

17



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

INTERPRETACION DE UN MOVIMIENTO DE VANGUARDIA: MEXICO EN EL ART DECO

T E S I S

PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

P R E S E N T A :

HELENA HERNANDEZ CAIRE

DIRECTOR DE TESIS: ARO. FERNANDO ALBA.

MEXICO, D. F.



2002

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

**DEPTO. DE ASESORIA PARA LA INVESTIGACION
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

INDICE

Sipnopsis

Preámbulo

Introducción

Capítulo I_ Las ideas estéticas del *art déco* en Europa.

1. _Las ideas estéticas del *art déco* en Francia.

1.1.1. Qué se entiende por *art déco*?

1.1.2. Cuestiones culturales.

1.1.3. La relación utilidad-belleza.

1.1.4. Características formales.

2. _Referencias Obligadas.

1.2.1. En la bella Francia

1.2.2. Art Nouveau

1.2.3. Escuela de Glasgow

1.2.4. Secesión de Viena

1.2.5. Futurismo

1.2.6. Bauhaus

1.2.7. *Jugendstil*

1.2.8. *De Stijl*

Capítulo II_ Contexto Histórico: La vanguardia en México

2.1.1. Los posmodernistas, los ateneístas y la generación de 1915

2.1.2. Los nacionalistas, los contemporáneos y los estridentistas

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Capítulo III_ Las ideas estéticas del art déco en México

3.1.1 El art déco como expresión artística de vanguardia

Capítulo IV_ Presencia y Alcances del art déco en México

1_ Modernidad y el art déco, antecedentes y alcances

4.1.1 Alcances

4.1.2 Pintura

4.1.3 Escultura

4.1.4 Mobiliario

4.1.5 Platería

4.1.6 Arquitectura déco; arquitectos, obras representativas y características formales.

4.1.7 Otras manifestaciones

4.1.8 Música

4.1.9 Literatura

2_ Las ideas estéticas

4.2.1 La vanguardia: las actitudes, los autores y creadores

4.2.2 El creador de arte

4.2.3 Maquinismo

4.2.4 Asimilación; Cosmopolitismo e identidad

4.3.1 Medios y procedimientos expresivos

Conclusiones

Glosario

Bibliografía

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

SIPNOPSIS

Esta tesis consta de un índice, preámbulo e introducción, cuatro capítulos, una breve conclusión, un pequeño glosario y bibliografía y hemerografía.

El capítulo I, *Las ideas estéticas del art déco en Europa*, se divide en dos apartados en el primero; *Las ideas estéticas del art déco en Francia*, hace una introducción a lo que es el art déco, como es que surge y que período histórico comprende, puntos de ruptura con el art nouveau y características formales del art déco en general. La segunda parte de este capítulo, *Referencias Obligadas*, hace una revisión rápida y breve de corrientes artísticas que antecedieron o que se desarrollaron de manera paralela al art déco en Francia y en Europa en general, con el fin de ver al art déco como un estilo resultado de una época de inquietudes y de cambios.

El capítulo II, *Contexto Histórico: La vanguardia en México*, hace una revisión del México posrevolucionario, los llamados movimientos de vanguardia; en especial los contemporáneos y los estridentistas. Haciendo con estos últimos una serie de referencias paralelas en lo que comprende a la inserción, desarrollo y aceptación de el art déco en México.

Una vez analizado el contexto histórico y señalada la brecha que se abrió en la sociedad mexicana y por la que el *art déco* pudo encontrar terreno fértil para su asimilación, en el capítulo III, *Las ideas estéticas del art déco en México*, apoyada en el texto de Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, y con una recopilación de textos de libros y revistas referentes al *art déco* y publicados en México, señalo el carácter de vanguardia del *art déco*, así como sus ideas estéticas en México.

Finalmente el capítulo IV, *Presencia y Alcances del art déco en México*, viene a cerrar la investigación y a señalar algunas de las manifestaciones plásticas *déco* en México más sobresalientes, así como sus características formales. Una vez mas haciendo paralelismos y confrontaciones entre el *art déco* y otros movimientos de vanguardia. Para un desarrollo más claro este capítulo se divide en tres apartados; *Modernidad y el art déco*, *antecedentes y alcances*, *Las ideas estéticas* y por último *Medios y procedimientos expresivos*.

Para terminar, las conclusiones que más que otra cosa son una valoración en cuanto a que a pesar de que el *art déco* corrió con mejor suerte que otros movimientos de vanguardia, incluso aquellos como el estridentismo, considerado la aportación mexicana a la vanguardia, no logró prosperar del todo.

PREÁMBULO

¿Cuándo la fascinación llega y se instala, quién ha resistido la tentación de regodearse en ella, de abandonarse hasta la saciedad, la ironía, el absurdo o el hastío? Al final, dos caminos – o quizá uno sólo quedan libres: la evasión – si podemos lograrla – o la resignación; que no dejan de ser dos caminos hacia una nueva mirada, hacia una nueva forma de vivir e interpretar el mundo.

Y eso es lo que le pasó a México con Francia, y sin instalarme en el afán analítico del filósofo o el historiador, si trataré de lograr un enfoque totalizador al abordar la experiencia que nos proporcionó Francia, en un encuentro de fascinación mutua, ante el *art déco*.

Esta experiencia fue gozada a plenitud y permeó prácticamente todos los aspectos de la vida. Fue, más que una moda, una manera de ser que cobró carta de naturalización en nuestro país. Incluso me atrevería a decir que el *art déco* reinventa al país con cada una de sus creaciones y así llenó un hueco que sólo de esa manera podía ocuparse.

INTRODUCCIÓN

Cualquier estudio que plantee revalorar la experiencia del pasado será siempre esclarecedor. Desde el momento en que se plantean movimientos artísticos, culturales, literarios o estéticos como reflejo de otros, sean europeos, americanos, o del propio país se reconoce la importancia de este tipo de estudios.

El arte mexicano se ha desarrollado frecuentemente a partir del arte europeo y latinoamericano, y son muy conocidos los paralelos establecidos con la cultura y el arte francés. El caso es todavía más común en lo que se refiere a estética de vanguardia.

Por otra parte, en el ámbito particular de cada país, una desproporción caracteriza el panorama. Mientras que en Francia y Europa son numerosos los estudios que se han hecho sobre la vanguardia y sobre el *art déco* en particular, en México y en Latinoamérica la cosa es muy diferente. Aquí hablar de modernidad o de vanguardia es entrar en discusiones valorativas o de nomenclatura que a veces, no conducen a nada, y los resultados editoriales de estas discusiones son realmente escasos.

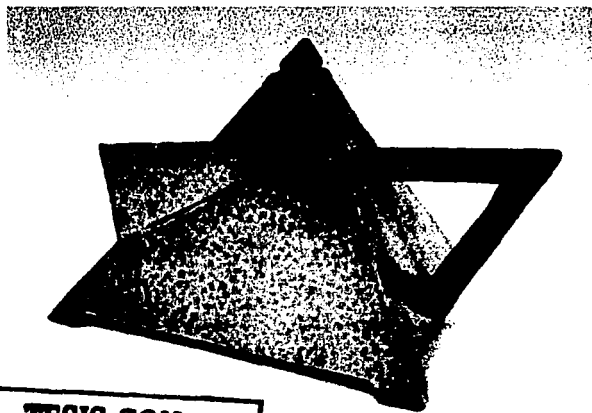
Así, es frecuente toparse con una actitud que desdeña al *art-déco* en favor de otros movimientos contemporáneos. También parece lugar común la disculpa del propio movimiento, la evasión de un análisis de fondo de su producción, y el señalamiento de su aparentemente efímera existencia y su, dicen algunos, poca aunque continúa fortuna y vida.

Sin embargo el *art déco* ha servido como feliz coincidencia para unir con un nuevo lazo a los dos países en la modernidad y marcó la suerte que ambos conocieron en el camino de esta corriente.

El criterio que he elegido para abordar el *art déco* en México, ha sido sencillo. Para el país moderno, de vanguardia, por antonomasia ha sido, en cuestiones de arte, Francia. Aunque hubo otros lugares que mirar, la figura central fue París. Y es que Francia fue para México el otro modelo a seguir y puede considerarse como representativo en los momentos más audaces y efectivos del *art déco*. De ahí que espere que del análisis de su revaloración y contexto se puedan desprender conclusiones que se proyecten al ámbito más general del arte y de las relaciones artísticas de ambos países en el futuro.

La metodología que se plantea para esta investigación es la del análisis del art déco en Francia para luego realizar una confrontación final con: el art déco mexicano. Para ello se seguirá el siguiente esquema: contexto histórico, ideas estéticas y recursos expresivos. Esto permitirá que conozcamos ejemplos distintos de diferentes ámbitos artísticos, no por ello nos limitemos a concluir solamente en ellos. En cuanto a la concepción de lo moderno, no se omitirán los paralelos e influencias con los movimientos europeos, pero el esqueleto en sí será tomado de una teoría general de las vanguardias, con el fin de suprimir, hasta donde sea posible, el problema que estas influencias, que luego lucen como dependencias, conllevan.

Tetra, 1920
Inglaterra



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

I. LAS IDEAS ESTÉTICAS DEL ART DÉCO EN EUROPA.

1. Las ideas estéticas del art déco en Francia.

1.1.1 Que se entiende por art déco?

El concepto *art déco* se ha confundido con los estilos contemporáneos o correlacionados a él. Esta confusión se debe muchas veces a la diversidad de términos con los que se les designa o porque algunos de los aplicados al *art déco* corresponden a otros, y sin discriminación se incluyen en él creaciones que pretenden ser la antítesis de éste, por ejemplo los muebles tubulares producidos por *De Stijl* o la *Bauhaus*. Es necesario, por lo tanto, aludir a los términos más usados para definir al *art déco*, y con ellos eliminar aquellos estilos que aún teniendo contribuciones tecnológicas, persiguieron otro ideal.

Para delimitar el campo de estudio es conveniente hacer una serie de preguntas como:

¿A qué periodo histórico se refiere?, ¿cuándo se debe emplear el término?, ¿qué cosas produjo?, ¿en qué momento? y ¿cómo es el *déco*?

El calificativo de *art déco* que le fue impuesto a una serie de objetos se dio de manera sencilla y como abreviatura de un término que sí resulta inherente al destino de lo que se produjo: artes

decorativas.

El *art déco* abarcó el periodo entre las dos guerras mundiales, sus centros difusores más importantes fueron Francia, Inglaterra y Estados Unidos y sus productos físicos pertenecen, sobre todo, al campo de las artes aplicadas, de las decorativas y la arquitectura. Se acepta también que su influencia fue internacional y que tuvo que ver en la consolidación de líneas artísticas locales generalmente reconocidas como las posturas modernas en los distintos países en donde se localizó, por esta razón se encuentra en México y en otros países de Latinoamérica.

La primera vez que se empleó el término *art déco* fue en París en el año de 1966 a raíz de la celebración de la exposición *Les annés 25* que conmemoraba y hacía una revisión de la *Exposition International des Artes Decoratives et Industrielles Modernes*, llevada a cabo en dicha ciudad en el año de 1925, no limitándose exclusivamente a lo que en ella se expuso, sino en su totalidad a todo lo creado dentro del mismo estilo y que como ejemplo se mostró en esta fecha.¹

En un principio fue llamado por distintos nombres, no todos correctamente asignados, entre los que se encuentran; *Zig Zag Moderne*, *Jazz Modern*, *Modernistic*, *Streamline*, *Skyscraper Style*, *Machine*

Style, Estilo Transatlántico, Flash Gordon, Aztec Airways.

1.1.2 Cuestiones culturales.

Francia, Inglaterra y Estados Unidos se consideran la escena por autonomasia de los países productores del *déco* internacional, siendo este último, a partir de la guerra de 1914, el que tuvo mayor participación en el escenario mundial. Los efectos anímicos de la guerra, la explosión de la mercadotecnia que dio importancia al tránsito de la moda y a la liberación femenina, la crisis de la forma y la estética en el arte moderno y al final la injerencia de la tecnología en el diseño industrial se interrelacionaron de tal manera que dieron por resultado la trama en que se tejió el *art déco*.

Durante los cuatro años que duró la Primera Gran Guerra fue quizá más importante la movilización de las conciencias, que la participación en las acciones bélicas. Guerra de trincheras, de posiciones como dirían los estrategas, de desgaste psicológico en que ninguna apelación al honor fue suficiente para justificar las crueldades cometidas.²

Si bien la amenaza del exterminio total e inmediato llegó 25 años después, con la explosión atómica en Japón, por lo pronto una vez firmado el armisticio la única seguridad que se tuvo fue la del momento en que se vivía.

Se iniciaba en Europa la cultura del pesimismo y quienes mejor cuenta dieron de ello fueron los artistas, los escritores, los sociólogos y los filósofos.

Luigi Pirandello, en su libro *Seis personajes en busca de autor*, de 1921, plantea el problema de la ambigüedad de la verdad y sobre todo del desgarramiento ante la búsqueda de la identidad personal. Sigmund Freud en *El malestar en la cultura*, de 1930 propone la hipótesis que ante las constantes restricciones para alcanzar la felicidad, la humanidad se hundía cada vez más en la alienación colectiva. En *El amante de lady Chatterley*, escrita en 1928 por D.H. Lawrence, se desmontaron los vestigios anquilosados de la moral victoriana y en Estados Unidos la *Generación Perdida* ofreció en la literatura otra visión del progreso yanqui: la de la miseria humana de los emigrantes que morían junto con sus ilusiones, después de haber nutrido la expansión económica del nuevo poderío norteamericano.

A principios de los años veinte, la organización económica del mundo occidental vio derrumbarse el colonialismo y se integro al gran mercado mundial creado por Estados Unidos. Las líneas de producción armamentista cambiaron sus troqueles por otros de cualquier tipo, sin importar tanto el producto sino el que no se interrumpiera

la cadena de producción: saturados los mercados internos quedaba la posibilidad de la exportación y ante la falta de liquidez estaba la apertura del crédito. En el primer cuarto del siglo la velocidad no sólo se manifestó en el maquinismo, sino también en los lapsos cada vez más cortos para colocar mercancía al otro lado del Atlántico, para modificar la imagen personal usando productos con diseños evidentemente novedosos, para contraer deudas que provocaron la pérdida de la costumbre del ahorro, y también para morir, como todos aquellos que se suicidaron en octubre de 1929, cuando la caída de la bolsa de valores en Nueva York.³

Ante el ascenso cuantitativo de la sociedad urbana, la forma más efectiva de trasladar la mercancía fue la de vender primero la necesidad, inexistente muchas veces, de tener el producto. La clase media cayó irremediabilmente en la tentación de adquirir nuevos objetos gracias a los anuncios de revistas y las repeticiones en el radio.

Dos elementos fueron muy importantes en la consolidación del art déco: la circulación obsesiva de una imagen hasta hacer creer que lo que se mostraba era indispensable y la libertad femenina que permite mostrar públicamente las preferencias sexuales. La actitud liberal de la mujer es un tema que no perdió actualidad a lo largo del siglo XX ,

pero su conformación en el periodo de 1920 – 1940, y principalmente en los años veinte constituyó una novedad en la conducta social. En Estados Unidos, después de la ley seca, las mujeres se empezaron a reunir en los *Speak Easy* para fumar y tomar bebidas alcohólicas; en Francia Gabrielle Chanel definió el nuevo aspecto de la mujer; de la Unión Soviética llegó el mensaje revolucionario que ofreció libertad para amar y Sigmund Freud dio a conocer sus teorías sobre el inconsciente y la necesidad de evitar la represión emotiva.⁴

La cultura del consumismo: la posibilidad de cambio de objetos cuantas veces fuera necesario, siempre en función de la imagen que se deseaba transmitir al resto de la sociedad. La difusión de prototipos, de objetos para vestir o para acompañar a las personas respondió al mandamiento publicitario de exhibir para vender y fue un elemento que más temprano que tarde tuvo que ver con el virtual acortamiento del tiempo. De esta manera la velocidad no sólo quedó relacionada con los ingenios mecánicos, sino con los lapsos necesarios para renovar la ropa, el automóvil y cualquier cosa.

En el campo de las artes plásticas también se plantearon una serie de cuestionamientos e inconformidades. Primero algunos pintores

franceses del último cuarto del siglo XIX pusieron en crisis la captación óptica del arte, proponiendo un modelo de apreciación emotiva, universal en tiempo y espacio; después, a partir del cubismo, lo que se puso en cuestión fue la coherencia naturalista como valor trascendental de la obra de arte. Acto seguido en Zúrich en 1916 en el *Cabaret Voltaire* de Hugo Ball se declaró el nacimiento del dadaísmo y con él la muerte del arte.

Dadá, -la nada, el absurdo- trató de provocar a la sociedad mediante gestos y burlas cuyo cometido fue poner en claro lo ilógico de la vida dentro de la estructura social, que daba la impresión de no saber hacia donde conducía sus empeños. El colmo del absurdo llegó después, cuando las acciones *dadaístas* fueron encapsuladas para ser exhibidas en los museos y demandadas por los coleccionistas en las casas de subasta. El *dadaísmo* contestatario encabezado por Marcel Duchamp, Tristán Tzara y Francis Picabia, entre otros, es un parámetro más para la definición de un estado de las cosas, medido en las proporciones más significativas de la sociedad.

Durante cerca de sesenta años, contados a partir del último tercio del siglo XIX, se discutió una serie de conceptos que, aparentemente, fue encontrando soluciones parciales, pero que en

sentido estricto nunca resolvió la contradicción múltiple que la distinguió, se trata de la relación: artesanía-maquinismo/arte-funcionalidad. Demasiados términos para una ecuación social que si bien los asumió como parte de un problema, en los hechos prefirió minimizar la importancia de algunos de sus elementos para exaltar la presencia de otros. El tema, que con el paso del tiempo se convirtió en problema, tuvo su origen en la multiplicación del original de un objeto -el prototipo- por medio de ingenios mecánicos resultado de la Revolución Industrial y utilizando sólo la fuerza manual para dar el impulso inicial a la línea de producción. El fenómeno maquinista significó en Inglaterra y en los países europeos que se fueron sumando a la Revolución Industrial, la sustitución de la artesanía por la tipificación partiendo de la racionalización.⁵

A fines del siglo XIX se hizo necesario proponer otra alternativa para garantizar la vigencia técnica, pero sin permitir que llegara a perderse la calidad que adquieren los objetos al pasar por las manos del artesano.

1.1.3 La relación utilidad-belleza.

Es en este momento cuando aparece el procedimiento creativo y de producción denominado diseño industrial, el cual, utilizando las ventajas de la máquina y mediante el proceso

de elaboración de la pieza matriz o prototipo, resolvió dos temas que en el ámbito de la artesanía tradicional parecían irreconciliables: el registro que da la mano del artesano a la pieza y la posibilidad de que ésta se produjera en serie.

La máquina no sólo rebasó al artesano sino también al artista, en la medida en que los objetos producidos por ella eran más útiles, bellos, perfectos, pulidos, tersos y, sobre todo, adecuadamente diseñados... Es este último término el que ayuda a entender cómo acabó por resolverse la contradicción; el diseñar se convirtió, a partir de William Morris, Charles Rennie Mackintosh y Arthur H. Mackmurdo, en una tarea inventiva que debía analizar la función y el destino del objeto (ya no obra de arte) que se necesitaba, sin descartar que el usuario debía satisfacerse también con una forma agradable, bella en el mejor de los casos, y que, una vez concebido y fabricado el prototipo, su reproductividad sería prácticamente ilimitada en las bandas de una máquina. Tanto el factor creativo como el iterativo definen la tarea del diseño industrial, pero conviene agregar que la contradicción de base no fue totalmente resuelta; incluso se llegó a complicar cuando el problema adquirió, además, el matiz que le dio la persistencia del pensamiento racional de Europa Central: Si la creatividad para hacer un objeto de procedencia artesanal requería de

un análisis de la función para justificar su forma, entonces la obra de arte debería tener, bajo esta consideración, una justificación de orden funcional o utilitario.

La premisa de Louis Sullivan, *Form Follows*, era aplicable al diseño industrial y a la arquitectura pero improcedente en las artes plásticas. El sostener, a lo largo de los primeros decenios del siglo, que arte y proceso de diseño -entendido como concepción de un objeto cuyo destino es servir utilitariamente a la sociedad- se apoyaban en una misma plataforma inventiva dio origen a una contradicción insuperable, ya que las apariencias entre las disciplinas no daban razón alguna para hermanarlas en la misma genealogía.

La Bauhaus, con un proyecto académico impartido por artistas y artesanos dentro de talleres, fue el sitio donde de manera más clara se resolvió la nueva necesidad que representaba la formación profesional y la orientación para el trabajo del diseñador industrial: crear una hermandad entre conceptos artísticos y práctica artesanal.

Pero en este punto, y para los intereses de este trabajo de tesis en particular, vale hacer una distinción básica: el art déco no es en el sentido estricto un estilo artístico, más aún, lo déco no se constituyó dentro de ninguna de las disciplinas

consideradas bellas artes hacia 1920, aunque convivió y alternó con ellas, y muchas veces existió de manera paralela.

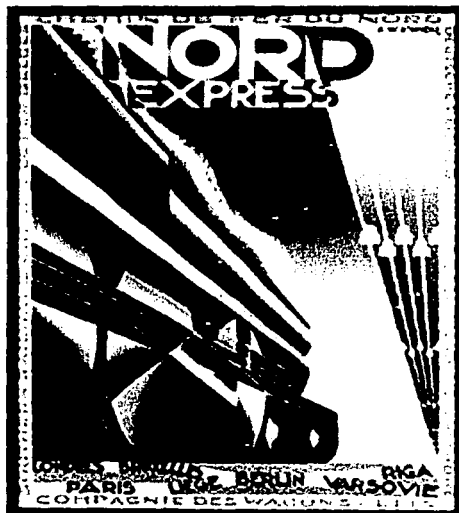
La gran diferencia que existe entre ambas naturalezas formales del *déco* y el resultado del arte es que éste último trata de resolver un problema que rebasa lo estético, para explicar, contradecir, afirmar o proponer algo que tiene que ver con la estructura de la sociedad que lo produce.

En cambio el *déco*, cuyos productos son también susceptibles de ser leídos por su estructura simbólica, supo siempre que, además de la preocupación plástica por lo estético, en el campo de los objetos, hacer artefactos que acompañaron al poseedor en su vida cotidiana con un componente básico: la utilidad. A partir de esta consideración, resulta accesible la explicación de por qué lo *déco* está inmerso en la categoría que también históricamente, y sobre todo en el siglo XIX, fue definida como de las artes menores, artes decorativas.

Si bien la *Exposition Internationale Des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925 en París, fue punto importante en el devenir del *déco*, no puede ser tomada como el inicio formal del estilo, aunque sí contribuyó a su amplia difusión por la publicidad.

A la cual Paul Maenz se refiere como el compendio,
más que la apoteosis del déco.⁶

Cartel art déco



La primera contradicción notable del déco se dio a mediados de los años veinte con la dinámica establecida por los actores de las vanguardias, artistas que se habían comprometido en esa época con el avance simultáneo de la técnica y de las expresiones artísticas. Por su parte, los diseñadores del déco se llamaban a si mismos *artistas modernos*, entendiendo la modernidad de manera tal que siempre resultó ambigua y en cierto modo acomodaticia, moderada y gradualista.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Los objetos *déco* se produjeron aproximadamente de 1920 a 1940. La mayoría de las veces no fueron concebidos como *obras artísticas* de carácter único, por el contrario, la elaboración de una buena parte de estos productos se apoyó en la posibilidad de la *multiplicación del prototipo*, circunstancia opuesta a los valores de unicidad y de irrepetibilidad propios de la obra de arte. Sin embargo, gracias a esta característica el *déco* puede seguir *acompañando*, esto es, su capacidad de ser útil continúa vigente.

Ahora bien, menciono el término *estilo*, al referirme al *déco*, por las siguientes razones: la calidad de las actitudes y los objetos físicos con los que se respondió a los estímulos y a las necesidades sociales, por la naturaleza y el significado de lo que se denomina *prototipos del déco*, y por la íntima relación que se dio entre la tipología *déco* y las tensiones sociales. En otras palabras, el *art déco* se caracteriza por su afán decorativo, aún en los casos en los que su ornamentación es llevada a su mínima expresión, y puede decirse que termina cuando se elimina la intención decorativa y cuando obviamente no se encuentra ninguna de sus características.

1.1.4 Características formales.

Entre las características del art déco destacan: el empleo de la línea recta, en diferentes combinaciones, principalmente la de zig zag; líneas que según Xavier Esqueda, son un símbolo elocuente del déco. Las curvas aparecen frecuentemente, y el círculo en especial, pero estas líneas se emplean con un sentido geométrico, sin sensualidad como las había empleado el art nouveau. Xavier Esqueda, en este sentido nos aclara que *si bien el art déco proviene del art nouveau, al llegar a su culminación, durante los años entre las dos guerras mundiales, se convierte en la antítesis estilística e ideológica de éste.*⁷

La geometría domina todo lo diseñable, desde la arquitectura hasta la estilización del cuerpo humano a través de la simetría

El hexágono y especialmente el octógono son las figuras de más uso tanto en medallas, medallones y bases para diferentes objetos ornamentales y utilitarios, como en columnas soportes y capiteles o en la limitación superficial de fuentes y espacios constructivos entre otras muchas cosas.

El colorido participa activamente en los textiles, las cerámicas y en materiales como baquelita y el plástico en los que se hace imitación de jade, ámbar, etcétera.

De los elementos más representativos de este estilo, destacan la fuente, plasmada en bajorrelieves, en herrería, en vitrales o con lámparas. El sol, con geométricos rayos, las nubes, trazadas con curvas rígidas y las repetidas ondulaciones representan el agua que fluye o que vierten las fuentes. Con frecuencia aparecen las descargas eléctricas sintetizadas, solas o con repeticiones constantes que forman un diseño muy característico. De la flora y la fauna se escogen ciertos ejemplares que por su expresión y forma convienen al ideal de la época: las gacelas y los galgos, por su ligereza y elegancia de movimiento se avienen bien al estilo. Otras formas zoológicas adoptadas son los elefantes, los patos, palomas, peces y especialmente las panteras y las garzas.

Tamara Lempika



La figura humana surge en la escena con dinamismo: los hombres son representados por titanes, atletas y obreros, mientras que las mujeres son estilizadas con líneas y actitudes muy

diferentes a las de la fragilidad con la que el *art nouveau* las representó. Ahora lucen más fuertes, dinámicas y con carácter, evocándonos la emancipación femenina del momento.

Los diseños fitomorfos se prefieren dada la facilidad de su estilización geométrica: los girasoles aparecen triunfantes rodeados de simétricos helechos, las palmeras y los cactus se utilizan por su exotismo.

Los materiales empleados son de gran solidez y pureza: el concreto, el vidrio, el bronce, los mármoles de diferentes colores y procedencia, el aluminio, el estaño. Todos son pulidos hasta lograr superficies reflejantes que den una sensación de elegancia, sensualidad y modernidad.

Debido al eclecticismo en que se apoya el *art déco* notamos cierto espíritu teocrático de una monumentalidad que estaba a la orden del día.

El *art déco* se inserta en una época en la que todas las manifestaciones del hombre, desde las más superficiales hasta las más íntimas, se unificaron para crear un estilo que se considera no como una envoltura o una manifestación individual, sino como una relación integral de las partes con un todo, y del todo con sus partes.

2._Referencias Obligadas.

1.2.1 En la bella Francia

¿Qué pasaba en Francia con la arquitectura y las artes decorativas a principios del siglo XX, cuando la literatura, la música y la pintura daban grandes pasos hacia el modernismo?

La Exposición Universal de 1900 probó no haber sido un éxito al intentar demostrar los adelantos artísticos y técnicos de la época. La arquitectura de la mayoría de los pabellones y su diseño interior fueron tradicionales y regionalistas, lo que contenían no despertó gran interés en el público. El arte que se expuso estaba destinado a representar al arte del siglo XIX enfatizando por supuesto, a la última década. Veamos las siguientes líneas de Gabriel Mourey al respecto:

De hecho, el espíritu que presidía su organización y la realización fue al mismo tiempo deplorable e incongruentemente retrógrada. Fue la construcción de los edificios que encomendó el comisariado general confiada casi exclusivamente a arquitectos que no contaban con ninguna preparación para llevar a cabo con éxito un proyecto de tal envergadura. Eran esclavos de tradiciones malsanas de la escuela, que se encontraban ciegos por el prestigio de estilos del pasado donde ellos no habían tenido jamás la inteligencia para asimilar el espíritu, pero en revancha, dominaban a fondo todas las fórmulas exteriores que ellos habían abastardado y

desnaturalizado con la más completa ausencia de gusto. Fueron también incapaces de adaptar esas fórmulas a las necesidades modernas de crear todas las piezas de un decorado característico de su tiempo.⁸

Lámpara Nenúfar,
alrededor de 1900
Louis Majorelle.



En contraparte la escuela de Nancy se presentó como un grupo propositivo que ofrecía trabajos novedosos, con personalidad propia a la altura de la contemporaneidad de las creaciones de otros países en lo referente a las artes decorativas. Los miembros de la Escuela de Nancy, entre ellos Gallé, Majorelle, Prouvé, Daum y Grubé expusieron, otra vez en París, en 1903 y entonces

despertaron en el grupo de diseñadores parisinos el interés por crear un grupo semejante y poder presentar juntos una nueva exposición internacional dedicada expresamente a las artes decorativas. En 1910 se formó la Sociedad de Artistas Decoradores.⁹

De 1902 en adelante la clientela de las nuevas artes decorativas se incrementó sin duda con las nuevas generaciones que nacían a la par de los descubrimientos científicos recientes de esa época. La moda del automóvil, los deportes y las modificaciones que incuestionablemente traerían consigo, cambió el semblante de las artes decorativas. Esa juventud, Los Swengers de entonces, adoptó con avidez la nueva moda.

La intención de los fundadores de la Sociedad de Artistas Decoradores había sido la de organizar una nueva exposición internacional donde mostrarían las nuevas creaciones de los decoradores con acento típicamente francés, unidos, además, por las exposiciones internacionales llevadas a cabo en Monza, Italia, en 1909 y en Turín en 1911; asimismo en Bruselas en 1910 y la de Deutsche Werkbund el mismo año.

La exposición del Werkbund alemán causó sensación dentro del medio artístico francés, no solamente por la novedad del diseño sino por lo

que significó la unión de la industria y las artes. El programa que presentaba el grupo alemán despertó más que nunca el nacionalismo francés y lo impulsó a proyectarse internacionalmente y a lograr un gran mercado, en donde el terreno había sido superado por los alemanes.

La reacción que motivó la exposición del Deutsche Werkbund en el salón de otoño fue de admiración hacia la disciplina que demostraba, pero no hacia el resultado contemporáneo, ya que de hecho el alma del *art déco* se nutre con toques de los estilos *avant garde*: cubismo, fauvismo, futurismo y abstraccionismo, mezclados de tal manera que representan la concepción moderna de las artes decorativas francesas.

La Sociedad de Artistas Decoradores estuvo formada por: Héctor Guimard, Eugène Grasset y Eugène Gaillard, quienes habían sido parte importante del movimiento del *art nouveau* francés, y los jóvenes decoradores Pierre Chareau, Frances Jourdan, Emile Decoeur, Maurice Dufrene, Paul Follot, entre otros. Ellos comenzaron a trabajar para lograr montar exposiciones regularmente, tanto en Francia como en el extranjero, y constituir así un nuevo arte decorativo que además fuera típicamente francés.

Desde 1919 se constituyó en Francia la *Compagnie des Arts Français*, fundada por Louis Sue y André Mare sobre la base de reunir y organizar, para el mejor desempeño de su trabajo, las técnicas artesanales francesas de tradición popular y antigua que todavía se mantenían con vida en ese momento: la cerámica, la ebanistería, el diseño de textiles y, por supuesto, la arquitectura.

De carácter conservador, la compañía no impuso el tipo de trabajo que harían los diseñadores, pero sirvió para aglutinar formas en objetos que, entre otras cosas, fueran la contraparte de la *Bauhaus*, *De Stijl*, o de las manifestaciones de Le Corbusier con su *esprit nouveau*, donde declararon que la casa era una máquina para vivir, una célula dentro de un organismo urbano, donde la belleza radicaba exclusivamente en su función, y todo lo que fuera decoración era superfluo y abominable. Esto amenazaba desde luego la vitalidad de los artesanos y creadores individuales, además de que en caso de extenderse, el mundo se vería plagado de objetos sin identidad.

El desarrollo de las artes decorativas francesas fue tomando rápidamente una personalidad propia, alejándose de las influencias y de los estilos de los Luises y del Imperio que en un principio habían sido predominantes. La influencia de los movimientos artísticos de vanguardia se mezcló, además, con la influencia del arte africano

y del arte egipcio que a partir del descubrimiento de la tumba de Tutankamen había deslumbrado al mundo artístico: el art déco, con todo su eclecticismo, estaba en plena madurez.

Es importante mencionar que este nuevo estilo no fue auspiciado por la vieja aristocracia, sino más bien por aquellos individuos a quienes los cambios producidos por la Guerra Mundial de 1914 dieron un giro de fortuna y oportunidad; aquellos que se consideraban los nuevos hacedores del gusto y el estilo.

Francia se encontraba lista para la organización de una exposición internacional donde se pudiera demostrar la gloria de la tradición francesa en cuestión de las artes decorativas, pero el surgimiento de la guerra en 1914 aplazó la fecha de tal evento indefinidamente; y no fue sino hasta después del armisticio en 1918 cuando se anunció la exposición para 1922. Sin embargo entonces la situación económica y la destrucción producida por la guerra hizo cambiar la fecha definitivamente para 1925, un cuarto de siglo después de la exposición internacional de 1900.

La exposición pretendía presentar los productos de la decoración y la industria dentro de una mutua colaboración, pero no resultó ser un éxito en ese sentido.

Los industriales mostraron poco interés en financiar los costosos proyectos de dudosas ventajas financieras, y los artistas y decoradores fueron reticentes a las sugerencias de los industriales. El resultado de la exposición, por lo tanto, fue un extraordinario escaparate para la exhibición de individuos cuyo talento y originalidad fueron consagrados: René Lalique, Sue et Mare, Emilie Jacques Ruhlmann, Jules Lelevo, Jean Puiforcat, Paul Iribe, Maurice Dufrene, Pierre Chareau, Paul Follot, Pierre Legrain, Marcel Coard, Clement Rousseau, Edgar Brandt y muchos otros, fueron inscritos definitivamente en la historia del arte y la decoración y sus extraordinarias obras fueron responsables de acreditar a Francia como la patria del art déco, cuya influencia fue innegable en todos aquellos lugares donde se creara dicho estilo.¹⁰

El art déco probó con la exposición de 1925 ser un estilo coherente, capaz de extenderse en todas direcciones del diseño, pese a sus defectos o eclecticismos. Además se convirtió en un estilo internacional que no se limitaba a localismos o a convertirse en una artesanía o un arte regional.

Es cuestionable que, por lo menos en el continente europeo, fuera de la exposición de 1925 se haya construido arquitectura art déco. Los arquitectos más que los decoradores se inclinaron a seguir

una ruta hacia el funcionalismo y cada día se alejaron más de las artes decorativas. Robert Mallet-Stevens, por ejemplo, diseñó sus casas, ya fueran individuales o en conjuntos, como una unidad escultórica incorporando cubos, rectángulos y círculos en una misma concepción. Pierre Chareau, quien siempre se distinguió por la excelencia de su diseño empleando finas maderas de gran dureza y materiales de una solidez industrial como parte decorativa en sí, pero siempre descartando la ornamentación superficial, logró un depurado estilo en su casa de vidrio construida en París entre los años 1928-1931, acercándose más a la producción industrial que a lo que en 1925 se presentó como las artes decorativas de la época.

La creación del *art déco* responde a la necesidad de crear un estilo nuevo que estuviera de acuerdo con las búsquedas sociales y tecnológicas del siglo XX y es consecuencia de varios estudios y experimentaciones de otros estilos que le anteceden, o son contemporáneos a él y aportan una nueva técnica y diferentes ideologías.

Las expresiones arquitectónicas o decorativas que florecieron en las dos primeras décadas del siglo XX son de vital importancia para el *art déco*, ya sea porque recurren al historicismo o porque lo niegan absolutamente.

En 1928 Rene Herst fundó la *Union des Artistes Modernes*, como una acción contestataria al formalismo decorativista de la exposición de 1925. Esta agrupación fue testigo de un cambio en el predominio de la estructura plástica del estilo al trasladarse el polo productivo de París a Nueva York, con lo cual se dio origen, entre otras cosas, a la utilización del *déco* directamente en la arquitectura, de manera tan amplia como nunca se dio en Europa. La Feria Mundial de Nueva York de 1939, *El mundo de mañana*, es generalmente considerada como el acontecimiento que simbólicamente cerró el periodo de mayor vigencia del *déco*. La sustitución de tradiciones plásticas por motivos eminentemente tecnológicos nos lleva a señalar los estímulos, las vocaciones y los resultados característicos de los dos grandes periodos del estilo:

El primer tramo de los años veinte, tiene como asiento a París y cuenta con un patronazgo formado, entre otros, por la nobleza europea en decadencia y por los nuevos ricos que habían hecho fortuna con los negocios. El Zig zag del *déco* francés, modalidad desarrollada por diseñadores que libremente usaron los atributos plásticos y estéticos de las líneas de vanguardia artística, pero que se cuidaron siempre de no asumir sus compromisos ideológicos, *modernos* y *funcionales*, no tomaron partido en favor del

rompimiento con el eclecticismo, con el academicismo finisecular ni con la historia.

En otras palabras tienen una expresión modernizante pero sin una voluntad rupturista con el historicismo. Esto explica, por otra parte, el que no existan manifiestos, documentos teóricos o declaraciones de principios que permitan saber cómo el grupo de creadores *déco* se había propuesto cambiar la jerarquía de la axiología universal.

Más hacedores que teóricos, los protagonistas del proceso *déco* han legado fundamentalmente su obra. Una obra ajena a cualquier testimonio que tuviera adicionalmente la tarea de explicar el sentido de su origen y destino.

En la década de los treinta se presentó la gran modalidad del estilo la *Stream Line* (Línea aerodinámica), que se desarrolló principalmente en Estados Unidos.

Una renovación de diseños que ahora, con mayor coherencia, tomaron las líneas de la máquina y sus conceptos de transformación, fuerza y velocidad como los temas primordiales de la forma de los objetos.

Paul Maenz, al referirse a los aconteceres del déco en Estados Unidos dice: *Todas las cosas incluso las que atañen a la vida social adquieren en (Norte) América proporciones desmesuradas.*¹¹

Rockefeller Center 1932-1940.
Reymond Hood.



El déco en este país se convirtió en arquitectura (a diferencia de Europa, en donde, salvo decoraciones internas y algunas fachadas, la tipología arquitectónica fue cuantitativamente menor); sus paradigmas fueron: los rascacielos, las salas de cine y los hoteles, todos estos de notable magnitud.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1.2.2 Art Nouveau

Prevalece la tendencia a considerar al *art nouveau* como el primer caso de arquitectura moderna, que rompe con las ataduras del pasado y abre la puerta a la libertad estilística del futuro.

Las raíces se remontan a mediados del siglo XIX con William Morris, arquitecto, diseñador, poeta, escritor y filósofo nacido en Walthamstow, Inglaterra (1834-1896), quien fue una de las figuras más importantes de este movimiento en su país. Su influencia se extendió a muchas ramas del arte y las artesanías, llegó incluso a las imprentas y al diseño gráfico, revolucionó las artes decorativas y, sin duda el advenimiento del *art nouveau*, con su énfasis en la artesanía.

Como poeta, escritor y pintor, Morris fue un apasionado *medievalista*, y estuvo en estrecho contacto con los prerrafaelistas. Como pensador y filósofo fue uno de los primeros socialistas ingleses de importancia y predicó una sociedad ideal en la que los artistas y artesanos crearan cosas bellas gozando al hacerlas y que el arte fuera *del pueblo y para el pueblo*. A pesar de la honestidad de sus ideas, los principios ideológicos fueron negados por la realidad: la artesanía tenía un costo mucho más elevado que la producción en serie, y hacía que su adquisición se limitara solamente a la clase media alta y a la burguesía.

Con todo y estas contradicciones teóricas y a las dificultades técnicas, el movimiento se extendió por el continente europeo que acogió con entusiasmo esencialmente la necesidad de encontrar nuevos estilos con los beneficios de la tecnología moderna.

Así, en 1861 estableció la firma Morris, Marshall y Faulkner, para la cual diseñó desde bordados, papel tapiz, telas, alfombras y tapicería, hasta vitrales y muebles, con enorme éxito, como lo demostró en la Exposición Internacional en South Kensington en 1862.

Cobra también importancia el arquitecto belga Victor Horta (1861-1947), quien diseñó la casa Tassel en 1882. Esta es considerada el primer ejemplo de art nouveau en arquitectura. Su exterior, de rigurosa simplicidad, contrasta con la exuberancia del decorado interno: desde la forma octagonal del vestíbulo iluminado por luz natural hasta las sinuosas líneas de las balaustradas de la escalera y los demás elementos decorativos, que presentan un lujo de libertad estilística característica del estilo moderno.

Henry Van de Velde (1863-1957) fue contemporáneo y compatriota de Horta, y es generalmente discutido en el mismo contexto que éste, aunque existen grandes diferencias entre los dos. Van de Velde adquirió prestigio

principalmente en Alemania donde realizó sus obras más importantes. Participó en el proyecto para el Museo Kroller-Muller en Otterlo, Holanda. Exhibió con el grupo secesión en Munich, cuyo funcionalismo *art nouveau* fue una sensación en 1901. Vio realizarse uno de sus sueños: la fundación del Werkbund en 1907, la cual reunió a artistas, arquitectos e industriales; y que con el tiempo fue considerado uno de los primeros intentos en unir arte e industria. Sin embargo, fue hasta que se empezó a aceptar internacionalmente el diseño industrial, que podemos apreciar la importancia de estos tempranos experimentos.

Emille Gallé (1840-1904) contribuyó a que en Francia se generara un centro de actividad artística, lo cual no sucedía desde el Renacimiento. Fue fundador de la escuela de Nancy, generando un centro de creatividad artística completamente independiente de la capital.

El interés científico por la botánica estimuló su creatividad, pues su minucioso estudio de las formas orgánicas impulsó a plasmar en vidrio formas trascendentales para el *art nouveau français*. La creación del *art nouveau* en Francia fue extensa y tuvo entre sus mayores representantes a Louis Majorelle, Auguste y Antonin Daum, Eugène Vallin, Emile Andre, Héctor Guimard y René Lalique.

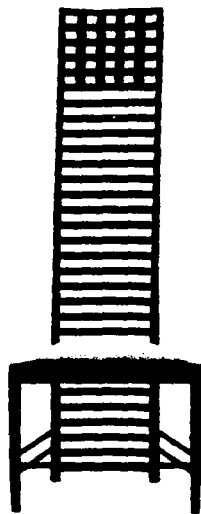
La expansión del *art nouveau* por el resto de Europa tomó diferentes formas de expresión según el país o la ciudad donde se desarrolló.

El modernismo, forma catalana del *art nouveau*, que es parte de la arquitectura expresionista, se ve en las creaciones de los arquitectos Luis Doménech i Montaner y muy especialmente en Antonio Gaudí (1852-1926), uno de los arquitectos más interesantes de fines del siglo XIX y principios del XX. Fue el más grande exponente en arquitectura del movimiento *art nouveau*. Su estilo, profundamente personal, creó un universo arquitectónico de tal originalidad, que parece fundirse con el universo real, ser parte de la naturaleza y haber, repentinamente, brotado de ella formando un todo con el ambiente que lo rodea. Dice Nikolaus Pevsner acerca de Gaudí.

Gaudí no fue un arquitecto en el sentido en que la profesión se definió a sí misma en el siglo XIX para transmitirse al XX. Fue un profesional que trabajaba en su estudio. Fue todavía; esencialmente, el artesano medieval cuya decisión final sólo podía ser tomada durante la ejecución de la obra, quizá solo se esbozara en el proyecto, pero no en sus detalles finales. En él, los ideales de William Morris fueron una realidad. Lo que construyó fue por el pueblo y para el pueblo y también sin duda, una alegría para el constructor.¹²

Su imaginación y capacidad de invención no conocieron límites. Sus edificios poseen un ritmo que nunca cesa; sus formas se retuercen como flamas y dan la impresión de surgir del suelo por obra de obra de un cataclismo, de haber sido moldeadas por el aire, o de brotar entre la vegetación.

Silla de respaldo alto, Hill House I, 1903
Charles Rennie Mackintosh



1.2.3 Escuela de Glasgow

El arquitecto escocés Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) construyó los edificios para la Escuela de Arte de Glasgow de 1898 a 1909, ejerciendo una gran influencia en Europa y marcando así el inicio del estilo de Glasgow,

importantísimo dentro de la corriente del *art nouveau*. Esta obra representa una compleja síntesis de diseño mediante el uso de la geometrización. Su majestuosa forma rectangular contrasta con la asimetría interior de un funcionalismo sin convenciones y de una concepción espacial en la cual la parte decorativa se integra formando una unidad plástica característica de la obra.

Mackintosh, junto con su esposa Margaret MacDonald, su cuñada Frances MacDonald y el arquitecto MacNair, formaron una pequeña comunidad en Glasgow, devota al establecimiento de un nuevo estilo en las artes aplicadas. Los Mackintosh trabajaron en la práctica de un *arte total*, sin la enajenación de los prerrafaelistas sobre teorías sociales. Su interés se basaba más en lograr una perfección que hacer teoría de sus ideales. Trabajaron para una escasa clientela, rodeados de un público indiferente y hostil, pero lograron no obstante un estilo de calidad y originalidad.

Un importante precedente del *art déco* es el edificio para la Escuela de Artes de Glasgow, 1899, obra que presenta una compleja síntesis de diseño mediante el uso de geometrización.

Lista de un menú para un
salón de té, 1901
Margaret McDonald
MacKintosh.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Su majestuosa forma rectangular contrasta con el asimétrico interior funcionalista sin convenciones donde la parte decorativa se integra formando una unidad plástica característica de la obra de Mackintosh en la forma expresiva del art déco, ya que las características principales de éste en cuanto a unidad estilística y en consideración a su funcionalismo coinciden con las cualidades de la Escuela de Glasgow

1.2.4 Secesión de Viena

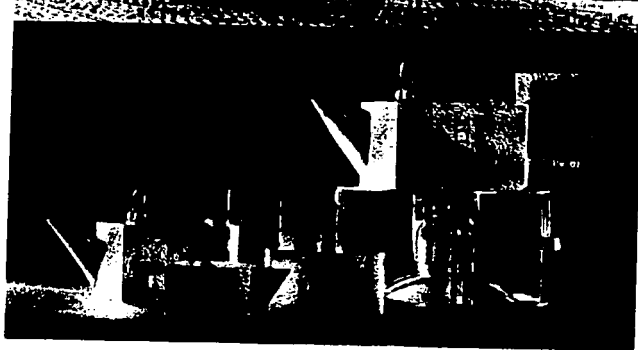
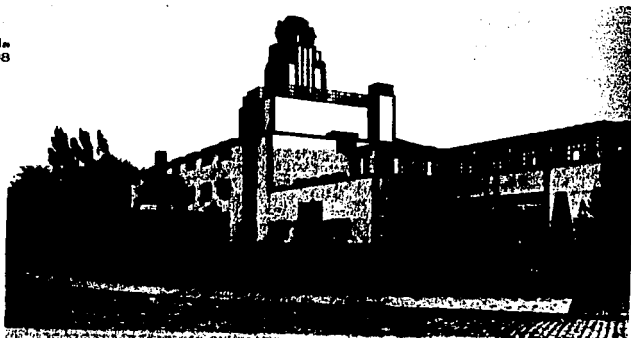
Cuando la escuela vienesa no tenía todavía conocimiento de la obra de Mackintosh, el estilo inglés había servido de guía para los entusiastas estilística que después tendría una íntima relación con las ideas de Mackintosh. Viena fue una de las últimas capitales que adoptó el art nouveau. Cabe mencionar que cuando la obra de Mackintosh fue conocida por el grupo vienés, el arquitecto fue invitado a Viena en el año de 1900 para intercambiar y reafirmar sus ideas sobre la estética. La presencia artística de Mackintosh en Viena se hizo notar principalmente en un número de la revista *Ver Sacrum* dedicado a él y a las hermanas Mac Donald y en la decoración de la sala de música del traductor y coleccionista vienés Fritz Warndorfer.

El arquitecto vienés Otto Wagner (1814-1918), uno de los más importantes de su época, por

Palais Stoclet, 1905-1911.
Josef Hoffman.

Edificio de Exposiciones de la
Sezession vienesa, 1897- 1898
Joseph Maria Olbrich.

Juego de té.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

muchos años había diseñado edificios en un estilo histórico que iba desde el Renacimiento hasta el Rococó con toques del periodo de Luis XVI. Sin embargo, tiene entre sus obras más importantes las estaciones metropolitanas de tren construidas entre 1894 y 1897 y el Banco Postal de Viena, de 1905, así como la iglesia de Steinhof y la fachada del edificio sobre Wienzeile. La simplicidad y los claros fundamentos en los cuales se basa la arquitectura de Warner con sus proporciones cúbicas, sus formas compactas y superficies lisas demuestran un ligero aspecto del clasicismo, elementos que ya desaparecen en la obra de su discípulo Joseph Olbrich (1868-1916), quien, entre otros, inició el estilo geométrico vienés.

El primer edificio concebido dentro de este contexto es el proyectado por Olbrich para albergar las exposiciones de la Secesión Vienesa, construido de 1889 a 1899, con bloques de superficies lisas y coronado por un domo de tres cuartos de esfera de bronce dorado, formado por hojas de laurel entrelazadas; este elemento aparentemente incongruente es una parte no sólo ecléctica sino esotérica, propia del pensamiento de la época.

En la Viena de Sigmund Freud, Arnold Schoenberg, Hugo von Hofmannsthal entre otros, del grupo de la Secesión Vienesa, se fundó el

Wiener Werkstatte, taller artesanal de enorme éxito e inspirado por el movimiento inglés *Arts and Crafts*, el reconocido éxito del movimiento tuvo un apoyo oficial, aunque no un patrocinio.

Estos movimientos bien podrían analizarse por separado del *art nouveau* y como inicio del *art déco*, pero de hacerlo así se crearían confusiones, ya que siempre se les ha considerado como parte del *art nouveau*, aunque sus características difieran de las líneas ondulantes del *nouveau*. Sólo si entendemos al *art nouveau* como arte nuevo, es correcta.

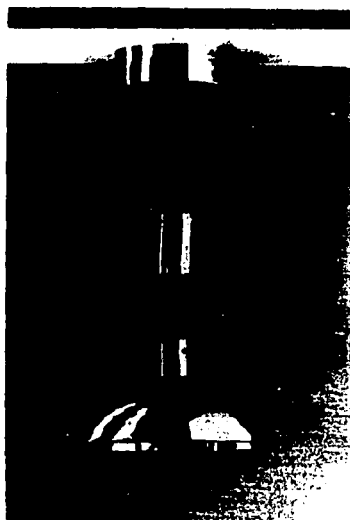
1.2.5 Futurismo

La arquitectura del futurismo es representada principalmente por los arquitectos: Antoni Sant'Elia (1888-1916), quien fue el principal promotor del movimiento futurista de Italia. Realizó modernos e interesantes diseños que no pudo llevar a cabo, pues murió a los 28 años de edad, durante la Primera Guerra Mundial; Mario Chiattone y Virgilio Marchi, que tampoco llegaron a ver nunca la realización de sus proyectos, que eran en extremo utópicos, y fueron sólo vistos y discutidos en un sinnúmero de manifiestos, libros, artículos, exhibiciones, conferencias. Bajo la organización del poeta Tomaso Marinetti, el movimiento italiano del futurismo se adhirió con un exaltado entusiasmo a la exaltación de la máquina, a un

punto tan exagerado como no se encontró en otro movimiento artístico contemporáneo.

Lámpara con dispositivo de tracción ME105a, 1926.
Marianne Brandt y Hans Przyrembel

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



1.2.6 Bauhaus

La Bauhaus vio la luz en 1919 y fue fundada por Walter Gropius. La elección del nombre de Bauhaus es reveladora. Aunque Bau significa literalmente edificio o construcción, en alemán evoca asociaciones que Gropius, evidentemente, quería explotar. En la Edad Media, los bauhütten eran los gremios de albañiles, constructores y decoradores de los que, por cierto, surgió la masonería. Bauen significa también cultivar una

cosecha, y no cabe la menor duda de que Gropius pretendía que el nombre de la escuela evocara la idea de siembra y fructificación. Los artesanos habían de formarse para combinar sus conocimientos en los proyectos de construcción. Su colaboración tenía que estar inspirada en el ejemplo de los gremios medievales, y en la escuela se tenía que construir una comunidad que fuera tan exclusiva como la propia masonería.

La *Bauhaus* nació en un mundo muy diferente del que habitamos, a pesar de lo cual su influencia persiste hoy de forma manifiesta. Los problemas que planteó sobre cómo debían enseñarse el arte y la artesanía, sobre la naturaleza del diseño de los objetos, sobre los efectos que los edificios tienen en las personas que los habitan se siguen planteando todavía con la misma urgencia, después de transcurrido más de ochenta años, y en una época de creciente conservadurismo en las actividades educativas y arquitectónicas. Los objetos que produjo la *Bauhaus* siguen inspirando los que conforman hoy nuestro entorno, y su enfoque de la docencia artística continúa reflejándose en la enseñanza de muchas escuelas de arte de todo el mundo.

La *Bauhaus*, la escuela más celebrada de los tiempos modernos, fue clausurada por la policía de Berlín, cumpliendo órdenes del nuevo gobierno

nazi, el 11 de abril de 1933, en un empeño por erradicar cualquier rastro de lo que llamaba arte *decadente* y *bolchevique*. La duración de la *Bauhaus* fue exactamente la de la República de Weimar, cuya constitución fue promulgada precisamente en 1919.

Los primeros meses de la *Bauhaus* se caracterizaron por un empeño decidido de reformar la enseñanza del arte y de crear un nuevo tipo de sociedad, y por una voluntad de sacrificarlo todo para conseguirlo. Atormentada como la joven República por disensiones internas, por exigencias externas irracionales y por la debilitadora crisis económica, la *Bauhaus* pronto se vio forzada a redefinir sus objetivos, a atemperar el idealismo con el realismo.

Consecuentemente, durante la segunda fase de la vida de la escuela (que abarcó desde 1923 hasta el final de 1925), las ideas racionalistas, casi científicas, reemplazaron gradualmente a las nociones románticas de la auto expresión artística y motivaron cambios importantes en el programa y en los métodos de enseñanza. Esta fase abarcó los años en los que pudo estabilizarse la tambaleante economía alemana y empezó a desarrollarse la industria nacional.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Servicio de té y café
MT50.55a, 1924.
Marianne Brandt



Fueron también, sin embargo, los años en que adquirieron fuerza los políticos extremistas, tanto de la derecha como de la izquierda. También ellos incidieron directamente en la *Bauhaus*.

La tercera fase de la historia de la escuela empezó en 1925, cuando la *Bauhaus* fue obligada a abandonar Weimar porque el nuevo gobierno nacionalsocialista retiró su ayuda económica, estableciéndose entonces en Dessau. Esta tercera fase terminó a principios de 1929, cuando su fundador y director Walter Gropius entregó las riendas a Hannes Meyer, marxista declarado, que consideraba el arte y la arquitectura desde el exclusivo punto de vista del beneficio socialmente medible.

Las divergencias políticas obligaron a la dimisión de Meyer en 1930 y al nombramiento de Mies van der Rohe, como director; pero además, provocaron el traslado de la *Bauhaus* desde Dessau a Berlín en 1932. Cuando fue clausurada, la mayoría de los artistas y arquitectos que pertenecían a ella, abandonaron Alemania, llevando consigo las ideas de la *Bauhaus* a los distintos países en que buscaron refugio, especialmente a los Estados Unidos. Hannes Mayer vino a México y fue fundador del Taller de la Gráfica Popular entre otras muchas actividades, vivió aquí de 1939 a 1949.

Aunque la *Bauhaus* cambió su orientación varias veces durante su vida, persiguió inicialmente tres objetivos fundamentales, cada uno de ellos bien definido en el Manifiesto y en el *Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar*, redactado por Walter Gropius y publicado en 1919 con un grabado en madera de una página de una catedral gótica, por Lyonel Feininger:

-El primer objetivo de la escuela consistía en rescatar todas las artes del aislamiento en el que según sus miembros se encontraban, y educar a los artesanos, pintores y escultores del futuro para integrarlos a proyectos cooperativos en los que combinaran todos sus conocimientos, pues, según declaraban, *el objetivo de toda actividad creativa es la construcción.*

-El segundo objetivo era elevar la artesanía al nivel de las *bellas artes* sin las diferencias de clases que levantaban una barrera entre el artesano y el artista.

-El tercer objetivo, articulado en el Programa con menor claridad que los otros dos, pero de importancia creciente una vez puesta en marcha la *Bauhaus*, consistía en establecer un contacto permanente con los responsables de los oficios y de las industrias del país. Esto era más que un artículo de fe, una cuestión de supervivencia económica, ya que esperaban librarse paulatinamente del apoyo oficial vendiendo al público y a la industria sus productos y diseños.

1.2.7 Jugendstil

En 1896, aparece el primer número de la revista *Jugend* publicada en Munich, con tal influencia que pronto vino a dar nombre al nuevo estilo. El *jugend* fue la rama del *art nouveau* que floreció por Europa Central.

Jóvenes arquitectos y artistas austriacos y alemanes, principalmente Peter Behrens y Hermann Obrist, asumen el papel de líderes para el desarrollo del *jugendstil*, fueron participantes entusiastas de un movimiento que irremisiblemente se alejaba de las artes tradicionales. Estos mismos artistas y arquitectos son los que después llegaron a ser los mejores en

lo que se refiere a los volúmenes rígidos, superficies planas, en una palabra, de la arquitectura racional, siendo los más intransigentes y teóricos doctrinarios.

Ilustración, 1902
Del Anuario Novissima,
Milán 1902
Antonio Rizzi.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



En Estados Unidos la aportación al *art nouveau* se debe especialmente a dos artistas de renombrado prestigio: el arquitecto Louis Sullivan (1856-1929) y el diseñador Louis Comfort Tiffany (1848-1924), quienes dieron un carácter especial al estilo con un sello de personalidad propia. Tiffany tuvo una influencia decisiva en el continente europeo, mientras que Sullivan fue muy poco conocido.

Los edificios de Sullivan arquitectónicamente no poco se pueden considerar *art nouveau*, aunque su ornamentación sea rica en el estilo. Lo cierto es que si ésta fuera removida del edificio, en nada cambiaría su forma general, ya que la ornamentación está escasamente conectada con la estructura básica. El talento de Louis Sullivan se muestra más claramente en la estructuración

general de sus construcciones: los enormes ventanales en forma horizontal, nunca hasta entonces habían sido empleados anticipando el estilo contemporáneo.

Rood Blaauw Stoel
(Silla Roja y Azul), 1918.
Gerrit Thomas Rietveld.



1.2.8 De Stijl

El arte desaparecerá a medida que la vida misma vaya haciéndose más equilibrada. ¹³

Las profundas alteraciones que sufrirá la vanguardia artística a partir de 1920 son un testimonio más de la crisis general de la conciencia europea ante la Gran Guerra de 1914. Sin

embargo, en Suiza y Holanda, gracias a su neutralidad, y en Nueva York, gracias a su distancia, esa conciencia crítica del conflicto despierta anticipadamente; y en consecuencia, son artistas e intelectuales allí radicados, quienes expresan por primera vez cuanto había de complaciente con el viejo mundo en aquella vanguardia original y son quienes formulan las primeras propuestas para un mundo nuevo.

El dadaísmo de Zúrich y Nueva York se inclinará por una ironía demoledora, que no era quizás sino la versión más depurada de su desencanto.

En Holanda, por el contrario, los promotores del grupo *De Stijl* parecen adoptar una posición más optimista.

Fundado en 1917, *De Stijl* de inmediato publicará una revista del mismo nombre, que dirigirá desde su primer número, Theo van Doesburg. Junto con él encontramos nombres como A. Kok, J. J. P. Oud, Mondrian, Vilmos Hosszár, G. Vanterloo, Van der Leek, Van't Hoff, J. Wils entre otros. La colaboración de Hans Arp, Hugo Ball y Brancusi en la revista fue meramente ocasional.

En el Manifiesto I de 1918, *De Stijl* establecía las bases ideológicas de su vertiente utópica al declarar que en la nueva conciencia debería salvar el equilibrio entre lo universal y lo individual, cuya preeminencia la guerra estaba destruyendo.

De Stijl convocaba a todos los que se oponían a la tradición y confiaba en la capacidad redentora del arte puro.

De Stijl mantuvo criterios profesionales apareciendo incluso teñidos de un cierto espiritualismo de orden teosófico -Kandinski, Klee e Iten- serán sus exponentes más destacables y se sentirán atraídos por el apasionamiento y originalidad de las teorías del místico y matemático Schoenmakers, autor de *La nueva imagen del mundo* y *Los Principios de plástica matemática*. Esto no supone, sin embargo, que *De Stijl* se mantuviera al margen de los tópicos constructivistas de la vanguardia europea de la entreguerra como el del paradigma arte-máquina o el de la confluencia de las artes plásticas, la arquitectura y el diseño industrial de los objetos de uso.

El aliento utópico del neoplasticismo *De Stijl* se advierte sobre todo en su práctica artística, pero basta leer la dedicatoria de Mondrian a los hombres del futuro en un panfleto de 1920, *Le Néoplasticisme*, para comprobar que la confianza *De Stijl* en el lenguaje artístico como instrumento de transformación del entorno y antídoto de una sociedad en crisis, no fue muy distinta de la que animó a la *Bauhaus*; quizá porque en ambos casos pesaba la influencia de Van de Velde y los propulsores de la reconciliación entre artes y

oficios. Sin embargo Bauhaus y *De Stijl* disentían de su concepción del lenguaje plástico.

Las propuestas de los miembros de *De Stijl* en favor de un arte plástico puro, solo subsidiariamente aplicado al diseño, se perfilan como el asalto final a las connotaciones románticas inherentes al naturalismo residual del cubismo, connotaciones que la Bauhaus no sólo toleraba, sino que incluso propiciaba con la teoría de los elementos fundamentales de Kandinski y la mística creativa del curso preliminar.

El neoplasticismo se fundaba también sobre una rigurosa restricción de los medios (líneas, ángulos rectos: colores primarios) pero, en modo alguno les atribuía una expresividad, tipificada, considerando, por el contrario, que la decantación de estructuras puramente abstractas a partir de la naturaleza (como en las obras de Mondrian) sólo pretende su plena autonomía morfológica y constructiva. Se trata de alcanzar un arte autosuficiente capaz de expresar armónicamente la fuerza y la armonía del universo, escapando al mismo tiempo de su visión trágica. En este punto se fraguaría la ruptura entre Mondrian y Theo van Doesburg en el manifiesto del Elementalismo (1931) donde se opone la identidad establecida por Mondrian entre las leyes artísticas y grandes leyes de la naturaleza a su propia concepción

dinámica de la esencia del arte, lo cual suponía sacrificar su autonomía sin incrementar necesariamente su funcionalidad.

Citas del Capítulo I

- ¹ Esqueda Xavier, *El retrato de una época*, México, UNAM, 1986
- ² *Art Déco, Un país nacionalista, un México cosmopolita*, México, Museo Nacional de Arte, 1997.
- ³ *Art Déco*, op.cit
- ⁴ Maenz Paul, *Art Deco 1920-1940, Formas entre dos guerras*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974
- ⁵ *Art Déco*, op.cit.
- ⁶ Maenz Pau, op. cit, p. 138
- ⁷ Esqueda Xavier, *Una Puerta al art déco*, México, Galería Universitaria Aristos, UNAM, 1980
- ⁸ Mourey Gabriel, *L'Art Français de la Revolution a nos jours*, en Xavier Esqueda, *El art deco, retrato de una época*, p. 56
- ⁹ *Art Déco*, op.cit
- ¹⁰ *Art Déco*, op.cit
- ¹¹ Maenz Paul, op.cit. p.82
- ¹² Pevsner Nikolaus, *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*, Barcelona, Ediciones destino, 1992, p. 108, 112.
- ¹³ Mondrian Piet en *De Stijl*, 1919, cita en Gabriele Fahr-Becker, *El Modernismo*, Francia, Könemann, 1996, p.175

II. CONTEXTO HISTÓRICO: LA VANGUARDIA EN MÉXICO

El periodo que va de mediados de la segunda década del siglo XIX a finales de los años veinte del siguiente siglo, fue para el mundo y para México en particular, una época cargada de cambios. Acontecimientos de gran importancia como la Revolución rusa y la Primera Guerra Mundial sirvieron de marco para las transformaciones violentas que sufriría México con la Revolución de 1910, la cual no termina por completo sino hasta el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928). Durante este lapso, caracterizado por levantamientos armados y asesinatos políticos, se elabora también una constitución (1917), se intenta restaurar la dictadura (1914), Estados Unidos interviene el país (1914) y se desata una lucha armada por motivos religiosos (la guerra cristera de 1927).

2.1.1 Los posmodernistas, los ateneístas y la generación de 1915

La respuesta cultural al conflicto revolucionario fue pobre; pero una vez que cayó la dictadura, el ambiente cultural mexicano se fortaleció y aparecieron nuevas propuestas. El Ateneo de la Juventud —fundado en 1909 y disuelto no sólo por la violencia de la Revolución, sino por las persecuciones que sufrieron aquellos miembros

que colaboraron con el malogrado régimen huertista (1914)- había hecho escuela. Su labor inició cuando Porfirio Díaz se negó a aceptar la *idea de progreso indefinido, universal y necesario del positivismo [prefiriendo alinearse] dentro del humanismo alemán del desinterés y la devoción de la cultura.*¹

Del trabajo del Ateneo se desprendió el gusto por el estudio y por el rigor crítico del intelectual. Revisaron y conocieron a los clásicos para con esas bases comprender la realidad de la cultura nacional y para proyectarla tanto en el ámbito latinoamericano como en el universal. Su legado principal fue el entusiasmo por el cultivo de las humanidades, bajo un clima de libertad, y su insistencia en que la *educación [...] es la única salvación de los pueblos,*² punto que sería llevado a la práctica por Vasconcelos en su campaña de alfabetización, que marcará un hito en la historia de México.

Pese a la diversidad de disciplinas de los ateneístas el sustento que los identificaba era la convicción de que la nueva cultura que el país requería debía de estar nutrida de reflexión histórica sobre el valor del pasado y la renovación del interés por el estudio de la filosofía, la literatura y todas aquellas actividades que como ya se ha dicho tuvieran que ver con las humanidades. Estos

aspectos permitieron a lo largo de los primeros treinta años del siglo, una transformación cualitativamente importante en la práctica artística del país. El trabajo de algunos ateneístas se orientó al rescate de las tradiciones culturales mexicanas, como en los casos de Manuel M. Ponce y Diego Rivera, pero por otro lado artistas como el pintor Saturnino Herrán y los arquitectos Jesús T. Acevedo y Federico Mariscal incidieron de manera más profunda en el análisis histórico de la circunstancia nacional dando lugar a la definición de valores teóricos y eventos de motivación para la consolidación del arte que en los años cuarenta quedaría identificado como *el ser mexicano*

Como hemos visto son muchos los nombres que integran la lista del Ateneo, entre los que hay que nombrar a Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos y Antonio Caso,³ pues son ellos quienes mejor representan al grupo, y entre ellos es entre quienes se da la divergencia que se acentuará con la aparición de la Generación de 1915. La escisión a la que me refiero la explica Guillermo Sheridan con claridad:

Por una parte —sigo en esto a Krauze en su magnífico libro- la 'imposible erudición' de Reyes y Henríquez Ureña, y por la otra, la 'exaltación mística' de Caso y Vasconcelos. Para los primeros (y para algunos de sus seguidores como Torri)

nada era más importante que la pluma; los segundos comenzaban a pensar, al fin y al cabo inscritos en la realidad del país y no en el exilio, que había momentos en los que la pala o el fusil ganaban en relevancia. Para los primeros, más escépticos en materia política, el apoliticismo era garantía de dedicación a las humanidades que, a largo plazo, harían mucho más por la liberación del país que todas las asonadas juntas; para los segundos, sobre todo después del triunfo de la convención, resultaba imposible someterse exclusivamente a los rigores del purismo filosófico y literario.⁴

La generación de 1915, también conocida como la de los Siete Sabios, nació de esta separación. Sus integrantes —Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Alfonso Caso, Antonio Castro Leal, Daniel Cosío Villegas, Narciso Bassols, Manuel Toussaint, Teófilo Olea y Leyva, Vázquez del Mercado, entre otros— tomaron clases con Antonio Caso en la Escuela de Altos Estudios y formaron una nueva sociedad, la Sociedad de Conferencias y Conciertos (1916) que sustituiría a la Sociedad Hispánica (disuelta en 1914), órgano ateneísta que cumplía la misma tarea de difusión. Sin embargo, los temas tratados por los Siete Sabios no fueron temas literarios, como los que siguió cultivando Henríquez Ureña, sino que se enfocaron en lo social. La generación de 1915 no se detuvo en el entusiasmo del conocimiento como

hicieron los ateneístas, sino que dió cuerpo a sus anhelos de integración nacional con la formación de instituciones que sobreviven hasta nuestros días, tales como: el Fondo de Cultura Económica, la Confederación de Trabajadores en México (CTM), el Partido Acción Nacional (PAN), y otras más.

La labor crítica de ambos grupos determinó que su campo de acción fuera principalmente la prosa. Los ánimos de renovación siguieron otros caminos en la poesía. De los ateneístas que mencionamos sólo Enrique González Martínez y Rafael López centraron su obra en la poesía; el primero le había torcido el cuello al cisne del modernismo en 1911, pero solamente en el aspecto esteticista.

Rafael López, por su parte, proseguía en la línea parnasiana, y la aplicaba a los temas patrióticos que estaban en boga en los juegos florales; además, creaba ambientaciones decadentes.⁵ Ninguno había podido superar el santuario de la poesía que había edificado el modernismo y al que no llegaban los impulsos materialistas y la sordidez de la vida.

Hubo también quienes para entonces ya se habían abierto un camino muy diferente al trazado por el modernismo. Ramón López Velarde, por ejemplo, no sólo percibió el agotamiento de su lenguaje, sino que primero se lo apropió y dispuso de él

hasta individualizarlo, para luego darle la correcta expresión al nacionalismo buscado por los ateneístas. Supo entre otras cosas, crear una expresión en la que el mexicano se reconociera. Tablada, espíritu siempre dispuesto a descubrir, atravesó el dominio modernista y fue el primero en importar el decadentismo de Baudelaire y el primero en cultivar los poemas ideográficos, el simultaneísmo y los haikús. Pero por encima de ellos estaban Enrique González Martínez y Amado Nervo, ambos con un gran prestigio en aquella época. Gabriel Zaid describe la condición de la poesía de aquellos años, con las siguientes palabras:

Los dioses del momento [vasconceliano] son Nervo y González Martínez. El tono principal es elegante y doliente. La hora, vésperal. Hay un desasimiento que no acaba de ser desasimiento, hay una cierta complacencia en la propia tristeza. Jardines tristes, pálido hechizo del mundo que atrae pero finalmente menos que la propia inclinación, que ese dulce declive hacia el jardín del alma. Jardines interiores, Senderos ocultos, Lámparas en agonía. Los títulos hablan por sí solos. Los autores son distintos, pero el protagonista es el mismo. Un personaje del cual pudiera hacerse este epifatio; hizo una religión de su melancolía y en su seno murió.⁶

Las obras corresponden a Amado Nervo, González Martínez y Luis G. Urbina, respectivamente, pero el que en verdad ocupó el trono de gran poeta fue González Martínez, pues Amado Nervo por esas fechas se encontraba en Sudamérica muy enfermo, Tablada, como Urbina y Díaz Mirón, estaba exiliado por haber sido huertista y López Velarde era aún muy joven para ser reconocido y, más aún, respetado.

Díaz Mirón dejó una huella imborrable por su culto parnasiano por la forma; Urbina, también con antecedentes románticos, tuvo el tono del posmodernismo gonzálezmartinista, pero antes de que surgiera éste y más en relación con el ocaso del mundo porfirista que con el desgaste del propio estilo modernista; y Amado Nervo, después de haber sido gran figura del modernismo en México, adoptó un estilo de una sencillez y una supuesta filosofía profunda, que nada tenía que ver con su obra anterior.⁷

Así queda el cuadro: tres grupos son los que conviven a finales de la década del siglo XX y principios de los años veinte: los posmodernistas, los ateneístas y la generación de 1915.

2.1.2. Los nacionalistas, los contemporáneos y los estridentistas

Así las cosas en el ambiente cultural mexicano, no extraña que hayan aparecido nuevas propuestas. Había un hueco, y ese hueco tenía que ser llenado. Sus contornos eran delineados por dos causas: el impulso nacionalista surgido del Ateneo, el cual buscaba la autonomía cultural como medio para evitar desastrosas imitaciones como la del positivismo europeo, y el ocaso del modernismo. También influyó que, dados los estragos de la guerra civil, los cuadros de los puestos públicos de importancia eran ocupados por jóvenes.⁸

José Vasconcelos, secretario de educación, había dejado ver en sus discursos que México necesitaba de los jóvenes para llevar a cabo la cruzada educativa y que su labor misionera sería fundamental. Esto se convirtió en realidad para muchos y en especial para Jaime Torres Bodet, quien en 1920, a los 19 años, fue nombrado secretario de la Escuela Nacional Preparatoria. Un año más tarde sería secretario particular de Vasconcelos y de alguna manera acercaría a sus amigos, los contemporáneos, a las esferas subsidiadas por el gobierno. Así se generaría un grupo de poderes con el que se enfrentarían otras propuestas.⁹

Las primeras muestras de poesía joven, cuyos autores pasarían a la posteridad las dieron los contemporáneos: Pellicer, Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Gorostiza y González Rojo. También entrarían a escena Salvador Novo y Xavier Villaurrutia. En medio de todas las publicaciones de estos jóvenes en diferentes revistas, resalta el primer libro de Torres Bodet, *Fervor* (1918). El prólogo fue escrito por González Martínez. Lo cual le permitió a Torres Bodet conocerlo e involucrarse con él.

De manera paralela Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Agustín Lazo, Julio Castellanos y Rufino Tamayo entre otros, formaban parte de el pequeño grupo de pintores que circundó a los contemporáneos y que aunque no compartían sus fantasías poéticas, sí creían en la búsqueda de una expresión propia y auténtica, definiendo de este modo una estética fresca y autónoma que ya no dependiera de las consideraciones colectivas sino de los valores propios de cada autor. En contraparte a los contemporáneos, Vasconcelos y los Nacionalistas idealizaban la fisonomía del nuevo país que se habían propuesto redimir a través del horizonte de la cultura universal; trataban de alejarlo del acabose de la lucha armada, estrechando a su población a través de la práctica de las artes colectivas que como el canto y la danza tenían el propósito de enaltecer

a la sociedad por medio de la creación comunitaria, veían por el rescate de la sensibilidad popular expresada en las artesanías para la configuración de una plástica moderna donde todos los mexicanos encontrarán puntos de identidad.

De esta misma manera Vasconcelos inventó la visión de un México idílico, con cálidos aromas del trópico, pleno de colorido, espontaneidad y gracia para vivir. Para llevar a cabo esta idea de país se auxilia de los jóvenes pintores a quienes convenció de participar en la heroica cruzada con la que permanecerían en la historia.

En el Nacionalismo *el maestro y el artista plástico fueron convocados para que juntos cumplieran la misión que la Revolución les demandaba: Ser los modernos redentores sociales.*¹⁰

Entre los artistas que laboraron al servicio del Departamento se encuentran personalidades como el Dr. Atl, Xavier Guerrero, Jorge Enciso quienes en aquel entonces radicaban en la ciudad. Al mismo tiempo que las figuras en el exilio empezaron a aparecer: Rivera, Montenegro y Best Maugard entre otros.

Para 1922 Diego Rivera había presentado el mural del Anfiteatro y por la obra ejecutada en el salón

de discusiones libres y el Anexo de la preparatoria, algunos jóvenes pintores solicitaron a Vasconcelos muros en el edificio de San Ildefonso para ejecutar obra pictórica. De esta manera se incorporaron en orden cronológico: Jean Charlot, Emilio García, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, David Alfaro Siqueiros y por último José Clemente Orozco.

Cabe decir que mientras que en el área de las letras las vanguardias y sus autores defendieron mordazmente su ideología, en el área de la plástica no existía lo que se llamaría propiamente una vanguardia por lo que los artistas podían tener cierta afinidad con una u otra ideología, pero eso no les impediría más tarde involucrarse o apoyar otra corriente.

Carlos Pellicer, es un caso aparte, pues para 1921, como diría Guillermo Sheridan, *había alcanzado ya su propia definición en lo literario y en lo que podría llamarse una actitud vital que comprendía lo político y lo social.*¹¹

Esta preocupación social sería presentada más tarde también por Manuel Maples Arce pero con el corte socialista que muchos escritores y artistas de vanguardia adoptaron. También se utilizaría este renglón para subrayar el apoliticismo de los contemporáneos y, en especial, su falta de

compromiso con la Revolución y su encierro con el posmodernismo.

Con una rapidez asombrosa, los contemporáneos conducidos por Jaime Torres Bodet, quien colaboraba con Vasconcelos y con González Martínez, se había colocado privilegiadamente en el medio cultural mexicano. Había formado en 1919 una agrupación cuyo nombre remitía a otro de gran prestigio intelectual: Nuevo Ateneo de la Juventud. Tenían acceso a casi todas las secciones literarias de las revistas, y voto de consideración en las casas editoriales. Eran, por así decirlo, la encarnación semi-oficial del espíritu juvenil literario, hablo del año 1922.

Un acontecimiento editorial vino a evidenciar el vacío existente en la literatura y el arte del momento. De noviembre de 1924 a abril de 1925 aparecieron en las páginas del *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas* y *Excelsior* una serie de artículos en los que, de manera acalorada, se discutieron, entre otras, las siguientes interrogantes: ¿existe una literatura mexicana moderna?, ¿es nuestra literatura actual una copia de otros movimientos o un resultado de la sacudida de la Revolución?, ¿hay un afeminamiento de la literatura mexicana actual?, ¿existe un número suficiente de críticos preparados en el país y de medios de publicación que sustenten una producción literaria de

calidad?,¹² las cuales bien caben para otros aspectos del arte.

Sin embargo, estas discusiones lo único que evidenciaron fue el vacío que en todos estos sentidos existía, incluso antes de que estas discusiones se plantearan, sólo que ahora se hablaba en voz alta de estos problemas, y lo hacía gente de prestigio y en tribunas públicas, por lo que el asunto no podía ser ignorado. También se hicieron presentes los entonces jóvenes: Salvador Novo, Arqueles Vela y Luis Quintanilla, lo cual significó una apertura franca de Vasconcelos, que en el mismo grupo de artículos impugnadores, llamó: *la disolución de los cenáculos*.¹³

Carlos Pellicer, quien era otro de los críticos mordaces, aseguraba —según Pacheco— que era tiempo de dejarse de lloriqueos y abrir los ojos hacia el corazón espléndido de la América nueva, bajo las consignas de Rodó y Vasconcelos.¹⁴

Sin embargo, el antecedente más notable de que tiempos y actitudes nuevas habían llegado, fue la aparición, en 1921, de la revista de Manuel Maples Arce, titulada: *Actual N.º. 1. Hoja de vanguardia*, comprimido estridentista de Manuel Maples Arce. Así se inauguraba la vanguardia en las letras mexicanas, con una violencia brillante y estremecedora, que coincidía con otros discursos vanguardistas, surgidos en otras esferas del arte

y la vida civil, y con la llegada del art déco a México.

La mayoría de los argumentos que manejaron estos movimientos estaban apoyados en la retórica vanguardista, principalmente en el futurismo, en el maquinismo, en el progreso y en el confort accesible a todos. Atacaron todo lo convencional, lo caduco y lo académico, a los que acusaron de agonizantes, apestados, retardatarios y obtusos; por supuesto que en el terreno de la literatura se referían a los contemporáneos y en el campo de la vida civil y cultural, a lo conservador y a la tradición.

Entre los ideales que Maples Arce planeaba estaban: atacar a la *vieja guardia* conservadora de la Academia, a sus miembros y allegados, y crear un nuevo orden, sin orden, en las letras mexicanas; y todo esto causó reacciones. Los estridentistas recibieron respuestas, muchas feroces y devastadoras; su osadía no quedó impune.

Cabe mencionar que ya los estridentistas habían tomado del dadaísmo de Tristán Tzara las herramientas para detonar la lógica y la razón prevalecientes, considerándolas la causa del freno a la imaginación y al devenir de la cultura que debía caracterizar al siglo XX, de modo que los estridentistas incorporan a su obra literaria, la simultaneidad, el azar y el *ruidismo* como

mecanismos que definirían no tanto un estilo, sino de una actitud de vida. El nuevo hombre, que concibe el futurismo y por lo tanto el Estridentismo, debe adecuar su sensibilidad y su capacidad de acción dentro del ambiente urbano del cual participa y obtener de él motivaciones que lo identifiquen en la historia como el hombre del siglo XX.

El ambiente de las ciudades es una de las principales preocupaciones del Estridentismo, en una poesía que incluyera referencias a sus calles, avenidas, esquinas, cafés etcétera y que junto con los resultados del *unanimismo* del francés Jules Romaines propone el análisis del habitante de la metrópoli en relación con los nuevos ritmos modernizantes de las ciudades y es en este sentido donde se encuentran interesantes paralelismos con la pintura de ambientes urbanos de los contemporáneos en su primer momento de creación plástica.

Así, de la misma manera que un grupo de jóvenes pintores apoyaron a los contemporáneos, los estridentistas también entusiasmaron a un grupo de pintores y dibujantes para que participaran de manera estrecha en la articulación de la nueva realidad. Dicha participación fue mucho más activa que en el caso de los contemporáneos y como ejemplo es la Primera y única exposición

estridentista inaugurada el 12 de abril de 1924 en el llamado *Café de Nadie* donde participaron pintores que se consideraban a si mismos parte de la vanguardia estridentista tales como: Jean Charlot, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal y algunos otros que prestaron sus telas por simpatía o solidaridad como Orozco, Rivera, Siqueiros, Salas y el fotógrafo Eduard Weston.

La costurera.
Leopoldo Méndez

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



En contraparte los contemporáneos en *La Falange* —una nueva revista publicada en 1922— dicen que ellos no quieren combatir con nadie sino en pro de algo, que en esta revista pretenden expresar, sin limitaciones, el alma latina de América y evitar la influencia de los pueblos sajones, ya que el excesivo

progreso industrial y mecánico a que han llegado [ha] postergado [a los latinos] en cuanto a condiciones de vida externa se refiere, pero no [ha] podido borrar la huella de su alta cultura y de su poesía inmanente.¹⁵ Se trata, como podemos ver, de una respuesta velada para los estridentistas, y no fue la única.

Alfonso Reyes, por ejemplo, hace el siguiente comentario, muy en su estilo:

En México el Estridentismo está bien justificado y si hemos de mencionar lo malo, lo tiene usted en esa pedantería que lucha por asustar al burgués y al académico. He visto con simpatía todo esto, pero no siento la necesidad de renovar mi estética, de cambiar la que hoy empleo y que me basta para expresar lo que yo quiero decir.¹⁶

Es claro que Alfonso Reyes no discute sobre el acierto o desacierto estético del Estridentismo, sino que declara que no le es útil en su proyecto porque es autosuficiente. Sólo demanda mayor cortesía en sus acciones, actitud muy de Reyes. En otras palabras, su posición es de anuencia e indiferencia.

La respuesta de Torres Bodet es quizá la que perdura con más fuerza:

Estridentismo. Por fin estamos en él, suenan sirenas, claksons y jazzbands. Aquí sí nadamos en plena intervención norteamericana. Los lectores -¡Oh burgueses! no entienden que se hable de ciudades mecánicas y turbulentas desde la esquina de una ciudad como Puebla, en que se coloca el Sr. Arzubide, el Lizst de México (sonata a cuatro manos, siempre que se otorguen dos, por lo menos, al joven Manuel Maples Arce). Si lo admirable en el Estridentismo no fuera la ingenuidad, sería la malicia con que han sabido sus secuaces hacerse mutuamente bombo, y digo secuaces porque lo son -quien más quien menos- todos respecto de sí mismos.¹⁷

En él son claras tres acusaciones: el afán extranjerizante; la inadecuada adaptación de los temas tratados con la realidad mexicana, sobre todo en lo que concierne al avance tecnológico y a la provincia mexicana (por eso los considera ingenuos); y la adulación y promoción mutua basada en factores no literarios. Cabe agregar que, en este caso, como en otros, de ambos lados, se mezcla la cuestión personal. Lo cierto es que el vacío literario había creado un ambiente de competencia por el poder y ningún grupo desaprovechó la oportunidad de evidenciar el lado flaco de su competidor. La pugna vanguardia-contemporáneos es bien conocida y el fragmento anterior es parte de ella.

Vale decir que la respuesta de los contemporáneos se mantuvo casi siempre en el comentario irónico, la minimización o la indiferencia, mientras que los jóvenes terribles se volcaron hacia la sexualidad de sus oponentes; y no fueron ellos los únicos en hacerlo. Al tiempo, los contemporáneos fueron perseguidos e incluso perdieron sus trabajos con argumentos basados en su homosexualidad.

Trabado en madera de
Jean Charlot para ilustrar
el libro, 1924

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



La aproximación más acertada al problema nos la da Guillermo Sheridan:

El enfrentamiento entre los dos grupos, o las dos intenciones pudiera haber resultado fructífero de haberse puesto en juego sus versiones sobre la modernidad, sobre el oficio de escribir o sobre las necesidades literarias de una cultura que, como la suya,

acababa de emerger de una confrontación violenta consigo misma. Si el afán conservadurista del Ateneo, si su profesión de fe hacia una tradición cautelosa ante las rupturas determinantes y su renuencia a adoptar los signos de las vanguardias europeas y sudamericanas se hubieran puesto frente a la iconoclastia estridentista y hubieran considerado para su beneficio algunas de las proposiciones de los ultraístas españoles (por decir algo), es indudable que su métier se hubiera visto favorecido y que su subordinación a los tópicos modernistas no hubiera sido tan estricta. Lo mismo se podría decir de los estridentistas: sin merma de su radicalismo o de su emotividad creativa (que Cuesta creyó romántica), un contacto menos espinoso hacia las proposiciones de López Velarde o de Gorostiza le hubiera dado a su movimiento los signos probables de una identificación mayor con el gran cauce de la poesía mexicana.¹⁸

Hay que recordar y reconocer que los movimientos de vanguardia no sólo fueron atacados y rechazados, un buen sector del público los aplaudió.

El art déco por ejemplo, que en palabras de Enrique X. de Anda sería llamado el aroma de una época

...el aroma de una época, y digo aroma porque aroma es evanescencia, es desaparición casi inmediata, pero no olvido

ni mucho menos ausencia de registro en la mente; el aroma se convierte en recuerdo y como tal puede percibirse siempre que aparezcan las condiciones de ambiente que lo convoquen.¹⁹

En la prensa, por ejemplo, los estridentistas fueron apoyados en 1924 por Carlos Noriega Hope, director nada menos que del *Universal Ilustrado*; y en 1925, el general Heriberto Jara, entonces gobernador de Veracruz, nombró a Maples Arce secretario de gobierno del estado, lo cual le da poder y prestigio al movimiento estridentista, aunque también marcará el inicio de su ocaso.

Dice Luis Mario Schneider al respecto:

Conviene anotar que a pesar del frenesí, del optimismo de los miembros del movimiento estridente que residían en Xalapa, de la fantástica obra cultural y social que realizaron, no debería olvidarse que todo se desarrollaba en una ciudad de provincia que apenas rebasaba la proporción de un pueblo. Esto es bastante trágico, puesto que quien conoce el desarrollo cultural de nuestra América Latina sabe que éste se logra solamente en las ciudades capitales de los países. Más dramático todavía sería para el Estridentismo puesto que uno de sus postulados, como el de todas las escuelas de vanguardia, era la agitación artística en un medio en que pudiera proyectarse y valorarse.²⁰

Y aunque el ambiente provinciano no fue la causa directa de la caída del Estridentismo, sino la destitución del general Jara de la gubernatura de Veracruz por motivos políticos, lo cierto es que Manuel Maples Arce, después de ese descalabro que le provocó incluso un intento de secuestro, decidió, decepcionado por la violencia imperante entonces, salir del país y refugiarse en Europa donde a partir de entonces hizo vida de diplomático y se olvidó del movimiento que tan airadamente procreó.

El fin del Estridentismo, como el de cualquier vanguardia fue un fenómeno natural, característico de la fragilidad de todo movimiento y que subraya las relaciones que existen entre el poder y la intelectualidad.

Lo que sí hay que destacar es que el Estridentismo fue, sin duda, el gesto más escandaloso y violento de la literatura mexicana moderna,²¹ y aunque muchos lo consideran efímero, fue, en las letras hispanoamericanas el movimiento de vanguardia de más duración.

El art déco, aunque tuvo un principio similar, logró integrar a la idiosincrasia del mexicano la idea de la libertad, de la rapidez, de la función y del uso de manera tal, que ya no pudieron desecharse. Y justamente una de las razones de la vigencia del

art *déco* tiene que ver con el tema de las libertades: libertad para la imaginación y para la adopción de los recursos plásticos que mejor satisfagan una composición. Libertad para convivir con objetos bellos, para el disfrute de los placeres, de la sensualidad y más aún, de erotismo.

Es posible pensar en este estilo más en términos de conductas y de una vitalidad que haciendo uso de la libertad pudo delinear en los objetos una identidad para su presente.

Ciudad de México, 1900
aproximadamente



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Citas del capítulo II

- ¹ Sheridan Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, p. 34.
- ² Henríquez Ureña Pedro, discurso citado por Guillermo Sheridan, op. cit.
- ³ Cf. Monsiváis Carlos, *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX en Historia General de México*, p. 1392, en donde se puede encontrar una lista que dio Vasconcelos en una conferencia de 1916.
- ⁴ Sheridan Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, p. 36 en donde remite al libro de Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*.
- ⁵ Cfr. Pacheco José Emilio, *Antología del modernismo 1844-1921*, pp. 64-67 y 105.
- ⁶ Zaid Gabriel, *Leer poesía*, citado por Guillermo Sheridan, op. cit., p. 83.
- ⁷ Cf. Monsiváis Carlos, op. cit., p. 1430.
- ⁸ Cf. Sheridan Guillermo, op. cit., p. 123.
- ⁹ *Ibidem*, p. 126.
- ¹⁰ de Anda Alanís Enrique X, en *La arquitectura de la Revolución mexicana*, p. 27
- ¹¹ Cf. Sheridan Guillermo, op. cit, p. 97.
- ¹² Cf. Schneider Luis Mario, *Ruptura y continuidad*, pp. 159-189.
- ¹³ *Ibidem*, p. 176.

- ¹⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 97.
- ¹⁵ Cfr. Sheridan Guillermo, *op. cit.*, p. 137.
- ¹⁶ Reyes Alfonso en *La palabra y el hombre*, núm. 40, octubre-diciembre 1981, p. 137.
- ¹⁷ *Idem*.
- ¹⁸ Sheridan Guillermo, *op. cit.*, pp. 133-134.
- ¹⁹ de Anda Alanís Enrique X, *Art Déco, Un país nacionalista, un México cosmopolita*, p. 25
- ²⁰ Cf. Schneider Luis Mario, *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 134.
- ²¹ Cf. Schneider Luis Mario, *El Estridentismo en México 1921-1927*, p. 13.

III. LAS IDEAS ESTÉTICAS DEL ART DÉCO EN MÉXICO

3.1.1 El art déco como expresión artística de vanguardia

Para poder abordar el problema del art déco como una expresión artística de vanguardia sin tener que recurrir a la justificación común de citar el reflejo del arte europeo en el americano o de señalar las diversas influencias de movimientos como el futurismo, el ultraísmo, el creacionismo, etcétera, es necesario responder a las siguientes preguntas fundamentales: ¿qué se debe entender por movimiento de vanguardia? ¿cuáles son las características con las que debe cumplir una expresión artística para ser considerarla como tal?

No es este el lugar para hacer debate sobre los conceptos que se manejan en los diversos estudios que se han hecho sobre este tema, por lo que para formar el esquema teórico necesario me servirá únicamente de la obra de Renato Poggioli, *Theory of the avant-garde*, la cual es suficientemente clara y útil para estos fines. Y como contraparte, material publicado en México con el fin de divulgar las ideas del déco en México y en el mundo.

Comienza Poggioli rastreando el desarrollo del término *avant-garde* del cual concluye que no sólo está ligado a una concepción bélica puramente material, es decir relacionada únicamente con los cuerpos militares de exploración en el campo de batalla, sino que existe toda una historia que une en él a las ideologías políticas radicales (por ejemplo Bakunin) con la idea del arte como expresión de la sociedad y medio para la acción social. Así, si ahora la vanguardia cultural está distanciada de la vanguardia política, en un principio fueron casi una sola cosa.

Más adelante analiza la diferencia que existe entre el término escuela y el término movimiento.

La noción escolar presupone un maestro y un método, el criterio de tradición y el principio de autoridad. No toma en cuenta la historia, sólo el tiempo (en términos de la posibilidad y necesidad de manejar a futuro un sistema con el cual trabajar, una serie de secretos técnicos dotados con aparente inmunidad a cualquier cambio o metamorfosis: *ars longa, vita brevis*). La escuela entonces, es eminentemente estática y clásica, mientras que el movimiento es dinámico y romántico en esencia. Ahí donde la escuela presupone discípulos consagrados a un fin trascendente, los seguidores de un movimiento siempre trabajan en términos de un fin inherente al mismo movimiento.

La escuela es inconcebible fuera del ideal humanístico, la idea de cultura como un diccionario de sinónimos. El movimiento, en contraste, concibe la cultura no como un incremento sino como creación -o, al menos, como un centro de actividad y energía.¹

Para Poggioli esta diferencia surge en la conciencia del artista a partir del romanticismo. De ahí en adelante será común que se aspire a una visión totalizadora del mundo, a una actitud que no se quede puramente en el terreno del arte sino que trascienda a las demás esferas de la vida cultural y civil.

El *art déco*, hasta este punto, se ajusta a la definición de Poggioli, pues fue radical en sus planteamientos ideológicos en lo que respecta a ser vanguardia y, en lo que se refiere a rebasar las fronteras de lo artístico, fue movimiento, porque así se concibió y nombró y porque, además de incursionar en diversas artes, implicó toda una actitud, todo un mundo paralelo.

Por ejemplo: en el informe de la exposición de París presentado por D. Everh Waid, presidente del Instituto Americano de Arquitectos, se lee:

La exposición parisiense de este año fue diferente. Es una exhibición limitada a una idea especial. En efecto, el objeto principal

de la feria artísticamente considerada fue hacer propaganda a una rama del progreso. Las condiciones expedidas a los exhibidores pedían lo que se designaba como "arte moderno" y prohibía la presentación de todo aquello que rindiera homenaje al precedente [...]

Cuando uno busca la idea o motivo fundamental de esta exposición se encuentra con la inquietud e impaciencia de la época. La actual generación está a disgusto y desea atenerse a su propio criterio.

Con tendencias humanas naturales se va a extremos y cree necesario no solamente resolver sus propios problemas sino también expresar las respuestas en un lenguaje enteramente nuevo.²

En lo que se refiere a rebasar las fronteras de lo artístico, decía que el art déco implicó una nueva actitud, un mundo paralelo que comprendía todo lo que el hombre y la mujer abarcaban, tocaban, soñaban o anhelaban, y aunque era una utopía, se vería ya en nuestro país parcialmente realizada en obras concretas como el edificio de la Inspección de la policía y del cuerpo de bomberos de la Ciudad de México:

Una gran obra de concreto armado. El nuevo y hermoso edificio, sito en la esquina de las calles de Revillagigedo y Avenida Independencia que es todo un acierto[...] Como pueden darse cuenta

nuestros amables lectores por las ilustraciones que en este número de Cemento les ofrecemos, la fachada del edificio es de un estilo arquitectónico bellissimo, muy de acuerdo con la época, sin molduras, cornisas ni otros adornos superfluos, presentando en su clásica desnudez el aspecto de elegancia y sencillez característico de las construcciones de concreto. Muy bien proporcionado en todos sus detalles exteriores, se destaca esbelto y gallardo el airoso edificio gris que desde hace algún tiempo contribuye a adornar la ciudad de los palacios.³

El edificio para Policía y Bomberos de la Ciudad de México. 1928
Guillermo Zárraga y Vicente Mandiola

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Como toda vanguardia atentó contra los gustos clásicos que no toleran los juegos de lo nuevo. Dice Harris C. Allen en pro de la tradición:

Los modernistas llegan indirectamente a resultados que podemos alcanzar franca y

directamente por el uso de motivos existentes. Lejos de ser una arquitectura más franca y más clara pienso que mucho de lo *moderno* está perdiendo precisamente esas cualidades. Al dejar al lado la tradición los *modernistas* rehúsan la franqueza en muchos casos donde su instinto les conduciría a resultados que se parecían a las cosas tradicionales.⁴

Pero los *modernistas* pensaban diferente: Durante la gran Exposición Internacional de Arte Moderno Industrial y Decorativo en París, Derisanty declaró:

Las curvas han desaparecido y las fórmulas consisten en líneas rectas y ángulos. El adorno está prohibido. Proporciones, he ahí el factor determinante del *modernismo*. El efecto de belleza deben producirlo las felices dimensiones y la masa debe permanecer desnuda. El color se emplea para embellecer la forma y los materiales finos substituyen a la decoración aplicada.⁵

Prosiguiendo con Poggioli, llegamos al punto que reviste gran interés para el presente trabajo. Se trata de lo que él llama *la dialéctica de los movimientos*, la cual consta de dos actitudes que son inminentes al movimiento: activismo y antagonismo, y dos actitudes que terminan trascendiéndolo: nihilismo y antagonismo. Se irá tratando cada una de ellas, ejemplificando a la vez sus características con los ejemplos *art déco*

pertinentes. El orden en que han sido mencionadas no tienen ninguna relación con la manera en que funcionan en la realidad.

Dice Poggioli:

Un movimiento es constituido principalmente para obtener un resultado positivo, para un fin en concreto. La esperanza fundamental es, naturalmente, el éxito de un movimiento específico o, en un nivel más alto y amplio, la afirmación del espíritu del vanguardismo en todos los campos culturales. Pero con frecuencia, un movimiento no toma forma y se agita para otro fin que no sea el propio, fuera de la diáfana alegría del dinamismo, una probada de acción, un entusiasmo deportivo y la fascinación emocional de la aventura.⁶

Esta actitud, como bien puede apreciarse, no está lejos de lo que significa activismo y activista en el contexto político actual: *La tendencia de ciertos individuos, partidos o grupos de actuar sin planes o programas cuidadosos, de funcionar con cualquier método incluyendo el terrorismo y la acción directa en le sistema socio-político en cualquier forma que puedan.*⁷

Es aquí donde confluyen las ideas que hemos estado manejando. Por un lado el carácter de radicalismo ideológico y por otro la connotación

bélica de *avant-garde*. El espíritu de combate es muy importante en las vanguardias, pero será tratado más adelante en la actitud de *antagonismo*, ya que implica un *enemigo*.

El activismo también está relacionado con la modernolatría tan característica del futurismo italiano. Si el activismo implica un comportamiento dinámico, este dinamismo, en el terreno psicológico, deriva en la exaltación.

Si bien es cierto que las curvas se han descartado por completo en los proyectos de los constructores franceses de exteriores, los *ensemblers*, las utilizan generosamente y han logrado producir numerosas piezas y efectos que regocijan a la vista y prometen un gran desarrollo del nuevo estilo. ⁸

Otros como Manuel Maples Arce dice:

Cosmopoliticémonos. Ya no es posible detenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expenden por telégrafo; sobre los rasca-cielos, esos rasca-cielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor (sic) eléctrico.

Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos

recientemente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emisiones cubistas de los grandes trasatlánticos [...] el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, las blusas (sic) azules de los obreros explosivos en esta hora emocionante y conmovida toda; toda esta belleza del siglo. ⁹

Es claro que lo nuevo y lo estético se encuentran unidos. También que en el *art déco* es muy peculiar la creación de todo un ambiente en el que lo estilizado y lo bello parecen crear un mundo aparte. Ya no se trata únicamente del nacimiento del centauro y de la percepción de la nueva belleza, sino de la creación de un mundo que a veces parece exclusivo de la máquina, el concreto, lo dinámico y lo útil. Obviamente el escenario es la gran ciudad, lo cosmopolita. Y este mundo perfecto resulta a veces fantástico y ... absurdo

En relación a una parte de la producción del movimiento decorativo francés:

Ellos se nombraban artistas y sus diseños se consideraban como obras de arte ajenas a cualquier funcionalismo, el resultado fue una producción de alta artesanía y una suntuosidad en el alto costo de los materiales empleados: Indudablemente resultaron obras de arte bellas: objetos de arte, pero totalmente ajenos al uso práctico:

floreros de líneas tan exquisitas que con el peso de una sola flor perdían el equilibrio, muebles hechos de maderas preciosas con incrustaciones y con borlas de seda como jaladeras que después de haberse usado algunas veces se rompían y quedaban inservibles, sillas y sillones de líneas tan artísticas que resultaban incómodos Etc., pero todo se hacía en el nombre del arte; ante todo debía tenerse en consideración la individualidad y la expresión propia.¹⁰

Por otro lado, el ambiente cosmopolita favorece el sentimiento de modernidad y progreso; pero además nos proporciona la entrada a otra peculiaridad del art déco: la existencia independiente de las emociones.

En la actualidad todos los artistas realizan grandes esfuerzos por llegar al más alto grado de simplificación porque han comprendido que con la sencillez de la línea, de color y de formas se hace un arte sincero y espontáneo que corresponde con mucho más intensidad a nuestra receptividad emotiva[...] En resumen, armonía de línea, de colores y de forma unida a la simplicidad, constituyen actualmente un arte genuino de nuestra época, un arte nuevo que no es producto de una evolución lenta, puesto que el arte de la segunda mitad del siglo pasado fue desastroso, excluyendo la literatura y la música, que tuvieron representantes geniales, pero en las tres restantes un verdadero fracaso por el exagerado abuso

del detalle, no habiendo producido más que un arte raquítico y de mal gusto. La simplicidad nos ha dado en este siglo un arte verdaderamente maravilloso.¹¹

En las obras *déco* vemos una puerta a un mundo diferente que se rige con un nuevo orden. Ahora el tiempo se detiene y hay un filtro. A partir del *déco* ya nada será lo mismo; los materiales y la luz darán a los objetos una existencia totalmente renovada: *Los principios del nuevo estilo tienen cierta masculinidad. La ornamentación más depende de efectos de proporciones y riqueza de materiales, que está atendida a complicados adornos de labrado o incrustación.*¹²

Poco a poco, los objetos cobran tal importancia, que parece tuvieran vida propia, Paul Maenz, comenta al respecto, refiriéndose a la *Stream Line Moderne*:

Esta tendencia desbordó las fronteras de la industria cinematográfica. La línea aerodinámica vino a ser en rasgos generales el sinónimo americano del progreso. Incluso objetos tan poco indicados como son radios, planchas y cajas registradoras, acabaron por cobrar tal aspecto como si de salir de estampada en cualquier momento se tratara.¹³

La ambientación cobra en el art déco un papel muy especial. Por ejemplo, Carlos Obregón Santacilia, arquitecto renombrado del art déco mexicano, dice, al referirse al Instituto de Higiene, obra suya inaugurada en 1927:

La entonación de los muros (del color que da el mortero mismo), las ventanas con sus alambrados de color morado y la aplicación afinada de ciertos motivos de piedra gris dan un conjunto agradableísimo, que se une y se funde con las sombras cobalto que se logran con el movimiento de los diferentes planos.

Faroles de cemento armado de forma que sólo este material podría realizar, colocados formando parte del trazo de jardines completan a dar un conjunto a lograr un ambiente.

Podría decirse que es la primera obra en que se haya logrado esto en México; Un ambiente uniforme, desde que se cruza la puerta hasta llegar al último departamento.¹⁴

El siguiente punto relacionado con el activismo es el espíritu de aventura. Ciertamente la experimentación y la proposición de nuevas técnicas artísticas conllevan la emoción de la aventura. Dice Carlos Obregón Santacilia: *Hoy se empieza a vislumbrar una arquitectura; existe un espíritu nuevo, nuestra época tiene necesidades nuevas, francamente distintas a todas las que han*

existido antes, que exigen formas emanadas de ellas, racionales.¹⁵

La segunda actitud de la *dialéctica de los movimientos* que señala Poggioli es la de antagonismo. El antagonismo es una actitud complementaría del activismo. Si el activismo pretendía agitar por el mero placer del movimiento, el antagonismo busca un oponente, que bien puede ser la academia, la tradición o alguna figura prestigiosa cuya influencia juzgaran dañina y equivocada. También se atacó al ser colectivo, al público. En el antagonismo del *art déco* se pueden descubrir dos facetas; por un lado se ataca al público y por otro se desdeña la tradición, aunque estas fases son indivisibles del gran antagonismo qué sería el que se contrapone al orden histórico y social.¹⁶

Poggioli también señala que los dos antagonismos asumen tanto una postura individualista como una postura de grupo. Es decir por un lado se da lo que comúnmente se conoce como la lucha de uno contra el mundo y por otro vemos la solidaridad de los rebeldes dentro de su propio grupo. Así, la vanguardia es una actitud anarquista dominada por un *espíritu de secta*. Puede ser plebeya, en donde el artista es el bohemio, o aristócrata, en donde es el *dandy* o *junior*. En todo caso lo real es que busca la excepción; no tiene pretensiones

totalizantes aunque pudiera creerse que sí, dadas sus simpatías con la izquierda o la derecha, según sea el caso.

La actitud sectaria es muy clara en el art déco, como se percibe las siguientes líneas: *Decoraciones claras, sencillas y elegantes en que viven personajes de la época.*¹⁷

También la excentricidad y el exhibicionismo son dos formas de antagonismo, aunque no vayan más allá del desafío. Quizá esta actitud determina en gran medida al art déco. Veamos un ejemplo en relación al exhibicionismo que imperó en torno a las libertades femeninas.

...Y la belleza esta en función de la moda: Las curvas naturales son amortiguadas por un corsé, 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 ademanes visibles, en cambio, tenía gran aceptación... la deslumbrante criatura se exhibía cabalgando con escolta masculina, conducía automóvil propio, fumaba cigarrillos y bebía cocktails.¹⁸

De la provocación y el exhibicionismo es muy fácil, dice Poggioli, desembocar en la actitud del tough guy (chico rudo) que toma acción directa, lleva a

cabos venganzas y provocaciones terroristas infringiendo daños físicos. Los artistas del art déco no se condujeron de tal manera, sin embargo, si tuvieron que defenderse de el público.

La obsesión del art déco por el diseño es latente hasta en los más mínimos detalles de la construcción, y en algunos casos en la arquitectura se pone más atención en el efecto decorativo que en la propia estructura, contraviniendo así los principios del funcionalismo, preocupación principal de la época. Es por esto, quizá, que los teóricos de ideología purista consideraron al art déco como frívolo y decadente.¹⁹

Como se ve, existe una relación entre el carácter violento de la vanguardia y la política actual. Dice Poggioli:

Es clara la relación de la actitud denominada provocación y el pandillaje con el culto moderno de la violencia política. Tal violencia no está satisfecha expresándose en sí misma mediante acciones concretas —también requiere una exaltación teórica e ideológica y perdura para convertirse en un mito (en el sentido de Sorel). El hecho es, el vanguardismo, como cualquier otro movimiento moderno de carácter partisano o subversivo, no descuida el momento demagógico: por lo tanto, su tendencia hacia la autodivulgación, propaganda y

proselitismo.²⁰

En el *art déco* hay un sinnúmero de lugares donde es posible encontrar esta relación. Pero un testimonio interesante de este vínculo lo podemos apreciar en esta parte del texto escrito por Juana Gutiérrez para el Catálogo de presentación del MUNAL en 1982:

... ser símbolo del progreso y la paz; ser representante de un liberalismo consagrado en sus instituciones; ser sustituto del pasado colonial, oponiendo a éste el triunfalismo progresista; y ser la escenografía urbana de los adelantos económicos y la estabilidad política, para atraer capitales extranjeros.²¹

La actitud implica todo un plan de trabajo. De entrada, la vida misma es vista como sujeta al poder de los medios publicitarios, lo cual implica una desacralización. Pero lo primero que se señala es la urgencia de un cambio, que implicará la liberación del estatus cultural de la época. Para ejecutarlo era imprescindible apoyarse en el público. El camino que se eligió como estrategia para lograr una rápida subversión fue el abordaje de los medios de publicidad. El papel del *art déco* en la ilustración -léase revistas, periódicos, propaganda impresa en hojas sueltas, carteles, envases etc- fue sin duda importante; se considera

envases etc- fue sin duda importante; se considera incluso uno de los campos en que mejor se desarrolló y en donde plasmó con más libertad toda una serie de condiciones de concepto estilístico que le dan forma: utilidad del objeto, la acción de la mercadotecnia y la circulación masiva tanto de la idea como el estilo que asumió en cada caso en particular

El efecto se reflejó en las ventas de artículos *déco*; los cuales abarrotaron los almacenes y aparadores, donde por un buen tiempo se llegó a afirmar, con bastante razón, que entre los logros del *art déco* estuvo el de improvisar un público.

Anuncio de el Palacio de Hierro



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



La agresión en este sentido que reviste el espíritu del art déco fue bastante eficaz, pues el primer atacado es el sistema:

Es posible pensar en este estilo más en términos de conductas y de una vitalidad, que haciendo uso de la libertad pudo delinear en los objetos una identidad para el presente. ¿Y el futuro?. Del futuro quién quiso hablar cuando al terminar la Primera Gran Guerra, Europa se percató que más que el exterminio de vidas, la contienda contribuyó a minar la fe en la razón, la fe en la ética política y la fe en el progreso. ²²

El antagonismo a las figuras consagradas del arte

desde entonces tiene un antagonismo paralelo y forzoso en el plano teórico y en lo que concierne a la concepción estética. Existe un intento de teorización a partir del *art déco* en lo que llamaremos *imágenes equivalentes*. Por lo pronto, basta la mención de que el antagonismo también se extendía al plano estético.

La forma más amplia de antagonismo es la que se plantea entre la nueva y la vieja generación. De esta manera, dice Poggioli, la edad es un punto más de polémica en las vanguardias. Esto explica el culto a la juventud. En el caso del *art déco* la situación adquiere mayor fuerza pues la situación demográfica y política de México era propicia para hacer reales las aspiraciones de los jóvenes.

Dice el poeta Maples Arce: *Éxito a todos los poetas, pintores y escultores jóvenes de México.*²³ List Arzubide, otro igual, redondea la idea: *MUERA LA REACCION INTELLECTUAL Y MOMIFICADA!*²⁴

Sin embargo, el antagonismo de las generaciones plantea un problema más amplio que la simple exaltación de la juventud. Observa Poggioli:

El culto vanguardista de la juventud merece una discusión detallada. Lo sometemos a un análisis crítico que enfatiza, junto con su lado amable válido, lo absurdo y ridículo. La excesiva exaltación de la juventud

conduce de forma obvia a una condición regresiva: de la frescura de la juventud al ingenio de la adolescencia, a la travesura infantil, a la puerilidad.²⁵

Esto explica, según Poggioli, la actitud infantil del futurismo hacia la máquina pues la ve como un juguete, como algo perfecto, cuya vida será eterna.

Carlos Obregón Santacilia, así habla del Instituto de Higiene construido por el Departamento de Salubridad: *Es un verdadero organismo, un todo en cada elemento y su constitución especial obedecer a un fin, en que cada cosa está hecha para cumplir un servicio, para desempeñar un trabajo. Tiene la sencillez y la perfección de una máquina.*²⁶

Secretaría de Salud, 1925
Arq. Carlos Obregón
Santacilia



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Por otro lado también aclara el hecho de que un buen número de pinturas de vanguardia intenten imitar los dibujos de los niños y aunque es cierto que en ellos se puede ver una actitud de modernidad triunfante, esto no les quita el tono de juego infantil que los permea.

La presencia de una actitud infantil no se limita a lo antes expuesto, pero aquí vale para abordar ahora la tercera faceta de la dinámica de las vanguardias: el nihilismo.

Cito nuevamente a Poggioli:

El gusto por la acción por el amor a la acción, el dinamismo inherente en cada idea de movimiento, pueden, de hecho, llevarse a sí mismas más allá del punto de control por cualquier convención o reservación, escrúpulo o límite. Encuentra alegría no sólo en la embriaguez del movimiento, sino aun en el acto de tumbar muros, demoliendo obstáculos, destruyendo lo que se interponga en su camino: esa actitud así constituida puede definirse como un tipo de antagonismo trascendental, y nosotros no podemos asignarle un mejor nombre que nihilismo o el momento nihilista.

(...)

La esencia del nihilismo subyace en lograr la no-acción mediante la acción, subyace en trabajo destructivo no constructivo. ²⁷

El movimiento nihilista por excelencia fue el dadaísmo. Ya Paul Dermée, en 1920, decía que *Dadá destruye y se limita a ello.*²⁸

Poggioli señala esta característica predominante de *Dadá* y establece su relación con el espíritu infantil:

En el dadaísmo (...) la tendencia nihilista funcionó como una condición síquica primaria, incluso solitaria. Tomo entonces la forma de una puerilidad intransigente, un infantilismo extremo. (...) existía un nihilismo e infantilismo en la mentalidad vanguardista que funcionaban de forma recíproca. Tiempo después, tal como nos enseñó la psicología práctica, el gusto por la destrucción parece innato en el alma de un niño.²⁹

Ahora, una de las principales barreras que coloca el niño frente al adulto para delimitar su mundo es la creación de un vocabulario nuevo y exclusivo. *Dadá* es una palabra que proviene de dicho dominio. La discusión que los mismos dadaístas suscitaron alrededor de su significado es bien conocida y la respuesta de Tzara: *Dadá no significa nada*,³⁰ proporciona las claves para confirmar las palabras de Poggioli. En ella están presentes la invención de un nuevo vocablo, el juego del niño y la negación.

Definitivamente el lenguaje de vanguardia obedece muchas veces a dos posibles interpretaciones: es un lenguaje hermético o es un lenguaje proveniente de algún juego como fueron los juegos dadaístas.

El primer caso es el caso típico de toda sociedad secreta, que Luis Mario Schneider relaciona con el movimiento estridentista encabezado por List Arzubide en México. Dice:

(Es) una especie de Biblia estética (la) del estridentísimo; aunque en realidad, carezcamos ahora de todas las "claves" secretas que toda sociedad poética presupone y por ello muchos de sus elementos nos son inaccesibles.³¹

El segundo se relaciona con el sin sentido. *Dadá* frecuentemente lo buscó como un medio para *épater-lebourgeois*. En su afán destructivo retiró los marcos de referencia y buscó la contradicción. Las siguientes palabras son del *Manifiesto Dadá* 1918 de Tristán Tzara:

Escribo un manifiesto y no quiero nada, pero digo ciertas cosas, y por principio estoy en contra de los manifiestos como también estoy en contra de los principios (...) Escribo este manifiesto para demostrar que la gente puede conjuntamente llevar a cabo acciones contradictorias en única

respiración de aire fresco. Estoy en contra de la acción. De la contradicción y también de la afirmación, no estoy ni en favor ni en contra, y no explico porque odio el sentido común.³²

El último momento de la dialéctica de los movimientos es el del agonismo. Explica Poggioli:

Hurgando más en lo profundo, vemos fundamentalmente que, en la ansiedad febril de ir siempre más allá, el movimiento y su entidad humana constitutiva pueden alcanzar el punto donde no pueda poner atención a la ruina y pérdidas de otros e ignore virtualmente su propia catástrofe y perdición. Incluso recibe bien y acepta esta auto ruina como un sacrificio oscuro o desconocido para el éxito de movimientos futuros. Este cuarto aspecto o postura podríamos definirlo con el nombre de agonismo o momento agonístico.³³

El art-déco se sacrificó, por decirlo así, porque permitió convertirse en un clásico y, como tal, quedó comprendido en la dialéctica que él mismo había protagonizado. Sin embargo, en contraposición con el oscuro fin del que habla Poggioli, en este caso no resulta tan oscuro. En realidad se comportó y desarrolló como un movimiento de vanguardia; sus creadores buscaron una exclusividad, un *copy-right*, y, a

partir de él intentaron masificarse en producciones en serie y, sin duda, logró internacionalizarse: Europa, América, Latinoamérica, Argentina, Brasil... Sin embargo, esta necesidad de *copyright* tuvo un matiz muy particular en Latinoamérica, pues aquí los esfuerzos de emancipación cultural se enfocaron a buscar una identidad nacional y continental.

Timbre Postal, 1950



Citas del capítulo III

1. Poggioli Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, p.20
2. *Revista Cemento*, núm. 12, México, febrero 1926, p. 23
3. *Revista Cemento*, núm. 32, México, noviembre 1929, p. 32
4. *Ibidem*, p.29
5. *Revista Cemento*, núm. 10-11, México, octubre-noviembre 1925, p. 24
6. Poggioli Renato, *op. cit.* p. 25
7. *Ibidem*. p. 27
8. *Revista Cemento*, núm. 8-9, México, agosto-septiembre 1925, p.17.
9. Maples Arce Manuel, *El Estridentísimo o una literatura de estrategia en Actual* número 1, en Luis Mario Schneider, p. 43
10. Esqueda Xavier, *El Art Deco retrato de una época*, p. 60
11. *Revista Cemento*, núm. 25, México, octubre 1928, p17, 36.
12. *Revista Cemento*, núm. 8-9, México, agosto-septiembre 1925, p.17
13. Maenz Paul, *Art Deco 1920-1940*, p 199

14. Revista Cemento, núm. 20, México, diciembre 1927.p.23
15. Obregón Santacilia Carlos en de Anda Alanís Enrique. X , *La Arquitectura de la Revolución Mexicana*, p. 95
16. Poggioli Renato, *op.cit.* p.25-26
17. Revista *El arquitecto*, México, noviembre-diciembre 1933.p.5
18. Maenz Paul, *op.cit.*p.88
19. Esqueda Xavier, *op.cit.*
20. Poggioli Renato, *op.cit.*p.34
21. Gutiérrez Juana, *Catálogo de presentación del MUNAL*, en De anda Alanís Enrique. X *La Arquitectura de la Revolución Mexicana*. p. 89
22. *Art Déco, Un país nacionalista, un México cosmopolita*
23. Maples Arce Manuel, *Actual número 1*, en Luis Mario Schneider, *op.cit.*p.46
24. *Ibidem.*p.51
25. Poggioli Renato, *op.cit.*, p.25
26. Revista Cemento, núm. 20, México, septiembre 1927, p.23
27. Poggioli Renato, *op.cit.*, pp. 26,61y62.
28. Dermée Paul, *Qu'estc-ce que Dadá*, París, 1920,

en Ida Rodríguez Prampolini, *Dadá: documentos*, p. 295.

²⁹. Poggioli Renato, *op. cit.*, p. 62.

³⁰. Tzara Tristan, *Manifiesto dadá 1918* en Ida Rodríguez Prampolini, *Dadá documentos*, p. 142.

³¹. Schneider Luis Mario, *El estridentísimo o una literatura de estrategia*, p. 176.

³². Tzara Tristan, *Manifiesto Dadá 1918* en Ida Rodríguez Prampolini, *Dadá: documentos*, p. 141.

³³. Poggioli Renato, *op. cit.*, p. 26.

IV. PRESENCIA Y ALCANCES DEL ART DÉCO EN MÉXICO

Para valorar al art déco es necesario señalar las similitudes con otras vanguardias, así como las diferencias, tanto si atendemos al plano inmediato de los resultados concretos de esta tesis, como para los estudios que pudieran realizarse en contextos más amplios del desarrollo del arte mexicano. Por lo tanto este capítulo trata no sólo de art déco, en particular, sino que también involucran a autores y obras de distintos movimientos de vanguardia, en particular del estridentismo, así como a los contextos histórico-artísticos en los que resulta una visión totalizante.

Por otro lado en este capítulo regreso y me apoyo en puntos ya mencionados en los capítulos anteriores, así como que he agregado algunas observaciones que hasta este momento resultan pertinentes. Así, el desarrollo será presentado en tres apartados:

- Antecedentes y alcances. En donde consideré hacer subapartados con el fin de lograr mayor claridad.
- Las ideas estéticas.
- Los medios y procedimientos expresivos.

1._ Modernidad y el art déco, antecedentes y alcances

Las circunstancias tanto históricas como geográficas de México influyeron en gran medida en el desarrollo de sus ideologías de vanguardia. Es cierto que el principal motivo de su aparición fue la necesidad de una transformación estética e intelectual. Sin embargo, me parece que el art déco en nuestro país pudo haber sido un movimiento cultural mucho más amplio que el que se dio, porque tuvo una gestación suficiente y porque su repercusión aún tiene resonancias en el arte que se desarrolla hoy en día en México; aunque logró cimentarse con mejor fortuna como un movimiento de vanguardia que el estridentismo, considerado por muchos la aportación mexicana a la vanguardia internacional.

La precedencia es un asunto vinculado a fechas, hechos y actitudes no sólo de los grupos artísticos sino de las sociedades en general.

La enumeración de algunos de estos hechos, fechas y actitudes es ilustrativa en este respecto. Como ya se ha dicho hay que recordar que en México, las corrientes vanguardistas en artes plásticas no aparecieron sino hasta que Diego Rivera regresó al país en 1921. Él, junto con David Alfaro Siqueiros, al decir de Jean Charlot, se familiarizó con la pintura futurista de Carlo Carrá

durante su estancia en Italia,¹ Antes de 1921 no hay en el país antecedentes orientados a la vanguardia, pero sabemos que para esas fechas, las corrientes literarias de vanguardia junto con el trabajo plástico de Otto Wagner y la Secesión Vienesa eran conocidos en el país. Y lo sabemos porque investigaciones de Luis Mario Schneider y Enrique X. de Anda Alanís así lo determinan. Luis Mario Schneider delata que la primera información sobre el futurismo se puede fechar en 1909 por una colaboración llamada Nueva escuela literaria que Nervo envió al *Boletín de instrucción pública* durante su residencia en España. El tono de este texto fue negativo y marcó una etapa que Luis Mario Schneider llama de desprecio, la cual no empezó a ceder sino hasta 1919 con la aparición de nuevos artículos en *Revista de Revistas*, *Zig-Zag*, *El Universal Ilustrado* y *Prisma*.²

Con todo, los primeros poemas mexicanos de corte vanguardista fueron del dominio público hasta la aparición de *Actual* número 2 y *Actual* número 3 en 1922. El contraste que aquí se establece apunta al campo de la práctica directa de las nuevas protestas de vanguardia. En México siempre se guardó una distancia o, mejor dicho, una reserva respecto a dichas novedades, quizá por la autoridad aplastante que Nervo todavía poseía, quizá porque quienes para 1921 se encontraban ya inquietos por el estancamiento de

nuestras letras y arte no tuvieron un contacto directo con la vanguardias.

Lo cierto es que en el país las discusiones sobre la necesidad de un cambio en la literatura y el arte mexicanos se dan a partir de 1924, cuando surgen los debates periodísticos de *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas* y *Excélsior*. Para entonces el estridentismo ya había brotado, y los contemporáneos intentaban una especie de cambio de poderes a la sombra de Vasconcelos. Por otro lado, es probable que la orientación simbolista del modernismo, protagonizada por González Martínez a partir de *La muerte del cisne* (1915), tenía una fuerza considerable todavía y recibía el apoyo incondicional de la Academia, que para entonces todavía era una autoridad asfixiante que no permitía un escenario cultural dinámico y más positivo con respecto a las vanguardias. Por otra parte, en lo que se refiere al público en general, se puede decir que el convencionalismo era bastante fuerte. Sin embargo, y por otro lado, es necesario apuntar que definitivamente las características sociales y geográficas de las ciudades determinan en muchos casos los movimientos de vanguardia. Aclaro: en México (tanto el país como la ciudad capital) el panorama de posguerra no presentaba una ciudad que viviera un auge económico y cultural, ni contaba con una aristocracia boyante que patrocinara el

desarrollo artístico y cultural: la proximidad, tanto del movimiento revolucionario como de la academia y el gobierno, no lo permitía. Cabe decir también que una buena parte de la clase alta del porfiriato había huído al extranjero, otra había sido despojada y la que restaba no se arriesgaba a sufrir una nueva desestabilización.

4.1.1 Alcances

En México los movimientos de vanguardia surgidos a la par o después de estridentismo, como es el caso de el *art déco*, se desmoronaron y desaparecieron en pocos años. Aunque muchos han querido ver en los contemporáneos a la auténtica vanguardia mexicana. Recordemos que José Luis Martínez llama *Literatura de vanguardia* a un capítulo de su libro *Literatura mexicana siglo XX* en el cual revisa tanto el trabajo de los estridentistas, como el de los contemporáneos, y que Frank Dauster, citando a Boyd G. Carter, describe su actividad como *de índole moderna, nueva, experimental, aún vanguardista [y con] predilección por las letras francesas y la literatura de d'avant-garde.*³

Esta situación es perfectamente entendible si consideramos la trascendencia del cambio que los contemporáneos lograron en la literatura, el arte y la cultura mexicanas, y su labor de reconexión con lo mejor de la poesía europea y

de Estados Unidos. Sin embargo, y aunque esto suene a necedad, el grupo sin grupo no fue propiamente, ni aún lejanamente un movimiento de vanguardia en los términos que manejo en este trabajo, mientras que el *déco* sí.

Para Carlos Monsiváis, los contemporáneos aunque sí crearon un proyecto de cultura contemporánea, al margen ó en contradicción con la realidad mexicana⁴, fueron un conjunto de individualidades en una actitud social evasiva, rencorosa [y] escéptica⁵ que, por lo mismo, no poseyeron ese impulso expansivo que caracteriza a las vanguardias.

Es decir, si uno de los mayores aportes a la literatura mexicana actual lo dieron los contemporáneos, éste no se realizó a través de una actitud de vanguardia, pues ni demolieron el pasado, ni promovieron un activismo, y aunque sí realizaron una crítica, ésta la sostuvieron desde la burocracia.

Ahora, detrás de los resultados finales, hay algunos hechos que es necesario afinar. Como todos sabemos, aún hoy en día, México vive un centralismo de su vida cultural en la ciudad de México, que apenas hace muy pocos años, diez a lo mucho, comenzó a disminuir.

En la época en la que surge el art déco tal centralismo era aún más marcado.

Se sabe que él que quisiera hacer algo en el terreno de las letras o la plástica tenía que radicar en la capital; y recordemos el efecto que provocaron en la provincia los excesos y exabruptos de los estridentistas. No es raro, entonces, que las únicas revistas de vanguardia hayan sido las estridentistas, pues las posibilidades de una epidemia vanguardista eran limitadas, tanto por la falta de un público como por la tecnología editorial necesaria.

En el otro extremo del debate postrevolucionario, el nacionalismo de Saturnino Herrán, basado en elementos autóctonos, aspiraba a través de su pintura a lograr una visión de la realidad histórica mexicana, según lo señala Jorge Alberto Manrique:

Si el exotismo es recurrente en la arquitectura de ese tiempo, se hace notar sobre todo en la constitución de los pabellones de las ferias internacionales a que México empieza a acudir asiduamente, más que como temprano brote nacionalista, los proyectos de pabellones neoztecas o neomayas se inscriben en ese exotismo general, junto con pabellones moriscos o góticos.⁶

Estos toques exóticos extraídos del arte precolombino influenciaron no sólo a los pintores, arquitectos, escultores sino a músicos, como Ricardo Castro o Aniceto Ortega quienes crearon óperas como *Atzimba*, que aunque pretende situarse en medio de los tarascos, no logra que su composición general evite el europeísmo, según el romanticismo de la óperas épicas italianas, para ser precisos de Verdi.

En el año de 1920 José Vasconcelos es designado rector de la Universidad Nacional de México por el presidente Adolfo de la Huerta, y es quien elabora un plan de cultura y arte para México mediante el cual inicia la revolución cultural del país, que se conocerá como el *Renacimiento mexicano*.

Vasconcelos inicia su campaña educativa poniendo énfasis en la difusión de las artes. Viaja por América Latina e invita a venir a México a grandes personalidades culturales con el fin de impulsar sus campañas contra el analfabetismo, además de difundir y promover las artes y artesanías populares.

En obras como *Pitágoras* (1910), *La Raza Cósmica* (1925), *Indología* (1927) se van articulando sus teorías: la fase estética es la fase superior de la humanidad, la estética es superior al conocimiento

racional, para avanzar hay que crear una estética bárbara que supere la decadencia y afirme el vigor del mundo nuevo. Lo importante es producir símbolos y mitos, imaginar un pasado heroico y hacerlo hablar por dioses de formas prehispanicas. Como ejemplo de lo anterior están las palabras de el pintor Adolfo Best Maugard,*No hay que renunciar a las influencias extranjeras: tan solo se necesita mexicanizarlas.*⁷

Los narradores pretenden incorporarse al nacionalismo mediante la mexicanidad de sus temas; los pintores llegan incluso a encontrar formas y colores que les resulten *intrínsecamente mexicanos*, el nacionalismo es el espíritu apoderándose y transfigurando una colectividad.

Vasconcelos se convierte en el gran mecenas y hace venir de Europa a Diego Rivera, Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard, con quienes piensa montar su idea de nacionalismo, la cual comienza a desarrollarse en todas la direcciones del ámbito cultural del país, bajo su patrocinio. Es él quien logra verdaderamente crear una Escuela Mexicana, ya que, dice Jorge Alberto Manrique:

Desde su aparición hasta nuestros días ha sido común entender a la pintura de la escuela mexicana como producto directo del movimiento revolucionario; pero si bien la coyuntura del régimen de Obregón y el

general entusiasmo del país son factores nada despreciables, sería muy limitado explicar las cosas por esa sola circunstancia. De hecho, los pintores, al iniciar su aventura, tenían entre pecho y espalda asimilada buena parte de las novedades que habían arrojado los movimientos europeos de las dos primeras décadas del siglo; lo importante es la manera en que se sirvieron de esa experiencia asimilada para los requerimientos de la gran decoración mural y de los programas didácticos, filosóficos o históricos que ésta implicaba. En eso reside su grandeza, de haber podido recoger la experiencia de la vanguardia europea y reproducirla en otro contexto: por primera vez América no produjo buenas copias, sino dio resultados originales que incluían los modelos presupuestos.⁹

En México el art déco se instaló en la inmensa brecha que se formaba a partir del debate entre nacionalistas y la demanda de transformación que supone la Revolución; las vanguardias.

El eclecticismo del art déco permitió incorporar igualmente el pasado que el presente en la búsqueda de lo cosmopolita. Logró crear un verdadero arte nacional con alcances internacionales, aportando a la historia del arte universal, *El Renacimiento mexicano*. El art déco no se limitó a un terreno del arte, sino que lo permeó todo. Igualmente se hizo pintura, gráfica,

fotografía, escultura que joyería, muebles y vajillas aunque en México concentró una gran parte de su inventiva en la arquitectura.

Le dio al arte y a la sociedad mexicana la posibilidad de ser moderno, siendo simultáneamente consecuente con el nuevo ámbito social interno y permitiéndole la asimilación de la estética venida del extranjero.

El art déco usó como uno de sus medios de difusión, propaganda e introducción a la realidad mexicana la revista *Cemento*, fundada en 1925, que a partir de un programa de mercadotecnia empleado por los fabricantes de cemento, impulsó la circulación de imágenes e ideas traídas de las escuelas y vanguardias europeas para el uso de dicho material, dando lugar a las formas que más tarde se constituirían como el estilo art déco mexicano.

En las corrientes artísticas internacionales el art déco se había impuesto como el estilo de los años veinte, pero se fue desvaneciendo con el funcionalismo de los años treinta. Graciela Garay dice lo siguiente:

Al inicio de la Revolución mexicana, el nacionalismo se convirtió en la tendencia dominante, pues se tomó conciencia de

que, además de una independencia económica y política, las independencias cultural y artística eran indispensables, como única vía para lograr la unidad nacional. Es decir, [se requería] la identificación del ciudadano con su país y sus tradiciones, la creación del art déco en México corresponde al momento cultural nacional en que más que nunca urgía encontrar las bases para levantar una cultura y un arte propio, de acuerdo con los cambios y los avances que proponía la Revolución mexicana y que crearían un nuevo sistema para el país, sin quedarse atrás del desarrollo europeo y occidental en cuestión, aunque esto significara una marginación y un hecho contradictorio.⁹

Dicha marginación, que era sumamente pesada en la época porfiriana, auspició a una nueva burguesía que adoptó actitudes marginales de la cultura europea, especialmente de la francesa. Los arquitectos de los palacios públicos y monumentos de la época porfiriana fueron, en su mayoría, europeos, ya que los arquitectos mexicanos aunque contaban con talento carecían del dominio de la técnica para la realización de proyectos tan importantes.

Cabe mencionar que debido al eclectisismo del déco y, como ya se ha visto, a la diversidad cultural que existía en México, la asimilación y más tarde la producción déco se desarrolló según Enrique

X. de Anda básicamente en cuatro temáticas: *Folclor y prehispanismo; Casual; Maquinismo y Fuerza de trabajo; Deporte y Baile.*¹⁰ Aunque para los fines de esta tesis he decidido abordar el art déco desde una mirada de conjunto únicamente haciendo subdivisiones por disciplinas aun sabiendo que estoy omitiendo a muchos artistas que participaron en el desarrollo del art déco.

4.1.2. Pintura

Dentro de la riqueza de la pintura mural de la Revolución encontramos a artistas como Jorge González Camarena, Antonio Rodríguez Lozano, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Máximo Pacheco y Pablo o'Higgins entre otros.

Jorge González Camarena fue uno de los iniciadores en México de la representación de la máquina, aunque no por eso dejó a un lado la representación indígena. Él mismo fue ilustrador de algunas portadas e ilustraciones de la antes mencionada revista *Cemento* en la que la temática estaba delimitada por el carácter simbólico del uso del cemento como sinónimo de modernidad y donde además de satisfacer la necesidad propagandista resultó innovador en México. También hay que recordar que González Camarena fue viñetista de los poemarios de los estridentistas.

Las bañistas.
Jorge González Camarena



La obra de otro estridentista; Fermín Revueltas, también se acerca mucho al art déco a pesar de no haber sido muy dado a la estructuración planimétrica como González Camarena, aunque si trabajó el primer plano, pero modelando con más corporeidad, como ejemplo pensemos en el mural de San Idelfonso. Dentro del trabajo de Fermín Revueltas hay que mencionar también el esquema de marco rebasado, haciendo que el tema capturado se presente como parte de una realidad dinámica. Así mismo aunque en menor grado Máximo Pacheco también sucumbe al estilo en sus murales de la Escuela Domingo F. Sarmiento.

El Concreto.
Carlos Tejeda



Por otro lado Diego Rivera afirmó que su técnica pictórica derivaba de fuentes precolombinas, unidas a su temperamento clásico, su todavía cercano período cubista y a su admiración por el sintetismo de la pintura de Cezanne; llevó a cabo los murales en el anfiteatro Bolívar, en especial *La Creación*, con base en figuras geometrizzantes que lo inscriben en el *art déco*. Dentro de su sentido didáctico Diego Rivera estudia deliberadamente las formas prehispánicas y populares que entremezcla con sus temas socialistas y su ideología marxista, y con este sentido hace un retrato de la sociedad de su tiempo.

Dentro de sus temas recurre al milagro de la tecnología contemporánea y pinta con gran sabiduría las maquinarias del progreso y el derrumbe social. No evita pintar las máquinas, los vehículos del transporte o la complejidad tecnológica y científica, aspectos, todos ellos contemplados en el movimiento que aquí me ocupa: el *déco*.

David Alfaro Siqueiros antes de encontrar su estilo personal incurrió en formas totalmente *art déco*, en dibujos e ilustraciones que hizo para periódicos y revistas como *El Universal Ilustrado*, *Revista de Revistas*, y el *Album salón*. Xavier Moysén nos da un interesante ensayo sobre esta parte de su producción de los años de 1918 y 1919, cuando realizó dichas ilustraciones.

De no estar firmados estos dibujos iluminados, bien podría uno negarse a reconocerles tal paternidad; son de lo más insólito dentro de su producción, sobre todo en el que se ocupa de *La danza de la lluvia*. Aquí alcanzó el artista un refinamiento en la expresión lineal que no volverá a repetirse en su obra posterior. El elegante cuerpo de la danzante pone de manifiesto su elasticidad en la línea continua que modela su silueta. Guardando un mesurado equilibrio con la delicadeza de la figura, están aplicados los tenues colores acuarelados que Siqueiros manejó diestramente.¹

Otros dibujos como *Bailarina Oriental*, *La señorita inconsciente*, *El triunfo de la gracia sobre la fuerza*, *Las calaveras de azúcar*, *Los primeros frutos* o los *Dibujos alegóricos*, nos demuestran que el artista no desconocía las modalidades parisinas y, sobre todo a los artistas que colaboraron con los Ballets Rusos de Diaghilev.

Bailarina Oriental, 1918.
David Alfaro Siqueiros.



En 1922 Roberto Montenegro pintó un mural en el despacho del secretario de Educación en la Secretaría de Educación Pública, que vendría a ser el primer mural de la pintura de la Revolución mexicana. Entre los años de 1922 y 1923 pintó el mural *La fiesta de Santa Cruz* en el exconvento de San Pedro y San Pablo, donde descubre el ritmo y el colorido de nuestro folklore, que traza con excelente sentido decorativo. Otros de sus murales realizados en la ciudad de México durante esos años son los de la ex Hemeroteca Nacional (1929),

en la Biblioteca Ibero -americana y en la Escuela Benito Juárez (1925). Todos estos murales se inscriben dentro del estilo *art déco*, con una fantasía llena de elementos exóticos.

Roberto Montenegro permaneció varios años en Europa, principalmente en París, precisamente durante los años en los que los artistas de vanguardia hacían sus obras más atrevidas, y los arquitectos y decoradores estaban llevando a su clímax estilístico al *art déco*. Amigo de los vanguardistas y fanático de la cultura, dejó ver en su obra la influencia de los Ballets Rusos, cuya estética le causó gran impresión.

Alegoría, 1928.
Roberto Montenegro.
Fresco originalmente
pintado para la Escuela
Nacional Preparatoria
Num. 6



Grabado.
Jean Charlot.



No hay que olvidar a Gabriel Fernández Ledezma, Santos Balmori y Leopoldo Méndez quienes realizaron gran parte de sus obras en este estilo, En lo que a gráfica se refiere, Ramón Alva de la Canal además de pintor destaca con sus grabados déco sobre madera y al mismo Jean Charlot. De quien Raquel Tibol escribe las siguientes líneas;

.....gracias al impulso inicial del pintor y grabador francés Jean Charlot. Fue él quien hacia 1922 inicio en la práctica del grabado en madera y la litografía a Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledezma, Fernando Leal, Alva de la Canal, Emilio Amero y otros. Grupo precursor a quien México le debe no sólo una producción artística de altura y la enseñanza de los

diversos procedimientos para grabar, sino numerosos redescubrimientos, investigaciones, publicaciones y promociones del valor principalísimo para la historia de la cultura nacional.¹²

Relieve,
Federico Canesi.



4.1.3 Escultura

Extrañamente la escultura no alcanzó en México los niveles magníficos de la pintura mural. Es posible que el fenómeno se deba a la precaria situación en la que se encontraba el país después de la Revolución.

Los aspectos que tomó la escultura europea de esos años variaron desde lo grandilocuente y lo

de vanguardia hasta lo estrictamente decorativo,

Guillermo Ruiz estudió en la Escuela de Bellas Artes y después se marchó a Europa donde trabajó con los escultores Mateo Hernández y José de Creft. Cuando regresó a México intentó fomentar el interés por la escultura, y en 1927 estableció la Escuela de Talla Directa que tuvo bastante resonancia, dada la tendencia a la libertad de forma que promovía y a la idea de no sujetarse a la representación naturalista. La mayor parte de su escultura monumental la realizó en el estado de Michoacán.

Monumento a Alvaro Obregón.
Grupo escultórico de Ignacio Asúnsolo



En 1924 Ignacio Asúnsolo realizó el Monumento a la Patria, cuya concepción es art déco, aunque las

esculturas en él corresponden a otras tendencias. Otras de sus obras en este género son las esculturas que realizó en el Monumento a Álvaro Obregón, obra del arquitecto Enrique Aragón Echegaray.

Esculturas en el jardín de la Secretaría de Salud. 1925
Manuél Centurión



Manuél Centurión siempre anheló hacer escultura monumental hasta que vio realizado su deseo en 1946, cuando se descubrió la estatua encuestre de Simón Bolívar, que él realizó, situada en un prominente lugar de la ciudad. Anterior a este monumento, la obra de Centurión que sobresale y que ejecutó dentro del estilo art déco son las esculturas que realizara para *El Edificio de la Secretaría de Salubridad*, obra de Carlos Obregón Santacilia.

Aunque Romulo Rozo es colombiano de origen, vivió y trabajó en México la mitad de su vida, y se

Aunque Romulo Rozo es colombiano de origen, vivió y trabajó en México la mitad de su vida, y se integró totalmente a la plástica mexicana. Después de una larga estancia en Europa donde se familiarizó con las tendencias de las artes decorativas de esa época (Roza obtuvo una medalla de plata por una de sus obras en la exposición de 1925 en París), llegó a México en 1931. Contaba por entonces con un prestigio que ya estaba definido. En 1929 había realizado los relieves y las esculturas del Pabellón Colombiano en la Feria de Sevilla, todos los temas con motivos indígenas. En 1931 realizó una escultura que lo hizo famoso: *El pensamiento*. Por su genuino interés en las formas indígenas, Rozó absorbió el arte de los mayas, que fue la mayor influencia que tuvo su trabajo, como lo demuestra la obra que él mismo consideró como cumbre en cuanto a los monumentos: *El Monumento a la Patria*, erigido en Mérida, Yucatán, que le llevó 12 años de labor (1945-1957). Roza fue quien produjo la mayor cantidad de esculturas dentro del estilo art déco.

Oliverio Martínez dejó pocos ejemplos de su producción, debido a su corta vida, fue autor de un legado monumental: *El Monumento a Zapata* en Cuautla, Morelos, el Emilio Carranza en Saltillo, Coahuila, y las esculturas para el *Monumento a la Revolución* en la ciudad de México, obra del arquitecto Carlos Obregón Santacilia.

4.1.4 Mobiliario

Los muebles que se produjeron en México durante este periodo tuvieron características nacionalistas; me refiero al neocolonial y al indigenista. El indigenista es un curioso producto que se encuentra dentro del estilo de la arquitectura de Amabilis, y aunque los ejemplos son muy escasos y difíciles de localizar, son, en realidad, excentricidades que no funcionaban dentro de una ambientación general.

La producción de muebles art déco en el país fue abundante y de buena calidad. Para ella se tomaron como modelo las producciones europeas, pero nunca se llegó a obras lujosas de alto costo y con exigencia artesanal como la que se hizo en Francia. Sin embargo hoy en día es posible encontrar una buena cantidad de ejemplos de muebles art déco hechos en México. Desgraciadamente debido a la fragilidad de los materiales con los que están hechos, como la chapa de madera, que era de uso general, la mayoría de ellos se encuentran en un estado lamentable, salvo aquellos que han recibido un buen trato por parte de sus cuidadosos propietarios

4.1.5 Platería

La joyería en plata por lo regular no había sido muy valorada por la burguesía en México. Esto

quizá se debió a la abundancia del precioso metal con el que cuenta el país. En otros países, como Suecia y Dinamarca, la plata fue apreciada por diseñadores de gran talento como Jensen y W. Hilman, quienes tuvieron cierta influencia en México, lo cual vuelve a demostrar la comunicación que había con Europa.

En México la plata se trabajó por diseñadores anónimos que recogieron la información que les proporcionaba la moda, y la integraron a la tradición de las formas de la joyería popular. Lo cierto es que se comenzó a crear joyería en plata estilo art déco.

En 1929, William Spratling llegó a México atraído por la cultura de la Revolución. Lo seducían los acontecimientos que inquietaban su espíritu, e hizo de México su lugar de desarrollo. La ciudad de Taxco lo atrajo por su belleza y por la abundante plata de sus minas: ahí fundó la industria orfebre que hizo escuela entre los artesanos del lugar. Sus diseños, inspirados en el arte precolombino, dieron fama a la plata mexicana. **Una de las mayores aportaciones de Spratling es que combinó la plata con otros materiales como maderas preciosas, onix y obsidiana, con carey, oro y piedras semipreciosas, imprimiendo a sus producciones un carácter mexicano y de vanguardia.**

4.1.6 Arquitectura déco; arquitectos, obras representativas y características formales.

Uno de los arquitectos más representativos es Juan Segura, quién creó una escuela dentro de los jóvenes arquitectos mexicanos. Su obra más importante es el edificio en Av. Revolución y Martí, construcción en la que se combinan comercios con habitaciones de tres pisos dentro de un esquema que resuelve a base de simetría en la fachada.

El estilo de Segura dentro del art déco introduce novedades que le dan un carácter mexicano, asimilando elementos coloniales, como el libre uso del ladrillo y del azulejo como toque decorativo, antepechos con arcos invertidos y claraboyas. También agrega elementos decorativos totalmente novedosos de diseños geométricos y esgrafiados en el aplanado de las fachadas

En Av. Revolución y Jalisco se encuentra la obra más compleja de Segura; el monumental edificio *Ermita*. En él se encuentran comercios que ocupan la planta baja del edificio, departamentos y un cine que su cuidadosa proyección incluye salidas de emergencia, la decoración interior es sobria y elegante y va de acuerdo a todo el conjunto del edificio. La decoración exterior es también bastante sobria recurriendo a típicas geométizaciones y grandes aleros como motivo ornamental. Hay que mencionar también entre su

producción el edificio de la *Fundación Mier y Pesado* en la esquina de Bolívar y 5 de Mayo, el edificio *Zarco y Violeta* (1927), el edificio *Sadi Carnot 110* (1928) y el asilo para ancianos *F. Mier y Pesado* en Orizaba, Veracruz, todos ellos de la *Fundación Mier y Pesado*. Así como una gran cantidad de *casas habitación en las colonias Hipodromo-Condesa, Juárez y San Rafael*.

En 1925, *Carlos Obregón Santacilia* con el proyecto de la *Secretaría de Salubridad y Asistencia*, realiza su obra maestra de arquitectura nacional. La distribución adoptada hace una analogía al cuerpo humano: En la parte principal o cerebro se encuentran las oficinas de los directores y las salas de juntas. En el centro de encuentran los laboratorios proyectados para el estudio y aplicación de las ideas, programadas por el cerebro y a los lados como prolongación se encuentran cuatro alas que hacen las veces de extremidades, encargadas de llevar estos servicios al público.

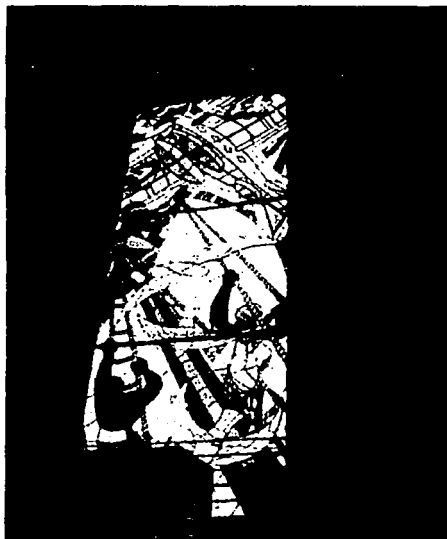
Como símbolo de cada una de las alas se eligieron los cuatro elementos de la naturaleza: agua, tierra, fuego y aire.

Todo el conjunto se encuentra reunido por puentes y rampas que constituyen movimiento dentro de la estructura y por lo tanto su tono moderno.

Por otro lado los materiales del edificio son

la estructura y por lo tanto su tono moderno. Por otro lado los materiales del edificio son tradicionales como el recinto en el basamento o piedras grises de Xaltocan en la parte alta. Los materiales dan un aire nacionalista a la construcción sin recurrir a temas indigenistas o coloniales sino más bien afamados y de espíritu contemporáneo para la ornamentación del conjunto. En el edificio se encuentran murales de Diego Rivera así como los vitrales que se encuentran en los cubos de las escaleras de las cuatro alas respectivamente. En el jardín hay una fuente central y esculturas de Manuel Centurión

Vitral en la Secretaría de Salud. 1925
Diego Rivera.



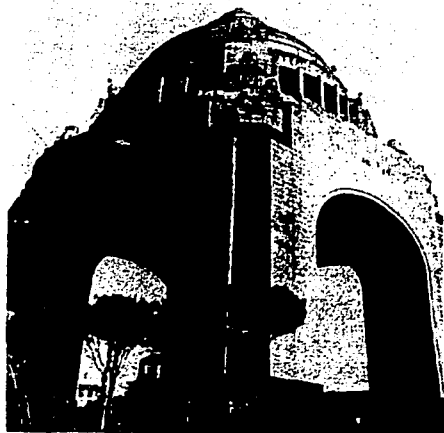
Dentro del mismo estilo, Obregón Santacilia realizó el interior del edificio del *Banco de México* en Av. 5 de Mayo. En la remodelación Santacilia cambió totalmente la distribución para aumentar sus dimensiones, la fachada se conservó original para armonizar con los edificios vecinos. Su interior, junto con el interior del *Palacio de Bellas Artes* de Federico Mariscal, pertenecen al más depurado y lujoso art déco que existe en la Ciudad de México. Los materiales y ricos acabados tienen una belleza singular como el piso de mosaico italiano en tonos amarillos ocres y rojizos que contrastan con el mármol negro del resto del piso y el mármol color marfil de los muros, en que resaltan las molduras de bronce y los barandales de la escalera, también de bronce. La parte decorativa se enriquece con bajo relieves que simbolizan la productividad del campo y la industria y con el plafón de cristal ámbar que se sostiene en seis pilares de mármol negro. Cabe decir que los mármoles que se utilizaron fueron importados de Bélgica e Italia pese a los ideales nacionalistas de Santacilia.

El Monumento a la Revolución (1933-1938) es sin duda uno de los trabajos más importantes de Obregón Santacilia y con él cierra su etapa nacionalista. En él aprovecha la estructura metálica del proyecto para el *Palacio Legislativo*

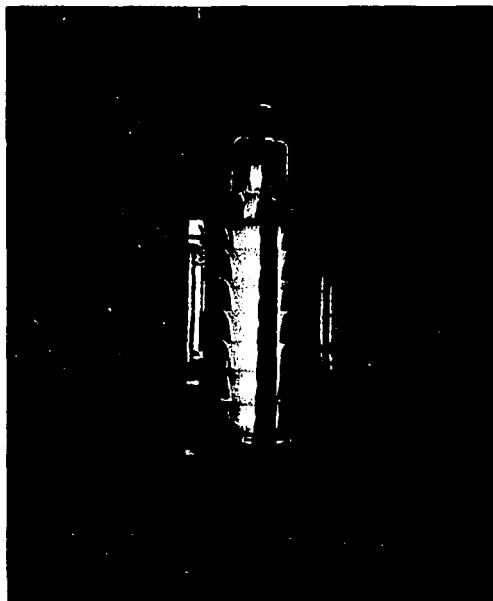
que hiciera el arquitecto francés Emile Béarnard. Es una construcción de 65 metros de altura, en la que el arquitecto nuevamente usó los materiales que caracterizan a su obra; el recinto y la piedra, dando con esto un aspecto mexicano.

El monumento presenta cuatro arcos de 26 metros de alto por 18.50 metros de ancho que sostienen una doble cúpula recubierta de lámina de cobre. En las cuatro esquinas superiores de las que arranca la cúpula se encuentran los grupos escultóricos realizados por Oliverio Martínez, que representan la Independencia, las Leyes de Reforma, las Leyes Agrarias y las Leyes Obreras

Monumento a la
Revolución, 1933. 1938
Arq. Carlos Obregón
Santacilia.
Esculturas 1933. 1938
Oliverio Martínez

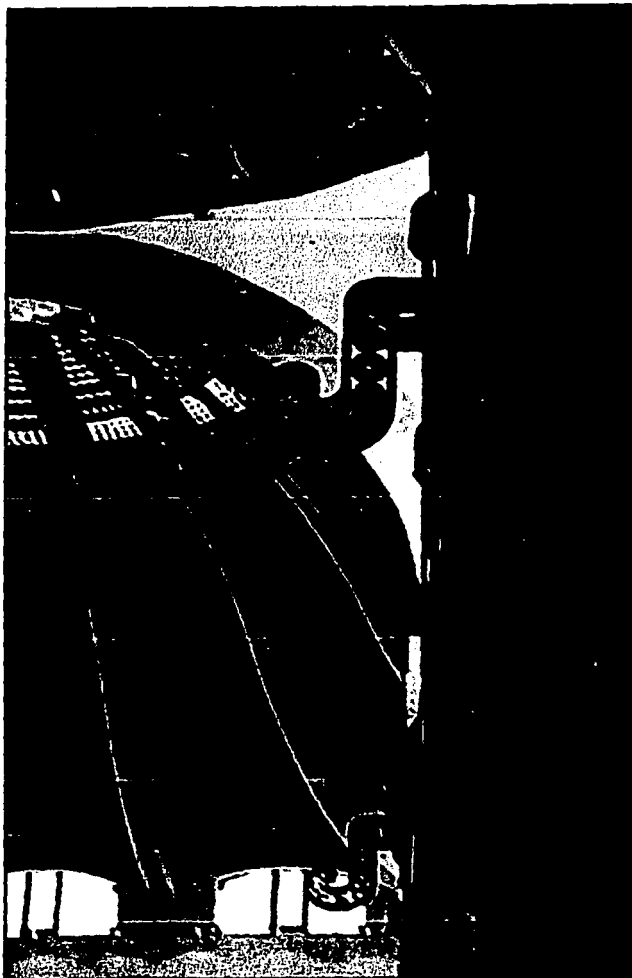


Interior de el Palacio de
Bellas Artes, 1934
Arq. Federico Mariscal



Federico Mariscal quien fue alumno de Adamo Boari, sigue las enseñanzas de éste dentro de los retornos al historicismo nacionalista, pero él se integra a la búsqueda de un estilo nacionalista. En el proyecto del teatro *Esperanza Iris* (Teatro de la Ciudad) que realizó en colaboración con Ignacio Capetillo en 1917, su estilo se acerca al barroco alemán y al neoclásico, pero dentro de los detalles incluye elementos precolombinos al igual que motivos egipcios.

Interior del Palacio de Bellas
Artes, 1934
Arq. Federico Martel.
Fotografía de Pedro Vargas.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En 1934 termina el interior del *Palacio de Bellas Artes*. El edificio fue planeado en su interior y exterior por Adamo Boari quien ya había construido en México *El edificio de correos* entre otros. El interior del palacio es de carácter técnico, y elegante producido con materiales lujosos como mármoles, bronce, acero, cristales y maderas de alta calidad.

Detalle ornamental de el
Edificio Viena
López y Artículo 123.
México D.F.

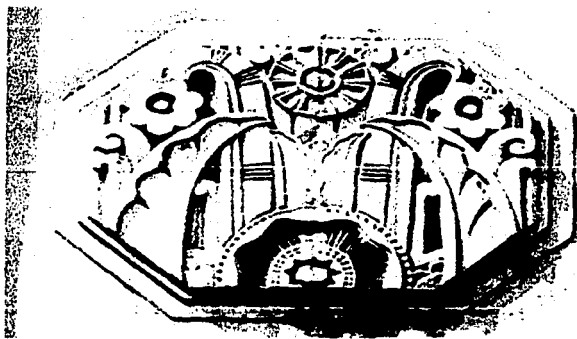


Por otro lado tenemos a el arquitecto Ernesto Buenrostro y el Ingeniero José Ma. Buenrostro, cuyo estilo se caracteriza por su abundante ornamentación y por cierta riqueza en los materiales empleados los cuales dan un tono de lujo a los departamentos, aun aquellos de pequeñas dimensiones. Tienen gran empeño en el diseño de detalles, cuando los edificios son pequeños o modestos emplean granito en rodapiés y lambrines mientras que en obras mayores recurren al mármol rojo de Querétaro, como en el *Edificio Roxi* en Av. México 33 o en el

Edificio Victoria, en la esquina que forman las calles de Victoria y López.

Los exteriores se distinguen por el juego de volúmenes que dan forma a la fachada en que a veces hacen uso de la curva en su composición estructural, como en el caso de los dos edificios anteriores y el *Edificio Berta* en Av. México y Av. Sonora, que encontrándose en una esquina se soluciona con una gran curva que sigue toda la fachada.

Detalle ornamental de
Edificio.
Balderrama e Independencia.
México D.F.

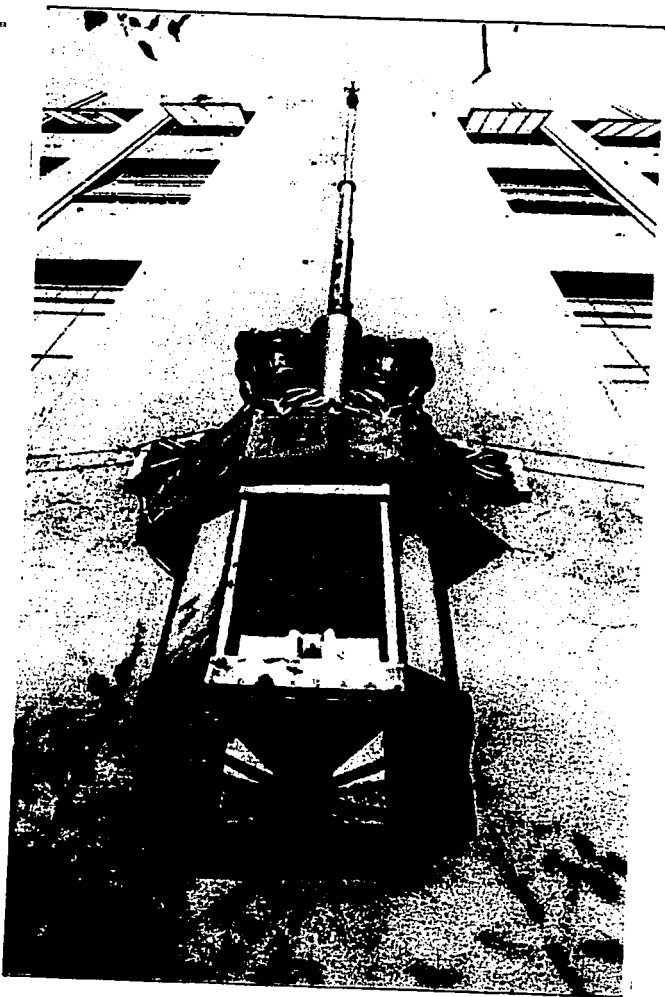


Es común el uso de bajorrelieves con motivos de la flora y la fauna y en detalles más pequeños como molduras sobre frisos utilizan diseños geométricos. Otro aspecto distintivo de los Buenrostro es el diseño de la herrería en puertas y pequeñas rejas en el caso de entidades abocinadas y la preferencia por vitrales en elegantes composiciones geométricas generalmente en colores blanco y negro

Construido en 1929 el *Fronton México* fue una de las construcciones *déco* más sobresalientes de la década. Obra del arquitecto Joaquín Capilla, quien recurre a escasos aunque importantes detalles ornamentales. Toda la estructura del edificio, incluida la cubierta del frontón, en forma de bóveda rebajada, es de concreto armado, hecho por el que tuvo gran difusión. La fachada sur se organiza en un sistema reticular de entrecalles sobresalientes y subdivisiones horizontales, formadas por placas ciegas que soportan ventanas cuadrangulares. El frontis oriente como la fachada norte limitantes del frontón en sí, asumen la presencia de contrafuertes de concreto modelados de la misma manera que las entrecalles del alzado sur, a base de una sucesión gradual de rectángulos que disminuyendo de dimensión, a medida que avanzan al frente, tienden a destacar sus aristas por medio del claroscuro. Dos tableros en relieve labrado con motivos prehispánicos estilizados se colocaron en la parte superior de las puertas principales, como una clara muestra de la aplicación de los motivos ornamentales que se usaron las edificaciones *déco*.

El edificio para *Policía y Bomberos de la Ciudad de México*, ubicado en la esquina de Revillagigedo e Independencia, de los arquitectos Guillermo Zárrega y Vicente Mendiola cuenta igualmente con elementos precolombinos en los dos relieves sobre

Detalle del Edificio de
Oficinas y Berriseros de la
Ciudad de México, 1928
q. Vicente Mondiola y
Guillermo Zarza



el recinto que se encuentra en la parte baja del edificio. Uno hace alusión al fuego y el otro al agua ambos son obra del escultor Manuel Centurión. El cuerpo de la torre presenta una ágil y bien lograda composición déco; con sus tres grupos de ventanas escalonadas en cada una de sus dos caras, es de los primeros casos en que la arquitectura mexicana incorporó la idea de movimiento, concepto estrechamente ligado a la idea de las vanguardias occidentales. La torre que remata sobre la esquina del edificio, los soportes para las astas, las lámparas externas, rejas y letreros integrados a los cerramientos de los accesos son suficientes para confirmar este edificio dentro del art déco.

Dentro de la misma tendencia que el *Edificio de Policía y Bomberos de la Ciudad de México* que Enrique X. de Anda Alanís designa como *Plasticista*, por estar construidos bajo los lineamientos generales del *ornamentalismo decorativista* y con una lejana evocación de la línea del arquitecto alemán Erich Mendelsohn¹³, quiero mencionar dos ejemplos más; uno de ellos es el *Teatro Coronel Lindbergh* construido en 1927 y firmado por el arquitecto Leonardo Noriega. El conjunto del proyecto comprendía no solo el teatro al aire libre, sino también fuentes, mobiliario urbano, senderos y el lago interior en el *Parque San Martín*, hoy llamado *Parqué México*, en la Colonia Hipódromo-

Condesa. Las estructuras del teatro al aire libre representan por un lado las formas más clásicas del art déco, que si bien no incorporan fiel y estrictamente los modelos europeos, si representan la adecuación local de los mismos, donde la eclecticidad del art déco permite incluso la incorporación de elementos formales del nacionalismo mexicano.

La arquitectura del teatro al aire libre extiende sus tres elementos básicos en torno a un espacio descubierto central: corredores pérgola dos en los flancos del conjunto, una tribuna foro como remate y una fuente de forma femenina que marca el ingreso al teatro.

Fuente del Teatro al aire libre
Coronel Lindbergh, 1927
Firmada por el Arq. Leonardo
Noriega.



La segunda obra a la que me refiero es *El Edificio de la Asociación Cristiana Femenina*, que justamente porque se trata de una obra tardía, 1933, permitió

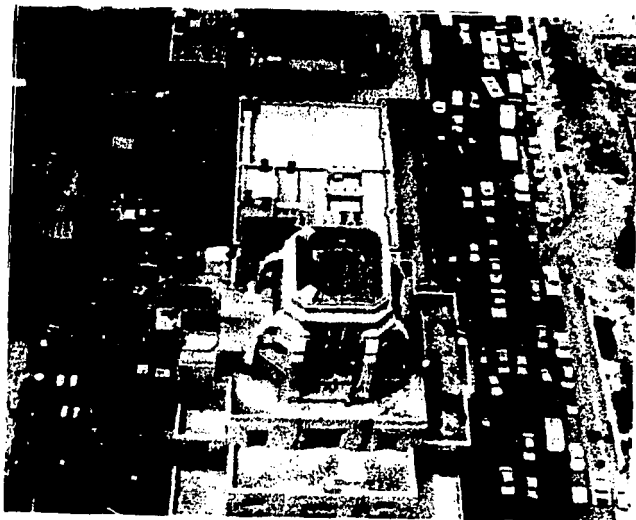
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

a los arquitectos autores R. S. Gore, B. H. Adam, J. L. Cordero y José A. Cuevas hacer un acopio de los patrones plásticos de los edificios que le antecedieron y de esa manera resolver la composición arquitectónica dentro de un esquema absolutamente *déco*. El edificio es una masa cúbica, ubicada en una esquina, con dos fachadas a la calle y que a pesar de la ventanería conserva un ambiente totalmente hermético. Las fachadas se organizan en bandas verticales limitadas por las características entrecalles desvanecidas y subdivididas en por bajo relieves de extracción figurativa prehispánica aunque trazados con la dureza lineal y el geometrismo del *déco*.

Por último, el edificio *La Nacional*, 1932, de los arquitectos Manuel Ortiz Monasterio, Bernardo Calderón y Luis Ávila, que fue para 1932 el más alto de México, localizado en Av. Juárez y Av. Eje Central, con forma estructural que revela la influencia de los rascacielos neoyorquinos, donde se excluye casi en su totalidad la ornamentación superficial. Su estructura deja ver el uso del concreto y el mármol negro de Bélgica hasta la altura del primer piso que se eleva sobre la puerta principal hasta el cuarto nivel. La masa total del edificio se desplanta con una cerrada regularidad de planos hasta los dos tercios de la altura a partir de donde inicia una multiplicación de planos, para rematar en una torreta, que a modo de linternilla

abierta, opera como cúspide. El volúmen de este edificio se planteó como un cuerpo independiente en el espacio, incapaz de establecer relación plástica con el contexto edificado, predeterminando una independencia formal que se separa del resto de la ciudad.

Edificio La Nacional, 1930
Arq. Manuel Ortiz
Monasterio, Bernardo
Calderón y Luis Avila.



4.1.7 Otras manifestaciones

Las artes industriales de esa época que se hicieron dentro del estilo *art déco* pertenecen más que nada a un tipo de trabajo de bajo costo en el que se nota, sobre todo, la intensión de una manufactura para la industria del turismo. En este tipo de

artesanías destacaron los temas indigenistas o folklóricos, que se realizaron generalmente en barro, madera tallada o inclusive en yeso.

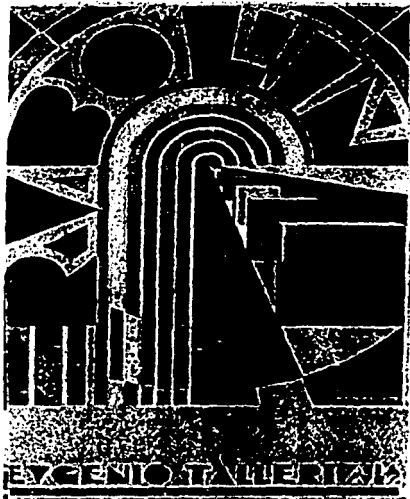
Industrias de producción en serie de cerámica, como *El Anfora*, lograron la más grande cantidad de cerámica utilitaria con motivos precolombinos, que incluso se copiaron en Estados Unidos, e hicieron que el art déco, convertido en objetos para la vida cotidiana, inundara México de rincón a rincón.

Por otro lado el diseño gráfico tuvo un gran desarrollo, desde empaques, carteles publicitarios y anuncios hasta estampillas postales. Incorporando juegos tipográficos con detalles ornamentales de la época

Estampilla Postal, 1939



Diseño de anuncio para
Eugenio Talleri y Cia Sucs.,
1930
Jorge González Camarena



4.1.8 Música

Ni a la música ni a la literatura las podemos considerar como expresiones *déco*, porque éstas se refieren a las artes plásticas; sin embargo es pertinente mencionarlas aquí dada su importancia para el nacionalismo, ya que el *art déco* en México se gestó dentro de este ámbito.

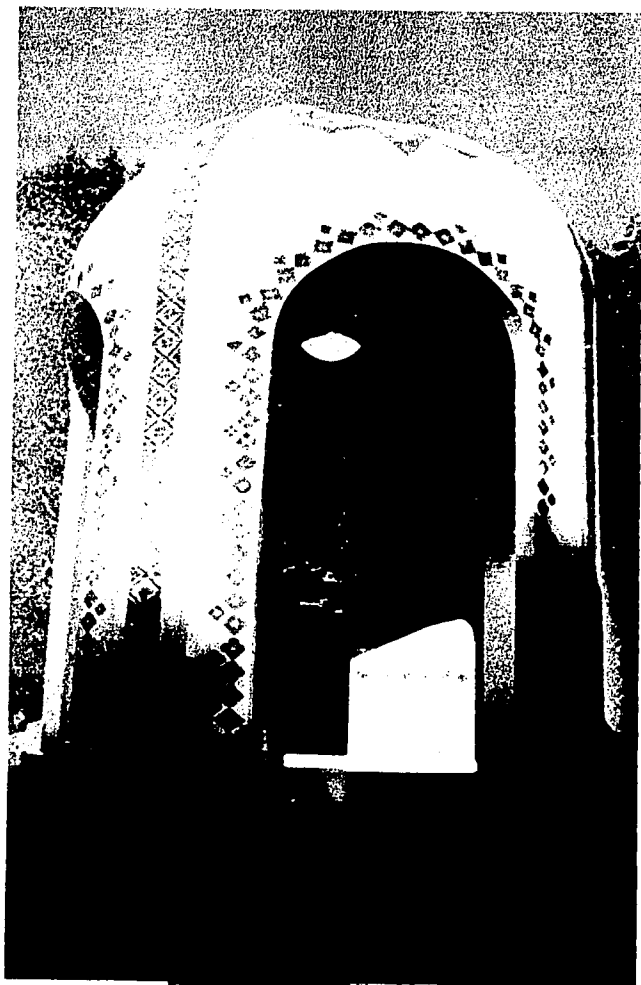
Manuel M. Ponce fue quien inició un verdadero nacionalismo musical, recogiendo la tradición popular, divertimento sinfónico delicioso que, junto con sus conciertos, son la mejor obra de Ponce.

Con Julián Carrillo, de temperamento más analítico que lo lleva a la investigación teórica musical y a planear problemas de composición, pero el camino para una realidad nacional estaba trazado y por él se inician Candelario Huizar y especialmente, Carlos Chávez, quien en 1926 escribe *Horse Power* (HP).

A *El corrido del Sol* (1934) y a la *Sinfonía Proletaria* escritas el mismo año de 1934, las nutre la misma intención, y su *Sinfonía India* introduce instrumentos autóctonos de la música nacionalista; como la *Quinta sinfonía*, la *Sinfonía de Antígona* y el *Concierto para violín*. Silvestre Revueltas es comúnmente considerarlo el músico más talentoso que haya producido el país. Desde sus tempranos cuartetos (1929-1931), *Pato* y *canario* (1930-1931), hasta sus composiciones nacionalistas gozan de este espíritu de la vanguardia nacionalista, producto del sabio aprendizaje de la música como la de Stravinsky, Milhaud y Honeger, entre otros.

Quienes le siguen fueron músicos nacionalistas como José Pablo Moncayo (*Huapango*, *La mulata de Córdoba*), Bernal Jiménez, Hernández Moncada y Blas Galindo (sones de mariachi), entre otros

Fuente de la Plaza
Popocatepetl, 1927
José Gómez Echeverría.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.1.9 Literatura

Al estridentismo lo he colocado en contraposición con el *art déco* porque ambos son movimientos de vanguardia más o menos bien determinados, por supuesto que no quiero ni puedo afirmar que esta producción literaria sea *art déco*, ya que el término se refiere a las artes plásticas, pero sí creo que los estímulos estéticos que le dieron origen fueron los mismos que influyeron a los artistas *déco* para su aspiración innovadora.

El movimiento estridentista duró aproximadamente de 1921 a 1928 y se inició con la publicación de la hoja volante *Actual Núm. 1*, redactada y formada, como ya dije, por Manuel Maples Arce en 1921. Al grupo lo forman Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Miguel Aguillón Guzmán, Luis F. Mena y Luis Quintanilla, jóvenes terribles que persiguieron un cambio a través de dinamitar la forma y, como vanguardia, condenan con furia a quienes consideran sus adversarios.

Sus poemas tuvieron colores ácidos en contra de los tonos suaves de sus antecesores y envuelven de humo literario su poesía. Ya no se trata de aquel humo ondulante y sutil que parecía salir de la pipa de opio de los modernistas; el humo que los caracteriza es el que proviene del progreso y de las máquinas, el de la tecnología.

El Café de nadie, 1924
Óleo.
Ramón Alva de la Canal.



Los estridentistas plásticos, que formaban parte de los este grupo, ilustran los escritos y hacen las portadas de las publicaciones en distintos estilos característicos de la época. Germán Cueto produce máscaras de una fuerte influencia expresionista, pero es especialmente Alva de la Canal quien se mete de lleno al estilo art déco. Un ejemplo de esto es su obra *El Café de Nadie*. Los títulos de la obras de este grupo son significativos y reflejan con elocuencia las ideas estéticas de sus creadores: Maples Arce (*Andamios interiores, Urbe, Poemas interdictos*), Arqueles Vela (*El Café de Nadie*), List Arzuvide (*El movimiento estridentista*), Luis Quintanilla (*Avión*), Salvador Gallardo (*Pentagrama electrónico*), etcétera.

Se trató de un movimiento de vanguardia que abrió la puerta a otras posibilidades creativas, y aunque no llegó en realidad a procrear hijos legítimos, y a pesar de haber sido un movimiento mexicano, no llegó a ser nacionalista, aunque ésta fuera una intención del grupo.

2. Las ideas estéticas

La herramienta principal de trabajo que utilicé en el capítulo referente a la estética vanguardista de los movimientos fue *The Theory of the avant-garde* de Renato Poggioli. Los conceptos que manejé en este capítulo ya fueron explicados en dicho capítulo, por lo que no haré más definiciones. Aquí vale la pena hacer divisiones que permitan mayor claridad.

4.2.1 La vanguardia: las actitudes, los autores y creadores.

Ya vimos que el *art déco* mexicano se considera a sí mismo como un movimiento de vanguardia. Es decir, no es una escuela con un método, un maestro, una tradición y una aspiración artística de trascendencia. Sus creadores se saben inscritos dentro de una realidad dinámica y cambiante a partir de la cual planean la necesidad de romper el esquema anterior al que tachan de insuficiente, inadecuado, retrógrado y obsoleto. También aspiran a una visión totalizadora del mundo. No se limitan al terreno artístico sino que

incursionan en las demás esferas de la vida cultural y civil. Además, la actividad artística que desarrollan rebasa terrenos específicos del arte: hay arquitectos, ingenieros, pintores, escultores, grabadores, diseñadores, plateros, músicos y literatos que colaboran en exposiciones y publicaciones y que conviven en una especie de exaltación heroica, de élite elegida. Sus creadores desplegaron un espíritu deportivo, bélico, radical e iconoclasta. Atacaron a la Academia y a lo ortodoxamente establecido a través de sus integrantes o allegados. Concibieron estrategias para hacerse publicidad y colocarse en primera plana.

Participaron en agrupaciones de ideas comunistas; incluyeron al deporte y a la velocidad en sus textos y diseños como una expresión del dinamismo de la época. Buscaron afirmar su visión de modernidad en todos los aspectos culturales. Además, en toda esta actividad vigorosa no olvidaron el espíritu de aventura: viajaron a Europa y a Estados Unidos y se consideraron pioneros artísticos. Sobre este último aspecto, que viene a subrayar al individuo y a su antagonismo frente a la sociedad, se puede agregar que también jugaron el papel del dandy aristócrata y revolucionario que gustaba de excentricidades y exhibicionismo.

4.2.2 El creador de arte

En cuanto a la concepción que se tiene del creador hay que decir que hay la intención de ligarse a un presente. El énfasis está puesto en el dinamismo de la vida contemporánea.

El art déco profesó una admiración y adhesión a las teorías futuristas. También se tiene que en lo referente a la posición antagonista de las vanguardias, el déco muestra una fuerte corriente de antiintelectualismo que se traduce en una candidez fabricada y primitivista que se plasma en sus resultados.

4.2.3 Maquinismo

Una de las principales características del art déco es el tratamiento que le dan a las máquinas, a las innovaciones tecnológicas y a todo el universo automático que se creó en aquella época, todo lo cual tiene una presencia de peso en las obras art déco. El mundo automático, sonámbulo, fantasmal y mecánico en el que las emociones permanecen congeladas, se da en forma constante en este estilo. No existe reserva alguna hacia el progreso, siempre que implique vértigo, movimiento, velocidad y avance.

Fotografía reproducida en
Vea, 15 de abril, 1933.



4.2.4 Asimilación; Cosmopolitismo e identidad

En el art déco el proceso de afirmación nacional se llevó a cabo a través de la imagen de la Revolución, dice Luis Mario Schneider que el estridentismo, y esto también vale para el art déco ...en el momento que adopta la ideología social de la Revolución mexicana y la incorpora a su literatura, [...] adquiere solidez, organización y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia internacional.¹⁴

Por otra parte, esto se refleja en el tratamiento que recibe el cosmopolitismo en el art déco mexicano, donde la urbe, la ciudad es, además de un foco similar de progreso tecnológico y comercial, una concentración obrera, una muchedumbre revolucionaria, sindicalista y huelguista que represente una transformación de la estructura social.

No podemos dejar de mencionar que una de las causas que determinaron la Revolución mexicana fue justamente la represión brutal de las huelgas de Cananea y Río Blanco, pero eso es harina de otro costal.

Otro aspecto que hay que destacar de la apropiación de la estética de vanguardia es el que se aprecia en el momento en el que agonizan estos movimientos. Esta faceta se manifiesta en la típica declaración de caducidad del movimiento provocada por el propio movimiento cuando se volvió un clásico, cuando se institucionalizó. En otras palabras, una vez que un periodo se vuelve clásico implica que se ha regresado a la estética de la escuela, de los valores establecidos inamovibles, a los cuales toda vanguardia atacará por principio.

Fotografía de Tina Modotti.



4.3.1 Medios y procedimientos expresivos

Estas características de los objetos y obras *déco* mexicanas son, en términos generales, las siguientes:

- Retomar la divisa cubista de *crear y no copiar*.
- Con esta premisa la lengua escrita se convierte en un objeto capaz de ofrecer planos de significación a nivel visual como ideogramas, creación de tipografía, combinaciones de letras, etcétera.
- Se fomenta la idea de velocidad no sólo en los objetos y diseños que se toman aerodinámicos, sino que se evitan los calificativos y se refuerzan los sustantivos, logrando velocidad en las expresiones e imágenes.
- Se obliga al público observador o lector a ejercer una labor crítica al forzarlo a participar en la reconstrucción de las omisiones a las que el modelo tradicional lo tenía acostumbrado.
- Se ejerce la técnica de *shots* cinematográficos.
- Se fomenta la concepción de una técnica industrial para la producción artística.
- Se sistematiza el uso de recursos gráficos como los dibujos y viñetas que acompañan a los diseños

en carteles, anuncios, marcas, textos...

-Se fomenta el uso de palabras que den la idea de libertad.

-Se ejerce la acción sobre el medio, sobre el hábitat cotidiano, para abordar problemas específicos de la época, como fueron: la modernización de la vida cotidiana, la creación de la necesidad a través de los medios, la colocación en el lenguaje en términos nuevos como: *automático, confort, elite, boom, etcétera.*

Detalle del interior del
Palacio de Bellas
Artes, 1934
Arq. Federico Mariscal.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Citas del capítulo IV

¹ Baciú Stefan, *Un estridentista silencioso rinde cuentas: Jean Charlot recopilado en La palabra y el hombre*, Revista de la Universidad Veracruzana, octubre-diciembre de 1981, p. 143.

² Cf. Schneider Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, pp.16 a 27.

³ Carter Boyd G., *Las revistas literarias de Hispanoamérica*, citados en Frank Dauster, *Ensayos sobre poesía mexicana*, p. 9.

⁴ Monsiváis Carlos, *La poesía mexicana del siglo XX*, citado por Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 15.

⁵ Monsiváis Carlos, *La poesía mexicana del siglo XX*, citado por Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 15.

⁶ Manrique Jorge Alberto, *El proceso de las artes 1910-1970*, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 1365, 1366

⁷ Best Maugard Adolfo, citado en Enrique X, de Anda Alanís, *Arquitectura de la Revolución Mexicana*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 29

⁸ Manrique Jorge Alberto, *El proceso de las artes 1910-1970*, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1976, pp. 1365, 1366

⁹ Garay Graciela de, *La obra de Carlos Obregón Santacilia*, en *Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico*, México, INBA/SEP, núm. 6, 1979, p. 19.

¹⁰ De Anda Alanís Enrique X, *Art Déco, Un país nacionalista, un México cosmopolita*, México, Museo Nacional de Arte, 1997

¹¹ Moyssén Javier, *Siqueiros* en Xavier Esqueda, *Una puerta al art déco*, p. 99

¹² Tibol Raquel, *Historia General del Arte Mexicano*, en Xavier Esqueda, *Una puerta al art déco*, p. 103

¹³ De Anda Alanís Enrique X, *La arquitectura de la Revolución Mexicana*, p. 142.

¹⁴ Schneider Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, p. 206.

CONCLUSIONES

Cuando inicié este trabajo me propuse analizar el art déco en México siguiendo el siguiente esquema: contexto histórico, ideas estéticas y finalmente presencia y alcances, una vez realizado, llegó el momento de hacer una síntesis final.

El art déco, como menciono en el capítulo III, presenta todas las características propias de los movimientos de vanguardia; posee un ímpetu iconoclasta y antiacadémico de ruptura con la tradición. Para sus creadores el arte y el mundo son entidades dinámicas que se encuentran en comunicación constante. La característica principal del art déco mexicano es que mira hacia el interior. Pretende una síntesis de todas las tendencias del momento que logre una expresión compleja que exprese la vida cosmopolita e inserte a México en la modernidad, lugar al que tiene acceso, en gran parte, por el impulso renovador de la Revolución.

Es muy claro que el impacto del déco en el arte mexicano es mucho mayor que el que logra la obra de Maples Arce, en las letras de México, y esto es porque los recursos que se utilizó para demoler la vieja estética y para formar un nuevo orden fueron más efectivos.

CONCLUSIONES

Cuando inicié este trabajo me propuse analizar el art déco en México siguiendo el siguiente esquema: contexto histórico, ideas estéticas y finalmente presencia y alcances, una vez realizado, llegó el momento de hacer una síntesis final.

El art déco, como menciono en el capítulo III, presenta todas las características propias de los movimientos de vanguardia; posee un ímpetu iconoclasta y antiacadémico de ruptura con la tradición. Para sus creadores el arte y el mundo son entidades dinámicas que se encuentran en comunicación constante. La característica principal del art déco mexicano es que mira hacia el interior. Pretende una síntesis de todas las tendencias del momento que logre una expresión compleja que exprese la vida cosmopolita e inserte a México en la modernidad, lugar al que tiene acceso, en gran parte, por el impulso renovador de la Revolución.

Es muy claro que el impacto del déco en el arte mexicano es mucho mayor que el que logra la obra de Maples Arce, en las letras de México, y esto es porque los recursos que se utilizó para demoler la vieja estética y para formar un nuevo orden fueron más efectivos.

He esbozado algunas de las razones por las cuales creo que el proyecto de vanguardia mexicano no prosperó, pero aún conservó al menos una inquietud que apunta a terrenos menos sólidos que los que he estado tratando. Me refiero a un factor que indudablemente determinó el resultado de las vanguardias en México, pero cuya sustancia y participación me sería difícil valorar, hablo del temperamento del mexicano.

Sobre este tema existen valiosas aportaciones hechas por Samuel Ramos, Leopoldo Zea y Octavio Paz, y son precisamente unas líneas de Paz las que me hacen pensar que quizá algo valioso en ese sentido pueda encontrarse ahí: *El mexicano no sólo no se abre —dice Paz— tampoco se derrama.*¹

La vanguardia hubiera implicado un desbordamiento del gran cauce de la poesía mexicana,² y esto vale también para otras esferas del arte, como la arquitectura, el diseño, la pintura, pero como encontrar el camino para franquear el dique al que se refiere Paz. Todo esto me parece ambiguo y tendrá que ser dilucidado más adelante en estudios más ambiciosos que abran caminos para que nos confrontemos y enriquezcamos con nuestra propia historia, y logremos, por fin, abrimos y derramamos, si acaso esto es posible.

Citas de las Conclusiones

1. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 29.
2. Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, p. 134.

GLOSARIO

Art déco o Art deco: Ambas formas ortográficas son correctas y se refieren al estilo que surgió en Francia a partir de la exposición de 1925 en París. En este caso por convergencia de ideas opté por la forma ortográfica que usa Enrique X. de Anda Alanís en la que se refiere al art déco.

Dadá: Del francés nombre infantil del caballo y, en sentido figurado tema en que uno se obstina, *etre sur son dada*, empeñarse en una idea. Se da este nombre a un movimiento artístico perturbador y anárquico iniciado en Zurich hacia 1916 por un grupo del que formaban parte Tristán Tzara, rumano, Hans Arp, alsaciano, Hugo Ball, alemán, y otros. Era la expresión artística de un espíritu intelectual de revuelta, nacido de la angustia de la Guerra. Los dadaístas no tenían unidad de objetivo o dirección y se aprovecharon ampliamente de otros movimientos; *papiers collés* del cubismo, *ready-mades* del grupo Steiglitz, etc. El amargo y rupturista carácter de su actitud atrajo a artistas de diversos temperamentos y posiciones, contribuyendo hombres como Apollinaire, Modigliani, Picasso, Marinetti y Kandinsky en su primera revista *Cabaret Voltaire*.¹

Estética: Parte de la Filosofía que trata de la belleza en general y de los sentimientos que suscita en el hombre.²

Futurismo: Movimiento artístico que tuvo origen en París con el Manifiesto de la poesía futurista publicado en 1909 por Filippo Tommaso Marinetti (1876- 1944), en el que ensalzó la belleza de la velocidad y del movimiento violento. Se le unieron algunos pintores italianos que en 1910 editaron un llamamiento a los artistas más jóvenes de Italia para que se sublevaran contra el arte de la Academia y de los museos. Dicho manifiesto fue firmado por Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrá, Luigi Russolo y Gino Severini. Acción dinámica es la consigna del futurismo.

Formalmente las figuras se alargaban para tener la condición del dinamismo universal y multiplicando el número de miembros, el artista intentaba introducir el elemento tiempo a la par del espacio, mostrando todas las fases del movimiento simultáneamente.

El futurismo pertenecía esencialmente al espíritu de su siglo, como parte de las máquinas, el ruido, un arte agresivo de acuerdo con la industria y la guerra moderna. La fase más interesante del futurismo tiene lugar antes de la Primera Guerra Mundial aunque el movimiento continuó hasta los años treinta en que se identificó con el fascismo.³

Jugendstil: Denominación que tuvo su origen en el título de la revista *Jugend* (joven) publicada en Munich a partir de 1896 y que se aplicó en Alemania y Austria paralelamente al Art Nouveau, *Modern Style* y Modernismo en Francia, Inglaterra y España respectivamente.

Medievalista. Al mencionar a William Morris, en el capítulo I, como un medievalista me refiero a que se interesó profundamente en la Edad Media. Rechazó el historicismo que estaba de moda y recomendó a los arquitectos que estudiaran directamente las obras antiguas y aprendieran a conocerlas. En este punto sigo a Nikolaus Pevsner donde en su libro *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos* dice que el gusto de Morris por la Edad Media va más allá de su exterior sino que también se interesaba en su estructura social, donde el arte, dice, no estaba dividido en grandes artistas, artistas mediocres y artesanos. Los artistas eran artesanos, simples compañeros de gremio que trabajaban continuamente con un gran gusto de placer. Las piezas que ahora son museales fueron cosas de uso corriente en su propia vida. Es decir en la Edad Media el trabajo diario fue endulzado por la creación cotidiana del arte. Y siguiendo esta línea Morris llega a definir el arte como la expresión por parte del hombre del placer que halla en su trabajo. Llegando a buscar que el arte fuera nuevamente una felicidad para el que lo produce y el que lo posee.⁴

Modernidad: Se conoce como *tiempos modernos* a la época histórica a partir del mediados del siglo XV, bajo el signo de la primacía del mercado y que se terminaría de consolidar con la Revolución Industrial. Por otro lado la modernidad en el arte empieza a partir del descubrimiento de la perspectiva en el Renacimiento. La perspectiva significó un cambio de pensamiento y de la percepción del mundo. Cito Lewis Mumford, en *Posmodernidad: Resistencia o decadencia de Jesus Ballesteros. El espacio de jerarquía de valor fue sustituido por el sistema de magnitudes..la dimensión no significa ya importancia divina o humana, sino distancia.* ⁵

Postmodernismo: En el ámbito artístico el término *postmodernismo* apareció históricamente antes que el término *postmodernidad* haciendo referencia no a un cambio de época sino a nuevos movimientos artísticos surgidos como oposición a los modernistas y tomando por tema la crisis de la civilización moderna. Su difusión se ha producido sobre todo en la poesía y en la arquitectura.⁶

Citas del Glosario

¹De Azúa Felix, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995.

²García-Pelayo y Gross Ramón, *Diccionario manual ilustrado, Diccionario Enciclopédico, México, Larousse, Décima edición, 997 pp.*

³De Azúa Felix, *op. cit.*

⁴Pevsner Nikolaus, *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*, Singapur, Ediciones Destino, 1992, p.18.

⁵Ballesteros Jesus, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Madrid, Tecnos, 1989. p. 18.

⁶Ballesteros Jesus. *op.cit.*p.105.

BIBLIOGRAFÍA

Art Déco, *Un país nacionalista, un México cosmopolita*, México, Museo Nacional de Arte, 1997.

Ballesteros Jesus, *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Madrid, Tecnos, 1989, 165pp

Battisti Emilio, *Arquitectura ideología y ciencias*, Madrid, Blume, 1980, 339 pp.

Cabanne Pierre, *El arte del siglo XX*, España, Ediciones Polígrafa, 1983.

De Anda Alanís Enrique X, *La arquitectura de la Revolución Mexicana*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990, 184 pp.

De Azúa Felix, *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995, 322 pp.

Esqueda Xavier, *El Art Déco retrato de una época*, México, UNAM, Centro de Investigaciones y Servicios Museológicos, Galería Universitaria Aristos, 1986, 154 pp.

Esqueda Xavier, *Una puerta al art déco*, México, Galería Universitaria Aristos, UNAM, 1980, 116 pp.

Fahr-Becker Gabriele, *El Modernismo*, Francia, Könemann, 1996, 427 pp.

Garay Graciela de, *La obra de Carlos Obregón Santacilia, en Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico*, México, INBA/SEP, núm. 6, 1979, 120 pp.

González García Angel, Calvo Seraller Francisco, Mardichfrz Simón, *Escritos de Arte de vanguardia 1900- 1945*, Madrid, Turner, 1979, 462 pp.

Luna Arroyo Antonio, Juan O'Gorman, *Premio Nacional de Pintura*, México, Cuadernos Populares de Pintura Mexicana Moderna, 1973, 332 pp.

Maenz Paul, *Art Déco: 1920-1940; Formas entre dos guerras*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, 266 pp.

Manrique Jorge Alberto, *El proceso de las artes 1910-1970*, en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1976.

Maples Arce Manuel, *Soberana Juventud*, Madrid, Editorial Plenitud, 1967, 292 pp.

Monreal y Tejada Luis y Hagggar R.G, *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Editorial Juventud, 1992.

Monsiváis Carlos, *Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX* en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 1976.

Pacheco José Emilio, *Antología del modernismo 1844-1921*, México, UNAM Dirección General de Difusión Cultural, 1970.

Poggioli Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, New York, Harper & Row, 1971.

Paz Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 191 pp.

Paz Octavio, *Las peras del olmo*, México, UNAM, 1957, 291 pp.

Pevsner Nikolaus, *Los orígenes de la arquitectura y el diseño modernos*, Singapur, Ediciones Destino, 1992, 216 pp.

Rodríguez Prampolini Ida, *Dadá: Documentos*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977, 324 pp.

Sánchez Mena Rogelio, *El Art Déco en León Guanajuato*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995

Schneider Luis Mario, *El Estridentismo o una Literatura de la estrategia*, México; Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Literatura, 1970, 244 pp.

Schneider Luis Mario, *Ruptura y continuidad: Literatura Mexicana en Polémica*, México; Fondo de Cultura Económica, 1975, 200 pp.

Sheridan Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 411 pp.

Whitford Frank, *La Bauhaus, España*, Ediciones Destino, 1991.

Van Doesburg Theo, *Principios del Nuevo Arte Plástico y otros escritos*, España, Artes Gráficas Soler, 1985.

Zevi Bruno, *Frank Lloyd Wright*, España, Gustavo Gili, 1988.

Hemerografía

Revista Actual 1, México,

Revista Cemento 8-9, México, agosto-
septiembre 1925

Revista Cemento 10-11, México, octubre-
noviembre 1925

Revista Cemento 12, México, febrero 1926

Revista Cemento 18, México, octubre 1927

Revista Cemento 20, México, diciembre 1927

Revista Cemento 25, México, octubre 1928

Revista Cemento 27, México, enero 1929

Revista Cemento 32, México, noviembre 1929

Revista *El arquitecto*, México, noviembre-
diciembre 1933

Revista *La palabra y el hombre* 40, Revista de la
Universidad Veracruzana, México, octubre-
diciembre 1981

Revista *Plural* 62, México, noviembre de 1976