
Resumen: El objeto de este texto es analizar la emergencia del Art Decó en un contexto de drásticos cambios, así como reflexionar sobre su invisibilidad en la historiografía fundacional de la arquitectura y el diseño moderno. Asimismo indagamos en los factores que influyeron en su configuración y a la vez en el modo en que el cine permitió su difusión y apropiación.

Palabras clave: Art Decó - vanguardia - arquitectura moderna - diseño moderno - arte decorativo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 30]

⁽¹⁾ **Ana Cravino.** Doctora FADU-UBA. Magister en Gestión de Proyectos educativos, CAECE. Profesora Superior Universitaria, UM. Arquitecta UM. Profesora del Seminario de *Introducción a una Epistemología de la Arquitectura y el Diseño* en el Doctorado de la FADU-UBA. Profesora del Seminario de *Epistemología de la Investigación Projectual* en la Maestría en Investigación Projectual de la FADU-UBA. Profesora del Doctorado en Diseño (*Laboratorio II – Taller de Tesis*), Universidad de Palermo. Profesora (*Taller de Historiografía, Taller de Tesis, Seminario general*) y miembro de la Comisión Académica de la Maestría en Historia de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo de FADU-UBA. Profesora titular 2019 de la asignatura electiva *Investigación: Marcos, conceptos y herramientas*, para todas las carreras de grado de FADU-UBA.

1. Introducción

Una pregunta que nos formulamos al iniciar este trabajo fue la siguiente: ¿Por qué el Art Decó, como corriente estética, no aparece desarrollado por ninguno de los primeros estudiosos de la arquitectura y el diseño del siglo XX (Giedion, Pevsner, Zevi, Argan, Benévolo)? Intentaremos, pues, señalar algunos de los posibles motivos de tal omisión.

- El supuesto carácter lineal de la evolución del Movimiento Moderno construido por la crítica operativa implicaba por definición que los sistemas que no estuvieran dentro de esta narrativa, que suponía una concatenación de eventos consistentes con el ideal de ese

movimiento, fuesen rechazados. En este sentido la noción del carácter casi delictivo que asume el ornamento en ciertos sectores intelectuales hacia mitad de la década de 1920 juega un rol fundamental para la exclusión del Art Decó en la historiografía oficial.

- El Movimiento Moderno en arquitectura se consideraba la culminación exitosa y final de todos los lenguajes precedentes, calificados despectivamente como “estilos”, de ahí que lo “moderno” pretendía significar lo eternamente presente y, por lo tanto, insuperado e insuperable. El Racionalismo –otras de las denominaciones con que se rotuló al Movimiento Moderno–, pretendió nacer, en el decir de Paolo Portoghesi (1981), de un proceso analítico, depurado de toda contaminación histórica. Lo cual constituía en sí misma una afirmación auto contradictoria: “una superación de la evolución histórica por fuera de la Historia”, excluyendo todo fenómeno posible de transición. Mientras que la narrativa del Movimiento Moderno en un período considerado como “heroico” por oponerse al clasicismo consagrado, necesitaba de un conjunto de “maestros” paradigmáticos –calificados como “pioneros”– que proponían e imponían un discurso pretendidamente racional, en el que incluso estaban contempladas las alternativas “cúbicas” y “orgánicas”, el Art Decó en la mayor parte de su producción era consecuencia de arquitectos desprovistos de un discurso ideológico o épico y de artesanos anónimos.

- La noción de “experimentalismo” formulada por Manfredo Tafuri nos permite confrontarla con la tradicional idea de “vanguardia”. Sostiene Tafuri (1997) con respecto a las vanguardias que “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). Y luego agrega: “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). Asimismo, el experimentalismo tiende a “descomponer, recomponer, contradecir, a desmontar, llevar a la exasperación sintaxis y lenguajes aceptados como tales. Sus innovaciones pueden también ser proyectadas generosamente hacia lo desconocido, pero el trampolín para saltar está firmemente arraigado en tierra” (p.187). Por ende, mientras que las vanguardias pretenden ser revolucionarias, los experimentalismos son simplemente rebeldes. Por ello, para Tafuri, el experimentalismo es “crítica en acto”.

El experimentalismo se asimila al eclecticismo pues más que crear un nuevo lenguaje impulsa una renovación de los existentes, y es por eso que el Art Decó puede ser considerado como un tipo de experimentalismo, en un doble sentido: como ensayo y como experiencia de consumo.

Tafuri (1997) enumera las formas que asume la experimentación, todas ellas presentes en el Art Decó:

- Acentuación de un tema dado;
- Introducción de elementos dotados de una carga simbólica en contextos antisimbólicos;
- Ensamblaje de elementos sacados de códigos distantes entre sí;
- Compromiso de temas arquitectónicos en estructuras figurativas de naturaleza diversa;

El autodefinido carácter revolucionario del Movimiento Moderno y su condición de vanguardia, requirieron, entonces, de la negación de la posible tarea de transición que realizó el Art Decó.

- La naturaleza esencialmente ornamental del Art Decó y su enfoque anti-académico disienta tanto con la incipiente –y aparentemente homogénea– arquitectura moderna, definida por Portoghesi como un sistema rígido de prohibiciones e inhibiciones, como con la tradicional arquitectura clásica fundamentada en estrictas normativas. El Art Decó permitía la expresión libre del artista y el quiebre de reglas en un raptó de inspiración creativa. Y en este punto vale aclarar que tanto el clasicismo académico como la modernidad arquitectónica se configuran como lenguajes con vocación universal. El Art Decó, por el contrario, surge desde un primer momento como un lenguaje con un tono nacionalista, enmarcado en el sentido que se le da a este último término en los años 20 y 30 del siglo XX: en Francia para superar el espíritu decadentista con el que había arrancado la centuria, y en Estados Unidos para expresar la imagen de una pujante nación. El Art Decó que emerge en Francia quiere remontar la derrota ante Prusia y la experiencia fallida de la Exposición de París de 1900 construyendo un seudo-relato glorioso fusionando, por un lado, ciertos significantes formales de los estilos “Imperio” y “Restauración” con el lenguaje exótico proveniente de las colonias.

Como veremos luego, el Art Decó hace verdadera eclosión en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas que se realiza en París en 1925, en la que se convocó a fabricantes cuyos productos fueran de carácter artístico y mostraran tendencias innovadoras. Con esta finalidad, diversos países presentaron pabellones para ofrecerse como decididamente modernos.

En una nueva exposición, en la víspera del inicio de la Segunda Guerra Mundial, también en París pero en 1937, la Exposición Internacional de las Artes y de las Técnicas aplicadas a la vida moderna¹, los países participantes, dejaron de lado el espíritu de progreso, para mostrar una voluntad más imperialista. Es por ello que el Pabellón francés guardaba significativa semejanza tanto con el proyectado por Albert Speer para Alemania como con el de la URSS proyectado Boris Iofan.

En los Estados Unidos, continuando y enfatizando la tradición marcada por la escuela de Chicago, aparecerían los grandes rascacielos como nuestra del desarrollo tecnológico y del poderío expansionista de la nación. El nombre del edificio más famoso es una evidencia de ello: Empire State Building.

Una vez rota la perpetuidad del Movimiento Moderno por una corriente que utilizaría el más paradójico de los adjetivos –posmoderno–, los críticos pudieron visibilizar la amplia producción del Art Decó y empezar a incluirla en sus textos (Tafari, Frampton, Curtis, etc.). En este sentido es interesante notar la cantidad de exposiciones y catálogos que aparecieron a fines de los sesenta, recuperando la noción decorativista del estilo (Hillier, 1968) (Battersby, 1969).

En la década del treinta, una clase media y media-baja que accede a objetos art decó fabricados industrialmente con materiales baratos (yeso, loza, metal esmaltado, bakelita, etc.). Como consecuencia de ello se establece dos tendencias: la snob portadora de una falsa jerarquía, y la que se difunde bajo la lógica de una intersección de la unión confort-ornamento con un alcance más amplio.

Las elites permiten el consumo masivo de productos que imitan objetos de lujo porque el carácter de falsificación es a toda luz visible, fundamentalmente por la notoria ausencia de la calidad del original y por la exageración de algunos rasgos de la copia respecto a su modelo. Esto hace que se caiga en el kitsch. Umberto Eco (1984) define a este fenómeno “como una forma de mentira artística” (p.84), un objeto de fácil consumo sin los esfuerzos intelectuales que requiere la obra de vanguardia. Por ello Alain Lesieutre (1974) señala que el Art Decó en su período de producción masiva quiere dar algún efecto de “exclusividad” cayendo entonces en el kitsch.

Asimismo, en los años treinta, durante la crisis económica, el Art Decó pretende crear un cierto efecto edulcorado y antesiate, frente a otros lenguajes como el academicista orientado a los sectores altos tradicionales y la arquitectura moderna dirigida a una elite intelectual. Es por ello que en estos años, los sectores medios de la sociedad exigirán –y obtendrán– como panacea contra todos los males un doble discurso: por un lado, la construcción de un mundo de fantasía, inalcanzable pero accesible a través del cine (el de las divas de teléfono blanco, la radio y las revistas femeninas): el discurso de la anestesia, y por el otro, el del progreso o poderío científico-tecnológico, expresado por una arquitectura monumental y por objetos de diseño “aerodinámico”: el discurso de la seducción.

La primera guerra mundial marcó el fin de la *Belle Epoque* y con ello la conclusión de la experiencia feliz del Art Nouveau y el impresionismo. La sociedad se dividió en dos bandos: Los escépticos, aquellos que dudarán de las publicitadas ensoñaciones y encontrarán refugio en la razón (como lo hicieron antes en los tiempos de Descartes). De ellos surgirá en un primer momento el dadaísmo (la razón de la sinrazón) y la pintura no figurativa (neplasticistas y constructivistas). Paradójicamente estos escépticos se transformarán en utopistas revolucionarios con el Racionalismo arquitectónico.

Los hedonistas emprenderán la búsqueda de nuevos paraísos, rencausando el Art Nouveau de formas naturales a geométricas, tomando además los motivos estilísticos de diferentes lenguajes imperiales exóticos (egipcio, azteca, maya, asirio e hindú), dando origen en esta síntesis ecléctica al Art Decó.

Nos encontramos en este punto en el enfrentamiento de dos utopías: una la de la razón apocalíptica y revolucionaria que pretende implantar un nuevo orden, el de la ciudad moderna, y la otra, hedonista –o cómo diría Eco (1984), integrada– en la que se hace una interpretación favorable sobre las consecuencias de la cultura de masas. De nuevo volvemos al enfrentamiento entre vanguardia y experimentalismo, revolución y rebeldía.

El Movimiento Moderno pretendía reemplazar las viejas ciudades –ineficaces a sus fines y objetivos– por otras nuevas, en las que un orden racional y la velocidad del transporte se transformarían en los verdaderos protagonistas. El escepticismo sobre modelos pasados y su necesidad de ruptura parece sustentarse en una supuesta ideología revolucionaria. Mientras que, el Art Decó carece de vocación rupturista, su mirada hacia el futuro no es propositiva: el futuro para el Art Decó ya está llegando y se transforma en acontecimiento presente, objeto de goce y consumo. No es la razón quien lo gobierna sino el sentimiento y la pasión.

2. Condicionantes históricos del Art Decó

El Art Decó surge en un contexto de grandes transformaciones culturales, transformaciones que encontraron en este movimiento un vehículo de expresión idóneo.

En esta época el concepto de “progreso” empieza a ser más valioso que el de “tradición”, pues la idea de cambio se concibe como necesaria. La hecatombe que significó la primera guerra reformuló en gran parte la vida social, teniendo en cuenta que anteriormente el avance científico-tecnológico y el devenir cotidiano iban por carriles separados. A partir de 1920 estos cambios se hacen vertiginosos en todos los ámbitos, afectando el transporte, el hábitat, las comunicaciones e incluso la vestimenta. Las transformaciones que se suceden en una década cruzan todos los aspectos de la vida en sociedad. Es por ello que la idea de progreso se fusiona con el movimiento y la información. El espacio no es la medida de todas las cosas sino el tiempo. Y el tiempo es un proceso frenético. En este sentido se generaliza el empleo del automóvil y el avión comienza a ser usado como medio de transporte de pasajeros y carga mientras que en Alemania se imponen los dirigibles. La nueva clase social que emerge en este contexto demandará de los más fastuosos transatlánticos² que exhiben el lujo con estética Art Decó. En este mismo sentido la difusión de la electricidad reemplazando otras formas de iluminación y energía permitirá la aparición de numerosos artefactos y electrodomésticos que dan cuenta del poderío de las máquinas. Asimismo también la radio y las revistas ilustradas recurrirán al Art Decó para dirigirse a un público amplio y necesitado de entretenimiento y placer.

Otros fenómenos culturales que entraron en diálogo con el Art Decó fueron las diferentes vanguardias plásticas de las cuales el Art Decó tomó ciertas referencias formales sin asumir la carga ideológica que poseían, es así como tomó la fascinación por la velocidad del futurismo, el empleo libre del color del fauvismo, la fragmentación del cubismo, el horror al vacío de la pintura prerrafaelita, y la subjetividad y significación expresada por el simbolismo.

De la arquitectura y el diseño, fue notoria la contribución de la vertiente vienesa del Art Nouveau, expresada en las obras más depuradas y geométricas de Joseph María Olbrich y de Josef Hofmann, incluyendo además los exquisitos productos del *Wiener Werkstätte*, y de la escuela de Glasgow, siendo que la remodelación de la casa Bassett Lowke de 1916, obra de Charles Rennie Mackintosh preanuncia el Art Decó (Frampton, 1983).

Del mismo modo, tanto la música como la danza y el cine tendrían un papel significativo en la génesis del Art Decó. Primero, el tango en su exotismo y erotismo evocado en, por ejemplo, las películas de Roberto Valentino, y el jazz con su ritmo acelerado que dará origen al “Zig-zag moderne” o el “jazz ornament” del Chrysler Building. En segundo lugar, también es importante la estética coreográfica de los bailes de Josephine Baker, Isadora Duncan y los ballets rusos de Serge de Diaghilev. Las obras de Sherezade, Carnaval, Pájaro de fuego, Los Orientales hicieron que toda la sociedad europea quedara atrapada bajo el influjo narcotizante de la “barbarie exquisita” de Diaghilev y los electrizantes decorados de Bakst (Maenz, 1976).

El cine ya contaba con aceptación general desde tiempos posteriores a la primera guerra mundial y las películas de Charles Chaplin, Buster Keaton o Rodolfo Valentino tenían un alcance masivo. Las figuras populares eran arquetípicas y generaban amores u odios

desenfrenados. Es así como la muerte de Valentino provocó una conmoción mundial. Por otra parte desde diferentes corrientes artísticas, se utilizaría el cine como una herramienta de indagación intelectual. De este modo, el expresionismo o surrealismo explorarían las posibilidades plásticas de este nuevo arte. La aparición de cine sonoro marcaría el inicio de un fenómeno de masas, que en el contexto de la década del treinta, entre la crisis económica y el clima político que anticipaba un cercano conflicto bélico, cumpliría el rol de construir tanto un entretenimiento anestesiante y consolador, como también un instrumento de propaganda política.

Por último, la búsqueda de nuevos repertorios decorativos, agotado ya el clasicismo devenido en pastiches historicistas, se orientará hacia lenguajes olvidados o desconocidos provistos por la nueva ciencia arqueológica. El reconocimiento de culturas exóticas no estará desprovisto de un espíritu colonialista. Recordemos que 1922 Howard Carter descubre la tumba del faraón Tutankamón y el cine se poblará de “momias ambulantes” y de “maldiciones egipcias”. Así también discos solares, haces de luz, escarabajos, flores de loto, papiros y esfinges serán los motivos ornamentales adoptados en la decoración, al igual que el lapislázuli, el ocre, el crema y el negro serán los colores preferidos. En 1925 se pierde el coronel Percy Fawcett en las selvas vírgenes peruanas cuando buscaba la mítica ciudad del Dorado y se extravía también la expedición de rescate, dando origen a multiplicidad de leyendas y mitos que alimentarían un número importante de folletines y películas de aventuras. En este mismo sentido en 1902 fue descubierto Machu Picchu y en 1911 el explorador norteamericano Hiram Bingham lo dio a conocer al mundo. La avidez por el exotismo hace que en 1923 se celebre con éxito en pabellón Marsan del Museo de Artes Decorativas de París la exposición de arte indígena de las colonias francesas y en 1928, con un enorme impacto, la exposición “Las artes antiguas de América”, de tal manera que poco tiempo después la Academia de Bellas Artes de Berlín también organiza una exhibición sobre arte precolombino. Por ende, la revaloración de estos tesoros arqueológicos permite la adopción de figuras zigzagueantes, ondeantes serpientes, escalonamientos junto con palmeras y papiros que estarán presentes en los grandes salones de baile, cines, teatros, hoteles y barcos.

Los cambios estéticos no solo afectaron a los objetos de uso cotidiano sino también a las propias personas dando origen a las *flappers*, jóvenes mujeres que desafiaban las convenciones sociales de la época bebiendo, fumando, bailando, conduciendo automóviles a gran velocidad y potenciando un tipo de belleza contraria a los cánones aceptados tradicionalmente, exhibiendo una apariencia andrógina sin curvas, vestidos rectos con flecos, lentejuelas, bordados y perlas. Las mujeres usaban el pelo corto y maquillaje excesivo –que antes era un recurso de actrices y prostitutas–, los zapatos eran de tacón bajo acompañados de guantes largos y chalinas de plumas. La indumentaria femenina, desprovista de los dispositivos que alteraban el cuerpo como el corset, la crinolina³ y el polizón, oscilaría entre la practicidad de la mujer ordinaria que ingresa al mundo del trabajo, y la sensualidad de la aristócrata o de la estrella de cine que expresa libremente sus movimientos. The “Bright Young People” fue el nombre que se le dio a un grupo de jóvenes aristócratas bohemios y miembros de la alta sociedad británica que en la década de 1920 mantuvieron un estilo de vida decadente con salvajes fiestas, consumo de drogas y alcohol. Fenómenos similares se observaban en París que se convirtió en el centro mundial del “glamour” y en

Berlín que fue calificada como “ciudad de vicio”, ya que Alemania estaba quebrada y allí todo era posible.

Un concepto que está ligado profundamente con el Art Decó es la idea de “muerte”. La muerte está presente en todos los hechos del período que dura unos veinte años y concluye con la invasión alemana a Checoslovaquia. La primera guerra concluye en 1918, pero se anuncia una nueva guerra desde el día siguiente al armisticio ya que ninguno de los contendientes había quedado conforme con los tratados de Versalles. Después de ello, azota a Europa y Estados Unidos la epidemia de gripe española. La revolución rusa genera tanto esperanza como incertidumbre. La vida en Alemania transcurre entre la amenaza de disolución, crisis económica y política, mientras que en Estados Unidos es una época de gran prosperidad. Los sectores más favorecidos viven furiosamente, sabedores que la experiencia acabará pronto. El horror al vacío del Art Decó refleja este temor a la muerte. En 1929 la crisis golpea a todos los países occidentales y la burbuja económica se desvanece. El acuerdo de Munich, después de la invasión Alemania a Checoslovaquia no hace más que hacer consciente lo irremediable: un conflicto bélico se avecina y con él, todos los demonios. En ese clima, Orson Welles difunde por radio la novela de H.G. Wells *La guerra de los mundos*, lo que provoca escenas de pánico multitudinarias: La gente había confundido lo imaginario con lo real, sin embargo la amenaza de guerra no era ficción. Las películas que hacen furor en aquel momento previo a la segunda guerra mundial están plagadas de fantasmas, vampiros, hombres-lobos, diversidad de bestias y monstruos. La intención era ponerle un rostro al miedo.

En resumen: El Art Decó emerge como una iniciativa a mitad camino entre la renovación abstracta del Racionalismo alemán y las viejas propuestas del Art Nouveau. De tal modo, puede considerársele un híbrido o un lenguaje de transición que amalgama muchos estilos, nutriéndose tanto del Constructivismo, Cubismo, Fauvismo, Futurismo, e incluso también de algunos aspectos del lenguaje racionalista de la escuela Bauhaus. Otra fuente de inspiración del Art Decó, como mencionamos, fueron los descubrimientos arqueológicos en el antiguo Egipto, tanto como el rescate exótico de la arquitectura oriental, maya y azteca.⁴

El lenguaje de la abstracción geométrica del Racionalismo moderno inhibe la posibilidad de comunicación de este nuevo espíritu nacionalista, optando entonces por diseños más expresivos, en cuyas resoluciones formales, paradójicamente, a veces se emparentan.

Recordemos que el Art Decó que se extendió desde inicios de la década del veinte hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, adoptó su nombre a partir de la “*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*” realizada en 1925 en París.⁵

El Art Decó no fue un producto cultural espontáneo sino un estilo premeditado. Desde hacía más de veinte años se venían realizando muestras y exposiciones con el fin de valorizar el arte decorativo (o artes aplicadas) (Scarlett, Towley, 1975). Y en este sentido se buscaba estimular la producción nacional francesa frente a los objetos elaborados en Alemania (*Deutscher Werkbund y Bauhaus*), enfatizando el carácter deseable y necesario de la industrialización. Para cumplir con este objetivo Francia debería dejar de ser el reservorio de la mejor tradición clásica –como había sido en el siglo XIX– para lograr constituirse en el faro del verdadero arte moderno a tono con los requerimientos sociales.

Los pabellones con los que participa Francia son dos: Por un lado, *L'Ambassade Française*, que materializa la quintaesencia de la cultura gala y a la vez un espíritu renovador dentro del estilo, es obra de un grupo de artistas decorativos entre los que estaban Robert Mallet-Stevens⁶, Pierre Chareau, Robert Delanauy y Fernand Leger. Por otro lado, *L'Hotel du Riche Collectionneur*, cuyo interior fue diseñado por Émile-Jacques Ruhlmann, estaba dentro del espíritu de la tradición francesa y de algún modo mantenía una concepción conservadora ya que el Art Decó aparece como una piel dentro de una estructura clásica. Ruhlmann logró el ideal estético de la obra de arte total que combinó arquitectura, decoración de interiores, muebles, escultura, pintura y objetos de arte en un solo conjunto. Por lo costoso de los materiales que están hechos los muebles (maderas exóticas con incrustaciones de plata y marfil), estos interiores conjugan la artesanía más elaborada y exquisita con el tradicional buen gusto francés, a un tiempo que espíritu conservador lo hacen adecuados para una élite muy adinerada.

La presencia de sectores medios en ascenso se expresaba en los pabellones de las tiendas que exhibían productos fabricados en serie para ser consumidos por ellos: “Magasins du Louvre”, “Aun Bon Marché”, “Galeries Lafayette”, y “Magasin du Printemps”.

El resto de los pabellones correspondía a los diversos países invitados que naufragaban entre diferentes estilos decorativos más o menos formalistas y un decidido espíritu colonial como el que ofrecía el pabellón inglés con su decorativismo indo-egipcio. Existieron también excepciones expresionistas como el pabellón de Bélgica de Víctor Horta y el de Holanda con un exuberante trabajo ladrillero.

Es interesante notar que los pabellones que representan a cada país en la exposición del 25 eluden operar con estilos académicos o clásicos ya que querían construir una identidad sobre la base del “progreso”, y el mejor ejemplo en este sentido es el edificio de la URSS obra de Melnikov. Hay dos países ausentes: Los Estados Unidos que argumentan no contar con arte decorativo, y la prueba de ello es que los rascacielos no podían transportarse (Davies, 1983). El otro fue Alemania que fue invitada lo suficientemente tarde para hacer imposible su presencia. Podemos suponer que no se temía tanto a la frágil República de Weimar sino a la pujante producción de la Bauhaus. Un caso aparte es la propuesta de Le Corbusier, el pabellón de *L'Esprit Nouveau*, quien –al igual que la propuesta de Melnikov– hacía un explícito manifiesto en contra el arte decorativo y a favor de la producción en serie.

No debemos confundir la ideología de la “*Belle Époque*” (como la expresión de un presente supuestamente plácido y feliz) con los “Años locos” también llamados “*années folles*” o “*roaring twenties*”, que suponen una desenfrenada búsqueda por el placer. Del mismo modo, debemos diferenciar el Art Nouveau como manifestación de la “primavera sagrada” del Art Decó que simbolizaba una época contradictoria de angustia desesperada y a la vez de fe ciega en el progreso y en utopías hedonistas.

El Art Decó se presentó como un lenguaje maquinista adoptando las innovaciones de los tiempos para sus formas: las líneas geométricas o aerodinámicas producto de la pasión por la moderna aviación, el empleo profuso iluminación eléctrica, y el culto por los rascacielos. Estas influencias del diseño fueron expresadas en formas segmentadas y con la presencia de bloques cubistas o rectangulares. El color se nutre de las experiencias del Fauvismo y de los Ballet Rusos de Diaghilev. Trapezoides, facetamientos, zigzags, diferentes símbolos de velocidad y una importante geometrización de las formas son comunes al Art Decó.

3. Cine, modernización y Art Decó

Para clarificar algunos conceptos es oportuno recurrir a Marshall Berman (1989):

Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo –y que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos. Los ambientes y las experiencias modernas cruzan todas las fronteras de la geografía y la etnicidad, de las clases y la nacionalidad, de la religión y la ideología: en este sentido, puede decirse que la modernidad une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx. “Todo lo que es sólido se evapora en el aire–” (p. 1).

Hacia fines de la década del veinte no quedaba claro en Argentina las diferencias estilísticas entre el Art Decó y la reciente arquitectura moderna, mucho menos sus intenciones ideológicas. Es por ello que no existen discusiones profundas en torno al empleo del ornamento o la preferencia por la abstracción, ya que el Art Decó fue una más de las opciones estilísticas que los arquitectos podían utilizar en función del programa o el carácter de un edificio. Como ya hemos señalado, el Art Decó no surgió como un estilo “de exportación” sino, por el contrario, como un lenguaje destinado a configurar en modo local o nacional las formas de expresión del progreso o modernidad. Señala Jorge Ramos (1992) que “son entonces los «clichés» decorativistas los que, promovidos por la industria trasnacional, penetran y se difunden (circulan) en un área de mercado ampliado funcionando como modelos” (p. 7).

Un ejemplo de la confusión entre lenguaje moderno y Art Decó aparece en los debates que van a surgir entre Alejandro Virasoro (1926), quien pretendía renovar las técnicas productivas tradicionales de la construcción⁷ utilizando para ello el carácter geometrizable del Art Decó, por un lado, y los tradicionalistas, defensores a ultranza del academicismo clasicista como los arquitectos Alejandro Bustillo, Alberto Coni Molina y Alejandro Christophersen (estos dos últimos profesores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires), por el otro. Virasoro (1926) publica “Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas”⁸, y replican Christophersen (1926), Bustillo (1926) y Coni Molina (1926) acusándolo de querer “cambiar la faz de la tierra al conjuro de su majestad el cubo y el cuadrado” (p. 246).

Un año más tarde estalla una nueva polémica, esta vez entre Alberto Prebisch (1927), impulsor de la estética definitivamente moderna y Christophersen (1927), defensor del academicismo el que publica una carta titulada “Un rato de charla con un futurista”⁹:

Tenía realmente curiosidad de conocer a “ese personaje”, tratarlo en su intimidad, ya que lo conocía por sus escritos en revistas «revolucionarias» de arte¹⁰, más que por sus escasas obras arquitectónicas, especies de paredes blancas per-

foradas de agujeros en las cuales demostraba haber aprovechado sin gracia las teorías que con tanta virulencia exponía en su propaganda artística (p. 180).

Como ya hemos mencionado, entre 1920 y 1930 la sociedad se vio afectada por una enorme revolución científico-tecnológica –y además lingüística– que implicó una transformación de los medios de producción y transporte así como de la literatura, las artes plásticas, la filosofía, la arquitectura y el cine. Marcelo Cohen (2002) se pregunta: “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?”.

La renovación que se daba en todos los planos de la cultura adoptó rápidamente la estética del Art Decó. Las revistas de moda y decoración que exhibían los nuevos atuendos, muebles y objetos en láminas de exquisita factura, también utilizaban una gráfica diferente como *Vogue*, *Vanity Fair*, *Feuilles d' Art* (Folletos de arte), *Gazette du Bon Ton* (diario de buenas costumbres), y *Art et Décoration*, propagando el nuevo estilo. Otra forma de difusión fueron las empresas internacionales de decoración como Maple y, como hemos comentado, los transatlánticos, cuyo interiores lujosos aparecían en diarios y revistas.

En esta vorágine de cambio, unos y otros campos culturales se influirían mutuamente: La arquitectura y el cine no fueron la excepción. En un intento de renovación de los códigos estéticos hasta el momento vigentes, el imaginario del espectador-arquitecto (a su vez productor de formas) abreviaría sin notarlo explícitamente¹¹ en el cine. Jacques Derrida (2001) no duda en realizar una analogía entre el análisis cinematográfico y el psicoanalítico ya que “Identificación y fascinación” son elementos comunes al cine y al psicoanálisis.

Sabemos que, como sostiene Dubois (2000)

...la maquinaria cinematográfica es en su conjunto productora de imaginario, que su fuerza no reside solamente en la tecnología sino antes y sobre todo en lo simbólico: es una maquinación (una máquina de pensamiento) tanto como una maquinaria, una experiencia psíquica tanto como un fenómeno físico-perceptivo, productora no solamente de imágenes sino generadora de afectos y dotada de un fantástico poder sobre el imaginario del espectador (p. 16).

El fenómeno de simbiosis infinita que había planteado Peirce, en el que un signo siempre es signo de otra cosa, se materializa claramente en el cine, ya que como afirma Deleuze (1995) una imagen se desliza hacia otras imágenes, dado que el fondo de una imagen es siempre una imagen. La arquitectura cita al cine y el cine refleja la arquitectura. La arquitectura aparece en el cine, quiere ser en el cine para luego intentar ser en el mundo concreto. El cine quiere contar lo que debe y lo que puede ser.

En las décadas del veinte y treinta las películas exhiben una modernidad sin pudor, una modernidad que tarda en llegar a la arquitectura, cuya enseñanza sigue apegada a los cánones academicistas del siglo XIX. No es causal que cuando Le Corbusier llega a Buenos Aires en su primera conferencia proclama la necesidad de “Liberarse de todo espíritu académico”.¹²

En *Madam Satan* de 1930 de Cecil B. DeMille se celebra una fiesta en un gran salón ubicado en un dirigible, en la *Máscara de Fu Manchu* de 1932 el protagonista exhibe un conjunto de armas y artilugios para acabar con la civilización occidental donde ciencia y brujería se confunden, en *Volando a Río* de 1933 las hazañas acrobáticas que se realizan arriba de los aviones sirven para explicitar un contexto de renovación tecnológica, y la serie de películas de la década del 30 sobre *Flash Gordón* plantean un universo alternativo de naves estelares y armamento espectacular.

Asimismo otras películas impulsan la transformación de los modos de actuar y habitar: *Our Dancing Daughters*¹³ de 1928, muestra a tres jóvenes atrevidas y desenvueltas –flappers– asediando a un millonario en una escenografía claramente Art Decó. *Grand Hotel* de 1932 es una película donde se suceden historias intercaladas de personajes arquetípicos –el millonario empobrecido, la busca fortunas, la diva caprichosa, el moribundo que intenta disfrutar de sus últimos días– en un entorno donde el verdadero protagonista es el hotel: La imagen inicial donde se ve el espacio central circular al que balconean los pasillos de las habitaciones brinda una sensación de notorio realismo y actualidad, al igual que el resto del mobiliario y equipamiento. Otro ejemplo de esnobismo Art Decó es *Sombrero de Copa* de 1935 filmada en la época de la gran depresión, donde las películas sofisticadas y románticas ofrecían una vía de escape a la vida cotidiana.¹⁴

Recordando aquello que Umberto Eco (1981) señala como características del “discurso”¹⁵ de la arquitectura, que en algún punto coincide con el del cine –y también con el de la televisión–, es decir que la arquitectura tiende a persuadir, nos convence, nos seduce para habitar de una determinada manera; es psicagógico, no impone las intenciones del arquitecto con una suave violencia y se disfruta con desatención.

Las formas escalonadas de los templos mayas y aztecas aparecen en los cielorrasos y paredes de las películas (*Our Dancing Daughters*) y en los interiores de Alejandro Virasoro, Ángel Croce Mujica-Francisco Squirru, Alberto Gelly Cantilo, y otros. Las composiciones formadas por círculos concéntricos o espirales, presentes en algunos films, también se encuentran en el Cine Opera y en el Edificio Dorrego, siendo común a toda la estética Art Decó el uso de bajos y altorrelieves decorativos. Los muebles de formas geométricas, los adornos que aluden a lo “moderno” y a la velocidad (como el grabado de un avión a lado de la puerta del ascensor en el *Grand Hotel*), los interiores sofisticados, así como un conjunto de artefactos y ornamentos que aluden a lo aerodinámico están tanto en las películas como en la arquitectura de los 30.

Es tan obvio el vínculo entre lo cinematográfico y la arquitectura Art Decó que uno de los temas favoritos de esta estética serían los cines como el Suipacha, el Broadway, el Capitol, el Palais Royal, entre otros. De un mismo modo, el programa del concurso luminotécnico que organiza la empresa de electricidad CADE para alumnos de quinto año de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires rondará los cinematógrafos y los “restaurant dancing” con cuya resolución formal guardan semejanza y constituyen en sí mismos temas y problemas novedosos.

Como señala Jean Baudrillard (1978) con la modernidad se inicia la era de la simulación, la suplantación de lo real por los signos de lo real. De tal manera que lo moderno no sólo debía implicar un diseño nuevo sino también debía manifestar el sentido de lo novedoso. Beatriz Sarlo (1988) define al proceso de cambio de la Argentina de esos años como una

“modernidad periférica”, una modernidad situada en ciertas apariencias que conforman un imaginario: “El arte define un sistema de fundamentos: «Lo nuevo» como valor hegemónico” (p. 28). Es por ello que en este contexto, tal vez como nunca antes, una generación entera sintió que debía diferenciarse de las anteriores. La ruptura adoptó entonces el compromiso de constituir una vanguardia, o simplemente la rebeldía de experimentar lo diferente. En este camino muchos se lanzaron a inventar el mundo.

El Art Decó significó, hacia finales de los 20 y comienzo de los 30, una de las formas con las que se expresó la modernidad. Mirando entonces muchos de estos films que mencionamos, que tienen más de 70 años, no podemos dejar de reflexionar sobre ese pasado en el que el futuro estaba casi presente.



1



2



3

Imágenes 1, 2 y 3
Our Dancing Daughters, 1928

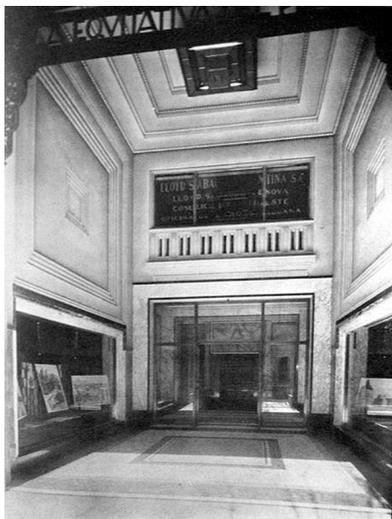


Imagen 4 y 5. La equitativa del Plata de Alejandro Virasoro. 1929



Imagen 6. Cine Opera de Alberto Bourdon, 1935

Notas

1. El único pabellón “moderno” fue el de España, obra de José Luis Sert, representando a la República española en plena guerra civil contra el fascismo.
2. En la *Revista de Arquitectura* N° 132, de diciembre de 1931 salen publicados de manera extensa y detallada los suntuosos interiores del barco L’Atlantique y cuatro años más tarde en el número 176 de agosto de 1935 de manera similar el transatlántico Normandie.
3. Armazón de hierro en forma de campana que cubre la cadera, conocido también como “miriñaque”.
4. Vale señalar que algunos de los que en la década del veinte cultivarán el Art Decó en Argentina, se había iniciado dentro del neocolonialismo, pasando en el medio por cierta influencia pre colombina de donde tomarán algunos recursos decorativos...
5. Entre los objetivos de la exposición podemos mencionar la intención de estimular la producción nacional francesa, enfatizar el carácter deseable de la industrialización, lograr un arte “moderno” de acuerdo a los tiempos y unificar los productos artesanales, artísticos e industriales en una misma muestra (Scarlett y Townley, 1975).
Por otra parte en la misma exposición aparecen tiendas dirigidas al consumo de la clase media tales como *Le Bon Marché*, *Galleries Lafayette*, *Grands Magasins du Louvre*, etc.
6. Autor de Pabellón de Información y Turismo en la misma exposición.
Además Mallet Setvens fue escenógrafo de la película *L’Inhumaine*, logrando una síntesis ecléctica de sugerencias cubistas, neoplasticistas y Art Decó.
7. La empresa de Virasoro funcionaba con más de cien empleados, cuarenta dibujantes, cinco ingenieros, y un millar y medio de obreros. Nada más alejado del *maître d’atelier*. Ver “Una organización modelo” en *Nuestra Arquitectura* N° 4, noviembre de 1929.
8. Según Coni Molina, la publicación del artículo en la revista oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, fue error que se cometió porque él, presidente de esa entidad, se encontraba de viaje.
9. Recordemos que en 1925 Filippo Marinetti, líder de la tendencia futurista italiana había brindado una charla en la Escuela de Arquitectura. Asimismo el calificativo de “futurista” no sólo hacía referencia a esta corriente estética sino que incluía además “las formas que cuestionaban al pasado, la vanguardia artística, la ausencia de decoraciones tradicionales, las volumetrías libres y «cubistas», las composiciones dinámicas”, etc. (Liernur, 2001, p. 128) No obstante, cabe aclarar que a la visita de Marinetti, esta tendencia era considerada anticuada por el grupo *Martín Fierro*, al que pertenecía Prebisch (Liernur, 2001)
10. Se refiere a la revista *Martín Fierro*.
11. Por ejemplo el arquitecto Alejandro Virasoro sólo reconoce como influencia los Ballet Rusos de Diaghilev, cuya gira latinoamericana ocurrió en 1913, el mismo año en que aquel que se recibiera.
12. Ver “Le Corbusier en Buenos Aires, 1929”, separata N° 107 de la *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 1979, Buenos Aires
13. Estrenada en Argentina el año siguiente como *Hijas que bailan* y destacada como uno de los hechos que ocurrían en Buenos Aires el momento de la visita de Le Corbusier (El autor de la mencionada, Carlos Coire, tenía en aquel entonces 15 años y tal vez fue conmovido por la imagen de un muy joven Joan Crawford.)

14. Un homenaje a esto es la *Rosa Púrpura del Cairo* de Woody Allen.
15. Aclaremos que denominamos “discurso” a lo que la obra comunica y no a lo que el autor dice de la obra.

Bibliografía

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós
- Battersby, M. (1969). *The Decorative Twenties*, Nueva York: Walker & Co
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Catálogos
- Bustillo, A. (1926). La verdadera originalidad en *Revista de Arquitectura* N° 67, julio de 1926
- Christophersen, A. (1926). Nuevas Tendencias Arquitectónicas en *Revista de Arquitectura* N° 67, julio de 1926
- Christophersen, A. (1927). Un rato de charla con un futurista en *Revista de Arquitectura* N° 77 de mayo de 1927
- Cohen, M. (2002). Cuando todo era futuro En *Clarín*, 26 de octubre de 2002.
- Coni Molina, A. (1926). Carta abierta al arquitecto Alejandro Virasoro en *Revista de Arquitectura* N° 67, julio de 1926
- Davies, K. (1983). *At home in Manhattan. Modern Decorative Arts, 1925 to the Depression*, New Haven: Yale University Art Gallery.
- De Paula, A. y Gómez Crespo, R. (1978). El art déco. En *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Summa
- 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
- 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
- Frampton, K. (1983). *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili
- Gruber, A. (1993). *L'art décoratif en Europe. Du néoclassicisme à l'art déco* (V. 3), París: Citadelles & Mazenod
- Hillier, B. (1968) *Art Deco of the 20s and 30s*, Londres: Studio Vista
- Kjellberg, P. (2011). *Art Deco: les maitres 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.
- 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
- Maenz, P. (1976). *Art Decó 1920-1940*, Barcelona: Gustavo Gili

- Portoghesi, P. (1981). *Después de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili
- Ramos, J. (1992). *Art-Decó. Papeles sobre Miami, México, La Habana, Montevideo y Buenos Aires*, Seminario de Crítica, IAA FADU-UBA
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires
- Scarlett, F.; Towley, M. (1975). *Arts Decoratifs 1925: A Personal Recollection of the Paris Exhibition* New York: St. Martin's Press
- Solà-Morales Rubió, I. (1980). *Eclécticismo y vanguardia*. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya. Barcelona: Gustavo Gili
- Tafuri, M. (1997). *Teorías e Historia de la Arquitectura*, Madrid: Celeste Ediciones
- Virasoro, A. (1926). Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas En *Revista de Arquitectura* N° 65, mayo de 1926.

Abstract: The purpose of this text is to analyze the emergence of Art Deco in a context of drastic changes, as well as to reflect on its invisibility in the foundational historiography of modern architecture and design. Likewise, we investigate the factors that influenced its configuration and, at the same time, the way in which cinema allowed its diffusion and appropriation.

Keywords: Art Deco - avant-garde - modern architecture - modern design - decorative art

Resumo: O objetivo deste texto é analisar o surgimento do Art Deco em um contexto de mudanças drásticas, bem como refletir sobre sua invisibilidade na historiografia fundacional da arquitetura e do design modernos. Da mesma forma, investigamos os fatores que influenciaram sua configuração e, ao mesmo tempo, a forma como o cinema permitiu sua difusão e apropriação.

Palavras-chave: Art Deco - vanguarda - arquitetura moderna - design moderno - arte decorativa

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
