Fecha de recepción: agosto 2026
Fecha de aceptación: noviembre 2026

El Art Déco en contexto

Ana Cravino (*)

Resumen: El Art Déco constituyó una corriente estética que comenzó tímidamente a gestarse en el período previo a la Primera Guerra Mundial, alcanzando su máximo esplendor en la posguerra, antes de iniciar un paulatino declive a partir de la década de 1930. Este movimiento representó, en el contexto occidental, la culminación de un proceso de renovación de las artes aplicadas iniciado en la segunda mitad del siglo XIX. Su influencia se extendió más allá de las disciplinas tradicionales como la arquitectura, la pintura y la escultura, abarcando también las denominadas artes decorativas -incluyendo el diseño de mobiliario, la joyería, el diseño gráfico, la moda- así como manifestaciones culturales emergentes como el cine y la industria automotriz. La proyección internacional del Art Déco lo consolidó como un fenómeno de alcance mundial, cuya huella aún perdura en múltiples ámbitos artísticos e industriales.

Palabras clave: Art Déco – modernismo – arte aplicado – decoración – vanguardias artísticas.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 54 y 55]

(*) Ver CV de Ana Cravino en página 55

Orígenes y desarrollo global del Art Déco

Para caracterizar la aparición del Art Déco, es fundamental considerar el proceso de socialización de las artes iniciado en el siglo XIX, en el cual el arte decorativo desempeñó un papel esencial.

En su fase inicial, este proceso se orientó hacia una crítica sistemática de la producción industrial, abordada desde la óptica del movimiento de reforma de las artes aplicadas. El propósito fundamental consistía en elevar la calidad de los objetos utilitarios destinados al uso cotidiano —en particular aquellos fabricados en serie, al calor de la Revolución Industrial— mediante la reivindicación del valor estético, técnico, cultural y moral del trabajo artesanal (Benévolo, 1977). En este contexto, sobresalen las iniciativas de figuras como Henry Cole, John Ruskin, William Morris y A. H. Mackmurdo, considerados precursores del movimiento *Arts and Crafts*, el cual emergió en la Gran Bretaña de mediados del siglo XIX como reacción a la percepción de una decadencia estética provocada, según los reformistas, por la mecanización y la producción fabril en serie. Esta crítica se intensificó tras la Gran Exposición Universal de 1851, evento que, lejos de disipar las inquietudes, las acentuó al exhibir objetos cuya factura evidenciaba la pérdida de calidad artesanal en favor de procesos industriales.

Asimismo, como señala Anna Calvera (1997), este movimiento no sólo cuestionó los valores estéticos de la producción industrial, sino que propuso una reconfiguración del vínculo entre arte y sociedad, permitiendo la aparición del diseño como un fenómeno con dimensión propia. Esto supuso la integración de la belleza en los objetos cotidianos, para alcanzar "un placer estético reposado y tranquilo, tal como es la atmósfera que la gente desea encontrar cuando llega a su casa" (p. 67).

Dicha apreciación determinaba que todo podría ser objeto de diseño y que todo objeto cotidiano merecería ser diseñado. Esta perspectiva permitió ampliar de manera significativa los márgenes del arte aplicado, al incorporar la funcionalidad como componente constitutiva en la configuración de lo cotidiano. Los objetos de uso y los objetos de adorno pudieron ser la misma cosa.
Al cuestionar la producción industrial, pero al mismo tiempo destacar el goce estético y el valor moral inherente a la labor artesanal, Ruskin (1944) afirmó que:

> El decorado, como he hecho notar con frecuencia, tiene dos orígenes o fuentes de atracción perfectamente distintas: la una, la belleza abstracta de sus formas, que nosotros supondremos por un momento idénticas, ya sean debidas al trabajo manual, ya al mecánico; la otra, el sentimiento del trabajo humano y del gasto de esfuerzo (p. 73).

Esta mirada surge, del mismo modo, en una época donde el ascenso de la burguesía, toma como tarea de consideración y cuidado las acciones emprendidas en la privacidad. Es así

como el espacio doméstico se convierte en una señal de estatus social a ser exhibida, pero también en el santuario sacrosanto de la intimidad familiar que debe ser protegido y resguardado de la mirada pública.

Una segunda fase del proceso de socialización de las artes, más de orden filosófico y estético, se caracteriza por el rechazo a la dicotomía entre artes mayores y artes menores, cuyo fundamento filosófico se origina en el pensamiento de Alois Riegl, conservador general de la Comisión Central para la Investigación y Preservación de Arte y Monumentos Históricos. Su posicionamiento a favor de la ornamentación se extendió también a la Escuela de Bellas Artes de París, donde se incorporó al plan de estudios la asignatura Composición Decorativa a cargo de Henri Mayeux, autor del libro del mismo nombre y de *Fantaisies Architecturales*, texto que celebra la creatividad y la imaginación.
Para Riegl, la decoración constituye una manifestación del *Kunstwollen*(01), al pretender "demostrar que los arquetipos formales no dependen de las condiciones técnicas particulares, sino de la decidida voluntad artística de los pueblos" (De Prada, 2008, p. 58), cuestionando de este modo el determinismo tecnológico propuesto por su contemporáneo Gottfried Semper, ya que para Riegl el ornamento manifiesta la intención humana de hacer agradable la apariencia de las cosas, y no una consecuencia de un tipo de técnica constructiva.

En su obra *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación* (1980), publicada originalmente en 1893, Riegl se abocó al estudio de la ornamentación, influido por la crítica romántica a los supuestos principios universales del clasicismo. En el marco de dicho análisis, rechazó el valor canónico atribuido al arte grecorromano y, paralelamente, cuestionó la distinción jerárquica entre las bellas artes y las denominadas artes menores, aplicadas o decorativas. En este contexto, tanto el romanticismo como el idealismo promovieron la integración de las diversas manifestaciones artísticas en una "obra de arte total" como lo proponía Richard Wagner, reafirmando la concepción unitaria del arte frente a la fragmentación epistemológica propia del enfoque analítico del positivismo científico.
En consecuencia, la expansión del campo artístico impulsada por las artes aplicadas no solo legitimó nuevas formas de expresión, sino que también consolidó la ornamentación como un recurso estético central, capaz de articular significados simbólicos y culturales en el seno de una concepción totalizadora del arte.

---

(01) El concepto de *Kunstwollen*, formulado por Heinrich Brunn en 1856, delimita las particularidades y restricciones del diseño estético de una época, así como su impulso creativo intrínseco. Se argumenta que cada período histórico gesta una modalidad expresiva irrepetible, lo que obstaculiza las comparaciones intertemporales desde una perspectiva artística. Alois Riegl, posteriormente, toma este concepto al concebirlo como una manifestación del espíritu humano que cohesiona las afinidades formales sincrónicas. Esto luego sería objeto de crítica por parte de Wolfflin y Panofsky.

Considerando la aceptación creciente de la decoración añadida, la revalorización de los productos artesanales y la importancia atribuida a las tradiciones locales, se fue gestando paulatinamente un arte con fuerte arraigo popular. La decoración, entendida como un componente agregado a la arquitectura, suele asociarse con las nociones de "adorno" y "ornamento", términos que a menudo se emplean como sinónimos. En esta convergencia semántica, lo decorativo adquirió peso como recurso expresivo para representar aquello considerado propio, en oposición a lo genérico, ya sea en su manifestación masiva o en su aspiración universal.

En este contexto, nació el *Art Nouveau,* un movimiento que trascendió la mera propuesta estética. Fue una respuesta ideológica que desafió los cánones académicos impuestos por los centros hegemónicos. Más que un estilo homogéneo, el Art Nouveau fue un manifiesto de ruptura en el que diversas ciudades europeas buscaron reafirmar su identidad y desafiar la tradición establecida. A través de un lenguaje renovado, celebraron el espíritu de su época. En esencia, este movimiento encarnó el anhelo de autonomía cultural de la periferia frente al centro, sublimando a menudo aspiraciones nacionalistas. Así, el Art Nouveau no solo transformó el panorama artístico, sino que también sentó las bases para una nueva concepción del arte como herramienta de emancipación cultural.

De la misma manera, el Art Nouveau, de manera deliberada, se convirtió en un amplio lenguaje estilístico adoptado por una burguesía industrial que no se identificaba con los valores de la aristocracia tradicional. Consciente de esta diferencia, en lugar de intentar mimetizarse infructuosamente con dicha aristocracia, los sectores medios en ascenso optaron por marcar esa diferencia y promover una renovación lingüística.
El Art Nouveau había heredado del movimiento Arts and Crafts su profundo interés por las artes decorativas, especialmente aquellas aplicadas a los objetos de la vida cotidiana. Esto hizo que se reflejara un cambio en la concepción de la belleza, que ya no se reservaba exclusivamente para las grandes obras de arte, sino que se integraba en enseres accesibles a un público más amplio.

A diferencia del Arts and Crafts, el Art Nouveau abandonó progresivamente el medievalismo y el historicismo característicos del movimiento inglés, así como su intención moralista de reforma social. No obstante, ambas corrientes compartieron el gusto por la decoración, la ligereza y cierto exotismo, incorporando elementos ornamentales de hierro y cerámica en la estructura visible de las edificaciones modernas (Lahor, 2012, p. 79). En este sentido, la expansión del campo proyectual abarcó desde el mobiliario y el equipamiento (cristalería, vajilla y lámparas) hasta vitrales, carpintería y herrería, incluyendo la incipiente cartelería publicitaria.

En su crítica al eclecticismo, el Art Nouveau evolucionó desde un lenguaje inspirado en formas naturales caracterizado por el *horror vacui*, hacia un estilo más depurado y sobrio. En la producción francesa, este movimiento terminó ocupando un espacio ornamental más frívolo dentro de la arquitectura, convirtiéndose en un estilo decorativo promovido

por revistas como *Arts et Décoration* y *L'Art décoratif*, ambas fundadas en 1897, así como por la *Revue des Arts décoratifs*, que en la misma época modificó su orientación editorial (Benevolo, 1977).

Como consecuencia de esta evolución, en 1901 se creó la *Société des Artistes Décorateurs* franceses, con el propósito de reivindicar el valor de las artes aplicadas y los derechos de propiedad de sus creadores.

En ese mismo sentido, en 1902 tuvo lugar en Turín una exposición de Artes Decorativas Modernas(02), promovida por la recién fundada Sociedad de Artistas Decorativos. Sin embargo, el Liberty o Art Nouveau aún no se consolidaba como un lenguaje hegemónico, en un clima de entusiasmo y celebración de la modernidad previo a la primera guerra mundial.

Desde sus inicios, como ya mencionamos, el Art Nouveau adoptó como repertorio estético las formas curvas de la naturaleza, reformulando las aspiraciones del medievalismo neogótico(03) de Ruskin con el objetivo de revalorizar las tradiciones locales. Ideológicamente, se apoyó en el romanticismo y el idealismo, lo que generó críticas desde enfoques positivistas y racionalistas, que cuestionaban la falta de normativas y el predominio de la subjetividad y la inspiración artística del autor.

El Art Nouveau, como se ha señalado, adoptó múltiples variaciones locales que respondieron a contextos culturales específicos. La versión austríaca, conocida como *Secesión vienesa*, representó una transición estilística gradual que se distanciaba de los motivos florales, las líneas sinuosas y la exuberancia ornamental característica de otras expresiones del movimiento, como la desarrollada en Bélgica. Esta reinterpretación austera y racional del lenguaje decorativo tuvo una influencia decisiva en la gestación del Art Déco. Entre sus principales exponentes destacan Otto Wagner y Josef Hoffmann, este último autor del emblemático *Palacio Stoclet* y fundador, en 1903, de los *Wiener Werkstätte* (Talleres Vieneses), una asociación de artesanos y diseñadores orientada a la experimentación formal y funcional del nuevo estilo. Dicho colectivo promovió la integración de las artes —pintura, arquitectura, diseño de mobiliario y objetos utilitarios— en una concepción unitaria del arte, anticipando los postulados de la *obra de arte total*. Esta iniciativa vienesa ejerció una influencia notable en la conformación de la *Compagnie des Arts Français*, fundada en 1919, que reunió a André Mare y Louis Süe, dos de los primeros artistas y decoradores franceses

---

(02) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/L%27Exposition_internationale_des_arts_d%C3%A9coratifs_modernes_%C3%A0_Turin_1902_%28IA_gri_33125008510907%29.pdf

(03) El medievalismo de Viollet le Duc se sustenta en una racionalidad de las formas medievales, fundamentalmente es su tectónica.

reconocidos dentro del movimiento Art Déco. La articulación entre tradición artesanal, modernidad estética y funcionalidad industrial que propusieron estos colectivos sentó las bases para una nueva sensibilidad artística en el siglo XX.
Asimismo, la Escuela de Glasgow, exponente de la corriente escocesa del Art Nouveau, también constituyó una fuente de influencia destacada para este movimiento.

El *Deutsche Werkbund*, fundado en 1906 por Hermann Muthesius, adoptó una posición divergente frente a la crítica de la producción en serie. Inspirada en parte por el pensamiento de John Ruskin, esta organización adoptó el lema "De los cojines del sofá al urbanismo", con el objetivo de consolidar un "estilo moderno acorde con nuestro tiempo". En lugar de promover un retorno a la manufactura artesanal, propuso la integración del diseño como componente esencial dentro del proceso industrial para elevar la calidad estética y funcional de los productos fabricados. Kenneth Frampton (1983) sostiene que uno de los integrantes de la asociación, Peter Behrens, tuvo que asumir que la industrialización de Alemania era un fenómeno que no solo tenía que tolerar, sino que debía celebrar con beneplácito "como el resultado conjunto de *Zeitgeist*(04) y *Volksgeist*(05), al que su deber como artista le imponía darle forma" (p. 113), más influenciado por el pensamiento de Riegl que el Semper, es decir, más cercano a las preocupaciones estilísticas que a las técnicas.

El contexto cultural posterior a la guerra favoreció el surgimiento del Art Déco, que se manifestó con mayor claridad en Francia como una respuesta a la creciente disolución de los límites entre las bellas artes y las artes aplicadas, en el marco de la controversia iniciada por el Art Nouveau. Este movimiento incorporó discusiones sobre el uso de nuevos materiales, la industrialización de la construcción y la formulación de una identidad estética nacional. Al mismo tiempo, exaltó el placer hedónico como contracara de la desolación provocada por el conflicto bélico. Su desarrollo buscó revertir la percepción de decadencia artística que se había instalado desde comienzos del siglo XX, evidenciada en el fracaso simbólico de la Exposición Universal de París de 1900. En los Estados Unidos, donde hasta entonces se había eludido la urgencia de consolidar una expresión artística propia, el Art Déco fue acogido con entusiasmo como un lenguaje visual idóneo para proyectar la imagen de una nación moderna, dinámica y próspera.

---

(04) Espíritu del tiempo o de la época. Tesis sostenida por Hegel y Marx en el sentido que cada momento histórico tiene un espíritu que lo caracteriza.

(05) Espíritu del pueblo. La idea del *Volksgeist* fue planteada originalmente en el campo literario por Johann Gottfried von Herder y luego adoptada por el movimiento nacionalista romántico. En este sendero se revalorizan aspectos folklóricos y elementos artísticos de la cultura popular.

Relación con las vanguardias históricas como el Cubismo, Futurismo y Bauhaus.

No debemos confundir la ideología de la *Belle Époque*, concebida como un tiempo de aparente tranquilidad y felicidad, con la de los *Años Locos*, caracterizados por una búsqueda desenfrenada del placer. Del mismo modo, es importante diferenciar *el* Art Nouveau, entendido como una manifestación de la "primavera sagrada", del Art Déco, que simbolizaba una época contradictoria, marcada por una angustia desesperada y, al mismo tiempo, por una fe ciega en el progreso y en utopías centradas en la recuperación del goce (Frampton, 1983).

En el Salón de Otoño de 1910 —auténtico escaparate de las vanguardias artísticas— el Cubismo irrumpió con fuerza, marcando un punto de inflexión en la escena parisina. En esa edición, la producción alemana sobresalió frente a la francesa, lo que provocó una reacción inmediata: el surgimiento de una búsqueda renovada por una identidad artística nacional en Francia.

Dos años más tarde, en el Salón de Otoño de 1912, el clima político se había vuelto más tenso, tanto entre franceses y alemanes como entre defensores de la tradición y partidarios de la modernidad. En este evento se presentó, en la sección de Artes Decorativas, la *Maison Cubiste*, cuya fachada fue concebida por Raymond Duchamp-Villon y su interior por André Mare. El proyecto no solo planteaba una renovación del lenguaje arquitectónico bajo una inspiración pictórica, sino que anticipaba en la decoración interior los rasgos estilísticos del Art Déco, fundamentalmente por la audacia cromática.

No obstante, conviene destacar que, a diferencia de los movimientos *Arts and Crafts* y *Art Nouveau*, cuyo influjo se extendió principalmente a las artes mayores, el *Art Déco* en la pintura y la escultura adoptó una orientación marcadamente decorativa. Sus manifestaciones se tradujeron en bajorrelieves y pequeñas piezas concebidas para embellecer salones o fachadas arquitectónicas. En contraste, su presencia fue más relevante en el ámbito de la industria gráfica, especialmente en afiches publicitarios y portadas de revistas, donde el estilo halló un terreno fértil para desplegar su estética modernista y sofisticada. Asimismo, el diseño de mobiliario, objetos domésticos y equipamiento destinado a renovar los espacios interiores, junto con la creación de joyas, indumentaria y accesorios femeninos, constituyó uno de los principales focos de atención para los artistas y diseñadores que cultivaban esta corriente.

El Art Déco comienza a configurarse también como un lenguaje maquinista, incorporando las innovaciones de la época en sus formas: líneas geométricas y aerodinámicas inspiradas en la aviación moderna, un uso intensivo de la iluminación eléctrica y una fascinación por los rascacielos. Estas influencias se manifestaron en diseños segmentados con bloques cubistas y rectangulares. En cuanto al color, el movimiento se enriqueció con las experiencias del Fauvismo y los Ballets Rusos de Diaghilev, reinventando combinacio-

nes cromáticas y vinculando el color con el dinamismo. Obras como *Sherezade, Carnaval, Pájaro de fuego* y *Los Orientales* envolvieron a la sociedad europea en el hechizo de la "barbarie exquisita" de Diaghilev y los electrizantes decorados de Bakst (Maenz, 1976).
Es por ello que el Art Déco surgió como un punto intermedio entre la renovación abstracta del racionalismo alemán—percibido como demasiado frío, abstracto y despojado—y la vocación decorativa del Art Nouveau. En este sentido, puede considerarse un estilo híbrido que amalgama diversas influencias. Se nutre no solo del Fauvismo, sino también del Constructivismo ruso, el Cubismo, el Futurismo e incluso ciertos aspectos del lenguaje moderno de la escuela Bauhaus.

Asimismo, la exploración de nuevos repertorios decorativos, agotado ya el clasicismo convertido en pastiche historicista, se orientó hacia lenguajes olvidados o desconocidos, impulsados por los avances de la arqueología. Sin embargo, el reconocimiento de culturas exóticas no estuvo exento de un espíritu colonialista. En 1922, Howard Carter descubrió la tumba del faraón Tutankamón, lo que llevó al cine a poblarse de "momias ambulantes" y "maldiciones egipcias". De este modo, los haces de luz, discos solares, escarabajos, papiros, flores de loto y esfinges se transformaron en motivos ornamentales recurrentes, evocando el imaginario simbólico del Antiguo Egipto. Paralelamente, el lapislázuli, el ocre, el beige y el negro se consolidaron como colores predilectos, aportando una paleta cromática sofisticada.
En 1925, el coronel Percy Fawcett había desaparecido en las selvas vírgenes peruanas mientras buscaba la mítica ciudad de El Dorado, y la expedición de rescate también se perdió, alimentando una multiplicidad de leyendas y mitos que inspiraron numerosos folletines y películas de aventuras. En la misma línea, Machu Picchu fue descubierto en 1902 y, en 1911, el explorador estadounidense Hiram Bingham lo dio a conocer al mundo (Cravino, 2023).

La fascinación por el exotismo llevó a la celebración de importantes exposiciones, como la de "Arte indígena de las colonias francesas" en el pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas de París en 1923, y la influyente muestra "Las artes antiguas de América" en 1928. Poco después, la Academia de Bellas Artes de Berlín organizó una exhibición sobre arte precolombino. La revalorización de estos tesoros arqueológicos permitió la incorporación de figuras zigzagueantes, serpientes ondulantes, escalonamientos, palmeras en la decoración de grandes salones de baile, cines, teatros, hoteles y barcos. Es en este punto interesante anticipar el bucle que darán las referencias artísticas de los pueblos originarios americanos, puesto que regresarán a estos mismos países, después de haber sido resignificadas en Europa y Estados Unidos.

En resumen, el Art Déco se distingue morfológicamente por una marcada geometrización, con el uso de recursos formales como trapezoides, facetamientos y zigzags, así como la utilización de colores vibrantes con combinaciones cromáticas audaces. En el plano semántico, recurre a símbolos que evocan la velocidad y el progreso, aunque, paradójicamente, muchos de sus motivos remiten a culturas y estilos del pasado. Su lenguaje visual

combina líneas rectas con curvas aerodinámicas, reflejando el espíritu de modernidad que definió la época.

En cuanto a su materialidad, el Art Déco integró tanto productos elaborados artesanalmente como manufacturados industrialmente. En arquitectura, se emplearon materiales como el hormigón armado, el mármol, el granito y el acero inoxidable, habitualmente pulidos para resaltar el lujo y la sofisticación. En interiores y mobiliario, se privilegiaron acabados en laca, marfil y carey, junto con maderas exóticas como el cebrano, el roble, el nogal y el ébano. También se utilizaron pieles de tiburón (*shagreen*) y de cebra en tapizados, aportando texturas singulares.
Resulta interesante advertir que, mientras la arquitectura del Movimiento Moderno apelaba a la racionalidad, el Art Déco se configuraba como un lenguaje orientado a la sensualidad, confrontando la austeridad funcional de racionalismo con la experiencia estética envolvente del Arte Déco, donde los aspectos morfológicos y texturales de la forma se constituían en vehículo de la seducción y en un estandarte de elegancia.

La Exposición de Artes Decorativas en París (1925)(06) y su impacto inicial

El Art Déco debe su nombre a la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, celebrada en París en 1925. Esta feria, impulsada por la Sociedad de Artistas Decorativos, había sido concebida mucho antes de la guerra y su celebración fue el momento cúlmine del movimiento.
La Exposición de París de 1925 tenía varios objetivos clave: estimular la producción nacional francesa después de la humillación del Salón de Otoño de 1910, enfatizar el papel positivo de la industrialización—considerada esencial para el progreso económico—, consolidar un arte decididamente "moderno", alejado de las tradiciones y del historicismo, y unificar en una misma muestra los productos artesanales, artísticos e industriales.
El éxito de la exposición, ampliamente difundida por la prensa, convirtió al evento en un escenario público de la vida moderna y en una eficaz herramienta de promoción para las industrias del lujo francesas, permitiendo la expansión del Art Déco a nivel global. La feria se desarrolló entre la explanada del complejo *Les Invalides* y las entradas del *Grand Palais* y el *Petit Palais*, abarcando ambas orillas del Sena. Con 15.000 expositores provenientes de unos veinte países, recibió alrededor de quince millones de visitantes durante sus siete meses de duración, con un beneficio neto de aproximadamente 14,7 millones de francos para sus organizadores

La exposición de 1925 contó con pabellones dedicados a diversas regiones de Francia y a varios países europeos, con algunas excepciones. Participaron China, Japón y Turquía, así

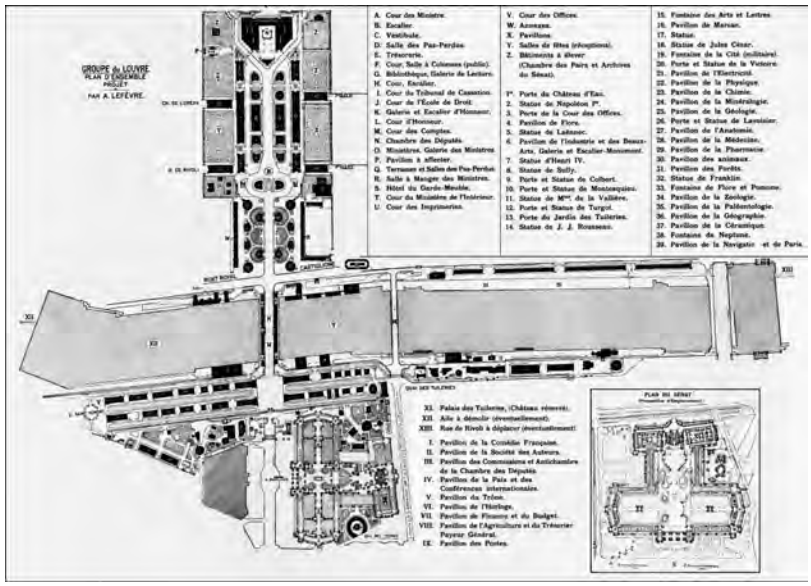
(06) https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1654444/f127.item

como las colonias francesas en África, pero no hubo representación de países latinoamericanos, que acudirían en cambio a la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.(07) Alemania, debido a su papel en la Primera Guerra Mundial, no fue invitada, mientras que Austria y Hungría sí participaron. La Unión Soviética también estuvo presente, a pesar de no contar aún con el reconocimiento oficial de Francia. Estados Unidos, por su parte, decidió no participar, al no entender plenamente el propósito de la invitación.(08)
La ausencia de Alemania en la exposición dejó fuera a importantes movimientos como la Bauhaus y el Deutscher Werkbund. Este último, un año antes, había publicado *Form ohne Ornament* (Forma sin ornamento), donde presentaba productos de superficies lisas y planas, sin elementos decorativos, priorizando la funcionalidad, pero manteniendo el propósito de otorgar calidad formal a todos los productos industriales.

(07) En dicha exposición sevillana, el único pabellón que no utilizaba el estilo neocolonial, era el de Chile, proyecto de Juan Martínez Gutiérrez, profesor de Construcción Decorativa de la Universidad de Santiago, que se acercaba a un lenguaje art déco.

(08) Herbert Hoover, entonces secretario de comercio de los Estados Unidos, señaló que no contaban con arte moderno para mostrar, no obstante, envió observadores. Entre el contingente de emisarios estéticos enviados por Hoover se encontraban importantes figuras del Instituto Americano de Arquitectura, del Museo Metropolitano de Arte y de *The New York Times* quienes quedaron impactados por la exposición. A raíz de ello, para 1926, una versión reducida de la feria francesa, llamada "Colección Selecta de Objetos de la Exposición Internacional de Artes Modernas, Industriales y Decorativas", recorrió numerosas ciudades estadounidenses, como Nueva York, Cleveland, Chicago, Detroit, San Luis, Boston, Minneapolis y Filadelfia.

Figura 1.
Exposición de Artes Decorativas en París. Plano general



Nota. Imagen obtenida de https://www.ribapix.com/site-plan-of-the-exposition-internationale-des-arts-decoratifs-et-industriels-modernes-paris-1925_riba69447

Entre los pabellones extranjeros más destacados se encontraban el pabellón belga de Victor Horta, el sueco diseñado por Carl Bergsten, el italiano de Armando Brasini, el polaco de Joseph Czajkowski, el holandés de Jan Frederik Staal, el británico de John Murray Easton y Howard Robertson, y el japonés concebido por Shichigoro Yamada e Iwakichi Miyamoto. La mayoría de estos pabellones exhibían una ornamentación profusa, incorporando motivos que según los autores eran representativos de la identidad nacional de cada país. A pesar del éxito del evento, no dejó ningún legado arquitectónico permanente.

Dentro de las generalidades de la exposición hubo dos pabellones notablemente distintos. El Pabellón Soviético de Konstantin Melnikov constituye una síntesis ejemplar del constructivismo ruso, articulado mediante una composición espacial basada en la intersección de planos ortogonales y oblicuos. Esta estrategia geométrica genera una configuración angular de gran expresividad formal, en la que se integran materiales como la madera y el vidrio para enfatizar la tensión estructural del conjunto. El interior, brutalmente desprovisto de todo ornamento, da cuenta de la austeridad obrera. El pabellón *L'Esprit Nouveau*, concebido bajo la dirección de Amédée Ozenfant y Le Corbusier, se erigía como una provocación frente al lenguaje decorativo predominante en la exposición. Su estructu-

ra metálica se complementa con paneles "Solomite" —compuestos por paja comprimida, reforzada con alambre de hierro y recubierta con cemento— que simulaban el acabado del hormigón armado. Amplios paños vidriados reforzaban la transparencia y apertura visual del conjunto. Carente de ornamentación, el espacio interior se caracterizaba por su ascetismo: muros lisos con algún acento de color, que funcionaban como soporte neutro para una cuidada selección de obras cubistas, que desmentían el sentido de la obra de arte total del Art Déco. La radicalidad conceptual del diseño generó tal incomodidad entre los organizadores que se intentó cercar el pabellón para ocultarlo, aunque finalmente la medida fue desestimada, obteniendo Le Corbusier la fama proporcionada por el escándalo.

Además de estos controvertidos diseños, otros pabellones obtuvieron un gran reconocimiento. Entre ellos, el Pabellón de Turismo de Robert Mallet-Stevens, el Teatro de Auguste Perret y el *Hôtel du Collectionneur*, que sirvió como escaparate del exquisito mobiliario de Émile-Jacques Ruhlmann.

Figura 2.
Exposición de Artes Decorativas en París. Vista



Nota. Imagen obtenida de https://art-histoire-litterature.over-blog.com/2015/01/1925-l-exposition-internationale-des-arts-decoratifs-et-industriels-modernes-i.html

La exposición también presentó estratégicamente grandes almacenes como *Grands Magasins du Louvre, Galeries Lafayette*, *Le Bon Marché*, y *Printemps*. No eran simples tiendas; se transformaron en verdaderos "templos del deseo y el consumo", dirigidos directamente a la floreciente clase media. Como explica Christopher Green (2000) en *Arte en Francia, 1900-1940*, los pabellones atrajeron a "las clases medias-bajas [que vivían] en versiones reducidas de las cómodas viviendas de la burguesía adinerada. Fue su suntuoso atractivo para este tipo de emulación social lo que convirtió la Exposición de 1925 en un éxito tanto popular como de élite" (p. 8).

En este sentido, Mañero Rodicio (2008) afirma que Francia tenía un arraigado prestigio como la cuna del "bon goût", de tal manera que su posicionamiento respecto a las artes decorativas resultaba, prácticamente, un asunto de estado. Es por ello que la organización de la exposición del 1925 quedó en manos del Ministerio de Industria y Comercio, aupado por industriales, artesanos y artistas, quienes debían en conjunto enfrentarse a la innovadora producción alemana de entreguerra.

Figura 3.
Jan and Joël Martel, Arboles de Hormigón. Modelos vistiendo diseños de Sonia Delaunay



Nota. Imagen obtenida de Queensland Art Gallery

Parte de esta prédica encierra otra cuestión: si el arte debía permanecer restringido a círculos privilegiados o si, por el contrario, debía democratizarse y expandirse hacia los sectores populares, tal como proponían el Deutsche Werkbund y la Bauhaus. Le Corbusier afirmaba en 1923 que "El arte de nuestra época está en su lugar cuando se dirige a las élites, el arte no es cosa popular..." (citado por Benévolo, 1977, p. 541). De manera tal, que lo que se debía hacer, siguiendo a Le Corbusier, era, fundamentalmente, instaurar un canal de comunicación con la alta sociedad ilustrada, quien, portadora de una nueva moralidad bajo el sueño moderno de la razón, sería la encargada de transmitírselo a las masas.
Sin embargo, Henri Clouzot (1924), conservador de museo, es parcialmente escéptico y concluye que:
Ni las exposiciones de arte decorativo, ni los artículos de revista, ni las conferencias lograron modificar el gusto del público. Algunos mecenas y artistas amueblaban en el art Nouveau. La masa de los compradores permanecía refractaria. Han sido necesarios los pintores de vanguardia, los decoradores de los ballets rusos para rejuvenecer nuestra visión, para limpiar los ojos que no veían el mundo sino a través de los museos. Teníamos alma de anticuarios. El amor por el color nos ha reeducado. Otra circunstancia ha favorecido la eclosión del nuevo gusto: Es la difusión del automóvil, el despertar de nuestra sensibilidad a la belleza desnuda de la máquina, maravilla de velocidad, de resistencia, de noble proporción (p. 108).

A pesar de estas controversias, la influencia del Art Déco se extendió mundialmente, y muchos arquitectos ya reconocidos, en determinadas obras, sumaron elementos característicos de este estilo. Auguste Perret lo manifestó en la Iglesia de Nuestra Señora de Raincy y en la torre de Grenoble; Frank Lloyd Wright en el Hotel Imperial de Tokio y los Midway Gardens; y Peter Behrens en los interiores de la administración técnica de la antigua Hoechst AG.

Situación política, económica y social en los años 20 y 30.

La tragedia causada por la Primera Guerra Mundial representó una ruptura profunda en la visión optimista del progreso que había caracterizado a la *Belle Époque*. La contienda puso fin a ese período de esplendor y confianza en el futuro, clausurando también la experiencia estética del *Art Nouveau* y debilitando el impulso de corrientes pictóricas como el impresionismo, el postimpresionismo y el simbolismo. La reacción artística y filosófica ante la guerra generó un profundo cambio cultural y la sociedad adoptó dos posibles posicionamientos:

Por un lado, los escépticos, aquellos que desconfiaron de las ensoñaciones publicitadas y buscaron refugio en la razón —como lo hicieran en la época de Descartes—, dieron origen a movimientos que desafiaron las convenciones. De su impulso surgió, en un primer momento, el dadaísmo: una celebración de la sinrazón como respuesta a la lógica devastadora

de la guerra. También emergió la pintura no figurativa, con los neoplasticistas y constructivistas, que buscaron en la abstracción una nueva forma de orden. Paradojalmente, estos escépticos se transformarían luego en utopistas revolucionarios, canalizando su lógica racional en el Funcionalismo arquitectónico, con la esperanza de rediseñar el mundo desde sus cimientos.

Por otro lado, los hedonistas emprendieron la búsqueda de nuevos paraísos estéticos. Reencauzaron el espíritu del Art Nouveau, desplazando sus formas orgánicas hacia geometrías estilizadas, e incorporaron motivos de lenguajes imperiales exóticos —egipcio, azteca, maya, asirio e hindú—. De esta síntesis ecléctica nació el Art Déco, una estética que celebraba el lujo, la modernidad y el cosmopolitismo.
Es sugestivo notar cómo estos posicionamientos, aunque opuestos en sus argumentos, ofrecieron respuestas complementarias ante una misma realidad histórica: el colapso de las certezas, y la necesidad imperiosa de imaginar nuevas formas de concebir la realidad.

La denominación de "felices años veinte" o de "años locos" (*années folles* en francés, *roaring twenties* en inglés y *goldene zwanziger Jahre* en alemán,) alude a un período de prosperidad que experimentaron numerosas naciones de Europa y América, en el marco de una fase expansiva del ciclo económico capitalista. Este auge benefició principalmente a ciertos sectores sociales, impulsando un crecimiento económico sin precedentes que, sin embargo, generó una burbuja especulativa. A pesar de cierto dinamismo financiero, las profundas desigualdades sociales persistieron. Esta bonanza llegaría abruptamente a su fin el 24 de octubre de 1929, jornada conocida como el Jueves Negro, que marcaría el inicio de la Gran Depresión.

Afirma Marcelo Cohen (2002, 2022), al describir el clima de aquella época:
Pasión y aplicación dominaban el clima. Eran los Años Locos, era la Revolución y la Idea avasallante, y eran la penuria, la morbidez y la farra. La humanidad sólo podía regenerarse en el arte, porque el arte sabía usar los materiales para destruir más atinadamente que los cañones y construir mejor. 1922. En la humillada Alemania hacía falta una carretilla para cargar el dinero de un sueldo. Las consecuencias económicas de la paz irritaron a muchos, porque Keynes decía que la inflación podría alentar el desarrollo. Lejos, en Chicago, King Oliver incorporó a la Creole Jazz Band la trompeta flamígera de Louis Armstrong y empezó el baile. Publicada la épica de una generación de chicas pizpiretas y galanes torturados —Cuentos de la era del jazz—, Scott Fitzgerald marchó a emborracharse a París. Ahí ya estaban Hemingway aprendiendo el arte de la elipsis en los cuentos de Maupassant y Louis Aragon trasladando a la novela el collage de visiones urbanas inventado por Picasso y Braque. Todos se cruzaban en París: Stravinsky, Diaghilev, las inquilinas del burdel Le Sphinx, Gide, Cocteau, Gertrude Stein, Picasso, Pound y Josephine Baker. André Bretón, empeñado en transfigurar la vida por el azar objetivo, propuso un congreso nacional para la regulación del arte moderno

La inserción de las economías latinoamericanas en el mercado capitalista internacional

fortaleció la producción primario-exportadora, al servicio de la demanda externa. Tulio Halperin Donghi (2005) afirma que esta especialización económica, no fue una decisión autónoma de cada una de las naciones, sino fue el resultado de acomodamientos e imposiciones, lo que supuso un freno significativo para las aspiraciones de desarrollo independiente en la región.

El crecimiento de la producción industrializada, los avances tecnológicos y el auge de la publicidad durante las primeras décadas del siglo XX dieron lugar a una incipiente cultura de consumo que transformó los hábitos sociales, especialmente entre los sectores medios urbanos. Este fenómeno, estrechamente vinculado al modelo de modernización periférica adoptado por América Latina, como ya hemos mencionado, se sostenía en una creciente dependencia del mercado internacional y en la exportación de materias primas. Fue por ello que la crisis bursátil de 1929 puso en evidencia la fragilidad estructural de dicho modelo: la brusca caída de los precios de los productos primarios, la contracción de la inversión extranjera y el encarecimiento de las importaciones desencadenaron un colapso económico generalizado, que derivó en una debilidad institucional y en una marcada inestabilidad política en toda América Latina.

Este escenario propició el surgimiento de regímenes autoritarios, el fortalecimiento de movimientos nacionalistas y la emergencia de sublevaciones populares. En palabras de Tulio Halperin Donghi (2005), América Latina ingresó en una etapa de modernización problemática, caracterizada por la tensión entre tradición y modernidad, entre dependencia externa y aspiraciones de autonomía, que se expresó en nuevas formas de organización política y en una creciente conflictividad social.

Aunque Gran Bretaña se contó entre las potencias vencedoras de la Primera Guerra Mundial, debió afrontar severos desafíos estructurales que marcaron el comienzo de su declive como poder hegemónico global. El conflicto dejó como saldo un aumento exponencial de la deuda pública, una contracción significativa del comercio exterior y un alza sostenida del desempleo, factores que erosionaron su capacidad de influencia en el sistema internacional.

Este debilitamiento favoreció el ascenso de Estados Unidos como nuevo líder del orden mundial, especialmente en América Latina, donde comenzó a consolidar su papel como potencia tutelar. La emergencia estadounidense como potencia se inscribe en un proceso más amplio de reconfiguración geopolítica que señala el ocaso del orden liberal decimonónico. Como advierte Eric Hobsbawm (1999), este período forma parte de "la era de las catástrofes", caracterizada por la intensificación de las tensiones entre capitalismo, imperialismo y nacionalismo, que transformaron radicalmente las estructuras del sistema internacional.

En el plano hemisférico, este proceso coincidió con la expansión de la Doctrina Monroe, sintetizada en la consigna "América para los americanos", que establecía que cualquier

intervención europea en los asuntos latinoamericanos sería considerada una amenaza directa a la seguridad de Estados Unidos. El Corolario Roosevelt de 1904 profundizó esta doctrina al legitimar la intervención estadounidense en los asuntos internos de los países latinoamericanos ante "flagrantes faltas" que pudieran "desestabilizar la sociedad civilizada", una formulación ambigua que habilitó una amplia gama de acciones militares.
Así, en paralelo con la retirada gradual de Gran Bretaña del continente, Estados Unidos desplegó su poder militar en diversos conflictos políticos: Panamá (1903), Cuba (1906–1909), Nicaragua (1909–1910, 1912–1925, 1926–1933), Haití (1915–1934) y República Dominicana (1916– 1924). Estas intervenciones consolidaron su influencia regional bajo el paradigma del intervencionismo, articulando una política exterior que combinaba expansión geoestratégica, tutela institucional y control económico sobre América Latina.

Durante la década del 30, América Latina atravesó profundos procesos de transformación política, impulsados por los efectos devastadores de la crisis de 1929. En Argentina, el colapso económico derivó en el golpe militar de 1930, caracterizado por un retroceso en las formas de gobierno democrático, una política conservadora y autoritaria. En contraste, Chile logró desplazar al dictador Carlos Ibáñez (1927–1931) y realizó un giro hacia la izquierda, instaurando brevemente una república socialista bajo el liderazgo del coronel Marmaduke Grove. En Brasil, la crisis provocó el derrumbe de la Primera República y allanó el camino para el ascenso de Getulio Vargas, figura emblemática del nacionalismo y el populismo latinoamericano. Perú también se inclinó por un gobierno de izquierda que fue encabezado por Víctor Raúl Haya de la Torre, fundador de la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA), quien propuso una alternativa antiimperialista y latinoamericanista. Colombia rompió la larga hegemonía conservadora al acceder al poder del Partido Liberal. Ecuador también sufrió una etapa de inestabilidad política con doce gobiernos en el período de menos de una década entre 1929 y 1938, en medio de una profunda crisis económica causada por la caída del precio del cacao, su principal producto de exportación. En México, Lázaro Cárdenas llegó a la presidencia en 1934 e inició un proceso de profundas reformas sociales y económicas, dando lugar a un modelo de Estado fuerte y nacionalista. Finalmente, en Cuba, la Gran Depresión y el rechazo a la dictadura de Gerardo Machado desencadenaron la Revolución del 30, que sentó las bases para la Constitución de 1940 y, décadas más tarde, para la Revolución de 1959.

Casi al mismo tiempo, a comienzos del siglo XX, surge en América Latina una corriente intelectual y cultural. conocida como "Arielismo", inspirada en el ensayo *Ariel* del uruguayo José Enrique Rodó. Este posicionamiento se caracteriza por la defensa de los valores espirituales, éticos y estéticos de la tradición latina frente al avance del utilitarismo y el materialismo propios de la sociedad moderna norteamericana, percibida como imperialista. El Arielismo no solo reivindica una identidad latinoamericana particularizada, sino que concibe a la misma como una síntesis entre la herencia europea y las tradiciones indígenas y afrodescendientes frente a la voluntad hegemónica de los Estados Unidos. En este contexto, se entrecruzan el nacionalismo político y las reafirmaciones culturales, dando lugar a una convergencia simbólica entre el Arielismo y el Art Déco, ambos entendidos

como expresiones de una modernidad que aspira a conciliar progreso, identidad y vocación civilizatoria.

El Art Déco contó con dos tipos de receptores que se corresponden con dos períodos históricos claramente diferenciables, cada uno con su propio centro de emisión: el primero, en los años veinte, con Francia como polo cultural y estético; el segundo, en la década del treinta, con Estados Unidos como epicentro de producción y difusión.

En su fase inicial, el Art Déco se había consolidado como un estilo refinado y opulento, asociado a la élite emergente, cuyo esplendor se hizo más evidente hasta la crisis económica. Posteriormente, se popularizó, sustituyendo materiales como el mármol y el granito por revestimientos pintados, y el marfil por la baquelita. Hacia mediados de la década de 1930, surgió el *streamline moderne*, también denominado estilo aerodinámico, caracterizado por el empleo de formas curvas, líneas horizontales prolongadas y, en algunos casos, elementos náuticos como barandas y ventanillas. Asimismo, el Art Déco incorporó principios del Futurismo, que exaltaba la velocidad, reinterpretando tanto el Expresionismo alemán de Erich Mendelsohn como ciertas propuestas racionalistas de la Bauhaus. Un ejemplo representativo de esta fusión estilística es la Ciudad Blanca de Tel Aviv, que se sitúa en un punto intermedio entre el lenguaje Art Déco y el racionalismo.

Ahora bien, el Art Déco no se presentó como un estilo disruptivo ni revolucionario, sino más bien la expresión rebelde de una época de transición. Es por ello que, a pesar de dialogar con algunas vanguardias históricas (Bürger, 2000) no puede considerarse como una vanguardia. Resulta por ello que "mantiene pautas compositivas del Academicismo, como la simetría axial y la estructuración tripartita del edificio (basamento, cuerpo principal y remate escalonado) (Gutiérrez, 2005, p. 117).
En dicho contexto, las tensiones entre los denominados "modernos" y "modernistas" adquirieron una relevancia no menor. Los primeros, profundamente inmersos en la vivencia de la modernidad, aspiraban a la formulación de un lenguaje estético unificado, funcional y racional, orientado hacia la configuración de espacios interiores austeros y despojados, concebidos como modelo moral para la vivienda obrera. En contraste, los modernistas —cuya heterogeneidad abarcaba corrientes como el futurismo y el Art Nouveau— adoptaron una postura más proclive a la sensualidad y a la exuberancia formal, legitimando la ostentación y el exceso decorativo como expresiones válidas de la sensibilidad moderna. La raíz del conflicto era de orden ideológico. El Art Déco, como otros modernismos, se nutría de características locales en una época de creciente nacionalismo, lo cual hacía que este estilo de carácter global no constituye paradójicamente un lenguaje homogéneo internacional, como sí pretendía el Movimiento Moderno. No obstante, mientras que el Art Déco celebraba el ingenio o la inspiración en una continuidad romántica con el Art Nouveau, ciertos neomedievalismos y exotismos, el Estilo Internacional compartía con la arquitectura academicista –a la cual supuestamente venía a confrontar- la racionalización. En la ausencia de reglas y en la celebración de la espontaneidad, la variedad y la intuición, está la clave del éxito del Art Déco: su posibilidad particular de apropiación regional. Asimismo,

el Art Déco fue una consecuencia de la sociedad de consumo que era celebrada y exhibida, mientras que la arquitectura moderna impulsaba un orden moral austero.

Durante los años veinte —las célebres *années folles*—, fue un sector de la clase alta quien adoptó y propagó un nuevo gusto marcado por el exotismo, la sofisticación y el placer hedónico. Este grupo, conformado por una burguesía industrial en ascenso y nuevos ricos, se convirtió en consumidor de objetos de lujo elaborados artesanalmente con materiales raros y costosos, como marfil, ébano, cristal tallado o lacas orientales.

En cambio, durante los años treinta, el Art Déco se democratiza: una clase media y media-baja accede a objetos producidos industrialmente con materiales económicos como yeso, loza, metal esmaltado o bakelita. Esta transformación da lugar a dos tendencias diferenciadas: por un lado, una estética snob que reproduce jerarquías sociales a través de la imitación de estilos elitistas; por otro, una versión más accesible del Art Déco que se difunde bajo la lógica de la intersección entre confort y ornamento, ampliando su alcance y funcionalidad en la vida cotidiana.

Dice Jorge Ramos (2004) que en esta última época:

> …se impuso la línea más comercial que impulsaría la inflación ornamental, una serie de clisés pegadizos y la internacionalización del estilo. Es entonces cuando fue ganando terreno en EE.UU., implantándose con gran fuerza en Hollywood (asiento de la industria cinematográfica y del espectáculo en general), en Miami (sitio romántico de diversión y descanso, muy de moda en los treinta y los cuarenta), y en Nueva York (que comienza a competir con París en la producción y reproducción de los nuevos códigos estéticos). En ese país, el Déco reformuló su identidad e influyó en gran medida sobre el desarrollo latinoamericano del movimiento. A la vez que rescataba elementos de la arquitectura precortesiana de Mesoamérica –por lo que se lo conoció también como Zig-zag Moderne– inspiraba desde el Old Miami Beach a la arquitectura déco caribeña (p. 72).

Las élites permitieron el consumo masivo de productos que imitaban objetos de lujo, ya que el carácter de falsificación era claramente perceptible. Esta condición se evidenciaba en fallas respecto a la calidad de la pieza original y en la exageración de ciertos rasgos estilísticos en la copia, que distorsionaban el modelo. Tal desajuste conduce directamente al fenómeno del kitsch. Umberto Eco (1984) lo define como "una forma de mentira artística" (p. 84): un objeto de consumo accesible que evade los desafíos intelectuales que plantea el arte de vanguardia. En esta misma línea, Alain Lesieutre (1974) observa que, en los productos industrializados fabricados en serie, el Art Decó intentó —de manera engañosa— generar una apariencia de "exclusividad", cayendo inevitablemente en el territorio del kitsch.

Asimismo, en los años treinta, en medio de la crisis económica, el Art Déco aspiraba a generar un efecto edulcorado y evasivo, en contraste con otros estilos como el academicismo, destinado a los sectores de la alta burguesía tradicional, y la arquitectura moderna, dirigida inicialmente a una minoría intelectual. En este contexto, los sectores medios de la sociedad demandaron —y obtuvieron— un doble discurso como mecanismo de respuesta frente a un contexto incierto. Por un lado, se promovió la construcción de un universo fantástico, inalcanzable en términos reales pero accesible simbólicamente a través de medios como el cine —con la sofisticación de las divas platinadas, y las narrativas futuristas de *Metropolis* o *Flash Gordon*—, la presencia de la radio y las revistas femeninas. Este imaginario configura lo que puede denominarse el discurso de la anestesia: una evasión estética que ofrece consuelo frente a los conflictos sociales. Por otro lado, se exaltó el progreso y el poderío científico-tecnológico mediante una arquitectura que celebraba lo grandioso y lo monumental, con equipamientos interiores de diseño aerodinámico, dando lugar al discurso de la seducción, que hace propio la promesa de modernidad.

Expansión internacional en arquitectura, diseño, moda y cine.

Oportunamente destacamos (Cravino, 2023) como, entre 1920 y 1930, la sociedad experimentó una profunda transformación impulsada por una revolución científico-tecnológica y artística, que redefinió los medios de producción y transporte, así como la filosofía, la literatura, las artes plásticas, la arquitectura y el cine. Marcelo Cohen (2002, 2022) se interroga sobre esta singular convergencia: "Érase la belle époque en la París bohemia y la hiperinflación en Alemania: la humanidad sólo podía reinventarse en el arte. ¿Qué hizo que los mayores creadores del siglo XX coincidieran en este calendario?" Sus palabras sugieren el poder del arte como refugio ante las tensiones políticas y económicas.

La renovación cultural, presente en todos los ámbitos, adoptó rápidamente la estética del Art Déco. Las revistas francesas de moda y decoración, como *Vanity Fair*, *Vogue*, *Gazette du Bon Ton*, *Feuillets d'Art* y *Art et Décoration*, contribuyeron a la difusión de este estilo mediante ilustraciones de gran refinamiento. Asimismo, empresas internacionales de decoración como Maple, junto con los dirigibles y transatlánticos de la época, exhibieron interiores lujosos que aparecían en publicaciones especializadas.

En este contexto de cambio vertiginoso, distintos ámbitos culturales se interrelacionaron y se influenciaron mutuamente. La arquitectura, la moda y el cine no fueron la excepción. En un esfuerzo por renovar los códigos estéticos vigentes, el imaginario del espectador-arquitecto, quien también era creador de formas, se nutrió de espectáculos teatrales y

cinematográficos de manera implícita[09]. Jacques Derrida (2001) establece una similitud entre el análisis psicoanalítico y el cinematográfico, señalando que la "individualización y fascinación" son tópicos comunes a ambas disciplinas.De acuerdo con Dubois (2000) el cine es una máquina que conjuga percepción y pensamientos, provoca emociones, lleva a la reflexión, teniendo un enorme y fantástico poder sobre la imaginación del espectador.

Charles Peirce introduce el concepto de semiosis infinita, según el cual todo signo remite a otro signo, que a su vez se refiere a otro, en un proceso de significación perpetuo y abierto. Gilles Deleuze retoma esta idea en el ámbito cinematográfico, donde cada imagen convoca otras, y toda imagen se proyecta sobre el fondo latente de otras imágenes posibles. En este entramado, arquitectura y cine entablan un vínculo dialógico: la arquitectura es citada por el cine, el cine la interpreta y, en respuesta, la arquitectura busca materializarse en el mundo concreto. El cine, por su parte, no solo representa lo que es, sino que también imagina lo que podría ser, siendo el lugar para las fantasías y especulaciones estéticas.
Durante las décadas de 1920 y 1930, las producciones cinematográficas exhibieron una modernidad sin reservas, una transformación que se reflejó rápidamente en la indumentaria, aunque tardó en consolidarse en la arquitectura, cuya enseñanza permanecía arraigada en los cánones academicistas del siglo XIX. No es casual que, en su primera conferencia en Buenos Aires, Le Corbusier proclamara la necesidad de "liberarse de todo espíritu académico". [10]

Ejemplos de esta interacción entre cine y arquitectura pueden observarse en diversas películas de la época. El director de arte de la Metro Goldwyn Mayer, Cedric Gibbons, dejaría su preferencia Art Déco en las películas en que intervenía como en *Our Dancing Daughters* (1928), *The Single Standard* (1929), *Our Blushing Brides* (1930), *Esta edad moderna* (1931), *Flying High* (1931) y *Gran Hotel* (1932).En *Madam Satan* (1930), de Cecil B. DeMille, se celebra una fiesta en un gran salón ubicado en un dirigible, mientras que en *La Máscara de Fu Manchú* (1932), el protagonista exhibe un conjunto de armas y artilugios destinados a la destrucción de la civilización occidental, fusionando ciencia y brujería. En *Volando a Río* (1933), las acrobacias áreas realizadas sobre las alas de los aviones enfatizan el contexto de renovación tecnológica, y la serie de películas de la década de 1930 sobre *Flash Gordon* plantea desde una estética futurista un universo alternativo caracterizado por naves estelares y viajes espaciales.
Son muchas las películas que impulsaron la renovación de los modos tradicionales de

---

(09) Por ejemplo, el arquitecto argentino Alejandro Virasoro sólo reconoce como influencia los Ballet Rusos de Diagilev, cuya gira latinoamericana ocurrió en 1913, el mismo año en que aquel que se recibiera.

(10) Ver "Le Corbusier en Buenos Aires, 1929", separata Nº 107 del *Boletín informativa de la Sociedad Central de Arquitectos*, Buenos Aires

actuar y habitar. *Our Dancing Daughters*(11) (1928) presenta a tres jóvenes audaces y desenvueltas -las emblemáticas flappers- que compiten por conquistar a un millonario en una escenografía marcada por la estética Art Déco. *Grand Hotel* (1932) cruza las historias de personajes arquetípicos -el millonario arruinado, la cazafortunas, la diva caprichosa y el moribundo que intenta disfrutar de sus últimos días- en un ambiente donde el verdadero protagonista de la película es el hotel. El fotograma inicial, que muestra el espacio central circular rodeado por los corredores de las habitaciones, expresa una sensación de sofisticación y modernidad, enfatizada por el elegante mobiliario y el equipamiento lujoso. Otro ejemplo que expresa esnobismo Art Déco es *Sombrero de Copa* (1935), película filmada durante la Gran Depresión, cuando el refinamiento y el romanticismo cinematográfico ofrecían cierto escapismo a las tragedias de la vida cotidiana(12).

Las flappers representaron una subcultura de jóvenes occidentales en la década de 1920. Se distinguían por su estilo audaz: faldas a la rodilla, vestidos sueltos que prescindían de los incómodos corsés del pasado, cabello corto, maquillaje llamativo y hábitos considerados transgresores, como el consumo de alcohol y tabaco. Además, escuchaban jazz y desafiaban abiertamente los códigos de conducta tradicionales. Dos mujeres emblemáticas encarnaron la estética Art Déco: la sensual Josephine Baker y la lánguida Tamara de Lempicka.

En relación con la arquitectura, Umberto Eco (1986) señala que su "discurso" —en sintonía con el del cine y la indumentaria— posee una vocación persuasiva: nos convence, nos seduce, nos invita a habitar el mundo de una determinada manera. Su carácter *psicagógico* implica una imposición sutil de las intenciones del arquitecto, una "suave violencia" que se disfruta incluso con desatención. La arquitectura, así entendida, no solo se ocupa de configurar el espacio físico, sino que también modela mentalidades.

Las formas escalonadas de los templos mayas y aztecas, por ejemplo, reaparecen en los cielorrasos y muros de películas como *Our Dancing Daughters* (1928), y se replican en los interiores de numerosos edificios de estilo Art Déco. Las composiciones de círculos concéntricos y espirales, presentes en ciertos films, también se encuentran en fachadas e interiores de cines de Buenos Aires. Esta estética se caracteriza por el uso de bajos y

---

(11) Estrenada en Argentina el año siguiente como *Hijas que bailan* y destacada como uno de los hechos que ocurrían en Buenos Aires en el momento de la visita de Le Corbusier. Carlos Coire, que tenía en aquel entonces 15 años, autor de la separata de la "Le Corbusier en Buenos Aires, 1929", tal vez fue conmovido por la imagen de un joven Joan Crawford. En esa misma publicación Eduardo Sacriste sostiene que "en ese momento estábamos bajo influencia de la exposición 1925 Art Déco" y atribuye -erróneamente- la autoría de los árboles de hormigón a Mallet Stevens.

(12) Un homenaje a esto es la *Rosa Púrpura del Cairo* de Woody Allen.

altorrelieves decorativos, muebles de contundente geometría, ornamentos que evocan la velocidad y lo "moderno" —como el grabado de un avión junto al ascensor en *Grand Hotel* (1932)— y una sofisticación interior que remite necesariamente a lo aerodinámico. Cine y arquitectura, entonces, compiten por representar el porvenir, compartiendo los mismos códigos visuales y estructura simbólica.

Ahora bien, Jean Baudrillard (1978) advierte que con la modernidad se inaugura la era de la simulación: lo real cede su lugar a los signos de lo real. En consecuencia, lo moderno no debía limitarse a un nuevo diseño, sino que debía expresar el sentido de lo novedoso. Beatriz Sarlo (1988) define este proceso en la Argentina como una "modernidad periférica", una modernidad construida desde las apariencias, desde un imaginario que consagra "lo nuevo" como valor hegemónico. En ese contexto, quizás como nunca antes, una generación entera sintió la necesidad de diferenciarse de las anteriores. El quiebre se convirtió en compromiso: el impulso de constituir una vanguardia o, al menos, la rebeldía de experimentar lo distinto. Muchos, entonces, con este objetivo, se lanzaron a reinventar el mundo. El Art Déco, hacia fines de los años veinte y comienzos de los treinta, se consolidó como una de las formas privilegiadas de expresión de esa modernidad. Al observar hoy aquellos films que ya superan los setenta años, no podemos evitar reflexionar sobre ese pasado en el que el futuro parecía estar al alcance de la mano.

Recepción Del Estilo En La Historiografía De La Arquitectura

Una pregunta que se formulaba Jorge Ramos (1992) fue la siguiente: ¿Por qué el Art Déco, como movimiento estilístico, no aparece contemplado en la historiografía de la arquitectura y el diseño del siglo XX desarrollada por autores como Nikolaus Pevsner, Sigfried Giedion, Carlo Giulio Argan, Bruno Zevi o Leonardo Benévolo?

Su respuesta a tal interrogante fue que la "conciencia crítica de la vanguardia cultural europea" impugnó al Art Déco porque había quebrado "la barrera existente entre el sistema del arte culto y los sistemas de las artes folk, popular urbano, industrial y ornamental, cosa que no se le perdonó jamás desde el campo intelectual" (pp. 15-16).

Intentaremos, pues, señalar algunos de los posibles motivos de tal omisión (Cravino 2023): La exclusión del Art Déco en la narrativa historiográfica oficial respondió a un enfoque hegemónico que promovía una visión lineal de la evolución de la arquitectura moderna, rechazando cualquier manifestación que no se ajustara a ese relato. La condena del ornamento -acentuada por los influyentes escritos de Adolf Loos (1972) publicados en 1913- consolidó esta marginación, dado que el Art Déco se distinguía por su énfasis decorativo y su carácter ecléctico. No obstante, en las últimas décadas se ha producido un renovado interés por esta corriente, especialmente en el ámbito del patrimonio y la conservación arquitectónica y se ha comenzado a reconocer su impacto cultural y su papel en la transición hacia la modernidad.

El Movimiento Moderno en arquitectura se concebía como la culminación definitiva de todos los lenguajes precedentes, descalificados como meros "estilos". En este sentido, lo

"moderno" se presentaba como un concepto eternamente vigente, insuperado e insuperable. El Racionalismo, otra de las denominaciones asignadas al Movimiento Moderno, pretendía surgir —según Paolo Portoghesi (1981)— de un proceso analítico depurado de toda influencia histórica. Sin embargo, esta idea resulta en sí misma contradictoria: una "superación de la evolución histórica por fuera de la Historia", que excluía cualquier posible fenómeno de transición. Durante su período considerado "heroico", el Movimiento Moderno, en oposición al clasicismo consagrado, requería la presencia de un conjunto de "maestros" paradigmáticos -calificados como "pioneros"- que formulaban e imponían un discurso supuestamente racional, que incluían tanto las opciones más abstractas como las orgánicas (Scalvini, Sandri, 1984; Tournikiotis, 2001) con el objeto de transformar radicalmente la sociedad a partir de la arquitectura. A diferencia de las vanguardias, el Art Déco —en la mayor parte de su producción— fue fruto del trabajo de arquitectos carentes de una postura ideológica o épica, así como de artesanos anónimos. La noción de experimentalismo, formulada por Manfredo Tafuri, permite establecer un contraste con la concepción tradicional de vanguardia. Según Tafuri (1997), las vanguardias "son siempre afirmativas, absolutistas, totalitarias. Pretenden construir perentoriamente un contexto nuevo e inédito, dando por descontado que su revolución lingüística no comporta, sino que «realiza» un cambio social y moral" (p. 187). Además, el autor sostiene que "las vanguardias, por definición, se exhiben sin red; el naufragio lo consideran y aceptan desde el principio, no sólo como peligro sino como ineludible destino, por otra parte, escogido libremente" (p. 189). En cambio, el experimentalismo adopta una lógica distinta, caracterizada por la tendencia a "descomponer, recomponer, contradecir, desmontar, llevar a la exasperación sintaxis y lenguajes aceptados como tales" (p. 187). Aunque sus innovaciones pueden proyectarse con audacia hacia lo desconocido, su punto de partida permanece firmemente anclado en la realidad concreta. Cabe recordar que, para Bürger (2000), la vanguardia no solo cuestiona el arte, sino también la estructura social que lo sustenta, proponiendo una autocrítica radical de la institución del arte en su conjunto.

Por consiguiente, mientras que las vanguardias aspiran a ser revolucionarias, los experimentalismos se manifiestan como formas de rebeldía. En este sentido, para Tafuri, el experimentalismo constituye una "crítica en acto". Más que generar un lenguaje completamente nuevo, el experimentalismo —estrechamente vinculado al eclecticismo— promueve la renovación y reconfiguración de lenguajes existentes. Desde esta perspectiva, el Art Déco puede entenderse como una forma de experimentalismo en un doble sentido: como ensayo formal y como experiencia estética vinculada al consumo. Tafuri (1997) identifica diversas modalidades de la experimentación, todas ellas presentes en el Art Déco:

- Acentuación de un tema dado;
- Introducción de elementos con carga simbólica en contextos que tradicionalmente los rechazarían;
- Ensamblaje de componentes provenientes de códigos culturales disímiles;
- Integración de temas arquitectónicos en estructuras figurativas de naturaleza heterogénea.

El carácter revolucionario que el Movimiento Moderno se autoatribuyó, junto con su condición de vanguardia, exigió la negación de cualquier posibilidad de transición que pudiera haber representado el Art Déco. Este último, con su naturaleza esencialmente ornamental y su enfoque antiacadémico, se distanciaba tanto de la naciente -y aparentemente homogénea- arquitectura moderna, definida por Portoghesi (1981) como un sistema rígido de prohibiciones e inhibiciones, como de la arquitectura clásica tradicional, sustentada en estrictas normas compositivas. El Art Déco, en cambio, habilitaba la libre expresión del artista y el quiebre deliberado de reglas en un gesto de inspiración creativa.

Cabe señalar que tanto el clasicismo académico como la modernidad arquitectónica se configuran como lenguajes con vocación universal. El Art Déco, por el contrario, se constituye desde sus orígenes como un lenguaje de alcance mundial con un marcado tono nacionalista, en sintonía con el significado que adquiría dicho término en las décadas de 1920 y 1930. En Francia, el estilo buscaba superar el espíritu decadentista con el que había comenzado el siglo, mientras que en Estados Unidos se proponía como vehículo para expresar la imagen de una nación pujante. El Art Déco que emerge en Francia intenta revertir la memoria de la derrota bélica frente a Prusia y la experiencia fallida de la Exposición Universal de París de 1900, construyendo un seudorrelato glorioso que fusionaba, por un lado, ciertos significantes formales de los estilos "Imperio" y "Restauración", y por otro, el lenguaje cargado de exotismo tomado de las colonias.

Como se ha señalado, el Art Déco tuvo su gran aparición en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas celebrada en París en 1925, donde se convocó a fabricantes que elaboraran productos que combinaran valor artístico con tendencias innovadoras. Más de una década después, en 1937, durante la Exposición Internacional de las Artes y de las Técnicas aplicadas a la vida moderna —también en París y en vísperas del estallido de la Segunda Guerra Mundial— los países participantes abandonaron el espíritu de progreso para adoptar una postura más claramente imperialista. En ese contexto, el pabellón francés presentaba una notable semejanza tanto con el diseñado por Albert Speer para Alemania como con el de la URSS proyectado por Boris Iofan. En Estados Unidos, el Art Déco se manifestó con fuerza en la arquitectura de los grandes rascacielos, continuando y profundizando la tradición iniciada por la Escuela de Chicago. Estos edificios se convirtieron en símbolos del desarrollo tecnológico y del poderío expansionista de la nación. El nombre del más emblemático de ellos lo evidencia: el Empire State Building.

Una vez quebrada la aparente perpetuidad del Movimiento Moderno por una corriente que adoptó el más paradójico de los adjetivos -posmoderno- (Portoghesi, 1981), los críticos comenzaron a visibilizar la vasta producción del Art Déco que hasta el momento estaba en el "limbo" (Curtis, 1996, p. 13) e incorporar en sus textos, señalando que permitió "una mediación tranquila entre vanguardia y tradición (Tafuri, Dal Co, 1978, p. 263) (Frampton, 2006).

En este contexto, resulta especialmente relevante el auge de exposiciones y publicaciones

surgidas a fines de la década de 1960, que contribuyeron a la revalorización de la dimensión decorativa del estilo (Hillier, 1968; Battersby, 1969). La primera aparición impresa del término "Art Déco" se produjo en la exposición *Les Années '25': Art déco. Bauhaus. Stijl. Esprit nouveau*, comisariada por Yvonne Brunhammer en 1966 en el Museo de Artes Decorativas de París. Esta exhibición constituyó un verdadero punto de inflexión en la historiografía del diseño y la arquitectura del siglo XX, que hasta el momento había invisibilizado al Art Déco, al situarlo, por primera vez, dentro del conjunto de propuestas que dio la modernidad. Poco tiempo más tarde, Brunhammer publicaría el libro *The Art Déco Style* (1984), donde se documenta de manera exhaustiva la arquitectura, el mobiliario, los revestimientos y los objetos decorativos característicos del movimiento.

Difusión Hispanoamericana

Para Jorge Ramos (1986, 1991, 1992) el Art Déco en América Latina surgió como un proceso de transculturación de modelos estilísticos provenientes de Europa y Estado Unidos y no como un lenguaje con una evolución propia a partir de experiencias anteriores. Tampoco, según este autor, hubo debates, ni grandes polémicas frente a la producción local que oscilaba entre opciones academicistas o neocoloniales, sino que fue adoptado como un estilo más, adecuado para ciertos programas innovadores: casas de renta, grandes tiendas, garajes, cines, salones de baile, etc. conviviendo con otros lenguajes modernistas y modernos. Un ejemplo de ello es el Edificio del Dancing Armenonville de 1927, obra del arquitecto Valentín Brodsky, un "santuario" del tango en el barrio de Palermo.

La apertura de avenidas en la ciudad de Buenos Aires constituyó un hito en la configuración del proyecto urbano moderno, estrechamente vinculado con la irrupción del lenguaje Art Déco. Este proceso se manifestó de manera paradigmática en la ensanchada Avenida Corrientes donde se experimentó una renovación formal de la arquitectura a través de recursos de abstracción presentes en los cines y teatros. Y en casos como la Diagonal Norte, con importantes restricciones urbanísticas que imponían alturas fijas e incluso balcones y cornisas obligatorias, la sobria ornamentación posibilitó una variedad compositiva dentro de un esquema uniforme.

Figura 4.
Edificio del Dancing Armenonville



Nota. Imagen obtenida de GEOPE. Compañía de construcciones Sociedad Anónima (c.1929)

Da cuenta Ramón Gutiérrez (2005) que muchos arquitectos latinoamericanos estuvieron en París en 1925, participando de diversos eventos y actividades que se daban en la ciudad luz:

> El mexicano Luis Barragán estuvo motivado por los jardines de Ferdinand Bac y el pabellón austríaco de Josef Hoffman y la escenografía de Frederick Kiesler, Martín Noel por la obra de Jean Nicolas Forestier para los jardines de la Casa del Rey Moro en Ronda y el uruguayo Mauricio Cravotto (1925) escribió ese mismo año una crónica de la Exposición en la *Revista de Arquitectura de la Sociedad de Arquitectos* del Uruguay. En torno a la Exposición el peruano Héctor Velarde, mudado de París a Estados Unidos se preocupaba por el diálogo tecnológico entre el adobe y el cemento armado. Ninguno de ellos se sintió particularmente atraído por el Pabellón del Esprit Nouveau de Le Corbusier ni por el Pabellón ruso de Melnikov. Todos sin embargo confluyeron en valorar las escenografías de los ballets rusos en París (Bakst, Bilibin, Gontcharov) y recordaron en sus obras la impactante presencia espacial y conceptual de la Alhambra de Granada. Si para muchos europeos la Exposición de París, fue el último gesto efímero del movimiento, para los americanos fue como el primer paso de la nueva modernidad (p. 117).

La circulación de este estilo, en América Latina, se extendió a partir de los medios de comunicación de masas de aquellos años: revistas de modas, la gráfica de anuncios publicitarios, las empresas internacionales de decoración que eran imitadas localmente, los interiores de las películas, los dirigibles y los grandes buques de lujo cuyas imágenes exhiben un art decó refinado como los transatlánticos Île de France, Atlantique -destinado a conectar Francia con Sudamérica- y Normandie.(13)

Figura 5.
Vista Interior



Nota. Imagen obtenida de https://www.dailymail.co.uk/news/article-6876263/From-floating-palace-scrapyard-Fascinating-images-SS-Normandie.html

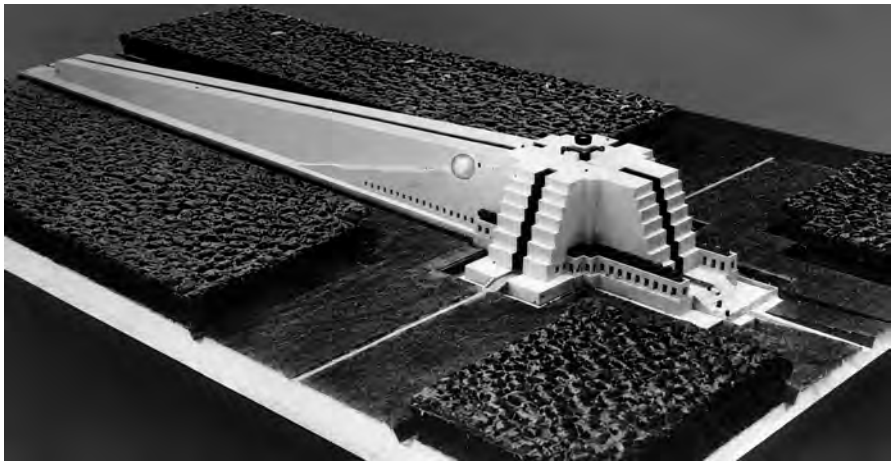
Ahora bien, el Art Déco arribó a América Latina en una época de creciente nacionalismo y de revisión historicista tanto del pasado hispánico como de la producción precolombina, es por ello que para expresar en tono local los modos del progreso y la modernidad, diferentes actores sociales se sirvieron, ya no de un arqueologismo, sino de aquellas tradiciones que se consideraban apropiadas. De este modo muchos arquitectos pasaron de un repertorio neocolonial a uno Art Déco, siendo que en un sistema como en otro el ornamento estaba legitimado.

---

(13) Dicho crucero ocupó centralmente las páginas de la *Revista de Arquitectura* de agosto de 1935.

Un evento que tuvo un importante impacto fue el concurso internacional para el Faro conmemorativo a Colón a realizarse en la República Dominicana, donde, inicialmente compitieron 455 arquitectos de 48 países, más del doble que las del concurso del Chicago Tribune de 1922. El jurado estaba conformado por reconocidas figuras como Horacio Acosta y Lara de Uruguay, Eliel Saarinen de Finlandia y Raymond Hood de los Estados Unidos. En una segunda vuelta quedaron solo diez finalistas, siendo el arquitecto británico Joseph Lea Gleave quien ganó el concurso con una obra que celebra la figura de Cristóbal Colón con una paradójica resolución formal que parece un templo maya o azteca. La obra se concluyó recién en 1992.

Figura 6.
Figura de Cristóbal Colón



Nota. Imagen obtenida de AGN (República Dominicana) https://imagenesdenuestrahistoria.wordpress.com/2013/04/30/faro-de-colon/#jp-carousel-682

La construcción de un discurso moderno que había tomado para renovarse elementos geométricos y figurativos de las culturas precolombinas cierra el círculo y emplea para proyectarse hacia el futuro esos mismos lenguajes filtrados bajo un formato Art Déco. La imagen del progreso en América latina, como nunca antes, se alimentó del pasado, pero un pasado resemantizado.

Referencias

Battersby, M. (1969). *The Decorative Twenties*, Nueva York: Walker & Co

Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós

Benévolo, L. (1977). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili

Brunhammer, Y. (1984). *El estilo art déco*. Nueva York: St. Martin's

Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia.* Barcelona: Península

Calvera, A. (1997). "La modernidad de William Morris" en *Temes de disseny* 14, 60-75. https://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/29506/66365

Clouzot, H. (1924). En marge de l'art appliqué moderne. En *L'Amour de l'Art* 4 1924, 107-125. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226339k?rk=21459;2#

Cohen, M. (2002). Cuando todo era futuro En *Clarín,* 26 de octubre de 2002.

Cohen, M. (2022). Occidente después de la lluvia: A cien años de 1922. Revista *Latin America Literature Today* N° 21, febrero 2022. https://latinamericanliteraturetoday.org/es/numero/numero-21/

Cravino, A. (2021). La Metáfora orgánica en la historia del diseño. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (133), 33-48 https://doi.org/10.18682/cdc.vi133.5000

Cravino, A. (2023). Art Decó: Cine y diseño moderno. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (192), 15-30. https://doi.org/10.18682/cdc.vi192.9572

Cravotto, M. (1925). La arquitectura moderna y la exposición de artes decorativas e industriales modernas. *Revista de Arquitectura* 97, Montevideo Uruguay, 266-278. https://issuu.com/bsau/docs/1925-097

Curtis, W. (1996). *Modern Architecture since 1900*. Oxford: Phaidon Press

Davies, K. (1983). *At home in Manhattan. Modern Decorative Arts, 1925 to the Depression*, New Haven: Yale University Art Gallery.

De Paula, A.; Gómez Crespo, R. (1978). El art déco. En *Documentos para una historia de la arquitectura argentina.* Buenos Aires: Ediciones Summa

De Prada, M. (2008) *Arte y Composición: El problema de la forma en el arte y la arquitectura*, Buenos Aires: Nobuko

Deleuze, G. (1995). *Conversaciones,* Valencia: Pretextos

Derrida, J. (2001). "El cine y sus fantasmas", entrevista por Antoine de Baecque y Thierry Jousse. En *Cahiers du cinéma*, N° 556, abril 2001

Deshairs, L. (1926). *Exposition des Artes Décoratifs Paris 1925. Interieurs en couleurs*. Paris: Levy

Dubois, P. (2000). *Video, Cine, Godard,* Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires

Duncan, A. (1988). *Art Deco*, Londres: Thames & Hudson

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados.* Barcelona: Lumen

Eco, U. (1986). *La estructura ausente.* Barcelona: Lumen

Frampton, K. (1983). *Historia crítica de la arquitectura moderna.* Barcelona: Gustavo Gili.

Frampton, K. (2006). *Nueva York. Capital del siglo XX Una guía histórica de la arquitectura de Manhattan.*Madrid: Abada

Green, Ch. (2000). *Art in France, 1900-1940*. New Haven: Yale University Press

Gruber, A. (1993). *L'art décoratif en Europe. Du néoclassicisme a l'art déco* (V. 3), París: Citadelles & Mazenod

Gutiérrez, R. (1979). La génesis de la arquitectura contemporánea en Argentina (1925-1935). *Nuestra Arquitectura* 509, diciembre de 1979, 26-32

Gutiérrez, R. (2005). El art déco en Argentina. En AAVV. *Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX. Tomo I: Arquitectura 1900-1930.* Buenos Aires: Editorial Clarín.

Halperin Donghi, T. (2005). *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial.

Halperin Donghi, T. (2013). *Argentina y la tormenta del mundo. Ideas e ideologías entre 1930 y 1945*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores

Hillier, B. (1968). *Art Deco of the 20s and 30s,* Londres: Studio Vista Iglesia, R.E. (1979). Art Deco en Rosario. *Nuestra Arquitectura* 506, marzo de 1979, 37-40.

Kjellberg, P. (2011). *Art Deco: les maîtres du mobilier, le decor des paquebots*, París: les Editions de l'Amateur.

Klein, D. (1974). *All Colour Book of Art Deco,* Londres: Octopus

Klein, D. (2000). *Art Déco y Funcionalismo, en Las Artes Decorativas en Europa, del Neoclasicismo al Art Déco* (Tomo II), Madrid: Espasa Calpe.

Lahor, J. (2012). Art *Nouveau,* Arte del Siglo, México: Grammata

Lesieutre, A. (1974). *The Spirit and Splendour of Art Deco*. Editorial: London, Paddington Press, Two Continents, Publishing Group

Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes

Loos, A. (1972). *Ornamento y Delito y otros escritos*, Barcelona: Gustavo Gili, publicado originalmente en 1913.

Maenz, P. (1976). *Art Decó 1920-1940*, Barcelona: Gustavo Gili

Mañero Rodicio, J. (2008). *París 1919-1939*: *Escultura, Crítica y Revistas de Arte*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad De Bellas Artes, Madrid. https://docta.ucm.es/entities/publication/d169536b-0b45-4879-a430-1d4e63d8bd50

Pérez Rojas, F. J. (2006). La Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. En *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* Nº 21, 2006, pp. 43-84. https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/8130/6826

Portoghesi, P. (1981). *Después de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili

Ramos, J. (1986). "El sistema del art Decó: Centro y periferia" en *Sumarios* 105, septiembre de 1986. Buenos Aires: Ed. Summa

Ramos, J.; Fumbarg, G.; Di Pasquo, C. (1990). *Sumarios* 133: Art Decó, aquí, enero/febrero 1990. Buenos Aires: Ed. Summa

Ramos, J. (1991). *El Sistema del Art Déco: centro y periferia*, Colección Cuadernos Escala, volumen N° 18

Ramos, J. (1992). *El Sistema del Art Déco: centro y periferia*. Tesis de Maestría México DF: UNAM https://repositorio.unam.mx/contenidos/ficha/el-sistema-del-art-deco-centro-y-periferia-91277?c=%7B

Ramos, J. (2004). Voces: Art Deco y Arte Nuevo. En J. F. Liernur & F. Aliata (Eds.), *Diccio-*

nario de Arquitectura en la Argentina. A-B (pp. 71–81). Buenos Aires: Clarín.
Riegl, A. (1980). *Problemas de estilo*: *Fundamentos para una Historia de la. Ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili
Ruskin, J. (1964). *Las siete lámparas de la arquitectura.* Buenos Aires: El Ateneo
Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires: Nueva Visión
Scalvini, M. L.; Sandri, M. G. (1984). *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea da. Platz a Giedion.* Roma: Officina
Scarlett, F.; Towley, M. (1975). *Arts Decoratifs 1925: A Personal Recollection of the Paris Exhibition,* New York: St. Martin's Press
Societe des Artistes Decorateurs (1925). *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes. Paris, 1925*. Paris: Charles Moreau
Tafuri, M; Dal Co, F. (1978). *Arquitectura contemporánea.* Madrid: Aguilar.
Tafuri, M. (1997). *Teorías e Historia de la Arquitectura.* Madrid Celeste: Ediciones
Tournikiotis, P. (2001). *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Taschen
Vacherot-Riousse; Garnier, T.; Petit, P.; Lambert-Saacke-Bailly; Michon-Pigé (1925). Futurismo. Exposición Internacional de Arquitectura y Arte de Paris 1925. *CACYA* 11, abril de 1928, 262-266.

Abstract: Art Deco was an aesthetic movement that began to take shape timidly in the period prior to World War I, reaching its peak in the postwar years before entering a gradual decline starting in the 1930s. Within the Western context, this movement represented the culmination of a process of renewal in the applied arts that had begun in the second half of the 19th century. Its influence extended beyond traditional disciplines such as architecture, painting, and sculpture, encompassing the so-called decorative arts—including furniture design, jewelry, graphic design, and fashion—as well as emerging cultural expressions such as cinema and the automotive industry. The international projection of Art Deco consolidated it as a global phenomenon, whose legacy still endures across multiple artistic and industrial fields.

Keywords: Art Deco – modernism – applied art – decoration – artistic avant-gardes.

Resumo: O Art Déco constituiu uma corrente estética que começou a se formar timidamente no período anterior à Primeira Guerra Mundial, alcançando seu auge no pós-guerra, antes de iniciar um declínio gradual a partir da década de 1930. No contexto ocidental, esse movimento representou a culminação de um processo de renovação das artes aplicadas iniciado na segunda metade do século XIX. Sua influência ultrapassou as disciplinas tradicionais como arquitetura, pintura e escultura, abrangendo também as chamadas artes decorativas — incluindo o design de mobiliário, a joalheria, o design gráfico e a moda —, assim como manifestações culturais emergentes como o cinema e a

indústria automobilística. A projeção internacional do Art Déco consolidou-o como um fenômeno de alcance mundial, cuja marca ainda perdura em diversos âmbitos artísticos e industriais.

Palavras-chave: Art Déco – modernismo – arte aplicada – decoração – vanguardas artísticas.

Ana Cravino: Doctora FADU-UBA. Magister en Gestión de Proyectos educativos, CAECE. Profesora Superior Universitaria, UM. Arquitecta UM. Profesora de los Doctorados de la Universidad de Buenos Aires, de la Universidad Nacional del Litoral, de la Universidad Nacional
de Córdoba, de la Universidad Nacional de Rosario, de la Universidad de Palermo, Argentina y del Doctorado de la Universidad Mayor San Andrés de Bolivia. Profesora de Maestrías en de la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Nacional de la Plata, en la Universidad del Congreso, Argentina y en Universidad del Azuay y en ESPOL en Ecuador. Investigadora categorizada del Programa de Incentivos. Evaluadora PRINUAR. Referato de innumerables publicaciones. Evaluadora de investigaciones, tesis de Maestría y Doctorado.
https://orcid.org/0000-0002-4770-9274