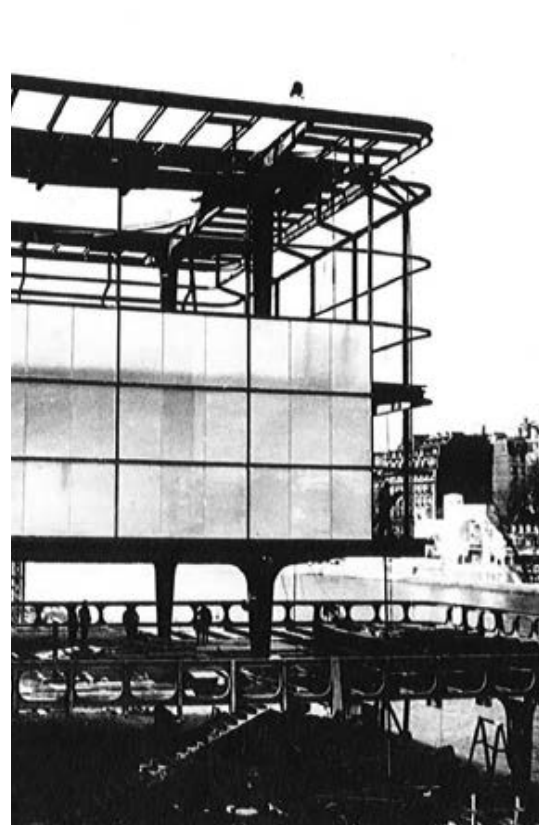
[16]

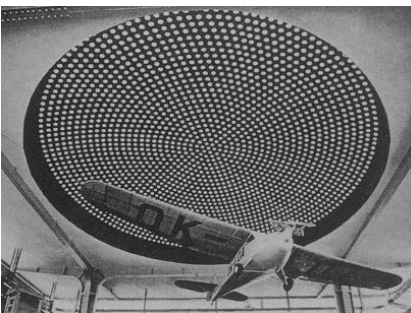


[15]



[14]





[17]

apuesta por sistemas constructivos adecuados a la eficiente ejecución, resumen el intento de materializar, sin apenas hormigón y con una construcción en seco, el progreso que Checoslovaquia quiso exponer en una exhibición global.

### Conclusión

El análisis del Pabellón Checo procede de cuestiones activadas tras su contemplación en el entorno de la Exposición Internacional de 1937 donde la miscelánea constructiva evidenció la situación social, política, artística y económica de cada país.

El interrogante subyacente en este texto se dirige a la búsqueda de la razón por la cual su imagen en la orilla del Sena se manifiesta, en una relectura actual, como si fuera un fotomontaje de una arquitectura en un marco ajeno.

Para responder a la complejidad de semejante cuestión se ha recurrido a dos vías complementarias. La primera, de carácter contextual, expone los precedentes arquitectónicos del trinomio espacio-tiempo-sociedad de la Checoslovaquia de entreguerras. Y, la segunda, analiza los elementos puestos en juego en la propia arquitectura del Pabellón: lugar, construcción, función, lenguaje y espacio. Este binomio concurre en una síntesis crítico-arquitectónica que obliga, como conclusión, a cuestionar el antagonismo existente entre la imagen exterior y la caótica circulación funcional interior derivada de un equipamiento interior ajeno a la arquitectura. La respuesta a aquella ambigüedad habría que buscarla en las diferentes velocidades con las que sectores de la sociedad avanzaban hacia el progreso haciendo, más o menos, apología de lo técnico.

En cualquier caso, Krejcar defendió con su proyecto la visión de la arquitectura como una actividad combinada de razón y sentimiento, basada en condiciones sociológicas y culturales. Quizá por ello su legado quedó subrayado en las palabras del historiador checo Karel Teige:

“El lugar importante reconocido a las obras y el talento de Jaromir Krejcar... se justifica... porque su obra se ha convertido en la imagen misma de una nueva concepción moderna y revolucionaria; podemos decir que resume las intenciones colectivas de su tiempo y de su generación”<sup>27</sup>.

Ante esta aseveración se deja abierto el interrogante de si una hipotética reconstrucción sería contemplada como extemporánea o, por el contrario, seguiría representando intenciones colectivas modernas y revolucionarias sin caducidad.

[18]



<sup>26</sup> KREJCAR, J. “Le Pavillon officiel de la Tchécoslovaquie à Paris”, *Stavite!* (Le Constructeur XV année, 1937-1938) recogido en URLICH, Petr. “Jaromir Krejcar 1895-1949. Pavillon de la Tchécoslovaquie, Exposition de 1937, Paris”, *Architecture /Mouvement /Continuité* n°16, Juin 1987, pp. 72-82.

<sup>27</sup> TEIGE, K. “Les travaux de J.Krejcar”, *Esma* n°2, 1932, recogido en URLICH, Petr. “Jaromir Krejcar 1895-1949. Pavillon de la Tchécoslovaquie, Exposition de 1937, Paris”, *Architecture /Mouvement /Continuité* n°16, Juin 1987, pp. 72-82.

## Resumen 09

La Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París (1937), en la construcción de sus pabellones, ofreció a cada país la oportunidad de materializar su progreso tecnológico y además exponer factores socio-políticos como la integración del arte o la formalización estética de sus ideologías.

En el pabellón de Checoslovaquia, realizado por el arquitecto Jaromir Krejcar, cristalizaron postulados procedentes del purismo, el cubismo, y la nueva objetividad, junto a aspectos técnicos impulsados por el constructivismo ruso y desarrollados durante las primeras décadas del s.XX en la arquitectura de la nueva República. Su situación geográfica, en la encrucijada europea, favoreció el conocimiento de movimientos de vanguardia de sus dos flancos: la Europa oriental –Francia, Alemania, Austria y Holanda–, por un lado, y, por otro, la Unión Soviética.

Este artículo reconocerá el pensamiento arquitectónico de la generación de Krejcar a través de las decisiones del proyecto del Pabellón. Las circunstancias de su emplazamiento concreto, junto a la obligación moral de mostrar el alto nivel tecnológico del país, consiguieron situarlo como uno de los ejemplos más avanzados de aquella exposición. Su formalización constructiva representa la culminación de las investigaciones precedentes que fueron truncadas a partir de 1939 por las nuevas circunstancias políticas.

## Abstract 09

L'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans les Temps Modernes in Paris (1937) offered, across the construction of their pavilions to each country the opportunity to materialize their technological progress and also to show socio-political factors referred to the art's integration or aesthetic formalization of their ideologies.

In the Czechoslovakian pavilion, made by the architect Jaromir Krejcar, crystallized architectural postulates from the purism, cubism, and new objectivity close to technical aspects driven by the russian constructivism that had been developed during the first decades of the twentieth century in the architecture of the new Czech Republic. Its geographical location, at the crossroads of Europe, had favored the knowledge of avant-garde movements of its two flanks: the Eastern Europe –France, Germany, Austria and Netherlands– on one hand, and the other the Soviet Union.

This article will recognize the architectural thought of Krejcar's generation across the decisions of the pavilion's project. The characteristics of its emplacement, combined with the moral obligation of showing the high technological level of his country, managed to place it as one of the best examples of that exhibition. Its materialization represent the culmination of previous architectural researches in Czechoslovakia that were truncated from 1939 by the political circumstances.

## Bibliografía\_ Bibliography

- FRAMPTON, Kenneth. Padiglioneecoslovacco. "Esposizioneinternazionale di Parigi, Francia (1936-1937)", *L'altromovimento moderno*. Milano: Silvana, 2015.
- KREJCAR, Jaromir. "Made in America", *Zivot II*. Praga: 1922.
- KREJCAR, Jaromir. "The architecture of Transatlantic Liners", *Zivot II*. Praga: 1922.
- KREJCAR, Jaromir. "Architecture art or science", *RozpravyAventina III*, 1928.
- KREJCAR, Jaromir. "Learning from Paris Exposition", *Prítomnost XIV*, 1937.
- KREJCAR, Jaromir. "The architecture of the pavilion", *Stavitel XVI*, 1937-1938.
- KREJCAR, Jaromir. "Czech pavilion, World Exhibition, Paris", *Czech Functionalism 1918-1938*. London: Architectural Association, 1987.
- KUBOVA, Alena. *L'Avant-garde architecture enTchécoslovaquie, 1918-1939*. Liège: Ed. Pierre Margada, 1992.
- KUBOVA, Alena. *Les formes architecturales et l'avant-gardeartistique en Tchécoslovaquie, 1918-1939*. Paris: Ministère de l'Environnement et du Cadre de vie, 198?, Rapport de fin d'étude.
- MARGOLIUS, Ivan. "Cubism in Czech Architecture", *AAQ Architectural Assotiation Quarterly*, vol 8, n° 4, 1976.
- SVÁCHA.R. TENZER, A.; SPECHTENHAUSER, K. *Jaromir Krejcar 1895-1949*. Praha: Galerie Jaroslaba Fragnera, 1995.
- SMEJKAL F. "Devetsil: an Introduction", *Devetsil, Czech Avant-Garde Architecture and Design of the 1920s and 1930s*. London: Museum of Modern Art Oxford, London, 1999.
- SVÁCHA. R. "The architects of Devetsil", *Devetsil, Czech Avant-Garde Architecture and Design of the 1920s and 1930s*. London: Museum of Modern Art Oxford, London, 1999.
- TEIGE, K. "Les travaux de J.Krejcar", *Esma* n° 2, 1932.
- URLICH, Petr. "Jaromir Krejcar 1895-1949. Pavillon de la Tchécloslovaquie, Exposition de 1937, Paris", *Architecture/Mouvement/Continuité* n°16, Juin 1987.
- URLICH, Petr. *Prague 1900-1938, Capitale secrète des avant-gardes*. Dijon Musée des Beaux-Arts, 15 Juin -13 octobre 1997, (French Edition).
- URLICH, Petr. "Pavilion de la Tchécloslovaquie", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°9, September, 1937.
- URLICH, Petr. "Le Pavillon de la Tchécloslovaquie", *Cahiers des Arts*, n°1-3, 1937.