

## Art déco: centenario de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas

Ramón Ramírez Ibarra<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup> Facultad de Arquitectura, Universidad Autónoma de Nuevo León

\* Dirección para correspondencia: [rramib44@gmail.com](mailto:rramib44@gmail.com)

Del 29 de abril al 25 de octubre de 1925 se celebró en París la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas, ubicada en la explanada de Les Invalides, justo entre las entradas del Grand Palais des Champs-Élysées y el Petit Palais (Figura 1). A cien años de este evento que marcó un hito cultural moderno, quisiera plantear un recorrido histórico partiendo de los principales tópicos de discusión estética que hicieron posible el surgimiento de la abstracción artística sustentada en una valoración de la ciencia y la tecnología del primer tercio del siglo XX.

EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS — PARIS - 1925  
VUE GÉNÉRALE sur L'ESPLANADE des INVALIDES



**Figura.1** Panorama de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas de 1925. Fuente: dominio público.

Esta época trajo un escenario de innovaciones técnicas en las primeras máquinas. Las calderas de vapor impulsadas por carbón mutaron a motores de combustión propulsados por petróleo, mientras la movilidad ferroviaria enfrentaba ahora la competencia de autos y aeroplanos; además, la química inorgánica se complementaba con el desarrollo de la orgánica, indispensable en la producción masiva de fármacos. Las tecnologías de sistemas eléctricos mejoraron y nuevos medios de comunicación aparecieron. La radio y el cine amplificaron el alcance mediático de la cultura impresa. La industria pasó a demandar mayores niveles educativos de la sociedad con saberes enfocados en el perfeccionamiento de los procesos productivos. Así, una segunda revolución industrial tomó el relevo de la acaecida entre los siglos XVIII y XIX en Inglaterra, motivada por una transformación tecnológica de carácter global (Zamagni, 2011).

Los estados nación y sus burguesías apostaron al dúo entre comercio y tecnología, manifestándose a través de grandes consorcios empresariales que requerían una circulación constante de novedades. Estas se presentaban en las ferias internacionales, que tuvieron cifras multitudinarias de visitantes en la Gran Exposición de Londres (1851) o las primeras ferias de Nueva York (1853) y París (1855). Pero, a fines del siglo XIX, dichos eventos, además de su significado comercial, requirieron un contacto cada vez más intenso entre mercados y primicias tecnológicas, debido a características inéditas en sus espacios como la realización de transacciones económicas sin tener que mover recursos u objetos al evento muestra, dándoles a estos una función de exhibición anticipada de productos.

Un momento importante en esta serie de eventos fue la Exposición Universal de París (1889), donde se vivió un curioso oxímoron entre la representación de la tecnología y las artes. La Torre Eiffel, símbolo principal de este evento, trató de articular un lenguaje común entre arquitectura e ingeniería, todavía bajo el eclecticismo, tendencia historicista basada en una visión estructural combinada con una plástica tradicional. La contradicción entre progreso técnico y pasado artístico reflejó un agotamiento en las convenciones compositivas, las cuales, en el caso francés, provenían del popular ideario restaurativo de las catedrales medievales propuesto por E.E. Viollet-le-Duc. La modernidad industrial recurría a un imaginario tecnológico que parecía agotado. En respuesta, nuevas generaciones de artistas y arquitectos experimentaron una vuelta a modelos exóticos o cosmopolitas.

Cuarenta años antes, el Palacio de Cristal de Joseph Paxton, experimentado paisajista y constructor de invernaderos, capturó la imaginación progresista del público con una imponente estructura de hierro y vidrio ordenada en una forma clásica; en los albores del siglo XX algo faltaba en esa comunicación o puente entre tecnología y experiencia estética. Aquí surgió ese momento modernizador de las artes que el filósofo alemán Jürgen Habermas (2002:26) caracterizó como pluralismo estilístico basado en el olvido de una reconciliación entre tradición y novedad. Dicha olvidanza tomó los nombres de Art Nouveau (Francia), Sezession (Austria), Jugendstil (Alemania), Modern Style (Gran Bretaña) o Liberty (Italia). Sus artistas tuvieron en común su oposición al academicismo mediante el uso de formas

orgánicas, alternancia en el uso del color, secuencias de motivos étnicos, manejo arrítmico de volúmenes y un vocabulario ornamental que disolvió la hegemonía del clasicismo mediante un acercamiento a las artesanías y la naciente industria manufacturera.

## **La Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes, 1925**

Eva Weber (1993), reconocida historiadora del tema, señala que la idea de esta exposición surgió en 1912 como reacción al movimiento Deutscher Werkbund de Alemania, pero con el estallido de la Primera Guerra Mundial hubo que ponerse en pausa, interrumpiendo un ciclo de interesantes colaboraciones de artes gráficas, artesanías y talleres. El movimiento Deutscher Werkbund fue una asociación entre artistas y arquitectos que se remonta a 1907 bajo el liderazgo del político y arquitecto Hermann Muthesius y que contó con importantes figuras del arte y la arquitectura moderna como Josef Maria Olbrich, Peter Behrens, Lilly Reich y Henry Van de Velde. Una de las ideas defendidas férreamente en sus manifiestos fue la creación de una simbiosis entre arte e industrialización como una instancia económica para la generación de productos y objetos de exportación.

Esta rivalidad creativa tomó forma desde una competencia mercadológica entre artistas y estados. Un grupo de colaboradores, entre los que destacaron el ebanista Paul Follot (1877-1941), el diseñador Maurice Dufrène (1876-1955) o el arquitecto Pierre Chareau (1883-1950), recuperaron la idea del evento en 1925,

debido al interés del gobierno motivado por un posicionamiento político y económico. Trabajos en tejidos y alfombras de Sonia Delaunay-Terk (1885-1979) y Raoul Dufy (1877-1953), bisutería de Gérard Sandoz Cartier (1902-1995), Jean Puiforcat (1897-1945) o Paul Brandt (1883-1952), muebles de Émile-Jacques Ruhlmann (1879-1933), René Herbst (1891-1982) o Eugène Printz (1889-1948), se convirtieron en objetos que capturaron la imaginación y el deseo de aristócratas europeos como la duquesa de Alba o la baronesa Eugène de Rothschild (Maenz, 1974).

Además, utilizando el sitio del evento como una muy particular expresión de imagen arquitectónica, se propuso una combinación entre la visión geométrica del arte racionalista y una plástica inspirada en una visión de lo exótico proyectada desde lo nacional. Este imaginario promocionado por la Tercera República francesa (1870-1940), se nutría de un pensamiento colonialista en el cual el gobierno trataba de potenciar una especie de refundación cultural a través de productos y decoraciones vinculadas a sus posesiones y protectorados del norte africano, Indochina, Medio Oriente y el Caribe. Dicha visión se extendió con la Exposición Colonial de 1931, en la cual dominó la apelación primitivista y arqueológica, como efecto del interés y éxito comercial de la exhibición ahora recordada (Figura 2).





**Figura 2.** Comparativa de carteles de las exposiciones francesas de 1925-1931. Fuente: Elaboración propia a partir de imágenes de dominio público.

## Estados Unidos y la exposición del 25: del cine a la arquitectura

Una notable discusión en una disciplina en particular, la arquitectura, transitó con la exposición. A través de una decena de pabellones bajo una visión de lo moderno que aún no superaba el historicismo, se fincó en términos de producto industrial una hibridación cultural bajo un fondo de exotismo, haciendo perceptible una mirada optimista al futuro. Los Estados Unidos, con su economía boyante y ajena a la reconstrucción europea de la recién terminada Primera Guerra Mundial, fusionaron a través de los llamados “locos años veinte” y el *american way of life* toda una imaginería del consumo y la producción emanada de su creciente industria inmobiliaria (Sternau, 1997).

En esta perspectiva, Román Gubern (2015) ha explorado el papel de una tecnología en específico que sería la contraparte a la política de difusión de las vanguardias: el cine y la industria de Hollywood. Robert Mallet-Stevens (1886-1945), presidente de la Unión de Artistas Modernos (1929) y el director de cine Marcel L'Herbier (1888-1979), produjeron las películas *La inhumana* (1924) y *El vértigo* (1926) que causaron un gran impacto en la crítica americana, exportándose más tarde a la escenografía de sus films (Figura 3).

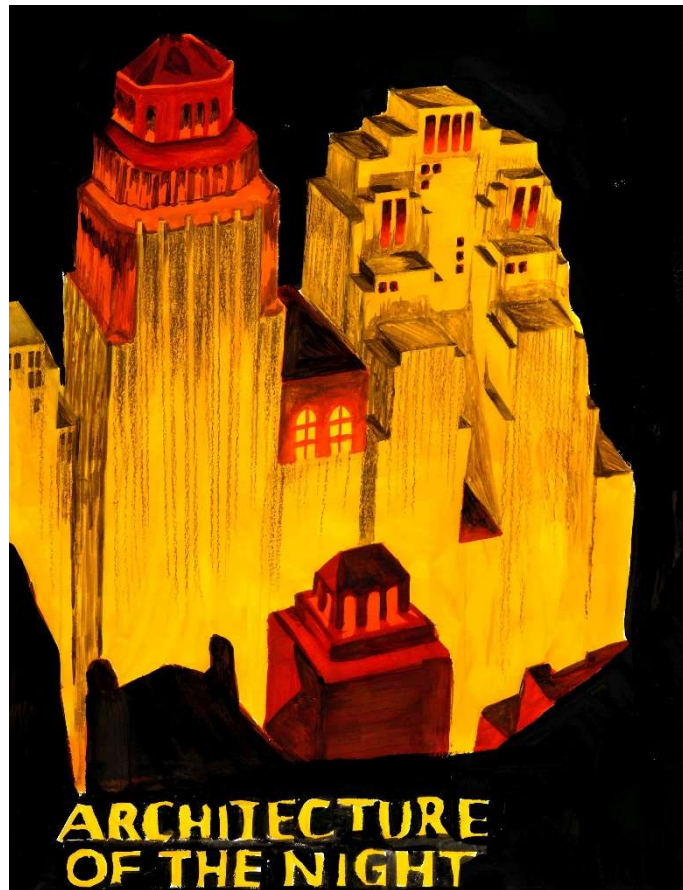
La arquitectura influyente en estas escenografías presentó una visión geométrica vertical basada en el uso del concreto armado a gran escala, el rascacielos, con una imagen de lo cinético—abstracto como telón de fondo panorámico alejada de la primera modernidad de Chicago —Adler y Sullivan—, mientras en el diseño de ambientes interiores dominaron las nociones de confort y sofisticación orientadas a una supresión ornamental. Los volúmenes zigzagueantes de esos rascacielos impulsaron una reinterpretación del *art déco* francés, mientras los espacios internos claros, abiertos y suntuosos gracias al uso del mármol, apelaban a un lujo con cierto remanente elitista o aristocrático.



**Figura 3.** Vista de fotograma de la película *La inhumana*. Fuente: Réplica de Ximena Hernández Thomas.

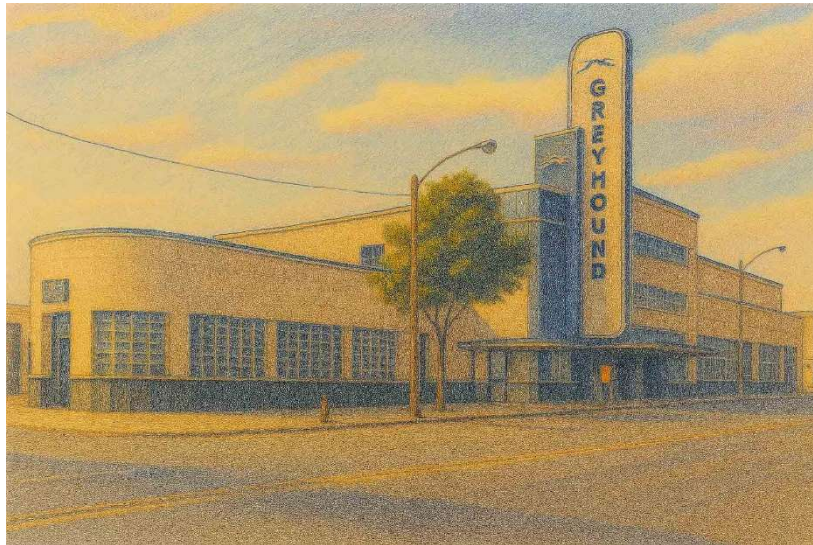
La visión tecnológica de la arquitectura americana llevó esta búsqueda de lo cinético–visual a los edificios de iluminación nocturna. Sin tener ambiciones de manifiesto como en su contraparte europea, el galardonado arquitecto estadounidense Raymond Hood en *Architecture of the Night* (1930), expresó a través de los panfletos comerciales de la compañía General Electric las aspiraciones de novedad y progreso encarnadas en la posibilidad de apreciación visual del ambiente urbano nocturno (Figura 4).





**Figura 4.** Portada de *Architecture of the Night*. Fuente: réplica en tinta de Tabatha Paola León Elizondo.

En la década de los treinta, los nuevos aparatos de comunicación electrónica influyeron en la generación de iconos visuales—urbanos más fluidos que sustituyeron formas escultóricas y vocabulario estilístico de remates, molduras, guardapolvos y ochavos en cerramiento de la vertiente francesa, por una plástica orientada a las formas de motores, fuselaje de aviones y transatlánticos, denominada Streamline, aplicada a numerosos espacios y tipologías (Figura 5).



**Figura 5.** Terminal de Ómnibus de Cleveland, 1936. Fuente: elaboración propia

Aquí es importante señalar que el ciclo de exposiciones industriales, menguante después de la recesión económica de 1929, revivió en Estados Unidos gracias a la promoción de una visión escapista y consumidora de la sociedad, la cual se hizo visible a través del imaginario tecnológico de sus ciudades y arquitecturas, en abierta confrontación con las imágenes futurológicas promovidas por las proyecciones colosales del fascismo y el vanguardismo racionalista, en un inicio vinculado al comunismo.

La Exposición Mundial de Nueva York de 1939 (Figura 6), conocida como Construyendo el mundo del mañana, prospectó una estética aerodinámica del capitalismo americano. Una visión de macro ciudad donde sus pabellones aludían una tecnocrática ambición global, como en el famoso Futurama de la General Motors. Estos hicieron de la verticalidad un símbolo del progreso futuro del mundo

(Canogar, 1996). La exposición de 1925 y su recepción en la arquitectura norteamericana son parte de una mutación del colonialismo francés al futurismo tecnológico liberal.



**Figura 6.** Vista del pabellón de General Motors en la Feria Mundial de Nueva York. Fuente: Licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

## La exposición de 1925 y la escisión moderna europea

En Europa, en el instante mismo del evento, hubo un contexto arquitectónico mucho más complejo, específicamente desde la exhibición de los pabellones de Le Corbusier y Konstantin Melnikov. Por un lado, la experiencia del racionalismo suizo y, por otro, del constructivismo soviético y escuelas de diseño moderno como Vkhutemas, representaban la visión de las vanguardias artísticas y arquitectónicas europeas, decididas a romper en definitiva con el historicismo promoviendo un imaginario maquinal a través de un programa que abarcara tanto forma como

espacio interior. Ponderemos sus diferencias con el *déco* a fin de resignificar el gesto que llevó a los organizadores del evento a tratar de bloquear, mediante una cerca, la exhibición del pabellón *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier (Figura 7).



**Figura7.** Pabellón “El espíritu nuevo” de Le Corbusier. Fuente: dominio público.

La tendencia *déco* fue una expresión modernizadora en cuanto a interacción de la técnica con fines comerciales. Gestada dentro de una lógica patrimonial, aspiraba a producir objetos bellos y consumibles, fuese un collar, un mueble o una casa. De cierta forma, no es muy diferente en intención a las exposiciones del último tercio del siglo XIX. Las vanguardias artísticas, empero, tenían un objetivo más ambicioso; ciencia y técnica no solo eran agentes de producción, sino formas de interacción social influyentes en usos y representaciones de las cosas. Por lo tanto, el objeto arquitectónico orientaba su composición y estructuración desde los



materiales aplicados, producto de una época precisa, al proyecto y su producción racionalmente cumplida en el producto como una relación de costo-eficiencia; por ende, el iconografismo arqueológico o colonial no tenía cabida en sus proyecciones.

En las vanguardias arquitectónicas se ofrecía una solución técnica aplicada, inspirada no en el artista o la artesanía, sino en los ingenieros. La Deutscher Werkbund, antagonista de la Exposición de 1925, presentó en 1927 la Colonia Weissenhof de Stuttgart, una exhibición que partía de vivienda real objetivada como solución tecnológica y que tuvo entre otros expositores a figuras del movimiento moderno internacional como Walter Gropius, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe o J.J. P. Oud con una idea muy proactiva: las nuevas técnicas de construcción crean nuevas formas de vida. Los organizadores de la Exposición de 1925, deudores de la experiencia colonialista de la primera revolución industrial, avocados a una recuperación de la tradición frente a una experiencia temporal cada vez más efímera y contingente, enfrentaron esta idea con la censura, pero más tarde apareció con espontaneidad en diversos lugares del mundo por medio de un *art déco* influido por variantes de estilemas y materiales locales, convirtiéndose más en coadyuvante receptivo que antagonista de la modernidad arquitectónica racionalista.

## **El *art déco* en México**

En México, y concretamente en el período posrevolucionario, aparecieron las primeras expresiones renovadoras del eclecticismo difundido en el porfiriato y aún

persistente en la etapa constitucionalista. Artistas del movimiento estridentista y muralista tuvieron importantes conexiones con las nuevas tendencias vanguardistas y prepararon el terreno para una difusión que pasó de la Ciudad de México a las entidades federativas, adoptando desde variantes neomayas en Yucatán a formas monumentales en escuelas y edificios públicos como en Nuevo León. En la capital, arquitectos como Carlos Obregón Santacilia, José Villagrán García, Vicente Mendiola, Guillermo Zárraga, Manuel Ortiz Monasterio, Francisco Serrano y Juan Segura Gutiérrez, entre otros, tendieron un puente tanto en dirección reconciliadora con formas tradicionales, en un primer momento, y más tarde a direcciones rupturistas que pronto tomaron una referencia urbana en colonias como Hipódromo Condesa o Roma.

La popularidad del *art déco* transitó entre la adopción del lenguaje neocolonial e indigenista con una primera generación de obras cuyo arranque es el edificio de la Secretaría de Salud (1925) de Obregón Santacilia, a edificios como la Alianza Ferrocarrilera de Greenham & Alvarado (1926) o el Instituto Mier y Pesado (1926) de Juan Segura y Manuel Cortina, hasta la expresión de obras públicas que enmarcaron la tendencia desde el ángulo patrimonial como el Monumento a la Revolución o el Centro Escolar (Figura 8) de Antonio Muñoz García (1934). Tras los vaivenes interpretativos de esta corriente y el famoso debate Pláticas sobre la arquitectura convocado por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (1933), donde el tema directriz a discusión enfrentó posicionamientos historicistas o partidarios de la



conservación de elementos ornamentales con los seguidores del funcionalismo corbusiano como Juan O'Gorman y Juan Legarreta.

El papel secundario de esta tendencia en la historia de la arquitectura moderna mexicana fue ilustrado por el célebre teórico y arquitecto José Villagrán García a manera de memorial en torno a esta primera época:

[...] en la que se sostiene la reacción contra el exotismo y se inaugura e intenta una creación no sólo nacional, sino a la vez actual. Esta reacción se finca fundamentalmente en lo ornamental o lo decorativo de las formas, sin alcanzar la comprensión integral de lo arquitectónico, por lo que propiamente da origen a lo que hemos denominado nacional y actual, pero individualista" (2001:58).

La gradual preferencia mexicana por la vanguardia arquitectónica racionalista no estuvo exenta en los años cuarenta de apelar a variantes *déco* como el *streamline*. Reconocidas figuras del funcionalismo como Agustín Yañez o Mario Pani plantearon obras en esta tendencia a través de vivienda en régimen departamental y usos mixtos. El éxito en esta tipología aerodinámica propulsó su aplicación a edificios comerciales de oficinas y cines. Ciudades mexicanas como Guadalajara, Monterrey, Torreón, San Luis Potosí o Chihuahua conservan aún los vestigios de esta corriente modernizadora que terminó ampliando horizontes mucho más allá de su exposición iniciática.



**Figura 8.** Centro Escolar Revolución en 1934. Fuente: archivo fotográfico IIE-UNAM

## **Conclusión: *art déco*, valor y significado**

En la famosa exposición de 1925 tenemos un origen histórico preciso, aunque también ambiguo, para valorar su significado. El Art Decó en las historias del arte ocupa un lugar ocasional dentro de la narrativa de las vanguardias y marginal en la arquitectura moderna. El historiador mexicano Enrique X. De Anda (1997) se ha referido a esta tendencia como una especie de significación plástica y conceptual que combina composición e iconografía dentro de una expresión modernizadora de las artes y la cultura.

Para Alistair Duncan (1994) lo que llamamos *art déco* es una corriente francesa de las artes aplicadas que se nutre de una multitud de influencias vanguardistas como el cubismo, futurismo y constructivismo, sin una motivación

impulsada por la guerra o la depresión económica (1929) directamente, sino vía experimentación plástica de lo moderno en tránsito, cuyas diferencias con el vanguardismo proceden de espacios, influencias y contextos de comunicación.

Esto es importante para identificar el origen del término. Como tendencia estilística unitaria surgió hasta 1966 con la retrospectiva *Les Années 25* organizada por el Musée des Arts Décoratifs de París bajo la dirección de la curadora Yvonne Brunhammer (1927-2021). En este evento, se creó el concepto en tanto rescate patrimonial, lo cual explica su ausencia de manifiestos y la poca atención de la crítica o la historiografía de la arquitectura moderna, a pesar de que en su difusión trató de alinearse a las tendencias vanguardistas. Empero, hay que señalar la notable influencia ejercida por su plástica en diversas ciudades del planeta, así como el diseño de objetos atractivos y funcionales cuya huella persiste a nivel comercial. En la actualidad, su imaginario aún captura el interés mediático desde el paisaje turístico de ciudades como Miami, Casablanca y Mumbai o se revalora como objeto vintage en una cultura posmoderna necesitada de abundantes mitos creativos y seducciones culturales.

## Referencias

*Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 4:17-30.

De Anda EX (1997). *Art Déco. Un país nacionalista / Un México cosmopolita*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

Duncan A (1994). *El Art Déco*. Destino, Barcelona.

Gubern R (2015). Fundación Juan March. Recuperado de Art Déco en el cine:  
<https://www.march.es/es/madrid/conferencia/universo-deco-i-art-deco-cine>.

Habermas J (2002). *Escritos políticos*. Península: Barcelona.

Maenz P (1974). *Art Decó: 1920-1940*. Gustavo Gili: Barcelona.

Sternau S (1997). *Art Decó. Flights of Artistic Fancy*. Diane Pub Co: USA.

Villagrán G (2001). *Textos escogidos*. Conaculta: México.

Weber E (1993). *Art Decó*. Libsa: Madrid.

Zamagni V (2011). *Historia económica de la Europa contemporánea*. Crítica: Barcelona.

Manuscrito aceptado