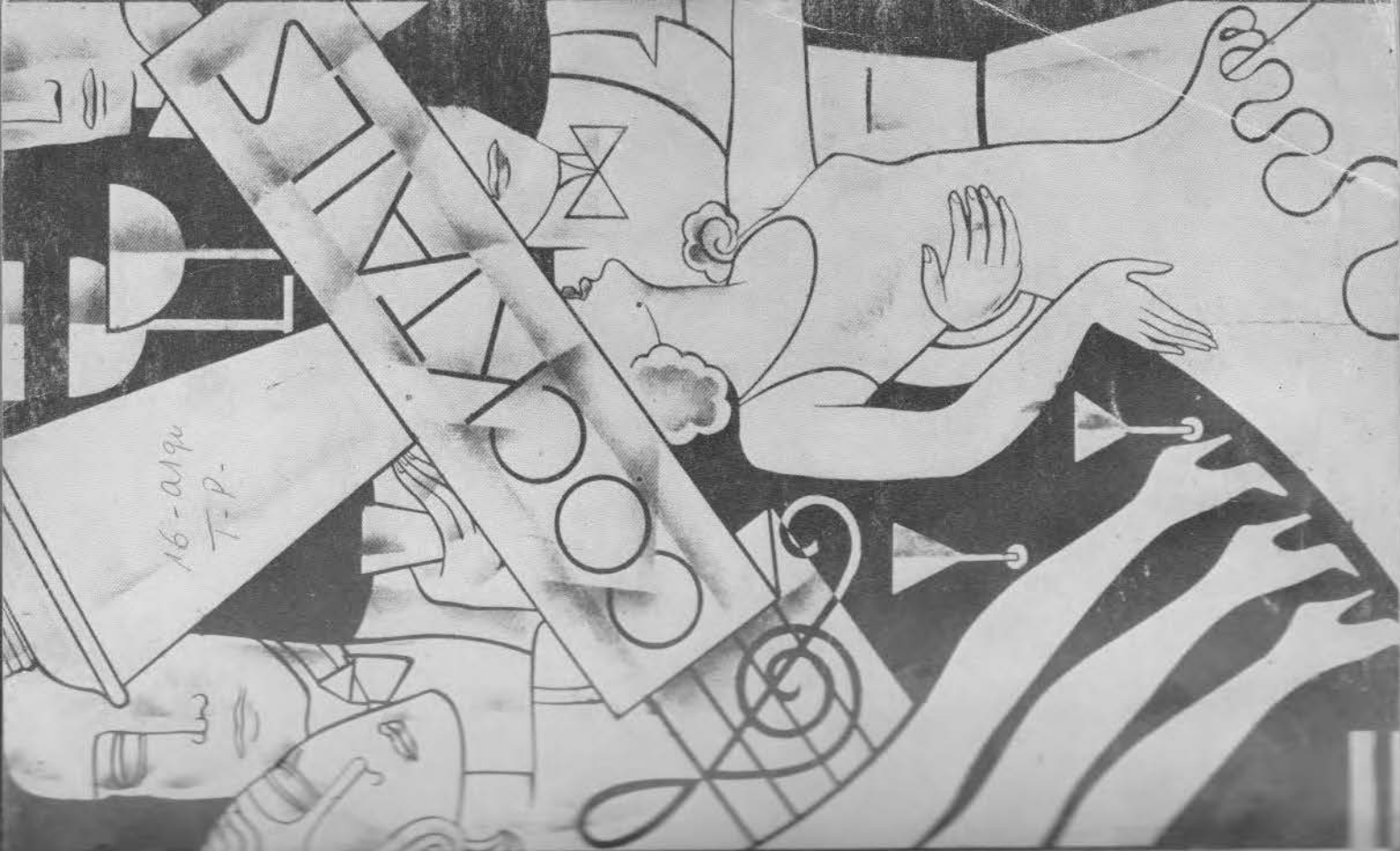




16-argu
T.P.

724.9
M 194a
1974

Art Déco: 1920-1940
P. Maenz

Formas entre dos guerras

11440



Colección
Comunicación
Visual

GG

Editorial Gustavo Gili, S. A.

Barcelona-15 Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00
Madrid-6 Alcántara, 21. Tel. 401 17 02
Vigo Marqués de Valladares, 47. 1.º Tel. 21 21 36
Bilbao-1 Colón de Larreátegui, 14. 2.º izq. Tel. 23 24 11
Sevilla-11 Madre Ráfols, 17. Tel. 45 10 30
1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 33 41 85
México D.F. Hamburgo, 303. Tels. 528 54 11 y 528 68 32
Bogotá Calle 22, número 6-28. Tel. 42 76 91
Santiago de Chile Santa Beatriz, 120. Tel. 23 79 27
Sao Paulo Rua Augusta, 974. Tel. 256 17 11

Título original:
Art Deco: 1920-1940

Versión castellana de Pere Ancochea Millet
Revisión técnica por Joaquim Romaguera i Ramió

Comité asesor:
Román Gubern
Tomàs Llorrens
Albert Ràfols Casamada
Ignasi de Solà-Morales Rubió
Yves Zimmermann

Todos los derechos para todos los países pertenecen a
Verlag M. DuMont Schauberg, Colonia, R.F.A., 1974
y para la edición castellana,
Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona

Printed in Spain
ISBN: 84-252-0607-3
Depósito Legal: B. 25223-1976
Grafos, S. A. Arte sobre papel.
Paseo Carlos I, 157 - Barcelona 13



Prólogo

Desde hace unos años se ha desenchado a nivel mundial una vasta operación de *revival*, es decir, de recuperación de ciertos aspectos y modos de hacer, especialmente de aspectos formales, de una época ya pasada que se sitúa en los años comprendidos entre las dos guerras mundiales, los años 20 y 30.

El fenómeno se ha hecho muy evidente en el campo cinematográfico, donde han surgido gran número de películas que o bien se ambientan en esa época (*El Gran Gatsby*, *El Dr. Phibes*), o bien reviven aspectos cinematográficos del momento (*Érase una vez en Hollywood*), o tratan problemáticas propias de aquellos años (*Bonnie y Clyde*, *Chinatown*, *Cabaret*, *La caída de los dioses*). Otro campo en el que han aparecido súbitamente formas depasadas ha sido el de la moda: tanto la vestimenta masculina como la femenina han ofrecido de pronto unos caracteres que remiten a la época dorada de Rodolfo Valentino o de Marlene Dietrich; los peinados, el tipo de maquillaje y los detalles de complemento aparecen claramente vinculados al estilo de los años 20 y 30. Los grafistas, publicitarios y decoradores, en sus realizaciones han recreado o simplemente copiado de esos mismos años. Algunas tiendas se han remozado en ese estilo. Muchos objetos que aparecieron en principio sacados de ropavejeros y mercadillos han sido ya producidos industrialmente, es decir, la industria del *Kitsch* se

ha puesto en marcha y las imitaciones proliferan. A un nivel más refinado, pero con un espíritu similar, se han reeditado muebles como los de Josef Hoffmann, de la Secesión vienesa, o de otros mueblistas del momento. La extraordinaria amplitud de este fenómeno, que se ha denominado *moda retro*, ha sido sorprendente y los intentos por dar al fenómeno una explicación coherente han sido múltiples. Dispersas, aquí y allí, en revistas especialmente, han surgido justificaciones de diversa índole: se ha evidenciado la motivación nostálgica, irracional; se ha repetido aquello de que los nietos siempre redescubren el mundo de los abuelos; se han constatado nuevamente los mecanismos alternantes de la moda y las exigencias del consumo; y a un nivel más global, se ha hablado de manipulación ideológica, de maniobra de mixtificación histórica.

En conjunto, todos estos ingredientes —no con la misma relevancia, desde luego— configuran el hecho y destacan sus aspectos más negativos, pero al mismo tiempo no hay que olvidar que ello ha dado pie a una serie de esfuerzos por estudiar, comprender y valorar de forma objetiva aquellos años de nuestra historia reciente. Concretamente, en el terreno que aquí tratamos, el de la Historia del Arte, el fenómeno ha desencadenado una serie de realizaciones entre las que se inscribe el texto de Paul Maenz.

En general, todos los que han estudiado el tema coinciden en señalar como acontecimiento clave, en el campo artístico, la exposición «Les Années 25» que tuvo lugar en París, en el Musée des Arts Décoratifs, del 3 de Marzo al 16 de Mayo de 1966, y generalmente se pasa por alto que, casi diez años antes, en 1957, y por iniciativa de Georges Lepape, justamente una figura ya desaparecida del Art Déco, se realizó también en París, en el Musée Galliera, la exposición «Paris 09-29», pero lo cierto es que esta exposición no tuvo tanta trascendencia porque en aquellos años otro fenómeno *revival* era floreciente: el llamado *revival Art Nouveau* o *Neo Liberty*, que llegó más tarde a España y permitió recuperar importantes aspectos de nuestro modernismo, y que motivó la exposición «Modernismo en España» (1969) (título por cierto muy desacertado, ya que hubiera sido más ajustado decir «Modernismo en Catalunya», como muy bien evidenciaba la muestra). Hacia 1966, en

cambio, coinciden con la primera exposición citada, por un lado, un cierto agotamiento del *revival Art Nouveau* y, por otro, un movimiento como el *Pop Art* que, por paradójico que pueda parecer, será un ingrediente importante en el nuevo *revival*. El *Pop Art* toma algunas formas y técnicas vinculadas al consumo que, como señala Bevis Hillier, fueron creadas en los años 20 y 30, se repiten incluso temáticas de esa época (Lichtenstein, Oldenburg) y además, en algún caso, como el de Andy Warhol —seguramente el artista *pop* más conocido—, nos encontramos con que se trata de un entusiasta coleccionista de objetos *déco*.

Así pues, a partir de 1966 vemos sucederse las exposiciones sobre Art Déco, cuyos productos entran finalmente en el mercado artístico a través de las galerías. Desde ese año la edición de libros, posters y catálogos prácticamente es ininterrumpida. París y Nueva York son los núcleos principales de promoción: ambos, por razones históricas, son los más vinculados al estilo, y Estados Unidos parece ser que en este *revival* tiene intereses de diversa índole. Sea como fuere, el hecho es que en la actualidad la difusión alcanza ya a nuestro país, y ahora, por vez primera, aparece en castellano una publicación sobre el tema; con anterioridad sólo hemos constatado artículos de revista y alguna cita o alusión muy breve en libros de arte y arquitectura.

El libro que presentamos ofrece al lector una amplia panorámica de lo que fue el Art Déco o *l'Artlo* 1925, como se le llamó también. La cuantiosa documentación utilizada configura un relato a través del cual podemos observar la amalgama de acontecimientos y circunstancias que la sociedad vivió, desde los aspectos más frívolos, pasando por los satílicos y mostrando el trasfondo de una época agitada por la revolución rusa, el fascismo y las crisis económicas. Serán los años en los que los sistemas capitalistas intentarán paliar de forma duradera la crisis, realizando un cambio fundamental en la producción, desde la reforma de su base técnica hasta la elección de un nuevo objetivo como campo de acción; así veremos implantar y ampliar el mercado basándose sobre todo en la producción industrial de bienes de consumo. Producción artística e industria en estos años intentarán jugar, conscientemente unos y más

inconscientemente otros (recordemos la frase que Paul Poiré escribió en 1922 en la revista *Vogue*: «Ils vous préchent l'économie, moi je ne vous parle que d'élégance»), el mismo papel de difundir a través de los cánones de la elegancia y del buen gusto la apetencia hacia esos nuevos objetos de consumo, cuyos protagonistas serán tanto las capas sociales enriquecidas con la guerra como la nueva clase media, que con las palabras del autor tenía «apetencia de prestigio social».

[En este nuevo estilo, surgido en parte de la tendencia modernista más racionalista]—como acertadamente nos lo presenta Maenz, es decir, la Secesión vienesa, a la que podríamos añadir la Escuela de Glasgow—, se hace particularmente evidente, aunque sea de forma algo incipiente, la conexión producción/consumo, sobre todo al observar los lazos de unión que existen entre los artistas del *moderno estilo* con los grandes almacenes, centros neurálgicos del consumo. Así, Maurice Dufrené dirige el taller o laboratorio —como suelen llamar ellos mismos— «La Maitrise», para las Galerías Lafayette; René Guilleré y Louis Sognot el taller «Primavera», para los Almacenes Printemps; Paul Follot dirigirá el taller «Pomone», relacionado con los Almacenes Au Bon Marché; mientras los Almacenes del Louvre tendrán el taller «Studium», orientado por Kohlmann, Djoburgeois y Max Vibert. De todos ellos, Paul Poiré, el modisto y decorador de mayor prestigio de París, será el pionero al fundar en 1910 junto con el pintor Raoul Dufy el taller «Martine». Se trata, en suma, de una cadena de almacenes que se alejan de la concepción de dirigirse únicamente a una clientela selecta y aristocrática, y se basan más en un público mayoritario, aunque —no nos llamemos a engaño— la nueva clientela será aquella que dispondrá de un capital que le permite vivir desahogadamente frente al porcentaje muy elevado que existe de parados.

En estos momentos encontramos al artista vinculado con la industria. La relación por parte del grupo de los artistas *Art Déco* se desarrolla y plantea desde una óptica en la que pesa más la tradición de artista y de «artisticidad» que la de técnico e investigador. La importancia estética del objeto no está aún lejos de una concepción morrisiana.

✧ A través de las ilustraciones que el autor ha seleccionado para el presente libro, se intenta poner de manifiesto cómo el *formulario art déco* se basa en la mezcla de decorativismo extraído de otras culturas (india, azteca, egipcia, extremo-oriental, etc.), que contrasta con la simplificación geométrica y esquemática fruto de la sintaxis poscubista, y además —con todo ello— el resultado final alcanza un grado tal de ambigüedad que fluctúa entre un lenguaje ampuloso, retórico y arcaico frente a otro más simple y estructural. Otro aspecto que subraya las implicaciones con la producción —aunque el autor lo relaciona exclusivamente con el trabajo artesanal— es la extraordinaria amalgama de materiales utilizados, muchos de ellos, como el celuloide, la galalita o la nacrolaca, creados por procedimientos químicos, por resinas sintéticas, por lo que su uso obedece al bajo coste tanto de obtención como de utilización; incluso en los materiales naturales se observa por ejemplo la preferencia del corcho a la del marfil, o la de la troca al nácar, por citar algunos, porque son materiales que en aquellos años se ofrecen al mercado a precios muy asequibles. A pesar de lo explicitado anteriormente en la producción *art déco*, la resolución de las formas diseñadas no se formula de forma exacta, es decir, respondiendo a las necesidades de la producción y del consumidor, como formularía la figura del diseñador, en el sentido estricto de la palabra, sino que es precisamente esta ambigüedad que reina en todo el estilo la que no termina de formular correctamente la nueva situación. La solución —y mejor dicho, la formulación— vendría dada en aquellos mismos años por los artistas adscritos a grupos como el de la *Bauhaus* o *De Stijl*, considerados por los mismos artistas *déco* como «los que peregrinan aquel ideal científico» y que en 1930 se convertirán en los formuladores de la denuncia de ese *falso estilo moderno*. Estilo que no se caracterizó tanto en el terreno culto como en el de la cultura de masas, desde la moda, el *music-hall*, los *bibelots* o las joyas de fantasía hasta el cine —medio de expresión para multitudes—, que convertirán los acontecimientos —véase la serie de hechos que el autor nos relata— en mitos y que contribuirán a dar de Estados Unidos una imagen dorada.

En conjunto, el libro, a través de la ambientación general y de las coordenadas formales

en las cuales se adscriben las formas de los productos *art déco*, sirve como complemento de estudio para todos aquellos que quieran iniciarse en el tema o proseguir otros estudios sobre la «ascensión y caída» del *Art Déco*.

Entrar en el fenómeno del *art déco* y no preguntarse por nuestra realidad más próxima es algo a lo que no es fácil renunciar. Si nos centramos concretamente en Catalunya, un simple paseo por Barcelona, y seguramente por muchísimas otras ciudades y pueblos catalanes, ofrece en seguida ejemplos que formalmente no ofrecen dudas: tiendas, especialmente pequeños comercios, edificios de varias viviendas, casas unifamiliares, rejas de puertas, balcones, relieves, esculturas incluso, se nos muestran inequívocamente marcadas por el repertorio formal *art déco*. El segundo paso, la búsqueda en revistas de la época, nos acaba de confirmar la existencia palpable de *art déco* en Catalunya, en este caso a nivel de muebles, objetos, tipografía y dibujo.

De los dos pasos realizados, y a grosso modo, ya podemos extraer dos conclusiones: en primer lugar, que el *art déco* que sobrevive ofrece unas características de modestia y contención particulares, y en segundo lugar, que las decoraciones, más bien efímeras, de bares, cines, salas de fiesta y tiendas, que eran las más marcadas por el estilo, han desaparecido. Por lo que a arquitectos se refiere, las fachadas presentan las siguientes características dominantes: muros de cerramiento movidos con profusión de formas angulares; distribución regular de los huecos y simetría muy acusada, que en muchos casos queda subrayada por dos cuerpos laterales salientes; ventanillas geminadas que destacan así la horizontalidad; mansardas geometrizadas de tipo francés que coronan los edificios; bandas paralelas horizontales o escalonadas que se repiten en toda la fachada o aparecen en los huecos de ventanas y puertas; utilización de estilos históricos (columnas, capiteles, volutas) de forma plana y esquemática; uso de balaústres de cemento cilíndricos o prismáticos de bastante grosor; aparición de bajos relieves en placas que se hallan generalmente sobre la puerta (los más significativos son los que toman como tema la velocidad: barcos, trenes, aviones). Pero quizá sea en las rejas de balcones y puertas donde

los caracteres del estilo pueden captarse de forma más inmediata: las formas geométricas simples, paralelas, ondas, zig-zags, espirales, surtidores de agua, temas florales simplificados o siluetas de cactus y palmeras, aparecen constantemente. Entre las tiendas, es muy característica la rotulación de diseño simple, geométrico, de gran tamaño y de atrevido grosor, y la utilización de espejos, de cristales esmerilados en bandas o con los característicos temas estilizados y cubistas de la ornamentación *déco*.

Si profundizamos, vemos que los años del *art déco* son años muy particulares en nuestra historia; por una parte, como señala Albert Pérez Baró, «la vida nocturna de Barcelona mai no havia estat tan brillant i fàcil com llavors, i els nostres industrials, passada la depressió del primer moment —anys 1915-1916—, s'atiparen de fer diners i, amb igual facilitat que els guanyaven, els gastaven. Les soles de cartó per el calçat de l'exèrcit francès facilitaven no sols la vida alegre, sinó també l'aparició de nous rics en gran quantitat».¹ Este aspecto de la Barcelona alegre y frívola y ese público de nuevos ricos contrastados con la inestabilidad social, encaja muy bien con el ambiente del *art déco* internacional; pero por unas características muy particulares en Catalunya, en aquellos momentos, a pesar de que contaba con la base social que podía ser el soporte de la ideología estética de ese nuevo estilo, es decir, una burguesía industrial hegemónica y una clase media urbana apta para el consumo de masas, las circunstancias políticas y la evolución de nuestra historia hacen que en estos momentos el movimiento *Noucentista*² sea el que marque las pautas estéticas. No obstante hay que subrayar que, a pesar

¹ Página 7 de *Els «feliços» anys vint. Memòries d'un militant obrer: 1918-1926*, Editorial Moll, Palma de Mallorca, 1974. («La vida nocturna de Barcelona no havia sido tan brillante y fácil como hasta entonces, y nuestros industriales, esperada la depresión del primer momento —años 1915-1916—, se hartaron de hacer dinero y, con igual facilidad que lo ganaban, lo gastaban. Las suelas de cartón para el calzado del ejército francés facilitaban no sólo la vida alegre, sino también la aparición de nuevos ricos en gran cantidad»).

² Movimiento artístico-cultural que se inició en Catalunya a partir de la primera década de nuestro siglo, caracterizado por la valoración del orden y la medida, del mediterraneísmo y de la tradición autóctona, manifestación que fue asumida y promovida por la burguesía dominante.

de ello, en el *Noucentisme* («Novocentismo») existen formalmente algunas alusiones al *Art Déco*; el arquitecto más representativo del *Noucentisme*, Rafael Masó, se halla relacionado tan estrechamente con la Secesión vienesa como al *Art Déco*, y algunos de sus conceptos decorativos también coinciden; o Francesc d'Assís Galí, el maestro de tantos pintores *noucentistes*, aparece con carteles muy próximos al estilo. Pero está claro que a pesar de ello el *Noucentisme* es realmente otra cosa.

Ahora bien, el cosmopolitismo del grupo *noucentista*, la supervaloración de ser «modernos» y la influencia del vecino país, Francia, harán surgir realizaciones catalanas plenamente *déco*, o sea que un ala del *Noucentisme* se embarca en ese cierto concepto de lo «moderno» que es el *Art Déco*.³ De esta forma nos encontramos con que arquitectos como Goday, los hermanos Antoni y Ramon Puig Gairalt, Mestres Fossas, Folguera o Ramon Raventós adoptan el estilo, si bien como ya hemos señalado de forma especialmente contenida y en algunos casos como una fase previa al racionalismo que en los años 30 se irá imponiendo. Existen, además, otras realizaciones que quizá tras una investigación ampliarían esta lista, y otras que son simples prolongaciones a nivel más popular del estilo; así hemos hallado algún caso en que un «mestre de cases» ha sido el autor de una aplicación superficial *déco* a la fachada, sin alterar en absoluto la estructura del interior.

El núcleo más significativo se encuentra en el terreno de la decoración y particularmente en torno al FAD (Foment de les Arts Decoratives) que, dirigido desde 1922 por Jaume Marco, aglutinará los artistas que en la Exposición de 1925 en París demostrarán alcanzar un nivel internacional: el FAD recibirá una mención honorífica y sus expositores gran cantidad de premios. La participación catalana, como señala Jaume Marco, viene patrocinada por la iniciativa

³ Jaume Marco, en la página 28 del *Anuari del Foment de les Arts Decoratives* (1924-1925), en el artículo que publica sobre la exposición de París, y ante la idea de los organizadores de que todo lo que allí concudiese fuera novedoso, se lamenta de que Catalunya sea «una terra que viu de tradicions i encara fossin sempre ben compreses («una tierra que vive de tradiciones, pero mal comprendidas»).

privada, ante el hecho de haberse disuelto la Junta de Exposiciones que establecía el nexo de unión entre los núcleos artísticos y el Estado. Será mayoritariamente el mismo núcleo de artistas quienes en la Exposición Internacional de 1929, promovida en sus inicios por aquellas clases sociales que quieren hacer «una Catalunya gran dins una Espanya gran», intentarán llevar hasta el extremo el nuevo estilo, que en el Pabellón de los «Artistas Reunidos» halla su expresión más completa. La arquitectura era de Mestres Fossas y el conjunto estaba dirigido por Jaume Marco, que también es el autor del único testimonio que se conserva de este pabellón: las puertas (hoy en una tienda de Barcelona). Hemos citado a Jaume Marco, pero en el campo de la decoración también habría que hablar de Ramon Rigol y A. Badrinas; de las piezas de joyería de Ramon Sunyer, de Jaume Mercadé y Emili Store; de los escultores Granyer, Manolo, Otero y Gargallo; de las lacas de Ramon Sarsanedas y Lluís Bracons; de los dibujos de Emili Ferrer, del mismo d'Ivori, de Roqueta y Jener (que trabaja para la firma Myrurgia); de las cerámicas de Gol y Guardiola; de los vidrios de Crespo y de los carteles de Galí, Clapera, Alumà, J. Sala, M. Durbán, etc.

Hay que hacer constar que para muchos de ellos el estilo que popularmente se llamó cubista fue solamente una fase en su producción o incluso una faceta que adoptaban según con qué clientela se enfrentaban, pero todos se dejaron llevar por la euforia y la «modernidad» de aquellos años, y muchas revistas son buen testimonio: *D'Aci d'Allà* y *El Hogar y La Moda* son quizá las más representativas. Ambas se hacen eco del ambiente frívolo y «moderno» que domina en Europa y en Estados Unidos, y ello lo encontramos reflejado tanto en las crónicas que de forma inmediata hacen llegar las novedades del momento (la Exposición de 1925, las modas, los nuevos juegos de sociedad, la música, la serie de entrevistas con personalidades, como Poiret, Colin, etc.), como en las ilustraciones de Emili Ferrer, de Roqueta (en *D'Aci d'Allà*), que reproducen en sus dibujos estilizados los cánones y los elementos típicos *Art Déco*, o en los artículos de Tomás G. Larraya (en *El Hogar y la Moda*), sobre las propuestas decorativas, todas en la línea de esa «modernidad» y dirigidas a esa nueva mujer femenina y dinámica.

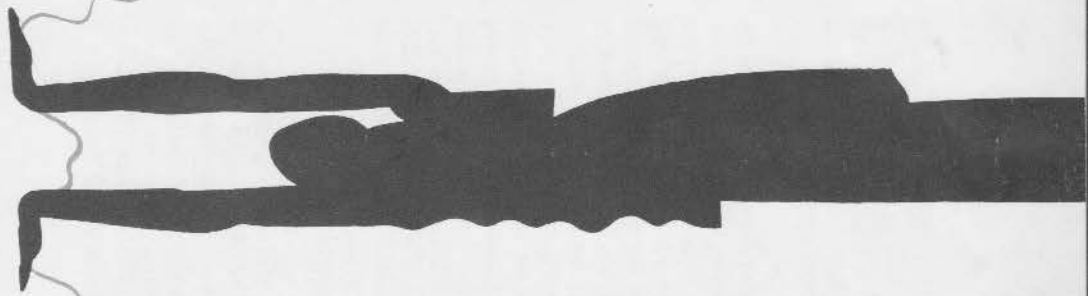
Aunque después de la guerra todavía podríamos hallar brotes de este estilo —pensemos que también conforma algunos aspectos del arte fascista—, hacia 1930, al igual que en Francia con la U.A.M., aparece aquí la oposición al Art Déco desde el frente de los más progresistas, desde el frente de los racionalistas; y es en la revista AC, en los números 15 de 1934 y 19 del siguiente año, donde aparecen los más duros ataques a ese estilo. Sin embargo, como señala Paul Maenz, el Art Déco tiene —más que nada— un valor testimonial, por lo que creemos que bien merecería un estudio más profundo y completo.

Alicia Suárez / Mercè Vidal

Indice

1. Advertencia preliminar	9
2. Los antecedentes	33
Wiener Werkstätte, Werkbund, Bauhaus	
«La belleza de la velocidad»	
La Compagnie des Arts Français	
La «barbarie exquisita» de Diaghilev	
3. Tiempos modernos	73
«Los días que marcharon, no esperes que retornen»	
«Inalámbricas presencias cruzan el firmamento...»	
The Spirit of Saint Louis	
La Belle Yankee	
4. Candilejas	137
«L'Expo 25»	
Lapislázuli egipcio	
Ónice del Brasil	
«Qué suaves surcan las estrellas...»	
5. La Nueva Era	195
«Demasiado es excesivo»	
La tentación clásica	
«Hélade en Montecarlo»	
El triunfo de la voluntad	
Mickey Mouse en la «Cápsula del Tiempo»	
6. Conclusión	241
Art Déco Revival	
Who Is Who	
Repertorio biográfico	255
Bibliografía	263
Fuentes informativas	267

1. Advertencia preliminar



El estilo «Art Déco», como tal, jamás existió. El término aparece por vez primera en 1966 con ocasión de la muestra retrospectiva «Les Années 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.

Los mejores logros del «Art Déco» son, como indica su nombre, de origen francés. Una tradición adocenada y superficial con pretensiones progresistas acepta los arts déco a regañadientes y reacia a toda infiltración indeseable; la procedencia social de «De Stijl», «Bauhaus» y «Deutscher Werkbund», era muy distinta. Sus aspiraciones se ven frustradas, en los años treinta, por el advenimiento fascista: «No tendrá sentido hablar de Arte y Cultura legítimos —dice Adolf Hitler en 1935— mientras toda la atención la monopolicen, en las perspectivas características de nuestras ciudades, los grandes almacenes, comercios, hoteles y edificios de oficinas con forma de rascacielos, etc.». El desarrollo debería concentrar en adelante su atención en sus aspectos colectivos, en detrimento de los individuales y privados.

Desde aquella Exposición de 1966, cuantas manifestaciones artísticas se produjeran entre las dos guerras mundiales, o sea, entre 1920 y 1940, quedaron englobadas bajo el común patronímico de «Art Déco». Desde el «Bon Gôût» de la Compagnie des Arts Fran-

çais, pasando por el «Esprit Nouveau» de Le Corbusier, hasta llegar al «Stream-Line Camp» de Chicago. Tan art déco han acabado siendo el hecho coreográfico del ballet ruso de Diaghilev de principios de los años veinte, como la fascinación constructivista del cubismo de finales de siglo o la exaltación arcaizante de los años treinta. Doctrinas estéticas que se confrontaron con fervor casi religioso, se ven ahora condenadas desaprensivamente a compartir un mismo raseró.



«Queremos explorar sin descanso lo que pudiera ser más tarde incorporado, apelando a cuantos peregrinos haya dispuestos a emprender con nosotros el difícil camino, con humilde convicción, de que el presente es tan sólo un primer atisbo de un amanecer futuro...»

(Carta de Hermann Obrist, 1919)

«Flota en el ambiente algo incorpóreo, se diría que hay como un aguijoneo. Flota en el aire algo estrambótico, como una leve excitación erótica. Algo que flota, algo envolvente, que jamás desborda del ambiente...»

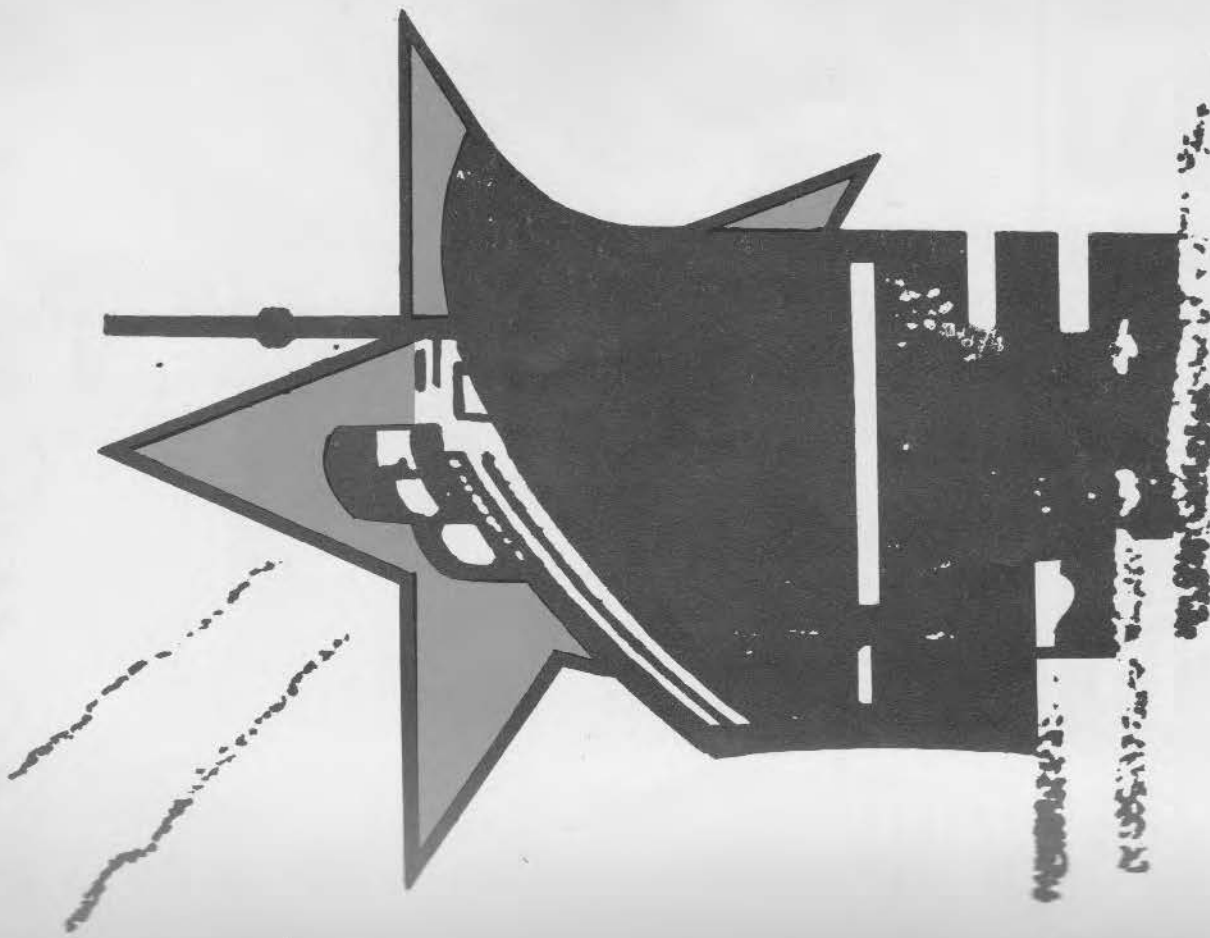
(Marcellus Schiffer, *Foxtrot*, 1928)

«Rompen los acontecimientos con la vhemencia del amanecer de un día despejado... En todas partes hace estragos el fuego de la acción política; causa de una solemnidad nunca alcanzada; se abre paso una nueva aristocracia, cuyas cualidades más sobresalientes son, entre nosotros, la claridad y el equilibrio...»

(Referencia de Arno Breker a la Nueva Cancillería del Reich, 1939)

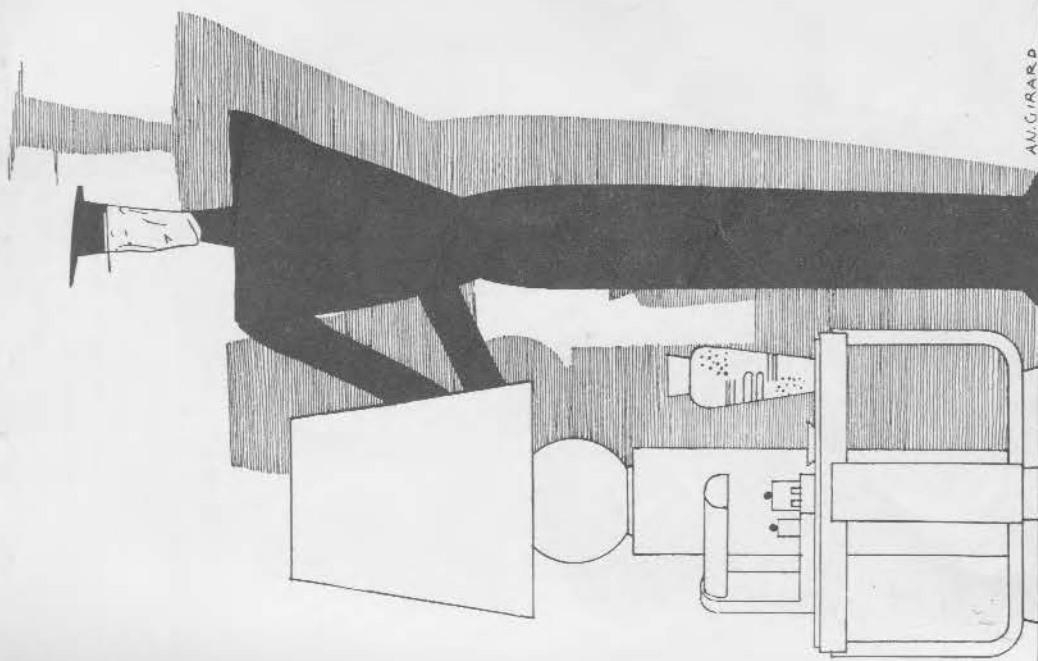
Cada una de estas citas abarca el espacio de un decenio y son representativas del intervalo correspondiente. Los veinte años escasos transcurridos entre la primera y segunda guerras mundiales, confirman a no dudar una época poco común: «Para el que era entonces joven, el mundo irradiaba un resplandor seráfico. El que era anciano, constataba tan sólo, melancólicamente, el naufragio de lo que había cons tituido hasta entonces su mundo. En cuanto al adulto, veía negras nubes ensombrecer su horizonte» (Peter Bamm).

Cuatro acontecimientos contribuyeron a subvertir el orden del universo: una guerra mundial, la revolución, una crisis económica y el fascismo. Tan violentas fueron las sacudidas, que incluso hoy en día, transcurrido ya medio siglo, están aún por descifrar las motivaciones históricas de la época.



1234567890

Lo que su Arte nos da a entender resulta muy revelador al respecto, pero lo es más todavía —en cuanto que no contrainado por el metalenguaje— cuando nos referimos al arte industrial. El intervalo transcurrido entre 1920 y 1940 está de tal manera reflejado en sus productos artesanales, de suyo más testimoniales que innovadores, que espolea nuestro interés. De ahí que fatalmente acaben por suscitarse semejanzas entre aquella época y la nuestra. Parece como si ideas, formas y sonidos recobraran su eficacia al cambiar su significación. Lo que es al fin y al cabo un síntoma exteriorizador de una moda, que, como cualquier moda, no es producto de la casualidad sino vehículo de significado.



ANCIAR.D

MERCIE



Si admitimos que gusto y estilo son frutos del consenso social y refrendo de su época, igualmente tendremos que admitir que aun los arts déco son con demasiada frecuencia sobrecargados, espontáneos y paródicos, con idéntica frecuencia son el reflejo fiel de la época que ilustran, de su frivolidad, refinamiento y nerviosismo. Son pues, cuando menos, el testimonio fidedigno de una época de la cual somos —desde lo técnico hasta lo moral— en gran medida depositarios. Y si como dicen, una simple vasija de arcilla basta para dar cuenta de toda una cultura desaparecida... cuánto más no dará de apenas dos siglos una cocktailera cromada!



J. Cassandre

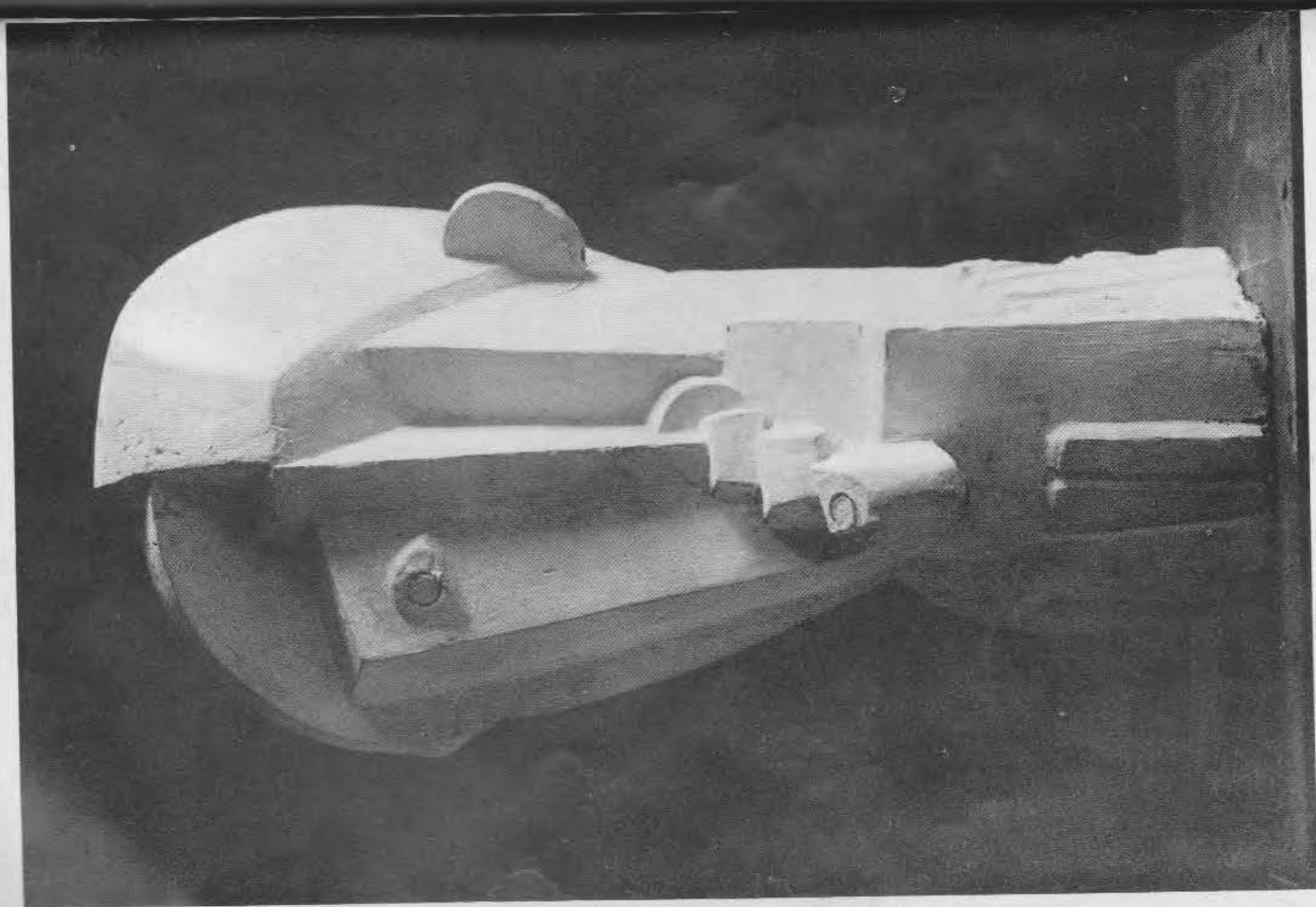




1 Léon Bakst: Dos bacantes, figurines del ballet Narciso, 1911



Fernand Léger: Almuerzo, 1921, colección particular, París



3 H. Laurens: *Busto masculino*, 1915, Rosenberg, Paris

4 Jean Goulden: *reloj (dorso)*, 1929, Galerie du Luxembourg Paris (*véanse illus.* 112 y 113)



5. Amedeo Modigliani: *Cariátide*, 1914-1916, Musée National d'Art Moderne, Paris



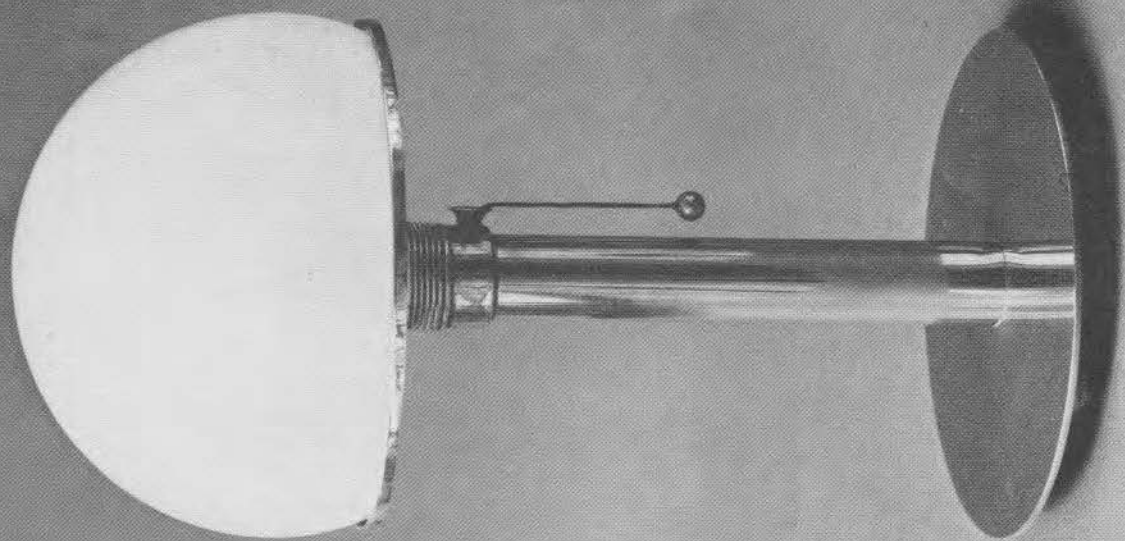
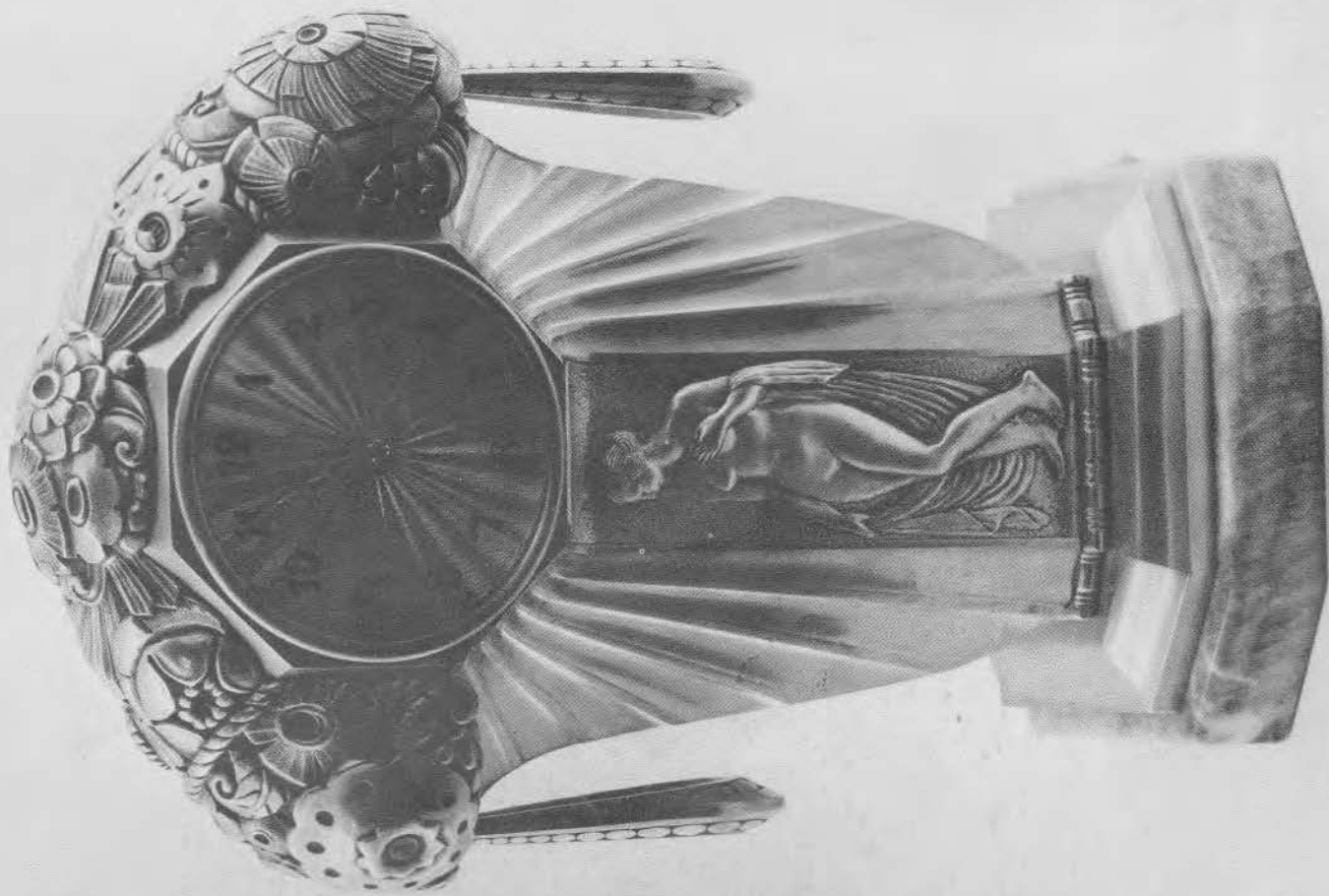
6. Michel Latty: *El rapto*, 1925, Galerie du Luxembourg, Paris



7. Constantin Brancusi: *Danaide*, 1920, Musée National de l'Art Moderne, Paris

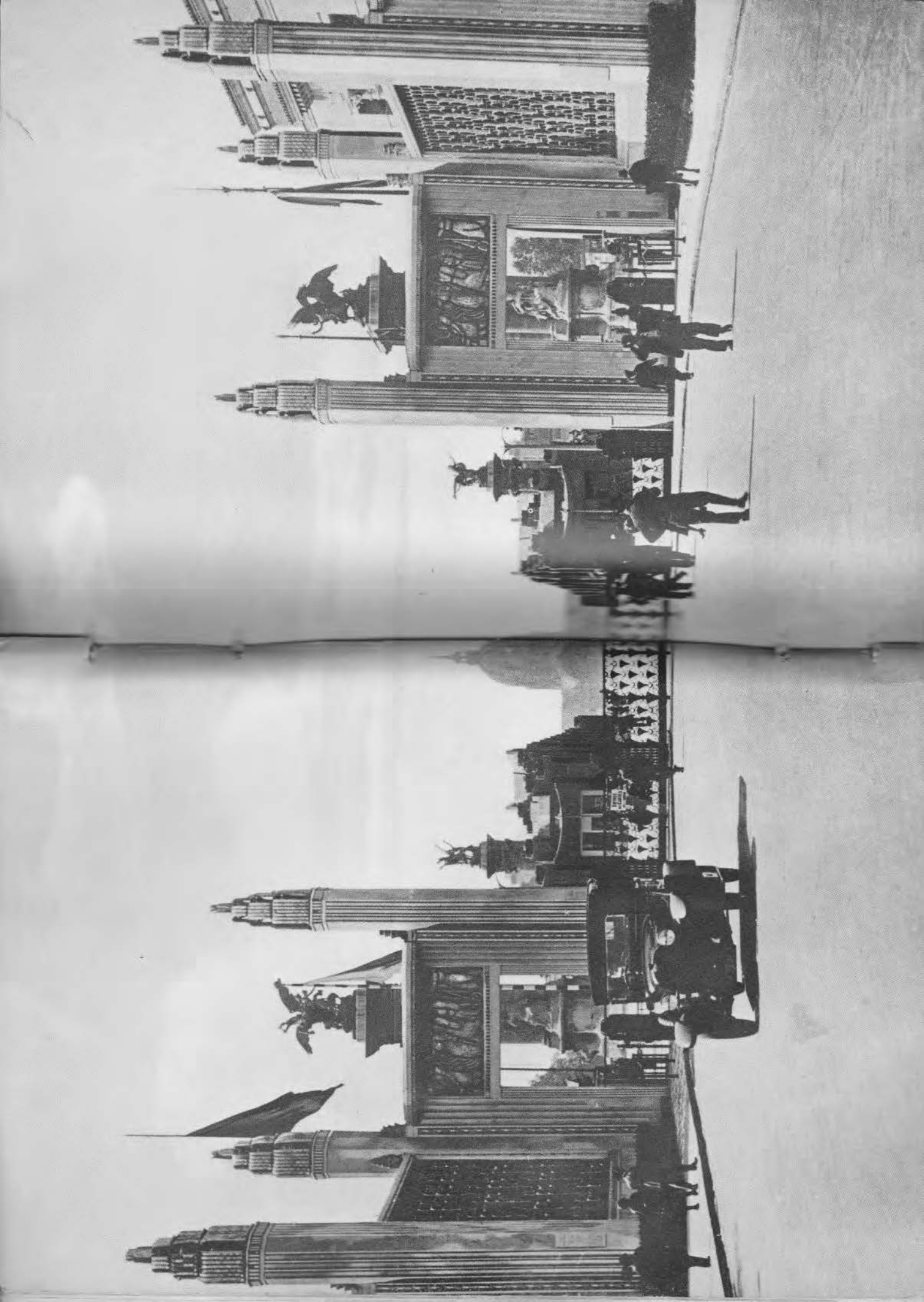


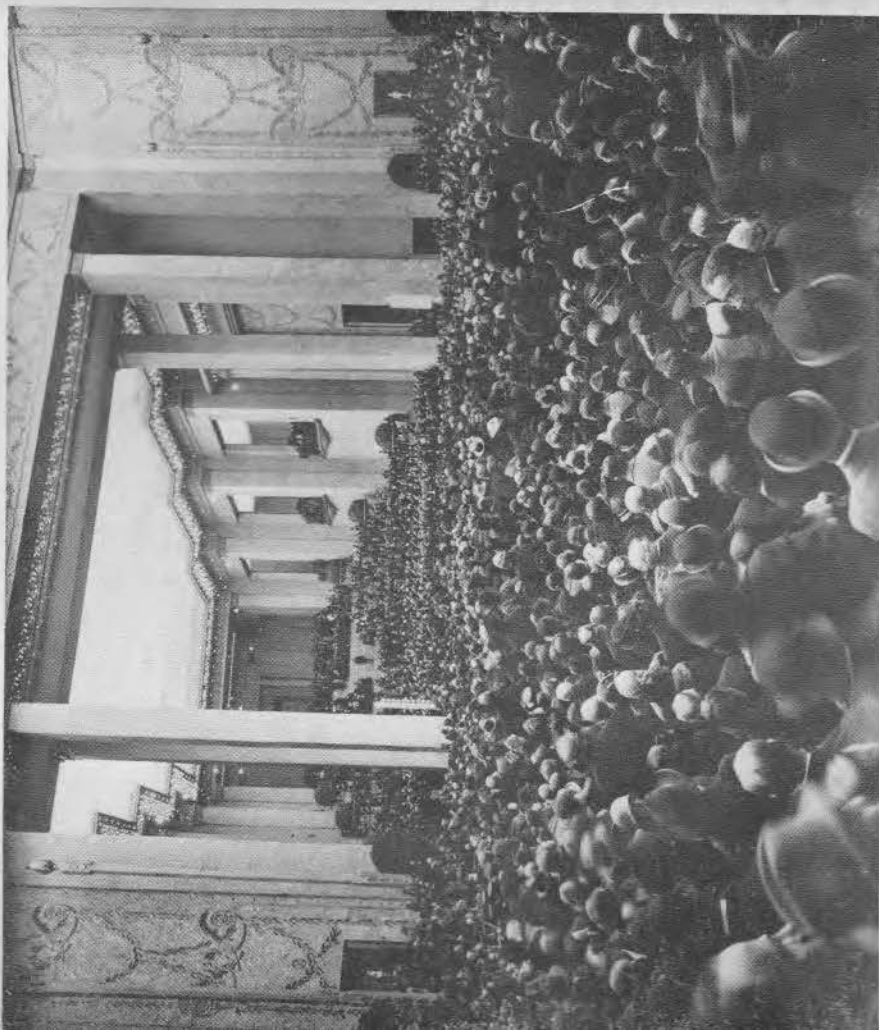
8. António (¿Bélgica?): *Busto de escarapate (papier maché pintado)*, hacia 1920, colección particular, Colonia



10 Wilhelm Wagenfeld: lámpara de sobremesa, 1924.
Bundsgewerbemuseum, Colonia

9. Autor desconocido (Francia): reloj, hacia 1925, Wolf
Lieber, Hamburgo





12 Exposition des Arts Décoratifs; ceremonia de apertura

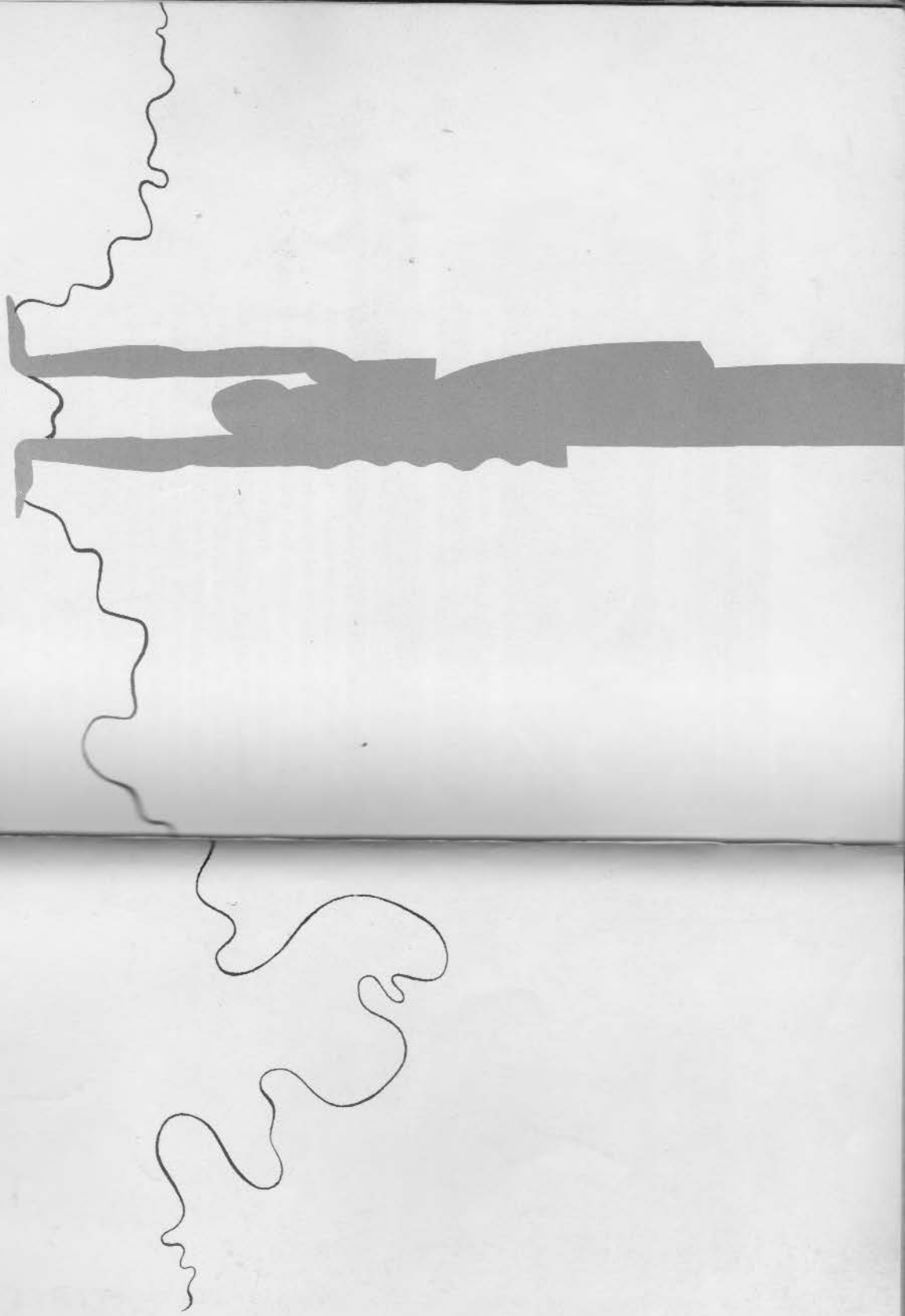
11 Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes,
Paris, 1925: portón de acceso al Puesto de Alejandro III

13 Konstantin Melnikow: Pabellón de la Unión Soviética,
Paris, 1925



2. Los antecedentes

Wiener Werkstätte, Werkbund, Bauhaus
«La belleza de la velocidad»
La Compagnie des Arts Français
La «barbarie exquise» de Diaghilev



Asamblea de la Asociación Gremial de 1914, el problema amenazaba todavía con escindir la agrupación; mientras Muthesius se mostraba partidario intransigente de la estandarización, Van de Velde preconizaba la autonomía del Arte: «El artista es partidario acérrimo del individualismo exacerbado y la creatividad espontánea... Desconfiando instintivamente de cuanto... supone encaillamiento dentro de unos moldes preestablecidos».

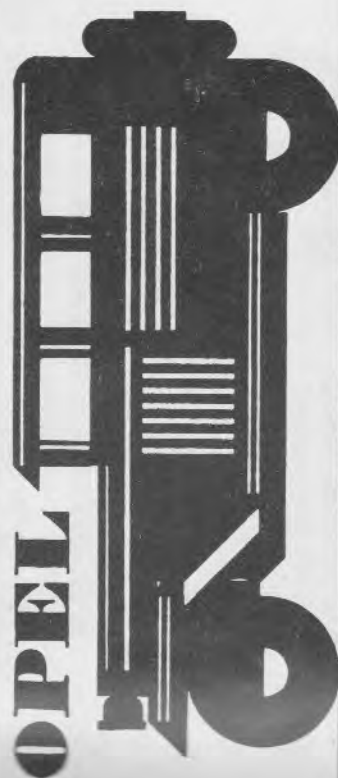
FOTO 19

La consiguiente bifurcación hacia una metodología industrial no se produce de hecho, y hasta transcurridos ya varios años, más que con el advenimiento de la «Bauhaus». Sin duda resultó decisiva al respecto la influencia del movimiento holandés «De Stijl», en especial a través de su portavoz Van Doesburg. Era convicción firme de «De Stijl» que «la máquina era el instrumento más adecuado para la obtención de productos, y de mayor utilidad para la comunidad, que las obras de arte tradicionales a las que sólo accedía una burguesía bienestante». Por fin, en 1925, nace la «Organización Comercial para la Venta de Modelos, es decir: el establecimiento de contactos y desarrollo de transacciones con manufacturas e industrias», con la razón social «Bauhaus GmbH».

La «Wiener Werkstätte», fundada en 1903, fue el último triunfo indiscutible de la artesanía europea. Su éxito desbordó con creces los límites de la burguesía austriaca y suministró a la Europa burguesa un estilo en cuya discreta erudición hallaban cabida, a un tiempo, la más exquisita sensibilidad y las más inteligentes inquietudes, inspirándose en la rectilínea pulcritud y rítmica precisión de un Charles Rennie Mackintosh, que logra una combinación casi racional de los módulos ornamentales. Al mismo tiempo se consigue con ello la ruptura definitiva con la decadencia rimbombante del arquetipo aristócrata-burgués.

La «Wiener Werkstätte» o, más bien dicho, su fundador, Josef Hoffmann, satisface plenamente sus aspiraciones al recibir en 1905, y de parte del magnate belga del carbón Adolphe Stoclet, el encargo de levantar su residencia, el «Palais Stoclet», que termina en 1911. No obstante tratarse de una obra maestra y, en más de un aspecto, ejemplar, ante los cambios provocados de la configuración de la sociedad tras el advenimiento de la Revolución industrial, su estilo aparece ya anacrónico.

La «Deutscher Werkbund», constituida en 1907 por artistas alemanes y austriacos, en su primera manifestación propugnaba «ennoblecir la actividad profesional en sus interdependencias artística, industrial y artesanal». Entretanto se agudizaba la contradicción entre «comunidad y privacidad». En la



«Toda obra de Arte es simultáneamente apariencia y metáfora», escribió Oscar Wilde. La radicalidad con que se produjo la reordenación social, se manifiesta —tal vez con anterioridad y mayor nitidez— en el campo del Arte. En cubismo, en su primera manifestación importante, en 1911, configura una nueva óptica del objeto. Desarticulada en facetas, la imagen de la realidad dejaba de ser mera reproducción de su apariencia para convertirse en ordenación genuina y autónoma. El Arte efectúa un paso de gigante pasando de la condición de «reproductor a la de artífice de la realidad».

A B C D E F G

Por suerte para las artes decorativas las imágenes de Picasso y Braque tenían también apariencia, por lo que los tejidos que adoptan sus estampados, bien eran simplemente bautizados «picassianos» o bien eran motivo de anuncios, como el de «Mandel Brothers» en el *Chicago Tribune* del 24 de marzo de 1913: «La polémica exposición de pinturas y esculturas futuristas y cubistas que presenta esta semana el Art Institute, aumenta si cabe el interés que suscita nuestra primera exhibición de moda cubista...»

La proclamación de Marinetti en 1909 con su *Manifiesto Futurista*, donde afirma que «una aportación viene a incrementar la opulencia del universo con una nueva belleza: la belleza de la velocidad», es hoy para nosotros tan instructiva como la declaración de Fernand Léger: «Cuando atravesamos un paisaje, en automóvil o en tren expreso, éste recobra en fuerza sintética lo que pierde en visibilidad; tanto el parabrisas como la ventana del compartimento configuran, unidas

a la velocidad, el aspecto usual de las cosas cambiantes... la influencia del desarrollo de los vehículos automotores y su velocidad es, en la nueva óptica, decisiva».

Esta nueva óptica es a su vez producto de una radicalización del pensamiento. En las profundas transformaciones sociales que hacen su aparición, especialmente en Occidente, encuentra el Arte una oportunidad histórica de proyectar en el ámbito de la realidad cotidiana las utopías estéticas. La Revolución rusa, como también la «Bauhaus», desataron fuerzas

H M O P Q

que pretendían «desarrollar una alternativa entre praxis política y praxis estética, haciendo de actividades políticas y estéticas esquemas operativos; pues en efecto, ambas maneras de operar, la política y la estética, sólo cobran pleno significado dentro del contexto de la lucha de clases; perdiéndolo una vez, quedan inscritas en una sociedad organizada sin división de clases, auténticamente funcional» (Giulio Carlo Argan). Guiados por estas ideas, los artistas adquieren conciencia de que su cometido no consiste ya «en la realización de frusterías individualistas, como pinturas aisladas, alhajas o residencias privadas; sino en —respondiendo a exigencias de orden económico— emprender obras de carácter colectivo, como la urbanización de vecindarios, rascacielos y aeropuertos» (Theo van Doesburg).

La situación en la Francia de aquellos años presenta un aspecto muy distinto. No hallamos fenómenos equiparables a la «Werkbund» o a la

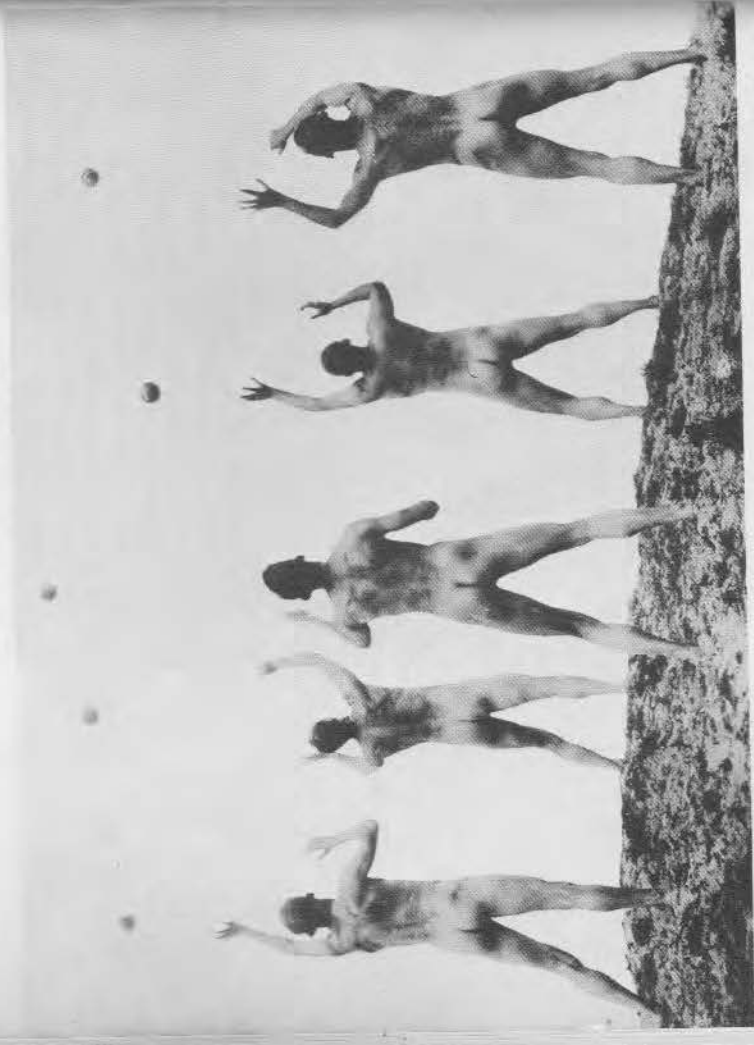
«Bauhaus», ni siquiera «De Stijl» encuentra allí repercusión. Aparece en cambio, en 1919, la Compagnie des Arts Français, el mismo año en que Walter Gropius funda la «Bauhaus», trascendental para el futuro de los arts déco. El carácter conservador de la Compagnie confirma la estabilidad de la estructura social francesa en contraposición a la de la República de Weimar en la Alemania de posguerra, depauperada y agitada por conflictos sociales. Louis Süe y André Mare, fundadores de la Compagnie, se propusieron aglutinar, con objeto de consolidarla, la artesanía francesa, desde la cerámica a la arquitectura, pasando por la ebanistería y el diseño textil. De tales aspiraciones nació el estilo «Bon goût français», cuyas formas retrotraían en su mayor parte al estilo Louis Philippe, último resurgimiento de la artesanía francesa. Más inspirada en motivos práctico-profesionales que utópicos, la Compagnie des Arts Français postuló una estética eminentemente nacional, en flagrante contradicción con el cosmopolitismo alemán u holandés.

Los éxitos obtenidos por Serge de Diaghilev con sus «Ballets Russes» fueron decisivos para los arts déco en sus inicios. Tras su escandalosa revelación en 1910, en París, con *L'Oiseau de Feu*, de Stravinsky, y *Shéhérazade*, de Rimsky-Korsakof, todas las capitales europeas cayeron acto seguido bajo el influjo de la «barbarie exquisita» de Diaghilev, los electrizantes decorados de Léon Bakst —«cuyos colores estremecían con su agresividad policroma,

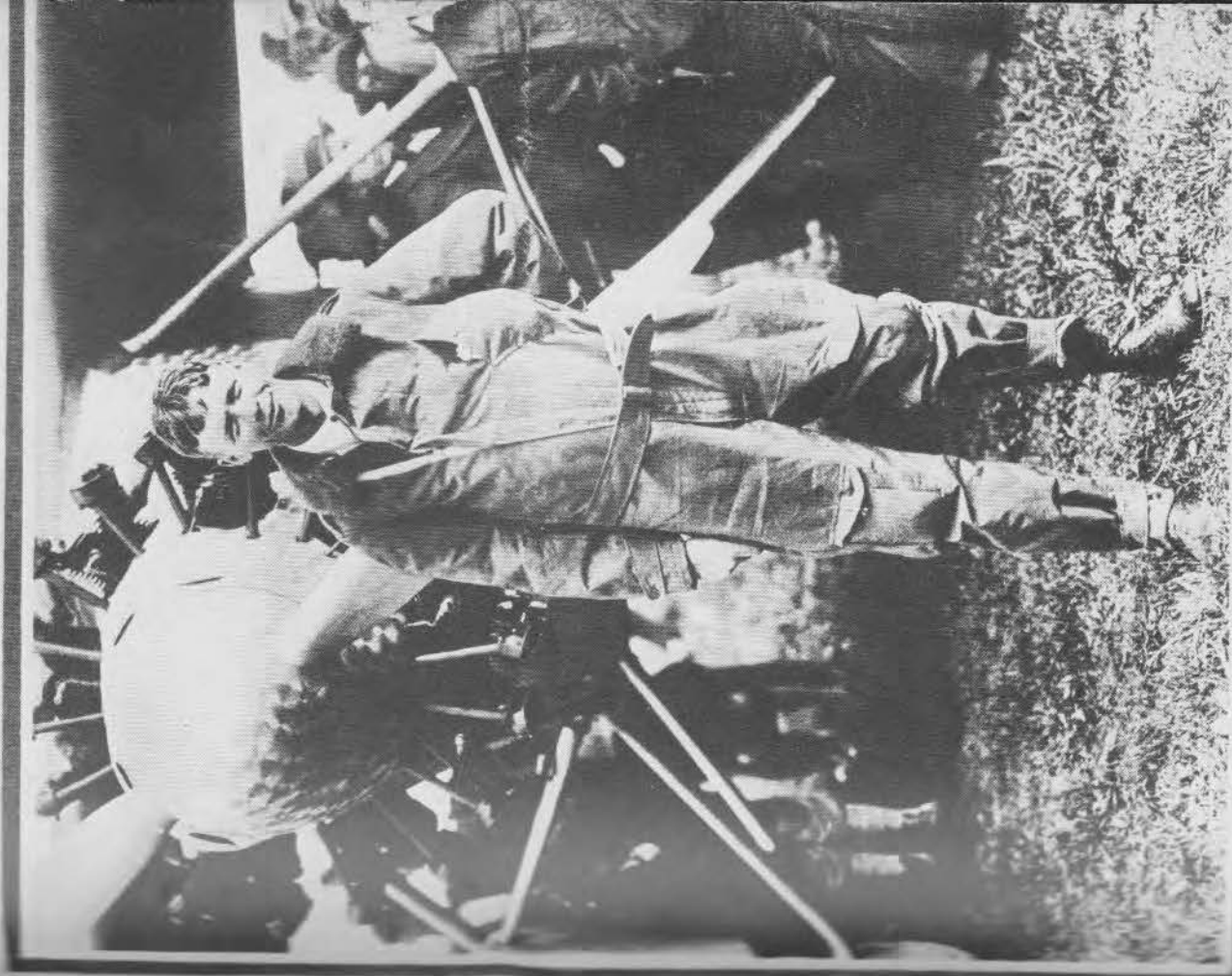
tanto como podía hacerlo la música de Stravinsky», y a todas luces superdotado «bailarín del siglo» Nijinsky. En los «Ballets Russes» colaboraron artistas como Picasso, Braque, Matisse, Ernst y Miró, así como la vanguardia musical desde Satie a Milhaud; así fue como, utilizando el «teatro» como foco de irradiación social, el arte moderno se impuso al gusto imperante en los salones descollantes de la época. Nacieron en efecto inesperados vínculos entre las más heterogéneas disciplinas artísticas, como en 1917 el caso de la puesta en escena de *Parade*, ballet de Satie decorado por Picasso. El libreto corrió a cargo de Jean Cocteau, para quien el «Ballet Russe», salvaje, frenético y jaleado de simbolismos arcaicos y chispeante folklore oriental, representaba «el único exponente válido de una época de refinamientos insólitos». A Cocteau debemos también un sugestivo indicio del clima social de la época, al evocar años más tarde, en un artículo de periódico, la imagen de Misia Sert, dama de sociedad, amiga del artista, que fue según él una de las pocas, entre las grandes damas, capaces de «comprender el genio de Stendhal»: «Es imposible tener una noción del prisma de un Mallarmé... el resplandeciente amanecer de un Stravinsky, sin ver aparecer, por encima de la joven cabeza del tigre listado, la tersa e implacable faz de gata sonrosada, como apodamos a Misia la noche que la conocimos: ocupaba majestuosa el centro del palco real en el «Ballet Russe» bajo el penacho de Shéhérazade, animando los decorados y las danzas desenfrenadas con su flujo magnético, al igual que antaño los jardines impresionistas se estremecieron al influjo de la luz del Sol.»



14 Escena del film *El doctor Mabuse* (Dr. Mabuse der Spieler, 1922), de Fritz Lang



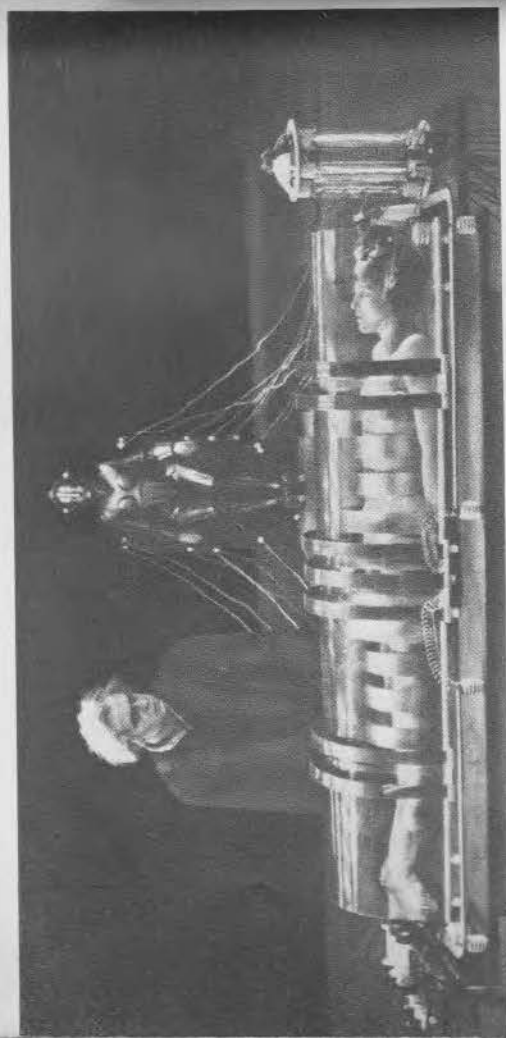
15 Escena del film *El camino de la fuerza y de la belleza* (Wege zur Kraft und Schönheit, 1925), de Wilhelm Prager, escrito y supervisado por el realizador de la UFA, N. Kaufmann



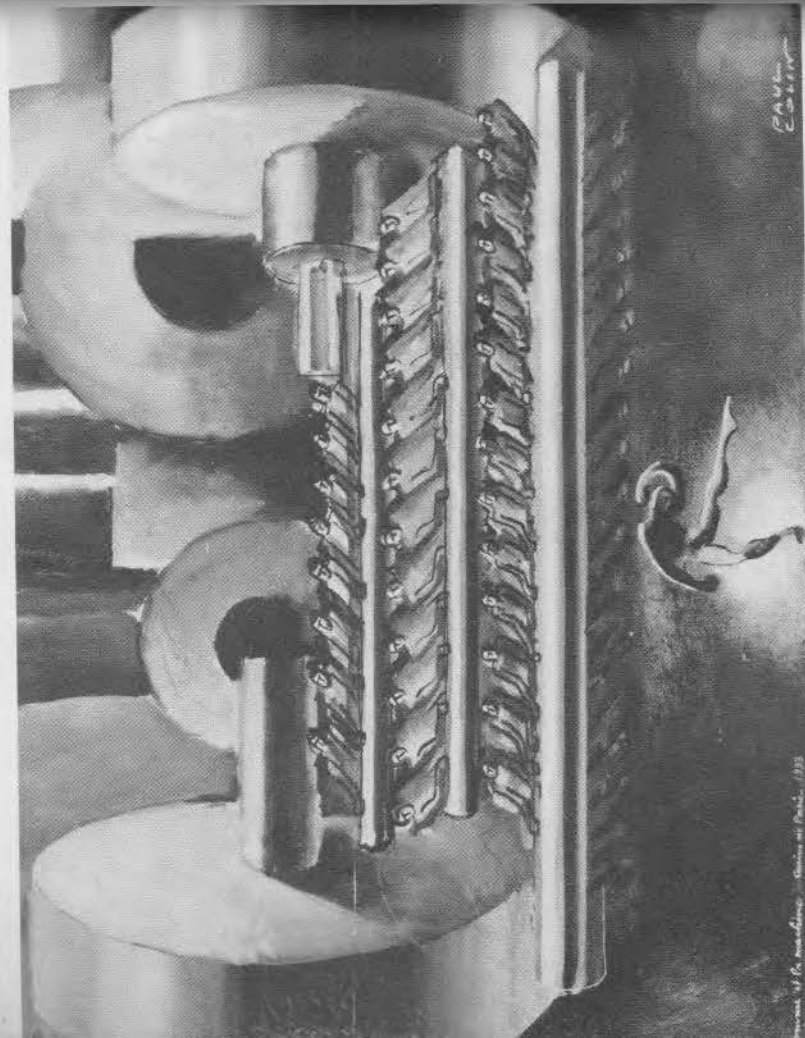
16 Charles Lindbergh tras su travesía del Atlántico en 1927

17 Instantánea obtenida por fotógrafo desconocido «La belleza de la velocidad... supera en belleza a la Victoria de Sanmarcial» (Manifesto del Futurismo, de Marinetti, 1909)





18 Fritz Lang: *Metrópolis* (Metropolis), 1926 (escena del film)



19 Paul Colin: *El hombre y la máquina*, 1933 (mural del Casino de París), Galerie Félix Marilhac, París



20 Sala de Exposiciones en el «Grand Palais» de París, 1936-1936 (Arquitectos: Madeline, Lebout y Madelain)



44

X





21 Rockefeller Center, Nueva York: alto relieve monumental sobre el dintel del «RCA Building», en el número 30 de la Plaza Rockefeller

22 Tamara de Lempicka: Retrato del Dr. Boucard, 1928-1929, Galerie du Luxembourg, París

23/24 Moda francesa en la Plaza de Renn en Longchamp, antes y después de 1920



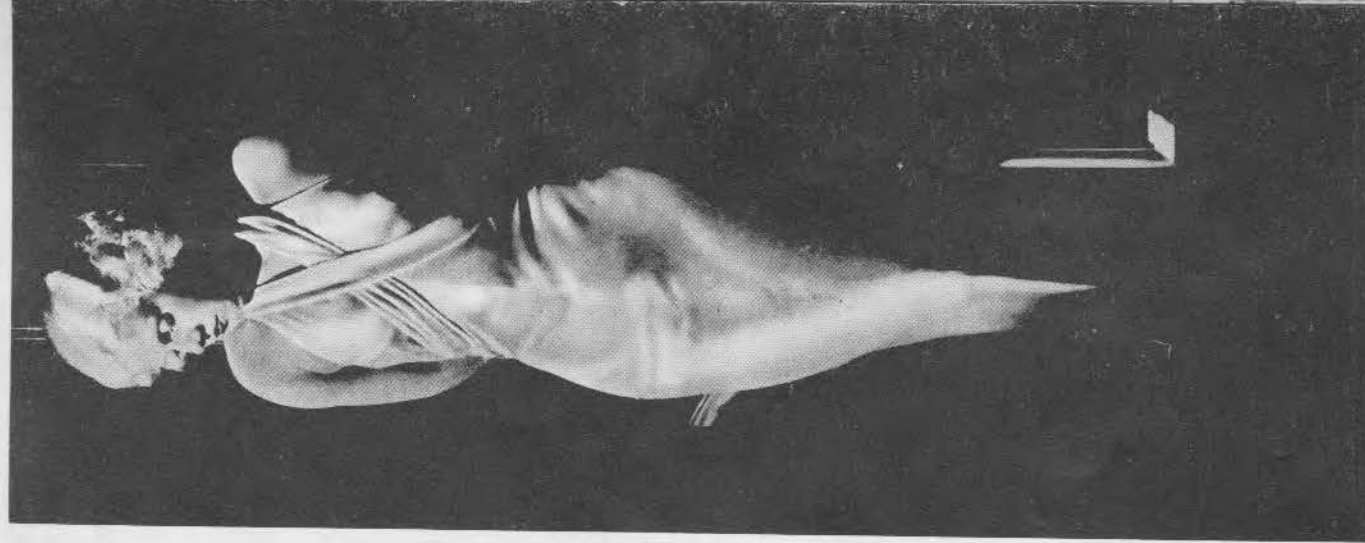
19/20 Moda francesa en la Plaza de Renn en Longchamp, antes y después de 1920

21 Édouard Halouze: Vestido cubista, hacia 1920, Galerie du Luxembourg, París

22 Tamara de Lempicka: Retrato de Marjorie Ferry, 1931-1932, Galerie du Luxembourg, París



EDOUARD
HALOUZE



88. Fotógrafo desconocido: Jovencitas modernas, años 20

89. Fotografía de la actriz de Hollywood, Jean Harlow, *Cine Monde*, abril de 1935



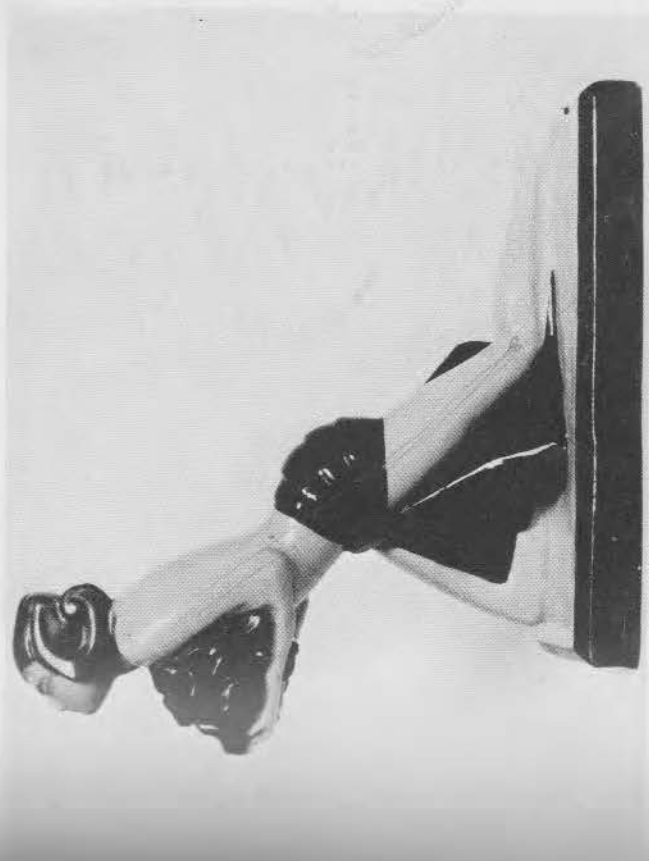
34 Demetre Chiparus: escultura (bronce y mármol), Wolf Uecker, Hamburgo



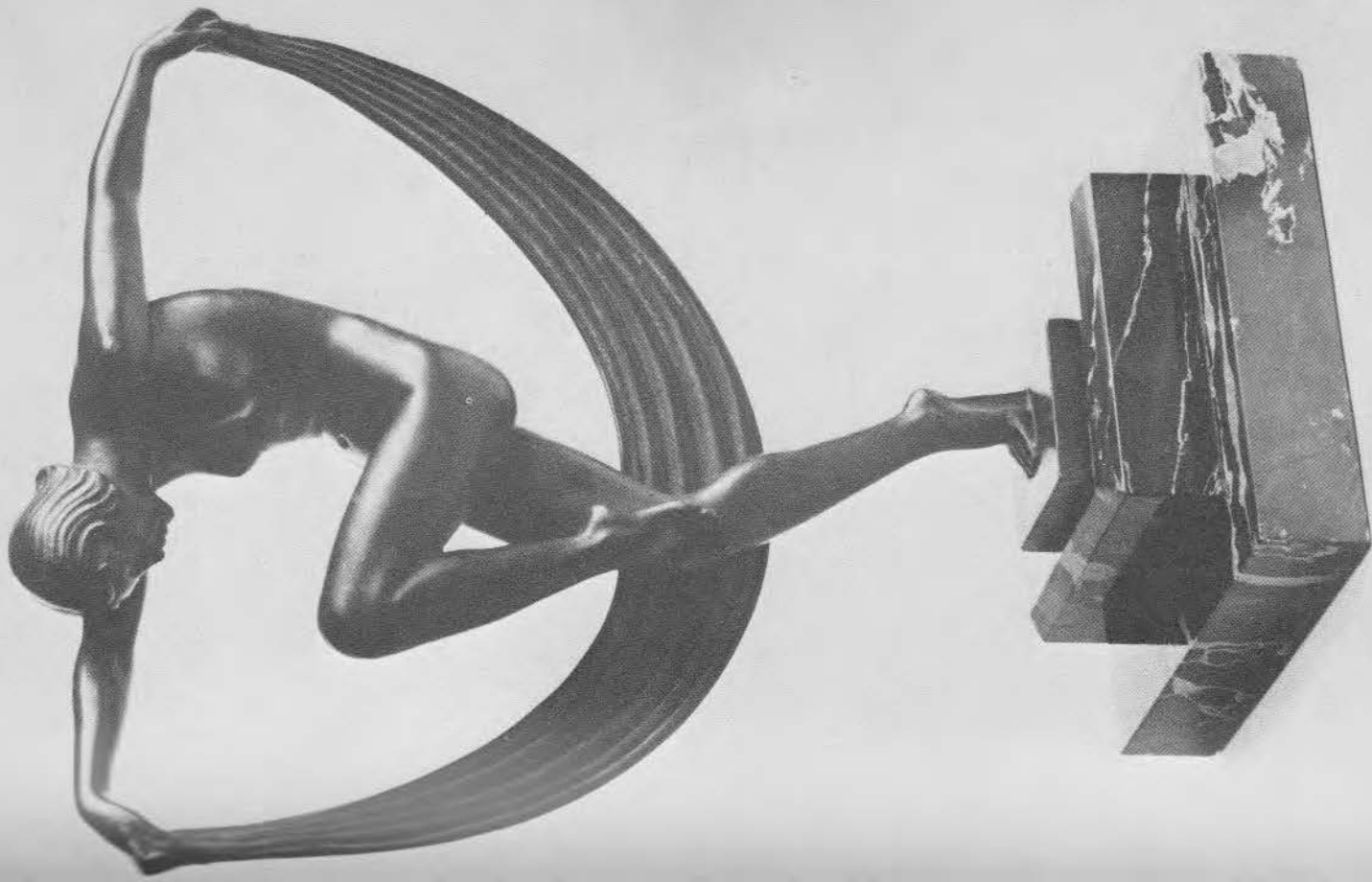
30 Fotógrafo desconocido: *Paris Studio*, n.º 2, sin fecha



35 Guerbe: escultura (bronce y mármol), hacia 1925, Jenny van Driessche, Gent



37 Sybille May Lastele: escultura (cerámica), Marc Poirier (llamado Collier), Antwerpen



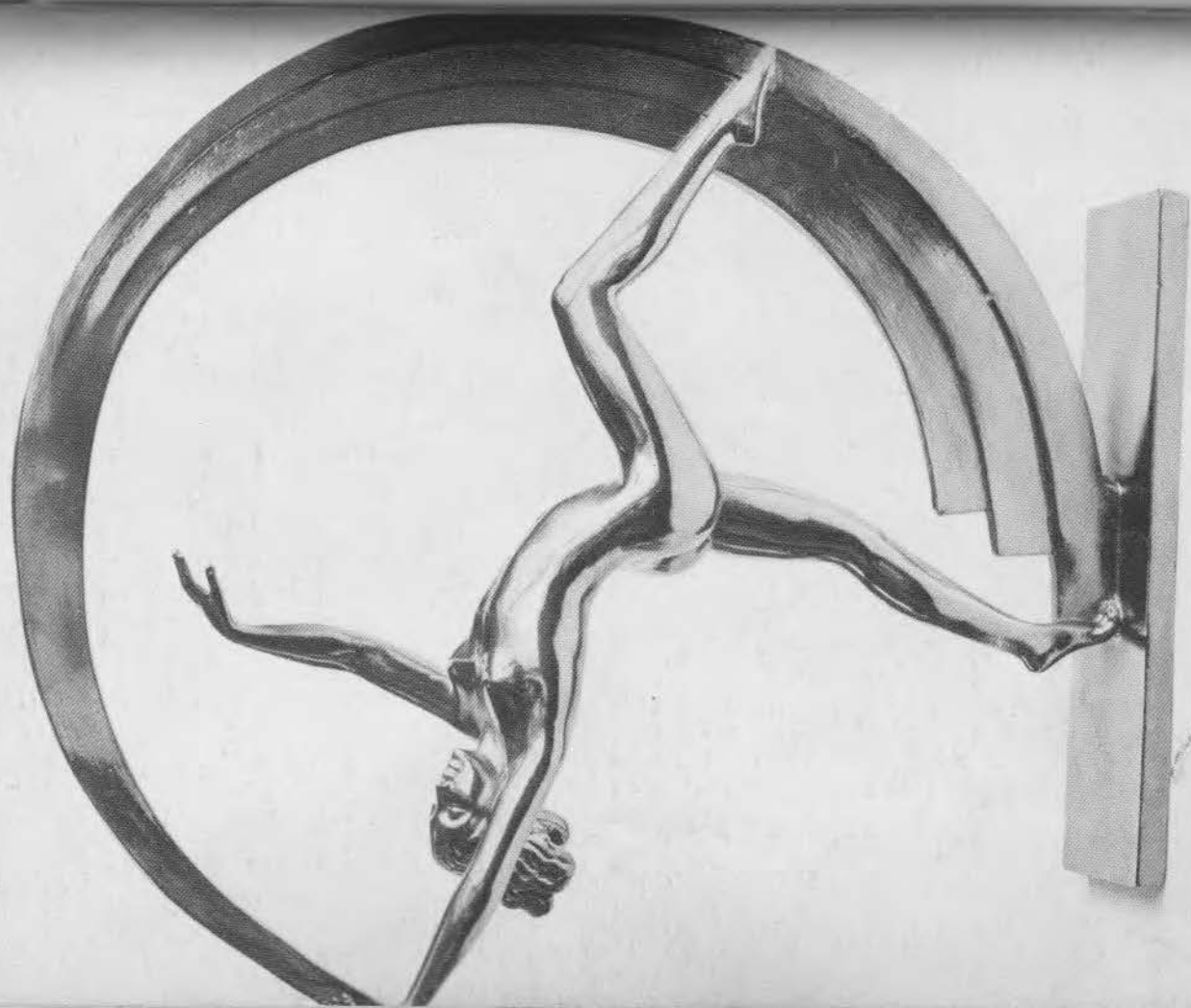
38 Reebecke: foto de estudio, *Paris Studio*, n.º 6, sin fecha

39 Denis (para Max le Verrier): *Folie* (cobre patinado y mármol), 1926, colección particular, Colonia



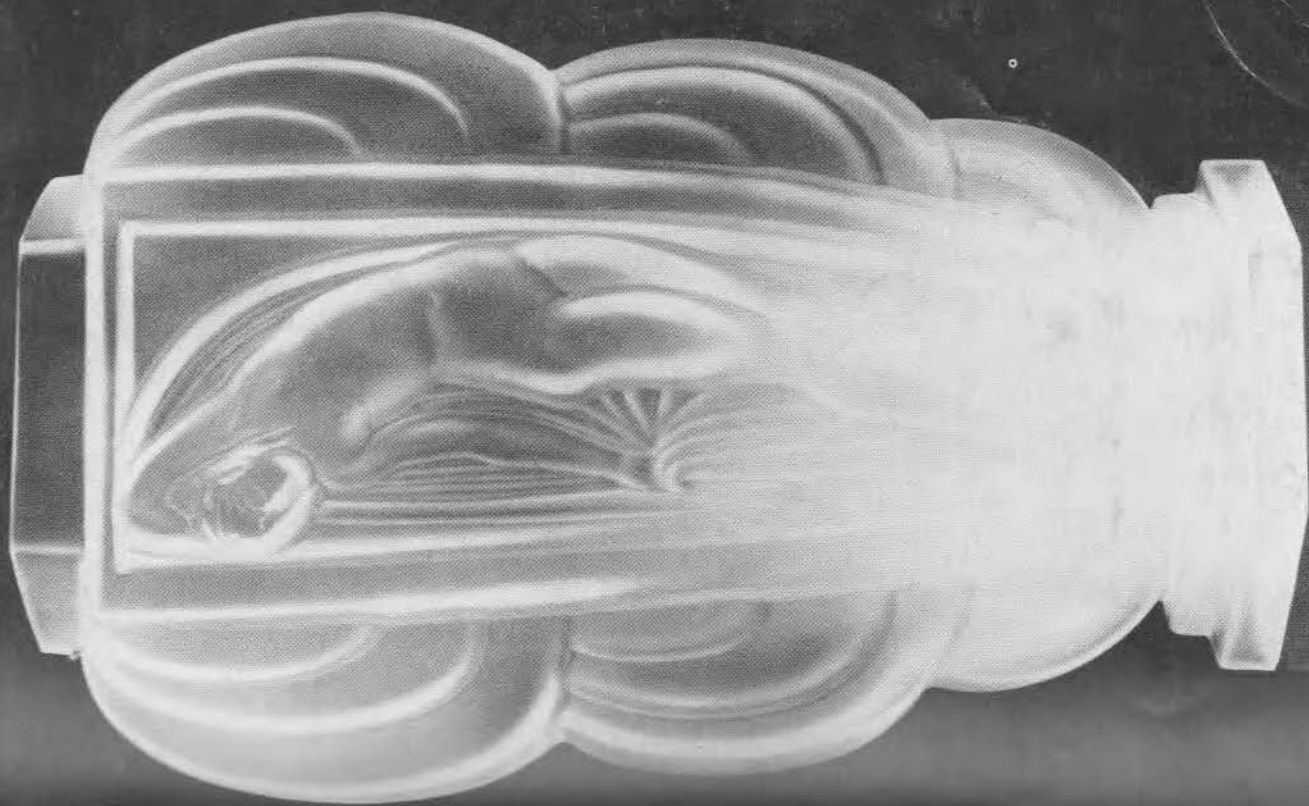
41 La ballarina Claire Baurou, 1928

42 Jante (para Max le Verrier): Bacanal (cobre posteriormente cromado), hacia 1926, colección particular, Colonia





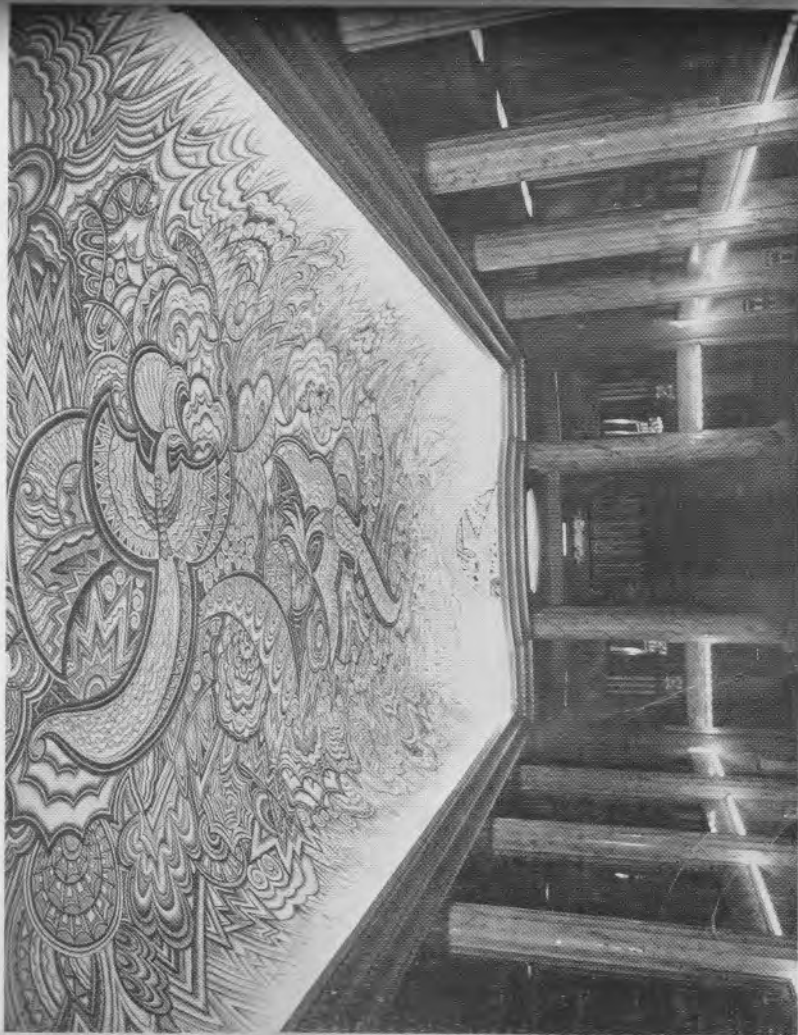
42 Sevin: jarrón (cristal esmerilado), hacia 1930, colección particular, Colonia



43 Sevin (para Etling): Bailarina, jarrón (cristal opalescente) 1939, colección particular, Colonia



44 El dibujante francés Picot en su estudio, hacia 1925



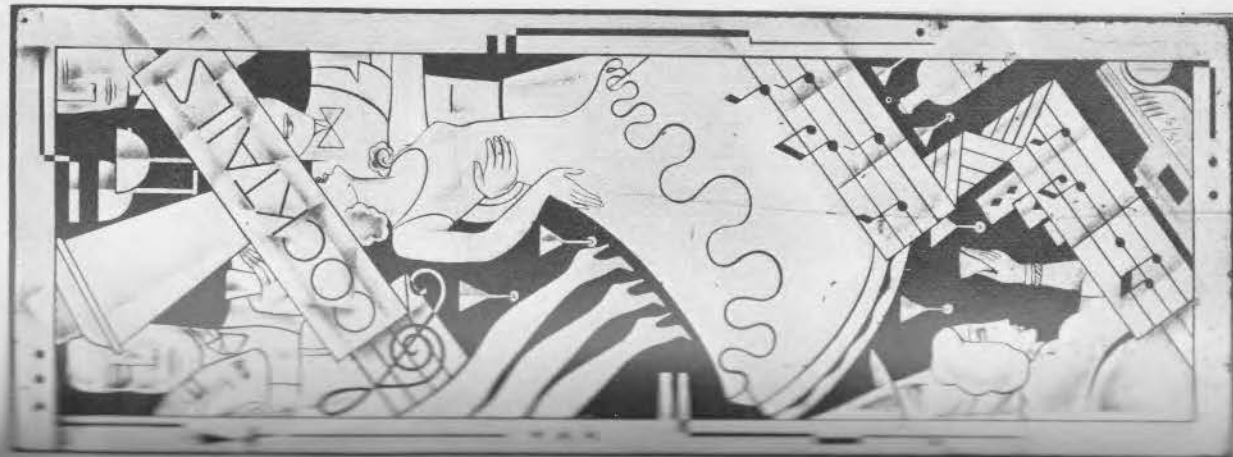
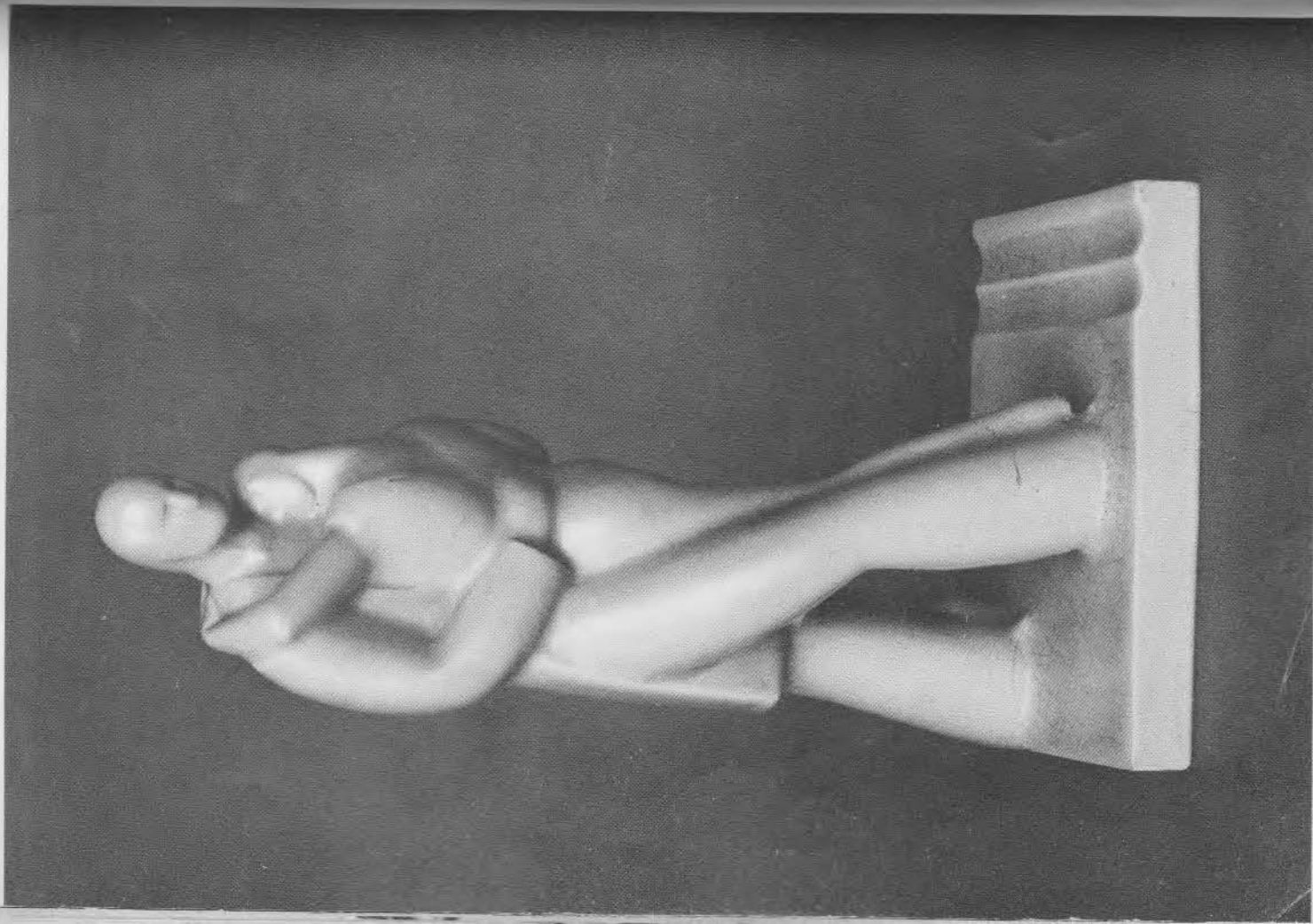
45 Picot: fresco pintado en el techo del teatro de variedades «Folies Bergères» de París



46 Picot: La Dance, relieve en fachada del teatro de variedades «Folies Bergères» de París

LA FOLIES

(X)

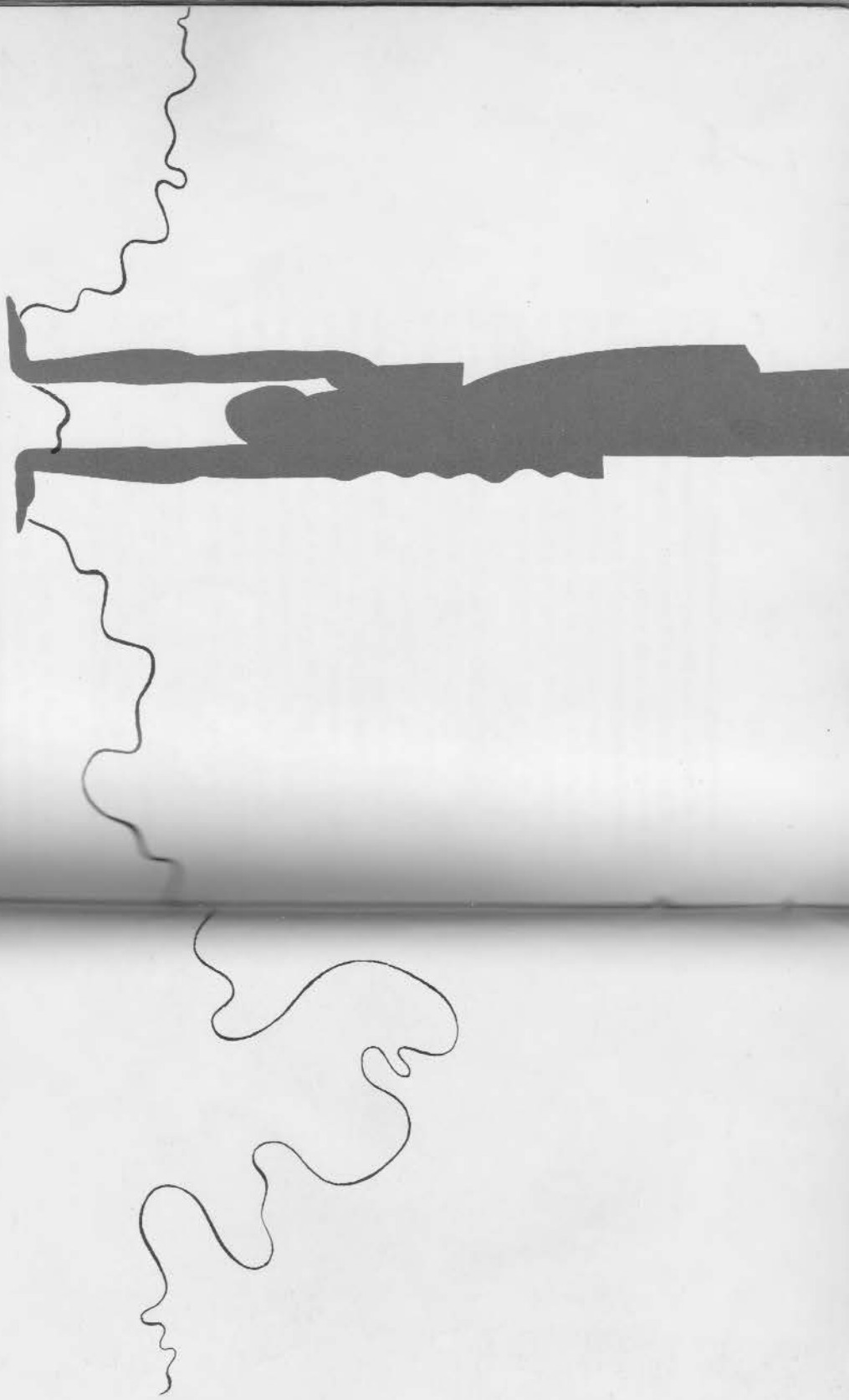


99 M. Clouzo: escultura (cerámica), Heimar Schröter, Frankfurt

100 Ch. Harriton: relieve de madera pintado (entresacado del revestimiento de un bar de Broadway), hacia 1935, colección particular, Colonia

3. Tiempos modernos

«Los días que marcharon, no esperes que retornen»
«Inalámbricas presencias cruzan el firmamento... »
The Spirit of Saint Louis
La Belle Yankee
Señorita, baile Ud. conmigo el Shimmy



¿Sabes tú que por aires anda suelto?

¿Sabes tú que al aire libre se ventila?

Por los aires como una exhalación
pasan radio, teléfono y televisión.

Inalámbricas presencias cruzan el firmamento,
al que inspiran un gran descreimiento.

Son aviones, dirigibles, y ¡qué sé yo!

¡Escuchad, atraviesan los aires su zumbido!

Y entre llamadas a distancia y música de Wagner...
vemos los contornos formarse de una imagen.

La guerra tuvo devastadores efectos, y los
placeres desenfrenados que los años veinte nos pre-
sentan son cara de una moneda, cuya cruz constituyen
el paro y la agitación social.

Hubo sin embargo quienes realizaron
sustanciosos beneficios, pues a través de los conductos
neutrales se podían cerrar excelentes transacciones,
incluso con el enemigo. Consecuencia de las posibi-
lidades abiertas por la circulación del dinero contante
nació, entre quienes coronaron la guerra ampliamente
beneficiados, una apetencia de prestigio social que
redundó en provecho del tráfico de artículos suntu-
rios. Anteponiendo las necesidades del momento
presente a los convencionalismos, esta sociedad
proporciona a la artesanía la oportunidad de desarrollar
un estilo que no tardó en tener su manifestación
suprema:

Monsieur Antoine, célebre peluquero del París de los
años veinte, hizo realidad su sueño dorado estable-
ciéndose en la Rue Didier, en un edificio que construyó
por completo y para cuya remodelación seleccionó el
cristal. Cada salón y cada habitación estaban separadas
entre sí por gigantescas paredes de cristal; columnas
de cristal traspasaban ambas plantas, y como colmo
de refinamiento sus ventanas habían sido pigmen-
tas de manera que fuese posible ver la calle desde el

interior del edificio pero no así al revés, y los peldaños
de la escalera eran de cristal soplado. En el dormi-
torio de dos plantas que ocupaba el mismo centro del
edificio había una urna de cristal que Antoine prefería
a fin de protegerse de los destellos— a una cama
normal. Por supuesto, sillas, mesas o restantes enseres
eran también de cristal, incluso habían sido vidriados
los pifanos del cuerpo doméstico. Lo único que allí
tenía procedencia natural eran los frondosos ramos de
lirios, a los que diariamente se reemplazaba. Escogidos
huéspedes fueron invitados a la «intima» inauguración
de Antoine y su mujer, la decoradora Madame Lipska.
Mil cuatrocientas invitaciones tuvieron que ser llevadas
una a una por emisarios y con sumo cuidado, pues
de tabillitas de cristal grabadas se trataba.

En la Alemania de 1923, 4'2 billonés de
marcos equivalen a un dólar. La palabra *Raffke*
empieza a dejarse oír en Berlín.



¡Ay, señora, qué disgusto!

¡Es que Ud. lo encuentra justo?

¡Por qué nos han quitado de nuestra vida el jour?

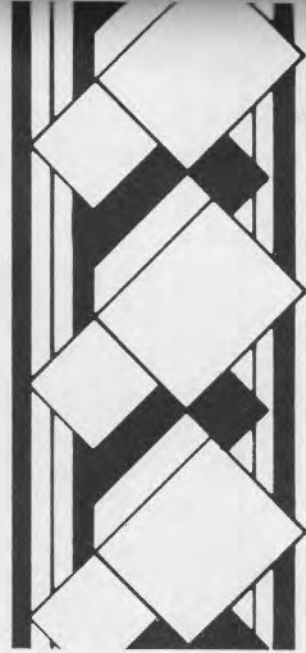
¡Pues sí, querido amigo, todo se ha vuelto amargo.

Las cosas que se han ido, carecen de retour.

En 1924, en lo que va de un período difícil a otro, y en la misma Alemania, se populariza un juego internacional de sociedad. Todo adquiere tintes chinoscos, se incrementa el consumo de kimonos y de cojines de seda, pues es «lo más indicado para jugar al «Mah-Jong»:

Hay un nuevo juego chino muy ameno y a mayor abundamiento nada caro, garante del más digno esparcimiento; es con todo su sabor exótico, de la mujer moderna un buen enseñamiento. Desde las ocho y media que se sienta hasta la media noche bien pasada, de dragones y el tiempo ella comenta. Es para colmo afrodisiaco excelente, sin que por ello salga ninguna embarazada.

La expresión es desenfadada. Los tabús han desaparecido con la guerra. «No hay para nosotros mayor felicidad, que el que nos atribuyan alguna perversidad», fue un comentario de la crítica de París al cuadro de Tamara de Lempicka titulado *Las amigas*. (No deja de ser una ironía del destino el que esta pintora, tan bella y tan de la época, recibiera un premio precisamente por su cuadro *El comulgante*). En 1923 y coincidiendo con la publicación de diversas hojas consagradas a la tutela de los Derechos Humanos, empieza a publicarse una revista mensual en que se aboga por una homosexualidad impune; cinco años más tarde será fundada la Liga Internacional para la Reforma Sexual.



Mujeres de su casa caen presas de la histeria. Tras envenenarse, una aristócrata se dispara dos balas en el pecho, para acabar derrumbándose exánime sobre un montón de fotografías de estrellas famosas. Otras acompañan, por cientos de miles, el fofretero. Y cuando el *New York Evening Graphic* insinúa la posibilidad de un asesinato, su tirada alcanza los 100.000 ejemplares: Rodolfo Valentino, máximo galán de su época en la pantalla, ha muerto.



Lo acaecido con motivo de la muerte de Valentino nos demuestra como, en 1926, una estrecha línea divisoria separa la ilusión cinematográfica de la realidad cotidiana. Los ensueños de celuloide dejan profunda huella en los ideales estéticos y en las representaciones éticas de millones de seres, y su poder de fascinación fue igualmente captado por Gombbels, que con el tiempo llegaría a ser Ministro de Propaganda del III Reich, cuando, también en 1926, asiste a la proyección de *El acorazado Potemkin* (Bronenosetz Potemkine, 1925), de Serguei Mijailovic Eisenstein, primer film con importante contenido político que jamás tuviera ocasión de ver.

La canción *Mi hermano realiza para films* honrosos los efectos especiales alcanzó gran popularidad tras el estreno, en 1922, del primero de los films honrosos (por el procedimiento de cine sonoro Tri-Ergon, patente de 1919, propiedad del grupo financiero austriaco, Tri-Ergon Musik Aktiengesellschaft), de Hans Vogt, Joe Engl y Joseph Massolle. Sin embargo, el cine ganaba desde hacía tiempo de la aceptación general como medio de comunicación artístico: *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*), de David Wark Griffith, se remonta a 1914-1915; Charles Spencer Chaplin rueda desde hace algunos años, y en 1919 Robert Wiene realiza *El gabinete del doctor Caligari*

(Das Kabinett des Doktor Caligari); pero es con la aparición del sonoro que alcanza definitivamente su mayoría de edad, y la sensibilidad moderna cae bajo el influjo de los sueños que fabrica.

1927 es el año de *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*), de Alan Crosland, protagonizado por el blanco embadurnado de negro, Al Jolson, acontecimiento ante cuya repercusión cualquier otro queda eclipsado: a los pocos meses sus melodías invaden el mundo entero y los temas de este primer musical que alcanza éxito internacional se convierten en leit-motiv de millones de oídos. Con revistas, operetas o musicales —como *Melodías de Broadway* (*Broadway Melody*, 1929), de Harry Beaumont, y *El Congreso se divierte* (*Der Kongress Tanzt*, 1931), de Erik Charrell— llenan las salas del Odeon, Alhambra y Schauburg. La UFA se pasa también al cine gracias al apoyo financiero de Hollywood. De ahí proviene el 90 % de la producción cinematográfica mundial a fines de los años veinte. Desde 1925 la ciudad californiana se convierte en la Meca del Cine, aún para los profesionales de origen europeo. Cuando la fecha de presentación de la *première* de *El Ángel Azul* (*Der blaue Engel*, 1930), de Josef von Sternberg, aún no ha sido fijada, la joven Marlene Dietrich ocupa ya un puesto en la cubierta de un trasatlántico que está surcando el océano.

Las fronteras parecen desvanecerse.

1.700 Clubs de Esperanto han abierto entre tanto sus puertas; la Agencia Internacional de Floristería «Fleurop» trabaja sin descanso, y los periódicos ponen a sus numerosos lectores en contacto con formas de vida a las que hubiesen permanecido ajenos. En 1927 la producción de periódicos alcanza los 100.000 ejemplares de doce planas por hora. El poder de la opinión pública se convierte en un contribuyente importante: sólo Hearst, el rey de la prensa, acabará por controlar 33 periódicos con una tirada de once millones de ejemplares. «El que veía su nombre impreso en letras de molde se convertía de la noche a la mañana en una celebridad, queriéndolo o no; científico, violoncelista, senador o asesino, poco importa. Prensa y Radio se ocupan de él, y el público lo considera propiciado por los hados» (TIME/LIFE).

Hacen aparición las revistas ilustradas. FOTO 60

«la palabra es postergada por la imagen, la información escrita por la información gráfica. Entra en escena un público desconocido hasta entonces que, desprovisto de prejuicios y de pretensiones literarias, opta por la crudeza expositiva; hombres que, o bien por no disponer de tiempo o paciencia suficientes para la lectura, tienen por única actividad cultural la asistencia al cine, del que reciben toda su información» (H. K. Frenzel). Publicidad y Propaganda desarrollan un lenguaje que les es propio. La Psicología inspira sus composiciones de texto e imagen basándose en el Cine. La superposición, la doble imagen y el encadenado son trasladados de la pantalla a las revistas y a los postes anunciadores de las grandes capitales.



La vida alcanza en los grandes centros urbanos un ritmo vertiginoso. En París, Londres y Nueva York el desfrenado dura las veinticuatro horas del día. En Berlín, pongamos por caso —en los años veinte ciudad con rango mundial—, se produce una entrada o salida de tren cada treinta segundos (cuando en 1970 no pasan de los diez trenes al día).

Por obra del alumbrado eléctrico las calles se convierten por la noche en gigantescos escaparates; el slogan es: «Luz llama gente». Los automóviles, que abarrotan las calzadas, son a cual más lujoso: al declinar de los años veinte el precio de un Hispano-Suiza, de fabricación francesa, asciende a 15.000 dólares, y un Mercedes con todos sus accesorios, tres veces más. Se construyen autopistas, y cuando en 1924 el automóvil número 10.000 sale de la cadena de montaje de la casa Ford, tanto el Convenio Internacional del Tráfico de Vehículos Rodados como la Policía de Tráfico ya están en funciones. En el circuito berlinés de Avusbahn se

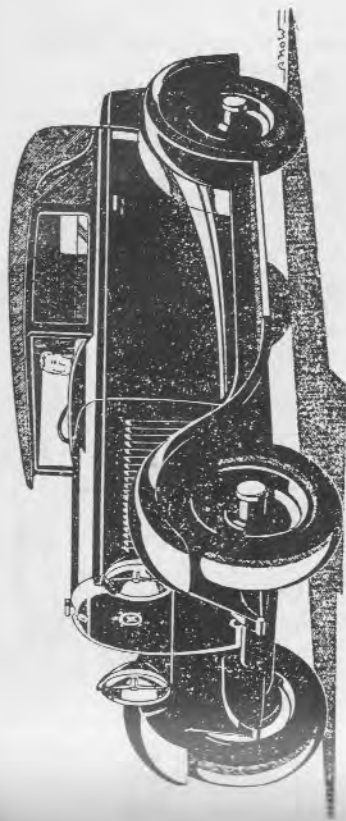
desarrollan periódicamente competiciones automovilísticas, no tardándose en alcanzar el record de cuatrocientos kilómetros a la hora.

Ciencia y Técnica obtienen, en sus respectivos campos, abundantes resultados: en 1921 Einstein recibe el Premio Nobel por el desarrollo de la *Teoría de la Relatividad*; en 1925 Millikan descubre las radiaciones cósmicas; tres años después, Fleming revela la penicilina; en 1932 Heisenberg declara: «El núcleo del átomo está constituido por los protones con carga positiva y los neutrones que no llevan carga», y, por si fuera poco, Cockcroft y Walton logran, el mismo año, la escisión del átomo... Tales acontecimientos socaban los fundamentos en que se asienta la época, dando lugar, por un lado, a las más peregrinas especulaciones acerca de la omnipotencia o la impotencia científica y, por otro, a obras de la originalidad de *Metropolis* (Metropolis), de Fritz Lang, en 1926, y la novela de Aldous Huxley, *Un mundo feliz*, seis años más tarde.

Ella y él, su realquilado, ondas van buscando de uno a otro lado. No bien pulsan los mandos del radioreceptor, que localizan de París la voz de un locutor. Mas ¡hay! tan pronto han sintonizado el canal de una emisora del África Central, trastornada entra ella en cuenta que tras dar al mando otra vuelta, de la Buena Esperanza el cabo se presenta.

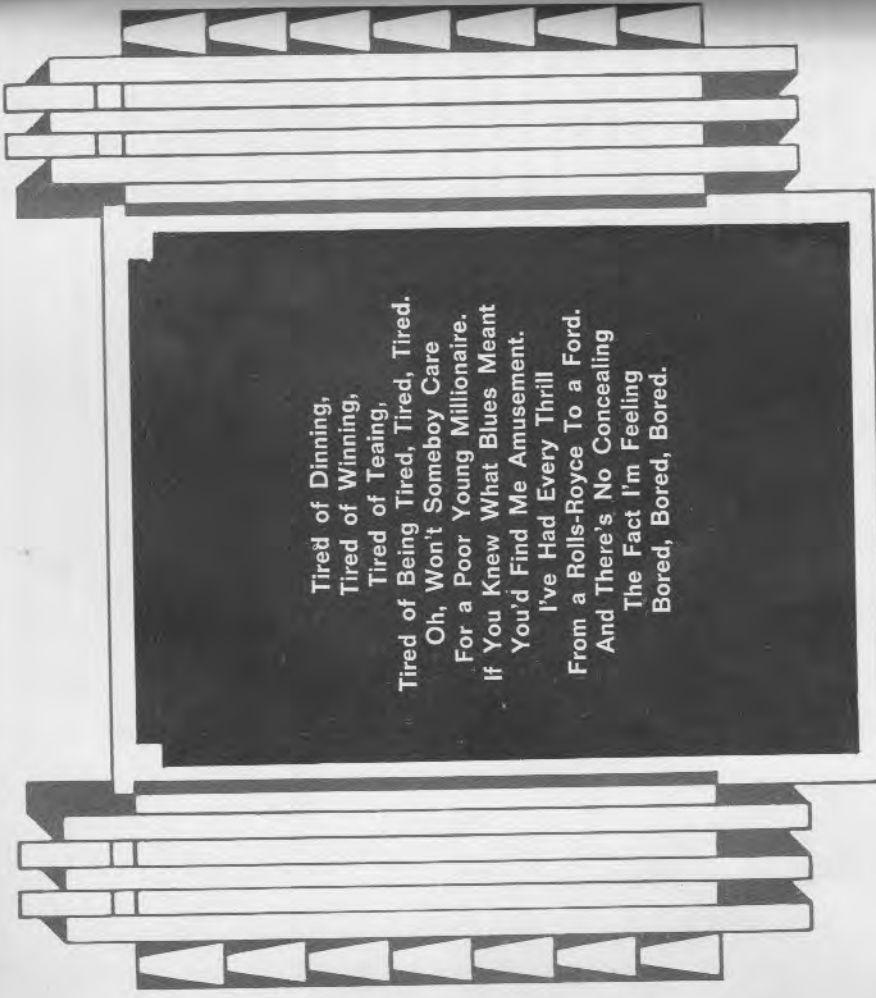
A mediados de los años veinte queda establecida la comunicación radiofónica sobre el Atlántico. En 1928 son exhibidas, dentro de la «Berliner Funkausstellung» —cuya primera manifestación tuvo lugar cuatro años antes— las primicias de los adelantos logrados en el campo de la televisión inalámbrica, precedida tan sólo, en cuanto al interés despertado se refiere, por la cinta magnetofónica.

Progreso y más progreso: lujosos transoceanicos surcan periódicamente el Atlántico. Cada



vez mayores, y más bellos buques se disputan la *Blau Band*. En 1935 obtiene el galardón el «Normandie», de fabricación francesa, maravilla turboeléctrica por la que toda una nación siente un legítimo orgullo; pero ya al año siguiente el trofeo pasa a manos del buque británico «Queen Mary», que saca tres días y veintitrés horas de ventaja a la embarcación que entonces cubre con más rapidez la distancia entre el antiguo y el nuevo mundos. La impronta que dejan, el *flaire* internacional que circula en sobrecubierta, el prurito de la élite viajera por horizontes lejanos y los prototipos de construcción náutica... es tan visible en la gigantesca estructura navicular del Radio City Music Hall, de Nueva York, como en los triviales marineros de baquelita en forma de broche.

En mayo de 1927, Charles Lindberg toma tierra con su «Spirit of Saint Louis» en el Aeropuerto de París. El piloto norteamericano se convierte a sus veinticinco años de edad, en el prototipo de héroe de la Era de la Técnica, al llevar a cabo en treinta y tres horas, y por vez primera en la Historia, la travesía aérea del Atlántico sin escalas. A partir de entonces, América polarizaba más que antes la atención de Europa. Y al declinar los años veinte, en Estados Unidos —que es aún tierra de promisión de los sueños más descabellados— alienta un nuevo espíritu. «Espíritu que conforma rascacielos, automóviles, aviones, transoceanicos, almacenes comerciales y grandes instalaciones industriales. Sus atributos se llaman: velocidad, actividad y derecha; la libertad, la despreocupación y la lozanía son sus frutos» (Paul T. Frankl).



Tired of Dinning,
Tired of Winning,
Tired of Teasing,
Tired of Being Tired, Tired, Tired.
Oh, Won't Somebody Care
For a Poor Young Millionaire.
If You Knew What Blues Meant
You'd Find Me Amusement.
I've Had Every Thrill
From a Rolls-Royce To a Ford.
And There's No Concealing
The Fact I'm Feeling
Bored, Bored, Bored.

Pues todas las cosas, incluso las que atañen a la vida social, adquieren en América proporciones desmesuradas. Así lo atestigua una Barbara Hutton, la *poor rich girl*, a quien los cuarenta y cinco millones de dólares procedentes del Woolworth-Schultz la hacen casi tan atractiva como la no tanto —sólo cuatro millones— acaudalada Brenda Frazier, cuyo déficit alcanza el doble de dicha cifra en lo que tarde en convertirse en la primera *glamour girl* de la historia. Entre tanto no desdeña posar de modelo para el anuncio del jabón «So What?» y desafia un escándalo

del brazo de Douglas Fairbanks Jr.: el del primer traje de noche sin tirantes. No hubiera suscitado el más mínimo asombro, cualquier noche de las que los «Hot Spots» de Manhattan podían ver a Brenda «acompañada de su más reciente galán, hallar entre sus vecinas de mesa a la duquesa María, prima del último de los zares, actualmente entregada al ejercicio de la foto publicitaria. La duquesa ofrecía, entre los de su clase, un espectáculo fuera de lo corriente; con frecuencia la rodeaba un séquito de europeos, como ella, exiliados, de entre los que cabe destacar al príncipe Serge Obolensky, *maitre* a la sazón en el Hotel Saint Regis, y a la princesa Ketto Mikeladze, compradora para Elizabeth Arden. En determinadas ocasiones era admitida también la presencia de Sophie Tucker, que contaba buenos amigos en aquel grupo de contentillos apátridas. Era una sociedad abierta a todo y en la que la promiscuidad era la regla. En ella, los Astor, Vanderbilt y Whitney alternaban con las más destacadas estrellas del espectáculo; nobles y publicitarios bebían cocktails codo con codo» (TIME/LIFE).

Es una sociedad marcada por la catástrofe: el desastre de Wall Street del 24 de octubre de 1929. Importante secuela de la primera guerra mundial europea, «el más importante derrumbamiento del mercado de valores de todos los tiempos», provoca en el viejo continente una crisis económica. Crisis de la que nacen inquietudes auténticas que propician en toda Europa y sobre todo en Alemania, un clima de profunda agitación política.

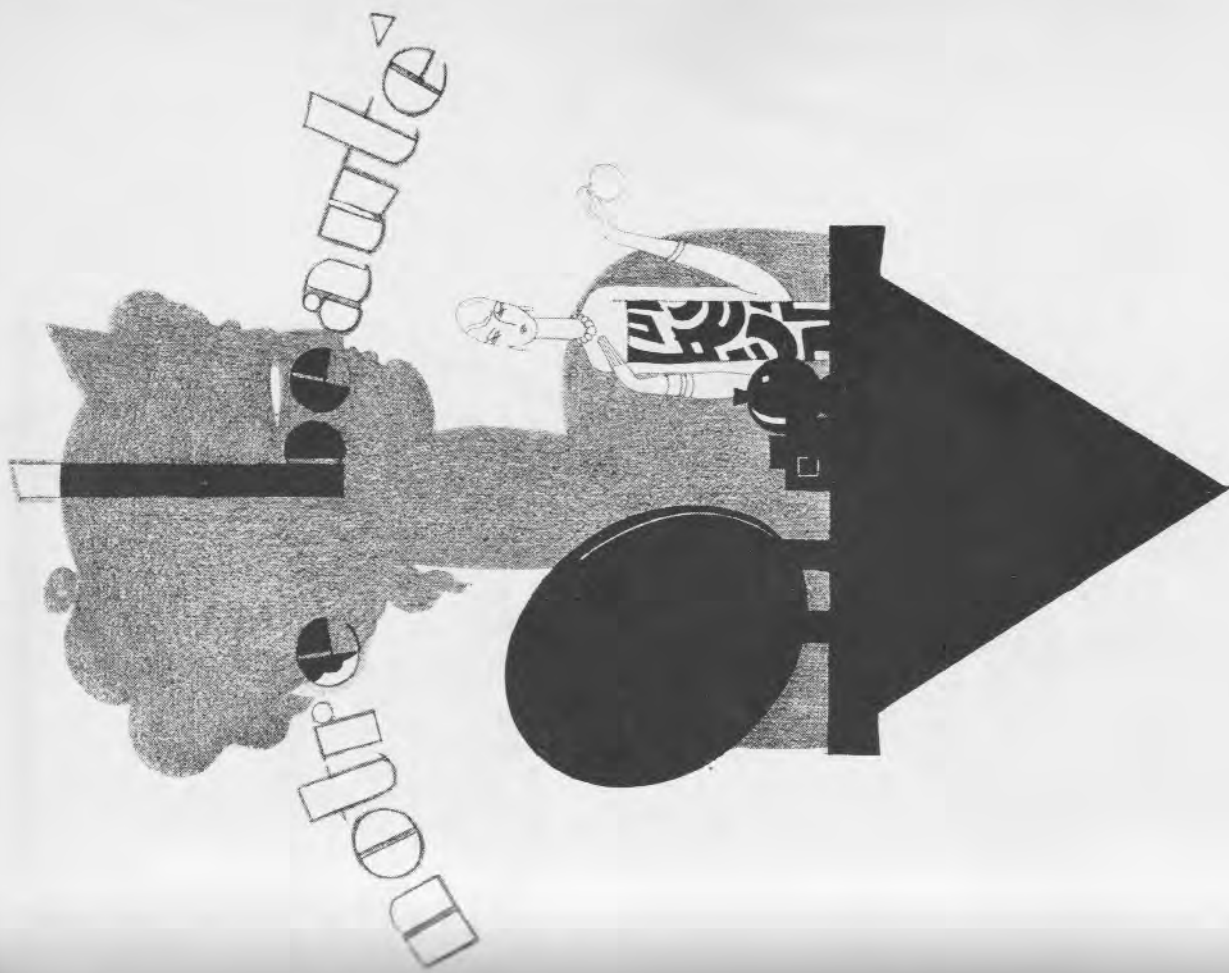
Mother Makes Brandy From Cherries;
Pop Distills Whiskey and Gin;
Buster Sells Wine From the Grapes of Our Vine —
Good Grief, How the Money Rolls In!

«EE.UU. prohíbe el consumo de alcohol a partir de medianoche», encabezan los periódicos el 16 de enero de 1920; es la época del «Bootlegger», del

contrabandista de alcohol y de la Organización, con Al Capone y John Dillinger, del crimen a gran escala. La principal entre las ciudades dominadas por los gangsters es Chicago, donde Al Capone, en 1925, a los cinco años de su aparición en escena, controla, sirviéndose de un ejército de 700 cómplices, un total de 10.000 locales, los «Speakeasies», establecimientos ilegales. Parapetado en su oficina, desde un piso del Hawthorne Hotel, Al Capone controla en su totalidad el contrabando de alcohol, desde Canadá hasta Florida.

En 1933, cuando la crisis económica alcanza su punto álgido, se deroga la prohibición. Es entonces que son edificadas cosas tan increíbles como el Empire State Building, el Radio City Music Hall y el Rockefeller Center: los nuevos símbolos de la América «sin fronteras». Todos ellos ejemplos desmesurados de la intrepidez norteamericana: el Empire State Building, con sus 484 metros, es el edificio más alto del mundo, sus cimientos ocupan toda la manzana; el Rockefeller Center llegará a convertirse, vencido un siglo, en una ciudad autónoma dentro de Manhattan, «una ciudad en el interior de una ciudad»; desde su inauguración, el Radio City Music Hall, especie de templo del «Art Déco», agota casi cada día sus 6.200 localidades; el número de sus visitantes alcanza, año tras año, cifras de casi ocho millones; su decoración, de acuerdo con los gustos de la época, es extremada; la combadura del techo abdica veinte metros por encima del escenario, en el arco dorado del proscenio. Sofisticadas técnicas permiten escamotear silenciosamente toda una orquesta sinfónica, o los dos órganos electrónicos, pífanos incluidos, tras las paredes o en el subsuelo, mientras las dos toneladas de acero y cristal de las mayores arañas del planeta, son izadas o arriadas a voluntad.

La América urbana parece haber alcanzado la perfección en todos los terrenos del progreso técnico del Instituto Gallup para información de la opinión pública, pasando por las cafeteras eléctricas, tostadoras de pan, aspiradoras y ventiladores, hasta títulos como *La personalidad neurótica de nuestra época*, de Horney, a finales de los años treinta, la cultura del Coca-Cola de USA, con sus irisaciones crema y fresa, se han convertido en una realidad tangible.



Me recuesto, y más tarde reclinada,
 en mi insomnio,
 voy pensando en crêpes satin,
 crêpes George, crêpes de Chine,
 satin moiré, velours Chiffon...
 y me duermo, santiamén

foto 25

Era París, sin embargo, el que dictaba la moda. Desde que Paul Poiret arrinconó el emballado y con él la curvilínea silueta femenina del *fin de siècle*, habían sucedido muchas cosas. Ni los vestidos ampulosos, ni los penachos de plumas, ni las largas colas estaban ya de moda. No son ya los escenarios de los teatros, sino los de la «época moderna» que hacen vibrar los ánimos.

Las fibras artificiales habían dado lugar a nuevas telas, «los patrones de papel recortables» de Madeleine Vionnet han revelado la existencia de un público totalmente nuevo. Mientras, las máquinas de coser con su traqueteo, empezaban a aliviar los agobios del trabajo manual, parecían brotar por doquier atractivas damiselas y el *prêt à porter* se popularizaba. Aún y tratándose de sus propios dominios, la mujer no disfrutaba más que el usufructo. La moda seguía siendo la menos renunciada de las pasiones, pero también la más superflua:



La Lou viste de lila,
 de pies a cabeza lila,
 la ropa interior lila,
 ¡lo nunca visto!
 Lleva sombrero lila,
 ¡cómo le sienta el lila!
 lo que prosigue en lila,
 no es ya tan edificante.
 Llevar un camisón lila,
 y si alguien viene lila,
 encender una luz lila
 sobre una cama lila.



Más he aquí que sus horizontes se dilatan, la mujer ejerce nuevos oficios. La «Garçonne», llamada así por el título de un libro de Victor Margueritte, y que es en lo que a la moda respecta una creación de Coco Chanel, se convierte en arquetipo internacional de los años veinte. El mismo que el de «Claudine» de la novela de Colette: sin prejuicios, inteligente, desenvonzada. Pero al mismo tiempo, inconscientemente, por el contrario, irritada por tan repentina emancipación, la mujer siente la necesidad de embellecerse. Y la belleza está en función de la moda: «Las curvas naturales aun amortiguadas con un corsé y las caderas comprimidas por una faja... el cinturón podía estar situado en el sitio más inesperado, siempre que no fuera en la

cintura. Si la gracia había pasado de moda para siempre, la adopción de ademanos visibles, en cambio, tenía gran aceptación... la deslumbrante criatura se exhibía cabalgando con escolta masculina, conducía automóvil propio, fumaba cigarrillos y bebía cocktails» (Jane Dörner).

El largo de falda mantiene, tanto a moralistas como a modistas, en alerta constante: en 1923 justo por debajo de la rodilla, por sobre el calzado el año siguiente; en 1925 descende rodilla abajo, para ascender por encima de nuevo en 1931; y por la noche... corta por delante y larga por detrás. También los colores tienen sus modas. Del antiguo «Tango» —de un anaranjado desvaído— pasando por el blanco y negro entrelazados, hasta el «Shocking Pink» de Schiaparelli.

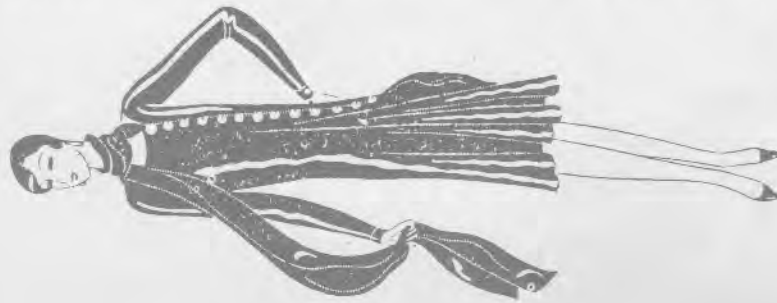
**Tan a gusto a lo Garçon,
se peinan damas y damiselas,
porque ésta es hoy de moda condición.
Ondulado, aclarado
y un si es no el pelo afeitado,
orlando de oído el pabellón,
sólo por nuca, un mechón.**

Durante los años veinte había dejado de ser una sorpresa la presencia de «deslumbrantes pimpollos» en peluquerías para caballeros, y apenas se reparaba en su inclinación al corte de pelo y las brillantinas; por ello a principios de los años treinta se extendió el uso del tocado al *coup de vent*, que Greta Garbo popularizó. Se impone un nuevo arquetipo el de dama. Abanicos, *foulards*, *bandeaux* —puesto de moda por una jugadora de tenis y que sufre sucesivas estilizaciones hasta convertirse en diademas— desaparecen para dejar paso a orquídeas abrochadas, guantes largos y ondeantes y mantudos sombreros, aderezados con velos faciales. Helena Rubinstein y Elizabeth Arden crean perfumes, cremas y lápices de labios, que en cualquier otra época sólo hubiesen tenido aplicación en una representación circense. La

laca es cada vez de un rojo más intenso, el rimmel cada vez más sombrío.

Una vez anticuado el aspecto de muchachuelo de la «Garçonne», los años treinta traen consigo madurez, y la impalpable dulzura de la feminidad —parte divinidad clásica, inaccesible y consumada, parte vampiresa hollywoodiense de un rubio oxigenado— «Disipa tu aflicción, alentando por día una pasión» (Mae West). Ello alterna con la aspiración de la mujer alemana a adoptar los aires de «Gran Dama»: abstinentes y conservadora, protectora y madre de la raza. Por fuerte, también a este respecto, la realidad muestra resquicios, pues al mismo tiempo suspira por —cosmopolitismo al fin— estolas de piel de zorro, hombros equinados, esbeltas caderas, asimétricos escotes y trajes bicolores de Schiaparelli.

Una moda tras la otra: No bien la hora del cocktail adquiere *cachet*, la mujer de mundo no tiene que esperar demasiado la aparición del traje de cocktail. En los relucientes y fulgurantes bares Esplanade, Atlantic, Excelsior y Savoy, la élite políglota se ofrece a sí misma su espectáculo preferido; el *tout le monde* —y también el *demi monde*— se da cita y exhibe ante los demás, antes de —ya entrada la noche y a través de las acristaladas puertas giratorias del vestíbulo del hotel— lanzarse invitaciones privadas a «Dining and Wining»: «Hello!», «A bientôt!» «See you!», «Comment ça va?»... Vaporosas telas ondulan iridiscientes sobre caderas cimbreñas, desmayadas pieles sobre espaldas desnudas; el clavel incrusta su blancura en sedosos lustres de solapas de smokings; los brillantes compiten en fulgor con los reflejos de remolineantes cocktaileras, se oyen próximos los acordes de *I'm a Toy Balloon That Is Fainted Soon to Pop*, *But If, Baby, I'm the Bottom You're the Top!* Desde la pasarela de su «Flip Montparnasse» Madame controla discretamente su cimbreante barman negro. No así «La Belle Yankee» que, aunque empleaba en su propia cadena envasadora brazos negros, prefería atribulada por la prohibición— poner sus cuidados en las bebidas:



Aviation Cocktail
Between-The-Sheets Cocktail
Broadway Smile Cocktail
Cablegram Cocktail
Harry-Pick-Me-Up Cocktail
Filmograph Cocktail
Income Tax Cocktail
Bosom Cresser Cocktail
Everything But Cocktail
Knicker-Bocker Cocktail
Mary Pickford Cocktail
Savoy Tango Cocktail
Widow's Dream Cocktail
Upstairs Cocktail



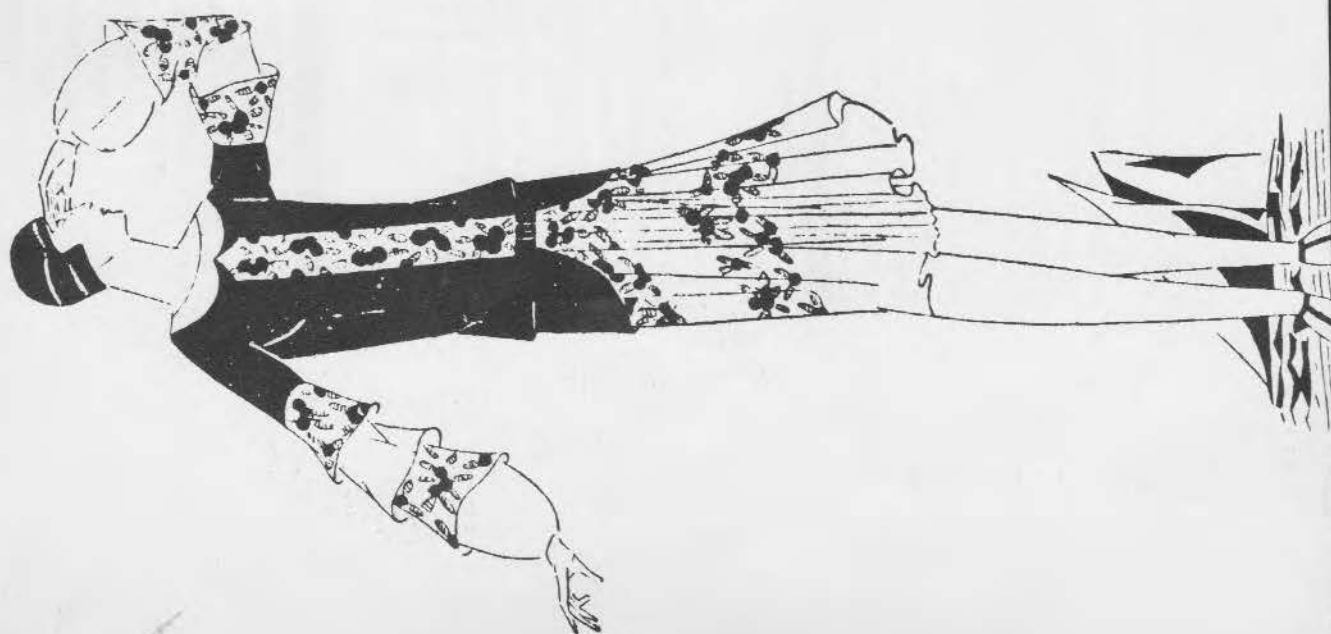
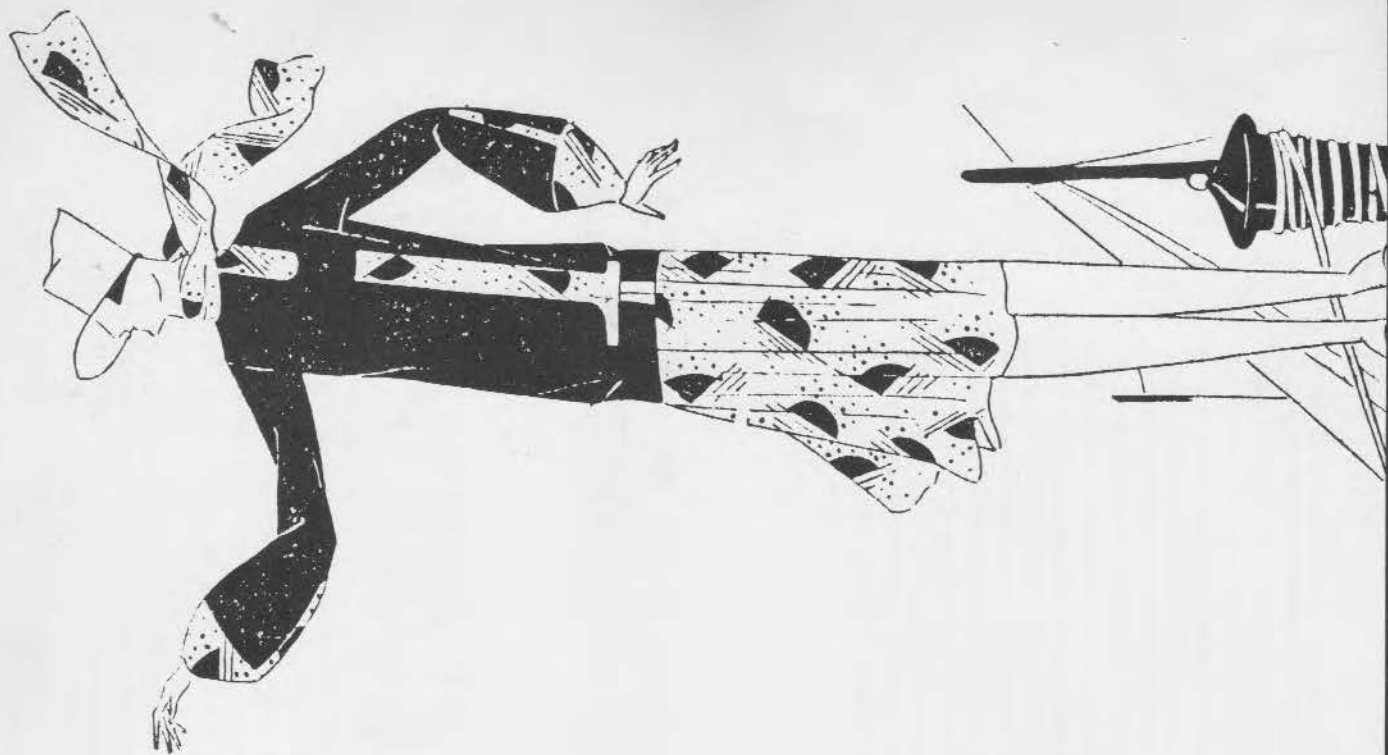
Señorita, por favor, baile Ud. conmigo el Shimmy que hace estragos por ahí.
Shimmy, Shimmy es de la estación la más gran revelación.
El *Shimmy* baila hoy cualquier salón,
Shimmy es la cúspide estética,
Shimmy es la más reciente creación.

Se iniciaba una nueva era: la Era del Jazz. Su grito puso al país en pie de guerra, cuando menos a la juventud. Los confeccionistas propagaron el «Jazz Bill», los poetas dieron en componer *Jazz-Poésie* (TIME/LIFE), incluso en la música «seria» causó el jazz profundo impacto desde Stravinsky, pasando por Hindemith y acabando en Ravel, la rítmica del jazz dejó su huella en ballets, suites para piano y sonatas; la misma *Ópera de Tres Centavos* fue presentada en escena como «pieza de jazzsongstil».

Según el tono así es la música, y los tonos, en los años veinte, son totalmente nuevos. La sensación procedente de Argentina, el tango, había dejado de ser una sorpresa desde antes de la primera guerra mundial, *Schau doch nicht immer nach dem Tangogeiger hin, was ist schon dran an Argentinien*, era de todos conocida. La copla salió de aquel Holländer, padre de todos los Holländer que vinieron después, que popularizó por todo el mundo, desde su «Feschen Lolal» la música de *El Ángel Azul* y la voz de Marlene Dietrich en *ich bin von Kopf zum Fuss auf Liebe eingestellt*.

756. 97 Mas la auténtica revelación, procedente de Norteamérica, fue el jazz. El mundo de la posguerra, de «gigolos depauperados» y oficiales de guerra, que desprovistos de empleo y conocimientos, acabaron en ballarines de salón, se iba «en deshilada».

Ukld-dat-de-dat
After You, Who?
Muscat Rumble
Block That Thing
Anything Goes
Tip-toe Through the Tulips
Maggie! Yes Ma! Come Right Upstairs
The Oom-pah Trot
Pick Me Up and Lay Me Down
It Ain't Etiquette
A Little Rumba Numba



Seamos finos, señorita, sin embargo
con música es mejor. ¡Hágase cargo!
Tengo en casa una gramola,
¡y qué bien suena: trálala, trála!
No bien la aguja puesta dentro...
Ud. ya sabe: se oye un lamento.

A B C D E F G H I J K L M N

O P Q R S T U V W X Y Z

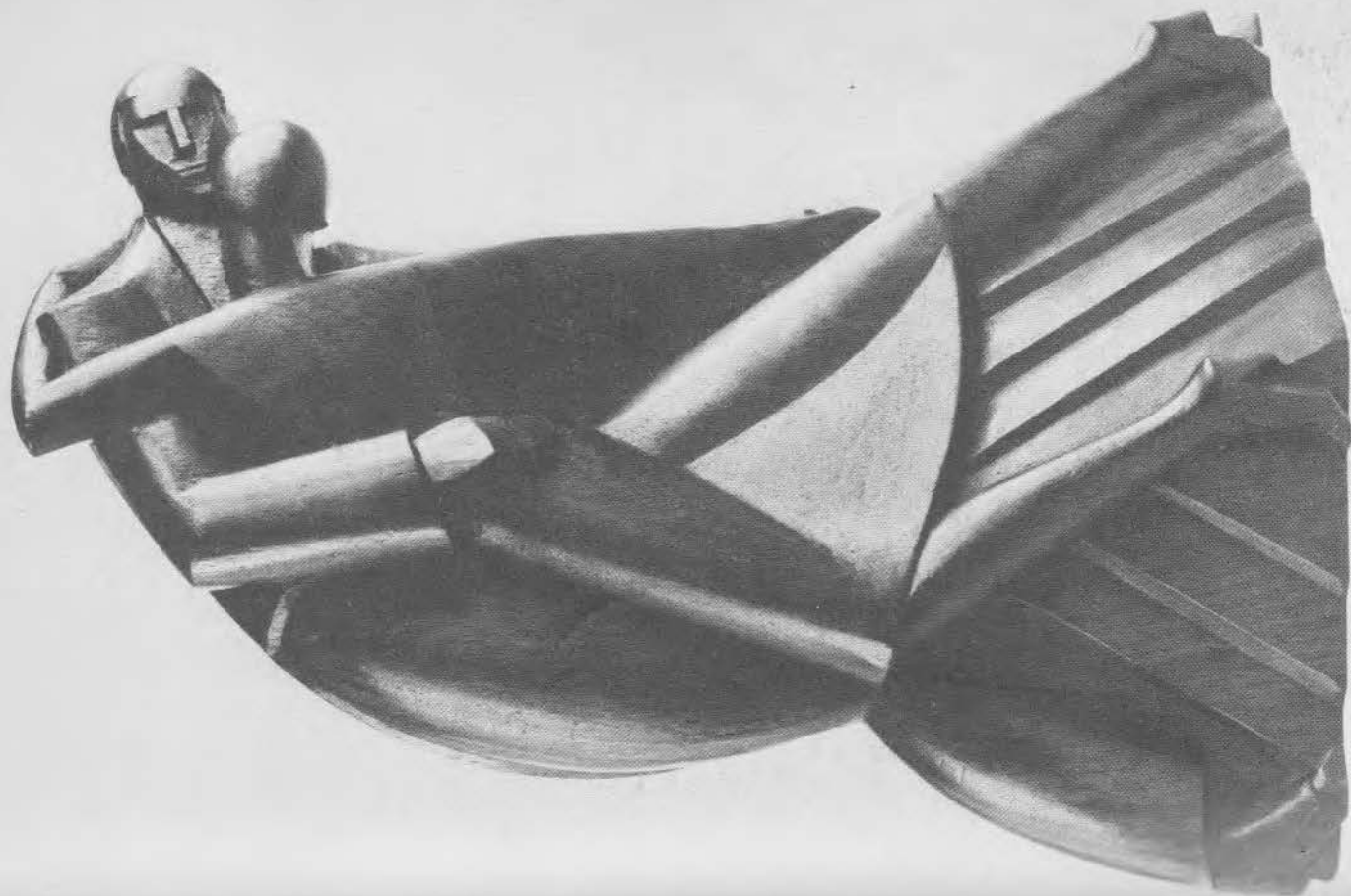
En 1925, una muchacha de color, de origen norteamericano, consigue con sus diecinueve abriles levantar al público parisino de sus butacas: era Josephine Baker. Mezcla de jungla africana, «Yankee Drive» y «Charme Parisienne», pasa a ser la comidilla de todas las capitales europeas y el idolo de una nueva era. Crea un estilo distinto pero tan osado como el de la inmortal Mistinguett, que sigue aún en escena. Con el faldellín de plátanos de Josephine, la más famosa, frívola y excéntrica vestimenta utilizada en un escenario desde que el music-hall existe, se cierra la «Belle Époque» literalmente... aplatanada.

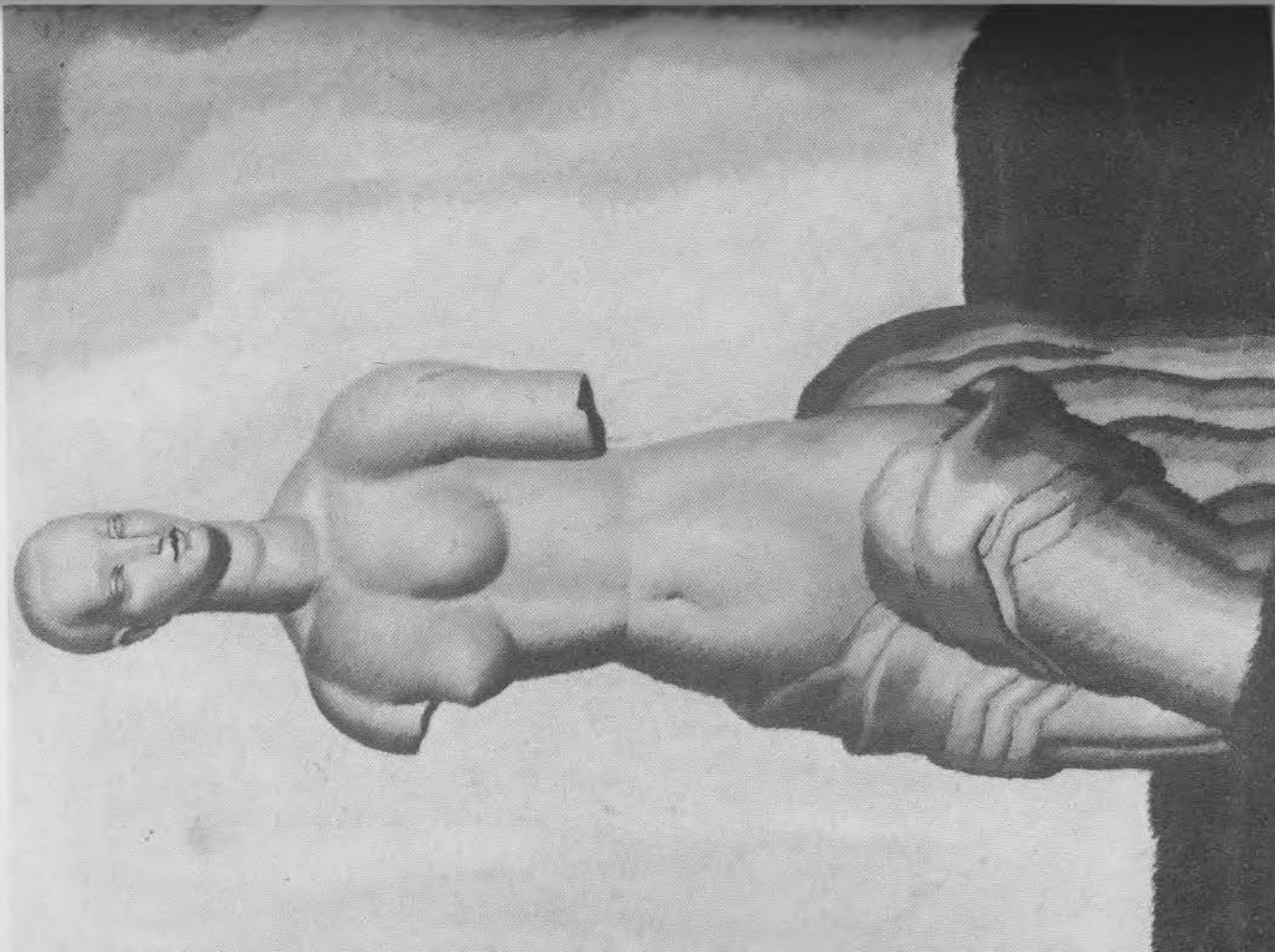
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ! ? € \$

Como tantas otras cosas, la música, y con ella el jazz, posee también sus años veinte y treinta, su Paul Whiteman y su Duke Ellington, su charleston y su swing. Sin embargo, el jazz no ofrece, hacia los años treinta, mucho mejor aspecto que la economía mundial: ambos están de capa caída. En 1934, Benny Goodman, con 24 años de edad, es el protagonista de la reanimación del jazz: «Tras una velada en la Palomar Ballroom de Hollywood, Goodman se sintió invadido por un tal hastío, por el almbaramiento de aquella música, que ordenó a su orquesta, para terminar, una interpretación a ritmo de swing. Los recios redobles de la batería, el sonoro vibrar de los metales, la sombría precisión del saxo y la cálida improvisación del solista hicieron retumbar la sala. El público enloqueció. A los pocos meses el swing se adueñaba del planeta» (TIME/LIFE).

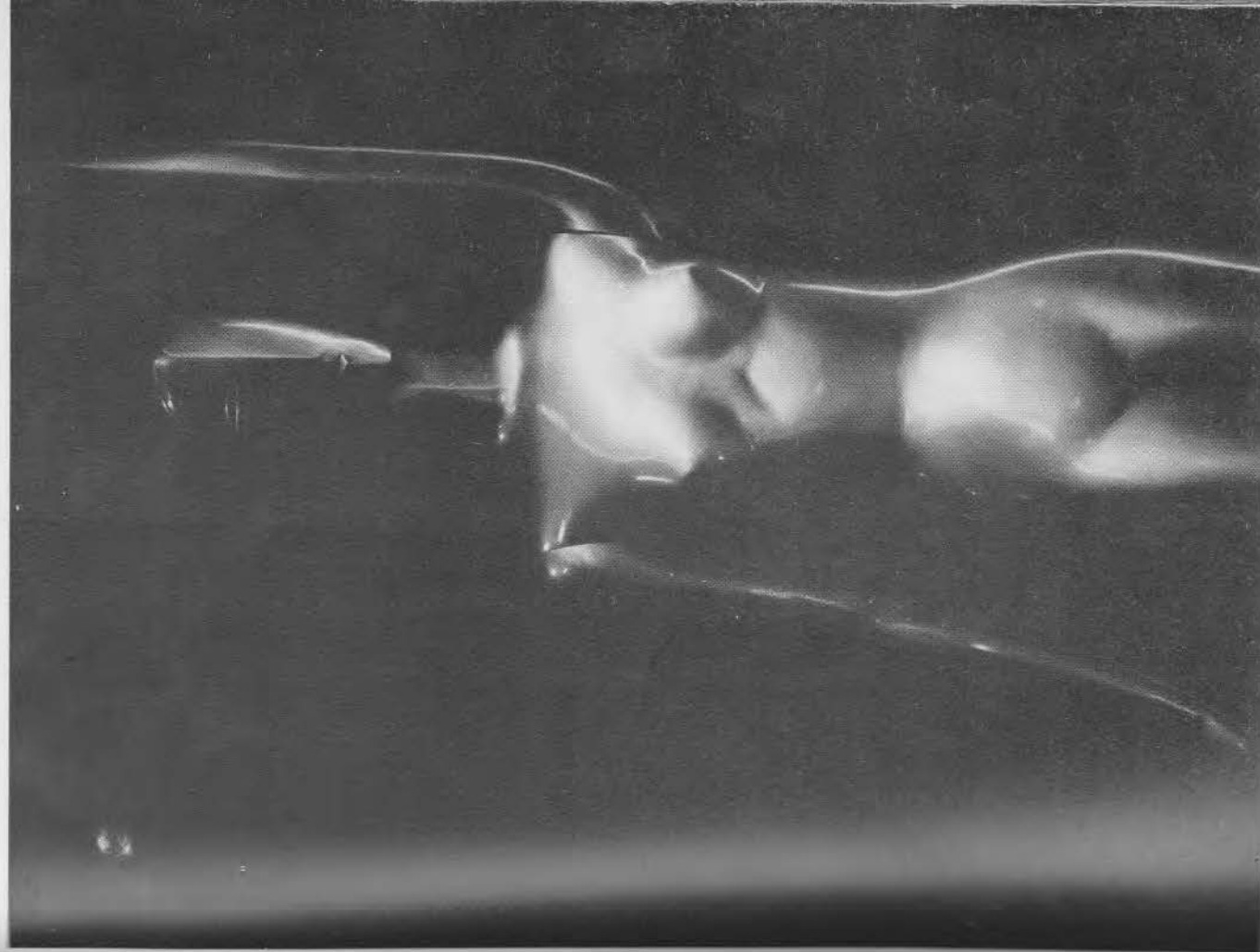
En 1924 aparece el primer volumen de *Mein Kampf*, de Adolf Hitler. En la Unión Soviética ejerce su potestad sin trabas Stalin, tras la muerte de Lenin y el destierro de Trotsky. Con el fin de la República de Weimar —cuando ya la Organización empieza a «cuajar»— se inicia la «Ausrichtung der Deutschen Kunst». La clausura de la «Bauhaus» y su destierro; la continua fuga de los más eminentes miembros alemanes que alcanza, en 1939, la cifra de 16.000, y el título de la película de Hans Steinhoff (1932-1945), primera figura de la cinematografía nazi, *Imz auf dem Vulkan* (1938), significan una misma cosa: el comienzo de la segunda guerra mundial.

31/02 Jean-Jacques Adnet: escultura (madera), hacia 1925, colección particular, Colonia





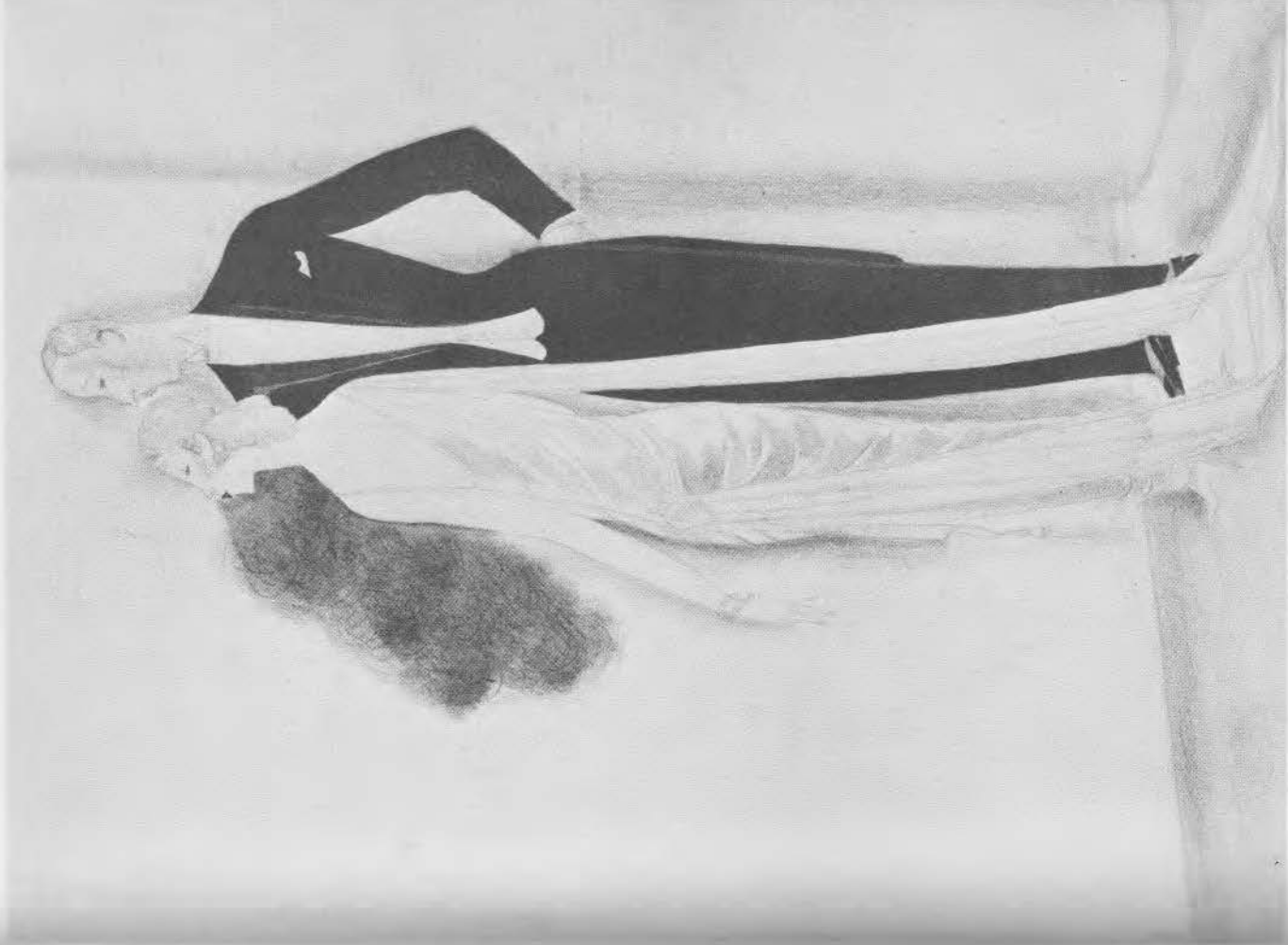
53 Jean Dupas: Cuadro metafísico, Galerie Félix Marcellhan, París



54 Anónimo (Francia): maniquí de escaparate (yeso lacado), París 1930, colección particular, París

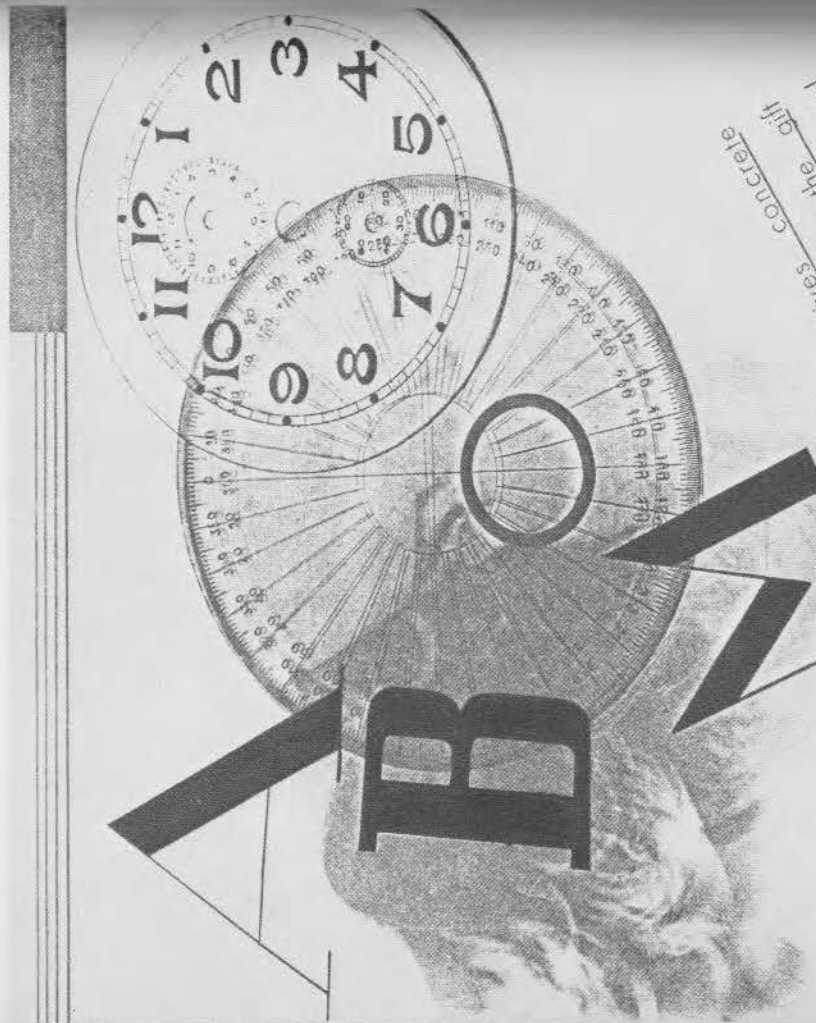


57 Georges Lepape: En el teatro, 1926, colección particular, Nueva York



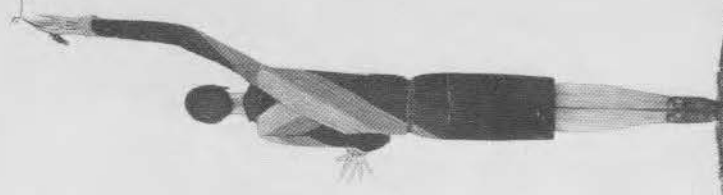
58 Eduardo García Benito: Durante el entreacto, 1922, colección du Luxembourg, Paris





form to the subtlest thoughts. It has the gift
 of imparting to the dullest, most mechanical
 and impersonal things the sensitiveness and
 poetry which admits them into our dreams

Vogue



COURS COMPLET DE PUBLICITÉ



ATTIRE LE MONDE

POUSSE LES VENTES

61 Mauro: sobrecubierta para libro, 1936

62 Dransy: anuncio de revista, 1937



CIGARETTES

mojor

TABAC D'ORIENT

RÉGIE FRANÇAISE

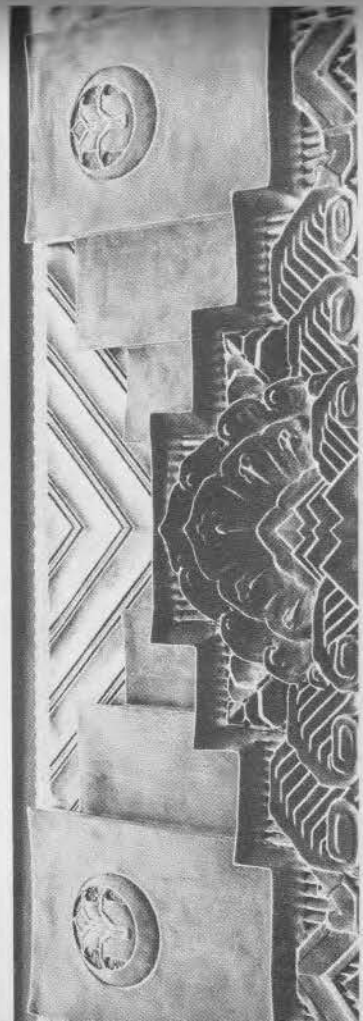
CAISSE AUTONOME D'AMORTISSEMENT

—
A
N
D
R
A
N
S
Y

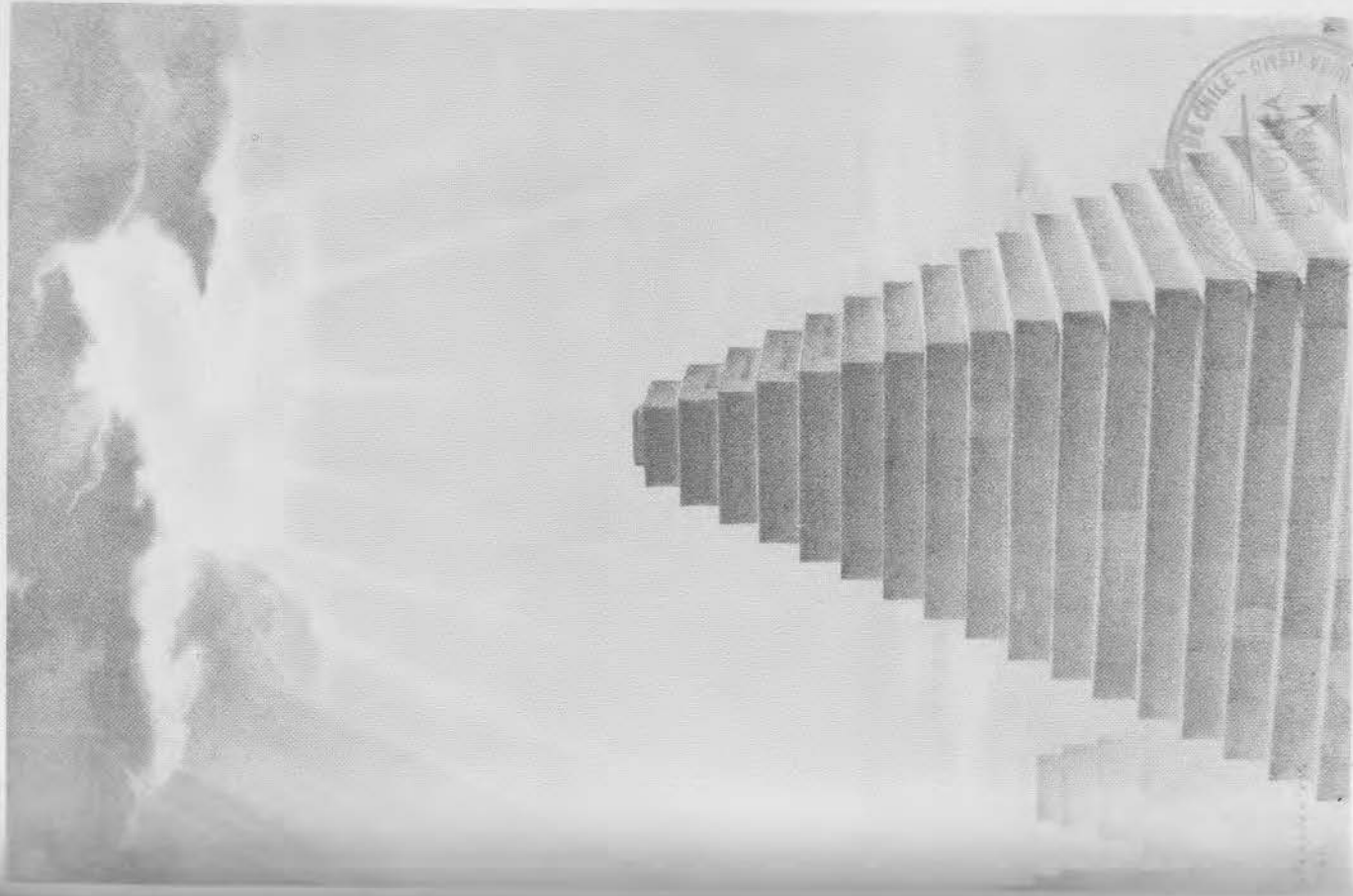




63 El Castillo, la pirámide de Kukulcán, Chichén-Itzá, Yucatán



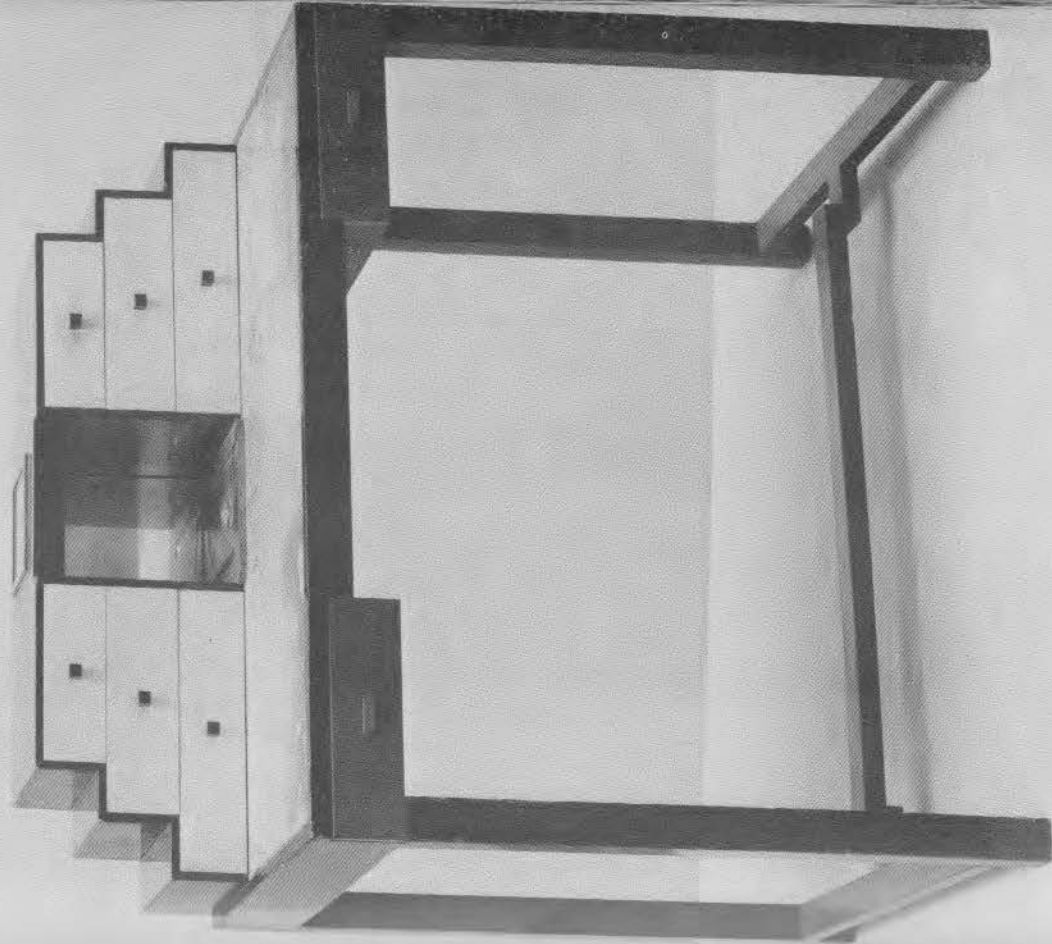
64 Friso del «Daily News Building», Nueva York



65 W. K. Oltar-Jewsky: «La pirámide más alta del Nuevo Mundo»; el edificio del Trust de la Banca», en *Contemporary Babylon*, Nueva York, 1933

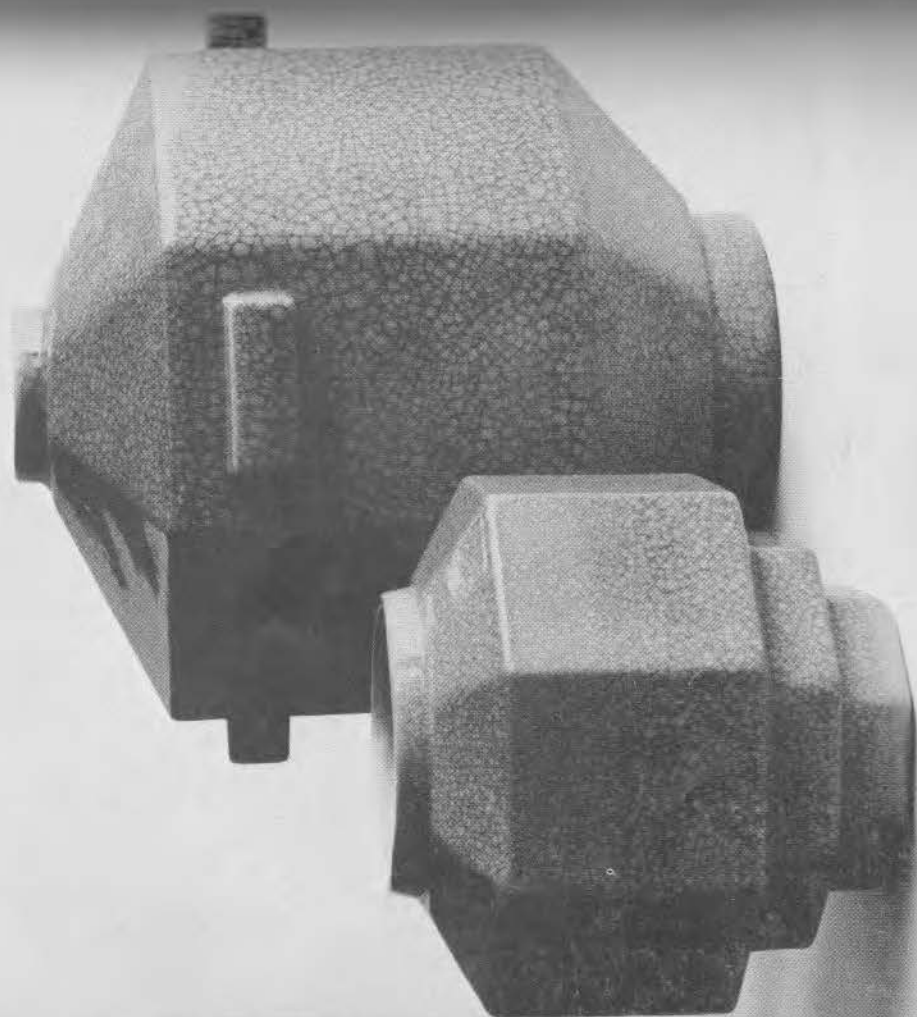
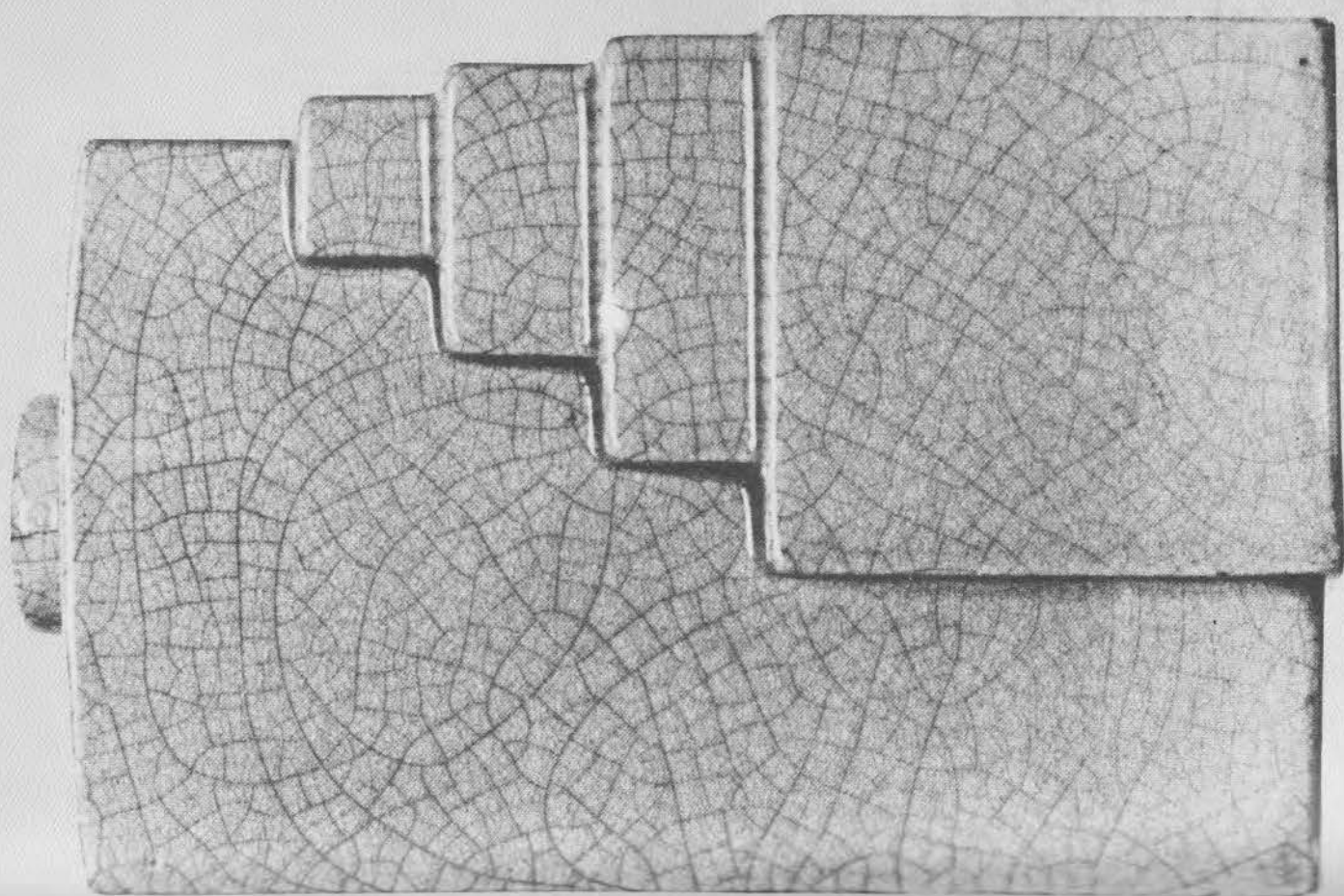


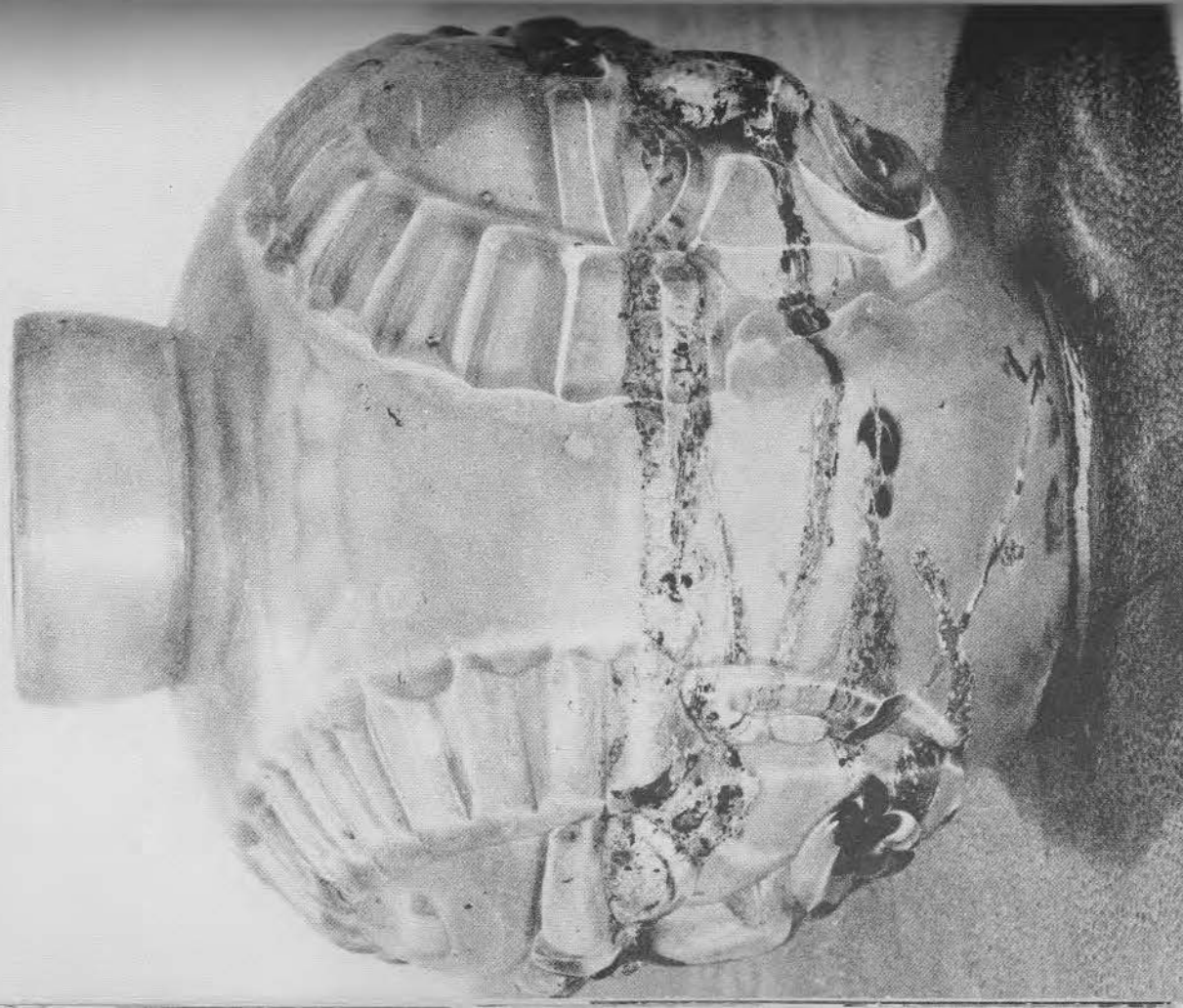
66 Portal del antiguo Musée des Colonies, París, construido en 1931 (Arquitectos: Laprade y Joussele; relieves: Joanniot)



67 Anónimo (Francia): escritorio, 1920-1925, Musée des Arts Décoratifs, París

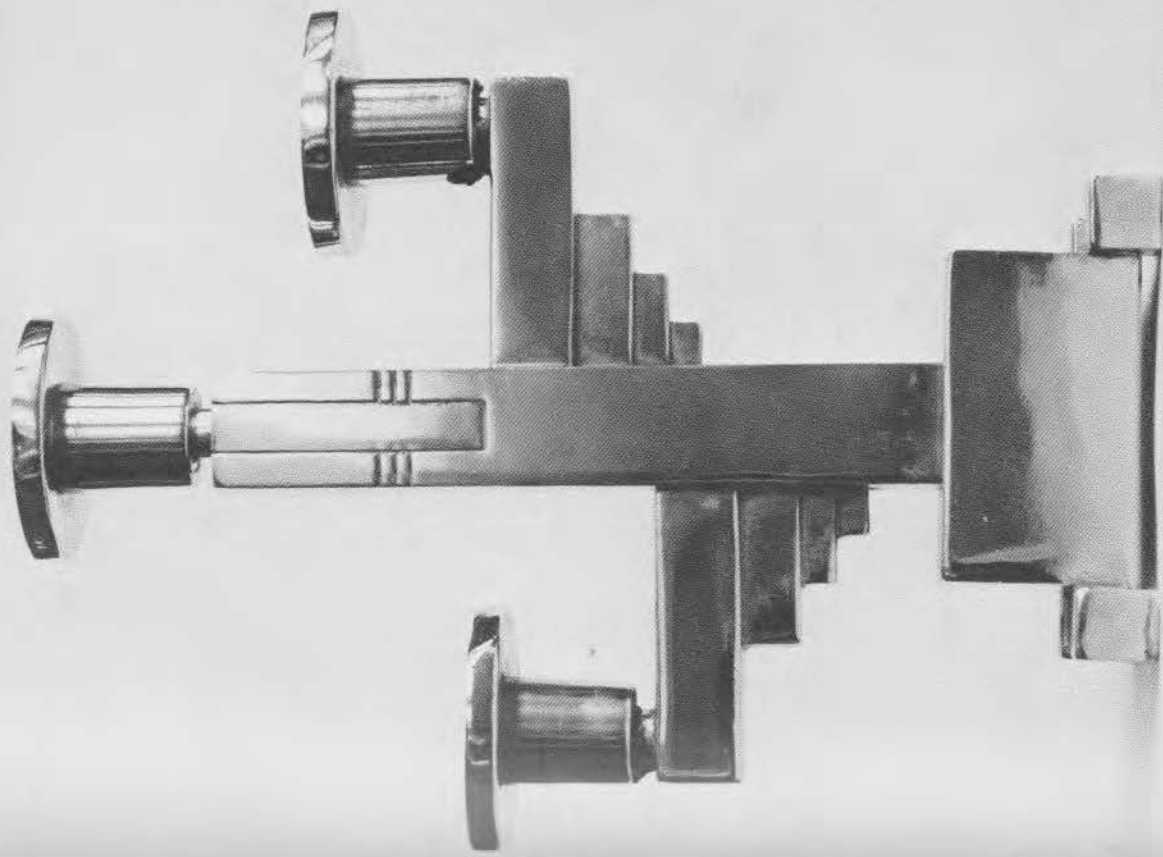
68 Buehi jarros (cerámica), 1925, col. particular, Colonia



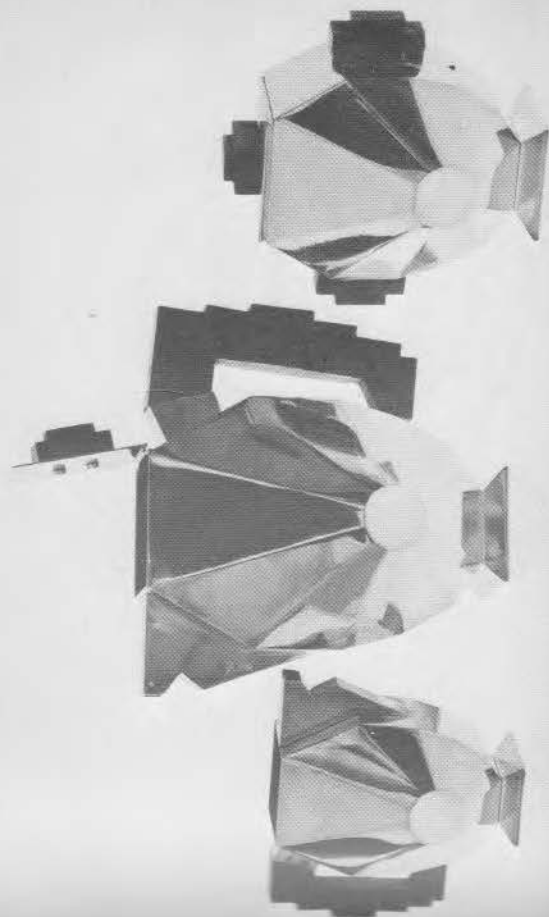
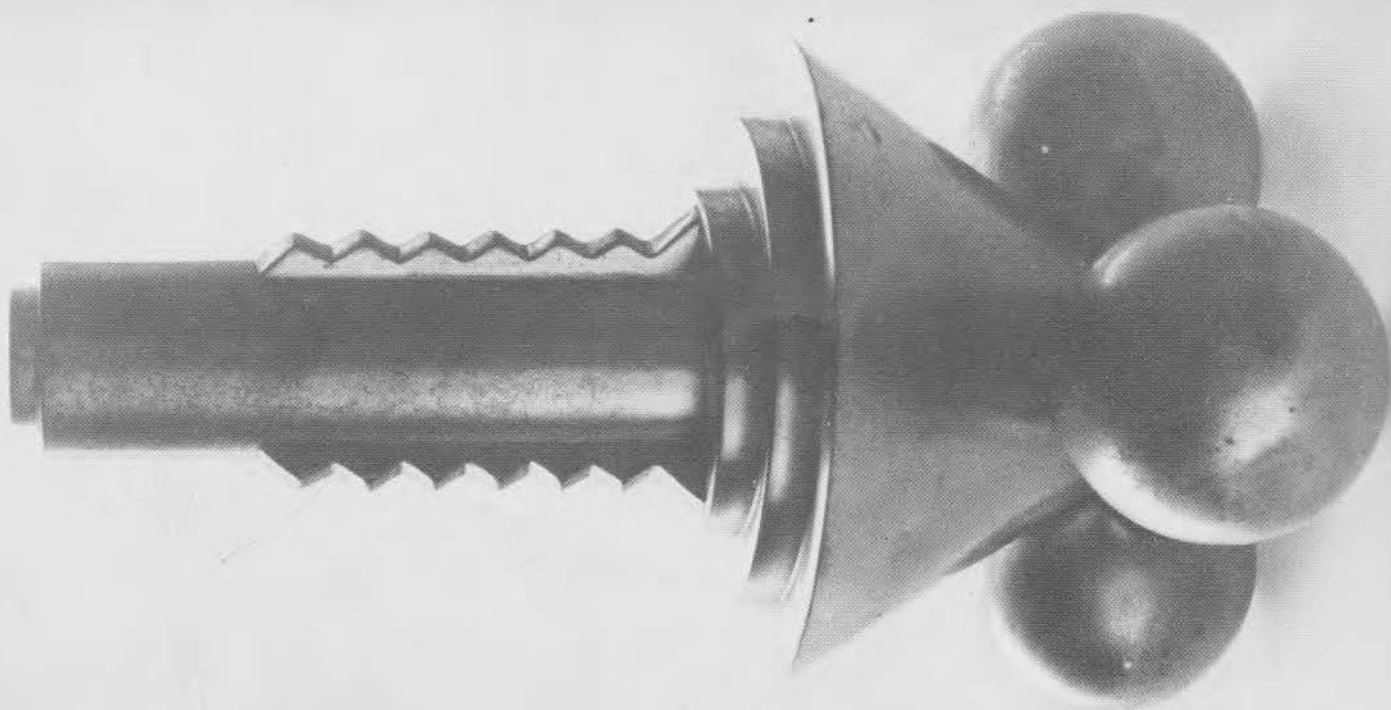


70 Anónimo (Francia): jarro (cristal), hacia 1925, Sonoma
Gallery, Nueva York

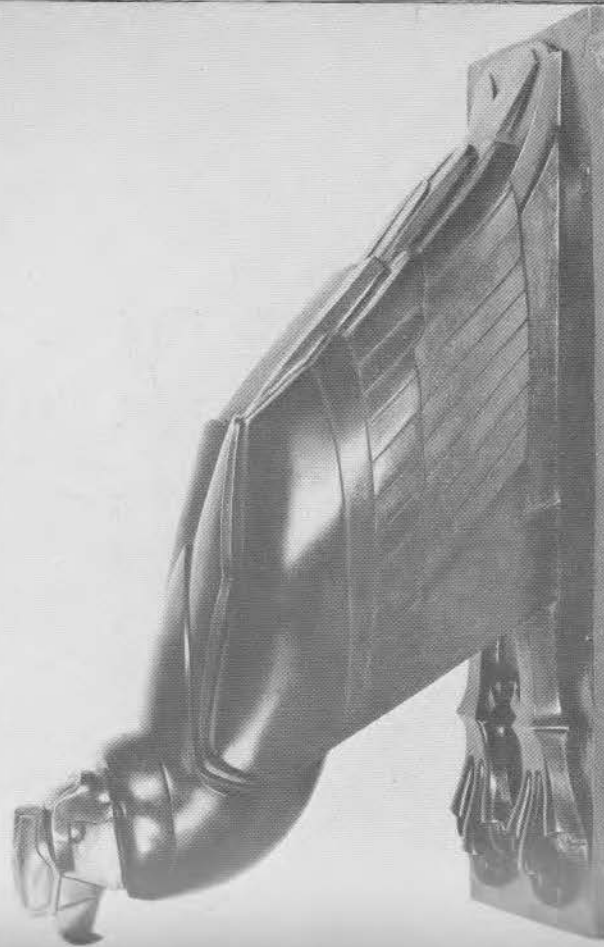
69 Anónimo (Bélgica): jarro (cerámica), Marc Poirier (Iluminis
Collier), Antwerpen



68 Anónimo (Holanda): candelabro (metal niquelado), hacia
1930, colección particular, Colonia

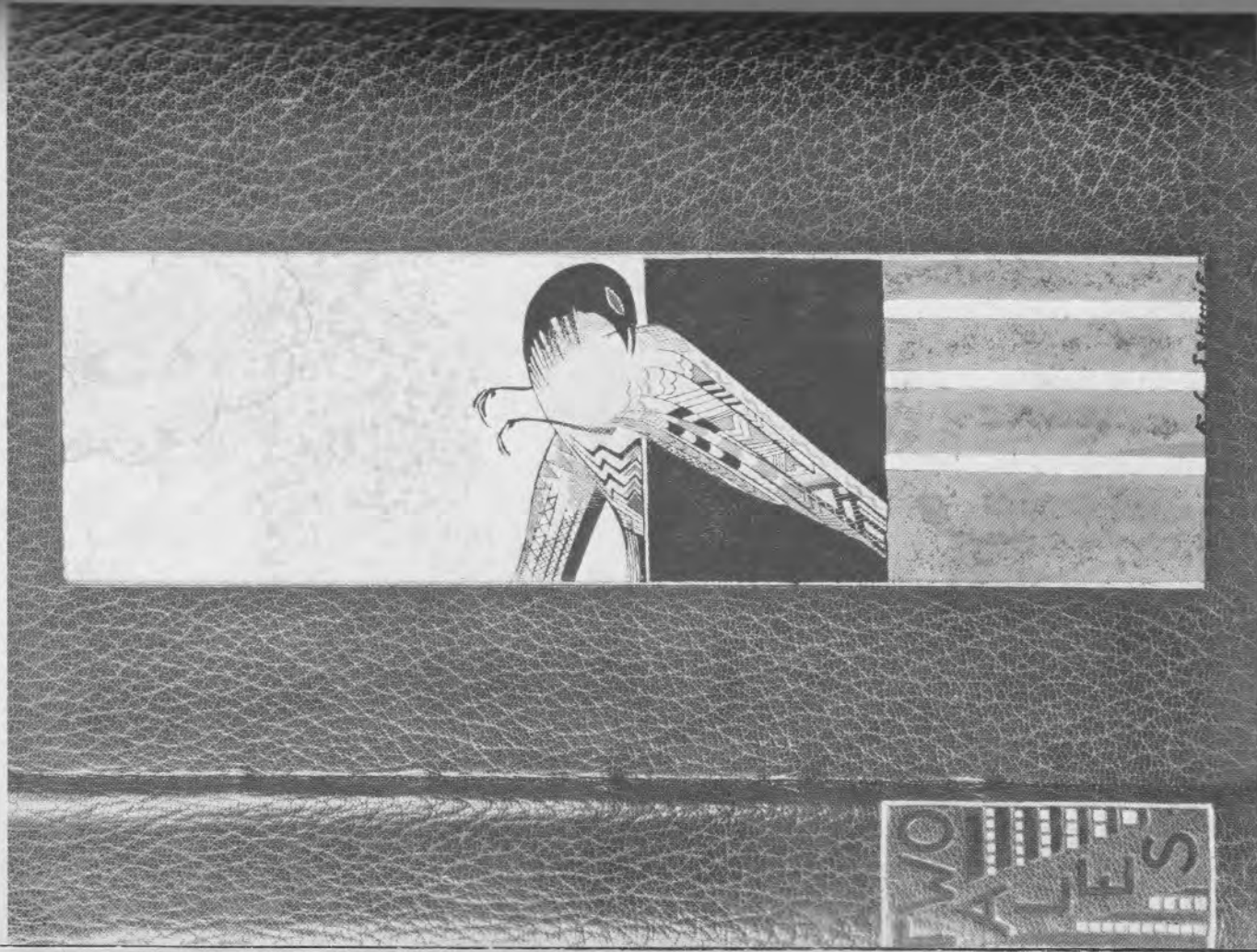


14 Anónimo (Francia): servicio de té o café (cuatro piezas), hacia 1925, Wolf Uecker, Hamburgo



15 Edouard-Marcel Sandoz: Cóndor (bronce), 1929, Galerie des Miroirs, París

16 Anónimo (¿Holanda?): pie de lámpara (estribo), hacia 1925, colección particular, Colonia



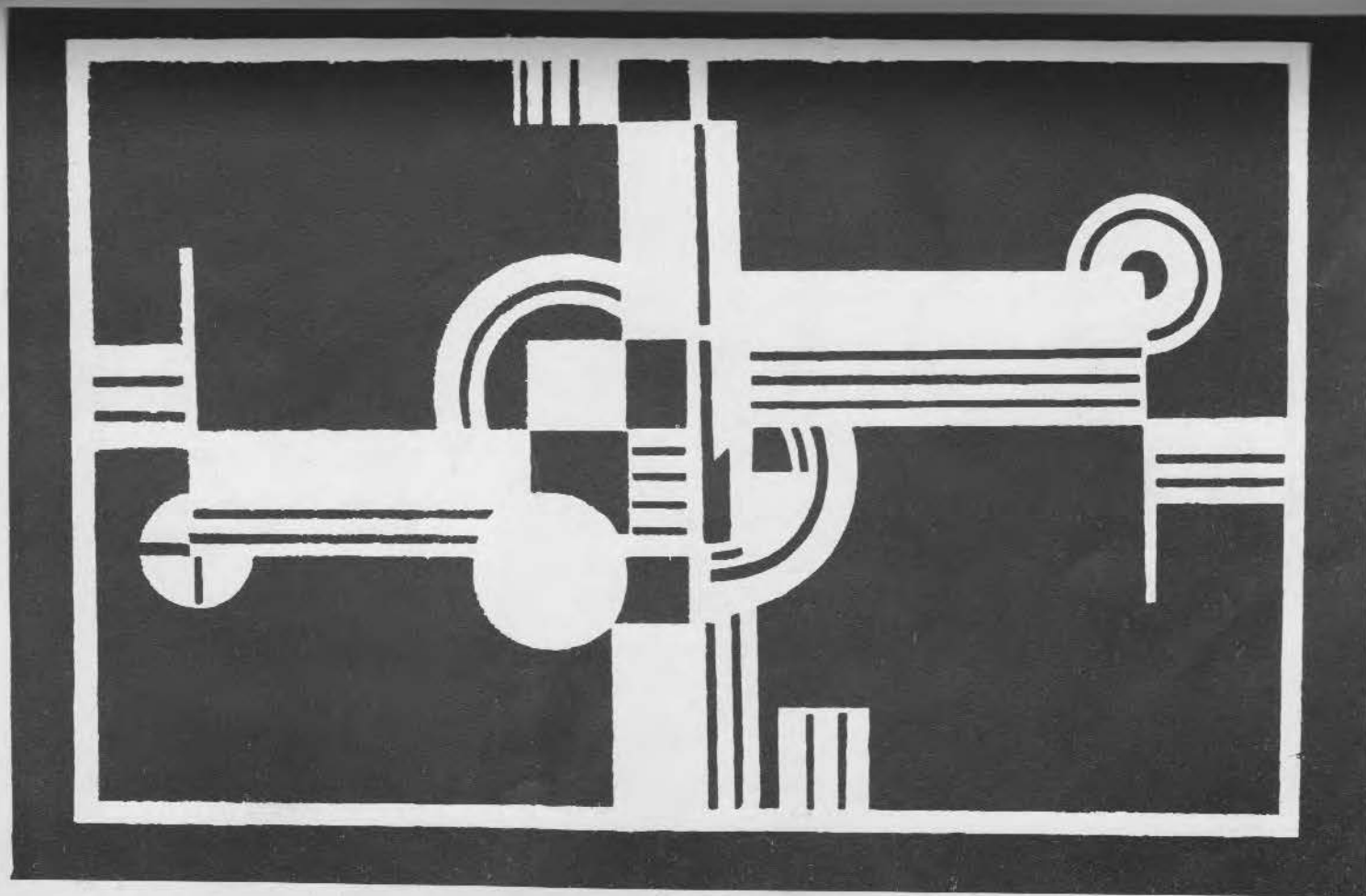
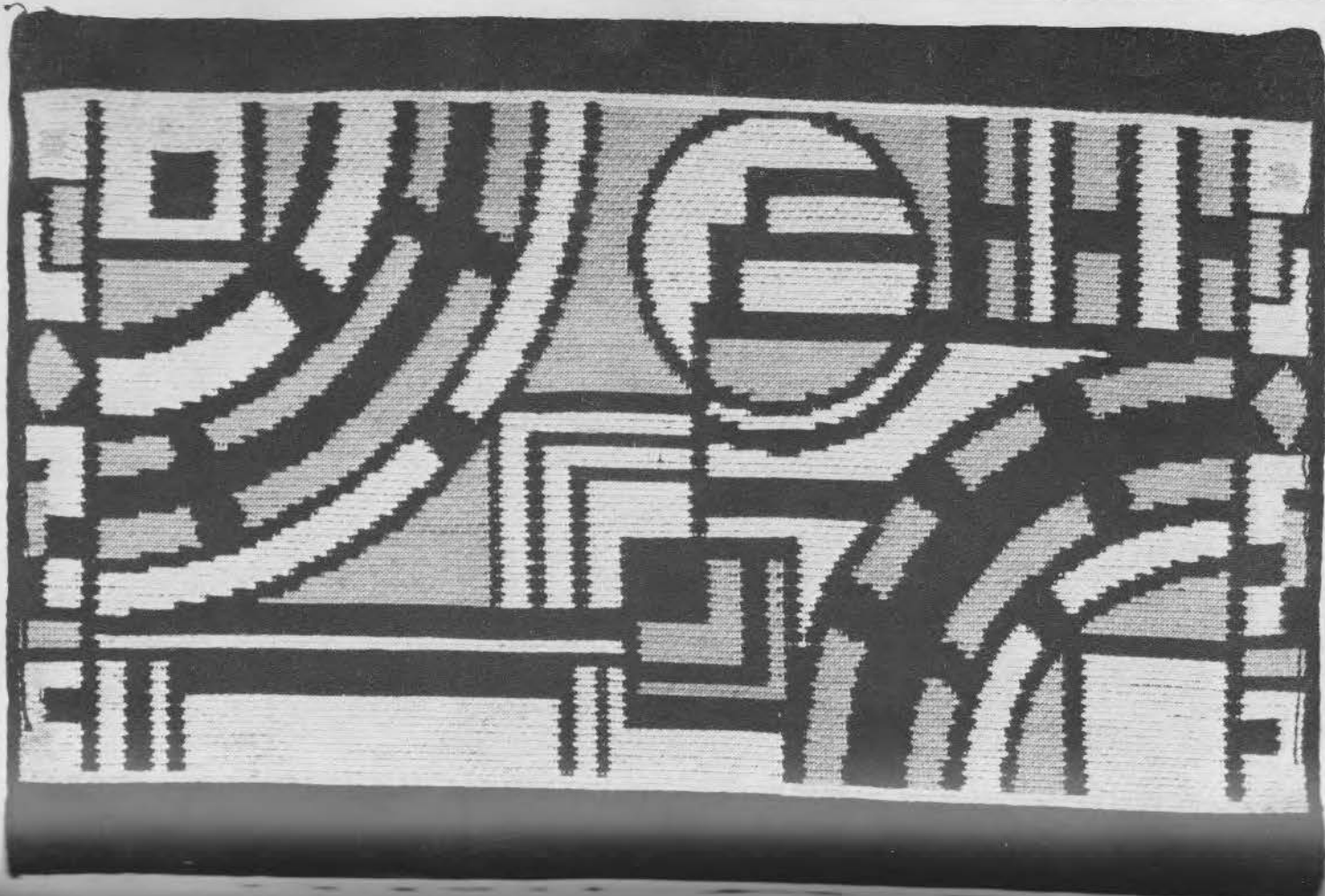
76. Gruel: encuadernación para *Dos cuentos*, de Oscar Wilde, Galerie Félix Marilhac, París

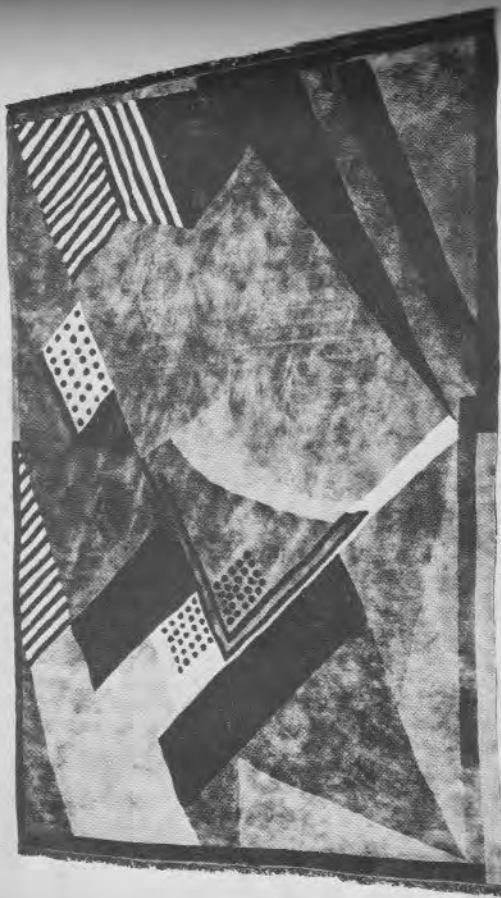
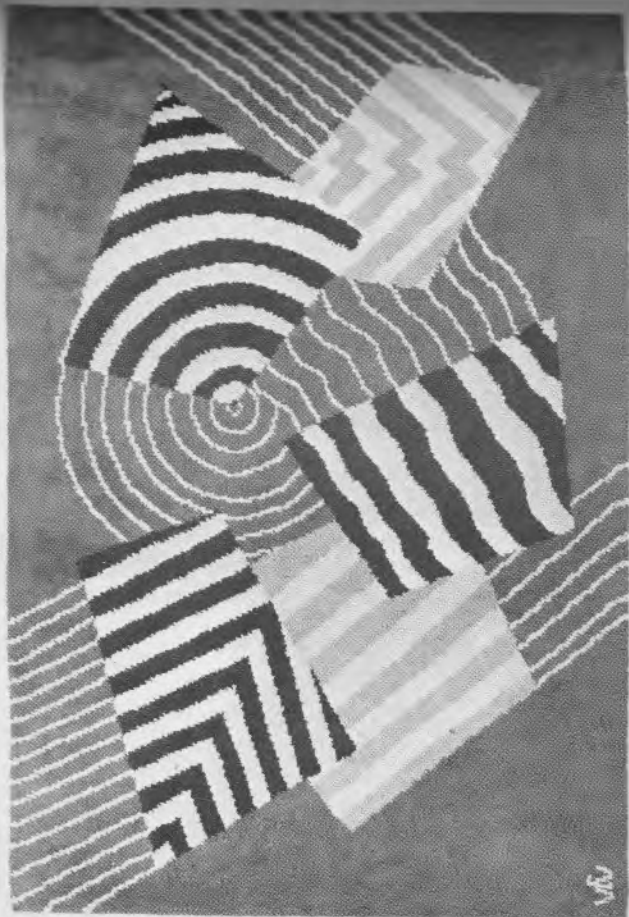
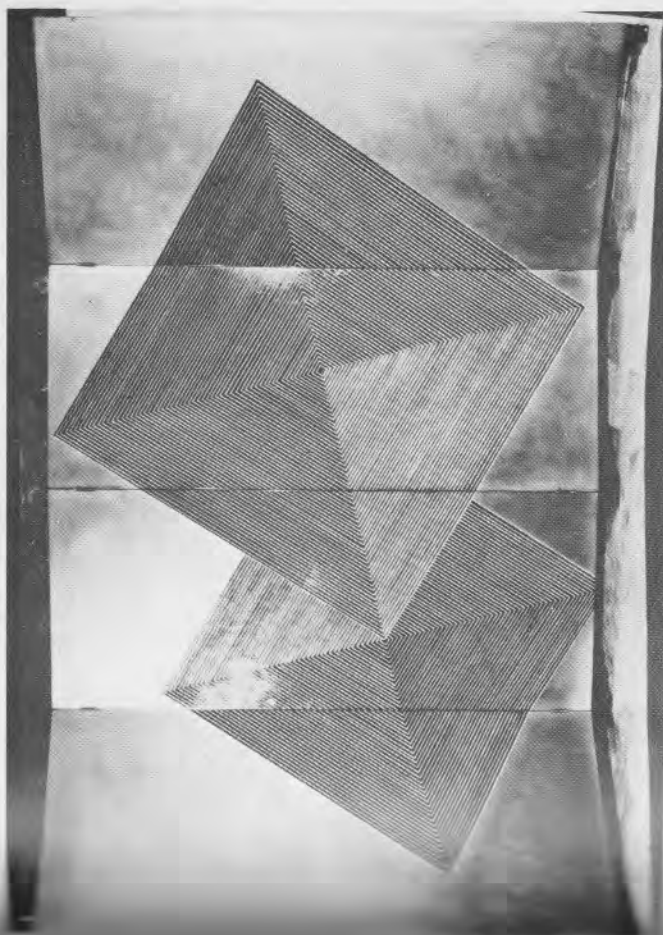
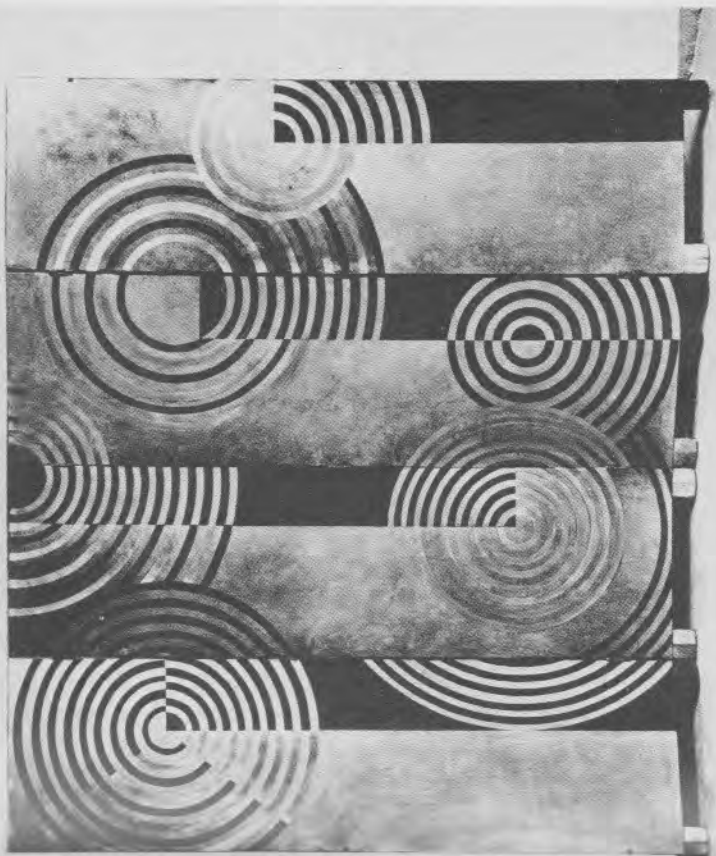
75. Harrot-Rodde: guardas para *Viaje al país de la nube*, de Harrot-Rodde, de Pawlowski, Galerie Félix Marilhac, París



74. Grotte: encuadernación para *El Cantar de los Cantares*, Galerie Félix Marilhac, París

73. Anónimo (¿norteamericano?): fondo de bandeja (lacado, con metal encima), colección particular, Colonia



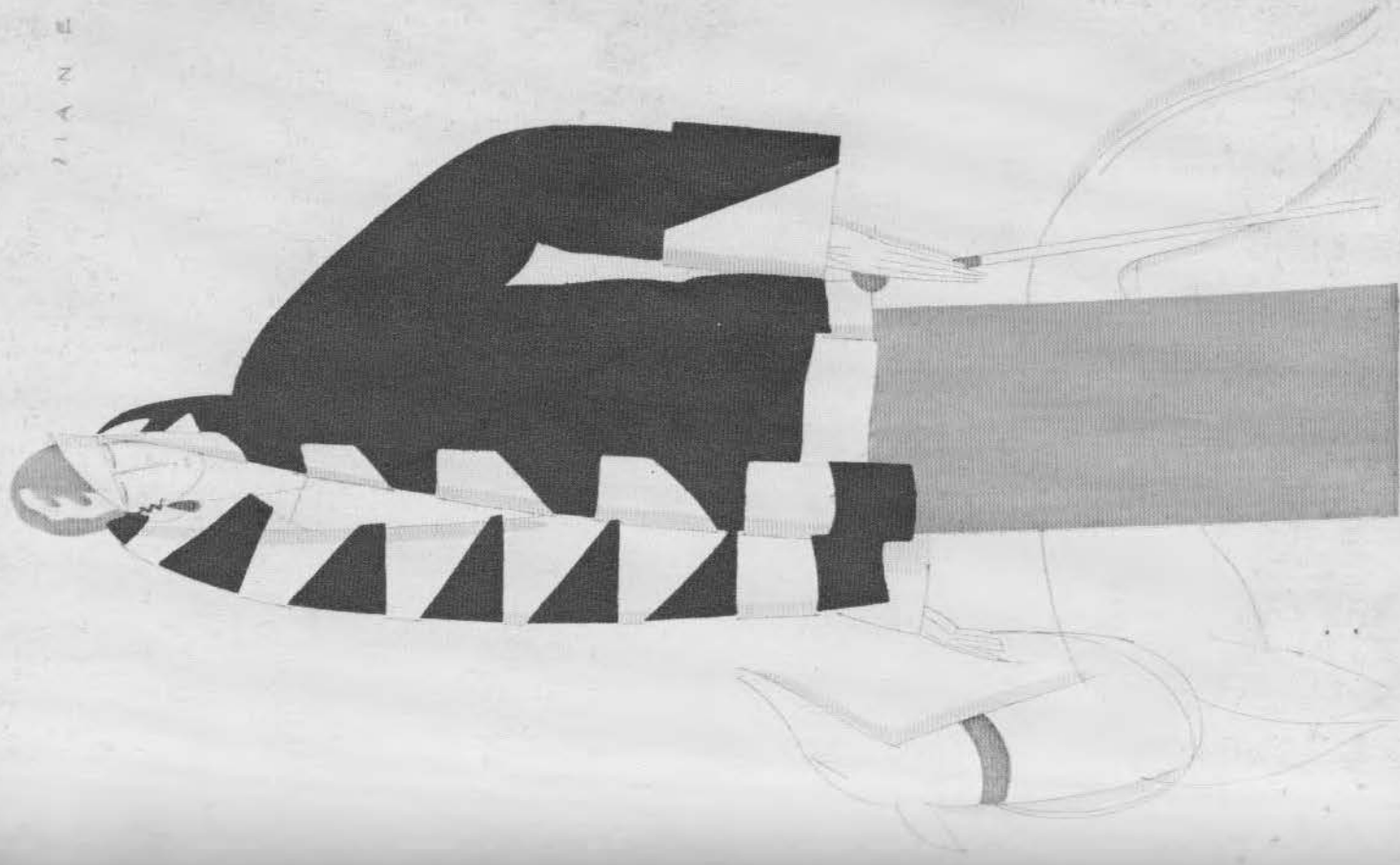


82 Fernand Windels: tapiz, 1928, Sonnabend Gallery, Nueva York

83 Sonia Delaunay: tapiz, hacia 1929, colección particular, París

84 Jean Dunand: mampara, hacia 1925, Galerie du Luxembourg, París

85 Jean Dunand: pantalla, 1927, Galerie du Luxembourg, París



I Charles Martin: *El sombrero de porcelana*, en *Gazette du Bon Ton*, París, setiembre de 1920

II Anónimo (Bavaria, Jaeger & Co.): juego de taza y plato (porcelana esmaltada), 1935, colección particular, Colonia

III Eduardo García Benito: «Diane», en *La última carta* persa, París, 1920

IV Anónimo (Francia): lámpara vertical (madera, laca, metal, cristal), hacia 1930, Jürgen Holstein, Frankfurt

V Zyg Brunner: «Le Départ», en *Cuanto más cambia, más Rip*, París, 1922

VI Édouard-Marcel Sandoz (para Théodore Haviland): *servicio para niños* (porcelana esmaltada), colección particular, Colonia

VII Adolphe Mouron-Cassandre: anuncio para revista, 1935

VIII Camille Fauré: jarro (esmalte), hacia 1925, Jürgen Holstein, Frankfurt

123456789

ABCDEFGHI

O P Q R S T U

almacenes de París, «Au Printemps» y «Au Bon Marché», disponían de edificaciones propias. En el «Pabellón de la Elegancia», entre los bronceos muebles de Hureau, y ante un flamante decorado textil de Rodier y Blanchini, los más importantes costureros de París exhibían sus modelos. El refinado rotativo de Lucien Vogel, la *Gazette du Bon Ton*, reproduce los nombres de los perfumes de Roben, por los que suspiran las mujeres desde Sidney a Estocolmo:

Silver Kid
Magicienne
Diabliesse
Serpentine
Le Succès
Helne de Saba
Les Roses du Liban
Boileil de Minuit
Merveille de la Mer
Banania...

FOTO 12. La Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925, rimbombante muestra de la industria de artículos de lujo y «compendio al mismo tiempo que apoteosis del estilo "Art Déco" ... en realidad problemática síntesis del exotismo de Shéhérazade, el recién descubierto folklore de la Europa Oriental, la estilización y depuración de antiguos motivos "Art Nouveau", formas clásicas de corte geométrico, cubismo, maquinismo... todo lo cual está ladinamente sazonado con sendas dosis de nacionalismo y optimismo de posguerra» (Judith Applegate). Supuso la definitiva consagración de las artes decorativas, sobre todo en su aspecto artesanal versión francesa. La excelente textura artesana de los *objets uniques* abarca, desde el diseño de pendientes hasta el acondicionamiento íntegro de interiores. Detrás de la denominación «Art Moderne», cada vez más en boga, se esconde la búsqueda de un estilo que es al mismo tiempo anacrónico y exquisito e intenta, por así decirlo, conciliar —por supuesto en vano— las contradicciones del siglo con las exigencias impuestas por un gusto ostentoso.

En el Pont Alexandre III, sobre el Sena, estaban instaladas las paradas de los comercios de artículos de lujo. La Torre Eiffel emitía reflejos al resplandor del reclamo luminoso de Citroën. La explanada de la Exposición propiamente dicha albergaba el pabellón internacional y las representaciones de los más conspicuos *ateliers* de Francia. Los más famosos

La «Ambassade Française», que para un francés representa la materializada quintaesencia de su propia cultura, alberga en su seno espíritus contradictorios. Robert Mallet-Stevens, uno de los más importantes arquitectos franceses, es uno de ellos, y también Pierre Chareau, en cuyos diseños el cristal aparece por vez primera con resultados encomiables y que más tarde alcanzará renombre con sus muebles ultra modernos; así como Robert Delaunay y Fernand Léger. Entre ellos figuran también Süe y Mare, cuya Compagnie, fundada en 1919, parece haber adoptado por emblema su *gout de la fleur petrifié*.

Por otra parte, muy dentro del espíritu de la mejor tradición artesanal francesa, y por tanto solapadamente conservador, hallamos «L'Hôtel du Collectionneur», pabellón de Émile-Jacques Ruhlmann, padre del «Style Boudoir». Sus macizos muebles de material muy costoso —exóticas maderas nobles con incrustaciones de plata y marfil— son por decenios paradigma de la unión de la más alta ebanistería al buen gusto; con Ruhlmann está también representada el resto de la élite. Edgar Brandt, por ejemplo, con cuya recia verja para arco triunfal, situada en el pórtico de la Exposición, añade un nuevo jalón a su larga carrera; René Lalique —famoso ya desde la era del «Art Nouveau» por el masivo y magistral trabajo realizado con el cristal—, que ostenta un pabellón propio en cuyo centro señorea una luminosa fuente de cristal

Con una concepción muy distinta, de hecho opuesta, Le Corbusier y Pierre Jeanneret hacen patente su disconformidad. Su «Pavillon de l'Esprit Nouveau» es casi tan desconcertante como el montado por Konstantin Melnikov para la URSS: en él los artículos de lujo brillan por su ausencia. Dos temas monopolizan la presentación «Pueblo y Territorio en desarrollo»: la arquitectura y el teatro soviéticos. Le Corbusier manifiesta de viva voz su disconformidad con el espíritu de esta «Expo», condena un «tal despilfarro realizado bajo la adyacente venia estatal», tacha de «bagatelas» los productos expuestos, objeto de encomiásticos comentarios, y eleva una protesta «en nombre de todos... y en nombre de la razón, la moral y el buen tono». Es cierto que las muestras que podían haber satisfecho las expectativas de Le Corbusier estaban escasamente representadas, por no decir que no figuraban en absoluto. Alemania, que ya entonces no gozaba de las simpatías de Francia, recibió la invitación con tal retraso que le fue imposible participar. Ya el Ministro de Economía norteamericano, Herbert Hoover, observa: «En este país no existe arte ornamental propiamente dicho», y la única prueba en contra —un rascacielos— no es portátil.

Tres tendencias se disputan la primacía del escenario de las artes ornamentales en «Année 20». Una clásica y elegante interpretación de la Compagnie des Arts Français, que representan nombres como Ruhlmann, Lalique o Dufrêne; otra, la de los «románticos

«notizantes», sus arabescos y su zigzagueante cubismo de salón, lo representan Poiré, Erté, Rateau; por último, los «románticos modernizantes»: Puiforcat, Herbat o Dunand. Ellos rinden culto a una estética constructivista, sin extremarla por supuesto hasta las últimas consecuencias, como hicieran un Ozenfant o un Le Corbusier, pues no indagaban su plástica a partir de las condiciones de producción del maquinismo, sino en lo que es su mera apariencia formal.

Determinados nombres van indisolublemente unidos a las diversas disciplinas y agrupaciones que configuran los arts décoratifs. **Tejidos y alfombras:** Sonia Delaunay-Terk, Raoul Dufy, Da Silva Bruhns o Serge Chermayeff. **Bisutería:** Gérard Sandoz, Cartier, Jean Despres, Paul Brandt, Jean Puiforcat o Raymond Templier. **Cristal:** René Lalique, Jean Luce, André Huret, Henri Navarre, François-Émile Décorchement o Maurice Marinot. **Grafismo:** Georges Lepape, Eduardo García Benito, Paul Iribe, André-Edouard Marty, Erté o Adolphe Mouron-Cassandre. **Muebles:** Émile-Jacques Ruhlmann, Maurice Dufrêne, Pierre Chareau, Eugène Printz, Michel Roux-Spitz, René Herbst o Armand-Albert Rateau. Otras muchas especialidades podrían enumerarse a continuación: lámparas, relojes, cerámica, murales, esculturas... Relacionadas con toda clase de objetos, los nombres de los empresarios rivalizan en prestigio con el de los artífices. Jeanne **Lamvin** relata como ningún taller de muebles similares consiguió durante los años veinte arrebatar a Rateau el liderazgo de los consumidores, sobre quienes ejercía una fascinación poco común; los diseños de Rateau para su domicilio en la Rue Barbet de Jouy son hoy piezas de museo. El mismo artista recibía sin embargo encargos de otras damas, entre ellas la baronesa Eugène de Rothschild o la duquesa de Alba, que obligó a Rateau a desplazarse a Madrid para proyectar la sala de baño del Palacio de Liria. En los libros de pedidos de otro contemporáneo, el lamparista parisino de origen muniqués Jean Perzel —los cristalinios lampadarios de su taller realizan la osolita y feliz conjunción de la elegancia francesa con la sobriedad nórdica—, figuran en compensación el legendario palacio del marajá de Indore y la residencia de Henry Ford en Detroit. El dibujante Erté, seudónimo de Romain de Tiroff, hijo de un oficial del zar nacido en San Petersburgo, diseñó atuendos para la bailarina Mata-Hari, trabajó durante veinte años para el Harpers



OTO 130, 134
OTOS 105, 110, 111
OTO 131, 135, 143, 144

Bazaar —doscientas cuarenta portadas y 2.500 dibujos—, y realizó numerosos decorados para la revista *Folies-Bergère* de París y la industria cinematográfica de Hollywood.

En 1922 Howard Carter descubre la tumba del faraón egipcio Tutankamón, que supone un acontecimiento de igual magnitud para el mundo científico que para la prensa de boulevard. Ésta se encapricha con igual ahínco por la «maldición de los faraones» como lo hace el cine con sus incontables «momias ambulantes». Oro, lapislázuli y ocre son los colores que adornan los motivos ornamentales más recientes: geométricos haces de luz, discos solares, escarabajos y tocados cleopátricos.

Mayor interés si cabe había de suscitar entre tanto otra civilización sumersa, la inca. En 1925, tras la desaparición del coronel Fawcett en las selvas vírgenes y el extravío de la expedición de rescate que Peter Fleming dirigía, germina —con la pujanza de una planta exótica— la fantasía: recreándose en rituales mágicos, ciudades diamantíferas inmersas en la jungla, divinidades danzantes en los atrios de los templos, bajo la mirada de Totem y Tabú. Se reivindica el cristal se resucita la palmera de salón, se imponen el cristal de roca, el jade y el ónice del Brasil. Los dibujantes se inspiran en motivos indios; zigzags, listados y estilizadas serpientes están de moda. La influencia de la pirámide escalonada de los aztecas se propaga en todas direcciones, siendo discernible aún hoy en edificios tan notorios como el Mausoleo de Lenin y el Empire State Building. Es el llamado arte infimo, la más postergada si bien no la más remisa de la larga lista de géneros, el que primero lo pone en solfa collares, floreros, bibelots, adoptan un aire exótico, y no hay reloj o vitrina sin melindres de «Diana Azteca».

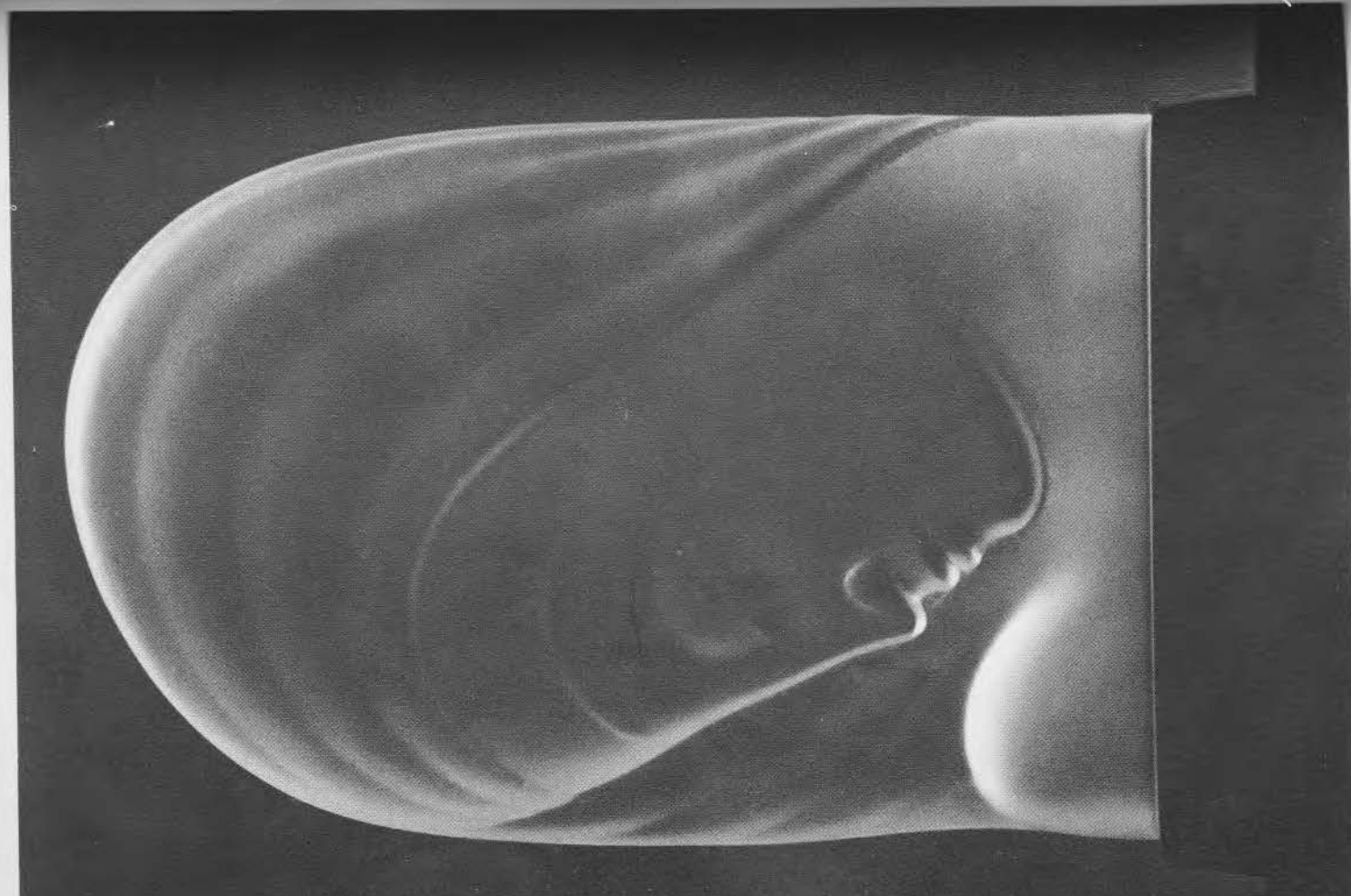
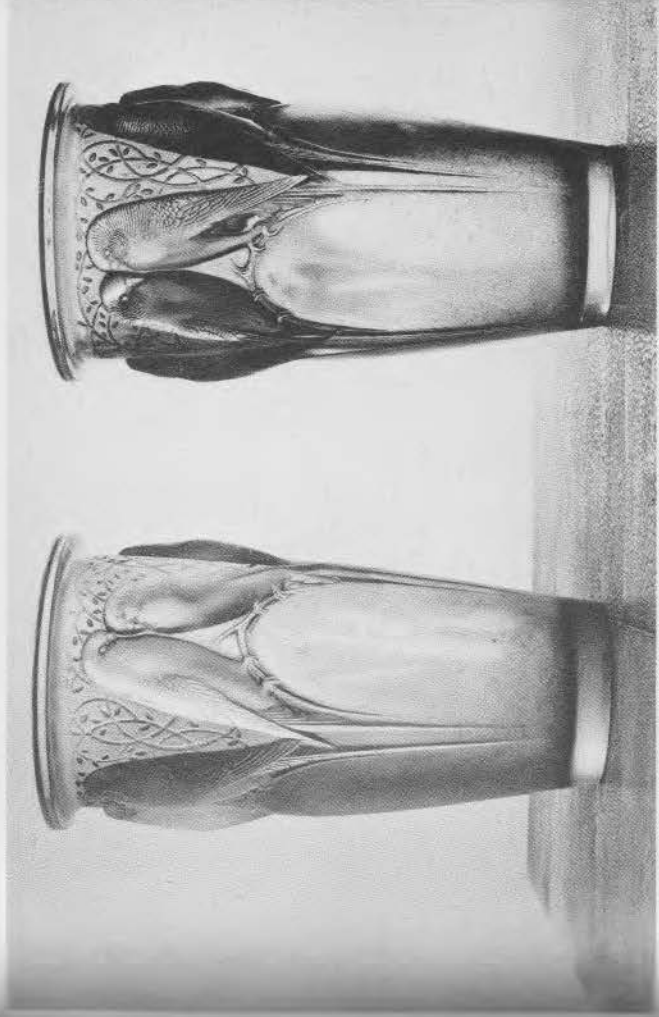
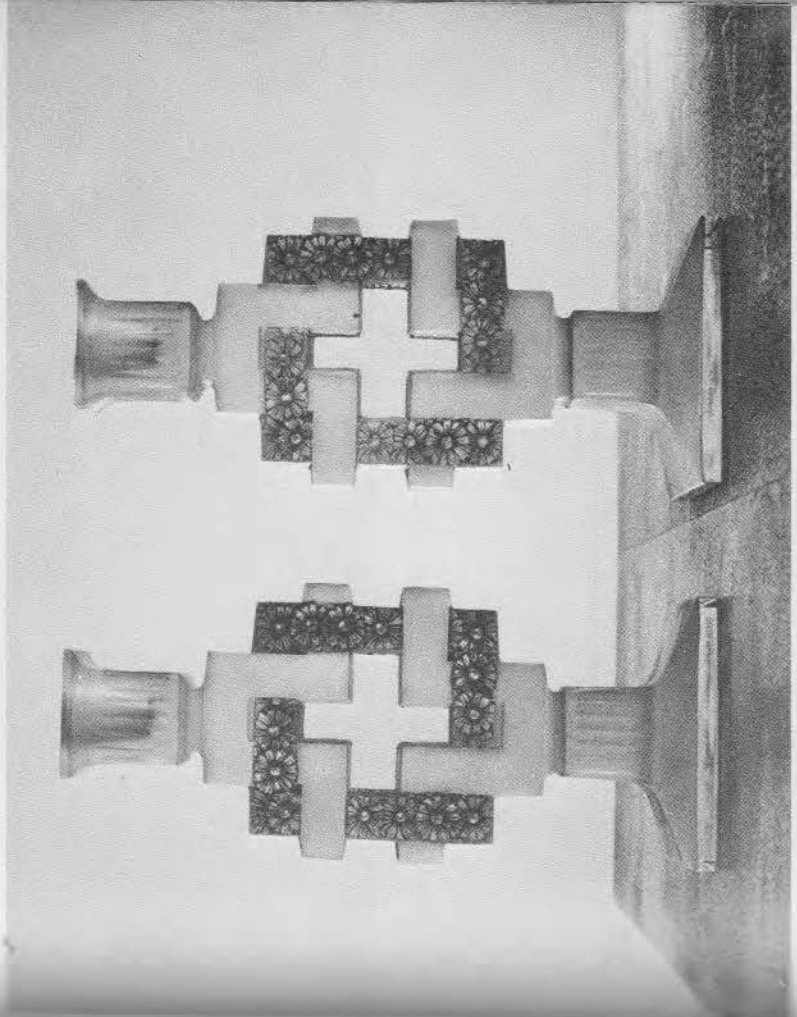
Qué suaves surcamos las esferas,
somos emblemáticas efigies.
Llevamos por diadema las estrellas,
lucimos depiladas epidermis.
No lleva nuestra orquesta acompañantes,
pues al único son que obedecemos
es el son, único, del igong!

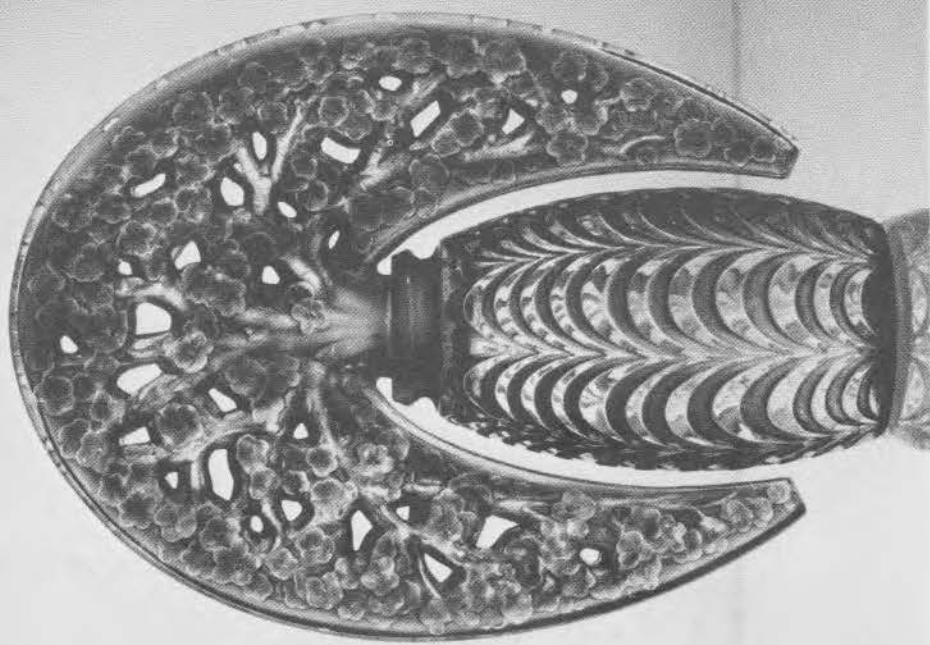
Odaliscas en bronce, cristal y porcelana, revolotean y danzan, con o sin gong, con o sin ondulante velo. Más que las bayaderas de Diágoras, están de moda «las danzas rítmico-expresivas» de Mary Wigman y Rudolf von Labans y las danzas de Isadora Duncan, la cual, tras su muerte en 1927, se convierte en macabro alegoría del siglo agonizante. En el curso de un precipitado viaje a la Costa Azul, uno de los ondeantes lules que solía utilizar en sus actuaciones se enroscó en los rodantes ejes de su cabriolé, estrangulándola.

90 Anónimo (Holanda): escultura (cristal), hacia 1925, de SM Leuw, Amsterdam

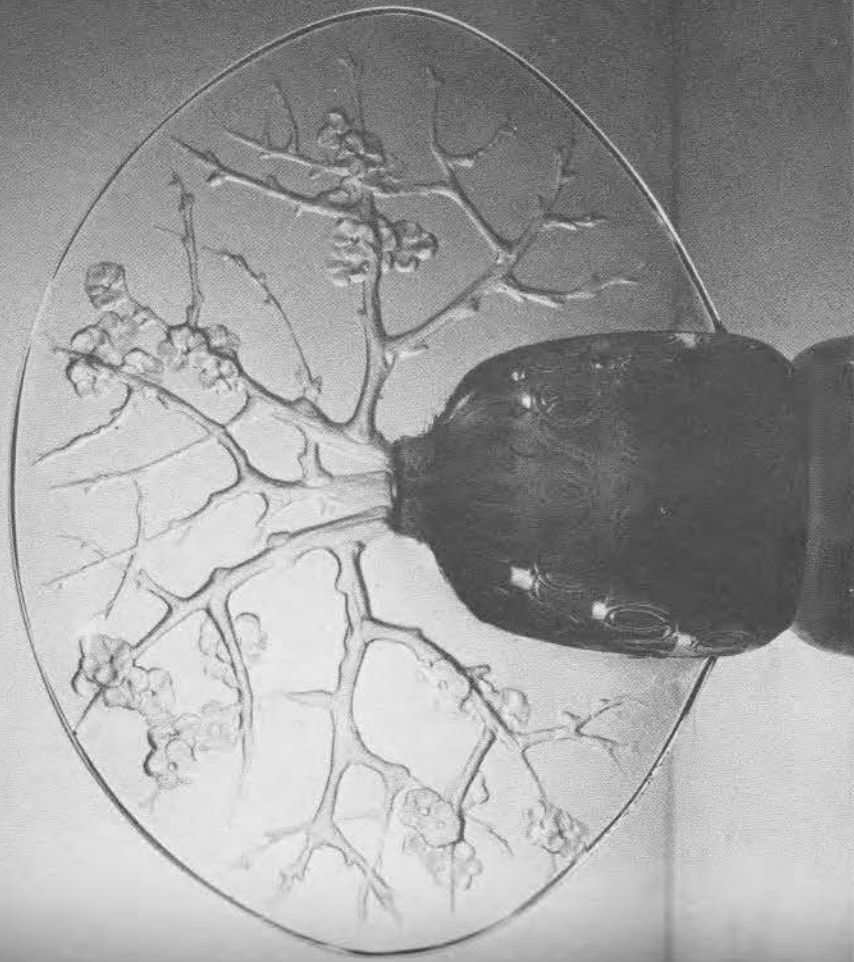
97 René Lalique: jarro (cristal), hacia 1925, Sonnabend Gallery, Nueva York

98 René Lalique: candelabros (cristal), hacia 1925, Sonnabend Gallery, Nueva York





89 René Lalique: frasco (cristal), Sonnabend Gallery, Nueva York

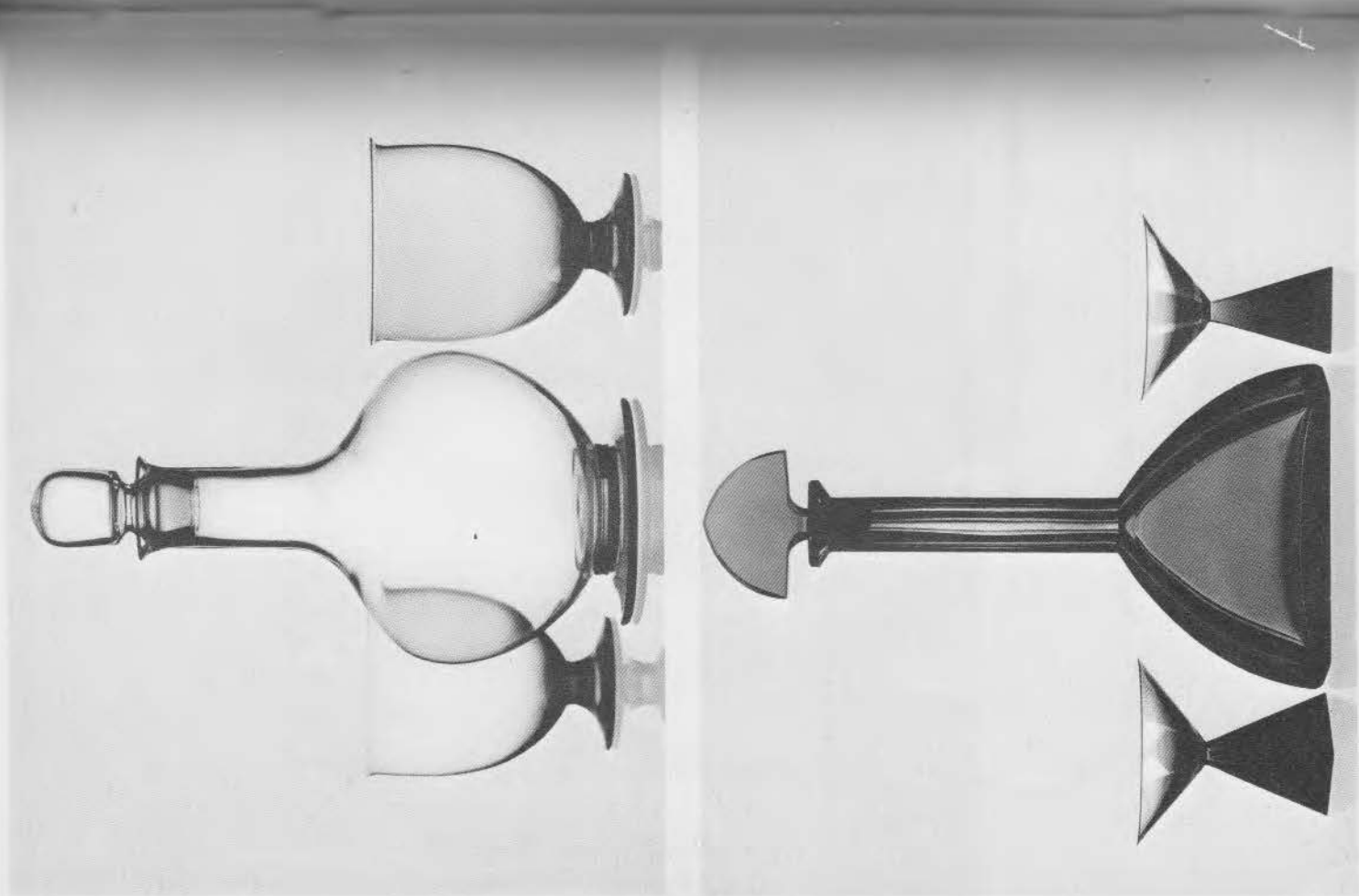
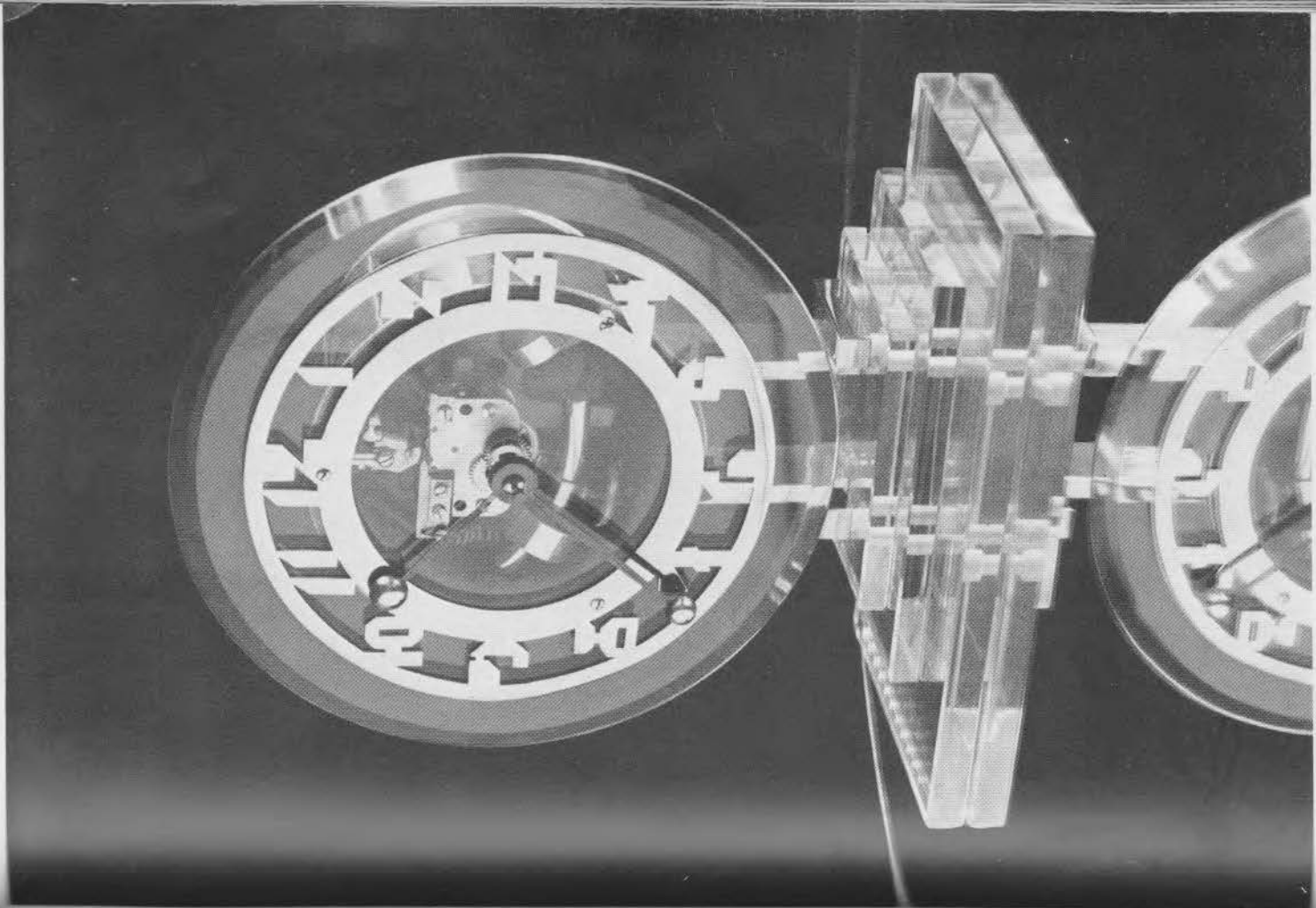


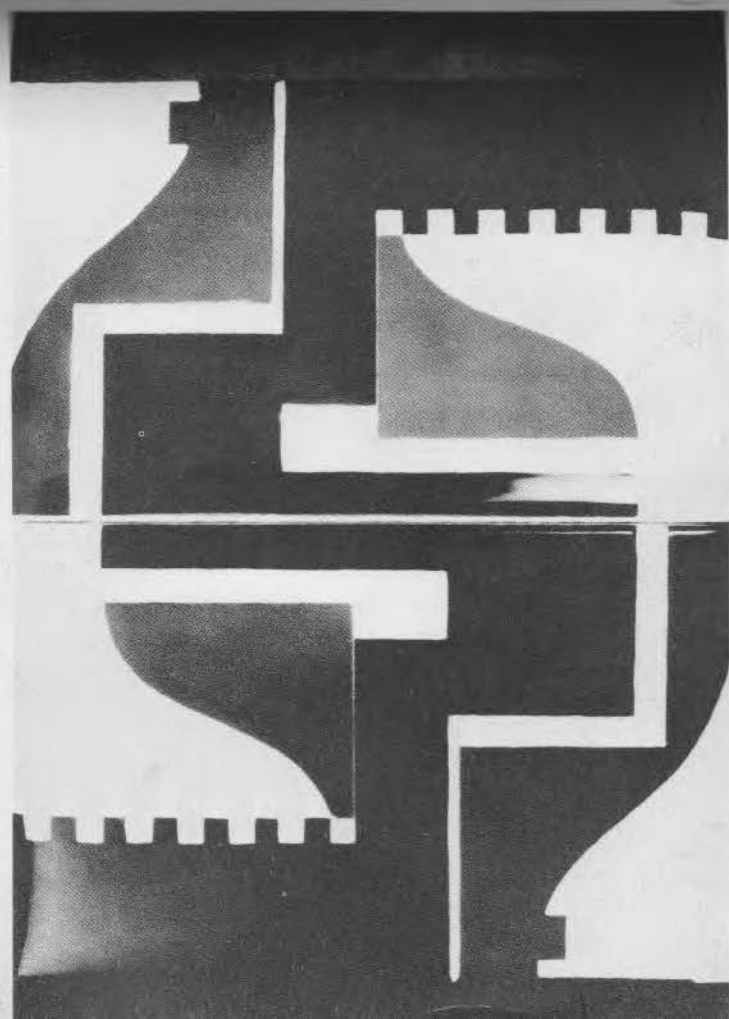
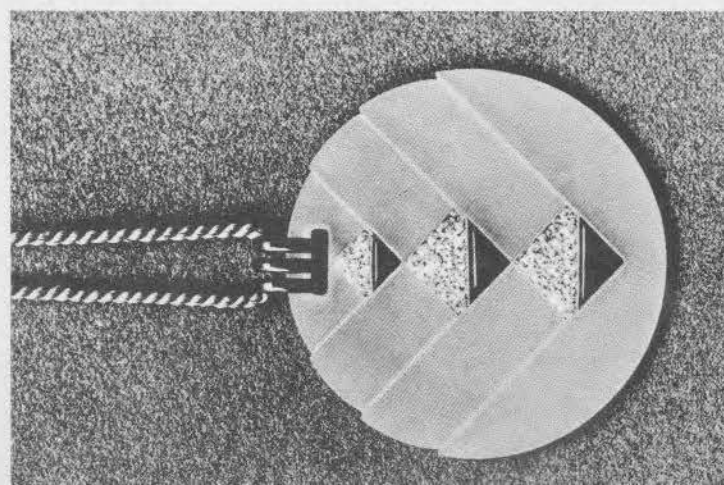
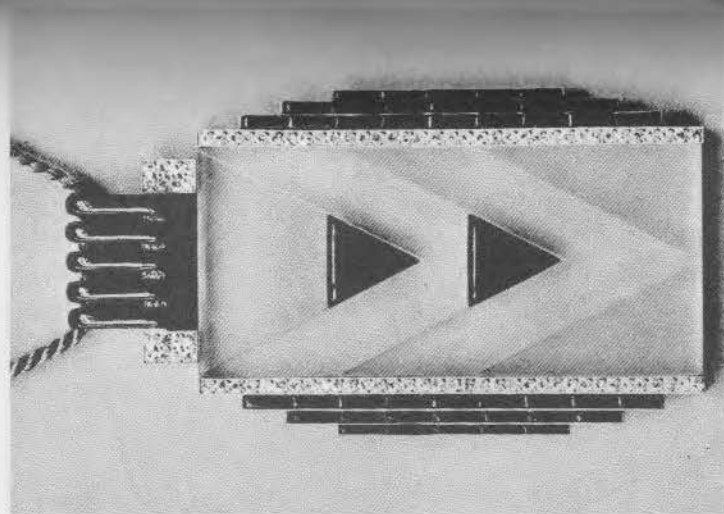
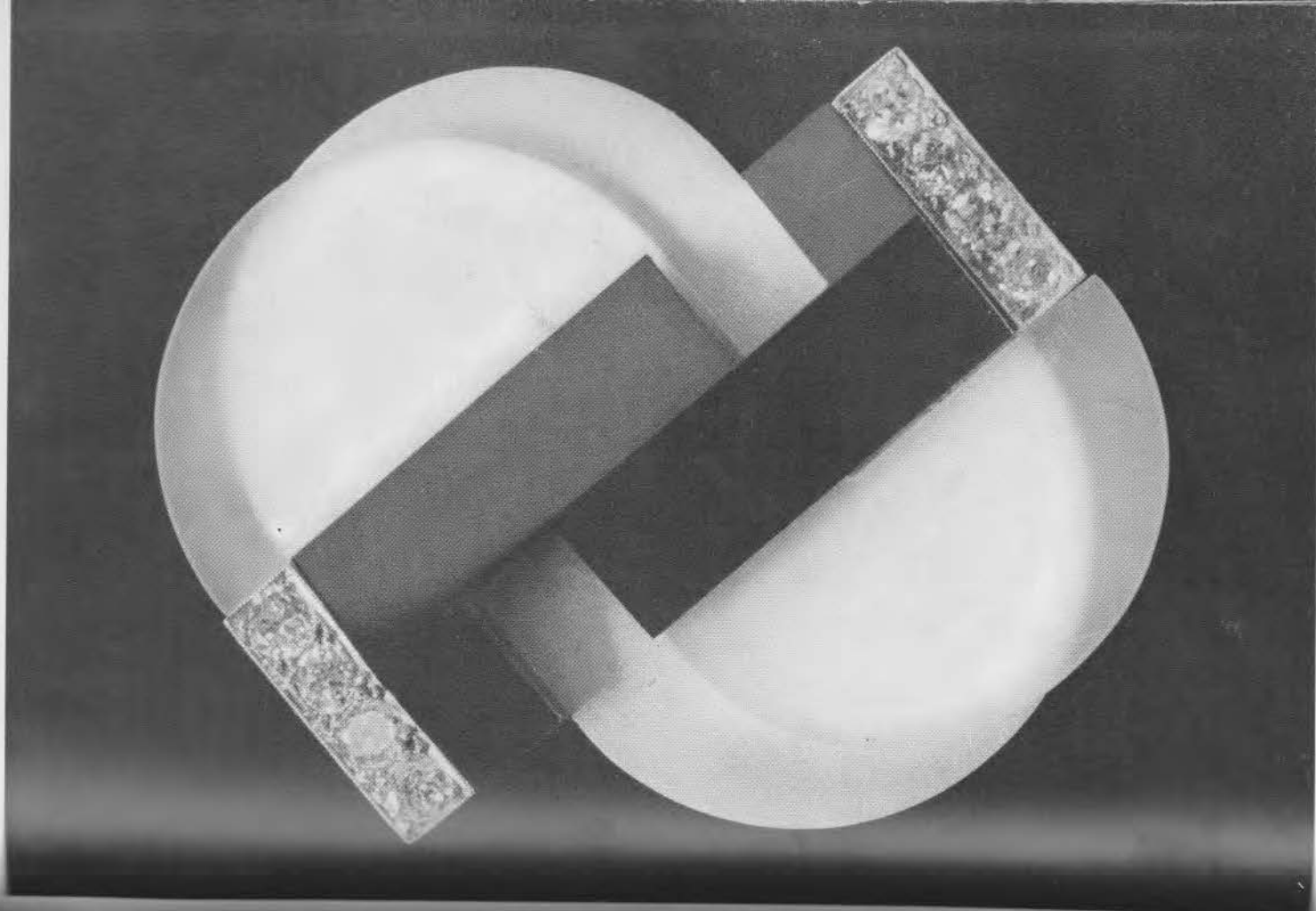
91 René Lalique: frasco (cristal), Sonnabend Gallery, Nueva York

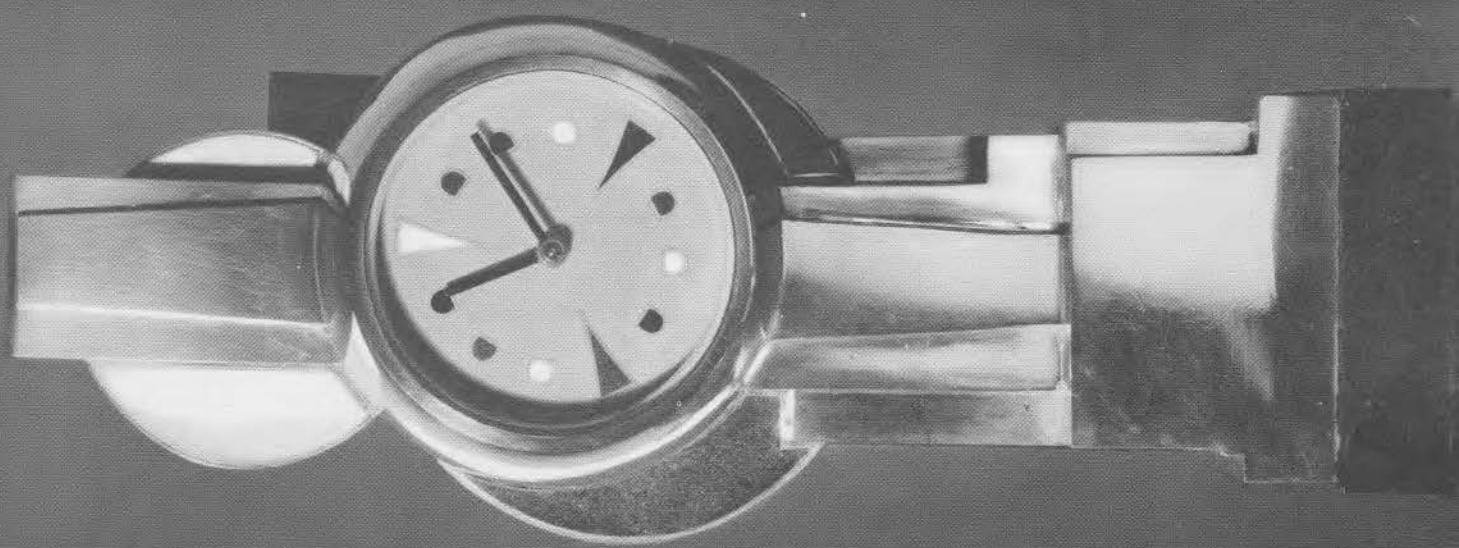
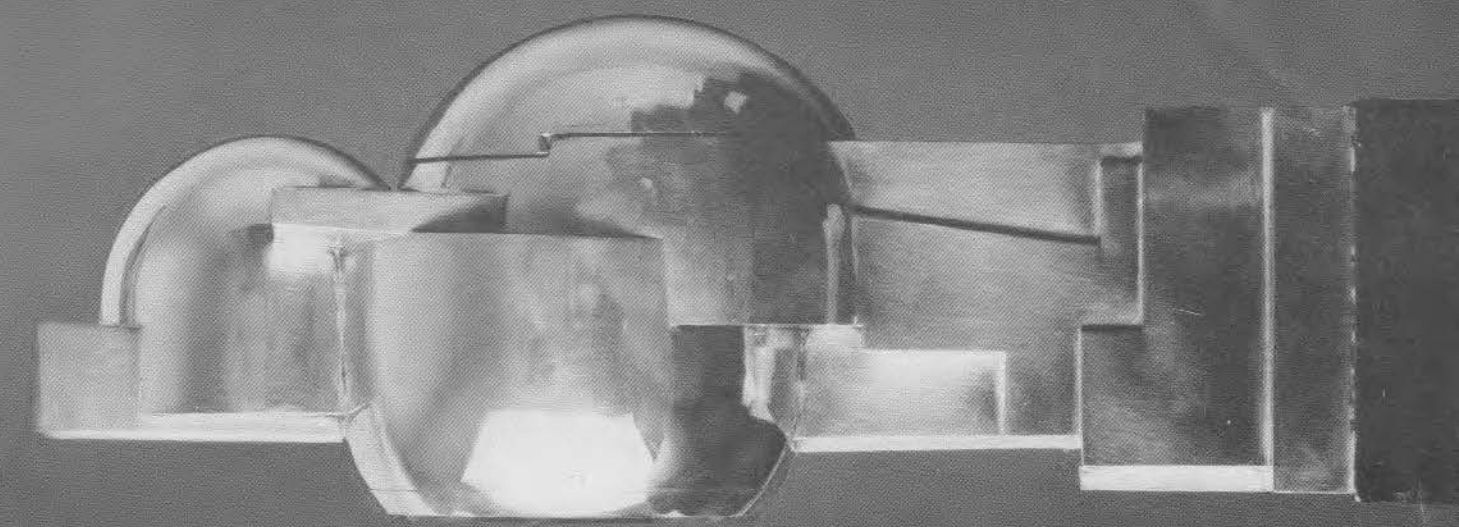
91 H. P. Berlage: servicio de whiskey, hacia 1927, Nationaal Glasmuseum, Leerdam

92 Anónimo (Checoslovaquia): garraffa con vasos, hacia 1930, Nationaal Glasmuseum, Leerdam

93 L. Hatot: reloj de sobremesa (cristal y metal cromado, pines incorporadas), colección particular, Colonia







5. La Nueva Era

«Demasiado es excesivo»
La tentación clásica
«Hélade en Montecarlo»
El triunfo de la voluntad *
Stream-Line Moderne
Mickey Mouse en la «Cápsula del Tiempo»



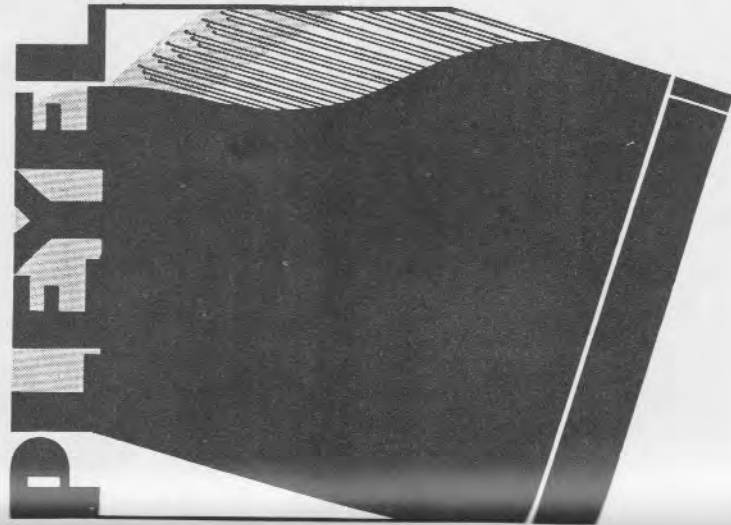
* N. del T.: *El triunfo de la voluntad* es el título de estreno del film de Leni Riefenstahl rodado en 1934, que corresponde a la traducción de su original, *Triumph des Willens*

«No se puede indagar fundadamente en los valores éticos, estéticos o meramente profilácticos propios del siglo XX tras la trivial mascarada de conformismos caducos» (Paul T. Frankl).

¡Desechemos paramentos, estucos y desperfectos!
¡Ahora lisas las fachadas construyamos!
Después incluso las fachadas suprimiremos
y con casas a secas quedaremos.
Son los perifollos, vomitivo,
demasiado es excesivo.

La Union des Artistes Modernes, fundada en 1928 por René Herbst, marca la clausura de la tradición de los arts déco propiamente dicha, del «Style 25» y del «Bon goût français». Una protesta tanto contra la inflación ornamental de la Exposición de 1925 en París como contra la extravagancia anacrónica del «Bon goût» —que hubiera preferido llamar «Haut goût»—, la U.A.M. francesa fue la consecuencia práctica del «Nouveau Esprit» de Le Corbusier y de lo que de «De Stijl», «Bauhaus» y «Deutscher Werkbund» se conocía y era realizable en el país.

La utilización de tubos de acero en carpintería supuso la más revolucionaria y profunda —para la que era artesanía culta— innovación que cupiera imaginar. En poco tiempo quedó relegada al olvido la que había sido antigua tradición: en la «Expo» de 1925 no había sido expuesto ningún mueble metálico, por lo que numerosos diseñadores, que incluso en el «Salon des Artistes Décorateurs» de 1928 sólo habían presentado muebles tradicionales, no quisieron mantenerse por más tiempo a la expectativa. La firma vienesa Thonet, que estaba predestinada por su experiencia centenaria en la fabricación de muebles de madera curvada, producía en serie con el nuevo material los diseños de Le Corbusier, Mies van der Rohe, Marcel Breuer y Mart Stam. «La dignidad y el decoro de los muebles metálicos, la extrema limpieza con que extraen el máximo confort de mínimo peso y volumen, traen consigo el desarrollo de un nuevo estilo basado en la lógica y el sentido común» (Paul T. Frankl).



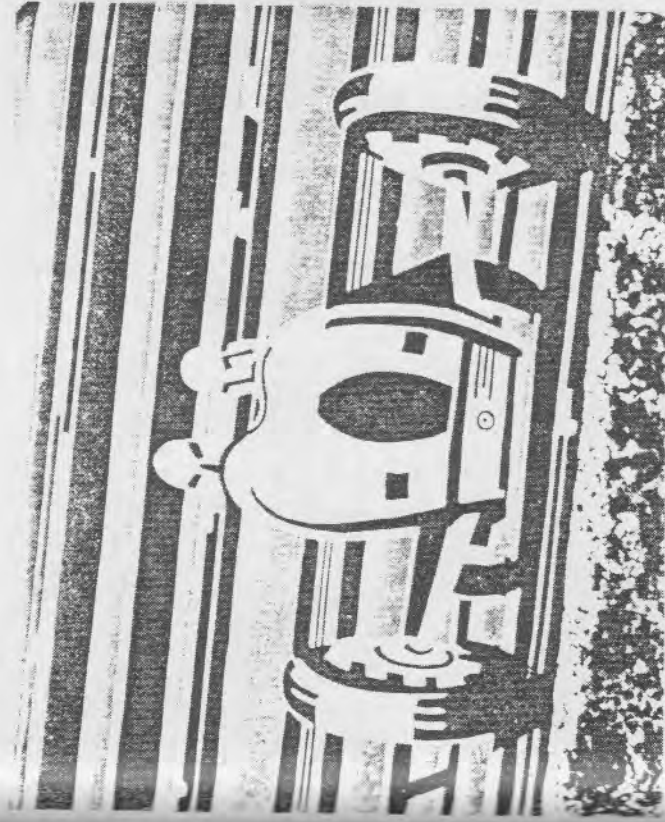
Lógica y sentido común, sobriedad de formas y elegancia de materiales son los atributos de los años treinta. Estos se encuentran ya en la obra maestra de Mies van der Rohe, en el «Pabellón Alemán» de la Exposición Internacional de Barcelona en 1929. Aunque también fue el principal responsable de aquella profunda tendencia de corte clasicista, que nacida de la búsqueda de un equilibrio armónico debía desembocar, transcurrido el siglo en la violencia organizada y el historicismo estilizado que caracterizaría la manera de hacer fascista.



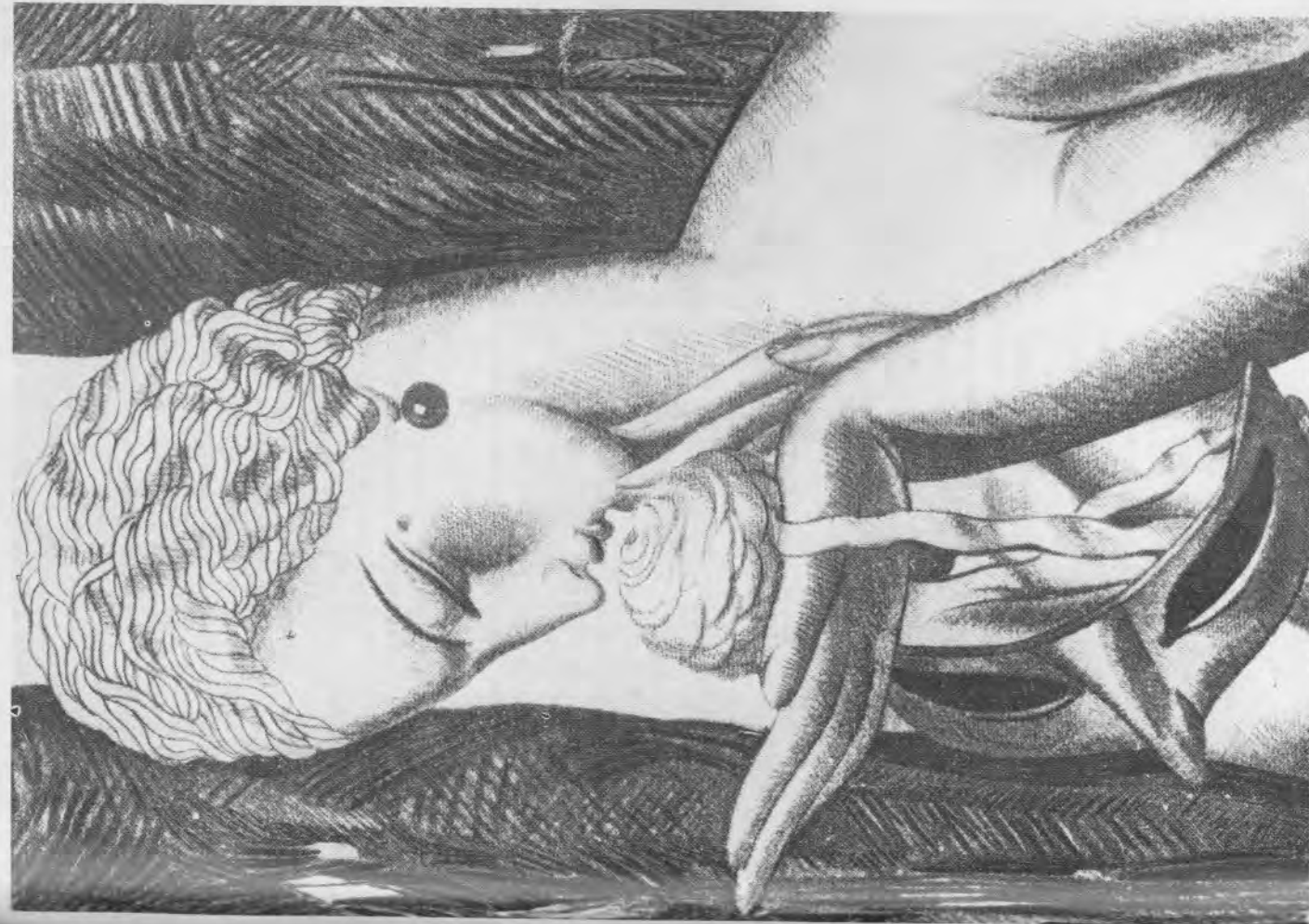
«La preferencia de aquellos años por una precisión irrespirable y sofocante, la frialdad y discreción del colorido, la contundencia de los reflejos metálicos y la sobria elegancia de contornos» (Klaus Jürgens Sembach), resurgió con la misma intensidad a principios de siglo. Estas propiedades evidenciaban una vocación «pública» en cuanto no eran confinables en los privados y amurallados *boudoirs* de los años veinte, que surgieron en su día como bastidores, adoptando el aspecto de escenarios unipersonales.

Desde que la descubrieran los futuristas, la aceleración mecánica había alcanzado un punto tal que fatalmente había de dar lugar a nuevas representaciones estéticas. Esta tromba dio lugar a la «línea aerodinámica» —y con ella a un estilo que satisfacía por fin las necesidades del diseñador norteamericano— que si de un lado reúne los requisitos exigidos para el progreso de la arquitectura vertical, significa por otro la liberación frente al dictado europeo y su

«Style Moderne». «El Chrysler Building de Nueva York, realizado en 1930 según proyecto de William von Allen, es una muestra impresionante de la transición de la primera fase del «Art Déco» —conocida bajo el jazzístico nombre de «Zig-zag Moderne»— a la segunda, llamada «Stream-Line Moderne». La última y más desenvuelta manifestación del «Art Déco-Aerodinámico» nos la da el cine de los años treinta. Si el teatro de los años veinte se había caracterizado por la tramoya arabeo-egipcia, ahora predominaban los motivos decorativos de la máquina y la velocidad» (Herbert Sherer).



Esta tendencia desbordó las fronteras de la industria cinematográfica. La línea aerodinámica vino a ser en rasgos generales el sinónimo norteamericano de progreso. Incluso objetos tan poco indicados como radios, planchas y cajas registradoras, acabaron por cobrar tal aspecto como si de salir de estampida en cualquier momento se tratara.



Por supuesto, de este lado del Atlántico también imperaba la técnica. Ya en 1927 Ilya Ehrenburg caricaturizaba en el *Frankfurter Zeitung*: «En casa del arquitecto Gropius todo funciona a base de interruptores y palancas. El agua circula por tubos como si fuera correo neumático. Los platos pasan sin mediación de la cocina al comedor. Todo es transportado automáticamente hasta la misma boca del cubo de basura que, a su vez, automáticamente se abre. Todo ello infunde respeto y hasta un cierto miedo. Se diría que las máquinas se adelantan a nuestros deseos».

A principios de los años treinta, el incremento a ojos vista de la afinidad con los ideales clásicos está en relación directa, y en flagrante contradicción a un mismo tiempo, con la sofisticada técnica de los países industrializados. Esta afinidad tal vez sea reflejo de las reacciones de orden político, económico y por supuesto cultural que la primera guerra mundial deja tras de sí y de cuya aspiración de eficacia son clara muestra los esquemas mentales. «Tal vez pudiera afirmarse retrospectivamente que la decisiva bifurcación histórica se produce, en el siglo XX, a principios de los años treinta. Antes de que las diversas tendencias y perspectivas políticas, sociales y estéticas —en irreflexa yuxtaposición y reciproca contradicción— fueran comprendidas y surtieran efecto, se separaron los extremos en dos frentes contrapuestos» (Helmut Heisenbüttel).

Acaso se escondía, tras la elegante lozanía de un mundo recién estrenado, un temor instintivo por una hermélica y tecnificada perfección. Ciertamente que abundan los ejemplos de empréstitos tomados de ideales arcaicos, por presentar aparentes concomitancias, mas se dio la circunstancia de que, en aquella ocasión, la cultura de que se tomaba el empréstito se había desarrollado absolutamente de espaldas a la técnica.

La Helioterapia, libro del médico Rollier que ya en los años veinte tenía balneario abierto en los Alpes, es ahora un gran éxito. La Côte d'Azur presenta, incluso en verano, múltiples atractivos. «Montecarlo se transforma en Héliade, Héliade es Montecarlo; entre los pedestales, desde los cuales las divinidades griegas desnudas y silenciosas contemplan la ciudad entre caballos jadeantes y héroes atléticos,

tomaban el Sol damas y caballeros de París, Londres, Nueva York o Biarritz» (H. K. Frenzel).

Es sorprendente como incluso la cámara fotográfica, a pesar de su supuesta imparcialidad, refleja de súbito un mundo más luminoso, más limpio; la imagen presenta una mayor nitidez. Como afirma un libro acerca del fotógrafo de modas Hoenyng-Huené, colaborador de la revista *Vogue*: «Idénticas a cosas arcaicas, pero con el aspecto elegante y actual de quien acaba de verse arrebatado de entre las manos un palo de golf, estas mujeres nos contemplan desde las fotografías de Hoenyng-Huené emergiendo milagrosamente luminosas de entre la trama de luz y sombra, gracias al insólito funcionamiento de un artillero mecánico, cuyos efectos reproducen con fidelidad su imagen» (1932).

La exaltación arcaizante no es un monopolio alemán, ni tan siquiera un fenómeno reservado a Europa, como se deja entrever en lo que Paul T. Frankl, diseñador de nacionalidad norteamericana y por más señas de tendencia tecnocrática, escribe en su libro *Form and Re-Form*: «Se ha dado en llamar al modernismo estilo de la razón. Su llamamiento lo es a la inteligencia. El énfasis que pone en la simplicidad de contornos, el retorno a axiomas matemáticos y a formas más elementales, pertenecen más al horizonte de belleza clásica que al de la romántica... El nuevo clasicismo expresa a través del contorno toda su fuerza creadora y su caudal de conocimientos. Las formas modernas son formas elementales: el cuadrado, el círculo, la línea horizontal construida hábil y dinámicamente, son un retorno al ideal helénico».

Ciné Monde, la revista cinéfila, equipara en 1935 una belleza de Hollywood a las esculturas marmóreas de Praxiteles: «Expresiva, armónica, esplendorosa». Los ideales de la antigüedad clásica auspician asimismo el film de Leni Riefenstahl sobre la Olimpiada berlinese de 1936,* donde gracias a un virtuoso dominio de las técnicas cinematográficas no sólo quedan reflejadas la transferencia formal y la dramatización óptica

* N. del T.: *Fest der Völker — Fest der Schönheit*, título original estrenado en 1938 con el de *Olimpiada*

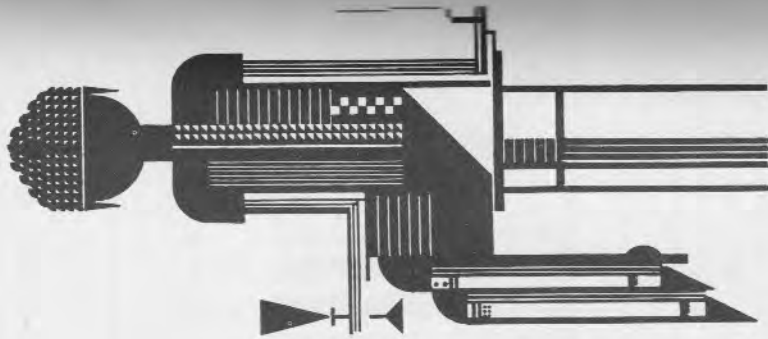
del tema de la competición atlética, sino también la concepción totalitaria del universo del Nacional-Socialismo en su apogeo. El horizonte estético del «movimiento nazi», en el que por cierto tiempo incluso artistas progresistas vieron la posibilidad del desarrollo de un estilo de vastas proporciones, no consigue en definitiva rebasar los estrechos límites a los que los conocimientos y experiencias académicas de su líder Adolf Hitler le condenan. En la Alemania unificada —al igual que en otros estados totalitarios—, la «tentación plástica» es esgrimida como instrumento de represión. La aspiración a una armonía clásica deja paso a un convulso-mayestático estilo autócrata, que intenta textualmente sepultar sus desaciertos bajo moles rupestres. Las reseñas acerca de la Feria Internacional de 1937, apenas hacen referencia a los



pabellones soviético, italiano y alemán. El «Palais du Troisième Reich» presenta una imagen fastuosa de la prosperidad alemana, «sobre todo de la metódica disciplina que transluce todas sus manifestaciones —características de la raza— y que jalona las etapas del desarrollo alemán y del régimen: ciudades, puertos, carreteras y autopistas, buques y vías férreas, líneas aéreas y turismo», escribía *L'Illustration* el 29 de mayo de 1937.

El fascismo ejerce su estética en todas las facetas de su existencia, abarcando desde el que es el emblema del partido, pasando por la escenografía de masas, hasta llegar a la alienación racial. No sólo el contenido ideológico, sino también la forma de su intervención, el lenguaje visual y el tratamiento

de la información... «La configuración global viene determinada por la irrepetible novedad de su contenido, inspirada en las formas adoptadas a partir de las primeras manifestaciones públicas del partido: estandartes, mástiles, tribunas, antorchas, luz de reflectores» (Rudolf Wolters).



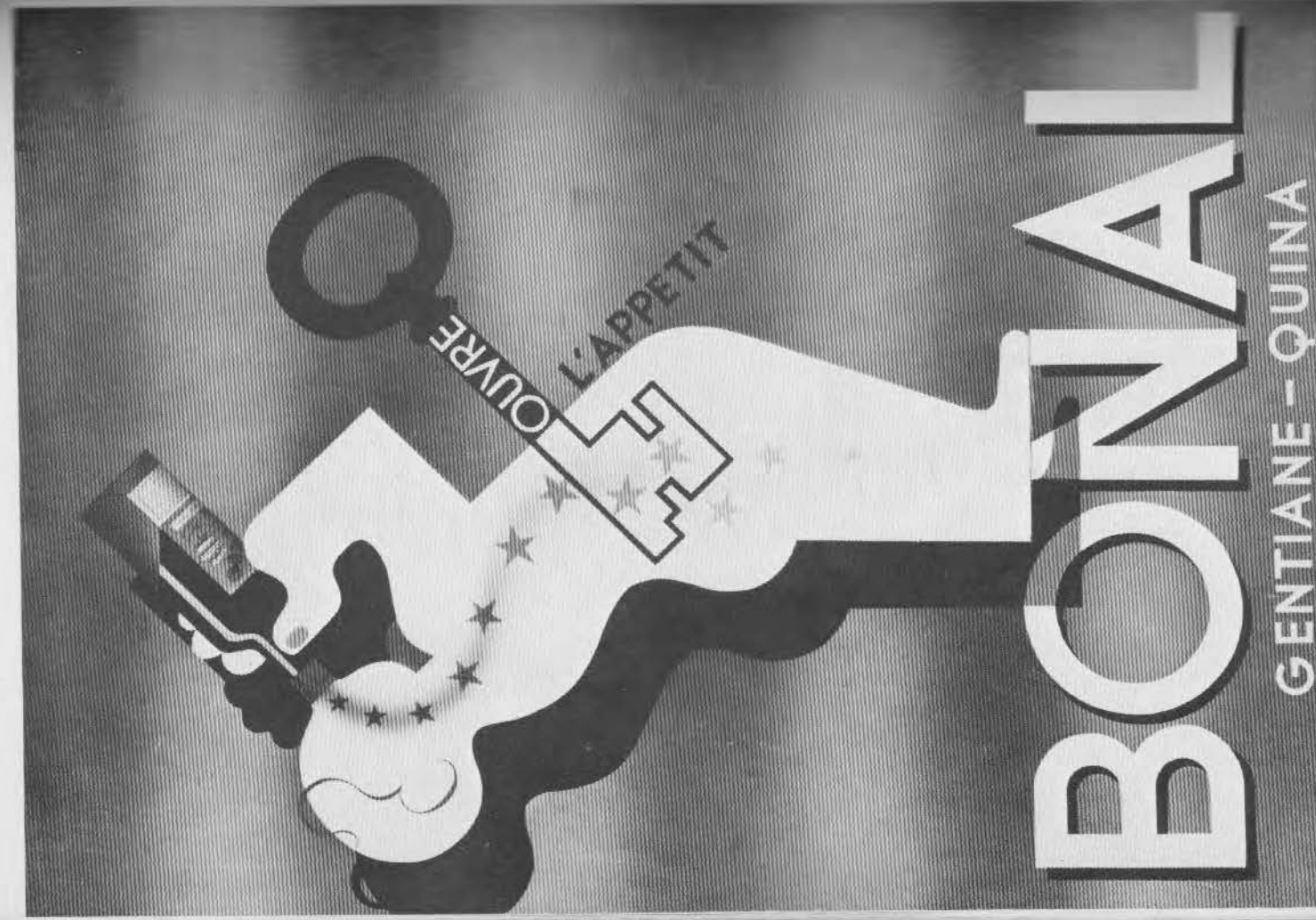
Cuán alejadas se encuentran de estas inquietantes utopías las aspiraciones para el futuro de USA a finales de los años treinta, lo evidencia una vez más con rotunda claridad, en las inmediaciones de la segunda guerra mundial, la feria internacional por antonomasia, la New York World's Fair de 1939. Su lema: «El Mundo de Mañana». Su objeto: «Conseguir

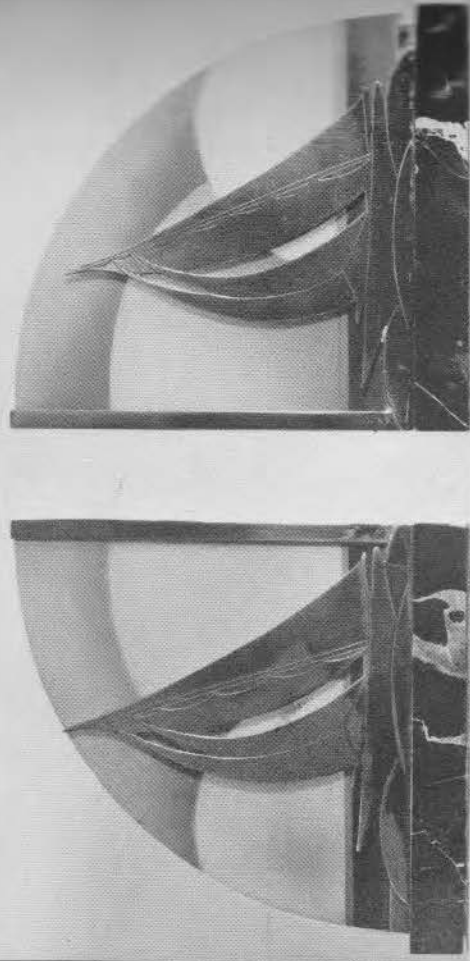
la democracia y las maravillas técnicas por ella logradas. Maravillas entre las que se incluyen lujos como la televisión, las medias de nylon y un robot de nombre *Electro*, que es capaz de hablar y fumar un cigarro» (TIME/LIFE). Si bien la muestra más excitante y maravillosa es el stand de la General Motors, que ofrece una visión panorámica «con marchamo científico» del futuro, es decir: de lo que será USA en el todavía lejano 1960. La gente queda literalmente estupefacta cuando se ve transportada suavemente durante quince minutos, en una butaca con megáfonos incorporados, por encima de una gigantesca reproducción a escala de todo el territorio norteamericano. Incluso *Life Magazine* da muestras de entusiasmo: «El aire líquido constituirá en 1960 una poderosa fuente de energía. El átomo será manipulable, la energía se transmitirá a través de ondas hertzianas, guiadas por reflectores de oro... La curación del cáncer y de la parálisis infantil habrá prolongado la vida humana, mientras la mujer, a sus setenta y cinco años, seguirá haciendo gala de una piel impecable... Los edificios serán elegantes, claros y livianos al transporte... Desde los microscopios electrónicos podrá ser visto prácticamente todo...»

Y como broche de oro, y testimonio del talento de la época —pero también extraña premonición del infierno que se avecina—, una comisión entierra solemnemente ante las cámaras de noticiarios de todo el mundo la «Cápsula del Tiempo»: estuche redondo de material incorruptible, introducido en lo más profundo de la tierra y destinado a ser abierto de nuevo al cabo de cinco mil años; es decir en 6939. Dicha cápsula contiene lo que los contemporáneos, tras una vertiginosa pero desgraciada paz entre dos guerras, consideran lo más significativo de su época: un abrelatas, el alfabeto, la cinta métrica, acero inoxidable, *comic strips*, un lector de microfilms, una taza de plástico de Mickey Mouse, interruptores eléctricos, fotografías de cintas transportadoras, filmaciones del bombardeo de Canton, un desfile de modas en Miami Beach, diccionarios técnicos y la novela de Margaret Mitchell, *Lo que el viento se llevó*.

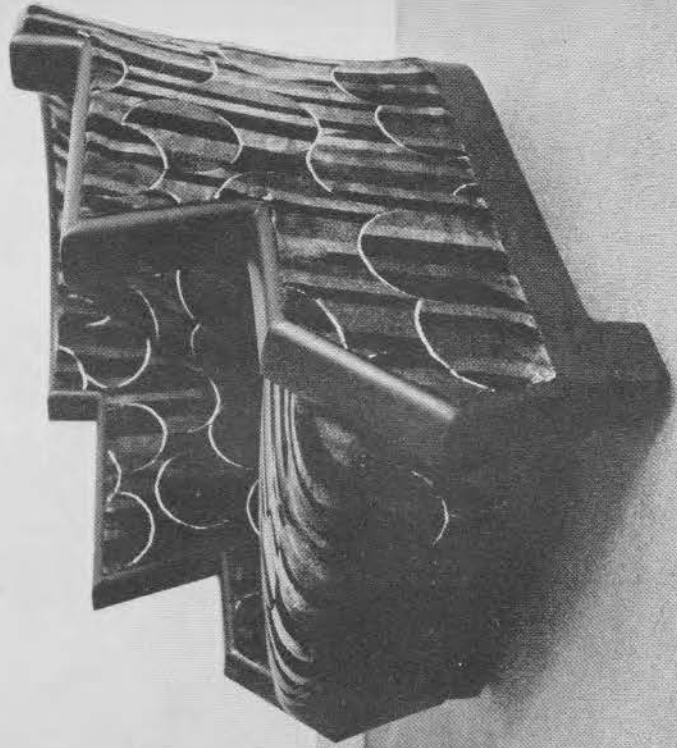
149 Grafistas Asociados: anuncio de revista, 1932

150 Anónimo (Bélgica): anuncio de revista, 1932





151 Anónimo (Francia): soportes para libros, Sonnabend Gallery, Nueva York

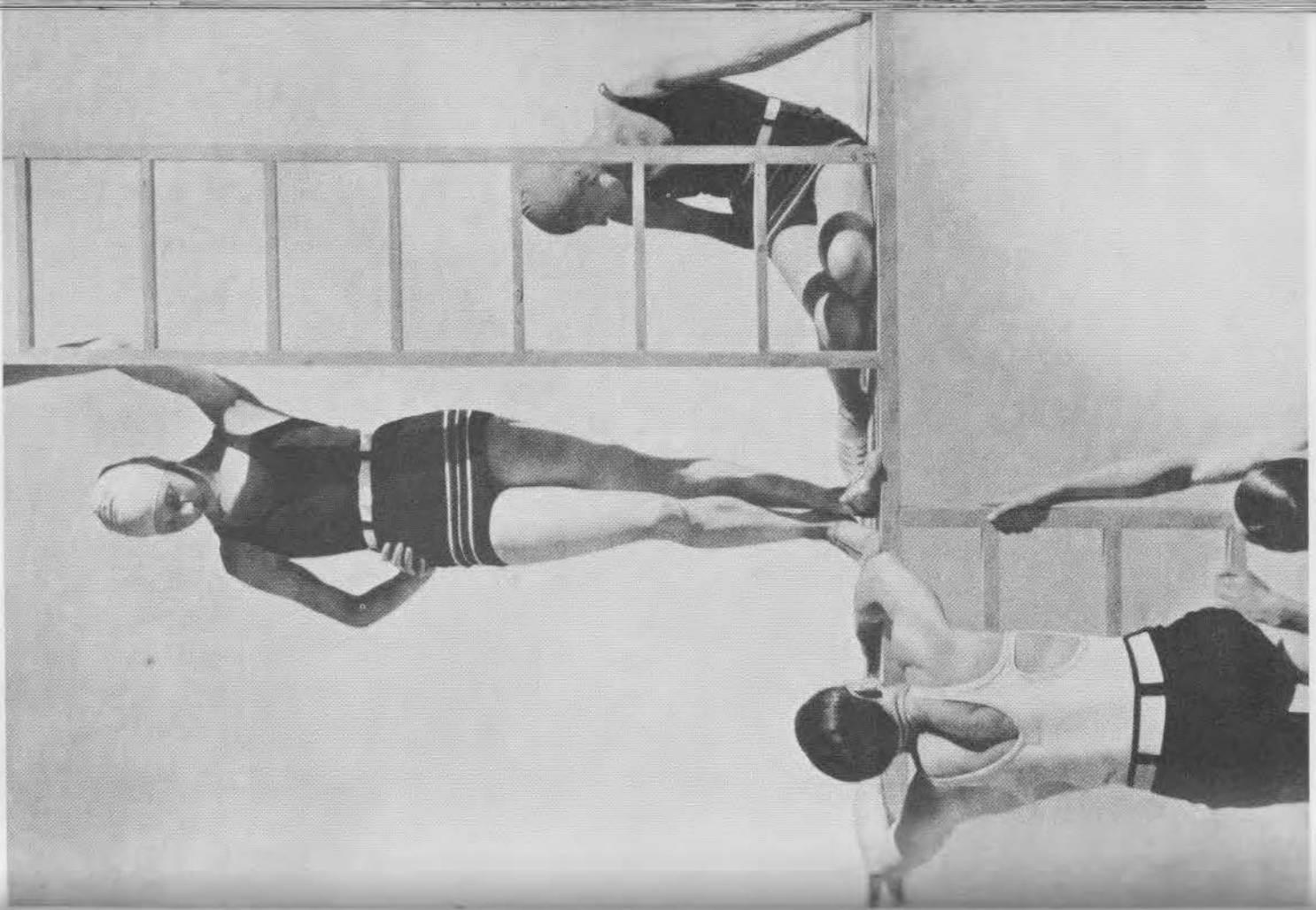


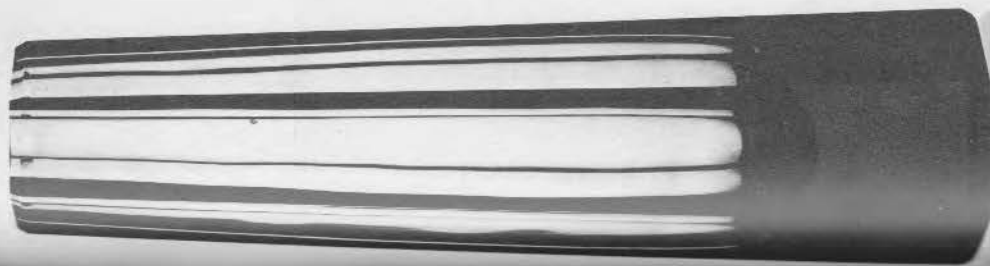
152 Anónimo (Bélgica): sillón, hacia 1925, Yves de Smet, Gent

153 Anónimo (Alemania): cartel, 1939, colección particular, Colonia



RADIO





117 Frank Lloyd Wright: jarro, 1925, Nationaal Glasmuseum, Amsterdam

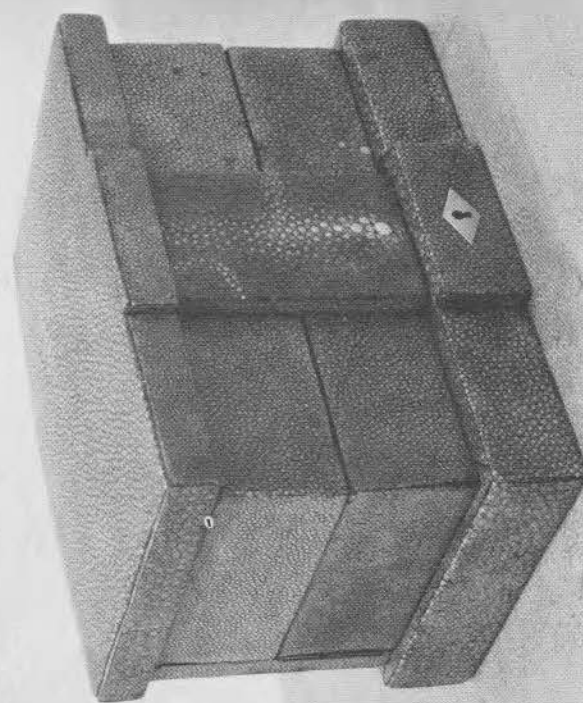
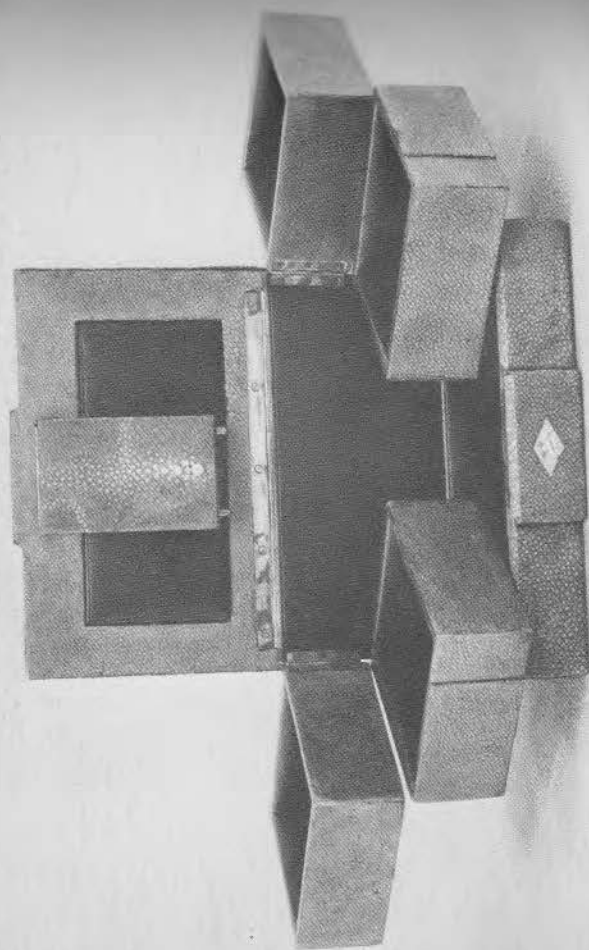
114 George Hoyningen-Huén: «Camaradas», en *Fotografías maestras*, de Hoyningen-Huén, Berlín, 1932

115 George Hoyningen-Huén: «En el trampolín», en *Fotografías maestras*, de Hoyningen-Huén, Berlín, 1932

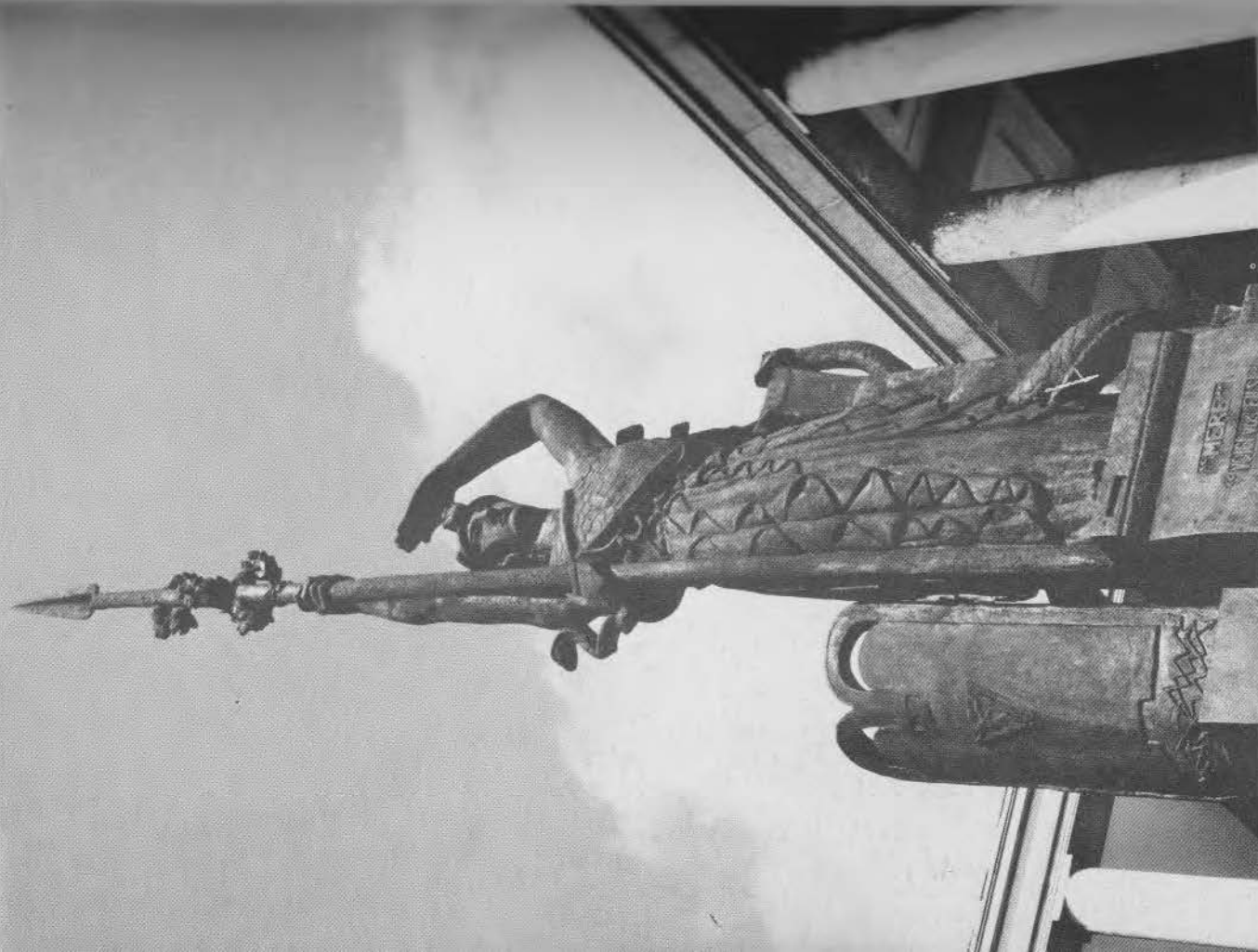
116 Edward Steichen: El escritor Noel Coward, 1932



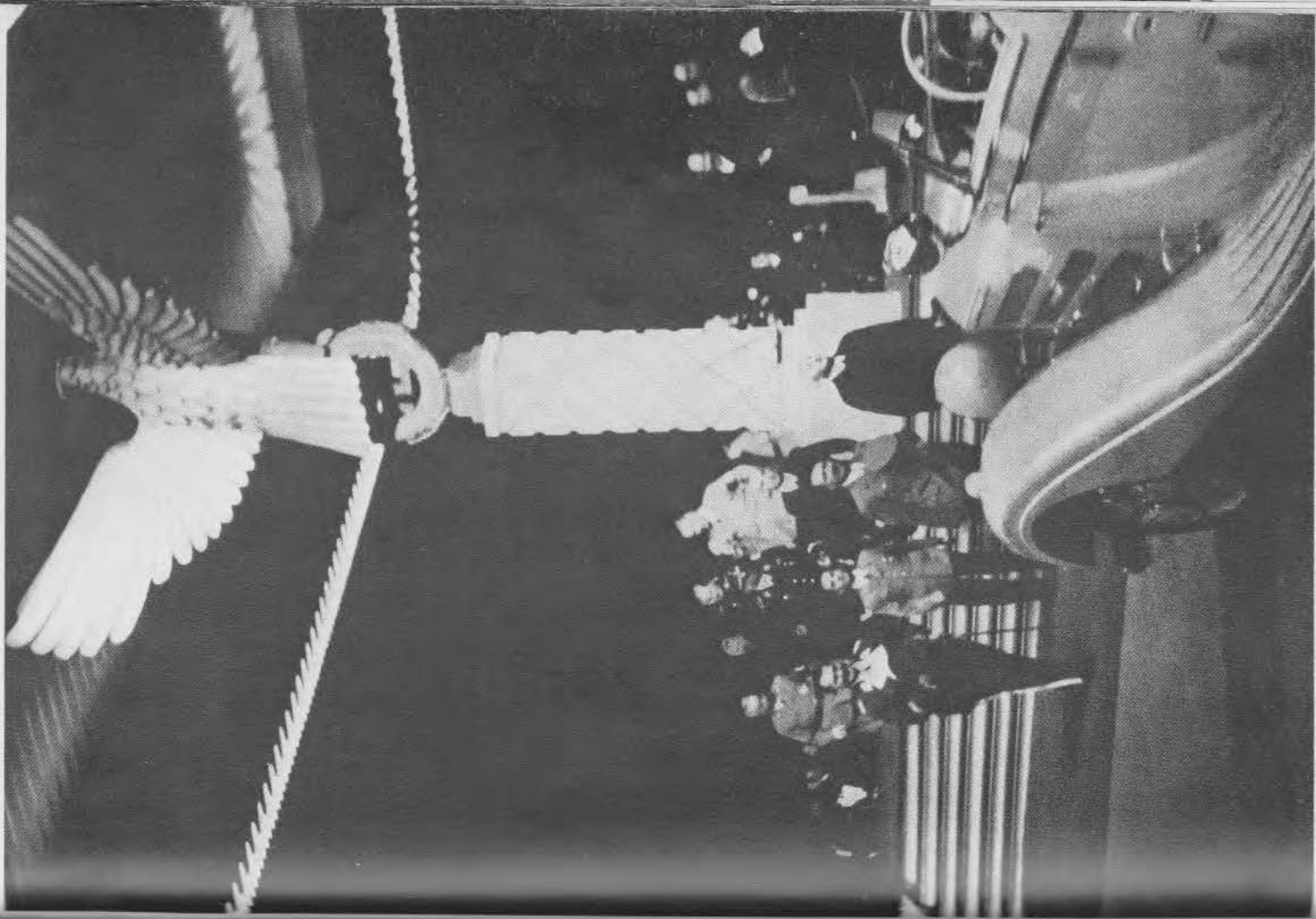
160 La actriz Marlene Dietrich en Hollywood, hacia 1930



158/159 Anónimo (Francia): joyero (piel de raya), 1920s/1930s
Sonnabend Gallery, Nueva York, abierto y cerrado



175 Émile-Antoine Bourdelle: *La France*, hacia 1930



176 Acto de inauguración oficial del Nacional-Socialismo en Alegria y Trabajo, 1938



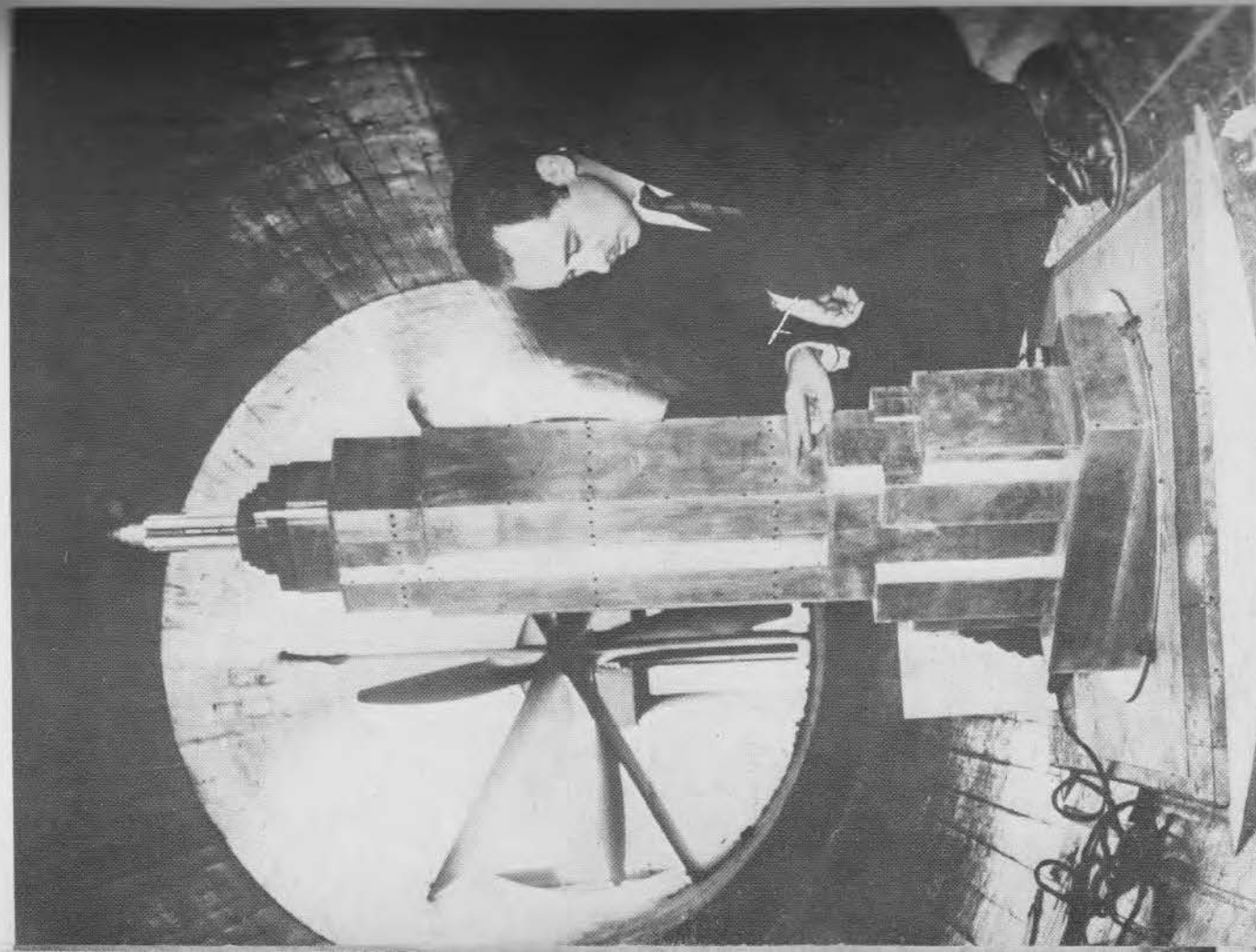
177 Anónimo (Estados Unidos): relieve, hacia 1930, parte del Rockefeller Center, Nueva York

COMPLÉTANT LES GRANDES LIGNES
MARITIMES, AÉRIENNES, FERROVIAIRES
PANHARD DESSERT LE RÉSEAU ROUTIER

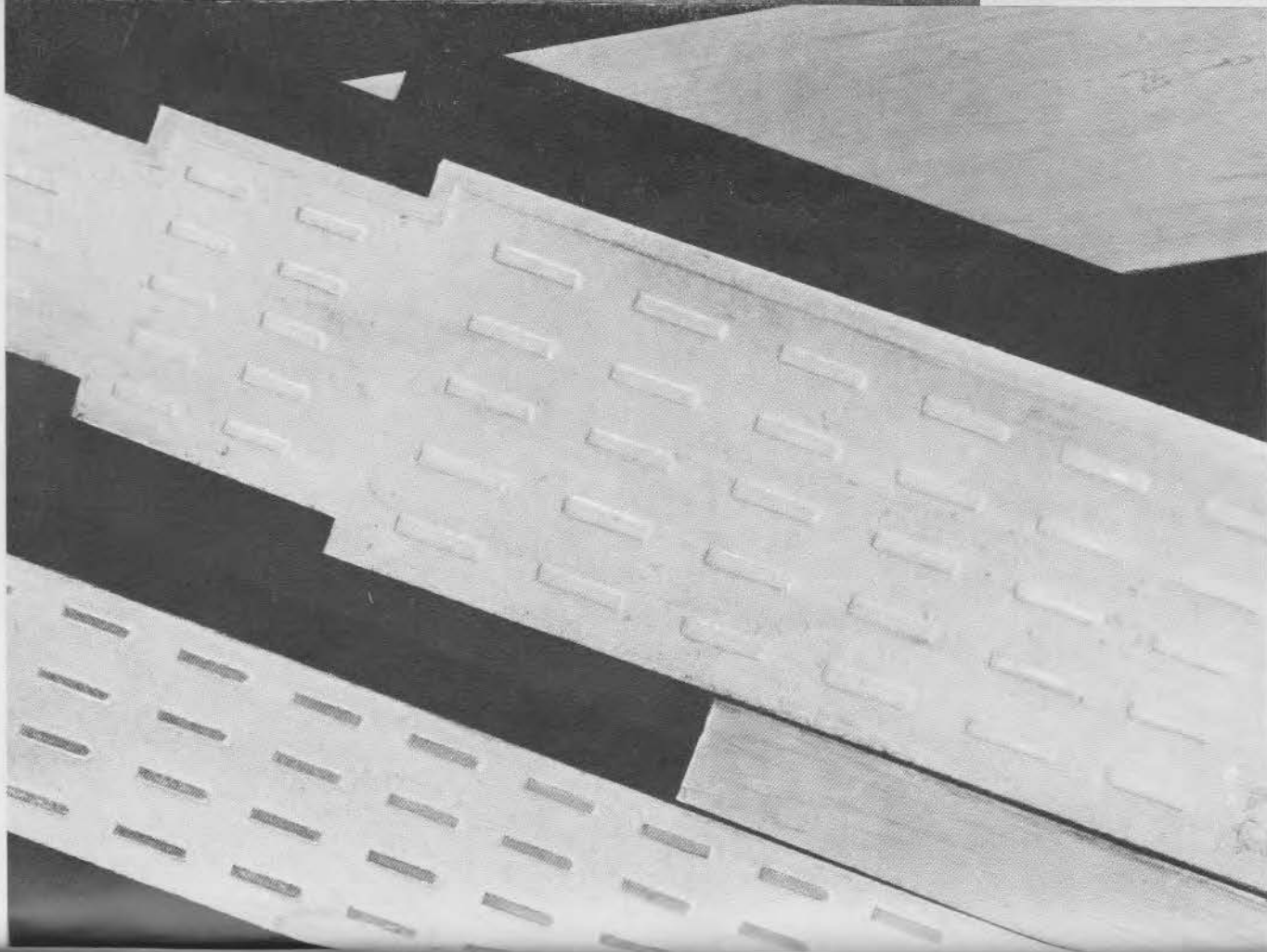
24, CHAMPS-ÉLYSÉES
19, AV. DIVRY - PARIS

PANHARD

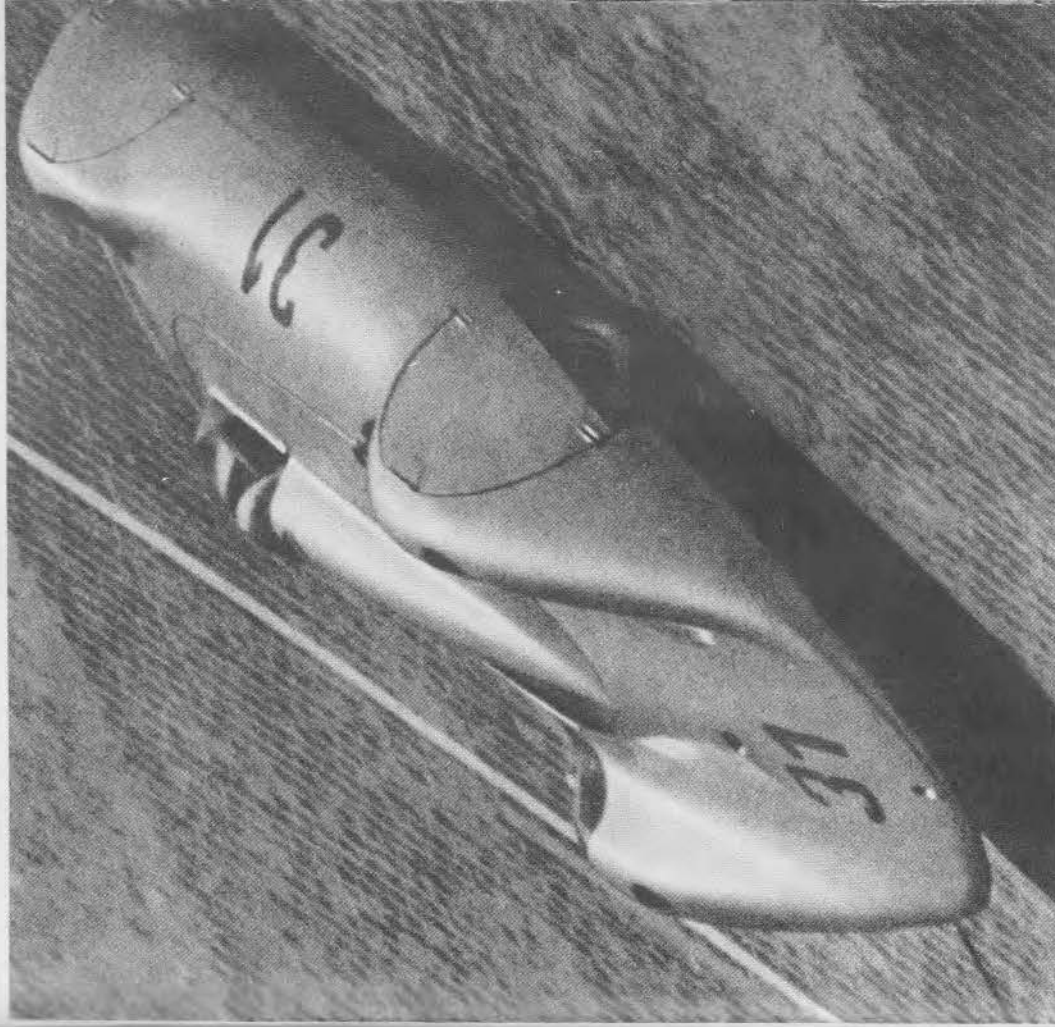
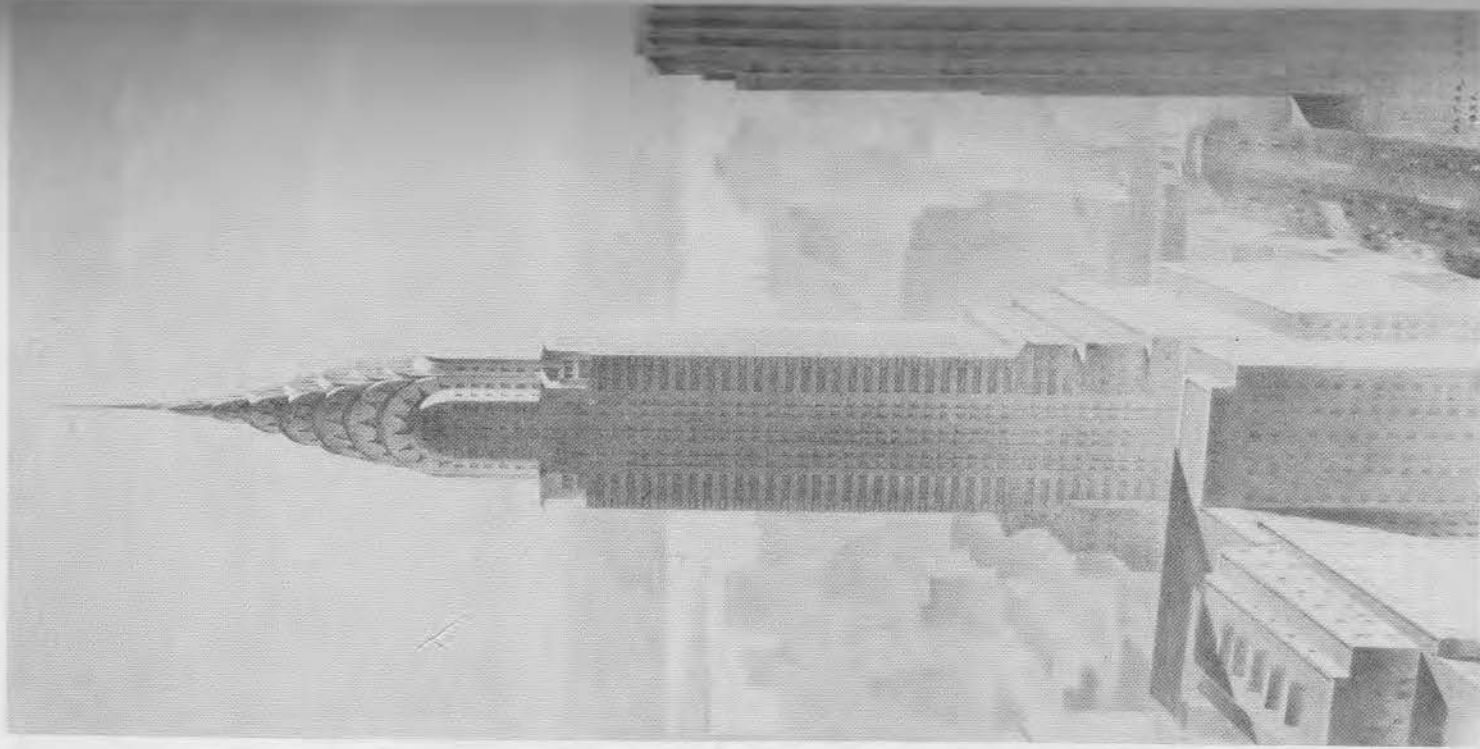
178 A. Know: anuncio de revista, 1932



179 Maqueta del «Empire State Building» en el interior de un conducto de ventilación, hacia 1930



180 Louis-Lazare Creuzevaut: portada del libro *Escenas de la vida futura*, de Georges Duhamel, Galerie Félix Marilhac, París



185 Max Ehrlert: Bernd Rosemeyer con un «Porsche» de carreras en una curva peraltada, en *La Fotografía alemana*, 1938

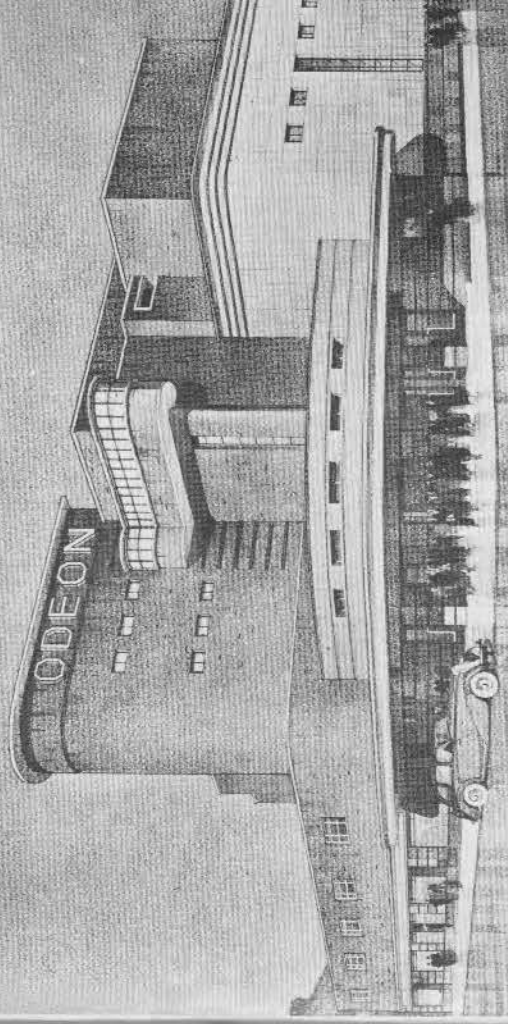
181 W. K. Oltar-Jewsky: «Pináculo hendiendo las nubes», en *Contemporary Babylon*, Nueva York, 1933

182 Tamara de Lempicka: *Retrato de Mrs. Allan Bott*, 1930, Galerie du Luxembourg, París

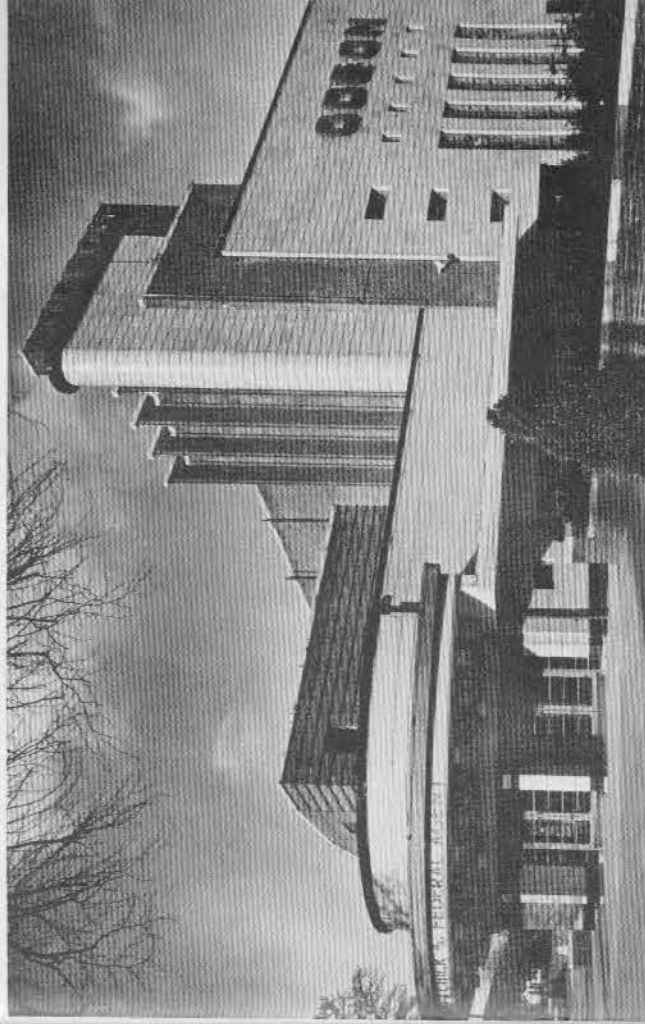
183 Anónimo (para Ronson, Estados Unidos): encendedor y tabaquera de sobremesa, colección particular, Colonia

184 Jean Dunand: sillón (respaldo graduable), hacia 1930, Galerie Félix Marilhac, París

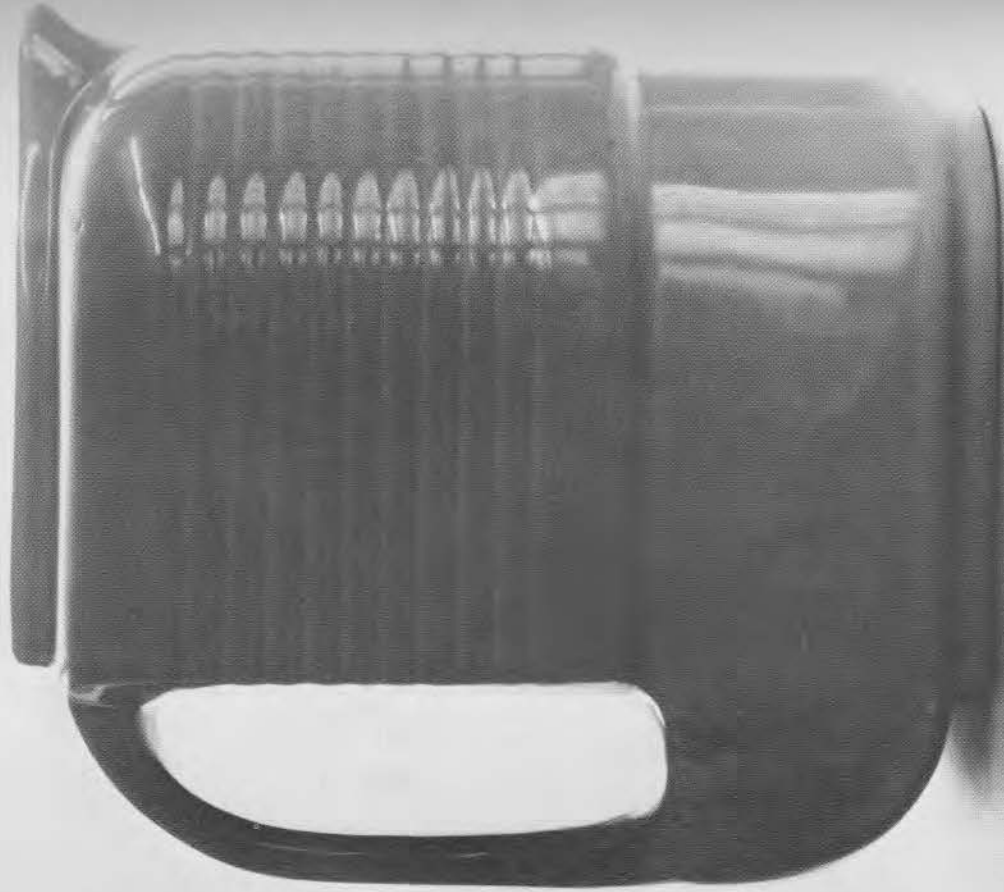
ODEON THEATRE MORECAMBE.



187 Harry Weedon (Arquitecto): Odeon Theatre, Morecambe, 1937



188 Harry Weedon (Arquitecto): cinematógrafo, Colwyn Bay, 1936



186 The Ball China Co. (para Westinghouse): jarra (continúa)
colección particular, Colonia

6. Conclusión

Art Déco Revival
Who Is Who
Repertorio biográfico
Bibliografía
Fuentes informativas



LES ANNÉES 25

El 3 de marzo de 1966, el Musée des Arts Décoratifs abrió en París la exposición «Les Années 25», subtítulo: «Art Déco / Bauhaus / De Stijl / Esprit Nouveau». Los arts déco son redescubiertos en la misma ciudad donde vivieron, cuarenta años antes, su apogeo.

A partir de 1968 salieron los primeros libros. Primero fue publicado el paperbak *Art Déco*, de Bevis Hillier. El mismo año las Éditions Anthony Krafft de Lausanne publicaba el libro de Giulia Veronesi, *Styl 25, Triomphe et Chute des «Arts Déco»*. A partir de entonces el mercado de libros ve aparecer con regularidad análogos títulos, y con «The Jazz Age» se inicia también en Brighton la serie de exposiciones «Art Déco», que se desparrramaron desde Minneapolis hasta Munich. Películas como *Borsalino* (Borsalino, 1970) y *Borsalino y Cia* (Borsalino and Co, 1974), ambas del francés Jacques Deray, y *Harlis* (1972), del alemán Robert van Ackeren, se nutrieron del estilo de aquella

época. Musicales como *Cabaret* volvieron a traer público al declinante teatro de Broadway. *Those Wonderful Girls of Stage, Screen and Radio* se llamaba una de las muchas ediciones de antiguos discos posteriormente reeditadas en cinta magnetofónica. En las subastas de firmas tan acreditadas como Christie, Sotheby's o Parke Bernet aparecieron las mayores exquisiteces de la época de entreguerras, alcanzando pujas exorbitantes.

Proliferaron después los curiosos y coleccionistas. Los modestos registraban de arriba abajo los mercadillos desde Waterlooplein en Amsterdam hasta Portobello Road de Londres, mientras los más afortunados recorrían indecisos los anticuarios especializados del «Art Nouveau» al «Art Déco». Era sorprendente ver cómo esos coleccionistas coincidían con las más representativas figuras del escenario cultural de los años sesenta y principios de los setenta: Andy Warhol, Babra Streisand o Yves Saint-Laurent. Tras *Art Déco, a Guide for Collector* con su recopilación de más de mil voces, quedó claro lo que el «Art Déco» había venido a ser entre tanto: un brote bibliográfico del mercado de anticuario. Al completar sus colecciones los museos artesanales añadieron un eslabón más a la cadena de la historia de los estilos.

«Zickzackjugendstil», «Borax», «Jazz Moderne» y «Aztec Airlines» —nombres de pila con que había sido bautizado el recién nacido antes de recibir su nombre auténtico: «Art Déco»— perdieron inevitablemente, con el incremento en popularidad, su asombrosa capacidad creativa, y no sólo en lo que respecta a sus propios objetivos, sino a la época en su totalidad; pues los denodados esfuerzos efectuados —sobre todo en Alemania— por recuperar una época del pasado, revestía particulares y notables visos de «oblicuidad». No en vano los pioneros del «Art Déco» —incluidos los comerciantes— pertenecían sin excepción a la generación de 1940, y en todas sus manifestaciones se discernía una nostalgia de las formas y el clima espiritual que habían rodeado su infancia.

189 René Buthaud: *Dibujo cubista*, hacia 1925, Galerie Maria de Beyrie, París
190 René Buthaud: *Jarrón*, Galerie Félix Marcihac, París

