

Art Déco, ornamento y geometría

Un ejercicio metodológico para la investigación en arquitectura

Arq. Juan Carlos Pérgolis¹

Universidad Católica de Colombia. pergolisjuancarlos@yahoo.com

Artículo de Reflexión - Recibido: 4 de abril de 2012 - Aceptado: 28 de mayo de 2012

Resumen

Este artículo tiene como objetivo el estudio del lenguaje de la arquitectura Art Déco en la ciudad de Barranquilla, entre los años 1925 y 1940, aproximadamente, observando las connotaciones de poder económico y gusto de la época que permitieron el paso de las formas emblemáticas del Art Déco hasta permear el gusto popular. Como espíritu del tiempo (concepto de *zeitgeist*), el lenguaje se manifestó en todos los campos (arquitectura, diseño, moda, vida cotidiana, etc.); por ese motivo, la metodología de la investigación intenta ir más allá de la arquitectura en sí misma, para referirla al contexto de la vida en Barranquilla en esos años.

Palabras clave

Lenguaje arquitectónico, Art Déco, zeitgeist, moda, estética, semiótica.

¹ Arquitecto, Universidad Nacional de La Plata (UnLP), Argentina. Magíster en Teoría e Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia. Docente de pregrado en Historia y Teoría de la Arquitectura, Universidad Católica de Colombia. Docente en la maestría Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura, y en el doctorado en Arte y Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia.

ART DECO, ORNAMENT AND GEOMETRY: A METHODOLOGICAL EXERCISE FOR ARCHITECTURE RESEARCH

Abstract

The project aims to study the language of Art Déco architecture in the city of Barranquilla, between approximately 1925 and 1940, noting the connotations of economic power and taste of the time that allowed the passage of emblematic forms of Art Déco to permeate popular taste. As *Zeitgeist* (*zeitgeist* concept) language manifested itself in all fields (architecture, design, fashion, lifestyle, etc.) For that reason, the research methodology attempts to go beyond the architecture itself, on reference to the context of life in Barranquilla in those years.

Keywords

Architectural language, Art Déco, *Zeitgeist*, design, fashion, aesthetics, architecture, semiotics

ART DÉCO, ORNAMENTO E GEOMETRIA: UM EXERCÍCIO METODOLÓGICO PARA A INVESTIGAÇÃO EM ARQUITETURA

Resumo

O presente artigo tem como objetivo, o estudo da linguagem da arquitetura Art Déco, na cidade de Barranquilla, entre os anos 1925 e 1940, aproximadamente, observando as conotações de poder econômico e gosto da época, que permitiram a passagem das formas emblemáticas da Art Déco até permear o gosto popular. Como espírito do tempo (conceito de *zeitgeist*), a linguagem se manifestou em todos os campos (arquitetura, desenho, moda, vida cotidiana, etc.); por esse motivo, a metodologia do presente artigo, procura ir além da arquitetura em si mesma, para referi-la no contexto da vida em Barranquilla, nesses anos.

Palavras-chave

Linguagem arquitetônica, Art Déco, *zeitgeist*, moda, estética.

Introducción: el tema

León Battista Alberti (2007), arquitecto del Renacimiento, señaló dos particularidades en la estética de los edificios: *la belleza y el ornamento*; de esta manera, sintetizó los dos elementos básicos en la lectura de la obra arquitectónica. Definió a la “belleza” como la armonía entre las partes, es decir, las proporciones y relaciones entre los espacios del edificio y como “ornamento” definió a todo lo agregado que contribuye al mejoramiento de la belleza.

Con mayor o menor fortuna en la coherencia entre las intenciones espaciales y el gusto ornamental, esos dos aspectos han sido fundamentales a lo largo de la historia para definir los estilos o lenguajes en que se expresan las construcciones y han proporcionado las claves para la comprensión de los significados que transmite la arquitectura².

2 Desde ese punto de vista, también se puede hablar de momentos en los que el ornamento se asocia estrechamente con la idea espacial formando un todo, como ocurre en las catedrales góticas y otros momentos, en los que ornamento y espacio parecen luchar por la preeminencia en la lectura del edificio, enriqueciéndola con la evidencia de la contradicción, como se puede ver en algunas obras barrocas. También hay períodos —como en la primera mitad del siglo XX— en que el ornamento desaparece.

El Movimiento Moderno abolió el ornamento y dio prioridad a la expresión a través de las formas geométricas simples y el lenguaje reducido. Esa reacción a la ecléctica ornamentación de fines del siglo XIX (*revivals* historicistas y Art Nouveau) junto a la búsqueda de nuevas formas a la luz de las teorías del arte y la percepción de los primeros años del siglo XX y de la industrialización, produjeron una arquitectura identificable y fácilmente legible a través de códigos claros y precisos, códigos geométricos, cuya significación resulta de la evidencia de sus funciones.

Piaget (1971) define como geométricos a los códigos en los que el significante formal se completa con un único significado; es decir, códigos de lectura única que, en el caso de la arquitectura conducen al significado a través de la función del edificio (una escuela, una fábrica, una vivienda, etc.). Umberto Eco (1967), a su vez, propone que el primer significado de la arquitectura surge de su función y que “desde el momento en que hay sociedad, todo uso (o función) se convierte en signo de ese uso”. Ambas definiciones confirman la validez de la arquitectura moderna, de formas puras, códigos precisos y ausencia de ornamentos.



Casa Schew

Adolf Loos: Casa Schew. Viena, 1912 y Casa Möller, Viena, 1928. En su escrito Ornamento y delito, uno de los pilares de la arquitectura moderna, Loos lanza un duro ataque contra el ornamento, acción que se entiende a través de sus obras que se han convertido en paradigma de las "formas puras". Pero el ataque de Loos tiene un destinatario preciso: el ornamento simbolizante del Art Nouveau, ya que en muchas de sus obras aparecen referencias al lenguaje clásico, como en el primer piso del edificio de la Michaelerplatz, en Viena, o el orden clásico en su expresión más evidente en el rascacielos-columna para el concurso del diario Chicago Tribune. (Recuperado de: <http://www.dc4.444shared.com>)



Casa Möller



Ville Saboye

Le Corbusier. Ville Savoye. Poissy. 1929-31. Es la expresión más nítida del pensamiento de Le Corbusier: formas puras, ausencia de ornamento y claridad funcional, además de sintetizar los postulados más representativos de su obra: la planta libre, los pilotes, la ventana corrida, la terraza-jardín, etc. (Recuperado de: <http://viaje2punto0.com/blog/francia/paris/villa-savoye/>)

Aspectos metodológicos

Ante esa evidencia cabe la pregunta ¿por qué realizar, entonces, una investigación conducente a entender las significaciones de una arquitectura basada en el ornamento, como lo fue el Art Déco? Tal vez la respuesta haya que buscarla más allá de la arquitectura: en particularidades de la sociedad que se expresó a través de

esa arquitectura y desde esa respuesta profundizar en el gusto de la época.

Esta consideración abre un aspecto fundamental en la metodología de trabajo: *La arquitectura —objeto de la investigación— hace parte de un corpus de objetos y actitudes culturales que se deben considerar simultáneamente y con el mismo énfasis que la arquitectura; tam-*

bién esos aspectos teóricos definen la hipótesis marco y, consecuentemente, la escogencia de la bibliografía referencial. Esa hipótesis marco (que hemos trabajado en anteriores proyectos) señala que: *existe una estrecha correlación entre las identidades cultural y espacial, que el ciudadano integra en la imagen de la ciudad*. En este momento de la presentación del proyecto podríamos decir que esa correlación entre identidades es uno de los fundamentos para la conformación del imaginario de ciudad ya que allí se evidencia el *zeitgeist*³, el “espíritu del tiempo”. Tengamos en cuenta esta correlación de identidades ante la mediación tempo espacial del proyecto propuesto: Barranquilla, años treinta y cuarenta.

Umberto Eco llama “enciclopedia” a la idea de “cultura” que define un conjunto en el que cada elemento tiene una relación ordenada jerárquicamente con los demás, como un horizonte general de orden⁴, pero cuando observamos la cultura urbana y en particular la relacionada con

los espacios y las formas arquitectónicas a través de los acontecimientos que ocurren u ocurrieron en ellos, ese horizonte se pierde y recurrimos solamente a la organización interna del acontecimiento. Esta reflexión define un segundo aspecto metodológico: *la arquitectura y la ciudad —temas centrales de la investigación— deben ser estudiadas no solo en sus manifestaciones físicas sino también a través de los acontecimientos que las involucran*. Este rasgo de la metodología permite ir más allá del análisis formal-espacial (análisis del signifiante) e introducirse en las relaciones entre la comunidad, sus habitantes, la arquitectura y la ciudad; en términos de Julia Kristeva (1978): *la práctica signifiante*⁵.

En la definición de práctica signifiante (interacción con un signifiante) el signo y el deseo coinciden, ya que Kristeva lleva la conformación del signo al terreno del inconsciente y lo analiza a través de la interpretación psicoanalítica; la segunda hipótesis parte, entonces, de la premisa que sugiere que *en todo signo subyace un deseo y este se manifiesta a través*

3 *Zeit* = tiempo; *geist* = espíritu: ambiente intelectual y cultural representativo de una época

4 Este concepto es desarrollado por Umberto Eco en *Trattato di semiotica generale* (Eco, 1975) y retomado en *Lector in fabula* (Eco, 1979).

5 Kristeva, Julia. “Práctica signifiante y modo de producción de signos”, en *Travesía de signos* (1985). Madrid: Aurora.

de acontecimientos. A través de estos conceptos nos acercamos a una particularidad de esta metodología: el trabajo con relatos o crónicas que involucran la ciudad o la arquitectura, ya que a través del análisis de relatos podemos ir más allá de los significados y la identidad urbana (o arquitectónica): podemos introducirnos en el estudio del horizonte de sentido, es decir, el sentido de la vida en un momento y un lugar. De esta manera, se puede entender la amplitud de la definición de Charles Morris (1985) quien dice que *un signo es un indicio de algo que nos induce a asumir un comportamiento o a cumplir una acción en ausencia del objeto estimulador.*

Estas observaciones nos permiten investigar a partir de la libre escogencia de un corpus de objetos arquitectónicos o acontecimientos, que valen en sí mismos a la vez que mantienen las pautas de cualquier modelo comunicacional. Es decir, que cumplen las siguientes características:

- Son creados por un sujeto (individual o colectivo);
- Están originados según ciertos mecanismos de producción;

- Se manifiestan a través de formas y contenidos;
- Pueden transmitirse por ciertos canales;
- Son recibidos por un destinatario (individual o colectivo); y
- Son determinantes de ciertos comportamientos.

A través de estas características, propuestas por Omar Calabrese, se pueden rastrear nexos entre objetos culturales de diferente procedencia, los que al no tener que explicarse mutuamente y con la totalidad permiten explorar el “gusto del momento”, concepto que surge de un juicio de valor en el marco de una categoría estética; por lo tanto, la observación no se limita a la descripción de formas significantes sino a la comprensión de los juicios de valor (aceptación o rechazo) que provocan en la sociedad. También, ante estos conceptos, tengamos presente la mediación espacio-temporal (Barranquilla, años treinta y cuarenta).

Finalmente surge una última hipótesis de trabajo: *La investigación sobre el espacio (arquitectónico o urbano) debe ser inclu-*

yente: nada ni nadie puede quedar por fuera ya que los conceptos de “espíritu del tiempo” y “gusto de la época” están presentes en los espacios (arquitectura y ciudad) pero también lo están y se manifiestan en los acontecimientos que los rodean.

Precisamente en esto reside la importancia del Art Déco, un lenguaje que permeó, a través del gusto, todas las manifestaciones culturales de un momento; por lo tanto, más allá del ornamento en la piel de la arquitectura, el lenguaje alcanzó a la escultura, el diseño gráfico, los objetos, los cómics y la moda e incluso generó una serie de actitudes, poses fotográficas y comportamientos que recordaban vivamente a las figuras del cine que llegaba de Hollywood.

En este punto se explica el último rasgo metodológico de la investigación: *La mediación en lugar y tiempo de un determinado lenguaje arquitectónico*. Así, esta mirada al Art Déco se centrará fundamentalmente en la presencia de ese lenguaje en la ciudad de Barranquilla en las décadas de 1930 y 1940, a partir del análisis de su contexto, en forma simultánea con el desarrollo del lenguaje, para sondear



Frascos de tocador.



Reloj Art Déco.

Más allá de la piel de la arquitectura, el Art Déco está presente en la escultura, la moda, el diseño gráfico y los objetos cotidianos.

(Collection of Art Déco Design Elements. Recuperado de: <http://www.sarachaga.com.ar/> y <http://www.graficbook.com>)

en las particularidades del gusto en lugar y tiempo que permitieron su aceptación y expansión.

Resumen de coherencias entre hipótesis y metodología

Hipótesis marco: *Existe una estrecha correlación entre las identidades cultural y espacial, que el ciudadano integra en la imagen de la ciudad.*

Aspecto metodológico: Es el punto de partida para estudiar la conformación de imaginarios urbanos y a través de ellos analizar la arquitectura en el marco espíritu del tiempo.

Primera hipótesis: *La arquitectura hace parte de un corpus de objetos y actitudes culturales que se deben considerar simultáneamente.*

Aspecto metodológico: Desde la semiótica tradicional, la idea de significado es una instancia referida a la forma que permite reconocer una identidad; desde la semiótica del deseo, la práctica con ese significado permite acceder al horizonte de sentido que define la significancia.

Segunda hipótesis: *En todo signo sub-*

yace un deseo y éste se manifiesta a través de acontecimientos.

Aspecto metodológico: Permite trabajar con relatos y crónicas que involucran la ciudad o la arquitectura y a través de ellos introducirnos en el estudio del sentido de la vida, en un momento y un lugar.

Tercera hipótesis: *La investigación sobre el espacio incluye todos los aspectos y manifestaciones urbanas ya que el “espíritu del tiempo” y el “gusto de la época” están presentes en la arquitectura y en la ciudad, pero también lo están y se manifiestan en los acontecimientos que los rodean.*

Aspecto metodológico: Permite atender simultáneamente todas las manifestaciones culturales de un momento y un lugar.

Teoría e historia, antecedentes

La Antigüedad Clásica y el Humanismo mostraron una arquitectura de códigos orgánicos, basados en el hombre y su cultura; códigos de lectura abierta a las connotaciones, cuyos mensajes eran completados con las referencias culturales del observador. Con el Neoclasicismo comienza un período que lleva a

la geometrización del lenguaje; esto es, a limitar el mensaje arquitectónico a sus formas, excluyendo o no dando cabida a la proyección sobre ellos de los significados del observador. Este tipo de códigos cerrados concluirán en la abstracción de la arquitectura moderna, cuyas formas expresan “modernidad”, aun por encima de los destinos funcionales o tipológicos de cada obra. Esto queda evidenciado en la citada referencia a Piaget cuando observa que en un código de tipo geométrico los significantes son coincidentes con los significados y el mensaje se limita a la lectura de la forma.

Pero además de este camino hacia la abstracción, la arquitectura del siglo XX dejó ver otras alternativas en las que el lenguaje buscó otros niveles de significación más complejos a través de referencias (generalmente al lenguaje clásico) o de juegos con el ornamento; en todos los casos, estas alternativas estuvieron relacionadas con situaciones políticas, rasgos particulares del poder o crisis económicas: el monumentalismo y el lenguaje clásico en la obra de Albert Speer para el Tercer Reich, la reducción ornamental a partir de la tradición clásica en la obra de los arquitectos del Fascio, el ornamento

en la arquitectura staliniana en la Unión Soviética y el Art Déco, finalmente como expresión del New Deal norteamericano.

Con anterioridad a la Primera Guerra Mundial se había pensado llevar a cabo en Francia una exposición internacional con el fin de exponer los productos de diseño y decoración nacionales y europeos. Sin embargo, esta exposición recién se concretó en 1925.

Conocida como *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, cuyo nombre abreviado generó la expresión *Art Déco*, la exposición fue vista y analizada, durante los años del movimiento moderno en arquitectura, por la presencia de Le Corbusier y Amédée Ozenfant y su pabellón *L'Esprit-Nouveau*, justamente la antítesis de la decoración que era el eje de la exposición.

L'Esprit-Nouveau se opuso —como lo hizo toda la arquitectura moderna— a cualquier forma de ornamento y propuso la vivienda como una máquina para vivir al modo de productos industriales en serie. Al respecto, el propio Le Corbusier confirmó: “Nuestro pabellón contendrá solamente casas estandarizadas creadas por la máquina en fábricas y producidas en



Comandancia del ejército en el III Reich



Alternativas al movimiento moderno, por lo general relacionadas con regímenes totalitarios: Comandancia del Ejército en el III Reich, Berlín; Palacio de la Cultura Italiana, exposición EUR 1942. (Arquitectura del III Reich y <http://club.doctissimo.fr/yeoman/italie-rome-modeme-27694/photo/palazzo-civiltaitaliana-813957.html#photo-813957-c07-1527006-jpg>)

Palacio de la Cultura Italiana

serie; objetos verdaderamente del estilo de hoy día”.

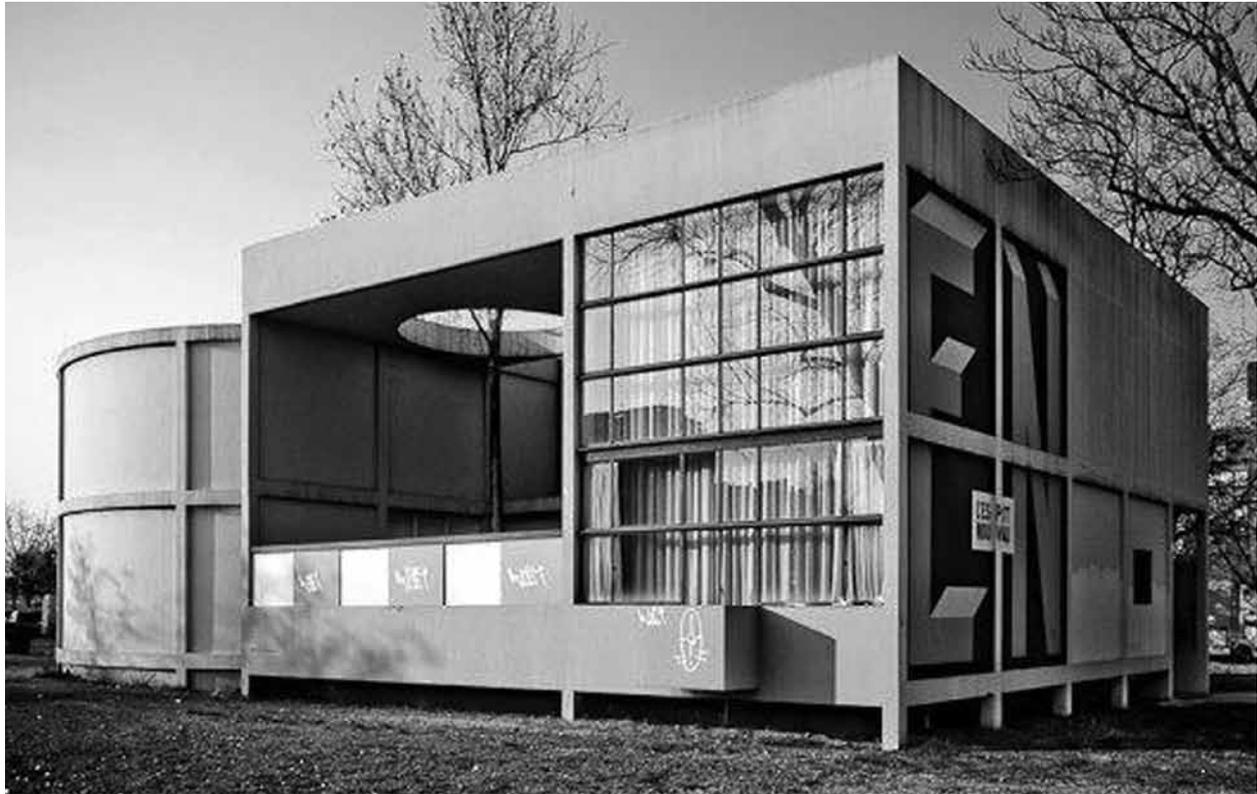
Sin embargo, varios antecedentes han aportado pasos en el camino hacia el ornamento geométrico, base de la exposición de 1925. El primer —y más notable— paso en este sentido lo dieron los arquitectos de la Secesión Vienesa, quienes rechazaron la curva simbolizante del Art Nouveau en favor de formas geométricas más tranquilas. Renato de Fusco se refiere la obra de Mackintosh (Hill House, Escuela de Arte de Glasgow, muebles, etc.) como una versión del Art Nouveau que se aleja del simbolismo de la curva en función de una reducción progresiva a la geometría de las fluencias lineales que soportan el diseño; es decir, un distanciamiento no solo del simbolismo sino también de la representación de la naturaleza.

Por su parte, la Secesión Vienesa también se aleja del ornamento curvo y a través de un proceso que pasa por la geometrización llega a una simplificación que se acercará al lenguaje que más tarde expresará el racionalismo del movimiento moderno.

Otto Wagner, primer director de la Secesión, rechazó la curva del Art Nouveau y

el ornamento ecléctico en función de su propio lenguaje decorativo, que pasó de los relieves del Art Nouveau a los valores puramente visuales del ornamento plano, como se ve en la fachada de la Casa de Mayólicas. Su discípulo, Joseph María Olbrich, construyó el edificio de la Secesión con ornamento de hojas sobre volúmenes limpiamente geométricos, pero ya en sus obras en la Colonia de Artistas de Darmstadt abandona las referencias simétricas y naturalistas en función de una geometría especialmente notable en la Torre de la Boda, hito visual del conjunto. El Palacio Stoclet, de Josef Hoffman, en Bruselas (1905-14), es considerado por algunos teóricos como el paso más evidente entre la Secesión y el Protorracionalismo, por otros como un primer ejemplo del Art Déco; sin embargo, hay que anotar que el lenguaje ornamental simplificado y geométrico de este edificio se difundió como gusto de la época entre la burguesía europea de esos años.

Leonardo Benévolo se refiere a la influencia de los maestros de la Secesión en la obra de Frank Lloyd Wright a partir del viaje que éste realizó, en 1910, para exponer sus proyectos en Berlín y realizar una publicación de los mismos en Wasmuth. Sin



Pabellón de L'Espirit Nouveau en la Exposición de París 1925. Nada más lejano a las intenciones decorativistas de la exposición, sin embargo la enorme difusión de la arquitectura moderna y de la obra de Le Corbusier ocultaron por muchos años al nascente Art Déco, intención y símbolo de la exposición.

Recuperado de: https://sphotos-b.xx.fbcdn.net/hphotos-ash3/p480x480/561871_10151431833769037_857319400_n.jpg



Casa de Mayólicas

Secesión Vienesa: Casa de Mayólicas. Otto Wagner, Viena, 1899. El ornamento plano sobre la fachada evidencia el paso de los valores táctiles del Art Nouveau a valores totalmente visuales. (Recuperado de: <http://vuelvoensiete.blogspot.com/>)



Edificio de la Secesión



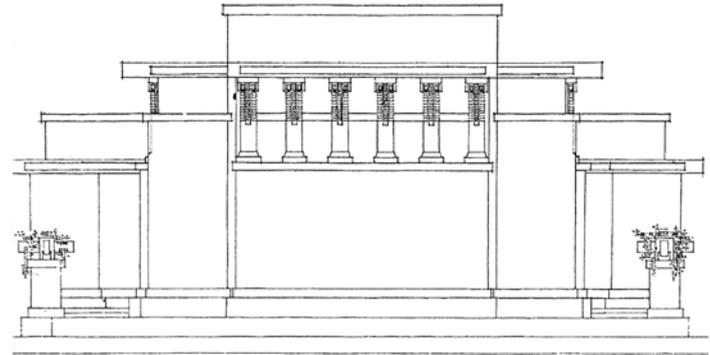
Hochzeiturm

Secesión Vienesa: Entre la decoración naturalista del edificio de la secesión de Josef M. Olbrich, Viena, 1897 y la Torre de la Boda, del mismo arquitecto, en la Colonia de Artistas de Darmstadt, 1901-05 ocurre un notable paso hacia la geometría como ornamento y volumetría arquitectónica.

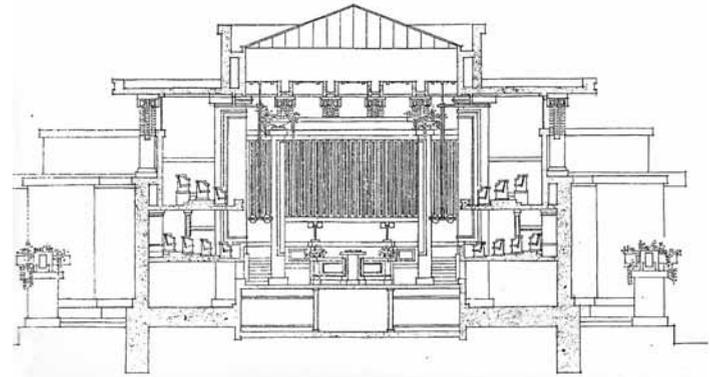
(Recuperado de: <http://www.flickr.com/photos/henmagonza/4176726212/sizes/o/in/photostream/>)

embargo, más que influencias habría que señalar coincidencias en el proceso de geometrización del ornamento a partir de la herencia del Art Nouveau en Europa y a través de Sullivan y la Escuela de Chicago en la formación de Wright; sin dudas, este proceso estaba en el *espíritu del tiempo* y se manifiesta con fuerza en la obra de Wright de esos años: la Iglesia Unitaria, de 1904, es un claro ejemplo de la geometría que más allá de los planos que estructuran el espacio, las líneas y los segmentos, proporciona un ritmo que se convierte en decoración.

Pero el aporte más significativo de Frank Lloyd Wright al lenguaje ornamental del Art Déco lo encontramos en las casas que construyó en California a fines de la década de 1910 e inicios de la siguiente; una vez más la historia de la arquitectura vuelve a juntar a Europa con Norteamérica cuando el lenguaje del New Deal de los años treinta se encuentra con las imágenes de la exposición de las Artes Decorativas de París de 1925, para conformar los íconos del Art Déco neoyorquino y su difusión a través del cine de Hollywood.



Iglesia Unitaria, fachada

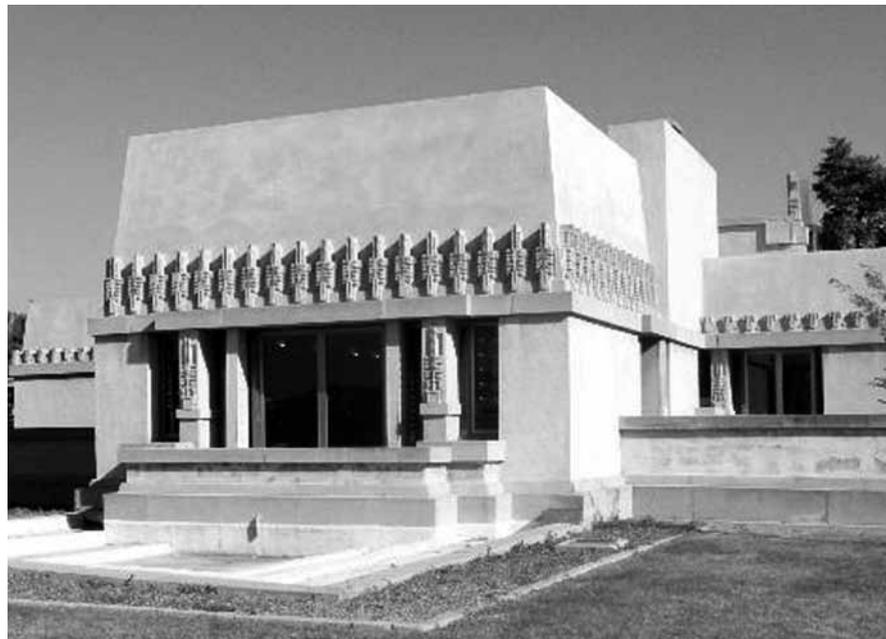


Iglesia Unitaria, interior

Frank Lloyd Wright: Iglesia Unitaria, Oak Park. 1904-06. Volumetría exterior y geometría interior que se convierte en ornamento. (Frank Lloyd Wright, obra completa)



Casa Ennis



Casa Hollyhock

Art Déco: *Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes de 1925*

Paul Maenz (1974), uno de los más reconocidos historiadores del Art Déco, rechaza la idea de un estilo con ese nombre y se refiere en los siguientes términos:

El estilo Art Déco, como tal, jamás existió. El término aparece por primera vez en 1966 con ocasión de la muestra retrospectiva Les Annés 25 celebrada en el Musée des Arts Décoratifs de París, y que conmemora la última y más alta cota jamás alcanzada por la artesanía modernista: la Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes de 1925.

La exposición de 1925 creó un lenguaje, una iconografía y una actitud ante el diseño que fue el germen de la moda en las dos décadas siguientes. La muestra se llevó a cabo en el Grand Palais, con la participación de 21 países, incluyendo las colonias francesas, en un área de 220.000 metros cuadrados. En la dirección del evento estuvieron presentes los más destacados arquitectos y diseñadores tradicionales y, lógicamente, opuestos a la arquitectura moderna: Charles Plumet fue el director arquitectónico, Louis Bon-



Carteles publicitarios de la exposición de París de 1925.

(Recuperado de: <http://www.posterclassics.com/>)



nier el paisajista, en tanto que Charles Ledesma acondicionó el Grand Palais.

En líneas generales se puede señalar que la mayoría de stands de la exposición lograron concretar un lenguaje único basado en la geometría ornamental aplicada, incluyendo los de los cuatro almacenes más importantes de París: *Pomone* de Au Bon Marche, *Primavera* de Au Printemps, *La Maitrise* de Galerías Lafayette y *Studiúm* del Louvre, ubicados en las cuatro esquinas del 20 Grand Palais.

Xavier Esqueda (1986) señala que estos pabellones exhibieron

(...) lo más depurado del diseño Art Déco, que aunque en arquitectura no aportaron ninguna novedad, la suntuosidad de su decoración y el uso de nuevos materiales fue un punto clave para lo que de ahí en adelante sería la base para la creación de este particular estilo.

La exposición de París de 1925 produjo la síntesis de un lenguaje que a modo de "maquillaje" se aplicó sobre las superficies de los volúmenes racionalistas. Aparentemente se trata de una geometría menor, ornamental y caprichosa, que no oculta la pureza de las formas racionalistas sino

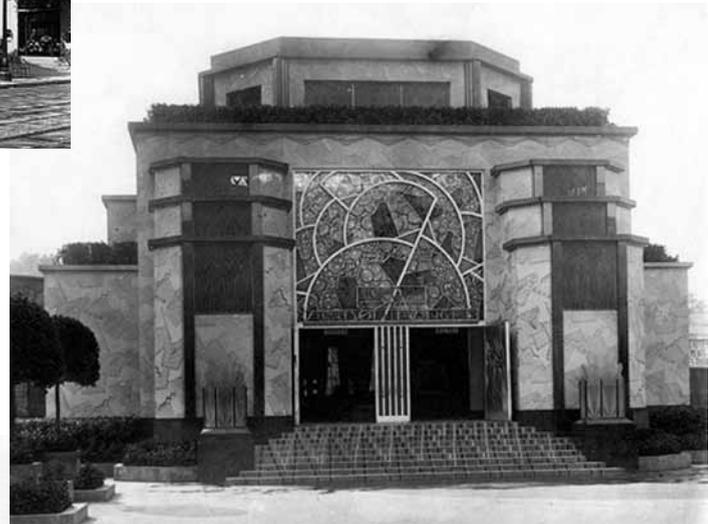
que simplemente las adorna, mostrando la escisión entre la idea espacial y el ornamento. El significado de esta arquitectura maquillada también será caprichoso y tendrá un amplio espectro de connotaciones sobre la base de mostrar el gusto por lo adornado como fuerza de choque contra la pureza geométrica del Movimiento Moderno.

Rodrigo Ledesma Gómez, historiador del arte de la Universidad de Monterrey, observa que esta exposición

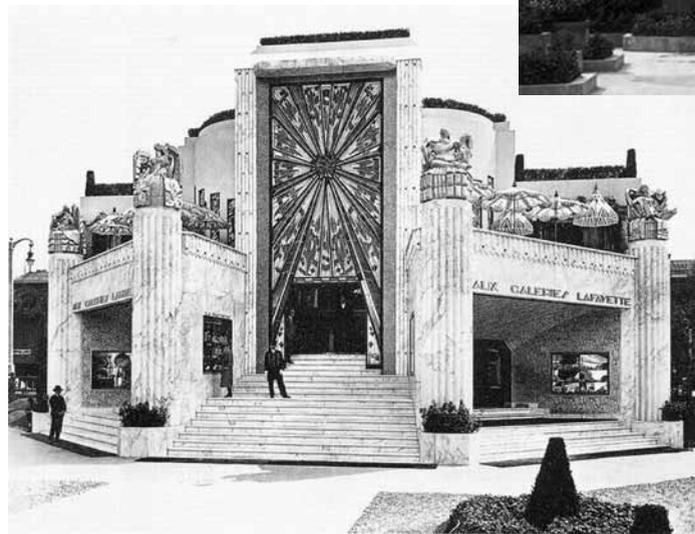
(...) marcó el punto de arranque para la efervescencia del Art Déco y fue a partir de dicha exposición que se produjo la convergencia de casas, tiendas, movimientos, diseñadores, arquitectos y países que mostraron lo que para ellos era lo más avanzado en artes decorativas, que en su conjunto tendieron hacia ciertos elementos, que sin ser comunes entre sí, tenían ciertas coincidencias o similitudes en su origen o aplicación y dieron por resultado lo que más tarde se llamaría como Art Déco. (Ledesma Gómez, 2001)



Le Printemps



Au Bon Marché



Lafayette

Los grandes almacenes parisinos en la exposición: Au Bon Marché, Le Printemps y Lafayette. (RIBA - Royal Institute of British Architects.

(Recuperado de: <http://www.architecture.co>, <http://flickrriver.com/> y <http://archistdaily.wordpress.com/>)

El ornamento basado en combinaciones de líneas rectas fue una característica dominante en el lenguaje del Art Déco, también se encuentran líneas curvas y círculos, pero en todos los casos con sentido geométrico y simetrías, nunca con la libertad orgánica del Art Nouveau, incluso cuando se geometriza la figura humana, que parece descomponerse en facetas planas.

La historiadora Eva Weber (1993) observa que en el desarrollo del Art Déco se pueden identificar dos períodos que corresponden a dos líneas estéticas: el *Zigzag* y el *Stream Line*. El primero se desarrolló en Europa entre 1920 y 1929 y se basó en referencias a las culturas anteriores: Egipto, Mesopotamia, incas o mayas y culturas africanas o asiáticas: aquí encontramos triángulos unidos o superpuestos como eslabones de cadenas, frisos zigzagueantes y guardas con connotaciones indígenas. El segundo se desarrolló en Estados Unidos entre 1930 y 1939, como imagen del New Deal: operarios musculosos manejando diferentes máquinas y líneas curvas aerodinámicas, o también abstracciones de la velocidad.

Después de la exposición de las Artes Decorativas, el gusto por el ornamento aplicado parece alejarse de la arquitectura —que en esos momentos se expresa abiertamente en el lenguaje del movimiento moderno— pero influyó fuertemente en la producción de objetos domésticos y en la moda del vestido, hasta que pocos años más tarde reaparece en la arquitectura en otro lugar del mundo, con intenciones y significaciones muy diferentes.



*Arquitecto Alberto Salamone, Argentina, 1938:
Ángel en la fachada del cementerio de la
localidad de Azul. El tratamiento geométrico
permite descomponer la figura humana en
facetas planas.
(Ing. Arq. Francisco Salamone: catálogo on line)*



Teatro Metro

Art Déco en Barranquilla: Teatros Metro y Colón. El primero basado en la geometría de los frisos y las guardas se aproxima al llamado estilo zigzag; el segundo, con el juego de formas aerodinámicas, se acerca al llamado Stream Line.

(Recuperado de: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/BqTeatroColon.jpg> y http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ff/Barranquilla_Teatro_Metro.jpg)



Teatro Colón

New Deal y Art Déco

La Primera Guerra Mundial favoreció notablemente a los Estados Unidos, que se convirtió en el principal proveedor de materias primas y productos alimenticios e industriales y en el principal acreedor del mundo, en particular de Europa. Estados Unidos sentía realizada la meta de una sociedad opulenta y consumista en medio de una economía mundial en desequilibrio que no pudo generar la suficiente demanda para sostener la enorme expansión industrial y dos factores concurren a la crisis de 1929: la acumulación de productos que llevó a la caída de los precios y la especulación financiera.

El 24 de octubre de 1929 se produjo la crisis de la bolsa de Wall Street; millones de títulos que cotizaban en baja no encontraron compradores y ocasionaron la ruina de miles de inversores y el retiro de fondos de los bancos llevó a la quiebra del sistema financiero: el llamado *crac* de 1929 condujo a la llamada Gran Depresión, que rápidamente se extendió por todo el mundo debido a las relaciones económicas de Estados Unidos con el resto de naciones.

En 1933 Franklin Delano Roosevelt, presidente de Estados Unidos, desarrolló el plan llamado New Deal (Nuevo Trato) que intentó favorecer las inversiones, el crédito y el consumo, con el fin de reducir el desempleo. Junto con este plan se crearon mecanismos de consuelo para la población deprimida, a través de los medios masivos de comunicación. De este período nos quedó el más brillante cine de Hollywood, con sus fantásticas escenografías y un claro objetivo de distracción y entretenimiento. El cómic, como literatura popular, enfatizó, por una parte, la felicidad de la vida cotidiana familiar y por otra exaltó las acciones épicas que permitieron la satisfacción de la decaída población a través de la proyección psicológica en las hazañas de los superhéroes.

Si observamos los ambientes en que se desarrolla la feliz cotidianidad de los personajes, encontraremos el lenguaje ornamental propuesto en París en 1925, lo mismo podría decirse de los escenarios de Hollywood y de la moda. Pero evidentemente, donde el Art Déco y sus antecedentes tuvieron más peso es en el paisaje urbano en que se mueven los superhéroes. Las fantásticas ciudades de Flash Gordon o Superman nos recuerdan los



Flash Gordon



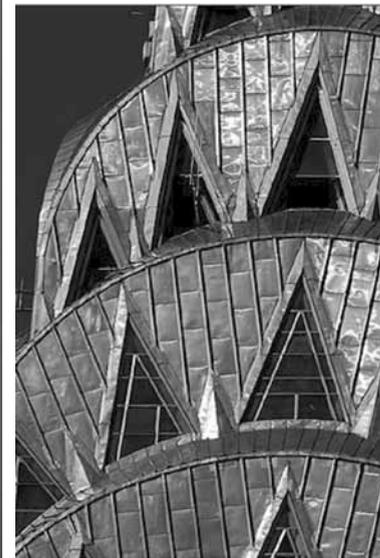
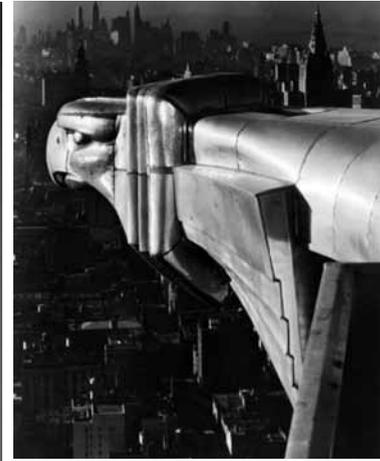
Educando a papá

La imagen en los cómics: Flash Gordon (Roldán el temerario) y su novia Dale: moda Art Déco e imágenes urbanas futuristas. Educando a Papá (Pancho y Ramona): moda y ambiente con la geometría del Art Déco (Literatura de la imagen, 1974).

paisajes futuristas del italiano Sant'Elia. La vestimenta de Flash y su eterna novia Dale, recrea también otro canto al futuro a través de la caprichosa geometría de la exposición de París de 1925.

De este modo, el Art Déco se difundió masivamente por los medios de comunicación que acompañaron a la imagen de poder económico que desde antes del crac de 1929 proyectó la arquitectura, ya que los emblemáticos edificios Chrysler y Empire State —por ejemplo— iniciaron su construcción en 1928 y 1929 respectivamente; estas fechas de iniciación las obras de los dos principales edificios emblemáticos del Art Déco es una prueba del gusto por la geometría que existía en el mundo en ese momento: el *zeitgeist* o espíritu de la época. Así, el Art Déco mostró un lenguaje optimista, capaz de evidenciar el poder expansivo del capitalismo pero con las necesarias connotaciones de frívola alegría que la pureza del Movimiento Moderno no le hubiera aportado.

En el sur de la Florida, particularmente en Miami, lugar de veraneo, vacaciones y fácil acceso a la isla de Cuba, lugar de escape a las restricciones de la ley seca,



Chrysler Building. Arquitecto Van Allen, 1928-30, el rascacielos emblemático del Art Déco neoyorquino: imagen del volumen y del remate. También se aprecian los detalles de una gárgola y del forro metálico del remate.

(Recuperado de:

<http://blacknuba.wordpress.com/>)



Empire State



Barclays Vesey Bld.

Art Déco en Nueva York: Empire State Building, arq. William Lamb, 1928-31 y Barclays-Vesey Bld. Arq. Ralph Walker, 1926.

(Recuperado de: <http://www.nwant.co> y <http://www.flickr.com/photos/epichamus/4298906216/sizes/o/in/photostream/>)

el Art Déco tuvo un notable desarrollo y fue el centro de difusión del lenguaje-moda hacia todo el Caribe y el norte de Sur América. La expresión lenguaje-moda evidencia la ligereza con que la ciudad balneario acogió el Art Déco, sin las connotaciones políticas y sociales del Art Déco neoyorquino ni la abierta identificación con los ideales del New Deal, simplemente como moda o *gusto del momento*.

A inicios de la década de 1920 la arquitectura de Miami vivió lo que muchos historiadores han llamado el *mediterranean revival* a través de la construcción de casas veraniegas que tomaron como modelos las construcciones de los balnearios europeos del Mediterráneo; sin embargo, ya a fines de la década esta arquitectura aparecía ornamentada con los diseños geométricos que la exposición de París de 1925 y las imágenes norteamericanas posteriores a la crisis de 1929 habían puesto de moda. Esta mediación en el desarrollo del Art Déco, que integra la tradición marítima mediterránea con el ornamento geométrico, se identifica como “Med-Déco” y es la arquitectura característica de la zona de Ocean Beach en esa ciudad. Allí, las cubiertas escalonadas a modo de *ziggurats* desplazaron los te-

chos de tejas, y los pañetes lisos con colores reemplazaron a los muros con gruesas texturas de la tradición mediterránea. En Ocean Beach coincidieron los temas náuticos y los motivos de flora y fauna tropical con la geometría, las palmeras, los flamencos y los grandes transatlánticos junto con bajorrelieves abstractos.

Entre 1930 y 1940 el Med-Déco dio paso al llamado *Streamline Moderne* o estilo de playa; éste incorporó imágenes modernas referidas a la velocidad: aviones y automóviles, líneas de fuerza de gran energía y todo tipo de formas geométricas que connotaran aceleración. En ese momento aparecieron las barandas al modo de los grandes transatlánticos de la época y también de éstos se tomaron las ventanas circulares como “ojos de buey” náuticos.



*Art Déco Tropical en Miami
Beach: geometría, temas
náuticos y palmeras.*

*(Recuperado de: [http://www.
placesonline.es/](http://www.placesonline.es/) y [http://ccm.ddcdh.
com/ext/photo-s/03/75/9f/99/art-
deco-walking-tour.jpg](http://ccm.ddcdh.com/ext/photo-s/03/75/9f/99/art-deco-walking-tour.jpg))*

América Latina, Colombia

En América Latina, el Art Déco llegó a través de los medios masivos de comunicación de origen norteamericano, en las publicidades de Selecciones del Reader's Digest y otras revistas, en las ideas panamericanistas previas al ingreso de ese país en la Segunda Guerra Mundial; en las alas de la Pan American Airways, en los buques de la Grace Line, en las imágenes de la arquitectura y la moda. En ese momento, su significado fue muy claro: por una parte, la alegre y pujante presencia del capitalismo y, por otra, la identificación con el mismo de los gobiernos y los sectores económicamente altos de la población. Es interesante observar cómo cada país de América Latina tomó la iconografía y el lenguaje del Art Déco mediados por sus propias particularidades, sus objetivos políticos y la imagen de poder económico que se intentaba proyectar. Así, en las ciudades del cono sur, en particular en Buenos Aires, el Art Déco fue el lenguaje de los primeros edificios en altura que replicaban modelos neoyorquinos; en tanto en las del Caribe el modelo fue el Art Déco tropical de Miami y en las interiores el lenguaje se articuló con fuer-

tes volumetrías en edificios de vivienda, escalonados, tipo *ziggurat*; pero en todas el Art Déco fue el lenguaje de los grandes cines y teatros de la época, los templos para las icónicas imágenes que llegaban desde Hollywood.

En Colombia, encontramos arquitectura Art Déco de excelente factura en la costa norte del país, especialmente en Barranquilla, principal punto de contacto con los Estados Unidos en esos años. En Barranquilla y en general en toda la costa atlántica, el lenguaje se difundió por medio de la arquitectura hecha profesionalmente: hoteles y edificios comerciales. Sin embargo, en poco tiempo fue adoptado como moda en la arquitectura popular, creando un híbrido de construcción tradicional con ornamentación geométrica en fachadas que llenó satisfactoriamente el gusto popular por el ornamento a la vez que expresó los significados de estatus socioeconómico. Es un caso particular —por eso el interés en esta investigación— de interiorización de un lenguaje foráneo que se incorporó a la tradición local y logró una feliz resultante arquitectónica que dejó ver la identidad de un momento, una moda, las expectativas y representaciones populares.



Buenos Aires: rascacielos Art Déco de la década de 1930, edificios Omega y Cavanagh (Archivo del autor).





Montevideo: edificio de apartamentos con lenguaje Art Déco y volumetría escalonada que recuerda la del Edificio García de Barranquilla.

(Recuperado de: <http://artdecobuildings.blogspot.com/>)



Teatro Ávila, Caracas

Caracas, Teatro Ávila; Lima, edificio comercial (hoy McDonalds), dos extremos en la geometría del Art Déco: en el primero, el rigor geométrico evidencia su cercanía con el movimiento moderno; en el segundo, el afán ornamental llevó la geometría hasta los menores detalles; una reforma posterior modificó las ventanas.

(Recuperado de: <http://www.flickr.com/photos/kencnta/130280940/sizes/o/in/photostream/> y <http://preservationjourney.files.wordpress.com/2012/10/lima-deco-sf.jpg>)



Edificio comercial, Lima.



*La Habana: Edificio Bacardí.
(Archivo del autor)*

Más tarde, el lenguaje alcanzó el interior del país, donde al igual que en la Costa, llegó como una moda ornamental, aunque despojado de las exuberancias tropicales de las ciudades del Caribe. En Bogotá, fue adoptado como un nuevo maquillaje —“moderno”— sobre la estructura de fachadas de tradición republicana; las referencias clásicas de estas (pilastras, capiteles y frontones) cedieron el paso a los coronamientos geométricos, a los rombos y a los triángulos del Art Déco.

Esto evidencia un —no consciente— proceso de abstracción en el gusto popular que pasó de las orgánicas y por lo tanto antropomórficas connotaciones del lenguaje clásico a los significados de una geometría ornamental y aunque los elementos clásicos de la arquitectura republicana eran parte de una totalidad lingüística, la nueva ornamentación, enraizada con el gusto y los significados populares, logró inmediatamente una nueva totalidad, evidenciando a nivel de la arquitectura —y del gusto del momento— el desplazamiento del centro de poder de Europa y el lenguaje afrancesado, a los Estados Unidos y los brillos de Hollywood.

Pero ajeno a la arquitectura popular, el éxito más significativo del Art Déco en Bo-



Edificio García



Tribuna del Romelio Martínez

Dos iconos del Art Déco en Barranquilla: el edificio García, del arquitecto cubano Manuel Carrerá (1938) y un detalle de la tribuna en el estadio Romelio Martínez, de 1934.

(Alumnos de la especialización en Patrimonio, CUC y http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e1/Barranquilla_-_Detalle_d%C3%A9co_Romelio_Mart%C3%ADnez.jpg)



Arriba: Edificio Calle Real y edificio Silebi, en Barranquilla: (Alumnos de la especialización en Patrimonio, CUC)



*Bogotá, edificio en el sector de La
Candelaria y el emblemático (y abandonado)
Teatro San Jorge.
(Archivo del autor, ucrostravel.com)*



gotá es, sin dudas, el teatro Jorge Eliécer Gaitán, el viejo Teatro Colombia construido entre 1938 y 1940 y que aún hoy nos permite evocar la nostalgia de una época y encontrar en su fachada el testimonio de un momento de la historia de la ciudad.

Referencias

- Alberti, L. B. (2007). *De Re aedificatoria*. Madrid: Akal.
- Arte, M. N. (1997). *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Benevolo, L. (1979). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burke, P. (1991). Formas de hacer historia. En J. Gil, *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- De Fusco, R. (1981). *Historia de la arquitectura contemporánea*. Madrid: Blume.
- Duncan, A. (1988). *Encyclopaedia of Art Déco*. Londres: Quantum Books.
- Eco, U. (1967). *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*. Milán: Bompiani.
- Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*. Milán: Bompiani.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Milán: Bompiani.



Bogotá: Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán. Arquitecto Richard Aek. 1938-40. Fachada. (Historia del Teatro Municipal, fotografías: David Pinzón, Recuperado de: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/escenarios/teatro-jorge-eliecer-gaitan>)

- Esqueda, X. (1986). *El Art Déco. Retrato de una época*. México: UNAM.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1*. Madrid: Espiral.
- Kristeva, J. (1985). *Práctica significativa y modo de producción de signos*. Madrid: Aurora.
- Ledesma Gómez, R. (2001). *Laberintos*. París, 1925: Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes. Recuperado de: <http://www.laberintos.com.mx/artdeco.html>
- Maenz, P. (1974). *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Morgan, S. (1990). *Art Déco: the european style*. Greenwich: Dorset Press.
- Morris, C. (1985). *Fundamento de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Omar, C. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ortega-Coca, T. (1999). *Eduardo García Benito y el Art Déco*. Valladolid: Fundación Municipal de Cultura y Diputación de Valladolid.
- Paul, M. (1974). *Art Déco. 1920-1940: formas entre dos guerras*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Peter, B. (1993). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- Piaget, J. (1971). *Epistemología del espacio*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Sternau, S. (1997). *Art Déco. Flights of artistic fancy*. Nueva York: Smithmark.
- Weber, E. (1993). *Art Déco*. Madrid: Lisboa.