

Las salas *Cinéac* de Adrienne Gorska y Pierre de Montaut: adaptar un “tipo”

The Cinéac movie theatres of Adrienne Gorska and Pierre de Montaut: to adapt a “type”

María Pura Moreno

Universidad Politécnica de Cartagena UPCT. mpura.moreno@upct.es

Received 2017.11.04

Accepted 2018.10.15



To cite this article: Moreno, María Pura. “The *Cinéac* movie theatres of Adrienne Gorska and Pierre de Montaut: to adapt a “type””. *VLC arquitectura* Vol. 5, Issue 2 (October 2018): 59-89. ISSN: 2341-3050. <https://doi.org/10.4995/vlc.2018.8900>



Resumen: A partir de los años treinta del siglo XX, surgió en la arquitectura occidental una variante a las salas de cines construidas en las décadas anteriores. Dicha variante, más modesta en capacidad y decoración, fue el resultado de otro contexto económico y, sobre todo, de una programación novedosa de noticieros y documentales en sesiones cortas y continuas denominadas, según el país de su proyección, *newsreels*, *cinigiornali*, *actualités filmées*, o *wochenschauen*. La creación, por parte del empresario Reginald Ford del circuito de salas *Cinéac* -*cinéma et actualités*- en los países principalmente francófonos, favoreció, desde el sector más funcionalista de la arquitectura, la proposición de respuestas espaciales y técnicas a solicitudes de acústica, óptica, circulación continuada, seguridad o ventilación. En este artículo se analizan los *Cinéac* construidos por los arquitectos Adrienne Gorska y Pierre de Montaut, pioneros en proyectos para aquel programa de ocio. El objetivo es demostrar el rigor técnico sobre el que se fundamentaba lo constructivo como *leitmotiv* de la percepción anhelada. La relectura crítica de plantas y secciones revelará que, bajo el protagonismo de fachadas luminosas, se ocultaban criterios espaciales diferentes a los de las salas de cine precedentes, conformando en su conjunto una adaptación tipológica a una estrenada función.

Palabras clave: Adrienne Gorska; Pierre de Montaut; *Cinéac*; arquitectura; publicidad.

Abstract: From the 1930's on, a variant in the western architecture of movie theatres built in previous decades came to light. This variant, smaller and more unassuming in its decoration and size, was the result of another economic context and, above all, of a novel programming of newscasts and documentaries in short sessions and continuous slideshows called, depending on the country of your projection, 'newsreels', 'cinigiornali', 'actualités filmées', or 'wochenschauen'. The establishment of the chain of movie theatres 'Cinéac -cinéma et actualités' in French-speaking countries, mainly by the entrepreneur Reginald Ford, gave rise to the proposal of spatial and technical answers to the demands of aspects such as acoustics, optics, a continuous flow of people, safety or ventilation, from the sector of architecture which was most functionalist. In this article the *Cinéac* built by the architects Adrienne Gorska and Pierre de Montaut, pioneers in projects for this program of leisure, will be analysed. The aim is to demonstrate the technical rigor on which constructiveness, as the *leitmotiv* of longed for perception, was based. The critical re-reading of layouts and sections will reveal that, behind the prominence of bright facades, there were hidden spatial criteria different from those of the previous cinemas, leading to, as a whole, what was to be a typological adaptation to a function that had already been established.

Keywords: Adrienne Gorska; Pierre de Montaut; *Cinéac*; architecture; publicity.

INTRODUCCIÓN

...De todas las construcciones que se edifican hoy en día, la sala de cine es una de aquéllas que debe presentar los atributos más modernos... Una estación de trenes de estilo Louis XIV es un anacronismo; una central eléctrica de estilo renacentista nos haría reír...un cine que no sea concebido con un estilo contemporáneo no podrá ser bello...Una sala de cine no puede ser construida como un teatro o como una sala de concierto, el programa que debe realizar el arquitecto es otro...Un cine es un hangar oscuro juiciosamente dispuesto en el que se da un espectáculo nuevo. Un cine es forzosamente moderno...¹

Esta afirmación de Robert Mallet-Stevens expone el reto al que se enfrentaban los arquitectos franceses, ante el carácter con el que debían dotar a los cines para no sucumbir en anacronismos imperdonables. Esa modernidad anhelada sería materializada –especialmente por dicho arquitecto– en su segunda propuesta de cine para el compendio de edificios que, bajo el título *Une Cité moderne*, publicó en 1922 donde proponía un juego de volúmenes simples con fachadas lisas de líneas austeras. Sus referentes más directos eran los modelos alemanes próximos a los cánones de la modernidad de las vanguardias europeas, y desarrollados sobre todo, en la arquitectura de circuitos de cine anglosajones como Odeon o ABC.²

El uso comercial del cinematógrafo en las primeras décadas del siglo XX obligó a la modificación de tipologías como el teatro, el *music-hall* o el *café-concert*, convirtiéndolos en improvisadas salas de proyección. A dichas modificaciones de la arquitectura preexistente se incorporó la tendencia más generalizada de construir establecimientos

INTRODUCTION

... Of all the constructions that are being built today, the movie theatre is one of those that must display the most modern of attributes... a train station of a Louis XIV style is an anachronism; a power plant in renaissance style would make us laugh... a cinema that is not designed in a contemporary style may not be beautiful... a cinema cannot be built as a theatre or as a concert hall, the program to be carried out by the architect is another... a cinema is a dark hangar judiciously available within which a new show is displayed. A modern cinema is forced to be modern...¹

This Robert Mallet-Stevens' statement exposes the challenge faced by French architects, with regard to the character with which they were to equip the cinemas so as not to succumb to unforgivable anachronisms. This longed for modernity would be materialized, especially by this architect, in his second cinema proposal for the compendium of buildings entitled 'Une Cité Moderne', published in 1922, where he put forward a set of simple volumes with smooth façades of austere lines. Their direct referents were the German models which complied with the canons of the modernity of the European avant-garde, and which could be especially seen in the architecture of Anglo-Saxon cinema chains such as the Odeon or ABC.²

The commercial use of cinematography in the first decades of the 20th century forced the modification of typologies, such as the theatre, music hall or the café-concert, turning them into improvised projection rooms. As well as this, there was a trend towards a more widespread construction of exclusive establishments for cinema, especially in areas

exclusivos para el cine, especialmente en zonas de marcado carácter urbano cuya alta densidad generaba en su entorno intensos flujos de circulación.

Al principio, estas salas poseían importantes áreas de recepción dotadas de una decoración ecléctica o art déco que remitían a la tipología reconocible de los teatros. De hecho, en muchas de ellas permanecían el foso de la orquesta y un cortinaje que, en vez de ocultar el espacio escénico, ocultaba la pantalla de proyección.³ Paulatinamente la especificidad de la cinematografía incorporó innovaciones impuestas tanto por el programa como por el progreso técnico y social. Se eliminó la segregación social en paraísos -típica de los teatros-, los palcos ladeados se enfrentaron a la pantalla para una adecuada visibilidad, y aspectos como la aireación, la seguridad en la evacuación o la correcta acústica, comenzaron a priorizarse frente a los recursos únicamente decorativos.

El cine Rex (1930-1932), proyectado por el arquitecto Auguste Bluysen y el decorador Maurice Dufrêne, se convirtió en una de las salas más relevantes de París por su gran dimensión y por la aportación al interior del arquitecto John Eberson; creador de las denominadas "salas atmosféricas" cuya iluminación interior evocaba a la bóveda celeste transportando al espectador al espacio exterior. El cine Gaumont, antiguo hipódromo reformado progresivamente para el cine desde 1911 y reacondicionado totalmente en 1931, fue otro de los cines más populares de París, por su tamaño y decoración. Pero en ambos casos y a pesar de los esfuerzos de innovación, los arquitectos continuaban sin renunciar a la monumentalidad, mostrando cierta desorientación sobre el verdadero carácter que debían imprimir a la arquitectura para aquella nueva función.

of marked urban character with large populations that meant intense flows of movement in the area.

At first, these movie theatres boasted large reception areas featuring an eclectic decoration or art deco, a recognizable typology of the theatres. In fact, in many of them the orchestra remained and the curtain, instead of hiding the stage space, concealed the projection screen.³ Gradually, the specificity of the cinematography incorporated innovations imposed by both the program and technical and social progress. Social segregation in the gods, which was typical in theatres, was done away with, the side seats were made to face the screen for proper visibility, and aspects such as ventilation, safety in evacuations or the correct acoustics, began to be prioritized above decorative aspects.

The Rex Cinema (1930-1932), designed by the architect Auguste Bluysen and the decorator Maurice Dufrêne, became one of the most important movie theatres in Paris because of its large size and the contribution to the interior by the architect John Eberson; creator of the so-called "atmospheric rooms" whose interior lighting evoked the celestial vault transporting the viewer to outer space. The Gaumont Cinema, a former racecourse, refurbished progressively to the cinema from 1911 and completely refurbished in 1931, was one of the most popular theatres in Paris, for its size and decor. But in both cases and in spite of efforts to innovate, the architects kept to monumentality, showing certain disorientation as regards the true nature of the mark they should make on architecture for the new function in question.

La contemplación en publicaciones especializadas francesas en 1925 de las realizaciones de arquitectos como E. Vergnes, Marcel Oudin y Henri Sauvage manifestaba, ya entonces, las diferencias de criterio. Así, mientras Marcel Oudin en la sala *Montrouge Palace* (1921), evocaba con arcos de hormigón armado a la arquitectura de piscinas de la época,⁴ Henri Sauvage con sus salas *Le Belgrand* (1920) o *Le Sèvres-Pathé* (1922) se desmarcaba del clasicismo más ecléctico a través de una sobria austeridad de líneas. Dichas desigualdades mostraban el desconcierto arquitectónico respecto a las necesidades espaciales, pero sobre todo estéticas requeridas por el espectáculo comercial.

La inexistencia de referentes incitó, entre 1930 y 1940, a publicaciones como *La Construction Moderne* y la revista belga *La Technique des Travaux* a hacerse eco de propuestas internacionales de salas de cine con un amplio grado de descripción y análisis corroborado por las numerosas ilustraciones.⁵ En paralelo, *L'Architecture d'aujourd'hui* dedicó más espacio a ejemplos franceses en números temáticos dedicados a "salas de espectáculos", que, sin embargo, carecían de documentación gráfica significativa. Aquella exposición de salas en revistas profesionales evidenciaba la variedad de criterios y confrontaba dos tendencias arquitectónicas antagónicas: una más funcionalista representada por Bruno Elkouken y el matrimonio Adrienne Gorska y Pierre de Montaut, y otra más manierista cuyos principales protagonistas eran los arquitectos Charles Siclis y Maurice Gridaine.

El debate referido al carácter de los nuevos cines se enmarcaba en un contexto vanguardista de reconocimiento a la estética del ingeniero.

Los ingenieros son sanos y viriles, activos y útiles, morales y alegres. Los arquitectos son desencantados y desocupados, charlatanes o taciturnos...

Thoughts on the achievements of architects such as E. Vergnes, Marcel Oudin and Henri Sauvagein, already outlined the differences of approach, as described in specialized publications in France in 1925. Thus, while Marcel Oudin, in the movie theatre Montrouge Palace (1921), used reinforced concrete arches which brought to mind the architecture of swimming pools of the time,⁴ Henri Sauvage, with his movie theatre Le Belgrand (1920) or Le Sèvres-Pathé (1922), moved away from the more eclectic classicism with the use of the sober austerity of lines. These inequalities showed the confusion with regard to not only architectural needs, but also more so the aesthetic needs that were required for the commercial spectacle that was at hand.

The lack of referents incited, between 1930 and 1940, publications such as La Construction Moderne and the Belgian magazine La Technique des Travaux to echo international proposals of thoroughly described and analysed movie theatres, as the numerous illustrations corroborated.⁵ At the same time, L'Architecture d'aujourd'hui devoted more coverage to French examples in thematic issues dedicated to "theatres", which, however, lacked significant graphic documentation. That display of movie theatres in professional journals showed the variety of criteria and confronted two antagonistic architectural trends: a more functionalist one, represented by Bruno Elkouken and the husband and wife team that was Adrienne Gorska and Pierre Montaut, and another more mannerist one whose main protagonists were the architects Charles Siclis and Maurice Gridaine.

This debate, which referred to the nature of the new cinemas, was enveloped in a context of recognition of the avant-garde aesthetics of the engineer.

Our engineers are healthy and virile, active and useful, balanced and happy in their work. Our architects are disillusioned and unemployed, boastful

*La arquitectura está en el aparato telefónico y en el Partenón... El diagnóstico es claro. Los ingenieros hacen arquitectura, porque emplean el cálculo surgido de las leyes de la naturaleza, y sus obras nos hacen sentir la armonía...*⁶

Este posicionamiento de rango científico desvinculaba esta arquitectura de cualquier "ismo" y la enfocaba a resolver solicitudes funcionales y técnicas bajo metodologías capaces de solucionar conflictos de índole práctico. El objetivo de aquel pensamiento era alumbrar "positivamente" una arquitectura sujeta estrictamente a su función a través de las propias reglas de la tecnología y los materiales.

La arquitectura denominada funcional estaba llamada a encontrar en los nuevos cines, "...su más eminente razón de ser, una sala de cine era exactamente una máquina para ver y escuchar..."⁷

Bajo dichas premisas, este artículo analiza los proyectos realizados por la pareja de arquitectos Adrienne Gorska y Pierre de Montaut para el tipo de programación ofrecida en el circuito de salas Cinéac creado por el empresario Reginald Ford. La adaptación de la tipología de los cines precedentes a la específica y ágil proyección de este circuito de salas obligó a variar algunas de las constantes espaciales, arquitectónicas y también de índole icnográfico, para con ello responder adecuadamente a la nueva funcionalidad.

La historiografía de la arquitectura ha incluido estas salas Cinéac en la denominada "arquitectura publicitaria", asimilándolas por la utilización de la luminotecnia a ejemplos coetáneos como la "Maison de la Publicité" de Oscar Nitzschke. Sin embargo, al margen de lo llamativo de sus alzados, desde el punto de vista arquitectónico, se debe reconocer

or peevish... Architecture can be found in the telephone and in the Parthenon... The diagnosis is clear. Our engineers produce architecture, for they employ a mathematical calculation which derives from natural law, and their works give us the feeling of harmony...⁶

This positioning of a scientific range removed this architecture of any "ism" and focused to resolve technical and functional requests, using methodologies capable of solving conflicts of a practical nature. The objective of this way of thinking was to "positively" illuminate an architecture that was strictly subject to its function through its own rules of technology and materials.

The architecture denoted functional was called in to find in the new cinemas, "...their most eminent reason for being, a cinema was exactly a machine to see and hear..."⁷

Under these assumptions, this article discusses the projects carried out by the husband and wife team of architects Adrienne Gorska and Pierre de Montaut for the type of program put on in the Cinéac chain of movie theatres, created by the entrepreneur Reginald Ford. The adaptation of the typology of the cinemas preceding towards the specific and agile projection of this movie theatre chain forced variations to some of the special architectural and iconic constants and also to provide for the new functionality adequately.

The historiography of architecture has included these Cinéac movie theatres in the so-called "publicity architecture", likening them to examples by their contemporaries such as the "Maison de la publicité" by Oscar Nitzschke because of the use of lighting technology. However, and apart from the striking aspects of its elevations, from an architectural point of view, the attempt made by the

tanto el esfuerzo realizado en unas secciones que generaban la adecuada propagación del sonido y aireación, como la destreza en la configuración de unas plantas que, aunque de perímetros irregulares –por sus emplazamientos en cascos urbanos consolidados–, procuraban dar respuesta a una circulación clara y continuada de público. Por último, la crítica también debería subrayar la utilización de la tecnología más avanzada que resultaba oculta ante la austeridad de los interiores.

ADRIENNE GORSKA Y PIERRE DU MONTAUT: LA MODERNIDAD A PRUEBA

Adrienne Gorska (Moscú 1899, Beaulieu-sur-mer 1969) nació en Rusia de ascendencia polaca. Tras la Revolución en 1919 emigró junto a su familia a París, inscribiéndose en la *École Spéciale d'Architecture (ESA)* y diplomándose en 1922. La formación académica de dicha escuela privada -la primera en admitir al género femenino- estaba dirigida a la vertiente más técnica de la arquitectura, frente a la enseñanza más artística impartida en *l'École des Beaux Arts*.

En el Salón de Otoño de París de 1922, Gorska consiguió destacar gracias al lenguaje sobrio empleado en sus primeros trabajos, iniciados con la portada de la tienda de pianos *Gaveu*. Su reconocimiento por el público especializado fue consecuencia del impacto de la decoración realizada para el apartamento de su hermana, la pintora Tamara de Lempicka, que estaba situado en el ático de un edificio construido por Robert Mallet-Stevens en la *Rue de Méchain*. Ella trabajó también como colaboradora para la firma *Molinié y Nicot*, donde conoció a Pierre de Montaut con el que contrajo matrimonio, comenzando a partir de entonces una carrera conjunta.

architects to ensure the correct functioning of sound as well as aeration must be acknowledged. In addition, some of the ground plans despite their irregular perimeters due to their location in already consolidated urban areas still managed to provide an answer to a clear and continuous flow of people and this must also be taken into account in this analysis. And finally, the review must outline the use of advanced technologies used in this architecture, which was hidden behind the intended austerity of the interiors.

ADRIENNE GORSKA AND PIERRE DU MONTAUT: MODERNITY TO THE TEST

Adrienne Gorska (Moscow 1899, Beaulieu-sur-Mer 1969) was born in Russia of Polish descent. After the revolution in 1919, she immigrated with her family to Paris, registering at the École Spéciale d'Architecture (ESA) and earning her title in 1922. The academic training of a private school such as this, the first to admit females, was geared towards the more technical aspect, compared to the more artistically focused classes taught in l'École des Beaux Arts.

In the Paris Autumn Salon of 1922, Gorska stood out from the crowd thanks to the sober language employed in her early work, beginning with the piano shop 'Gaveu.' Acknowledgment of her work by specialized audiences was the result of the impact of the decoration she did in her sister's apartment, the painter Tamara de Lempicka. This top floor apartment was located in the Rue de Méchain in a building built by Robert Mallet-Stevens. She also worked as a collaborator for the firm Molinié y Nicot, where she met Pierre de Montaut, who she married and from that moment, their careers progressed together.

Su edificio de viviendas, construido en la *rue Casimir Pinel* de Neuilly (1931), llamó la atención a Mallet-Stevens y René Herbst por su limpieza de líneas, y por ello fue invitada a participar en la sección de arquitectura de la Tercera Exposición de *L'Union des Artistes Modernes* de 1932, realizada en el *Pavillon de Marsan* de París. La crítica de entonces a propósito de aquella muestra aseguraba: "*Adrienne Gorska presenta un edificio que ha construido en Neuilly de inspiración alemana, pero tratado con sobriedad. Se trata de un trabajo limpio y un poco cubista; la fachada al patio es ciertamente la mejor. Para la sala de cine "Le Journal" la joven arquitecta ha tratado de sacar el máximo partido posible a los escasos medios económicos disponibles.*"⁸

Gorska se desarrolló bien en los ambientes progresistas de París entrando en contacto con los arquitectos de la vertiente más moderna de la época gracias a su afiliación a la *Union des Artistes Modernes* y a las amistades de su hermana.

Pierre de Montaut (*Oloron Sainte-Marie 1892, Paris 1974*) recibió su formación académica en *L'École des Beaux-Arts* de *Toulouse* en 1911, diplomándose tras la guerra en 1922. Al contrario que Gorska, él había iniciado su carrera fuera del ámbito parisino, construyendo villas y residencias con balnearios en el entorno de Cannes para americanos e ingleses residentes en la Costa Azul durante los años 20. La crisis de 1929 ralentizó ese tipo de encargos, obligándole a acudir a París a trabajar al mismo estudio de Gorska y asociándose de inmediato con ella.

La sala de cine *Le Journal* del *Boulevard des Italiens* (1931), realizada conjuntamente, marca el inicio de una cooperación orientada principalmente a construcciones similares para la cadena *Cinéac*, convirtiéndolos a ambos en especialistas de soluciones económicas adaptadas al nuevo programa, a través del uso estricto de los recursos técnicos disponibles.

Her apartment building, built in the Rue Casimir Pinel in Neuilly (1931), drew the attention of Mallet-Stevens and René Herbst for its clean lines, and she was therefore invited to participate in the architectural section of the third exhibition of L'Union des Artistes Modernes in 1932, at the Pavillon de Marsan of Paris. Critics at the time said of her display: "Adrienne Gorska presents a building that she has built in Neuilly, of German inspiration, but treated with sobriety. This is a neat job and a little cubist; the courtyard's facade is certainly the best. For the cinema room "Le Journal" the young architect has tried to take full advantage of the scarce economic resources available."⁸

Gorska got on well in the progressive environment of Paris by coming in contact with the architects of the modern side of the era thanks to her affiliation to the UAM and friends of her sister.

Pierre de Montaut (Oloron Sainte-Marie 1892, Paris 1974) received his academic training in L'École des Beaux-Arts in Toulouse in 1911, graduating after the war in 1922. Unlike Gorska, he had begun his career outside the scope of Paris, building villas and residences with spas in the surroundings of Cannes for Americans and Englishmen residing in Côte d'Azur in the nineteen twenties. The crisis of 1929 slowed down this type of commissions, forcing him to move to work in Paris in the same study as Gorska and partnering immediately with her.

The movie theatre Le Journal in Boulevard des Italiens (1931), built jointly, marks the beginning of a cooperation aimed mainly at similar buildings for the Cinéac chain, converting them both in specialists of affordable solutions adapted to the new program, through the strict use of the technical resources available.

CINÉAC: FUNCIÓN VERSUS ARQUITECTURA

En 1931 el británico Reginald Ford, creó la sociedad *Cinéac* –abreviación de *Cinéma et Actualité*– inaugurando un tipo de programación en sesiones continuas: un “*tour pour le monde.*”

La temática de las proyecciones englobaba documentales educativos, dibujos animados y noticias de actualidad francesa y americana, destacando la difusión de inventos de la modernidad más avanzada –industrias, aviones, paquebotes, etc...–. Su duración era de aproximadamente una hora, y el programa estaba diseñado para que pudiera ser contemplado por todo tipo de público.

El objetivo de la cadena de novedosas salas era diferenciarse del cine de ficción –de mayor coste y duración– proyectado en salas de lujosa comodidad para sin embargo ofrecer un espacio funcional, en penumbra permanente, que permitía la entrada de público en cualquier momento de la sesión obligando a un sistema de circulación ágil. La captación de espectadores se resolvía a través del reclamo de sus fachadas luminosas en estratégicas ubicaciones urbanas, próximas a las estaciones de tren, asegurando con ello la afluencia de viajeros con necesidad de distracción durante el tiempo de espera.

La vinculación de estos cines con los periódicos de la época, bajo su misma denominación, formaba parte de la visión comercial de Ford para garantizar-se la publicidad semanal en sus páginas (Figura 1).⁹

Los *Cinéac* eran “...un mecanismo ciudadano “al paso”, un acontecimiento estable y esporádico que atraía a vecinos, al “*flâneur*” callejero o al visitante ocasional de la ciudad, y le hacía conocer deprisa, en poco tiempo, por poco dinero, los últimos aspectos de la modernidad del mundo con ánimo documental...”¹⁰

CINÉAC: FUNCTION VERSUS ARCHITECTURE

In 1931, the British man Reginald Ford created the Cinéac Company, a merging of the abbreviations of Cinéma and Actuality, inaugurating a type of programming in continuous session: a “tour pour le monde.”

The theme of the projections included educational documentaries, cartoons and news from French and American current affairs, highlighting the dissemination of inventions of the most advanced modernity such as industries, aircraft and vessels. Its duration was of approximately one hour, and the program was designed so that it could be watched by all kinds of public.

The aim was to differentiate themselves from the fiction cinema which cost more and lasted longer, and which was projected in rooms of luxurious comfort to offer a functional space, in semidarkness, which allowed the public to enter at any time, leading to an agile system of people coming and going. Its bright façades and urban locations, strategically close to train stations, drew in the spectators thereby ensuring the influx of travellers in need of distraction during waiting time.

The linking of these cinemas with the newspapers of the time, under their same denomination, was part of the commercial vision of Ford in order to be guaranteed weekly advertising in its pages (Figure 1).⁹

The Cinéac were “...a mechanism for the citizen “to step in”, both stable and sporadic which attracted neighbours, the passer-by or the casual visitor to the city, where he quickly learned about the latest aspects of modernity in the world in a documentary fashion, in a short time, for little money...”¹⁰



Figura 1. Cinéac Le Journal. París, Rue de Rivoli, 1935.

Figure 1. Cinéac Le Journal. Paris, Rue de Rivoli, 1935.

Esta calificación tanto de *acontecimiento* como de *mecanismo* se trasladó a la arquitectura de estas salas Cinéac que, aunque aparentemente improvisada, inauguraba en conjunto una serie de características constantes a repetir que se alejaban de patrones de cine precedentes.

Las fachadas repletas de señalización, las taquillas móviles, las puertas automáticas con células fotoeléctricas, la moqueta al interior con bandas

This qualification as both event and mechanism was transferred to the architecture of this Cinéac movie theatres, that though apparently improvised, inaugurated a series of possible constants, which would be seen over and over again, moving away from patterns of previous cinemas.

The façades full of signs, the mobile ticket desks, the automatic photocell operated doors, the floor inside with white bands showing the way in the

blancas que indicaban la circulación en la penumbra, o el color azul de la iluminación de sus salas, fueron aspectos técnicos reiterados tanto en los proyectos de la pareja Gorska y Montaut, como en los de sus contemporáneos. Muchos de ellos no dudaron en apropiarse de sus aciertos para otras cadenas similares siendo sus resultados analizados junto con los de los *Cinéac* en la publicación *Les Cinémas de Paris, 1945-1995*, realizada a propósito de la exposición del mismo nombre, celebrada con motivo del centenario de la primera función cinematográfica.¹¹

La metamorfosis de estos *Cinéac*, respecto a los cines precedentes, evidencia el entusiasmo advertido por Moneo que supone la aparición de nuevas tipologías en la historia de la arquitectura; aunque en este caso se trataría más bien de la adaptación de un tipo.

*...los momentos más intensos de la historia de la arquitectura son aquellos en los que un nuevo tipo surge. Una de las tareas más difíciles...es la que se plantea cuando un tipo conocido se abandona y hay que proponer, de manera inequívoca, uno nuevo. Cuando un nuevo tipo aparece, cuando el arquitecto es capaz de descubrir el juego de relaciones formales que produce una nueva categoría de edificios, es cuando su contribución alcanza el nivel de generalidad y de anonimato que caracteriza a la arquitectura como disciplina...*¹²

La crítica arquitectónica de entonces reconoció la destreza de ambos arquitectos en la adecuación de lo constructivo a un programa inédito digno de experimentar y poner a prueba.

...De todos los cines construidos en los años treinta, las salas de cine Cinéac tenían el programa más novedoso: ofreciendo una vuelta al mundo en sesenta minutos... los arquitectos Adrienne Gorska y Pierre de Montaut

*dimmed light, or the blue colour of the illumination of its rooms, were repeatedly seen in the technical features in the projects of Gorska and Montaut couple, and in those of their contemporaries. Many of them did not hesitate to claim ownership of their successes for other similar chains, the results of which were analysed, along with those of the Cinéac in the publication Les Cinémas de Paris, 1945-1995, carried out for the exhibition of the same name, held on the occasion of the centennial of the first film showing.*¹¹

The metamorphosis of these Cinéac, with respect to the previous cinemas, is evidence of the enthusiasm of Moneo when it came to the emergence of new typologies in the history of architecture, although in this case, it was more the adaptation of a type.

*...The most intense moments in the history of architecture are those in which a new type arises. One of the most difficult tasks... is the one that arises when a known type is abandoned and a new one is to be proposed, in an unambiguous manner. When a new type appears, when the architect is able to figure out the game of formal relations that produces a new category of buildings, is when his contribution reaches the level of generality and anonymity that characterizes architecture as a discipline...*¹²

The architectural critics of the time acknowledged the skill of both architects in adapting what was built to an unprecedented program worthy of experimentation and testing.

...Of all the cinemas built in the 1930s, the Cinéac cinema had the most innovative program: offering a trip around the world in sixty minutes... the architects Adrienne Gorska and Pierre de

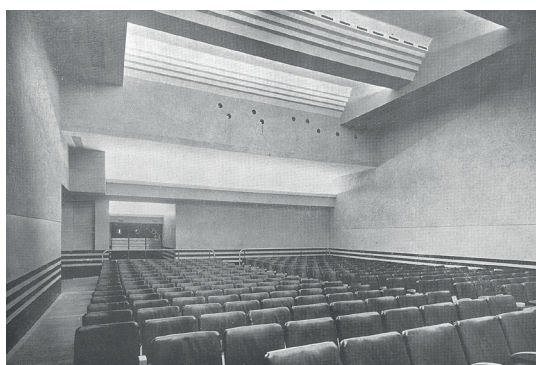


Figura 2. Interior de *Cinéac Le Petit Marseillais*, Marseille, Canebière, 1935.

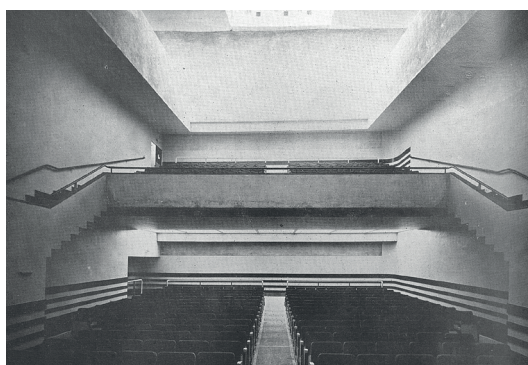


Figure 2. Interior of *Cinéac Le Petit Marseillais*, Marseille, Canebière, 1935.

*estudiaron las fachadas con espíritu constructivista: asociadas al espacio de la calle gracias a un hall brillantemente iluminado por tubos fluorescentes y por importantes letreros luminosos, participando así de la iluminación nocturna de la ciudad...*¹³

Montaut studied façades with constructivist spirit: connected to the street area thanks to an entrance that was brightly lit by fluorescent tubes and by striking illuminated signs, thereby participating in the night lighting of the city...¹³

ESCALA URBANA: IMAGEN Y LENGUAJE

URBAN SCALE: IMAGE AND LANGUAGE

La identificación de los Cinéac con lugares de consumo rápido de proyecciones y su comparación -respecto a las salas clásicas- con locales de comida rápida apunta a factores de rapidez y de precio. Pero también remite a su interrelación directa con la calle y su capacidad de ser un auténtico objeto urbano.¹⁴

*The identification of the Cinéac as places where projections were quickly sold and the comparison of same with fast food restaurants points to factors of speed and price. But it also refers to its direct interrelationship with the street and its ability to be an authentic urban object.*¹⁴

La sobriedad impuesta por Gorska y Montaut en los interiores de las salas contrastaba con unos exteriores inundados de señalizaciones y letreros compuestos a modo *collage* (Figura 2): flechas, palabras y líneas de luz se adaptaban a marquesinas, paredes, puertas y falsos techos, focalizando la atención del viandante (Figura 3).

The sobriety imposed by Gorska and Montaut in the interiors of the movie theatres contrasted with some exteriors which were inundated with signals and sign compositions in a collage mode (Figure 2): arrows, words and lines of light were adapted to canopies, walls, doors, and ceilings, focusing the attention of the passer-by (Figure 3).



Figura 3. Fachada de Cinéac Trois Salles à Marseille. Fachada de Cinéac Le Petit Marseillais.

...Desde el punto de vista decorativo es absolutamente inútil hacer esfuerzos en una sala de actualidad, que como hemos indicado se encuentra constantemente en penumbra...desde este punto de vista, todo el esfuerzo de la arquitectura debe concentrarse en las fachadas y los vestíbulos de entrada...lo que hemos venido a denominar la arquitectura publicitaria...¹⁵

La eficacia de dicha señalización se intensificaba con la iluminación nocturna, que compensaba las reducidas dimensiones de sus accesos desde la calle.

El neón, inventado por Georges Claude en 1910, estaba en pleno apogeo y su difusión, especialmente en París, se había generalizado gracias a las tarifas

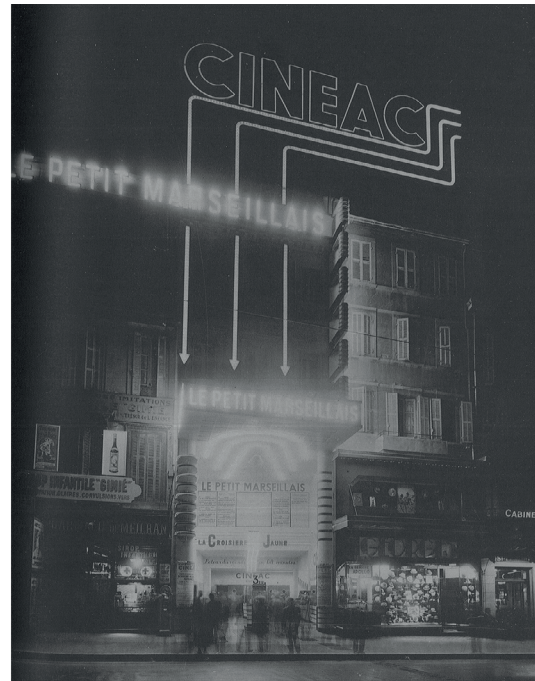


Figure 3. Façade of Cinéac Trois Salles à Marsella. Façade of Cinéac Le Petit Marseillais.

...From the decorative point of view it is absolutely useless to make much effort in a movie theatre, which, as we have pointed out, is constantly under dimmed lightning... from this point of view, all the effort of architecture must concentrate on the façades and the entrance foyers... what we have come to call publicity architecture...¹⁵

The effectiveness of such signs was intensified with the night lighting, that made up for the smaller size of its access from the street.

The neon, invented by Georges Claude, in 1910, was in full swing and its dissemination, especially in Paris, was widespread thanks to reduced rates introduced

reducidas implantadas por *La Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité* para fomentar la iluminación nocturna de los comercios. Dicho factor, de índole tanto técnico como económico, posibilitó la conversión de los barrios más comerciales de la ciudad en escenarios de una variada tipografía expuesta en cornisas y fachadas de *magazines*. Aquella iluminación exterior, junto a la procedente del interior a través de los escaparates, ampliaba la percepción de las dimensiones de las calles, configurando una escenografía urbana que reflejaba el progreso social, técnico y económico del contexto.

El recurso lumínico creaba formas e impulsaba la propia arquitectura de las salas *Cinéac*. La luz eléctrica adquiría materialidad tectónica expandiéndose por el plano de la fachada, facilitando la lectura de letreros desde la lejanía y penetrando por las embocaduras de los accesos invitando al acceso del peatón (Figura 4). Aquella iluminación se intensifica en las fachadas por su variedad cromática y por la intermitencia de las luminarias, que generaban movimiento a las composiciones. En definitiva, "...después de algunos años un nuevo factor muy importante debe ser considerado cuando se trata de construir o equipar una sala de espectáculos: el factor de la iluminación...Esta arquitectura destinada a nuestro recreo abandona el carácter solemne por otro más afable: menos esplendoroso, más aire, luz y color. La luz se consagra al triunfo de la línea, y la armonía frente a la sobrecarga decorativa..."¹⁶

El rango técnico introducido por el neón y los sistemas incandescentes de iluminación se involucra con la arquitectura. La revista *L'Architecture d'aujourd'hui* dedicó un número especial a "*L'Electricité dans le bâtiment*", con el objetivo de difundir entre los profesionales las propiedades ópticas de los diferentes sistemas: reflexión y sensación creada al espectador o incluso análisis de las reacciones de carácter psicomotriz provocadas por la iluminación.¹⁷

by the Compagnie Parisienne de Distribution d'Électricité to promote the night lighting of shops. This factor, both technically and financially, enabled most commercial neighbourhoods in the city to be converted to scenarios of a varied typography that was exposed in the cornices and facades of magazines. The exterior lighting, along with that which came from the interior through the shop windows, extended the perception of the size of the streets, by setting up an urban scenography that reflected the social, technical and economic progress of the area.

The light resource created forms and drove the very architecture of the Cinéac cinemas. The electric light acquired a tectonic materiality that ran across the plane of the façade, facilitating the reading of signs from far away and penetrating the entrance of the accesses, inviting pedestrians to go inside (Figure 4). This lighting was intensified on the façades thanks to its chromatic variety and the flashing of the luminaries, which gave movement to the compositions. In short, "...after a few years a new very important factor must be considered when it comes to building or equipping a performance room: The factor of illumination...This architecture aimed at our leisure time activities abandons its solemn nature in favour of one that is more affable: less splendour, more air, light and colour. The light gives triumph to the line and harmony, as opposed to a decorative overload..."¹⁶

The technical range introduced by the neon and incandescent lighting systems became part of architecture. The magazine L'Architecture d'aujourd'hui devoted a special issue to "L'Electricité dans le bâtiment", with the aim of disseminating among professionals the optical properties of the different systems, such as reflection and sensations created for the viewer or even an analysis of the reactions of psychomotor character caused by the lighting.¹⁷

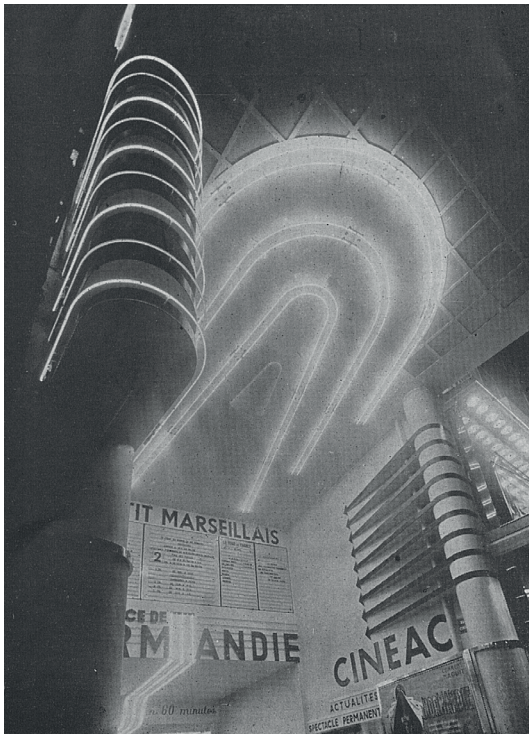


Figura 4. Entrada a Cinéac Le Petit Marseillais, Marseille, Canebière, 1935.

Figure 4. Entrance hall at Cinéac le Petit Marseillais, Marseille, Canebière, 1935.

Este recurso luminotécnico generó características arquitectónicas repetidas en estos Cinéac como la ausencia de ventanas en los alzados para conseguir la máxima eficacia de la publicidad o la desaparición de puertas en el plano vertical de la fachada por la creación de embocaduras que invitaban a penetrar al interior sin obstáculo.

A este respecto y hablando del cine Rex, los propios arquitectos afirmaban: "...no hay ningún interés en crear ventanas hacia las avenidas; los apartamentos o locales creados en dichas vías tienen su calidad por su dirección y su emplazamiento en el centro de París. Pueden ser, sin inconveniente, iluminados por sus patios interiores dejando a sus fachadas todo su valor publicitario".¹⁸

This lighting resource gave rise to architectural features seen over and over in the Cinéac movie theatres: the absence of windows in the elevations for maximum effectiveness of advertising or the disappearance of doors in the vertical plane of the façade by the creation of entrances that invited one to freely venture inside.

In this regard, and in the case of the Rex Cinema, the architects themselves claimed: "...there is no interest in creating windows onto the avenues; the apartments or commercial premises created along these streets get their worth from the very address and the location in the centre of Paris. That apartments can easily be lit up by their inner patios, leaving all the advertising value to the facades".¹⁸

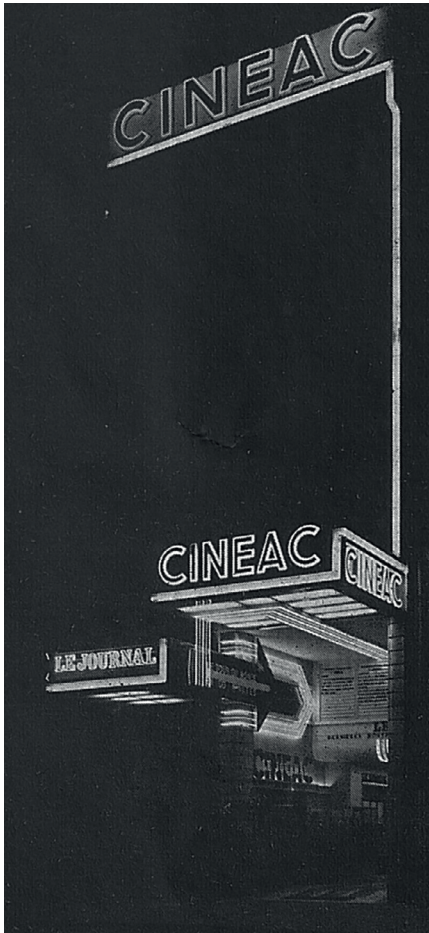


Figura 5. Fachada Cinéac Le Journal, Rue de Rivoli, Paris 1935. Fachada Cinéac Le Petit Parisien.



Figure 5. Façade of Cinéac Le Journal, Rue de Rivoli, Paris 1935. Façade of Cinéac Le Petit Parisien.

Las imágenes, casi siempre nocturnas, mostradas por Gorska y Montaut en su monografía *Vingt Salles de Cinéma* en 1937, ocultaban la materialidad de las fachadas, resaltando la prolongación de las líneas de luz desde las marquesinas hacia las cornisas repitiendo homotéticamente la denominación de la sala con unas luminarias que parecían flotar en el espacio nocturno –*Le Petit Parisien* (1935), el *Cinintran* (1935) o *Le Journal* en la rue Rivoli (1935)– (Figura 5). La aparente desaparición de la materialidad de la fachada durante la noche resultaba intencionada por parte de los arquitectos. Y por ello en el primero de sus cines –*Le Journal* en *Boulevard des Italiens*– recubrieron las ventanas a la calle con piezas vitrificadas de color negro asegurando la ocultación de los huecos por la noche para

*The images, almost always at night, shown by Gorska and Montaut in their monograph *Vingt Salles de Cinéma* in 1937, concealed the materiality of the facades, highlighting the prolongation of lines of light from the canopies to the cornices, homothetically repeating the name of the theatre with lights that seemed to float in the nocturnal space –*Le Petit Parisien* (1935), the *Cinintran* (1935) or *Le Journal* in the Rue de Rivoli (1935)– (Figure 5). The apparent disappearance of the materiality of the façade at night time was intentional by the architects. And this is why in the first of its cinemas, *Le Journal*, on *Boulevard des Italiens*, they covered the windows that looked onto the street in glazed black, ensuring the concealment of any gaps at night, preventing any type of distraction from the*



Figura 6. *Cinéac Le Journal*, Boulevard des Italiens, 1931.

evitar cualquier tipo de distracción en la composición luminotécnica (Figura 6). En aquel ejemplo, los letreros subrayados en rojo de “*Cinéac Le Journal*” y en azul “*Actualités Movietone*”, recorrieron la longitud de la cornisa de la terraza mientras en uno de los flancos del alzado cuatro columnas verticales, cual pilastras, señalizaban la verdadera entrada al establecimiento en su planta baja.

...la astucia utilizada por P. de Montaut y Adrienne Gorska para este Cinéac, como para otros construidos después, consistió en dar al establecimiento una importancia mayor a la que se le hubiera concedido únicamente a su entrada, de dimensiones



Figure 6. *Cinéac Le Journal*, Boulevard des Italiens, 1931.

lighting composition (Figure 6). In this particular example, the “Cinéac Le Journal” lettering, underlined in red and “Actualités Movietone”, underlined in blue, ran the length of the cornice while in one of the flanks of the elevation, four vertical columns, pilasters, showed where the real entrance to the establishment on the ground floor was.

...the cunning used by P. Montaut and Adrienne Gorska for this Cinéac, as for others built later, was to make the establishment more important than it would have been if it were just for its entrance, which was of a relatively modest size,



Figura 7. Cinéac Le Journal, Gare de Montparnasse, 1933.

Figure 7. Cinéac Le Journal, Gare de Montparnasse, 1933.



Figura 8. Interior de cabina de proyección de Cinéac Le Journal, Gare de Montparnasse, 1933, y exterior.

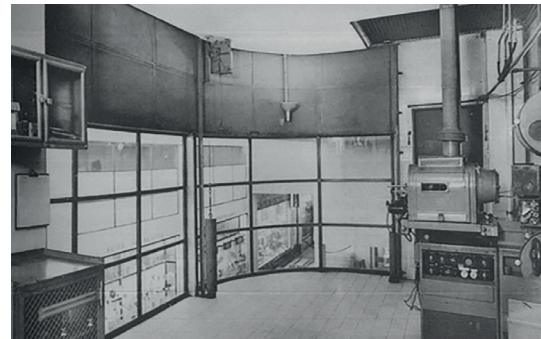


Figure 8. Interior of the projection room of Cinéac Le Journal, Gare de Montparnasse, 1933, and exterior.

*relativamente modestas, colonizando con las grandes instalaciones luminosas toda la fachada del inmueble que lo albergaba...*¹⁹

Los letreros luminosos adquieren categoría constructiva y el lenguaje de volúmenes olvida el eclecticismo histórico, en favor de una iconografía ligada a la revolución industrial.²⁰ Fábricas, transatlánticos, silos, faros, se convirtieron en referencias para la arquitectura de estos Cinéac (Figura 7). Y por ello Gorska y Montaut ofrecieron volúmenes curvados que potenciaban entradas como la del Cinéac de Montparnasse, donde además no dudaban en exhibir la cabina de proyección a través de una galería acristalada haciendo transparente el acontecimiento técnico desarrollado en su interior (Figura 8).

La arquitectura de estos cines enfatizó el progreso técnico gracias a un lenguaje ligado a lo industrial en sus formas y volúmenes que iba acompañado por un tipo de iluminación y señalización de composiciones complejas invitando al peatón a entrar y recorrer su interior de una manera clara.

colonizing the whole façade of the building it housed with large bright fittings...¹⁹

*The illuminated signs acquire a constructive category and language of volumes forgets the historical eclecticism, in favour of an iconography linked to the industrial revolution.*²⁰ Factories, cruise ships, silos and headlights, became references for the architecture of these Cinéac movie theatres (Figure 7). And that is why Gorska and Montaut offered curved volumes that enhanced entrances such as the Cinéac of Montparnasse, where, in addition, they did not hesitate to exhibit the projection area by means of an enclosed glass booth, making the technical event being carried out inside visible (Figure 8).

The architecture of these cinemas emphasized the technical progress thanks to a language linked to what was industrial in its shapes and volumes that was accompanied by a type of complex lighting and signalling compositions, which clearly invited pedestrians to enter and explore its interior.

PLANTAS, PROGRAMA Y FUNCIÓN

Las plantas de estos cines ocultaban, bajo una aparente simplicidad, la búsqueda de la solución más apta para asegurar el mayor número de butacas y así la máxima rentabilidad tanto espacial como económica.

El emplazamiento exacto de los asientos, en paralelo o en abanico, pero siempre simétricos respecto al eje perpendicular del centro de la pantalla, dejaba configurados los espacios destinados a una circulación fluida permanente para la evacuación.

*...Las entradas serían sucesivas y constantes, y las salidas igual, y es extremadamente importante no crear contracorrientes de público en la sala; lo que conlleva la búsqueda de una circulación en sentido único, que generalmente, conduce a hacer pasar al espectador justo al pie de la pantalla, por lo que ésta debe estar más elevada de lo normal y la pendiente del suelo de la sala debe ser estudiado para ello...*²¹

La distribución de las distintas plantas muestra la vertiente más funcionalista de los arquitectos, al reducir al mínimo los espacios servidores a favor del máximo volumen espacial para la sala de proyección.

El punto neurálgico de visión era la pantalla, y dicho protagonismo quedaba subrayado por la simplificación tanto del equipamiento como de la decoración al interior reducida a lo mínimo, y confiada especialmente a luminarias en techo y paredes que resaltaban los recorridos de circulación.

La implantación de estos equipamientos en locales pre-existentes e incluso a veces, como en el caso de *Le Petit Marseillais* (1935), en parcelas surgidas de la unión de varias propiedades colindantes, fomentó una variada casuística de perímetros de planta. Dicha circunstancia, contemplada en conjunto,

FLOOR PLANS PROGRAM AND FUNCTION

The floor plans of these cinemas hid under an apparent simplicity, the search for the solution best suited to ensure the greatest number of seats and so ensure maximum profitability both financially speaking and as regards the space being taken up.

The exact location of the seats, in parallel or wide fan arrangement, and always symmetrical with respect to the axis perpendicular to the centre of the screen, left spaces set up for a smooth flow for people to leave.

*...The entries would be successive and regular, and the same thing would happen with the exits, and it is extremely important not to allow people to go in the opposite direction, which gives rise to the search for movement in one direction only, which usually leads to the viewer moving right at the foot of the screen, so this must be higher than normal and the slope of the floor of the room must be studied for this...*²¹

The distribution of the different floor plans shows a very functionalist train of thought by the architects, preferring to minimize the serving space leaving the maximum possible area for the projection room.

The focal point of vision was the screen, and this role was underlined by the simplification of both the equipment and the decor inside which was reduced to a minimum, and entrusted specially to lighting in the ceiling and walls that lit up the routes of movement.

*The implementation of these facilities in pre-existing premises and even sometimes, as in the case of *Le Petit Marseillais* (1935), in surface areas that emerged from the union of several neighbouring properties, gave way to floors of a varied mix of perimeters. This circumstance, considered as a*

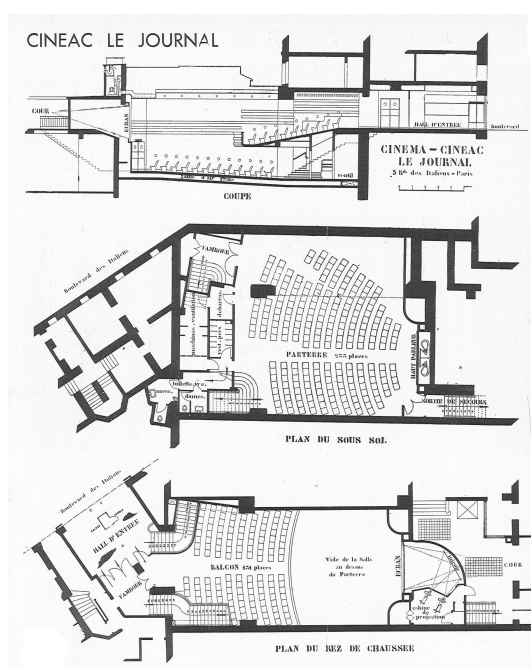


Figura 9. Plantas y sección transversal de Cinéac Le Journal.

Figure 9. Plans and cross section of Cinéac Le Journal.

permite comprobar las situaciones de diversa índole a las que Gorska y Montaut tuvieron que ir enfrentándose dependiendo de las características de contorno de las parcelas.

En el cine *Le Journal* resuelven una entrada de reducida superficie por la cota del balcón, obligando a una circulación principal descendente y a la ubicación de la sala de proyección detrás de la pantalla. En este caso concreto, la diferente superficie de las dos plantas supuso la desviación de la pantalla en la planta del balcón, para que así quedara centrada en la planta baja quedando determinado el flanco donde debía situarse la escalera directa de salida (Figura 9).

Los accesos a las salas dependían del adecuado encaje respecto de la calle, y por ello en la observación

whole, allows us to get an insight into the diverse situations, which Gorska and Montaut had to face depending on the characteristics of the contour of the properties in question.

In the cinema Le Journal they solved the problem of a small entrance area by using the height of the balcony, forcing the flow of people to descend and locating the projection room behind the screen. In this particular case, the different surfaces of the two floors meant that the screen had to be diverted to the balcony floor, so that it would be centred on the ground floor flank and therefore directly determine where the stairs should be placed (Figure 9).

The accesses to the cinemas were dependent on how these would work on the street in question and hence

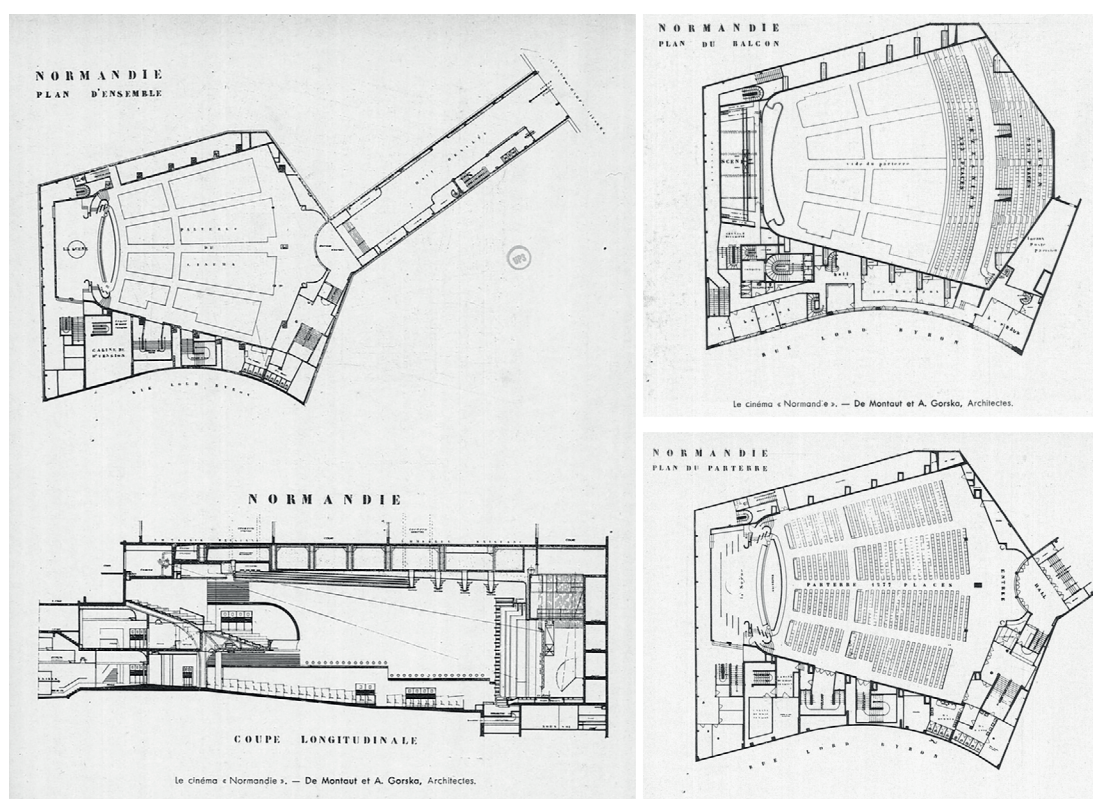


Figura 10. Plantas de Cinéac Normandie avenue Champs Elysées, 116, París.

Figure 10. Plans of Cinéac Normandie, avenue des Champs Elysées, 116, Paris.

simultánea de plantas se encuentran soluciones a situaciones diversas: accesos por el mismo plano de la pantalla –Cinéac de Gare Saint Lazare 1932–, enfrentados a él –Cinéac Montmatre 1931, Cinéac Brusellas 1932 o Cinintran 1935– e incluso por los laterales –Cinéac de Lille, 1937. Otra circunstancia singular de planta aparecía cuando la salida a la calle estaba alejada de la sala, como en el caso del Cinéac Normandie de 1936 cuya entrada por la Avenue des Champs Elysées era muy estrecha, y la situación del espacio principal en el patio de la manzana obligó a

we can find the solutions to a variety of situations in the simultaneous observation of plans: accesses to the same floor that the screen was on, as in the Cinéac Gare Saint Lazare 1932, facing it like in the Cinéac Montmartre 1931, Cinéac Brusellas 1932, or Cinintran 1935 and even through the sides, as in the Cinéac of Lille, 1937. Another unique situation of the plan appeared when the exit to the street was far from the room, as in the case of the Cinéac Normandie 1936 whose entry from the Avenue des Champs Elysées was very narrow, and the location

acondicionar un paso equipándolo con luminarias para dirigir al espectador al interior (Figura 10).

Todas estas situaciones heterogéneas en planta demuestran en conjunto la destreza resolutoria de los proyectistas al solucionar arquitectónicamente todas las irregularidades a las que se enfrentaban: cambios de nivel, perímetros irregulares, entradas alejadas de la sala, o accesos por diferentes calles etc... En todos ellos resolvieron recorridos de evacuación, espacios de ventilación, posiciones de los servicios, las taquillas y los accesos desde el exterior. Y, sobre todo, adecuaron la ubicación de las comunicaciones verticales de los distintos niveles, para priorizar la uniformidad de la sala y las circulaciones claras.

SECCIÓN, ESPACIO Y TECNOLOGÍA

Además de la destreza para la organización funcional en planta, el análisis de las secciones demuestra la eficacia espacial conseguida para aprovechar al completo la altura libre disponible y dotar del máximo volumen espacial a la sala de proyección.

La situación de las cabinas de proyección variaba dependiendo del acceso, y por ello en unos casos aparecían enfrentadas a la pantalla y en otros eran emplazadas detrás de éstas, obligando a proyectar a través de sistemas de reflexión especular.

La descripción, en revistas especializadas, por parte de los arquitectos de las características técnicas de sus salas *Cinéac* delataba la importancia otorgada a la tecnología en las decisiones de proyecto con la que debía dotarse a estas "máquinas de visionar". En ese sentido, por ejemplo, explicaban al público profesional, la ubicación de los altavoces de sonidos graves y agudos para su correcta percepción,

of the main area in the block's courtyard forced a corridor to be made, that was equipped with lights to lead the viewer to the interior (Figure 10).

All these heterogeneous situations in the plans demonstrate as a whole the skills possessed by their designers to architecturally solve all the irregularities they faced: changes in ground level, irregular perimeters, entrances far away from the main room, or accesses from different streets etc. In all of them, the solutions to evacuation routes, air vents, the positioning of serving posts, the ticket desks and access from outside were found. And, above all, location of the lifts and stairs at the various levels were customized, in order to prioritize the uniformity of the room and clear circulations.

SECTION, SPACE AND TECHNOLOGY

In addition to the skill involved for the functional organization of the ground space in question, the analysis of the different sections demonstrates the effectiveness achieved when taking full advantage of the available free height and providing maximum volume to the theatre.

The location of the projection booths varied depending on the access, and therefore, in some cases the access faced the screen, whereas, in others, screens were located behind, forcing projection to be carried out by means of specular reflection systems.

The description made by architects in specialized magazines about the technical characteristics of the Cinéac theatres showed how important technology was in project decisions when it came to what these 'viewing machines' should be equipped with. In this sense, for example, the architects explained to the professionals involved where the bass speakers and tweeters should be placed in order for them to be

o el cómo colaboraban en la modulación del sonido tanto la forma de las paredes y los techos como la colocación estratégica de materiales absorbentes en el contorno superficial de la sala: suelos, paredes, techos o mobiliario. También se hacían eco de los sistemas de calefacción, refrigeración y climatización, indicando cómo se distribuían las frigorías durante las sesiones gracias a la incorporación de termostatos, higrostatos, bombas de agua, y ventiladores de pulverización de agua. Todas estas características demostraban cómo las condiciones de progreso se incorporaban a una arquitectura interior aparentemente austera pero que, sin embargo, estaba equipada con los sistemas más avanzados del momento para lograr el máximo confort interior de los usuarios.

Los datos técnicos específicos, por ejemplo del cine *Le Petit Marseillais*, eran ofrecidos por los arquitectos para demostrar su dominio técnico del proyecto y así justificar la propuesta: "El agua fría es acumulada en un depósito de 140.000 litros que permiten la acumulación de un millón de frigorías que serán distribuidas a los espectadores durante las sesiones gracias a la puesta en marcha de 6 termostatos, 1 higrostat, 7 bombas de agua, 2 ventiladores, 100 salidas de pulverización de agua. Los ventiladores renuevan el aire de la sala a razón de 27.000 m³ a la hora. Este aire comportará un incremento de aire frío de 40 m³ por espectador y por hora."²²

A toda esta tecnología incorporada había que añadir la arquitectura de unas secciones resueltas para que la configuración espacial colaborara en la renovación de aire natural y la ventilación cruzada. Por ejemplo, tal y como se observa en la sección del *Cinéma Le Régent*, uno de los faldones de la cubierta a dos aguas se conformaba con dos inclinaciones casi paralelas de diferente altura, incluyendo en el desnivel unas ventanas con apertura que introducía a la sala aire renovado del exterior (Figura 11).

heard properly, they would also be involved in the modulation of the sound when it came to the shaping of the walls and ceilings, and in the strategic placement of absorbent materials on the surface areas of the theatre, whether floors, walls, ceilings or furniture. This description also spoke about the heating, refrigeration and air conditioning systems, indicating how the refrigeration units were distributed throughout the sessions, thanks to the use of thermostats, hygrometers, water pumps, and water spraying fans. All of these features showed how progress formed part of a seemingly austere interior architecture but which, nevertheless, was equipped with the most advanced systems of the time to achieve maximum comfort indoors for users.

The specific technical data, for example of the cinema Le Petit Marseillais, were provided by the architects to demonstrate their technical mastery of the project and thus justify the proposal: "Cold water is accumulated in a tank of 140,000 litres that allows for the accumulation of one million refrigeration units which will be distributed to the spectators throughout the sessions thanks to the 6 thermostats, 1 hygrometer, 7 water pumps, 2 fans, and 100 water spraying outputs. The fans renew the room air at the rate of 27,000 m³ per hour. This will lead to an increase in cold air from 40 m³ per viewer per hour..."²²

In addition to all this built-in technology, the architecture of certain sections or areas needed to be such that the set-up would allow for the renewal of natural air and ventilation. For example, as noted in the section of the Cinéma Le Régent, one of the slopes of the gable roof was split in two almost parallel parts of a different height, and in this difference of height there were windows which could be opened, allowing fresh air from outside to go in (Figure 11).

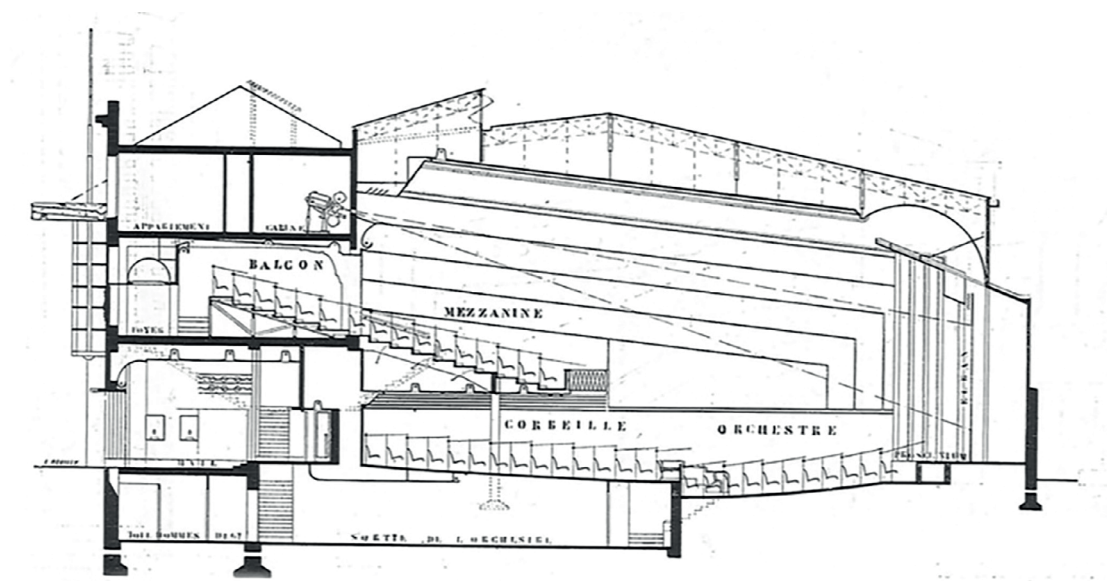


Figura 11. Sección transversal del Cinéac Le Régent, avenue Neuilly, París.

Figure 11. Cross section of Cinéac Le Régent, avenue Neuilly, Paris.

Las secciones demuestran el objetivo de los arquitectos por conseguir la adecuada disposición de balcones en voladizo sobre el espacio central, o la ubicación de cabinas de proyección para dirigir de manera directa sus focos a la pantalla.

Sections demonstrate the architects' intention to provide enough cantilevered balconies over the central area, or the location of projection booths in order to direct lights onto the screen.

Esta habilidad espacial, en planta y sección, permitió a Gorska y Montaut ofrecer soluciones complejas consiguiendo por ejemplo en el cine *Le Star* en Limoges, combinar tres funciones diferentes -supermercado, cine y cuatro plantas de apartamentos- en un edificio entre medianeras que además tenía su acceso a dos calles a distinto nivel (Figura 12). O superponer, en el cine *Marseille Matin*, tres salas de diferente tamaño -*Camera*, *Studio* y *Club*- accediendo a todo por una única entrada y

This skilfulness in handling space, both in floor plans and sections, allowed Gorska and Montaut to offer complex solutions, achieving, for example in the Cinema Le Star in Limoges, to combine three different functions, those of supermarket, cinema and four floors of apartments, in a building between party walls, which also had access to two streets at different levels (Figure 12). Or to superimpose, in the Cinema Marseille Matin, three meeting rooms of different sizes: Camera, Studio and Club, accessing each one

estableciendo unas circulaciones que conducían a cada espectador a su sala evitando intersecciones o cruces: "...un sentido único rige todo el organismo. Cada sala tiene su escalera y una salida independiente a la calle..."²³

Esta combinación de usos en un mismo edificio remite a un manejo espacial de carácter racionalista, cuyo objetivo era la proposición de la hibridación eficaz de funciones. Dicha hibridación sin embargo, no se reflejaba al exterior debido al intento de unificar bajo un solo criterio estilístico. Esta intención relativa a las envolventes exteriores perseguía hacer estos edificios reconocibles bajo un carácter protagonista en los entornos urbanos de sus emplazamientos.

Las características de unidad exterior frente a diversidad de funciones al interior permiten, desde el punto de vista de síntesis crítica, establecer una identificación de estos ejemplos franceses con los cines Barceló (1930) o Europa (1928) propuestos, en la misma época y diferente contexto, en Madrid por el arquitecto Luis Gutiérrez Soto. Ambos cines madrileños integraron otras funciones junto al espacio de la gran sala de proyección. En el caso del cine Barceló, dos plantas de sótano formaron una gran sala de fiestas y baile con dobles alturas, y una terraza con balcones a dos niveles conformó un cine de verano al aire libre. Mientras en el cine Europa, se desarrollaba en paralelo a la gran sala, un bar con doble acceso, independiente del cine, y desde el propio hall, que ocupaba parte de tres de las plantas más un sótano para sala de billares, y al mismo tiempo proponía también una terraza en la azotea como lugar de encuentro al aire libre.

En definitiva, el control espacial quedaba demostrado en las secciones constituyendo un argumento más para subrayar la complejidad de

via a single entrance and establishing routes of passage leading each spectator to where he wanted to go, avoiding intersections or junctions: "... one direction governs the whole organism. Each room has its staircase and a separate exit to the street..."²³

This combination of uses in the same building refers to a rationalist handling of space, whose aim was to provide an effective hybridization of functions. However, the hybridization could not be seen on the outside, due to the desire to unify all of them with a single stylistic approach. This idea of outer envelope sought to make these buildings recognizable thanks to certain characteristics wherever they were located in the urban environment.

These characteristics of outer unity against the diversity of functions in the interior, allow, as a critical synthesis, these French examples to be identified with the cinemas Barceló (1930) or Europa (1928) proposed at the same time and in a different context in Madrid by the architect Luis Gutiérrez Soto. In both cinemas in Madrid, different purposes were integrated in areas next to the large theatre. In the case of cinema Barceló, two basement floors were used as a party and dance hall with double heights, and there was also a terrace with balconies at two different levels which was used as an open-air summer cinema. The cinema Europa, on the other hand, had also, apart from the large main room, a bar with double access, separate from the cinema, and linked directly to the entrance hall, taking up part of three of the floors, plus a basement for a billiards room, and a rooftop terrace to be used as an outdoor meeting place.

In short, the way in which they handled space was demonstrated in sections, and this served to further argue and emphasize the complexity of the Gorska

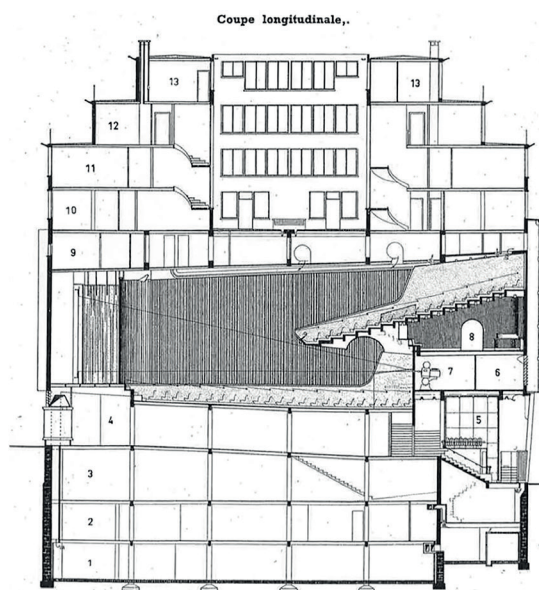


Figura 12. Sección de *Cinéac Le Star* en Limoges y sección de *Cinéac Marseille Matin*, Trois Salles à Marseille.

estos Cinéac de Gorska y Montaut, que consiguieron, como decía Germaine Kellerson en el prólogo de la monografía *Vingt Salles de Cinéma* "...la adaptación maravillosa de locales a menudo difíciles para la satisfacción perfecta de las necesidades de su explotación..."²⁴

CONCLUSIÓN

Del análisis de la documentación de los Cinéac, proyectados por Adrienne Gorska y Pierre de Montaut, se concluye el anhelo de un orden espacial que desvela intencionalidades ligadas tanto a la función como a la incorporación de la tecnología.

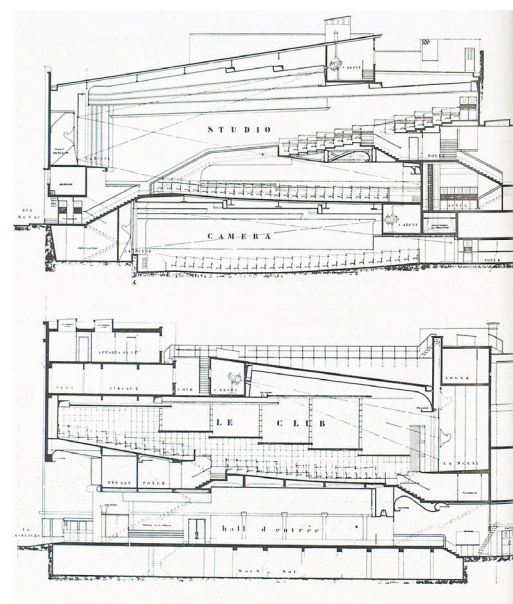


Figure 12. Cross section of *Cinéac Le Star* in Limoges and cross section of *Cinéac Marseille Matin*, Trois Salles à Marseille.

and Montaut Cinéacs, where they managed to achieve, as Germaine Kellerson said in the prologue of the monograph *Vingt Salles de cinéma* "... the wonderful adaptation of often difficult premises to perfectly fulfil their usage needs ..." ²⁴

CONCLUSION

The analysis of the documentation of this type of Cinéac cinema, designed by Adrienne Gorska and Pierre de Montaut, leads to the conclusion that there was the yearning for a spatial order, which was intended to be linked to functionality as much as to the integration of technology.

La crítica y la historiografía arquitectónica ha vinculado la modernidad de estos edificios siempre a su imagen exterior, protagonizada por sus llamativas fachadas de composiciones lumino-técnicas que supusieron su reclamo urbano en la ciudad. Sin embargo, tal y como ha quedado manifestado en el análisis, aquella arquitectura aparentemente solo iconográfica escondía bajo sus estudiadas configuraciones toda la complejidad de los avances del progreso -sistemas de calefacción, ventilación, aireación - al mismo tiempo que resolvía circulaciones, visualizaciones o evacuaciones sin importarle el perímetro del solar al que se enfrentarían.

Su diversidad, en planta y sección contemplada en conjunto, demuestra la capacidad de los arquitectos por ubicar las funciones y resolver el espacio para su máxima rentabilidad espacial y económica.

El contraste intencionado entre su imagen exterior y la austeridad de sus interiores no deja de ser una razón más para preguntarse por las posibilidades de una construcción adaptada al siempre conflictivo ámbito de una función precisa.

El sumatorio de las características analizadas permite replantearse la cuestión en torno a cómo una simple variación en la programación -continuada y corta en duración- fue capaz de provocar la adaptación tipológica desde la conocida de sala de cine, hacia lo que podríamos denominar una "máquina de visionar". La respuesta a este cuestionamiento nos permite, por último, dejar abierto el interrogante contemporáneo en torno a la posibilidad de adaptar tipologías arquitectónicas a nuevas funciones, sujetas a una tecnología más avanzada y en permanente cambio.

Architectural historiography and criticism have always linked the modernity of these buildings to their outer image, dominated by their notorious façades of lighting compositions, which were an urban attraction in the city. However, as has been shown in the analysis, what was supposed to be only an iconographic architecture, hid, under its carefully studied layout, all the complexity of progress, such as heating, ventilation and airing systems, and at the same time provided the solution to flows of circulation, viewings or evacuations, irrespective of the perimeter of the surface area they were faced with.

Its diversity, in plan and section considered as a whole, demonstrates the ability of the architects to locate the functions and get the most out of the space they had, both in terms of functionality and profitability.

The intentional contrast between the outer image and the austerity of the interior spaces raises once more the issue of the possibilities to adapt a construction to the always conflictive scope of a specific function.

The sum of the characteristics analysed allows one to rethink the issue of how a simple variation in programming, continuous and short in duration, was able to cause the typological adaptation from the well-known cinema type, towards what could be termed a "viewing machine." The answer to this allows us, ultimately, to leave this contemporary issue open as regards the possibility of adapting different architectural typologies to new functions, subject to a more advanced and permanently changing technology.

Notas y Referencias

- ¹ "De toutes les constructions qu'on édifie de nos jours, une salle de cinéma est une de celles qui doit présenter le caractère le plus moderne...Une gare "Louis XVI" est un anachronisme; une centrale électrique "Renaissance" ferait rire... une cinéma qui ne serait pas conçu dans le style contemporain ne pourrait pas être beau. Une salle de cinéma ne se construit pas comme un théâtre ou une salle de concert; le programme que doit réaliser l'architecte est tout autre... Un cinéma est un hangar noir judicieusement disposé dans lequel est donné un spectacle nouveau. Un cinéma est forcément moderne". Robert Mallet-Stevens, "Les Cinémas", Catalogue de l'exposition de l'art dans le cinéma français, Musée Galliera, Paris (1924), recogido en Francis La Roche, *Architectures de cinémas* (Paris: Ed. du Moniteur, 1981), 140. (Las traducciones de los textos en francés citadas en el presente artículo han sido realizadas por la autora).
- ² Andrés Ávila Gómez, "La arquitectura de los cinemas de los circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles", *Bitácora de arquitectura*, Nº 28, (Julio - Noviembre 2014), 93. Andrés Ávila Gómez, "Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas. Aproximación a los orígenes de una tipología arquitectónica moderna", *Revista de Arquitectura*, Vol.15, (Enero-Diciembre 2013), 84-101.
- ³ Dos ejemplos de esta situación mixta fueron el *Secrétan Palace* de la *Rue de Meaux y Eldorado* en *Boulevard Strasbourg* realizados por el arquitecto Paul Dubreuil.
- ⁴ O incluso a espacios como el *Ateliers de Confection* (1919) de Auguste Perret.
- ⁵ En *La Construction Moderne* aparecieron 35 artículos y en *La Technique des Travaux* fueron 30, todos ellos dedicados a las salas de cine. Entre esos 65 artículos, se publicaron siete referidos a las salas Cinéac, cuatro de ellos realizados por la pareja Gorska y De Montaut (Journal Montparnasse, Le Petit Marseillais, Cinéac Ternes y Cinéac Strasbourg), dos realizados por Charles Siclis y uno realizado por Jan Duiker. Andrés Ávila-Gómez, "Salas de cine en publicaciones de arquitectura de los años treinta. La mirada al caso de los Cinéac," *Revista de Arquitectura* Vol.3, nº1, (2015), 44-61.
- ⁶ Le Corbusier, "Estética del Ingeniero," en *Hacia una arquitectura* (Barcelona: Ed. Apóstrofe, 1998), 6-7.
- ⁷ "L'architecture dite fonctionnelle était appelée à trouver ici sa plus éminente raison d'être, une salle de cinéma étant très exactement une machine pour voir et pour entendre". Ivan Christ, "Physiologie des salles de cinéma, 1946.D.", visto en Valerie Kauffmann et Vincent Renié, "Panorama des écrans parisiens," en *Paris Grand-Ecran, Splendeurs des salles obscures 1895-1945* (Paris: Ed. Paris Musées, 1994), 18.
- ⁸ "Adrienne Gorska présente un immeuble qu'elle a construit à Neuilly, d'inspiration allemande, mais traitée avec sobriété. C'est un travail propre, un peu trop cubiste; la façade sur cour est certainement la meilleure. Pour la salle de cinéma du 'Journal' la jeune architecte a essayé de tirer la meilleur parti possible des faibles moyens économiques dont elle disposait". P. George Valois, "Exposition de la Union des Artistes Modernes," *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 1 (1932), 11.
- ⁹ Los nombres de las salas diferían dependiendo de la ciudad de su emplazamiento: *Le Journal* en París, *Le Grand Écho du Nord* en Lille, *Le Petit Provençal* o *Le Petit Marseillais* en Marsella, *Le Éclaireur de Nice* en Niza e incluso fuera de las fronteras francesas, *Hanselblad* en Holanda, *Le Soir* en Bruselas o *Le Dernière Nouvelles d'Alsace-Lorraine* en Estrasburgo.
- ¹⁰ Mariano Bayón, *Jan Duiker Interior del Cinéac de Amsterdam, 1934, Arquitecturas Ausentes del Siglo XX* nº 6 (Madrid: Editorial Rueda S.L.), 24.
- ¹¹ Ejemplos como los realizados por André Hartmann y Ernest Meyer para la cadena *Cinéphone*, Charles Siclis y José Imbert para *Paris-Soir* o Édouard Lardillier y Raymond Nicolas para *Radio Cité*. V. Champion, B. Lemoine, y C. Terreaux, *Les cinémas de Paris, 1945-1995* (Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1995).
- ¹² Rafael Moneo, "On typology," *Oppositions*, no. 13 (1978). Versión en español: "Sobre la noción de tipo," en *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura* (Madrid: Dpto. Publicaciones de Alumnos E.T.S.A.M., 1982), 187-211.

Notes and References

- ¹ "De toutes les constructions qu'on édifie de nos jours, une salle de cinéma est une de celles qui doit présenter le caractère le plus moderne...Une gare "Louis XVI" est un anachronisme; une central électrique "Renaissance" ferait rire... un cinéma qui ne serait pas conçu dans le style contemporain pourrait pas être beau. Une salle de cinéma ne se construit pas comme un théâtre ou une salle de concert; le programme que doit réaliser l'architecte est tout autre...Un cinéma est un hangar noir judicieusement disposé dans lequel est donné un spectacle nouveau. Un cinéma est forcément moderne". Robert Mallet-Stevens, "Les Cinémas", Catalogue de l'exposition de l'art dans le cinéma français, Musée Galliera, Paris (1924), recorded on Francis La Roche, *Architectures de cinémas* (Paris: Ed. du Moniteur, 1981), 140. (The translations of the French texts mentioned in this article have been undertaken by the author).
- ² Andrés Ávila Gómez, "La arquitectura de los cinemas de los circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles," *Bitácora de arquitectura*, No. 28, (July - November 2014), 93. Andrés Ávila Gómez, "Las salas de cine diseñadas por las figuras de las vanguardias europeas. Aproximación a los orígenes de una tipología arquitectónica moderna," *Revista de Arquitectura*, Vol.15, (January - December 2013), 84-101.
- ³ Two examples of this mixed situation were the *Secrétan Palace* located at Rue de Meaux and *El Dorado* in Boulevard Strasbourg built by the architect Paul Dubreuil.
- ⁴ Or even to spaces such as the *Ateliers of Confection* (1919) of Auguste Perret.
- ⁵ In *La Construction Moderne* there were a total of 35 articles devoted to movie theatres and in *La Technique des Travaux* there were 30. Among those 65 articles published, seven referred to the Cinéac's movie theatres, four that were built by Gorska and Montaut (*Journal Montparnasse, Le Petit Marseillais, Cinéac Ternes and Cinéac Strasbourg*), two by Charles Siclis and one by Jan Duiker. Andrés Ávila-Gómez, "Salas de cine en publicaciones de arquitectura de los años treinta. La mirada al caso de los Cinéac," *Revista de Arquitectura* Vol. 3, no.1, (2015), 44-61.
- ⁶ Le Corbusier, "The engineer's aesthetic and architecture," in *Towards a new architecture* (New York: Dover, 1986), 14-15.
- ⁷ "L'architecture dite fonctionnelle était appelée à trouver ici sa plus éminente raison d'être, une salle de cinéma étant très exactement une machine pour voir et pour entendre". Ivan Christ, "Physiologie des salles de cinéma, 1946.D.," seen in Valerie Kauffmann et Vincent Renié, "Panorama des écrans parisiens," in *Paris Grand-Ecran, Splendeurs des salles obscures 1895-1945* (Paris: Ed. Paris Musées, 1994), 18.
- ⁸ "Adrienne Gorska présente un immeuble qu'elle a construit à Neuilly, d'inspiration allemande, mais traitée avec sobriété. C'est un travail propre, un peu trop cubiste; la façade sur cour est certainement la meilleure. Pour la salle de cinéma du 'Journal' la jeune architecte a essayé de tirer la meilleur parti possible des faibles moyens économiques dont elle disposait". P. George Valois, "Exposition de la Union des Artistes Modernes," *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 1 (1932), 11.
- ⁹ The movie theatres' names differed depending on the city of their location: *Le Journal* in Paris, *Le Grand Écho du Nord* in Lille, *Le Petit Provençal* or *Le Petit Marseillais* in Marseille, *Le Éclaireur de Nice* in Nice and even outside the borders of France, *Hanselblad* in Holland, *Le Soir* in Brussels or *Le Dernière Nouvelles d'Alsace-Lorraine* in Strasbourg.
- ¹⁰ Mariano Bayón, *Jan Duiker Interior del Cinéac de Amsterdam, 1934, Arquitecturas Ausentes del Siglo XX* no. 6 (Madrid: Editorial Rueda S.L.), 24.
- ¹¹ Examples such as André Hartmann and Ernest Meyer for the *Cinéphone chain*, Charles Siclis and José Imbert for *Paris-Soir* or Édouard Lardillier and Raymond Nicolas for *Radio Cité*. V. Champion, B. Lemoine and C. Terreaux, *Les cinémas de Paris, 1945-1995* (Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1995).
- ¹² Rafael Moneo, "On typology," *Oppositions*, no. 13 (1978). Spanish version: "Sobre la noción de tipo," in *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura* (Madrid: Dpto. Publicaciones de Alumnos E.T.S.A.M., 1982), 187-211.

- ¹³ "De tous les cinémas construits dans les années trente, les salles de Cinéac ont le programme le plus novateur: offrant un tour du monde en soixante minutes...Les architectes, Adrienne Gorska et Pierre de Montaut, étudient des élévations dessinées dans un esprit constructiviste; associées à l'espace de la rue par un hall brillamment éclairé par des tubes fluorescents et par de très importantes enseignes lumineuses, elles participent à l'animation nocturne de la ville..." Gerard Monnier, *L'Architecture moderne en France, tome 1 1889-1940* (Paris: Ed. Picard, 1997), 199-200.
- ¹⁴ Gerard Monnier, *L'Architecture en France. Une histoire critique 1918-1950. Architecture, Culture, Modernité* (Paris: Philippe Sers Editeur/Vilo Diffusion, 1990), 222.
- ¹⁵ "Au point de vue décoratif, il est absolument inutile de faire des efforts dans une salle d'actualités, laquelle, comme nous l'avons dit, est constamment éclairée en pénombre...A ce point de vue donc, tout l'effort de l'architecte doit se porter sur les façades et les vestibules d'entrée... ce que nous avons pris l'habitude d'appeler "l'architecture publicitaire". Pierre de Montaut et Adrienne Gorska, "Les cinémas d'actualité," *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7 (Sept-Oct 1933), 73.
- ¹⁶ "Depuis quelques années un nouveau facteur très important est à considérer quand il s'agit de construire et d'aménager une salle de spectacle: le facteur lumière... Cette architecture destinée à notre délassement et à notre récréation abandonne la note trop solennelle pour une autre plus avenante: moins de splendeur, plus d'air, de lumière et de couleur. Elle consacre le triomphe de la ligne, de l'harmonie des proportions sur la surcharge décorative." Jean Boski, "L'éclairage des salles de spectacles," en *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1931, visto en Valerie Kauffmann et Vincent Renié, "Panorama des écrans parisiens," en *Paris Grand-Ecran, Splendeurs des salles obscures 1895-1945* (Paris: Ed. Paris Musées, 1994), 24.
- ¹⁷ La revista *L'Architecture d'aujourd'hui* a partir del año 1935 decide consagrar dos de sus números anuales a cuestiones puramente técnicas, que comportaban según explicaba André Hermant: "1) Des articles d'ordre général résumant les notions théoriques indispensables et groupant sous une forme aussi condensée que possible les renseignements pratiques de mise en œuvre... 2) Un répertoire des matériaux, appareils et procédés spéciaux groupés d'une manière pratique et remplaçant la documentation que l'Architecte reçoit directement des fabricants sous forme de catalogues, prospectus, etc..." "1) Artículos generales que resumen las nociones técnicas indispensables agrupadas bajo un formato lo más condensado posible los datos prácticos de puesta en obra...2) Un repertorio de materiales, aparatos y procesos especiales agrupados de manera práctica y reemplazando la documentación que el arquitecto recibe directamente de los fabricantes en forma de catálogo, prospecto, etc..." André Hermant, "3e Cahier Technique," *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7 (Julio 1936), 4.
- ¹⁸ "Il n'y a aucun intérêt à créer des fenêtres sur les boulevards; les appartements ou locaux, créés sur cette voie, n'ont de qualité que par leur adresse, et leur emplacement dans le cœur de Paris. Elles pourraient être, sans inconvénient, éclairées sur des cours intérieures, laissant aux murs de façades toute leur valeur publicitaire." Pierre de Montaut, "Les cinémas d'actualité," *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7 (Sept-Oct 1933), 73.
- ¹⁹ "L'astuce utilisée par P. de Montaut et Adrienne Gorska pour ce Cinéac, comme pour beaucoup d'autres qui furent construits par la suite, consistait à donner à l'établissement une importance beaucoup plus grande que celle que lui aurait conférée sa seule entrée, de dimensions relativement modestes, en colonisant par des vastes installations lumineuses la façade de l'immeuble qui l'abritait". Jean-Jacques Meusy, "Cinéac. Un concept, une architecture," *Cahiers de la cinématèque*, n° 66 (juillet 1997), 97.
- ²⁰ Robert Venturi et al., *L'enseignement de Las Vegas: ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* (Bruxelles: Pierre Mardaga, 1977), 143.
- ²¹ "Les entrées étant successives et constantes, les sorties s'opèrent de même, et il est extrêmement important de ne pas créer de contre-courant de public dans la salle: cela amène la recherche d'une circulation à sens unique, qui, généralement, conduit à faire passer le spectateur juste au pied de l'écran, de ce fait, l'écran doit être surélevé plus que la normale, et la courbe du sol de la salle doit être étudiée pour cela." Pierre de Montaut y Adrienne Gorska, "Les cinémas d'actualité," *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7 (Sept-Oct 1933), 74.
- ¹³ "De tous les cinémas construits dans les années trente, les salles de Cinéac ont le programme le plus novateur: offrant un tour du monde en soixante minutes...Les architectes, Adrienne Gorska et Pierre de Montaut, étudient des élévations dessinées dans un esprit constructiviste; associées à l'espace de la rue par un hall brillamment éclairé par des tubes fluorescents et par de très importantes enseignes lumineuses, elles participent à l'animation nocturne de la ville..." Gerard Monnier, *L'Architecture moderne en France, tome 1 1889-1940* (Paris: Ed. Picard, 1997), 199-200.
- ¹⁴ Gerard Monnier, *L'Architecture en France. Une histoire critique 1918-1950. Architecture, Culture, Modernité* (Paris: Philippe Sers Editeur/Vilo Diffusion, 1990), 222.
- ¹⁵ "Au point de vue décoratif, il est absolument inutile de faire des efforts dans une salle d'actualités, laquelle, comme nous l'avons dit, est constamment éclairée en pénombre... A ce point de vue donc, tout l'effort de l'architecte doit se porter sur les façades et les vestibules d'entrée... ce que nous avons pris l'habitude d'appeler "l'architecture publicitaire". Pierre de Montaut et Adrienne Gorska, "Les cinémas d'actualité," *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7 (Sept-Oct 1933), 73.
- ¹⁶ "Depuis quelques années un nouveau facteur très important est à considérer quand il s'agit de construire et d'aménager une salle de spectacle: le facteur lumière... Cette architecture destinée à notre délassement et à notre récréation abandonne la note trop solennelle pour une autre plus avenante: moins de splendeur, plus d'air, de lumière et de couleur. Elle consacre le triomphe de la ligne, de l'harmonie des proportions sur la surcharge décorative." Jean Boski, "L'éclairage des salles de spectacles," en *L'Architecture d'aujourd'hui* (1931), published in Valerie Kauffmann et Vincent Renié, "Panorama des écrans parisiens," in *Paris Grand-Ecran, Splendeurs des salles obscures 1895-1945* (Paris: Ed. Paris Musées, 1994), 24.
- ¹⁷ *The magazine L'Architecture d'aujourd'hui in the year 1935 decides to devote two of its annual publications to purely technical issues, which went, as explained by André Hermant: "1) Des articles d'ordre général résumant les notions théoriques indispensables et groupant sous une forme aussi condensée que possible les renseignements pratiques de mise en œuvre... 2) Un répertoire des matériaux, appareils et procédés spéciaux groupés d'une manière pratique et remplaçant la documentation que l'Architecte reçoit directement des fabricants sous forme de catalogues, prospectus, etc..." "1) General Articles that summarize the essential theoretical notions grouped under a format which condensed the practical details of the implementation as much as possible... 2) a repertoire of materials, devices and special processes grouped together in a practical way and replacing the documentation that the architect receives directly from manufacturers in the form of catalogues, flyers, etc..."*, André Hermant, "3e Cahier Technique," *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7 (July 1936), 4.
- ¹⁸ Il n'y a aucun intérêt à créer des fenêtres sur les boulevards; les appartements ou locaux, créés sur cette voie, n'ont de qualité que par leur adresse, et leur emplacement dans le cœur de Paris. Elles pourraient être, sans inconvénient, éclairées sur des cours intérieures, laissant aux murs de façades toute leur valeur publicitaire." Pierre de Montaut, "Les cinémas d'actualité," *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7 (Sept-Oct 1933), 73.
- ¹⁹ "L'astuce utilisée par P. de Montaut et Adrienne Gorska pour ce Cinéac, comme pour beaucoup d'autres qui furent construits par la suite, consistait à donner à l'établissement une importance beaucoup plus grande que celle que lui aurait conférée sa seule entrée, de dimensions relativement modestes, en colonisant par des vastes installations lumineuses la façade de l'immeuble qui l'abritait". Jean-Jacques Meusy, "Cinéac. Un concept, une architecture," *Cahiers de la cinématèque*, n° 66 (juillet 1997), 97.
- ²⁰ Robert Venturi et al., *L'enseignement de Las Vegas: ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* (Bruxelles: Pierre Mardaga, 1977), 143.
- ²¹ "Les entrées étant successives et constantes, les sorties s'opèrent de même, et il est extrêmement important de ne pas créer de contre-courant de public dans la salle: cela amène la recherche d'une circulation à sens unique, qui, généralement, conduit à faire passer le spectateur juste au pied de l'écran, de ce fait, l'écran doit être surélevé plus que la normale, et la courbe du sol de la salle doit être étudiée pour cela." Pierre de Montaut and Adrienne Gorska, "Les cinémas d'actualité," *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 7 (Sept-Oct. 1933), 74.

²² "L'eau froide est emmagasinée dans un bac de 140.000 l permettant l'accumulation de un million de frigories qui seront distribuées aux spectateurs pendant les séances, grâce à la mise en œuvre de 6 thermostats, 1 hygromètre, 7 pompes à eau, 2 ventilateurs, 100 becs de pulvérisation d'eau. Les ventilateurs renouvellent l'air de la salle à raison de 27.000 m³ à l'heure. Cet air comportera une adjonction d'air frais de plus de 40m³ par spectateur et par heure." Pierre de Montaut y Adrienne Gorska, "Cinéma de Actualités - Marseille," *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 2 (1936), 27.

²³ "Un sens unique rigoureux régit tout l'organisme. Chaque salle a son escalier et une sortie indépendante sur la rue." S. Gille-Delafon, "Trois salles à Marseille par Adrienne Gorska et Pierre de Montaut, architectes D.E.S.A et D.P.L.G.," *La Construction Moderne*, n° 35 (Août, 1937), 770.

²⁴ "Les cinémas de Pierre de Montaut et Adrienne Gorska se caractérisent surtout par l'adaptation merveilleuse des locaux souvent difficiles pour la satisfaction parfaite des besoins d'exploitation" Germaine Kellerson, "Préface," en *Vingt Salles de Cinéma*, Pierre de Montaut y Adrienne Gorska (Strasbourg: Ed. Société française d'éditions d'art, 1937).

²² "L'eau froide est emmagasinée dans un bac de 140.000 l permettant l'accumulation de un million de frigories qui seront distribuées aux spectateurs pendant les séances, grâce à la mise en œuvre de 6 thermostats, 1 hygromètre, 7 pompes à eau, 2 ventilateurs, 100 becs de pulvérisation d'eau. Les ventilateurs renouvellent l'air de la salle à raison de 27.000 m³ à l'heure. Cet air comportera une adjonction d'air frais de plus de 40m³ par spectateur et par heure." Pierre de Montaut and Adrienne Gorska, "Cinéma de Actualités à Marseille," *L'Architecture d'aujourd'hui*, no. 2 (1936), 27.

²³ "Un sens unique rigoureux régit tout l'organisme. Chaque salle a son escalier et une sortie indépendante sur la rue." S. Gille-Delafon, "Trois salles à Marseille par Adrienne Gorska et Pierre de Montaut, architectes D.E.S.A et D.P.L.G.," *La Construction Moderne*, no. 35 (Août, 1937), 770.

²⁴ "Les cinémas de Pierre de Montaut et Adrienne Gorska se caractérisent surtout par l'adaptation merveilleuse des locaux souvent difficiles pour la satisfaction parfaite des besoins d'exploitation" Germaine Kellerson, "Préface," in *Vingt Salles de Cinéma*, Pierre de Montaut and Adrienne Gorska (Strasbourg: Ed. Société française d'éditions d'art, 1937).

BIBLIOGRAPHY

- Ávila Gómez, Andrés. "La arquitectura de los cinemas de los circuitos británicos en los años treinta: una mirada a través de las investigaciones de Allen Eyles." *Bitácora de arquitectura*, no. 28 (July – November 2014), 93. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2014.28.56119>
- Ávila-Gómez, Andrés. "Las fachadas luminosas de las salas de cine: La irrupción de los cinemas en el paisaje urbano nocturno, 1920-1940." *Bitácora de arquitectura*, no. 29 (November 2014 - March 2015), 48-57. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2015.29.56256>
- Ávila-Gómez, Andrés. "Salas de cine en publicaciones de arquitectura de los años treinta. La mirada al caso de los Cinéac." *Revista de Arquitectura* Vol. 3, no. 1 (2015), 44-61. <https://doi.org/10.14718/RevArq.2015.17.1.5>
- Bayón, Mariano. *Jan Duiker Interior del Cinéac de Amsterdam, 1934, Arquitecturas Ausentes del Siglo XX* n° 6. Madrid: Editorial Rueda S.L., 2004.
- Champion, V., B. Lemoine, and C. Terreaux. *Les cinémas de Paris, 1945-1995*. Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1995.
- Gille-Delafon, S. "Trois salles à Marseille par Adrienne Gorska et Pierre de Montaut, architectes D.E.S.A et D.P.L.G." *La Construction Moderne*, no. 35 (August 1937), 768-774.
- Kauffmann, Valerie, and Vincent Renié. "Panorama des écrans parisiens." In *Paris Grand-Ecran, Splendeurs des salles obscures 1895-1945*, 12-25. Paris: Ed. Paris Musées, 1994.
- Lacloche, Francis. *Architectures de cinémas*. Paris: Ed. du Moniteur, 1981.
- Lacloche, Francis, and Gerald Gripe. *50 lieux - 50 villes, salles de cinéma, situations urbaines, architecture, aménagement*. Paris: Eldorado, 1984.
- Le Corbusier. "The engineer's aesthetic and architecture." In *Towards a new architecture*, 14-15. New York: Dover, 1986.
- Meusy, Jean-Jacques. "Cinéac. Un concept, une architecture." *Cahiers de la cinémathèque* n° 66, (July 1997), 93-121.
- Moneo, Rafael. "On typology." *Oppositions*, no. 13 (1978), Spanish version: "Sobre la noción de tipo." In *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura*, 187-211. Madrid: Dpto. Publicaciones de Alumnos E.T.S.A.M., 1982.

- Monnier, Gérard. *L'Architecture en France. Une histoire critique 1918-1950*. Architecture, Culture, Modernité. Paris: Philippe Sers Editeur/Vilo Diffusion, 1990.
- Monnier, Gérard, C. Loupica, and C. Mengin. *L'Architecture Moderne en France, tome 1 1889-1940*. Paris: Ed Picard, 1997.
- Montaut, Pierre de, and Adrienne Gorska. "Les cinémas d'actualité." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 7 (Sept-Oct 1933), 73-77.
- Montaut, Pierre de, and Adrienne Gorska. "Nouveau cinéma d'actualités à Paris." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 3 (March 1935), 24-26.
- Montaut, Pierre de, and Adrienne Gorska. "Cinéma d'actualités à Marseille." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 2 (March 1936), 27-35.
- Montaut, Pierre de, and Adrienne Gorska. *Vingt salles de cinéma*. Strasbourg: Ed. Société française d'éditions d'art, 1937.
- Montaut, Pierre de, and Adrienne Gorska. "Cinéma Normandie à Paris." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 2 (March 1937), 40-41.
- Montaut, Pierre de, and Adrienne Gorska. "Salles de cinéma." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 9 (September 1938), 49.
- Montaut, Pierre de, and Adrienne Gorska. "Le Lynx-cinéma à Paris." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 11 (April 1947), 34-35.
- Montaut, Pierre de, and Adrienne Gorska. "Le cinéma dans la cité." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 23 (May 1949).
- Montaut, Pierre de, and Adrienne Gorska. "La construction de garages dans la cité." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 40 (April 1952), 50-69.
- Valois, P. George. "Exposition de la Union des Artistes Modernes." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 1 (1932), 7-20.
- Venturi, Robert, et al. *L'enseignement de Las Vegas: ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1977.

IMAGES SOURCES

1. © Photo Cadé, published in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 2, 1936, p. 33. **2.** © Photo Marcel Audry, published in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 2, 1936, p. 28 and 33. **3.** © Photo Marcel Audry, published in *La Construction Moderne*, no. 35, August 1937, p. 768. © Photo Marcel Audry, published in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 2, February 1936, p. 28. **4.** © Photo Marcel Audry, published in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 2, 1936, p. 29. **5.** Pierre de Montaut and Adrienne Gorska, *Vingt salles de cinéma* (Strasbourg: Ed. Société Française d'Éditions d'Art, 1937), 19. © Photo Cadé, published in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 2, 1936, p. 30. **6.** *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 5, 1932, p. 74-75. **7.** Pierre de Montaut and Adrienne Gorska, *Vingt salles de cinéma*, p. 19. **8.** Pierre de Montaut and Adrienne Gorska, *Vingt salles de cinéma*, p. 11. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 7, 1933, p. 74. **9.** *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 5, 1932, p. 76. **10.** *La Construction Moderne*, no. 20, 1937, pp. 429-431. **11.** *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 7, 1939, p. 85. **12.** *La Construction Moderne*, no. 35, 1937 p. 769.