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

Art Déco en Argentina

Ana Cravino (*)
Jorge Pokropek (**)

Resumen: El propósito de este texto es trazar un recorrido por la emergencia y consolidación del Art Déco en Argentina, reconociendo el carácter híbrido y transicional de este estilo que, lejos de constituir una ruptura radical, funcionó como un puente entre el agotamiento del academicismo tradicional —con sus derivaciones eclécticas— y la progresiva adopción de la abstracción moderna.
Este lenguaje estético encontró un campo fértil en las condiciones peculiares que atravesaba la sociedad argentina durante las décadas de 1920 y 1930 -especialmente aquella que habitaba en las ciudades-. La acelerada modernización, el crecimiento demográfico causado por la inmigración europea, la expansión de las clases medias, la industrialización y el nacimiento de los medios de comunicación masiva favorecieron que el Art Déco fuera entendido como un símbolo de renovación, progreso y sofisticación. En este sentido, su adopción no fue meramente estilística, sino que adquirió una significación cultural más amplia, relacionados con la transformación de los modos de vida, las expectativas sociales y la construcción de una identidad urbana moderna.
Por otra parte, su carácter abierto y flexible facilitó su difusión más allá de la arquitectura, alcanzando objetos de uso cotidiano como muebles, enseres domésticos, elementos gráficos, vestimenta, e incluso el cine. Esta expansión permitió que el Art Déco se incorporara de manera integral a la vida diaria, en diálogo con las prácticas culturales emergentes de esa época.

Palabras clave: Art Déco – modernidad – modernismos – arquitectura moderna – década de 1920 – década de 1930.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 83]

(*) (**) Ver CV de Ana Cravino y Jorge Pokropek en página 84

Introducción

El período comprendido entre los festejos de los dos centenarios en Argentina —el del primer gobierno patrio en 1910 y el de la independencia en 1916— coincidió con el apogeo del modelo agroexportador, tanto en lo económico como en lo político. Como recuerda Félix Luna (1997), dicho modelo fue celebrado con toda la grandeza que correspondía a la prosperidad de las élites, aquellas que lo habían gestado y consolidado. En la misma línea, Natalio Botana (1997) señala que una sensación de plenitud impregnaba la retórica de la época, reflejada en exposiciones, desfiles y la visita de distinguidos representantes extranjeros.

Esa Argentina que se regocijaba en su éxito había sido imaginada décadas antes por figuras como Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi. Aunque sus enfoques presentaban divergencias, coincidían en tres pilares fundamentales: la atracción de inmigración europea, la expansión de la educación y la pacificación —tanto interna como con los países vecinos—.
En sintonía con ese clima de optimismo, Horacio Salas (1995) destaca que las palabras más recurrentes en los artículos periodísticos y discursos oficiales durante los festejos del centenario fueron "futuro", "destino" y "porvenir". Argentina dirigía su mirada hacia Europa, a la que consideraba cuna de la civilización, mientras rechazaba su herencia hispánica, percibida como fuente de atraso.
En ese contexto, las grandes ciudades argentinas asumieron el desafío de materializar una visión de progreso mediante la construcción de palacios legislativos, tribunales, escuelas, hospitales, cárceles, estaciones ferroviarias, avenidas y parques públicos. Como afirma Liernur (2001), era imperativo "construir el país, imaginar la nación".

La ubicación de los inmigrantes en la periferia urbana -y no en el campo, como se había proyectado- junto con un sistema educativo laico, gratuito, obligatorio e inclusivo, propició el surgimiento de una clase media urbana dinámica y heterogénea, dedicada al comercio, a las pequeñas industrias y a las profesiones liberales. Este nuevo grupo social, como señala Adamovsky (2019), se transformó rápidamente en una sociedad de consumo

Ahora bien, una década más tarde, algunas cosas habían empezado a cambiar. La economía argentina que había sido pensada como el "granero del mundo" para suministrar materia prima a Gran Bretaña, sufrió las consecuencias de la primera guerra mundial y el inicio del declive británico como potencia comercial, lo cual determinó una profunda recesión, desocupación y un aumento de la conflictividad social. Asimismo, la sanción de la Ley Sáenz Peña permitió el ascenso al poder del partido radical, representante de estas nuevas clases medias, al permitir el voto secreto y obligatorio. Por otra parte, los gustos y hábitos culturales se modificaron. La cuestión de la identidad nacional y con ello, la definición de un arte propio, empezó a circular entre los cenáculos intelectuales y en otros sectores de la población; es por ello que muchos empezaron a indagar el sentido del "ser nacional" en el pasado hispánico. El Arielismo, como movimiento latinoamericanista,

acrecentó la idea de que el arte debía manifestar la cultura hispanoamericana, con todas sus raíces: coloniales, indígenas y criollas. El tango, el cine, el teatro y la radio marcaron el ocio de la población urbana, y los automóviles, junto con tranvías y colectivos poblaron las calles.

Hacia 1922 la bonanza retornó bajo el gobierno radical de Marcelo T. de Alvear, y la ciudad de Buenos Aires se transformó en la meca de artistas extranjeros. Las chicas del Ba-Ta-Clan de París sorprendieron con el lujo del teatro de revista, y la presencia de Josephine Baker en el teatro Astral no estuvo desprovista de cierto escándalo. Además de artistas, vinieron a la Argentina el príncipe Humberto de Saboya, el príncipe Eduardo de Gales, Albert Einstein, la pedagoga italiana María Montessori, y arquitectos como Le Corbusier o August Perret, y urbanistas como Léon Jaussely y Werner Hegemann.
En este contexto la ciudad de Buenos Aires -en menor medida, Rosario y Córdoba- se transformó en una metrópoli cosmopolita, abierta a las influencias extranjeras y dispuesta al cambio. Pero, consciente de su propia vida cultural y artística. Buenos Aires, entonces, no se veía a sí misma solo como una ciudad moderna, sino como una ciudad del mundo.

Sabemos, asimismo, que la noción de modernidad desempeñó un papel central en la construcción de una narrativa histórica sobre la arquitectura, articulada a través de una secuencia de acontecimientos, figuras y hechos que buscaban establecer una genealogía evolutiva. En este marco, dichos relatos han tendido a situar a la modernidad europea como el punto culminante de un proyecto cultural iniciado con el Iluminismo francés y consolidado por el positivismo. Este enfoque ha monopolizado el uso del término "moderno" para referirse exclusivamente a las producciones estéticas vinculadas a la Bauhaus y al Racionalismo, atribuyéndoles de manera excluyente la totalidad del campo productivo de la modernidad. La presencia del Art Déco introduce, por consiguiente, cierta nota de disonancia que incomoda a la narrativa historiográfica dominante.

De modo que, problematizar la noción de modernidad posibilita extender la comprensión de los procesos de modernización, así como reconocer la diversidad de expresiones que adoptaron los distintos modernismos en contextos específicos locales. Una mirada crítica no solo permite cuestionar la linealidad que caracteriza muchas veces el relato de la historia de la arquitectura moderna, sino que abre el juego para identificar trayectorias alternativas, híbridas o incluso contradictorias, una de las cuales es el Art Déco en América Latina. De tal manera que es factible explorar las múltiples modernidades que emergieron en diálogo -y en conflicto- con las identidades locales.

En consonancia con esta idea, Beatriz Sarlo (2003) señala que la modernidad en Buenos Aires no constituyó una mera transcripción de los estilos europeos, sino que emergió como resultado de complejos procesos de hibridación. En este contexto, lo criollo y lo cosmopolita, lo tradicional y lo moderno, coexistieron en una tensión fructífera que dio forma a una estética singular.

Es así como el desarrollo del Art Déco en Argentina no siguió necesariamente una línea evolutiva directa desde el Art Nouveau como sucedió en Europa. Según Ramón Gutiérrez (2005), este último se definió por su carácter antiacadémico, al romper deliberadamente con la simetría y la axialidad propias del academicismo. En cambio, el Art Déco se consolidó como una expresión de modernidad que, si bien incorporó una decoración abstracta y geométrica, no llegó a disolver por completo los principios compositivos heredados de la tradición académica. Para Liernur (2001), su carácter no combativo ni abiertamente disruptivo posibilitó su apropiación por parte de los sectores medios, que encontraron en este lenguaje -que excede a la arquitectura y se ampliaba a otros objetos de consumo- una expresión compatible con sus expectativas de modernidad y progreso. Al carecer de una retórica revolucionaria o de una carga ideológica crítica, este estilo se volvió fácilmente apropiable, consintiendo que la clase media lo tomara como símbolo de ascenso social, innovación y buen gusto. En este sentido, la ausencia de un discurso provocador resultó una ventaja, puesto que, lejos de generar resistencia, permitió una amplia difusión y asimilación, y de manera gradual permitió que se integrara al paisaje ciudadano y a los hábitos de consumo de sus habitantes, ya que el Art Déco fue, esencialmente, un fenómeno urbano.

El año treinta fue un verdadero punto de inflexión para la sociedad argentina. Por un lado, un golpe de Estado militar que por primera vez quebraba el orden institucional, y por el otro el impacto local de la crisis económica mundial -caída de los precios internacionales del trigo y la carne- que provocó el aumento del desempleo, la reducción de ingresos fiscales y un clima de malestar social, que hizo que Argentina se replanteara su economía, en un contexto de enorme inestabilidad y zozobra. Este período es además conocido como "década infame", pues se instauró el fraude electoral, la represión política y un giro conservador, que eliminaron muchas de las reformas sociales instauradas con anterioridad. Asimismo, el Estado intervino activamente para amortiguar la desocupación, realizando obras públicas como ensanches de calles y avenidas como Corrientes y Diagonal Norte -incluyendo la construcción del mítico obelisco-, así como el trazado de la avenida parque General Paz.

La falta de divisas generadas por el sector agroexportador provocó un desequilibrio en los términos del intercambio comercial argentino. Esto llevó a la necesidad de reducir drásticamente el consumo de productos manufacturados extranjeros y estimular el desarrollo de una industria nacional orientada a satisfacer el mercado interno. De este modo, fue que surgió el llamado modelo de industrialización por sustitución de importaciones (ISI), que pretendió transformar la estructura productiva del país con una mayor injerencia del Estado en la economía.

Como resultado de esta política de industrialización, se aceleró el crecimiento demográfico en los grandes centros urbanos, especialmente en aquellos donde se concentraban las nuevas empresas. Esto no solo modificó la estructura económica del país, sino que también transformó profundamente el paisaje urbano y las demandas arquitectónicas. En este contexto de modernización acelerada, el Art Déco emergió como un lenguaje arqui-

tectónico competente, tanto por sus posibilidades proyectuales y tecnológicas como por su voluntad para expresar el gusto de amplios sectores sociales. Sus recursos estéticos respondían eficazmente a los nuevos programas arquitectónicos impulsados por los cambios epocales: edificios administrativos, sedes de diarios, viviendas colectivas, cines, teatros, cafés, mercados, garajes y fábricas.

Desarrollo del el Art Déco en Argentina

El Art Déco que se introdujo en Argentina fue más que el resultado de un proceso de transculturación de modelos estéticos difundidos inicialmente por Francia —nación que, desde fines del siglo XIX, ejercía un fuerte patronazgo cultural sobre el país— y, posteriormente, por los Estados Unidos, ya que como mencionamos, existían cuestiones locales que lo enriquecieron. Esta incorporación se vio favorecida por el marcado cosmopolitismo y la permeabilidad de la sociedad frente a propuestas foráneas, lo que permitió su adopción no como una mera expresión estilística importada, sino como una reinterpretación en clave propia.

El empleo del lenguaje Art Déco no implicó un debate con el Racionalismo, que lo observaba como una "versión bastarda y decorativa" o como "una solución de compromiso entre el sistema de tradición clásica y su radical puesta en cuestión por parte de los distintos sectores de las vanguardias" (Liernur, 2001, p. 126), pues ambos se confundían ante el gran público bajo la calificación de "moderno".
El único acto de rebelión de este lenguaje aparece en la polémica entre Alejandro Virasoro, vocero del Art Déco, y Alberto Coni Molina, defensor del academicismo.
El primero publicó un manifiesto titulado "Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas". En este artículo Virasoro (1926) afirma:

> En la arquitectura, según mi criterio, las cosas andan peor que en las otras artes. Si un hombre rico quiere comprar un lujoso vehículo, comprará no una carroza de las del tiempo de Luis XIV, sino un automóvil, y el más moderno que haya; o si quiere atravesar el mar, se embarcará en uno de esos magníficos caps y no en una carabela; y si quiere cazar fieras irá a adquirir una carabina de último modelo y no una ballesta medioeval.
> Pero el mismo hombre rico, si quiere construirse una mansión va a concertar con su arquitecto un palacio versallesco o un castillo gótico o un alcázar morisco; y en ningún momento se le ocurrirá pensar si esto no es tan ridículo como viajar en una carroza Luis XIV o cazar bestias con jabalina... (p. 179).

Luego agrega haciendo un llamado a la autenticidad:

> La desdichada razón de que un palacio Luis XVI pueda tener todas las comodidades modernas, hace también gran daño al progreso de la arquitectura. Todos, por inercia, se conforman con los viejos modelos. Lo más moderno lo pone el cloaquero y el empresario de baños; y en verdad que hay en las cloacas y en el baño de las casas modernas, más estilo legítimo que en todas las demás partes del edificio, que ordinariamente no pasan de ser copias o productos híbridos (p.180).

Para más adelante añadir:

> ¿Seguiremos sin hallar para la lamparilla eléctrica forma mejor que el simulacro de una vela chorreada? Ni es vela, ni chorrea la lamparilla eléctrica, ni la vela que chorrea es cosa tan linda que merezca ser conservada. Pues esto nos pasa en todo lo demás y revela una atroz indigencia imaginativa (p.182)

Y por último señala, defendiendo la innovación técnica:

> El cemento debe ser tratado con una geometría arquitectónica, y las formas geométricas son contadas; pero las combinaciones de estas formas pueden ser tan varias y originales, como son las combinaciones que, con las contadas letras del alfabeto, comunes a todo el mundo, hacen los artistas de la lengua. Con las contadas formas geométricas hará el arquitecto artista sus combinaciones en la obra de cemento armado (p. 184).

Estas afirmaciones desencadenaron la ira del entonces presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, Alberto Coni Molina (1926), que se presenta como el guardián de la tradición academicista, y haciendo una defensa corporativa, sostiene que Virasoro pretende "cambiar la faz de la tierra al conjuro de su majestad el cubo y el cuadrado" (p. 245). Paulatinamente la polémica se diluye, y la *Revista de Arquitectura*, órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos termina publicando sus obras.

Son varias las cuestiones que Virasoro pretendía reformar, y para él no era solo una cuestión de estilo. En su escrito no hay referencias a la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada en París apenas un año antes, pero sí implícitamente a Le Corbusier cuando habla de automóviles, barcos y aeroplanos. Virasoro, que no reconoce influencias más allá de las escenografías del ballet de Diághilev, pretendía racionalizar la construcción, mediante el estudio de detalles constructivos y estandarización de piezas, y para ello crea la firma "Viribus Unitis" que llegó a emplear a 110 empleados, 40 dibujantes y 1.500 obreros, considerando que la renovación de las formas debería estar unida a la modernización de los procesos productivos.

Ahora bien, el concepto de modernidad que se sostenía en aquel entonces tenía dos variantes: Ser moderno "nacional" o ser moderno a la europea. Esta disyuntiva era el producto de las contradicciones que existían en el seno de la sociedad argentina en los años veinte, y más aún en los treinta.
"Nacional" significaba en la segunda década del siglo XX recuperar el pasado histórico -tantas veces negado- y reconocer la herencia hispánica -e incluso ahondar en las producciones precolombinas(01)- como una forma de impedir la pérdida de identidad del país que podría darse por el aluvión inmigratorio.
Ser moderno a la europea significaba optar entre la abstracción del Racionalismo y la amplitud ornamental del Art Déco.

No obstante, esta opción resultaba relativa. La estética del Art Déco se difundía por todos los medios: revistas (*Caras y Caretas, El Hogar, Para ti, Atlántida, Mundo Argentino*, *Radiolandia*, etc.), el cine, los espectáculos musicales y teatrales, las tapas de los discos y los afiches publicitarios, las vitrinas de los negocios, las empresas nacionales e internacionales de decoración, mientras que la abstracción moderna circulaba en esferas mucho más restringidas como las revistas *Martín Fierro, Sur* y *Número.* Resulta significativo cómo se dividen las aguas en el ámbito de los arquitectos: La *Revista de Arquitectur*a, medio oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, demostraba mayor simpatía por la arquitectura académica, aceptando para ciertos programas el neocolonial; la revista *Nuestra Arquitectura* era decididamente moderna; mientras que la revista del *CACYA* -Centro de arquitectos, constructores de obras y anexos- publicaba con asiduidad obras de arquitectos, maestros mayores de obra y constructores en lenguaje Art Déco, lo cual manifiesta su amplia utilización.

Sería ingenuo suponer que la aceptación en Argentina del Art Déco se debía a, como sostiene De Paula (1978) a la simplicidad de sus formas geométricas y "el no requerir para su comprensión estética el manejo erudito de formas históricas que exigía el academicismo ecléctico, ni bucear en el desornamentado y, por lo mismo, profundo mundo de la expresión neoplástica y cubista" (p. 164), pues ni sus formas fueron tan simples, ni quienes se inclinaron por la abstracción moderna lo hicieron profundizando en sus razones filosóficas… Coincidimos además con Rafael Iglesia (1986) que el racionalismo de Le Corbusier era más simple que la estética del Art Déco, y que estos no fueron los motivos de su aceptación.
Como señala Liernur (2001) fue un híbrido, que dejaba atrás el repertorio estilístico de la tradición academicista, sin romper del todo con el empleo de estrategias decorativas y ornamentales que esa tradición había instalado. Es por ello que el Art Déco no intenta

(01) Podemos señalar en este sentido el proyecto desarrollado en 1920 por Ángel Pascual y Héctor Greslebin de un "Mausoleo Americano" que recibió el premio del Salón Anual de la Sociedad Central de Arquitectos, y la "Mansión Neo-azteca" de Pascual, que al año siguiente obtendría la medalla de oro

cuestionar las reglas de composición académicas, ni pretende renovar la planta arquitectónica como sí lo quiere hacer el Movimiento Moderno.

Existió, no obstante, una apropiación local del Art Déco. Esto implicó primeramente una heterogénea variedad de soluciones arquitectónicas dado que el Art Déco se sustenta en una cierta libertad creativa del proyectista y no en un sistema de dogmas preestablecidos, y luego, en una fusión con las tendencias locales existentes. De esta manera, en estos años de transición, algunos sugieren que el Art Déco fue la última manifestación del eclecticismo, mientras otros señalan que fue la primera expresión de la modernidad (Gutiérrez, 2005). Sea cual sea la interpretación, es así como aparecieron fachadas académicas con interiores déco, frentes híbridos, referencias mayas o aztecas, e incluso un estilo decolonial que intentaba conjugar cierta tradición hispánica con las aspiraciones de progreso. En este contexto, fueron los muchos arquitectos que derivaron de un lenguaje "renacimiento colonial" -que incluía referencias precolombinas- a uno Art Déco como Francisco Squirru, Ángel Croce Mujica, Alberto Gelly Cantilo e incluso Ángel Guido, pues encontraban en este estilo herramientas más significativas para expresar el cambio de época que en la abstracción del Racionalismo.

Recordemos, asimismo, que Argentina -como todos los países latinoamericanos- no había participado de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels* de 1925, pero, como muchos de ellos, sí había sido parte de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, con un pabellón neocolonial diseñado por Martín Noel, marcando la coexistencia de múltiples estilos en aquellos años.
Vale una reflexión adicional, en el imaginario colectivo prevalece la idea ampliamente compartida que concibe el ornamento como un conjunto de formas externas destinadas a ser añadidas o aplicadas con el propósito de conferir un cierto decoro a una edificación, es decir, embellecer sensualmente y gratificar la mirada. En el ámbito de la arquitectura esta operación no quedaba limitaba únicamente a las envolventes físicas del edificio, sino que se extienda —de manera más que significativa en el Art Déco— a sus espacios interiores, con el propósito de generar atmósferas cargadas de sentido, capaces de estimular estados anímico-conductuales acordes con las prácticas sociales que dichas espacialidades promovían (Pokropek, 2023). Es por ello que la sociedad argentina no consideró censurable el empleo del ornamento, sino, por el contrario, un ejercicio conveniente; en todo caso, la discusión pasaba por el tipo de adorno que era pertinente utilizar y cuando éste podía ser superfluo.

Tipos y programas

Entre las décadas de 1920 y 1940, el Estado argentino, alineado con las formas de un sistema que era conservador en la política, pero liberal en la economía, continuó privilegiando para sus edificaciones gubernamentales lenguajes estéticos vinculados al academicismo,

salvo contadas excepciones. Paralelamente, sectores de la oligarquía optaban por una arquitectura ecléctica o decididamente académica en sus residencias urbanas, por un estilo neocolonial en viviendas rurales, e incluso por variantes pintoresquistas en construcciones destinadas al ocio.

Cabe repetir que el Art Déco no se caracterizaba por proponer una nueva concepción espacial ni por modificar sustancialmente la organización funcional de las plantas arquitectónicas. Tampoco modifica la organización establecida por el academicismo respecto al desarrollo vertical de los edificios: basamento, cuerpo y coronamiento, cada uno de estos componentes con su tratamiento específico. Su énfasis radica, más bien, en la resolución formal de las fachadas y en la intervención decorativa en los espacios interiores. En este sentido, no plantea una ruptura con los modos tradicionales de habitar, aunque sí introduce una transformación significativa en la experiencia estética de ese habitar.
Hemos ya señalado que la clase media en ascenso -junto con los sectores acomodados vinculados a la industria y el comercio- percibía que aquellos estilos tradicionales no respondían a sus aspiraciones de innovación y progreso.

En paralelo, la consolidación del hormigón armado como material estructural en Argentina, en reemplazo del hierro, permitió resolver la estabilidad de las construcciones sin recurrir a productos importados, muchas veces costosos, contando además con una teoría de cálculo adecuada y una mano de obra capaz de realizar esa tarea, pues no hacía falta demasiado entrenamiento. Sumado a ello, la difusión del uso del ascensor y las mejoras en las instalaciones sanitarias, eléctricas y de calefacción facilitó el surgimiento de los primeros rascacielos en el país, que, al igual que en Estados Unidos -otro centro de irradiación del Art Déco en los años treinta-, adoptaron dicho lenguaje estético como símbolo de modernidad y progreso.

Muchos de estos edificios resultaban de la intervención de exitosos industriales y comerciantes, que veían en el alquiler de departamentos u oficinas otra forma de acrecentar sus ingresos.

En este contexto, encontramos que, en 1925 - el mismo año que se celebra la Exposición de París- el arquitecto Robert Charles Tiphaine proyecta para el empresario Emilio Saint (propietario de la fábrica de chocolates Águila) una torre de viviendas. También ese año el magnate naviero Nicolás Mihanovich encarga un edificio de casas de renta a los arquitectos Héctor Calvo, Arnoldo Jacobs y Rafael Giménez, quedando la construcción a cargo de la empresa de los hermanos Bencich. Se afirma que Mihanovich quería que el rascacielos que estaba en la proximidad del Río de la Plata funcionara como un faro para los barcos de su compañía.
Otros ejemplos reconocidos de arquitectura en altura incluyen el Palacio Domingo Minetti en Rosario, encomendado en 1929 por el empresario cerealero a los arquitectos José Gerbino, Luis Schwarz y Juan Bautista Durand, y el célebre Edificio Kavanagh de Buenos Aires, diseñado en 1936 por Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de la Torre.

Muchos de estos rascacielos adoptaron una morfología escalonada, con volúmenes laterales de menor altura que respondían tanto a criterios estéticos como funcionales. Los remates, inspirados en formas piramidales, no solo evocaban referencias precolombinas u orientales, sino que también acentuaban la verticalidad del conjunto, reforzando su carácter monumental y moderno.

En las plantas bajas de estos edificios la ornamentación geométrica -que empleaba triángulos, círculos concéntricos, figuras zigzagueantes y patrones escalonados en muros y techos- y el uso de materiales como el acero, el bronce, el mármol y el vidrio acentuaba el carácter refinado del conjunto.

Paulatinamente otras ciudades del interior tuvieron sus edificios en altura, cambiando la fisonomía urbana y el gusto estético de la población, preparando la posterior adopción de una arquitectura decididamente moderna.

Figura 1.
Edifício Nicolás Mihanovich – Torre Saint





Nota. (Calvo-Jacobs-Giménez, 1928, p. 289) (Tiphaine, 1930, p. 2)

Con respecto a la ornamentación de estos edificios, los motivos incluían rayos, cuadrados, círculos, formas zigzagueantes, referencias a la flora y fauna estilizadas, complementados por esculturas de figuras humanas geometrizadas. Asimismo, frecuentemente, se recurría a bajorrelieves como los realizados por Alberto Lagos -con imágenes alegóricas del automóvil, la rueda y la energía-, en el edificio del Automóvil Club Argentino, una obra híbrida que se deslizaba entre un sobrio Art Déco y un incipiente Racionalismo, proyectada por Antonio Ubaldo Vilar, junto con un equipo formado por Jorge Bunge, Héctor Morixe, Arnoldo Jacobs, Rafael Giménez, Abelardo Falomir Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de la Torre.

Ligados al automóvil y a la velocidad son numerosos los edificios de garajes. y estaciones

de servicio de combustible que utilizan en sus fachadas un lenguaje Art Déco.

Recordemos, por otra parte, que, entre 1933 y 1934 se realizó en Chicago una Feria mundial, oficialmente llamada *A Century of Progress International Exposition*, que celebró el centenario de esa ciudad para recrear un clima de optimismo en plena vigencia de la Gran Depresión. Entre los sucesos que marcaron esta muestra está la llegada del dirigible Graf Zepelin y la exhibición de "automóviles de ensueño". Asimismo, se presentaron casas modelos, muebles y accesorios "futuristas". Todos los productos compartían un estilo aerodinámico o streamline, caracterizado por la horizontalidad, el uso de formas curvas y el empleo de referencias náuticas como ojos de buey, barandas y terrazas. Este estilo aerodinámico, también conocido como "paquebote", que se había iniciado con el expresionismo alemán de Erich Mendelsohn, se trasladó al diseño de muebles, electrodomésticos, autos y otros medios de transporte. Ejemplos de esta variante del Art Déco son el edificio Minner de Jorge Kalnay y el edificio Alvear 1402 de Pablo Pater y Alberto Morea, construidos ambos en 1937. También en marzo de ese año aparece en la *Revista de Arquitectura* un concurso para estaciones de servicio de Y.P.F. (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) siendo que muchas de las propuestas seleccionadas manifiestan un estilo aerodinámico. No es casual entonces que en la película el *Mago de Oz* de 1939 se utilizara el Art Déco y el streamline para darle forma a la futurista ciudad Esmeralda.

Otro de los tipos arquitectónicos que recurrieron a la estética Art Déco fueron el de las salas de cine como el Suipacha, el Palais Royal, el Broadway, el Opera, el Capitol, muchos de los cuales se ubicaron en la ensanchada Avenida Corrientes, transformando la vida nocturna de la ciudad de Buenos Aires. Numerosos arquitectos se destacaron por sus edificios: Alejandro Virasoro, Alberto Bourdon, Claudio Caveri (p.) y los hermanos Kalnay (García Falcó; Méndez, 2010). Esta tendencia se extendió desde el centro de la ciudad de Buenos Aires hacia los barrios y luego hacia las ciudades del interior, fomentado, del mismo modo, por la aparición de una cada vez más pujante industria cinematográfica local, y por el carácter polivalente de muchos de estos edificios que podían servir para una obra de teatro, un espectáculo musical o la proyección de películas.

Las fachadas de las salas de cine, intensamente iluminadas por luces fluorescentes, exhiben una fuerte simetría especular que, junto a las marquesinas, alto y bajo relieves, y amplios paños de vidrio enmarcados, irrumpen con fuerza en la monotonía del paisaje urbano. En su interior, el espectáculo comienza antes de la proyección de la película: los pisos de mármol pulido despliegan complejas composiciones geométricas; las barandas de acero inoxidable y bronce sugieren dinamismo; y el diseño de las alfombras transmite lujo y sofisticación. Los muros y cielorrasos evocan las formas escalonadas de los templos mayas y aztecas, mientras motivos zigzagueantes, espirales y círculos concéntricos se entrelazan en composiciones que revelan un marcado horror vacui, presente en murales y casetones que encierran al espectador en una atmósfera de exuberancia visual.

Las imágenes se cruzan entre películas y edificios: Lo que aparecen en unas, puede ser la

inspiración para otras. Los años treinta además coinciden con la época de oro del cine argentino. Los géneros más consumidos por el público eran la comedia costumbrista, el sainete, el musical de tango y el melodrama. Por ejemplo, los interiores de la película *La rubia del camino*, protagonizado por una platinada y elegante Paulina Singerman -que repetiría el personaje en más de un film- tienen una estética sofisticada Art Decó, para dar cuenta de la vida privilegiada de los ricos, justamente en un período de crisis económica, donde las masas recurren al cine como una forma de edulcorada anestesia.

Figura 2.
Cine Monumental



Nota. Imagen obtenida de Caveri (1933, p. 119).

Figura 3.
Cine-teatro "Opera".





Nota. Imagen obtenida de García Falcó y Méndez (2010, p. 113); Bourdon, A. (1942, p. 171)

Figura 4.
Cine Art Deco



Nota. Fotograma *Our Modern Maidens* (1929)

No solo las salas de cine utilizaban un lenguaje Art Déco, sino también las mismas las productoras de películas como la Paramount Film de los arquitectos Squirru y Croce Mujica, cuya sala principal estaba adornada con motivos chinescos, y la Cinematográfica Terra proyecto de Claudio Caveri.

En el mismo sendero, el diario *Crítica*, fundado en 1913 por Natalio Botana, constituía una renovación periodística frente a los medios tradicionales como *La Nación y la Prensa*. Siguiendo este espíritu innovador en 1926 se inauguró el edificio del diario proyectado en Art Déco por Jorge y Andrés Kalnay. En una gran nave de la planta baja se ubicaban las rotativas, y en el primer piso los salones del directorio con una ornamentación inspirada en culturas precolombinas con referencias incaicas y aztecas. En los siguientes pisos estaban las oficinas de la redacción.

Figura 5.
Paramount Film Diario Crítica



Nota. Imagen obtenida de Squirru- Croce Mujica (1930, p. 65). (Kalnay, 1928, p. 197)

Muchos hogares de clase media contaban con un aparato de radio, conocido como "radio capilla", conformado por un cuerpo de madera curvada, con rejillas decorativas en el frente que protegían el altavoz, fabricado por General Electric o RCA Victor, generalmente con detalles Art Déco, alrededor del cual, en esos mismos años, se congregaba la familia para escuchar informativos, radionovelas o música.

El éxito del tango en Europa, hizo que, en Buenos Aires, la clase alta legitimara ese ritmo, que pasó de los arrabales de la ciudad a los grandes salones. Es por ello que la música también jugó un papel importante en el imaginario Art Déco, pues surgieron salas de baile o "dancing" donde la gente se reunía festejando los nuevos temas musicales al compás de una orquesta de tango o de jazz. El edificio más conocido es el Dancing Armenonville de Valentín Brodsky, realizado en 1927. Las figuras de Magaldi y Gardel eran popularmente reconocidas, y las salas de teatro como el Apolo, el Nacional, y el Maipo introdujeron al tango en sus revistas musicales y comedias costumbristas. Las tapas de los discos y los afiches publicitarios de estos eventos también compartieron una estética Art Déco. Los cafés como el Petit Colón de Antón Gutiérrez Urquijo y la cervecería Munich de Andrés Kalnay fueron también la evidencia de que el tiempo destinado al ocio recurría a la estética déco.

Algunas empresas comerciales, financieras y bancarias también apelaron asiduamente al Art Déco, puesto que permitía darles a sus edificios un carácter monumental, expresar dinamismo e innovación, y, a la vez, el lenguaje ornamental ofrecía a sus clientes tanto cercanía como una experiencia placentera. Un ejemplo de ello son dos obras de Alejandro Virasoro: El edificio del banco El Hogar Argentino de 1926 y la sede de la compañía de seguros La Equitativa del Plata de 1929. En el primero de estos edificios, que coincide con el momento en que polemiza con Coni Molina, el protagonista es el hall central que ocupa varios niveles y sobre el cual balconean las galerías de las oficinas. La escala monumental se ve, además, enfatizada por la luz que proviene de un techo vidriado de forma piramidal. La estructura de hormigón armado utiliza enormes pórticos para garantizar la amplitud espacial. La decoración interior es sobria, empleando materiales nobles como mármoles y granitos, dando una imagen de moderna solidez.

El edificio de La Equitativa del Plata fue construido como sede de la compañía de seguros del mismo nombre ubicándose en la esquina de Diagonal Norte y Florida. El coronamiento del edificio es resuelto mediante una cúpula elevada sobre el volumen principal, compuesta por un tambor cilíndrico escalonado y anillos concéntricos superpuestos, que configuran una volumetría vertical de carácter simbólico y aportan singularidad al perfil edilicio en el nuevo entorno urbano de la recién trazada diagonal. El interior mantiene un fuerte diseño Art Déco, siendo además que las propias oficinas de Virasoro se encontraban en el 4to, 5to y 6to piso del edificio, lo cual permite apreciar la magnitud de su estudio profesional.

Figura 6.
Banco El Hogar Argentino



Nota. Imagen de Virasoro, 1928, p. 47 y 59

Figura 7.
La Equitativa del Plata



Nota. Imagen obtenida de Virasoro (1930, p. 642) y Virasoro (1929, p. 172).

Con respecto a la obra pública, encontramos la Escuela Joaquín V. González donde Alberto Gelly Cantilo incorporó elementos decorativos de la cultura diaguito-calchaquí.
Uno de aquellos casos particulares donde el lenguaje Art Déco caracterizó la acción del Estado -que en esa época estaba más orientada a las infraestructuras ingenieriles para generar fuentes de trabajo- fue la prolífica producción de Francisco Salamone, encargada por el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Manuel Fresco, caudillo autoritario y conservador, que veía en la obra pública una forma de intervención política. En un período comprendido entre 1936 y 1940 Salomone hizo más de 60 edificios en municipios del sur bonaerense, incluyendo sedes municipales, cementerios, mataderos, caracterizados por un lenguaje futurista monumental, un tratamiento escultórico de los volúmenes y una farragosa inventiva, lo cual les daba a esos edificios una enorme visibilidad en un entorno antiurbano.

Asimismo, en todo el país, se produjo una extensa proliferación de edificaciones anónimas —casas, talleres y comercios— cuyos frentes adoptaron elementos ornamentales del estilo Art Déco (Ramos, 1986), lo que evidencia la ampliación de este gusto estético hacia los sectores populares. De acuerdo con ello, la fachada debía evidenciar un estatus social progresista y moderno y el sistema Art Déco "ofrecía un amplio abanico simbólico para representar esa modernización anhelada" (Ramos, 1990, p. 8)

Expansión y transformación del gusto moderno

El diseño de los interiores es uno de los aspectos que más caracteriza al Art Déco, desde los vestíbulos monumentales de cines, teatros y edificios de oficina, hasta las vitrinas de los negocios, o los recintos más intimistas. En todos estos ambientes el Art Déco intervino teatralmente, exasperando formas y colores, y jugando dramáticamente luces y sombras.

En primer lugar, el Art Déco desplegó una geometría audaz con escalonamientos en muros y techos, casetones, empleos de dobles y triples alturas para focalizar de manera grandilocuente ciertos lugares y ocultar otros, uso variado de ornamentos, bajos y altos relieves, esculturas añadidas a la decoración.
En segundo lugar, la paleta cromática, inspirada en la escenografía y vestuario de los ballets rusos de Diaghilev no eludió combinaciones temerarias ni colores poco habituales: Negro, dorado, plateado, rojos vehementes, azul cobalto, amarillo y verde esmeralda. Asimismo, en una primera época los materiales pulidos dieron cuenta del lujo como mármol, granito, marfil, nácar, lacas brillantes y maderas nobles como ébano, roble, nogal y caoba junto con otras superficies que apelaban a lo textural como pieles exóticas, terciopelo y cuero teñido. Posteriormente, luego de la crisis del treinta, aparecen nuevos recursos como el acero cromado, el aluminio y el empleo de espejos. La baquelita -un plástico primitivo- reemplaza al marfil. El vidrio estructural pigmentado -"vitrolite"- fue uno de los revestimientos más usados en restaurantes, comercios y en todo aquel lugar que quisiera expresar modernidad

e higiene, sin excederse en los costos.

Por último, el mobiliario fue objeto de una profunda renovación gracias a la incorporación de firmas especializadas, entre ellas las prestigiosas casas británicas Thompson fundada en 1887 y luego, Maple, que abrió una sucursal en Buenos Aires en 1915, y la firma Comte creada en 1932 por Ignacio Pirovano junto a su hermano Ricardo y los arquitectos José Enrique Tívoli y Mariano Mansilla Moreno. En sus primeros años, Comte representó a la compañía francesa de decoración Frank, Chanaux & Co, liderada por el célebre diseñador Jean-Michel Frank, quien en 1937 colaboró en la ambientación interior del Hotel Llao Llao, obra del arquitecto Alejandro Bustillo. Durante la Segunda Guerra Mundial, Frank se refugió en Argentina, lo que impulsó la consolidación de Comte como empresa de diseño. A partir de entonces, la firma participó en proyectos emblemáticos como el mobiliario del casino de Mar del Plata y el de la sede central en Plaza de Mayo del Banco Nación, diseñados ambos por Bustillo, además de intervenir en la decoración de numerosos edificios públicos, entre ellos la sede de YPF, el Ministerio de Defensa y el Ministerio de Aeronáutica.

También los sectores más pudientes de la sociedad recurrieron a la importación de piezas europeas, siendo una de las más conocidas la francesa casa Marber para la que trabajaba Hubert Martin et Ploquin, como en el caso de la casa del Dr. Arce proyectada por Squirru y Croce Mujica.

Figura 8.
Hotel Llao-Llao.



Nota. Imagen obtenida de *Revista de Arquitectura* 212, agosto de 1938, pp. 345-358

Otras empresas menos conocidas que llegaban al gran público fueron la firma Baratti y Cia, el Sol de la familia Toretti, la mueblería Sirling hermanos, la empresa Caneda y Mele y desde 1919 la Casa sueca Nordiska Kompaniet, quien, por ejemplo, realizó en 1937 toda la decoración del Ministerio de Obras Públicas, destacándose por su línea de muebles modernos de acero cromado curvado, líneas rectas y textura natural de la madera.

Marcado por el cambio de década y la crisis del treinta, podemos identificar claramente dos tendencias en el Art Déco: una suscitada en el lujo y elegancia de la exposición francesa de 1925, y otra dada por el acceso a bienes de consumo y democratización del gusto, de inspiración norteamericana. Es por ello que paulatinamente, los escaparates de las grandes casas de diseño, las revistas especializadas y las imágenes cinematográficas comenzaron a influir en una multitud de fabricantes de muebles y diseñadores anónimos, quienes se volcaron hacia el nuevo estilo. Este cambio, coincidente con el deseo de abaratar los costos, implicó la simplificación de las formas, la eliminación de ornamentos historicistas y la experimentación con técnicas decorativas como la marquetería. Gracias a esta última técnica, fue posible incorporar una dimensión estética adicional a los muebles mediante patrones geométricos que combinan distintos tonos de madera.

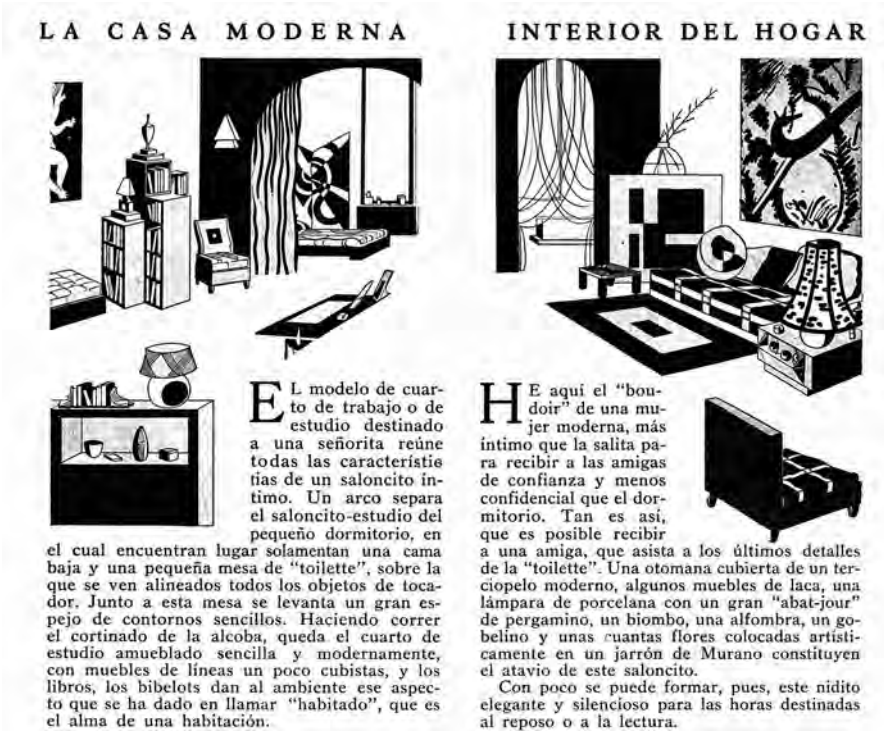
Con la expansión del estilo *streamline*, piezas como sillas, sillones, mesas, cómodas, aparadores y camas adoptaron formas redondeadas, superficies lisas y líneas alargadas. Los fabricantes, con audacia, comenzaron a explorar composiciones asimétricas que desafiaban las convenciones tradicionales del diseño.

La industrialización también permitió el acceso a múltiples enseres cotidianos, en un contexto marcado por la consolidación de una sociedad de consumo. Muchos de estos objetos adoptaron el lenguaje visual del Art Déco: vajillas con bordes facetados y motivos geométricos, utensilios de cocina estilizados y cristalería coloreada que combinaban funcionalidad con sofisticación estética. La difusión de la electricidad hizo posible la proliferación de lámparas decorativas, objetos ornamentales, cocinas, lavarropas y heladeras que poblaron los interiores de los hogares, transformando el espacio doméstico en un escenario de la vida moderna.

Sobre los aparadores se ubicaban símbolos de una nueva época: teléfonos negros y aparatos de radio fabricados en baquelita -el primer plástico sintético-, material que también se utilizaba en los tiradores de muebles y en las manijas de ollas y sartenes, aportando innovación y practicidad.
Paralelamente, los artículos y las publicidades presentes en las revistas comenzaron a moldear el gusto de sectores cada vez más amplios de la sociedad. Publicaciones no especializadas asumieron, casi inadvertidamente, un rol pedagógico al promover nuevos conceptos sobre el mobiliario que se consideraba adecuado para cada persona o cada espacio. Se difundía, por ejemplo, la idea de que toda joven debía contar con un cuarto de estudio íntimo para recibir amistades, "amueblado sencilla y modernamente con líneas un poco cubistas, y los libros, los bibelots le dan al ambiente ese aspecto que se ha dado en llamar

'habitado'" (*Caras y Caretas,* n.º 1568, 1928, p. 128).
Un fenómeno similar se observó en el ámbito de la moda: revistas y vidrieras exhibían imágenes estilizadas, casi etéreas, que presentaban figuras lánguidas y juveniles, en marcado contraste con las curvas exuberantes que habían dominado los cánones estéticos a comienzos de siglo.

Figura 9.
Interiores de una casa moderna



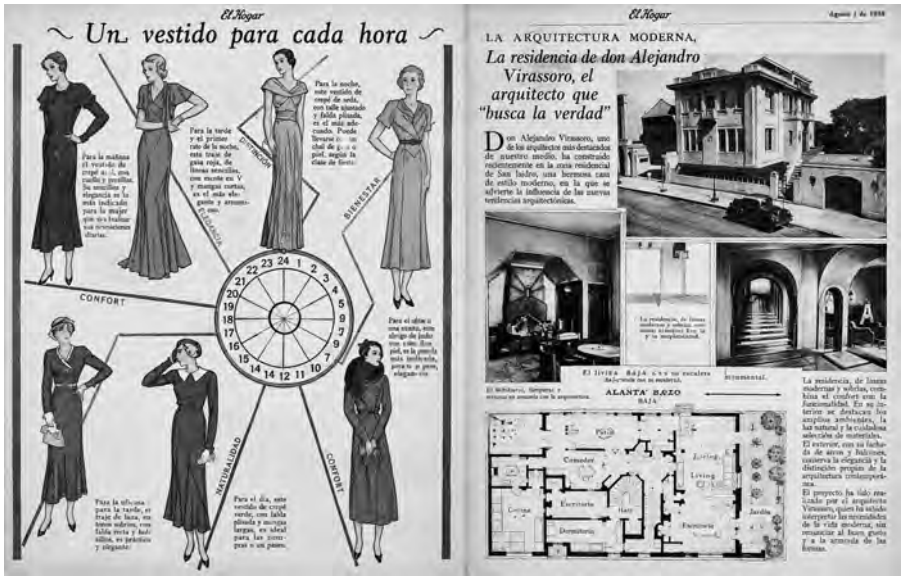
Nota. Imagen obtenida de *Caras y Caretas* 1568, 20 de octubre 1928, p. 128

En este mismo sentido, en *La Nación Magazine* -suplemento semanal del diario *La Nación*- el crítico de arte Julio Rinaldi (1929), al presentar los interiores de la casa de Victoria Ocampo, diseñada "en moderno" por el arquitecto Alejandro Bustillo afirma:

No es extremo decir que la nueva arquitectura exige una reeducación del gusto, con el recargo de que esta segunda educación supone un afinamiento previo de la sensibilidad.

Los que se expidan sobre ella con una alusión desdeñosa para su sencillez, incurren en una imperdonable ligereza. La casa moderna es un refinamiento más de una civilización refinada. Refinamiento que va a lo esencial y que gusta de lo simple porque ha reconocido que es el camino más directo hacia lo bello.
Habitación práctica, habitación higiénica, habitación estética, tal es la regla de la nueva arquitectura (p.9).
La gráfica Art Déco en Argentina tuvo un amplio desarrollo, especialmente entre las décadas de 1920 y 1940, cuando el país vivía un período de transformación en un contexto de cosmopolitismo. Este estilo se plasmó en los afiches publicitarios y en la producción editorial, fundamentalmente en diarios como *Crítica* -que alternaba entre el sensacionalismo y la prosa más elaborada de escritores como Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón y Roberto Arlt- y revistas *El Hogar*, *Caras y Caretas, La Nación Magazine* que además se encargaban de difundir este estilo. Todos estos medios tenían una circulación masiva, llegando a vender *Crítica* 900.000 ejemplares el 26 de febrero de 1926, el día que arribó a Buenos Aires el hidroavión Plus Ultra quien realizó el primer cruce aéreo del Atlántico, entre España y Argentina, lo cual permite entender el interés del público por todo aquello que significara progreso e innovación.

Figura 10.
Revista El Hogar



Nota. Imagen obtenida de la Revista *El Hogar* N° 1190, 5 de agosto de 1932, pp. 19 y 56

A Modo de Conclusión

Es interesante notar que el Art Déco en Argentina no tuvo -con contadas excepciones- la exuberancia que presentó en otros países, presentando entonces una suave transición entre las formas academicistas de edificios como el Ministerio de Hacienda, obra de Pibernat de 1937, que exhibía un neoclasicismo sobrio y despojado y los edificios decididamente modernos que aparecen luego. Sin embargo, el carácter de esta transición apacible, despojada de toda carga ideológica o nacionalista, hace, que estrategias ornamentales del Art Déco aparezcan en edificios calificados como racionalistas-como es el caso del Automóvil Club Argentino-, preparando el gusto para la aceptación de un lenguaje más abstracto y despojado. Es por ello que no resulta incompatible, como señalaba Jorge Ramos, la fusión del decorativismo con austeridad.

A comienzos del siglo XX, la percepción dominante entre ciertos sectores intelectuales era que Argentina constituía una nación sin pasado -como lo expresó Christophersen en 1918-, lo que generó una inquietud profunda respecto a la construcción de una identidad artística nacional. Frente a una sociedad conformada por una masa inmigrante heterogénea, se exploraron lenguajes arquitectónicos que pretendían recuperar un supuesto legado hispanoamericano, dando lugar al llamado "renacimiento colonial". Esta búsqueda, sin embargo, se apoyó muchas veces en referentes externos -como México, Perú o incluso California-, manifestando una tensión entre autenticidad y artificio. El hecho de que uno de sus principales promotores fuera el arquitecto húngaro Johannes Kronfuss evidencia la naturaleza impostada de esta corriente, más vinculada al deseo de construir una narrativa identitaria que al reconocimiento de una tradición genuina.

La sociedad porteña tardó en reconocer que su verdadera esencia residía en el cosmopolitismo, y que asumir el destino de una nación sin pasado implicaba proyectarse indefectiblemente hacia el futuro. En ese horizonte, el Art Déco se presenta como una promesa estética de modernidad, una visión optimista y placentera del porvenir, capaz de sintetizar influencias internacionales sin renunciar a una sensibilidad local. Su lenguaje geométrico y estilizado encarna una transición cultural que, lejos de ser abrupta, se manifiesta como un proceso que posibilita luego aceptación de una arquitectura moderna.

Referencias

Adamovsky, E. (2019). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919 2003.* Buenos Aires: Crítica.

AA. VV. (2006). *Patrimonio Mundial. Obras y movimientos en los siglos XIX y XX. Tomo 3. Del Neocolonial al monumentalismo,* Buenos Aires, CICOP, ARQ Clarín

Aliata, F., Liernur, J. F. (2004). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina,* Buenos Aires: IAA-FADU-UBA, ARQ Clarín

Botana, N. (1997). *El orden conservador la política argentina entre 1880 y 1916.* Buenos Aires: Hyspamérica

Bourdon, A. (1942). Cine-teatro "Opera". *CACYA* 186, noviembre 1942, 170-172.

Calvo-Jacobs-Giménez. (1928). Propiedad de Nicolás Mihanovich. *Revista de Arquitectura* 91, julio de 1928, 287-302

Caveri, C. (1933). Cine-teatro Monumental. Lavalle 780. *CACYA* 77, octubre de 1933,118-134.

Concurso de anteproyectos para estaciones de servicio de YPF. *Revista de Arquitectura* 195, marzo de 1937, 126-134 y 145

Christophersen, A. (1918). A propósito del arte colonial. *Revista de Arquitectura* 15, marzo-abril de 1918, 31-34

Coni Molina, A. (1926). Carta abierta al Señor Arquitecto Alejandro Virasoro. *Revista de Arquitectura* 67, julio de 1926, 245-248.

De Paula, A. (1978). El Art Déco: Orígenes y proyecciones en nuestro país. En M. Waisman, R. Gutiérrez, A. Nicolini, F. Ortiz & A. de Paula (Eds.), *Documentos para una historia de la arquitectura argentina* (pp. 163–165). Buenos Aires: Summa.

García Falcó, M.; Méndez, P. (2010). *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires: CEDODAL

Grementieri, F. (2008). *Buenos Aires Art Déco y racionalista*, Buenos Aires: Xavier Verstraeten.

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.

Kalnay, J. (1928). Diario Crítica. *CACYA* 19, diciembre de 1928, 196-224

Iglesia, R. E. J. (1986). Arquitectura Art Déco en Rosario. *Sumarios* 105, septiembre de 1986. Buenos Aires: Ed. Summa, 17-25

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

Longoni, R.; Molteni, J. (2014). *Francisco Salamone*. Buenos Aires: IAA/ARQ.Clarín

Luna, F. (1997). *Historia integral de la Argentina. Volumen 8: Los años de Prosperidad*. Buenos Aires: Editorial Planeta

Pokropek, J. (2003). La noción de ornamento en el proyecto poético actual. La transmutación del Art Decó en los lenguajes contemporáneos. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (192), 175-197

Ramos. J. (1986). El sistema del Art Déco: centro y periferia. *Summarios* 105: Buenos Aires: Ed. Summa, 3-16

Ramos. J. (1992). *El sistema del Art Déco: centro y periferia*. (Tesis de Maestría). México. Universidad Nacional Autónoma de México, Recuperado de https://repositorio.unam.mx/contenidos/91277

Ramos, J.; Iglesia, R.; Bergallo, J.; Tarán, M. (1986). Art Decó, allí y aquí. *Summarios* N°105: Buenos Aires: Ed. Summa,

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

Rinaldini, J. (1929). Un ejemplo de la nueva arquitectura. *La Nación Magazine* 5, 4 de agosto de 1929, 8-9

Salas, H. (1995). *El Centenario: La Argentina en su hora más gloriosa*. Buenos Aires: Planeta

Squirru, F.; Croce Mujica, A. (1930). Edificio de la Paramount Films SA. *Revista de Arquitectura* 109, enero de 1930, 64-70.

Squirru, F.; Croce Mujica, A. (1933). Casa particular del Dr. José Arce (Vicente López 2220/30). *Nuestra Arquitectura* 51, octubre de 1933, 77-83

Tiphaine, R. (1930). Edificio de renta. *CACYA* 37, junio de 1930, 2-5.

Virasoro, A. (1926). Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas, *Revista de Arquitectura* 65, mayo de 1926, 179-184

Virasoro, A. (1928). Banco El Hogar Argentino. *Revista de Arquitectura* 86, febrero de 1928, 45-76

Virasoro, A. (1929). Edificio de la Equitativa del Plata. *Nuestra Arquitectura* 5, diciembre de 1929, 162 y 167-179

Virasoro, A. (1930). La Equitativa del Plata. *Revista de Arquitectura* 119, noviembre de 1930, 642-652

Caras y Caretas 1568, 20 de octubre 1928

Revista *El Hogar* 1190, 5 de agosto de 1932

Abstract: The purpose of this text is to trace the emergence and consolidation of Art Deco in Argentina, recognizing the hybrid and transitional nature of this style which, far from constituting a radical rupture, functioned as a bridge between the exhaustion of traditional academicism—with its eclectic derivations—and the progressive adoption of modern abstraction.
This aesthetic language found fertile ground in the particular conditions experienced by Argentine society during the 1920s and 1930s, especially in urban contexts. Accelerated modernization, demographic growth driven by European immigration, the expansion of the middle classes, industrialization, and the rise of mass media contributed to Art Deco being understood as a symbol of renewal, progress, and sophistication. In this sense, its adoption was not merely stylistic but acquired a broader cultural significance, linked to the transformation of lifestyles, social expectations, and the construction of a modern urban identity.
Moreover, its open and flexible character facilitated its diffusion beyond architecture, reaching everyday objects such as furniture, household items, graphic elements, clothing, and even cinema. This expansion allowed Art Deco to be incorporated integrally into daily life, in dialogue with the emerging cultural practices of that era.

Keywords: Art Deco – modernity – modernisms – modern architecture – 1920s – 1930s.

Resumo: O objetivo deste texto é traçar o percurso da emergência e consolidação do Art Déco na Argentina, reconhecendo o caráter híbrido e transicional desse estilo que, longe de constituir uma ruptura radical, funcionou como uma ponte entre o esgotamento do academicismo tradicional — com suas derivações ecléticas — e a progressiva adoção da abstração moderna.
Essa linguagem estética encontrou um terreno fértil nas condições peculiares vividas pela sociedade argentina durante as décadas de 1920 e 1930, especialmente nos contextos urbanos. A modernização acelerada, o crescimento demográfico impulsionado pela imigração europeia, a expansão das classes médias, a industrialização e o surgimento dos meios de comunicação de massa favoreceram que o Art Déco fosse entendido como um símbolo de renovação, progresso e sofisticação. Nesse sentido, sua adoção não foi meramente estilística, mas adquiriu uma significação cultural mais ampla, relacionada à transformação dos modos de vida, das expectativas sociais e da construção de uma identidade urbana moderna.
Além disso, seu caráter aberto e flexível facilitou a difusão para além da arquitetura, alcançando objetos de uso cotidiano como móveis, utensílios domésticos, elementos gráficos, vestuário e até mesmo o cinema. Essa expansão permitiu que o Art Déco fosse incorporado de maneira integral à vida diária, em diálogo com as práticas culturais emergentes daquela época.

Palavras-chave: Art Déco – modernidade – modernismos – arquitetura moderna – década de 1920 – década de 1930.

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

Jorge Pokropek: Doctor, área Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Especialista Principal y Magister en Lógica y Técnica de la Forma de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Arquitecto UM. Cursó la Especialización/Maestría en Diseño Arquitectónico y Urbano, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Realizó el Postgrado de Planificación Urbana y Territorial e Investigación en pueblos en vías de desarrollo de La Universidad de Morón. Profesor Adjunto regular de Sistemas de Representación Geométrica, Morfología Arquitectónica y Morfología Urbana en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Profesor de Maestrías en la UNLP y en la Universidad del Congreso. Profesor del Seminario de Morfología en el Doctorado de Diseño de la Universidad de Palermo. Profesor de la Maestría en Diseño de Interiores de la Universidad del Azuay, Ecuador y del Doctorado en Arquitectura de la Universidad Mayor de San Andrés de Bolivia.
https://orcid.org/0000-0001-5727-9143