

Rasgos africanos en la Buenos Aires Art Decó:

Apropiación cultural de elementos plásticos de África Occidental y Ecuatorial francesas entre 1920 y 1940
(Artes aplicadas a la arquitectura, mobiliario y vestimenta)

Autor:

Avellaneda, Diana Estela

Tutor:

Ghidoli, María Lourdes

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Teoría e Historia de las Artes.

Posgrado

Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras
Doctorado en el área de Teoría e Historia de las Artes

**Rasgos africanos en la Buenos Aires *Art Decó*:
Apropiación cultural de elementos plásticos de África
Occidental y Ecuatorial francesas entre 1920 y 1940
(Artes aplicadas a la arquitectura, mobiliario y vestimenta)**

Tesis presentada para optar por el título de
Doctora de la Universidad de Buenos Aires
con mención en el Área de Teoría e Historia de las Artes

Doctoranda: Lic. Diana Estela Avellaneda

Directora de tesis: Dra. María de Lourdes Ghidoli

Buenos Aires
2021

ÍNDICE

Agradecimientos	1
Introducción	2
PRIMERA PARTE	
EL IMPACTO DE LAS CULTURAS NO OCCIDENTALES EN LOS CENTROS	33
Capítulo I	
Centralidad europea y apropiación del mundo	34
La conferencia de Berlín en 1884	34
La colonización de África	37
La sociedad de entreguerras	43
Capítulo II	
Expresiones, usos y significados de los patrones compositivos en el África Occidental y en el África Ecuatorial francesas	61
Pueblos africanos colonizados	62
La omnipresencia de lo sagrado. El diálogo con la naturaleza y los aspectos mágico-religiosos	64
La estética de las artes africanas	70
Signos y símbolos gráficos en las artes africanas	73
Máscaras, tallas, mobiliario y otros objetos	78
La arquitectura	97
Capítulo III	
El <i>Art Decó</i> y la adopción de estéticas no occidentales	105
La adopción de otras estéticas. Aspectos ligados a la expansión colonialista	105
La circulación de piezas africanas en las colecciones de instituciones, artistas y <i>marchands</i>	106
El antecedente de las vanguardias	112
El papel del Estado. Las Exposiciones Universales y Coloniales	121
El antecedente: la Exposición Universal de París de 1900	122
La Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925	126
La Exposición Colonial Internacional de 1931	132
La Exposición Internacional de las Artes y de las Técnicas de 1937	136
<i>Art Decó</i> , un estilo bautizado cuarenta años después	139
Motivos iconográficos	141
Los grandes cambios del <i>Art Decó</i>	144
El código del <i>Art Decó</i> . Repertorio figurativo y abstracto	145
Capítulo IV	
Usos y apropiaciones de signos subsaharianos. Formas y materiales africanos en el <i>Art Decó</i> francés	156
Desemantización de motivos geométricos vernáculos en el tránsito a Francia: un ejemplo	158
Principales artistas y arquitectos de la tendencia y constructores anónimos ...	161

Los diseñadores de muebles	183
Pierre Legrain	183
Jacques-Émile Ruhlmann	189
Jean Dunand	191
Moda, indumentaria y sus satélites: Sonia Delaunay, Raoul Duffy entre otros	195
 Capítulo V	
El <i>Art Decó</i> en los Estados Unidos	223
El Renacimiento de Harlem. Personalidades emblemáticas	223
Breve historia e hitos del estilo en Estados Unidos	232
La designificación	251
 SEGUNDA PARTE	
ÁFRICA EN BUENOS AIRES	255
 Capítulo VI	
La influencia francesa en Buenos Aires. <i>Art Nouveau</i> y <i>Art Decó</i>	256
La influencia francesa en Buenos Aires	256
<i>Art Nouveau</i> en Buenos Aires: Arquitectura, mobiliario y vestimenta a principios del siglo XX	263
1920-1940. <i>Art Decó</i> en Buenos Aires: Aspectos sociales y (segunda) desesemantización	266
Contexto histórico	274
 Capítulo VII	
El repertorio ornamental frecuente en el <i>Art Decó</i> porteño y sus rasgos africanos	287
Casos particulares en barrios céntricos y otras áreas de la Capital	291
Palacios de ilusiones: fachadas e interiores de cines-teatros porteños	294
Alberto Bourdon	295
Otros cines-teatros y sus arquitectos	308
Otros lugares de entretenimiento	312
Viviendas unifamiliares	317
Alejandro Virasoro	317
Construcciones barriales anónimas	325
 Capítulo VIII	
Ambientaciones y mobiliario <i>Art Decó</i>. Ignoradas adopciones subsaharianas en interiores domésticos de Buenos Aires	337
Mobiliarios porteños	338
Jean-Michel Frank y su producción para la casa Comte	348
Alejandro Virasoro y sus muebles	355
El impacto en la moda en el vestir y sus satélites (calzado, carteras accesorios, joyas y perfumes). El papel de las revistas de moda	359
Manifestaciones locales en las artes visuales	359
El sistema de la moda en Buenos Aires	367
Motivos africanos en otros objetos de diseño	376

Consideraciones Finales	381
ANEXOS	387
Anexo I: Cuadro comparativo: África, Paris, Nueva York, Buenos Aires	388
Anexo II: Aspectos Lingüísticos	391
Anexo III: Imágenes Complementarias	405
Fuentes y Bibliografía	444

AGRADECIMIENTOS

A quienes nunca conocí pero desde África me mostraron sus tesoros.

A quienes me ayudaron a intentar sin importar las veces.

A Petrine Archer-Straw y a Clémentine M. Faik-Nzuji, sin cuyos relatos no hubiera descubierto nuevos significados y pensamientos.

A mi directa de tesis, la Dra. Marilú Ghidoli por sus sugerencias, correcciones, conocimiento, enseñanzas, dedicación y tiempo. Un tiempo tanto más nuevo que el mío.

A la Dra. María Alba Bovisio por extenderme su mano.

A la profesora Ofelia Manzi por su infinita ayuda y orientación sostenida en estos largos años.

A mis colegas Cristina Driussi, Leonor Girault Funes, Fotio Panaiotti, por acompañarme.

A Diana Murad, por compartir su saber y su pasión por África, “*avec tant de générosité*”.

A Francisco Ayala y a María Fernanda Ferrero por su cariño.

Y a los muchos que no nombro pero allí estuvieron.

Mi agradecimiento también a las instituciones que hicieron posible esta investigación al facilitarme publicaciones, documentación y permitirme búsquedas sin límites:

Biblioteca Nacional, Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, Biblioteca del Museo Nacional de Arte Decorativo, Biblioteca del Museo Nacional de Historia del Traje, Biblioteca de la Alianza Francesa de Buenos Aires, Biblioteca de la Asociación Central de Arquitectos, Centro de Documentación Fundación Espigas, Biblioteca de la Universidad de Palermo, Asociación Biblioteca de Mujeres, Biblioteca del Congreso, Bibliotecas de los Institutos de la Facultad de Filosofía y Letras y Biblioteca del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti.

A Selene Roland, *Musée du Quai Branly-Jacques Chirac*. Al *Palais des Colonies (Musée National de l’Histoire de l’Immigration)*, a la *Editorial Présence Africaine* y a ese París que desplegó los testimonios de mi interés, en sus galerías y colecciones.

A la Biblioteca y Departamento de Archivos del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York.



Las traducciones del francés, inglés, italiano y portugués fueron realizadas por la autora de este trabajo.

Para las complejas y numerosas ilustraciones fotográficas, se ha resuelto el uso del blanco y negro para la generalidad y la reproducción a color en los casos en que se hace necesaria la percepción de texturas y tratamiento de superficies o graduaciones cromáticas. El uso del color no marca la relevancia de las piezas, así como tampoco el tamaño, que sólo facilita su visualización dada la distinta calidad de las imágenes.

INTRODUCCIÓN

En la concepción de la modernidad del siglo XX, África llegó a ser una pasión y causó en Occidente un profundo impacto que se verá evidenciado en el consabido cambio tanto en las artes pictóricas y escultóricas (simplificación de formas), como en la música y en el baile social del período de entreguerras (síncopa y libertad de movimientos fundamentalmente). Estas transformaciones se produjeron de manera coincidente con el desarrollo del *Art Decó*, pero la influencia africana sobre el mobiliario, en los objetos, en las artes aplicadas a la arquitectura y en términos de vestimentas a la moda quedaría, por diversas razones, menos evidenciada. Estas características en las producciones desplegadas en los centros -ejemplificados por urbes europeas y estadounidenses- serían aún menos reconocibles o detectadas al llegar a las periferias –como Buenos Aires.

En el contexto de los procesos de colonización occidentales, llevados a cabo por los países europeos y particularmente en el caso de Francia, los signos africanos -que cubrían una gran variedad de objetos llegados desde esas tierras- fueron recibidos y consumidos vaciándolos de contenido de manera evidente en el ámbito parisino. El desconocimiento y subestimación de las expresiones subsaharianas contribuyeron a desmantentarlos y, posteriormente al llegar a Buenos Aires o a otras capitales de América, sus rasgos se desvanecieron e impidieron el reconocimiento de su verdadera procedencia. La nación Argentina que enfatizaba su blanquedad,¹ convencida de ser orgullosamente europea, cedía obnubilada a las modas y tendencias que llegaban desde París, sucumbiendo al mencionado impacto africano, sin siquiera saberlo. Triángulos, espirales, círculos, rombos, agregaron cualidades estéticas propias de los pueblos *baulé*, *fang*, o *senúfo*, a puertas y ventanas y a otras artes aplicadas porteñas del período y así, los aportes de África, se sumaron una vez más a nuestra identidad, a pesar de su reiterada invisibilización.

¹ Sobre la enfatización de la “blanquitud o blanquedad argentina”, ver Frigerio, Alejandro. “De la “desaparición” de los *negros* a la “reaparición” de los *afrodescendientes*: Comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina” en Gladys Lechini (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, Buenos Aires, CLACSO, 2008 y Geler, Lea, “Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital”, *Runa. Archivo para las Ciencias del Hombre*, vol. 37, n° 1, pp. 71-87.

En esta investigación, focalizaremos en el reconocimiento de estos elementos de las artes del África subsahariana que caracterizaron un aspecto del *Art Decó* y en la *negrofilia* europea (siguiendo el término de Jean Laude), para observar cómo este fenómeno se manifestó localmente. Sin contacto directo con las colonias africanas, el *Art Decó* de Buenos Aires reprodujo ciertos rasgos de ese continente que aún se mantienen en las calles, y pasan desapercibidos para gran parte de la población.

La proliferación de objetos que simulaban el aspecto estético de las posesiones ultramarinas de Francia y otras formas más efímeras de arte, como lo es la moda en el vestir, acompañaron también una era de costumbres desenfrenadas y ánimo festivo, plena de formas geométricas, que buscamos recuperar en diversas fuentes, colecciones y testimonios. Por tanto, nuestro objeto de estudio estará conformado por un corpus heterogéneo de piezas, circunscripto al *Art Decó*, en las cuales encontramos huellas de las artes del África subsahariana en su elaboración. A su vez, como señalamos, también serán heterogéneos los ámbitos geográficos en los que esas producciones se insertan. Este corpus visual está compuesto por mobiliarios, accesorios y elementos de diseño, algunos relacionados con la moda en el vestir y las artes aplicadas a la arquitectura. Nos enfocaremos en tres ciudades en las que se desarrolló el *Art Decó*: 1) París, cuna del estilo² e importante centro de despliegue de la influencia africana desde las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, 2) Nueva York, que cumplió un papel relevante en la difusión del estilo, y 3) Buenos Aires, como ciudad latinoamericana receptora de influencias culturales tanto francesa, ya desde el siglo XIX, como estadounidense, especialmente durante el XX. Por tanto, el arco temporal corresponderá al período de entreguerras, décadas de 1920 y 1930. En especial se busca estudiar el grado de influencia de las artes del África subsahariana, lo que podríamos denominar “africanidad”, en los muros de las fachadas, ventanas, puertas y pisos, cuando se trate de artes aplicadas a la arquitectura, así como en los muebles y la vestimenta (textiles y sus satélites) en el ámbito local.

Algunos de los interrogantes con los que iniciamos esta investigación fueron los referidos a los aspectos y formas del *Art Decó* que podrían estar vinculados con manifestaciones africanas. También, formaron parte de nuestros interrogantes primeros los lugares y sectores de procedencia dentro de África de los objetos vistos por los

² Aplicamos el término estilo al *Art Decó* (que es utilizada también por autores como Ghislaine Wood y Jorge Ramos de Dios en las obras que citaremos) por considerar que hay rasgos distintivos y comunes que lo caracterizan, tanto en las artes aplicadas a los edificios, en muebles y en otras manifestaciones como el vestir, la joyería y una amplia gama de objetos de diseño, producidas en el período 1920-1940.

Europeos y las razones y mecanismos de esa incorporación. Nos preguntamos por las significaciones de los estilemas (rombos, espirales, etc.) en el África Subsahariana y las que representó en el traspaso al *Art Decó* parisino. Asimismo se continuó con este tipo de indagaciones en el *Art Decó* de Nueva York y de Buenos Aires.

Al mismo tiempo, buscamos examinar el sentido de la *negrofilia* en los años en los que se desplegó este estilo y de qué manera se manipuló su incorporación en distintos objetos. Una indagación fundamental es aquella que se vincula con las razones por las que en los estudios sobre el *Art Decó* se enuncia, pero pocas veces se desarrolla o se problematiza esta influencia africana.

Finalmente se individualizaron los aspectos del sello africano que podrían encontrarse en el patrimonio *Art Decó* de Buenos Aires y los motivos por los cuales Buenos Aires, un país que siempre enfatizó su blanquedad e invisibilizó cualquier aporte o legado de origen africano, adoptó signos de estos pueblos. A su vez resulta interesante estudiar las motivaciones que influyeron en la adopción de formas simples en la arquitectura y el mobiliario y preguntarnos acerca de porque el *Art Decó* parece no haber alcanzado el prestigio de otros sistemas.³

A lo largo de la historia, cada uno de los contactos que los europeos establecieron con África, desde el período faraónico del Egipto Antiguo hasta la época de la navegación de sus costas por los portugueses en el siglo XV, generó en el mundo “blanco” reacciones diversas. La mayoría estuvieron plagadas de subestimación.⁴ El impulso inicial de las exploraciones fue encontrar una nueva ruta que permitiera continuar con el comercio con Oriente, luego de que el camino tradicional se viera obstaculizado por el Imperio Otomano.⁵ Fue a partir de entonces que comenzó el comercio transatlántico de esclavos que se extendió hasta bien entrado el siglo XIX.

³ Como asegura Jorge Ramos de Dios en *El sistema del Art Decó. Centro y Periferia: Un caso de apropiación en la Arquitectura Latinoamericana*, Bogotá, Cuadernos Escala, n° 18, 1983, p.7.

⁴ Egipto y su historia se revistió de un prestigio diferente al resto de África por su influencia en el Mediterráneo y su conocimiento erudito a través de Grecia.

⁵ Los europeos establecieron diversos contactos con África. Desde la Antigüedad, estas vinculaciones se realizaron especialmente con Egipto y otros puntos del norte del continente, como Cartago. El comercio en el Mediterráneo se mantuvo por siglos. Pero recién en los inicios del siglo XV, los portugueses se lanzaron a la exploración de las costas africanas, por el Atlántico, llegando a Ceuta en 1415, al Congo en 1483, y ya en 1497, Vasco da Gama, sorteando el Cabo de Buena Esperanza, lanzándose hacia el Mar Índico para iniciar rutas comerciales con Oriente. En cada punto que tocaron buscaron productos para ser comercializados en Europa, marfiles, oro, etc. Este camino que se inauguró con ellos va a ser emulado por holandeses y británicos en la búsqueda de bienes producidos en oriente y cuyo camino tradicional se viera obstaculizado por tierra, por el Imperio Otomano. Pero a las materias primas y riquezas que encontraron en el continente africano (muchas de las cuales pasarían a formar parte de gabinetes de curiosidades europeo) fueron se sumó el comercio transatlántico de esclavos que fue llevado a cabo por compañías de

Un momento clave en este proceso lo constituyó la realización de la Conferencia de Berlín, celebrada entre noviembre de 1884 y febrero de 1885, convocada por Francia y el Reino Unido y organizada en Alemania por el Canciller Otto von Bismarck (1815-1898). Como consecuencia de ella se inició la colonización del territorio africano que enfatizaría aún más una condicionante visión eurocéntrica. Resultado de esta conferencia fue el denominado “reparto de África” que consistió en la división del continente entre las potencias europeas. La ocupación, que comenzó en la década de 1880, culminó con las independencias aproximadamente hacia la década de 1960, según los países africanos en cuestión.

Esta ocupación colonial provocó una avalancha de productos de diversa naturaleza en lo que respecta a las manifestaciones plásticas del continente africano hacia Europa, lo que produjo un cambio social y cultural de suma importancia en Occidente. En Francia en particular, se hará sentir también en las distintas expresiones del *Art Decó*, y es de especial interés para nuestra investigación, en las artes aplicadas a la arquitectura, en el mobiliario y en la moda en el vestir, durante el período circunscripto entre 1920 y 1940.

A través de Francia y, principalmente de su capital París, por ser la generadora del estilo, y de otras ciudades estadounidenses difusoras del mismo como Nueva York, los efectos ornamentales, que revestían máscaras, estatuillas, bastones de mando, taburetes y otras piezas, llamaron la atención por sus acabados y características formales. Pero también fueron la riqueza y variedad de materiales, algunos casi desconocidos por los europeos (el marfil, el ébano, las pieles de cebra o de leopardo etc.), los que se van a proyectar ampliamente, como un fenómeno urbano de modernidad.⁶ Y, como podría esperarse, la cosmopolita ciudad de Buenos Aires sentiría también esos efectos.

En este sentido, los museos etnográficos y antropológicos europeos (Francia,⁷ Bélgica,⁸ Alemania,⁹ Reino Unido) se erigieron en reservorios privilegiados de piezas africanas entre las que se encontraban, además de máscaras, los objetos antes

navegación de varias potencias europeas. Historia de la colonización y descolonización. Materia de grado dictada por la profesora Marisa Pineau (Enero-Febrero 2019), Facultad de Filosofía y Letras UBA.

⁶ Término tomado aquí solo en el sentido de lo vigente y novedoso en ese momento, y no en sentido sociológico.

⁷ *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (Museo de Etnografía del Trocadero), París, fundado en 1878.

⁸ *Musée Royal de l'Afrique Centrale* (Museo Real del África Central), Tervuren, Bélgica. se creó en 1897 a partir de la sección colonial de Exposición Universal de Bruselas de ese año.

⁹ *Königliches Museum für Völkerkunde* (Museo Real de Etnología de Berlín), que abrió sus puertas en 1886, un año después de la celebración de la Conferencia de Berlín.

mencionados, y tallas de antepasados, que se acumulaban por su rareza y que habían llegado en gran cantidad como botines desde el siglo XIX.

En este punto, es necesario señalar que todos los objetos rituales y hasta los utensilios cotidianos presentaban una gran variedad de signos, principalmente geométricos que, en su lugar de creación, poseían un sentido mágico-religioso. A su vez, la arquitectura vernácula acentuaba ese entramado visual geométrico pintado o grabado en los muros exteriores de las aldeas y aparecía fotografiada y dibujada por los artistas viajeros cuyas producciones visuales, en el caso de Francia buscaban evidenciar su supuesta misión civilizadora. La irrupción principal de objetos provenía de los pueblos del África Occidental y Ecuatorial francesas. Pero no se trataba sólo del impacto por enfrentarse a un repertorio de formas poco frecuentes, sino también que esas piezas fueron llevadas a cabo, como dijimos, en materiales distintivos y así, colmillos, huesos, rafias, cuero de cocodrilos, fueron incorporándose a los diseños del *Art Decó*. Con el apoyo del estado hubo un interés claro por mostrar lo proveniente de sus posesiones ultramarinas y el fenómeno de las exposiciones internacionales y universales así lo demuestra, pues involucró subvenciones estatales para la exhibición de dichos objetos en sus versiones originales y en una diversidad de imitaciones e inspiraciones.¹⁰

Como señala Mary Louise Pratt,¹¹ las teorías deterministas medioambientales ampararon el dominio de otras sociedades y culturas bajo el imperialismo y avalaron las ambiciones por dominar política y económicamente otros territorios. A su vez, la apropiación de elementos de otras culturas por parte de Occidente, algo propio de los procesos coloniales, tiene lugar principalmente debido a la supuesta y construida inferioridad de los pueblos subalternos, lo cual implica convertir en carente de interés cualquier significación que conlleven dichos elementos en relación, por ejemplo, de sus creencias. Este menosprecio colonial llevó a la dessemantización que vació de contenido las formas geométricas de las etnias del África subsahariana, evocadoras por ejemplo del agua, del viento y de la relación de permanente diálogo con lo trascendente: sus dioses y la naturaleza. La adopción de aspectos plásticos no miméticos de la realidad, frecuentes en territorios no occidentales, se produciría sin tener en cuenta este sentido sagrado.

¹⁰ Para profundizar el tema de las exposiciones: Demeulenaere-Douyere, Christiane, *Exotiques expositions: Les expositions universelles et les cultures extra-européennes 1855-1937*, Paris, Somogy Colitions d'Art, 2010.

¹¹ Pratt, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writings and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.

Fue el caso de las vanguardias, que encontraron allí una nueva estética, útil para su propia rebelión, pero que poco se ocuparon de la real comprensión de sus paradigmas.¹² De modo parecido el *Art Decó*, caracterizado por líneas duras, solidez de formas, facetamientos, colores tomados del fauvismo, opulencia ornamental, utilizó estos signos considerándolos como mera abstracción. La incapacidad de los agentes de los grupos promotores de la conquista de África para interpretarlos o su intención de ignorarlos, sería la razón por la que la lectura de lo africano en el *Art Decó* es aun parcialmente desconocida o algo pendiente.

Paradójicamente, a partir de los “Años Locos”,¹³ al tradicional desprecio por las manifestaciones culturales del continente africano, se le opuso la *negrofilia*,¹⁴ una pasión por la cultura negra, testimoniada por el aluvión de piezas africanas, que aunque carentes de significado específico para los europeos, poblaron edificios públicos, casas particulares, hoteles, *night clubs*, escenarios teatrales, y cuyas guardas inspiraron textiles, alhajas, frascos de perfumes y el vestuario de moda, mientras el Jazz -de origen afroestadounidense-, acompañaba con ánimo festivo una era de costumbres desenfadadas y plena de formas geométricas.

En lo que respecta al diseño, Alemania era un antecedente revolucionario. La creación de la *Werkbund*, asociación de arquitectos artistas e industriales fundada en Munich en 1907 y de la *Bauhaus*, la prestigiosa escuela de diseño, arte y arquitectura de 1919, motivó no pocos cambios en Francia, su nación vecina. En este sentido, Francia desarrolló el estilo *Decó* siguiendo en cierto modo innovaciones alemanas, recuperando tradiciones propias (principalmente la calidad de su ebanistería de la época de los Luises) e incorporando apropiaciones de las culturas de regiones colonizadas. La vigencia en París de elementos visuales tomados de los territorios anexados, abarcó también Camboya y Vietnam. Pero el caso de África influiría de modo decisivo y como ninguna otra geografía en el entrenamiento del ojo de la modernidad.

¹² Pablo Picasso (1881-1973) y Amedeo Modigliani (1884-1920) -como consabidos ejemplos-, se habían atrevido a jugar con volúmenes, con formas más conceptuales y menos naturalistas.

¹³ Calificativo dado por el estilo de vida desprejuiciado de los tiempos que sucedieron entre la Primera Guerra Mundial y la gran depresión económica de 1929, un período de intensa actividad social, cultural y artística.

¹⁴ *Negrofilia*, es un término acuñado por Jean Laude en *La peinture française et l'art nègre*, y se refiere a la pasión que despertó en las primeras décadas del siglo XX lo que provenía del África negra. Petrine Archer-Straw lo utiliza para denominar la reacción parisina que puso como altamente de moda el gusto por lo africano. Archer-Straw, Petrine, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*, London, Thames and Hudson, 2000, p. 7.

Si bien Francia fue la cuna del *Art Decó*, Estados Unidos desempeñó un papel importantísimo en su difusión y al producirse en Nueva York el fenómeno llamado *Renacimiento de Harlem* impulsó, de este lado del Atlántico, un no menos revelador patrimonio artístico, heredado de los descendientes de africanos que terminó por acentuar más la propagación de sus características y su expansión en el mundo. Nueva York sumó además la construcción de rascacielos, hitos del estilo –plagados de formas geométricas- y Hollywood, sinónimo de producciones cinematográficas *Art Decó*, lo propagó a un público masivo de manera relevante. La capital de la Argentina también tuvo sus primeros edificios en altura. De esta manera adoptaría sin protesta la impronta africana que históricamente había sido invalidada desde las primeras llegadas de los esclavizados en el siglo XVI. Desconocía el sello y para los porteños reflejaba sólo un poco más de la Ciudad Luz o de otros “centros urbanos” occidentales. La copia de la moda llevó con frecuencia a nuestra cultura dependiente a valorizar al emisor, invisibilizando otros aportes, sin preocuparse por su sentido autóctono.

No obstante, mucho antes que la vibración de los años ‘20 irrumpiera con euforia invasiva en todas las áreas de la vida cotidiana, habían asomado en las metrópolis de América Central y Sudamérica algunas líneas en el diseño que prefiguraron el estilo francés en una multiplicidad de objetos transportables. Las reacciones contra las líneas orgánicas del *Art Nouveau*,¹⁵ a partir de formas geométricas y “abstractas” y las representaciones figurativas con volúmenes aplanados de corolas de flores y rayos de sol se hicieron sentir inicialmente en la vestimenta, muebles, afiches y en algunos edificios de las principales capitales, a través de revistas y suplementos de diarios provenientes de Europa. La *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* realizada en 1925 en París, daría definitivamente un curso nuevo a la expansión del movimiento a nivel mundial.

Coincidente con este acontecimiento, a mediados de la década de los años 20, el *Art Decó* en arquitectura y en sus artes aplicadas llegó a Buenos Aires. Alejandro Virasoro (1892-1978) sería uno de sus precursores emblemáticos.¹⁶ El estilo no tardaría en replicarse en otras ciudades del interior como Rosario, algunas de la provincia de

¹⁵ Estilo integral que con la línea latigazo caracterizó la llamada *Belle Époque*, antes de la *Gran Guerra* de 1914.

¹⁶ Sus primeras construcciones datan de 1922, aun cuando Virasoro nunca reconoció su filiación al movimiento *Art Decó*.

Buenos Aires,¹⁷ San Miguel de Tucumán y Santiago del Estero, donde se le agregarían elementos prehispánicos,¹⁸ conforme a la moda de incluir ornamentaciones inspiradas en culturas no occidentales.

A la llegada del *Art Decó* estaban vigentes en Buenos Aires algunas corrientes arquitectónicas como el nacionalismo, el indigenismo y el hispanismo, así como también el racionalismo alemán,¹⁹ que mostró predilección por el uso de materiales como el acero, el hormigón y el vidrio y métodos constructivos nuevos.²⁰ Racionalismo y *Decó* serían las dos maneras alternativas para ingresar a la modernidad.²¹ Optaron, por este último, cines y teatros, garajes, mercados, tiendas, a los que se sumarían aeropuertos, estadios de deportes, bancos, casas de renta, rascacielos (íconos estadounidenses de modernidad) y casas barriales, que presentaron el énfasis geométrico característico en diferentes versiones de lujo o austeridad.²²

Buenos Aires compartió las características del *Art Decó* internacional, que revela una apropiación de las artes negroafricanas y de sus cualidades fundamentales: la tendencia a la geometría, la síntesis y el ritmo visual. Como inicio de esta apropiación señalamos fundamentalmente la adopción de triángulos, espirales, círculos, cuadrados, zigzags, rombos, etc., signos omnipresentes en los objetos del África animista²³ y trasvasados a todas las áreas del diseño francés surgido en el período de entreguerras. Como hemos visto, esta inclusión resultante del mencionado proceso colonizador, puso en contacto ambos paradigmas culturales: el del África subsahariana y el occidental francés. La propagación de “signos tribales” de-significados y sin una identificación evidente de su procedencia se repetiría por el fenómeno de la moda en cualquier latitud.

¹⁷ Fundamentalmente con el arquitecto Francisco Salamone (1897-1959), quien a partir de tipologías arquitectónicas específicas como mataderos, edificios municipales, entradas de cementerios, dejó su obra en ciudades como Azul, Coronel Pringles, Carhué, Rauch, Guaminí, entre otras.

¹⁸ Petrina, Alberto; Katz, Sebastián; Brodaric, Adolfo, *Guía Patrimonio Cultural de Buenos Aires 8: Arquitectura Art Decó*, Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, 2007, pp. 7-8.

¹⁹ Impulsados por los festejos de las independencias americanas y en el caso de la Argentina particularmente por el Centenario de la Revolución de Mayo de 1810, algunos intelectuales como Ricardo Rojas (1882-1957) (autor del ensayo *La Restauración Nacionalista*) o José León Pagano (1875-1964), proponían una búsqueda ligada a la identidad nacional y al pasado hispánico que consolidó en una mirada más introspectiva y de búsqueda en tradiciones y pautas estéticas propias. Arquitectos como Ángel Guido (1896-1960) y Martín Noel (1888-1963) se volcaron al estudio histórico de las épocas coloniales y adaptaron principalmente el barroco español para edificios públicos y privados. Entre ellos pueden citarse el Palacio Noel, obra del mencionado arquitecto Noel, en Suipacha 1422, creado en 1922, hoy sede del Museo de Arte Hispanoamericana Isaac Fernández Blanco.

²⁰ Ligado a grandes maestros como Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris 1887-1965).

²¹ Petrina; Katz; Brodaric, *Guía Patrimonio Cultural*, p 7.

²² *Ibidem*, p. 8.

²³ Principalmente son pueblos que se extienden desde el Sur del Sahara hasta el río Zambesi en Angola, siguiendo los estudios de la africanista Carmen Huera.

Buenos Aires no fue la excepción. La difusión rápida de este uso se vio favorecida por la copia de las formas simples que utilizaba.

Resulta llamativo encontrar rasgos africanos en barrios de zonas céntricas (San Nicolás y otros cercanos al obelisco), Barrio Norte, Recoleta, Retiro, Balvanera, San Cristóbal y en áreas más alejadas, como Caballito y Flores, que revelan numerosos ejemplos de la influencia que tratamos. Federico Ortiz, distingue dos grupos al referirse a la difusión del estilo localmente. Asegura por un lado, que a partir de 1927, el *Art Decó* se desarrolló en la obra de varios estudios arquitectónicos elegidos por una clientela empresaria y de fuerte posición económica y por otro, en la de constructores que actuaban en barrios, suburbios y ciudades más pequeñas.²⁴ Algunos de los edificios que incluimos en nuestro análisis corresponden a esos Estudios de Arquitectura, vigentes en el momento, a saber: Sánchez, Lagos y de La Torre; Alejandro Virasoro y Greco Hermanos; Calvo; Jacob y Giménez, y también a obras de arquitectos extranjeros. Es el caso del belga Alberto Bourdon, autor del Teatro Astral, que remite con mayor evidencia que ningún otro a tratamientos inspirados en patrones africanos.²⁵

No hay duda de que Buenos Aires siempre quiso ser europea. Así lo demuestran la formación de los grupos intelectuales y la participación en movimientos europeos en literatura, pintura, etc. En este hecho debe tenerse en cuenta que, históricamente, la nación Argentina fue concebida en los distintos discursos de gobierno y aún en las prácticas cotidianas, como predominantemente blanca. En este sentido, Alejandro Frigerio señala que “una narrativa dominante de la historia argentina que enfatiza la blanquedad del país (en contraposición a la posición latinoamericana más clásica que hace hincapié en el mestizaje) y un sistema de clasificación racial que invisibiliza cotidianamente cualquier evidencia fenotípica que pueda poner en peligro esta ilusión de blanquedad.²⁶ Se aseguraba, y se había instalado en el imaginario nacional, que la población afrodescendiente que en algún momento habían habitado nuestro suelo, había ‘desaparecido’.²⁷ Sin embargo, en la segunda y tercera décadas del siglo XX, Buenos

²⁴ Ortiz, Federico, “La Arquitectura Argentina (1900-1945)” en *Historia general del Arte en la Argentina*. Tomo VIII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1999, p. 13.

²⁵ La *Revista de Arquitectura* y *Revista Nuestra Arquitectura* ilustra estos ejemplos.

²⁶ Frigerio, “De la “desaparición” de los *negros*”, pp.117-118. Este sistema de clasificación racial polariza a la población entre blancos (todos los argentinos) y negros (necesariamente inmigrantes), invisibilizando y relegando a los tipos mixtos a una categoría supuestamente socio-económica (“negros” con comillas o “cabecitas negras”).

²⁷ Esta desaparición habría tenido cuatro causas principales: la muerte a gran escala como resultado de las diferentes epidemias de las últimas décadas del siglo XIX (por caso, la de fiebre amarilla), la utilización de los afrodescendientes como “carne de cañón” en las guerras de ese siglo, el mestizaje o el bajo índice

Aires no habría podido evitar absorber algo de África aunque fuera de manera inconsciente. Resulta una paradoja la presencia de estos rasgos africanos en el *Art Decó* porteño de la ‘blanca y europea Buenos Aires’, una ciudad (y un país) que niega sus raíces africanas, a través de ese proceso de invisibilización de su población de origen africano.

Fueron las incógnitas que guardan las manifestaciones *Art Decó*, en Buenos Aires en lo que respecta a estos rasgos africanos subyacentes más desconocidos, aquello que nos orientó en este estudio a elegirlo como objeto de investigación. Y si bien no es poco el desconocimiento general sobre esta influencia concreta en el *Art Decó*, es aún mayor la ignorancia de las artes y de la cosmovisión africana en las que el estilo abrevó. También fue el proceso particular de transformación de Buenos Aires en una metrópolis cosmopolita moderna lo que la ubicó como nuestro centro de atención. Influyó asimismo la posibilidad de estar en Buenos Aires, cerca de un corpus mayor de objetos y de su documentación, ya que históricamente recibió siempre primero las pautas estetizantes de corrientes foráneas. De este modo, en el caso del *Decó*, irradió hacia el resto de las provincias, un imaginario colonial, aún en un país sin colonias, como el nuestro.²⁸

Hipótesis

Las producciones estéticas *Art Decó* de Buenos Aires –artes aplicadas a la arquitectura (herrería, molduras, mosaicos, etc.), mobiliario y ambientaciones, vestimenta y accesorios de moda- revelarían el uso de signos propios de las artes africanas que abarcan la producción de diversas etnias subsaharianas (*ashanti, dogon, baulé, fang, gurunsi, bakuba*, etc.) hasta los límites del río Zambeze.²⁹ Todas ellas se expresan con incisiones o dibujos geométricos mágico-religiosos para comunicarse con lo trascendente y con formas conceptuales alejadas de la representación naturalista. Sus

de masculinidad de la población afro. Andrews, George Reid, *Los Afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, de la Flor, 1989, pp. 10-11.

²⁸ Para Jorge Ramos de Dios, las urbes del Cono Sur, sobre todo las ciudades puertos, sufrieron la invasión de lo ajeno con la adhesión de las vanguardias locales europeizantes. Las tradiciones propias en general quedaron marginadas y las formas extranjeras adoptadas se justificaron por la necesidad de una modernización inminente. En los “Años locos” resultaba imperioso sentirse lo más cerca posible del “centro” y tomarlas modas -algo más tardías- de manera acrítica. Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p. 9.

²⁹ Seguimos en este concepto a Carmen Huera (*Cómo reconocer el arte negroafricano*, Barcelona, EDUNSA, 1996). Las piezas africanas fueron conocidas durante el siglo XIX en los museos etnográficos y publicaciones en Francia y presentan una unidad por tratarse de núcleos asentados en ese territorio con rasgos y creencias comunes.

objetos rituales, tallas, máscaras, utensilios de uso doméstico, vestimenta, taburetes y arquitectura vernácula, observan un sentido propiciatorio. En este sentido, **proponemos** que este uso implicaría una apropiación cultural fundamentada en el proceso de colonización del territorio africano por parte de países europeos, en nuestro caso de estudio Francia como cuna y centro del *Art Decó*, y su posterior proyección sobre la periferia, la ciudad de Buenos Aires como capital que adoptará esta tendencia.

Si el *Art Decó* en Europa (Francia) implicaba la dessemantización de estilemas mágico-religiosos tomados principalmente del África Occidental y Ecuatorial francesa, invisibilizados por ideologías etnocéntricas, su apropiación en Buenos Aires daría lugar a manifestaciones estéticas que no sólo reforzarían ese vaciamiento de sentido y función de los signos empleados sino que además pondrían de relieve la importancia del consumo de bienes culturales provenientes de Europa o Estados Unidos como símbolo de modernidad a pesar del escaso o nulo contacto con los objetos de origen africano.

Sostenemos que hubo una apropiación de la estética y de las artes del África Subsahariana en el *Art Déco* que habría procurado un uso predominantemente decorativo adoptando sus formas y relegando su significado. Este fenómeno había colaborado en la renovación de las artes visuales del período que vislumbraron nuevas posibilidades expresivas. Estos componentes de origen subsahariano tendrían desarrollos diferentes en París y en Nueva York. Y, al llegar a Buenos Aires, serían adoptados por sectores en ascenso social que desconocían aquello que estaban haciendo propio. Por un lado, debido a la ausencia de un proceso de colonización similar al que llevaron adelante los países centrales. Por otro, por el posible escaso conocimiento de África y de su cultura para los creadores, comitentes y consumidores locales del estilo. Sugerimos que, en lo que respecta a los grafismos de inspiración africana presentes en distintos elementos de nuestro corpus de análisis, los agentes participantes probablemente ignoraran su significación originaria e hicieran propio lo meramente formal. Vale decir que podríamos proponer dos tipos de apropiación, una ligada a la idea de préstamo cultural³⁰ y otra, la apropiación cultural que de-significa, que vacía de significado objetos atravesados, en nuestro caso, por una concepción religiosa y ritual.³¹

³⁰ Young, James O., *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell, 2008, pp. 4-5.

³¹ Carvalho, José Jorge de, *Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable*. Serie Antropología Unb 311, Universidad de Brasilia, 2002. Rodney, William, *Apropriação cultural*, São Paulo, Pólen, 2019.

Estado de la cuestión

El tema que nos ocupa nos obliga a presentar el estado de la cuestión desde diferentes abordajes. Por un lado, las concepciones de la cultura y las artes africanas, especialmente los realizados por investigadores de ese continente, además de las consideraciones de los estudiosos occidentales. Por otro lado, se tendrán en cuenta estudios concentrados en el *Art Déco* y en las manifestaciones artísticas del período 1920-1940 en Europa, Estados Unidos y Argentina. Por último, se revisarán las pesquisas sobre África y la cultura africana y afrodescendiente en nuestro país.

La subestimación hacia culturas imposibles de encuadrar dentro de las categorías de la historia del arte occidental, unida a la situación de colonialismo, de esclavitud y, desde esa postura, el descubrimiento de un 'otro', hizo que las manifestaciones culturales provenientes de esos grupos de población fueran destinadas a ámbitos antropológicos o etnográficos.³² Fue muy recientemente, en las décadas de 1970 y 1980, con los cambios de esas perspectivas, cuando se permitió una inclusión tardía de muchas piezas en los museos de arte internacionales.³³

El primer gran africanista, de origen alemán, Leo Frobenius³⁴ trató de reconstruir características de la vida cultural y religiosa africana otorgando gran importancia a sus valores, a diferencia de la detractora corriente imperialista de las décadas de 1920 y 1930. Frobenius fue la personalidad más reconocida por el movimiento de la negritud, lanzado en 1930 en París por los poetas Léopold Sédar Senghor,³⁵ de Senegal y Aimé Césaire,³⁶ martiniqués. Por su parte, el historiador del

³² Entre ellos podemos mencionar: *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (Museo de Etnografía del Trocadero), París, fundado en 1878 (allí Pablo Picasso observó las máscaras africanas); *Musée Royal de l'Afrique Centrale* (Museo Real del África Central), Tervuren, Bélgica, se creó en 1897 a partir de la sección colonial de Exposición Universal de Bruselas de ese año; *Königliches Museum für Völkerkunde* (Museo Real de Etnología de Berlín), que abrió sus puertas en 1886, un año después de la celebración de la Conferencia de Berlín.

³³ Tales casos abarcan, por ejemplo, el subsuelo del *Musée du Louvre* de París (Galería *Les Arts Premières*) y la colección Michael Rockefeller del *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, proveniente del *Primitive Art Museum* de la misma ciudad, en 1976.

³⁴ Leo Frobenius (1873-1938). Etnólogo y arqueólogo alemán, autor de *The Voice of Africa (Und Afrika Sprach: Deutsche Inner-Afrikanische Forschungs)*, Berlín, Vita Deutsches Verlagshaus, 1913; *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Halle, E. Karras, 1898, entre otros.

³⁵ (1906-2001). Poeta, ensayista y político, es considerado uno de los más importantes intelectuales del siglo XX. Fue elegido presidente de Senegal en 1960 cuando Senegal obtiene su independencia, cargo que desempeñó hasta 1980. Fue el primer africano en ocupar un asiento en la Academia Francesa y fundó el partido político Senegalese Democratic Bloc ('Bloque Democrático Senegalés'). Su poesía, esencialmente simbolista, se construye sobre la esperanza de crear una civilización de lo universal, que una las tradiciones por encima de sus diferencias. Senghor opinaba que el lenguaje simbólico podía constituir la base de este proyecto.

³⁶ (1913-2008). Poeta y político francés. Fue el ideólogo del concepto de la negritud y su obra ha estado marcada por la defensa de sus raíces africanas. En septiembre de 1934, Césaire funda, junto a otros

arte alemán Carl Einstein,³⁷ uno de los primeros críticos en apreciar el cubismo, publicó en 1915 *Negerplastik* y en 1921 *Afrikanische Plastik* que se convirtieron en escritos pioneros sobre el arte africano y en los cuales se confería a los objetos africanos el estatus de obras de arte.³⁸ A su vez, a través de artículos y textos aparecidos entre 1909 y 1918, el poeta y coleccionista Guillaume Apollinaire³⁹ y el marchand Paul Guillaume⁴⁰ promovieron muy apasionadamente el “arte negro”.⁴¹

Con este mismo interés se sumaría también el antropólogo y etnógrafo francés, Marcel Griaule (1898-1956) quien, a partir de entrevistas realizadas a un cazador de la comunidad *dogon*,⁴² de nombre Ogotemeli en 1931, publicó *Dieu d'eau* (Dios de agua) en 1948 en el que da cuenta de la cosmogonía *dogon* teniendo como sustento los diálogos con su informante.⁴³ Otro etnólogo y además crítico de arte, Michel Leiris (1901-1990) participó en la expedición etnográfica conocida como *Dakar-Djibouti* (1931-1933) comandada por Griaule,⁴⁴ y plasmó sus experiencias en un diario que tituló *L'Afrique fantôme* (1934).⁴⁵ Se trata de un escrito más de autoconocimiento, subjetivo

estudiantes de las Antillas, de Guayana y africanos (entre los que estaban Léon Gontran Damas, el guadalupeño Guy Tirolien, y los senegaleses Léopold Sédar Senghor y Birago Diop), el periódico *L'étudiant noir* (El estudiante negro). Allí aparecerá por primera vez el término "Negritud". Este concepto, ideado por Aimé Césaire como reacción a la opresión cultural del sistema colonial francés, tiene como objetivo, por una parte rechazar el proyecto francés de asimilación cultural y por otra fomentar la cultura africana, desprestigiada por el racismo surgido de la ideología colonialista. Gallardo, Jorge Emilio, *Presencia Africana en la Cultura de América Latina: Vigencia de los cultos afroamericanos*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1986, pp. 114-115.

³⁷ (1885-1940). Creador junto a Georges Bataille y Michel Leiris (entre otros) de la revista *Documents* en la que dialogaban etnógrafos, escritores e historiadores del arte.

³⁸ Sobre la obra y la metodología de Carl Einstein ver Didi-Huberman, Georges, “La imagen-combate” en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

³⁹ (1880-1918). Poeta, novelista y ensayista francés, fue también crítico de arte y precursor del surrealismo.

⁴⁰ (1891-1934). Promotor del arte africano, en 1919 organizó la “Primera exposición de Arte Negro y de Oceanía” en la Galería Devambez de París.

⁴¹ Pinard, Martine, *Visite chez Guillaume Apollinaire*, 2007. Disponible en: http://detoursdesmondes.typepad.com/dtours_des_mondes/2007/12/apollinaire.html Consultado 18 de junio de 2015; Pinard, Martine, *Paul Guillaume et les figures de reliquaire fang*, 2007. Disponible en: http://detoursdesmondes.typepad.com/dtours_des_mondes/2007/11/paul-guillaume.htm Consultado 10 enero de 2015.

⁴² Etnia del África Occidental (actual territorio de Mali).

⁴³ No podemos dejar de mencionar también la importancia de los estudios del antropólogo y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss (1908-2009) y su obra *El pensamiento salvaje* (1952), que abrió las vías de interpretación para alejarse del evolucionismo y otorgó una realidad propia a las sociedades denominadas por entonces primitivas. Uno de los valores fundamentales fue demostrar que la índole del pensamiento “primitivo” está muy alejada de la sencillez, que se le había atribuido.

⁴⁴ La misión tenía como objetivo completar las colecciones africanas del *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* con el fin de dar cuenta de la diversidad y riqueza de las culturas materiales de las colonias. Ver Jamin, Jean, “Le Cercueil de Queequeg. Mission Dakar-Djibouti, mai 1931-février 1933”, *Les carnets de Bérose*, Paris, LAHIC/Ministère de la Culture, n°2, 2014, p. 13.

⁴⁵ La publicación de este texto provocó una ruptura con Marcel Griaule, quien temía que la revelación de los métodos brutales utilizados para la recolección de ciertos objetos sagrados dañara la reputación de los etnógrafos.

que etnográfico y en este punto cabe señalar la vinculación del autor con el surrealismo y especialmente con la revista *Documents* publicada entre 1929 y 1931. En 1967 publicó, junto a Jacqueline Delange, *Afrique Noire. La création plastique*, uno de los volúmenes de la colección L'Universe des Formes, serie ideada por André Malraux.⁴⁶ A su vez, Jean Laude (1922-1984) ejercería gran influencia en el pensamiento de quienes habrían de interesarse por las expresiones artísticas de África, al desempeñarse como profesor de arte africano tradicional y moderno en la Universidad de la Sorbonne en París, sobre todo a través de sus obras *Les arts de l'Afrique noire* (1966) y *La peinture française et l'art nègre* (1968).

Entre los estudiosos nativos del continente africano se destacan la congoleña Clémentine M. Faïk-Nzuji, licenciada en filología africana (Universidad Nacional del Zaire) y doctora en Letras y Ciencias Humanas (Etnología y Lingüística de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, Paris III), que abrió nuevas perspectivas desde la década de 1990, con varias publicaciones referidas a los signos y símbolos africanos. En sus estudios da cuenta de la complejidad del simbolismo africano a la luz de una teoría que denomina la teoría de los cuatro criterios. La misma establece que, en un contexto natural dado, distinguir un símbolo gráfico de simple trazo que abra el camino a su desciframiento se sustenta en analizarlo: 1) como una entidad individualizada, fuera de cualquier contexto; 2) en sus relaciones con los otros símbolos de su entorno; 3) en sus relaciones con la cultura que lo utiliza, teniendo en cuenta el contexto y la motivación de su uso: lo que implica una "competencia cultural" por parte del investigador; y 4) teniendo en cuenta las implicaciones lingüísticas de los términos que lo designan, en el funcionamiento de la lengua bajo sus diversos aspectos: lo que significa una "competencia lingüística" por parte del investigador.⁴⁷

Por su parte, Petrine Archer-Straw (1956-2012), artista y curadora inglesa especializada en arte caribeño y en el llamado "primitivismo" de los artistas modernos, se focalizó en la moda de objetos africanos, los afiches publicitarios, las artes plásticas y en la presencia de artistas afrodescendientes en el París de 1920, siendo el ejemplo más emblemático la figura de Josephine Baker. La autora explora las ambigüedades históricas y las complejidades raciales de ese particular período y describe la locura que

⁴⁶ Leiris, Michel; Delange, Jacqueline, *Afrique Noire. La création plastique*. Collection L'Universe des Formes, Paris, Gallimard, 1967. Edición en español *África Negra. La creación plastica*. Colección El Universo de las Formas, Madrid, Aguilar, 1967.

⁴⁷ Faïk-Nzuji, Clémentine M., *Arts Africains: Signes et symbols*, De Boeck, 2000, pp. 144-145.

se apoderó de la ciudad cuando la cultura negra se puso de moda y se tradujo en una señal de ser moderno'.⁴⁸

Un acontecimiento que logró renovar el interés por el arte negroafricano fue la apertura del *Musée du Quai Branly - Jacques Chirac* en 2006⁴⁹ en París, que alberga hoy una importante colección de artes no occidentales dentro de su innovadora arquitectura.

En lo que respecta a investigaciones sobre el *Art Decó*, el estilo no alcanzó el prestigio de otras corrientes arquitectónicas y artísticas y, en comparación, ha sido poco tratado en la historiografía. Por caso, tres de los principales historiadores tradicionales de la arquitectura occidental (Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi y Leonardo Benévolo) no lo incluyeron en sus estudios.⁵⁰ No hay hasta el presente publicaciones que analicen con la misma profundidad lo europeo y lo africano en su cruce. Muy lejos de agotar el tema, buscamos abrir más vectores interpretativos.

Más recientemente, el libro *Le palais des colonies: histoire du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie* publicado en 2002, con autoría compartida por Ivonne Brunhammer, Maurice Culot, Dominique Jarrassé y otros, se sumó a una reciente valoración, al referirse a los edificios *Art Decó* inaugurados en 1931 para albergar las colecciones de las posesiones francesas de ultramar.

Es particularmente importante el trabajo de la investigadora inglesa Ghislaine Wood, curadora del *Victoria and Albert Museum*, integrante del Departamento de Investigaciones y autora de libros y capítulos sobre el tema, quien enfatiza la relación con África en sus estudios. Para ella: “El *Art Decó* abrevó en una gama de fuentes arcaicas y ‘exóticas’ pero ninguna como África [fue] la que le dio su sabor distintivo (...) ‘Coleccionar África’ se transformó en una pasión y condujo a un cambio fundamental en la estética de Occidente”.⁵¹ Señala, además, que la más evidente influencia africana fue el uso de patrones abstractos o geométricos.⁵² No obstante, su estudio no hace referencia a la dessemantización de estos elementos al ser

⁴⁸ Archer-Straw, Petrine, *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. London: Thames and Hudson, 2000.

⁴⁹ Su nombre, hasta 2016, fue *Musée du Quai Branly*, al que se le agregó en esa fecha el nombre del Presidente Chirac, como homenaje.

⁵⁰ Argan, Giulio Carlo, *El arte moderno: La época del funcionalismo, la crisis del arte como ciencia europea*, Valencia, Fernando Torres, 1984 [Primera edición en italiano, 1970]; Zevi, Bruno, *Historia de la arquitectura moderna*, Barcelona, Poseidón, 1980; Benévolo, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

⁵¹ Wood, Ghislaine, “Collecting and Constructing Africa” en Charlotte Benton; Tim Benton and Ghislaine Wood. *Art- Deco 1910-1939*, London, Victoria & Albert Museum, 2003, p. 79.

⁵² *Ibidem*, p. 82.

adoptados/adaptados al *Art Decó*, ni a su empleo en Latinoamérica, ni a su uso en fachadas e interiores arquitectónicos, asuntos de los que se ocupará nuestra investigación.

Para Argentina, pueden citarse las investigaciones del arquitecto Jorge Ramos de Dios, un importante aporte para el estudio y análisis del estilo en América Latina.⁵³ Sin embargo, las publicaciones locales referidas al *Art Decó* no destacan particularmente la vinculación que nos ocupa. Esto ocurre con *Guía Patrimonio Cultural de Buenos Aires 8: Arquitectura Art Decó* (2007) de Alberto Petrina, Sebastián Katz y Adolfo Brodaric y el *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, publicado por *Clarín* en 2004, con dirección de Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, que no hace mención a la aludida influencia africana. Únicamente *Buenos Aires Art Decó y Racionalismo* (2008), con textos de Fabio Grementieri, dedica un breve comentario que testimonia las vinculaciones con una raíz africana, lo que destacaremos oportunamente.

Pasando a los estudios sobre el África subsahariana en Argentina, éstos se activaron hacia 1970. El Centro Editor de América Latina introdujo en consonancia con el proceso de descolonización del continente africano, publicaciones especializadas que se hacían foco en la historia de los diversos países y en la obtención de sus independencias.⁵⁴

En lo que respecta a los aportes de la cultura africana en el país, desde la década de 1960, contamos con los trabajos de Ricardo Rodríguez Molas y Néstor Ortiz Oderigo⁵⁵ quienes pusieron de relieve el legado cultural de los afrodescendientes esclavizados a la cultura nacional, aunque abonando la tesis de la supuesta ‘desaparición’ de la población negra en el país hacia fines del siglo XIX. Con posterioridad a la década de 1980 y a partir del estudio pionero *Los Afroargentinos de Buenos Aires* (1989) del estadounidense George Reid Andrews, se expandió en Argentina un campo de estudios sobre afroargentinos y, especialmente, sobre el proceso de invisibilización y la necesaria revisibilización de este sector de la población al interior de la nación.⁵⁶

⁵³ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*.

⁵⁴ El Centro Editor de América Latina fue pionero en ingresar estudios africanos dentro de Argentina. Por ejemplo, *África ocupada* de Norberto Vilar (1968), *La Revolución Africana* (1971) y *África: de la liberación al presente* (1972) de María Elena Vela de Ríos.

⁵⁵ Las publicaciones de Rodríguez Molas y Ortiz Oderigo en bibliografía anexa.

⁵⁶ Dina Picotti, Alejandro Frigerio, Florencia Guzmán, Lea Geler, Berenice Corti, Norberto Pablo Cirio, María de Lourdes Ghidoli, entre otros. Ver bibliografía anexa.

Dentro del campo de la historia del arte local, el problema que suscita abordar la temática del legado de las artes negroafricanas, es tanto la carencia de publicaciones relativas a su plástica como la escasez de asignaturas en los diseños curriculares de las carreras de historia del arte.⁵⁷ La identificación de los rasgos y la atribución de valores estéticos a esas expresiones son fundamentales para ser analizadas y desmenuzadas en sus mínimos componentes. Podría apreciarse de este modo cómo estos elementos fueron asimilados en corrientes artísticas consideradas totalmente occidentales.

Serán de interés los trabajos de María Alba Bovisio, sus investigaciones acerca de la constitución y la vigencia de la categoría Arte Primitivo⁵⁸ por un lado, y, por otro, sobre las definiciones variadas y ambiguas en las que los objetos de este “arte primitivo” son enmarcadas (obra de arte, artefacto etnográfico, pieza arqueológica) señalando que la existencia de los mismos se ancla en una dimensión relacional entre objetos y sujetos involucrados más que ontologizante. A partir de esto, el contexto específico en el que se inserta esos objetos resulta fundamental.⁵⁹

Por su parte, el historiador del arte senegalés Boubacar Traoré (radicado en Argentina) ha examinado la visibilidad de las culturas afro a partir de la presencia en el campo artístico y cultural de algunas producciones visuales realizadas por artistas argentinos contemporáneos.⁶⁰

Consideramos oportuno señalar que en el África subsahariana, existe una gran diversidad de etnias y no todas son conocidas con el mismo nivel de profundidad. Este hecho dificulta aún más el abordaje de las artes africanas y su vinculación con el *Art Déco*.

⁵⁷ Esta carencia es especialmente notable en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires pues la asignatura forma parte de planes de estudios en algunas universidades privadas. Ver Ghidoli, María de Lourdes, “El plan de 1974 y las artes otras: África, Asia y Oceanía en busca de un lugar en el diseño curricular de la carrera” en Penhos, Marta y Szir, Sandra (eds.), *Una Historia para el Arte en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2020.

⁵⁸ Bovisio, María Alba, “¿Qué es esa cosa llamada ‘Arte...primitivo’? Acerca del nacimiento de una categoría” en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo-VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999, pp. 339-350.

⁵⁹ Bovisio, María Alba, “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”, *Caiana*, n° 3, diciembre 2013. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=130&vol=3 Consultado 17 de diciembre de 2018.

⁶⁰ Traoré, Boubacar, “Lo afro visible. Elementos para una crítica del concepto de visibilidad”, *Psicoanálisis*, vol. XL, n° 1 y 2, 2018, pp. 151-176; Traoré, Boubacar, *Lo Afro en cuestión. Entre visibilidad e invisibilidad*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 2010.

Marco teórico-metodológico

Esta investigación será sustentada principalmente en la corriente de pensamiento y los conceptos del sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2003) por considerar que se convierte en una caja de herramientas de análisis sumamente pertinentes para esta pesquisa. Según su teoría, el gusto como sistema de clasificación, convierte a las casas y áreas donde se habita, a los muebles incorporados en los hogares y a las obras de arte,⁶¹ en signos diferenciadores, que jerarquizan usos y consumos culturales. En la segunda mitad del siglo XX, Bourdieu recibió su reputación tanto por su teoría social como por la sociología empírica, especialmente la sociología de la cultura, del arte, de la educación y de los estilos de vida, interpretándolas como cuestiones simbólicas. Partió del materialismo histórico y compartió el auge del estructuralismo, incorporándole luego, la experimentación que constituye su renovación principal. No intentó esta renovación en las áreas estratégicas del marxismo sino en las subvaloradas por éste, analizando así, más los consumos que las relaciones de producción.⁶²

Para nuestro análisis nos basaremos principalmente en dos de sus conceptos: el de *distinción* y el de *gusto*⁶³. Este sociólogo se destacó especialmente por su labor crítica de la cultura y opinó que la distinción cultural no es más que una forma encubierta de dominación. Analizó la cultura a partir de su teoría de los *campos* en donde establece que las clases se diferencian, entonces, por su relación con la producción, por la propiedad de ciertos bienes y por el aspecto simbólico del consumo. Según el autor la clase dominante que se perpetúa en el poder –y en el campo económico-, se legitima en el campo cultural.

A su vez, su teoría contiene tres términos destacables que serán oportunos para este estudio: *habitus*, *campo*, y *capital*, reformulado dentro de su andamiaje teórico. Entiende por *habitus* esquemas básicos de percepción, pensamientos y formas de obrar y de sentir que están originadas por la posición que una persona ocupa en la estructura social. Este sistema de *habitus* está construido desde la infancia y lo nomina en latín para diferenciarlo de la carga que tiene el término en la psicología social. Son estructuras o formas que surgen desde la sociedad y no por uno mismo. Los *habitus*

⁶¹ Bourdieu incluye además las prácticas como los deportes, las elecciones culinarias, los lugares de veraneo, los espectáculos frecuentados.

⁶² García Canclini, Néstor, “Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu” en Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1990, p 5.

⁶³ Conceptos desarrollados en la obra *La Distinction: Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979. Ediciones en español *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*.

organizan y sistematizan las prácticas de cada persona o grupo en la sociedad y programan el consumo del individuo.⁶⁴

A su vez, para Bourdieu resulta fundamental la dialéctica que se establece entre *habitus* y *campo*. El campo se asocia al espacio social en la sociedad moderna que se crea en torno a la valoración de hechos sociales tales como el arte, la ciencia, la religión, la política. En el *campo*, los agentes con diferentes *habitus* y con capitales distintos, compiten tanto por los recursos materiales como simbólicos. Condiciones de vida diferentes producen *habitus* diferentes, ya que cada clase impone deseos, maneras de apreciar, de clasificar y de sentir.⁶⁵ Con el *habitus* dado por su posición social y con los recursos de que disponen, los agentes “juegan” en los distintos *campos* sociales. Pueden así reproducir o transformar la estructura social anterior.

En cuanto a la noción de capital, para Bourdieu la misma adquiere tres formas principales: el capital económico, que se relaciona con la tenencia de recursos económicos; el capital social, vinculado a la pertenencia de una red de relaciones sociales; el capital cultural, producto de los conocimientos y aprendizajes adquiridos que ligán a la posición dentro del campo; y el capital simbólico, estrechamente enlazado con los dos últimos y que se apoya en el reconocimiento y la legitimación. El autor hace uso del término capital tomando en cuenta su posibilidad de acumulación.⁶⁶

Lo que constituye un *campo* es la existencia de un capital simbólico común y la lucha por la apropiación de ese capital: el patrimonio cultural. En la sociedad actúan pues, los que detentan ese capital cultural y los que aspiran a poseerlo. Las opciones intelectuales no son motivaciones únicamente marcadas por el interés del conocimiento, sino también dependen de la necesidad de legitimar la manera -científica, estética- de hacerlo, de diferenciar el campo propio del de los competidores y de reforzar la propia posición en ese campo.⁶⁷ Esto condiciona la producción cultural que en el período de nuestro estudio generó un nuevo gusto, pleno de formas geométricas y de objetos ultramarinos de las posesiones francesas. Para Bourdieu toda la cultura es política y señala así el modo en que las personas que ejercen la autoridad son dotadas de prestigio. Para comprender estos procesos, hay que situar también al artista y a su obra en el

⁶⁴ García Canclini, Néstor, *Ideología, cultura y poder*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1995, pp. 40-41.

⁶⁵ Bourdieu Pierre, *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 170-171 y 383.

⁶⁶ Bourdieu, Pierre, “Espacio social y poder simbólico” en Bourdieu, Pierre, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 131.

⁶⁷ García Canclini, *Ideología, cultura y poder*, p. 32.

sistema de relaciones constituido por los agentes sociales vinculando la producción y comunicación de la obra. Este sistema incluye a los artistas, a los editores, a los marchands, a los críticos, al público. De las relaciones entre ellos surge el modo de hacer y comunicar el arte o la literatura y de organizar el campo cultural.

Según el autor, la estética más legitimada en la cultura europea, en el período de su estudio del siglo XX, es la burguesa.⁶⁸ Las consideradas obras de arte no son más que objetos que existen sólo en la creencia colectiva de quienes las reconocen como tales. En este sentido, entre los conceptos más importantes, volcados en su obra *La Distinción* (sus investigaciones se basaron específicamente en la sociedad francesa), Bourdieu señala que las relaciones de dominación se encuentran también donde están más ocultas, por ejemplo en el gusto.

Para el sociólogo, el gusto es un sistema de categorización que se traduce en distinciones y modos de reconocimiento expresados en los estilos de vida de los agentes de la sociedad.⁶⁹ Así entendidas las categorías de la percepción y de la apreciación, no derivan de un principio biológico o transhistórico. Los gustos dependen del lugar social y de las posiciones que ocupan estos agentes en la sociedad. Las clases dominantes se adjudican un carácter natural del gusto y esto los colocaría fuera de lo “común y lo seriado” y por lo tanto alejados de lo vulgar: “Así, la búsqueda de la legitimidad cultural por vía del ‘gusto puro’ en contraposición a ‘gusto bárbaro’ invoca un principio natural de división entre los sujetos sociales.”⁷⁰ Para que existan el buen y el mal gusto, distinguidos o vulgares, tiene que haber jerarquizados y “jerarquizantes”. Entonces las prácticas individuales se convierten en expresiones simbólicas, en *habitus* de clase.

En el sistema de clasificación de estos gustos se pueden diferenciar los gustos de lujo o de libertad y los gustos de necesidad.⁷¹ Los de lujo son los de los individuos que poseen distintas especies de capital y que están muy distantes de la condición de necesidad. En cuanto a los segundos, es decir el de los miembros de las clases

⁶⁸ Para el ámbito americano utilizaremos otras equivalencias ya que el concepto de burguesía no puede aplicarse a las realidades de este continente de la misma manera. No creemos apropiado el término burgués ya que los sectores locales, económicamente pujantes, no se formaron de la misma manera. El término burguesía se refiere a sectores dedicados al comercio en Europa surgidos en la Edad Media, alrededor de los burgos en el siglo XI. En su origen la burguesía estaba integrada por comerciantes, artesanos y gentes dedicada a distintos oficios, sin nobleza de sangre (de allí el término *snob, sans noblesse*) que obtuvo recién su espacio político con la Revolución francesa, luego de las ideas estimuladas por el *Iluminismo*. Se verá oportunamente la relación de las familias encumbradas aquí con las metrópolis y también su dependencia.

⁶⁹ Tovillas, Pablo, *Bourdieu: Una introducción*, Buenos Aires, Editorial Quadrata, 2010, p. 101.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 103.

⁷¹ Bourdieu, *La distinción*, p. 177.

populares, se posicionan con relación a aquellos bienes a los que pueden acceder. Por ejemplo en las comidas, las elecciones obedecen a razones de cualidades alimenticias y económicas.

En el imaginario del período colonial en estudio, para los sectores burgueses europeos, la adopción de elementos de las culturas africanas significaba cierto rejuvenecimiento y liberación de tradiciones pasadas y la incorporación de motivos novedosos. Pero era la “idea” que se tenía acerca de la cultura *negra* y no esa cultura en sí misma, la que conformaba esta modernidad.⁷² La burguesía que ejercía el poder y se ocupaba cada vez más del progresivo crecimiento del comercio en sus posesiones coloniales, apeló a una misión civilizadora para alcanzar la justificación de su colonización.⁷³ Respecto del concepto de la legitimación de los gustos, Bourdieu sostiene que en todos estos espacios, materiales o simbólicos a la vez, se organiza la diferenciación, la distinción entre las clases. Nos acercamos así a la *Teoría vertical de los gustos*,⁷⁴ de acuerdo con la cual, las clases superiores quieren diferenciarse por sus gustos y las clases medias buscan imitarlos, probando las prácticas legitimadas, o los bienes culturales que poseen las clases superiores. La dialéctica entre divulgación y distinción, permite que se pueda evidenciar el uso elitista a través de pequeños elementos simbólicos.⁷⁵

De ahí que durante la franja temporal del *Art Decó*, lo africano afectó el estilo y marcó lo que se consideraba diferente y altamente de moda. Siguiendo los conceptos de Bourdieu puede observarse que en este estudio, al cambiar los gustos, se modificaron las categorías de los que se consideraban bienes.

Como se verá, son numerosos los ejemplos que reiteran la estética que remite a junglas tropicales o a sus grafismos en las artes aplicadas a la arquitectura y en objetos cotidianos y, por otra parte -aun cuando no sea este nuestro objeto de estudio - mucha fue la difusión que alcanzaron la músicas y las danzas originadas en ritmos africanos que acompañaron el período. El desarrollo del Cubismo y de otros “ismos”, influidos por la síntesis conceptual del arte del continente africano y sumado a su vez a la exaltación del gusto por el primitivismo en general, presente en la literatura, el cine y la

⁷² Archer-Straw, *Negrophilia*, p. 21.

⁷³ Said, Edward, *Cultura e Imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 45.

⁷⁴ Esta teoría fue sostenida por Thorstein Veblen (1857-1929) quien dejará aportes para la antropología cultural y la sociología ocupándose de las sociedades de consumo opulento, luego de los cambios industriales que estimuló el consumo de otras clases. Veblen, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002 [1ra edición 1899].

⁷⁵ García Canclini, *Ideología, Cultura y Poder*, p. 36.

publicidad, refrendan esta hipótesis de apropiación europea en la entreguerras, no ajena tampoco a las consideraciones manifestadas por Said en sus escritos.

Edward Said,⁷⁶ considerado uno de los iniciadores de los estudios postcoloniales y reconocido por su crítica a los prejuicios y al trasfondo de actitudes occidentales con respecto al Oriente, denunció los conceptos eurocéntricos contra los pueblos árabes-islámicos y el uso de imágenes falsas y romantizadas que sirvieron de justificación a las ambiciones coloniales de Europa. Si bien la obra se ocupa de Oriente Medio hay nociones aplicables al África subsahariana. Este autor sostiene que el imaginario de los pueblos colonizados (África o Medio Oriente) es una construcción desde Occidente, sin corroboración y sin consulta a los propios actores de esos continentes y naciones. Según esta postura se hace necesario descubrir las voces reales y rever los conceptos impuestos sobre estas culturas. Dado que el canon lo impuso el dominador, una comparación con Occidente, siempre resultó desventajosa para el conquistado. Said insiste en la idea de que la identidad debe ser definida por los propios involucrados, es decir por los integrantes de cada cultura.

Si bien aplicamos fundamentalmente teorías de Pierre Bourdieu para sustentar la interpretación de la puesta en vigencia del estilo *Art Decó* con elementos africanos y de la jerarquía que implicó en cada ámbito respectivo -el local, el europeo y el estadounidense - al analizar las razones del desconocimiento de los rasgos ornamentales tomados de las piezas del África Occidental y Ecuatorial francesas subyacentes en el estilo, creemos apropiado remitirnos, como señalamos previamente, también a un enfoque que tome en cuenta la noción de cultura visual.

Según Baxandall, “algunos de los recursos con que una persona ordena su experiencia visual son variables y gran parte relativos, en el sentido de estar determinados por la sociedad que influyó en su experiencia”.⁷⁷ Por tanto es necesario recuperar el “ojo de la época” y asimismo la manera específica de ver, que es, sin duda, cultural.⁷⁸ Por estas razones, el arte incluye problemas de percepción humana, de identidad y de conducta: “La obra individual de arte queda bloqueada ante la mirada

⁷⁶ Said, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978 [Edición en español *Orientalismo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2008]; Said, *Cultura e Imperialismo*.

⁷⁷ Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1978, p. 60.

⁷⁸ Baxandall desarrolla este concepto en el capítulo “El ojo de la época” del ya aludido *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*.

contemporánea y así la presentación directa del material visual se ve cada vez más afectada por la aplicación de criterios de la historia del gusto”.⁷⁹

Por tanto, nuestro corpus visual irá más allá de piezas que tradicionalmente se incluyen en la historia del arte (pinturas, esculturas, grabados, entre otros) e incorporaremos objetos e imágenes que forman parte de la cultura visual en cuestión. Agregamos así objetos que son o han sido estimados por razones distintas a las de su fin práctico evidente, y también a “los coleccionables”⁸⁰ o piezas halladas con un nuevo sentido intencional. En este punto, nuestro análisis considera esta postura teórica ya que compartimos la idea de que la gran cantidad de objetos africanos de uso cotidiano de distinto tipo que llegaron a Europa, impactaron y por tanto, afectaron la cultura visual de la época y contribuyeron a plasmar formas africanas en las artes aplicadas a la arquitectura y otras áreas del diseño como la moda y el mobiliario. Señalamos el interés creciente, en la contemporaneidad, de este tipo de piezas (en nuestro caso objetos *Art Decó*) y de su significado realizado.⁸¹

Dado que lo africano fue denostado en todas sus expresiones durante tantos siglos, estos enfoques nos permitirán afirmar el concepto de cómo el gusto elaborado a partir del uso de ‘lo primitivo’ pasó a ser legitimado, en gran parte, por las vanguardias y la burguesía instalada en el poder hegemónico (en coincidencia con Bourdieu).

Entre otros autores, en este caso desde la historia social del arte, citaremos a Timothy J. Clark, quien refiere a condicionantes de los fenómenos artísticos y sus formas, mencionando entre ellos las representaciones en uso, las teorías de arte, las estructuras de clase y los hechos políticos y sociales.⁸² Como hechos políticos veremos por ejemplo, de qué manera en Francia, el Estado promovió y subvencionó el lujo de los materiales “exóticos” de sus colonias y exhibición en exposiciones, en edificios públicos, y convocó a muchos de los artistas, sobre todo en el diseño de muebles, para

⁷⁹ Gaskell, Ivan, “Historia de las imágenes” en Burke, Peter (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 237.

⁸⁰ El tema coleccionismo ha sido tratado extensamente desde los años 80. En nuestro país, resulta fundamental el trabajo de María Isabel Baldasarre, quien analiza aspectos sociales del coleccionismo en *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

⁸¹ Desde 1970 el campo de la cultura material creció, por lo que en consecuencia se destaca el auge del tema en las exposiciones en museos y publicaciones académicas. Las casas de subastas incluyen este otro material que abarca por ejemplo tapas de potes, recuerdos, y juguetes. De esta manera resulta fácil comprender que el impacto del comercio en el terreno visual es cada vez mayor. Para Gaskell el coleccionismo implica una relación particular con el pasado, una nostalgia y evocación de las cualidades de contacto con las personas de que fueron propiedad, como si fuera una magia simpática. Para profundizar sobre el tema, ver Elsner, John y Cardinal, Roger, *The cultures of collecting*, London, Reaktion Book, 1994.

⁸² Clark, T. J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981. p. 12.

aplicarlo, legitimando un nuevo gusto. Es decir que en París, esta manifestación del exotismo, que abarcó de manera menos integral otras culturas, fue facilitada y por tanto, auspiciada por el Estado. En este punto, los casos de la ciudad icono del progreso - Nueva York- y Estados Unidos en general, seguirá otro derrotero, avalados en ocasiones por capitales privados y otras por programas de gobierno como el New Deal⁸³ o por la revalorización ancestral del arte africano en el fenómeno llamado *Harlem Renaissance*.⁸⁴ Resulta apropiado aplicar esta perspectiva también en nuestro medio ya que en fuentes de época y en algunas colecciones de familias particulares, se observa que fue un determinado grupo social el que consumió estas formas “exóticas”, a la vez que orientó al país hacia la modernidad. Pero asimismo debemos tener en cuenta que en el *Art Decó* local, fue importante su adopción por parte de sectores medios, hijos de inmigrantes que iniciaba, como ya se dijo un ascenso social, convirtiéndose en propietarios con la compra de sus primeras casas. Clark otorga, como Bourdieu, especial importancia a las condiciones de producción, circulación y consumo de estos bienes simbólicos y a las instancias de consagración y legitimación, a través del público, críticos, galerías, museos, coleccionistas, etc.. A este respecto María Isabel Baldassarre destaca al referirse al ámbito de Buenos Aires: “La caracterización del campo planteada como un sistema de fuerzas en tensión, coincide con la visión de la historia social del arte y en la manera de entender la sociedad como un “campo de batalla de las representaciones”.⁸⁵

Consideramos imprescindible tomar especialistas no occidentales, para aportar otros paradigmas útiles que nos permitirán acentuar parte de significados más específicos para la comprensión propia del período y de las culturas africanas. Así fueron incorporadas a nuestro trabajo especificaciones sobre el ritmo, -comprendido tanto desde lo musical como desde lo visual- del estadista y poeta de la negritud Léopold Senghor, para quien el arte negroafricano se expresa en el ritmo. En sus palabras, el africano “es un ser rítmico (...) es el ritmo encarnado, danza su vida” y se

⁸³ El New Deal fue una política intervencionista del presidente de los Estados Unidos Franklin D. Roosevelt que entre los años 1933 y 1938 intentó reformar los mercados financieros, luego del crac de 1929 para favorecer a las capas más pobres de la sociedad y que fomentó, además, el trabajo para artistas, escritores y músicos.

⁸⁴ El Renacimiento de Harlem fue el renacer del arte negro en la comunidad de afroestadounidenses residentes en Harlem, Nueva York durante los años 1920. La música Jazz, la literatura y la pintura resaltaron de forma significativa entre las creaciones artísticas de los principales componentes de este movimiento artístico.

⁸⁵ Baldassarre, María Isabel, *Consumos privados, destinos públicos. Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción del campo artístico (1880 -1910)*. Volumen I, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004, p. 28.

manifiesta “por la imagen ritmada”.⁸⁶ Consideramos que no es posible acercarse a algunos aspectos formales de la plástica africana tradicional, sin tener en cuenta la estética fundamentada por Senghor.⁸⁷ Las características principales del “arte negroafricano” sobre las que insiste son: a) El arte es como el trabajo que, junto con la producción artesanal, es la actividad genérica del hombre. b) El arte negroafricano es funcional; es esencialmente utilitario. La belleza es la adaptación del objeto a su finalidad. El ornamento no es un agregado superfluo al objeto. Esto explicaría por qué todo objeto asume una función precisa, mágico-religiosa. c) Las artes negroafricanas son interdependientes, ligadas unas a otras. Senghor dice al respecto: “Así la escultura no cumple su objetivo sino con la gracia de la danza y del poema cantado”.⁸⁸ d) Posee carácter colectivo. Significa que está hecho por todos y para todos, con la participación de todos. Esto no excluye que existan los profesionales como los *griots*, los escultores, los orfebres. e) Es un compromiso que involucra a la persona en y por la comunidad.⁸⁹

Para proseguir con el estudio del arte africano y su gravitación en el *Art Decó*, durante la entreguerras, se citarán distintos puntos de vista pero dentro de una misma línea de pensamiento, aseveraciones y planteos.

Al referirnos a la *negrofilia* y también al gusto por lo “primitivo”, tomamos la terminología del etnólogo e historiador Jean Laude, quien titula de esta manera el último capítulo de su libro *La peinture française (1905-1914) et l'art nègre*. Aunque su sentido no reviste problematizaciones sino que está dando cuenta del momento de auge de las manifestaciones africanas en Francia. A su vez, se analizarán además las reflexiones más cercanas en el tiempo de Petrine Archer-Straw, quien ha tratado el tema, observando la manera en que la vanguardia ‘blanca’ en el París de los años 1920 interactuó con personalidades africanas. Este es el momento en el cual el interés por la cultura de origen africano se transformó en un signo de modernidad. Para la autora, el desarrollo de esta “locura negra” pasó primero de una estereotipación negativa de los llamados entonces, *noires*, *black people* o *negros* en el siglo XIX, a imágenes que, influidas por la escultura africana y la cultura afroamericana,⁹⁰ comenzaron a considerarse modernas. El arte negro fue tomado por las vanguardias como fuente de

⁸⁶ Los textos esenciales que abordan la estética de Senghor son: *Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine* (1959), *Ce que l'Homme noir apporte* (1939) y *L'esthétique négro-africaine* (1956).

⁸⁷ Sylla, Abdou, *L'esthétique de Senghor et l'École de Dakar*. Éditions Feu de brousse, 2006, pp. 34-35.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 35.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Archer-Straw, *Negrophilia*, p. 9.

inspiración. Pero más que por buscar el verdadero significado del otro cultural, el encuentro con lo africano fue un señal de rebeldía ante las convenciones europeas anteriores, ayudando a construir el gusto nuevo. Podría decirse que todo hasta ese momento sostenía el paradigma colonial. La pretendida superioridad francesa entendía que debía civilizar a las poblaciones de ultramar pertenecientes a otras culturas a través de un proceso de asimilación. La vanguardia no estaba de acuerdo con esa idea y, por el contrario, buscaba el regreso a lo primitivo, impulsado más bien por un agotamiento intelectual. Las obras creativas y de ruptura les servían también a los artistas para trascender y consagrarse en un espacio social más elevado.

En esta investigación resulta relevante el concepto de la dessemantización, de vaciamiento de sentido, que tiene lugar a partir de la apropiación cultural. Nos resulta oportuno citar a la antropóloga Sally Price quien, al referirse al destino de los objetos de las colonias europeas, y haciendo un paralelo con la captura y traslado a tierras lejanas de africanos sometidos a esclavización entre los siglos XVI y XIX, esos objetos también “fueron descubiertos, capturados, convertidos en mercancía, despojados de sus lazos sociales, redefinidos en entornos nuevos y reconceptualizados para adecuarse a las necesidades económicas, culturales, políticas e ideológicas de personas de sociedades distantes”.⁹¹ A su vez, en el caso que nos ocupa (el África subsahariana) buscamos explicitar que los signos no estaban “vacíos”, sino que fueron “vacidados”. El análisis de la mencionada Clémentine Faïk-Nzuji, que ha dedicado varios libros al significado africano de signos y símbolos que aparecen en las producciones plásticas de ese continente, nos guiará al momento de comparar los traslados y aplicaciones en el *Art Decó*.

Asimismo, a nuestro juicio, habrá que tener en cuenta el alto impacto producido en la retina de los integrantes de expediciones para establecer los aparatos de la colonización, ya sea en los viajes científicos, literarios o comerciales, militares, etc., lo cual capturó la impronta africana que siguió alimentándose con los objetos que circulaban en los mercados de París y en otras capitales europeas. Todo este bagaje impregnó la obra de los artistas, pero se difundió también en la cotidianidad de la vida moderna. El particular entramado visual de marcas incisivas (signos africanos) quedó como sello pregnante a seguir, como una moda, una tendencia⁹² o ambas cosas a la vez.

⁹¹ Price, Sally, *Arte primitivo en tierra civilizada*, México, Siglo XXI, 1993, p. 20.

⁹² La moda es la adopción rápida de un uso, sin justificación previa, sin intervención de la razón en la elección, por parte de los usuarios, pero que puede estar impuesta por algunos grupos de poder y tener

Para dar cuenta de este impacto, aplicaremos el pensamiento de Walter Benjamin quien entendió la experiencia moderna ante el arte en términos de “shock”. En su célebre escrito sobre la reproductibilidad de la obra de arte al referirse al dadaísmo, Benjamin expresa: “de ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil”.⁹³ Esta concepción de las obras dadaístas como proyectil implica la intención por parte de los artistas de provocar al espectador, y por tanto, necesariamente le otorga a las mismas una calidad táctil. Creemos que esta perspectiva de Benjamin nos permitirá inferir el efecto que tuvieron las artes africanas, en especial sus signos gráficos, en los elementos apropiados o adoptados en el *Art Decó*. Los objetos vistos, transportados, guardados en la memoria, en las fotografías y pinturas de viajeros, se prolongarán casi de manera incandescentes, en consecuencias de distintos órdenes en las tierras europeas.

Los sucesivos análisis utilizados para abordar a la sociedad europea conducirán al estudio de la distinción a nivel local. Los conceptos de Bourdieu referidos particularmente a un mercado simbólico bajo hegemonía burguesa europea tienen, a nuestro juicio, aplicación en nuestro medio ya que lo establecido por las élites operó como legitimación, referencia de autoridad y buen gusto para el conjunto de la vida cultural.

Así como en Francia, los edificios construidos por el Estado y las casas de los *nouveaux riches*, establecieron nuevos parámetros estéticos. En lo que respecta a Buenos Aires estos mismos planteos que analizaremos, nos permitirán considerar, bajo las reinterpretaciones de sociólogos latinoamericanos como Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo,⁹⁴ en consonancia con la perspectiva de Bourdieu, algunas particularidades de la realidad local.⁹⁵ Así, por ejemplo, se verá cómo las clases más adineradas de Buenos Aires viajaban a París y vivían a su regreso con pautas de la moda parisina en todas las áreas de su cotidianeidad. Otros sectores buscaron imitarlas mediante versiones más económicas de esas mismas adopciones. La realidad latinoamericana desde estos enfoques, parten también de la idea decimonónica que, para justificar el colonialismo y

connotaciones de significación no aparentes. Las tendencias poseen una duración más prolongada, entre diez o veinte años. Ver Erner, Guillaume, *Sociología de las tendencias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p.17.

⁹³ Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2003.

⁹⁴ Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 2001.

⁹⁵ García Canclini sostiene que si interesa aplicar a las sociedades latinoamericanas, la teoría de Bourdieu caben las reinterpretaciones de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, ya que aquella no fue pensada para estas sociedades. García Canclini, “Introducción: La sociología de la cultura”, p.51.

enfatar la desvalorización del dominado, los occidentales utilizaron la perpetuación de las imágenes de los habitantes de territorios bajo su mira, como seres inferiores. Para ello es necesario destacar que además de la subordinación a las estructuras económicas y políticas, en el campo cultural, estas naciones sufrieron también la dependencia de las metrópolis.

En cuanto a lo relativo a muebles y a los aspectos decorativos, Sarlo asegura que la casa familiar era un indicador del gusto moderno y de las nuevas costumbres y que, hacia 1928, se aceptaron a través del consumo de revistas –aunque sólo fuera imaginariamente-, interiores decorados con cuadros que evocaban el cubismo y muebles de líneas geométricas⁹⁶. Con la indagación en los rasgos africanos en manifestaciones *Art Decó* en el ámbito local, estamos orientados a señalar además de los testimonios artísticos, este enfoque sociológico que se referirá al grupo de población que lo adoptó, a la relación con la cultura dominante y a la ostentación simbólica de lujo o de modernidad que habría implicado aquí ese “africanismo” que se daba en Europa. Una muestra más de que la revalorización del emisor fue siempre prioritaria como si lo propio fuera una página en blanco.⁹⁷

Para finalizar el concepto de apropiación cultural resulta fundamental en esta investigación. Se trata de un concepto que presenta dificultades y que con frecuencia resulta ambivalente. En la búsqueda de reconceptualizar esta noción, Richard A. Rogers en un artículo de 2006, señala que “los actos de comunicación y apropiación cultural reflejan y constituyen las identidades de los individuos y grupos involucrados, así como sus posiciones sociopolíticas”.⁹⁸ Es decir, las relaciones de poder entre culturas y las consecuentes políticas culturales, se tornan en sustento relevante para categorizar los actos de apropiación cultural. El autor entonces discrimina en cuatro categorías: 1) Intercambio cultural, que implica reciprocidad en el intercambio, en culturas con niveles de poder similares; 2) Dominio cultural, el uso de elementos de una cultura dominante por parte de miembros de una cultura subordinada en un contexto en el que la cultura dominante ha sido impuesta a la cultura subordinada, incluidas las apropiaciones que generan resistencia; 3) Explotación cultural, apropiación de elementos de una cultura

⁹⁶ Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003 [1988], p. 25. También los lugares de vacaciones, Mar del Plata, Bariloche, Córdoba también estarán plagados del gusto nuevo y de *Art Decó*. Mansiones de elite, hotelería de lujo, además de los viajes a Europa en trasatlánticos y a Estados Unidos conformaban el *habitus* de las clases altas.

⁹⁷ Esto también es sostenido por autores como Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p. 51.

⁹⁸ Rogers, Richard A., “From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation”, *Communication Theory*, n° 16, 2006, pp. 476-477.

subordinada por una cultura dominante sin reciprocidad sustantiva, permiso y / o compensación; y 4) Transculturación, elementos culturales creados a partir y/o por múltiples culturas, de modo que la identificación de una única cultura originaria es problemática, por ejemplo, múltiples apropiaciones culturales estructuradas en las dinámicas de globalización y capitalismo transnacional creando formas híbridas.⁹⁹

Por su parte, William Rodney afirma que “no se trata simplemente de reconocer la apropiación cultural como una práctica negativa, que hace uso de los elementos de una cultura sin comprenderla o, muchas veces, sin respetar sus significados simbólicos e históricos (y esto es precisamente lo que la diferencia de la intercambio cultural). Si bien aún no se considera un delito desde el punto de vista legal, la apropiación cultural tiene implicaciones éticas que atraviesan temas directamente relacionados con el racismo y la deshumanización de grupos perseguidos y discriminados”.¹⁰⁰ Se trata de un mecanismo de opresión que se apodera de manifestaciones de pueblos inferiorizados para vaciarlas de sentido y, como veremos a lo largo de esta tesis, generando productos, en muchos casos con finalidad comercial a partir no solo de formas plásticas adjuntadas sino también de piezas africanas o sus imitaciones descontextualizadas.

En párrafos anteriores nos hemos referido a la idea de préstamo cultural propuesta por James O. Young que podría aplicarse para el caso de la capital argentina. En la noción de apropiación se presentan diferencias en lo que respecta a Francia y a Buenos Aires, pues como venimos señalando, para esta ciudad no existía una relación asimétrica de poder con los pueblos africanos de donde provienen los signos empleados. Nos preguntamos si sería plausible emplear el concepto de préstamo con matices que derivan del desigual nivel de poder y en su cruce con la idea de dominio cultural enunciado en el párrafo anterior.

Organización formal de la tesis

La presente tesis se estructura en dos partes. La primera se centra en el impacto de África en los principales centros urbanos del hemisferio norte y cuenta con cinco capítulos. El capítulo I contextualiza el período de colonización del continente africano por parte de potencias europeas, haciendo foco en las posesiones francesas en África Occidental y Ecuatorial, tomando a su vez en consideración el comienzo del consumo masivo de productos y servicios y con el uso de nuevos medios de comunicación. Por su

⁹⁹ Ibidem, p. 477.

¹⁰⁰ Rodney, William, *Apropriação cultural*, São Paulo, Pólen, 2019, p. 29.

parte, el capítulo II se centra en las manifestaciones plásticas africanas, llegadas con profusión a Europa (Francia en especial). Buscamos reponer los contextos culturales en los que se insertan esas piezas y poner en evidencia en la medida de lo posible, los sentidos asociados a ellas en el marco de la dificultad de tratarse de objetos pertenecientes a distintas etnias. El capítulo III nos trasladará a la capital francesa para contextualizar las diversas apropiaciones de estéticas no occidentales con centro en el *Art Decó*. De ello resultará la importancia de las colecciones de arte africano en París, los viajes, exposiciones universales y coloniales, publicaciones y postales, que pretendían evidenciar la supuesta misión civilizadora de Francia en sus posesiones africanas. Como continuación, en el capítulo IV se profundizará en los usos que se hicieron no solo de las piezas sino especialmente de los signos en ellas presentes y los consecuentes vaciamientos de sentidos que conllevaron esos usos en las manifestaciones *Art Decó* ya sea en artes aplicadas a las arquitecturas, la moda en el vestir, el mobiliario. Para finalizar esta primera parte, en el capítulo V será necesario cruzar el Atlántico y dar cuenta de la difusión del estilo *Decó* en Nueva York. Nos interesará particularmente ahondar en el notable florecimiento de la cultura afroestadounidense, en el movimiento cultural conocido como *Harlem Renaissance* que además fue acompañado por el ritmo sincopado del jazz y por la apreciación de la escultura, las máscaras y otras expresiones que, procedentes de África, guardaban la memoria de esta comunidad.

La segunda parte de la tesis se titula África en Buenos Aires y cuenta con tres capítulos. El capítulo VI busca introducir a la influencia francesa en la capital argentina, aun previamente a la aparición del estilo *Art Decó*, en especial a partir del *Art Nouveau*, de notable presencia en la ciudad. En el capítulo VII se profundiza en los rasgos africanos que podemos encontrar no solo en las artes aplicadas a la arquitectura en sus exteriores sino también en sus interiores. El período 1920-1940 coincidió aquí con la movilidad social ascendente de un sector de la población descendiente de inmigrantes que mejoró sus ocupaciones y profesiones constituyendo la gran clase media de Buenos Aires y lo adoptó al comprar sus casas a crédito. Sin embargo también hubo excepcionalmente comitentes en familias encumbradas, además de solicitudes estatales para obras públicas. Otras manifestaciones en las que se pueden rastrear estas influencias africanas, como señalamos en esta introducción probablemente no consciente, serán analizadas en el capítulo VIII. Entre ellas nos ocuparemos de objetos de diseño como mobiliario y la moda en el vestir. En este sentido, la gran importancia de la moda recibida de Francia se observa en una amplia gama de muebles originales de ebanistas *Art Decó* franceses,

como Jacques Émile Ruhlmann, Jean Dunand que apelaron a las formas y materiales africanos y a sus imitaciones. Asimismo, la obra del decorador internacional Jean Michel Frank, también con reminiscencias africanas, puede ser indagada en Buenos Aires en los años que diseñó para la casa de muebles *Comte*, dirigida aquí por el coleccionista de arte Ignacio Pirovano.¹⁰¹ Asimismo, muchas residencias locales fueron inspiradas por las ambientaciones de trasatlánticos como *L'Atlantique* o *Lutetia* que podían ser visitados en el puerto o que comenzaron a aparecer en las reproducciones fotográficas. La vestimenta de las mujeres (siluetas andróginas y estampados geométricos, uso de pieles o cueros selváticos) era adquirida o copiada en negocios parisinos o en los mismos *paquebots*, embajadas flotantes del estilo. Así lo demuestran revistas como *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino*, que permiten constatar el uso tanto del *Art Decó* como el de los elementos de origen africano que procuramos y testimonian con sus avisos, la idea de la penetración en el imaginario colectivo de dispositivos modernizadores en los hogares.

El proyecto de nación de fines del siglo XIX promovió el imaginario de una nación blanca europea, en especial su ciudad capital, imaginario aun en vigencia del cual desprenden prácticas cotidianas. Así lo demuestran la formación de los grupos intelectuales y la participación en movimientos europeos en literatura, pintura, etc. En este sentido, resulta relevante preguntarnos acerca de algunos desfases que la adopción del *Art Decó* implicó en Argentina. Por un lado, en el período que abarcamos, esta nación no implementó un proceso de colonización similar al que llevaron adelante los países centrales; por otro, el desconocimiento de África y de su cultura por parte de los creadores, comitentes y consumidores locales del estilo. Consideramos que el presente estudio permitirá explorar enfoques escasamente analizados hasta el presente y recuperar datos útiles para posteriores trabajos. Nos hemos apoyado en investigaciones ya emprendidas en otras latitudes, las que, a pesar de no ahondar en la presencia de elementos africanos en el *Art Decó* desde el enfoque de la apropiación cultural, resultan adecuadas. De esta manera, la intención primordial es cubrir una notoria carencia del tema en nuestro país.

¹⁰¹ Ver Bermejo, Talía, “Ignacio Pirovano y el coleccionismo de vanguardia”, *Estudios Curatoriales*, año 1, n°1, 2012. Disponible en: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/704/644> Consultado 3 septiembre 2019.

PRIMERA PARTE

EL IMPACTO DE LAS CULTURAS NO OCCIDENTALES EN LOS CENTROS

CAPÍTULO I

CENTRALIDAD EUROPEA Y APROPIACIÓN DEL MUNDO

La Conferencia de Berlín en 1884

Hacia mediados del siglo XIX, Europa era ya un foco dominante que, impulsado por la segunda revolución industrial y el capitalismo imperante, se lanzó a conquistar el mundo para controlar y dominar otras regiones. Con este propósito tuvo lugar un gran acontecimiento diplomático, la Conferencia de Berlín (15 de noviembre de 1884 a 26 de febrero 1885), cuyo objetivo fundamental era justificar la ocupación, reparto y explotación de territorios africanos (Figura I-1). Convocados por el canciller de Alemania Otto Von Bismarck,¹ Francia, Gran Bretaña, Italia, Portugal, los Países Bajos, España, Suecia, Bélgica, Dinamarca, Rusia, Turquía y Noruega –y como invitados los Estados Unidos por su relación con Liberia²- acordaron, sin la participación de los países africanos, las zonas que ocuparían en el continente, trazando nuevas fronteras y divisiones.

Es frecuente asegurar a este respecto que la Europa imperial encerró en África a pueblos de distintas etnias y lenguas con límites fronterizos artificiales, que no respetaron el orden natural de sus habitantes. Asimismo, suele destacarse la velocidad con que se implementó, en el período comprendido entre 1880 y 1935, la instauración y consolidación del sistema colonial.³

Con respecto a lo primero -las fronteras arbitrarias-, el historiador Roberto Ceamanos crítica tal aseveración, ya que considera que las fronteras son siempre artificiales en todo el mundo. Lo que señala rotundamente es que la Conferencia de Berlín fue un insulto para los africanos y que el Reparto no se inició con dicha

¹ Otto Eduard Leopold von Bismarck (1815-1898) fue el artífice de la unificación alemana y pieza clave de las relaciones internacionales de la segunda mitad del siglo XIX.

² Liberia fue un país fundado en 1822 por ciudadanos de los Estados Unidos cuyo territorio fue comprado a nombre de la Sociedad Estadounidense de la Colonización (ASC) como un lugar de asentamiento de antiguos esclavos africanos. Sólo existía otro estado creado con el mismo propósito: Sierra Leona, que fue creado por el Reino Unido.

³ Así por ejemplo Gentili, Anna María, *El León y el Cazador: Historia del África Subsahariana*, Buenos Aires, CLACSO, 2012, p. 63. Gómez-Jordana Moya, Rafael, “Los desafíos de África” en *Las relaciones internacionales del siglo XXI: Transformar el mundo*. Dir. Delgado Morán, Juan José. Pamplona, España Ed. Thomson Reuters Aranzadi. 2017, Cap. IV, pág. 137-153 y Rafael Gómez Jordana Moya, en la Conferencia 'El siglo XXI también es el siglo de África' en Casa África 03/09/2015. Disponible en: <https://atalayar.com/content/las-fronteras-de-%C3%A1frica>. Consultado 15 de marzo de 2020 y Gómez-Jordana Moya, Rafael, *Los desafíos de África*” <http://www.casafrica.es/casafrica/Economia-y-Empresa/los-desafios-de-africa-pdf>

conferencia sino que la delimitación de las zonas de influencia había comenzado mucho antes.⁴ A su vez, el politólogo congoleño Mbuyi Kabunda señala que lo más injusto es que esas fronteras se siguieran manteniendo tras la descolonización.⁵

En cuanto a lo segundo podemos pensar que la rapidez de la conquista fue el resultado de un esfuerzo mancomunado de varias potencias por subyugar, dominar y obtener rédito económico y que implicó, como toda conquista, una despiadada violencia. Como subraya Ceamanos, Europa quería y podía hacerlo.⁶ Varios hechos lo posibilitaban. África fue así el último continente conquistado. No cabe duda que las potencias tenían la voluntad de imponerse. Materias primas, mano de obra casi sin costos, enclaves estratégicos en sus costas para continuar los viajes de venta de productos hacia otros lugares, hicieron de África un continente más que interesante. La posibilidad estaba dada por la superioridad de las armas, los nuevos medicamentos para la malaria –enfermedad que impedía antes internarse en la selva-, el aval de las pseudociencias, como la craneología aseguraba la superioridad de hombre europeo a partir de la medición de los cráneos de los seres humanos, y los medios de transporte, en especial los trenes que permitirían la salida de la riqueza.⁷

Las principales resoluciones tomadas por los 14 dignatarios en el mencionado acontecimiento diplomático fueron:

- La libre navegación de las cuencas fluviales de Nigeria y del Congo para el comercio internacional.
- La prohibición de establecer colonias sin ocupación física real.
- El reconocimiento de que el Congo pasara a ser posesión personal de Leopoldo II rey de Bélgica.
- La determinación de que la potencia dominante de la zona costera de cada región africana ostentaría también la autoridad sobre el interior.

A partir de entonces, Francia (como otros países firmantes) tuvo carta blanca para conformar paulatinamente lo que se llamaría el África Occidental Francesa (AOF)

⁴ Ceamanos, Roberto, “Capítulo 1 La Conferencia de Berlín” en Ceamanos, *El reparto de África. De la Conferencia de Berlín a los conflictos actuales*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2016.

⁵ Kabunda, Mbuyi “Prólogo” en Ceamanos, *El reparto de África*. Para profundizar-Kabunda, Mbuyi (coord.), *África subsahariana ante el nuevo milenio*, Madrid, Pirámide, 2002. –Kabunda Badi, Mbuyi y Caranci, Carlo, A. (coord.), *Emias, Estado y poder en África*, Servicio Central de Publicaciones del País Vasco, Vitoria, 2005 y -Kabunda, Mbuyi, y Santamaría, Antonio, *Mitos y realidades del África subsahariana*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2009.

⁶ Ceamanos, Roberto, “Capítulo 2 El reparto de África” en Ceamanos, *El reparto de África*

⁷ *Ibidem*

y el África Ecuatorial Francesa (OEF).

La cadena económica se organizó para servir y enriquecer a los europeos. El proceso comenzaba en África y terminaba en los almacenes industriales de Francia, Bélgica, el Reino Unido y tantos otros. Estos territorios aportarían nuevas riquezas, fundamentalmente las que provenían de la caza para obtener el marfil y las pieles de animales; de la recolección de materias primas, como la goma, las resinas, la cera; de los productos agrícolas -maderas y algodón- y de las de extracciones mineras, -oro Ashanti, en Costa de Oro. En la región centro meridional se comenzó a explotar el cobre del Zaire y desde la segunda mitad del siglo, el desarrollo de las oleaginosas (el aceite de palma y el maní) que dominaron el comercio en el África Occidental.

Los sistemas productivos se basaron en la fuerza de trabajo aportada por otro tipo de esclavitud que ya no podía ser vendida como antes en la trata esclavista atlántica. La colonización de fines del siglo significó un cambio de las relaciones entre las potencias europeas y las sociedades africanas. Antes había sido un intercambio comercial con algunos estados soberanos de las costas, ahora se imponía un sistema de subordinación y de ocupación directa. Fue, asimismo, la etapa de la desestructuración de las sociedades africanas y de su inserción en el mercado mundial. Cronológicamente primero se había iniciado la comercio atlántico de esclavos, en este momento sería por medio de la explotación de sus recursos productivos y comerciales.⁸ Sobre las traumáticas transformaciones causadas por siglos de trata crecieron en el siglo XIX relaciones comerciales más intensas, definidas como “lícitas” para poder distinguirlas de la ahora ilícita trata de seres humanos.⁹

Como señalamos, la carrera imperialista se extendió entre las últimas décadas del siglo XIX y la década de 1930. Para el período de tiempo de nuestro interés (1920-1940) veremos que la expansión europea puede explicarse también debido a la nueva economía, la concentración de capitales, la organización empresarial, el surgimiento del mercado de masas, el crecimiento de la población urbana, la venta de bienes costosos a plazos y el surgimiento de nuevas industrias.¹⁰

⁸ Gentili, *El León y el Cazador*, p. 63.

⁹ *Ibidem*, p. 64.

¹⁰ Durante dos siglos los reyes-empresarios africanos de la costa occidental, habían acumulado riquezas ejerciendo el monopolio de la trata de esclavos. En el curso del siglo XIX, se dedican al comercio lícito de aceite y productos de palma, que lentamente van a ser reemplazados por empresas comerciales europeas de superioridad tecnológica y militar que contarán con el apoyo de sus respectivos gobiernos. En África central, el comercio de larga distancia fue fácilmente debilitado y prontamente destruido. Bajo el mando de sultanes o jeques árabe-suajilis, situadas en las costas occidentales (Angola) y orientales

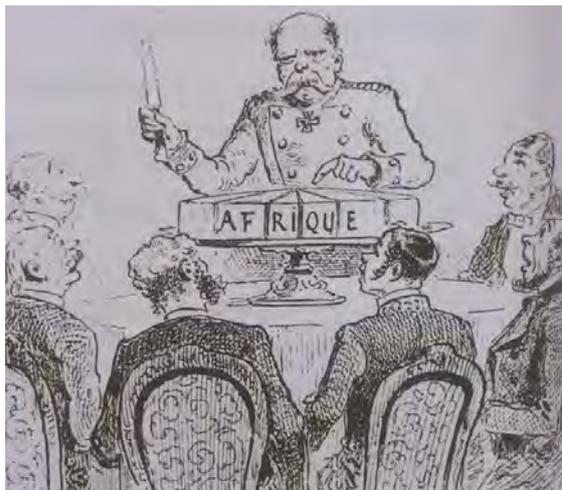


Figura I-1. La Conferencia de Berlín. Bismarck y el Reparto. Caricatura de Draner, *L'Illustration*, 3 de enero 1885.

La colonización de África

El África Occidental Francesa (*Afrique Occidentale Française*, o AOF) creada en 1895 fue una federación de ocho territorios, compuesta originariamente por Senegal, Sudán Francés (hoy Mali), Guinea y Costa de Marfil. Posteriormente se unió Mauritania, Níger, Alto Volta (ahora Burkina Faso) y Dhomey (ahora Benín) (Figura I-

11

(Mozambique, Tanganica), todo su rico comercio pasó a ser monopolizado por sistemas de control territorial. Ibidem, p. 66.

¹¹ Marisa Pineau, al referirse al África Occidental señala que es necesario mencionar la inmensa transformación de todo el proceso de islamización que fue un fenómeno generalizado en el África Occidental (Yihad). Esto está muy ligado a la trata atlántica desde fines del siglo XVIII. Los musulmanes, no esclavizaban a otros musulmanes. Esta es la razón por la cual la población local se defendía convirtiéndose y evitando así ser esclavizados para ser enviados a otras tierras. La islamización de las clases gobernantes involucradas en el comercio se dio a partir del siglo X, y a partir del siglo XVIII en adelante, va a haber una conversión masiva. La población se convertía al Islam para sentirse protegida. Esto no los hace escapar de situaciones de esclavitud interna. En el Califato de Sokoto (creado en el norte de Nigeria y de Camerún en 1810) llegó a haber dos millones de esclavos con control del estado, pero, al menos no los mandaban a América. Los que se convertían podían realizar distintas formas de trabajo servil u obligatorio. No es un estado democrático, sino autoritario, fuerte y organizado, Va a ser distinto en otros estados, como el de Ghana o el de Mali, donde no había una diferencia en la conversión de la población, lo que importaba era el pago del tributo por ser infieles. La segunda cuestión es que la trata de esclavos, legal o ilegal, en todas sus formas solapadas, siguió durante el siglo XIX. Síntesis de clases de la profesora Marisa Pineau en su materia Historia de la Colonización y Descolonización. Enero de 2019. Facultad de Filosofía y letras (UBA). En este trabajo tendremos en cuenta la tradición pre islámica, pero también en algunos casos la conjunción con este fenómeno de islamización (Ver Capítulo II).



Figura I-2: África Occidental (AOF) y Ecuatorial (AEF) Francesas

La federación fue considerada posesión permanente en 1904, con un gobernador general con base primero en Saint-Louis, luego (desde 1902) en Dakar, ambas en Senegal y constituyó el establecimiento francés más antiguo. Esta federación se disolvió en 1958 con posterioridad a un referéndum sobre el futuro de la Comunidad Francesa,¹² enmarcado en el proceso de descolonización de África. Este territorio se extendía desde el punto más occidental de África en el Cabo Verde hasta el interior del desierto de Sahara. Contó con más de 10 millones de habitantes en su creación y con 25 millones cuando fue disuelta. Para 1958 ocupaba 4.689.000 km² pero los interiores eran desérticos, sobre todo en Mauritania, Sudán y Níger.

Por su parte el África Ecuatorial Francesa (*Afrique Équatoriale Française*, AEF), cuyo gobierno tenía sede en Brazzaville (capital de la actual República del Congo), se estableció en 1910 (Figura I-2). Incluyó las posesiones en el África central que se extendían desde el río Congo hasta el Sahara y abarcó Gabón, Congo Medio (actual República del Congo), Ubangui-Chari (actual República Centroafricana) y Chad (separado hasta 1920). Esta federación contaba con delegaciones del gobierno central en cada territorio. Desde 1899 se vendieron grandes extensiones de tierra, principalmente en las regiones fértiles del Congo y Ubangi, a empresas privadas.

¹² Asociación política entre Francia y sus colonias, especialmente africanas. Funcionó entre 1958 y 1960.

El imperio francés se centró en África (aunque tuvo también posesiones en el Sudeste asiático, en el Pacífico y en América¹³). Partió de Argelia, Túnez y Marruecos, pero no pudo unir estos territorios con Djibuti en el Mar Rojo,¹⁴ como era su propósito original, ya que chocó allí con los intereses de Gran Bretaña. Ésta por su parte había convertido a Egipto en un protectorado *de facto* desde 1881. El Canal de Suez, inaugurado en 1869, marcaba su principal interés ya que comunicaba el Mediterráneo con el Mar Rojo). Aspiraba también al Sudán.

Alemania se expandió por Camerún y Togo y más tardíamente en Libia. Luego se extendió por Namibia y Tanganica en África y por las islas Marianas, Carolinas y Palaos en el Pacífico. Italia tomó Eritrea y parte de Somalia. Holanda se interesó en Guyana, en las Indias Occidentales y algunas islas de las Antillas. En el Oriente, las Molucas y las Célebes.

Portugal estableció factorías en Angola, Mozambique, Guinea Bissau, pero perdió Brasil. Por su parte, España no pudo conservar sus territorios en América (Cuba) pero logró obtener la zona del Río de Oro en el Sahara y Guinea Ecuatorial.

De esta manera África fue ocupada en su totalidad, fundamentalmente por vía diplomática, exceptuando Etiopía¹⁵ y Liberia.

Para Marisa Pineau, desde el punto de vista político, los promotores fundamentales del colonialismo fueron británicos y franceses. Sin embargo, la Conferencia se efectuó en Berlín. Esta decisión tuvo que ver con cuestiones internas de la política europea.¹⁶ Entre 1870-1871 se desarrolla entre Francia y Alemania, la Guerra Franco-Prusiana por el control de Alsacia y Lorena. Con la victoria de Alemania, ésta se consolidó como territorio unificado y de esta manera se conformó el imperio alemán. En el caso de Francia, es el fin del gobierno de Napoleón III y la creación de la Tercera

¹³ En Asia estableció el protectorado de Camboya y ocupó Annam, Tonkin y Laos y formaron la Unión Indochina. En la década de 1880 tuvo control, bajo diferentes formas en el Pacífico Sur, incluyendo la Nueva Caledonia, los grupos de islas que componen la Polinesia Francesa (las islas Sociedad, islas Marquesas, Tuamotu), y el conjunto de las Nuevas Hébridas. Contaban también otras posesiones en América desde el Siglo XVIII.

¹⁴ Por sus intereses en el Cuerno de África, y por medio de diversos tratados con sultanes, entre 1883 y 1886, Francia creó *Côte française des Somalis*, otra de sus posesiones coloniales.

¹⁵ Etiopía es el único caso entre los países africanos que nunca ha sido colonizado, manteniendo su independencia durante el reparto de África, excepto por un periodo de cinco años (1936-1941), cuando estuvo bajo ocupación italiana. Es también la segunda nación más antigua del mundo en adoptar el cristianismo como religión oficial después de Armenia.

¹⁶ Síntesis de clases de la profesora Marisa Pineau en su materia Historia de la Colonización y Descolonización. Enero de 2019 Facultad de Filosofía y letras (UBA) y Egharevba, Jude Efè, *De la Colonización de América al reparto de África*, Madrid, Egharevba, 2017.

República,¹⁷ fundada sobre los principios de la Revolución Francesa, -Libertad, Igualdad y Fraternidad-. Para Pineau, esto resulta una paradoja, dada la supremacía y la expansión sobre África. En 1830, Francia invadió Argelia y en 1848 se extendió hacia Senegal, como lugares estratégicos. La razón principal y propia del siglo XIX es para la historiadora, justamente, la libre navegación de los ríos Níger y Congo. Legislando sobre estos dos ríos era la manera de penetrar en todo el territorio. Y así se implementaron las tres ‘C’: civilización (justificación europea)–comercio–cristianismo, que es la entrada que Pineau marca como el ingreso al mundo moderno. En Berlín, lo que se acuerda es un problema de política europea, que consistía en asegurar que no iba a haber disputas entre ellos. Y así, quienes estaban afincados en las costas podían proyectar hacia el interior, siempre y cuando avisaran de sus planes al resto.¹⁸

En este tramo de la historia, siguiendo nuevamente a Pineau, los mapas hechos por los británicos, cumplían leyes cartográficas. El rojo o el rosa, el color imperial, representan los territorios dominados por Gran Bretaña. Los franceses, hicieron lo propio con el azul, y sus regiones controladas (Figura I-3).

Por otro lado, existen grabados de época que dan cuenta del proyecto británico de Cecil Rhodes¹⁹ de unir El Cairo con Ciudad del Cabo (Figura I-4). Esto chocaba con otros proyectos, como el de los portugueses, que pretendían ir por el Atlántico hasta el Índico, afincados tanto en Angola como en África Oriental. Podemos argumentar, como sostiene Gómez Jordana Moya, que Inglaterra consideraba a África Occidental de interés por razones comerciales, a África del Sur por razones financieras y a la Oriental por razones estratégicas.²⁰

En Europa cuando se firmaban tratados y se fijaban las fronteras, primero se conquistaba el espacio y luego se veía representado en un mapa. En África, se procedió diferente, primero se delineó el mapa. De modo que fue una mera invención, diseñada artificialmente. Por tanto en África (aunque no solamente), “las fronteras no están

¹⁷ *La troisième République Française* fue el régimen republicano que se prolongó en Francia de 1870 a 1940. Desde la revolución de 1789 había contado con tres monarquías constitucionales, dos repúblicas efímeras y dos imperios

¹⁸ Síntesis de clases de la profesora Marisa Pineau en su materia Historia de la Colonización y Descolonización. Enero de 2019 Facultad de Filosofía y letras (UBA).

¹⁹ Cecil John Rhodes (1853-1902) empresario, colonizador y político británico. Fundó el país que a su muerte llevaría su nombre, Rodesia, cuyo territorio está actualmente dividido entre Zambia y Zimbabue. Fundador de la compañía De Beers, que en la actualidad controla el 60% del mercado de diamantes en bruto del mundo y que en un tiempo llegó a comercializar el 90%. Otro destacado explorador fue David Livingstone (1813-1873) un misionero y médico escocés que exploró el interior de África y fue el primer europeo en cruzar el continente africano.

²⁰ Gómez Jordana Moya, *Los desafíos de África*.

determinadas generalmente por la naturaleza, sino por el poder, es decir por la política”.²¹

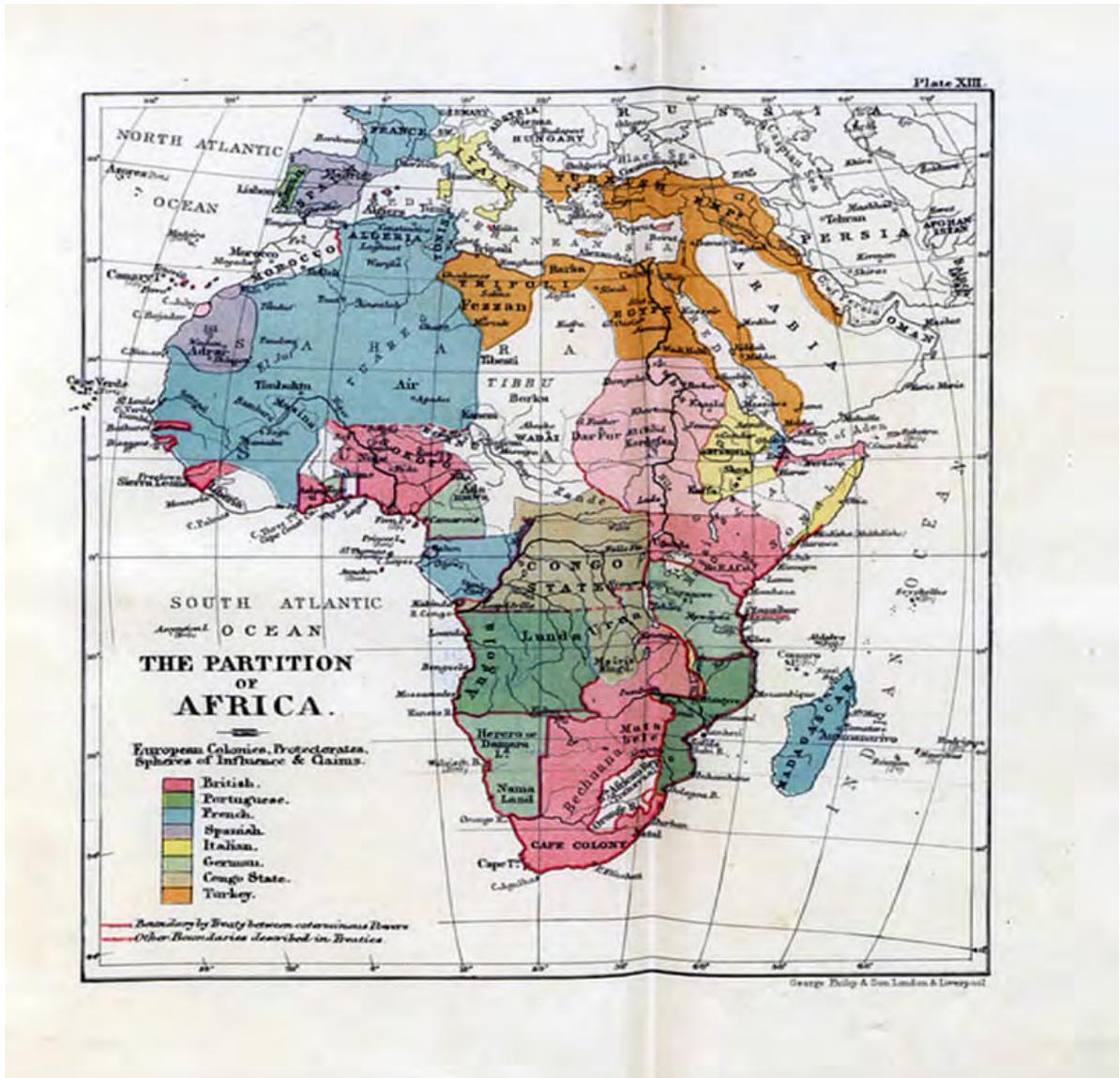


Figura I-3. El Reparto de África hacia 1885.
 En Rojo: Gran Bretaña; Azul: Francia; Naranja: Bélgica; Celeste: Italia; Verde: Alemania.

A pesar de lo pactado hubo algunos enfrentamientos. Cuando tanto Francia como el Reino Unido deciden construir líneas de comunicaciones destinadas a conectar sus respectivas colonias (ejes Este-Oeste en el caso de Francia y Norte- Sur en el caso del Reino Unido), se produjo el Incidente o Crisis de Fachoda,²² que tuvo lugar en 1898.

²¹ Wesseling, Henri, *Le partage de l'Afrique 1880-1914*, París, Gallimard, 2002, p. 264.

²² El conflicto de intereses entre Francia y Gran Bretaña estuvo a punto de desembocar en contiendas armadas. Un ejemplo lo constituyó el incidente o crisis de Fachoda (actual Kodok), localidad enclavada en Sudán, donde coincidieron ambos países con la pretensión de construir un ferrocarril para unir sus respectivas colonias africanas. Luego de la retirada francesa, para los anhelos de Cecil Rhodes y los británicos se interponían en ese camino los territorios del África Oriental bajo soberanía alemana.

De estas disputas europeas, los alemanes logran obtener algo en el África sudoccidental: parte de Camerún, Tanganica, Togo y Namibia.

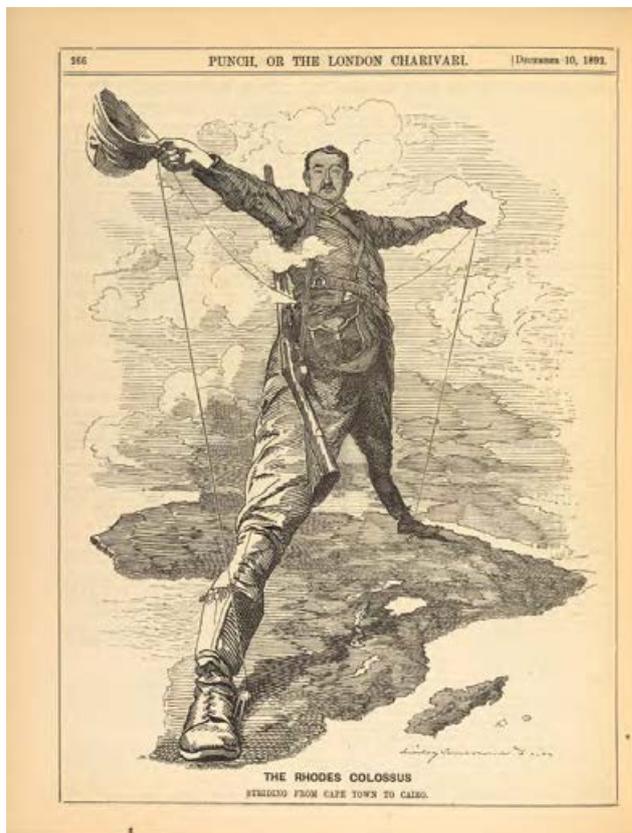


Figura I-4: Edward Linley Sambourne, *The Rhodes Colossus*, Caricatura de Cecil Rhodes, *Punch, or the London Charivari*, 10 de diciembre de 1892. Entre Ciudad del Cabo y El Cairo 1892 abarcando el continente africano mientras sostiene el hilo telegráfico tendido.

Pero el proyecto más claro iba a ser el del rey Leopoldo II de Bélgica, que construyó el Estado libre del Congo (1885 a 1908), acordando que la margen derecha del río Congo le correspondía a Francia (Congo francés), reservándose desde la ribera izquierda un amplio territorio como propiedad personal, no como colonia del estado. Leopoldo II²³ había subvencionado ya una exploración particular de Henry Stanley²⁴ a esas tierras.

Hasta el siglo XIX, África había sido un punto de escala en los viajes a América y a la India, en los que las potencias europeas creaban factorías y participaban del comercio esclavista. De ahí en adelante nada sería igual.

²³ Leopoldo II actuó como un verdadero exterminador de la población del Congo con una desmedida ambición de lucro, por la explotación de materias primas, desplegando un aparato de crueldad a los sometidos y con una verdadera máscara de filantropía.

²⁴ Henry Morton Stanley (1841-1904), explorador británico-estadounidense deslumbró a europeos y norteamericanos por sus recorridos en África y principalmente por haber navegado el río Congo. Abrió la posibilidad de nuevos mercados, firmó acuerdos y supo interesar a Leopoldo II de Bélgica quien lo contrató para continuar la exploración de Congo.

La sociedad de entreguerras

La mentalidad colonial de Occidente vio al hombre negro africano como un salvaje. La etimología de la palabra proviene del latín *salvaticus* (deformación de *silvaticus*, *silva* bosque) que evoca los bosques en tanto lugar oscuro y misterioso y el natural de aquellos países que no tienen cultura.²⁵ Como se ha visto, desde 1870 hasta 1940 Francia controló varias regiones de África. El hombre del África subsahariana se representaba entonces acorde a una visión etnocéntrica, para la cual el concepto de raza resultaba fundamental. Según Aníbal Quijano, la idea de raza –no como un concepto biológico surge en el siglo XVI a partir de la conquista de América y el comercio atlántico de esclavos:

(...) fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista. La posterior constitución de Europa como nueva identidad después de América y la expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo llevaron a la elaboración de la perspectiva eurocéntrica de conocimiento y con ella a la elaboración teórica de la idea de raza como naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no europeos. Históricamente, eso significó una nueva manera de legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad/inferioridad entre dominados y dominantes.²⁶

Para el siglo XIX, tanto la antropología como la ciencia estaban en cierto modo orientadas hacia el mismo objetivo colonial. El auge de teorías pseudocientíficas como la craneometría (surgida en el siglo anterior) y la frenología a las que se sumó la teoría de la evolución de Darwin en el marco de la naciente antropología, derivaron en el racismo científico positivista que las tomó como base para su instauración en la segunda mitad del siglo, ideología que persistió durante la primera mitad del siglo XX.

La imagen que los europeos construyeron del hombre negro sumaba, además sus propias fantasías y expectativas. Se lo consideraba representante de los estadios más bajos de la evolución humana, con fuerza animal (como se lo presentaba en los *rings* de boxeo), de sexualidad exaltada²⁷ y de apetito voraz, entre otras estereotipaciones.²⁸ Desde el Imperio Napoleónico (1804-1815), el cuerpo científico, a través de la

²⁵ *Diccionario de la lengua Española*. Real Academia Española. Decimonovena edición. T. V Madrid. Espasa Calpe, 1970. Impreso 1982, p. 1183

²⁶ Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, 2000, p. 203.

²⁷ Archer-Straw, *Negrophilia*, pp.15 y 38. Hale, Dana S., “French images of race on product trademarks during the Third Republic” en Peabody, Sue; Stovall Tyler (ed), *The color of Liberty*, Durham N C, Duke University Press, 2003, pp. 136-140.

²⁸ Ver Hall, Stuart, “The Spectacle of the ‘Other’” en Hall, Stuart (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Open University, 2010 [1997], pp. 223-290.

Academia de Medicina de París, se basaba en la determinación biológica, influida por la descripción métrica y fisiológica de los cuerpos. El campo de observación se regía por la precisión de los dibujos y litografías captadas en las expediciones coloniales. Resultaba entonces relevante la labor de los naturalistas de la Academia de Bellas Artes.²⁹

Las fotos etnográficas y antropométricas de frente y perfil de los integrantes de las diferentes pueblos, se efectuaban según las propuestas de Paul Broca³⁰ (1824-1880), quien en sus investigaciones había tipificado un modo de estudio de estos pueblos a manera de especímenes. Todo aquello que estaba fuera de los cánones de normalidad establecidos por el hombre blanco se reducía a lo inferior.³¹

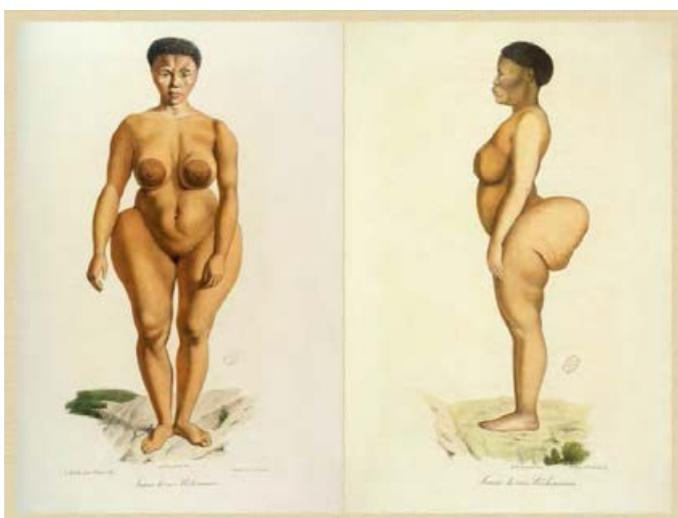


Figura I-5: Sarah Baartman, llamada la Venus Hotentote. Mujer de la etnia *khoikhoi*. Ilustraciones mujer de raza bosquimana publicadas en *Histoire Naturelle des Mammifères*, tome II (Cuvier, Saint-Hillaire, 1819)

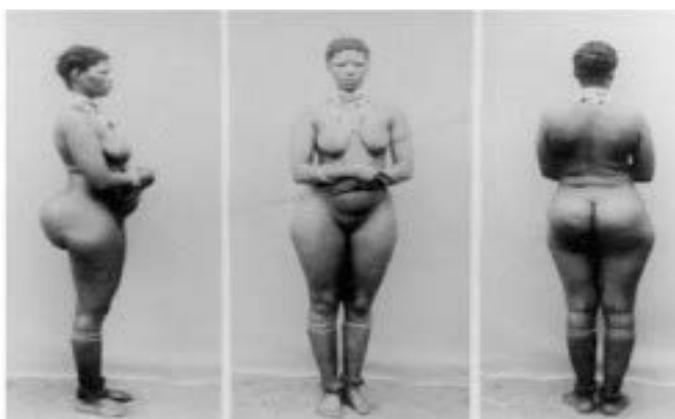


Figura I-6: Mujer perteneciente a la etnia Hotentote. Fotografía de la Colección de Prince Roland Bonaparte

²⁹ Archer-Straw, *Negrophilia*, pp. 24, 26. Ribero Rueda, Laura, *Alteridad y Colonialismo. La construcción de imaginarios y estereotipos en el retrato colonial y sus repercusiones en la fotografía contemporánea*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013, pp. 34-35.

³⁰ Broca, Paul, *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur les vivants*, Paris, G. Masson, 1879, p. 289.

³¹ Michel Foucault, se ocupa particularmente de los llamados monstruos en la interpretación del siglo XIX que hace referencia a las leyes de la naturaleza y a las normas de la sociedad. *Les anormaux: Cours au collage de France 1974-1975*, Paris, Seuil Hautes Études 1999, Michael Foucault, se ocupa particularmente de los llamados monstruos en una interpretación del siglo XIX que hace referencia a las leyes de la naturaleza y a las normas de la sociedad.

Un ejemplo claro que conjuga estereotipo, fantasía y fetichismo es la figura de la llamada “Venus Hotentote” (Sarah Baartman 1789-1815, mujer sudafricana del grupo *khoikoi*) que fue llevada a Inglaterra en 1810 y regularmente exhibida como espécimen en circos y ferias internacionales, ya que presentaba una esteatopigia (acumulación de grasas en los glúteos).³² (Figuras I-5 y I-6). A lo largo del siglo XIX, la desnudez africana motivaba gran parte del éxito de las exhibiciones internacionales, en los Jardines de Aclimatación³³ y/o Zoológicos Humanos³⁴ (Figura I-7).

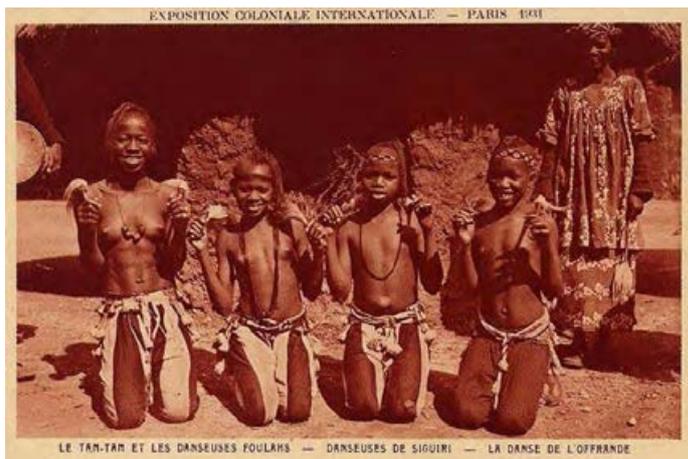


Figura I-7: Postal de la “Danza de las ofrendas”, poblado Foulahs de Guinea. Exposición Colonial de 1931. París.

El período coincidió internacionalmente con el comienzo del consumo masivo de productos y con el uso de nuevos medios de comunicación. Es de destacar el aumento considerable de publicaciones, de diarios y revistas y el hecho de que la radio y el cine sonoro se sumaran al entretenimiento y a la información ofrecida. El automóvil, nuevo “juguete industrial”, surgido hacia 1900, estuvo disponible para un sector más amplio de la burguesía pujante. La mujer cambió su rol y de mujer flor, virginal y etérea, pasaría a ser *femme fatale* y a ganar nuevas libertades.

En esta nueva sociedad de entreguerras coexistieron dos fenómenos

³² Posteriormente fue vendida a un circo en Francia. Su cadáver fue diseccionado por académicos de medicina y se realizó un vaciado de su cuerpo para ser exhibida en un Museo del Hombre. En 1994 Mandela reclamó a Francia la repatriación del cuerpo de Sarah Baartman pero recién en 2002 los restos pudieron ser recuperados y descansan hoy en Sudáfrica.

³³ El Jardín de Aclimatación fue creado en el *Bois de Boulogne* de París en 1860 (época de Napoleón III), con el propósito de proteger las especies animales exóticas. En 1877 y 1912 el jardín se convirtió en *Jardín d'Acclimatation Anthropologique*, donde se exhibieron familias de pueblos procedentes de África, Oceanía y América, tras las rejas. A partir de 1937 se prohibió la prestación de poblados de aborígenes como zoológicos humanos. Entonces el cine documental creció para mostrar las particularidades de la diversidad humana.

³⁴ Un análisis en profundidad de este tema ver Bancel, Nicolas, Blanchard, Pascal; Boëtsch, Gilles; Deroo, Eric; Lemaire, Sandrine (dirs.), *Zoos humains. De la Vénus Hottentote aux reality shows*, Paris, La Découverte, 2002. Boëtsch, Gilles, “Science, Scientists, and the Colonies (1870–1914)” en Blanchard, Pascal, Sandrine Lemaire, Nicolas Bancel, Dominic Thomas (eds.), *Colonial Culture in France since the Revolution*, Indiana University Press, 2014, pp. 98-105.

contradictorios, fundamentales para nuestra investigación. Por un lado la discriminación y subestimación de los habitantes de los lugares conquistados y colonizados,³⁵ por otro, la *negrophilia*,³⁶ o atracción que causó aquello asociado con lo negroafricano.³⁷ Estos dos vertientes, permiten dar cuenta de esta ambivalencia colonial que fluctúa entre la inferiorización de ciertas poblaciones y de sus culturas y la fascinación que provocan, la instalación de una moda frente a la deshumanización que implicó la conquista.

El efecto que la conquista de África tuvo en las artes europeas y, específicamente, en el *Art Decó*, como sostiene Ghislaine Wood, fue distintivo y constituyó la mayor influencia proveniente de las colonias.³⁸ La avalancha de objetos llegados a París y su exhibición en medios públicos y privados, tuvo entonces consecuencias de distintos órdenes. Impulsó cambios en las artes plásticas,³⁹ en el diseño de interiores y de indumentaria (uno de los temas centrales de nuestro estudio). Esta pasión se diseminó por la mayoría de los países de Europa en las distintas áreas.

En los años específicos que nos ocupan, las ilustraciones referidas a las colonias eran entonces parte del entorno cotidiano de los hogares que recordaban, al incluirlas, el poderío de la nación francesa. La imagen de los africanos y afrodescendientes había sido asimilada tanto desde los espectáculos exóticos y etnográficos como desde las exposiciones universales y coloniales que traían desde África pobladores nativos. Fue reproducida tanto en los avisos publicitarios, fotografías, postales (pronto un consumo de masas) afiches, revistas, como en la difusión de clichés establecidos.

La visión que provenía de las fotografías y de obras de pintores viajeros,⁴⁰ en tiempos coloniales despertaba por su rareza el asombro y redundaban en la autoafirmación del poder colonial francés y en la subestimación de los africanos. Por caso, las imágenes provistas por la expedición llamada la *Croisière Noire*⁴¹ (Figura I-8a

³⁵ Denunciados por Edward Said autor de *Orientalismo* (New York, Vintage Book, 1978) quien se alzó, como se dijo en tiempos postcoloniales, ante los persistentes prejuicios eurocéntricos.

³⁶ El término *negrophilia*, como se señaló previamente, fue utilizado por Jean Laude en su libro *La Peinture Française et l'Art Noire. 1905-1914*, Paris, Klincksieck, 1978.

³⁷ Archer-Straw, *Negrophilia*, p. 9.

³⁸ Wood, "Collecting and Constructing Africa", p.79.

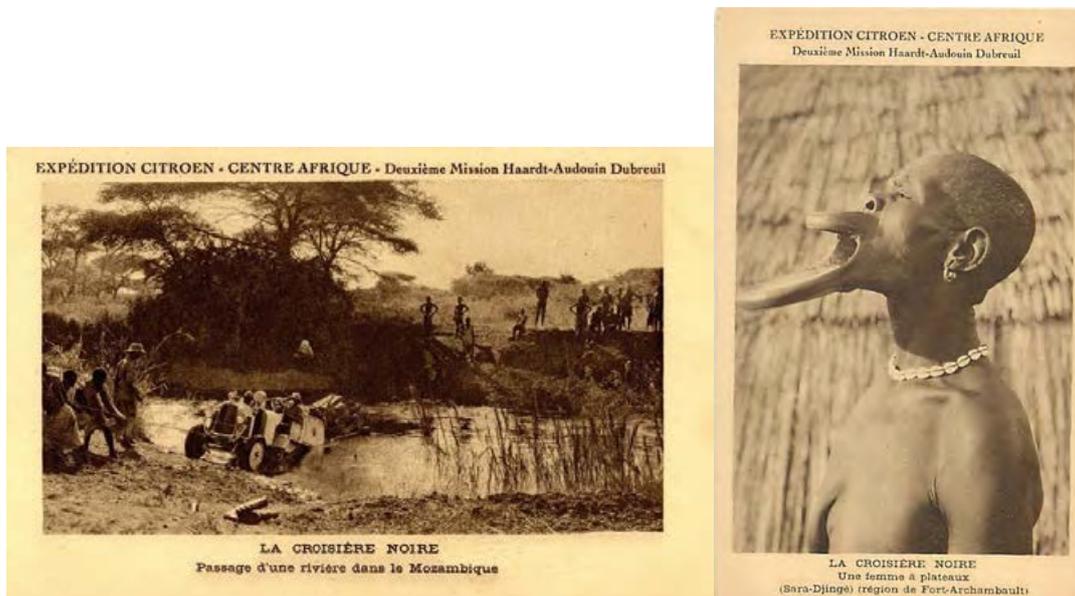
³⁹ Nos referiremos a esta amplia gama de ismos, Cubismo y Fauvismo más adelante.

⁴⁰ El África subsahariana fue representada como un escenario fundamentalmente tribal, salvaje y animal.

Para profundizar el tema Thorthon, Lynne, *Les africanistes peintres voyageurs, 1860-1960*, Paris, Ed ACR, 1990.

⁴¹ La *Croisière Noire* fue una travesía en automóvil a través de África, entre el 24 de octubre de 1924 y el 26 de junio de 1925, organizada por André Citroën, quien había fundado la fábrica de automóviles del mismo nombre en 1919. También llamada *Expedición Citroën África Central* tenía no solo fines propagandísticos sino también políticos y técnico-científicos. Fue filmada, fotografiada y exhibida en una exposición llevada a cabo en el Pabellón de Mansar. Wood, Ghislaine, "The exotic" en Benton; Benton;

y b y Figuras IC-I-1a, b, c y d en Imágenes Complementarias), y los dibujos de Alexandre Iacovleff⁴² (Figura I-9 y Figura IC-III-4f en Imágenes Complementarias).



Figuras I-8a y b: Tarjetas postales *La Croisière Noire*, 2da Misión



Figura I-9: Alexandre Iacovleff. Sanguina. Medidas: 73 x 54 cm. Colección Louis Audouin Dubreuil. Reproducida en p. 76 del Catálogo de la Exposición Alexandre Iacovleff “Itinerances” Musée des années 30 de Boulogne Billancourt, 2004.

Las exposiciones buscaban ser el centro del mundo e incorporaron un imaginario de salvajes y civilizados, blancos y negros, estableciendo parámetros etnocentristas de graves consecuencias. Como en toda conquista, el desprecio por “el otro” concebido

Wood, *Art Deco 1910-1939*, p 131. Siete años después la firma organizó la *Croisière Jaune* que se desarrolló entre Medio Oriente y China.

⁴² (1887-1933) pintor ruso, formado en la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo. Llegó a París en 1920, luego de haber viajado por distintos países de Europa y Asia. Participó la *Croisière Noire* y en la *Croisière Jaune*. En 1928 visita Etiopía con Henri de Rothschild.

como diferente, avasalló sus derechos, se los obligó a trabajos forzados, se les impuso el idioma, la religión y la cultura del colonizador. Como ejemplo, en el África Ecuatorial Francesa, la cesión a empresas privadas de vastas extensiones de tierra cultivable y plantaciones de caucho (con la población incluida) las convirtieron en áreas sin ley donde se instituyeron impuestos y trabajo forzoso. Cualquier tipo de resistencia era castigada con los peores abusos (ejecuciones sumarias, malos tratos, toma de rehenes en familias).⁴³ A los intereses de las exposiciones se sumaba las referencias a la nación imperial “multirracial”.⁴⁴ El estado propulsaba, por un lado ideas republicanas de igualdad y fraternidad- como se dijo y por el otro construía un discurso y una realidad racista que implicaba la inferioridad de los colonizados y una supuesta misión civilizadora.

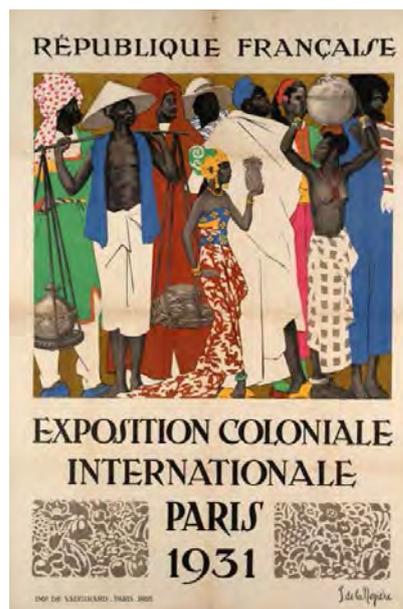
En 1931, la conquista estaba terminada, el imperio francés era una realidad. Así lo atestigua el afiche oficial de Victor Jean Desmeures⁴⁵ que promocionaba la Exposición de ese año, como una vuelta al mundo en un día⁴⁶ (Figuras I-10 y I-11). La Figura I-10 hacía evidente la jerarquización de las etnias según los parámetros de Occidente. Oriente y África del Norte, presentaba personajes con sombreros o elaborados turbantes mientras que el África subsahariana se mostraba en cambio sin ropas y con cierta rusticidad. Oceanía estaba ausente a pesar de que las posesiones francesas incluían Tahití y Nueva Caledonia. Sin relación alguna aparecía un nativo americano.

⁴³ July, Robert W., *Histoire des Peuples d'Afrique*, Tome 3, Paris, Nouveaux Horizons, 1977, pp. 211-220.

⁴⁴ Bachollet, Raymond; Debost, Jean Barthélemy; Lelieur, Anne-Claude; Peytière, Marie-Christine, *NégriPub: L'image des Noirs dans la publicité*, Paris, Somogy, 1992, p. 51.

⁴⁵ (1895-1978) pintor, litógrafo y diseñador de telas francés.

⁴⁶ Bachollet; Debost; Lelieur; Peytière, et alt., *NégriPub*, p 51.



Figuras I-10 y I-11 Afiches de la Exposición Colonial 1931.

La publicidad gráfica de productos no escaparía a estas características. Luego de la Gran Guerra la imagen por sí misma pasó a tener una importancia destacada. Había aumentado la lectura de semanarios y revistas en las clases medias. Para potenciar las ventas de productos coloniales, se apelaba al consumidor de distintas maneras. Los pobladores subsaharianos aparecerían entonces como un argumento de venta.⁴⁷ En este sentido, en el período coincidente con el *Art Decó*, los envoltorios continuaron utilizando la idea de lo primitivo.⁴⁸

Ya en el siglo XIX se había mostrado el comercio de productos de las colonias a partir de determinados estereotipos de africanos.⁴⁹ Si el color de la piel del modelo humano publicitario utilizado era del mismo color que el producto o justamente del color opuesto se convertía en el soporte “ideal” para la promoción buscada. Así ocurría con el café, el cacao, las pomadas de zapatos y carbones, entre otros productos. A los roles que en el siglo XX se atribuían a los africanos—por ejemplo, trabajadores en las plantaciones— del período anterior, se sumaron los empleos subalternos, en su mayoría

⁴⁷ Bachollet; Debost; Leliuer, et al., *NégriPub*, p. 90.

⁴⁸ *Packaging the primitive* es la terminología usada por Archer-Straw en el primer capítulo de la obra citada. Se buscaba ver en los negros, niños grandes, dentro de una corriente más paternalista que pensaba que “los negros” pueden evolucionar. a partir de 1917 con las publicidades de la época, como por ejemplo la marca de cacao Banania. Archer-Straw, *Negrophilia*, pp. 23-49 (ver Figuras IC-I-2 en Imágenes Complementarias).

⁴⁹ El estereotipo reduce a los miembros de un grupo a unos pocos rasgos (físicos, morales, de conducta) simples, de fácil comprensión, recordables, exagerándolos y haciéndolos inmutables. Ver Hall, “The Spectacle of the ‘Other’”, pp. 257-259. Al destacar, en estos casos, sólo las negativas, conllevaba una subestimación manifiesta

mucamas, cocineros y mozos⁵⁰ (Figuras I-12 y I-13). En estos contextos se exaltaba a los africanos y afrodescendientes como gente con cabezas sin pensamientos, con bocas caníbales, sonrisas serviles y se hacía alusión a tipos físicos con cuerpos fuertes, pelo enmarañado, dientes blancos y labios exageradamente grandes. Similares referencias aparecen en el cine. En el caso del rum francés La Negrita, elaborado a partir de la caña de azúcar proveniente del Caribe, se observa el traje a rayas, tan identificado con la vestimenta estereotipada asociada a los afrodescendientes (nos extenderemos sobre este aspecto en el capítulo IV) y la bandeja con la bebida para que otro la disfrute. Conserva aún pulseras africanas en muñecas y tobillos, y el tocado de cintas en la cabeza. Las publicidades de jabones y dentífricos fueron muy frecuentes en el período y utilizaban un recurso muy antiguo, presente en la memoria colectiva, el despiadado humor de querer volver blanca a una persona africana: jugaban con el contrapunto entre el color oscuro de la piel y la posibilidad de ‘blanquearse’, nuevamente se repite la indumentaria (Figura I-13)



Figura I-12: Rhum *La Negrita*.
Reproducida en *Negripub*, p. 79



Figura I-13: Jabón DIRTOff.
1920



Figuras I-14: Jean Carlu. Glycodont.
Pasta dental. c.1927.

Las imágenes de africanos, utilizadas en la situación colonial oficial son, en esta entreguerras, variadas y en su mayoría basadas en conceptos negativos. Definitivamente se los excluye de ciertos productos como el calzado, los libros, entre otros.⁵¹

⁵⁰ Las publicidades del ron *La Negrita* o el mencionado desayuno *Banania*, que entusiasmaban a franceses ávidos de productos provenientes de lugares tropicales distantes, son ejemplos de los marcos que desarrollan estas ideas.

⁵¹ Bachollet; Debost; Lelieur *et al.*, *NégriPub*, p. 51. Otras características destacables de las publicidades de la época es que no se expresaba comunicación entre blancos y africanos, utilizada como modo sutil de rechazar la idea del mestizaje. A las mujeres africanas y los niños aparecen menos que los hombres. Los mensajes codificados se construyen en torno a una modernidad conquistadora: africanos desnudos que sirven de fondo a “blancos” con armas de fuego y cascos, sirven para dar valía a los segundos. Las publicidades enfatizaban la infantilidad que se asignaba a la “raza” y la asociación con la condición servil.

Hacia 1920 nuevas costumbres y prácticas de la burguesía fomentaron el consumo de jabones por lo cual se intensificaron estos avisos comerciales. Las prácticas de higiene corporal en Francia se hicieron comunes hacia 1930.⁵² La difusión de los consejos de los higienistas⁵³ fueron lentamente adoptados. El cepillarse los dientes fue un hábito difícil de instalar, pero que se afianzó en esta época.⁵⁴ Así, Jean Carlu (1900-1997) diseñó publicidades para la pasta *Glycodent* sin escapar a la utilización del blanco y negro⁵⁵ (Figura I-14). En el contexto mundial tales características se repiten. Las marcas internacionales usaron estas formas y presentaron la misma imagen estereotipada⁵⁶ para ofrecer sus productos. Los prejuicios se integran en estas publicidades de modo contundente.

Una imagen más amable o menos agresiva, aunque no por ello menos estereotipada, llegaría a través de los afiches y publicidades de espectáculos. El espíritu parisino del *Art Nouveau* había sido capturado en los afiches de Jules Chéret (1836-1932), Alphonse Mucha (1860-1939) o Henri de Toulouse Lautrec (1864-1901). Los mismos destacaban por una calidad artística nueva no reñida con lo comercial. En los años de entreguerras la actividad de músicos y cantantes afroamericanos suponía la

Generalmente aparecían uniformados, el atuendo de rayas – discriminatorio-, como se verá más adelante fue casi una constante. El lenguaje gestual los muestra, sirviendo con bandejas o soportando enormes pesos. Esto pueden observarse también en los avisos de Ron o alimentos (Figura I-12).

⁵² En el siglo XIX los cuidados corporales generalizados consistían en baños parciales y fragmentados y en cepillarse el cabello por las noches, en tanto que el lavado completo de la cabeza era esporádico. El *shampoo* apareció recién durante la III República. Sake Deen, Mahomed, *Shampooing, or Benefits Resulting from the Use of the Indian Medicated Vapour Bath, as Introduced Into This Country by S. D. Mahomed, (a Native of India)*, Brighton, 1838. Thuillier Guy. “Pour une histoire de l'hygiène corporelle aux XIXe et XXe siècles” en *Annales de démographie historique*. Démographie historique et environnement, 1975. pp. 123-130. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/adh_0066-2062_1975_num_1975_1_1274 Consultado 22 de abril de 2020.

⁵³ Para el higienismo, corriente de pensamiento científico nacida en el siglo XIX que se prolongó de la mano del liberalismo, el origen de las enfermedades estaba en relación directa con las sustancias en descomposición. Por esta razón los gobiernos se preocuparon por la salubridad, el agua corriente, el control de las epidemias y propulsaron el alejamiento de las industrias, los mataderos y cementerios de las ciudades. Como consecuencia se dictaron reglamentos en temas como la altura de los techos y la prostitución –preocupación, significativa por la ventilación en el primer caso y la difusión de la sífilis en el segundo-, entre otras enfermedades endémicas. Louis Pasteur descubriría después que las enfermedades son provocadas por microorganismos. Para profundizar el tema ver Vigarello, Georges, *Le sain et le malsain: santé et bien-être depuis le Moyen Age*, París, Seuil, 1993.

⁵⁴ Comunicación oral. Conversaciones con la odontóloga María Cristina Ferrero, 15 de mayo de 2009.

⁵⁵ Sus líneas son cerradas, destacan fondo y figura y los colores son locales.

⁵⁶ Para ilustrar este concepto de estereotipo sobre el negro en la literatura referiremos al estudio de la obra *Roman d'un spahi*, de Pierre Loti (1889). Si se realiza un análisis semántico interno, se pone en evidencia el estereotipo del africano que aflora del texto: “los términos que describen a la amante senegalesa de soldado colonial (el spahi) le atribuyen ciertos rasgos físicos, encanto sensual, animalidad, tendencia a la mentira, a la perversidad y a la superstición, que la vinculan a un tipo étnico. Esta imagen racial ambivalente está anclada en la ideología colonial francesa de la Tercera República -1871-1914-, que se oponía a la mezcla de las poblaciones autóctonas con la francesa”. Amossy, Ruth; Herschberg Pierrot, Anne, *Estereotipos y Clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, p. 75.

continuación de la vida cosmopolita de París, tal como ya lo habían reflejado los carteles de fin de siglo XIX.

Los intercambios artísticos entre Francia y Estados Unidos se hicieron más frecuentes a partir de 1919. El cartel y el afiche de los años veinte tenían que atraer la atención del transeúnte y del conductor que los miraban pasando ahora a mayor velocidad. Sobre todo en los Estados Unidos, los avisos aumentaron el tamaño, ya que cada mensaje, al jugar entre otras publicidades, debía destacarse más. La fuerza particular de las recientemente incorporadas luces de neón hizo también que el impacto fuera mayor.⁵⁷ Para la época en estudio, el afiche había ya conseguido una importancia relevante. Los de la vedette y cantante Josephine Baker (1906- 1975) (Figura I-16), dibujados por Paul Colin,⁵⁸ inundarían París (Figuras I-15).



Figura I-15: Paul Colin, Josephine Baker, litografía, 1927

Figura I-16: Josephine Baker Pasea junto a una pantera, en el día del Grand Prix en Deauville (Francia). Deauville, enero 1930. Archivo General de la Nación. Departamento de Documentos fotográficos Caja 3270. Sobre 4. Inventario 235.483. negativo B 7.689.

La mayoría de las ciudades adoptaron un cierto “salvajismo”, evocador de aventuras y de posesiones en ultramar, testimoniado en la moda por medio del uso de pieles y de joyas de marfil, en los muebles de ébano y maderas “exóticas” y en las formas de signos o rasgos africanos, transportados a las fachadas de los edificios

⁵⁷ Borrini, Alberto, *El siglo de la publicidad: 1898-1998*, Buenos Aires, Atlántida, pp. 183 y 192.

⁵⁸ (1892-1985) pintor, diseñador, vestuarista, escenógrafo francés, uno de los más innovadores creadores de afiches de las primeras décadas del siglo XX.

Europeos. Todo acontecía bajo la rítmica música de origen afroestadounidense, el Jazz, multiplicada en los espectáculos. África no tardaría en cambiar la forma del baile social de Estados Unidos y de Europa y las producciones musicales atraerían un público cada vez más creciente.

Un amplio sector de la burguesía europea era afecto a los Cabarets que prolongaban la tradición de los *Cafés chantant* del siglo XIX (*Le Chat Noire*, creado en 1881 y *Le Moulin Rouge*, creado en 1907). Tanto en Francia como en Alemania⁵⁹ los cabarets eran sitios íntimos, informales, con críticas picarescas hacia la política y la sociedad, con números cantados y bailados. En los Estados Unidos, en cambio, enfatizaron sólo los números musicales y fue el “dance floor”- la pista de baile-, la atracción principal que los definiría, más que el tono satírico europeo. Se los llamó *Night Clubs* y uno de los más afamados del barrio de Harlem fue el legendario *Cotton Club*. Allí paradójicamente el espectáculo era interpretado por afroestadounidenses pero no se los admitía entre el público. La energía eléctrica, permitía prolongar la luz hasta altas horas, dando la posibilidad de congregarse multitudes para más diversión. En 1922, la prohibición de beber alcohol en lugares públicos (Ley seca), determinó que estos clubes nocturnos surgieran en lugares algo ocultos o casi escondidos.⁶⁰

En Europa, la música del jazz, sonaba en el género, conocido como las *Revues* (revistas de variedades) que alternaban, malabares, magia, comicidad, un *chorus line* de bailarines, sátira política y ciertos toques pornográficos. Estas *Revues* eran de por sí muy controvertidas y mucho más, con la participación de los afrodescendientes que escandalizaban por su libertad expresiva (poco vestuario, movimientos sincopados etc.).⁶¹ Sin embargo, serían un éxito rotundo y desataría la locura en París, capaz de demostrar la *negrofilia* emergida.

El gusto por el lenguaje musical “negro”, ejecutado con los instrumentos de los blancos, que desde el siglo XIX se había gestado en los alrededores de New Orleans también dio lugar al crecimiento del jazz en París como una epidemia, representando el pulso urbano de la modernidad.⁶² Asimismo, en la danza social nuevos ritmos se

⁵⁹ En Alemania, durante el gobierno de la República de Weimar (1919-1933), no existía con ningún tipo de censura. Para ampliar el tema Ostende, Florence; Johnson, Lotte (eds.), *Into the Night: Cabarets and Clubs in Modern Art*. London, Barbican Center, 2019.

⁶⁰ Se los llamaba clubs ya que, como miembros, debían presentar credenciales.

⁶¹ Fue este el caso de la *Revue Nègre* presentada en París, en el Théâtre des Champs Elysées, dado que la sala se encontraba en una zona distinguida que siempre había contado con espectáculos tradicionales.

⁶² La influencia se dio también en propuestas eruditas de ballets, así en *La Creación del Mundo*, que en 1923 interpretaron los Ballets Suecos. Se basó en la narrativa poética de la mitología africana de Blaise

impusieron. Como se verá en el capítulo VI, en este período uno de los cambios más radicales en las costumbres se produjo en relación al papel y al nuevo modo de vida de la mujer. A principios de los años 20, en la mayor parte de los países de Europa, ya los padres no elegían con quien casar a sus hijas, costumbres frecuentes durante el siglo XIX y en la *Belle Époque*.⁶³ Aún en las zonas rurales de Francia, la responsabilidad de conocer a la pareja pasó a ser tarea individual. En consecuencia durante este lapso las actividades sociales para vincularse con el sexo opuesto tuvieron una importancia fundamental. Los salones y clubs de baile fueron especialmente frecuentados y particularmente la forma de bailar tuvo el desenfreno –ya mencionado– que caracterizó toda la época. Para las mujeres, los nuevos ritmos surgidos, implicaban, por un lado, un movimiento más libre de la cadera y por el otro, la destreza de los pies, condenados antes a seguir el mismo paso del hombre en el vals. Todos estos ritmos provenían de una raíz musical africana.⁶⁴

El Charleston, precedido por el *Rag Time* y el *Cakewalk*,⁶⁵ que había surgido hacia 1903, en la ciudad del mismo nombre, identificó la década de los años 20. Oriundo de Carolina del Sur, fue el baile más emblemático.⁶⁶ Se trata de una forma popular afroestadounidense con raíces en la música africana (danzas tribales nigerianas y de Ghana entre otras) a través de sus rasgos de síncopa o ritmo superpuesto, estructura polirrítmica, significado, improvisación y responsorialidad.⁶⁷ Alegre y frenético, se caracterizó musicalmente por la supremacía de vientos, especialmente trombones y

Cendrars (Frédéric-Louis Sauser 1887-1961), en su Antología negra. Archer-Straw, *Negrophilia*, pp. 110-113.

⁶³ Se denomina *Belle Époque* al período que se extiende en Europa desde el 1900 hasta la Primera Guerra Mundial y que por contraste con los catastróficos tiempos de la contienda armada, fueron recordados como la bella época de paz y prosperidad. Coincidió con el desarrollo del *Art Nouveau*, caracterizado por la línea latigazo, el predominio de curvas y las formas orgánicas de la naturaleza.

⁶⁴ Ver capítulo II de esta tesis.

⁶⁵ *Rag* y *Cakewalk*, compartían cierta relación musical y antecedentes comunes. En el caso del *Cakewalk* el premio de este baile, en su origen era una torta. Petrine Archer-Straw destaca que esta última danza, tipo cuadrilla europea, estaba enraizada en un fenómeno de la vida en las plantaciones del Sur de Estados Unidos y relacionado con un entretenimiento de Navidad, en el que los “negros” podían mostrarse ante sus amos, ejecutando pasos y pretendiendo ser ricos y blancos. Archer-Straw, *Negrophilia*, p 44.

⁶⁶ El Charleston se presentó en el espectáculo de Broadway *Runnin Wild* en 1923 y a partir de entonces se hizo famoso en Estados Unidos y Europa, no sin algunas reticencias de la alta sociedad europea, que lo consideraba algo diabólico. Goodman Kraines, Minda; Pryor, Esther, *Jump Into Jazz*, New York, McGraw Hill, 2005, p. 177.

⁶⁷ Baldwin, Brooke, “The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality”, *Journal of Social History*, Vol. 15, N° 2, 1981, p. 211.

clarinetes⁶⁸ (Figura I-17a y b). Las décadas de 1930 y 1940 continuaron plenas de pasos y formas de raigambre africana, como el *Fox-trot*.



Figura I-17a: Bee Jackson. Charleston en el Hotel-cabaret Piccadilly de Londres (1925)

Figura I-17b: Josephine Baker. Manos cruzadas en el Charleston, la danza de moda. *Folies Bergère*, Paris. Fotografía de Walery⁶⁹ (1926)

Por su parte el cine y sobre todo el cine musical estadounidense, se convirtió en un entretenimiento de masa mundial. Mostraría ampliamente a “negros”, bailando y cantando (Figuras I-18 y I-19). Fueron los años en que Hollywood representaba los sueños y las aspiraciones de millones de espectadores y que hicieron del *Art Decó* un estilo internacional. Se crearon estrellas y modas nuevas, interpretando esta apetencia de un público de edades y lugares geográficos distantes, que incluían Europa, Asia, Oceanía y América.

⁶⁸ En el Charleston se bailaba con el paso llamado “Susy Q” (*demieplié* en segunda posición), doblando las rodillas hacia dentro y hacia fuera, alternando con giro de un pié tocando el talón del otro, de forma alternada. Las manos se cruzaban frente a las rodillas, aplaudiendo en algunos compases (Figura I-17b).

⁶⁹ Stanisław Julian Ignacy Ostroróg (1863-1929), fotógrafo activo en Londres y Paris entre 1890 y 1929.



Figura I-18: Bojangles Robinson y Shirley Temple.



Figura I-19. Louis Armstrong.

Los musicales cinematográficos, aparecidos cerca de 1920, tenían ventajas sobre el cine mudo. El cine silente con síntesis escritas y música como cortina, era poco apropiado para comunicar la danza y el canto y para una masa de inmigrantes que leía muy poco. Cuando irrumpió el género musical conquistó a todos los públicos. Fue entonces cuando parejas de bailarines como Fred Astaire (1899-1987) y Ginger Rogers (1911- 1995), acapararon los escenarios *Art Decó*, con las fantasías casi acrobáticas del Jazz, el Tap (zapateo con raíces africanas), y el *Ballroom* en la pantalla. En este punto conviene citar a Siegfried Kracauer, en una de sus interpretaciones sobre esta danza:

Quando hacían tap y movían los pies en tempo rápido, sonaba como el ritmo de los negocios, cuando levantaban las piernas con precisión matemática, afirmaban el progreso de la racionalización y cuando repetían los mismos movimientos, sin interrumpir su rutina, se vislumbraba la ininterrumpida actividad de las fábricas, que bendecía la prosperidad que no tenía fin.⁷⁰

Por otra parte se observa a lo largo del período que las mujeres, que habían logrado ya las mayores libertades y optado por desenfadados movimientos al bailar y copiaban formas de la pantalla grande, buscaban de todas formas y en algunos aspectos, aún la conformidad de los padres. La modernización en las tareas domésticas, redundaron también en una mejor calidad de vida para las amas de casa. Ya no se ocuparon de algunas actividades, antes imprescindibles. Así por ejemplo ya no se horneaba el pan en los hogares.⁷¹

En lo referente al trabajo fuera de la casa, aumentó el número de mujeres ocupadas en oficinas con respecto a las trabajadoras operarias del período previo. Antes

⁷⁰ Citado en Wood, Ghislaine, "Art Deco and Hollywood film" en Benton; Benton; Wood, *Art Deco. 1910-1939*, p. 332.

⁷¹ Ariès, Philippe; Duby, Georges, *Historia de la vida privada*. Tomo 5, Madrid, Taurus, 2005, pp.38-39.

de 1914, en Francia, había millones de mujeres que trabajaban en el campo. A partir de 1915 comenzaron a aparecer circulares ministeriales que invitaban a los industriales a tomar a mujeres. Así retrocedieron las empresas familiares y atraídas por los salarios más altos, comenzaron a llegar desde los cuatro puntos cardinales quienes se desempeñarían en las funciones obreras. A comienzos de 1918, en la región parisina, ascendían a 400.000, un cuarto de la mano de obra total, penetrando de este modo en sectores masculinos. Otras se ocuparon de trabajar en su casa para afuera, como planchadoras, o costureras.⁷² En algunos sectores medios, los beneficios del deporte difundidos por la propaganda médica absorbieron el tiempo libre (Figura I-20).



Figura I-20: Jean Patou, traje deporte 1928

Para los higienistas, la mencionada corriente de pensamiento científico nacida en el siglo XIX que se prolongó de la mano del liberalismo, el origen de las enfermedades estaba en relación directa con las sustancias en descomposición. Por esta razón los gobiernos se preocuparon por la salubridad, el agua corriente, el control de las epidemias y propulsaron el alejamiento de las industrias, los mataderos y cementerios de las ciudades y de todo lo que oliera mal.⁷³ Esto tendría consecuencias en la percepción olfativa, tema que permite también una lectura sociológica sobre la que volveremos en el capítulo IV. Baste decir que en el período se continúa los esfuerzos hacia la desodorización urbana y los perfumes personales vigentes, más intensos ahora para una mujer más sensual, verán también la moda imbuida de rasgos africanos (*packaging*, tipo de nombres y composiciones) (Figura I-21).

⁷² Duby, Georges; Perrot, Michelle (Dir.), *Historia de las Mujeres*, vol. 5, Madrid, Taurus, 1993, pp. 38-39.

⁷³ Como consecuencia se dictaron reglamentos en temas como la altura de los techos y la prostitución – preocupación, significativa por la ventilación en el primer caso y la difusión de la sífilis en el segundo, entre otras enfermedades endémicas. Louis Pasteur descubriría después que las enfermedades son provocadas por microorganismos.



Figura I-21: Perfume Le Golliwogg de Vigny. Medida: 5 cm. Museo del Perfume de México (MUPE) y Reginald F. Lewis Museum of Maryland African American History and Culture

El perfume Le Golliwogg fue lanzado en Francia en 1919, coincidentemente con la llegada de la primera orquesta de jazz a París. La figura no es una invención francesa sino que se trata de un personaje de la cultura británica, que apareció en la literatura infantil en el apogeo del colonialismo y del imperialismo.⁷⁴ La imagen no tenía derechos de autor y se convirtió en logo de variados objetos comerciales, como el perfume que nos ocupa.⁷⁵

Vestidas para bailar, trabajar y encantar, el cuerpo de la mujer se liberó de ataduras del *corset* y se cubrió de flecos, pieles, estampados abstractos y de accesorios de ébano y marfil (Figuras I-22 y I-23).



Figura I-22: Moda 1920 (Foto La Nación 100 años de 1920)



Figura I-23: Sombrero con cauriles y mostacillas. Moda del Congo. Fotografía de Man Ray. Modelo Adrienne Fidelin. *Harper's Bazar* 1937

⁷⁴ La serie titulada *The Adventures of Two Dutch Dolls and a Golliwogg* fue escrita en verso por Berta Upton e ilustrada por su hija Florence K. Upton. El primer número es de 1895 y el último (*The Golliwogg in the African Jungle*) de 1908. Pieterse, Jan Nederveen, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, 1995, p. 157.

⁷⁵ *Ibidem*.

En cuanto al sentido de la apropiación en las artes europeas en tiempos del colonialismo, señalaremos algunos conceptos a modo de coda de este primer tramo. El pensamiento colonial está ligado, entre otros aspectos, a la deshumanización. El color oscuro de la piel se convirtió en un estigma, que creció con la esclavitud. Se consideró también la marca del trabajador, vinculada a la conquista. Sin embargo aportaron mucho más que su fuerza física. Algo de su cosmovisión y paradigmas podrían verse incorporados en el *Art Decó*. En el período ya delimitado, destacaremos los que consideramos rasgos de esa África trasladada y fragmentada, apropiada por Occidente, aun cuando hubieran perdido su sentido originario. En líneas generales, consideramos que cuando la apropiación toma de otros pueblos elementos desprovistos de su significado original, se produce una trivialización que, en la mayoría de los casos, lleva a una práctica lucrativa o útil en algún punto. Pasaron muchas décadas hasta que teóricos africanos comenzaron a revisar y revertir la manera en que fueron considerados y estigmatizados.

Para Ryszard Kapuściński, África es “un continente demasiado grande para poder describirlo y homogeneizarlo. Es un océano, un planeta en sí mismo, un universo variado y riquísimo. Si lo llamamos África es sólo para simplificar y por pura comodidad. Aparte de la denominación geográfica, en realidad África no existe”.⁷⁶

A pesar de esto, en las siguientes páginas, procuramos destacar algunos de esos rasgos africanos que sostenemos manifestó el *Art Decó* y que también llegaron a Buenos Aires, capital de un país que siempre ostentó blanquedad.

⁷⁶ Kapuściński, Ryszard, *Ébano*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 12.

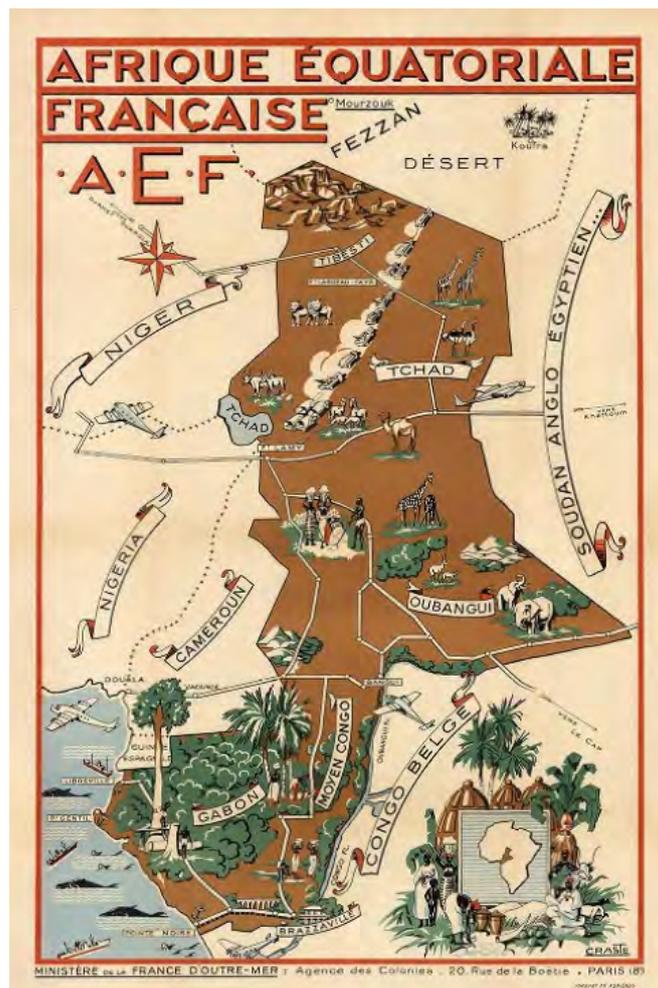
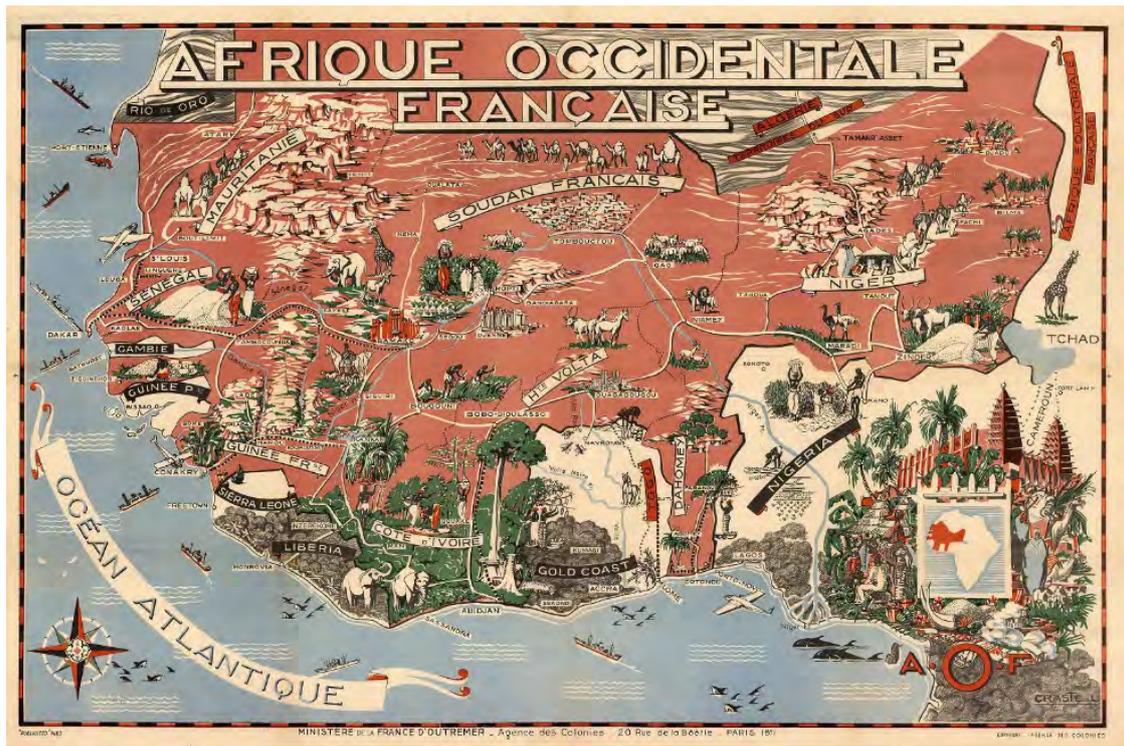


Lámina I-1: África Occidental Francesa (AOF) y África Ecuatorial Francesa (AEF). c. 1950

CAPÍTULO II

EXPRESIONES, USOS Y SIGNIFICADOS DE LOS PATRONES COMPOSITIVOS EN EL ÁFRICA OCCIDENTAL Y EN EL ÁFRICA ECUATORIAL FRANCESAS

Las vías para aproximarse a un encuentro entre dos culturas diversas, la francesa y la subsahariana (sector ya delimitado), resultan problemáticas y desiguales aún más cuando se dan en el marco de la expansión colonial europea imperante entre la década de 1880 y las primeras décadas del siglo XX, e inevitables cuando entre ellas se establecen relaciones asimétricas de poder. Para James Clifford, los contactos culturales modernos se tornan ambiguos y por tanto “no hay narrativa maestra que pueda reconciliar las tramas trágicas o cómicas de la historia cultural global”.⁷⁷ Como el autor consideramos que rastrear el siglo XX no es un equivalente de un relato completo ni una teoría acabada. Las relaciones históricas de dominación han sido exhaustivamente estudiadas pero aún están plagadas de términos contruidos desde una perspectiva eurocéntrica (Por caso etnia, negro, negroafricano, arte africano, etc.)

Destacamos que en lo que respecta al acercamiento de culturas no occidentales, el proceso está sujeto, además, al condicionamiento de las construcciones sociales,⁷⁸ es decir a un sistema inventado de creencias, donde la realidad, el conocimiento del momento y los intereses se encuentran íntimamente relacionados.

A nuestro juicio, el alto impacto producido en la retina de los integrantes de expediciones para establecer los aparatos de colonización, ya sea viajes científicos, literarios o comerciales, fue un factor importante que capturó la impronta africana que siguió alimentándose con los objetos que circulaban en los mercados de París y en otras capitales europeas. Todo este bagaje impregnó la obra de los artistas de vanguardia,⁷⁹ pero se difundió también en la cotidianeidad de la vida moderna. El particular entramado visual de marcas (signos africanos) quedó como sello pregnante a seguir como una moda, una tendencia⁸⁰ o ambas cosas a la vez.

⁷⁷ Clifford, James, “Introducción: Los productos puros enloquecen” en Clifford, James, *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2001, p 31.

⁷⁸ Sarikartal, Çetin, “Shock, mirada y mimesis: La posibilidad de un enfoque performativo sobre la visualidad” en Brea, José Luis, *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p 107.

⁷⁹ Ver capítulo III de esta tesis.

⁸⁰ La moda es la adopción rápida de un uso, sin justificación previa, sin intervención de la razón en la elección, por parte de los usuarios, pero que puede estar impuesta por algunos grupos de poder y tener

Para dar cuenta de este impacto, podría aplicarse el pensamiento de Walter Benjamin quien entendió la experiencia moderna ante el arte en términos de “shock”. En su célebre artículo sobre la reproductibilidad de la obra de arte al referirse al dadaísmo, Benjamin expresa: “de ser una apariencia atractiva o una hechura sonora convincente, la obra de arte pasó a ser un proyectil”.⁸¹ Esta concepción de las obras dadaístas como proyectil implica la intención por parte de los artistas de provocar al espectador, y por tanto, necesariamente le otorga a las mismas una calidad táctil. Creemos que estas ideas de Benjamin nos permitirían inferir el efecto que tuvo el arte africano, en especial sus signos gráficos, pero también elementos figurativos (vinculados a la fauna y la flora) y materiales que resultaron ‘exóticos’, en los elementos apropiados o adoptados en el *Art Decó*. Los objetos vistos, transportados, guardados en la memoria, en las fotografías y pinturas de viajeros, se prolongarán, proponemos, en consecuencias de distintos órdenes en tierras europeas y americanas.

Pueblos africanos colonizados

Las regiones en las que se impuso la colonización francesa, las entonces denominadas África Ecuatorial y Occidental Francesas, funcionaron como centro de irradiación de un repertorio de formas empleadas en Europa, en especial en Francia, en distintos soportes y técnicas artísticas y arquitectónicas en las primeras décadas del siglo XX. En esta sección analizaremos la producción plástica no sólo en esta región sino también en la totalidad del territorio que se extiende al sur del desierto de Sahara hasta el río Zambesi.⁸²

Ya en el siglo XIX los franceses se habían extendido por Senegal, Gambia⁸³ y parte de Guinea. El África Occidental Francesa (AOF), fundada en 1895, comprendía además Mauritania, Costa de Marfil, Níger, Dahomey y Mali. Desde 1910 el África Ecuatorial Francesa (AEF) agrupaba el Chad, Ubangui-Chari, Gabón y el Congo Medio. Como resultado de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial, en 1919 sumó a

connotaciones de significación no aparentes. Las tendencias poseen una duración más prolongada, entre diez o veinte años. Ver Erner, *Sociología de las tendencias*, p. 17.

⁸¹ Benjamin, *La obra de arte en la época*, p. 90.

⁸² En este recorte geográfico seguimos a Carmen Huera, *Cómo reconocer el arte negroafricano*, pp. 10-11.

⁸³ Gambia: Recordemos que el Tratado de Versalles de 1783 otorgó al Reino Unido la posesión del río Gambia pero el enclave de Albreda se mantuvo bajo soberanía de Francia, siendo cedido a Inglaterra en 1857.

parte de Camerún.⁸⁴ Las tallas y objetos que llegaron a París a principios de siglo XX procedían, entre otros, de los pueblos *dan*, *senúfo* y *baulé* (en Costa de Marfil y Mali), *ashantis* (en Ghana), *bamún* (en Camerún), *kota* (en Gabón) y *kuba*, y *luba* (en el noroeste del Congo), todas colonias francesas⁸⁵ (Figura II-1).



Figura II-1: Pueblos en contacto con el sistema colonial francés

A las obras de los pueblos mencionados, que habrían sido conocidas fundamentalmente en París y que eran contempladas por un caudal importante de personas en las exposiciones universales, sumaremos además las que pertenecen a los

⁸⁴ En 1880, Alemania había derrotado a Francia y en menos de dos años había anexionado Togo, Camerún y África Oriental. Huera, *Cómo reconocer el arte negroafricano*, p. 8.

⁸⁵ Cabe consignar que los nombres de los grupos de población africanos de lengua bantú, pueden estar acompañados del prefijo *ba*. Por ejemplo, se puede decir *luba* o *baluba*.

grupos *fang* (en Guinea), *bwa* (en Burkina Faso y Mali), *kongo* (en Central África), *makonde* (en el Norte de Mozambique y Sudeste de Tanzania, en el África oriental), *punu* (en Camerun, Gabón y el Congo), *teké* (Gabón y Congo), *tsogho* (de Gabón), *we* o *wobé* (de Liberia) y *woyo* y *bakuba* (del Congo y Angola), entre otros, que también aparecían exhibidos o publicados en publicaciones específicas.

A fin de hacer más claro el relato dividiremos las referencias particulares a cada pueblo en distintas entradas para ofrecer sus características en contexto. Los grupos citados, debido a los sucesivos contactos, son los que más posibilidades tuvieron de influir en los tiempos del *Art Decó* europeo y en sus artistas. Recordemos que también habían llegado piezas africanas a Bélgica, Alemania, Suiza, Inglaterra, a los mencionados museos etnográficos y a colecciones particulares. Las piezas analizadas en este tramo, si bien pertenecen al patrimonio de museos internacionales, poseen las mismas características que aquellas que circulaban en el período en París y otras ciudades de Francia.

La omnipresencia de lo sagrado. El diálogo con la naturaleza y los aspectos mágico-religiosos

En el África subsahariana, las formas aparentemente ornamentales aplicadas a la piel de los cuerpos y a los accesorios, a las superficies de las viviendas y a los objetos, están estrechamente ligadas a las creencias que forman parte de la vida cotidiana. Cada cuchara, caja, escarificación, textil, habitación o mueble, posee signos (en verdad símbolos que serán tratados en las siguientes páginas) que representan una intención de súplica o de favor para estar en consonancia con la naturaleza y con el cosmos. Las marcas que se realizan en los diferentes soportes y materiales pueden ser tanto para alejar el mal, para solicitar la intervención divina, para que actúe de manera propiciatoria, como indicación de estatus, diferenciación de sexos, o para reconocimiento de grupos identitarios. De los muchos objetos existentes, tomaremos como ejemplos algunos de la producción *bakuba* (grupo del Congo con trabajos específicos de servicio para la corte y el rey) entre los que se pueden mencionar cajas para joyas o pigmentos cosméticos, tazas o copas, vasos antropomorfos, cuchillos, tambores, pipas y otros elementos de prestigio. En todos ellos está presente el mecanismo de la magia.⁸⁶ Así, los dibujos de las cajas cosméticas (Figura II-2) atraen la

⁸⁶ A pesar de las analogías (creencia en dos mundos visibles e invisibles, por ejemplo), las prácticas religiosas serían diferentes a los cultos religiosos. En la religión el hombre depende de dios, en la magia

belleza para maquillar a su poseedor.

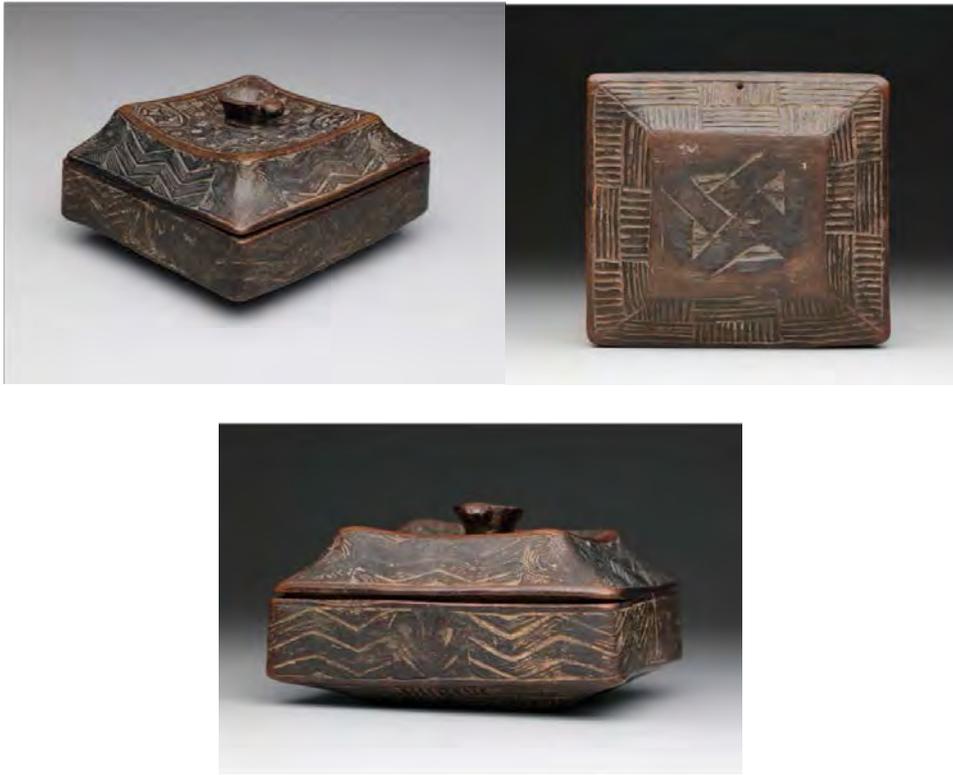


Figura II-2: Caja de cosméticos *bakuba*. Madera con dibujos tallados.
11x18x19 cm. Dallas Museum of Art (EE.UU). Inventario: 1969-566. A-B.
Sus signos son propiciatorios de la función que cumple: conseguir la belleza, el respeto y la admiración hacia el rey.

En general, los signos propiciatorios acentúan la función para la que están destinados los objetos o cosas. Una bobina de un telar posee una marca referencial (Figura II-3) que el ojo occidental percibe como abstracta, pero para el africano refuerza y hace crecer la idea de rapidez para el tejido. Estos estilemas están siempre contribuyendo a otorgar mayor especificidad al objeto, ya sea culinario, vestimentario, de guerra o de caza.

el hombre trata de imponer su voluntad a lo que ya existe, busca el provecho del propio individuo y está guiada por un mago con sociedades secretas. Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 33.



Figura II-3: Bobina de telar (Parte superior) *Guro*, Costa de Marfil, madera, 27 x 7,9 x 5,1 cm, British Museum

Por su parte, las escarificaciones poseen también un significado protector ante lo que pone en peligro. Así un joven en la pubertad, cuando ya deja de estar cuidado por su madre, participa en las ceremonias de iniciación (Figura II-4) en las que las prácticas de incisión dejan cicatrices en su cuerpo. Se trata de un proceso doloroso que requiere fortaleza y constituye un ritual de pasaje. Para su ejecución se cortan las capas superficiales de la piel lo que hace que se destaque el dibujo. Citaremos también las figuras empleadas en la pintura corporal y cómo estas formas aplicadas en los cuerpos se pueden prolongar también en la concepción de la arquitectura y del mobiliario.⁸⁷

⁸⁷ Noussouglo, Kodjo Cyriaque, “Art et sacralité en Afrique”, *Togocultures*, 2014. Disponible en: <http://togocultures.com/art-et-sacralite-en-afrique/> Consultado 20 de febrero de 2019.

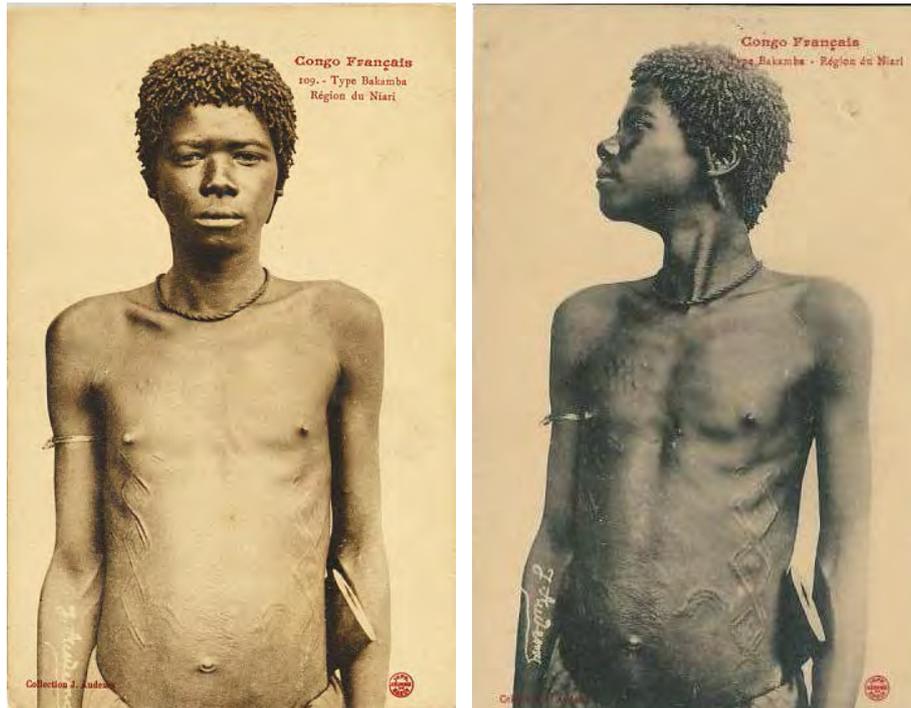


Figura II-4: Jean Audema, *Congo francés y dependencias, Tipo bakamba, región de Niari*, c. 1905, fotografía tarjeta postal.⁸⁸ Escarificaciones

Otros aspectos religiosos se tratarán junto a la descripción de formas empleadas en los gráficos y ejemplos más adelante.⁸⁹

Kodjo Cyriaque Noussouglo señala que el arte tradicional en África tiene una marcada dimensión religiosa. Expresa simbólicamente la visión del mundo y su relación con la divinidad. Asimismo, diviniza a los ancestros y puede representarlos al igual que a sus dioses.⁹⁰ Estas características se extienden a todas las creencias esparcidas por el territorio en el que se centra nuestro análisis. A su vez, el animismo engloba diversas creencias en las que todo lo que existe, ya sean seres animados o inanimados, o cualquier elemento del mundo natural, están dotados de alma, de un espíritu y de una fuerza vital universal que conecta a todos. El hombre es parte de la naturaleza y se siente en comunión con lo invisible (ancestros, divinidades, espíritus y energías del

⁸⁸ Un análisis en profundidad sobre Jean Audema y estas fotografías de tipos nativos en MacDougall, David, “Staging the Body: the Photography of Jean Audema” en MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, 2006, pp. 177-209.

⁸⁹ Una de las formas más comunes de prácticas religiosas en África se centra en los rituales. Estos expresan las grandes transiciones en la vida humana: el nacimiento (que viene a ser), la pubertad (el reconocimiento y la expresión de la condición sexual), el matrimonio (la aceptación de un papel de adulto en la sociedad); y la muerte (la vuelta al mundo de los antepasados). Estos ritos varían en forma e importancia según las regiones.

⁹⁰ Noussouglo, “Art et sacralité en Afrique”.

universo). Lo sagrado impregna su existencia. Con el culto, cantos, ruegos, el hombre busca conciliarse y captar la fuerza vital del cosmos para mantener el orden del mundo.

Es por este motivo que Basil Davidson plantea que el arte africano pretende aumentar con sus formas, los efectos de esa fuerza interior que según las creencias africanas anima a todos los seres vivos de la naturaleza.⁹¹ Casi todas las religiones africanas creen en la existencia de un dios supremo, único, eterno y creador. El África subsahariana desarrolló justamente algunos panteones con este sistema.

Casi todos los africanos creían en un sólo Gran Dios del que manaban todas las cosas. Muy raramente se le consideraba con forma humana, sino como una Energía que diferenciaba la vida de la materia (...). Los africanos dedujeron algunas conclusiones respecto a la naturaleza del hombre. Una de ellas era la de que los muertos, en realidad no mueren. Abandonan la tierra, para unirse con el principio vital, pero reteniendo su identidad espiritual. Y puesto que nadie muere en el sentido de quedar totalmente anulado, toda comunidad de vivos incluye también los espíritus de sus muertos. Es más, incluye en ella también los espíritus de los que no han nacido.⁹²

Bajo este Gran Dios⁹³ del que emanan todas las cosas existen un número de divinidades menores de la naturaleza (agua, tierra, volcanes y animales) que presiden el funcionamiento físico del universo. Los hombres se vuelven hacia ellas para obtener protección y ayuda en la vida terrestre, ya que el Gran Dios no interviene en sus existencias. Los ancestros están cerca de estas fuerzas y pueden ser representados en tallas y máscaras⁹⁴. El caso de la religión *Yoruba*, compartida por cerca de cuarenta millones de individuos, la mayoría en el sudoeste de Nigeria, es uno de los más conocidos. Su dios supremo es llamado *Olorum*.⁹⁵ Salvo excepciones, los africanos no construyeron templos, es decir lugares de reunión monumentales que creyeran morada de sus dioses. Consideramos que esta función la cumplirían las tallas receptáculos, aunque intermitentemente.⁹⁶

⁹¹ Davidson, Basil, *Reinos Africanos: Un continente triunfante*, Barcelona, Folio, 1996, Vol. II, p. 147.

⁹² *Ibidem*, p. 125.

⁹³ El Gran Dios había vivido una vez entre los hombres y por causa de la inapropiada conducta de las mujeres los abandonó. Fue entonces cuando se elevó a lo alto donde los hombres no pueden alcanzarlo. *Ibidem*.

⁹⁴ Sylla, *L'esthétique de Senghor*, pp. 28-29

⁹⁵ Conocido también como *Olodumare*. Cada dios menor (u Orixá) está asociado a un color, a una comida y a un modo de moverse y de bailar. El rojo para *Shangó*, dios del rayo, del fuego y de la guerra; el marrón para *Hoya*, diosa de los huracanes; el blanco para *Iemanjá*, diosa del agua del mar; el azul para *Oxum*, diosa del agua dulce. Todos ellos son personificaciones de las fuerzas Hay comunidades yorubas en Benín, Togo y Sierra Leona y la diáspora en América abarca un alto porcentaje en Brasil, Colombia, Cuba, Carolina del Norte, República Dominicana, Trinidad, México, Venezuela y Panamá.

⁹⁶ Sin embargo algunos dioses son reverenciados en santuarios naturales, con complicados sistemas y prácticas de homenajes espirituales. Destacamos que los yorubas sí construyeron algunos complejos religiosos de reunión de fieles.

En cuanto a la arquitectura y al mobiliario habitacional se hacen presentes particularidades destacadas, del mismo tipo que en los objetos mencionados anteriormente. En el caso de los *fali* -pueblos que habitan las montañas septentrionales de Camerún- en los recintos donde viven también se recurre a simbolismos que los conectan al orden del universo (Figura II-5). La construcción misma reproduce las fases sucesivas del mito original⁹⁷ y constituye una figuración totémica (La tortuga mítica y el batracio). Está presente también la relación con los cuatro elementos.⁹⁸



Figura II-5: Viviendas *fali*. Formas con rombos y triángulos rodean la entrada

En lo que respecta al emplazamiento del mobiliario se pueden apreciar los mismos principios.⁹⁹ Los muebles representan y completan la simbolización de la habitación, a la que están ligados y que, a su vez, repercute en ellos. Según sus creencias, los elementos móviles que son usados en la casa por el hombre, están unidos

⁹⁷ Muchos aspectos relativos a los mitos y creencias de África, aún luego de los estudios de Geneviève Calame-Griaule (1924-2013) y Jean Paul Lebeuf (1907-1994), siguen siendo un misterio. El mito original de los *fali* cuenta que en el origen un huevo de batracio y un huevo de tortuga giraban en la atmósfera en sentido inverso. Al haber chocado en el centro del espacio, surgieron dos tierras cuadradas que salieron de su envoltorio. La tortuga organizó un campo y luego el batracio el otro. Más tarde cayó un arca celeste que contenía herramientas y utensilios, animales domésticos y salvajes. La humanidad llegó en dos grupos (primero uno y luego otro) siempre divididos de manera binaria. Para Calame-Griaule el mito explica las categorías sociales de la comunidad con los batracios y las tortugas. La casa está hecha a imagen del hombre y del universo y es símbolo de su fuerza creadora. El hombre se protege del mundo externo y repite las tareas en el mismo orden, los trabajos diurnos en los campos, las comidas nocturnas y la unión con sus esposas en un ciclo de cuatro días completos. La mujer imprime en sus tareas un ritmo giratorio contrario, pero complementario. Prepara la comida que asegura la vida, toma los productos de los silos, muele los cereales y granos, cuece los alimentos. Calame-Griaule, Geneviève, “J. P. Lebeuf, L’habitation des Fali, montagnards du Cameroun septentrional. Technologie, sociologie, mythologie, symbolisme”. Reseña de libro, *L’Homme*, 1962, tome 2 n°1, p.119. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1962_num_2_1_366459 Consultado 22 de junio de 2013.

⁹⁸ Cazeneuve, Jean, “Lebeuf Jean-Paul. *L’habitation des Fali, montagnards du Cameroun septentrional*”. Reseña de libro, *Revue française de sociologie*, 1962, 3-3. pp. 353-354 Disponible en: https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1962_num_3_3_6121 Consultado 22 de junio de 2013 y Lebeuf, Jean-Paul, *L’habitation des Fali, montagnards du Cameroun septentrional. Technologie, sociologie, mythologie, symbolisme*, Paris, Librairie Hachette, 1961, p. 437

⁹⁹ Ibidem.

al cosmos y a episodios míticos. Varias significaciones pueden estar combinadas en un mismo objeto. De la misma manera que una habitación representa el mundo en marcha, algunas piezas antropomorfas del mobiliario representan a la pareja, cuyos movimientos participan de la vida del universo.

La repartición fundamental de la habitación entre los dos principios masculino y femenino se encuentra de muchas maneras en los utensilios, que pueden ser unidos de a dos, acoplados con su uso, simbolizar la unión sexual; o dicho de otra manera constituyen asociaciones de elementos contrarios fundidos en la pareja humana. Por otra parte la relación fundamental establecida entre los dos mundos y la habitación en sí, está reforzada por una serie de correspondencias, bajo la forma de parejas, entre diferentes utensilios y otros elementos.¹⁰⁰

Así por ejemplo los taburetes son, por definición, elementos femeninos y cuando los hombres se sientan en ellos se simboliza la unión sexual.

Los objetos considerados como “materias vivas” encuentran, en el corazón del edificio, emplazamientos según su simbolismo, generalmente ligado a la arquitectura que los une al cosmos y, a la vez, a la especie humana. Para refrendar esta significación, en el capítulo IV nos referiremos con mayor detenimiento a un taburete *fali*, analizado por Jean Paul Lebeuf al tratar la designificación vernácula y la resemantización de la que fueran objeto.

La estética de las artes africanas

Con frecuencia, y especialmente en relación con obras pertenecientes a contextos distintos al occidental, el uso de categorías de carácter ontológico –aquellas que se circunscriben a cualidades intrínsecas- para definir un objeto como obra de arte, establece una separación entre estas y artefactos etnográficos o arqueológicos basada en la supuesta incongruencia de poseer tanto cualidades estéticas como funcionales.¹⁰¹ En este apartado buscamos dar cuenta de lo limitado de esta noción al abordar el repertorio de piezas con el que trabajaremos, y por tanto nos ubicaremos en una concepción relacional en la cual se ven envueltos los objetos, el espacio específico y los sujetos involucrados.

En líneas generales, los objetos en cuestión pueden definirse como piezas que expresan conceptos y de síntesis que tienden a la geometría y a la abstracción en la producción de máscaras, tallas de antepasados y taburetes, entre otras obras. Esto no implica que carezcan de referentes en la realidad, no obstante no la imitan: “el arte no

¹⁰⁰ Ibidem, p. 560.

¹⁰¹ Bovisio, “El dilema de las definiciones ontologizantes”.

imita lo real, tiende a la expresión de lo real”.¹⁰² Las formas son siempre un símbolo.¹⁰³ Se trata del resultado de la destilación de un largo proceso colectivo de experimentación espiritual. Es un arte dinámico, ya que varía según los grupos, pero que posee convencionalismos que intentan dar una representación material a los espíritus.¹⁰⁴

África desarrolló una forma única en cada zona, derivada de su propia historia, pero es también expresión de los lazos y de la *psyche* cultural colectiva.¹⁰⁵ “el arte africano descansa en la estética del *Kuntu*, en la armonía de significado y ritmo, sentido y forma”. Esta autora, sostiene que:

(...) el africano considera a la obra de arte, es decir al *Kintu*, únicamente en acción, por ejemplo a la máscara en la danza, es decir cuando *Kuntu*. *Kuntu* es una fuerza y en consecuencia, la fuerza no es lo esencial de la obra artística *Kintu*, sino la práctica del arte (*Kuntu*). En África, el arte jamás es un objeto, es siempre una actitud.¹⁰⁶

Los africanos tallaron según pautas ancestrales y nunca tuvieron la intención de poner eje en la mimesis ni en sus representaciones de los antepasados ni en las máscaras. Esta fue una de las razones por la cual los europeos contemporáneos los calificaron como poco diestros. A pesar de haberse creído por mucho tiempo que carecían de reglas (se decía que no tenían normas de comportamiento y esto incluía los procedimientos creativos en sus objetos), las producciones plásticas africanas subsaharianas poseen características muy particulares aún en la diversidad de sus formas. Estas formas varían porque los rituales y las creencias cambian según las zonas geográficas y es válido hablar de estilos o formas diferenciadoras, con precedentes muy antiguos.

Como ejemplo mencionaremos a los antílopes de los *bambara* (Figura II-6), que corresponden a sociedades agrícolas de la sabana, las formas planas de los *kota* simbolizan el mundo de los muertos en el Congo (Figura II-16), los expresivos taburetes *luba* con figuras cariátides, en un canon particular, de mujeres que transmiten el poder (Figura II-19). Durante mucho tiempo, europeos acostumbrados a cierto tipo de convenciones “civilizadas”, no vieron en estas producciones más que expresiones

¹⁰² Sylla, *L'esthétique de Senghor*, p. 30.

¹⁰³ Ocampo, Estela, *El Fetiche en el Museo: aproximación al arte primitivo*, Madrid, Alianza, 2011, p.151.

¹⁰⁴ Davidson, *Reinos Africanos*, p. 147.

¹⁰⁵ Meyer, Laure, *Black Africa: Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, Editorial Pierre Terrail, 1992, pp.13 -15.

¹⁰⁶ Grand Ruiz, Beatriz Hilda, *África y la máscara*, Buenos Aires, Clepsidra. 1994, pp. 330-331. La autora cita a Jahn Jainheinz en su obra *Muntu: las culturas africanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963 y continúa su enfoque.

grotescas y desproporcionadas. Se estimó a sus obras como instintivas, pero hay que destacar que, paradójicamente, no son espontáneas en absoluto. Desde la elección de la madera, las técnicas usadas y la elaboración de la imagen final, el tallista tiene muy pocas posibilidades de expresar su sentimiento individual.

En estas piezas -trátase de antepasados o de otras representaciones-, por lo general, la cabeza es más grande que el cuerpo, ya que es considerado lo más importante y donde, según sus creencias, desciende el espíritu o el genio.¹⁰⁷ La síntesis de formas expresan lo esencial. Todas las imágenes en su variedad de materiales, hierro, madera, o terracota, se destacan por la expresividad y dramatismo y parecen cargadas de energía. Las proporciones son de naturaleza conceptual y sincrética más que de imitación de la realidad. Los cuerpos, generalmente rígidos, poseen un impulso de movimiento contenido y las piernas están flexionadas (en posición de danza llamada *dooplé*,¹⁰⁸ Figura II-13), lo que se destaca especialmente en las producciones *fang*. Los órganos relacionados con la reproducción y la fertilidad están destacados en mayor tamaño. El cabello y los particulares peinados, reproducidos en las tallas, son detalles importantes ya que marcan la jerarquía y señalan las etapas de la vida que van atravesando las personas.¹⁰⁹ La relevancia de las mencionadas escarificaciones corporales, que evidencian formas geométricas y simbólicas, tienen un ritmo visual que puede observarse, asimismo, en la mayoría de la estatuaria. Este ritmo, tan celebrado por Senghor, sería a nuestro juicio, una de las características de las que el *Art Decó* se apropió. En estas representaciones se busca también un equilibrio en el todo, relacionado al tratamiento no verista de las masas. En la superficie de estos objetos se destaca el predominio de rombos, triángulos, líneas paralelas, espirales, círculos y formas imbricadas. Las obras son consideradas anónimas, ningún artista firma sus realizaciones, aunque, en la actualidad, se sabe que los ejecutantes son prestigiosos y reconocidos en cada aldea.

No es posible acercarse a algunos aspectos formales de la plástica africana tradicional, sin tener en cuenta la estética fundamentada por Leopold Senghor.¹¹⁰ Recordaremos aquí las características principales del “arte negroafricano” sobre las que insiste el autor: a) El arte es, junto con la producción artesanal, es decir el trabajo, es la

¹⁰⁷ Laude, Jean, *Las Artes del África Negra*, Buenos Aires, Labor, 1973, p.148.

¹⁰⁸ Impulso de movimiento contenido, las piernas están flexionadas en la posición que la danza africana llama *dooplé*. <https://www.tierou-doople.com/> Consultado 10 de mayo de 2020.

¹⁰⁹ Beckwith, Carol; Fisher, Ángela, *Ceremonias Africanas*. Catálogo de la Exposición, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2002, p.12.

¹¹⁰ Sylla, *L'esthétique de Senghor*. p 34-35.

actividad genérica del hombre. b) El arte negroafricano es funcional. Es esencialmente utilitario. La belleza es la adaptación del objeto a su finalidad. El ornamento no es diversión agregada al objeto. La belleza es su finalidad. Esto explicaría por qué todo objeto asume una función precisa, mágico-religiosa. c) Las artes negroafricanas son interdependientes, ligadas unas a otras. Senghor dice al respecto: "Así la escultura no cumple su objetivo sino con la gracia de la danza y del poema cantado"¹¹¹. d) Posee carácter colectivo. Significa que está hecho por todos y para todos, con la participación de todos. Esto no excluye que existan los profesionales como los *griots*, los escultores, los orfebres. e) Es un compromiso, es un quehacer colectivo; involucra a la persona en y por la comunidad.

Signos y símbolos gráficos en las artes africanas

Como se vio son justamente las formas geométricas y consideradas abstractas las que más se utilizan en la ornamentación de objetos africanos y las que cumplen en la mayoría de los casos una función mágico-religiosa. Para poder relacionar estos conceptos con la huella dejada en las artes y conjuntos visuales occidentales en estudio, retomaremos el pensamiento de Juana Elbein en lo que respecta a la simbología quien señala que: "De ahí el carácter altamente simbólico de sus elementos. La trasmisión del conocimiento, siendo iniciática, a nivel de la vivencia y de la identificación, necesariamente se expresa a través de formas altamente plásticas y dinámicas".¹¹²

Entendemos que estos dibujos y diseños africanos inspiraron un número importante del repertorio utilizado en el *Art Decó* aunque Occidente los consideraría únicamente decorativos y vacíos de contenido.¹¹³ Al determinar su significado específico en África en las tallas u otros objetos utilitarios (los ejemplos tomados corresponden al Congo), podremos concluir cómo fueron interpretados y dessemantizados por esa corriente artística.

Desde el punto de vista de la filósofa Beatriz Grand Ruiz: "Toda expresión es de algo que está sustentándola, algo que es su sustancia, su esencia, si esa expresión apunta

¹¹¹ *Ibidem*, p. 35

¹¹² Elbein dos Santos, Juana, "Introdução" en Dos Santos, Deoscoredes Maximiliano, *Contos crioulos da Bahia*, 1976, p. 16.

¹¹³ El hecho de que el término *Art decó* provenga del apócope de "artes decorativas" suele confundirse con que no puede tener otro tipo de implicancias con significados concretos. (Ver capítulos III y IV) Sin embargo, en los relieves y sus motivos puede ser tanto decorativo como no decorativo, e incorporar mensajes frecuentes de la época como referencias a la máquina, al progreso, o al agua.

y se refiere a ese algo se convierte en símbolo de ese sustrato”.¹¹⁴ Esta autora cita a Ladislav Tondl, quien afirma que los signos milenarios vinculados a las diferentes culturas y el mecanismo de sus impactos no tiene por qué ser únicamente intelectual. Con frecuencia también es emocional.¹¹⁵

Una palabra, una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio (...) Cuando la mente explica el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente el elemento simbólico para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo (...) Hay aspectos inconscientes de nuestra percepción de la realidad.¹¹⁶

El pensamiento simbólico precede al lenguaje y a la razón discursiva y no es sólo patrimonio del poeta, del niño o del desequilibrado. Las imágenes simbólicas son creaciones de la psiquis que responden a una necesidad y cumplen una función, la de poner al desnudo lo más secreto del ser humano. Grand Ruiz señala la importancia de tener presente que cada persona o grupo lleva en sí una gran parte de la humanidad anterior.¹¹⁷

Los signos son vistos así como “alertas del pensamiento y la emoción” y, siguiendo el discurso de Ladislav Tondl,¹¹⁸ podemos señalar en el proceso semiótico algunos elementos propios. Es necesario destacar que:

el entrelazamiento de signos, de series de signos, de conceptos de distintas corrientes -religiosa, política, artística, social, etc.- la mayor emergencia y “choque” del signo o signos con el sujeto, dependerá de su carga ontológica (alusión a lo originario); de su pesadez óptica de cuanto fue visible en la práctica, (trabajo, ritual, etc.); del espacio en que aparece el signo (espacio geográfico, artístico etc.) del tiempo cronológico, (del momento del día o de la noche, de estaciones del año, etc.).¹¹⁹

Además de estas consideraciones un signo debe tener dos propiedades. Debe ser comunicable en el espacio y en el tiempo y debe por otra parte poder ser interpretado, es decir captado. Anticipamos aquí, que el hombre europeo no pudo asimilarlos interpretativamente, al momento de la ocupación colonial de África, pero no pudo dejar de ser afectado por esos motivos estimulantes y rítmicos.

¹¹⁴ Grand Ruiz, *África y la máscara*, p. 194.

¹¹⁵ Ibidem, p. 192 Grand Ruiz cita a Ladislav Tondl y a su texto “Los signos” en VV.AA., *El pensamiento Científico*. Madrid, Tecnos, UNESCO, 1983.

¹¹⁶ Ibidem, p. 199. Grand Ruiz refiere al pensamiento de Carl Jung.

¹¹⁷ Ibidem, p. 197 y 198. La autora cita en este punto a Mircea Eliade.

¹¹⁸ Ibidem, p. 191.

¹¹⁹ Ibidem, p.192. Grand Ruiz sigue nuevamente a Tondl en este discurso.

(...) lo africano en su simbología y en la interpretación de ella empleó afectividad e intuición en una dilatada percepción y un profundo sentimiento, sin que esto suponga ausencia de la razón. El hecho de que hoy podamos descodificar y reformular sus conceptos intelectuales y estéticos e incluso religiosos, habla claramente del uso no menguado de esas vertientes.¹²⁰

Al proponernos el encuentro de los elementos pretendemos determinar cuáles podrían ser los posibles signos y símbolos africanos apropiados por Occidente.

Refiriéndose al modo de trabajo de los diseños – y que aún perduran en el África subsahariana– Clementine Faik Nzují asegura:

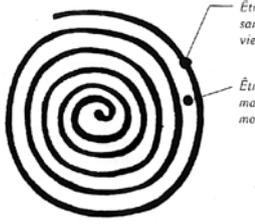
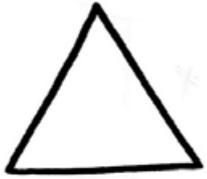
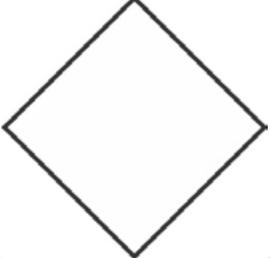
Una gran diversidad de técnicas son utilizadas teniendo en cuenta la materia. Sobre el cuerpo: escarificación, incisión, tatuaje, tintura, pintura; sobre metal: forjado, repujado, perforado, técnicas de la cera perdida y filigrana; sobre madera: escultura, grabado, pirografía, clavado, incrustación; sobre tela: tejido, bordado, tintura, pintura, impresión, técnica de sobrecostura, collage, con materias vegetales flexibles, trenzados, cestería, grabados; con la tierra: modelado, construcción. Los útiles utilizados dependen de la consistencia de la materias”.¹²¹

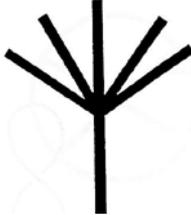
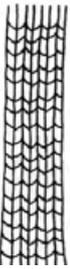
Las piezas acopiadas en museos y colecciones proveen la existencia de trazos y ejemplos de diseños y los encuentros arqueológicos más antiguos, en grutas y lugares de enterramiento, proporcionan otros tantos ya sean figurativos como abstractos. Siguiendo a Faik-Nzují, se analizará aquí el significado sólo de los signos abstractos,¹²² pues estas formas geométricas son adoptadas con frecuencia en diferentes producciones *Art Decó*. Para ello resumiremos en el Cuadro I algunos ejemplos.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 201.

¹²¹ Faik-Nzují, *Arts Africains*, p. 98.

¹²² *Ibidem*, pp. 98-134

Espirales	<p>La dinámica creadora, el origen, o el orden de las cosas. Según su orientación representa la evolución o la regresión y el movimiento. Son consideradas por algunos pueblos como una variante de tres círculos concéntricos y por otros como un signo diferente. Estos signos podrían estar presentes en objetos rituales y en las vestimentas iniciáticas, en las puertas de los vestíbulos y en los santuarios. Su utilización sigue estando viva en las prácticas.</p> <p>En la cultura <i>Luba</i> o <i>Baluba</i> del Congo tres espirales unidas figuran al dios creador asistido por el sol en su fase diurna y la luna en su fase nocturna. Forman un símbolo cósmico</p>	
Círculos	<p>El círculo generalmente representa el sol, un aspecto del ser supremo, no tiene principio ni fin. Simboliza la ley, el orden, la jerarquía de la que emana la plenitud.</p> <p>Los círculos concéntricos, se usan en toda África negra y son considerados por los <i>Luba</i>, círculos en movimiento). Representan también, al igual que la figura espiral, al dios creador</p>	
Zigzag o chevron	<p>El zigzag, <i>chevron</i> o línea quebrada se encuentra también en toda el África continental. Es el símbolo de la comunicación. Tiene la forma de la articulación y de la unión. En las lenguas bantúes, el nombre que designa al <i>chevron</i>, deriva de la raíz de unir, ligar, reunir. Puede haber varios zig zag superpuestos, que pueden llevar nuevos matices simbólicos.</p> <p>Se consideran acción o movimiento. El dios que impone el orden se expresa con esta línea sinuosa.</p>	
Triángulos	<p>Entre los Akan (Costa de Marfil tierra de los ashantis), el triángulo simboliza a <i>Undumankaman</i>, que es el creador del universo, y aparece impreso en paños, o en las pesas para medir el oro y en otros objetos. En otras regiones es símbolo de vida material y espiritual de los seres humanos. Representa las tres dimensiones principales que vuelven completo al individuo, tanto en su vida terrenal como en el más allá. Es también el símbolo de sanación y del lugar donde el ser humano va a retomar fuerzas para empezar de nuevo.</p> <p>En el estudio de Faik Nzuji hay referencias del cambio de direcciones que posiblemente modificarían el sentido del triángulo –pero no da precisiones mayores.</p>	
Rombos	<p>Representado en el cuerpo, el rombo es protección. En el ombligo de la mujer simboliza la pareja, indica el único lugar autorizado para la reproducción de la especie.</p>	

Torsadas	Es una representación que indica el inicio o comienzo. Es el signo de la palabra que pone en movimiento y hace crecer: El camino por el que pasamos, atravesamos, venimos y volveremos. El significado literal es que “Todo viene de dios y regresa a dios”. También es frecuente el uso de una torsada con otras dentro	
Líneas rectas	Representa el estado de reposo. Las líneas pueden ser continuas o discontinuas y usadas de distinta forma.	
Mano de lo invisible	Se encuentra fundamentalmente en el Congo y Angola en etnias cercanas al Ecuador (regiones de Kasai-bakuba) y es un motivo de origen mítico. En los <i>Ohendo</i> , pueblo de esa región, la mano de Dios, representa con cada dedo un don de origen divino, entregado al hombre. Puede significar: 1. La palabra 2. La inteligencia 3. El trabajo 4. El pilar o sostén. Recibido de Dios, se entiende como consuelo y esperanza. Asimismo es el sostén dispensado por el hombre a sus semejantes, la caridad. 5. La procreación, en el sentido propio y en el figurado	
Otros símbolos: Nombres teóforos	Son símbolos en los cuales aparece el concepto de Dios. Estas representaciones se han puesto para glorificarlo o para poner bajo su protección al sujeto marcado por dicho símbolo que porta su nombre	
Aplicaciones desviadoras: Entramados	El grafismo significa desdén e indiferencia, se coloca sobre la casa. Al hacer pasar este lugar al que se quiere proteger por un objeto de desdén y de indiferencia se evita atraer la atención sobre él. Se lo llama <i>Myeén</i> . ¹²³	
Rombos enlazados	Estos signos dan la noción o concepto de mediación y ligazón. Es frecuente en las regiones de Congo.	

Cuadro I: Algunos ejemplos a partir de Faik-Nzuji, Clémentine, *Arts Africaines: Signes et symbols*, De Boeck, 2000.

¹²³ Sobre este punto volveremos en el capítulo VII. Este símbolo aparece no sólo en Europa sino también se lo verá oportunamente en el ámbito local, en Buenos Aires. Está presente en la herrería de varias casas de departamentos *Art Decó*.

Según Faïk-Nzuji, hay una interesante aplicación de signos que ella clasifica como “útiles”¹²⁴. Son trazos o signos gráficos a los cuales se les atribuyen funciones gramaticales con el fin de que los mensajes simbólicos relacionen los conceptos. No tienen significación propia pero traducen ciertas nociones. Estos estudios indicarían:

- a) Causalidad, consecuencia, origen, razón, resultado. La punta del signo se dirigiría hacia el aspecto que se quiere subrayar. Significarían: Por causa de, dado que, en razón que.
- b) Noción de cantidad, gran número de, muchos, varios.
- c) Idea de fin, frontera, límite, extremidad, demarcación. Se usa asimismo para separar mensajes. Su significación es: de manera que, es por esto que.

Los trazos y los símbolos gráficos tienen normas tradicionales, son además de significantes, decorativos y sirven para embellecer los objetos.

Máscaras, tallas, mobiliario y otros objetos

Para aproximarnos a las producciones africanas donde se aprecian estos motivos nos referiremos particularmente a máscaras y tallas de antepasados, divinidades o gobernantes. Incluiremos aquí también los *nkisi* del Congo (denominados “fetiches” por los europeos¹²⁵), y otro tipo de objetos que abarcan una amplia gama y que incluyen muebles, utensilios, amuletos, accesorios, textiles, vestimentas, escarificaciones, armas y escudos. No analizaremos bastones de mando, puertas de graneros e instrumentos musicales por exceder la extensión, aunque todos responden a las características destacadas. Se tratará luego la arquitectura con particularidades especiales que refrendan nuestra hipótesis.

A pesar del señalado dinamismo y de las variaciones regionales, la observación detenida de la mayoría de las piezas destaca algunos rasgos e ideas que se repiten. Atendiendo a los tallistas del sector antes delimitado del África subsahariana, debemos

¹²⁴ Faïk-Nzuji, *Arts Africains*, p. 105.

¹²⁵ Fetiche es un término despectivo usado por los europeos para referirse a estas piezas. El origen de este uso se vincula a que los *minikisi* (plural de *nkisi*) eran objetos de poder destinados a usos prácticos y religiosos, es decir se trata de objetos rituales y parte de la vida cotidiana. Se le insertaban clavos en la figura como una orden para llevar a cabo el pedido. Cuando se activaba con la medicina y los rituales apropiados, el *nkisi* podía invocar los poderes de los muertos contra las fuerzas hostiles, ya fueran enfermedades, espíritus o individuos, e interactuar con las fuerzas de la naturaleza. MacGaffey, Wyatt, *Astonishment and Power*, Washington, DC, National Museum of African Art, 1993, pp. 32-33.

destacar que no les interesa la representación naturalista, excepto en el caso de los reinos mencionados de Ifé y de Benín en Nigeria.¹²⁶

Tomaremos algunos ejemplos de diferentes pueblos en distintos soportes.

Máscaras

Es a través de la máscara que los espíritus se manifiestan. Es importante que el bailarín que las porte esté cubierto íntegramente con fibras vegetales y telas, a fin de que las energías no puedan identificarlo como humano. Otras veces las tallas, que veremos en el próximo apartado, son sus receptáculos.

Los ejemplos dan cuenta de formas que, ligeramente modificadas, aparecerán en la arquitectura, el mobiliario, la moda vestimentaria y otros objetos de diseño que serán aplicados en el *Art Decó*. Algunos de esos elementos son: la utilización del blanco y negro, el despojamiento sintético, los calados, las texturas que implican la profusión de triángulos y otras figuras serán evidentes en las piezas subsaharianas de las colecciones del Quai Branly (Paris), de otros museos internacionales y de importantes colecciones, que hemos relevado.

- Bambara

Bambara es el nombre de pueblos agricultores y ganaderos de la actual República de Mali. Su rasgo principal es también la geometrización de figuras para venerar a los antepasados en tallas rígidas y expresivas como las máscaras yelmo, utilizadas tanto para rituales de iniciación como para ceremonias agrícolas. Las más difundidas son las llamadas *tyi wara* o *ci wara* que representan figuras de antílope (Figura II-6). Más adelante se verá el uso de antílopes y gacelas en la moda de la década de 1920.¹²⁷

¹²⁶ Con el fin de no romper la continuidad cronológica y caracterizar la estética del África subsahariana mencionaremos que las cabezas de terracota de los pueblos *Nok* son las producciones más antiguas. Los reinos de Ifé y Benín, conocidos desde el siglo XV, definitivamente tampoco influyeron en las formas del *Art Decó*. Los primeros, porque fueron descubiertos en los primeros años de la década de 1930 y los segundos, por tener una impronta mimética figurativa (ver Figuras IC-II-3 y 4 en Imágenes complementarias).

¹²⁷ Ver capítulos VI y VII



Figura II-6: Máscara-Yelmo Antílope macho *Tyi Wara* o *Ci Wara*. Bambara. Mali. Madera tallada y calada. 90,7 x 40 x 8,5cm. *Metropolitan Museum of Art*. Nueva York. Inventario: 1978.412.435.

El danzante las lleva sobre la cabeza con un esmerado disfraz.¹²⁸ La talla calada del mencionado casco-yelmo describe nuevamente formas geométricas, en un cuello en tres bandas. La primera vuelta posee barras radiales, la segunda y del medio, zigzags y la del borde exterior es dentada. La cabeza en este caso tiene forma de saeta. Como veremos, calados semejantes se hacen evidentes en las puertas de los edificios del período que abarcó el *Art Decó*.

- *Bwa* o *Bobo Oulé*

Los grupos *Bwa*, habitantes de la actual Burkina Faso, se destacan por máscaras que, según sus creencias, dan forma y sustancia a los espíritus y sirven para su comunicación (Figuras II-7a y b y Figuras IC-II-1 y 2 en Imágenes Complementarias).¹²⁹ El mismo tipo de guardas geométricas, también se observa en los muros de las viviendas de otros pueblos del lugar como es el caso de los *gurunsi*.

¹²⁸ “Entre los *Bambara*, que son también agricultores, al comienzo de la estación de las lluvias los hombres jóvenes portan las cascos-máscaras *Tyi wara*, luego de la jornada de trabajo en los campos, para danzar en la tarde en la plaza de la aldea. Glorifican el espíritu *Tyi Wara*, guardián de las cosechas, objeto de adoración de la sociedad que lleva su nombre. Los cascos *Tyi Wara* están siempre en pares, macho y hembra lado a lado, maravillosos por la armoniosa elegancia” Meyer, *Black Africa*, p.78

¹²⁹ Esta máscara de madera plana (*nwantantay*), que encarna el espíritu de las aguas, se caracteriza por una fuerte abstracción. Los *Bwa*, sin embargo, establecen un vínculo entre algunos elementos que intervienen en su composición y ciertas aves que asocian con el mundo espiritual. Así es como se supone que los ojos rodeados de círculos concéntricos hacen pensar en un búho; se cree que el gancho que emerge de la tabla y cuelga sobre la frente recuerda el pico del cálao abisinio (*Bucorvus abyssinicus*). La investigación llevada a cabo por Christopher D. Roy ha permitido establecer que incluso los ornamentos geométricos de la hoja tienen un valor simbólico: así los pequeños triángulos negros alineados en varias filas evocan las huellas de los cascos del antílope koba pero también el número 3, considerado como un número masculino, así como los rombos de hierro, que a su vez evocan al do. Los cuadrados negros del tablero de ajedrez se refieren a las viejas pieles de cabra teñidas que usaban los antiguos y por tanto, por extrapolación, al inmenso conocimiento de estos últimos. Los cuadrados blancos, por otro lado, representan las nuevas pieles transparentes de cabra que usan los jóvenes iniciados, que aún no tienen experiencia.

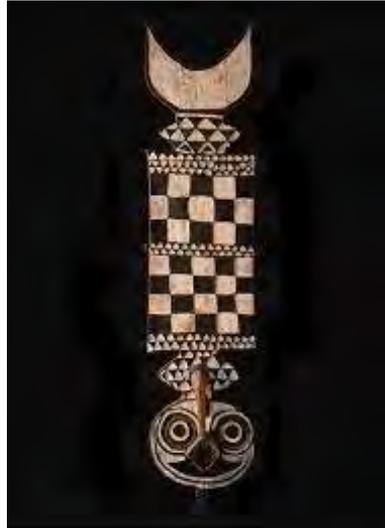


Figura II-7a: Máscara *Bwa*. Burkina Faso. Madera policromada. Medidas 203 cm x 35 cm. Musée Barbier Mueller. Ginebra. Inventario: 1005-10.



Figura II-7b: Fibras de planta, hojas y pigmentos, Boni (Burkina Faso), 1983, Fotografía de Christopher D. Roy¹³⁰

Resulta frecuente la similitud con los diseños *Art Decó*. Los pisos y los textiles multiplicarán *ad infinitum* estas combinaciones, alternando cuadrados en blanco y negro

¹³⁰ Fuente <https://africa.uima.uiowa.edu/chapters/key-moments-in-life/the-changing-face-of-african-art/> Consultado 15 de diciembre de 2020.

- *Dan*

Por su parte el grupo *Dan*, en la zona occidental de Costa de Marfil, reproduce en sus máscaras rostros de mujeres con perfecto acabado y brillantes pátinas. Hay otros ejemplos en los que se suele deformar algunas facciones para representar otros espíritus. Las formas son puramente geométricas para ojos, boca y peinado. Ventanas llamadas “ojos de buey” y joyería mostrarán el transporte de este tipo de elementos puros aplicados al arte occidental en estudio (Figura II-8).



Figura II-8: Máscara *Dan*. *Gunyegue*.¹³¹ Costa de Marfil. Madera. Siglo XIX, XX; Medida 23.5 x12.7 cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Inventario: 1982.488.

- *Dogones*

Habitantes de la sabana sudanesa en la actual Mali, los dogones habitan una zona de acantilados áridos. Las máscaras son de gran originalidad: miden hasta quince metros de altura y, entre sus formas, las más importantes son las que imitan al pájaro Kanaga (Figura II-9). Su forma en cruz podría representar las alas extendidas del pájaro. Según sus creencias, una vez que el cazador le dio muerte y lo vio extender sus alas, realizó la talla a su imagen para que fuera portada por bailarines que se elevan mediante zancos. Se utilizan para la fiesta *Dama*, ceremonia funeraria colectiva realizadas cada diez años con el propósito de reforzar los vínculos con el universo, rendir culto a los antepasados y señalar el fin de un período de luto.

¹³¹ Para los *Dan*, los peligrosos espíritus inmateriales del bosque se traducen en formas de máscaras faciales humanas. Se han documentado como la encarnación de al menos una docena de personalidades. Por sus amplias aberturas oculares circulares, la máscara del ejemplo puede identificarse como *Gunyegé*. Durante las carreras que se celebran cada semana de la estación seca en la sabana del norte, un corredor con una máscara de este tipo perseguiría a un corredor sin máscara. Si lograra agarrarlo por el cuello y la espalda, conservaría su máscara. Si no, el corredor sin máscara se pondría la máscara de su perseguidor y, a su vez, perseguiría a otro competidor. Al final de la temporada, el corredor con más victorias se proclama campeón



Figura II-9: Máscara *dogon* de Mali. Madera, fibras, pigmentos. Medidas 108 x 59,1 x 22,1 cm. Brooklyn Museum. Nueva York.

Se observan formas geométricas en los triángulos sobre el rostro y en la forma de los ojos principalmente. Fueron representadas en el piso del *Palais des Colonies*, construido en 1931, para la Exposición Universal de ese año, en el Bois de Vincennes en París, para representar el triunfo imperial.

- *Makonde*

Los *makonde* son originarios de Mozambique y Tanzania, pertenecen a África oriental, pero muchos artistas de las vanguardias contaban con estas máscaras en sus colecciones, ya que formaban parte de las posesiones europeas. Así, por ejemplo integraron el patrimonio del poeta Guillaume Apollinaire.

Las obras más emblemáticas son las máscaras o cascos *Mapico*, usados durante los rituales de iniciación y utilizados para las danzas. Poseen escarificaciones y perforaciones (especie de *piercing*) con formas geométricas muy elocuentes para nuestro estudio (Figura II-10).



Figura II-10. Cabeza *makonde*. Tanzania. Madera y cabello. Medidas 21,9 x 15,2 x 23,5 cm. Instituto de Arte de Minneapolis. Estados Unidos. Inventario: 7477

Puede observarse el zigzag en el labio superior, ángulos y líneas paralelas en la frente y mejillas, en algunos casos dobles. Hay trazos incisivos, en direcciones divergentes y a veces coincidentes. Estos trazos, fuera de este contexto son signos o grupos muy semejantes a los observados en las puertas y accesos de las arquitecturas *Art Decó*.

Continuaremos con el análisis de otros ejemplos de máscaras en el capítulo III, al tratar artistas coleccionistas de las vanguardias.

Tallas

Las tallas elegidas están asociadas a las representaciones de signos geométricos, a la frecuente visibilidad y al peso que ciertos grupos identitarios tuvieron como referentes del continente europeo. Los diferentes medios periodísticos, específicos sobre arte como *Les arts à Paris*, o los diarios no especializados destinados al público en general, frecuentemente hacían las reseñas de cuanta exposición involucrara a África.

- Ashanti

Por localizarse sobre la costa, este reino que ocupaba Costa de Marfil y Costa de Oro (hoy Ghana) fue testimonio de los primeros encuentros con los europeos en el siglo XV y presenta las características específicas de las artes del África subsahariana. Sus piezas incluyen tallas, joyas en oro, textiles y parasoles, en los que se hace evidente el concepto de ornamentación geométrica.

Las piezas más frecuentes en su producción son los amuletos para la fertilidad, usados por las mujeres cuando están embarazadas. Tienen aspecto de muñecas y se las llama *Akua Ba*. Se realizan generalmente en madera de color oscuro, aunque pueden producirse también en metal. Están conformadas por una superficie circular plana como cabeza, donde los rasgos del rostro son representados de modo sintético. Dos cilindros en cruz hacen las veces del cuerpo. Enfatizando el criterio de geometría en la cara, arcos a manera de cejas se unen siempre con la línea que sugiere conceptualmente la nariz.



Figura II-11 Madera y cuentas. 10 cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Inventario 1979.206.75

Dos óvalos representan los ojos y una recta la boca. Estas tallas suelen tener destacados collares y marcas de escarificaciones (Figura II-11). Esta impronta también impactó en el diseño francés. Para Werner Gillon las formas redondeadas u ovoides representan su ideal de belleza y los anillos en el cuello son símbolos de prosperidad. Se les destaca el busto ya que afirma el autor, se trataría de una sociedad matriarcal.¹³² Otro objeto muy importante para los *ashantis* fue el taburete de oro al que nos referiremos posteriormente, cuando se trate el mobiliario y otras piezas de su producción.

- *Baulé*

En Costa de Marfil (*Côte d'Ivoire*), muy emparentados con los *Ashanti*, se encuentra otro pueblo, conocido como *baulé*. Son grandes tallistas y adornan las puertas de los graneros con trabajados dinteles. Producen copas, tambores, cucharas, postes, peines, bobinas para hilar, entre los variados objetos de uso cotidiano.

Sus tallas de antepasados (Figura II-12) con rostros ovalados y ojos semicerrados, son esbeltas y presentan generalmente los brazos caídos al lado del cuerpo o con las manos unidas en el frente. Los rostros serenos, poseen una actitud meditativa y reposada. Las pátinas de las piezas están logradas con aceite de palma y sometidas a sahumerios durante las ceremonias.

¹³² Gillon, Werner, *A Short History of African Art*, New York, Facts On File Publications, 1984, p. 139.



Figura II-12: Talla *baulé*. Costa del Marfil. Madera, pigmentos, semillas y metal. Siglos XIX-XX; 55,4 x 10,2 x 10,5 cm. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Inventario: 1978.412.390-391.

Estas imágenes pueden ser tanto receptáculo de los espíritus peligrosos, como espíritus de amor. Están talladas bajo el consejo de un adivino para proveerle a la casa un espíritu o para fortalecer el amor prenatal. Una vez más destacamos esa relación mágico-religiosa. Como en el ejemplo, suelen ostentar accesorios con cuentas y reiteran el motivo de cejas cuyos arcos se continúan en la línea de la nariz, un esquema de representación que se repite con frecuencia en el arte africano.¹³³ Nuevamente, como en los ejemplos anteriores, se puede apreciar el recurso de la geometrización tanto en los peinados como en las escarificaciones sobre la piel.

- *Fang*

Los *fang*, de Guinea Ecuatorial y extendidos también en el norte de Gabón y sur de Camerún, se organizaron en clanes exogámicos. La pertenencia a estos clanes se autenticaba con cestos que encerraban un conjunto de huesos de antepasados: los *byeri*. Por encima de estos cestos se colocaban tallas en madera. Como se dijo anteriormente, el canon de estas tallas presenta desproporciones y la cabeza, por su importancia siempre es más grande. El tronco alargado en la representación, puede presentar senos, aun cuando se trate de hombres. Las piernas están generalmente flexionadas y en marcada tensión¹³⁴ (Figura II-13).

¹³³ Gillon, *A Short History of African Art*, pp.140-141.

¹³⁴ Perrois, Louis; Sierra Delage, Marta, *El Arte Fang de Guinea Ecuatorial*, Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., 1990, pp. 98-100.



Figura II-13: Byeri. Talla *fang*. Gabón. Madera, metal, aceite Siglo XIX-XX; Medida 64 x 20 x 16,5 cm. The Michael C. Rockefeller Memorial Collection. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Inventario: 1978.412.441. Esta talla perteneció a André Derain

El acabado es brillante y pulido. Los ojos suelen ser ovalados como granos de café y en algunos casos pueden poseer aplicaciones de metal. La boca larga y fina, generalmente con dientes sugeridos, incluye formas romboidales.

Tallas de los *fang* y *baulé* llegaron a París en variados ejemplos. Picasso las conoció y circularon entre coleccionistas y *marchands* como se verá más adelante.

- Kongo

En la región del río y territorio homónimo habitan varios pueblos. Entre ellos pueden mencionarse los *yombé*, los *luba* y los *punu*, todos pertenecientes a la familia *kongo*. Estos grupos produjeron un gran número de tallas en madera con detalles de metales. Las obras más destacadas del área son las maternidades y los *nkisi* con clavos y espejos (Figura II-14). Como señalamos, estos últimos (conocidos como ‘fetiches’¹³⁵) son objetos de poder, con la posibilidad de hacer bien o mal a distancia. Por su introducción en el lenguaje de los conquistadores, este término incluyó piezas que no respondían a esa función.

¹³⁵ La palabra fetiche, proviene del portugués *feitiço*, que significa hechizo. Preponderó entonces la relación con todo lo sobrenatural. Por esto los europeos llamaron fetiches a cualquier objeto africano.



Figura II-14: *Nkisi*. Congo. Madera, pintura, metal, resina y cerámica. Siglo XIX. Medidas: 40 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Inventario: 2008.30

Al referirse a las maternidades (Figura II-15a y b), François Neyt señala que son a la vez afirmación de poder y el soporte de la sociedad en lo relacionado a la necesidad de fertilidad y continuación de la descendencia. Por su significación los escultores acentúan en estas obras senos, caderas y vientre. Nuevamente, las escarificaciones marcan estatus, riqueza y edad. Pero consideran que las mujeres están más relacionadas a los ritmos del universo que los hombres y por esta razón se cree que son intermediarias privilegiadas entre la tierra y los mundos invisibles.¹³⁶ Nuevamente hace su aparición la omnipresencia de lo mágico-religioso.



Figuras: II-15a y b: Maternidades *Yombé*. Congo. Madera, metal, pigmentos y vidrio. Medidas: 34.6 cm. Frente y parte posterior. *Metropolitan Museum of Art*. Nueva York. Inventario: 1979,20629

Se trabajan formas geométricas, sobre todo en los peinados y en los dibujos incisos en el pecho y la espalda. A veces están decoradas con pasta roja, para diferenciar

¹³⁶ Neyt, François, *Fleuve Congo: Arts d'Áfrique, Centrale*. Colección *Connaissance des Arts*, Paris, Musée du quai Branly, 2010, p. 26.

las etapas de transición de una etapa de la vida a otra. Las piezas del Congo, sobre todo por los motivos de las escarificaciones, llamaron especialmente la atención de los europeos.

- *Kota*

El nombre *kota* es usado para designar algunos grupos del este de Gabón hasta el Congo. Su producción incluye particularmente piezas planas con el aspecto de una hoja, cubierta con una fina lámina de cobre. Hay ausencia de elementos, como la falta de la boca que sugieren la separación del mundo de los espíritus y el de los vivos. Los ojos redondos dirigen su mirada hacia abajo. Los labios desaparecen, ya que no hay mensaje desde el otro mundo. La nariz es sólo un triángulo y una especie de rodete simboliza el peinado de los iniciados.¹³⁷ Las superficies se trabajan con líneas y estrías paralelas que destacan texturas y juegan con el brillo del metal (Figura II-16). Se trata de esculturas bidimensionales de sorprendente abstracción ante los ojos europeos.



Figura II-16: Arte *Kota*, *ondounbo* Gabón. Primera mitad Siglo XIX. Madera, latón. Medidas 63,6 x 29,5 cm. Dibujos geométricos. Musée du Quai Branly. Paris Inventario: 711886.79.4.A

Mobiliario y otros objetos y diseños

- *Kuba*

El reino *Kuba* tiene una estructura política compleja compuesta por jefaturas independientes bajo la autoridad central de un rey. Fue fundada a principios del siglo XVII por Shyaam a-Mbul a Ngoong, un gobernante que reunió a unos diecisiete grupos étnicos diferentes en una entidad política unificada. En la Figura II-17 vemos un doble panel de tela de rafia con bordados fue creado para servir como un artículo de prestigio entre los *Kuba*. En esta compleja composición, cada panel presenta un gran motivo central entrelazado sobre un fondo con dibujos de diamantes. Los patrones densos se

¹³⁷ Meyer, *Black Africa*, p. 134.

han bordado con hebras de fibra de rafia teñida que se cortan cerca de la superficie, creando una textura suave y aterciopelada. Los patrones, que varían tanto en tono como en textura, se proyectan dramáticamente desde el campo dorado. Respecto de la filiación de algunos motivos utilizados en la plástica de los *kuba*, que es posible extender a otros pueblos, Werner Gillon señala: “Hay una cercana relación entre las cestas, la producción textil y la escultura. Algunas siluetas escultóricas están derivadas de lo formal, mientras ciertos intrincados patrones decorativos de las tallas en madera pueden tener su origen en los diseños textiles”.¹³⁸ Esto se evidencia entre las Figuras II-17 y II-18.



Figura II-17: Textil de prestigio *Kuba*. Rafia tejida y bordada. República Democrática del Congo. Siglos XIX-XX. Medidas: 51,4 x 116,2 cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Inventario: 1999.522.15



Figura II-18: Vasija con forma de tambor *kuba*. República Democrática del Congo. Madera tallada. Medidas: 21 x 10,2 x 8,9 cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Inventario: 1978.412.661

¹³⁸ Gillon, *A Short History of African Art*, p. 304.

- *Luba*

Este reino se extendía hacia el norte del lago Tanganika, muy cerca de los *kuba*, en el Congo. Los taburetes *luba* (Figura II-19) se caracterizan por presentar figuras femeninas desnudas arrodilladas, con grandes manos expresivas que sostienen sobre la cabeza el asiento, y denotando esfuerzo. Las “mujeres cariatídes” con escarificaciones muestran la sucesión matrilineal del régimen. La serenidad general y la desproporción de los miembros son los rasgos más destacados de la talla. La mayoría de las esculturas datan de las primeras décadas del siglo XX. Las anteriores fueron destruidas durante las innumerables guerras tribales.

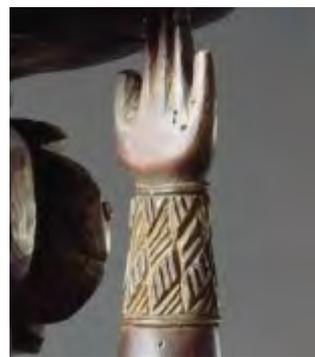


Figura II-19: Taburete *luba*. Congo. Medidas 48 x 32 x 29 cm. *Musée Royale de L'Áfrique Central*. Tervuren. Bélgica (en patrimonio desde 1914). Inventario: EO.00.17193

En las pulseras y en otros accesorios se pueden observar el tallado de rombos y triángulos con estrías en sentidos opuestos, al igual que en los peinados con variadas formas geométricas. El vientre suele presentar distintos tipos de escarificaciones y en los taparrabos se sugieren de la misma manera las texturas de las telas empleadas.

Otros simbólicos y ornados taburetes fueron los realizados por los *ashanti* (Figura II-20). La leyenda indica que fue enviado del cielo al primer rey Osui Tutú.



Figura II-20 Taburete *Ashanti*. Madera tallada. Medidas: 41,9 x 57,2 x 28,6 cm. Brooklyn Museum, Nueva York. Inventario: 22.1695

La decoración del cuerpo humano es un componente vital en toda el África. Las pinturas corporales se dan tanto en los grupos Tuareg islamizadas del Norte, como en las escarificaciones, propias de los pueblos animistas que nos ocupan, en las regiones selváticas del centro. La pintura corporal y las escarificaciones describen también formas geométricas (Figura II-21), que para Carol Beckwith y Angela Fisher,¹³⁹ son una forma de atraer al sexo opuesto, de identificarse ante el enemigo, y de acceso al mundo espiritual. En los pueblos que practican *voodoo* (que utiliza el trance como medio de comunicación con los espíritus) consideran que el pintarse con caolín de color blanco, representa comida y, de esta manera, la posesión se produce cuando los espíritus penetran en el cuerpo.¹⁴⁰



Figura II-21: Pintura facial de niñas danzarinas acróbatas. Costa de Marfil. Yacouba. “*Danse des Jongleurs*”. Disponible en: <http://www.gettyimage.com/photos/africa-mask> Consultado el 2 de mayo de 2014]. Este entramado y juego de líneas presenta similitudes con el que consideramos desarrolló el *Art Decó* europeo en distintas superficies o en herrería artística de portales.

Los adornos de los pueblos africanos implican también rango y estatus que ornamenta tanto al hombre como a la mujer.¹⁴¹ En una cultura donde no hay propiedad privada de la tierra, las joyas son un modo de posesión que se transmite de una generación a otra. El engalanarse de determinada manera marca las fases de la infancia, de la juventud o el rol del guerrero. El peinado, el vestido y el adorno, constituyen

¹³⁹ Beckwith Carol, Fisher Ángela, *Painted Bodies: African Body painting tattoos and scarification*, New York, Rizzoli, 1972, p. 239.

¹⁴⁰ De comunicación oral de Carol Beckwith y Angela Fisher en 2002, en ocasión de la visita de ambas a Buenos Aires para la exposición *Ceremonias Africanas*. Centro Cultural Borges.

¹⁴¹ Clarke, Duncan, *African Hats and Jewelry*. London, Grange Books, 1998, p. 19.

significantes, que distinguen, por ejemplo, a los iniciados o a los no iniciados, a pobladores locales o extranjeros, a los adultos o a los jóvenes.¹⁴²

De los dibujos de estos adornos, de los pequeños objetos cotidianos y de otros, surgirían las formas geométricas pasadas luego a las tallas y a la arquitectura de la mayoría de los pueblos africanos. Se observa entonces la abundancia de un repertorio de espirales, zigzag, estrías, rombos concéntricos.

Con respecto a la vestimenta, los torsos desnudos y el uso de faldas y taparrabos muy simples son propios del África subsahariana, no islámica. Se visten con fibras vegetales tejidas, textiles estampados con sellos o con diferentes técnicas de teñido y complicados procedimientos de confección y de bordados. El principal método de teñido es el de “reserva de partes” y el color azul (índigo) el más usado. Los materiales que predominan son la lana, el lino, el algodón, las rafias y las pieles de animales. Las sedas sólo son utilizadas en el caso de los *ashantis* y del África del Norte, provenientes de la importación.

Las telas son generalmente protectoras, ante todo, de los calores extremos. Sin olvidar que también refrendan ideas de autoridad. Las más valiosas son usadas por los reyes, a veces únicamente para una sola ocasión. En particular, las telas *ashanti* llamadas *adinkra* (Figura II-22a y b), estampadas a dos colores, con sellos de calabaza en una gran variedad de motivos abstractos, con significados alegóricos y mágicos.¹⁴³ podrían haber sido un punto destacable e inspirativo de los diseños en el *Art Decó*. Se trata de símbolos a partir de representaciones ideográficas de proverbios, pensamientos y valores de estos pueblos. Condensan cosmovisiones y agudas observaciones del comportamiento humano y las interacciones entre la naturaleza y la humanidad.¹⁴⁴

¹⁴² *Ibidem*, p. 16.

¹⁴³ Gillow, John; Sentence Bryan, *World Textile: A visual guide, Traditional Technique*,. London, Thames and Hudson, 1999, p. 110.

¹⁴⁴ Appiah, Kwame Anthony, *In my Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford University Press, 1993, p. 133.

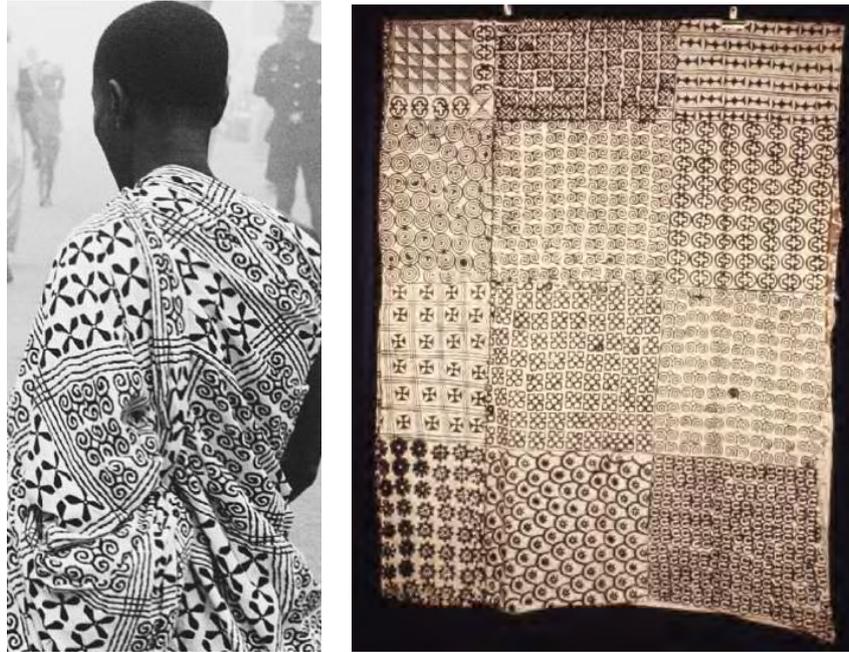


Figura II-22a y b: Tela de algodón. Adinkra. Ghana. 1934. British Museum. Londres.

Para Gilles Lipovetsky, las sociedades africanas, como otras de pueblos no occidentales, eran sociedades sin moda.¹⁴⁵ Algunos pueblos han ignorado el cambio y la fantasía individual. Respetaban el legado ancestral y tomaban los modelos heredados. Según este autor, en estas configuraciones colectivas, el proceso y la noción de moda no existe y la tradición es la que fija los tipos de decoraciones, accesorios, peinados y tatuajes: “Centrada por completo en el respeto y la reproducción minuciosa del pasado colectivo, la sociedad primitiva [sic] en ningún caso puede dejar que se consagren de forma manifiesta las novedades de las fantasías de los particulares, ni la autonomía estética de la moda”.¹⁴⁶

Los pueblos del África subsahariana buscan remarcar su identidad, entre otras cosas, a través del adorno, no obstante los objetos viajan fácilmente.¹⁴⁷ En muchos casos las fachadas coloridas son la resultante del traslado de los mismos dibujos que se trabajan en los delantales ceremoniales con cuentas, para casamientos u otros momentos festivos.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990, p 28.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ En Kenia (África Oriental) los pastores indican los pasajes a las distintas etapas de la vida con peinados y adornos preparados por las mujeres. Las mujeres *masái* llevan aros especiales cuando sus hijos llegan al estado de guerreros. Los más destacados son los collares de varias vueltas de mostacillas en forma de plato.

¹⁴⁸ Es el caso de los *Ndebele*. Si bien pertenecen a África del Sur, son citados aquí por el espíritu común, enraizado en el continente.

En los ejemplos anteriores, puede observarse la aparición constante de triángulos, cuadrados y formas de zigzags en colores contrastantes. Varios objetos de otras regiones africanas muestran cómo los diseños vuelven a agruparse por repetición. Por caso, en las telas para fines ceremoniales. Como vimos, las de rafias del Congo (Figura II-17), poseen complicadas aplicaciones y bordados. Desde siempre los repertorios y dibujos fueron importantes para el sentido de identidad grupal ya que en el período pre-colonial diferenciarse era una necesidad.¹⁴⁹ El textil está entonces relacionado con lo cotidiano y asimismo con lo ritual e incorpora una gran variedad de motivos. Puede marcar la posición social, estar presente en ceremonias de transición y vincular a los hombres con los dioses.

El tejido en telares horizontales, así como la confección de las prendas, son atributo de los hombres, mientras el tinte y los tejidos verticales lo son de las mujeres. En la ropa tradicional se usan fibras locales como rafia, lana y corteza batida.

En cuanto al peinado en muchas sociedades africanas, la correcta forma de vestirse incluye algunos muy elaborados. Sus formas combinan la creatividad personal con los estilos provenientes de la familia o de la localidad y son nuevamente claves para la identidad social.¹⁵⁰ En todos puede verse la primacía de las geometrías (Figura II-23).



Figura II-23: Costa de Marfil. Mujer de jefe Niao. Fotografía P.J. Vanderhoute.1938-1939. Reproducido en Sieber, Roy; Herreman, Frank, *Hair in African Art and Culture*, p. 62. .

A los materiales mencionados se suman plumas de pájaros, metales preciosos, cauríes y cuentas, que pueden ser a veces la insignia de coronas y sombreros de reyes o jefes. Pueden indicar el estatus o la ocupación de quien los porte, así como también valentía, si incluye algunas partes de animales peligrosos de cazar.

¹⁴⁹ *La Guía del Museo du Quai Branly*, pp. 212 y 276.

¹⁵⁰ Clarke, *African Hats*, p. 72.

En la mujer, los complicados peinados pueden indicar su soltería, y de esta manera, pueden ser motivo de admiración por parte de los potenciales maridos. En términos generales la cabeza se usa para indicar diferentes niveles de respeto¹⁵¹ (Figura II-24). Algunos grupos consideran que los adultos deben cubrirse cuando aparecen en público.¹⁵²



Figura II-24: Tocado *kuba* de prestigio. Rafia, algodón, cauríes, vidrio. Medidas 29.5 x 21 x 20.6cm. *Metropolitan Museum of Art* Nueva York. Inventario: 1983 142.2

En cuanto a las joyas y accesorios, se usan fundamentalmente los metales, el marfil y piedras como ágata, amatista, jade, además de cerámica, moluscos, caracoles nácar, dientes y cuentas hechas con hojas perfumadas. Asimismo hay que destacar la utilización de amuletos de protección.

En cuanto a las armas y escudos, usadas tanto para la guerra como para la caza, los rituales o la magia, símbolo de poder o moneda de cambio, continúan con las mismas características y los consabidos diseños geométricos que se labraron para las empuñadoras en cuerno, marfil, madera o metal, preferentemente bronce y cobre.¹⁵³

En este recorrido por los distintos pueblos, ha quedado testimoniada la preponderancia de las formas geométricas y su valor mágico-religioso. Gran parte de las particularidades de su filosofía y espiritualidad, volcadas en los objetos de la vida

¹⁵¹ Íbidem. Para profundizar el tema ver Sieber, Roy; Herreman, Frank, *Hair in African Art and Culture*, New York, The Museum for African Art, 2000.

¹⁵² En el capítulo IV nos referiremos a la exposición *La moda en el Congo*, realizada en París con este tipo de sombreros y de la que participó el artista Man Ray, en tiempos del *Art Decó*.

¹⁵³ Podían ser frecuentes las incrustaciones aplicadas. Además de su eficacia estaban pensadas para impresionar al enemigo y debían brillar en los desfiles. Por su dominio del fuego y del arte de la fundición, el herrero era en estos pueblos una figura muy respetada. Los cuchillos arrojados, entre los que se destacan los del Congo (podían lanzarse a 30 metros) presentan generalmente un lado liso y el otro ornamentado. Los *ngbandi* de la misma región, usan lanzas llamadas *ndimba*. Aún hoy son propiedad de guerreros ricos y de alta estatura, son realizadas por hábiles expertos que cuidan el peso para que sea balanceado a fin de penetrar en el escudo enemigo. Miden aproximadamente entre 75 cm y 1,50 m. Poseen las mismas texturas logradas también en otros objetos analizados. Los escudos eran también defensivos y de uso ritual y por lo tanto sumamente decorados.

cotidiana, también serían ignoradas al momento de inspirar formas análogas en Europa.¹⁵⁴

La arquitectura

Para Grand Ruiz, África es un compendio de símbolos, turbulentos en cantidad, calidoscópicos en cualidad y por esta razón la experiencia del africano por su riqueza, es diferente a las del resto del mundo.¹⁵⁵ Las posibles analogías adoptadas en la arquitectura vernácula en las exposiciones universales son numerosas aunque se tomarán sólo algunas en virtud de la extensión de esta tesis. La familiarización visual con las formas, texturas y componentes estéticos permiten detectar la influencia de África en las décadas de 1920-1940. Esto se tratará detenidamente en el capítulo correspondiente a la mutación y utilización de estas formas y se ilustrará con imágenes en *close up*, para observar las semejanzas con las simbologías originarias, con el propósito de demostrar posteriormente cómo esta estética habría sido adoptada y vaciada de su sentido original en el *Art Decó*.

En sus variedades de tiempo y espacio, la arquitectura africana ha funcionado siempre como un medio de imprimir un sistema de interpretaciones compartidas por la sociedad que la produce. De este modo se confirma que: “La semiología de la arquitectura puede estar influida por las cicatrices y pinturas del cuerpo humano realizadas con jugos de plantas, tizas, o tonos ocres que eran formas frecuentes entre comunidades para realzar la belleza”.¹⁵⁶

Siguiendo este pensamiento, en el corredor del ex Sudán francés son interesantes las transferencias decorativas. Sin duda, las soluciones ancestrales siguieron repitiéndose, como en Mali, aun cuando la islamización alcanzó el territorio y las ciudades de Tombuctú y Djenne.¹⁵⁷ Al respecto y refiriéndose a este repertorio decorativo abstracto o geométrico, Guidoni habla de una posible aculturación entre sociedades de aldea islamizadas y animistas, es decir de adopciones y adaptaciones con la consiguiente pérdida de la cultura propia.

¹⁵⁴ Resulta curioso observar, que esta sociedad sin moda (según los términos utilizados por Gilles Lipovetsky) fue modificada por el encuentro con Europa y en la actualidad aún en las “ceremonias de pasaje” se observan elementos occidentales en el calzado y en las remeras de los jóvenes.

¹⁵⁵ Grand Ruiz, *África y la máscara*, p. 200.

¹⁵⁶ Birabi, Allan Kenneth; Nawangwe, Barnabos, “Mitigating threats to local knowledge embedded in earthen Architecture: the case of preserving African Architectural Semiotic”, *Terra 2008: The 10th international Conference on the Study and Conservation of Earth Architectural Heritage*, Los Angeles, Getty Foundations, 2008, p. 106.

¹⁵⁷ Guidoni, Enrico. *Historia de la Arquitectura*. Vol. V: Arquitectura primitiva, Buenos Aires, Viscontea, 1982, p. 173.

Nótese aquí mismo la familiaridad con la ornamentación de ciertos muros y puertas *Art Decó* (Figura II-25).

No se trata de analogías puramente materiales, de prácticas constructivas; se trata, por el contrario de interferencias semánticas, a todos los niveles, en las que, es el principio mismo del nexo “primitivo”, una interpretación totalizadora de la realidad. (...) Podemos descubrir, en las estructuras y en las decoraciones arquitectónicas concretas, una clara manifestación de las mutuas relaciones históricas entre animismo e islamismo. En la decoración, los motivos geométricos en arabesco, dominantes en las ciudades (desde Alata hasta Kano, en el Norte de Nigeria), descienden a veces a compromisos figurativos en los reinos menos directamente en contacto con las caravanas transaharianas, vehículo histórico de la penetración islámica, procedente de la costa mediterránea y de Marruecos. Así, la arquitectura tradicional ashanti, pueblo ‘pagano’, pero relacionado comercialmente con las ciudades más septentrionales del Sahel, adopta en su decoración elementos islámicos mezclados con figuraciones totémicas.¹⁵⁸



Figura II-25: Casa hausa de Kano (Nigeria)

Para los africanos la naturaleza está poblada de espíritus y la relación hombre-espíritu- dios, puede llevarse a cabo en cualquier lugar, sin necesidad de encontrarlo en un recinto. Sin embargo, un caso bastante excepcional lo constituyen los *ashanti* que poseen complejos religiosos destacables. En la religión tradicional que se practica aún hoy, es muy frecuente consultar a la divinidad para obtener sus consejos. Los conjuntos religiosos *ashanti* del Norte y Noreste de Kumasi en Ghana (Figuras II-26 y II-27) presentan chozas de planta rectangular y techos a dos aguas, agrupadas en torno a un patio. Puede observarse en ellas muros trabajados con incisiones curvilíneas que forman motivos geométricos y florales. El complejo posee generalmente cuatro salones alrededor del patio, que puede albergar hasta ochenta personas.

¹⁵⁸ Guidoni, Arquitectura primitiva, p. 190.

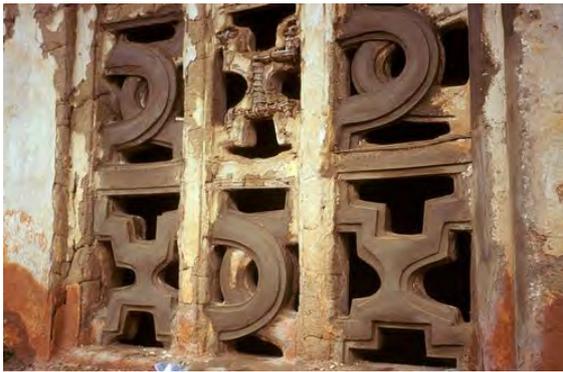


Figura II-26: Ventanas con símbolos que recuerdan siluetas *adinkra*. Diseños ancestrales repiten espirales y caprichosas “X” caladas en las ventanas y en relieves en los zócalos-

Figura II-27: Besease, región de santuarios en Ghana. Obsérvense las reiteradas formas decorativas de los zócalos-

Esta región ofrece un pequeño número de construcciones de santuarios, testimonio del apogeo que alcanzaron en el siglo XVIII. Sus características se conocen desde los primeros viajes europeos. Estas fachadas presentan un rico y variado decorado en bajorrelieves de arcilla, sobre una estructura de madera. Las ventanas poseen decoraciones caladas que permiten la entrada de los rayos de luz. Dado nuestro interés, destacamos los motivos geométricos como los más frecuentes en los zócalos, aunque están presentes también los arabescos, las líneas entrelazadas, las espirales, los diseños florales, vegetales, animales y hasta a veces, antropomorfos. Sin duda, muchos de ellos se vinculan a los símbolos *adinkra*.¹⁵⁹ Algunas de estas formas estarán presentes con frecuencia en el *Art Decó*. Estos edificios reflejan aspectos religiosos y espirituales y una complejidad técnica que se evidencian en las formas espiraladas, círculos y rombos imbricados. Muchos poblados *ashanti* han sido destruidos en las guerras contra los europeos.

Uno de los grupos que más impactan por la pintura sobre los muros de sus construcciones populares son los *gurunsi*, en los límites de Burkina Faso y Ghana. En estos complejos habitacionales (Figura II-28a y b), las viviendas son de planta circular o cuadrada, sin ventanas, pero con particulares terrazas. Desde el aspecto visual se caracterizan por un entramado con variedad de triángulos (unidos por el vértice o por la base, en distintas direcciones) pintados sobre los muros, junto con rombos y líneas que juegan con el predominio de figura y fondo, muy sugestivos para nuestra hipótesis. Están separados por bandas más angostas con cuadrículas diagonales y trazos oblicuos en paralelo. Estas formas, en pintura al fresco, se intercalan en registros, con lo que

¹⁵⁹ “Batiments traditionnels ashanti”. Disponible en: <http://whc.unesco.org/fr/list/35>. Consultado 4 de enero de 2014.

logran un tupido efecto óptico en colores ocre, negros y terracota. Los rojos, provienen de pigmentos de tierras locales. Hay motivos rectilíneos y representaciones geométricas de objetos cotidianos, como calabazas o huellas de animales.

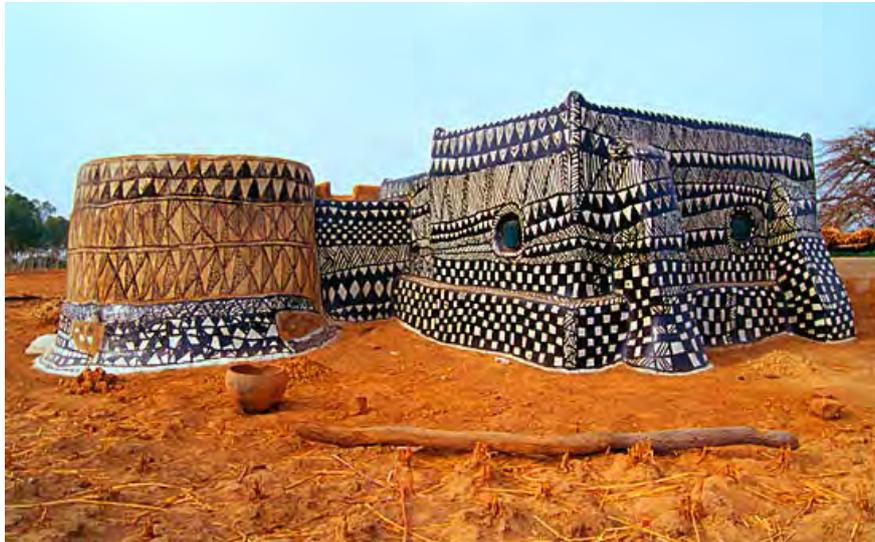


Figura II-28a y b: Muros al fresco poblado de los *gurunsi*. Tiebele. Variedad de formas geométricas protectoras.

La forma predominante en cada registro es muy distintiva. Por ejemplo, se utilizan cuadrados para las chozas de los casados, mientras que los rectángulos decoran los de los jóvenes célibes. Los muros son lo suficientemente delgados para recibir la luz del día, pero poseen el grosor apropiado para dar también abrigo durante la noche.

Si bien la construcción es una tarea de hombres, son las mujeres quienes poco

antes de la estación de las lluvias decoran las casas, tanto en el exterior como en el interior.¹⁶⁰ Se considera que estas decoraciones son también formas de protección mágica contra los ataques de otros pueblos guerreros, pero por otra parte cuidan la superficie ya que las pinturas densifican el muro y lo impermeabilizan.¹⁶¹ En las restauraciones no se copia la decoración precedente, vuelve a ser un trabajo creativo y siempre son las mujeres más dotadas las que lo dirigen y pasan sus conocimientos a las jóvenes generaciones.¹⁶²

En Camerún, donde se encuentran las chozas más altas de África, erigidas por el pueblo llamado *Mousgoum*, la técnica de construcción destacada incluye la fabricación de una pasta para modelar con agua, tierra y paja. Una vez trabajada, adquiere la apariencia de una cerámica cocida al sol, en la que se utilizan también cañas. La construcción comprende la choza de cocina, la correspondiente al granero, la choza para la mujer y la cuarta para el jefe de familia que está intercomunicada con el resto.¹⁶³ Exteriormente poseen molduras verticales, que sirven para la evacuación del agua de lluvia. A su vez, funcionan como contrafuertes en una estructura que es tan simple como una cáscara de huevo (Figura II-29). Son conos de barro replegados sobre sí mismos en un círculo perfecto. En el interior se repiten también estas líneas ondulantes en los pisos.



Figura II-29 Viviendas *mousgoum*. Camerún. Las más altas de África

¹⁶⁰ Kwami, Marc, Taxil, Gisele, “La décoration des habitations dans la tradition Nankani” en Thierry Joffroy (redacteur), *Les pratiques de conservation traditionnelle en Afrique*, ICCROM Conservation Studies, 2009, p. 76.

¹⁶¹ Ibidem, p. 77.

¹⁶² En estos pueblos la ocupación primera de las mujeres es la agricultura.

¹⁶³ Beguin, Jean Pierre; Kalt, Michel; Le Roy, Jean Lucien; Dominique Louis; Macary, Jacques; Pelloux, Pierre; Peronne, Henry Noel, *L’habitat au Cameroun*, Paris, De L’Office De la Recherche Scientifique Outre-Mer, Editions de l’Union Francaise, 1952, pp. 18-19

Las placas exteriores tanto como la pared interior del muro de la chozas, están decorados en escala humana, con largos motivos lineales en ángulo que se escalonan por bandas horizontales. A menudo estos motivos son simplemente líneas marcadas con los dedos en el enduido aún fresco¹⁶⁴ (Figura II-30).



Figura II-30. Interior de una choza mousgoum. Nótese como se repite el tratamiento del muro. República del Chad. Fotografía de 1925-1926. Fotógrafo Marc Allegret (1900-1973) del viaje al Congo junto a André Gide. (C) RMN, Ministère de la culture. Médiathèque: Negativo monocromo Inventario N°: 69L00919

El granero es el acto fundacional. Las viviendas son bendecidas al habitarse. Las más grandes corresponden a los hombres, y las más pequeñas se utilizan como cocina o para los niños. En general tampoco poseen ventanas.¹⁶⁵ Nuevamente aquí la construcción es una ocupación para los hombres, pero las mujeres son quienes preparan el material.

Por último haremos referencia al palacio del pueblo *Bamun* de Camerún por haber detectado algunas semejanzas con construcciones de la Exposición Internacional de París de 1931, a la que nos referiremos oportunamente. El palacio tradicional *bamún* era un complejo de edificios y patios independientes con techos de paja que se alzaban sobre pilares de madera. Las paredes eran de postes de palma sin ventanas.

En los edificios centrales vivían las esposas en hileras de casas. El complejo poseía otros edificios y patios que rodeaban el palacio. El techo sobre la sala de audiencia estaba precedido por un porche sostenido por pilares tallados con parejas de figuras humanas, de tamaño casi natural, que representaban antepasados y figuras protectoras. En esta sala, el *fon* (rey) recibía a todos sus súbditos (Figura II-31).

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶⁵ Kwami; Taxil, "La decoration des habitations dans la tradition Nankami", p. 84.



Figura II-31: Palacio del Fon de Bamún. Chozo de forma cónica ornamentadas con tallas de antepasados y guardas

Muy semejantes a esta arquitectura son también los complejos *bamileké*, pueblo de la región occidental en la cercanía del Congo (Figura II-32).



Figura II-32: Vista general de una construcción *bamileke*.

En este caso, se destacan en los pórticos los detalles de cañas labradas y pintadas. Señalamos aquí que algunos edificios *Art Decó* poseen en las fachadas representaciones de ornamentaciones semejantes a las cañas (ver Figuras IC-II-1a y b en Imágenes Complementarias).

Cuando al decir de Hemingway, “París era una fiesta”, las formas abrevadas de África se convirtieron en “altamente de moda”, en materiales originales y en sus imitaciones, cubrieron variadas superficies. Como veremos en el siguiente capítulo, el consumo abarcó distintos sectores sociales, que siguiendo a Pierre Bourdieu, desplegarán el concepto de distinción en este proceso.



Lámina II-2: Textil de prestigio *Kuba*. Rafia tejida y bordada. República Democrática del Congo. Siglos XIX-XX

CAPÍTULO III

EL ART DECÓ Y LA ADOPCIÓN DE ESTÉTICAS DE CULTURAS NO OCCIDENTALES

La adopción de otras estéticas. Aspectos ligados a la expansión colonialista

A partir del siglo XVIII el proceso de la expansión colonialista por parte de los europeos sigue un desarrollo paralelo a la consideración de asociar lo exótico con los pueblos y costumbres no europeos. La nueva realidad material y mental de occidente sobre los “otros” perfilaba en el siglo XIX al resto del mundo como objeto de conquista. Como se ha visto en el capítulo I, el imperialismo vigente, las teorías evolucionistas, el racismo científico que justificaban una misión civilizadora, habilitaban este fenómeno. Puede pensarse en una confluencia entre ciencia y exotismo que, para el siglo XIX a partir de una visión eurocéntrica, daba credibilidad y autenticidad documental a las representaciones de pueblos y lugares desconocidos, y que hoy revela el sistema insidioso y defectuoso por medio del cual los europeos construyeron su propia superioridad racial y cultural a través de la pasión por lo exótico.¹⁶⁶ A su vez, el agotamiento de las concepciones artísticas conocidas recrudecía. Para José Antonio González Alcantud “aún quedaban espacios por descubrir, mundos por explorar, que invitaban al nacimiento formal de la antropología y a una aventura estética”.¹⁶⁷

Este autor considera también, que en las sociedades industriales del siglo XIX, en el interior del nuevo sistema, la arqueología y la antropología animaron a la vez, la poesía, el arte de pintar, la ciencia, la filosofía, el ensueño, y a veces la ética. Y sostiene que cuando la estrategia disciplinar culminó la separación de los saberes, compartimentándolos y volviéndolos “científicos”, el exotismo se convirtió en el factor unificador de la objetividad científica y de la subjetividad artística¹⁶⁸. Said agregaría: “Las excentricidades de la vida oriental, con sus viejos calendarios, sus exóticas configuraciones espaciales, sus lenguas desesperadamente extrañas y su moralidad

¹⁶⁶ Childs, Adrienne, *The Black Exotic. Tradition and Ethnography in Nineteenth-Century Orientalist Art*, Tesis de doctorado, University of Maryland, 2005, p. 83.

¹⁶⁷ González Alcantud, José Antonio, “Teoría del exotismo”, *Gazeta de Antropología*, n° 6, Granada, 1988, p. 6. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G06_02JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.pdf Consultado 15 de mayo de 2015.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 7.

aparentemente perversa, se reducían de manera considerable cuando aparecían como una serie de detalles presentados en el estilo normativo de la prosa europea”.¹⁶⁹

Por su parte, la antropología recién surgida como disciplina recibiría apoyo de los gobiernos para los trabajos de campo. Había que conocer mejor aquello que se quería dominar.

Dentro de este contexto, que abarcó también las culturas orientales, haremos foco en objetos que refieren al África francesa presentes en la París de la época, que vio nacer al *Art Decó*.

La circulación de piezas africanas en las colecciones de instituciones, artistas y *marchands*

A partir de 1900, algunos coleccionistas europeos desataron una búsqueda apasionada por lo que llamaron “arte negro”.¹⁷⁰ Los intereses irrumpieron en la esfera de la etnografía, a la que se comenzaron a plegar también los artistas y en este fenómeno confluyeron las ambiciones de ciertos sectores comerciales.

En el caso de los artistas, el contacto despertado por algunos *marchands* activos, funcionaba como difusión, y si bien este interés era genuino, también estaba relacionado con ciertos cuestionamientos a las formas estéticas de la sociedad occidental.



Detalle de la Figura III-1

Figura III-1: El Rey Glelé, aspectado como león (medidas: 179 x77x110 cm, su hijo el Rey Ghehanzin, como tiburón (medidas: 168 x102x92cm). c. 1890. Dahomey, Abomey. Talla en madera. Fotografía en el Museo de Etnografía del Trocadero, París (1895). Hoy en el Musée du Ouai Branly. Inventario: 71.1893-45-2

¹⁶⁹ Said, *Orientalismo*, p. 230.

¹⁷⁰ Si bien el concepto de arte es occidental y entendiendo que cada cultura tiene sus propias pautas estéticas, seguimos al senegalés Leopold Senghor en su caracterización del arte africano (ver capítulo II de esta tesis). En el período de entreguerras, los autores europeos aplicaron a las manifestaciones plásticas subsaharianas la etiqueta de “arte negro” así como también arte primitivo.

El sello que África imprimió sobre artistas como Pablo Picasso (1881-1972), Henri Matisse (1869-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958) y André Derain (1880-1954), entre otros, es ampliamente conocido y documentado¹⁷¹ -las máscaras de las colecciones de este último pintor se reproducen en las Figuras III-5 y III-6-, pero no sucede lo mismo con esta impronta sobre las artes decorativas,¹⁷² asunto al que nos dedicamos en esta investigación.

El gran cúmulo de objetos de procedencia africana aquilatados en el período de entreguerras, afectaría de manera progresiva el diseño europeo de la época. El estado francés sería también un promotor de Exposiciones Universales en las que se divulgarían piezas de sus posesiones ultramarinas que fomentarán el uso mucho más intensivo de formas geométricas. Por tanto, analizaremos algunos piezas africanas originales que se hallaban o circulaban entonces en París, ya fuera en el Musée d'Ethnographie du Trocadéro (creado en 1878¹⁷³) o en colecciones privadas de esos artistas y *marchands* que, consideramos, podrían haber inspirado las diversas adopciones. Nos focalizarnos en algunos casos que se ofrecían en el mercado o que podían ser vistos en esa época.

La documentación conservada en los Archivos del Ministerio de Cultura de Francia sobre el patrimonio del mencionado Museo Etnográfico, testimonia que se exponían esculturas africanas ya antes de 1900.¹⁷⁴ La estatuaria del rey Glélé de

¹⁷¹ Las historias del arte clásicas (Louis Hautecoeur, Germain Bazin, Ernst Gombrich, entre otras), en los capítulos contemporáneos, incluyen siempre las referencia a obras como las *Señoritas de Avignon* de Pablo Picasso y la influencia de las máscaras *dan* y *baulé*. Otros autores como André Malraux (1901-1976), en la *Tête d'obsidienne*, o Jean Laude (1922-1984) en *La Peinture Française et l'art Nègre* de 1966 se han ocupado de este tema con mayor profundidad. Desde la década de los 80, proliferaron libros sobre el primitivismo en la escultura y la pintura, y son numerosas las exposiciones organizadas en museos y galerías. No es objeto de nuestro estudio profundizar en este respecto dado los numerosos trabajos existentes. Nos hemos referido al particular en la introducción de esta tesis.

¹⁷² Para analizar este tema, "African forms in the furniture of Pierre Legrain". Disponible en: <http://africa.si.edu/exhibits/legrain/legrain.htm>. Consultado 8 de mayo de 2008.

¹⁷³ El Museo de Trocadero fue el primer museo de antropología creado en París en 1878, cerrado en 1935 al ser sustituido por el Museo del Hombre. Su nombre completo era Museo de Etnografía de Misiones Científicas.

¹⁷⁴ Murphy, Maureen. "Du champ de bataille au Musée: Les tribulations d'une sculpture fon", *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac - Histoire de l'art et anthropologie*, Paris, coédition INHA/musée du quai Branly, 2009. Disponible en: <https://journals.openedition.org/actesbranly/213>. Consultado 8 de agosto de 2010. En esta publicación Murphy ejemplifica con la estatua del dios Gou, cómo un mismo objeto fue tratado como sagrado, insignia de poder de un rey, y luego símbolo del Imperio colonial francés, objeto de estudio etnográfico y obra de arte. La historia de este objeto a través de distintas disciplinas e imaginarios y permitió multiplicar sus lecturas en cada época. La escultura del Dios *Gou* encomendada al artista Akati Ekplékendo, fue realizada para conmemorar al rey Glélé como dios de la guerra, la forja y el hierro. Con la conquista de Dahomey por parte de Francia, se llevó al Museo Etnográfico del Trocadéro y se expuso como objeto etnográfico. Allí fue fotografiada por el fotógrafo estadounidense Walker Evans (1903-1975).

Dahomey¹⁷⁵ (Figura III-1) pertenecía a esa colección institucional. Actualmente se encuentra en el Museo du Quai Branly-Jacques Chirac.¹⁷⁶

Más allá de ser exhibida en el museo, a partir de un criterio etnográfico, fue expuesta en febrero-abril de 1930 como obra de arte en la Galería del *Théâtre Pigalle* (*Exposition d'art Africain et d'art Océanien*) y en 1935 (marzo-mayo) en la primera exposición de Arte Africano (*African Negro Art*) en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.¹⁷⁷ Este tipo de tallas constituyen representaciones de gobernantes y divinidades correspondientes al Reino de Abomey (o Dahomey, actualmente Benín). Puede observarse que el rey Glelé¹⁷⁸ aparece bajo la forma de un león y a su lado está su hijo, el rey Gbehanzin aspectado como un tiburón. Se trata de formas fantásticas y poco naturalistas con trabajo de texturas muy presentes en las tallas o de forja de los torsos. Es un arte de corte, que se extendió en la costa atlántica de África en un período en que los gobernantes del reino se hacían representar con forma de animales, a veces encolerizados para mostrar su poder.¹⁷⁹

Otro de los ejemplos que se exhibía en el *Trocadero*, representa un “Bo” o receptáculo de fuerzas sobrenaturales (Figura III-2 y Figura IC-III-1c en Imágenes Complementarias). Específicamente se trata del dios del Hierro y de la Guerra llamado Gou. Este tipo de escultura se llevaba al campo de batalla para sostener la valentía de los guerreros en combate.

¹⁷⁵ La historiadora del arte Suzanne Preston Blier ha escrito dos artículos exhaustivos referidos al rey Glelé y sus retratos. Blier, Suzanne Preston, “King Glele of Danhomè, Part One: Divination Portraits of a Lion King and Man of Iron”, *African Arts*, Vol. 23, No. 4, Special Issue: Portraiture in Africa, Part II (Oct., 1990), pp. 42-53+93-94 y “King Glele of Danhomè Part Two: Dynasty and Destiny”, *African Arts*, Vol. 24, No. 1 (Jan., 1991), pp. 44-55+101-103.

¹⁷⁶ El Museo du Quai Branly-Jacques Chirac en París, es una institución totalmente dedicada a las artes y a las civilizaciones de África, Asia, Oceanía y las Américas, inaugurado en 2006, y al menos, según declaran sus actas constitutivas, posee la voluntad política de hacer justicia a las culturas no europeas y a su herencia cultural. El nombre de Jacques Chirac (Presidente de Francia 1995-2007) fue agregado muy recientemente en 2016, por ser promotor de su fundación.

¹⁷⁷ Murphy, “Du champ de bataille au Musée”. Ver también Catálogo *Exposition d'art africain et d'art océanien*, Galerie Pigalle, 1930. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k313750j/fl.image#> Consultado 2 de febrero 2020. Para ampliar el tema Wesley Hounde, Charles; et Rolland, Nicolas, *Galerie Pigalle. Afrique Océanie 1930. Une Exposition mythique*, Paris, Somagy Editions d'Art, 2018. Disponible en: https://issuu.com/baranes/docs/galeriepigalleafriqueoceanie_2018 Consultado 2 de febrero 2020. Para la primera exposición del MoMA ver <https://www.imodara.com/magazine/african-negro-art> Consultado 2 de febrero 2020.

¹⁷⁸ Rey de Dahomey entre 1858 y 1889. Le sucedió su hijo Gbehanzin, quien gobernó entre 1889 y 1894. Se exilió en Argelia luego de ser derrotado en la segunda guerra entre Francia y Dahomey (1892-1894). A partir de ese momento, Francia incorporó a Dahomey al África Occidental Francesa.

¹⁷⁹ *La guía del Museo*, p.183.



Figura III-2: *Vodum Gou*, dios del Hierro y de la Guerra. Escultura en metal. 1858-1859. Abomey (hoy Benín). Altura: 165 cm. Fotografía en el Museo Etnográfico del Trocadero (fines siglo XIX). Hoy en el Musée du Quai Branly, París. Inventario: 71.1894.32

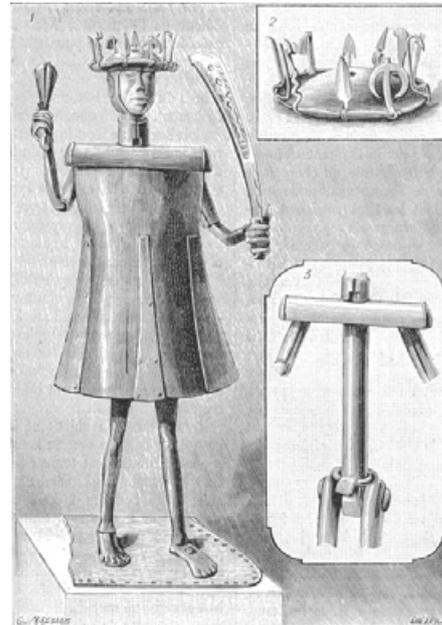


Figura III-3: Grabado del dios Gou, de un artículo de Maurice Delafosse, en la publicación *La Nature* de 1894. A la izquierda detalle del tocado

Según Maureen Murphy, “posee formas geometrizadas que recuerdan las audacias formales de Picasso”.¹⁸⁰ Curiosamente la escultura de Gou está realizada con materiales reutilizados procedentes de Europa (anclas marinas para los brazos, restos de cañones para la base y láminas de metal de barcos, ensambladas con bulones para conseguir la forma de la túnica *évasée*). Posee una campana y un sable en la mano derecha. En el tocado se destacan diferentes símbolos que remiten a sus múltiples atribuciones como divinidad (Figura III-3). Hay en él elementos que lo relacionan con la agricultura por medio de la hoz; a la guerra, con la lanza, la espada y los puños; un anzuelo que lo asocia con la piscicultura. La serpiente representa la dimensión religiosa¹⁸¹. Su rostro está geometrizado, una característica frecuente en el África Subsahariana. La espada presenta rombos y dibujos (ver detalles en la parte superior de la Figura III-3).

¹⁸⁰ Ibidem, p. 298. Respecto de esta apreciación, María Alba Bovisio (retomando a Sally Price) señala: “la relación que establece el arte moderno con el arte primitivo puede pensarse como la inversión de las relación copia-original, puesto que si bien las máscaras africanas que inspiran a Picasso son anteriores a su obra protocubista (la mayoría eran de fines del siglo XIX), serán consideradas “arte” por ser “tan buenas” como las obras del artista”. Bovisio, “El dilema de las definiciones ontologizantes”.

¹⁸¹ Beaujean-Baltzer, Gaëlle, “Du trophée à l’œuvre: parcours de cinq artefacts du royaume d’Abomey”, *Gradhiva*, nº 6, 2007, pp. 70-85. Musée du Quai Branly. Disponible en: <https://journals.openedition.org/gradhiva/987> Consultado 27 de diciembre de 2010.

En 1912 el poeta y crítico Guillaume Apollinaire (1880-1918) destacó esta escultura del dios Gou en un artículo del *Journal de Paris*, como una perla entre las obras del Museo del Trocadero. Tristan Tzara (seudónimo del ensayista y poeta rumano Samuel Rosenstock, 1896-1963) y el *marchand* Charles Ratton (1897-1986, a quien se le atribuye un papel importante en la creación de lo que se llamaría arte primitivo¹⁸²) la seleccionaron para ser exhibida también en la ya citada *Exposition d'art africain et d'art océanien* y asimismo fue presentada en Nueva York en la mencionada exhibición de *Arte negro (African Negro Art)* (ver Figura IC-III-1a, b y c en Imágenes Complementarias).

Estas exposiciones eran oportunidad para la atención y diseminación de estas formas. En el inicio del proceso por exaltar el entonces denominado “arte negro”, fueron las figuras de Paul Guillaume (1891-1934) y de Guillaume Apollinaire, quienes favorecieron su aceptación entre los artistas contemporáneos, tal como puede observarse a través de sus publicaciones y en las exhibiciones por ellos organizadas. Paul Guillaume era muy joven cuando comenzó a comercializar arte africano. Conoció, entre otros, al pintor Amadeo Modigliani (1884-1920) en el círculo de la *bohème* de Montmartre, quien se convertiría en un apasionado más. En 1918, creó la revista *Les arts à Paris* (ver Figuras IC-III-2a, b y c en Imágenes Complementarias) que difundía el “arte negro” en el mercado y que incluía principalmente fotografías de objetos de los pueblos *fang* y *baulé* de Gabón.¹⁸³ En los Estados Unidos, se relacionó con la Fundación Barnes,¹⁸⁴ que también comenzaba a adquirir “arte negro” y que apoyaba el Renacimiento de Harlem, movimiento intelectual, social y artístico llevado adelante por escritores y artistas afroestadounidenses será analizado en el capítulo V.

Por su parte en 1909, Guillaume Apollinaire (Su estudio en la Figura III-4) había comprado tallas africanas, en su mayoría provenientes de la región del Congo. Así su colección constaba de piezas *makonde* y de objetos *yombe* y *woyo* (hoy en el Musée National d'Art Moderne de París). Poseía una estatua *teké* y una marioneta *kuyu*. Asimismo una obra *punu* de Gabón (hoy en el Musée du Quai Branly) y un apoyanuca

¹⁸² Experto *marchand* y coleccionista que contribuyó de forma decisiva a la aceptación de las “artes primitivas” en Occidente. Vinculado a los artistas, organizó varias exposiciones sobre el tema y contribuyó al cambio de estatus de lo antropológico a la obra de arte. El arte africano, ilustraba en ese momento la superioridad blanca que consolidaba el imperio. Se considera que Ratton redireccionó el modo en que las artes no occidentales fueron vistas en los años 30.

¹⁸³ Archer- Straw, *Negrophilia*, p. 61.

¹⁸⁴ Esta fundación había sido creada en 1922 por Albert C. Barnes (1872-1951), quien había descubierto una droga medicinal. En la actualidad, la fundación posee la colección de arte contemporáneo más grande de Estados Unidos.

*bakuba*¹⁸⁵ (Nos hemos referido a estos pueblos y sus obras en el capítulo II, también pueden verse en Figuras IV-30 y IV-31).



Figura III-4: Estudio de Guillaume Apollinaire. En esta foto, tomada en 1954 en el que fuera su estudio, se distingue en primer plano, un *nkisi* del Congo (denominado fetiche por los europeos, ver capítulo II) y otras piezas africanas.

En 1923 otra institución, el Pabellón de Marsan, ala del Museo del Louvre que aloja el *Musée National des Arts Décoratifs* dio lugar a una exposición titulada *L'art indigène des colonies françaises et du Congo Belge*. Para tal muestra habían prestado sus colecciones particulares el modista de alta costura Jacques Doucet (1853-1929) y Jeanne Tachard¹⁸⁶ (famosa coleccionista de los “Años Locos”, cliente del ebanista Pierre Legrain de quien analizaremos su obra en el capítulo IV). Asimismo, el pintor cubista André Lhote (1885-1962), el coleccionista y *marchand* mencionado Paul Guillaume, Frank Burty Haviland (1878-1972) también pintor del cubismo y el revolucionario museólogo del Trocadero, Georges Henri Rivière (1897-1985) colaboraron entre las personalidades más sobresalientes.

La exposición fue concebida por Stéphen Chauvet (1885-1950) quien, a su vez, escribió la guía de la misma. Impactado por estas formas africanas y las del Pacífico Sur, Chauvet fue un verdadero orientador de la opinión pública y buscaba organizar un Tervuren francés (el Museo Belga dedicado al arte africano creado por Leopoldo II).¹⁸⁷

¹⁸⁵ Pinard, Martine, “Les collectionneurs d’art nègre”, 2008, Galerie d’Art Primitif Africain. Disponible en: <http://www.african-paris.com/Collectionneurs-2.html> Consultado 7 de junio de 2008.

¹⁸⁶ Tachard le encargó a Legrain la realización de un jardín cubista en su casa de La Celle-Saint Cloud. Álvarez Álvarez, Darío, *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Estudios Universitarios de arquitectura, 2007, p. 114.

¹⁸⁷ Pinard, “Les collectionneurs d’art nègre”.

La muestra incluía arte *baulé*, *dogón* y *fang*. Muchos de estos objetos se encontraban hasta 2017 en el Museo Dapper de París, hoy cerrado.¹⁸⁸

El antecedente de las vanguardias

Afectados los ojos europeos por las impactantes apariciones de máscaras, taburetes y tallas del mundo africano, nuevas perspectivas, juegos de volúmenes y uso arbitrario del color surgieron en el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, todos ellos movimientos surgidos de artistas que, en su mayoría, eran, a su vez, coleccionistas de “arte negro”, y en el caso de los artistas trabajando en París, asiduos visitantes del Museo del Trocadero, baluarte de estas piezas (Figura.



Figura III-5: Máscara *fang*. Perteneció a la colección de Vlaminck y luego a la de Derain. Medida: 42 x 28,5 x 14,7 cm, Centre Pompidou MAM (legado Alice Derain), París. Inventario 1982-248

Así Maurice Vlaminck, poseía en su colección una máscara *fang* (Figura III-5), que presenta una forma de rostro oval con cabello sintetizado con guardas triangulares en dos colores contrastantes. Las cejas unidas a la nariz (rasgo que se presenta con frecuencia en estas piezas), los ojos reducidos, sumamente pequeños, muy juntos y con expresivos contornos almendrados, y la boca casi rectangular, hacen a la fuerte y desconcertante recepción visual de esta obra. Esto nos remite nuevamente a la idea de shock de Benjamín. Al respecto, Susan Buck-Morss expresa que Benjamin buscaba investigar la ‘fecundidad’ de la hipótesis freudiana centrada en la neurosis de guerra sobre la posibilidad que la conciencia impidiera al *shock* penetrar profundamente y dejar huella en la memoria. Benjamin expande esta noción más allá del campo de batalla y sostiene que se ha convertido en norma en la vida moderna.¹⁸⁹ Por consiguiente, en

¹⁸⁸ Si bien el museo cerró sus puertas sigue sus actividades de promoción a través de su Fundación.

¹⁸⁹ Buck-Morss, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 188.

situaciones de alta tensión —no sólo en los campos de batalla, también en la fábrica, en la ciudad y en los encuentros interpersonales que ésta contiene— “el yo utiliza la conciencia como amortiguador, bloqueando la porosidad del sistema sinestésico, aislando la conciencia actual del recuerdo del pasado”.¹⁹⁰ Dado que para Benjamin el *shock* es la esencia misma de la experiencia moderna, “responder a los estímulos sin pensar se ha hecho necesario para la supervivencia”.¹⁹¹ Estamos en medio de una crisis de la percepción como resultado del proceso de industrialización, que acelera el tiempo y fragmenta el espacio.¹⁹²

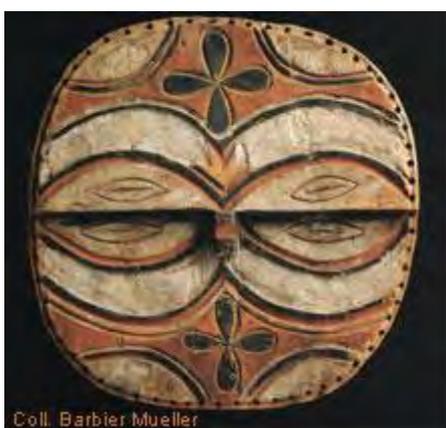


Figura III-6: Máscara *Teké* que perteneció a André Derain. Siglo XIX. Madera patinada. Altura: 34 cm, Musée Barbier-Mueller, Ginebra. Inventario 1021-20

En el ejemplo *teké* de la colección de André Derain se observa la forma circular plana con bordes perforados por pequeños orificios que permiten ser atadas al danzante¹⁹³ (Figura III-6). Consta de mitades simétricas en sentido horizontal y vertical, con dos pares de arcos pintados y formas de granos de café como representación de ojos. Los arcos ciliares dobles se extienden ampliamente en el rostro plano. Formas geométricas –rectangulares semicirculares etc.-, se agrupan en los bordes. Los tonos predominantes son blanco, negro y rojo. En la parte superior e inferior, está presente una cruz en forma de pétalos.

Los *teké* son un pueblo de África Central, actual República Democrática del Congo, que como tanto otros producen estas piezas con funciones mágico-religiosas precisas. Muchas de estas formas plásticas fueron apropiadas y vaciadas de su sentido,

¹⁹⁰ Ibidem

¹⁹¹ Ibidem

¹⁹² Vespucci, Guido, “Despertar del Sueño: Walter Benjamin y el problema del shock”, *Tabula Rasa*, n° 13, julio-diciembre 2010, pp. 253-272 y p.258.

¹⁹³ “Masque facial. République du Congo. Teke, groupe Tsaayi”. Musée Barbier-Mueller. Disponible en: https://www.barbier-mueller.ch/collections/collections/afrique/masques-africains/?debut_fleurons=35&lang=fr#pagination_fleurons. Consultado 5 de octubre de 2020.

empleándose de manera profusa en objetos y obras de arte occidentales que se asociaban a la modernidad.

Una influencia especial en el arte occidental parecen haber cumplido las máscaras *pendé*, originarias del territorio que hoy ocupa la República Democrática del Congo.



Figura III-7: Máscara *pendé*. Medidas: 27 x 22 cm. Musée Royal de l'Afrique Centrale. Tervuren. Bélgica. Inventario: EO159.15.18



Figura III-8a: Máscara *Punu*. Gabón. Conocida como *la Belle Jeune fille Mukuyi*, madera y polvo de Kaolin. Medidas: 28 x 16 cm. Musée National Picasso. Paris. Inventario: MP 3639



Figura III-8b: Máscara *Punu*. Detalle escarificaciones en la frente

Los *pendé* producen unos quince tipos de máscaras diferentes,¹⁹⁴ además de tambores y sillas. Las máscaras más conocidas son las llamadas *mbangu*, por haber sido

¹⁹⁴ Petridis, Constantijn, “Gipogo et Pumbu a mfumu. Masques du pouvoir cheffal chez les Pende du Kasai”, *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, S. Paulo, n° 2, pp.75-89. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/268352283.pdf>

asociadas a la obra de Pablo Picasso *Las señoritas de Avignon* (1907),¹⁹⁵ en la que uno de sus rostros parece reproducir tales semejanzas. Son blancas y negras con franca resolución geométrica y con la nariz torcida hacia a un lado. Según explica la infografía del Museo Real del África Central de Tervuren, este movimiento hacia un lado, marca la distorsión del embrujo que se manifiesta con los síntomas de la epilepsia¹⁹⁶ (Figura III-7).

En el Museo Picasso de París existen también dos máscaras *Punu*, que pertenecían a la colección del artista (Figura III-8a). Los *Punu* eran habitantes de Gabón y se caracterizan principalmente por la realización de máscaras blancas, figuraciones de los espíritus ancestrales. Como en otros ejemplos, estas máscaras relacionan a los vivos y a los muertos. Se destacan por presentar los ojos cerrados, el peinado tratado en lóbulos con estrías y las escarificaciones en la frente, en forma de rombo con subdivisiones en otros tantos más pequeños (Figura III-8b). Probablemente esto sería una alusión a la pertenencia a los clanes originarios.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Numerosos investigadores han analizado esta obra y sus influencias. Entre ellas mencionaremos Seckel, Hélène (dir.), *Les demoiselles d'Avignon*. Catálogo de exposición, Barcelona, Polígrafa, Museu Picasso, Ajuntament de Barcelona, 1988. Otros trabajos resultan relevantes. La investigación de Anne Baldassari (directora del Museo Picasso de París entre 2005 y 2014) que vincula el empleo de fotografías de mujeres africanas realizadas a comienzos del siglo XX y la producción plástica de Picasso entre 1906 y 1908 (Baldassari, Anne, *Picasso and Photography: The Dark Mirror*, Houston, TX, Flammarion / Museum of Fine Arts Boston, 1997); la exposición *Picasso y la escultura africana. Los orígenes de las Señoritas de Avignon*, realizada en TEA Tenerife Espacio de Arte entre el 29 de abril y el 22 de agosto de 2010 <https://teatenerife.es/exposicion/picasso-y-la-escultura-africana-los-origenes-de-las-senoritas-de-avignon/21>; el trabajo de Cohen, Janie, "Staring Back: Anthropometric-style African Colonial Photography and Picasso's Demoiselles", *Photography and Culture*, vol. 8, 2015, pp. 59-80. Más recientemente la especialista en artes africanas Suzanne Preston Blier ha publicado un libro sobre *Les Demoiselles* y sus relaciones con producciones del África Subsahariana. En especial, sobre las máscaras africanas que podrían haber sido fuentes para *Les Demoiselles*, Preston Blier conjetura que si bien estas piezas *pende* y *punu* no formaban parte de la colección del Trocadero, visitado por el artista, y hasta el momento no se ha encontrado que estuvieran disponibles en el mercado de arte africano anterior a 1907, es posible que Picasso hubiera visto máscaras similares en el libro de Leo Frobenius, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas de 1898*. Preston Blier, Suzanne, *Picasso's Demoiselles. The Untold Origins of a Modern Masterpiece*, Duke University Press, 2019, p. 57 y 110.

¹⁹⁶ "Uncensored: Histoire animées des coulisses/Uncensored: Kleurrijke verhalen achter de schermen" (2012). Esta fue la última exposición realizada por el Museo antes del inicio de su renovación (diciembre 2013-diciembre 2018). Musée Royal de l'Áfrique Centrale, Tervuren (Bélgica). Disponible en: <http://uncensored.africamuseum.be/fr> Consultado 15 de agosto de 2012.

¹⁹⁷ Aunque usadas por hombres en las danzas son un ideal de belleza femenina. En las danzas llamadas *Mukuji*, los hombres las utilizan para ritos fúnebres o mágicos. Se usan al atardecer, nunca bajo la luz del sol. Estas máscaras refuerzan el impacto de las sociedades secretas que regulan el orden. Existen también máscaras de color negro, utilizadas para el entrenamiento de los iniciados. Se cree que se pintan de negro luego de un acontecimiento negativo. *La guía del Museo du quai Branly*, p 198 y disponible on line en: <http://www.sorosoro.org/es/2009/06/el-mukuji/> Consultado el 20 de julio de 2014. "Joconde: Collections des Musée de France". Disponible en <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/50430000784> Consultado el 8 de julio de 2010. Perrois, Louis, "Aspects de la sculpture traditionnelle du Gabón", *Revista Anthropos*. St Agustin, Germany. pp. 63/64. 1968. pp. 881-884.,

Otro grupo de producciones africanas provenientes también de Gabón y presentes en el período a través de las colecciones de los artistas (Figuras III-9a y b) son las correspondientes a los *tsogho*. Ellos realizan principalmente tallas y máscaras, generalmente con la boca abierta, ojos en círculo prominentes, nuevamente cejas unidas a la nariz, frente atravesada por una banda con perforaciones en los bordes, orejas planas y destacadas¹⁹⁸ (Figura III-10). Asimismo, el Museo Picasso guarda una pieza que presenta ojos oblicuos y base blanca. (Figura III-11).



Figura III-9a: Pablo Picasso en su atelier en Le Bateau-Lavoir (París). Fotografía de Gellet Burgess, “The Wild Men of Paris”, *Architectural Record*, 5 de mayo de 1910.



Figura III-9b: Georges Braque en su estudio, rue d'Orsel (París).



Figura III-10: Talla *Tsogho*. Gabón. Madera pintada con decoración de latón. Altura: 36,8 cm. Musée Barbier-Mueller. Ginebra. Inventario: 1019-53



Figura III-11: Máscara *Tsogho*. Gabón. Madera pintada y rafia. Medidas: 28 x 18 x 12 cm. Musée National Picasso. Paris. Inventario: MP 3640

¹⁹⁸ “Les tsogho”. Disponible en: <http://detoursdesmondes.typepad.com/dtours-des-mondes/tsogho/> Consultado 15 de agosto de 2011 y Perrois, “Aspects de la sculpture traditionnelle du Gabón, p. 878.

En este escrito nos hemos estado refiriendo al “Arte Negro” y “Arte Primitivo”, como modo de designación del arte subsahariano. En este punto buscaremos dar cuenta de los alcances y definiciones de estas categorías. La muestra *‘Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* realizada en el MOMA entre septiembre de 1984 y enero de 1985 y curada por William Rubin y Kirk Varnedoe, dio lugar a un intenso debate en torno a la universalidad de la creación artística.¹⁹⁹ Poner en duda tal universalidad socavaba, por ende, la idea de afinidad y, frente a la tolerancia y apertura mental proclamada por Rubin, señalaban la existencia de prejuicios etnocéntricos y un imperialismo disfrazado.²⁰⁰ Críticas posteriores pusieron el foco más en el concepto de lo primitivo que en la muestra en sí y en especial en las formas en las que el consumo y la recepción del arte primitivo revelan y perpetúan ese concepto.²⁰¹ En este sentido, Sally Price expresa que es necesario centrarse en “quienes han definido, desarrollado y defendido la internacionalización del Arte Primitivo y a su visión racial, cultural, política y económica”,²⁰² más que en los objetos en sí o en quienes los hacen. Con lo cual el problema central será la deshumanización del Arte Primitivo y de sus hacedores.²⁰³

Para John Warne Monroe²⁰⁴ fue hacia 1960, cuando una nueva conciencia despertó en Occidente, y otras designaciones alternativas comenzaron a aparecer. Así Arte Etnográfico, Tribal, Arte No Occidental, Artes Primeras. Las casas de subastas actualmente optan referencias geográficas como Arte Africano, Asiático, de Oceanía o de las Américas. También los museos adoptaron esta terminología geográfica. Monroe en sus publicaciones, decide utilizar la designación de “arte primitivo” porque refiere también a las ideas históricas del momento en que se construye. Señala, como vimos, que entre 1905 a 1930 era común el uso de la terminología “Art Nègre”, sin que en Francia, tuviera connotación vulgar. *Nègre*, según las traducciones a otros idiomas también presenta sus propios problemas, ya que remite a un matiz de tipo racial negativo y que en su momento fue abarcativo asimismo de referencias a las culturas de

¹⁹⁹ Rubin, William (ed.), *“Primitivism” in 20th century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, MOMA, 1984.

²⁰⁰ Ver Clifford, James, “Historias de lo tribal y lo modern” en Clifford, *Dilemas de la cultura*, pp. 229-256. Foster, Hal, “The ‘Primitive’ Unconscious of Modern Art”, *October*, vol. 34 Autumn 1985, pp. 45-70.

²⁰¹ Monroe, John Warne, *Metropolitan Fetish. African Sculpture and the Imperial French Invention of Primitive Art*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2019, p. 10.

²⁰² Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, p. 20.

²⁰³ *Ibidem*

²⁰⁴ Monroe, *Metropolitan Fetish*, pp. 9-10.

nativos americanos y oceánicos, por ejemplo. En los años 20, la palabra *Nègre* tenía, en francés, una fuerza especial, pero las connotaciones variaron a lo largo del siglo XX. En las traducciones al inglés presenta una graduación diferente con *nigger*. Sin embargo los francófonos africanos y de las Antillas, activistas e intelectuales tomaron el término “negro” en su carácter positivo de identidad racial (aun cuando algunos prefieren la palabra *noir* o *personne de couleur*). Se trató de una estrategia política de apropiación de la palabra, sobre todo en los momentos reivindicadores del surgimiento del *New Negro* en Harlem (ver capítulo V) y de la *Negritud* en los años 30 en el Caribe y en París.

Otro enfoque importante es el que analiza María Alba Bovisio en la aproximación al proceso de conformación del llamado “Arte Primitivo”, durante fines de los siglos XIX y principios del XX. Para ella es necesario un recorrido desde los campos de la antropología y la teoría del arte y desde la concepción de las vanguardias.²⁰⁵ Bovisio, diferencia lo acontecido en el período, en Alemania junto a los planteos de Frobenius y en Francia con sus artistas. Para esta autora, el interés etnológico de Leo Frobenius fue el enlace expresivo que tanto influiría en los grupos alemanes como El Puente²⁰⁶ o en artistas como Emile Nolde (1867-1956) y Max Pechstein (1881-1955). La autora señala que contemporáneamente en Francia la noción de “Arte Primitivo” estaba ligada más específicamente a un interés plástico-formal. Añade también que se ha sostenido con frecuencia que los *fauves*, bajo el influjo de Gauguin, se interesaron por el arte negro como expresión de lo “salvaje”.²⁰⁷ Sin embargo, concluye que la relación que establecieron los artistas franceses, y en particular Matisse, con las piezas etnográficas estaba animada por una impronta fuertemente formalista. Formas primarias, estructuras equilibradas, ausencias de naturalismo, eran los rasgos del arte negro que les hablaban a los *fauves* de lo “esencial”. Asimismo, Gill Perry señala que los *fauves* dieron a conocer lo ‘exótico’ o lo ‘primitivo’ redefinido según un código artístico occidental propio de las vanguardias. La falta de conocimiento sobre esos objetos dieron lugar a la descontextualización de los mismos, “una de las razones por las que se acusó a los artistas modernos de responder al arte africano y de Oceanía de una forma etnocéntrica, atribuyendo a sus apariencias

²⁰⁵ Bovisio, “¿Que es esa cosa llamada ‘Arte... Primitivo?’”, p. 339.

²⁰⁶ Die Brücke o El Puente fue grupo de artistas expresionistas que en 1905 se reunieron en Dresde. Se trató de una vanguardia que se prolongó hasta 1913 y que se contraponía a la visión del realismo, apoyando la realidad subjetiva.

²⁰⁷ Bovisio, “¿Que es esa cosa llamada ‘Arte... Primitivo?’”, p. 340

(significantes) contenidos occidentales del siglo XX (significados)".²⁰⁸ Siguiendo con lo expresado por Bovisio, la autora considera que "Fauvismo y Expresionismo coincidirían acerca de la "definición" de "Arte Primitivo", pero la diferencia estriba en que "lo esencial" para los *fauves* está ligado a la perfección estructural, en tanto que para los artistas de El Jinete Azul²⁰⁹ alude a lo espiritual. Por eso mientras los primeros destacan las cualidades formales del arte negro, los otros señalan su poder de expresar lo inefable".²¹⁰

Los artistas de las vanguardias parisinas de las primeras décadas del siglo XX ávidos de encontrar nuevas formas de expresión se toparon con el repertorio formal que les ofrecía el arte africano que, en muchos casos, les permitió desplegar un lenguaje formal distinto. En ocasiones el principal interés recayó no en la belleza de las piezas africanas sino en su crudeza e inmediatez de expresión que se contraponía con la tradición del arte europeo.²¹¹ A su vez la geometrización y planimetría de las mismas fueron parte de una impronta artística que se vinculaba con lo exótico, lo auténtico, lo espontáneo, lo primitivo: sentimientos que estaban en sintonía con sus búsquedas estéticas. Y, a su vez, la pretensión de subvertir lo tradicional volvía lo primitivo en signo de lo moderno. En este sentido, el recurso de estas formas sintéticas y conceptuales de las artes africanas por los artistas de las vanguardias tuvo su contrapartida también en las artes aplicadas y el diseño que las emplearon, vaciándolos de sentido contribuyendo a una resemantización con significación de algo novedoso y a la moda.

En el caso del mobiliario, los diseñadores de vanguardia no tardaron en tratar, a su vez, de llenar las necesidades de esa sociedad post-revolución industrial. Inspirados por la libertad expresada ya por los artistas mencionados, o por piezas africanas vistas directamente, esos ebanistas mezclaron en sus obras maderas exóticas y cueros con materiales preciosos y también utilizaron el hueso, el marfil, los laqueados y el acero tubular. Piel de cebras, leopardos, cocodrilos, serpientes, se usaron tanto para grandes como para pequeñas superficies en muebles, alfombras, tapizados, vestimenta y sobre otros objetos, como cigarreras, polveras, cajas de perfumes o zapatos, entre otros.²¹²

²⁰⁸ Perry, Gill, "Capítulo 1: El primitivismo y lo moderno" en Charles Harrison, Francis Frascina, Gill Perry, *Primitivismo, Cubismo, Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, p. 60.

²⁰⁹ Der Blaie Reiter o El Jinete Azul fue el nombre de un grupo de artistas expresionistas, fundado por Wassily Kandinsky y Franz Marc en 1911 en Munich.

²¹⁰ Bovisio, "¿Que es esa cosa llamada 'Arte... Primitivo'?", p. 341.

²¹¹ Archer-Straw, *Negrophilia*, p. 55.

²¹² Ver capítulo VIII de esta tesis.

Dado que las grandes capitales de Europa rivalizaban en exposiciones internacionales, muchos artistas del diseño tuvieron la oportunidad de observar en ellas piezas de este tipo que decididamente llegarían a influir en sus productos. Por caso, el diseñador francés Pierre Legrain²¹³ visitó Londres, donde se exhibían objetos *ashantis* que influyeron notablemente en su producción de taburetes y también los diseñadores textiles ingleses concurren a las exhibiciones de París. Absorbidas de esta manera, muchas de las formas del continente africano se reflejarían en la decoración interior de algunas casas parisinas. El *Art Decó* destacaría, como veremos, relieves y geometrías tanto en los ornamentos de los muros como en muebles y en la amplísima gama de objetos que acompañaron el período²¹⁴ (ver capítulo IV).

Fueron principalmente las personalidades de la alta burguesía del mundo *couturier*, que frecuentaban también las exhibiciones, quienes comenzaron a decorar sus casas con estos objetos. Tal fue el caso del mencionado diseñador de *Haute Couture*, Jacques Doucet, cuyo departamento analizaremos en el capítulo IV. Se sumarían a estas renovaciones otras dos modistas: Suzanne Talbot (Madame Mathieu Lévy, especialista en sombreros, muy reconocida en París y Nueva York entre 1920 y 1930) y la ya destacada Jeanne Lanvin.²¹⁵ En este sentido, resulta importante señalar el cambio de valoración de la figura del modista cuyo encumbramiento se produjo en los primeros años del siglo XX, cuando de un humilde artesano pasó a ser un “iluminador” de las modas.

El diseñador de moda Jacques Doucet había continuado con el negocio fundado por su abuelo, pero su originalidad fue la creación de vestidos pensados para acontecimientos sociales, utilizando lujosos bordados. Por sus talleres pasaron tanto aristócratas como *demi-mondaines*²¹⁶ protegidas por poderosos. Asesorado por el poeta emblemático del surrealismo André Breton,²¹⁷ Doucet fue además un impulsor de las vanguardias.²¹⁸ Coleccionista de arte del siglo XVIII, decidió vender su biblioteca para dedicarse de lleno al arte contemporáneo y decorar su estudio en la localidad de Neuilly,

²¹³ Pierre Legrain (1889-1929). Volveremos sobre este artista en el capítulo IV.

²¹⁴ Como hemos dicho, en el proceso de adopciones en la vida cotidiana se mezclaron también apropiaciones de Camboya, India, Vietnam, China, etc. (ver Figuras IC-III-5 y 6a y b en Imágenes Complementarias).

²¹⁵ Ver capítulo IV de esta tesis.

²¹⁶ Entre los siglos XIX y principios del XX, el término hacía referencia mujeres cuyo estatus se vinculaba al de prostituta de lujo mantenida por ricos parisinos. El origen se encuentra en una novela de Alejandro Dumas titulada *Le Demi-monde* de 1855.

²¹⁷ (1896-1966) poeta, escritor y ensayista francés, importante participante en el mercado del arte en auge. En 1924 escribió *Primer Manifiesto*, que dio origen de manera oficial al Surrealismo.

²¹⁸ En 1924 Doucet compró a Picasso su paradigmática obra *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1907).

en París, de modo muy renovador. En él habría un cúmulo de objetos inspirados en formas africanas (ver Figuras IV-24 y IV-25).

Desde luego, los elementos expresivos tomados de la iconografía, en especial de las tallas, de distintos grupos identitarios africanos resultaban extraños y se convirtieron, para Archer-Straw, en un dispositivo explosivo de anarquía y transgresión para estas vanguardias, en tiempos en que personas de ascendencia africana no eran tan frecuentes en Europa.²¹⁹

Por otro lado, serían también las reconstrucciones vernáculas, que integraban las exposiciones coloniales visitadas por millares de personas, con siluetas cónicas en las techumbres, características de los pueblos subsaharianos, con sus patrones y guardas tan destacadas, y estridentes y la remisión conjunta al África en frescos, mosaicos de pisos, estatuaria y relieves lo que determinaría su adopción designificada en el *Art Decó*.

El papel del Estado. Las Exposiciones Universales y Coloniales

Dentro de la política expansionista de las naciones europeas occidentales, de los siglos XIX y XX, la realización de exposiciones coloniales revestía un sentido particular. Las potencias europeas, entre ellas Francia, que habían avanzado sobre territorios externos a sus fronteras, debían justificar su accionar y su obra cultural de ultramar. De tal manera surgieron las exposiciones coloniales que tenían como antecedente principal las exposiciones universales con las cuales convivieron. Si bien dentro de las exposiciones universales existían espacios en los que los países colonialistas recreaban escenarios naturales y de la vida de sus habitantes en los territorios usurpados, en Francia hacia la última década del siglo XIX comenzaron a organizarse exposiciones específicamente coloniales que daban lugar a reconstrucciones arquitectónicas monumentales y contribuían a la comunicación de los ‘logros’ imperialistas al reproducir “curiosidades” de sus dominios. En este sentido, los procesos imperialistas no solo estaban guiados por prácticas económicas remunerativas en busca de insumos o productos en aquellos territorios sino que a su vez se fundamentaban en formaciones ideológicas que permitieran el consenso de la sociedad.²²⁰ Como señala Edward Said, estas exhibiciones (uno de los modos de caracterizar otras culturas) dan cuenta de “lo que se llama un ‘deber’ para con los colonizados y hasta la exigencia, en África y en todos lados, de establecer colonias para ‘beneficio’ de los nativos o por el

²¹⁹ Archer-Straw, *Negrophilia*, p. 51. Ejemplos de estos diseños se verán en el capítulo IV.

²²⁰ Said, *Cultura e Imperialismo*, p. 45.

‘prestigio’ de la madre patria. En suma, la retórica de la *mission civilisatrice*”.²²¹ Es decir, eran una demostración de la potencia económica del país, un instrumento de propaganda. Para nuestro interés, el afán por poseer objetos nuevos y exóticos impulsaba el mercado, eran atracciones que ponían en contacto al público con lugares remotos. Francia, por su parte, esperaba como contrapartida la obtención de ingentes riquezas.

Entre los objetos de consumo del período de entreguerras era frecuente que las formas extravagantes apropiadas de otras culturas abarcaran desde edificios hasta las vajillas. Decoraciones de junglas en tazas, cajas de perfumes ornamentadas con flores de loto o muebles tapizados en piel de cebra, chocolates con etiquetas de habitantes de los trópicos, cigarrillos de procedencia oriental, radios con siluetas de zigurat, vestidos y relojes con guardas abstractas. Todo aparecía multiplicado en las estanterías de negocios y en los pabellones de estas exposiciones.

Solo aludiremos a algunas de estas exposiciones de las primeras décadas del siglo XX, aquellas con las cuales podemos establecer nexos que aporten a nuestra investigación: la *Exposición Universal* de 1900 realizada en París, que había impactado a Picasso al visitar el Musée d’Ethnographie du Trocadéro, la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* que se llevó a cabo en 1925 y daría el nombre al estilo en la década de 1960, la *Exposición Colonial Internacional* realizada en 1931 que mostraría ampliamente el triunfo colonial, y la *Exposición Internacional* de 1937, la última antes de la Segunda Guerra Mundial.

La intención es revisar elementos presentes en estas exposiciones parisinas del siglo XX que se vinculen específicamente con manifestaciones de las artes africanas de los pueblos al Sur del Sahara, a través de algunos ejemplos, que no agotan pero abonan nuestra hipótesis sobre la apropiación de rasgos que pueden observarse en el *Art Decó*. En este punto quisiéramos volver a consignar la influencia de otras artes no occidentales (asiáticas, de Oceanía, precolombinas) en el *Decó* que, sin embargo, no serán abordadas en esta investigación. Pretendemos destacar entonces en estas exposiciones quiénes fueron los principales artistas (arquitectos y diseñadores) representantes del uso de esta tendencia, así como otras personalidades que la absorbieron, consumieron e impulsaron.

²²¹ Ibidem, pp. 181-182.

El antecedente: la Exposición Universal de París de 1900

La exposición de París de 1900²²² cubrió 120 hectáreas, fue visitada por 50.860.801 personas y participaron 58 países (Figura III-12).²²³ En ella se dedicó un amplio sector a las colonias francesas (Lámina III-1)



Figura III-12: Vista general de la Exposición Universal de París de 1900 desde el Trocadero

Además de las piezas que circulaban entre un público temprano, en esta exposición se montaron varias arquitecturas vernáculas, como los pabellones de Dahomey (Figura III-13), del Congo (francés) (Figura III-14) y de Senegal (Figura III-15) que fueron

²²² Se realizó del 15 de abril al 12 de noviembre de 1900.

²²³ Se construyeron para esa oportunidad la Estación *d'Orsay*, el *Petit* y el *Grand Palais* y el Puente Alejandro III. El *Palais du Trocadéro* se había construido para la anterior exhibición de 1878.

visitados por gran parte de los asistentes. En ellos se reprodujeron aldeas, se exhibieron tallas y otros objetos y habitantes de las colonias africanas fueron trasladados a la metrópoli para ser exhibidos en estos entornos contruidos. La exhibición de personas de culturas diferentes en aldeas reproducidas a partir de las originales, estaba ya presente en exposiciones organizadas en la segunda mitad del siglo XIX y conforman lo que se ha denominado zoos humanos con eje en jerarquías raciales que buscaban ser justificadas a través de la ciencia.²²⁵ El pabellón de Dahomey fue responsabilidad de un joven arquitecto, Louis Siffert,²²⁶ de quien se conocen pocos datos. Contaba con una aldea con reproducciones de viviendas y de piraguas alrededor de un lago en miniatura.²²⁷



Figura III-13: Pabellón de Dahomey. Exposición Universal de 1900. Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris.

El pabellón de Senegal y el del Congo francés fueron edificados por Scellier de Gisors,²²⁸ arquitecto en jefe de la exposición colonial incluida en la Exposición Universal de 1900.

²²⁵ Para un análisis en profundidad de este tema ver Bancel, Blanchard, Boëtsch, Deroo, Lemaire (dirs.) *Zoos humains*. Boëtsch,

²²⁶ (1865-¿?). Arquitecto francés. Fue director de la revista de publicación mensual *Le Génie colonial* y miembro del Comité de Dahomey fundado en 1900.

²²⁷ *Le Petit Journal*. Domingo 9 de diciembre 1900. París, p.17. Para una descripción extensa del pabellón y lo que allí se mostraba ver *Le Génie colonial: revue d'architecture, construction, matériel et travaux publics aux colonies*, n° 2 y 3, noviembre y diciembre de 1900. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k948602m/> Consultado 16 de octubre de 2020.

²²⁸ Louis Henri Georges Scellier de Gisors (1844-1905) Arquitecto francés, miembro de la Sociedad Central de Arquitectos Franceses.



Figura III-14: Poblado Congo en la Exposición Universal de París de 1900.



Figura III-15: Pabellón de Senegal Exposición Universal de París de 1900.

La Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1925

La *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de 1925²²⁹ había sido planificada para 1915 pero la Gran Guerra impidió su realización. Fue visitada por más de 15 millones de personas. Su propósito fue desplegar la labor de diseñadores, comerciantes e industriales que mostraran el avance de las artes decorativas en las más variadas disciplinas. Francia buscaba sostener el reconocido gusto francés que por largo tiempo había primado en el diseño y en los consumos de lujo.²³⁰ Una circular de 1923 determinaba el planteo de la exhibición:

El Comité admitirá las obras que mejor respondan al programa de la Exposición por cualidades de originalidad artística, de perfecta adaptación a las condiciones de la vida moderna y de buena ejecución. Esta selección es la razón de ser de la Exposición. Es la única restricción de su programa que abarca todas las manifestaciones de la actividad moderna (arquitectura, diseño gráfico, muebles, vestimenta, cine, decoración de interiores, jardines, teatro, cerámica, muralismo, pintura, escultura, tipología, fotografía, diseño textil, etc.). Admitirá los nuevos modelos tanto para las producciones baratas como para la industria de lujo, ya que el objeto más simple y modesto puede contener en sí mismo tanto arte y belleza como el objeto más precioso.²³¹

A pesar de la actitud francocéntrica, dado que la mayor parte de la superficie de la exposición estaba dedicada a la nación organizadora, también se invitó a participar a otros países²³² y se le otorgó especial atención a la construcción de los pabellones

²²⁹ Se instaló en París, en la explanada de *Les Invalides* y ocupó las orillas del Sena y los alrededores del *Grand Palais* y del *Petit Palais*.

²³⁰ Benton, Charlotte, "The International Exhibition" en Benton, Benton, Wood, *Art Deco 1910-1939*, p. 141-142.

²³¹ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p. 15.

²³² Principales países participantes: Bélgica, Dinamarca, Suecia, Holanda, Italia, Gran Bretaña, Polonia, Japón, Unión Soviética. Notoria es la ausencia de Alemania y Estados Unidos. Sobre este último, ver Friedman, Marilyn, "The United States and the 1925 Paris Exposition: Opportunity Lost and Found",

extranjeros que, en ocasiones, desplegaron nuevamente una estética evocadora del exotismo. Como señala la propuesta citada más arriba, la razón de ser de la exposición se sustentaba en diseños modernos lo cual nos permite establecer una correlación entre lo considerado moderno y lo exótico o lo primitivo asociado a las culturas de territorios colonizados. Así, Inglaterra presentó arquitecturas que evocaban a Egipto y a la India, y en las que ya aparecían apropiaciones y adopciones. Todo de acuerdo al expansionismo político. Por su parte, lo mismo podía observarse en los pabellones erigidos por Francia correspondientes a sus posesiones coloniales: Indochina, en el Asia francesa, África del Norte y África Occidental Francesa además del Pabellón Colonial (Lámina III-2).

Studies in the Decorative Arts, vol. 13, n° 1, Fall-Winter 2005-2006, pp. 94-119. En el caso de Alemania, no fue invitada, lo cual podría deberse tanto al importante desarrollo de las artes del diseño en ese país como a ser el enemigo principal en la cercana Primera Guerra Mundial (los países mencionados al inicio formaban parte de los países aliados que resultaron vencedores). Ver Benton, Charlotte, "The International Exhibition", p. 142.

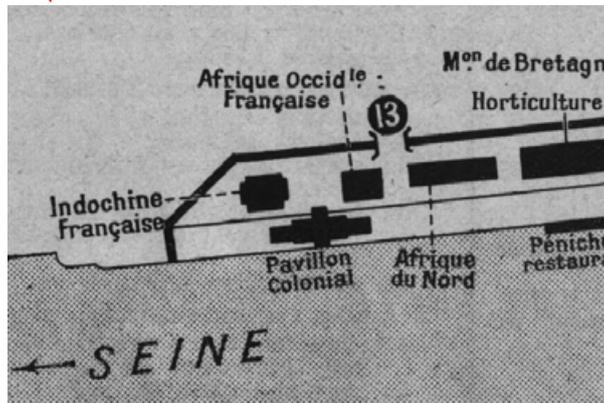
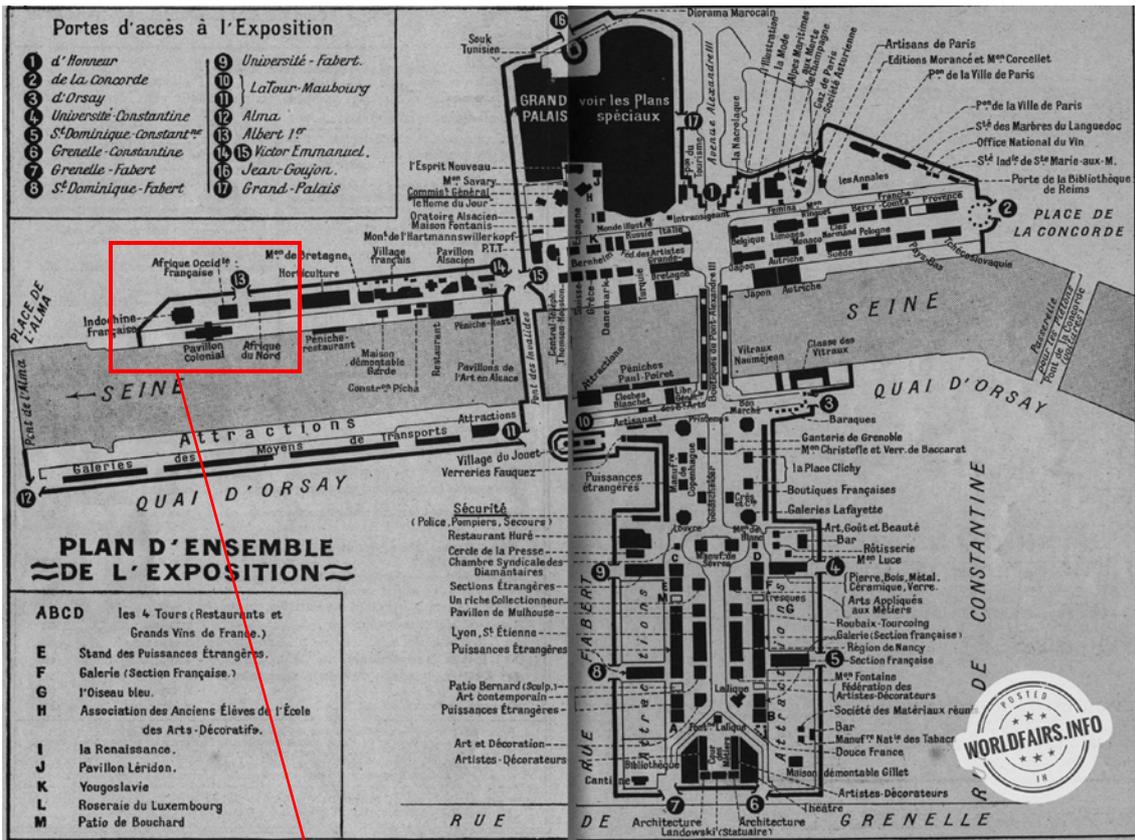


Lámina III-2: Plano de conjunto de la Exposición. Fuente:

https://www.worldfairs.info/expoplantdetails.php?expo_id=33&plan_id=116 Consultado 5 de enero de 2021

Los aspectos de la mencionada estética, estaban presentes tanto en la arquitectura de los montajes de los pabellones como en la decoración interior y en las inspiraciones, en vidrieras de negocios de moda, objetos y espectáculos autóctonos montados.

El pabellón del África Francesa fue construido por Germain Olivier²³³ (Figura III-16). El edificio presentaba una fantasía de remates ondulantes en la fachada, con una especie de cúpula de textura irregular, que nuevamente podría guardar cierta relación con la cubierta cónicas de los territorios, sobre todo de los grupos Hausa en las cercanías de Kano en Mali (ver capítulo II).



Figura III-16: Germain Olivier. Pabellón del África francesa. Exposición de 1925 París

En los muros se encuentran relieves con monos y elefantes que nos conectan con la fauna africana (Figura III-17. Nótese su ornamentación geométrica).



Figura Nº 17: Relieve del pabellón de África Francesa. Simio con fondo geométrico. Exposición de 1925. París

²³³ (1869-1942) Hijo del arquitecto Théodore Olivier, diplomado de *l'École des Beaux-Arts* de París. Germain Olivier había nacido en Montauban. Se graduó arquitectura en 1903 -Diplomado por el Gobierno (DPLG)- y titulado por la *Société de Artistes du Gouvernement*, (SADG), se destacó por los palacios coloniales en distintas exposiciones como la de Marsella en 1920, la de Grenoble en 1925, la de París en 1931 y la de Bruselas en 1936. En todas ellas aparecían estéticas “exóticas” y rasgos vinculantes al África (ver Figuras IC-III-3 en Imágenes Complementarias).

En el interior de este pabellón se destacaba una obra de Edouard Domergue Lagarde,²³⁴ llamada *La pacificación del trabajo* (pintura hoy extraviada y cuyo breve análisis se incluye al pie de la Lámina III-3). Está enmarcada por columnas y una especie de dintel (Figura III-18) y acompañada por taburetes o apoyanucas africanos (uno de ellos, a la izquierda con forma de leopardo) junto a un conjunto de varios objetos como máscaras y lanzas, de procedencia claramente africana.



Figura III-18: Edouard Domergue Lagarde. *La pacificación del trabajo*. Panel actualmente extraviado. Nótese los apoyanucas y objetos que completaban las presentaciones de Exposición de 1931.

²³⁴ Edouard Domergue Lagarde, nació en Valence d'Agén, Francia, en 1874. Presentó retratos, paisajes y naturalezas muertas en el *Salon d'Automne* desde 1918 y en otros salones independientes. En 1925 fue nombrado caballero de la Legión de Honor y elegido para participar en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de ese año.



Lámina III-3: Detalle de la pintura de Edouard Domargue Lagarte. *La pacificación del trabajo*. Exposición de 1925. Pabellón de África Francesa. París.

En el centro aparece un nativo africano, tal vez un reyezuelo que ofrece sus vituallas, rodeado por mujeres con carga en sus cabezas, a la manera prototípica del área subsahariana.

Los trabajadores, los elefantes, los antílopes, rodeados de vegetación, canalizan las fuerzas de la naturaleza. En la parte inferior se despliegan productos de mercado, los frutos del trabajo con un africano islámico (identificado por el gorro que cubre su cabeza). Hay un énfasis en remarcar el criterio basado en relaciones de poder propio del colonialismo.

La composición está marcada por la geometría, por una simetría, cuyo eje vertical es el hombre africano que ofrece sus productos. También hay un eje horizontal que divide la composición en una parte superior y una inferior. En esta última se nos muestra mayor ordenamiento y es el lugar donde aparece la población nativa y los diversos productos que la extensa región es capaz de *brindar*. Mientras que el registro superior da cuenta del entorno, representando animales (elefantes, antílopes entre otros) y vegetación de una manera más caótica. En cuanto a los pobladores parece haber allí una mostración de las distintas etnias que habitan esos territorios, dadas las distintas vestimentas, en especial los tocados que lucen. El hombre en el centro de la obra parece convertirse en símbolo unificado de los distintos grupos africanos mostrándolo sin atributos identitarios, solo su cuerpo negro casi desnudo. Podríamos decir que la representación pone en evidencia las relaciones de poder que el proceso de colonización conlleva y busca construir un imaginario sobre las colonias y sus habitantes, es decir convencer que las posesiones coloniales no sólo generan riqueza para Francia sino también son la posibilidad (gracias a los franceses) que tienen los colonizados para *civilizarse*.

La Exposición Colonial Internacional de 1931

Otra de las renombradas exposiciones, que testimonió con intensidad las expresiones artísticas influidas por el África Occidental y Ecuatorial fue la del año 1931 (Figura III-19 y Lámina III-4). Allí se reinterpretaron nuevamente las arquitecturas “originarias” de las regiones que las potencias europeas habían anexado.

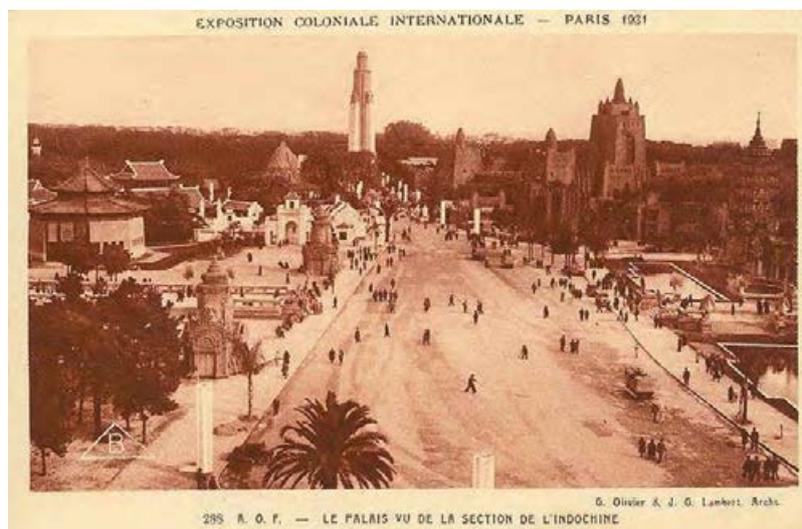


Figura III-19: Vista general de la Exposición de 1931 de París.
A la derecha construcción, inspirada en la mezquita de Djennè, capital de Mali. Postal de época

En esta oportunidad la locación fue el *Bois de Vincennes*, en el límite Este de París y se extendió entre mayo y noviembre de ese año. Consistía en una ciudad dentro de otra ciudad. Fue visitada por 8 millones de personas y montada como un viaje colonial. Su *slogan* propiciaba la ilusión de “la vuelta al mundo” en un día (ver afiches en Figura IC-III-3a, b, c y d en Imágenes complementarias). En este ‘viaje’ se presentaron también espectáculos de pueblos africanos montados especialmente para esa oportunidad. Steven Ungar señala que la exposición podría considerarse como la reconstrucción de una *zona de contacto*,²³⁵ concepto tomado de Mary Louise Pratt, que la define como “espacios sociales en que las culturas distintas se encuentran, chocan entre sí y se implican unas a otras, muchas veces en relaciones de dominación y subordinación altamente asimétricas –tales como el colonialismo, la esclavitud o sus secuelas que sobreviven hoy por todo el mundo”.²³⁶

²³⁵ Ungar, Steven, “The Colonial Exposition (1931)” en Blanchard; Lemaire; Bancel; Thomas (eds.), *Colonial Culture in France since the Revolution*.

²³⁶ Pratt, *Imperial Eyes*, p. 4.

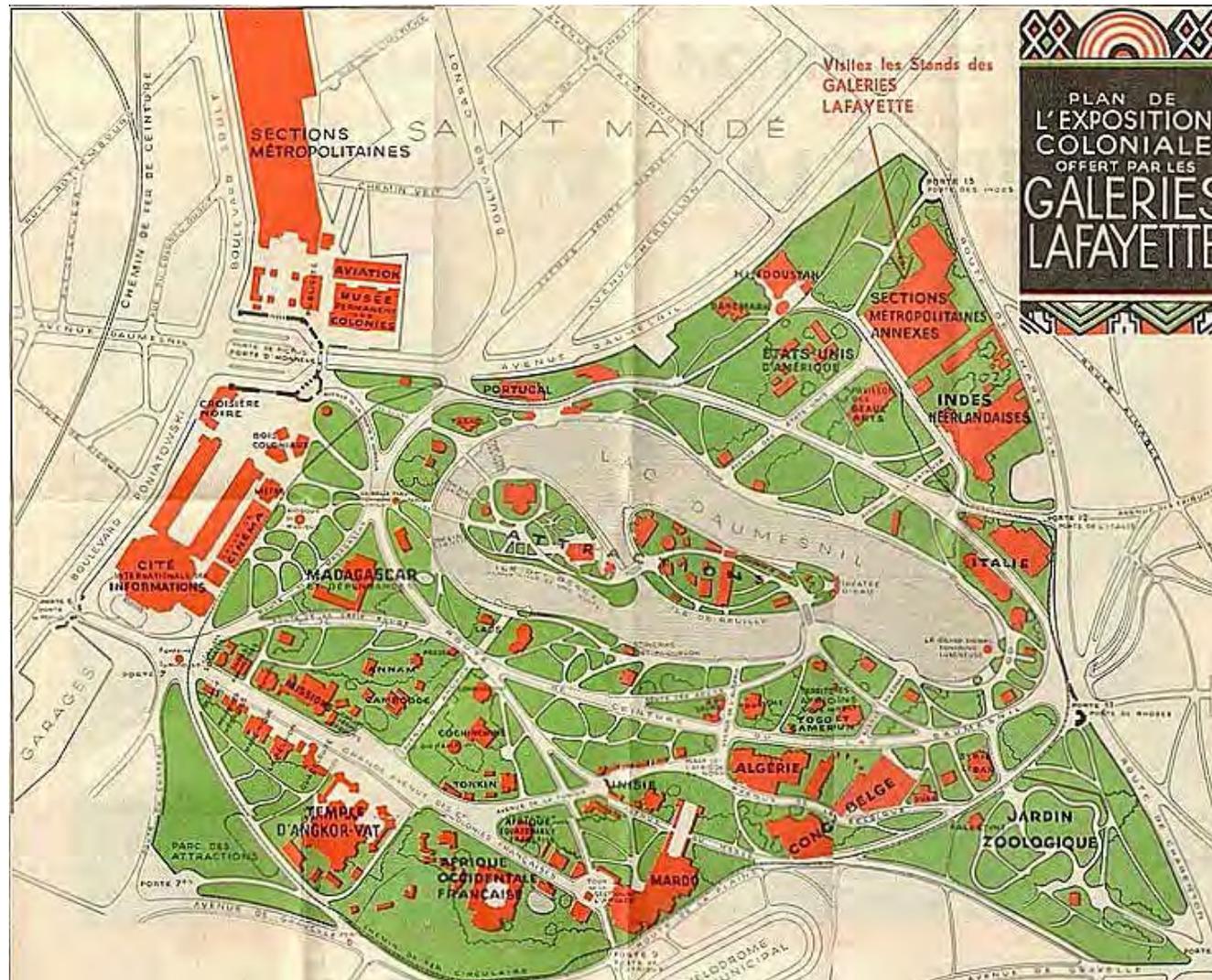


Lámina III-4: Plano Exposición Colonial de 1931

En esta exposición en lo que respecta al África se construyeron los pabellones del África Ecuatorial (Figura III-20) y el *Grand Palais* de Camerún y Togo, aún en pie y Figura III-21).



Figura III-20: Pabellón del África Ecuatorial Francesa. Léon A Fichet.(¿?).
Exposición Colonial Internacional. París 1931.

En el caso del Pabellón de África Ecuatorial, a los lados del palacio principal se encuentran dos construcciones más pequeñas con planta circular y cubierta cónica de barro y paja, con muros muy ornamentados con reiteradas figuras geométricas. La construcción central, presenta forma cupulada y guardas que varían desde los zig-zags superpuestos a patrones romboidales. Estas formas están emparentadas con las construcciones *mousgoums* a las que nos hemos referido en el capítulo II.

Por su parte, el *Grand Palais* de Camerún-Togo,²³⁷ que puede visitarse aún hoy en el conjunto testimonial de la *Porte Dorée* de París, reconstruyó la arquitectura nativa caracterizada por la geometría ornamental. Su arquitecto fue Louis Hippolyte Boileau (1898-1948). Las formas romboidales, (probablemente surgidas de la sucesión en dos bandas de los zig-zags), las guardas exteriores de los muros, los postes de las galerías, la cubierta de base cónica facetada, (ya que se descompone en cuerpos), contribuyeron, a nuestro criterio a instalar, una vez más, la estética que se verá reinterpretada en el *Art Decó*.

²³⁷ Tanto Togo como Camerún habían estado en posesión de Alemania antes de la Primera Guerra Mundial. A su fin, los territorios fueron repartidos entre Francia y Reino Unido



Figura III-21: Palais Camerún-Togo. Arquitecto Louis Hippolyte Boileau. Imagen: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Expo1931-Cameroun.jpg> Consultado 3 de mayo 2010.

Para esta exposición se había construido también una réplica del templo camboyano de Angkor Wat y de otras construcciones de posesiones francesas en Oriente, que serían transitorias. No fue el caso del *Grand Palais* de Camerun-Togo que se encuentra actualmente en el Bois de Vincennes (Paris) y en 1977 fue reformulado como pagoda para el ejercicio del culto budista. Pero acorde con el propósito de mostrar el triunfo colonial y la potencia económica de Francia también se realizaría para la ocasión, un edificio que perduraría más allá de la exposición y que albergaría un museo homónimo: *Le Palais des Colonies*²³⁸ diseñado por Albert Laprade,²³⁹ que aún subsiste en la llamada *Porte Dorée*. Presenta una forma rectangular y maciza, que anunciaba desde los relieves de su fachada, la relación con los pueblos africanos, antillanos, asiáticos y de Oceanía, temas que se prolongaban también en el interior. Nos ocuparemos de él en el capítulo siguiente.

La interpretación que estos artistas hacían de la arquitectura vernácula era generalmente una copia sólo formal, a veces recurriendo a otros materiales, logrando así un efecto sorprendente por apelar a la novedad o tal vez al desconocimiento del público

²³⁸ Hoy se llama Museo Nacional de la Historia de la Inmigración. Se inspiró en los modelos de los museos belgas y holandeses y pasó por muy variadas etapas en cuanto a sus nombres. Entre ellos *Musée de la France d'Outre Mer* y *Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie*, en 1960. En el 2003 cerró oficialmente pasando su colección al *Musée du Quai Branly*.

²³⁹ (1883-1978) De su padre, también arquitecto, heredó el puesto de arquitecto de la *Société des Magasins du Bon Marché*, para el que construyó un anexo en 1924 en la esquina de rue du Bac y rue de Sèvres. Los acabados interiores de estos grandes almacenes, los del salón de fiestas del Hotel Lutétia, el café des Capucines y el restaurante Prunier rue Traktir, todos realizados al mismo tiempo, se distinguen por su rica decoración, adoptando, pero tímidamente, nuevas fórmulas *Art Deco*. Ver <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/collection/les-expositions-virtuelles/portraits-darchitectes> Consultado 10 de agosto de 2020.

de los pueblos en cuestión y al papel de la colonización. Todas estas arquitecturas testimonian el tema de la apropiación.²⁴⁰ Cabe preguntarse cuáles fueron las fuentes tomadas por los arquitectos que construyeron los pabellones. Sin poder elaborar a ciencia cierta una respuesta, se puede conjeturar que las fotografías de viajes que se publicaban en las revistas de mayor circulación (ver Figuras IC-III-4a-g en Imágenes Complementarias), las numerosas postales que circulaban en París y en ocasiones, arquitectos que viajaron a África del Norte, de donde podrían haber abrevado directamente de fuentes africanas.

La Exposición Internacional de las Artes y de las Técnicas de 1937

Ocupó una superficie de 100 hectáreas entre el puente d'Iéna y el puente Alejandro III en los jardines del Trocadero y sobre el Campo de Marte y la Isla *des Cygnes*. Se prolongó desde el 25 de mayo al 25 de noviembre y asistieron a ella 31.053.700 visitantes, lo que confirma la difusión alcanzada. Para este evento se buscó instalar la expresión Francia de ultramar (France d'outre mer), una expresión nueva, más bella que reemplazara la vieja fórmula 'Colonias francesas' "que no expresaba bien el vínculo que une a la madre patria con sus tierras más allá de los mares".²⁴¹

Una de las construcciones más importantes que se construyeron fue el *Palais de Chaillot*,²⁴² emblema *Art Decó*, con dos alas curvas descendiendo sobre el Sena (ver Figura IC-IV-2 en Imágenes Complementarias). La obra correspondió al ya mencionado Louis Hippolyte Boileau, Jacques Carlu²⁴³ y Léon Azéma,²⁴⁴ para lo que fue necesario destruir el famoso edificio del *Palais du Trocadéro*, que había sido sede del Museo de

²⁴⁰ El caso del pabellón del Congo Belga. Es interesante destacar que aunque no fuera una propuesta francesa, el pabellón del Congo Belga presente en esta exposición, representaba la colonización de Bélgica, también en concordancia con la representación que se hacía por ese entonces de África y por lo tanto con un imaginario con ojos europeos. Bélgica elaboraba ya los primeros cambios en el Congo de lo rural a lo urbano. Fue obra de Henry Lacoste (1885-1968) arquitecto y arqueólogo belga, apasionado por la arquitectura de civilizaciones 'primitivas' quien trató de asumir su herencia simbólica. Midant, Jean Paul, *Diccionario Akal de la arquitectura del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, p. 516.

²⁴¹ *Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne*. Catalogue Général Officiel, Paris, 1937, p. 190.

²⁴² Allí se exhibiría la obra *Guernica* de Pablo Picasso en el pabellón español.

²⁴³ (1890-1976) arquitecto francés activo entre 1921 y 1976. Mientras aún estaba en *l'École des Beaux-Arts*, aprobó el concurso de Roma en 1919, lo que le llevó a permanecer en Italia desde 1919 hasta 1924. Entre 1924 y 1934 trabajó en Nueva York y Canadá como decorador de interiores de tiendas. Ver <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/collection/les-expositions-virtuelles/portraits-darchitectes> Consultado 10 de agosto de 2020.

²⁴⁴ (1888-1978) arquitecto francés, se formó en *l'École de Beaux-Arts* de París y fue ganador del Gran Premio de Roma. Como arquitecto trabajó en África del Norte, en el Cairo y en Alejandría. Posteriormente fue nombrado Arquitecto de la *Ville de Paris*, etapa en la que participa de la construcción de paseos públicos y exposiciones. Philippe Chaplain *Fédération Nationale du Patrimoine*. <http://www.patrimoine.asso.fr/contenu/azema/azema.htm> Consultado 31 de marzo de 2011.

Etnografía. En el muro exterior del ala Passy del palacio, sobre la calle Franklin, se colocaron relieves de los continentes y de la marina. El correspondiente a África nos muestra nuevamente otro ejemplo de la representación de estas colonias (Figura III-22). Se trata de una obra de Antoine Sartorio²⁴⁵ que incluye un elefante y un camello. En él están presentes una habitante del África islámica del Norte y una mujer desnuda del África subsahariana, que sostiene una máscara. Detrás de ella hay un tambor y en el plano más lejano detrás del elefante, arquitecturas similares a la del Pabellón del África Ecuatorial Francesa de la Exposición de 1931. Tanto la vestimenta como los atributos dan cuenta del imaginario de la época y de estereotipos convencionales.²⁴⁶



Figura III-22: Antoine Sartorio. África islámica y África Negra. Placa en el muro sobre la Rue Franklin. *Palais Chaillot*. París 1937

Nuevamente los pabellones de las colonias fueron objeto de atracción y propaganda del poder colonial. Los Pabellones del África Occidental y Ecuatorial francesas, fueron responsabilidad entre otros de arquitectos como Jacques-Georges Lambert y el ya mencionado Germain Olivier. Así el correspondiente a Camerún, acercó interpretaciones y tallas del universo africano²⁴⁷ (Figura III-23).

²⁴⁵ (1885-1988) escultor francés, estudió en *l'École des Beaux-Arts*. Se especializó en la realización de monumentos funerarios que los municipios de Francia, así como los cementerios y los principales sitios conmemorativos nacionales solicitaron durante el período de entreguerras. Además de la escultura monumental sobre pedestal, ejecutó bustos, bajorrelieves y frisos en imponentes edificios u obras de arte estatales.

²⁴⁶ En esta exposición de 1937 la Alemania Nazi y Rusia enfrentadas, ostentaron monumentos rematados con emblemas de su ideología: un águila y un obrero respectivamente. Participaron cuarenta y cuatro países dentro de un clima de tensión internacional.

²⁴⁷ *Exposition internationale des arts et des techniques*, pp. 215-216.



Figura III-23: Pabellón de Camerún. Exposición Internacional de 1937, París.

Se observaban en estos pabellones formas cónicas propias de las construcciones de Camerún, pero construidas con materiales occidentales. Las figuras de madera que, apiladas enmarcan la entrada a manera de columnas, son reproducciones de las que preceden en las salas de audiencias del gobernante llamado *fon* (rey) de los pueblos *bamún* (ver también capítulo II). El pabellón se completaba con la presencia de cabezas monumentales talladas, representando un antepasado y la talla de un cocodrilo. Este tamaño es infrecuente en el África subsahariana, aunque seguramente componía el imaginario de época (Figura III-24).



Figura III-24: Pabellón del África francesa 1937. Estilización de la fauna- cocodrilo a gran escala y construcción con características *Bamún*

En el capítulo siguiente, se analizarán en los fragmentos correspondientes a la arquitectura, en la que observaremos los almacenes comerciales franceses, que en estas

exposiciones consideramos fueron más influidos por África (capítulo IV). Se hará la misma referencia con el patrimonio *Art Decó* de Buenos Aires (capítulos VI y VII).

Art Decó, un estilo bautizado cuarenta años después

Las exposiciones aludidas en la sección anterior nos dan pie para adentrarnos en el *Decó*, pues en ellas el estilo ha sido el núcleo de los diseños arquitectónicos, de artes aplicadas, mobiliario, vestimenta, entre otros.

Paul Maenz, uno de los primeros referentes teóricos del *Decó*, nos abre al siguiente concepto: “El estilo Art Déco, como tal, jamás existió. El término aparece por primera vez en 1966 con ocasión de la muestra retrospectiva *Les Années 25* celebrada en el *Musée des Arts Décoratifs de París*, y que conmemora la última y más alta cota jamás alcanzada por la artesanía modernista: la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes* de 1925”.²⁴⁸

Asimismo, Alastair Duncan refiere que:

No es fácil definir las principales características del Art Deco, porque el estilo atrajo una multitud de diversas y, con frecuencia, contradictorias influencias. Muchas de ellas vinieron de los estilos pictóricos de vanguardia de los tempranos años del siglo, como el Cubismo, el Constructivismo Ruso y el Futurismo Italiano -abstracción, distorsión y simplificación todos evidentes en las artes vernáculas decorativas Art Deco. Pero estos no fueron todos: un examen del repertorio de motivos estandarizados del estilo tales como -racimos de flores estilizadas, jóvenes doncellas, geométricos y ubicuos frutos- revelan influencias del mundo de la alta moda, de Egipto, el Oriente, la África tribal y de los Ballets Rusos de Diaghilev. A partir de 1925 el creciente impacto de la máquina puede ser discernido en repetidas y superpuestas imágenes, o más tarde, en los treinta, por formas modernizadas derivadas de principios aerodinámicos. Todo esto resultó en una elevada amalgama de complejas influencias artísticas, descritas desafiadamente por una simple frase, el término Art Déco.²⁴⁹

Más allá que consideramos que algunas de las influencias de estos *ismos* estaban a su vez influidas por la estética africana, primero, haremos foco en las características más amplias del estilo, para luego centrarnos en lo que podría haber producido el contacto con África. No obstante, antes de analizar los elementos que caracterizan al *Decó*, sintetizaremos conceptos de Ghislaine Wood, especialista en la materia. La autora señala que: “El Art Decó es tal vez entendido como el estilo de una era de extremos, que representó muchas cosas para mucha gente dado que fue tanto el estilo de las flappers,

²⁴⁸ Maenz, Paul, *Art Déco: 1920-1940. Formas entre dos guerras*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p.

²⁴⁹ Duncan, Alastair, *Encyclopaedia of Art Déco*, Londres, Quantum Books, 1988, p.6.

de las fábricas del fordismo, del lujo transatlántico y el de los rascacielos de la fantasía de Hollywood y el de la realidad del Renacimiento de Harlem. Pudo ser tanto nacionalista, como repartirse por el mundo de Nueva York a Shanghai, de Londres a Río”.²⁵⁰ Representó para Wood, un retorno a la tradición y, a la vez, una celebración de la máquina y el mundo moderno. La autora considera que la exhibición de París de 1925, estableció el *Art Decó* como el estilo más de moda que influyó en diseñadores y consumidores de todo el mundo. Fue así el estilo de los placeres, incluyendo cines y hoteles y fue lo exótico lo proveyó las fuentes, formas y materiales más distintivos.²⁵¹

A partir de estos estudios pioneros y más actuales, interesa destacar cuáles son las características más expandidas que determinan el estilo en sí mismo.

Luego de la primera contienda mundial, el *Art Decó* acompañó con actitud victoriosa a los países vencedores, apostando al progreso técnico y a formas geométricas. Francia desarrolló el estilo siguiendo en cierto modo las innovaciones alemanas mencionadas, recuperando tradiciones propias como el uso de formas neoclásicas y el alto estándar de sus ebanistas, los temas florales, e incorporando apropiaciones de otras culturas generalmente de regiones colonizadas.

Alemania con todos los antecedentes que habían revolucionado el diseño (la creación de la *Werkbund*,²⁵² asociación de arquitectos artistas e industriales fundada en Munich en 1907 y de la *Bauhaus*,²⁵³ la prestigiosa escuela de diseño, arte y arquitectura, motivó no pocos cambios en Francia, su nación vecina.

Al impulso del progreso se sumó el espíritu del internacionalismo y el deseo de construir “ismos” en común más allá de las naciones. Estados Unidos tuvo importancia en el papel difusor, aportando énfasis en formas aerodinámicas, concretando la variante llamada *streamline* (ver capítulo V). En consonancia con las vanguardias de la época y

²⁵⁰ Wood, Ghislaine, *Essential Art Deco*, London, Victoria and Albert Museum, 2003, p. 6.

²⁵¹ Ibidem, pp. 6, 11, 12, 41.

²⁵² La *Deutscher Werkbund* fue una asociación de arquitectos, artistas e industriales, fundada en 1907 en Munich por Hermann Muthesius (1861-1927). Intentaba integrar los oficios tradicionales con las técnicas industriales de producción. Su lema era "Vom Sofakissen zum Städtebau" (desde los cojines de los sofás a la construcción de ciudades) lo que indica su amplitud de intereses. Buscaba una nueva expresión artística incluyendo la máquina, con una componente importante de teoría. Se destacó por separar la estética de la calidad material, frente a las ideas anteriores que las vinculaban. La adopción de la forma abstracta como base estética del diseño industrial, fue otra de sus características, sustituyendo al ornamento.

²⁵³ *Bauhaus*: Revolucionaria escuela alemana de arquitectura, diseño, artesanía y arte, creada en 1919 por Walter Gropius (1883-1969). Su lema fundamental era que “Todo objeto bien diseñado debe invitar a su uso”. Tuvo tres sedes: Weimar, Dessau y Berlín hasta su cierre definitivo por el Nazismo. Sentó las bases del diseño del siglo XX, contando con los más prestigiosos maestros y maestras entre los que se contaban Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940), Lilly Reich, Oscar Schlemmer (1888-1943) entre otros. Aceptó la máquina y construcciones, objetos y muebles funcionales con materiales económicos.

con la influencia de sus artistas, los rasgos generales del *Art Decó* tendieron a la geometría, especialmente por el contacto con las culturas coloniales de las que tomaron inspiración. Se hace necesario recordar que los pueblos no occidentales (africanos en nuestro caso) basan su relación con el cosmos mediante representaciones de signos cuya forma abstracta guarda siempre un significado trascendente.

Motivos iconográficos

Para nuestra hipótesis –el proceso de apropiación cultural de elementos de la estética de las artes africanas en el *Art Decó*– resulta fundamental conocer el código general, tanto figurativo como abstracto, para poder analizar cómo se construyó, donde abrevó, qué elementos integró y cuáles reconsideró el estilo mencionado. Desde el punto de vista semiológico destacaremos, la obra de Roland Barthes (1915-1980) estudió los signos no lingüísticos apoyado en los trabajos del padre del estructuralismo lingüístico²⁵⁴ Ferdinand de Saussure (1857-1913). Barthes estableció en 1964 la definición teórica de los mecanismos retóricos que actúan en la consolidación de la imagen. Trabajó en esa oportunidad especialmente la imagen publicitaria. En su artículo *La retórica de la imagen*,²⁵⁵ considera por un lado lo formal, que hace que esa imagen denote algo visible y por otro, el mensaje lingüístico escrito que funciona como guía para la interpretación de la escena hacia un sentido. Esto impide que en la interpretación proliferen sentidos múltiples. Es decir que el lenguaje, actúa con función de anclaje y reduce la polisemia de la imagen. Esto puede verse en los afiches y publicidades citados en el Capítulo I y en los textos que acompañaban los mensajes al público de las Exposiciones Coloniales y Universales. La imagen connotada es una producción simbólica correspondiente a una cultura determinada. La lectura de la imagen pone en juego las competencias que tienen que ver con el contexto histórico social y cultural del que se trate la imagen. En nuestro caso, las connotaciones de modernidad y poderío colonial que conllevaban las piezas africanas tanto en sus formas, signos y materiales empleados fueron una finalidad ya que por desconocimiento y subestimación del conquistado operó la metamorfosis que primero vació de sentido los elementos africanos, despojándolos de su significación inicial y de su carga simbólica, para luego otorgarles la aludida connotación de modernidad y poder a las formas y materiales extraídos de las colonias. En el capítulo II, siguiendo a Clementine Faik Nzuji, nos

²⁵⁴ Sistema de relaciones que en el lenguaje establece los principios de forma y función.

²⁵⁵ Barthes, Roland, “Rhétorique de l’image”, *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51.

hemos referido a las interpretaciones de símbolos y signos de África que se incorporan al estilo.

El *Art Decó* innovador pero no radicalmente revolucionario, se inspiró, como señalamos, tanto en la tradición como en las fuentes de vanguardias. Frecuentemente emplea nuevas tecnologías, a pesar de que algunas veces sus formas refieren al neoclásico, estilo del que tomó el alto estándar artesanal y los temas florales. Tal vez en esta instancia del análisis, la característica más destacable es hacer hincapié en la reducción de las formas y en la ausencia de las tres dimensiones, con la consecuente característica de aplanamiento de volúmenes.

Como se observará a través de las unidades de análisis, el repertorio *Decó* no sólo era decorativo, estaba asociado a conceptos asociados con lo moderno: la energía, la electricidad, la fuerza, el trabajo, la velocidad (noción también recogida por el futurismo), la libertad sexual y la emancipación de la mujer. En cuanto a las máquinas, evoca trenes, automóviles, aeroplanos, *zeppelins* y rascacielos. Aún las idealizadas figuras humanas eran tratadas de modo abstracto y parecían máquinas o robots. En la escultura y altorrelieves integrados a la arquitectura, predomina el uso del hombre representado por titanes, obreros, atletas y la mujer reviste un carácter hierático.²⁵⁶ En el repertorio del *Art Decó* se encuentran principalmente animales y zigzags, soles, rayos que se pueden observar junto a otros motivos suplementarios, tanto naturalistas como de abstracciones, repartidos sobre muebles, objetos, muros, joyas etc. (ver capítulo IV).

Hasta las representaciones de la naturaleza se transformaron. No se usaron flores orgánicas como en el *Art Nouveau*, sino formas dominadas por el hombre, de allí sus siluetas facetadas y geometrizadas. Al volverse sobre temas usados por la tradición francesa como el neoclasicismo, aparece una nueva imaginería greco-romana que abarcó la representación de diosas como Palas Atenea, Europa y Diana cazadora.²⁵⁷ No en vano en Nueva York se recreó el mito del titán Prometeo en el emblemático Rockefeller Center (ver imagen en capítulo V).

Pero fue principalmente el uso de la abstracción y la presencia de exotismos tan distintivos, especialmente los procedentes de África, parte de la hipótesis que pretendemos demostrar como apropiación. Lo exótico proveyó motivos y formas nuevas. Como expresa Wood: “En palabras de la crítica contemporánea, la influencia del arte africano no era una cuestión de competencia con los modelos de la antigüedad

²⁵⁶ Wood, *Essential Art Deco*, pp. 14-18.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 27

clásica, sino de renovación de las formas”.²⁵⁸ En este sentido, la autora señala que: “El Art Decó bebió de una amplia gama de fuentes arcaicas y ‘exóticas’, pero ninguna le dio su sabor distintivo tanto como África”.²⁵⁹ Y, si bien suele decirse que el *Art Decó* tomó la geometrización (y otros elementos) de las vanguardias, como hemos señalado a lo largo de este capítulo, muchas de esas formas tuvieron como fuente el arte africano en la intencionalidad de una de las ideas relevantes de las vanguardias: que las llamadas artes primitivas se identificaran con lo moderno. Los cambios y novedades fueron muy importantes para el estilo.

Imágenes de culturas remotas proveyeron entonces formas y materiales y los recientes descubrimientos de la arqueología de Egipto, Mesopotamia y Mesoamérica fascinaron al público. Los Ballet Rusos (compañía creada por Sergei Diaghilev (1872-1929)) mostraron una experiencia moderna de danza, música y decorados.²⁶⁰ Así como en los vestuarios.²⁶¹ El interés popular alcanzó estas dimensiones y las consumía en una amplia gama de diseños.²⁶²

Este exotismo estaba presente no sólo en objetos sino también en los motivos decorativos de los relieves de los muros y en algunas plantas arquitectónicas, en la vestimenta cotidiana (ver relieve de Anna Quinquaud (1890-1984) Palacio *Chaillot*, sobre la calle Franklin. Fragmento del Templo de Ankor (Camboya) de estilo Khmer, con elementos del hinduismo y budismo y vestimenta de época, Figuras IC-III-5 y 6a y b en Imágenes Complementarias). Los patrones y motivos iconográficos ocuparon así un lugar decorativo en estas nuevas representaciones. Sus formas influyeron en la elevación escalonada de los edificios, principalmente en los Estados Unidos, en búsqueda de una identidad propia, no europea.²⁶³

En cuanto a la arquitectura propiamente *Art Decó*, en las volumetrías es recurrente el escalonamiento en frentes y alturas, los redientes, el énfasis de algunos

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 41. Ver también Apollinaire, Guillaume, “African and Oceanic sculptures”, July 15, 1918, en *Apollinaire on Art: Essays and Review 1902-1918*, New York, The Viking Press, 1972, p. 470.

²⁵⁹ Wood, “Collecting and Constructing Africa”, p. 79.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 41. Los Ballets Rusos contaban entre sus bailarines con Anna Pavlova (1882-1931) y Vátslav Nijinsky (1890-1950). Su director artístico era León Bakst (1860-1924) y proponían vistosos e innovadores elementos orientales en la escenografía y en el vestuario que impactarían enormemente en la burguesía.

²⁶¹ Es sabido que uno de los acontecimientos que produjo gran impacto fue el descubrimiento, en el Valle de los Reyes, de la tumba de Tutankamon (faraón de la dinastía XVIII que gobernó de 1336 a 1327 a.C.), por Howard Carter (1974-1939) en noviembre de 1922. Surgió así la consiguiente pasión por joyas y muebles genéricos del Egipto faraónico. Se usaron pirámides, flores de loto y escarabajos relativos a esta civilización.

²⁶² En muchos países, en el *Art Decó* temprano, la modernización de abstracciones y estilizaciones de motivos vernáculos también fue significativa sobre todo en Europa central y Escandinavia.

²⁶³ Wood, *Essential Art Deco*, p. 42.

elementos estructurales y las particiones espaciales geométricas. Es principalmente en las fachadas donde se concentró la ornamentación. Se trabajaron en especial los accesos, los remates, las herrerías de puertas y balcones y los vestíbulos y escaleras interiores. Los elementos básicos de las decoraciones están contenidos en rectángulos o rombos y pueden presentar revoques con fuerte textura de trazos paralelos.²⁶⁴

En lo que respecta al espacio *Art Decó*, Jorge Ramos De Dios se opone en su valoración a los conceptos de Federico Ortiz para quien este estilo no fue creativo en esta concepción:²⁶⁵ “En la arquitectura, el *Art Decó* trascendió muchas veces el mero fachadismo o la decoración interior, produciendo obras con una concepción constructivo espacial nueva y propia, utilizando las técnicas modernas del vidrio, el hierro y el hormigón armado”.²⁶⁶

Dada la asociación con la modernidad y con el cosmopolitismo hubo una predisposición a la difusión del *Decó* de manera global. La tendencia abarcaría no sólo los países europeos y americanos sino también la India, Australia y Sudáfrica.²⁶⁷ Como referiremos más adelante, el centro dictaba las modas y se adoptaban en la periferia con algunas modificaciones y adaptaciones.

Los grandes cambios del *Art Decó*

Es en la abstracción donde el cambio con el estilo finisecular *Art Nouveau* fue abrupto. Líneas rectas, guardas y formas geométricas y compactas reemplazaron las curvas, meandros y sus patrones floridos en “S”. Aun en los casos en los que el *Art Decó* no emplee ornamentos, logra un efecto decorativo con el tratamiento de las superficies de muebles y objetos. A su vez, fue utilizado con exclusión de lo figurativo y otras de manera compartida. Esto se observa sobre todo en puertas de hierro y en balcones y ventanas de los edificios. De manera similar al uso de materiales denominados exóticos y a las representaciones figurativas vinculadas a los territorios

²⁶⁴ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p. 19.

²⁶⁵ Ortiz, “La Arquitectura Argentina (1900-1945)”, pp. 13 y 108. Volveremos sobre la opiniones de Federico Ortiz en el capítulo VIII

²⁶⁶ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p.18. Entre los ejemplos renovadores a los que hace referencia Ramos de Dios se cuentan: la estación de trenes de Lens de Urbain Cassan (1890-1979) y la Iglesia de Raincy de los hermanos Gustave (1876-1952) y Auguste (1874-1954) Perret. La estación de Lens es una construcción con forma de locomotora, construida en 1926. En el lugar de la supuesta chimenea, hay una torre con reloj. El interior presenta decoración mural con mineros de la región del *Pas de Calais*. Otro ejemplo destacado por el desarrollo espacial es la iglesia de Raincy (1923), con la estética perretiana. Creación en hormigón armado de los hermanos Perret.

²⁶⁷ Benton, Charlotte; Benton Tim, “The style and the age” en Benton, Benton, Wood, *Art Deco 1910-1939*, p. 26.

colonizados, conjeturamos que las formas “abstractas” podrían asimismo considerarse como apropiaciones de las culturas de los pueblos colonizados. Así por ejemplo lo dicho sobre el motivo de la línea en zigzag y el empleo de escalonados jerárquicos (presentes en los zigurat mesopotámicos o en los templos mayas y aztecas), que sirven para enfatizar la mayor altura. El estilo usó y abusó del aumento y reducción de escalas, de las líneas ascendentes, paralelas y simétricas, líneas puras sin adornos, zigzags, círculos, formas geométricas, cubos, esferas, y yuxtaposiciones geométricas, siempre en esquemas muy dinámicos.

Respecto del uso de la línea recta, principal característica del *Decó* en palabras de Xavier Esqueda, se la empleó en diferentes combinaciones, especialmente en zigzag. No obstante, “las curvas aparecen frecuentemente y el círculo en especial, pero estas líneas se emplean con un sentido geométrico. La geometría impera en los diseños desde la arquitectura hasta todo aquello diseñable. El colorido participa audazmente en los textiles, cerámica y materiales tales como la baquelita y el plástico en los que se hace la imitación de jade, ámbar, etc.”.²⁶⁸

El código del Art Decó. Repertorio figurativo y abstracto

Hemos ya destacado que el código decorativo del estilo fue tanto abstracto como figurativo. Pero aun cuando aplicó imágenes figurativas, manifestó en general cierta tendencia a volúmenes geometrizados y aplanados en ellas. Todo lenguaje plástico da muestra también de la intención de comunicar un sentido y lo consumido no sólo son objetos sino también las ideas que ellos representan. Así, después de la Gran Guerra, el mundo occidental se empeñó en mostrar un marcado optimismo y destacar el espíritu del progreso. Por eso mucho o gran parte del código figurativo, representó ideas o símbolos que evidenciaron este ánimo. Los artistas del *Art Decó*, crearon un repertorio sígnico que expresaban las inquietudes de la sociedad.

Al analizar el repertorio figurativo del estilo, se observa el predominio y frecuencia de ciertos elementos y representaciones que comunicaban algunas sensaciones e ideas que caracterizaron aspectos del período. En este sentido, Xavier Esqueda señala:

²⁶⁸ Esqueda, Xavier, *Art Decó. Retrato de una época*, México, Centro de investigación y Servicios Museológicos, Coordinación de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de México, 1986, p. 14.

De los elementos más representativos en este sentido podemos citar por ejemplo la fuente, plasmada en bajorrelieves, en herrería, en vitrales, gráfica, lámparas, etc., o bien la fuente misma como elemento del diseño arquitectónico en edificios, jardines y parques. Las descargas eléctricas sintetizadas, solas o en repeticiones constantes aparecen para formar un diseño que igualmente se encuentra en muchísimos elementos. De la flora y de la fauna se escogen ciertos ejemplares, que por su expresión y forma convienen al ideal de la época: las gacelas y los galgos que por su ligereza y elegancia de movimiento y línea son *ad-hoc* para el estilo. Otras formas zoológicas adoptadas que aparecen con frecuencia son los elefantes, osos, palomas, peces y especialmente las panteras y las garzas ocupan un lugar predominante. Los diseños florales y botánicos se hacen por la facilidad de la estilización geométrica (...) o bien se utilizan las palmeras y los cactus que dan idea de un exotismo remoto.²⁶⁹

En este punto, cabe consignar la relevancia de idea de ritmo visual, para las expresiones africanas (ver capítulo II). Analicemos entonces las mencionadas nociones relativas al progreso y la tecnología, la luminosidad, la velocidad, y el uso destacado de atletas, cuerpos desnudos, fuentes, flores y fauna salvaje.

- Líneas que destacan el sentido vertical o ascensional

En el *Decó* hay un marcado gusto por las alturas y la elevación, sobre todo en los Estados Unidos, consecuencia del progreso tecnológico (ver líneas de sentido vertical en rascacielos de la Figura III-24). Estas construcciones arquitectónicas son el símbolo del período, demostración de este progreso y de la capacidad de sus constructores.



Figura III-24: Empire State, Nueva York,
Toma contrapicada que pone en evidencia las líneas verticales y el escalonado

²⁶⁹ Ibidem, p. 16.

Cabe destacar que también en los códigos abstractos, el zigzag es operación de rotación y traslación de las líneas que aumenta el sentido vertical. Así también agregamos a lo antedicho por Esqueda los triángulos y el escalonado que marca también jerarquía y destaca más las alturas. Este uso de la línea llamada “ascendente” contribuye a valorizar el aspecto vertical también en otros objetos y también se utilizan los mismos elementos en escalas diferentes sea mediante operaciones de aumento y reducción.

- La luminosidad, el sol, los destellos y los rayos. Uso de superficies y materiales brillantes

El sol, los destellos, los rayos y resplandores pueden verse en distintos contextos (Figuras III-25, III-26 y III-27). Hay muchas razones para la popularidad de este motivo. Indica que “la importancia de la luz solar y el aire fresco en relación con la salud fue ampliamente promovido en este período”.²⁷⁰ Asimismo, podrían asociarse al amanecer y metafóricamente a una esperanza en el futuro luego de la Guerra y de la caída de la bolsa de Nueva York.



Figura III-25: Pabellón de Galerías Lafayette. Exposición de 1925. Paris. Panel de bronce y vidrio coloreado

²⁷⁰ Woodham, Jonathan M., “From Pattern to Abstraction” en Benton, Benton, Wood, *Art Deco 1910-1939*, p. 115



Figura III-26: Afiche *Metropolis* (1927) de Fritz Lang (1890-1976). Alemania. Rayos detrás de rascacielos.
 Figura III-27: Rayos en el Art. Decó. Pared de la Planta Baja del *Empire State*. Nueva York

Estos motivos aparecen tratados en remates de edificios o en paredes interiores, sobre superficies de aluminio, muebles, pisos, y alfombras. Se verá que lo que brilla y destella se asocia al lujo (En el capítulo V nos referiremos a la vestimenta y los *pailletes* en los Estados Unidos). La elección del aluminio que refleja, que refracta los rayos del sol, puede relacionarse con la reverencia ante un templo en el mundo antiguo, como la que se le otorgaba en Egipto o en el mundo precolombino, ya que en ambas culturas el sol fue objeto de veneración. El uso del aluminio en la arquitectura es como el platino que se empleará en las joyas. Se lo encontrará tanto en superficies espejadas de cines como en los pequeños objetos cotidianos. En la moda, piedras, lentejuelas, canutillos se cosen sobre las prendas más finas. En joyería se usará el oro blanco, el ónix y platino y sus equivalentes masivos y también tomarán las formas de las máquinas muy pulidas.²⁷¹

En el sistema del Art Decó, el sol y los destellos se caracterizan por la traslación circunferencial, frecuentemente con triángulos amplificadas de forma vertical, correspondiendo el más elevado al eje central de la figura. Lo mismo puede observarse en alfombras o embaldosados en blanco y negro. Tomemos como ejemplo el edificio Chrysler (Figura III-28). La experiencia lógica objetiva, ve en el signo un sol, la

²⁷¹ De comunicación oral diseñador Francisco Ayala. Presidente de la Cámara Argentina de la Moda, 15 de mayo de 2019.

experiencia afectiva, lo toma como instrumento jerarquizante y lo codifica. El signo se ubica intencionalmente en la cúpula de rascacielos y promueve la necesidad de un nuevo amanecer, protagonizando el espacio aéreo de la ciudad.²⁷² En su trabajo, Bulacio *et al.* señalan como característica principal de la línea *Art Decó* la operación de repetición y destacan que no se utiliza una sola línea, sino varias y todas paralelas entre sí. Asimismo, afirman que la orientación vertical, participa además del diseño de exteriores e interiores, y también en la indumentaria y textiles del período.²⁷³ La intención al emplear estos signos fue provocar una sensación de esplendor, y la apuesta a un mundo de oportunidades y porvenir venturoso.



Figura III-28: Edificio Chrysler. 1928-30. Nueva York. Acero inoxidable

Siguiendo el discurso de Bourdieu, la recurrencia de materiales y superficies que remitan al brillo marcarán la diferencia de clase, por su parte, las imitaciones en los accesorios tratarán de acortar las distancias. El brillo se incorporará hasta en los peinados con gominas.

- La velocidad:

Esta idea, que destacamos en palabras de Esqueda se expresa en panteras, galgos, ciervos, gacelas, leopardos, aves, palomas, garzas etc. con recurrencia a representar la fauna africana (Figuras III-29, III-30, III-31 y III-32).

²⁷² Bulacio, Gisele; Burin, Alejandra; Cruz, María de las Mercedes; Dzikowsky, Johanna; García, Verónica Natalia; Pons, Marina Bernadette y Ramos, María Lucía, *El estilo Art Deco*. Trabajo monográfico Cátedra Macchi, Introducción a los Fundamentos del Diseño UBA. Diseño de Indumentaria y Textil, Octubre 2003. Disponible en: <https://www.monografias.com/trabajos70/estilo-art-deco/estilo-art-deco2.shtml> Consultado 20 de octubre 2020.

²⁷³ *Ibidem*.



Figura III-29: Max Le Verrier (1891 1973). Escultura en metal con pantera negra. C. 1930. 26 x 63 x 14 Colección *Maison Le Verrier*.



Figura III-30: Edgar Brandt. Pantalla para el chimenea con gacela. Hierrot. Medidas: 96 cm x 86,36 cm. Reproducida en Joan Kah.r. *Edgar Brandt: Master of Art Decó. Ironwork*, New York, Harry Abrams, 1999, p. 172.



Figura III-31: Ernest Bachrach. La actriz Michelle



Figura III-32: Estatuilla metálica del capot de un Cadillac. C. 1930.

- La tecnología:

Todo el avance de las maquinarias fue tomado como símbolo de porvenir y lujo. Lo nuevo reemplazó el pasado y muchos artistas se liberaron de la tradición. De los materiales del Antiguo Régimen se pasó a otros que contrastarían por la exaltación de su proveniencia colonial. La industria contribuyó con la producción de imitaciones a precios más bajos. Serán frecuentes las alusiones a la electricidad (Figura III-33) o a la fuerza del agua (Figura III-34).



Figura III-33: Robert Merrell Gage (1892-1981). Atleta con lámpara eléctrica que reemplaza la clásica antorcha. Bajorrelieve. Southern California Edison Building Company. Los Angeles. Arquitectos: Alison and Alison. 1930
Figura III-34: Robert Merrell Gage. *Energía Hidroeléctrica*. Bajorrelieve. Southern California Edison Building Company. 1930.

- Las figuras de atletas:

Este repertorio incluyó hombres musculosos y mujeres desnudas más desprejuiciadas, en oposición a la frágil mujer *Art Nouveau* (Figura III-35 y Figuras IC-III-7a, b y c en Imágenes Complementarias). Este énfasis puede ser interpretado como el dominio del hombre frente a lo tecnológico o la mayor libertad sexual. Esta representación se observa en las fachadas de algunos edificios, a la cuales se le suman flora y fauna estilizada, como así también la presencia de fuentes de agua.



Figura III-35: Desnudo en el relieve de *La danse* de Antoine Bourdelle. Théâtre des Champs Élysées. Paris. Estilizaciones y fondos con densas geometrías.



Figura III-36: Edgar Brandt. Biombo Oasis. Fuente con efecto de agua y flores tropicales. Exhibido en Exposición de 1925. Medidas c/ panel: 184 cm x 63.5 cm. Colección privada. Imagen disponible en: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4717096> Consultado 3 de mayo de 2018.

Su simbología, está profundamente relacionada a la fertilidad y a la idea de limpieza y pulcritud. En el caso de las flores geometrizadas, podrían representar la naturaleza controlada. Por su parte el agua se vinculaba a la higiene del mundo moderno (Figura III-36).

Maenz sostiene que la Gran Guerra fue el hecho definitorio y que influiría de manera ventajosa en la consolidación de fortunas cuyos detentores serían, posteriormente, los consumidores de nuevos productos *Art Decó*:

Hubo quienes realizaron sustanciosos beneficios, pues a través de los conductos neutrales se podían cerrar excelentes transacciones incluso con el enemigo. Consecuencia de las posibilidades abiertas por la circulación del dinero contante nació, entre quienes coronaron la guerra ampliamente beneficiados, una apetencia de prestigio social que redundó en provecho del tráfico de artículos suntuarios. Anteponiendo las necesidades del momento presente a los convencionalismos, esta sociedad proporciona a la artesanía la oportunidad de desarrollar un estilo que no tardó en tener su manifestación suprema.²⁷⁴

Sin duda con la guerra desaparecieron los tabúes y la vida, primero reducida a la supervivencia, transformó las expresiones de la sociedad en conductas más desenfrenadas. África estaba entonces presente como testimonio del poder colonial a través de formas y materiales de su procedencia, pero también fue homologada por sus

²⁷⁴ Maenz, *Art Déco: 1920-1940*, p. 74.

comportamientos considerados más desprejuiciados, evidenciados tanto en lo cotidiano como en las artes. La distinción, pasó entonces por incorporar elementos que la evocaran, e los hogares, los accesorios del vestir, y la música sincopada, emanada primero de los nuevos sectores burgueses con poder económico y deslizada, luego verticalmente hacia abajo en el plano social.

En este sentido, si observamos algunos aspectos sociales del *Art Decó* se destaca que supuso, por encima de todo, la consagración de las artes decorativas en su versión francesa. En 1919, el arquitecto Louis Süe (1875-1968) y el pintor André Mare (1885-1932) habían fundado la *Compagnie des Arts Françaises*. Convencidos de que la modernidad se relacionaba con el trabajo en torno a proyectos de decoración comunes - de ahí el nombre de “compañía”-, se rodearon de un equipo de artistas y artesanos de disciplinas complementarias, interesados en las aplicaciones decorativas de su arte.²⁷⁵ Paul Maenz señala que “la excelente textura artesana de los *objets uniques* [diseñados por la Compagnie], abarca desde el diseño de pendientes hasta el acondicionamiento íntegro de interiores. Detrás de la denominación *Art Moderne*, cada vez más en boga, se esconde la búsqueda de un estilo que es al mismo tiempo anacrónico y exquisito e intenta, por así decirlo, conciliar –por supuesto en vano- las contradicciones del siglo con las exigencias impuestas por un gusto ostentoso”.²⁷⁶ Asimismo, el autor asegura que la creación de esta compañía, el mismo año en que Walter Gropius fundaba la Bauhaus (1919), fue trascendental para el futuro de los *arts decó* (sic).

En el capítulo IV nos concentraremos en la aproximación a signos y símbolos africanos, para analizar la resemantización operada. De lo anteriormente expuesto se deduce un sistema que permite el siguiente análisis.

Desde el punto de vista funcionalista (corriente lingüística que considera la comunicación por su explicativo más que descriptivo) la sintaxis (la co-locación de formas) no es autónoma sino que está motivada semántica (significado) y pragmáticamente (el querer decir). El *Decó* toma (formas, siluetas) del arte negro pero no conoce la significación semántica ni pragmática de las formas originales y la resemantiza o recategoriza a veces sólo con sentido decorativo. Toma la morfología, o agrupación de morfemas y acude a otras estrategias pragmáticas (ligada a la semántica). Como se ve el discurso, no se lee de la misma manera.²⁷⁷

²⁷⁵ Musée des Arts Décoratifs (MAD), Paris, “La Compagnie des Arts Françaises”. Disponible en: <https://madparis.fr/~period/article-fiche-local4101en.html> Consultado 12 de diciembre de 2020.

²⁷⁶ Maenz, *Art Déco: 1920-1940*, p. 138.

²⁷⁷ De comunicación oral con Angelita Martínez, doctora en letras, investigadora del Instituto de Lingüística de la facultad de Filosofía y Letras (UBA) y profesora de la cátedra de Lingüística de la Universidad Nacional de La Plata, mayo 2009.

Como pudo observarse el *Art Decó* otras veces, también propone un código nuevo que evoca en la mente de los pocos iniciados el agua, el sol, el movimiento, la velocidad, las máquinas, etc. Por supuesto al referirnos a “algunos pocos iniciados”, consideramos que no toda la gente contemporánea poseía esta comprensión (ni aún la posee), pero si estaba en el imaginario social, la valorización de las máquinas y del progreso.

En relación con nuestro propósito, confrontar el resultado del encuentro europeo con lo africano, es destacar que Francia (y otras naciones occidentales) vio en las culturas diferentes, es decir culturas miradas desde una perspectiva que no era su realidad efectiva, sino la manera en que los europeos (los franceses en este caso) la pensaban o percibían.

De acuerdo con lo visto, el uso de un “africanismo” visto como elegante y moderno se adueñó de los distintos estratos de la sociedad francesa en la entreguerras, hecho que refrendaremos en el capítulo siguiente donde la apropiación y la desamentización de las formas africanas se observan también ejemplificada en muebles, indumentaria, objetos decorativos. Según palabras de Amadou-Mahtar M’Bow, director general de la UNESCO entre 1974 y 1987, “mitos y prejuicios han ocultado al mundo durante largo tiempo el verdadero rostro de África”.²⁷⁸

²⁷⁸ M’Bow, Amadou-Mahtar, “La historia general de África”, *El Correo de la UNESCO*, Agosto-Septiembre 1979 año XXXII, p. 5.



Lámina III-5: Place de la Porte de Champerret, 17ème arrondissement, Paris

CAPÍTULO IV

USOS Y APROPIACIONES DE SIGNOS SUBSAHARIANOS FORMAS Y MATERIALES AFRICANOS EN EL *ART DECÓ* FRANCÉS

El *Art Decó* embelleció las superficies con patrones sencillos (motivos, signos, imágenes representaciones simplificadas e imágenes aplanadas), formas que poseían un sentido fundamentalmente simbólico en las culturas africanas de origen en los que se inspiró. A estas geometrías usadas ahora en el epicentro europeo y de los Estados Unidos (destacamos una vez más que muchas remiten a entramados visuales que la arqueología, la etnografía y la colonización hacían evidentes en piezas, además de africanas, orientales y precolombinas), cada lugar periférico agregaría lo propio.

Por otra parte, varios fueron los antecedentes que en Europa confluieron para el despojamiento de sentido de las formas ornamentadas en las artes aplicadas. En París, el Salón de Otoño, la Exposición Bávara²⁷⁹ de 1910 y algunas obras de la *Werkbund* exhibidas en 1919, habían producido los mayores cambios referidos a la factura, a la simplificación formal y al uso de materiales nuevos. Esto incluyó desde las materias primas coloniales hasta el metal. En la sobriedad de las líneas fue también fundamental, el papel de la Secesión de Viena y de la Bauhaus. A su vez, muchos arquitectos y artistas habían empleado las líneas y formas preponderantemente abstractas en los edificios y los diseñadores reproducían piezas semejantes a las del mundo africano. Veremos, asimismo, que algunos artistas se ocuparon también de la temática africana con un repertorio figurativo y más evocativo. Es en la abstracción donde el cambio con el estilo finisecular *Art Nouveau* fue abrupto. En el *Art Decó*, líneas rectas, guardas, geometrías y formas compactas reemplazaron las curvas, meandros y sinuosidades. Como vimos en el capítulo anterior, aun cuando el *Decó* aplicó imágenes figurativas manifestó siempre una tendencia a volúmenes geometrizados y aplanados.

En este sentido, resulta pertinente el término “black deco”, acuñado por Rosalind Krauss,²⁸⁰ que “representa la actitud estilizada que permitió la recombinación lúdica y

²⁷⁹ Invitar a expositores de las artes industriales alemanas a París fue una decisión del reputado arquitecto del *Art Nouveau* Frantz Jourdan, (1847-1935) para despertar la competencia. El hecho fue controvertido, en una época de espíritu nacionalista y en un marco que siempre había sido para el arte.

²⁸⁰ Krauss, Rosalind, “Giacometti” en Rubin (ed.), “*Primitivism*” in *20th century Art*. Vol. II, pp. 503-533.

la transmutación del arte negro en arte moderno”.²⁸¹ Así, artesanos del *Art Decó* francés supieron domesticar “lo salvaje”, utilizando maderas y toques africanos como pieles de animales, nácar y marfiles, con siluetas geométricas. Con frecuencia esto era consumido en los hogares como espíritu de modernidad y elegancia y como metáforas de una mirada mundana y de dominio sobre tierras lejanas. El uso de materiales ricos de las colonias, “maderas exóticas como la amboina, el bois de violette, o el ébano de Macasar podían efectivamente obtener un máximo resalte combinando formas simples, discretamente graciosas y enriquecidas por ligeras incrustaciones”.²⁸²

Desde el siglo XIX las potencias imperiales impulsaban estos materiales producidos por las colonias. Bélgica había promovido el uso del marfil del Congo y los artesanos de la plata lo habían usado desde 1880 en objetos del *Art Nouveau*, a lo que se había sumado Francia, replicando estos detalles. El Estado había potenciado de manera impactante los trabajos en este material, lo que había requerido la utilización de personal especializado y su aprovechamiento en las artes aplicadas desde las asas de teteras, encendedores y polveras a los célebres *Chiparus*²⁸³ (ver Figuras IC-III-7b y c y IC-III-8 en Imágenes Complementarias)

Consideramos que la gran cantidad de objetos y piezas en el mercado del período de entreguerras que incluye carpintería, herrería, muros, pisos, vitrales, vestidos, vajilla, entre otros, da testimonio del significativo gusto por las formas de procedencia africana por la fauna, la vegetación, alimentando la construcción de un imaginario respecto de los territorios, los habitantes y las costumbres de las colonias, en especial de África Occidental y Ecuatorial.

Como señala Pierre Bourdieu, el gusto como sistema de clasificación, convierte a las casas y áreas donde se habita, a los muebles incorporados en los hogares en signos diferenciadores, que jerarquizan usos y consumos culturales. Por tanto, los cambios de gustos diferenciadores entre distintos sectores sociales se producen para marcar la distinción. Desde este enfoque se observa un desplazamiento hacia un consumo extendido de piezas de imitación. En palabras de Bourdieu, “toda lo sagrado tiene su complemento profano, toda distinción produce su vulgaridad.”²⁸⁴ Así por ejemplo en los

²⁸¹ Archer-Straw, *Negrophilia*, p. 71.

²⁸² Wood, “Collecting and Constructing Africa”, p. 88.

²⁸³ Demétre Chiparus (1886-1947) escultor y pintor rumano del período del *Art Decó*. Trabajó especialmente en bronce y marfil, ejecutando bailarinas exóticas como tema principal. Transcurrió sus principales años activos en París. Para profundizar ver Shayo, Alberto, *Chiparus-Master of Art Deco*, New York, Abbeville Press Publishers, 1993.

²⁸⁴ Tovillas, *Bourdieu*, p. 101.

diseños más económicos, el carey fue reemplazado por la bakelita y el marfil por hueso o marfilina.

La apropiación de formas y patrones de las artes africanas que se había iniciado ya a principio de siglo con las obras de la vanguardias, por el agotamiento de formas tradicionales europeas, en el período de entreguerras que nos ocupa podría deberse a otras causas. Por un lado, en el *retour a l'ordre* que propulsaba valorar el clasicismo luego de los excesos artísticos causados también por la desesperanza de la Gran Guerra de modo que algunos descubrimientos de las vanguardias fueron incorporados a la serenidad y al orden de la nueva modernidad²⁸⁵ y por el otro, la importancia de la dimensión abstracta que referían a lo conceptual, asociado a los pueblos colonizados, comenzó a utilizarse como una novedad.

A continuación caracterizaremos los usos de estos signos en el África subsahariana, pues nos permitirá poner en evidencia su incorporación y tratamiento en los objetos y en la arquitectura del *Art Decó* francés e internacional. A modo de ejemplificación y antes de tratar la arquitectura, mobiliario y moda en el orden previsto, analizaremos el caso de un taburete *fali*, para abordar la cosmovisión africana y su función ancestral.

Desemantización de motivos geométricos vernáculos en el tránsito a Francia: un ejemplo

Al referirnos a las características del *Art Decó* en el capítulo previo, hemos destacado las razones del código figurativo que encierra nociones relativas a la luminosidad, la velocidad, la tecnología y el uso predominante de atletas, cuerpos desnudos, fuentes, flores y la insistencia en la fauna salvaje. Si bien citaremos algunas de estas representaciones estereotípicas que conectan con el continente africano y confirman su aparición constante en el período, nos dedicaremos especialmente al profuso empleo de ciertas formas geométricas, consideradas “abstractas”, que conllevan significados específicos en sus contextos de origen y que hemos analizado en el capítulo II de esta tesis. Estos análisis se aplicarán también a las artes aplicadas a la arquitectura, muebles y moda y al patrimonio de Buenos Aires en la segunda parte de este trabajo.

²⁸⁵ Larrauri, Eva, “El orden regresa al arte”. Reportaje a Kenneth E. Silver, curador de la exposición: “Caos y clasicismo Arte en Francia, Italia y Alemania 1818-1936”, llevada a cabo en el Museo Guggenheim Bilbao, *El País*, 22 de febrero de 2011. Disponible en: https://elpais.com/diario/2011/02/22/paisvasco/1298407213_850215.html Consultado 9 de junio de 2018.

Durante el período del *Art Decó* en Occidente, las significaciones vernáculas de triángulos, zigzags, espirales etc. en objetos, muebles y arquitectura fueron ignoradas y obviamente vaciadas de su contenido mágico-religioso al momento de la copia formal. Los estudios antropológicos eran incipientes y habría que esperar a la descolonización para una valoración diferente y más positiva. Sin embargo, aún perduran subestimaciones al respecto como las señaladas por James Clifford y Edward Said.²⁸⁶

Hemos referido en el capítulo II al papel altamente simbólico de las incisiones en tallas, muebles, objetos cotidianos y en la ornamentación de los muros en la arquitectura, en culturas donde no existe la escritura de la manera que la concibe Occidente. Se suma a esto el valor diferente que le otorgan en el África Subsahariana a la palabra oral). Al no haber registro escrito, la palabra en el mundo subsahariano se cuida especialmente. Se considera que quien miente traiciona a la comunidad y se traiciona a sí mismo. Los *griots*, especie de juglares que recorren los territorios con su música y relatos, son los encargados de repetir las historias tal cual las escucharon de quienes los precedieron. El culto a la palabra oral hizo de ella un instrumento esencial en todo el continente.²⁸⁷ En estos pueblos clasificados generalmente como ágrafos, los signos y figuraciones geometrizadas poseen la importancia de manifestar la relación con el cosmos, además de recordar proverbios sintéticos o transmitir consejos de su sabiduría ancestral. Todo esto manifestado en los territorios que conformaron el AOF y el AOE, podría haber impactado la retina de los europeos como un choque visual. Nos hemos referiremos a Benjamin y a estos conceptos en el capítulo II.

En el África Subsahariana, amplia y variada, una misma realidad puede ser abordada de distintas maneras. En este sentido, Beatriz Grand Ruiz señala que: “La significación simbólica de un objeto puede estar inscripta en la manera en que es fabricado, en su constitución, en su forma o en los motivos trazados en su superficie”.²⁸⁸ A los efectos de dar cuenta del vaciamiento de sentido al que fueron sometidos la mayor parte de los objetos africanos arribados a Francia, detallaremos el ejemplo de un asiento *fali* -Aldea de Ngoutchoumi, de Camerún²⁸⁹- que evidencia un particular antropomorfismo.

²⁸⁶ Ver capítulos previos de esta tesis.

²⁸⁷ Ver en Anexo complementario conceptos de Youssouf Tata Cissé (1935-2013), etnólogo e historiador maliense, profesor de la Sorbona, especialista en literatura oral.

²⁸¹ Grand Ruiz, *África y la máscara*, p. 561.

²⁸⁹ Ejemplo tomado de la reproducción de Aldea de Ngoutchoumi (Camerun) en el libro de Jean. Paul Lebeuf, *L'habitation des Fali: montagnard du Camerun septentionalparis* (región Kangou. publicado

Si se analiza la parte superior del taburete (Figura IV-1), tanto el exterior como el interior del mismo representan la mitología. En el asiento, el óvalo es el mundo y está en relación con las líneas incisas. La superficie posee texturas y el borde del óvalo del taburete presenta dos líneas curvas. Para los *fali* son el límite habitación-mundo. Las líneas simbolizan acoplamientos: mayor cantidad de líneas representan al hombre, menor cantidad a la mujer. Son los principios de elementos contrarios unidos. El espacio entre las piernas significa fecundidad. En los campos o sectores delimitados en la superficie del asiento, hay variantes hombre-mujer.

En cuanto a las formas que simbolizan geoméricamente a las figuras humanas, están representadas con la cabeza reducida a un rombo. Es poco frecuente la representación del torso (Figura IV-1 detalle). Se señala el nacimiento de los brazos y se marca la cintura. Se observa a veces un taparrabo sobre los miembros inferiores. La red de fondo es el trenzado primordial, la vibración del cosmos y del interior del ser humano. Hombre y mujer están delimitados en la esfera del mundo. El asiento mismo es la unión.

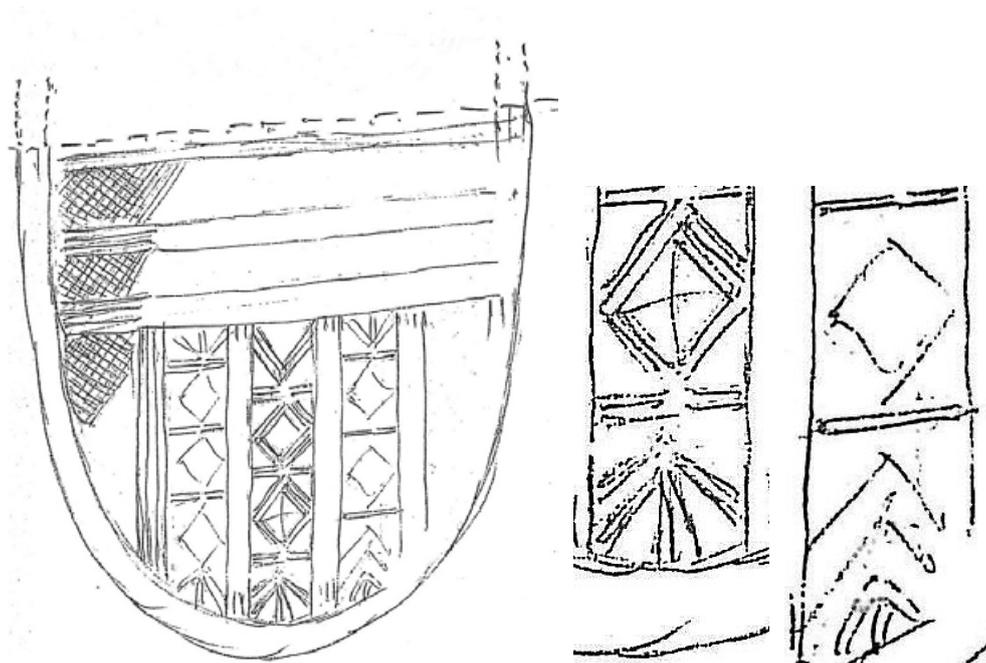


Figura IV-1: Ejemplo a partir del libro de Jean Paul Lebeuf, *L'habitation des Fali: montagnard du Camerun septentrional.*, p. 479.

Detalle de figura humana. Menor cantidad de líneas en rombos que representan a la mujer

Es esta una de las particulares cosmovisiones subsaharianas. Las referencias de este tipo o consideraciones más profundas no eran conocidas en tiempos de las

París, Hachette, 1961, p.479. Los dibujos fueron realizados por el profesor Fotio Panaiotti (Museólogo. Universidad de la Plata) sobre el mencionado texto.

vanguardias o del *Art Decó*, a quienes sólo les interesaba apropiarse de una estética nueva como alternativa, para revolucionar las tradiciones como aseguran algunos autores²⁹⁰. Como señala María Alba Bovisio:

A fines de la década del '20 las manifestaciones plásticas primitivas han alcanzado el estatuto de "Arte" gracias a su modernidad. La moderna cultura europea se apropia de estas manifestaciones y las incluye entre sus obras maestras concentrándose en su "no ser" lo que el arte occidental desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX fue. El "valor artístico", plástico y/o expresivo de materiales sumamente diferentes en cuanto a rasgos formales, funcionales, técnico-materiales emanaría de su 'modernidad'.²⁹¹

Para fundamentar cómo se produce la dessemantización en este punto, se hace necesario, analizar también el tratamiento del mueble europeo en general y de algunos ejemplos en particular. El mueble europeo se concebía con un sentido diferente, muy alejado al de la cosmovisión africana. Y específicamente los del período en estudio marcaron una utilización social relacionada al considerado "chic" burgués".²⁹² Así los taburetes realizados por Pierre Legrain, destacado artista que nunca visitó África, pero cuyo diseños siguieron la moda del exotismo del momento, permiten precisar aún más este concepto, como se verá más adelante.

Nos adentraremos en los párrafos siguientes en obras de los principales exponentes de la tendencia dentro de la arquitecturas y sus artes aplicadas, el diseño de muebles y de moda en indumentaria, con especial atención a casos particulares.

Principales artistas y arquitectos de la tendencia y constructores anónimos

La arquitectura africana ha sido presentada en el capítulo II. Hemos destacados las características ornamentales de sus muros con signos protectores, y de una suerte de equivalencia conceptual de los estilemas más usuales, para autores como Clémentine Faïk Nzuji, con las que sólo se pretende dar una interpretación de su funcionamiento. Se han visto escasos ejemplos figurativos representados con cocodrilos, reptiles u otros animales del entorno natural africano, evidentes sólo en las togunas y otros edificios ceremoniales entre los *dogon* o, en caso de animales totémicos, en las casas *gurunsi* .

²⁹⁰ Davidson, *Reinos Africanos*, p. 146; Archer-Straw, *Negrophilia*, p. 52 y 53

²⁹¹ Bovisio, "¿Qué es esa cosa llamada 'Arte... primitivo'?", p. 347.

²⁹² El término *Chic*, proviene del argot chicard y describe lo que tiene "clase" o elegancia en oposición a lo *kitsch*. Es un término derivado de la filosofía y la estética de finales del siglo XIX. Entre los autores que usan esta palabra pueden citarse a Lydia Puccinelli, curadora del National Museum of African Art de Washington (en artículo *African forms in furniture of Pierre Legrain*. "African Deco-struction" Disponible en: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews (citado más adelante) y Christian Bransdtätter, *Klimt y la moda*, Madrid, Editions H.Kliczkowski, 1997, p.7 ,

Cuando el *Art Decó* toma estas figuras y las derrama arbitrariamente como un adorno no tendrán más que una función “decorativa”. En este punto cabe recordar que el *Art Decó*, a pesar del término “decorativo” del que procede, también utilizó imágenes con sentidos asociados al progreso, a la liberación. A esta primera noción de cambio de sentido en el uso de los signos sumaremos otros.

Sin embargo, ambos paradigmas culturales, el africano y el francés coinciden (aunque por diferentes razones), en que las ornamentaciones aplicadas a la arquitectura fueron transportadas de lo menor a lo mayor, es decir de los pequeños objetos o de las pinturas corporales a relieves de los muros. En el contexto africano los signos aparecen primero en accesorios y tallas y luego en las viviendas.

En Europa, formas y detalles de las piezas africanas se permearon en la arquitectura ya no con un efecto propiciatorio, sino con un nuevo sentido: convertirse en signo de modernidad. Por cierto, el *Art Decó* es de los pocos casos en la historia occidental de la arquitectura que tiene su origen en la decoración interior.²⁹³ Así lo aseguran autores como Fabio Grementieri.²⁹⁴ Pasó de las artes aplicadas a su uso en escala mayor, a semejanza de lo ocurrido en África, salvando distancias temporales y conceptuales. Siguiendo a Benjamin²⁹⁵ y como señalamos previamente en esta tesis, podría conjeturarse que las marcas protectoras y ancestrales “shockearon” la percepción de los europeos y por efecto “contagio” se convirtieron en moda en Francia, aunque sobre otras superficies.

Si bien el centro de nuestro estudio son las formas geométricas y su vaciamiento de significado en el paso a Europa, es importante a su vez tomar en consideración algunas formas figurativas que forman parte de edificios emblemáticos *Decó*. En este sentido prestaremos especial atención al *Palais des Colonies*, una pabellón creado para la Exposición Colonial de 1931 en el *Bois de Vincennes* de París, pues constituye un nudo relevante en torno a nuestra hipótesis. En el capítulo III nos hemos referido brevemente a este edificio con el cual se buscó representar –y seguir alimentando- el imaginario de África y de otros territorios bajo dominio francés en vigencia en la época haciendo presente la ideología de la colonización (Figuras IV-2 y IV-3), Lámina I. Se

²⁹³ Otro caso es el del Rococó en el siglo XVIII.

²⁹⁴ Grementieri, Fabio, *Buenos Aires. Art Decó y Racionalismo*, Buenos Aires, Verstraeten, 2008, p. 61.

²⁹⁵ Benjamin, *La obra de arte en la época*, p. 90.

trata de una construcción pensada como permanente y que se conserva hasta la actualidad en su emplazamiento original, la Porte Dorée.²⁹⁶



Figura IV-2: Vista frontal del edificio. Google Maps



Figura IV-3: Fachada Palais des Colonies, se destacan la obra escultórica de Janniot

Patricia Morton señala que, para los contemporáneos, *la plus grande France* [Francia y sus colonias], requería de una expresión arquitectónica y artística distinta a la de las exposiciones anteriores, que se buscó con el diseño del *Palais des Colonies* con la

²⁹⁶ Luego de las independencias de las colonias, el museo cambia su nombre a *Musée des Arts Africains et Océaniens*. En 2003 cerró sus puertas y comenzó una remodelación. Reabrió en 2007 como *Musée National de l'Histoire de l'Immigration*.

intención de que confluyeran lo nacional y lo colonial.²⁹⁷ El fin de la Primera Guerra Mundial había impactado en Francia poniendo en discusión lo nacional y lo colonial y la capacidad de la nación para llevar adelante la empresa colonial. Una discusión que tenía como principales voceros la izquierda y la derecha francesas. Los primeros invocaban el principio de los derechos del hombre, los ideales de moralidad e igualdad mientras que los segundos negaban una posible igualdad tomando como eje las ideas de superioridad e inferioridad de las razas. Prevalcieron las ideas de los nacionalistas quienes descubrieron las posibilidades reales de futuro de las colonias, posibilidades económicas, militares y políticas que hasta entonces habían sido consideradas meras aventuras.²⁹⁸

La necesidad de estimular el apoyo de los franceses hacia la empresa colonial que, como vimos había disminuido con el correr del tiempo, se convirtió en un desafío en la concepción de la Exposición Colonial de 1931. El proyecto de ejecución de una exposición colonial en París había comenzado muchos años antes, en 1910,²⁹⁹ pero se demoró primero en ocasión de la Gran Guerra y posteriormente por la realización de la Exposición Colonial de 1922 en Marsella³⁰⁰ y la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925. Finalmente se concretó en 1931, comandado por el mariscal Hubert Lyautey. Lyautey se había desempeñado como primer representante del gobierno francés en el Protectorado de Marruecos (1912-1916, 1917-1925), luego ministro de guerra en la primera guerra mundial (1916-1917) y recibió el título de mariscal de Francia en 1921. A su vez, había estado a cargo de la Feria Comercial Franco-Marroquí de 1915 en Casablanca y de la urbanización de esa ciudad. La importancia del mariscal en el proyecto de la exposición de 1931 se hace evidente en el nombre profano que se le dio a la misma: Lyauteyville.³⁰¹

²⁹⁷ Morton, Patricia A, "National and Colonial: The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931", *The Art Bulletin*, vol. 80, n° 2, 1998, pp. 357-377.

²⁹⁸ Blanchard, Pascal, "National Unity. The Right and Left "Meet" around the Colonial Exposition (1931)" en Blanchard, Lemaire, Bancel (eds.), *Colonial Culture*, p. 219.

²⁹⁹ Morton, "National and Colonial", p. 357.

³⁰⁰ Marsella había tenido una primera edición en 1906 y luego de la primera guerra mundial, desafió a París en su disputa por la supremacía, en especial en relación con estos eventos. Sin embargo, las exposiciones de la ciudad puerto no tenían carácter internacional.

³⁰¹ Camp, Jean, André Corbier, *A Lyauteyville: Promenades sentimentales et humoresques à l'Exposition Coloniale*, Paris, Société Nationale d'Éditions Artistiques, 1931, citado por Morton, "National and Colonial", p. 357.

Regresando a nuestro ejemplo en análisis, la estructura edilicia del *Palais des Colonies* fue diseñada por el arquitecto francés Albert Laprade,³⁰² quien ya había trabajado junto a Lyautey en el diseño de la nueva medina de Casablanca en 1915. Describiremos brevemente las características del edificio para luego concentrarnos en obras y objetos específicos en relación con nuestra investigación. El edificio se enmarca en el estilo *Decó* con elementos que remiten a la arquitectura clásica³⁰³ como el uso de la columnata estilizada rematada con geometrizados capiteles jónicos y el relieve que cubre la totalidad del muro, a falta de frontón. Presenta una forma rectangular y masiva que se anuncia desde la fachada (Figuras IV-4 y IV-5).³⁰⁴

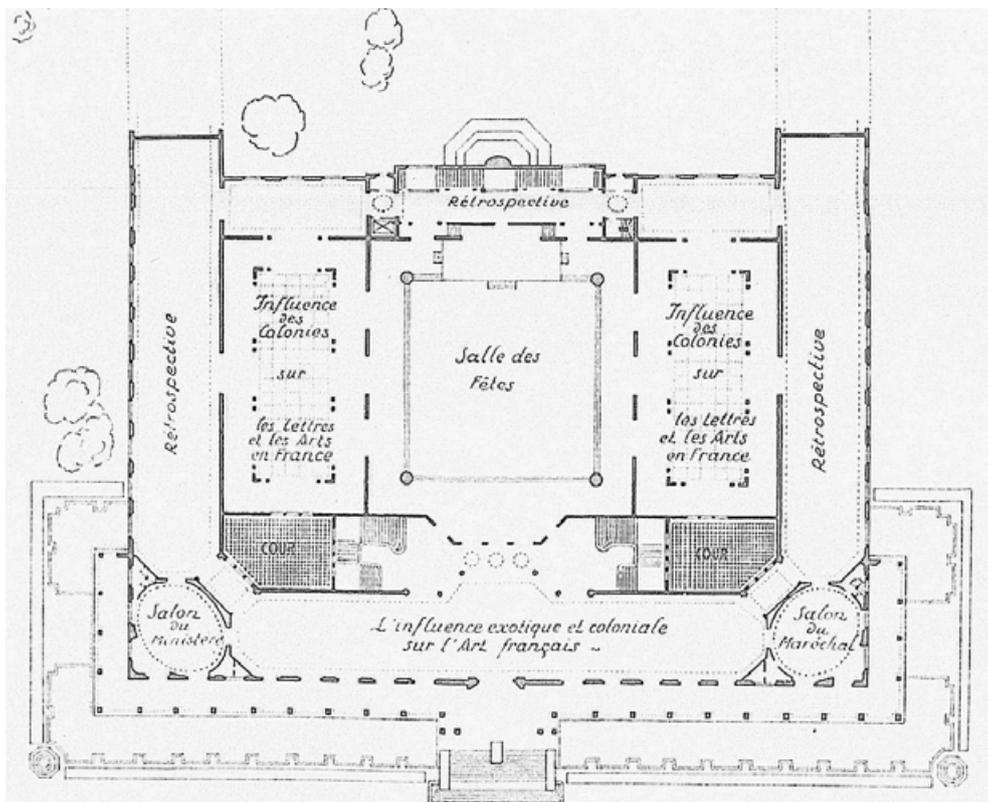


Figura IV-4: Planta baja Palais des Colonies.

³⁰² También colaboró el arquitecto y urbanista León Jaussely (1875-1933), que asistió a la *École de Beaux Arts* de Toulouse y luego de trabajar en París y Barcelona fue ganador del gran Premio de Roma en 1903.

³⁰³ Laprade negaba una relación estricta con la tradición arquitectónica grecorromana y su acercamiento a lo clásico se vinculaba con la búsqueda de una “arquitectura simple, noble, serena, neutral” en la cual la escultura tenía la voz principal. Ver Morton, “National and Colonial”, p. 363.

³⁰⁴ Imágenes tomadas de Morton, “National and Colonial”, p. 370 y p. 363 respectivamente.



Figura IV-5: Fachada Palais des Colonies

La estructura se organiza a partir de un espacio central, la *Salle des fêtes*, con diversos recintos a su alrededor. Al cruzar la puerta de acceso nos encontramos con una galería que corre a lo largo de la fachada y en cuyos extremos se han ubicado dos salas ovales, el Salón del Ministerio y el Salón del Mariscal, sobre cuyas decoraciones nos extenderemos más adelante y que serán de principal interés para nuestro estudio.

En el edificio también participaron pintores, escultores y diseñadores de muebles en función de crear un pabellón en sintonía con el momento político e histórico. Se combinaron, por un lado, formas figurativas en bajorrelieves, pintura mural, paneles decorativos, y por otro, detalles geométricos en los zócalos, pisos, herrería y muebles. La primera y por supuesto impactante relación que establece el público, en especial francés, con el edificio se da a partir de los relieves escultóricos que se despliegan sobre la fachada, de proporciones grandiosas y sin duda de un importante valor didáctico para Francia, que demuestra además, la importancia de lo monumental en el *Art Decó*. Esta decoración exterior fue confiada al destacado escultor Alfred Auguste Janniot.³⁰⁵ En su iconografía se representan las diferencias y diversidades de las posesiones coloniales francesas. A lo largo del frente se destacan en bajorrelieves de 10 cm de profundidad, las actividades mercantiles como la explotación de maderas, del caucho, del algodón y del cacao. Pretendía demostrarse así la contribución económica de materias primas de

³⁰⁵ (1889-1969) Janniot se formó en l'École de Beaux Arts de París, en el atelier d'Injalbert, participó como soldado en el conflicto mundial y obtuvo el Premio de Roma en 1919. Presentó además el homenaje al escultor del renacimiento francés Jean Goujon (1510-1569) en el *Hotel du Collectionneur* de Jacques-Émile Ruhlmann (1879-1933) en la Exposición de Artes Decorativas en 1925, lo que le valió un gran reconocimiento. En 1931 se afirmó su éxito como escultor monumental con la fachada que se le encargara para el mencionado *Palais des Colonies*, en ocasión de la Exposición Colonial. En 1945 fundó y dirigió el Taller de Escultura Monumental en l'École de Beaux Arts

las colonias, asociadas a la vegetación, a la fauna autóctona y a sus habitantes como trabajadores. Cada región está representada con tipos físicos muy marcados, desnudos o con su vestimenta propia, destacándose las actividades de recolección o pesca, según los casos (Figuras IV-6).³⁰⁶ Las representaciones de las colonias africanas se encuentran a la izquierda de la gran puerta principal.³⁰⁷ En estos relieves, los elefantes y dromedarios atraen la mirada hacia el centro pero los hipopótamos y los leones ofrecen direcciones centrífugas.³⁰⁸



Figuras IV-6 y IV-7: Janniot. Relieves de la fachada de *Le Palais des Colonies* (detalles). Marcado naturalismo en los tipos físicos. La caza del hipopótamo

La representación de la caza del hipopótamo en el bosque virgen de Sudán, (Figura IV-7) , identificada por su inscripción, así como la evocación de Túnez –tema del que no nos ocuparemos ya que refiere a lo islámico-, reflejan una mirada épica y grandilocuente. La referencia a África se completa con palmeras, rinocerontes, pájaros, marabú, papagayos, antílopes y trabajadores nativos. Es de destacar el tratamiento de la musculatura de estos habitantes, de su cabello y de sus labios que busca reproducir de manera naturalista los tipos gamboanos, sudaneses, entre muchos otros. A su vez, Dominique Jarrassé indica que la parte que representa lo africano “está dominada por el movimiento y las numerosas diagonales, en una evocación muy viva de la exuberancia”.³⁰⁹

³⁰⁶ Jarrassé, Dominique, “Le décor du palais des colonies: Un sommet de l’art colonial” en Viatte, Germain (dir.), *Les Palais des Colonies: Histoire du Musée des Arts D’Afrique et d’Océanie*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, pp. 84-102. Nos basamos también en nuestra visita al lugar.

³⁰⁷ A la derecha se dispusieron las colonias de Asia y Oceanía (las posesiones antillanas y el comercio francés es sugerido por las embarcaciones a vela.

³⁰⁸ En el muro Oeste se encontraba las representaciones relativas a las colonias de América. También hacia el Oeste se inscribía la lista de los nombres de los personajes históricos que contribuyeron a la conquista colonial.

³⁰⁹ Jarrassé, “Le décor du palais des colonies”, p 95.

Los relieves de los productos comerciales redundan su imagen con sus nombres escritos: viñas, cacao, maderas. En cuanto a este aspecto ideológico Jarrassé sostiene que: “sus alegorías no están totalmente recortadas de la historia, pero las escenas están a menudo ancladas en un presente casi atemporal: es una Francia eterna, ‘la gran Francia’, dispensando sus bonanzas al mundo”. Y agrega:

Además la ideología quiere que los países colonizados, desprovistos del sentido del progreso, vivan en una ausencia de temporalidad, en una inmovilidad que sacude al colonizador, al igual que viene a explotar riquezas ignoradas hasta entonces. La civilización consiste en introducir los valores de la Tercera República.³¹⁰

Nuevamente esto destaca el papel del Estado francés. Janniot trabajaría también en la decoración de los transatlánticos *Île de France* en 1927 y *Normandie* 1935 y 1934 y en el *Rockefeller Center* de Nueva York. Fue convocado por gobiernos municipales para la decoración de edificios públicos en otras ciudades francesas como Chateauroux y Bordeaux.³¹¹

Los programas complementarios del interior del *Palais* reforzaban las ideas rectoras del proyecto. El Salón del Ministerio, lugar de recepción del Ministro de las Colonias Paul Reynaud, estaba dedicado a las colonias africanas. Su decoración estuvo a cargo de Jacques-Émile Ruhlmann y sus muros contaban con frescos realizados por el artista académico Louis Bouquet (1885-1952). Por su parte, el Salón del Mariscal Lyautey estaba dedicado a las colonias asiáticas. El mobiliario fue diseñado por el ebanista Eugène Printz (1889-1948) y sus murales ejecutados por André-Hubert e Ivanna Lemaître, artistas especializados en decoración de iglesias e interesados en religiones orientales.³¹² Los dos salones se proponían como celebraciones a las “contribuciones intelectuales, literarias, filosóficas y artísticas”³¹³ tanto de las colonias africanas como asiáticas. La comparación entre los dos salones nos permitirá poner en evidencia las miradas diversas sobre las culturas nativas que circulaban en Francia y alimentaban los correspondientes imaginarios sobre ellas.

En primer lugar tomaremos una de las escenas pintadas en el salón de África, el panel mayor (Figura IV-8). En el centro del mismo vemos a Apolo junto a una monumental mujer africana (probablemente una alegoría de África) en un entorno

³¹⁰ Ibidem, p. 101.

³¹¹ Bouchet, Laure, “Un sommet de l’art colonial” en Viatte, Germain (dir.), *Le Palais des Colonies: Histoire du Musée des Arts D’Afrique et d’Océanie*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 231.

³¹² Morton, “National and Colonial”, p. 372.

³¹³ Sitio web oficial del *Palais de la Porte Dorée*. Disponible en: <https://www.palais-portedoree.fr/>

natural, en cuya vegetación destacan las palmeras y especies similares, la arquitectura local representada por edificios de Djenné, capital de Mali, y la fauna asociada a la región como leones, antílopes, leopardos con la introducción críptica de una suerte de Pegaso, caballo alado blanco de la mitología griega. Podríamos conjeturar que tanto Apolo como Pegaso se encuentran allí para enfatizar la misión civilizadora francesa en estos territorios: el dios de las artes y la música, de lo bello y civilizado, y el caballo con el cual Belerofonte logró dar muerte a la Quimera, animal monstruoso símbolo de lo demoníaco, de lo bárbaro.

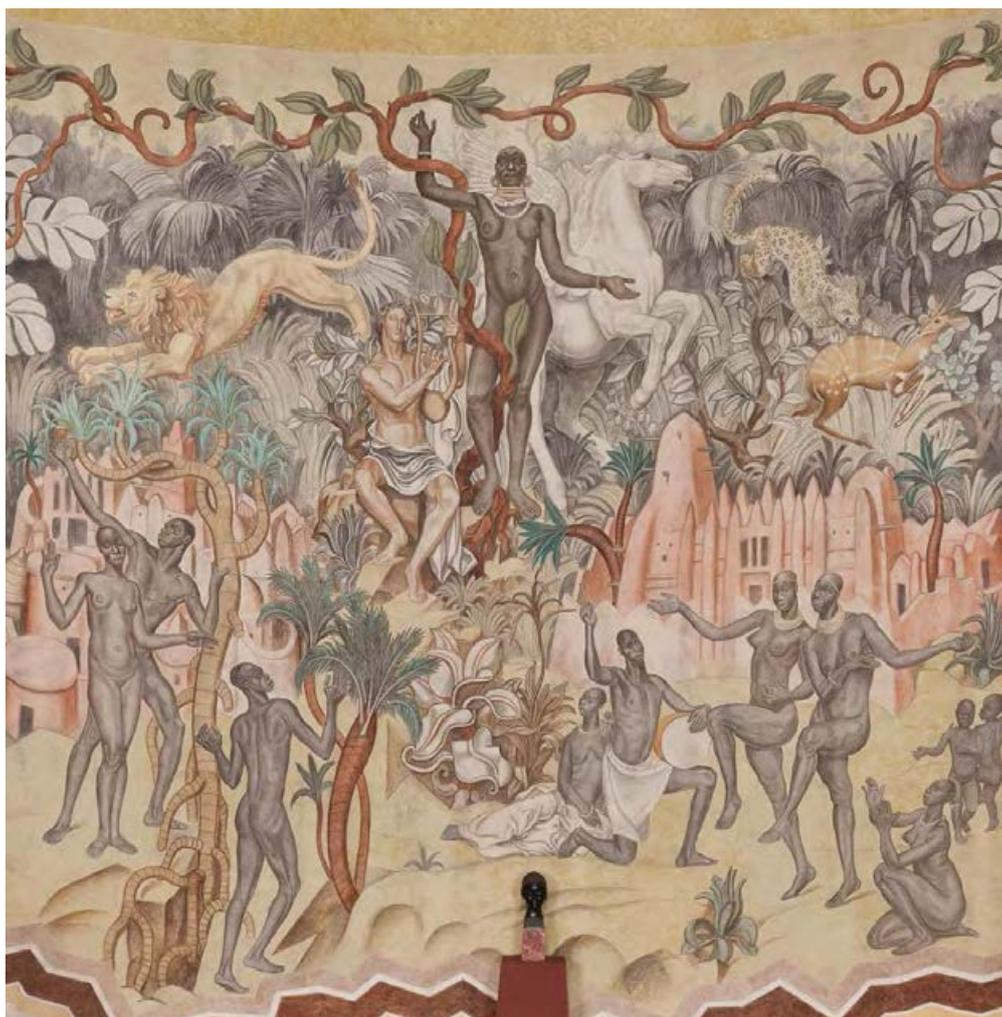


Figura IV-8: Louis Bouquet. Salon del Ministerio. Mural

En cuanto a la representación de los habitantes, hombres, mujeres y niños se muestran en este ambiente natural, bailando al parecer disfrutando sin preocupaciones. Una concepción sobre los pueblos subsaharianos que predomina y se repite desde los inicios del proceso de colonización. Los cuerpos desnudos en danza y sus gestos y posturas remiten a imágenes de Josephine Baker, activas en el periodo en consonancia con la negrofilia en boga. Las representaciones de este panel distan de ser la celebración

de las contribuciones intelectuales (tal como eran concebidas por la Francia del momento) propuestas inicialmente. Sin embargo, el resto del espacio cuenta con otros murales que refieren al mundo islámico de África del norte, y que están dedicados a la matemática, la astronomía, la medicina, la poesía, la música, entre otros. En ellos los personajes lucen vestimentas típicas, aparecen en ambientes urbanos en los que se figuran arquitecturas locales y portan los atributos necesarios para vincularlos con los aspectos intelectuales mencionados. Ya dentro de este mismo salón, resulta evidente la visión y percepción diferenciada respecto de los pueblos subsaharianos. No obstante, a partir de los diseños y de los materiales empleados, el mobiliario elegido para este espacio se vincula tanto a la influencia contemporánea del denominado arte negro como a una elegancia moderna que, consideramos, connotaba ese arte (Figura IV-9). Allí Ruhlmann colocó, sobre un piso de ébano de Madagascar rematado con una guarda con figuras triangulares unidas por su base, que se corresponde con un zigzag modificado empleado en producciones africanas,³¹⁴ sus conocidos sillones elefante,³¹⁵ sus sillas trípode, un escritorio Bloch de ébano con cubierta de piel de tiburón e incrustaciones de hilos de marfil. Asimismo, son parte de la decoración bustos y cabezas en bronce realizadas por artistas académicos coloniales,³¹⁶ y dos enormes jarrones de metal, ejecutados por Edgar Brandt (1880-1960), diseñador de objetos en hierro forjado en estilo *decó* y colaborador de Ruhlmann. Es para destacar que en la mayor parte de sus diseños están presentes líneas curvas y una profusa ornamentación mientras que en este caso optó por un friso de líneas simples, rectas y en zigzag que, al igual que la guarda inferior de la pared cercana al piso, establecen una inmediata relación con patrones del África subsahariana. Se hace necesario recordar la nuevamente aquí, los conceptos de la lingüista Clementine Faïk-Nzuji, volcados en el capítulo II, sobre el chevron o línea quebrada (zigzag) que se encuentra en toda África subsahariana, representando generalmente articulación, comunicación y unión.³¹⁷ En el Salón de África, esta misma línea es utilizada únicamente como decoración y unificación de las distintas escenas, en las terminaciones del muro inferior, sin el sentido original.

³¹⁴ Como señalamos en el capítulo II, por ejemplo entre los *Akan* de Costa de Marfil el triángulo simboliza al creador del universo, y aparece impreso sobre varios objetos *Ibidem*, p. 137.

³¹⁵ Como veremos en el capítulo VIII, este modelo de sillón fue elegido por el diseñador Jean-Michel Frank para el Hotel L'Alcazar de la ciudad de San Carlos de Bariloche.

³¹⁶ Existía desde 1908 la Sociedad colonial de artistas franceses.

³¹⁷ Faïk Nzuji, *Arts Africains*, p. 122



Figura IV-9: Vista panorámica del Salón del Ministerio

Pasando al Salón del Mariscal en el otro extremo de la galería de entrada, también nos concentraremos en el panel mayor (Figura IV-10). La escena se vincula con las religiones orientales haciendo foco en tres figuras: Buda, Confucio y Krishna. Morton señala que las pinturas aluden al “‘inescrutable Oriente’ de religiones misteriosas y mitologías complicadas”.³¹⁸ En este sentido, y recordando que los artistas encargados de ejecutar los frescos eran conocedores de estas religiones, la representación se diferencia de aquella del Salón de África, otorgándosele a esta imagen una atmósfera de calma y espiritualidad, asociada a la meditación y a las enseñanzas religiosas. A su vez, se torna innecesaria la inclusión de figuras simbólicas de la cultura occidental (como era el caso de Apolo y Pegaso) de lo cual se deriva que la *misión civilizadora* francesa resultaría menos imperiosa aquí que en los territorios subsaharianos.



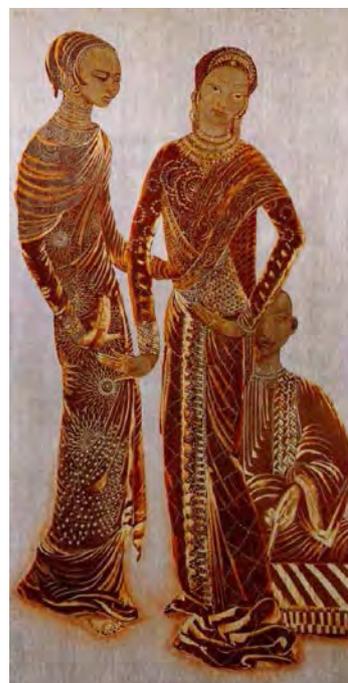
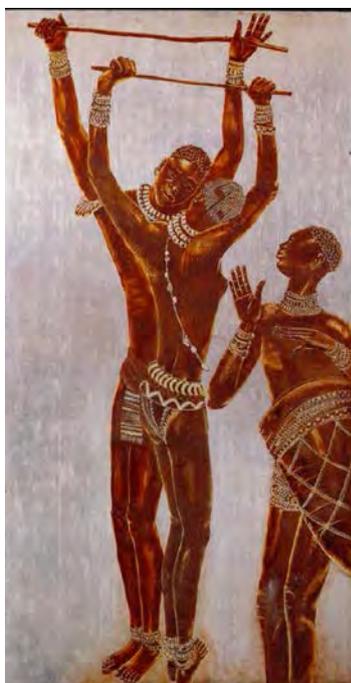
Figura IV-10: André-Hubert e Ivanna Lemaitre, Salón del Mariscal. Mural

Por tanto, podemos ver la construcción de un imaginario diferenciado de África subsahariana en relación con otros territorios colonizados como África del Norte y Asia, concebidas todas ellas como entidades homogéneas desde el pensamiento euro y

³¹⁸ Morton, “National and Colonial”, p. 373.

etnocéntrico. Un imaginario construido que pone de manifiesto el absoluto desconocimiento de las variadas y complejas religiones del África negra y sus rituales. Esta idea resulta crucial en nuestra tesis pues implica el forzoso vaciamiento de su sentido original de elementos, de signos apropiados de la plástica africana.

Continuaremos recorriendo el *Palais*. Para ornamentar las paredes del vestíbulo de la biblioteca ubicada en el primer piso se convocó a Jean Dunand, a quien nos referiremos especialmente en las páginas siguientes. El artista realizó siete paneles titulados *Pueblos de Asia y África*, utilizando su característica técnica de laqueado oriental sobre metal, ajena a África (Figuras IV-11 y IV-12). Estas imágenes de Dunand se completaron con palmeras, antílopes, elefantes y trabajadores nativos, con volúmenes aplanados y formas lineales.³¹⁹



Figuras IV-11 y IV-12: Los Pueblos de África (Camerún) y Los Pueblos de Asia (Indochina). 1930. Laqueado sobre paneles de aluminio. Musée du Quai Branly, Paris.

Una mención especial merece el piso de la *Salle des fêtes*. La firma Gentil et Bourdet³²⁰ fue la involucrada en su realización³²¹ y en él destacan las formas abstractas,

³¹⁹ Dunand efectuó otros trabajos para interiores particulares y para los transatlánticos de la época, ejemplos de ello son la sala de juegos del *Île de France*, el comedor de *l'Atlantique* en 1919 y el *fumoir* del *Normandie* en 1935 (ver Figura IC-IV-10 en Imágenes Complementarias).

³²⁰ Fundada en 1901 y conformada por los ceramistas Alphonse Gentil (1872-1933) y François Bourdet (1874-1952).

³²¹ En el año 2006 el *Palais des Colonies* transportó la mayor parte de su colección patrimonial al *Musée du Quai Branly*, al igual que lo había hecho el Museo del Hombre del Trocadéro. Sin embargo, en el *Palais de la Porte Dorée* (otro nombre dado comúnmente al *Palais des Colonies*), permanece aún parte de la decoración mural original en dos de los llamados salones ovales, prolongación del vestíbulo de la entrada hacia los lados izquierdo y derecho. Trataremos este punto en un apartado final.

diseños geometrizados de inspiración africana ya dessemantizados. Los mosaicos de Gentil y Bourdet habían buscado sus motivos en la iconografía y en la etnología. Proponían una construcción intelectual elaborada en el cruce de formas de otras culturas con ideas occidentales, que implicaban otro tipo de utilización y usos diferente a las originales. En particular, el piso del Sala de fiestas era un compendio de formas geométricas en colores cálidos en el que “se mezclan nuevamente apropiaciones hechas al África y a Asia: medallones que ofrecen pavos reales, elefantes de la India que parecen imitados de miniaturas. Dos motivos geométricos y simbólicos son muy sorprendentes: las esvásticas y la cruz con dos barras.”³²² (Figuras IV-13 y IV-14)



Figuras IV-13, IV-14 y IV-15: Gentil y Bourdet. Piso de la *Salle des fêtes* y detalle. Máscara *dogon* de Mali. Madera, fibras, pigmentos. Medidas 108 x 59.1 x 22.1 cm. Brooklyn Museum. Nueva York.

³²² Brunhammer, Ivonne; Culot, Maurice, et al., *Le Palais des Colonies: Histoire du Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie*, Paris, Réunion des Musée Nationaux, 2002, p. 120.

La esvástica está representada en tanto viejo símbolo solar de la India que aquí gira a la izquierda.³²³ Pero al referirse a la cruz con dos barras se hace referencia a las máscaras con cruces *kanaga*, de difícil reconocimiento si no se conocen o se atienden a las formas originales africanas ya descritas³²⁴ (Figura IV-15): “En cuanto a la cruz con dos brazos, representa aquí el mundo africano. Este motivo es muy común en los pueblos *dogones*. Toma su nombre de un pájaro de la región de Bandiagara”.³²⁵ Señalamos también, que en las presentaciones en vivo de los espectáculos que proporcionaban las Exposiciones universales (y en los zoológicos humanos) hubo específicamente grupos de bailarines *dogones*. Así en 1931 se pudieron ver las máscaras *kanaga*, cuyas barras horizontales se interpretan como la unión del cielo y tierra, en movimiento.³²⁶

Por último traemos los trabajos de herrería realizados en el portón de acceso al predio y en las numerosas aberturas que ritman la fachada (Figura IV-16). El portón fue realizado por el arquitecto y maestro herrero Jean Prouvé³²⁷ quien diseña una estructura en color oscuro en la que inserta formas triangulares con volumen en color dorado. Junto a las formas entramadas que rematan las ventanas y puerta de entrada al edificio nos remite a patrones de la plástica africana.

³²³ Según Juan Eduardo Cirlot este símbolo, presente en casi todas las culturas primitivas y que generalmente representa la fuerza del sol, se ha encontrado tanto, entre los celtas y germanos, como en Asia y América y hasta en catacumbas cristianas. Puede ser también figuración de un movimiento descompuesto en cuatro tiempos o sugerir distintas etapas. Remite a los cuatro puntos cardinales, puede dar idea de rotación axial o ser énfasis de la cuaternidad. La esvástica más antigua se encontró en Harappa en el 2000 a.C. Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2004, pp. 206-207.

³²⁴ Estos mosaicos, que figuran en libros y publicaciones y que correspondían a la llamada *Salle de fêtes*, han sido en la actualidad cubiertos con parquet, atendiendo a las necesidades actuales de las conferencias allí dictadas. Por decisión de la administración actual este material es el más apropiado para las funciones de la sala y las actividades presentes del museo. (De comunicación oral en el lugar, el 30 de junio de 2009). Las remodelaciones fueron efectuadas por el EMOC-Establecimiento para la restauración de edificios públicos y culturales del Estado francés. Sitio oficial EMOC. Disponible en: <http://www.emoc.fr/> Consultado 16 de septiembre 2020 y <http://www.palais-portedoree.fr/fr/decouvrir-le-palais/un-palais-en-devenir/le-reamenagement-architectural-du-palais-de-la-porte-doree/> <https://www.palais-portedoree.fr/fr/le-reamenagement-architectural-du-palais-de-la-porte-doree> Consultado 17 de septiembre de 2020.

³²⁵ Brunhammer, Culot, *Les Palais des Colonies*, p. 120.

³²⁶ Ver capítulo II de esta tesis.

³²⁷ Jean Prouvé (1901-1984) En 1924 se instaló en Nancy donde fundó el taller de herrería artística.



Figura IV-16: Portón de acceso y remates de ventanas y puerta de acceso al edificio

Como pudimos ver, en el *Palais des Colonies* las representaciones de África (también las de Asia) están asociadas con la idea de lo moderno del *Art Déco*. El edificio y su programa iconográfico exterior e interior ensalzaba la empresa colonial buscando convencer a los ciudadanos franceses de los supuestos beneficios que la misma implicaría tanto para Francia como para las colonias. Asimismo, el significativo *Art Decó* del edificio reflejaría entonces el apogeo de los tiempos de la Francia Colonial.³²⁸ Según Claire Maingon, *el Palais* está concebido con los principios de monumentalidad de los templos antiguos, con ciertas características de la arquitectura de los palacios marroquíes³²⁹ (recordemos la formación de su arquitecto Laprade, que implementaba a la vez rasgos del exotismo y del racionalismo). Los arquitectos rompieron de esta manera con la tradición neoclásica de *l'École de Beaux Arts*.³³⁰ Los

³²⁸ En 2009 hemos realizado una visita al *Palais des Colonies* Paris. Curiosamente el *Palais* ahora es la sede del Museo Nacional de la Historia de la Inmigración. Situado en *La Porte Dorée*, en el *Bois de Vincennes*, trasladó –como se dijo– patrimonio de arte africano entre otros, al *Musée du quai Branly* (a metros de la torre Eiffel).

³²⁹ Maingon, Claire, “Le palais de la porte dorée. Temoignage de l’histoire coloniale”. Disponible en: <https://histoire-image.org/fr/etudes/palais-porte-doree-temoignage-histoire-coloniale> Consultado 7 de junio 2011.

³³⁰ El estilo *Beaux Arts* se modeló a partir de las formas clásicas. La *École des Beaux Arts* se remonta a 1648, cuando el Cardenal Mazarino (1602-1661) funda la Academia de Bellas Artes. Luis XIV seleccionaba entre sus graduados, los aptos para la decoración del palacio de Versalles. Las características del estilo son: la simetría, la utilización jerárquica de los espacios, las grandes entradas y escalinatas (espacios nobles) y otros más utilitarios. Se emplean también balaustradas, pilastras, paneles con bajorrelieves, esculturas de figuras, guiraldas, cartuchos, historicismos y eclecticismos. Los arquitectos formados en esta escuela debían ser, además, muy precisos en el diseño.

pilares de piedra y los suntuosos bajorrelieves exteriores contrastan con las formas rectilíneas del conjunto.

A continuación, analizaremos otros ejemplos particulares de la ciudad, cuna del *Art Decó* (no analizaremos aquí los hitos del estilo que se incluirán en Figuras IC-IV-1a y b e IC-IV-2a y b en Imágenes Complementarias,³³¹ ya que los más estudiados y conocidos como el Palais de Chaillot, el Palais de Tokyo o el Théâtre des Champs Élysée son menos interesantes en cuanto a la impronta africana),³³² donde fue particularmente prolífico el uso de signos procedentes de África. Los cambios en la vida cotidiana del momento y las costumbres instauradas por la burguesía (el *habitus* en términos de Bourdieu) fomentaron el estilo en distintas ocasiones. Así el *Decó*, en una primera instancia, antes de hacerse masivo, como se verá principalmente en la periferia y en nuestro medio, fue dirigido a una nueva minoría selecta que podía afrontarlo económicamente.

En cuanto a la aplicación de detalles geométricos desemantizados en edificios particulares, un ejemplo original y de aspecto impactante es el inmueble de la *Quai d'Orsay* 91-93 (Figura IV-17 y IV-18), construido por León Azéma,³³³ autor también del Palais Chaillot en la Plaza del Trocadero.

³³¹ Ver Figuras IC-IV-1 a 4.

³³² Un recorrido por París permite determinar que las obras más significativas del *Decó* de la ciudad se encuentran en tres distritos, barrios o áreas principales (*quartiers, o arrondissement*): El *Trocadero*, los *Champs Élysées* y el área de *Montmartre*. En el Trocadero y sus alrededores (16^{ème} *arrondissement*) se encuentran el mencionado *Palais Chaillot* y el *Palais Tokio*, que despliegan el sello neoclásico ya mencionado (capítulo III). En ellos puede observarse que la escultura jugó un papel integral en la creación del entorno del diseño total *Art Decó*.

³³³ Para biografía de León Azema ver capítulo III.



Figura IV-17 y IV-18: León Azéma. Quai d'Orsay 91-93. París. Enfático tratamiento de geometrías en la fachada

El edificio presenta convexidades y acanaladuras en los dinteles de las ventanas de cada piso. Formas prismáticas y triangulares se adosan al plano de la fachada por encima de la puerta y bordes laterales. La puerta de hierro exhibe dibujos abstractos

(espirales, cuadrados), que se repiten en la herrería de balcones laterales y ventanas. Las acanaladuras de los muros y los detalles en la herrería remiten a formas africanas. En especial, los prismas con caras triangulares evocan las puertas de hierro del *Palais des Colonies* (Figura IV-19) y las pronunciadas protuberancias de puertas de origen dogon (Figura IV-20) que se acercan a nuestra hipótesis de apropiación de los llamados entonces” pueblos primitivos”.³³⁴



Figura IV-19: Jean Prouvé. Detalle Portón del Palais des Colonies. Hierro

Figura IV-20: Puerta Dogón. Mali. Madera. Variados símbolos tallados protegen los graneros de este pueblo en Mali. Medidas 56 x 43 cm. Musée de l'Agropolis. Montpellier. Inventario N° 971.258. A la derecha detalle de bordes con triángulos salientes.

³³⁴ En Buenos Aires, el edificio del Diario *Crítica* presenta también este tipo de formas (ver Figuras IC-VII-2b y c en Imágenes Complementarias)

Hacia 1920, el crecimiento de la industria de automóviles, fue un factor determinante para la creación de otro tipo de edificios: los garajes. Era imposible modificar la arquitectura de las viviendas ya existentes para albergar los nuevos coches bajo la misma construcción. Para abrigo de los mismos, proliferaron entonces estas “cocheras”, conectados con las formas de moda. Es elocuente en este particular la construcción del *Garage Marbeuf* de Citroën, en la calle parisina del mismo nombre, de diez pisos en forma de zig-zag (enfaticado por el embaldosado de la planta baja) (Figura IV-21 y Lamina IV-I). La obra pertenecía nuevamente al arquitecto Laprade.

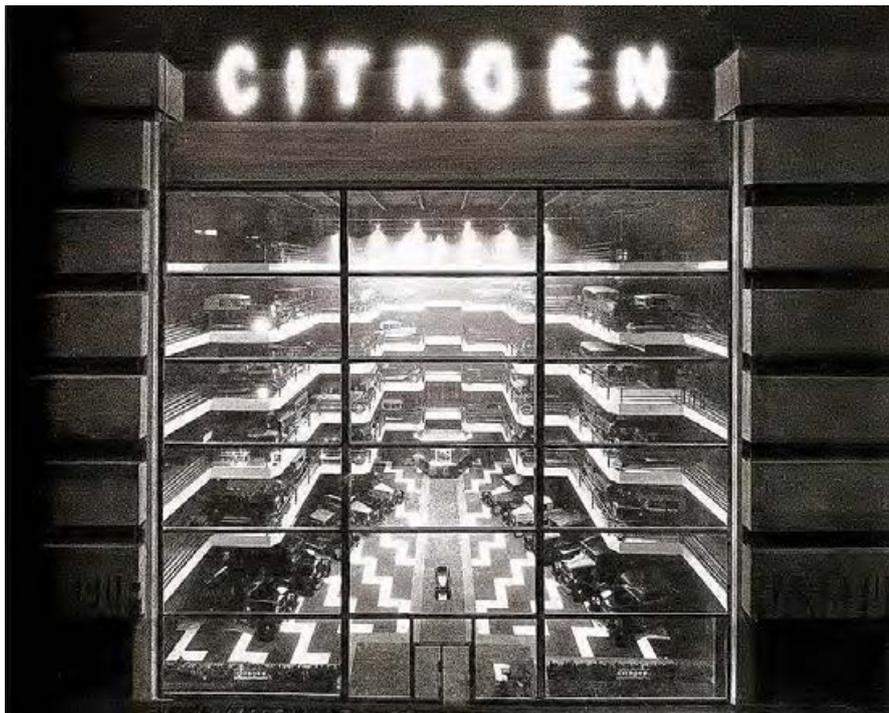


Figura IV-: Albert Laprade. Garage Citroën. Rue Marbeuf 32-34, Paris. Foto 1929.



Lámina IV-I: Albert Laprade. Garage Citroën. Rue Marbeuf 32-34, Paris. Foto 1929.

Los ejemplos de signos particularmente africanos resignificados como modernos se multiplicaron en esos años. La tipología dominante del *Art Decó*, que incluyó estos garajes, abarcó además edificios particulares y colectivos, cines y teatros que, nuevos o reformados, permanecen hoy en las calles de casi todas las ciudades del mundo. Los museos atesoran rejas, vitrales, mosaicos y puertas, como lo demuestra el *Musée des années 30 de la Ville de Boulogne Billancourt*, en las afueras de París.

Dos ejemplos permitirán observar estos usos en casas particulares: En la puerta de entrada de la calle Montagne n° 41 (Figura IV-22), los motivos geométricos encuadran las placas de vidrio. Se trata de espirales, líneas onduladas, círculos, zigzags. Era esta la dirección de la casa de las hermanas Callot, unas de las más reputadas modistas de París en los años 20. Allí, también otra destacada en la época, Madeleine Vionnet (1876-1975), había aprendido su oficio. Según señala un texto de *L'Officiel de la Couture* de septiembre 1934: “Las hermanas Callot eran cuatro y utilizaban el hilo de metal y los motivos geométricos (...) La línea de las hermanas Callot tiene una gran sello de elegancia (...); efectos en diagonales, rayas (...) y abrazaderas – son parecidas a la descripción de la puerta que tenemos delante de los ojos”.³³⁵



Figura IV-22: Puerta atelier Hermanas Callot, Av. Montaigne 41, París

El segundo ejemplo de casas particulares resalta espirales compositivas del ya mencionado maestro herrero Edgar Brandt, cuyas obras fueron exhibidas en la exposición “*Cuando el art decó sedujo al mundo*”, llevada a cabo en varias ciudades de Francia en 2015 (Figura IV-23).

³³⁵ *L'Officiel de la Couture*, septembre 1934.



Figura IV-23: Balcón de E. Brandt.

El *Art Decó* proponía también una modernidad suficiente para que los particulares invirtieran de manera modesta y simple. Se trataba de afirmar su gusto y de distinguir su vivienda, como vidriera de las realizaciones. Arquitectos menos importantes construirían también en ciudades pequeñas, cuando se acentuó un éxodo rural hacia ellas.

Los diseñadores de muebles

Diseñadores como Pierre Legrain, Jacques Emile Ruhlmann, Jean Dunand, Jean Lambert Rucki, y Sue et Mare se convirtieron en los más importantes y aclamados artistas del momento.

*Pierre Legrain*³³⁶

Retomando las ideas expuestas sobre el caso de un taburete africano *fali*, continuaremos en paralelo con el mueble europeo. La aparición de *le beau meuble* y las asociaciones de artistas decoradores son antecedentes en la generación del nuevo gusto. Hay que recordar que en el siglo XIX, los muebles comenzaron a librarse de algunas

³³⁶ Pierre Legrain nació en Levallois-Perret (Francia), hijo de un industrial, fue alumno del colegio de *Sainte Croix* y tomó cursos en *l'École Germain Picon*. Sin embargo fue autodidacta en su especialidad. Dedicado a la producción de elaborados muebles, cubiertas de libros, joyas y bijoux con diseños que apelaron al espíritu geométrico de la época, participó en varios proyectos junto a personalidades de éxito en el nuevo mundo de la moda como los mencionados y también con Paul Poiret (1829-1944). Exhibió en el Salón de Artistas Decoradores desde 1920 y recibió además el Premio Blumenthal. Trabajó con otros grandes diseñadores de la época como Eileen Gray (1878-1976) y Rose Adler (1892-1969), También se vinculó con, Mallet Stevens (1886-1945), Jacques Émile Ruhlmann y Jean Dunand, las grandes figuras del *Art Decó* francés a quienes nos referimos más adelante.

reglas decorativas y nominativas (el nombre de los reyes había determinado los estilos desde el Renacimiento, y se sometieron a normas de producción y consumo. Aunque, si bien se imponía la realidad industrial, también se manifestaba el rechazo a la máquina y surgía la tendencia a recuperar la calidad artesanal y estética.

Cuando el modista Jacques Doucet decidió dar un marco a su colección de arte moderno, en el departamento de Neuilly en París, convocó en 1925 a Legrain para el diseño total (Figuras N° 24).

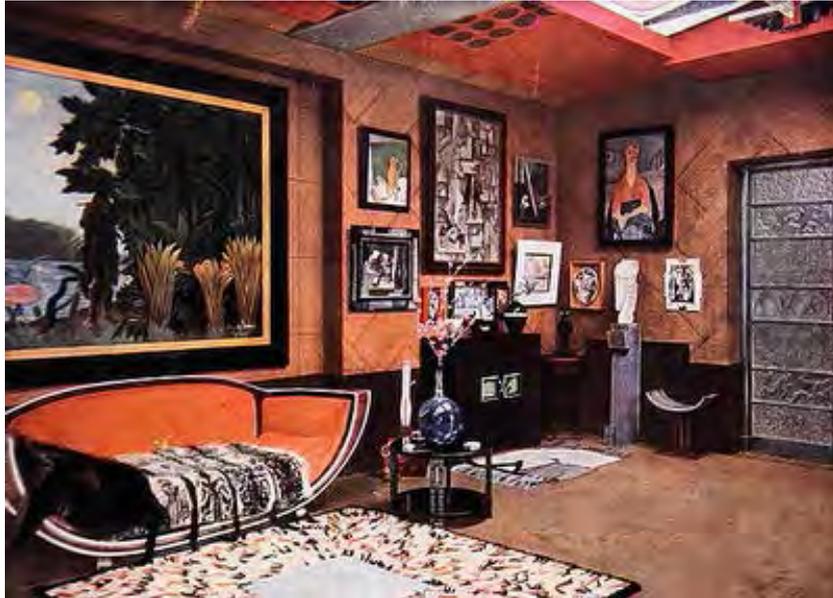


Figura IV-24: Gran Salón del Estudio de Neuilly de Jacques Doucet. Rincón con armario laqueado, taburete de inspiración africana, ambos de Pierre Legrain. Sillón realizado por Marcel Coard, 1927. En el fondo, cuadro de Amedeo Modigliani, *La Blusa rosa*, hoy en el Museo Angladon en Avignon, Francia, y *Hombre con guitarra*, de Pablo Picasso en el Museo de Arte de Filadelfia, Estados Unidos. El cuadro de Henri Rousseau, *La encantadora de serpientes* (1907, Museo de Orsay) entre otros se sumaba al conjunto



Figura IV-24 Detalle del estudio de J. Doucet con taburete de Pierre Legrain (*L'illustration*, n° 4845).

Generalmente trabajaban un diseñador y un decorador por cada objeto, para obtener el auténtico aspecto africano y *Decó*. Esto constituiría un ejemplo marcado de lo

que ha sido llamado *Black Decó*. En lo que respecto a este departamento Anna Jackson destaca:

La relación entre exotismo y modernidad estaba articulada en la colección en los entornos creados para albergarlos (...) Su patrocinio a la vanguardia y a los diseñadores del Art Decó estaba intrínsecamente relacionada a su colección de arte no occidental. Su estudio en Neuilly incluyó trabajos y diseños contemporáneos inspirados en fuentes de China y África.³³⁷

El estudio de Neuilly, en la *rue Saint James*, comprendía un vestíbulo, una sala y un gabinete. Doucet coleccionaba obras de artistas tales como Amedeo Modigliani (1884-1920), Joan Miró (1893-1993), Henri Matisse (1869-1954), Henri Rousseau (1844-1910), Francis Picabia (1879-1953) y fue el propietario de la emblemática obra *Las señoritas de Avignon* de Pablo Picasso (Figura IV-25).



Figura IV-25: *Las señoritas de Avignon*, de Pablo Picasso en el Estudio de Doucet, hoy en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

El amueblamiento encomendado a Pierre Legrain, tenía la consigna que debía parecer africano. La decoración contenía poco de auténtico. La alfombra, un taburete y otros muebles eran réplicas a partir de diseños genuinos.³³⁸

Entre las piezas de Legrain son frecuentes los llamados asientos curul a veces en ébano y en madreperla, galuchat u otros materiales. Así el taburete de la Lámina IV-3 (al final de este capítulo) posee asiento curvo, con soporte central y con forma semejante a muchos tronos de Dahomey (hoy República de Benín (Figura IV-27).

³³⁷ Jackson, Anna, "Inspiration from the East" en Benton; Benton; Wood. *Art- Deco. 1910-1939*, p. 72.

³³⁸ Archer Straw, *Negrophilia*, p 74.

El diseñador repite esta impronta en varios muebles semejantes, pero la diferencia es que la parte arqueada del asiento era agregada en los ejemplos de Legrain y solía ser tallada en el mueble original del rey.³³⁹

En el soporte central de asiento del diseñador francés de la figura IV-26 hay triángulos que forman un triángulo mayor y también en los laterales. Los bordes son perfectos y se destaca por su brillo mate, si se compara con las piezas originales (Figura IV-26, cfr con Figura II-20). Pensado para un ámbito diferente en la sociedad francesa puede otorgársele el calificativo de elegante.

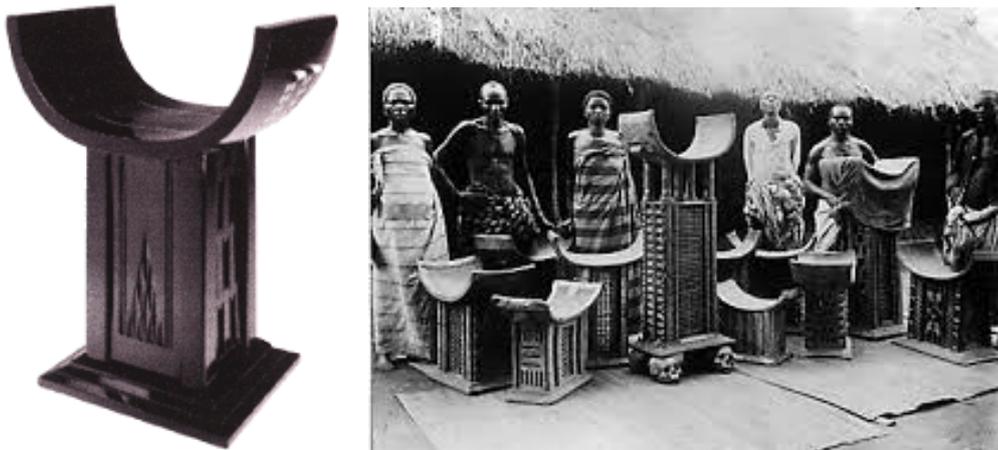


Figura IV-26: Asiento creado por Pierre Legrain

Figura IV-27: Imágenes de taburetes de Dahomey en África.

La exhibición *African Forms in the Furniture of Pierrre Legrain*, en el *National Museum of African Art* (Washington DC), de agosto a noviembre de 1998, ofreció la posibilidad de comparar un taburete *ngombe* del Congo, expuesto junto a los de este diseñador francés (Figura IV-28). La curadora de la exposición, Lydia Pucinelli sostiene que más que una imitación de lo real, lo que se proponía el artista era aludir a las formas africanas. Mientras los contemporáneos del diseñador, como Picasso “africanizaban” lo europeo, representándolo en medios occidentales, Legrain “fetichizaba” los taburetes africanos haciéndolos semejantes en cuanto a su silueta, pero laqueándolos y agregándoles el brillo de un armario estilo imperio.³⁴⁰ De este modo se pondrían en evidencia dos cuestiones. Primero, el vaciamiento de sentido objetos de una realidad ajena, copiando sólo las formas sin tomar en consideración su

³³⁹ Ver *African forms in the furniture of Pierre Legrain* Exposición realizada en Smithsonian National Museum of African Art entre el 16 de agosto y el 29 de noviembre de 1998. Disponible en: <https://africa.si.edu/exhibits/legrain/legrain.htm> Consultado 4 de abril de 2019.

³⁴⁰ Puccinelli, Lydia, *African forms in the furniture of Pierre Legrain*, Washington (DC), National Museum of African Art, 1998, pp. 12-15 y Mendelsohn, Meredith, “African Deco-struction”, 1998. Disponible en: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/mmendelsohn/mendelsohn8-19-98.asp Consultado 27 de abril de 2019.

contenido, su simbolismo y agregando detalles valorados en la sociedad en la cual se van a consumir, cambiando así la significación. Por otro lado, permite constatar la moda vigente.



Figura IV-28: Izquierda: Silla *ngombe* del Congo, madera con tachas de bronce y hierro. National Museum of African Art. Washington DC. Inventario 90-4-1.

Figura IV-29: Derecha: Pierre Legrain. Taburete, 1923. Madera laqueada, hueso. Ancho 64,1cm. Museum of Fine Arts. Virginia. The Sydney and Frances Lewis Endowment Fund. Inventario 8923.

Irónicamente, a partir del siglo XIX, los asientos Ngombé, de tradicional uso de líderes en el Congo, se cubrieron con tachas de bronce y de hierro, adquiridos a los europeos. Por su parte, los bordes de la silla de Legrain están simétricamente biselados cubiertos con hueso, con lo que se procura acercarse a lo rectilíneo, tipificando así la estética más industrial y bien acabada del *Art Decó*.³⁴¹

La comisión de Doucet a Legrain apuntaba a un uso decorativo. Sus muebles parecen más delicados y frágiles que los de sus semejantes africanos. Ya hemos dicho en el Capítulo II que el asiento africano debe ser visualmente robusto, para corresponderse con autoridad que soporta. Según Puccinelli: “A través de esto puede leerse el imperialismo subyacente en el trabajo de Legrain –el re-diseño de los objetos que poseían una función puramente decorativa, en ítems de lujo, para transformar varios hechos culturales en uno único: el estilo africano bastardeado, según Puccinelli, en una forma de aduladora seducción.”³⁴² Son dos sillas de mundos diferentes una despliega el *chic* parisino, la otra, se creía absorbía el alma de quien se sentaba.³⁴³ La silla *ngombe* del Congo (Figura IV-29) inspiró sin duda la silla de Legrain. Laqueada en rojo oscuro para adaptarla al gusto francés -recordemos que la laca no es una técnica africana-, incluye

³⁴¹ Puccinelli, *African forms*

³⁴² Puccinelli, *African forms*

³⁴³ Richard Paul, “Building a Chair”, *The Washington Post*, August 23, 1998.

nuevamente triángulos que conforman otro triángulo mayor y ornamentan los bordes con series de triángulos con base en los bordes desde el respaldo. Está sostenida por cuatro patas robustas pero no presenta travesaños como las *ngombe*.

Además de sus inspiraciones, consignadas como “étnicas” por los materiales empleados, Legrain adaptó formas de otros objetos africanos como los apoyanucas, (especie de yunques utilizados en todo el continente para conservar los peinados mientras se duerme) (Figuras IV-30). Así creó nuevos modelos de muebles, cambiándoles además la función original.



Figura IV-30: Apoyanuca subsahariano.

Figura IV-31. Asiento de Pierre Legrain. Imágenes disponibles en: <http://africa.si.edu/exhibits/legrain/1st1.htm>. Consultado 1º de septiembre de 2010.

En la creación de Legrain (Figura IV-31), con dos bases cuadradas como soportes, la técnica en el asiento refleja las formas de los escultores africanos. Posee incrustaciones en color negro (tal vez ébano) en formas de círculos. El diseñador estudió muy de cerca los objetos, mantuvo una cierta fidelidad al diseño africano, pero los adaptó al gusto del mercado al que estaban dirigidos. Era frecuente que tomara los modelos exhibidos en el Trocadéro y en otras exposiciones y parece haber seguido este procedimiento cuando trabajó en los muebles encomendados por Jacques Doucet.³⁴⁴

Pierre Legrain muy influido por los movimientos de vanguardia, fue anticonvencional y supo reunir en una misma pieza cierta rusticidad y el requerido “refinamiento” al utilizar materiales nuevos como la piel de tiburón. Entre los muebles importantes por él producidos se hace necesario estudiar no sólo los de asientos, sino también los muebles de apoyo. Su obra incluyó una mesa baja de madera con piel de tiburón, con base y detalle de níquel plateado, en la que utilizó materiales coloniales en contraste con otros considerados de lujo extravagante³⁴⁵ en Europa (ver Figuras IC-IV-12 y 13 en imágenes complementarias, tapicería de piel de cebra).

³⁴⁴ Wood. “Collecting and Constructing Africa”, p. 86.

³⁴⁵ Ibidem, pp. 86-88. Dado que estos materiales eran de tan alto costo, se cuenta que hasta su mejor cliente, el vizconde de Noailles, le envió un telegrama por considerar imposible el precio del tapizado y

Jacques-Émile Ruhlmann

Jacques Émile Ruhlmann (1879-1933)³⁴⁶ fue clave para el *Beau Meuble* (terminología francesa para denominar al mueble de alta calidad, literalmente “mueble bello”). Su perfección técnica y los ricos materiales que usaba (ébano, nogal, amboina), sus formas armoniosas y equilibradas medidas ayudaron a su consagración (Figura IV-32). Se reveló al público en la Exposición de las Artes Decorativas de 1925, con la realización del *Hôtel de un rico coleccionista*. A partir de entonces recibió pedidos oficiales. Decoró el Salón de Té del transatlántico *Île de France* (1927), la Cámara de Comercio de París y, como vimos en 1931, amuebló el Salón del Ministerio en el *Palais des Colonies*, donde incluyó el sillón elefante. Este significativo nombre fue dado por el aspecto masivo y la forma de hemiciclo del respaldo y el frente de los apoyabrazos (Figura IV-33).³⁴⁷



Figura IV-32. J. E. Ruhlmann 1919-1920. Mesa de vestirse. Amboina, seda, bronce plateado, espejo. Medida 120,7x 109,9 x 50,8 cm. Colección Steven A Greenberg

Figura IV-33: Jaques E Ruhlmann 1926. Sillón elefante. Ébano de Macasar y cordón blanco. Medidas: 1,5 x 0,80 m

Si bien sus mayores inspiraciones estaban tomadas de las siluetas y formas de la tradición francesa del siglo XVIII, utilizaba hilos de marfil en remates, pies, dinteles, manijas de maderas y destacaba estos detalles sobre fondos de madera. El marfil le daba

sugiriéndole que buscara otro material sustituto. Las pieles de animales exóticos eran muy especiales en el *Art Decó*.

³⁴⁶ Hijo de una familia de industriales de la construcción, se orientó desde temprano hacia la decoración y dado que en 1907 había heredado la empresa de su padre, pudo financiar una producción de lujo y sus propios talleres. Aun cuando no tenía una formación formal, muy pronto se inscribió en la tradición de los grandes ebanistas.

³⁴⁷ Jarrassé, “Le décor du palais des colonies”, p. 235

a sus muebles un sentido de estática uniformidad y control, además de conferirle el valor de piezas únicas.

Según Ruhlmann, el mueble debía adecuarse a las diferentes funciones a través del diseño. A diferencia de la cosmovisión africana, que en su hacer y significado sigue tradiciones orales transmitidas de una generación a otra, el diseñador considera:

Un sillón para estancia [sic] no debe ser concebido como un sillón para oficina, el cual a su vez debe ser muy distinto al sillón de un *fumoir*. El primero debe ser acogedor, el segundo cómodo, el tercero voluptuoso. Cada uno ha de tener su propia forma: la primera tarea de un artífice es la de determinarla.³⁴⁸

Por la excelencia técnica, sus obras alcanzaron precios exorbitantes para la época y la moda vigente hacía que se valorara aún más su trabajo. La influencia del arte africano recibida por Ruhlmann quedó de manifiesto en el diseño del departamento parisino para George Marie Haardt (1884-1932), quien fuera integrante de *La Croisière Noire*—, expedición ya mencionada organizada en 1924 por Citroën que recorrió África de Argelia a Madagascar.³⁴⁹ El interior del departamento encomendado a Ruhlmann fue publicado en 1927 por la revista *Vogue*, con el título de “El gabinete de trabajo de un gran viajero” (Figura IV-34).

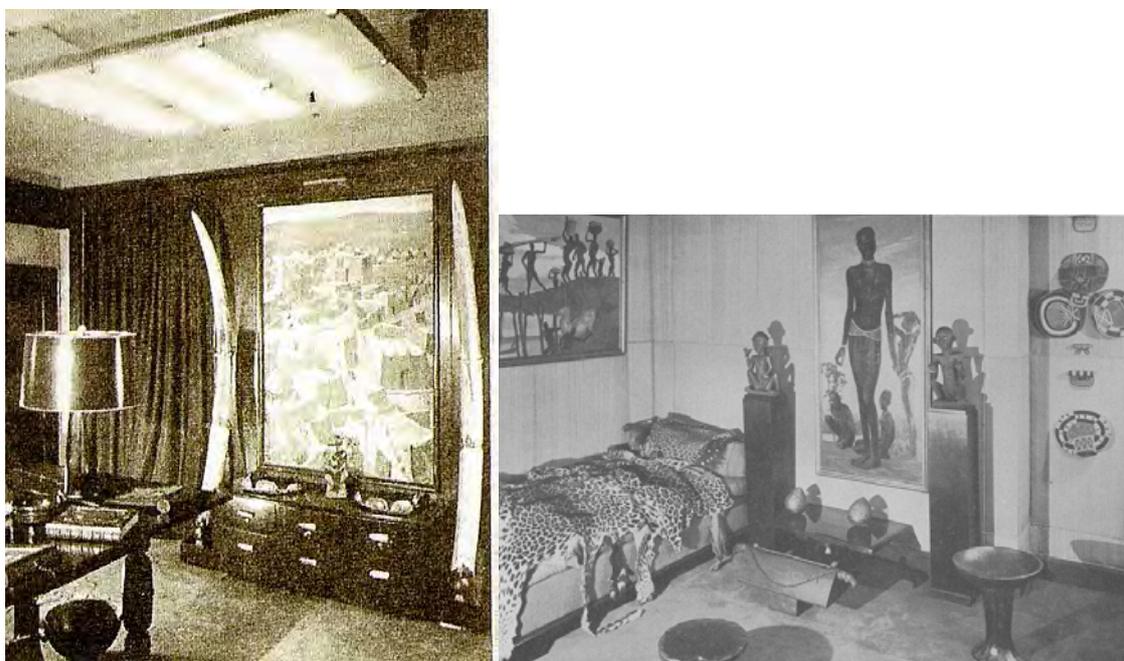


Figura IV-34: J. E. Ruhlmann. Bureau y Salón de fumar de Georges Marie Haardt, en la *Rue de Rivoli*. Archivos Ruhlmann-Camard. Nótese los enormes colmillos de elefantes.

³⁴⁸ De Arechaga, Carmen; Rodríguez, Pascual; Castellanos, Casto; Jiménez, Susana *et al*, *El mueble del siglo XX: Art Decó*, Barcelona, Planeta D'Agostini, 1989, p. 34.

³⁴⁹ El presidente de Francia, Gastón Doumergue (1863-1937) mostró interés por unir estos dos distantes territorios coloniales.

Se desplegaban allí los trofeos y pinturas que el aventurero traía de sus “impactantes” viajes. Haardt era un coleccionista erudito y el hombre de confianza de André Citroën (1878-1935). Luego de su muerte, este patrimonio pasaría a formar parte del Museo del Trocadéro.³⁵⁰ La elección de Ruhlmann mostraba una estética masiva y masculina, que reforzaba la asociación entre el colonialismo francés y la sofisticación urbana. El conjunto tenía el aspecto africano, incluyendo los muebles de asiento y las mesas. El único asiento de forma occidental estaba recubierto de piel de pantera. El mencionado artículo de la revista *Vogue* escrito por Jean Gallotti³⁵¹, revela que lo contrastante era la calefacción central y las lámparas del techo en medio del diseño de una atmósfera “bárbara” pero con objetos “civilizados”.³⁵² Vemos como los términos del crítico juegan nuevamente con la subestimación por lo africano. Jacques Emile Ruhlmann se destacó por utilizar la mezcla de materiales y logró así la tan ansiada modernidad exótica de entreguerras.

Entre los diferentes muebles producidos para una clientela selecta, encontramos escritorios, camas, *vanities*, mesas bajas, sillones, etc. Todos presentan líneas sobrias y detalles con maderas coloniales, marfiles, piel de tiburón, recursos utilizados también en los muebles para los transatlánticos como el *Normandie* (ver Figuras IC-IV-1 a en imágenes complementarias).

Jean Dunand³⁵³

Este artista destacado fue protagonista principal del arte de la laca en muebles.³⁵⁴ Si bien el laqueado era frecuente realizarlo sobre madera, Dunand aplicó la técnica a otros materiales como metales, cuero, textiles.³⁵⁵ Estas lacas estaban enriquecidas tanto con motivos geométricos como figurativos. Produjo biombos y paneles laqueados en tonalidades de ocre, negro y marrón, realizados en su taller³⁵⁶ (Figura IV-35). Como

³⁵⁰ Camard, Florence, *Jacques Émile Ruhlmann*, París, Éditions Monelle Hayot, 2009, pp. 238-241.

³⁵¹ Jean Gallotti, prestigioso crítico de la revista *L'Art de Paris*.

³⁵² Wood. “The Exotic” en Benton, Benton; Wood, *Art Deco 1910-1939*, p. 132.

³⁵³ (1877-1942). Nació en Lancy, Suiza. Cursó estudios en la *École des Arts Industriels* de Ginebra. Instalado luego en París, estudió escultura y se familiarizó con el trabajo en madera, piedra, marfil y metal. En 1905 tomó parte en los salones oficiales y en la Exposición de 1925 participó con la Embajada de Francia con trabajos en *boiserie*, laca y plata. Desde entonces colaboró con artistas de diferentes disciplinas.

³⁵⁴ Fue discípulo del escultor Jean Damp (1854-1945) y del maestro japonés Seizo Sugawara (activo en 1848) de quien aprendiera una de sus técnicas que le valdrían el reconocimiento de sus contemporáneos. Estas lacas, realizadas con fragmentos de cáscara de huevo, creaban efectos singulares sobre superficies traslúcidas.

³⁵⁵ Jackson, “Inspiration from the East”, p. 76.

³⁵⁶ De Arechaga; Rodríguez; Castellanos; Jiménez *et al.*, *El Mueble del Siglo XX*, p. 44.

vimos diseñó también paneles para el mencionado *Palais des Colonies* y joyas, fiel a la inspiración africana.



Figura IV-35: Jean Dunand. Biombo con monos. 1929. Técnica laqueada. Altura: 1,56cm. Colección particular Claude Hott, Paris

Junto a Jean Lambert Rucki³⁵⁷ realizó una emblemática silla sobre este tema (Figura IV-36). Se observa en la misma una estructura europea sostenida por esculturas africanas, pero a la manera de cariatídes, con trabajo geométrico en el asiento y en los bordes. El respaldo posee contornos con relieves en degradé. Parte del diseño, en especial la parte inferior, se corresponde con sillas realizadas en África,³⁵⁸ por ejemplo la silla *senufo* de la figura IV-37. Sus patas antropomorfizadas refuerzan simbólicamente el poder del jefe tribal.

³⁵⁷ (1888-1968) Fue escultor, dibujante y pintor polaco, naturalizado francés. Conocedor del cubismo a través de las obras de Picasso en Munich y Viena, se relacionó con Amadeo Modigliani, Guillaume Apollinaire y Fernand Léger y a través de ellos frecuentó el entonces llamado “arte negro”. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Cracovia y tuvo diferentes aproximaciones estéticas pasando por momentos cubistas y otros de inspiración africana. Realizó máscaras y participó del Pabellón de las Artes de *Union des Artistes Modernes* y en el Pabellón *de la Lumière* en la Exposición Internacional de París de 1937.

³⁵⁸ Existen ejemplos importantes en la zona del Congo. Estas figuras indican sostén y fortaleza. Este modelo de silla se comenzó a fabricar en África con la llegada de los europeos. Cfr. Wood, “Collecting and Constructing Africa”, p. 85.



Figura IV-36: Jean Lambert Rucki. Silla laqueada por Dunand. Colección de la *Galería de Luxemburgo*. París
 Figura IV-37: Silla senúfo. Madera cuero. 63x54 cm. Inventario 1006-109. Musée Barbier-Mueller.

Muchos y destacados fueron los artistas dedicados al diseño de muebles con detalles africanos tanto en el diseño como en el uso de materiales.³⁵⁹

Otros diseñadores evidenciaron un africanismo marcado. Así, Michel Dufet,³⁶⁰ contamos con el ejemplo del juego de escritorio realizado en madera de palmera y tapizados de piel de pitón (Figura IV-38) y Eileen Gray (1878-1976) diseñadora irlandesa, activa en París, cuyos muebles decoraron el departamento de la diseñadora de modas Suzanne Talbot en la rue Lota (Figura IV-39). Sus piezas se encuentran en el *Fine Art Museum de Virginia* y en el *Museum of Modern Art de Nueva York*. La obra de

³⁵⁹ Sue (1875-1968) et Mare (1885-1932) fueron otras de las importantes firmas del momento. Louis Sue, arquitecto y artista plástico, junto a André Mare, pintor, eran decoradores muy significativos en el gusto de los años veinte por la creación de ambientes y muebles considerados extremadamente elegantes. (Figura N° 28). Fueron convocados para trabajos encomendados por el Estado- como las embajadas de Francia en Washington y en Varsovia-, y también para la decoración de casas de estilistas, (así la del emblemático *couturier* Paul Poiret). Realizaron asimismo los camarotes de gran lujo y los salones de fiestas de los trasatlánticos *Paris* y *L'Île de France*, en los que emplearon materiales ricos y foráneos como el ébano. En 1919, fundaron la *Compagnie des Art Francaise* que se prolongó hasta 1928, para la producción de mobiliario, conquistando un aspecto moderno, basado en el último estilo internacional francés, el Luis Felipe. Las características con las que lograron un reconocimiento en el mercado fueron, los detalles de taraceas, la poca importancia estructural y las creaciones de sus propias tapicerías y cerámicas. De Arechaga; Rodríguez; Castellanos; Jiménez *et al.*, *El Mueble del Siglo XX*, p. 17.

³⁶⁰ (1888-1985) Dufet realizó exposiciones en *Salon de L'Automne* y en la *Exposition Colonial* de 1931, donde proveyó algunos muebles para el salón del mariscal Louis Lyautey (1854-1934). Este mariscal fue justamente comisario general de la exposición. Dufet trabajó conjuntos decorativos para trasatlánticos y yates privados en los que contrasta “lo salvaje” con el uso del metal.

Gray, señala la vigencia y la utilización de pieles y lacas ya que se interesaba especialmente en las búsquedas de sugerencias táctiles y visuales,³⁶¹



Figura IV-38: Michel Dufet. Juego de escritorio. Musée de l'Art Moderne de Paris



Figura IV-39: Sala decorada por Eileen Gray para la *couturière* Suzanne Talbot, con alfombras de cebra y taburetes. *L'illustration*, 27 mayo 1933.

Mención aparte merece Armand Albert Rateau (1882-1938), excéntrico ebanista francés, que también trabajó con los grandes modistas. Así recibió el encargo de la

³⁶¹ Gray estudió pintura en la *Slade School of Fine Arts* en Irlanda y en la *Julien Académie* de París, donde se radicó por un tiempo.

diseñadora de moda Jeanne Lanvin para decorar su residencia (hoy en el *Musée des Arts Décoratifs* de París³⁶² y su casa de campo.

Moda, indumentaria y sus satélites: Sonia Delaunay, Raoul Duffy, entre otros

Se ha observado en las secciones precedentes, la magnitud de la inspiración africana aplicada a los muebles ya que se trataba de un gusto constante en la élite burguesa que podía afrontar tales gastos. La opinión de Ghislaine Wood es muy específica, al hacer referencia a la proveniencia concreta de la inspiración del África en el estilo:

La influencia del arte africano en el Art Decó fue el uso de formas abstractas o patrones geométricos, derivados especialmente de los textiles kuba, de escudos y esculturas de Gabón, Dahomey, el Congo belga, Costa de Marfil y Ghana. Estos patrones fueron aplicadas a todo, desde textiles a empapelados, cerámica y joyas.³⁶³

Con el propósito de pasar a otra categoría de nuestro análisis -la moda-, incluiremos nuevamente una visión propia del África subsahariana, en este caso en el grupo *luba*, que da un significado preciso a un signo geométrico. Se trata del rombo triple y concéntrico, que escarificado en el ombligo de la mujer, es llamado *Batamá* y significa: “¡Cálmate Mujer!”. En este grupo, las enseñanzas que se transmiten a una mujer desde pequeña, puede sintetizarse de la siguiente forma: “*Has crecido. Hete aquí mujer. Sabe que tu realización está en el matrimonio y en los hijos que nacerán. Ten cuidado con tu fecundidad, a fin de que tu encuentro con el hombre de frutos. Pero ten cuidado. Sé seria. Conducete de manera de no comprometer por tu mala conducta, la familia que tienes*”.³⁶⁴

El rombo escarificado entre el pubis y el ombligo en la mujer, lugar del deseo sexual, la invita entonces a no transgredir las enseñanzas en este dominio y a no dejarse arrastrar por su mala conducta. Lo imperativo del verbo, indica calmarse, ser moderada, mantenerse tranquila (Ver dibujo con la reproducción de este tatuaje. Figura IV-40).

³⁶² <https://madparis.fr/en/museums/musee-des-arts-decoratifs/itinerary/art-nouveau-art-deco/jeanne-lanvin-s-apartment-designed-by-armand-albert-rateau-1924-1925/> Consultado 4 de junio de 2018.

³⁶³ Wood, “Collecting and Constructing Africa”, p. 80.

³⁶⁴ Faik Nzuji, *Arts Africains*, p. 178.

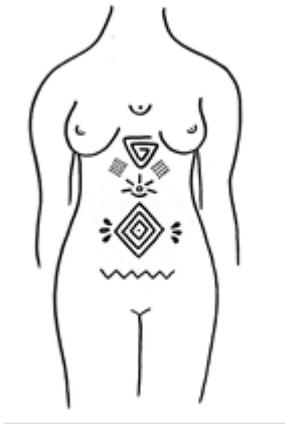


Figura IV-40. Los rombos en el ombligo significan protección

Los estudios que tienen como centro de atención los sentidos asociados a las variadas formas africanas presentan huecos y suelen ser incompletos. No hay hasta el presente publicaciones que analicen con la misma profundidad lo europeo y lo africano en su cruce. Muy lejos de agotar el tema, solo se trata de abrir más vectores interpretativos. Como un hecho más de la indiferente mirada occidental, los posibles sentidos atribuidos al rombo, en las distintas regiones africanas se pierden al reproducirse en los textiles *Art Decó*.

Centrándonos en el contexto europeo de la moda, desde un punto de vista histórico, artístico y sociológico hay, sin duda, una diferencia de paradigmas con respecto a esa otra cultura africana “sin moda” como la calificó el ya mencionado sociólogo Gilles Lipovetsky.³⁶⁵ Como hemos señalado a lo largo de este período uno de los cambios más radicales en las costumbres se produjo en relación al papel y el nuevo modo de vida de las mujeres. Una mayor independencia fue representada por la moda *à la garçonne*. Pronto las consecuencias en los bailes más libres (Charleston, Fox trot), las nuevas posibilidades de beber alcohol y los elementos africanos en la moda, no tardaron en evidenciarse. Normando Martín destaca que:

Entre 1920 y 1930 la abstracción del cuerpo mismo de la mujer, puede parecer la figura de una talla africana, como la de los Baulé. Una figura más orgánica sigue la anatomía de la mujer en los años treinta como reacción, para volver en los años cuarenta a leerse como un triángulo la parte superior y un rectángulo la parte inferior. Las telas comenzaron a llevar estampados de formas cubistas y se combinaron el blanco y negro. Coco Chanel, había sido artífices de esto último. En tiempos en que el negro era sólo usado como luto, creó el llamado “vestidito negro” (la *petite robe noire*), fundamental desde entonces en cualquier guardarropa femenino.³⁶⁶

³⁶⁵ Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*, p. 28.

³⁶⁶ Normando Martín, ex vicedirector de la carrera de Diseño de Indumentaria y Diseño Textil de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. De comunicación oral, noviembre 20 de noviembre de 2009.

A su vez, la importancia dada a algunas profesiones asociadas con el consumo femenino, como la de los *couturiers* y diseñadores de joyas, hizo que estos artistas se destacaran, y fueran considerados ahora estilistas, vendedores de fantasías y de modernidad. Ya se ha visto, en los casos tratados, cómo sus locales convocaban a los más prestigiosos decoradores. Cocó Chanel tendría un lugar de privilegio en la simplificación de las líneas y Jean Patou (1880-1936) llevó las geométricas características del *Art Decó* a la ropa deportiva. Patou había vestido en 1921 a Susanne Lenglen (1899-1938), la ganadora del torneo de Tenis de Wimbledon. El binomio moda-deporte marcaría así un importante punto de renovación. Pero sería Sonia Delaunay,³⁶⁷ tan vinculada al arte vanguardista, quien trabajaría en los nuevos textiles con guardas semejantes a las de los pueblos africanos.

La artista plástica dedicada además al diseño, hizo su aparición oficial justamente en la Exposición de 1925. Sus telas estampadas sobre algodón fueron una novedad atractiva ya que, hasta ese entonces, este material era considerado inferior al hilo o a la lana. Los estampados de algodón permitían una mayor variedad de colores, destacaban la intensidad de los mismos y resultaban mucho más económicos. Entre 1923 y 1925 Delaunay se inspiró en diseños puros, geométricos y repetitivos y por esta razón su estilo fue considerado sumamente moderno (Figuras IV-41, IV-42 y IV-43 y Figura IC-IV-14 en Imágenes Complementarias). Para Petrine Archer-Straw es muy difícil establecer la fecha, pero Delaunay habría estado influida por el “arte del África Negra” (sic) ya en 1925. Destaca en sus diseños el aspecto rítmico que lograba con el color, la vibración y la ondulación en el mismo contexto del jazz, y, asegura a la vez que sus creaciones “deben ser vistas en relación con África y su “vitalidad”³⁶⁸ (ver también Figura II-17).

³⁶⁷ (1885-1979) pintora y diseñadora nacida en Odesa, Ucrania, bajo el nombre Sarah Sophie Stern-Terk. Fue la esposa del también pintor Robert Delaunay (1885-1941). En los comienzos de su carrera inspiró su paleta en los colores usados por Paul Gauguin (1848- 1903) y Vincent Van Gaugh, (1853-1890) así como en pintores *fauves*, como Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954), entre otros, que liberaron el color y se centraron otras búsquedas cromáticas. Formó parte del grupo conocido como Orfismo que se basó en la simultaneidad de la visión. Recibió también el nombre de cubismo órfico, denominación otorgada por Guillaume Apollinaire para hacer referencia a la tendencia colorista y más abstracta del cubismo. parisino. Disponible en: <http://www.notkeren.com/writing/2010/09/sonia-delaunay> Consultado 28 de noviembre de 2010.

³⁶⁸ Archer-Straw, *Negrophilia*, pp. 73-74.



Figura IV-41: Textil de Sonia Delaunay. Estampados sobre algodón, con líneas en ángulos triples y cuádruples en sentidos opuestos y distintos colores
 Figura IV-42: Sonia Delaunay en su atelier.



Figura IV-43: Sonia Delaunay (derecha) y amigas en el estudio de Robert Delaunay. Fotografía de Rep. 1924. Bibliothèque Nationale de France. Textiles y pinturas. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52509542w.r=sonia%20delaunay?rk=21459;2> Consultado 5 de enero de 2021.

Delaunay empleó en sus textiles los principios visuales de lo rítmico sin buscar la mimesis de las telas africanas. Al observarlas juntas se pueden percibir similitudes pero se corrobora también que no es un tratamiento idéntico (Figuras IV-44, IV-45 y IV-46).³⁶⁹ Remitimos aquí a los estudios de Clémentine Faïk Nzuji y su explicación de los rombos en el ejemplo *luba* anteriormente analizado, cuyo significado “moralizador”

³⁶⁹ Otros diseños de telas, alfombras en particular, en Figuras IC-IV-17a y b.

es totalmente diferente. Para Archer-Straw, si bien el parecido de los textiles de Delaunay era más conceptual que formal, “su éxito fue una respuesta al gusto creciente, ya que sus diseños habían entrado a un mercado ávido por adquirir productos, que estaba respondiendo al jazz y a la black culture”.³⁷⁰ A su vez, resulta sugestivo el empleo de colores tierra cálidos, blanco y el contrastante negro en ambas producciones.³⁷¹



Figura IV-44: Textiles de Sonia Delaunay. Geometría y rombos inscritos. Los colores pasteles están utilizados junto a otros contrastantes

Figura IV-45: Textil *Kuba*. Sam and Mei-Ling Hilu Collection QCC, New York.



Figura IV-46: Textil *Kuba*. Rafia. Brooklyn Museum, Sección Arts of Africa. N° de inventario 25116.

Delaunay puede clasificarse entonces como una precursora del *Black Decó* por su trabajo en esta vertiente, con el uso de formas geométricas que fueron vehículo de su fantasía. Fue una de las primeras en utilizar en los textiles el nuevo lenguaje a nivel decorativo, como vimos ya en los muebles. Al diseñar las telas y moldes, pensaba sus

³⁷⁰ Archer-Straw, *Negrophilia*, p. 73-74.

³⁷¹ Sobre el uso de colores en el África subsahariana ver capítulo III.

guardas y patrones para una determinada forma de traje. Muchas de sus telas se encuentran hoy en el Musée des Tissus de la ciudad de Lyon, en Francia.³⁷²

Entre otros destacados artistas que adoptaron la renovación de los textiles con la influencia en estudio, podemos mencionar a Raoul Dufy.³⁷³ Trabajaba para Paul Poiret quien producía telas para cortinados y almohadones en su *Atelier Martine*. Impactado por los Ballets Rusos,³⁷⁴ había decidido cambiar el color pastel de uso en la moda, por otros más vívidos y saturados. A principios del siglo XX, sólo se podían comprar telas de esos colores en Austria y Alemania, donde algunos talleres reproducían los colores utilizados en el “arte folclórico”³⁷⁵. Entusiasmado por el colorido brillante y natural (*naïf*), propio de exploraciones populares, Dufy produjo varias telas con flores y

³⁷² En cuanto a la incorporación de repertorios africanos en los textiles también puede recordarse en Viena a Camille Birke (1894-1948), María Likarz (1893-1971), en la *Wiener Werkstätte* (talleres vieneses), que usaron nombres para sus telas, como Guinea y Mombasa, provenientes de la geografía de África. El textil Guinea se encuentra en el *Art Institute of Chicago* bajo el número de inventario.989.22. Disponible en: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/74267>. Consultado 10 de febrero de 2014. Para el textil Mombasa podemos remitir a “Wiener Werkstätte fabrics”. Disponible en: <https://digital.wolfsonian.org/WOLF001440/00001?search=mombasa> Consultado 10 de febrero de 2014. En el ambiente de los años 1920 y 1930 estaba instalado el espíritu de búsqueda de lo exótico. La casa de tapicería Mybor de Marie Cuttoli (1879-1973), nacida en Tulle, Francia como Miryam Bordes, de cuya abreviatura surgió el nombre de Mybor para el local de patrones vanguardistas de París. No sólo abrazó lo africano, sino que también aprovechó sus habilidades artesanales para la alta costura. Estableció un taller en Argelia (África del Norte) y utilizó el bordado con oro. Invitó a grandes artistas, como Pablo Picasso y Raoul Dufy, a realizar cartones para trabajar bajo sus inspiraciones. Por supuesto se africanizaban los diseños de su propia creación y a veces se les modificaban los colores.

³⁷³ (1877-1953) pintor, diseñador textil y artista gráfico que cursó estudios en l'École de Beaux Arts de París, se había entrenado con el pintor cubista George Braque y había expuesto junto a los fauves. También ilustró un bestiario para Guillaume Apollinaire, usando la misma técnica de las estampaciones. En la realización de este libro utilizó bloques de madera para imprimir como lo hacía sobre los textiles.

³⁷⁴ Los Ballets Rusos eran una compañía de Ballet creada en 1907 por Sergei Diaghilev (1872-1929) que actuó en numerosos escenarios europeos y americanos. Lograron destacarse por la calidad de sus bailarines y coreógrafos, por la escenografía y el vestuario y por la influencia que ejercieron en las artes plásticas hasta 1929.

³⁷⁵ *La Wiener Werkstätte* o talleres vieneses, fundados en 1903 por Josef Hoffmann y Koloman Moser, perseguían el adiestramiento de sus miembros para las artes industriales, a través de la elaboración de objetos artesanales con diseños propios. Sus trabajadores percibían ganancias por sus piezas y se promovía la identificación personal de cada creación. Incluían mobiliario, cristalería, objetos de metal, joyería, productos gráficos y diseño textil. Los talleres textiles lograron su esplendor en 1909 por la excelencia, motivos y coloridos. Por su parte en Alemania, se produjo un movimiento para integrar los oficios tradicionales a las nuevas técnicas industriales, la *Deutscher Werkbund*. Creada por Hermann Muthesius y Peter Behrens en 1907, junto a doce fábricas integraron una institución cultural que se convirtió en vanguardia del diseño europeo. Sus textiles también ganaron reconocimiento internacional.

A su vez, “las máximas de la Bauhaus en Alemania empezada a filtrarse por todos los ámbitos del diseño. no obstante, pese al rechazo de la ornamentación superflua del Movimiento Moderno, los motivos de papeles pintados y los tejidos no dejaron de evolucionar adoptando formas propias e innovadoras”.

Ver Edwards, Antonia, *1920s Fancy design*, Amsterdam, Pepin Press, 2013. Vol. 34, p. 3. y Esperon, José Luis, “Wiener Werkstätte 1903-1932” Disponible en: <http://historia-disenio-industrial.blogspot.com/2015/09/wiener-werkstatte.html> Consultado el 5 de enero de 2021.

criaturas de África para el mencionado *Atelier* y también para la manufactura de sedas de Lyon Bianchini-Férier,³⁷⁶ combinando estampación manual y técnicas avanzadas.

Tanto importantes diseñadores como la misma industria textil, encargaron a artistas la producción de creaciones para tapicería y la vestimenta que se destacó en el contexto del *Art Decó*.³⁷⁷ África no era la única referencia al exotismo. Ya hemos mencionado que Asia y la América precolombina tenían también sus adeptos, arqueólogos y estudiosos que publicaban sus descubrimientos. Los diseños prestaban atención a estas formas y materiales y se convertirían en objetos de colección. El aparato político con su intención colonial, se ocupaba de instalar y promover estos gustos. Traemos aquí el diseño de Dufy titulado *La Danse*, una tela para tapicería de muebles, estampada con sellos de madera sobre cretona (Ver Figura IV-47 a y b). En la composición puede observarse un marinero bailando con una mujer, junto a un músico afro vistiendo un atuendo a rayas horizontales que ejecuta el acordeón, en un entorno tropical con un navío que ubican la acción posiblemente en las Antillas.³⁷⁸ Si bien no refiere específicamente a África, a pesar de la imposibilidad de equiparar lo africano con lo afrocaribeño o afrolatinoamericano, probablemente en el imaginario colonial de la época funcionaran de la misma manera.

³⁷⁶ La manufactura de seda Bianchini- Férier, fue creada en 1888 en Lyon y en 1912 abrió sus puertas en París y se relacionó con los más importantes diseñadores de Alta Costura, vinculación que incluyó años más tarde, también a Sonia Delaunay. Victoria and Albert Museum. Disponible en: <http://collections.vam.ac.uk/item/O66902/la-danse-furnishing-fabric-raoul-dufy/>. Consultado 11 de enero de 2009.

³⁷⁷ Hacia 1922 el impacto sobre el diseño de telas se observó también en los Estados Unidos e Inglaterra con el destacado Gregory Brown (1887-1941)- Gillian Naylor argumenta, que las repeticiones enfáticas y abstracciones y otros tipos de colores más vibrantes, hicieron olvidar la influencia de William Morris del movimiento *Art and Craft*. Naylor, Gillian, “Conscience and Consumption: Art Deco in Britain” en Benton; Benton, Wood, *Art Deco 1910-1939*, p. 236. Por su parte el movimiento *Arts and Crafts*, creado por William Morris (1834- 1896) en el siglo XIX, tenía como propósito retomar la calidad de los oficios artesanales de la Edad Media y dentro de su producción se destacaban los papeles pintados a mano con minuciosas flores y telas con los mismos motivos.

³⁷⁸ También los textiles ingleses, tomaron estas influencias en las exhibiciones internacionales de Francia y asimilaron la tendencia abstracta, lo que contribuyó a nuevos conceptos de construcción en los estampados.

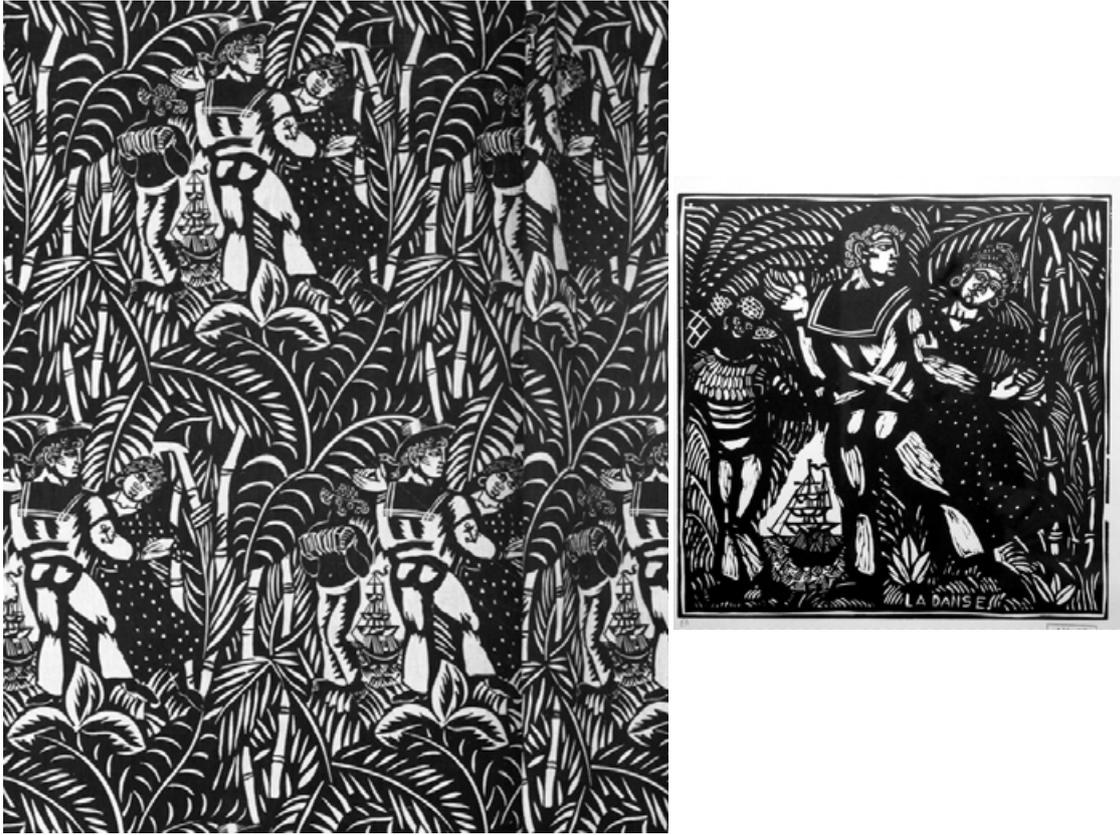


Figura IV-47a y b: Raoul Dufy. c. 1920. *La Danse* estampada sobre cretona. *Victoria and Albert Museum*. Londres. N° de Inventario CIRC 113- 1939.217/ b. taco de la estampación de las variaciones.

La vestimenta que luce el músico afro nos abre la posibilidad de revisar el área de los textiles en la historia de la moda, relacionado con otro nuevo gusto: el de las rayas -líneas horizontales o verticales-, tan utilizadas en África no sólo en la vestimenta sino en las incisiones de los objetos. En el contexto histórico europeo Michel Pastoureau interpreta el uso de la raya en la vestimenta como una intención de marcar el origen no europeo de quienes las llevaban, expresaba el paganismo y la condición servil y fue una marca sobre los pueblos considerados menos civilizados.³⁷⁹ Las rayas son un acento, un dibujo que perturba la mirada. Su razón era la diferenciación visual, es decir detener rápidamente la mirada sobre quien está de este modo señalado. Este sentido subyace aún hoy, en los uniformes de personal doméstico y de servicio. En los “años locos” las rayas fueron visibles en las camisas rojas y blancas de los músicos de Jazz, en los espectáculos *noires* y en general en los trajes de baño tanto de hombres como de mujeres europeos.

³⁷⁹ Pastoureau, Michel, *Las vestiduras del diablo: Breve historia de las rayas en la indumentaria*, Barcelona, Editorial Océano, 2005, p. 44.

Las rayas de los músicos de jazz son rayas dinámicas que amalgaman las del músico, las del hombre negro y las del saltinbanqui. El jazzman no sólo se sitúa fuera del orden social, sino también del orden musical, al menos en lo que respecta a los inicios del jazz. Así pues puede lucir prendas listadas.³⁸⁰

El hecho de llevar rayas se identificaba con lo salvaje y se destacaba con ellas a alguien que transgredía el orden social y cultural y tenía algo de exótico.

Por otra parte, como ya señalamos, es en la década de 1920 cuando aparece un marcado interés por los deportes y los baños de mar. La asociación corriente entre rayas y marineros³⁸¹ y la creciente costumbre de tomar sol en las playas, hizo que pareciera apropiado que los trajes de baño reprodujeran las rayas por la vinculación con el mar³⁸². (Figuras IV-48).



Figura IV-48: Muchacha en traje de baño a rayas en uso en 1920. Colección particular

Las revistas de la época, las fotografías y postales no tardaron en difundir los modelos a rayas, influidos asimismo por los atuendos de orquestas de *Black Music* incorporadas a la moda (Figuras IV-49a y b).

³⁸⁰ Ibidem, p. 111.

³⁸¹ En el siglo XVII los marineros de menor rango comenzaron a usar remeras rayadas, para ser distinguidos rápidamente por los oficiales al mando en las cubiertas en altamar, ante una eventual emergencia.

³⁸² Pastoureau, *Las vestiduras del diablo*, pp. 72, 73, 74, 75. En los casos precedentes (músicos de jazz y marineros, etc.) la raya fue usada para distinguirse desde lejos. Estos usos se impusieron, no sin arrastrar algunos significados de subestimación subyacentes, ignorados seguramente por quienes los portaban y con el tiempo quedaron vacíos de tales contenidos.



Figura IV-49a y b: Postal. Bailarín negro con pantalón a rayas. Atavío corriente desde los orígenes del jazz en los Estados Unidos. La vestimenta estereotipada del esclavizado terminó por generalizarse y tempranamente la vemos en espectáculos como el que se reproduce en 1903 en *Les Negres del Nouveau Cirque* en París, ilustrando un *cakewalk*.

A partir del impacto de los usos de los pueblos africanos, exhibidos en las exposiciones y en los “zoológicos humanos”,³⁸³ lentamente se adoptó el empleo de aros colgantes, brazaletes, collares y plumas, especialmente del ave regional llamada marabú, en una profusión mayor. Resulta esto también una aproximación de interés para nuestra investigación y para la observación de elementos subyacentes apropiados del África. Más adelante, nos enfocaremos en joyas, *bijouterie* y accesorios.

El catálogo de la exposición de 1925 presentaba pieles de todas partes del mundo, pero las preferidas de ese momento fueron las de leopardo, mono, antílope y pantera. Nuevamente se trata de la explotación de la fauna africana: “Llevarlos implicaba, lejos de ser enemigos de la naturaleza, cercanos a ella y a lo primitivo y significaba la conquista de lugares exóticos, el dominio colonial y también del medio ambiente.”³⁸⁴

Revistas de la época como la *Vie Parisienne* o *Vogue* promocionaban su uso y al mismo tiempo algunas publicaciones comenzaron a difundir moldes para la confección doméstica, lo que se convertirían en un gran éxito en el mercado mundial. Por caso, el uso de textiles con patrones *jazzy* (abstractos, geométricos) con colores saturados y con

³⁸³ Como se mencionó en el Capítulo I los zoológicos humanos, eran formas de exhibir gente nativa, traídas desde las colonias en condiciones infrahumanas mostradas en exposiciones y en *tours* que se realizaban por distintas ciudades, organizadas por un empresario. Se los traía a cambio de comida y preferían familias que incluyeran embarazadas, con el objeto de publicitar el alumbramiento y lograr un record de entradas vendidas.

³⁸⁴ Archer-Straw, *Negrophilia*, p. 78.

decoraciones africanas se generalizó (Figura IV-50). Los motivos provenientes de su flora y fauna o de las formas de las escarificaciones³⁸⁵ de sus pueblos, se volcaron también a los accesorios como joyería, cigarreras, carteras y guantes, tornándose muy de moda. Los repertorios exóticos, naturalistas, étnicos, arqueológicos y vanguardistas se usarían sobre todo en la alta costura y en los vestidos de fiesta.



Figura IV-50: Josephine Baker vestida con el llamado *jazz style*

En la década de 1930, cuando los vestidos fueron más ajustados al cuerpo, se impusieron para la noche géneros como la gasa, el chifon y el satín, en tonalidades color marfil que, por supuesto, alude a los colmillos de elefantes africanos. Para la promoción de los diseños y modas que giraban alrededor del *Art Decó* y de África, además de las promovidas por el Estado y de su apoyo a determinados artistas, influían otras actividades organizadas por particulares y personalidades célebres del momento. Entre los personajes destacados en el período, pueden citarse a Nancy Cunard (1896-1965), escritora anarquista, hija de un magnate inglés de la industria naviera, apasionada por las pulseras de marfil (Figura IV-51)³⁸⁶ y sobre todo la bailarina afroestadounidense ya aludida, Josephine Baker (ver capítulo I).

³⁸⁵ Como se dijo en el capítulo II. las escarificaciones son marcas en la piel que en el África se efectúan en la etapa de la iniciación y que generalmente implican valentía y son apreciados como rasgos de belleza. Las formas son geométricas y simbólicas.

³⁸⁶ Un análisis en profundidad de esta fotografía en Archer-Straw. *Negrophilia*, pp. 91-93.



Figura IV-51: Man Ray. Retrato de Nancy Cunard con sus pulseras de marfil africano. 1926. Ostentación de formas y materiales exóticos

En el ámbito privado, el caso de las exhibiciones realizadas por el *marchand* Charles Ratton, al que también hemos referido en el Capítulo I, se encuentran entre las más significativas.³⁸⁷ En 1937, Ratton realizó en su galería una exhibición bajo el nombre *La mode au Congo*. Para promocionarla, Man Ray³⁸⁸ preparó las fotografías de Adrienne Fidelin³⁸⁹ y de Mme. Saint Exupéry³⁹⁰ con sombreros de cauríes y mostacillas que provenían de las etnias *bushongo*, vecinas a los *kuba* y *bamún* (Figura IV-52 y capítulos I y II).



Figura IV-52: Sombrero de Congo. Fotografías de Man Ray para publicitar la exposición *La mode au Congo*.

³⁸⁷ Ya en 1932 había organizado también una exhibición sobre el reino de Benín en el Museo Etnográfico del Trocadero de París. A ellas asistieron los artistas de vanguardia, muchas veces con sentimientos anticolonialistas.

³⁸⁸ (1890-1976) seudónimo de Emmanuel Radnitzky artista estadounidense. Perfeccionó la técnica del fotograma e inventor del procedimiento de solarización por el cual se obtiene tonalidades invertidas en una fotografía. Formó parte primero del Dadá en Nueva York y luego del Surrealismo en París.

³⁸⁹ (1916-¿?) Esta modelo de ascendencia africana había nacido en la isla de Guadalupe y pertenecía al grupo de artistas de Pablo Picasso y de Paul Éluard.

³⁹⁰ (1901-1979) Consuelo Suncin, escritora salvadoreña, esposa de Antoine de Saint Exupéry.

La desementización se manifiesta nuevamente aquí. En África, los cauríes, pequeños caracoles de mar, además de ser utilizados como monedas, eran tradicionales elementos para accesorios que marcaban estatus, y su técnica de entramado era encomendada a los artesanos locales en caso de que la pieza fuera destinada a alguien de prestigio en estas sociedad sin movilidad social.³⁹¹ Su descontextualización está ilustrada con las fotos de Man Ray que corresponden al período en el que nos centramos³⁹² (ver Figuras IC-IV-15 y 16 en Imágenes Complementarias).

África impactaría asimismo en la joyería, que evidenció un gran cambio al abandonarse el uso de ciertos materiales tradicionalmente valorados en Europa. Las piedras preciosas fueron reemplazadas por piedras duras, de manera preponderante por materiales como el marfil, el ébano y otros minerales recibidos de las colonias. A este respecto el semiólogo Roland Barthes, quien comprende la moda como un sistema, como un lenguaje comunicativo, nos introduce en una apreciación particular. Para este autor la joya en Occidente fue durante siglos una sustancia mineral, de metal o piedra, venida de las profundidades de la tierra. La entiende como un objeto infernal, llegado a través de sangrantes trayectos, que se convirtió en símbolo de poder absoluto y también de virilidad. La joya como parte de este sistema, es vista así como una exposición de riqueza en la mayoría de los casos, exhibida por la mujer para atestiguar con ella el poder de su marido.³⁹³ Recordemos que como señalamos en el capítulo II, en la mayoría de los pueblos de África los adornos funcionan generalmente como talismanes.

A esta perspectiva sumamos nuevamente los conceptos bourdianos para los que a todo objeto de “distinción” le corresponde su imitación. La demanda mundial coincidió entonces con la era de la máquina y de este modo se pasó también, sin desmedro de otras piezas más valiosas, a usos menos costosos en las denominadas *Costume jewelry* (joyería de fantasía o *bijoux*). Nuevamente comprobamos el desplazamiento de formas hacia otros sectores sociales. Como en los muebles, se utilizaron piedras exóticas y variados metales. Algunas joyas, comparables a verdaderas esculturas, terminaron diseñándose directamente con formas abstractas. Se infiere a veces la relación de segunda mano con el cubismo que tanto había tomado de África.³⁹⁴ (Figura IV-53 de Jean Després).

³⁹¹ En las Américas son empleadas en religiones de matriz africana.

³⁹² Catálogo de la Exposición *L'invention des Arts Primitifs*, París, Quai Branly, 2013.

³⁹³ Barthes, Roland, *El sistema de la moda y otros escritos*, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 2003, p. 397-401.

³⁹⁴ Dos diseñadores pertenecientes a la *Unión des Artistes Modernes*, UAM: Jean Fouquet (1899-1984) y



Figura IV-53: Pendiente. Jean Després. Topacio y metal blanco. Exhibido en la exposición *Bijou avant- Garde. Jean Després. Musée des Arts Decoratifs. París*

Entre las casas de alta joyería *Art Decó* que se sumaron a esta inspiración pueden citarse *Boucheron, Cartier, Van Cleef and Arpels*, entre otras.³⁹⁵ Todas trabajaron la relación con las geometrías puras y realizaciones que recortaban formas escalonadas y triángulos, utilizando esmaltes en colores contrastantes. Ligado también al mundo africano estuvo el exitoso descubrimiento de la tumba de Tutankamon, inspirador de innumerables diseños desde pirámides, tronos y muebles a collares con reminiscencias de las joyas del faraón.

Otro objeto de la firma Cartier que se sumó a los muchos de temática africana fue la pulsera “de la pantera”, creada en 1917 por la directora Jeanne Toussaint (1887-1976), a quien, precisamente llamaban con este apodo. Este emblema de la casa estuvo de moda hasta los años 40³⁹⁶ (ver Figura IC-IV-19 en Imágenes Complementarias). *Van Cleef and Arpels* y *Hermés*, también realizarían polveras de laca negra, el color más de moda en la época (Figura IV-54).³⁹⁷

Raymond Templier (1891-1968) destacaron estas formas, en brazaletes, anillos y cigarreras –ya que diseñó brazaletes africanizados imponiendo el uso del ébano, de coral, además de la bakelita (plástico sintético) y el laqueado oriental en objetos como cigarreras y collares geométricos Ver imágenes complementarias. Haremos referencia a Raymond Templier en el Capítulo V que fue convocado a los Estados Unidos para la realización de la película *Metrópolis* en Hollywood.

³⁹⁵ *Boucheron* (creada en 1858 cuenta su cuarta generación de joyeros hasta la actualidad). incorporó las formas *Art Decó* sobre todo en broches ónix, coral y diamantes. La excentricidad propia de la época, le dio también un lugar especial a encendedores y porta pastillas con estos motivos; *Cartier* (joyería y relojería de lujo fue fundada en 1847 por Louis François Cartier (1819-1904) y *Van Cleef & Arpels* (*maison* de joyería y perfumería) fue creada en 1896 por Salomon Arpels (¿?-1906) y Alfred Van Cleef (¿?- 1938), entre otras.

³⁹⁶ La firma *Cartier* fue muy renombrada por los relojes llamados "misteriosos", que aunque creados hacia 1910 alcanzaron mayor creatividad durante el período *Art Decó*. Estas exclusivas piezas estaban formadas por dos manecillas de oro o platino, que parecían flotar en el vacío, disimuladas por su complejidad mecánica.

³⁹⁷ También con formas geométricas Suzanne Belperron (1900-1983) desarrolló sus creaciones con cristal de roca, cuarzo ahumado o calcedonia y piedras preciosas. Su exquisita realización sorprendió a personalidades de la época de la Alta Costura como Elsa Schiaparelli y Paul Poiret y la periodista Diana Vreeland (1903-1989).

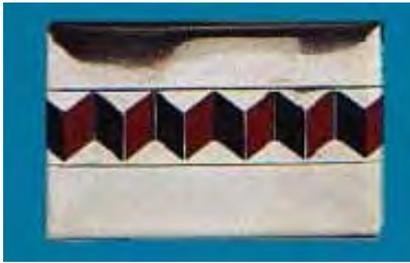


Figura IV-54. Cigarrera de plata *Hermes*. Bandas decorativas geométricas en zigzag. Colección particular

Jean Dunand volvería a destacarse también en la joyería. Para la Exhibición de 1925, muchas de las boutiques y *maisons* de moda parisinas habían elegido sus biombos para decorar y exponer la ropa. Diseñadoras como Madeleine Vionnet,³⁹⁸ y la mencionada Jeanne Lanvin, le solicitaron su asesoramiento para sus departamentos en la capital o para sus casas de campo.³⁹⁹

Sus creaciones pronto llegaron a ser toda una aventura como los collares africanos, los collares y brazaletes para ser vestidos en sus delicados cuellos de muñecas de exóticas bellezas como la de Josephine Baker y aros esculturales en siluetas seductoras (...) El resultado fue un conjunto de joyería inusual en el cual el exotismo del negro emergía con la disciplina de la concepción del cubismo.⁴⁰⁰

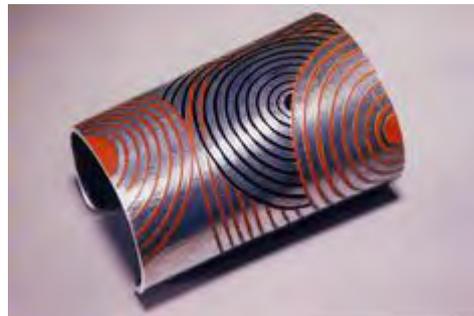


Figura IV-55a y b: Jean Dunand. a. Collar Jirafa. 1927 con laca y motivos geométricos, muy semejante al usado por los pueblos *massai* en África Oriental. b. Brazaletes con espirales, esmalte y plata. 1927. Realizada para Mme Agnes.

³⁹⁸ En 1929 fue invitado para colaborar en el diseño interior de Mme Vionnet (1876-1975), para su casa de París en el *16ème arrondissement*. Allí participó también Jean Michel Frank (1895-1941), de quien nos ocuparemos en otro capítulo, por haber trabajado en nuestro medio.

³⁹⁹ Elsa Schiaparelli (1890-1973), Louise Boulanger (1878-1950) así como Jean-Philippe Worth (1853-1926) utilizaron sus accesorios laqueados. Para Madame Agnes (diseñadora de sombreros activa hasta 1940) realizó asimismo varias cajas de maquillaje llamadas "*vanity*" y algunos espejos. Fue consultor de la esposa del ilustrador de la revista *La Vie Parisienne*, Jacques Nam (1891-1974) relación que le permitió que Josephine Baker le encargara el primer brazaletes, y asimismo acceder a otros clientes importantes. Su modalidad de trabajo le permitía delegar parte de la labor en quienes ejecutaban sus diseños. Aplicaba su imaginación a piezas que nunca repetía, sobre madreperla, carey, cáscaras de huevo y metales como plata, níquel, bronce y nuevas sustancias y utilizando además la técnica oriental de la laca. Estudió en la Escuela de Artes Industriales en Ginebra y luego de recibir premios y medallas por la especialidad de la escultura, otorgados por la municipalidad de la ciudad, obtuvo una beca de estudios en París.

⁴⁰⁰ Mauilhac, Félix, *Jean Dunand: His Life and Works*, London, Thames & Hudson Ltd, 1991, p. 188. Gran interés despiertan los cuadros y retratos laqueados de su esposa y otras personalidades, con geometrías cubistas aplicadas en la vestimenta y accesorios. En ellos se destacan los motivos abstractos

Esta impronta puede verse entonces, especialmente en las pulseras y el collar jirafa, que ya desde su nombre remite a África (Figura IV-55). La vida de este artista ofrece un hecho particular que conecta su vida con África

También en 1896, las autoridades de la ciudad de Ginebra invitaron a los habitantes de un poblado de Senegal a participar de una exhibición de arte internacional. Entre ellos estaba un joven llamado Abdou Faye. Dunand llegó a ser su amigo y lo invitó a su estudio.⁴⁰¹

La cita de la biografía escrita por Félix Mauilhac revela la proximidad de Dunand con fuentes africanas directas. Si bien su nombre nos remite al mundo islámico, se trataba de un hombre senegalés, que pudo haber sido un nexo importante de comunicación con las formas y signos de usos tradicionales.

Más allá de desconocer la exacta influencia que puede desprenderse de este hecho, consideraremos un caso particular, aplicable a la desesemantización dada la utilización propia de collares y pulseras en Senegal. Allí, las cuentas (esferas de metal, madera, vidrio) alrededor del cuello, en el puño o en la cintura, son utilizadas como amuletos. Tienen además del papel ornamental y de artificio de seducción, la función de alejar los malos espíritus. Se usan sobre las niñas recién nacidas para afinar su cuerpo, redondear las mejillas, alargar el cuello y se les atribuye también poderes terapéuticos.⁴⁰² En las ceremonias rituales estos accesorios entran en contacto con el mundo invisible, invocando protección.

Otros satélites de la moda para analizar son los zapatos y carteras con historias y significaciones sociales y antropológicas diversas. En las sociedades africanas tradicionales, generalmente no se usaba calzado, salvo sandalias, en caso de figuras de prestigio o de guerreros, como podría inferirse de las tallas. Esto varía de una sociedad a otra pero en todas, es siempre fundamental el contacto directo con la tierra. Así en la danza el cuerpo parte de la posición *dooplé* en la que la persona se inclina con su plexo hacia el suelo, flexionando las rodillas.⁴⁰³

⁴⁰¹ Ibidem, p.11.

⁴⁰² Los accesorios africanos antes de ser simple adorno con vocación estética, revisten funciones mágico-religiosas y sociales. Diouf, Benjamin, “L’artisanat africain à travers les sources antiques: l’apport d’Hérodote”, *Éthiopiennes*, n° 94-95, 2015, pp. 205-224.

⁴⁰³ Los estudios de Alphonse Tierou para la exposición “*De la danse à la sculpture*” en el Museo del Hombre en París (2000), permiten encontrar los lazos entre danza y escultura. Considera que la postura en *Dooplé* es el movimiento básico de la danza en África y común a todas las culturas del continente. Surge del va y viene que dibuja el palo con el que se machaca en el mortero y en la posición de las rodillas flexionadas, tan repetida en la estatuaria y ejecutada en la danza del continente. Disponible en: <https://www.tierou-doople.com/les-expositions> Consultado 10 de mayo 2020. Para profundizar en danza

En Europa, los zapatos también fueron símbolo de estatus. Desde las sandalias, herencias de la nobleza egipcia a otros calzados de tiempos medievales (con puntas de cinco centímetros para espantar los roedores cuando la peste azotó), se impusieron usos elitistas sólo para quienes podían afrontarlos⁴⁰⁴.

La observación general del formato de los zapatos permite hacer acotaciones pertinentes.⁴⁰⁵ Para George Lakoff y Mark Johnson, en la vida cotidiana hay metáforas que llaman “orientacionales” y se basan en nociones físicas. Tal es el caso de lo relacionado con las expresiones alto y bajo. De acuerdo a esta teoría “lo de arriba”, “lo alto” es interpretado como racional, y “lo de abajo” en contraposición, es lo irracional. En el habla diaria es frecuente decir expresiones tales como: “posee elevados pensamientos”, y en otros casos “dejó salir sus bajos instintos”. Otras metáforas aplicables será la relación:

“bueno = arriba” y malo= abajo”.

Al aplicar estas observaciones a los primeros años de la década de 1920, en los que a una mujer más liberada -salía a trabajar, bebía alcohol y bailaba Charleston con “guillerminas” de taco bastante bajo⁴⁰⁶ y elegía a sus propios *partenaires*-, correspondía una asociación con una reputación más distendida que los de la “mujer flor” de la *Belle époque* precedente. Las “guillerminas”, típicos zapatos de la época, con botón y traba para ajustar, destacan la idea de seguridad sobre todo al bailar los ritmos frenéticos de origen afro impuestos en el momento.

En cuanto a los materiales veremos nuevamente el predominio de pieles provenientes de la fauna de territorios colonizados. Uno de los diseñadores más importantes fue Pietro Yantorny (1874-1936, italiano de origen pero instalado en la Rue Saint Honoré desde 1912). Se llamaba a sí mismo “el zapatero más caro del mundo”.⁴⁰⁷ La colección de Yantorny,⁴⁰⁸ patrimonio del *Metropolitan Museum* de Nueva York,

africana ver <http://africultures.com/alphonse-tierou-defendre-les-couleurs-contemporaines-de-la-danse-africaine-11680/> Consultado 10 de mayo 2020.

⁴⁰⁴ En el renacimiento se impusieron suntuosos terciopelos y brocados. Con respecto a los tacones fueron introducidos por Luis XIV en el siglo XVII, para elevarse a medida que aumentaba de peso. Laver, James, *Breve historia del traje y de la Moda*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 34, 73, 74, 79 y 108.

⁴⁰⁵ Aplicaremos aquí nuevamente el análisis de discurso, basándonos en George Lakoff y Mark Johnson, y en sus estudios de las metáforas de la vida cotidiana *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 50-58.

⁴⁰⁶ El icono de la mujer con tacos altos corresponde a los años 40 y 50.

⁴⁰⁷ Requería pagos por adelantado, un depósito y un mínimo de cinco pares, con lo que se aseguraba una clientela muy exclusiva. Las cajas que los contenían estaban hechas a mano e incluían como obsequio seis pares de medias.

⁴⁰⁸“Pietro Yantorny”. Disponible en: <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections?&deptids=8&who=Pietro+Yantorny&pg=1> Consultado el 20 de octubre 2013]. La colección

posee dos ejemplares de interés. Se trata de un par de zapatos de mujer, de piel de cocodrilo y otro de reptil, presumiblemente de piel de víbora (Figura IV-56). Ambas texturas remiten al entorno de la jungla, en los que nunca se usarían.



Figura IV-56: Zapatos de reptil (cocodrilo). c. 1920 Francia. Pietro Yantorny. Medidas (altura del taco al talón 5.1cm). Inventario: 1976.37.378 a-j. *Metropolitan Museum of Art. New York*

Aunque se trataba del primer calzado de la humanidad, hacia 1920 las sandalias indicaron cierta revolución porque mostraban los pies más desnudos, como en el África. Al imponerse los baños de mar, comenzaron a llevarse en los balnearios y luego dejaron las playas para usarse en las ciudades. André Perugia (1893-1977) lanzó así la sandalia turbante que, aunque su nombre indica una primera relación tal vez senegalesa o islámica, fue inspirada en el turbante de Josephine Baker, usado para el espectáculo *Follies* en 1928⁴⁰⁹ (Figura IV-57). Más adelante, en 1938, la plataforma (mínima elevación plana que se corresponde con la parte del metatarso del pie) se instaló entre las preferencias de la moda. Popularizadas por la cantante Carmen Miranda (1909-1955) a finales de 1930, agregaba altura a la mujer, pero le quitaba movilidad, con lo que perdió parte de la libertad ganada por las *flappers*.⁴¹⁰

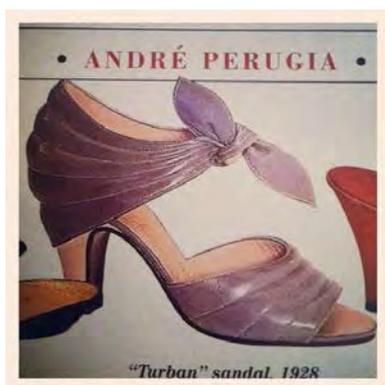


Figura IV-57: Andre Perugia. Sandalia turbante. 1928

de Pietro Yantorny del patrimonio del *Metropolitan Museum de Nueva York*, en la actualidad no se exhibe al público.

⁴⁰⁹ O'Keeffe, Linda, *Shoes: A celebration of pumps, sandals, flippers and more*, New York, Wokman Publishing Compagny Inc., 1996, p. 196.

⁴¹⁰ Ver capítulo V de esta tesis.

Otro satélite que siempre giró en torno a la moda fue la cartera. Puede ser vista como un resabio antropológico de la división de roles en tiempos prehistóricos, cuando los hombres tenían las manos libres para cazar y las mujeres eran recolectoras.⁴¹¹ Según Anna Johnson las carteras están relacionadas con la emancipación de la mujer pues implica llevar sus objetos preferidos y necesarios.⁴¹² En las primeras décadas de la entreguerras las carteras se hicieron más pequeñas para la noche, dado que lo único importante para llevar era el maquillaje (lápiz de labios y polvos). Perlas, canutillos y flecos volvieron a acompañar su ornamentación. Al bailar –el tango por ejemplo- las mujeres necesitaban algo pequeño para poder sostenerlo con una mano, mientras la otra se entregaba al *partenaire*. En las décadas siguientes se impondrían las bandoleras más grandes y colgantes, pero formas y materiales siguieron en vigencia.⁴¹³ Los viajes hicieron surgir una gran gama de equipajes y hasta hubo una cartera que llevó el nombre del trasatlántico *Normandie* (Figura IC-IV-7 en Imágenes Complementarias). También los catálogos de *Hermès* revelan materiales de confección de piel de tigre y cocodrilo y por su parte, entre 1929 y 1931, *Louis Vuitton* introdujo en el mercado diferentes bolsos de piel de cocodrilo y de elefante.

De este modo las pequeñas carteras, acompañaron los atuendos *Art Decó* de las mujeres más modernas, con zigzag reproducidos ad *infinitum* sobre tejidos metálicos.⁴¹⁴ No podemos dejar de destacar la semejanza de esta decoración en blanco y negro y los diseños acebrados con la manera africana.

A esta aproximación sociológica y semiológica de la moda incluiremos el nuevo concepto de olores y perfumes del período, aspectos menos evidentes pero que en los últimos años ocupa estudios académicos y que se desprende de los estudios de las mentalidades, en su rama de la importancia de los sentidos. Los perfumes y el maquillaje entran también en el sistema de representaciones morales, estéticas y visuales de cada época. Por ejemplo el maquillaje y el perfume pueden contribuir a la construcción de la imagen de una mujer tipo *femme fatal* (1920) o de una joven frágil y virginal como la *femme ornée* (1900).

⁴¹¹ De esas primeras cestas, se pasó a las pequeñas bolsas con cordón que se ocultaron debajo del vestido. En el siglo XVI, cuando se usaron los guardainfantes estas bolsas se ataron a ambos lados de la cadera. El hombre las incorporó como bolsillos externos

⁴¹² Johnson, Anna, *Bolsos el poder de un accesorio*, Barcelona, Konemann, 2005, p. 25.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 77.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 137.

Desde la perspectiva de la historia de las sensibilidades, Alain Corbin⁴¹⁵ sostiene que la percepción olfativa es también una construcción que se modificó a partir del siglo XIX, paralelamente a la afirmación de la burguesía en la escena política y económica en detrimento de la aristocracia. Al formarse una nueva élite, se desarrolló también una nueva concepción del olor.⁴¹⁶ El oler mal pasó a denunciar al pueblo y a los campesinos y, distinguirse, se relacionó también con una nueva percepción olfativa.

Asimismo, desde lo visual al estudiar los objetos cotidianos apreciables en la entreguerras, Archer-Straw sostiene que el diseño exterior del *packaging* de algunos productos que hacían referencia a la proveniencia de tierras africanas, implicaba asociar su contenido a las características de sus habitantes. De este modo, el consumidor creía asumir las cualidades del producto relacionado con “lo salvaje”. Entre esas cualidades se le atribuían un marcado atractivo sexual. Así entonces puede considerarse que el uso, en este caso de perfumes con envoltorio alusivo a la jungla por ejemplo, aumentaba el erotismo personal⁴¹⁷.

En la Exposición de Colonial de 1931, Louis Vuitton presentó un maletín de viaje con frascos de cristal, tallados a la manera africana.⁴¹⁸ (Figura IV-58). Recordemos que la marca era miembro de la mencionada *Société Française pour l'Encouragement de l'Art et l'Industrie* (SEAI), que se proponía revitalizar las industrias de lujo francesas. El diseño había sido creado para una cantante de ópera, Marthe Chenal (1881-1947). Se trataba de un *necessaire* con perfumeros y cepillos de carey en cuero de cocodrilo.

⁴¹⁵ Corbin, Alain, *Le miasme et la jonquille: L'odorat et l'imaginaire*, París, Editeur Flammarion, 2008, pp. 11, 14, 15, 207, 235, 334, 425. Este autor asegura que ya desde el siglo XVIII se habían puesto de moda los paisajes de jardines ingleses y las ciudades ideales, como respuesta al horror de respirar las miasmas. Se aseguró durante mucho tiempo que el hombre primitivo era más agudo en las percepciones olfativas y desde Emanuel Kant (1724-1804), se consideraba que el olfato era el más bajo de los sentidos. El físico francés Jean Noël Hallé (1711-1781) sostenía que el olor detectaba los peligros de la atmósfera. En su época estaba surgiendo la química moderna y se empezaba a analizar la calidad del aire. Se anticipaba la amenaza de la podredumbre.

⁴¹⁶ Desde la Revolución francesa el hombre elegante dejó de perfumarse. El único olor apropiado era entonces la ropa limpia. Es justamente la ausencia de olor – la desodorización- el signo de buen gusto burgués. Desde entonces el ser humano se volvió intolerante a todo lo que rompe el silencio olfativo de su entorno y el perfume tiene otras valoraciones cuya extensión excede este trabajo.

⁴¹⁷ Archer-Shaw, *Negrophilia*, p 36

⁴¹⁸ Reproducido en Benton, Benton, Wood, *Art Deco 1910-1939*, p. 166.



Figura IV-58: La inspiración de tallas africanas se observa en los frascos tallados y en el *packaging* de los perfumes. Luis Vuitton. Decoración en la Exposición de 1931 en París

Figura IV-59: Louis Vuitton. *Necessaire* de cocodrilo. Frascos con tallas abstractas Museo Louis Vuitton, Asnières, Francia.

Es interesante observar cómo las mismas formas de las incisiones de tallas africanas, que representan antepasados, en la escenografía de la exhibición del pabellón se retoman en los motivos decorativos de los frascos de perfume (Figura IV-59). Allí mismo se mostraron máscaras africanas de la colección Gastón Louis Vuitton (1883-1970) en la puesta teatral-decorativa del local.

Dentro de la diversidad de objetos, hemos relevado varios frascos de perfumes de diferentes empresas de la época, que representan el testimonio donde se plasmaron las formas geometrizadas del estilo *Art Decó*.⁴¹⁹ Este período excepcionalmente profuso en la producción de piezas suntuarias, no cesó de trabajar con la inspiración de detalles provenientes de África y con sus materiales y connotaciones. (Figura N°47).

Entre el consumo del período se destacan perfumes como *Fétiche*, de Piver (Figura IV-60), *Golliwogg* de De Vigny (Figura IV-61) y *Vol de Nuit* de la casa Guerlain, (Figura IV-62). Todos ellos llegarían hasta nuestro medio como atestiguan las revistas locales. El perfume llamado *Fetiché* desde su sólo nombre evocaba el mundo africano. Recordemos que un fetiche es un objeto de poder de carácter mágico, usado en

⁴¹⁹ De hecho casas como Jean Patou diseñaron, siguiendo las líneas Art Decó, su perfume *Normandie*, en ocasión de la travesía del trasatlántico. Fue reeditado en 1989 con 1000 ejemplares. También llamó la atención el bar Decó diseñado por Louis Sue y Andrés Mare que albergaba la empresa Jean Patou y en el que se podían pedir diversos “cocktails” de perfumes.

el Congo y que según sus creencias puede producir el bien o el mal a distancia. También las formas decorativas y colores elegidos para los bordes de la etiqueta del perfume y las cajas cosméticas, nos conectan a las formas utilizadas en estos pueblos. En los envoltorios se reiteran las decoraciones y el uso del blanco y negro se generaliza. Formas, materiales, temas, nombres evocan permanentemente los trópicos y latitudes de los territorios subsaharianos colonizados por Francia. Polvos faciales, cremas y nuevas ayudas para la belleza de la mujer pueden incluirse en las mismas características.⁴²⁰



Figura IV-60: Perfume y polvos Fétiche de Piver, cuadrados y blanco y negro juegan en las etiquetas.

Resulta de interés el frasco de *Golliwogg* de De Vigny, citado en el capítulo I, fabricado por las vidrierías Brosse, reproducía un músico con cabello artificial (Paris 1925). El diseño está inspirado en un títere inglés que se lanzó para celebrar la llegada a Francia de la primera orquesta de jazz.⁴²¹ Hacemos referencia aquí a la forma estereotipada de representación, con ojos y labios grandes y cabelleras destacadas. Un modo más de irrespetuosa subestimación.

⁴²⁰ A las mencionadas cajas *vanities* realizadas por artistas y joyeros como Jean Dunand, se adicionan otras más anónimas en imitación de estos materiales. Bayer, en su libro reproduce polveras con ornamentación de personajes africanos. Ver Bayer, Patricia, *Art Deco Architecture, design, decoration and retail from the Twenties and Thirties*, New York, Thames & Hudson, 1992, p. 125.

⁴²¹ Pavia, Fabienne, *Libro el mundo de los perfumes*, Barcelona, Ultramar editores, 1996, p. 30. Este perfume llegó a nuestro medio. Dan testimonio las publicidades en revistas como *El Hogar* de 1925 y 1930. Un ejemplar se encuentra en la Colección privada de Norma de Simone, en San Antonio de Areco. Golliwogg salió al mercado en 1919, su envase estuvo inspirado en los personajes de libros infantiles ingleses del siglo XIX. Golliwogg era el estereotipo del hombre “negro” según su creadora Bertha Upton y de la ilustradora Florence Upton. Los libros tuvieron tanto éxito que empezó su comercialización con muñecos de trapo. Su salida al mercado como perfume fue de la mano de la llegada de la primera orquesta de jazz con músicos afroamericanos a París. Disponible en MUPE-Museo del Perfume <https://museodelperfume.com.mx/golliwog-de-vigny-un-perfume-con-inspiracion-en-las-letras-inglesas/> Consultado el 20 de agosto de 2020.



Figura IV-61: Perfume *Golliwogg* de De Vigny. Lanzado junto a la llegada a Francia de la primera orquesta de Jazz.1925 Museo del Perfume de Barcelona

Otro ejemplo elocuente que da testimonio de los gustos del período es el perfume *Vol de Nuit*, creado por la casa Guerlain (fundada en 1828). *Vol de Nuit* lanzado en 1933, se inspiró en la novela del mismo nombre del escritor Antoine de Saint-Exupéry (1900-1944), amigo personal de Jacques Guerlain (“nariz” o perfumista de la fragancia⁴²²). El frasco revela en vidrio coloreado las líneas *Art Decó* y el nombre se reproduce imitando la hélice de avión (Figura IV-62).⁴²³ El *packaging* del perfume agradaba especialmente por su aspecto evocativo de las cebras. Esta impronta lo dirigía a esas nuevas mujeres más libres que tomaban el riesgo de la aventura, en contraposición a las mujeres más dependientes del *Art Nouveau*.



Figura IV-62: Perfume *Vol de Nuit*., Frasco y caja. Guerlain. Colección Museo del Perfume Buenos Aires. Nro 2001

⁴²² Nariz: En el vocabulario de la perfumería se denomina así a quien diseña la fragancia. Las notas olfativas principales de *Vol de Nuit* son hespérides, junquillos y vainilla.

⁴²³ De esta manera destacaba la importancia de la aviación y las primeras grandes travesías de ese momento. Este perfume fue también un homenaje a la empresa *Air France*, lanzada ese mismo año. Por su parte Saint-Exupéry -escritor y piloto de correo aéreo- había trabajado también en Senegal, antes de establecerse en la Argentina para organizar las postas de un correo aéreo en Sudamérica. En sus obras relató las experiencias que reflejan la soledad de la noche en tiempos en que el objetivo principal era superar la velocidad.

En la *Belle Époque* la imagen de la mujer como flor natural, priorizaba y valoraba su inocencia, su delicadeza y su pudor. Los perfumes eran predominantemente florales y suaves, de lo contrario podían entenderse como indiscretos. Sus notas debían recordar a la naturaleza y más que sobre la piel se debían colocar sobre la ropa, los pañuelos y los abanicos. Por el contrario entre los años 1920 y 1940 los perfumes se volvieron penetrantes e intensos. En el período que nos ocupa la mujer buscó una imagen más provocativa y carnal. Los nombres de los perfumes acompañaron la actitud. *Tabú* (Dana 1933); *Sortilège* (Le Galion 1932); *Shocking* (Schiaparelli 1935), *Scandale* (Lanvin 1933) Hay algo de pecado, emancipación y hasta de remisión al llamado “primitivismo” en el caso de *Tabú*.⁴²⁴ Vemos un cambio que destaca el nuevo rol de la mujer y variaciones en cuanto al concepto de los olores en lo relativo al cuerpo social.

Olores y perfumes son también temas culturales. En el ámbito africano, los *bambara* usan un jabón negro (hoy reemplazado por jabón de Marsella) y una resina (*digij*) que se quema en las brasas en el interior de sus viviendas. También tallan esferas para hacer un cinturón fragante, destinado a enmascarar los olores de los bebés. Los *bambara* usan minúsculos pots de terracota con un perfume concentrado y volátil como la lavanda, que se colocan en el pecho. Se preocupan por los olores pero no usan perfumes cotidianamente a pesar de las propiedades aromáticas de las plantas del entorno. Solo en los días de fiesta, las jóvenes se frotan con aceite de palma y agua de la planta llamada *tutluj*.

Pero los estudios en el África en este terreno destacan como concepto más importante el del “olor del alma”, centro de las creencias de los *Sercer Ndut* de Senegal. Allí, quien nace posee la protección de un ancestro y tiene con él un atributo en común: el *Kili* u olor del alma inmortal. Se trata de un olor humano que lo caracteriza que es como pertenecer a un grupo sanguíneo espiritual.⁴²⁵

Volviendo a Francia, en las sociedades democráticas pero aún diferenciadoras, el elemento distintivo (en términos de Bourdieu) es entonces el gusto. La mujer *Art Decó*, perteneciente a sectores de la burguesía, dejó las joyas tradicionales, se masculinizó, calzó sandalias, usó otro tipo de tacones, joyas de marfil, perfumes intensos “envueltos de selva” y una gran variedad de estampados “abstractos” de inspiración africana.

⁴²⁴ Avellaneda, Diana, “De perfumes que brillan y joyas que huelen”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Especial Moda y Arte, n° 44, Universidad de Palermo en colaboración con ‘Alma Mater Studiorum, Università di Bologna’, 2010, p. 40.

⁴²⁵ Dupire, Marguerite, “Des goûts et des odeurs: Classifications et universaux”, *Revista L’Homme*, n° 104, 1987, p. 6.

Para destacar otros aspectos, siempre relacionados a las ideas de nuestro marco teórico, destacaremos las aseveraciones de Sarah Morgan, para quien el *Art Decó*, debe mucho al estilo precedente, el *Art Nouveau* de principios de siglo. Aunque no reproduzca sus líneas sinuosas, Morgan sostiene que ese arte de la *Belle Époque* era regresivo en el sentido que sus exponentes hacían poco por hacerlo disponible a quien no fuera próspero. Tampoco sus adeptos propiciaron la adaptación a la máquina, ya que el diseñador-artesano fue elevado al estatus de artista y concentró la producción manual en piezas únicas para esa clientela de élite.⁴²⁶ Por su parte en sus inicios el *Art Decó* tuvo su razón de existir en el campo del grupo social de quienes se habían enriquecido luego de la guerra. Lentamente se irá permeando como moda de imitación a otras capas. El estilo se desarrolló como respuesta a la presión general de adaptación al mundo moderno en el proceso de la revolución en las artes decorativas.⁴²⁷ Es decir, “el dinero había cambiado de manos y el nuevo rico en saludable deseo de demostrar su juicio y buen gusto, contribuyó no poco a la buena voluntad de los fabricantes y venta por menor para satisfacer las demandas”⁴²⁸.

El artista *Art Decó* continuó trabajando para una rica élite, usando materiales caros y respondiendo a las preferencias con motivos con patrones abstractos. La clase ascendida en esta época puso entonces el acento en una concepción nueva del *habitat*. Todo debía ser nuevo, el decorado más funcional, más adaptado a otras exigencias nuevas, con materiales innovadores y que mostraran la adaptación al progreso. La renovación fue casi una exigencia del estilo. Como vimos lo fue en el mundo de los modistas. Tal el caso ya visto de Jean Patou (1880-1936), que contaba entre su clientela a deportistas y nuevas celebridades aparecidas en esferas no tradicionales y de Jaques Doucet (1853-1929) que recurriría para sus proyectos a los profesionales en boga.⁴²⁹

Hemos iniciado este capítulo poniendo en evidencia la dessemantización de la que han sido objeto las formas de la plástica africana a partir de un taburete *fali*. Luego, con la intención de encontrar las claves de este vaciamiento de sentido, hemos analizado el *Palais des Colonies* tanto en su programa arquitectónico como iconográfico, exterior e interior. Este análisis en profundidad nos ha permitido, en especial desde la comparación de las Salas dedicadas a África y Asia, elucidar los modos diferentes a

⁴²⁶ Morgan, Sarah, *Art Deco: The European Style*, New York, Gallery Books, 1990, p. 9.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ Scarlett, Frank, Townley, Majorie, *Art Décoratifs 1925: A personal recollection of the Paris Exhibition*, London, Academy Editions, 1975, p.10.

⁴²⁹ Morgan, *Art Deco: The European Style*, p. 9.

través de los cuales Francia (y el mundo ‘civilizado’) concibieron el África subsahariana. Esta idea se ve refrendada en la subsiguiente puesta en escena de diseños y diseñadores del *Art Decó* que han empleado profusamente diversos elementos formales de las artes africanas. Concluimos que la riqueza y complejidad de las costumbres, las religiones de los pueblos subsaharianos fueron confinadas al lugar de un conveniente desconocimiento mientras se daba paso a la explotación de sus habitantes y de otro tipo de riquezas asociadas a los mercados comerciales de los países centrales. Consideramos que una de las razones de esta falta de interés en *conocer para comprender* estas culturas se sustenta en el racismo científico y la jerarquización de las razas, problemática en vigencia en el período.

En el siguiente capítulo nos trasladaremos a Estados Unidos para ocuparnos de las expresiones del *Art Decó* y sus vinculaciones con el imaginario africano.

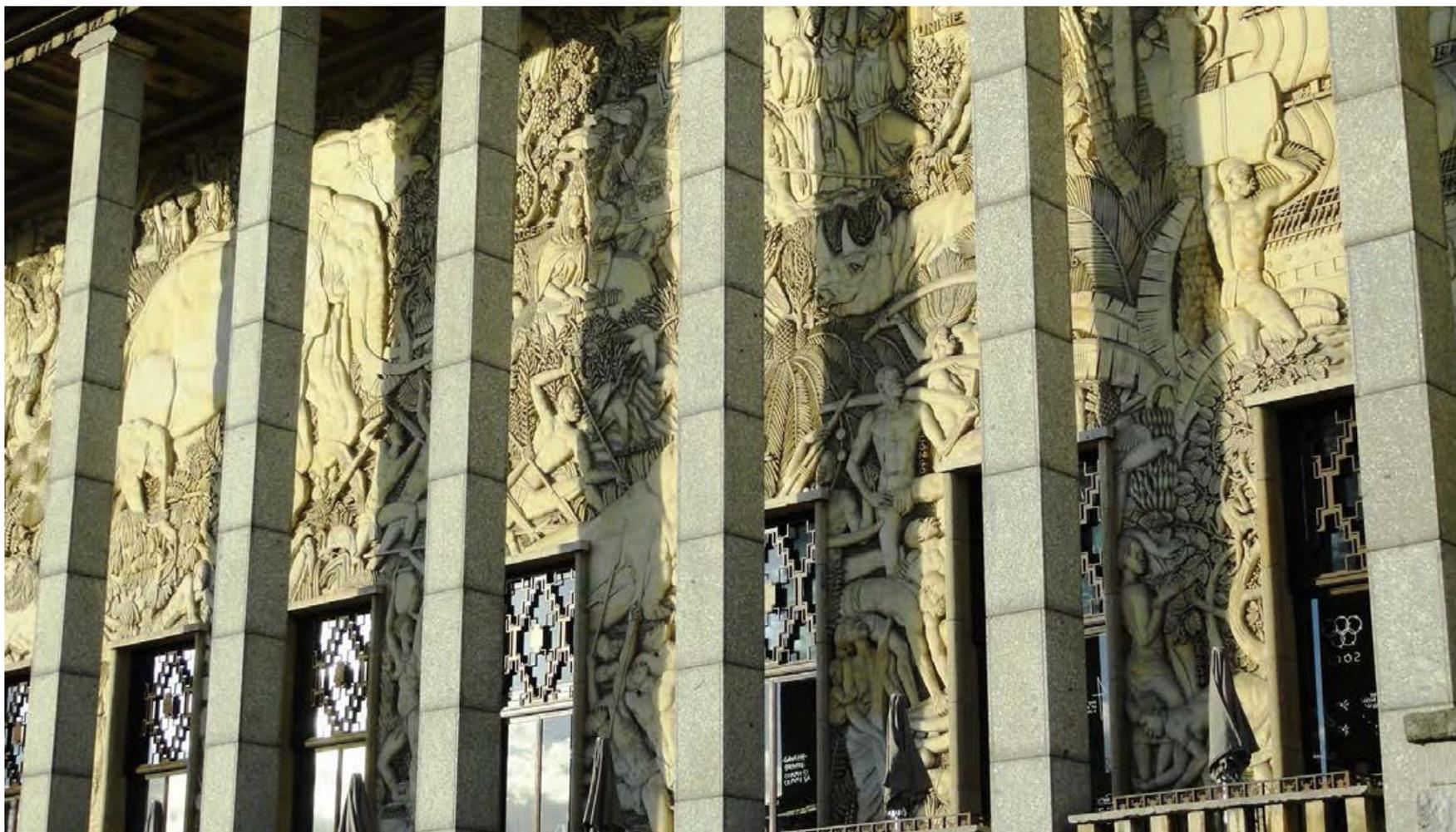


Lámina IV-2: La fachada del Palais des Colonies. Escultor Alfred. Janniot. 1931



Lámina IV-3: Pierre Legrain. Taburete Curul. C. 1923. Ébano, laca, dorado, galuchat (piel de manta raya) (55,9 x 53,3 x 30,5 cm) *Brooklyn Museum of Art*. Nueva York. Inventario N° 73.142.

CAPÍTULO V

EL ART DECÓ EN LOS ESTADOS UNIDOS

El Renacimiento de Harlem. Personalidades emblemáticas

Durante la década de 1920 el Harlem⁴³⁰, uno de los barrios que conforman la ciudad Nueva York en Manhattan, fue centro de un notable florecimiento de la cultura afroestadounidense. Este movimiento artístico y social, denominado *Harlem Renaissance*, fue acompañado por el ritmo sincopado del jazz y por la apreciación de la escultura, las máscaras y otras artes que procedentes de África, guardaban la memoria de esta comunidad. Sus formas fueron exploradas tanto por artistas afroestadounidenses, como por diseñadores del *Art Déco*, no pertenecientes a ese grupo de población. En este período los afrodescendiente mostraron una nueva actitud. Su educación, talento y entusiasmo motivaron que se hablara entonces del *New Negro* (el Nuevo Negro) apelativo surgido de un intelectual e integrante activo del movimiento, Alain Locke (1885-1954). Todos ellos vieron en la cultura africana y en la historia de la esclavización una fuente poderosa de conciencia racial redundaría en pautas creativas en las artes, que luego se prolongaría en los aspectos decorativos, sumándose a las líneas y énfasis geométricos del *Art Decó* francés.

Muchos de sus escritores expresaron problemáticas raciales y culturales en sus obras⁴³¹. Su principal demanda era terminar con la segregación originada desde los tiempos de la esclavitud y lograr la igualdad política y social. Buscaban celebrar su herencia y conseguir, por fin, respeto. Su concepto fundamental era despegarse de la idea de servilismo e inferioridad.⁴³² La figura más destacada del movimiento fue el mencionado Alain Le Roy Locke, profesor de filosofía de Harvard y autor dela

⁴³⁰ Harlem fue llamado así desde antes de que Nueva York recibiera su nombre. Originalmente *New York* se llamó *New Amsterdam*. Harlem hacía referencia a la ciudad holandesa del mismo nombre. El territorio, propiedad de Holanda, estaba habitado por sus colonos. En 1674 la isla fue entregada por el tratado de Westminster, firmado entre los Países Bajos e Inglaterra, al rey inglés Carlos I quien la otorgó a su hermano el duque de York (de donde proviene su actual nombre). Durante el siglo XIX, el área de Harlem había estado ocupada por granjas y adinerados propietarios (entre ellos los Rockefeller). Después de la Guerra Civil (1861-1865) y de la Gran Guerra (1914-1918), los afrodescendientes migraron hacia las ciudades y formaron sus propios barrios. Se incorporaron a factorías y conformaron diversas organizaciones. En los años 20 su meca fue Harlem. Gran parte de ellos querían mudarse allí y por su parte la llamada población “blanca” acudía a los *Night clubs* de moda en la zona, en busca de diversión y entretenimiento.

⁴³¹ Weber, Eva, *Art Decó in America*, New York, Exeter Books, 1985, p. 147.

⁴³² Entre sus poetas pueden mencionarse Arna Bontemps (1902-1973), Countee Cullen (1903-1946) y Langston Hughes (1902-1967).

antología considerada el primer libro nacional afroamericano: *The New Negro: an Interpretation of the Negro Life* (*El Nuevo Negro: Una interpretación de la vida del Negro*), publicado en diciembre de 1925 por Albert and Charles Boni.

En este punto corresponde señalar que, durante sus gobiernos Franklin Delano Roosevelt,⁴³³ desarrolló diversas acciones en pos de mejorar la situación económica y social generada a partir de la caída de la bolsa de New York en 1929, enmarcadas en lo que se conoce como *New Deal*. Entre diciembre de 1933 y junio 1934 se implementó un primer programa, *Public Works of Art Project* (PWAP), que buscaba dar trabajo a artistas. Fue continuado entre 1934 y 1945 por el *Federal Art Project*, patrocinado por la *Work Progress Administration* (WPA) no como un mero proyecto cultural sino, a su vez, con vistas a paliar la falta de empleo durante la Gran Depresión. Para ello se contrató a artistas plásticos y artesanos con el fin de producir un importante corpus de arte público. Con frecuencia, los artistas vincularon motivos del *Art Decó* con ideas relacionadas a la energía-dínamo, a la fuerza del trabajo, al transporte y al comercio. Como parte del proyecto se pintaron murales en edificios públicos como correos, hospitales, bibliotecas y escuelas.

Gran parte de los favorecidos por el programa fueron artistas afrodescendientes que dejaron traslucir en sus obras mensajes de su historia cultural y social. Muchos de ellos habían trabajado como aprendices con los maestros muralistas mexicanos,⁴³⁴ como Diego Rivera,⁴³⁵ David Alfaro Siqueiros⁴³⁶ y José Clemente Orozco,⁴³⁷ destacados por su reconocimiento y compromiso político.⁴³⁸ Estos artistas afroestadounidenses habían

⁴³³ Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) Como candidato del partido demócrata, se impuso en cuatro elecciones presidenciales consecutivas (1932, 1936, 1940 y 1944). Falleció durante su último mandato.

⁴³⁴ El Muralismo fue un movimiento iniciado en México luego de la Revolución de 1910 contra el Presidente Porfirio Díaz (1830-1915) y de la Primera Guerra Mundial. Se caracterizó por una pintura a gran escala, con un comprometido contenido político y social.

⁴³⁵ Diego Rivera (1886-1957) El artista fue invitado a Estados Unidos en 1930 como maestro muralista para llevar a cabo obras públicas. En 1933 el industrial John D. Rockefeller le encargó el mural para el vestíbulo del edificio de la RCA, en el complejo que lleva su nombre. La inclusión de un retrato de Lenin (1870-1924), líder y dirigente de la Revolución rusa de 1917 en el edificio que era emblema del capitalismo, causaría el fin de su participación.

⁴³⁶ David Alfaro Siqueiros (1896-1974). Su actividad artística siempre estuvo indisolublemente ligada a la militancia política. desde el inicio de su carrera se planteó el problema de la relación entre la representación y el lugar al que estaba destinada. Consideró rápidamente que no era posible crear composiciones del todo modernas en espacios con un estilo ya existentes. En la década de 1930 trabajó y expuso en Estados Unidos.

⁴³⁷ José Clemente Orozco (1883-1949). A fines de los años '20 se traslada a Nueva York donde conoce a la periodista Alma Reed (quien posteriormente escribirá su biografía), y forma parte de un círculo amante de la cultura griega; de estas relaciones saldrá el tema de su próximo trabajo en el Pomona College (California), "Prometeo". Representa a este titán en toda su grandeza heroica mientras se defiende del castigo divino. Orozco permanece en Estados Unidos hasta 1934.

⁴³⁸ Weber, *Art Decó in America*, p. 147.

crecido durante el *Harlem Renaissance*. Entre ellos pueden mencionarse al escultor Sargent Claude Johnson (1888-1967), quien trabajó fundamentalmente en California, como así también a los artistas plásticos Aaron Douglas (1899-1979), Auguste Savage (1892-1962), Charles Alston (1907-1977) y Vertis Hayes (1911-2000) y músicos de la talla de Duke Ellington (1899-1972), Louis Armstrong (1902-1971), Dizzy Gillespie (1917-1993), Billie Holliday (1915-1959) y Count Basie (1904-1984). Sin olvidar a la cantante y bailarina Josephine Baker y su papel fundamental en Francia, transformada en icono de modernidad, por su tipo de movimientos, vestuario y erotismo.

Sargent Claude Johnson fue uno de los pioneros del movimiento en lograr una marcada reputación. Trabajó como escultor, ceramista y acuarelista, destacándose por las líneas sobrias y la tradición del arte africano (Figuras V-1 y N° V-2). Entre sus obras se pueden mencionar *Chester* y *Mask*. En ellas la forma oval de la cara, los labios generosos y la nariz ancha, dan cuenta del intento de Johnson por mostrar al ‘pure American Negro’. El artista expresó que buscaba representar la “natural belleza y dignidad en ese labio característico, ese pelo característico, el porte y la actitud”.⁴³⁹



Figura V-1: Sargent Claude Johnson. *Chester*. 1930. Terracota pintada, 29,21x11,43x12,07 cm. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). AC1997.71.1



Figura V-2: Sargent Claude Johnson, *Mask*. 1930-35. Cobre y madera. 39,4x34,3x15,3 cm. Smithsonian American Art Museum

En todo este fenómeno de crecimiento artístico fue de fundamental importancia la llegada a Nueva York en 1913, del diseñador gráfico, muralista y diseñador de interiores Winold Reiss (1886-1953), que introdujo, entre muchos otros maestros, las

⁴³⁹ Johnson, Sargent, *San Francisco Chronicle*, *Sargent Johnson: Retrospective* Sargent Johnson: Retrospective, The Oakland Museum Art Division Special Gallery, 1971 p. 17. Disponible en: <https://americanart.si.edu/artist/sargent-johnson-2484> Consultado 20 de septiembre de 2020.

formas del *Art Decó*. Nacido en Alemania, estudió en la Escuela de Arte de Munich y fundó un establecimiento educativo en la ciudad de Nueva York. Interesado por los aspectos decorativos de la etnografía, el folklore y las artes de los indios americanos, incorporó formas angulares, planas y motivos de diferentes fuentes en sus propios diseños. Reiss participó activamente del *Harlem Renaissance*. Irónicamente fue él quien introdujo a los afroestadounidenses el arte africano.⁴⁴⁰ Ya en 1915 publicó doce números en impactantes colores del *Modern Art Collectors*, revista de la *Sociedad de Arte Moderno de Nueva York* que cofundara en 1915. En 1925 realizó ilustraciones para un número especial de la revista *Survey Graphic*⁴⁴¹ dedicado al movimiento artístico y literario y para la suntuosa antología de poesía y prosa *New Negro* de Alain Locke, que se convirtió en un verdadero manifiesto del Harlem Renaissance. Entre las obras más trascendentes de Reiss pueden citarse *Jazz at Home*⁴⁴² (Figura V-3) e ilustraciones para *Opportunity. A Journal of Negro Life* (Figura V-4).



Figura V-3: Winold Reiss. *Jazz at home* 1925.

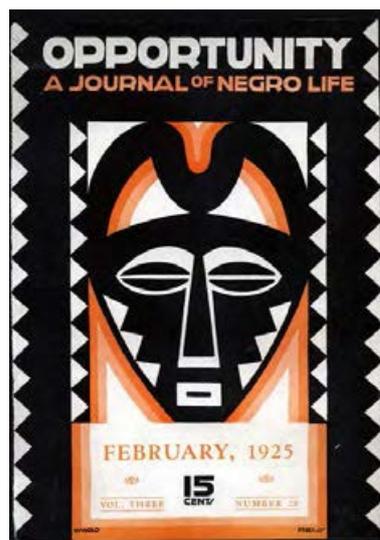


Figura V-4: Winold Reiss. *Opportunity*. Tapa 1925

Pero, sin duda el principal pintor del movimiento del Harlem fue Aaron Douglas, muralista del proyecto del *New Deal*, quien también realizó ilustraciones para las revistas *The New Negro* y *Vanity Fair*. Aaron Douglas había estudiado junto a

⁴⁴⁰ Rittelmann, Leesa, “Winold Reiss to Kara Walker: The Silhouette in Black American Art” en Maria I. Diedrich, *From Black to Schwarz: Cultural Crossovers between African America and Germany*, LIT Verlag Münster, 2011, pp. 287-307.

⁴⁴¹ Publicación que incluía investigaciones sociológicas y políticas, y análisis de temas nacionales e internacional.

⁴⁴² Para profundizar el tema: Alain Locke Enter the New Negro” *Survey Graphic* 1925: *Harlem Mecca of New Negro*. Disponible en: <http://NationalhumanitiesCenter.org/pds/maai3/negretons/text8/lockenewnegro>. Consultado 2 de febrero de 2012.

Winold Reiss y recibido una beca de la *Fundación Barnes*⁴⁴³ en Pensilvania para estudios sobre África y sobre las nuevas corrientes plásticas. También fue profesor universitario y supervisor del proyecto *Work Progress Administration Federal Arts Project* (proyecto PWAP). Enfocado en lo que podría llamarse una estética “afromoderna” creó hacia 1930 una serie de cuatro murales para una de las sedes de la Biblioteca Pública de Nueva York (*New York Public Library*, en 135th Street) titulada *Aspectos de la vida del Negro*. Douglas explicaba que “sus murales proporcionan ‘un panorama del desarrollo de la población negra en este hemisferio’. Rastreado la historia de los negros desde sus inicios en África a través de la esclavitud y la Reconstrucción⁴⁴⁴ hasta la modernidad”.⁴⁴⁵ En la Figura V-5 podemos ver el primero de ellos, *El Negro en un entorno africano* (*The Negro in an African Setting*), en el cual la presencia de los tambores asociados con la danza y la música, lo mismo que las lanzas buscan dar cuenta de la vida en el lugar de origen. Es curioso observar en la parte superior central de este mural una talla africana tradicional, de características *fang*,⁴⁴⁶ lo que demostraría el contacto con piezas de la tierra de los ancestros. El mural fue realizado en óleo sobre tela y se encuentra en el Centro Schomburg para la Investigación de la Cultura Negra, dependencia de la mencionada biblioteca.

⁴⁴³ La Fundación Barnes es una colección de arte y una institución educativa sobre el tema con sede en Filadelfia (Estados Unidos). Fue fundada en 1922 por el doctor Albert C. Barnes, quien amasó una fortuna al contribuir al desarrollo de uno de los primeros medicamentos antimicrobianos. Posee en su patrimonio pinturas del impresionismo y post impresionismo francés y pintura afroestadounidense del período en estudio.

⁴⁴⁴ Se denomina Reconstrucción al período que se extiende entre 1865 Fin de la Guerra de Secesión, conflicto en el cual la esclavitud tuvo un lugar central) y 1877. Una de sus consecuencias fue la abolición de la esclavitud en todo el territorio y, por tanto, la ampliación de derechos civiles a los afroestadounidenses que pudieron votar y postularse como candidatos. El fin de esta era dio comienzo a un período de segregación racial en los estados confederados del sur, marcado por la promulgación de las denominadas leyes Jim Crow que se extendieron hasta 1965.

⁴⁴⁵ Bernier, Celeste-Marie, *African American Visual Arts*, Edinburgh University Press, 2008, p. 62.

⁴⁴⁶ Tipología tratada en los *byeri*, ver capítulo II de esta tesis.



Figura V-5: Aaron Douglas *Aspectos de la vida del Negro. El Negro en un entorno africano* Mural. Schomburg Center for Research in Black Culture. Art and Artifacts Division. Nueva York.

En otra obra de la misma serie titulada *Un idilio del Sur profundo* (Figura V-6) Douglas combina “hechos históricos con licencias artísticas para re-imaginar la vida cotidiana de los afro”.⁴⁴⁷ Si bien coloca en el centro de la composición la música, cuyos elementos nos conectan en especial con el jazz, también expone aspectos dramáticos como los linchamientos en las figuras desesperadas de la izquierda y el trabajo de los esclavizados en los campos del sur, en la derecha.



Figura V-6: Aaron Douglas *Aspectos de la vida del Negro. Un idilio del Sur profundo*. 1934. Mural. Schomburg Center for Research in Black Culture, Art and Artifacts Division. Nueva York.

⁴⁴⁷Bernier, *African American Visual Arts*, p. 64.

Un mural posterior, *Aspiration* (Figura V-7) realizado en 1936 para la Texas Centennial Exposition⁴⁴⁸ plasma una secuencia cronológica de la historia afro desde el pasado ejemplificado por las manos encadenadas en la parte inferior, el presente en las siluetas de dos hombres y una mujer que dirigen su mirada a la ciudad, y la propia ciudad elevada sobre una colina, representando el futuro. Una ciudad cuyo perfil remite no sólo a la modernidad de sus rascacielos sino también a la existencia de fábricas, posibilidades de trabajo para la población negra.⁴⁴⁹

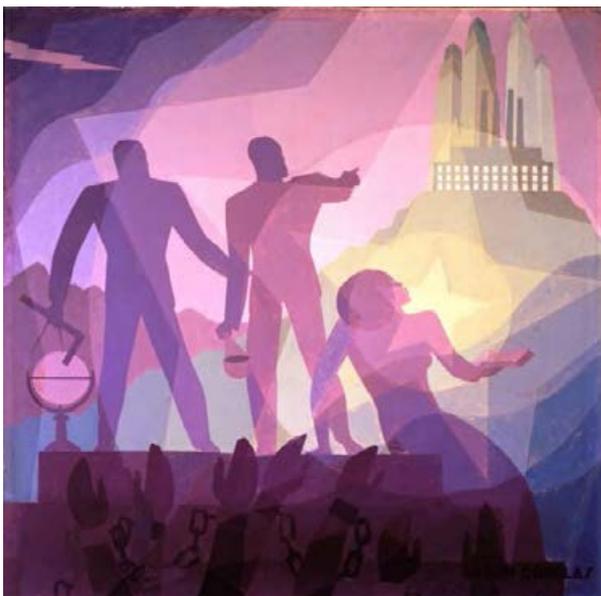


Figura V-7: Aaron Douglas, *Aspiration*. 1936

En deuda con Reiss y sus experimentos con una suerte de vocabulario artístico ‘Afro-Deco’ (yuxtaposiciones de chevrones, máscaras y colores intensos), Douglas posteriormente desarrolló su propio estilo.⁴⁵⁰ Entre sus características encontramos el empleo de siluetas, efectos de bandas de colores, alegorías épicas, planos repetitivos, una paleta de colores restringida y figuras geométricas. Estas figuras -estrellas, círculos, rayos- suelen yuxtaponerse y/o ser concéntricos, y en muchos casos se transforman en focos de atención lumínica. En cuanto a las siluetas, Douglas señala que se inspiró en la ‘forma egipcia’⁴⁵¹ según la cual la cabeza y las extremidades de perfil y el torso y la cadera de frente.

⁴⁴⁸ Celebraba los 100 años de la emancipación de Texas de México y fue realizada entre el 6 y el 29 de noviembre de 1936. Su diseño y su arquitectura estuvo signada por el *Art Deco*. Los afroestadounidenses formaron parte de ella a través del Hall of Negro Life.

⁴⁴⁹ Un análisis exhaustivo de la obra en <https://deyoung.famsf.org/files/collectionicons/index2.html>

⁴⁵⁰ Powell, Richard J., *Black Art and Culture in the 20th century*, London, Thames and Hudson, 1997, p. 35.

⁴⁵¹ Douglas, Aaron, *An Autobiography*, p. 13. Citado en Bernier, *African American Visual Arts*, p. 61.

Aaron Douglas dirigió luego las realizaciones de otros artistas del movimiento, como Charles Alston y Vetis Hayes en el Hospital de Harlem, para el mismo proyecto de Arte (*Work Progress Administration*) (Ver Figuras V-8 y V-9 respectivamente).⁴⁵²



Figura V-8. Charles Alston. *Magic in Medicine*. 1940. Óleo sobre tela. Fragmento del mural en el Harlem Hospital Center. New York

Sus formas plásticas nos remiten nuevamente a las propuestas geométricas que evidenció el *Art Decó* y, su tema en el caso de Charles Alston, autor de *Magic in Medicine* (*La magia en la medicina*, Figura V-8) refiere a tradiciones de los pueblos africanos. En el hospital este panel comparte espacio con otro del mismo artista, *Modern Medicine*. Ambas obras contrastan y dialogan, enfrentando comparativamente la medicina africana y la occidental. En la medicina africana, se incluye nuevamente una escultura *fang*, de Gabon, como pieza ritual, seguramente por ser de las más coleccionadas por los artistas de la época. Se observa también una mujer que, como en sus prácticas ancestrales, reparte hierbas curativas. La otra parte, frente a éste, alude a la medicina occidental a partir de la representación de un microscopio y de los Padres de la Medicina, rodeados de cirujanos y enfermeras, trabajando junto a afroestadounidenses.

⁴⁵² Sobre murales en el Hospital de Harlem. Disponible en: <http://iraas.columbia.edu/wpa/murals.html> Consultado 5 de febrero de 2012.



Figura V-9: Vertis Hayes. *La búsqueda de la felicidad*. 1937. Fragmento del mural en el Harlem Hospital Center. New York. Nótese el *Zeppelin*, símbolo de modernidad en contraposición a aspecto rural de los personajes.

En *The Pursuit of happiness (La búsqueda de la felicidad)* (Figura V-9), Vertis Hayes, al igual que Douglas en su serie de murales de 1934, despliega en imágenes la historia de los africanos, transportados como esclavos desde su continente hacia América y el Caribe, para luego remitir a las migraciones de esas zonas agrarias a las ciudades.

Además de los maestros muralistas del *Harlem Renaissance*, se pueden mencionar otros artistas extranjeros como el mexicano Miguel Covarrubias⁴⁵³ cuyos dibujos plasmaron los bailes “negros”, como ningún otro.⁴⁵⁴ Este artista sería también el responsable de la escenografía para la *Revue Nègre* en París, en la que Josephine Baker, multiplicada en las calles con los afiches de Paul Colin (ver Figura I-15), era la protagonista indiscutida. Nuevamente las líneas del dibujo son geométricas, sintéticas y estereotipadas en lo que respecta a la representación de afrodescendientes. Grandes sonrisas, dientes destacados, planimetrías.

Para muchos los denominados Años Locos comenzaron en Harlem. La *Jungle Music* (música de la jungla, denominación despectiva en su origen) se convirtió en la preferida de la modernidad “blanca” y sus adeptos sostenían que “sólo los negros” podían escribir música como esa. A pesar de toda la riqueza literaria y plástica que

⁴⁵³ Miguel Covarrubias (1904-1957) había estudiado en la Escuela Nacional Preparatoria de México en 1923. En 1924 se trasladó a Estados Unidos donde trabajó como ilustrador para *Vanity Fair*, *New Yorker*. Becado luego por la Fundación Guggenheim viajó a Asia. Con su amplia trayectoria, se dedicó a la enseñanza de antropología y fue director de la Escuela Nacional de Danza de su país.

⁴⁵⁴ Countee Cullen señaló que Covarrubias, era particularmente exitoso en captar la ilusión del movimiento. Los críticos celebraron sus imágenes que hacían referencias a ideas del “ritmo negro”. El mismo Covarrubias comentaba que no consideraba sus obras como caricaturas, sino como dibujos desde un punto de vista serio. Disponible en: <https://africanah.org/miguel-covarrubias-negro-drawings-1927/> Consultado 5 de febrero de 2012.

produjo, fue la música la que hizo que este Renacimiento obtuviera fama mundial. Harlem se había convertido en la “capital negra o la capital de lo negro”. Allí una nueva imagen de simplificada pureza –*The New Negro*– se convertiría en un icono de moda. En este caso esa imagen fue producida por los afrodescendientes⁴⁵⁵ y consideramos que por su bagaje, acentuó aún más las formas ya puestas en vigencia por el *Art Decó* francés.

Breve historia e hitos del estilo en Estados Unidos

Por lo antedicho, se observa que el estilo *Art Decó* cruzó el Atlántico y tomó un nuevo impulso en Estados Unidos. Sus líneas limpias se aplicaron también a elevados edificios particulares y públicos, a teatros, cines, hoteles y bares, con un cada vez más significativo sector medio en ascenso y una marcada monumentalidad, en comparación con las manifestaciones parisinas. En diversas ciudades, desde Nueva York hasta Hollywood, desde Denver hasta Cincinnati y muy especialmente en el estado de La Florida, pueden encontrarse ejemplos del *Art Decó*. En especial la arquitectura vertical, producida en mayor escala en Nueva York, fue llamada localmente estilo *Twenty o Jazz Age*. El equipamiento del mobiliario, la vestimenta de moda y otros objetos de diseño no quedarían fuera de esta renovación.

Los nuevos paradigmas en la arquitectura fueron entonces los rascacielos. De ello dan testimonio, entre otros, edificios como el *Chrysler* y el *Empire State*, metafóricamente bautizados, como verdaderos templos del capitalismo. En esos años, las leyes edilicias en Nueva York determinaban que los edificios debían decrecer en ancho a medida que ascendían a la cima. La proporción que adoptaron fue, en general, un cuarto de su base, adquiriendo por lo tanto el aspecto de una escultura casi abstracta.⁴⁵⁶

El edificio *Chrysler*⁴⁵⁷ (Figura V-10), diseñado en 1930 por William Van Alen,⁴⁵⁸ fue el más alto del mundo por once meses. Una aguja como remate final

⁴⁵⁵ Para más información sobre el tema, ver Lewis, David L., *When Harlem was in vogue*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

⁴⁵⁶ Bressi, Todd W., *Planning and Zoning New York City: Yesterday, Today, and Tomorrow*, New York, Center for Urban Policy Research, 1993, p. 15.

⁴⁵⁷ Ubicado en 405 Ave Lexington (intersección 42 Street), Manhattan.

⁴⁵⁸ William Van Alen (1883-1954) estudió en el Pratt Institute de Brooklyn y en el atelier privado fundado por el arquitecto franco americano Emanuel Louis Masqueray (1861-1917). En París fue discípulo de Victor Laloux (1850-1937) y asistió también a l'*Ecole de Beaux Arts*. Regresó en 1911 a Nueva York y participó en más de doscientas firmas locales dedicándose a la construcción de los edificios más altos, por lo que fue llamado popularmente el “Doctor de las alturas”.

acrecentaba su altura real. Entre las características geométricas más destacables que lo hacen participar del estilo, mencionaremos las guardas decorativas de puertas, vidrios, ornamentación de los muros interiores, los detalles de las puertas de los ascensores y, fundamentalmente, la réplica de tapas de radiadores antes de su torre -en el piso 31- y un revestimiento de aluminio que resalta los triángulos de las ventanas (ver fachada y detalles en Figuras V-11 y V-12, y Lámina V-1).



Figura V-10: William Van Alen. Edificio Chrysler. 1930



Figura V-11: Entrada del Edificio *Chrysler*. Juegos de geometría y metales.



Figura V-12: Puerta del ascensor con marquetería y curvas acentuadas.

Otros ejemplos que destacan como hitos de estas construcciones marcadamente estadounidenses son el Empire State, el Rockefeller Center y el Radio City Music Hall (parte del complejo del Rockefeller Center, Figuras Nro).

El *Empire State*⁴⁵⁹ (Figura V-13), diseñado por William Lamb⁴⁶⁰ y realizado entre 1930 y 1931, conjugó en sus 102 pisos (381 metros de altura), ornamentaciones basadas en líneas verticales ascensionales. Por muchos años fue el edificio más alto de la ciudad hasta la construcción de World Trade Center (1971). Luego de 2001, volvió a serlo hasta 2012.



Figura V-13: *Empire State*. 1931. El edificio más alto de Nueva York y el más alto del mundo por varias décadas.

El *Rockefeller Center* (Figura V-14), en el Centro de Manhattan (*Midtown*), reúne, por su parte, diecinueve edificios comerciales que cubren una superficie de 89030,34 m, en el perímetro comprendido entre la 5ta y 6ta Avenida y las calles 48 y 51. El conjunto fue un proyecto del magnate del petróleo John D. Rockefeller (1839-1937) y el arquitecto principal contratado fue Raymond Mathewson Hood, (1881-1934) quien había estudiado en el Instituto Tecnológico de Massachusetts y en *L'École de Beaux Arts* de París. El *Radio City Music Hall*, célebre teatro de obras musicales, forma parte

⁴⁵⁹ Ubicado en 350 Fifth Ave (y 34 Street), Manhattan.

⁴⁶⁰ William Lamb (1883-1952). Trabajó en el gabinete Shreve, Lamb and Harmon la prestigiosa firma icónica en la construcción de rascacielos *Art Decó*. La sociedad se formó con Shreve y Lamb en 1924. Harmon se uniría en 1929.

de este complejo (Figuras V-17 y V-18). Volveremos posteriormente al análisis de sus características y decoración interior.



Figura V-14: Raymond Mathewson Hood, Rockefeller Center. 1937. Una ciudad dentro de otra ciudad. Posee obra de destacados artistas del *Art Decó*.



Figura V-17: Radio City Music Hall. Fachada



Figura V-18: Escenario del Radio City Music Hall, parte del complejo del Rockefeller Center

El Rockefeller Center posee esculturas conocidas popularmente como el *Atlas de bronce*,⁴⁶¹ (Figura V-19) y el *Prometeo*⁴⁶² (Figura V-20). El *Atlas de bronce*, con 14 metros de altura, es la de mayor tamaño, y fue realizada por Lee Lawrie⁴⁶³ y René Chambellan.⁴⁶⁴ Cabe señalar que, como se dijo, el Atlas musculoso es tema frecuente en el *Art Decó*, símbolo de la fortaleza del capitalismo. *Prometeo*, obra de Paulanship,⁴⁶⁵ se encuentra en la plaza interior. En ambas esculturas vemos la intención de aplanamientos y síntesis volumétrica que caracterizan el *Decó*.



Figura V-19: Lee Lawrie y René Chambellan. *Atlas*. Bronce. 1937.



Figura V-20: Paulanship. *Prometeo*. 1934. Bronce dorado. Rockefeller Center

En la entrada del edificio de General Electric, RCA- Radio Corporation American y National Broadcasting Corporation (30 Rockefeller Plaza) se destaca el relieve *Wisdom. A Voice from the Clouds* (Figura V-21). Este mensaje que señala nuevamente la importancia del conocimiento y del progreso, apreciaciones destacadas en la vida moderna y en el contexto general del estilo (ver capítulo III). El relieve fue también creado por el mencionado Lawrie y de su trabajo impactan los pequeños

⁴⁶¹ Según la mitología griega el titán Atlas fue condenado por Zeus a soportar sobre sus hombros los pilares que mantenían separado el cielo de la tierra.

⁴⁶² En la mitología clásica, Prometeo es el titán que robó el fuego a los dioses para dárselo a los hombres para su uso. Por este motivo es considerado un gran benefactor de la humanidad.

⁴⁶³ Lee Lawrie (1877-1963). Nació en Alemania de donde emigró a Estados Unidos a temprana edad junto a su familia. Sus obras pueden enmarcarse en diversos estilos: Neo gótico, *Beaux Arts*, clasicismo, *Art Decó*.

⁴⁶⁴ René Chambellan (1893-1955) Sus obras suelen estar asociadas a la arquitectura

⁴⁶⁵ Paulanship (1885-1966) Creador de piezas a partir de temas mitológicos y clásicos. Uno de los principales exponentes de la escultura *Decó* en Estados Unidos.

triángulos de la base, los volúmenes aplanados de la figura y las líneas vibradas que llegan a su barba.⁴⁶⁶



Figura V-21: Lee Lawrie. *Wisdom. A Voice from the Clouds*. Relieve. 1934. Rockefeller Center. Nueva York.

Como se observa, en los Estados Unidos el vocabulario del *Art Decó* fue en un principio naturalista, con referencias a las metrópolis modernas, pero incorporó motivos abstractos decorativos, con sugestivas angularidades repetitivas en lo visual que podrían asimilarse al ritmo sincopado del jazz.

Otra de las construcciones significativas del Art Decó en New York es el Hotel Waldorf Astoria (301 Park Avenue, Figura V-22) construido por la firma Schultze and Weaver,⁴⁶⁷ creada en 1921 y dedicada a la edificación de hotelería de lujo en los Estados Unidos. Se destaca por su diseño que remite, por encima de la marquesina a la vigencia de hierro artístico con abstracciones en los vanos y a esculturas clásicas a cada lado. Este diseño puede atribuirse al arquitecto Lloyd Morgan (1892-1970).

⁴⁶⁶ En el vestíbulo se encuentra un mural del español Josep María Sert (1874-1945), referido a la historia de los Estados Unidos, quien asimismo trabajó en paredes de otro emblema del *Art Decó*, el Hotel *Waldorf*.

⁴⁶⁷ Leonard Schultze (1877-1951) participó en la construcción de la Grand Central Terminal y S. Fullerton Weaver (1879-1940) fue uno de los constructores del Hotel Pierre en Nueva York. Como los profesionales de su época había estudiado en el atelier del arquitecto franco-americano Emanuel Louis Mascaray (1861-1917).



Figura V-22: Marquesina Hotel Waldorf Astoria. 1931. Arquitecto Lloyd Morgan.

La costa oeste del país, no quedaría al margen de la renovación. Para Jorge Ramos de Dios, Estados Unidos creó el “*decollywood*” con el sello de la desmesura, la superproducción en serie y el exitismo económico.⁴⁶⁸ Los nuevos métodos de negocio y de publicidad habían producido cambios en la vida urbana y en el estilo de vida estadounidenses. El cine que produjo Hollywood fue vehículo de redifusión de imágenes, incorporando el *Art Decó* de moda. Componían esta compleja industria los *sets* y sus decorados, las salas de proyección, los estudios, la publicidad gráfica, la indumentaria, el equipaje y la cosmética y una multiplicidad de objetos de diseño. Veremos más adelante de qué manera esto se manifestó como testimonio de nuestra hipótesis sobre la apropiación de rasgos africanos en el estilo.

Por su parte, en el *Old Miami Beach* -barrio característico por su arquitectura- el estilo se relacionó con la naturaleza, alejándose del *Art Decó* más industrial y metropolitano, tomando una inflexión propia que Laura Cerwinske⁴⁶⁹ llama “Tropical decó”. También fue en la península de la Florida donde el *Art Decó* se *re-latinizó*.⁴⁷⁰ Se advierte que los edificios del *Art Decó* tropical poseen referencias náuticas, invocan el ambiente marino de manera literal, con ventanas circulares (“ojos de buey”) o con los balcones al estilo de cubiertas de barco.⁴⁷¹

Podríamos destacar que se trató de una arquitectura, con medios económicos y austeros que utilizaba materiales como el cemento el ladrillo, revoque y carpinterías metálicas simples pero que suplían con su colorido y fantasías la integración con el

⁴⁶⁸ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p 19.

⁴⁶⁹ Para profundizar el tema: Cerwinsky, Laura, *Tropical Decó: la arquitectura y el diseño de Old Miami Beach*, Rizzoli, Nueva York, 1981.

⁴⁷⁰ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p. 19

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 21

océano.⁴⁷² Según John Caplan, esta arquitectura “fue originalmente diseñada para cambiar ventajosamente una construcción extremadamente modesta, de bajo costo, con una apariencia fulgurante, popular y moderna para atraer especialmente a grupos de turistas de una nueva y sólida clase media”.⁴⁷³ Se comprueba de este modo lo que Bourdieu sostiene sobre los procesos de imitación.⁴⁷⁴ Las clases sociales inferiores intentan alcanzar la distinción de otras, situadas por encima de ellas. Mientras los sectores más poderosos podían disfrutar veraneos en la Riviera francesa y en los transatlánticos, Miami, implementaba formas locales parecidas y posibles. Así se cumple la máxima que todo objeto de lujo genera otro más vulgar.

Este *Art Decó* provincial fue pensado también para las exacerbadas relaciones sociales, transcurridas el aire libre, de allí las terrazas retrocedidas y las barandas. Este estilo usó muros planos y curvos, ladrillos de vidrio, delgadas losas voladas sobre las ventanas a manera de parasol y los colores pasteles fueron los más implementados. Entre los ejemplos más notables de Miami se hace necesario mencionar el Cardozo Hotel y el *Collins Park* del arquitecto Henry Hohausser (1895-1963) (Figuras V-23 y V-24).



Figura V-23: Hotel Cardozo.
Henry Hohausser, Old Miami. 1939

⁴⁷² Ibidem, p. 19

⁴⁷³ Ibidem. Caplans John, “Introduction” en *Project Skyline*, Jewel Stern, Ohio, Akron Art Institute, 1979, Citado por Ramos de Dios.

⁴⁷⁴ Bourdieu sostiene: “La oposición entre lo "auténtico" y lo "imitado", la "verdadera" cultura y la "vulgarización", que funda el juego al fundar la creencia en el valor absoluto de la apuesta, oculta una colusión no menos indispensable para la producción y reproducción de la *illusio*, reconocimiento fundamental del juego y de las apuestas culturales: la distinción y la pretensión, la alta cultura y la cultura media -como por otra parte la alta costura y la costura, la alta peluquería y la peluquería, y así sucesivamente- no existen si no es la una para la otra y es su relación o, mejor, la colaboración objetiva de sus instrumentos de producción y de sus clientes respectivos, lo que produce el valor de la cultura y la necesidad de apropiársela”. Boudieu, *La distinción*, p. 247



Figura V-24: *Collins Park*.
Henry Hohauser. 1939. Old Miami
Observar las ventanas ojos de buey a la
izquierda. Foto actual.

Dentro de este contexto, Estados Unidos produjo también una nueva aproximación al diseño *Art Decó*, el *streamlining* (forma aerodinámica) que se identificó como un fenómeno propio y que transformó fábricas, productos y objetos de moda. Esto respondió nuevamente a las demandas de los fabricantes, que sacudidos por la crisis que generó la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929, necesitaban una producción nueva y más rentable. En este punto es importante señalar que durante este período el diseño industrial, estuvo en pleno proceso de taylorización y estandarización.⁴⁷⁵ Los diseñadores comenzaron a trabajar con formas curvas y horizontales, derivadas de las máquinas, transatlánticos, *zeppelins*, trenes, automóviles que se adaptaban al proceso de la producción en serie, sumando materiales nuevos como el plástico y el aluminio. Este fenómeno fue visto como una estrategia para renovar la decoración. Eran formas que representaban metafóricamente la velocidad y el progreso técnico a ultranza. Deseables por el sensual tratamiento de las superficies, mostraban el gusto de la época.

Los tardíos años treinta representaron un llamado al consumo de las masas, de la cultura estadounidense a lo ancho y largo del mundo y el *streamlining* se convirtió en la última etapa del *Art Decó*.⁴⁷⁶ Testimonios de esta estética son la jarra de agua llamada *Normandie* (como un renombrado transatlántico), del diseñador industrial Peter Müller-Munk (1904-1967), realizada en cromo y bronce plateado en 1935 y el encendedor de cigarrillos, de cromo-plateado, acero y plástico blanco, producido por Art Metal Works Inc., para Ronson, en 1925 (Figuras V-25 y V-26).

⁴⁷⁵ El proceso implicaba la optimización de la división del trabajo según el estudio del ingeniero y economista norteamericano Frederick W. Taylor (1850-1915).

⁴⁷⁶ Maffei, Nicolas P., "The Search for an American Design Aesthetic: From Art Deco to Streamlining" en Benton, Benton and Wood, *Art Deco 1910-1939*, pp. 361-369.



Figura V-25: Peter Muller Munk. Jarra *Normandie*. Altura: 30 cm. British Museum. Londres. Inventario: 1988, 1103.1



Figura V-26: Encendedor Ronson en forma de trasatlántico 1925. Medidas 9,2x11,1x 5,6 cm de ancho. Victoria y Albert Museum. Londres. Inventario N° 266-1971.

Asimismo, la producción de objetos adoptó el repertorio europeo a partir de una estética vinculada tanto a descubrimientos arqueológicos como a culturas de los pueblos que conformaban las colonias europeas ya mencionadas, pero tamizados por el gusto estadounidense. Así surgieron radios con formas escalonadas, planchas, con aspecto de flechas, adaptadas a la siluetas aerodinámicas, reproductores fonográficos, con ornamentación metálica, cajas registradoras, adornadas con palmeras, encendedores con contornos de trasatlánticos, y sacapuntas representativos del *streamline*.

De este modo, puede destacarse que Estados Unidos tendría no sólo importancia en la gestación de hitos replicadores del estilo sino también que aportaría lo propio, modificaría e influiría en algunos aspectos fundamentales del período. Así, el cinematógrafo, que contribuyó a la difusión del *Art Decó*, la música, el baile y las artes del espectáculo (*Music Halls*,⁴⁷⁷ *Jazz Concerts*, teatros etc.), brindarían al mundo la quintaesencia de esos tiempos.

Tanto muebles, objetos y moda vestimentaria como artes aplicadas a la arquitectura conformaron en el territorio estadounidense, una expresión integral, acorde a cánones, muy diferentes a la multimoda de los tiempos actuales.⁴⁷⁸ Asimismo, al

⁴⁷⁷ El *Music Hall* es la forma estadounidense del Cabaret. Desde 1910 enfatizaron los números musicales y cantados, pero pronto entendieron la necesidad de agregarles el “dance floor”, es decir, la pista de baile que terminaría por definirlos. En las ciudades norteamericanas, no tuvieron el toque satírico, social y político que compartían en Europa, aunque sí participaban con ellos del ambiente para la fantasía de los adultos. Uno de los más afamados del barrio de Harlem fue el legendario Cotton Club. Allí paradójicamente el espectáculo era interpretado por negros pero no se los admitía entre el público. La Argentina y el mundo consumirían un gran número de las películas de Hollywood. Los salones de baile incorporarían todos los nuevos ritmos mencionados. Josephine Baker tendría giras internacionales. Nos ocuparemos de este particular en capítulos posteriores.

⁴⁷⁸ Término utilizado por el sociólogo Gilles Lipovetsky, especialista en moda y autor del mencionado libro *El imperio de lo efímero*.

habitarse departamentos modernos en las ciudades, la vida social exigió pronto que los muebles se adaptaran a nuevas y diferentes funciones. El hábito de los *cocktails*, dio lugar al surgimiento de pequeños muebles de guardado de bebidas (bares domésticos) y mesas con superficies resistentes a las quemaduras de cigarrillos y al alcohol derramado durante las fiestas. Aparecieron también sillones con compartimentos para revistas, biombos divisores y nuevas luminarias. Se generalizó el uso del chapeado con placas lisas de madera, la aplicación de geometrías octogonales y el mobiliario recibió también variadas influencias ,además de la africana, como la laca china y el uso de mesas y asientos más bajos, también provenientes de Oriente. Como en otros ámbitos, se agregaron elementos metálicos industriales y se emplearon colores vibrantes ya impuestos por las vanguardias pictóricas.⁴⁷⁹

Sería Donald Deskey (1894-1989) el diseñador de interiores más reputado del *Art Decó* estadounidense. Visitó la Exposición Internacional de Artes Decorativas realizada en París en 1925 y también la Bauhaus, absorbiendo su influencia y la de otras instituciones germanas y destacando la idea de confort. Produjo biombos plegables, mesas, sillones, bibliotecas y suplementos para la decoración integral de espacios habitables, entre los que se destacan los interiores del Radio City Music Hall de Nueva York. Puede seguirse en ellos algunos rasgos africanos, así como las características propias de los cambios locales del estilo (Figuras V-27, V-28, V-29, V-30 y V-31). Para el diseño de estos artefactos se emplearon formas geometrizadas y guardas que los estudiosos han asociado estrictamente con el cubismo.⁴⁸⁰ No obstante, a partir de lo que venimos argumentando a lo largo de esta exposición, corresponde establecer la vinculación con elementos de la plástica africana, ya presentes en el *Art Decó* europeo.

⁴⁷⁹ Uno de los motivos más originales del mobiliario *Art Decó* en Estados Unidos fue el estilo ‘rascacielos’, promovido por Paul Frankl (1886-1958) quien diseñó escritorios, bibliotecas y tocadores con esta novedosa forma, de acuerdo con su teoría que sostenía que el mobiliario interior de un departamento moderno debía armonizar con el perfil metropolitano que se veía desde las ventanas (ver Figura IC-V-1 y 2 en Imágenes Complementarias).

⁴⁸⁰ Kaplan, Wendy, “‘The Filter of American Taste’: Design in the USA In the 1920s” en Benton, Benton and Wood, *Art Deco 1910-1939*, p. 340.



Figura V-27: Donald Deskey. *Singing Women*. Alfombra. Lana. 1932. 172,7 x 165,1 cm. Metropolitan Museum, New York.



Figura V-28: Donald Deskey. *Lysistrata*. Biombo. Laca sobre madera y cromo. c. 1930. Xavier Roberts Collection. Mujer geometrizada con cabello resuelto en líneas vibradas



Figura V-29: Donald Deskey. Lámpara de mesa. 1927. Acero cromado y vidrio. 31,1 x 11,1 x 14,3 cm. Metropolitan Museum. New York.



Figura V-30: Donald Deskey. Biombo. Colección Cooper Hewitt, Nueva York.

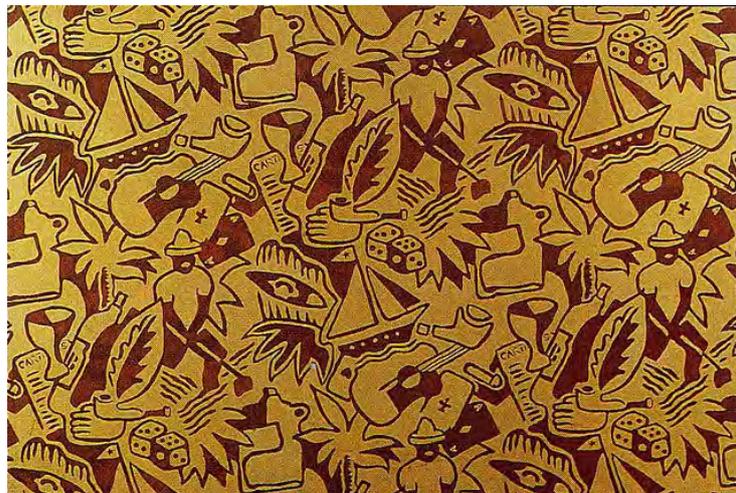


Figura V-31: Donald Deskey. Papel de pared para la Sala Nicotine. Papel de aluminio. Sala masculina para fumar. Radio City Music Hall.

Estas creaciones para el Radio City Music Hall, realizadas conjuntamente con un equipo de artistas, inducían al público a penetrar en un mundo de ilusiones. En este, baluarte de teatro palaciego, combinó plantas de la naturaleza representadas sobre murales con el uso del aluminio en los apoyabrazos o montantes del mobiliario, la estética aerodinámica y la vigencia africana tanto en elementos figurativos como de guardas y geometrías. Por ejemplo, el papel de pared para la Sala de fumar expone esta conjugación de elementos diversos. Por un lado el tema del diseño muestra la producción de tabaco en sus distintas etapas, trabajo realizado por hombres negros, sin dejar de lado la presencia de la música a partir de la representación de instrumentos de cuerda. Por otro lado, el soporte de este impreso es papel de aluminio, empleado en el envoltorio de cigarrillos.⁴⁸¹

Por su parte, el cine de Hollywood se convirtió en el medio que hizo del *Art Decó* un estilo de masas internacionalmente. Como una particular “fábrica de sueños”, acaparaba la atención de un público muy heterogéneo, en cuanto a edades y lugares geográficos. Según Ghislaine Wood, fue además el idioma visual para la modernidad, representó las aspiraciones de millones de espectadores. Los hoteles, clubs nocturnos, líneas de *paquebots*, rascacielos, mostraron toda su fastuosidad *Art Decó* a través del cine. Es curioso observar que si bien los diseños del estilo fueron generalmente europeos, y particularmente franceses, los valores transmitidos a través del cine eran estadounidenses.⁴⁸²

Con frecuencia, escenografías, vestuarios, mobiliarios cinematográficos fueron realizados por diseñadores europeos. Cecil B. DeMille⁴⁸³ fue el primer director en contratar exponentes del *Art Decó* como el mencionado Paul Iribe, pionero del estilo para diseños y vestuario.⁴⁸⁴ Para la película *Gran Hotel*, la Metro Goldwing Mayer recurrió a la dirección artística del irlandés Cedric Gibbons (1893-1960), cuyos matices justamente de blanco y negro fueron destacados con la nueva técnica *panchromatic*. Este film de 1931, protagonizado por Greta Garbo y Joan Crawford,

⁴⁸¹ Ver Hanks, David A., Jennifer Toher, *Donald Deskey: Decorative Designs and Interiors*, E.P. Dutton, 1987, p. 108.

⁴⁸² Wood, “Art Deco and Hollywood film”, p. 325.

⁴⁸³ Cecil B. de Mille (1881-1959). Pionero del cine estadounidense, productor y director de films silentes y sonoros.

⁴⁸⁴ Paul Iribe (1883-1935) realizó el vestuario para el film de DeMille, *Male and Female*. Para el diseño escenográfico de *Ziegfeld Follies*, las revistas de Broadway que se extendieron exitosamente durante veintitrés años (de 1907 a 1931), se convocó al austriaco Joseph Urban (1872-1933) más ligado a los talleres vieneses (Wiener Werkstätte) y a sus formas geométricas.

fue dirigido por el británico Edmund Goulding.⁴⁸⁵ El espectacular lobby, con pisos que impactan por el contraste y la combinación óptica, marca el lujo de un Hotel *Art Decó* para la burguesía, que cautivó al mundo (Figura V-32).



Figura V-32. Lobby de la película *Gran Hotel*. 1932.

En líneas generales los argumentos cinematográficos mostraban a conspicuos consumidores y el ascenso social de los protagonistas. En estas producciones se usaban muebles reales, pinturas originales, esculturas artísticas y diseños que incorporaban el estilo.⁴⁸⁶ Así entonces la geometrización y la modernidad se iban consustanciando. Se observa este binomio en la película musical de 1933, *42nd Street*, con los rascacielos *Art Decó* de Nueva York (Figura V-33).

⁴⁸⁵ Una gran parte de las películas eran producidas por corporaciones como Paramount Pictures (1910), Universal Pictures (1912), United Artists (1919), Metro Goldwyn Mayer -MGM- (1924), Columbia Pictures (1924), Radio Keith Orpheum-RKO (1928), Warner Brothers (1928). Francia, Alemania e Italia, tuvieron expresiones importantes con su cine y todos usaron la estética del *Art Decó*. El expresionismo alemán jugó con luces y sombras y temáticas modernas y las producciones durante el período del Duce en Italia, se destacaron por la búsqueda de un cine nacionalista y el apoyo a complejos cinematográficos como Cinecittá en Roma. En Francia Marcel L'Herbier (1888-1979) utilizó en su producción cinematográfica decorados *Decó*. En *L'Inhumaine* de 1923 y en *Le Vertige* de 1926, participaron artistas de las vanguardias, como Fernand Léger (1881- 1955) y Robert Mallet-Stevens (1855-1945). También artistas y diseñadores como Sonia Delaunay y Paul Poiret, fueron contratados para el vestuario. y a través de ellos llegaron las formas geométricas de inspiración africanas.

⁴⁸⁶ Wood, "Art Deco and Hollywood film", p. 326 y Crafton, Donald, *The Talkies: American Cinema transition to sound 1926-1931*, Los Angeles, UCP, 1999, p. 516.



Figura V-33: Escena del Musical *42nd Street*. 1933

En el período de entreguerras, como hemos visto en Francia se emplearon elementos apropiados de las culturas africanas tanto en las artes aplicadas a la arquitectura y en el mobiliario, como también en el vestir. Textiles, flecos, pieles de ese repertorio tuvieron como soporte la forma andrógina de la silueta de la mujer.

En las décadas que nos ocupan, poco quedaría de las *Gibson girls* estadounidenses de 1900 (primer ideal femenino de mujer,⁴⁸⁷ delgada, alta, con cinturas marcada por el corset y muy recatadas). Aire varonil, cabello y faldas cortas, sostenes reductores del busto, habían marcado los cambios más revolucionarios y equivalentes al estilo de la *garçonne* proveniente de la capital de la moda: París. En los Estados Unidos a estas mujeres independientes se las llamaba *flappers* (Figura V-34).



Figura V-34: Prototipo de una *flapper*. Louise Brooks, actriz estadounidense (1906-1985). Cabello corto a la *garçonne* y actitud provocativa

El estereotipado vestido *Charleston*⁴⁸⁸ de “Los Años Locos” no marcaba las curvas del cuerpo femenino y el aspecto general, al bajar el corte de la cintura a la

⁴⁸⁷ Fue una creación de un dibujante de revista llamado Charle Dana Gibson (1867-1944).

⁴⁸⁸ El Charleston, oriundo de la ciudad de Carolina del Sur, surgió hacia 1903 y fue el baile social más emblemático y simbólico de la época. Sus formas, semejantes sobre todo a danzas tribales nigerianas y de

cadere, describía un rectángulo, en lugar de la forma de reloj de arena precedente. Estos vestidos dejaron ver, por primera vez en la historia de la moda, las piernas de la mujer y adornaron con flecos el movimiento de las nuevas danzas sincopadas (surgidas de la música de los afroestadounidenses) a la manera africana de las faldas con rafia. Los largos collares de perlas anudados a la altura del estómago, completaban su aspecto.⁴⁸⁹



Figura V-35a y b Letty Lynton, personificada por Joan Crawford. Vestido blanco y negro por Adrian. Jean Harlow. Vestido color marfil de satín conforme a la forma más ceñida que se impuso en esos años.

En la década de 1930, los vestidos fueron más ajustados al cuerpo y se impusieron para la noche géneros como gasas, chifflones y *satins*, justamente en color marfil. Y fue nuevamente el cine quien divulgaría estos modelos. Así en 1932 se vendieron medio millón de moldes del vestido de Joan Crawford para su personaje cinematográfico *Letty Lynton*, con amores contrariados. En una producción de la Metro Goldwyn Mayer, dirigida en 1932 por Clarence Brown (1890-1987) lucía elegante y sensual en un modelo blanco y negro diseñado por Adrian,⁴⁹⁰ el diseñador cuyo nombre era el más asociado a Hollywood (Figura V-35a y b).

Ghana, se presentaron en el espectáculo *Runnin Wild 31* en 1923 y a partir de entonces se hicieron famosas, no sin algunas reticencias de la alta sociedad europea, que las consideraban algo diabólicas. Alegre y frenético musicalmente se caracterizaba por la supremacía de los instrumentos de vientos, especialmente trombones y clarinetes.

⁴⁸⁹ Avellaneda, Diana; Murad, Diana, “Cuando el Art Déco sedujo a la arquitectura y al diseño” en *XLVI Jornadas de Estudios Americanos*, Buenos Aires, septiembre de 2014. Artículo publicado en Costa Picazo, Rolando y Armando Capalbo (eds.), *Rumbos y experiencias estadounidenses: lecturas culturales*, Buenos Aires, BMPress Editores, 2017, pp. 23-30.

⁴⁹⁰(1903-1959) Adrian había estudiado en la *New York School of Fine Art*, actual *Parson School of Design*. Trabajó en 200 películas vistiendo a Greta Garbo, a Katherine Hepburn, a la mencionada Jean

En todo el contexto del vestuario cinematográfico se observa la inclusión de lo africano y el mismo interés que despertaba en otras áreas de la vida cotidiana. A veces en la dicotomía de colores blanco y negro, otras en el uso de pieles, procedentes de regiones colonizadas por las potencias europeas. De la mano del vestuarista Adrian, el satén evocó entonces *glamour* y sensualidad y blanco y negro se convirtieron en pareja cromática no sólo en la pantalla. La práctica de usar el *Art Decó* en un vasto número de films entre 1920 y 1930 con acero, vidrio y espacios laqueados, proponía un nuevo estilo de vida y sus decoraciones y el vestuario de las actrices protagonistas eran imitadas en la vida cotidiana. El cine proporcionó al público un escape a las problemáticas económico-sociales y, especialmente el cine sonoro, popularizó musicales otorgando importancia a las danzas y sobre todo al *Tap dance*⁴⁹¹ (tipo de zapateo surgido junto al jazz) ejecutadas por bailarines y músicos afrodescendientes.⁴⁹² El género musical fue la más distintiva y original creación estadounidense⁴⁹³ en los que los directores se preocuparon por ofrecer escenografías, decoraciones y vestuarios *Art Decó*, evocadores de un mundo elegante. Películas como *Top Hat* (1935) y *Flying down to Rio* (1933) (*Swing Time* (1936) entre muchas otras, interpretadas por Fred Astaire y Ginger Roger (Figuras V-36 y V-37) y comedias con finales felices mostraban en la pantalla el llamado *White Look*, y a las famosos “divas teléfonos blancos”.⁴⁹⁴ Se hace necesario destacar cómo en este período, la moda fue modificada por el baile (aún el social), para destacar movimientos y permitir mayor libertad a la mujer.

Crawford y produjo, asociado a la Metro Goldwyn Mayer, vestuarios que perduraron en la historia de la cinematografía como los de El Mago de Oz. Vistió asimismo a la esposa de Rodolfo Valentino.

⁴⁹¹ Cuando los esclavizados fueron trasladados desde África al Sur de los Estados Unidos se les prohibió tocar sus instrumentos, los tambores y sus prácticas religiosas. Con el correr del tiempo se refugiaron en las iglesias protestantes, donde podían seguir los cantos religiosos acompañando el compás con las palmas. Su prodigioso oído musical permitió que trasladaran estos ritmos a los pies, fuera ya del ámbito dominical, Bailaban improvisadamente sobre tablas de lavar o toneles de madera. Luego de la Guerra de Secesión se mezclaban con otras tradiciones del zapateo irlandés. La incorporación metálica de las chapas en los zapatos para producir ritmo fue una necesidad posterior para los espectáculos.

⁴⁹² Vale recordar las figuras de zapateadores como Bill Bojangles Robinson compañero de Shirley Temple o los Nicholas Brothers (Fayard y Harold). Si bien la incorporación de intérpretes afrodescendientes o temas vinculados a la esclavitud podían encontrarse también en argumentos de tono dramático.

⁴⁹³ Entre las producciones musicales más emblemáticas del período pueden citarse: *42nd Street* (1933). (Figura N° 30), producida por la Warner Brothers, con dirección general de Lloyd Bacon y dirección artística de Bussy Berkeley; *Footlight parade* (1933) de la misma productora, el mismo director artístico y dirección general de Roy del Ruth; *Broadway Melody* (1936), producida por la MGM y nuevamente contó con la dirección de Roy Del Ruth.

⁴⁹⁴ *The Jazz Singer* (El Cantante de Jazz). Fue el primer largometraje con diálogos sonoros. Dirigida en 1927 por Alan Crosland e interpretada por Al Jolson, narra la historia del hijo de un rabino que no desea seguir la tradición y prefiere hacerse cantante de jazz, necesariamente negro. Por ello se apeló al uso del *blackface*, de empleo frecuente en la época que implicaba la caricaturización de personas de ascendencia africana no sólo por medio de tiznarse el rostro de negro, exagerar los rasgos fenotípicos sino también a través de una gestualidad estereotipada asignada a los africanos y afrodescendientes.

El famoso vestido de Ginger Rogers en *Top Hat*, con el que baila junto a Astaire, *CheektoCheek*, es de plumas de avestruz, justamente un animal africano. Fue diseñado por Bernard Newman, vestuarista de la RKO.



Figura V-36 y V-37 El *Art Decó*, el jazz y el blanco y negro llegaría a un público masivo a través de los musicales. Ginger Rogers y Fred Astaire en la película *Top Hat*

Por otra parte fue distintivo en Hollywood el uso de nuevos mecanismos. En esta época se mejoró la filmación y la edición. Busby Berkeley trabajó las tomas desde otras perspectivas y puntos de vista y solicitó representaciones coreográficas más geométricas y abstractas que se asemejaban a las formas utilizadas en los objetos *Art Decó*. Un testimonio más de la vigencia de estas formas producto de la apropiación colonial de la estética africana vía Francia (Figura V-38).

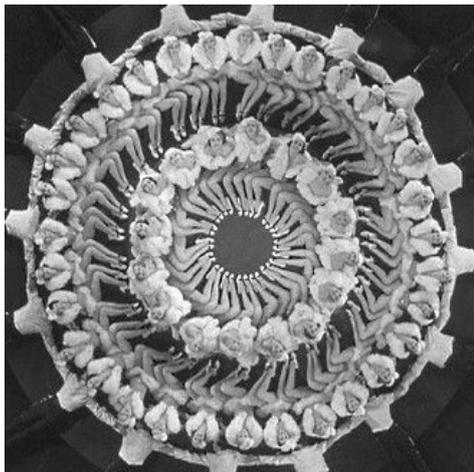


Figura V-38: Busby Berkeley y las coreografías caleidoscópicas del período

Berkeley buscó un nuevo repertorio de patrones y símbolos y compuso formas caleidoscópicas que, como la arquitectura de ese país, mostraron ampulosidad, grandeza

y monumentalidad.⁴⁹⁵ El distintivo vestuario de sus bailarinas definió un estilo glamoroso de la época dorada de Hollywood, también con immaculados blancos.



Figuras V-39a y b: Whiting and Davis, carteras de noche. Malla metálica esmaltada con guardas geométricas. C. 1920. Medidas aprox: 18cm x 10 cm. Colección privada

Más allá del cine, los accesorios, carteras y zapatos cumplieron también un papel importante en la vida cotidiana. Según Anna Johnson tuvieron influencia en la emancipación de la mujer.⁴⁹⁶ En los filmes, las modernas *flappers* podían portar sus objetos preferidos o necesarios. La primera década del periodo de entreguerras impusieron carteras más pequeñas para la noche, ya que el contenido fundamental se reducía al maquillaje (lápiz de labios y polvos) y cigarreras. La misma preferencia del plateado, señalada en otros ámbitos del diseño y plasmada a través del empleo de metales, se reflejaba con la aplicación de canutillos y lentejuelas. Para bailar, las mujeres necesitaban algo pequeño que se sujetaba sólo con una mano, y poder entregar así la otra a su *partenaire*. En la década siguiente se usarían las bandoleras, más grandes y colgantes.

La compañía de joyeros y orfebres Whiting Davis Co., fundada en Boston en 1896, creó una serie de carteras de mano para fiesta, realizadas en malla metálica (Figuras V-39a y b). Desarrollaron varios diseños al estilo parisino, vinculados a

⁴⁹⁵ Fuera de este género, el cine produjo películas de aventuras. La famosa película *King Kong* de 1933, producida por RKO Pictures –dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, vuelve a oponer los conceptos de primitivismo y civilización (Figura N° 34). El gorila Kong destruye los símbolos de progreso: trenes, subterráneos, rascacielos, alusión contra la fuerza negativa de la tecnología. Y el Empire State, símbolo moderno de la construcción, y lo primitivo encarnado por el gorila. Wood, “Art Deco and Hollywood film”, p. 332.

⁴⁹⁶ Johnson, Anna, *Bolsos: el poder de un accesorio*, p. 25 y p. 137.

http://www.antiqutrader.com/features/largest_mesh_collection_to_come_to_auction Consultado 20 de febrero de 2014.

enaltecidos artistas de la moda como Paul Poiret (1879-1944) y Elsa Schiaparelli (1890-1973) y aparecieron también en los films de Hollywood. Sus sucursales se encontraban en Nueva York y Chicago. Los zigzags y la geometría fueron reproducidos *ad infinitum* sobre estos tejidos¹ y se destacaron también en su ornamentación cuadrados en blanco y negro y diseños acebrados, una clara aproximación a lo africano.

La designificación

Como cabría esperar, los afroestadounidenses del Renacimiento de Harlem no utilizaron las mismas pautas, ni los mismos sentidos interpretativos gestados en el África subsahariana original. Pero, ¿podría hablarse de apropiación y, por tanto, de designificación en este caso? ¿Existen diferencias respecto de la dessemantización de figuras y formas de la plástica africana que tuvo lugar en Europa y particularmente en Francia? Habían pasado siglos de la diáspora y si bien valoraron sus tradiciones y se inspiraron en fuentes africanas, geometrizaron a partir del *Art Decó*, ya dessemantizado al llegar desde Francia. En los tiempos de la Gran Guerra, estos artistas por lo general, no se interesaron en representaciones de las culturas africanas, pero a partir de los años 20, comenzaron a desarrollar una estética más ligada con sus ancestros, aunque, por supuesto diversa. Los artistas plásticos de ese Renacimiento, trataron de diferenciarse de las representaciones caricaturizadas, estereotipadas que los "blancos" hacían de ellos, con la creación de un nuevo repertorio de imágenes.

Así, Aaron Douglas, como vimos, quien había recibido el aporte de Winold Reiss ya influido por el *Art Decó*, adoptó un vocabulario de figuras y formas conformado por perfiles, siluetas para la representación de figuras humanas, inspirados en el arte egipcio. A su vez, esta inspiración se vio presente en la falta de profundidad espacial de sus composiciones, aludida por medio de planos superpuestos que se diferenciaban por tonalidades y luminosidades. Douglas desarrolló un estilo propio con temas relativos a "lo negro", categoría que incluiría aspectos de la historia de los afroestadounidenses y, especialmente en relación con el entorno africano, con el objetivo de imaginar cómo habría sido la vida de quienes habían habitado en África antes de ser esclavizados. Para ello no sólo fue importante una impronta artística formal sino también la inclusión de elementos de las culturas africanas, en particular tallas a las que pudo acceder a través de las colecciones. Asimismo, debemos consignar que para muchos de los artistas del *Harlem Renaissance*, París era un horizonte a alcanzar. En el

caso de Douglas, había estado formándose allí en 1931, período previo a la realización de los murales que hemos analizado.

Asimismo hemos sintetizado cómo un nuevo aspecto del *Art Déco*, creado por diseñadores industriales dejaría de lado las ornamentaciones del estilo en favor de conceptos aerodinámicos. A su vez, el uso de materiales industriales contribuyó a desemantizar los signos vinculados a las plegarias y los conceptos propiciatorios originarios de África, aunque en verdad, en Francia, cuna del estilo, ya se había producido esa designificación y los estadounidenses lo recibieron ya vaciados de contenido.

Por otra parte si bien el fenómeno de la *negrofilia* fue un fenómeno europeo y francés, del Renacimiento de Harlem también se desprendería una fuerza nueva que conquistaría a la mismísima “Ciudad Luz”, sobre todo eclipsada por la música sofisticada, contagiosa,ailable y totalmente nueva. Fue justamente el cine de Hollywood quien, reconoció muy pronto el apetito voraz de los consumidores para lo nuevo y lo estimuló a través de estrellas nuevas, nueva moda, muebles nuevos y nuevas experiencias.

La monumentalidad de los edificios y la difusión del *Art Decó* le pertenecieron a Estados Unidos. Por todo esto, la lectura de lo africano en el *Art Decó* es muy diferente a la semántica original. Fue a través de artistas europeos y estadounidenses que los diferentes detalles como rombos, zigzag y triángulos, que ya hemos señalado, llegaron a la pantalla impulsados por la apropiación de lo subsahariano.

A su vez, África, poblada de sociedades sin moda, donde cada prenda marca la etapa de la vida que la persona atraviesa, inspiró no pocos recursos para la moda occidental, en tanto las revistas y el cine las diseminaron.

Dada la importancia que revistió la cinematografía de Hollywood en el *Art Decó*, una mirada desde la teoría de Walter Benjamin, basada en su ensayo sobre la reproductibilidad de la obra de arte, nos permite ver el cine, desde su perspectiva crítica. Se trata para él, de la forma más moderna y actual del arte y que acompaña una profunda transformación de la condición aurática del arte anterior (como único y para elites). El cine es visto por él como la síntesis de muchas artes, como fotografía en movimiento, un arte que puede recuperar y prolongar una imagen, usar la música, la danza y los actores de teatro. Es el arte más nuevo, dominado por la técnica. Es masivo, seriado y no artesanal, ni individual. En este análisis, el autor parte del paralelismo con la Revolución Industrial, afirmando que el hombre usó como apéndice suyo los

instrumentos y ahora el hombre es un apéndice vivo de los instrumentos, de la máquina o de un sistema de aparatos. Como para Benjamin el cine utiliza maquinarias para crear este nuevo producto artístico, la reproductibilidad técnica invirtió la función del arte desde los griegos. Y, así concluye que el cine es un arte para las masas.

El mérito que le otorga al arte cinematográfico, es incorporar cada vez más la dimensión artística dentro de la vida cotidiana de los hombres comunes y, por ende, en el vasto conjunto de las clases proletarias. Sostiene que en un futuro, la actividad que llamamos arte podrá disolverse en la vida misma de los hombres. El arte no será entonces una actividad especial realizada por hombres excepcionales. Todos serán a la vez productores y consumidores, y no existirá la división entre alta y baja cultura.⁴⁹⁷

Esta generalización que destaca Benjamin de un consumo más popular de aquello que muestra el cine como productos altamente refinados, se puede apreciar en la difusión y la masiva adquisición de prendas, muebles y objetos de una moda que, en el período de entreguerras, fue copiada por los grandes almacenes y reproducida en magazines a gran escala.

⁴⁹⁷ Benjamin, *La obra de arte en la época*.

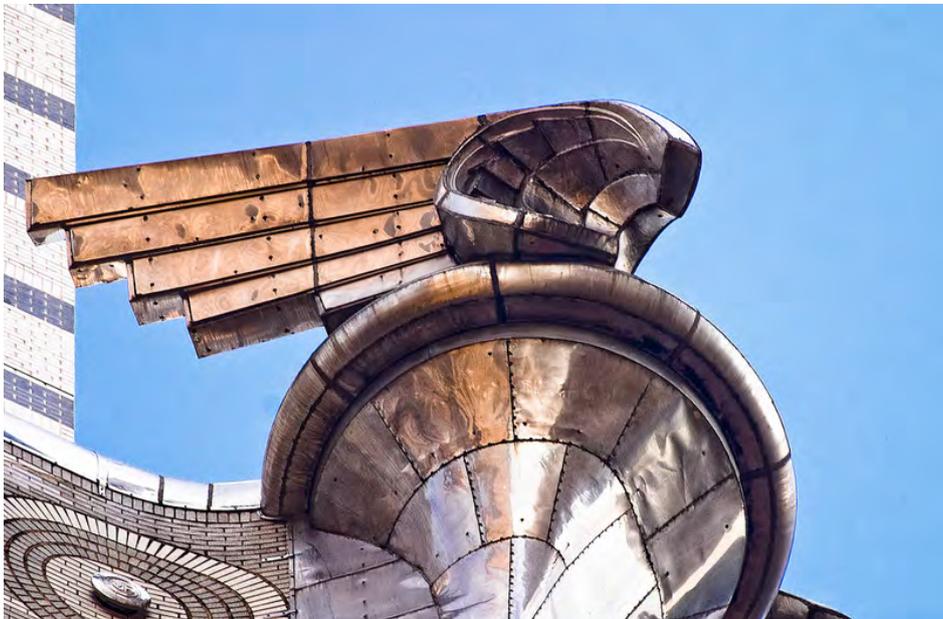


Lámina V-1: Edificio Chrysler con triángulos y reproducción en el detalle de los radiadores de automóvil de la época (piso 31). Detalle.

SEGUNDA PARTE
ÁFRICA EN BUENOS AIRES

CAPÍTULO VI

LA INFLUENCIA FRANCESA EN BUENOS AIRES. *ART NOUVEAU Y ART DECÓ*

La influencia francesa en Buenos Aires

En América Latina los fenómenos artísticos no autóctonos, siempre estuvieron en relación con lo sucedido fuera de su territorio. En palabras de Jorge Ramos de Dios, en las ciudades-puertos del Cono Sur, se ha sufrido de forma reiterada la invasión de lo ajeno con la adhesión entusiasta de las vanguardias europeizantes. Para este autor la tradición y lo nacional quedaron siempre marginados a los bordes o arrabales. Lo europeo se adoptaba con entusiasmo acrítico y la teoría de la modernización y su pretendido carácter universal, estaba afectada por el etnocentrismo y su dicotomía simplificadora (bárbaros–civilizados, tradicionales- modernos).⁴⁹⁸ Este fenómeno de adaptación a las corrientes europeas, sostenido por Ramos de Dios, se arrastró a lo largo de nuestra historia y continuó vigente en tiempos del *Art Decó*.

Ya en las últimas décadas del siglo XIX, la Argentina vivió grandes transformaciones, influida fundamentalmente por Francia. Así en el año 1880 la ciudad de Buenos Aires fue declarada capital de la Nación y consolidó los intentos renovadores. La creciente necesidad de mano de obra aportada por los inmigrantes⁴⁹⁹ hizo imprescindible la construcción de viviendas para alojarlos. Aparecieron entonces nuevos barrios y casas de inquilinato que prefigurarían los conventillos, viviendas urbanas colectivas que agrupaba varias familias. Estas antiguas casas preexistentes, denominadas con el diminutivo de convento (emulaban la forma en que vivían los monjes en celdas religiosas), carecían de cocinas y el patio y los baños eran compartidos.⁵⁰⁰ Fueron habitadas principalmente por españoles, italianos, franceses,

⁴⁹⁸ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, pp. 39-40.

⁴⁹⁹ Ya la Constitución de 1853 apelaba “y para todos los hombres del mundo que deseen habitar el suelo argentino” Sarmiento y Alberdi consideraron también que se debían atraer inmigrantes de Europa (sobre todo del norte) para ‘contagiar’ su trabajo industrial y lograr la ansiada modernización.

⁵⁰⁰ “Desde la perspectiva social, el conventillo se constituyó en el tipo habitacional más significativo, que si por un lado daba cuenta de la faz más inhumana del liberalismo con la desprotección de la clase trabajadora, el hacinamiento en tugurios céntricos de cuartos estrechos sin luz ni aire, pésimas instalaciones sanitarias y alquileres abusivos; por otra parte se constituía en un espacio cultural integrativo, de alta sociabilidad, donde convivían polacos, italianos y españoles con criollos del interior, compartiendo fiestas, comidas y luchas reivindicativas, generando nuevas expresiones estéticas, musicales y de lenguaje (como el sainete, el tango y el lunfardo)”. Ramos de Dios, Jorge, “Arquitectura

judíos y árabes y polacos. Muchas de ellas en la zona sur de la Plaza de Mayo, abandonadas por sus dueños luego de la epidemia de fiebre amarilla en 1871, pasarían a ser alquiladas como habitaciones a familias muy humildes.

Al mismo tiempo la minoría selecta, que había concentrado el ejercicio del poder, abrazaría los cánones del estilo *Beaux-Arts*⁵⁰¹ para la construcción de residencias y aún en el marco del Estado implementaría la elegancia parisina asociada a planteos clásicos para algunos recintos de gobierno. El crecimiento de la riqueza producida en el país fue absorbido por estos grupos liberales⁵⁰² que, si bien respetaban los principios de soberanía popular, se trataba de una soberanía mediatizada pues, en lo político, restringían la participación de la mayor parte de la sociedad.⁵⁰³

Respecto de la arquitectura y el urbanismo del período Eduardo Vázquez sintetiza:

Grandes obras urbanas como la construcción del puerto, las obras sanitarias, los edificios públicos, las obras de embellecimiento, la apertura de La Avenida de Mayo etc. tuvieron lugar en ese período que se vio en toda su magnitud, ya entrado el nuevo siglo, al celebrarse los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo. Para cristalizar estos cambios urbanos nuevos aires estilísticos llegaron de Francia, especialmente los ocurridos en su capital a partir de la segunda mitad del siglo XIX.⁵⁰⁴

La cuadrícula fundacional de Buenos Aires, ya había sufrido cambios posteriores a su independencia y a lo largo del siglo XIX. No obstante, a partir de la federalización de la ciudad en 1880, se profundizó el proceso de modernización urbana y la arquitectura afrancesada conviviría con casas coloniales españolas y predios italianizantes. Poco a poco el afrancesamiento se destacó cada vez más. La fusión de las

del habitar popular en Buenos Aires: el conventillo”, Instituto de Arte e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires, FADU, 1999, s/n.

⁵⁰¹ El estilo *Beaux-Arts* se modeló a partir de las formas clásicas. La *École des Beaux Arts* se remonta a 1648, cuando el Cardenal Mazarino (1602-1661) funda la Academia de Bellas Artes. Luis XIV seleccionaba entre sus graduados, los aptos para la decoración del palacio de Versalles. Las características del estilo son: la simetría, la utilización jerárquica de los espacios, las grandes entradas y escalinatas (espacios nobles) y otros más utilitarios. Se emplean también balaustradas, pilastras, paneles con bajorrelieves, esculturas de figuras, guirnalda, cartuchos, historicismos y eclecticismos. Los arquitectos formados en esta escuela debían ser, además, muy precisos en el diseño.

⁵⁰² La llamada Generación del 80 refiere a la elite local que tuvo a su cargo la dirección económica y política del país entre 1880 y 1916, período conocido como República Conservadora. Impulsaron la inmigración principalmente europea y establecieron un modelo económico y productivo agroexportador de participación en el mercado internacional. Sobre el tema ver Lobato, Mirta Zaida (dir.), *Nueva Historia Argentina*, tomo V, Buenos Aires, Sudamericana, 2000; Gallo, Ezequiel y Cortés Conde, Roberto, *La república conservadora*. Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2005.

⁵⁰³ Botana, Natalio, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994, p. 86.

⁵⁰⁴ Vázquez, Eduardo, “La arquitectura francesa en Buenos Aires”. Díptico de la exposición, llevada a cabo del 26 de agosto al 17 de octubre de 2010 en el Museo de la Ciudad. La expansión económica ofreció posibilidades a los inmigrantes y nativos para mejorar sus condiciones pero no ejercían derechos. Este grupo se identifica con el pensamiento de conservadores y de la oligarquía.

dos plazas (25 de mayo y de la Victoria) del centro histórico, que dio lugar a la Plaza de Mayo, y la posterior apertura de la Avenida de Mayo se inspiraron en el proyecto que el barón Haussmann⁵⁰⁵ había impuesto en París décadas atrás.⁵⁰⁶ Haussmann había sido responsable del cambio de aquella ciudad aún medieval, de calles estrechas a una moderna, con grandes avenidas e imponentes edificios que respaldaban el fasto del Segundo Imperio y la exaltación de Napoleón III.⁵⁰⁷

Así fue como el academicismo francés convirtió a Buenos Aires en la “París de Sudamérica”. Desde entonces y en los primeros años del siglo XX, se construyeron, con este estilo, los domicilios privados de las familias más encumbradas como los Alvear, los Anchorena, los Unzué o los Pereda, entre tantas otras. Aquí, estas nuevas residencias hicieron gala de las pompas inspiradas en el siglo XVII y XVIII francés, que sería el indicador del prestigio social de sus dueños, pertenecientes a estos grupos dominantes. Basados en la vieja estructura agraria ganadera, se dedicaron sobre todo a las exportaciones. Las construcciones de palacetes y *petits hotels*, siguieron a menudo directamente el proyecto de arquitectos franceses.⁵⁰⁸

Por ejemplo, la casa de José C. Paz (hoy Círculo Militar, que ocupa una superficie de 12000 metros cuadrados) fue proyectada en Francia por Luis María Sortaris (1860-1911). Entre los edificios públicos de esos años que no escaparon a la concepción arquitectónica francesa, mencionaremos el del Correo Central (hoy Centro Cultural Kirchner), el Palacio de Tribunales, el Colegio Nacional de Buenos Aires, realizados por el arquitecto francés Norbert Maillart,⁵⁰⁹ residente en Buenos Aires.

⁵⁰⁵ George Eugène Haussmann (1809-1891) fue funcionario francés, diputado y senador. Por encargo de Napoleón III llevó a cabo un programa para reformar París. Diseñó el Bois de Boulogne, logró un alcantarillado gigantesco, construyó nuevos puentes y la Ópera de París. Transformó el 60 % de los edificios y creó largas avenidas que conducían a monumentos como el Arco del Triunfo y la mencionada Ópera Garnier.

⁵⁰⁶ Scobie, James, *Buenos Aires del centro a los barrios. 1870-1910*, Buenos Aires, Hachette, p. 165.

⁵⁰⁷ Napoleón III: Carlos Luis Napoleón Bonaparte (1852-1870), legítimo heredero de Napoleón Bonaparte, fue Presidente de la Segunda República Francesa y emperador de los franceses de 1852 a 1870. Admiró y expandió la civilización clásica y fue defensor del liberalismo y del catolicismo.

⁵⁰⁸ Los *petits hotels* eran derivados de la vivienda urbana de la corte en París, en tiempos de la Regencia de Luis XV.

⁵⁰⁹ (1856-¿?) Introdutor del academicismo francés en la arquitectura oficial. Llegó al país en 1890 contratado por el gobierno de Miguel Juárez Celman.



Figura VI-1a y b / Figura VI-IIa y b: Palacio Ortiz Basualdo (proyecto de 1912), restauración posterior y su interior. El estilo *Beaux-Arts* se instaló en Buenos Aires.

Este estilo francés clasicista, representado aquí por palacetes y *petit hotels* como el Ortiz Basualdo⁵¹⁰ (Figuras VI-1a y b y VI-2a y b), fue seguido con exclusividad por los sectores más altos de la pirámide social local. En ellos, habitaba una única familia y su personal de servicio.⁵¹¹ El mobiliario, principalmente ecos de la época de los Luises, guardó cierta correlación con el estilo arquitectónico (ver también los interiores de Palacio Errázuriz Figuras VI-3 y VI-4). A esto se plegarían los objetos ostentados, a veces con un eclecticismo historicista, ligado a demostraciones cosmopolitas, producto del coleccionismo en boga.⁵¹² Siguiendo a Bourdieu, podríamos decir que la noción de

⁵¹⁰ La residencia de la familia Ortiz Basualdo (hoy Embajada de Francia) se proyectó en 1912 con dirección del arquitecto francés Paul Pater (1879-1966) También como testimonio de este período puede citarse el Palacio Errázuriz, (actualmente Museo de Arte Decorativo: MNAD), obra de René Sergent (1865-1927) con la participación de otros diseñadores europeos como José María Sert (1864- 1945) y el paisajista Achille Duchêne (1866-1947). Sergent, que nunca estuvo en el país, proyectó también la residencia de la familia Bosch (hoy Embajada de los Estados Unidos).

⁵¹¹ Iglesia, Rafael, “La vivienda opulenta en Buenos Aires 1880-1910”, *Summa*, n° 211, abril 1985, pp. 72-83.

⁵¹² Sobre el coleccionismo especialmente artístico en la Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del siglo XX ver la exhaustiva investigación de María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

gusto convertía a las casas y áreas donde se habita, a los muebles incorporados en los hogares y a las obras de arte⁵¹³ y habilitaban la identificación del grupo social con estos “objetos trofeos”. Los propietarios de las mansiones también ofrecían bailes sociales para sus relaciones, en los que se evidenciaban sus riquezas y bienes simbólicos.⁵¹⁴ Los muebles podían traerse directamente de Europa, pero a la hora de proporcionarlos localmente, la *Maison Jansen*⁵¹⁵ fue la aclamada, casi por unanimidad en este sector.



Figuras VI-3 y VI-4: Interiores del Palacio Errázuriz. Habitación estilo imperio y sala de la Sra. Errázuriz con mobiliario Luis XVI

Tanto en Europa como en nuestro medio esta actitud de preferencia por los muebles usados en las cortes es paradójica, dado que se trata de un estilo ligado a la monarquía del Antiguo Régimen y no a la burguesía defensora de las repúblicas. Pero en esta adopción jugaron como dijimos elementos de la cultura simbólica. El hecho de que el mobiliario de los Luises fuera adoptado en Latinoamérica en los segmentos de

⁵¹³ Bourdieu, *La Distinción*, pp. 172-173. El autor incluye además otras prácticas como los deportes, las elecciones culinarias, los lugares de veraneo, los espectáculos frecuentados.

⁵¹⁴ Así la fiesta en la casa de la familia Guerrico, en el predio de Marcelo T. de Alvear 1155, donde se celebró el centenario de la Revolución de Mayo, muy registrada por la prensa del momento. Los archivos de Asociación Biblioteca de Mujeres, guardan fotografías del evento, conservadas en el Repositorio de la Dirección de la Biblioteca de Mujeres, que compró la residencia hacia 1920. Actualmente a cargo de Carlos Cafiero.

⁵¹⁵ Jansen fue una de las más grandes firmas de interiorismo que decoró residencias de importantes personalidades (la de Coco Chanel por ejemplo). La *Maison Jansen*, fue creada en 1880 en París por el holandés Jean-Henri Jansen. En plena expansión abrió talleres y tiendas en Londres, Roma, Milán, El Cairo, Praga, Ginebra, La Habana, Nueva York, y Buenos Aires. La identidad de su producción estaba fijada en el gusto de los más ricos del momento. Estudió el mobiliario francés, inspirado en el *Antiguo Régimen*, en el rococó y en el estilo neoclásico, diseñó muebles tradicionales y exóticos (incluyó los japoneses y turcos) e importó maderas de distintas partes del mundo.

familias social y económicamente encumbradas, muy acomodadas, pero no de origen noble, era contradictorio con las concepciones republicanas.⁵¹⁶

Dentro del marco teórico que guía esta investigación, este fenómeno de imitación en artes aplicadas a la arquitectura, el mobiliario y la moda indica que toda clase en ascenso busca copiar las pautas del sector inmediato superior, es decir, nos remite a los usos imitados de quienes estaban por encima en la pirámide social. En lo que refiere a la moda, Susana Saulquin señala: “el factor inseguridad se introduce dentro del juego de la moda. Las personas que se ven envueltas en la agitación que produce la movilidad social, tienden a imitar constantemente a los demás para no quedar marginadas, movidas por su inseguridad”.⁵¹⁷

Ya en Europa, cuando luego de la Revolución Francesa la burguesía tomó espacio político y detentó el poder, nuevos historicismos en el diseño de muebles reprodujeron formas del rococó y del neoclásico que remitían estilísticamente a las cortes y a los nombres de los reyes. La burguesía, hasta legitimar su nuevo gusto, valorizó estilos como el Isabelino español, el Directorio, Restauración o Imperio en Francia, el Chippendale y los muebles del romanticismo inglés y el denominado Biedermeier en Austria y Alemania (ver Figuras IC-VI-1a, b y c en Imágenes Complementarias). Todos ellos son claros ejemplos de recuperaciones de tiempos pasados y, a la vez, de la utilización de materiales más económicos como las maderas frutales, técnicas menos sofisticadas y menor cantidad de ornamentaciones, pero basados en el neoclásico y el Luis XVI.⁵¹⁸ La perspectiva elegida en este estudio evidencia entonces las causas por las que, en nuestro medio, desde los años de la generación del 80 y de sus sucesores se adoptó el mobiliario aristocrático, representado fundamentalmente por el de los Luises y/ o algunas variaciones del neoclasicismo.

Al igual que con el amueblamiento de las casas y los objetos, otro tanto ocurría con la moda en el vestir. Trajes y vestidos, eran confeccionados en Francia (Inglaterra en el caso de los hombres). Así ecos del “vestido Imperio” y posteriores armazones y

⁵¹⁶ Esto es señalado también en algunos estudios como la *Belle Époque* argentina. Ver Anderson, Ibar Federico, *Arte, arquitectura doméstica y diseño de muebles aplicados a la decoración de interiores burguesa (1860-al 1936)*. Tesis de Doctorado en Arte, Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Bellas Artes, 2013, pp. 5-8. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/35108> Consultado 2 de octubre de 2020.

⁵¹⁷ Saulquin, Susana, *La moda en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1990, p. 72.

⁵¹⁸ El mueble burgués por excelencia, que no seguirá estilos previos (historicismos), estará representado por la firma Thonet, que hacia 1870 patentaría su técnica de curvar la madera en Austria. Capaz de desplazarse a sectores medios en crecimiento, inundaría la plaza con sillas desmontables (entre otros muebles), en los bares y restaurantes más apartados del mundo y en los hogares con la famosa mecedora.

polisonos fueron los aditamentos que esculpieron la silueta de la mujer, mientras los hombres comenzaban a usar galeras, chaquetas con levita y a esbozar ya el traje post-romántico con pantalones que reemplazaron las calzas. También el gusto por lo francés se había ido permeando lentamente hacia otros grupos que estaban en estratos más bajos de la sociedad. Había razones para ese temprano y prolongado sedimento de admiración por lo francés. Herederos de las utopías alberdianas,⁵¹⁹ Argentina tenía raigambre en esta concepción:

Nuestras simpatías con la Francia no son sin causa. Nosotros hemos tenido dos existencias en el mundo, una colonial, otra republicana. La primera nos la dio la España; la segunda, la Francia. El día que dejamos de ser colonos acabó nuestro parentesco con la España; desde la República, somos hijos de la Francia. (...) A la España le debemos cadenas, a la Francia libertades.⁵²⁰

La idea había sido sustentada asimismo por otros hombres de la Patria.⁵²¹ El afrancesamiento de los sectores culturales se remonta entonces a una larga data y aun cuando Inglaterra se afianzó en el comercio, la elite argentina prefirió el francés a otros idiomas.⁵²² Francia y los franceses, fueron un modelo de civilización a seguir.

Más actualmente Denis Rolland⁵²³ analizó las razones del prestigio de Francia en el siglo XIX y XX, la relación con los países de Latinoamérica y asimismo la crisis del modelo francés. Este autor demuestra cómo América Latina había anclado en el espíritu de las luces y también en los principios emancipadores de la Revolución Francesa fundada en la adopción de las formas republicanas.⁵²⁴ Muchos países habían logrado su

⁵¹⁹ Hacia 1900, en un estudio filológico del castellano rioplatense, Lucien Abeille (1860-1949) un francés radicado en la Argentina, descubrió los galicismos y modismos franceses, que publicó en el libro *Idioma nacional de los argentinos*. Peiró, Claudia, “Cuando Argentina pensó en adoptar el francés como idioma oficial”, *Infobae*, 20 de Marzo de 2018 Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2018/03/22/cuando-argentina-penso-en-adoptar-el-frances-como-idioma-oficial/> Consultado 7 de mayo de 2020.

⁵²⁰ Alberdi, Juan Bautista, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, Buenos Aires, Imprenta de la Libertad, 1837, p. 37.

⁵²¹ José de San Martín (1778-1850) había manifestado el apego por Francia, poseía una enorme influencia de su ejército y así también lo demostraba su biblioteca con la mitad del acervo en ese idioma. Al respecto ver *San Martín y los libros*. Catálogo de Exposición (abril-mayo de 2014), Biblioteca Nacional, Buenos Aires, p. 12. Disponible en: <https://www.bn.gov.ar/micrositios/exposiciones/categoria1/san-martin-y-los-libros>. Consultado 9 de julio de 2020.

⁵²² Peiró, “Cuando Argentina pensó en adoptar el francés como idioma oficial”.

⁵²³ Denis Rolland, profesor miembro del Institut Universitaire de France y Rector de la Academia de Caen. Es autor del libro *La crise du modèle français: Marianne et l'Amérique Latine. Culture, politique et identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000. Hemos cursado su seminario de Doctorado en el Centro Franco-Argentino de Altos Estudios en 2007.

⁵²⁴ La crisis del modelo francés estaría marcada por la instauración del gobierno de Vichy que acuerda con la Alemania nazi y por otra parte por la aceptación de una ayuda no europea para que la Francia republicana pueda ganar la guerra en 1945. De esta manera comienza su declinar y se inicia la primera etapa de “norteamericanización” a través del cine y de la música. Rolland, *La crise du modèle français*, pp. 205-207.

independencia a partir de estas ideas y, de manera recurrente, gran parte de los protagonistas de la historia nacional se habían formado allí.

***Art Nouveau* en Buenos Aires: Arquitectura, mobiliario y vestimenta a principios del siglo XX**

También desde Francia la *Belle Époque* (los prósperos años antes de la Gran Guerra de 1914) traería con ella el *Art Nouveau*. En aquel país, el *Art Nouveau* había sido una reacción contra la civilización industrial, basada en las ideas del simbolismo y en un acercamiento a la morfología de la naturaleza. Tallos, follajes y flores tomarían protagonismo inusual en muros, ventanas y cúpulas. Asimismo, fue una reacción contra los historicismos de los diseños que poblaron el siglo XIX (de allí su nombre, “Arte Nuevo”). Nacido en Bélgica en la última década del siglo XIX y prolongado en Francia, tomó diferentes nombres en cada país en el que se instaló. Se llamó Modernismo en España, *Modern Style* en Inglaterra, *Jugendstil* en Alemania, *Nieuwe Kunst* en Holanda, en Italia *Liberty* o *Floreal* y Secesión en Austria. Sus líneas latigazo y curvas ondulantes se aplicaron tanto a la herrería de puertas y balcones, a las fachadas y a muebles, como al cuerpo en “S” de la mujer. Llegaba nuevamente un espíritu particular (Figuras VI-5 y VI-6a y 6b). En Buenos Aires, las expresiones más notables del *Art Nouveau* tuvieron lugar hacia los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en 1910, especialmente en los pabellones para la Gran Exposición Universal. Liernur señala que este auge “no significaba su triunfo como corriente hegemónica en la cultura arquitectónica argentina” pues “no se empleó en edificios representativos del Estado o en las arquitecturas más significativas de la elite patricia. (...) sino que se liga a la autorrepresentación de sectores sociales emergentes y a las nuevas actividades comerciales”.⁵²⁵ En este sentido se destacan las galerías o pasajes comerciales, comercios individuales (Figuras VI-7, VI-8 y VI-9) y oficinas.

⁵²⁵ Liernur, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001, pp. 114-118.

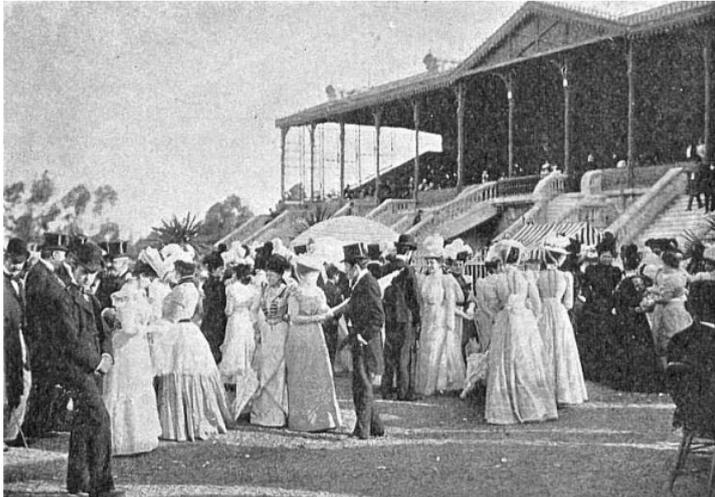
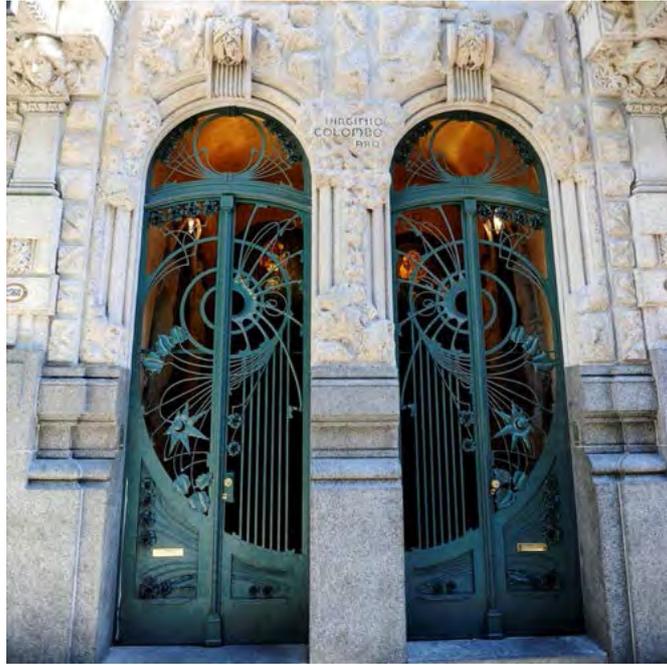


Figura VI-5, VI-6a y 6b: La línea latigazo recorre las fachadas de Buenos Aires (Casa Calise (1911), Arq. Virgilio Colombo, Hipólito Yrigoyen 2558) y el cuerpo de sus mujeres. Premio Carlos Pellegrini. Jockey Club. Corset que curvaba la silueta en S

Al ser Argentina un país agro-exportador, con industrias manufactureras en muchos casos incipientes, el consumo de los productos europeos a la moda se vio favorecido. Los sectores emergentes ascendidos comenzaron a seguir también los dictados de la moda parisina. Podemos considerar que este fenómeno imitativo se continuará aún después de pasado el estallido de la Segunda Guerra Mundial.⁵²⁶

A su vez, los cambios producidos en las esferas de lo cotidiano, construirían una nueva forma de vida. Otra vez, los muebles fueron indicadores de posición y modos

⁵²⁶ Para profundizar ver Saulquin, *La moda en la Argentina* y Vaisman, Sara, “Buenos Aires siglo XX. Las décadas del '20 al '40” en Leonardi, Rosana y Vaisman, Sara (comps.), *Indumentaria y Cultura. Buenos Aires Siglo XX*, Buenos Aires, Nobuko, 2012.

diferenciadores de esos nuevos sectores medios relacionados también al lujo, la suntuosidad y la modernización. No se trataba ahora sólo de estancieros prósperos de una acelerada europeización, sino también de sectores que suelen llamarse segunda o pequeña burguesía. Durante la vigencia del *Art Nouveau*, la posibilidad de vestimenta de los sectores acomodados se caracterizó por la utilización de materiales suntuosos. Encajes, plumas, sombreros y adornos en cantidad. Prendas y accesorios provenientes de la capital parisina contaban siempre con el mayor aprecio. Por su parte, los estratos sociales menos favorecidos económicamente, comenzaron a consumir lo producido por la industria local. Otro aspecto a considerar es la llegada masiva de los inmigrantes que marcarían usos y costumbres diferentes al adaptarse a una nueva realidad geográfica y climática. En este sentido, si bien es cierto que hubo mezclas y variantes del modernismo catalán y de arquitectos italianos,⁵²⁷ aun así el gusto predominante era de procedencia francesa.



Figura VI-7, VI-8 y VI-9: Farmacia Suiza de Buenos Aires. Tucumán 701 (y Maipú). Detalle de muros, puerta de entrada y armario en el interior con la línea latigazo.

En la Argentina, la afición por el Art Nouveau oscila entre la extravagancia y la presunción. Para la alta sociedad, es un divertimento de alcoba, casi a la manera del tango. Para los inmigrantes transformados en enriquecidos burgueses, es el traje de gala para demostrar su acelerada prosperidad. En muchísimos casos

⁵²⁷ La Galería Güemes y la Confitería del Molino, proyectos del arquitecto italiano Francisco Gianotti, constituyen ejemplos notables de la época que incluyen materiales importados y en los que destacan los revestimientos de gran riqueza.

aparece como la hibridación entre tradición e innovación, el denominado eclecticismo modernista, de resultados ambiguos.⁵²⁸

1920-1940. *Art Decó* en Buenos Aires: Aspectos sociales y (segunda) desemantización

Pasada la Gran Guerra y hacia la década de 1920, en medio de otros estilos historicistas, como el neocolonial⁵²⁹ y el racionalismo,⁵³⁰ también el *Art Decó*, procedente de Francia, apareció en Buenos Aires. Hemos descripto sus características en el capítulo III.

En lo que respecta a esta arquitectura, para Federico Ortiz, el *Art Decó* fue sólo un cambio de hábito de las tipologías consagradas principalmente en las casas “chorizos”⁵³¹ de origen romano que, a pesar de poder remontarse su origen en Buenos Aires hacia el siglo XVII, tuvo su período de auge entre 1870 y 1930.⁵³²

En su interpretación en nuestro medio, Jorge Ramos de Dios va más lejos en lo que llama el sistema del *Art Decó*. Para el autor se hace evidente que la arquitectura del estilo en los sectores urbanos de América Latina respondió a los objetivos de una cultura emisora central dominante, que intentaba imponer patrones culturales sustitutivos más que complementarios o enriquecedores de los locales.⁵³³ Son

⁵²⁸ Grementieri, Fabio, “Buenos Aires Art Nouveau”, *La Nación*, 1 de febrero de 2013. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/buenos-aires-art-nouveau-nid1550451/> Consultado 22 de abril de 2020.

⁵²⁹ El resurgimiento de la arquitectura neocolonial se vio impulsado por los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en 1910. La Generación del 80, había buscado alejar a la Argentina de sus orígenes hispánicos y siguió entonces, como vimos, la moda de Francia. Pronto como reacción surgieron quienes apoyaban la inspiración tomada del período colonial. Entre sus seguidores pueden mencionarse a Martín Noel (1888-1963), autor del Palacio del mismo nombre y hoy Museo de Arte Hispanoamericano. Se inspiraron tanto en el Barroco español, como en el Neoplateresco, el Barroco andino y el Barroco hispanoamericano. Algunas restauraciones históricas siguieron estos lineamientos, que además fue adoptado por la clase media-alta y alta para adornar sus residencias o instituciones. Son ejemplos del estilo neocolonial la casa matriz del Banco de Boston en Buenos Aires (neoplateresco), el teatro Cervantes y el Puente Alsina, entre otros.

⁵³⁰ El racionalismo, fue un estilo arquitectónico que se desarrolló principalmente en Europa y Estados Unidos y en distintas partes del mundo entre 1925 y 1965. Fue impulsado por Walter Gropius (1883-1969), Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris 1887-1965), Gio Ponti (1891- 1979), Oscar Niemeyer (1907-2012), entre otros. Buscaba una arquitectura fundamentada en la razón, aplicando líneas sencillas y funcionales, destacando las formas geométricas simples y materiales como el acero, el hormigón y el vidrio de orden industrial, oponiéndose a la ornamentación excesiva y priorizando el diseño.

⁵³¹ Ortiz, “La Arquitectura Argentina (1900-1945)”, p. 108.

⁵³² Aliata, Fernando, “Casa ‘chorizo’” en Liernur, Jorge Francisco, Fernando Aliata (comp.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, AGEA, 2004, pp. 29-32. También Ramos de Dios, Jorge, “La habitación popular urbana en Buenos Aires 1880-1945: una mirada tipológica”, *Seminario de crítica*, n° 91, IAA/FADU, 1998. Disponible en: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0091.pdf> Consultado 16 de julio de 2020.

⁵³³ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p. 40. Relacionamos nuevamente esta idea con los conceptos de Pierre Bourdieu.

numerosos los testimonios del *Art Decó* de Buenos Aires con empleo de líneas rectas, cuadrados, triángulos y espirales tanto en edificios nuevos como en existente, de estilos previos, que se remodelaron para dar esta impronta y actualizarlos al gusto de moda.

En este momento en los barrios, suburbios y alrededores, los inmigrantes, que se fueron integrando con la población aquí nacida conformarían una cultura propia. La clase media “moderna” apareció como consecuencia de un nuevo sistema relacionado al desarrollo económico, poseía una gran movilidad social y no tenía conciencia clasista.⁵³⁴ Sin embargo ellos también buscaban la integración y el ascenso social. Por esto aceptaron nuevamente ciertos usos propios de las clases dominantes.

Al dejar de lado la vieja mentalidad tradicional, apareció una nueva cuyas motivaciones giraban en torno de pautas económicas y de utilidad. No competía con la clase alta ya que sus orígenes estaban en Europa, de modo que el ahorro constituyó la vía de todo tipo de progreso y ascenso social. Mientras los grupos dominantes se sumergían al comercio internacional manteniendo la vieja estructura agraria ganadera el inmigrante o bien se empleaba o bien se dedicaba a la actividad comercial. Para la clase media inmigrante ésta fue la manera de ganar posición en la sociedad argentina.⁵³⁵

Pude concluirse entonces que la nueva clase ya no estaba signada por los valores tradicionales, en los que el prestigio estaba dado por los medios económicos y antecedentes familiares. Sus valorizaciones serían otras.

En lo que respecta a la actividad que desarrollaba el inmigrante cuando quedaba anclado en la nueva sociedad por casamiento, hijos, casa etc., los ahorros se volcaban en talleres, fábricas o a la inversión en el comercio. La clase media ligada a la pequeña industria y al comercio quedó dentro de la estructura económica enfrentada a la clase tradicional ligada a la tierra y a la ganadería.⁵³⁶ Resulta interesante observar las características y cambios del espacio interior de las construcciones locales de este grupo social medio.

A fines del siglo XIX, la gran-burguesía europea había conquistado un espacio doméstico o hábitat propio (los *petit hotels*), con las características descriptas. En la segunda década del siglo XX también lo haría la pequeña burguesía ya consolidada.⁵³⁷ Su espacio, generalmente alquilado, se conformó coincidentemente con los años del *Art Decó*.

⁵³⁴ Mafud, Julio, *Sociología de la clase media argentina*. Buenos Aires, Distal, 1985, p. 16.

⁵³⁵ Vaisman, “Buenos Aires siglo XX”, p. 47.

⁵³⁶ Mafud, *Sociología de la clase media argentina*, pp. 41-42

⁵³⁷ Prost, Antoine, “Fronteras y espacios de lo privado” en Ariès y Duby, *Historia de la vida privada*. Tomos V, pp. 13-154.

En la Argentina previa a 1900, los inmigrantes que habían llegado quedaron ubicados en la clase baja local. Pero el fenómeno de inmigración europea se duplicaría y ya hacia los años 20, parte de este grupo de población arribado al país, más específicamente a Buenos Aires, daría forma a los sectores medios. En este caso, el espacio habitacional generado fue más pequeño que el de las casas con patios precedentes, pero más confortable. Sus progresos incluyen el acceso a cocinas eléctricas o a gas, heladeras, agua caliente entre otras mejoras. Y al mismo tiempo este mundo empezó también a poblarse de apariencias.

Para Norbert Elias, las organizaciones espaciales de las casas permiten una lectura de las estructuras sociales que las habitan.⁵³⁸ En este sentido, y en continuidad con la línea de pensamiento del citado autor, Rosa Aboy, al analizar la tipología de departamentos para las clases medias en la década de 1930, refiere a la existencia de una relación entre las dimensiones espacio material-espacio social que se construye históricamente, y, por tanto, con parámetros cambiantes. Considera para ello una serie de variables: “1) distinción de funciones dentro de las viviendas, 2) introducción de pautas de confort y tecnología doméstica, 3) reducción de superficies en consonancia con el discurso modernizador y 4) introducción de criterios de privacidad familiar e individual, ausentes en las casas de patios”.⁵³⁹ Este último aspecto estaría ausente en las casas anteriormente habitadas, por ejemplo en los conventillos.

Los indicadores hogareños, económicos y de estatus social son por ejemplo la ubicación geográfica en la ciudad (microcentro, o suburbio), la arquitectura de la edificación, la disposición, tamaño y cantidad de ambientes, el equipamiento de las comodidades, la cantidad y calidad de los mismos (diseños, estilos y materiales de los artefactos, objetos y muebles).⁵⁴⁰ Al analizar los nuevos espacios aparecidos y lo contenido en ellos, puede observarse que para reducir costos se procedió a la racionalización, se utilizaron terrenos económicos en el caso de casas unifamiliares o más distantes del centro para las edificaciones de rentas, aumentando al momento de proyectar la cantidad de departamentos en cada piso y reduciendo el número de

⁵³⁸ Elias, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 62

⁵³⁹ Aboy, Rosa, “Departamentos para las clases medias: organizaciones espaciales y prácticas de domesticidad en Buenos Aires, 1930”, *EIAL Estudios Interdisciplinarios de América Latina*, Tel Aviv University, vol. 25, n° 2, p. 41. Disponible en: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/download/1138/1398/>

⁵⁴⁰ *Ibidem*

ambientes.⁵⁴¹ El living pasó a ser también comedor y por supuesto se eliminaron las dependencias. En la decoración de las casas se acumularon adornos, producto de querer parecerse al eclecticismo observado en las clases altas. Los sectores medios utilizaba muebles y objetos de menor calidad combinando sus gustos personales y posibilidades económicas. Sus precios eran accesibles, pero así y todo muchos se cubrían con fundas confeccionados por la misma familia, en un intento de cuidar lo que tanto ahorro y esfuerzo había costado obtener.⁵⁴²

El mobiliario suele disponerse en cada época, correspondiendo a un modo de vida, a comportamientos sociales, ilustrando su lenguaje, sus costumbres y su concepción del mundo. Asimismo, los muebles aportan una imagen de las estructuras familiares y sociales. Pueden contribuir a la creación de ambientes y determinan divisiones espaciales que marcan la dimensión privada de la casa en oposición al espacio exterior y social. Ordenan el espacio interior de forma simbólica y pueden asimismo revelar la división de clases. La cultura del habitar fue tratada por autores que han historiado la arquitectura de la vida privada.⁵⁴³ Volveremos a este tema en los capítulos VII y VIII y analizaremos la búsqueda del estilo propio de estos sectores nuevos con respecto a los muebles, pautas que van a convertirse en sinónimo de ascenso social. El concepto de estilo de muebles y la decoración terminará por asociarse a la personalidad del propietario o habitante. Los muebles podían ser originales en grupos ascendidos (Figura VI-10), pero los más frecuentes serían los recreados o reproducidos de forma más estándar. En estos diseños, la clientela elegía y combinaba, decidiendo el material que más se parecía a lo que estaba de moda.

⁵⁴¹ Federico Anderson observa el consumo de los muebles como signo estético de valor, una manifestación del capital burgués. Ver *Estética y tecnología del paisaje interior doméstico moderno Argentina: 1880-1980*, Tesis de Maestría, Universidad de La Plata-Facultad de Bellas Artes, 2008, p. 37. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/36746>. Para profundizar, Carretero, Andrés, *Vida cotidiana en Buenos Aires*. Tomo 2 (1918-1970), Buenos Aires, Editorial Planeta, 2000.

⁵⁴² Ibidem

⁵⁴³ Entre ellos Mario Praz (1896-1982) autor de *La filosofía dell'arredamento*, TEA, 1993 y Giglia, Angela, *El habitar y la cultura: Perspectivas teóricas y de investigación*, México, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2012.



Figura VI-10: Jacques Ruhlmann. Gabinete en madera de ébano de Macasar, enchapado en carey. Detalle en marfil. Medidas: 110 x 93 x 43 cm. Estampillado. Marfil. Colección privada N° 108 del catálogo de la exposición *Art Decó y su tiempo*. MNAD. Buenos Aires

También en las vitrinas de las casas medias se custodiaban *bibelots*, copas de vidrio, que pretendían ser de cristal y cerámicas y lozas que imitaban las porcelanas. Sería ésta una de las formas en la que la clase media procedía, en su búsqueda de ascenso social. Esto implicaría también, un esfuerzo por distinguirse y separarse, a su vez de los más pobres.

La posibilidad de la casa propia fue también calando hondo y los gustos se fueron uniformando por medio de las revistas, que como veremos más adelante (capítulo VII) eran entonces de mayor circulación.

Resulta importante observar estos mecanismos de los sectores medios, aplicados a lo que ocurría en el caso de las fachadas de las casas *Art Decó*. La inclusión de las geometrías por su sencillez eran también más económicas y fáciles de concretar, además de asociarse con los nuevos gustos en un sector que no tenía tradiciones. Quienes las adoptaban pretendían ser “los modernos” del barrio.

Entendemos por moda la adopción rápida de un gusto, costumbre, uso o conjunto de ellos, por parte de un grupo en un período y lugar determinados. Un mecanismo que regula nuestras elecciones ya que ejerce presión social y un hábito repetitivo que identifica a un sujeto o a un grupo. Para Gilles Lipovetsky “la moda son siempre los demás”.⁵⁴⁴ La entiende como una forma específica del cambio social, y sintetiza: “es ante todo un dispositivo social caracterizado por una temporalidad particularmente breve, por virajes más o menos antojadizos pudiendo afectar a muy diversos ámbitos de la vida colectiva”.⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Lipovetsky, *El Imperio de lo efímero*, p. 9.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 24.

Como moda, entonces y retomando nuestro argumento eje de esta tesis, la cosmografía africana cubrió muchos objetos mientras, como asegura Sara Vaisman, las pequeñas viviendas se incorporaron mansamente al crecimiento urbano:

Su frente es el que se llevaba la mayor cantidad de atributos y beneficios del art déco. El frentista fue el responsable de su realización. El muestrario de sus formas geométricas eran herramientas que encontraban a mano y en muchos casos su producción industrial que, mediante catálogos de formas, hacían aún más fácil su utilización. La creatividad estaba en la manera en que estas formas eran combinadas. Este lenguaje sin referentes históricos estilísticos se manifestó con riqueza y creatividad en cada composición. Se repetían los elementos. Se creaba en la sintaxis. Los hacedores del art déco en su versión barrial estuvieron lejos de postulados o manifiestos. No se plantearon preocupaciones estilísticas. Su preocupación estuvo más del lado de la moda, del ser o parecer moderno. De la mano de lo moderno, también lo práctico, disponible y a precio accesible.⁵⁴⁶

Al respecto podemos señalar que los aludidos catálogos, provistos por la empresas de construcción para el diseño, invisibilizaban las procedencias de algunas formas, por ejemplo aquellas de inspiración africana, y que la combinación arbitraria carecía de referentes (al fin de cuentas África era entonces para los europeos un continente sin historia). Es decir, el catálogo ofrecía meras formas sin sus significados originales, algo que si bien sucedía en Europa, al menos allí se podían establecer relaciones con formas de regiones colonizadas.

De este modo, a las geometrías empleadas en el *Art Decó* se le otorgaron otros significados, relacionados con las vanguardias, que habían por ejemplo, adoptado los facetamientos con formas más sintéticas, impulsados también por las mencionadas representaciones conceptuales del África subsahariana.⁵⁴⁷ La geometría era “lo moderno” y la abstracción, vacía de contenido, connotaba modernidad. Había buscado romper con las tradiciones representativas miméticas europeas y en sus variados contornos las geometrías eran aplicadas sobre pisos, fachadas, textiles y joyas occidentales.

Por otra parte, consideramos que puede observarse, de modo subyacente, nuevamente la consecuencia de la dominación francesa de este sector de África, cuyo objetos abandonados en sus selvas, bosques o mesetas, luego de cumplir con su función (tallas para la comunicación con los ancestros o con las energías, pedido de lluvias, o los llamdos fetiches para hacer mal o bien a la distancia) “shockeaban” la retina de los

⁵⁴⁶ Vaisman, “Buenos Aires siglo XX”, pp. 62-64.

⁵⁴⁷ Los planos descomponían dibujos o esculturas tradicionales.

occidentales sometiéndola a un efecto visual multirítmico jamás visto. Como vimos, su traslado a París como curiosidades invadió escaparates y estanterías por doquier.

Las geometrías materializadas por el *Art Decó* tanto en Francia, en otras regiones, como localmente, dan cuenta entonces de una nueva significación. Perdido su contenido fundamental en tierras originarias -“la plegaria a los dioses”- las figuras geométricas pasaron a ser una nueva construcción cultural, algo novedoso, una visualización distinta y, en el marco de la incipiente mundialización, una mutación semántica de la que lo signos de las culturas africanas subsaharianas fueron actores forzados e involuntarios.

Cuando José Luis Brea busca delimitar el campo de los estudios visuales, refiere a la vida social de los objetos visibles, apoyándose en Arjun Appadurai,⁵⁴⁸ pero agregando que “esta *vida social* no es nunca ajena a su inscripción en unas u otras constelaciones epocales, en unos u otros ordenamientos simbólicos y (trans)discursivos, ni tampoco obviamente a su pertenencia a unas u otras «formaciones culturales»: a unos específicos entornos cognitivo-disciplinares y los campos socialmente regulados de prácticas comunicacionales que se asocian a ellos”.⁵⁴⁹ Vale decir, es necesario tener en consideración que compartir o no las formas de ver e interpretar objetos e imágenes cambia según los grupos sociales en cuestión. Como hemos señalado, los sentidos de la geometría simbólica africana ya habían mutado al llegar a Francia, desechando su significado original y haciendo uso de la práctica de la apropiación cultural para otorgarles nuevos significados. Por tanto, podemos señalar que, si los dibujos, tallas e incisiones ya habían sido de-significados en su apropiación en la Francia colonialista y etnocéntrica, al llegar aquí, pueden considerarse una copia de segundo grado. Cada quien concentrado en su propio juego (compra o alquiler de su primera casa), era poco probable que pudiera saber lo que estaban haciendo propio y que, con no poca frecuencia bajo otras consideraciones, pudiera haber desdeñado. Analizaremos más adelante el contexto histórico.

⁵⁴⁸ Appadurai, Arjun (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991.

⁵⁴⁹ Brea, José Luis, “Los estudios visuales: Por una epistemología política de la visualidad” en Brea, José Luis (ed.), *Estudios visuales*, p. 8.



Figura VI-11: Revista *El Hogar*, 1925. Moda vigente. Líneas rectas sobre el cuerpo de la mujer.

En cuanto a la moda porteña en el vestir, que será tratada específicamente en el capítulo VIII donde destacaremos los elementos tomados de África, aquí mencionaremos que, en líneas generales, cambió en consonancia con las pautas internacionales. La mujer moderna abandonó el *corset* y la acentuación de sus curvas, acortó las faldas, se maquilló, comenzó a fumar y a usar perfumes más “exóticos”, medias de seda, electrodomésticos en el hogar y las más afortunadas se atrevieron al automóvil en las calles (Figuras VI-11, VI-12 y VI-13). Las publicaciones periódicas ilustradas dirigidas al público femenino que hicieron su aparición en las primeras décadas del siglo XX dan cuenta de esto. Entre ellas encontramos la revista *El Hogar* que “apuntaba al gusto femenino de la clase media y halagaba la vanidad de la clase alta, dedicando numerosas páginas a reflejar fiestas, casamientos, viajes, ropas y lugares de veraneo de las familias tradicionales”.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ Mendelevich, Pablo, “Las revistas argentinas”, Colección *La vida de nuestro pueblo*. Las revistas, fascículo 3, Buenos Aires, CEAL, 1981.



Figura VI-12 y VI-13: Revista *El Hogar*, año, XXII, 5 de enero de 1926. Moda para playa con estampas geométricas. La escritora argentina Victoria Ocampo en la Playa. 1926. https://www.clarin.com/arg/casas-victoria-ocampo-legado-vigente-escritora-vivio-tradicion-vanguardia_0_SUrHICFpb.html

Contexto histórico

En Argentina, el contexto histórico social del período da cuenta de gobiernos radicales y conservadores que mantuvieron neutralidad en los conflictos internacionales pero que, en momentos específicos del período, vieron aparecer huelgas y manifestaciones obreras,⁵⁵¹ acorde con los movimientos internacionales. Hasta 1930 la presidencia del país estuvo en manos de líderes del partido radical como Hipólito Yrigoyen,⁵⁵² dos veces elegido presidente (1916-1922 y 1928-1930) y Marcelo Torcuato de Alvear (1922-1928).

A partir de 1920 el flujo de inmigrantes fue más escaso, aunque muchos venidos en períodos anteriores, permanecieron en el país. Al terminar la Gran Guerra los mercados europeos beneficiaron aspectos económicos de la Argentina y demandaron sus productos. Entre los años 1922 y 1928 las organizaciones obreras atravesaron un período de relativa estabilidad y sin grandes huelgas. En consecuencia los obreros vislumbraron, como ya dijimos, la posibilidad de ser propietarios de sus viviendas. El año 1924 fue particularmente próspero en cosechas y pudieron venderse al exterior grandes porcentajes de cereales, carne, lana, cueros, etc. por lo cual los beneficiarios directos pudieron adquirir productos manufacturados europeos y estadounidenses. Esto

⁵⁵¹ Como la denominada Semana Trágica en enero de 1919.

⁵⁵² (1852-1933) Yrigoyen formaba parte de la Unión Cívica Radical (UCR), partido político fundado por Leandro N. Alem, durante la crisis de 1890 que desembocó en la Revolución del Parque. Ver Alonso, Paula, "La Unión Cívica Radical: fundación, oposición y triunfo (1890-1916)" en Lobato (dir.), *Nueva Historia Argentina*. Tomo V, pp. 209-259.

se observa particularmente en los materiales accesorios para la construcción, que acentuarían la distinción en metales, mármoles y otros detalles selectos.⁵⁵³

Pero la caída de la Bolsa de Nueva York en 1929, que marcaría una crisis internacional, tendría repercusión también en el país. El 6 de septiembre de 1930 señala un hito en la historia del país. En esa fecha un golpe cívico-militar derrocó al presidente Yrigoyen⁵⁵⁴ y fue el inicio de gobiernos nacionalistas conservadores que culminarán en 1943.⁵⁵⁵ No obstante, los momentos de cierta prosperidad permitieron ascensos sociales y con ellos la adopción del estilo en estudio. Y Europa seguía siendo el paradigma a seguir.

Para el período que nos ocupa, África, los países que la conformaban y sus habitantes y culturas eran desconocidos para un altísimo porcentaje de la población argentina. A su vez, el coleccionismo, práctica en vigencia desde el siglo XIX y que derivó en muchos casos en la creación de museos de arte, históricos y etnográficos,⁵⁵⁶ no estuvo interesado en piezas africanas sino hasta época posterior. A su vez, los propios descendientes de africanos esclavizados que habitaban el país eran relegados al olvido y se los borraba del imaginario nacional (concebido como racial y culturalmente blanco-europeo) a pesar de que la comunidad no había mermado su número en relación con décadas anteriores. Su porcentaje respecto del total de población se había necesariamente diluido frente a las inmigraciones masivas de europeos que venían sucediendo desde la segunda mitad del siglo XIX. Mónica Quijada señala que: “Todo

⁵⁵³ “Con respecto al libre cambio, la industria textil es la que merece una especial mención. Hacia finales de la década de 1920 existían cinco hilanderías de algodón que producían más de cuatro millones de kilos por año, con un capital de 70 millones de pesos y empleaban a 18.000 obreros. Además había fábricas de hilados y tejidos de lana que contaban también con capital importante, buena producción y empleaban cantidades importantes de obreros. Sin embargo no se dio la producción esperada”. Vaisman, “Buenos Aires siglo XX”, p. 16. Sucedería algo semejante con las industrias metalúrgicas, químicas, de cueros, etc.

⁵⁵⁴ Circunstancias del golpe de estado: crisis económica (enmarcada dentro de la crisis económica mundial iniciada en 1929), y por ende social, crisis política interna del partido radical, una oposición más endurecida que en su primer mandato, entre la que se encontraba el ejército. Ver Lobato, Mirta Zaida y Juan Suriano, *Atlas Histórico de la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 350-369. Durante la segunda presidencia de Yrigoyen era preocupante el nivel de desocupación, 15272 desocupados según el informe del Departamento Nacional del Trabajo en 1930. Durante el gobierno de facto de Uriburu aumentó la desocupación, en 1931 a 50132, y en 1932 a 333997 (Ver Argentina. Departamento Nacional del Trabajo, *La desocupación en la Argentina, 1932*, Buenos Aires, Talleres gráficos Compañía Impresora Argentina, 1933, p. 19).

⁵⁵⁵ En la llamada Década Infame (1930-1943) existió en el país una democracia débil -exceptuando el gobierno militar de José Félix Uriburu (1868- 1932), líder del derrocamiento de Yrigoyen. En 1931 llamó a elecciones pero el fraude electoral era frecuente y público. Tanto Agustín Pedro Justo (1876-1943) como Roberto M. Ortiz (1886- 1942) fueron electos en un contexto de proscripción de partidos políticos y de fraude. Romero, José Luis, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 127-151.

⁵⁵⁶ Museo Histórico Nacional (1889), Museo Nacional de Bellas Artes (1896), Museo de La Plata (1882), Museo Etnográfico (1904), Museo de Luján (1918), entre otros.

parece apuntar a que el aluvión inmigratorio y la consiguiente percepción colectiva de una población crecientemente aclarada en el color, unido quizás a una voluntad oficial de «blanquear» la población, contribuyó a diluir el elemento africano en la mayoría europea, generando su invisibilización”.⁵⁵⁷

Consideramos importante aclarar que el papel que jugaron los afrodescendientes localmente con sus manifestaciones expresivas (a diferencia de lo que ocurrió en Estados Unidos) no tuvo relación con las formas de origen africano que llegaban vía Francia con el *Art Decó*.⁵⁵⁸ No nos han llegado testimonios plásticos de la población afroporteña vinculados estrictamente con África con excepción de unas pocas piezas halladas por la arqueología urbana.⁵⁵⁹

Pero aún en aquellos países americanos donde continuaron con sus tallas ancestrales (Haití, Estados Unidos, Jamaica etc.), el *Art Decó* hacia 1925 llegó ya con su propio entramado visual inspirado en el continente africano y no se vio influido por la incorporación en el diseño de afrodescendientes locales. Los rasgos africanos que destacamos en el *Art Decó* son totalmente independientes de los habitantes “afro” locales. Se trató siempre de la importación de una moda francesa.

No obstante fue en la música del período donde pueden apreciarse manifestaciones artísticas producidas por integrantes de la comunidad afroporteña. Si bien se conservaban expresiones musicales y dancísticas provenientes del siglo XIX, como el *candombe* género con el que aun en la actualidad se autoidentifican las agrupaciones afroargentinas, estas se cultivaban en espacios privados, familiares, como forma de resistir y negociar con una sociedad que los excluía.⁵⁶⁰ No obstante, la temporada de carnaval se convertía en la oportunidad de llevar esa cultura a un ámbito

⁵⁵⁷ Quijada, Mónica, “Imaginando la homogeneidad la alquimia de la tierra” en Quijada, Mónica, Bernard, Carmen y Schneider, Arnold, *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 2000, p. 206.

⁵⁵⁸ La causa que señalamos sería el ya aludido efecto *shock* de Benjamin

⁵⁵⁹ Schávelzon, Daniel, *Buenos Aires negra*, Buenos Aires, Emecé, 2003. De las imágenes incluidas en este libro consideramos que sólo dos de las fotografías de pipas podrían tener impronta africana por los entramados incisos. Por razones que hasta el momento sólo podemos conjeturar, en Buenos Aires no hay constataciones de tallas, máscaras u objetos ancestrales de peso. Entre estas conjeturas estarían tal vez el poco espacio ocioso que el duro sistema esclavista implicaba. El empleo en tareas subalternas en el ámbito doméstico, conviviendo con sus amos, pudo mermar sus expresiones, contrariamente a lo que ocurrió en otros regiones (Estados Unidos, Brasil y el Caribe etc.), donde el trabajo esclavo en las plantaciones, construcciones ferroviarias o minas les permitiría una posibilidad expresiva mayor en las barracas donde los alojaban.

⁵⁶⁰ Frigerio, “De la “desaparición” de los *negros* a la “reaparición” p. 129. También Frigerio, Alejandro, “El *Candombe* Argentino: Crónica de una muerte anunciada”, *Revista de Investigaciones Folklóricas* N° 8, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1993, pp. 50-60.

más público. De ello dan cuenta los bailes del Shimmy Club, que se desarrollaron en la Casa Suiza⁵⁶¹ entre 1922 y 1970.⁵⁶²

Respecto de otros géneros musicales, en especial el tango, se destacaron compositores e intérpretes afrodescendientes como Enrique Maciel, autor de *La pulpera de Santa Lucía*, Ricardo Barbieri, guitarrista de Carlos Gardel, Oscar Aleman, también guitarrista que acompañó a Josephine Baker en sus presentaciones durante la década de 1930, entre otros. En cuanto al jazz, es interesante señalar conceptos de Dina Picotti para quien su repercusión local se debió más que a una mera expansión de su fama mundial “a que la presencia africana latente en nuestra identidad le prestara una firme base de arraigo y de posibilidades de despliegue, a la vez que ella misma se enriqueciera con una nueva manifestación”.⁵⁶³

Previamente señalamos que quienes adoptaban el estilo *Art Decó* proveniente de Francia y por tanto elementos plásticos procedentes de las culturas africanas, habrían desechado probablemente su empleo si hubieran conocido esa vinculación. En este sentido, resulta interesante hacer foco en ciertas producciones artísticas del período como la cinematografía, los carnavales, las letras de tangos o las publicidades en publicaciones periódicas que permitirán dar cuenta de las concepciones locales sobre los descendientes de africanos.

La cinematografía nacional, tan impulsada en los años de entreguerras, da testimonio del recurso de actores que se pintaban de negro, lo que implicaba refrendar el concepto de que no había “verdaderos negros”⁵⁶⁴ en nuestro país. Un ejemplo de ello es la película *Pampa Bárbara* de 1945 de Lucas Demare y Hugo Fregonese. Se trata de un drama histórico ambientado en la década de 1830, en la frontera con los pueblos originarios de Buenos Aires. Interesa particularmente la secuencia en la que se pone en escena un baile de negros, más una milonga que un candombe, en la cual María Esther Gamas aparece con su piel pintada de negro. No obstante, gran parte sino todos los restantes participantes son afrodescendientes. Como suele ocurrir se recurre a la

⁵⁶¹ Fue demolida en 2015 a pesar de los reclamos de la comunidad afroargentina. Estaba ubicada en Rodríguez Peña 254 y contaba con una fachada *Art Decó*.

⁵⁶² Frigerio, Alejandro, “Apropiación cultural y *blackface*. Argentina siempre fue afro”, *Anfibia*, 2019. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/ensayo/argentina-siempre-fue-afro/>; Frigerio, “El Candombe Argentino”.

⁵⁶³ Picotti, Dina V., “Un modo de pensar y de lenguaje” en Dina V. Picotti (comp.), *El negro en la Argentina, Presencia y negación*, Buenos Aires, Ed. de América Latina, 2001, p. 191. Para una exhaustiva indagación sobre jazz en Argentina ver Corti, Berenice, *Jazz Argentino La música “negra” del país “blanco”*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015.

⁵⁶⁴ En los espectáculos *minstrel* del Sur de los Estados Unidos, se recurría también a este maquillaje con un significado imitativo y burlesco igualmente discriminatorio y racista.

presencia de los negros en Buenos Aires en un tiempo alejado históricamente y que además se corresponde con el período rosista. La insistencia en la vinculación entre negros y Rosas a lo largo del tiempo se ha convertido en estereotípica.⁵⁶⁵

La importancia que los carnavales cobraron desde 1910 y se prolongó en los años de 1920 para la clase media y los sectores obreros, permite un análisis de estas celebraciones. Con el crecimiento de la ciudad comenzaron a desarrollarse los arrabales y fueron definiendo su identidad. Entonces el barrio árabe de Once, los italianos en La Boca, los judíos en Palermo Sur y los afroporteños en San Telmo, prepararon sus propios corsos. De todos ellos el más importante fue el de Avenida de Mayo. Las familias tradicionales, en cambio continuaron festejando en el campo.

En carnaval era frecuente, el uso de antifaces, arrojar papel picado, mojar con pomos con agua y tirar serpentinas. Entre los disfraces más utilizados se contaban los de Pierrot y Colombina, aportados por la Comedia del Arte de la comunidad italiana, los de españoles y los de “negros”. Pero el entretenimiento más significativo de estas celebraciones era el baile y en el período coincidente con el *Art Decó*,⁵⁶⁶ también el lugar de la visibilidad de la comunidad afrodescendiente. Justamente en este momento, el corso sería la base del lanzamiento del tango a los escenarios. Recordemos el fuerte sello africano, sobre todo siguiendo los estudios de Néstor Ortíz Oderigo que ubican su surgimiento en las latitudes africanas de raigambre porteña.⁵⁶⁷

Como señalamos en párrafos previos, la presencia africana en los carnavales estuvo ligada a disfrazarse de “negro”, lo cual no sólo implicaba tiznarse el rostro o utilizar una máscara sino también lucir un vestuario específico, recurrente. Respecto de esta presencia africana en los carnavales porteños, Lea Geler expresa que “las performances de negritud devolvían a los negros masivamente a la esfera pública, logrando simultáneamente que se consolidara un significativo consenso en cuanto a su desaparición (aparentemente desafortunada) y en cuanto a la blanquitud/civilización resultante del pueblo argentino”.⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ Ghidoli, María de Lourdes, *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohistoria, 2016, pp. 135-171.

⁵⁶⁶ Muchas letras recuerdan estos festejos al igual que los amores fugaces surgidos en esas noches (Así *Siga el Corso* de Alseldo Aieta⁵⁶⁶ y Francisco García Jiménez⁵⁶⁶ de 1926, con su estribillo: “Te quiero conocer, sacáte el antifaz, alegre mascarita que me gritas al pasar...”).

⁵⁶⁷ Ortíz Oderigo, Néstor, *Latitudes africanas del tango*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2009.

⁵⁶⁸ Geler, Lea, “¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (XIX-XX)” en Pilar García Jordán (ed.), *El Estado en América Latina. Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI*, Barcelona, Universitat de Barcelona-TEIAA, 2011, pp. 183-211.

Por otro lado, el éxito de la difusión de ritmos afroestadounidenses que acompañaron la época de carnaval y del Decó, hizo también un resurgir de temáticas propias que refieren a la comunidad aquí. Los testimonios de las publicaciones periódicas de los años 1920 (por ejemplo *Caras y Caretas*) hace mención al *cakewalk* y al *charleston*, y luego, en 1930 y 1940, al *foxtrot* y al *swing*, a la par del tango.

Las letras de algunas composiciones de tango del período permiten concluir conceptos asociados a cómo era el imaginario blanco respecto de los afroporteños. Suelen estar asociados con roles sociales y laborales estereotípicos construidos por la sociedad mayor (asunto al cual me referiré en párrafos posteriores) que buscaban dar cuenta de una supuesta inferioridad de este sector de población. Así la milonga *Cosas de negros* que cantaba Edmundo Rivero (1911-1986) expresaba una fuerte agresión desde su título:

Se van a una negra iglesia/de su negra religión/donde con negro mantón,/un negro fraile esperaba, negro un sacristán estaba,/sentado en negro sillón,/y con negra devoción,/un negro a Cristo besaba/Negro es el novio y la novia, negro es el suegro y la suegra, siendo la madrina negra, negro también el padrino, negros también sus vestidos, y negra la concurrencia, que con su negra presencia, olían a negro vino.

Facundo Posadas, profesor y bailarín de tango afroargentino, destaca la fuerte discriminación y la condena social vigente desde los tiempos en que su abuela Mercedes Sumissa, esposa de Carlos Posadas (compositor del tango *El Jaguel*), frecuentaba el *Shimmy Club*.⁵⁶⁹ En otros casos, algunas letras refieren a la cadencia del cuerpo, el baile, como referentes. Esto puede observarse en el repertorio de Sebastián Piana (1903-1994) destacan muchas composiciones con ritmo “africano” y melancólicas letras, escritas por diferentes autores: así *Papá Baltasar* o *Pena Mulata*, con letras de Homero Manzi (1907-1951).⁵⁷⁰ A su vez, encontramos el cancionero popular de Alberto Castillo (1914-2002), con una impronta más relacionada al ritmo, a la alegría, a las dotes corporales de cadencia y la contagiosa onomatopeya.⁵⁷¹

En nuestro medio, las características asociadas a los afrodescendientes en las letras de tangos, milongas y canciones, son también las constitutivas de las publicidades gráficas de la época (al igual que en Europa, ver capítulo I). Pueden inferirse los

⁵⁶⁹ De entrevista personal efectuada a Facundo Posadas en 2015.

⁵⁷⁰ Ver en Anexo Aspectos lingüísticos.

⁵⁷¹ A esta milonga despectiva se contraponen el *candombe* *Siga el Baile* interpretado por Alberto Castillo con música de Carlos Warren (1891-1953) y Edgardo Donato (1897-1963) y letra Carlos Warren, al igual que el *Baile de los morenos* con letra de Carlos Imperio (1910-1995) y Gerónimo Yorío (1891-1964) y música de Romeo Gavioli (1913-1957), en los que se destaca la alegría y el aspecto lúdico.

mismos estereotipos anteriores: leales, sumisos, ingenuos, poco educados y simpáticos, de boca grande, contrastantes dientes blancos, cabello enrulado, fuerza física destacable, etc. y aparecen asimismo tipificados como sinvergüenzas.⁵⁷² En la gráfica y afiches, en un alto porcentaje las figuraciones de los negros respondían a ciertos estereotipos: representados de forma grotesca con la intención de mover a risa, en el rol de criados en muchos casos soportando grandes pesos, en actividades culinarias, asociados con productos precisos como el chocolate o el jabón, poniéndose en escena en este último caso el juego recurrente de oposición blanco-negro (Figuras VI-14, VI-15 y VI-16). Asimismo se los suele presentar casi desnudos y de manera exótica, tropicalizados (Figuras VI-17 y VI-18). Un repertorio en este sentido nos lo aporta la revista *Caras y Caretas* desde las primeras décadas del siglo XX.⁵⁷³



⁵⁷² Tal es la imagen que se desprende en el *Martín Fierro* de José Hernández (1834-1886), obra que identifica a la Argentina en literatura.

⁵⁷³ Ver Frigerio, Alejandro, “Sin otro delito que el color de su piel”. Imágenes del “negro” en la revista *Caras y Caretas* (1900-1910)” en Guzmán, Florencia y Geler, Lea (eds.), *Cartografías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*, Buenos Aires, Biblos, 2011. pp. 151-172.



Figura VI-14: Chocolate Águila. 1917. Dibujo de Arturo Lanteri (en *Un siglo de Publicidad* de Alberto Borrini, p. 103)

Figura VI-15: Jabón Reuter, *Caras y Caretas*, 4 de junio de 1904

Figura VI-16: Pasta blanqueadora para dientes, *Caras y Caretas*, 13 de agosto de 1910. Al igual que en Europa esta desafortunada incorporación se perfila desde finales del siglo XIX y principios del XX.

Respecto de las representaciones estereotipadas de los afroporteños, María de Lourdes Ghidoli argumenta que la construcción de estereotipos y su reiteración en el tiempo dieron lugar a una estrategia eficaz y poderosa en el proceso de invisibilización de la población afroargentina.⁵⁷⁴ Esta estereotipación reduce a los miembros de un grupo a unos pocos rasgos (físicos, morales, de conducta) simples, de fácil comprensión, recordables, exagerándolos y haciéndolos inmutables y por tanto ahistóricos. A su vez los estereotipos se vuelven representaciones naturalizadas formando parte de un régimen representacional racializado funcionando al interior de nuestra sociedad que se centra en la naturalización de la diferencia racial.⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Ghidoli indica dos nociones primordiales, invisibilización y estereotipo: “En cuanto la primera, cabe consignar que un proceso de invisibilización involucra diversas estrategias y mecanismos historiográficos, estadísticos y culturales llevados adelante por parte de los grupos dominantes y en ocasiones por parte de los propios grupos subordinados. Estos mecanismos conducen a la falta de individuación, la marginalización y la desocialización. Ghidoli, *Estereotipos en negro*, p. 27.

⁵⁷⁵ Hall, “The spectacle of the «Other»”, p. 245.



Figuras VI-17 y VI-18: Interior de díptico publicitario en la Argentina.⁵⁷⁶ Otro afiche publicitario de la cerveza Africana.

No obstante cabe consignar que el actual proceso de revisibilización de los afroargentinos, impulsado por el movimiento social afrodescendiente local y por investigaciones académicas está permitiendo lenta pero firmemente poner en evidencia la presencia y vitalidad de la comunidad a lo largo del tiempo, para nuestro caso afroporteña.

Por otro lado, también hacia 1920 se acentúa en los espectáculos la aparición de lo exótico y con ello predominantemente de lo africano. La música y los vestuarios mezclaron luego tradiciones caribeñas y africanas en ritmos jazzísticos. Taparrabos, faldas de hojas de palma, pieles de cebra, sombreros con frutas tropicales, aparecieron en los escenarios.⁵⁷⁷ Este despliegue fue eco del gusto impulsado desde Francia, y los Estados Unidos y llegó también a sus calles.

Hacia los años 1930 hubo nuevas apariciones de vertientes de músicas africanas a las que se sumó la rumba y sus derivados, las guarachas, el son-pregón. Entrada la década, los cantantes popular ejecutaron en sus repertorios rumbas. Carlos Gardel

⁵⁷⁶ Matthew Pratt Guterl señala que la mujer del afiche es Josephine Baker, quien visitó Buenos Aires en los años 20 y participó en publicidades de la cervecería Bieckert, en especial para su cerveza negra llamada Africana. Si bien el autor no incluye imágenes, su descripción concuerda con nuestro díptico: “«Deliciosa y refrescante-Cerveza negra», confirma el anuncio con un garabato modernista. En el centro, envuelta en exuberantes hojas de plátano, está Josephine, con el pelo corto peinado con una raya prolija, con sus pendientes de aro y el esmalte de uñas perfecto. Sin embargo, su sonrisa coqueta y su mirada directa están dirigidas a un vaso largo y alto lleno de cerveza negra, con el borde superior ensanchado. Mientras mira y sonríe, lo acaricia sensualmente. Si el símbolo original de la Cerveza Africana era una mujer negra servil, en esta imagen tan diferente, Baker era instantáneamente reconocible como una celebridad (...) con un efecto menos servil que sexual, menos convincente que excitante. Delicioso y refrescante, tal vez. Pero también tentador y atrevido”. Pratt Guterl, Matthew, *Josephine Baker and the Rainbow Tribe*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2014, p. 71.

⁵⁷⁷ Cirio, Norberto Pablo, Augusto Pérez Guarnieri y Dulcinea Tomás Cámara, “La temática de la negritud en el cine argentino. La narrativa audiovisual como estrategia para la detección, crítica y visibilización de la tercera raíz de la Argentina”, *Quaderns*, n° 7, 2011, p. 118.

(1890-1935), en la película *El día que me quieras* (1935), incluye la rumba *Sol Tropical* de Alfredo Le Pera (1900-1935), cuya letra exalta la selva y la sensualidad con música de Terig Tucci (1897-1973) La rumba implica maracas, vestuario con volados y evoca el Caribe. Asimismo, Agustín Magaldi (1898-1938) interpretó *Cubanita Mía* y *Viva el amor*, donde también utiliza la metáfora del “color carbón”, para referirse a la piel de un afrocubano.⁵⁷⁸

Con todo esto, Buenos Aires se hizo moderna. Al respecto, Beatriz Sarlo comienza el primer capítulo de su libro en el que propone su concepto de modernidad periférica,⁵⁷⁹ con el siguiente texto de la revista *Caras y Caretas*:

Erizada de torres, la ciudad proclama en altura el vigor de un pueblo. Ya tiene la corona gris de las grandes metrópolis, gris de humo -fundido con gris de humo-, como Londres, como París, como las gigantescas urbes del mundo; ese humo que se cierne hasta sobre las barricadas aristocráticas, hoy sacudidas también por el dinamismo característico del pueblo porteño.⁵⁸⁰

En la nota, que cuenta con textos muy cortos, toman protagonismo las fotografías de la ciudad con la intención de ejemplificar esa modernidad (Figura VI-19).

⁵⁷⁸ En Brasil, las bandas musicales ejecutaban repertorios del jazz norteamericano pero agregaron otras formas musicales que incluyeron géneros propios como el *maxixe*, el samba, la marcha y el *choro*. No tardarían en imponerse también mundialmente y llegar a Buenos Aires. Giller, Marília, “Breve panorama histórico del jazz en Brasil”, *Revista. Musical Chilena*, Santiago de Chile, vol. 72, n° 229, junio 2018, pp. 33-56. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716 Consultado 2 de diciembre de 2020.

⁵⁷⁹ Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 13.

⁵⁸⁰ “Buenos Aires. La gran capital porteña. Paz y trabajo”, *Caras y Caretas*, 11 de octubre de 1930. Cabe aclarar que el número corresponde a los festejos del entonces llamado Día de la Raza. A su vez, el ejemplar incluye notas e imágenes que homenajean el reciente golpe cívico-militar que derrocó a Yrigoyen el 6 de septiembre de 1930.



Figura VI-19: *Caras y Caretas*, 11 de octubre de 1930

Según Beatriz Sarlo, en esta Buenos Aires los intelectuales mezclaban en la cultura, modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, criollismo y vanguardia. La autora se refiere a Buenos Aires como el gran escenario de Latinoamérica y a esta peculiaridad, “cultura de mezcla”. A su vez, el crecimiento espectacular de la ciudad en las dos primeras décadas el siglo XX, habilita la figura del *flâneur*, acuñada por Walter Benjamín para París, un mirón hundido en Buenos Aires, el paseante anónimo que solo es posible en una gran urbe, que pasa a ser una categoría ideológica además de un concepto demográfico o urbanístico.⁵⁸¹ El *flâneur* posee una atención flotante y pasea por el centro y los barrios:

En su itinerario de los barrios al centro, el paseante atraviesa una ciudad cuyo trazado ya ha sido definido, pero que conserva todavía muchas parcelas sin construir, baldíos y calles sin vereda de enfrente. Sin embargo, los cables del alumbrado eléctrico, ya en 1930, habían reemplazado los antiguos sistemas de gas y kerosene.⁵⁸²

⁵⁸¹Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 16.

⁵⁸²Ibidem.

Entre otras transformaciones urbanas también destaca la pavimentación y los medios de transporte entre ellos el tranvía y el sistema de colectivos. La velocidad, sin precedentes en los desplazamientos más rápidos arroja, según Sarlo, consecuencias que junto a “la experiencia de la luz modulan un nuevo elenco de imágenes y percepciones”.⁵⁸³

Para nuestro interés, conviene detenernos en lo que implicaba entonces el término moderno, en especial para la arquitectura y las artes aplicadas. Sara Vaisman sintetiza:

Con relación a la arquitectura y las artes aplicadas este término, “moderno”, tan usado en Buenos Aires en los años veinte, no tiene una referencia estilística relacionada con las formas”. Sino que más bien es la aplicación de la definición que da un diccionario a este término: moderno es lo que existe desde hace poco tiempo o ha sucedido recientemente, o lo que es acorde con el tiempo actual. (...). Y en realidad, para esos años, prácticamente, arquitectos, ingenieros, constructores, diseñadores gráficos y de modas actuarán movidos por la intuición ya que, en verdad, nadie tendrá un concepto concreto y definido sobre qué es ser moderno. Uno de los signos de modernidad corriente para ese entonces estaba caracterizado, desde el punto de vista formal, con una estética particular y sin antecedentes que llamaremos Art-Decó.⁵⁸⁴

En los capítulos siguientes nos ocuparemos en determinar cuáles son los rasgos africanos en Buenos Aires, la denominada “Paris de Sudamérica”, la moderna y “blanca-europea” ciudad capital.

⁵⁸³ Ibidem.

⁵⁸⁴ Vaisman, “Buenos Aires siglo XX”, pp. 52-53.



Lámina VI-1: El paradigma francés del *Art Decó* en la arquitectura de Buenos Aires. “Ex-Banco El Hogar Argentino”, obra de Alejandro Virasoro. Fotografía de Xavier Verstraeten.

CAPÍTULO VII

EL REPERTORIO ORNAMENTAL FRECUENTE EN EL *ART DECÓ* PORTEÑO Y SUS RASGOS AFRICANOS

El *Art Decó* apareció en Buenos Aires luego de 1925⁵⁸⁵ y lentamente se implementó en edificios de bancos privados, compañías aseguradoras, sociedades mutuales, clubes, cines, mercados y garajes y se adoptaría también para casas de renta, viviendas individuales de sectores medios, pequeños comercios y en algunos casos, en sectores aún más populares.⁵⁸⁶

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, la República Argentina poseía una próspera situación como productora de granos (trigo principalmente) y carnes. Por esta razón ocupaba el quinto lugar en la economía mundial, siendo muy activo su comercio exterior. El sistema de transporte y la refrigeración de las mercancías habían mejorado, lo que afectaba favorablemente en especial los productos ganaderos.⁵⁸⁷ En las primeras décadas del siglo XX, el país gozó de condiciones muy ventajosas, lo cual trajo como consecuencia transformaciones significativas en la sociedad porteña y en las vanguardias artísticas. En este contexto se dará la modernización. En el período fue notorio el avance de un sector de la población de Buenos Aires, especialmente descendientes de inmigrantes, que mejoraron sus ocupaciones y profesiones y que paulatinamente constituyeron la gran clase media generadora de algunos cambios que llevaron a su participación en la política, la educación, la industria, el comercio y la cultura. Según sostiene Diana Mondragón, eran los mayores clientes de esa misma cultura que modificaron, siguiendo los estilos europeos: “Fue un grupo afanoso del

⁵⁸⁵ Citemos a modo de ejemplos el edificio iniciado en 1926, que fuera luego sede del Diario *Crítica*, de los arquitectos húngaros Jorge (1894-1957) y Andrés Kálnay (1893-1982), la escuela Joaquín V. González del arquitecto Gelly Cantilo (1887-1942), comenzada a partir de 1926 y el ex cine Cataluña, encargado a Alberto Bourdon en 1928, de quien nos ocupamos más adelante. Un edificio comercial que anticiparía algunos rasgos del *Decó* fue el de la firma Brenta y Roncoroni, un almacén mayorista en Vieytes 1655, en Barracas (luego sede del *dancing Sr. Tango*). Fue iniciado en 1921 por Alejandro Virasoro (arquitecto que también incluimos en este capítulo) y posee ya estrías de marcada verticalidad.

⁵⁸⁶ Jorge Ramos de Dios, a lo largo de sus publicaciones, utiliza la terminología de sectores populares para referirse a los sectores medios que habitan las zonas barriales y suburbanas. Sostiene que estos sectores aceptan prácticas de la cultura hegemónica, pero inconscientemente pueden tamizarla con sus experiencias pasadas. Sin embargo, este autor cita a otros (como Margulis) con una concepción más estricta en cuanto a lo abarcativo del término popular. Para profundizar el tema sobre usos del término popular y establecer esta diferenciación con otras concepciones más específicas y corrientes en la sociología ver Vitola, Verónica Andrea, “El uso del concepto de Sectores Populares en las ciencias sociales”, *Revista Conflicto Social*, año 9, n° 15, enero-junio 2016, Publicaciones Sociales UBA, pp. 158-187.

⁵⁸⁷ Buresh, James, *Jean Michel Frank in Argentina*, New York, Gallery Bac, 2010, p. 13.

progreso y la novedad, que adhirió con entusiasmo a todas las manifestaciones de la modernidad y del que surgieron figuras representativas de la cultura argentina”.⁵⁸⁸ Según sus investigaciones, los barrios característicos de los sectores medios económicamente ascendidos, eran tres. Uno de ellos era la zona de Retiro, otro el área de Recoleta, cercana a la iglesia del Pilar, y el tercero el Centro o barrio de San Nicolás. La copia sería uno de los móviles que plasmaría en los vecindarios la moda vigente en Europa. Esta moda esencialmente francesa, el *Art Decó*, muchas de cuyas formas plásticas fueron tomadas según hemos visto de sus colonias en África, se habría plasmado aquí de dos maneras. Por un lado, incorporando formas figurativas, que incluyeron desnudos, elefantes, felinos y otros pobladores de las junglas concordantes con el ámbito geográfico asumido como africano. Y por otro, relevante para nuestra investigación, el uso en las fachadas porteñas de diseños no figurativos análogos a las formas de la mayor parte de los objetos y las tallas de los pueblos ubicados entre el sur del Sahara y el río Zambeze, las regiones vinculadas a la colonización francesa. Ya hemos dado cuenta del empleo de las formas geométricas y abstractas, a la manera de tejidos decorativos, en las construcciones del estilo de las principales firmas y arquitectos del período en Europa y EE UU. Podríamos suponer que llegaron a Buenos Aires algo atemperados por carecer de contacto directo con los círculos, espirales, triángulos, rombos y repeticiones de zigzag de las piezas africanas.

Recorrer la ciudad de Buenos Aires permite detectar algunos casos importantes que dan cuenta de tal influencia. Por caso, los edificios realizados por el arquitecto belga Alberto Bourdón (autor del teatro Presidente Alvear y del Ópera) y los de Alejandro Virasoro, pero también de algunos otros, de arquitectos menos conocidos como Maurice Bouckenooghe, los de constructores anónimos y también los de los estudios prominentes de arquitectura de la época. Cines y teatros, garajes y casas de rentas⁵⁸⁹ serían las nuevas tipologías constructivas de esta época, que destacan los mismos tratamientos ornamentales. Es especialmente la herrería artística de la puerta principal y de las ventanas, la que muestran ecos de la estética africana. El influjo de éstas y otras características de la misma proveniencia se observan en emblemáticos

⁵⁸⁸ Mondragón, Diana, “Sociedad y Comitente”. Disponible en: www.museoroca.gov.ar/virtual/virtualev.htm Consultado 9 de junio de 2009]. El estudio en el que se basa Mondragón fue relevado en 1958 y 1959, llevado a cabo por el sociólogo José Luis de Imaz, y publicado posteriormente en su libro *La Clase Alta de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, Instituto de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras, 1964, p. 87.

⁵⁸⁹ En estos años, otro fenómeno fue que muchos acaudalados negociantes vieron la posibilidad de una nueva inversión en edificios de rentas.

Night Clubs y cafés: el *Tabaris*, la boîte y grill *África* del *Alvear Palace Hotel*, o los cafés *La Puerto Rico* y el *Petit Café*. Todos estos espacios, multiplicados en Buenos Aires, son testimonios del afán de parecerse a los lugares de diversión y esparcimiento de Berlín, París, Nueva York y Chicago. Desde el fin de la *Belle Époque*, los *Night Clubs* surgieron como un escape de la rutina y de la moral establecida, coincidiendo con los comienzos de los gobiernos conservadores.

Alberto Petrina⁵⁹⁰ y Jorge Ramos de Dios señalan, entre otros autores, algunas de las alusiones, a las que hace referencia la ornamentación del *Art Decó*. Son principalmente las relacionadas al rayo, la fuente de agua, la fuerza, la velocidad y la electricidad.⁵⁹¹ Todo esto asociado con la consabida característica de simplificaciones, líneas puras, volúmenes aplanados y alusiones a la modernización y el poder del progreso.⁵⁹² Como señalamos, por nuestra parte, destacaremos en este estudio las formas del tejido visual que podemos identificar con los códigos de las artes de las culturas africanas, es decir, con patrones abstractos y geométricos

Para el abordaje del *Art Decó* porteño sería necesario mencionar algunos otros edificios emblemáticos del estilo, pero nuestra atención estará en aquellas arquitecturas que atestiguan de manera evidente los lineamientos de nuestra investigación. En ocasiones se trata de arquitectos menos notables desde el punto de vista del patrimonio arquitectónico, pero cuyas obras son relevantes para nuestra hipótesis.⁵⁹³ Si bien las apropiaciones de Francia y de Estados Unidos resultan evidentes en el *Art Decó* local en

⁵⁹⁰ Alberto Petrina, al analizar la arquitectura que se construye en este estilo en Argentina y especialmente en Buenos Aires, divide el material gráfico ilustrativo de las construcciones en: instituciones culturales (cines y teatros), educativas, de comercio y finanzas, de salud, de industria y servicios, de viviendas colectivas y finalmente destaca algunos conjuntos de casas. Hubo además edificios *Art Decó* dedicados al deporte (estadios, clubs), al consumo de bienes que generaron mercados y dado el aumento de los viajes en la vida moderna, fueron frecuentes los aeropuertos. Ver Petrina; Katz; Brodaric, *Guía Patrimonio Cultural*.

⁵⁹¹ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p 19.

⁵⁹² Petrina; Katz; Brodaric, *Guía Patrimonio Cultural*, pp. 10-14. En esta guía, no se hace referencia específica a la influencia africana entre las características recibidas. No obstante, se refiere a la influencia mesoamericana vía Nueva York, entre las que cita los zigzags y los escalonamientos y líneas tomadas de Frank Lloyd Wright (1869-1959) y acentúa que tales rasgos gravitarán localmente. Más adelante señala el desarrollo de este estilo en centros urbanos de Argentina, como Buenos Aires, Rosario, y la provincia de Buenos Aires y destaca que en San Miguel de Tucumán y en Santiago del Estero, es donde se exaltaron sobre todo los mencionados elementos indígenas.

⁵⁹³ No trataremos tampoco al prestigioso arquitecto Francisco Salamone (1890-1959), que aunque icónico por su obra *Art Decó*, se desarrolló en la provincia de Buenos Aires y otras partes de interior del país y no resulta tan significativo en el tratamiento ornamental de programas con patrones de la influencia buscada. Francisco Salamone construyó entre 1936-1940, sesenta obras en veinticinco municipios de la Provincia de Buenos Aires. Formado en el Otto Krause cursó sus estudios de arquitectura en la Universidad Nacional de La Plata y en la Universidad de Córdoba, de donde egresó en 1917. Entre sus construcciones más destacables pueden mencionarse las municipalidades de Rauch, Pringles, Guaminí, el Cementerio de Azul y el matadero de Guaminí.

general, hay casos con marcados elementos de procedencia africana. Por esta razón dejaremos de lado en nuestro análisis obras relevantes como los edificios Kavanagh, Safico, Shell, el City Hotel, La Unión Ferroviaria, el Mercado del Progreso, el Automóvil Club Argentino, el Ministerio de Obras Públicas (hoy de Salud), aunque podrán aparecer algunas referencias esporádicas a ellos. Lo mismo ocurrirá como mencionamos algunos arquitectos emblemáticos.

Las áreas de los edificios que destacaremos para este análisis son particularmente las artes aplicadas a las fachadas, la herrería (puertas y ventanas), el tratamiento de los pisos y la ornamentación de los muros que se prolongan en los vestíbulos. Los barrios de estudios, como anticipamos en el capítulo precedente, abarcan los más céntricos (San Nicolás y otros cercanos al obelisco), Barrio Norte, Recoleta, Retiro, Balvanera (zona que se denomina coloquialmente “Once” por la Estación 11 de septiembre⁵⁹⁴), San Cristóbal, entre otros y algunos más alejados, como Primera Junta, Caballito y Flores, cuyas direcciones se especifican en cada caso y coincidieron con las zonas de mayor crecimiento urbano en el período en estudio.

Una parte importante de las construcciones tratadas presentan el predominio de coronamientos escalonados que sobresalen en forma piramidal o en remate mixtilíneo (Lámina VII-2 y Figuras IC-VII-1 en Imágenes Complementarias), la terminación en dos torres (una a la derecha y otra a la izquierda) o en un solo pináculo, coincidente con el campo de la o las entradas al edificio, y, en casi la mayoría de las manifestaciones del estilo, acanaladuras familiarmente llamadas “tablitas de chocolate” (ver Figura IC.VII-8 en Imágenes Complementarias) y marcos rehundidos en los bordes de las ventanas y de las puertas. Como veremos, en los casos seleccionados, la constante ornamental es el planteo con predominio del uso de cuadrados, rectángulos y triángulos que a veces contienen otras geometrías imbricadas en su interior.

Asimismo se observan en Buenos Aires otras representaciones de carácter figurativo, como flores o floreros en la herrería de las puertas o relieves de las fachadas, motivos éstos heredados de la arquitectura francesa historicista o aún del *Art Nouveau*, en los que señalamos su interpretación geometrizada a diferencia de las apariciones de la *Belle Époque* (ver capítulo VI). En los muros exteriores del *Art Decó*, plenos de estas geometrías en revoques modelados, también pueden aparecer figuras aplanadas de

⁵⁹⁴ La estación ferroviaria 11 de septiembre fue inaugurada en 1882. La fecha recuerda el día en que estalló la Revolución de 1852 encabezada por el Dr. Valentín Alsina, cuya principal consecuencia fue la separación de Buenos Aires, como estado autónomo, del resto de la Confederación Argentina en 1852.

personas o animales. Por caso, las esculturas de bulto de la fachada de la sede del ex diario *Crítica*, Avenida de Mayo 1333 (ver Figuras IC-VII-2 en Imágenes Complementarias). Estos objetos son menos frecuentes en los barrios, dado que para su realización se hace necesario recurrir a escultores especialistas.⁵⁹⁵ De todos modos, esto último no incumbe a nuestro estudio, dado que las figuraciones miméticas, no se relacionan con el contacto africano.

Por razones de extensión, centraremos nuestro análisis en tipologías arquitectónicas específicas como casas de renta, cines, teatros, garajes. A su vez, referiremos a las mismas características en edificios dedicados al entretenimiento y a la reunión de personas (como *Night clubs* y cafés) y al fenómeno que operó en los barrios de clase media.

Casos particulares en barrios céntricos y otras áreas de la Capital

El crecimiento urbano operado en la ciudad se dio tanto en edificios de rentas⁵⁹⁶ céntricos como en casas unifamiliares, algo más alejadas. Para la ejemplificación de los rasgos que consideramos pertenecientes a la cosmografía africana, citaremos algunos casos de los estudios de arquitectura más destacados y la labor de arquitectos particulares.

⁵⁹⁵ Peña, Luis María, *Buenos Aires. Recorridos Art Decó. Promenades*, Buenos Aires, Arau, Atelier de Reconocimiento del Ámbito Urbano, 2000 (Mapa desplegable).

⁵⁹⁶ “Bautizadas indistintamente ‘Casas de departamentos’ (porque se buscaba destacar que, pese a formar parte de un edificio colectivo, cada unidad estaba autocontenida, con su privacidad asegurada) o ‘casas de renta’ dado que por lo general eran construidas para ofrecerlas en alquiler”. Borthagaray, Juan Manuel, *Habitar Buenos Aires. Las manzanas, los lotes y las casas*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos; Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, 2009, p. 141.



Segundo Premio - Categoría "B"
 Casa de Renta - Calle Córdoba 1184
 Autores: Sánchez, Lagos y De la Torre

Figuras VII-1 y VII-2: Vista general y Portal entrada. Estudio Sánchez, Lagos, de la Torre, 1932. Edificio Av. Córdoba 1184

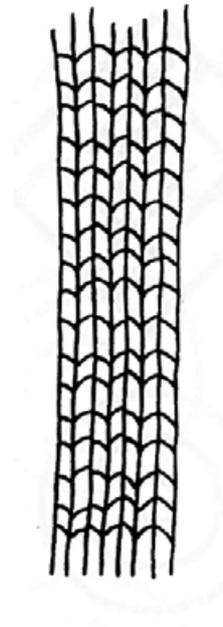


Figura VII-3a: Estudio Sánchez, Lagos, de la Torre, 1932. Puertas del edificio de la calle Córdoba 1184, con diseños en hierro que remiten al tejido visual negro africano
 Figura VII-3b: Símbolo de protección africano Citado por Clementine Zaïk Nzuji (ver capítulo II)

El edificio del Estudio Sánchez, Lagos y de la Torre en Avenida Córdoba 1184, fue un proyecto que determinó el uso de dinámicos escalonamientos en cada piso. El

retiro de los muros generó así sucesivas terrazas. Se evidencian entonces las formas piramidales que seguían los modelos neoyorquinos. Este edificio recibió en 1931 el Segundo Premio Municipal como “casa colectiva”⁵⁹⁷ (Figuras VII-1, VII-2 y VII-3a). Para nuestro análisis, en este caso, es relevante la herrería artística de sus puertas, dentro de vanos abocinados. Sus formas geométricas, ángulos que intercalan los vértices hacia arriba, remiten el estilema de protección en el mundo africano (ver puertas del edificio, Figuras VII-2 y VII-3a y el signo africano tratado en el capítulo II). La firma estaba integrada por Gregorio Sánchez (1891-1944, ingeniero UBA), Ernesto Lagos (1890-1977, arquitecto UBA) y Luis María de la Torre (1890-1975, sin finalizar su formación en arquitectura) y fue uno de los estudios del siglo XX que adaptó tempranamente las corrientes modernas, principalmente de los Estados Unidos.⁵⁹⁸ De más está decir que referencias a las culturas africanas estuvieron ausentes en la formación de estos profesionales y en los casos que mencionaremos, salvo excepciones de algún posible contacto que ampliaremos oportunamente.⁵⁹⁹

Asimismo, les pertenece el proyecto de la sede social del Automóvil Club Argentino (1942) en Avenida de Libertador 1850⁶⁰⁰ (logo del Automóvil Club, Figura IC-VII-3 en Imágenes Complementarias) y, sin duda, su obra más trascendente: el emblemático edificio Kavanagh⁶⁰¹ (1934), del que trataremos, en el último capítulo, un detalle de su interior al referirnos a muebles y decoración por presentar algunos elementos relevantes para nuestro centro de interés.

⁵⁹⁷ Petrina; Katz; Brodaric, *Guía Patrimonio Cultural*, p. 122.

⁵⁹⁸ Para profundizar el tema ver *Revista Nuestra Arquitectura*, año 7, n° 4, abril de 1936.

⁵⁹⁹ Este estudio proyectó varias residencias particulares y junto a diferentes equipos fueron responsables de los edificios de oficinas de Diagonal Sur 751 (1938) y de Diagonal Norte 938 (1949) y del Ministerio de Industria y Comercio en Diagonal Sur (1954).

⁶⁰⁰ En esta obra trabajaron Antonio Vilar (1887-1966), Héctor Moxixe (1912-1999), Jorge Bunge (1893-1961), la firma *Calvo, Jacobs y Giménez*, integrada por Héctor Calvo (1890-1936), Arnoldo Jacobs (1892-1974) y Rafael Giménez (1891-1947).

⁶⁰¹ El edificio Kavanagh se encuentra en Florida 1056, frente a Plaza San Martín. Según los relatos la millonaria Corina Kavanagh, por antagonismo con Mercedes Castellano de Anchorena, levantó en Plaza San Martín el colosal edificio de rentas, verdadero icono moderno. Su rival había financiado la construcción de la iglesia del Santísimo Sacramento y podía verla desde su opulento palacio *Beaux-Arts*, todos los días. La nueva construcción bloqueó este panorama. Los arquitectos Sánchez, Lagos y de la Torre, viajaron a los Estados Unidos para estudiar los tres complejos más importantes del estilo *Art Decó*: el *Chrysler* (1930), el *Empire State* (1930) y el Rockefeller Center (1930-1939). El Kavanagh fue por un tiempo el más alto del mundo, el primero en tener aire acondicionado, en los treinta y tres pisos (Grementieri, *Buenos Aires: Art Decó y Racionalismo*, p. 213). Sus formas cercanas también a una síntesis del *Racionalismo* no presentan una marcada ligazón con la moda de París, ni con el Renacimiento de Harlem, pero en su decoración interior jugó un papel importante la influencia del afamado diseñador de los tiempos del *Art Decó*, Jean Michel Frank, al que nos dedicaremos en el capítulo VIII.

Palacios de ilusiones: fachadas e interiores de cines-teatros porteños

En este contexto surgió la necesidad de arquitecturas específicas para la nueva concepción espacial que demandaba la proyección de películas cinematográficas. Si los edificios de renta en altura significaron un avance hacia la modernidad de la clase media, que incorporó las formas y la idea de confort, un panorama general de la arquitectura de los cines, entretenimiento masivo del mismo período, permitirá nuevas aproximaciones al tema en estudio. Y por tanto aparecieron también los arquitectos que llevaran adelante esos proyectos: “Cabe recordar que en esta etapa [década de 1930] se inició la participación de profesionales destacados en el proyecto de salas cinematográficas, entre ellos el mencionado Andrés Kálnay, junto con su hermano, Jorge, Claudio Caveri, y quien se convertiría en el arquitecto más identificado con esta tipología, el mencionado Alberto Bourdon”.⁶⁰²

A partir de 1930, luego de la irrupción del cine sonoro a fines de la década anterior, los edificios dedicados a este fin habían crecido hasta tener la capacidad de albergar a dos mil asistentes.⁶⁰³ Para los espectadores, aún antes de ver la película, el cine significaba penetrar en un mundo de ilusiones. En consecuencia, la decoración de fachadas y *foyers* debía acompañar esta pretensión, recibiendo los mayores tratamientos decorativos.⁶⁰⁴ En los teatros, los prolongados entre actos permitían al público admirar los trabajos en los vestíbulos de la entrada, donde se desplegaban obras para su deleite, pero la ornamentación excesiva no se justificaba en la sala del espectáculo cinematográfico, con una posibilidad de paso mucho más rápido y sintético.⁶⁰⁵ Al analizar los pisos, barandas interiores y bajorrelieves en las paredes de esos espacios se comprueban los aspectos distintivos de la modernidad y la inclusión de los grafismos africanos. Cabe señalar que, en algunos casos, los arquitectos utilizaron elementos más o menos generalizados, repetidos por simple imitación, con total desconocimiento del “motor” africano dessemantizado y subyacente que se hace evidente en muchos de los casos tratados.

⁶⁰² García Falcó, Marta; Menéndez, Patricia, “Modernidad en pantalla grande. La arquitectura de los cines porteños” en García Falcó, Marta; Menéndez, Patricia (dirs.), *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*. Buenos Aires, CEDODAL, Editorial Publicaciones Especializadas, 2010, p. 23.

⁶⁰³ Es curioso observar cómo estos edificios en el presente devinieron en muchos casos, bingos, templos evangélicos y ferias de productos comerciales. Luego de la aparición de los videos VHS (grabaciones de imagen y sonido en cinta magnética) y de los DVD (discos digitales) para proyecciones en los hogares, la merma del público espectador hizo que las salas se subdividieran y se iniciara su decadencia.

⁶⁰⁴ García Falcó; Menéndez, “Modernidad en pantalla grande”, p. 23.

⁶⁰⁵ López Chas, Abel; Zemborain, Federico, “Cine Los Ángeles”, *Arquitectura*, marzo 1946. Citado en García Falcó, Menéndez, “Modernidad en pantalla grande”, p. 29.

Alberto Bourdon

Sin embargo, entre algunos de los profesionales de origen europeo que trabajaron en Buenos Aires, la figura del arquitecto belga Alberto Bourdon nos permitirá refrendar nuestra hipótesis y el uso, a partir de un conocimiento más directo, de la estética africana conocida en su Bélgica natal y proyectada en el *Art Decó*. Es probable que su trabajo pudiera haber influido posteriormente en otros colegas locales.

Por otro lado, los nombres que se le dieron a gran parte de las salas cinematográficas repetían evocaciones del exotismo que ya imperaba en las grandes capitales⁶⁰⁶. Fuera por esto último o bien por formas adoptadas, la moda francesa se hacía presente.

El arquitecto Alberto Bourdon⁶⁰⁷ ocupó un lugar trascendente en la construcción de cines con su derrotero de Amberes a la calle Corrientes. Tuvo a cargo el diseño y la construcción de los cine-teatro Astral (Figuras VII-4 y VII-5), Ópera (Figuras VII-7, VII-8, VII-9), Roca, Pueyrredón y Cataluña (Lámina VII-1). Para nuestro estudio, haremos foco en las artes aplicadas a sus muros con sus particulares texturas y formas geométricas, reiteraciones de dibujos en relieve que otorgan un sello de particular modernidad a la simple construcción, al agregar un juego geométrico de suma correspondencia con las estéticas subsaharianas como posibilidad ornamental. En este sentido, al referirse a los cines y teatros Grementieri observa:

Las superficies de estos edificios hablan un esperanto decorativo con diversas tonalidades e inflexiones. El repertorio iconográfico es muy amplio e incluye motivos de culturas antiguas, tales como la asiria, babilónica, la egipcia, la azteca y hasta la

⁶⁰⁶ Los cines más importantes inaugurados en la época fueron: el *Versalles*, el *Nilo*, *Los Andes*, el *Astral*, el *Regio*, el *Fénix*, el *Real*, el *25 de Mayo*, el *Hindú* y el *Renacimiento*. Los estilos variaron desde el neoclásico hasta otros más eclécticos o exóticos. El *Suipacha* (Suipacha 442) de Andrés Kálnay y el *Once* (Rivadavia 2862) de Alejandro Virasoro, fueron trabajados con la modernidad *Art Decó*. El cine *Versalles* remitía a Francia y a los refinamientos de sus reyes y reinas, el *Nilo* y el *Luxor*, obviamente a Egipto, *Los Andes*, a la moda de lo precolombino y el *Hindú*, a la remota India

⁶⁰⁷ Albert Edmund Bourdon (1881-1965) nació en Anseremme, Bélgica 1881-1965. Diplomado en 1902, trabajó en Bruselas como dibujante junto al arquitecto George Hobé (1854-1936). Luego de un breve paso por Bruselas llega a Buenos Aires en 1903 y trabaja como colaborador del arquitecto lombardo Luis Broggi (1872-1965) hasta 1906. En 1907 instala su propio estudio de arquitectura. Dedicado a la construcción de salas cinematográficas y a su modernización, su nombre está ligado a los cines. Realizó en 49 años de construcción cuarenta obras entre *petits hotels*, escuelas y salas, abarcando también obras en las provincias y proyectos muy diferentes como la capilla de Stella Maris en Mar del Plata. El cine teatro Ópera de las ciudades de La Plata y de Mar del Plata, también son proyectos propios. Bourdon manifestó su pensamiento racionalista y desarrolló otros estilos. Clemente Lococo recurrió más de diez veces a sus servicios profesionales, por la modernidad de sus soluciones técnicas y la elegancia decorativa. Fue condecorado y homenajeado por el rey de Bélgica y en 1964 recibió el premio profesional fuera de su patria y mereció la nómina *post mortem*, como socio honorario de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires. De Groof, Bart; Geli, Patricio; Stols, Eddy; Van Beeck, Guy, *En los Deltas de la Memoria: Bélgica y Argentina en los siglos XIX y XX*, Leuven University Press, 1998, pp. 184, 189.

hindú (...) Pero también aparecen alusiones al arte africano, al arte popular eslavo o de diversos estilos árabes.⁶⁰⁸

El autor atribuye estos recursos formales, en los *foyers* y las salas, a la influencia de Hollywood, pero creemos importante señalar la influencia de Francia aún en el repertorio decorativo, que subyacía en los Estados Unidos. Si atendemos nuevamente a los nombres de los cines, especialmente los de la calle Lavalle, en Buenos Aires, muchos refieren a ecos parisinos. Así el cine *Normandie* (Lavalle 855) tomó la denominación del *paquebot* francés y el *Trocadéro* (Lavalle 820) fue un nombre asociado al edificio del Museo Etnográfico de París. Parece lógico, por lo tanto, que la ambientación pueda relacionarse con la moda de la Ciudad Luz.

A su vez, Jorge Ramos de Dios asegura: “El mensaje de las fachadas, el tratamiento de los “foyers” y de las bocas de pantalla, denuncia la mano de Hollywood, casi sin excepción. La identificación Sala de Cine-*Art Decó* es caso excluyente en los años 30”.⁶⁰⁹ De esta manera, para el autor, el estilo influiría en casi todas las salas barriales, dejando fuera otros estilos.

Tomando la fachada del cine Cataluña de Bourdon podemos establecer algunas comparaciones con elementos de la plástica africana (Figuras VII-4).

⁶⁰⁸ Grementieri, *Buenos Aires: Art Decó y Racionalismo*, p. 253.

⁶⁰⁹ Ramos De Dios, *El sistema del Art Decó*, p. 31.



Lámina VII-1: Arquitecto Alberto Bourdon. Detalle fachada del cine Cataluña en el que pueden observarse las semejanzas con las ornamentaciones de tallas africanas. Fotografía Daniel Gogliino. Avenida Corrientes 2046/2052 (Hoy Cine Cosmos dependiente de la UBA).



Figura VII-4a: Máscara elefante *bameliké*. Repetición de formas

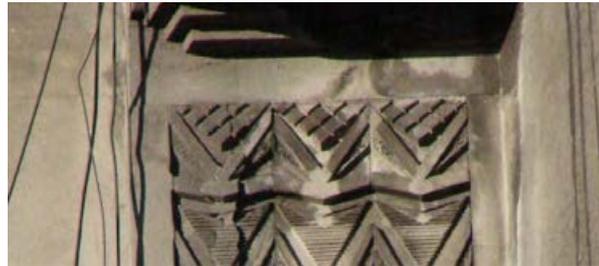


Figura VII- 4b: Máscara *punu*. Madera y pigmentos. Musée du Quai Branly Jacques Chirac. Inventario: 73.1964.10.2 Disponible en <http://www.quaibranly.fr/fr/explorer-les-collections/base/Work/action/show/notice/293281-masque-anthropomorphe/page/1/> Consultado 4 de noviembre de 2020.



Figura VII-4c: Arquitectura congoleña. Muros de caña (ver también Figuras Boite África en Anexo II- Aspectos Lingüísticos)

El primer gran cine-teatro construido con este criterio de importancia fue el Astral, también de Albert Bourdon. Es este el cine más representativo para testimoniar la apropiación africana en el *Art Decó* en nuestro medio (Figura VII-5, Figura VII-6 y Lámina VII-2 *foyer*).



Proprietarios - Méndez Hnos. y López.

CINE - TEATRO "ASTRAL": FRENTE

Arq. ALBERTO BOURDON
Del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos

Figura VII-5a: Arquitecto Alberto Bourdon. Cine teatro Astral. 1927. Fachada clásica para un interior innovador.



Figura VII-5b: Arquitecto Alberto Bourdon. Cine teatro Astral. Remodelación 1938.

Es de destacar que Bélgica, lugar de nacimiento de Bourdon, dominaba el Congo y había abierto el Museo de Tervuren (Figuras IC-III-10) en la primera década del siglo XX, con una importante colección centro africana, muy visitada.⁶¹⁰ Es probable que Bourdon hubiera conocido esta estética -a la vez moderna e imperialista- y la trajera consigo plasmándola en algunas partes de sus edificios en Buenos Aires.

En este sentido, a pesar de que en la bibliografía del *Art Decó* local son muy escasos los comentarios formulados respecto de la influencia de piezas africanas. Grementieri abre esta posibilidad y se refiere a la arquitectura del arquitecto belga vía Tervuren:

[Respecto del cine teatro Astral], inaugurado en 1927 y diseñado por el arquitecto Belga Alberto Bourdon, importante proyectista de cines que trabajó mucho para una de las dos más importantes empresas propietarias de salas de la Argentina. La fachada original sobre la calle Corrientes es un tradicional ejercicio de estilo Luis XVI que contrasta abruptamente con el frenesí decorativo de los interiores, plagados de frisos arcaizantes, poliedros esculturales y juegos de policromías. En el resultado quizás se hayan filtrado influencias del país de origen de Bourdon: justo antes de la Primera Guerra se inaugura en Bruselas el Museo de Tervuren, un palacio de arquitectura dieciochesca que alberga una fabulosa colección de arte del Congo belga.⁶¹¹

⁶¹⁰ Ver capítulo I de esta tesis.

⁶¹¹ Grementieri, *Buenos Aires: Art Decó y Racionalismo*, p. 253.



CINE - TEATRO "ASTRAL": VISTA DEL ESCENARIO
Proprietarios - Méndez Hnos. y López. Arq. ALBERTO BOURDON
Del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos

Figura VII-6a: Arquitecto Alberto Bourdon. Interior del Cine teatro Astral. Platea y escenario.

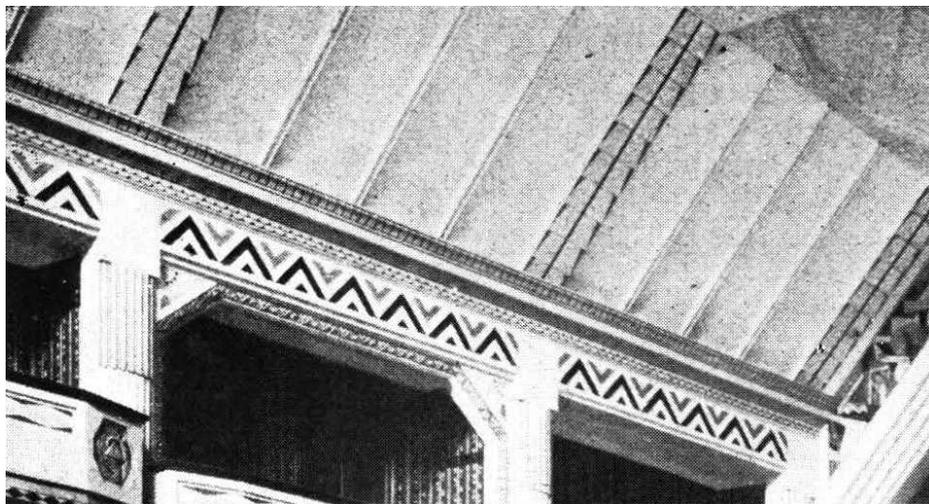


Figura VII-6b: Arquitecto Alberto Bourdon. Interior del Cine teatro Astral. Platea y escenario (detalle) Patrones geométricos en las molduras.



René - Herbst, decorador INTERIOR DE "MAGASINS" Muebles y zócalo de encina lustrada.



DESPECHO PARA UN INDUSTRIAL Michon y Pigé, decoradores

p. 266.

Figura VII-6c: Rene Herbst. Interior de comercio y despacho. Exhibidos en Exposición Internacional de 1925. Fotografía publicada en *Revista del Centro de Arquitectos, Constructores de obras y anexos*, año I, n° 11, abril 1928,



Lámina VII-2: Alberto Bourdon. Hall del Cine Teatro Astral. La superficie del piso y los techos, la herrería de los balcones recuerdan las formas esenciales de algunos pueblos del África subsahariana. Fotografía publicada en *Revista CACYA*, año I, n° 11, abril 1928, p. 251.

Asimismo, el estilo Luis XVI del edificio del Museo de Tervuren (Figuras IC-III-10), se corresponde con la fachada del cine teatro Astral. Nos interesamos especialmente las referencias a este museo debido a las colecciones de piezas africanas allí expuestas y que sin duda pueden haber influido en los estilemas *Art Decó*, como por ejemplo el del cine Cataluña, también de su autoría (Lámina VII-1). En el Cataluña (cito en la Avenida Corrientes 2046, luego cine Cosmos) se hace evidente el juego de triángulos y acanaladuras verticales tipo “cañas”, junto a triángulos que contienen retículas cuadradas más pequeñas en el arranque del motivo, y otras figuras imbricadas y texturas combinadas. La ornamentación de esta fachada sorprende por su tratamiento con motivos semejantes a los signos que reproducen en piezas, utensilios, armas, tallas y escarificaciones, en el África subsahariana (capítulo II). Es en el piso del *foyer* donde un dibujo con zigzags en colores contrastantes que se continúa en el primer piso remite a formas y ejercicios técnicos y simbólicos de objetos y piezas africanas, tal vez vistas en el mencionado Museo y en otras construcciones de su país por el autor (Lámina VII-2).

A su vez, al analizar la labor del arquitecto pudimos observar la semejanza con diseños parisinos del momento. Ejemplo de ellos son las puertas de la casa de pianos franceses Gaveau, exhibida en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925 cuyo diseño presentaba un rectángulo central del cual emergían triángulos truncados, encerrados en otro rectángulo mayor. Estas puertas, son idénticas a las de la sala de espectáculos del Astral⁶¹² (ver Figura VII-7 y Lámina VII-2). Y especialmente la moldura que remata la sala (Figura VII-6b) que remite a otros diseños (Figura VII-6c) que René Herbst⁶¹³ presentó en la Exposición de 1925. Si bien como hemos señalado, Bourdon habría recurrido a formas en relación con su país de origen, en este caso existe una estrecha correspondencia con obras francesas. Conjeturamos que el arquitecto podría haber visto estos diseños en publicaciones impresas que circularan en Buenos Aires o tal vez haber asistido a la exposición parisina de 1925 pues según registros de inmigración de Uruguay, Bourdon realizó viajes a Francia en la década de 1920.⁶¹⁴

⁶¹² Herbst, René, *Devantures, vitrines, installations de magasins à l' Exposition des Arts Décoratifs de Paris 1925*, Paris, Editions d'art Ch. Moreau, 1926, p. 4.

⁶¹³ (1891-1982) arquitecto y decorador francés. Fue un pionero del movimiento, cofundador de la *Union des Artistes Modernes* UAM, trabajó por la industrialización del mueble y por la llegada de los bienes de diseño a las masas, defensor del metal y del vidrio, fue además creador de vitrinas para exposiciones.

⁶¹⁴ Uruguay, listas de pasajeros, 1888-1980 <https://familysearch.com> Consultado 28 de enero de 2021.

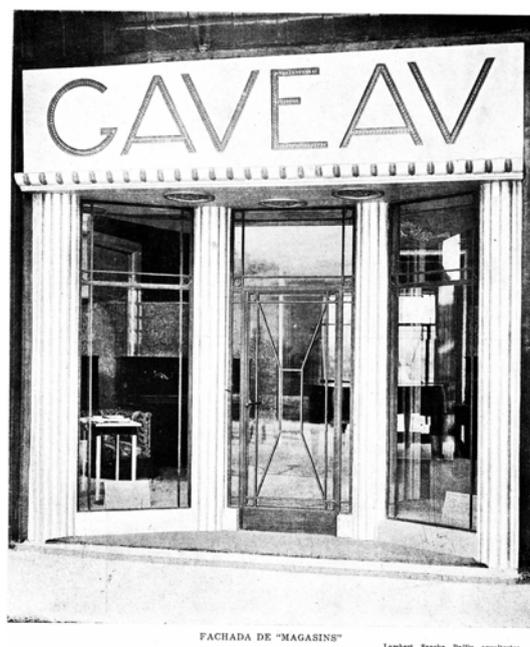


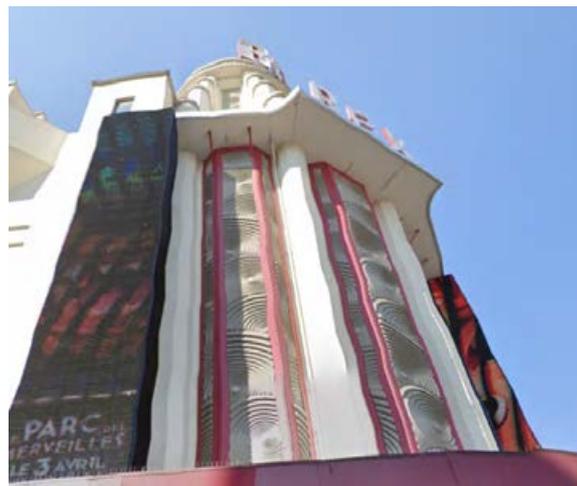
Figura VII-7: Puerta del local Gaveau (fabricantes de pianos) en París, similar a la empleada por Bourdon en la entrada a la sala del Teatro Astral. Ver Lámina VII-3. Fotografía publicada en *Revista CACYA*, año I, n° 11, abril 1928, p. 264.

Otra de las obras más significativas de Alberto Bourdon fue el teatro Ópera (hoy *Ópera Orbis*) monumental y moderno como las salas de Europa y los Estados Unidos (Figuras VII-8, VII-8a). A ambos lados de la fachada, el Ópera contaba con una marquesina geométrica, con bronce y volúmenes escalonados. Presenta allí círculos espiralados además de círculos concéntricos en la luz difusa del techo de la entrada exterior (Figuras VII-7 y VII-9a). La aparición de círculos similares puede verse a su vez en la fachada del cine Grand Rex de Paris construido en 1932 (Figura VII-9b). Construido en 1935 sobre el mismo solar que había ocupado el antiguo Teatro de la Ópera de 1887 -destinado a representaciones líricas- tenía capacidad para 2500 personas. Está ubicado en avenida Corrientes entre Esmeralda y Suipacha y fue un hito de la época.⁶¹⁵

⁶¹⁵ El Teatro Colón y el Cervantes, pronto superaron la calidad de la programación del primitivo Ópera, que como consecuencia se dedicó a otro tipo de obras. En el primer Teatro de la Ópera se habían presentado la actriz Sarah Bernhardt (1844-1923) y la legendaria *vedette* Mistinguett (1875-1956). El espacio fue adquirido posteriormente por el empresario Clemente Lococo (1893-1980), fundador también de una productora cinematográfica. Completaron el panorama de las artes del espectáculo la norteamericana Ava Gardner (1922-1990), el grupo de coristas francesa, Fue Lococo quien decidió construir un edificio *Art Decó* para todo tipo de espectáculos teatrales musicales y cinematográficos. El complejo tenía calefacción y refrigeración además de teléfonos, públicos, algo muy novedoso para la época. Había, asimismo, una *nursery* para dejar los niños durante la función y expendedores de agua filtrada. Toda la decoración era muy innovadora, con lo que puede constatarse la importancia del proyecto. Sobre los espectadores se extendía un escenográfico cielo pintado, con nubes y estrellas, con efectos lumínicos que semejaban su movimiento. También se presentaron en las décadas en estudio Folies Bergère y el show del Lido de París, además de los iconos del período.



Figuras VII-8: Arquitecto Alberto Boudon. Cine Teatro Ópera. 1936. Av. Corrientes 860



Figuras VII-9a y b: Fachadas cine Opera (Buenos Aires) y cine Grand Rex (Paris). Uso de círculos espiralados.⁶¹⁶

⁶¹⁶ Sobre el uso de círculos espiralados en el *Art Decó* y en signos africanos ver Anexos-Cuadro Comparativo en esta tesis.

En las paredes interiores de la sala, se reproducían fachadas de edificios, ventanas y balcones, destacados con luz difusa.⁶¹⁷ Para las imponentes escaleras los materiales utilizados fueron mármoles belgas y africanos, bien conocidos por Bourdon.

En cuanto a los espectáculos que allí se presentaron en relación a la moda musical internacional, actuaron Josephine Baker, Ella Fitzgerald (1917-1996) y Louis Armstrong (1901-1971), proyectando el gusto por los espectáculos de raíz africana, tan difundidos en el momento. En el *foyer* interior está presente el mármol africano.

Otro de los arquitectos relevantes del periodo fue Alejandro Virasoro,⁶¹⁸ promotor de la renovación y uno de los más importantes referentes nacionales del *Art Decó*, tanto de cines como de unidades de renta y casas particulares. En las fachadas de sus obras se destaca el uso de formas geométricas de manera sugestiva e innovadora. En cuanto a las salas cinematográficas podemos mencionar, el Once y el Capitol (en los que predominaba el juego de líneas paralelas) y el edificio de la Casa del Teatro (Figura VII-10). Más adelante aludiremos a otras de sus obras que no corresponden a esta tipología. La construcción de la Casa del Teatro (encargada en 1927 e inaugurada en 1938, Avenida Santa Fe 1243) tuvo como comitente la cantante lírica Regina Pacini (1871-1965), esposa del presidente Marcelo T. de Alvear. El inmueble cuenta con comercios, una sala de teatro (Teatro Regina), oficinas y pisos reservados para el alojamiento de artistas retirados. La silueta general ofrece una forma escalonada. Excepto por el uso de la geometría, posee algunos ecos griegos, asirios y babilónicos (más que africanos), por los escalonamientos y las máscaras de la tragedia y comedia del coronamiento. Puede decirse que los elementos de nuestro interés sólo están presentes en las manifestaciones con cuadrados y triángulos absorbidos por el estilo *Art Decó*. Utiliza, además, las características líneas vibradas.

En un estudio sobre este arquitecto publicado por José Javier Martini y José María Peña, los autores plantean en profundidad su concepción arquitectónica y algunos testimonios específicos.⁶¹⁹ Aunque Virasoro, estéticamente parecería ligado al estilo del arquitecto Joseph Hoffmann (1870-1956) de la Secesión Vienesa (como ya se dijo movimiento de ruptura con las artes historicistas y que aplicaba hacia 1900 la línea recta

⁶¹⁷ Esta decoración interior fue obra catalán José María Sert (1874-1945) quien diseñó también la sala *Art Decó* del Museo Nacional de Arte Decorativo y el mural del Rockefeller Center de Nueva York. En el subsuelo, se encontraba un microcine privado, el *Petit Opera*.

⁶¹⁸ (1892-1978) arquitecto argentino, uno de los principales exponentes del *Art Decó* local. Se graduó en 1913 en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires. Desarrollo su actividad profesional en el país entre 1910 y 1960.

⁶¹⁹ Martini, José Javier; Peña, José María, *Alejandro Virasoro*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1969.

en oposición a la línea latigazo del *Art Nouveau* Belga y Francés) y con la Exposición de París de 1925, él mismo no adscribía a ninguno de ellos aunque sí enfáticamente a la nueva arquitectura.⁶²⁰



Figura VII-10: Arquitecto Alejandro Virasoro. Casa del Teatro. Santa Fe 1243 (1927-1938). Presenta tres niveles retirados y un cubo con las máscaras griegas de la Tragedia y la Comedia en la parte superior. Hay ventanas cuadradas en recesos y una gran pantalla de vidrio (que se corresponde con el nivel en el que se encuentra el teatro Regina) con casetones y molduras con triángulos que la rodean.

Otro arquitecto belga Maurice Bouckenooghe, también dará cuenta de la inclusión de elementos de origen africano. En Anexo de Imágenes Complementarias (Figuras IC-VII-16a y b) se incluye brevemente una de sus obras.

Otros cines-teatros y sus arquitectos

Como hemos dicho, muchos arquitectos adoptaron el *Art Decó* para la construcción de cines y teatros.⁶²¹ En este sentido puede mencionarse el cine

⁶²⁰ Petrina; Katz; Brodaric, *Guía Patrimonio Cultural*, p. 14. Su texto titulado “Tropiezos y dificultades al progreso de las nuevas artes”, una suerte de manifiesto vanguardista publicado en 1926, es la primera manifestación pública de disconformidad por el estado de la disciplina y el predominio que sobre ella continuaba ejerciendo la Academia, y sirvió de estímulo para el desarrollo de la Arquitectura Moderna. Vallejo, Gustavo, “Alejandro Virasoro” en Liernur y Aliata (comps.), *Diccionario de Arquitectura*, pp. 172-175.

Normandie (Lavalle 855), obra de 1940 del ingeniero Domingo Bianchi con características más racionalistas, pero que presenta un mural laqueado de Enrique Albertazzi (artista italiano activo en Uruguay y Argentina en estos años), con un felino tal vez una versión africano o “puma” con palmeras y uvas (Figura VII-11).



Figura VII-11: Cine *Normandie*. Interior con mural de Enrico Albertazzi. Laca con felino Fotografía Cristina Driussi

En 1929 el estudio Calvo, Jacobs y Giménez⁶²² proyectó el cine *Palais Royal*, con la variante británica del *Art Decó*⁶²³, en la Avenida Santa Fe 2440/50 casi esquina Pueyrredón. Hoy el cine devino galería comercial. Este ejemplo, como el anterior nos acerca a imágenes figurativas en relación con la fauna africana.

En los distintos pisos de la fachada del *Palais Royal* aparecen bajorrelieves ilustrativos de figuras femeninas asociadas al mundo clásico que remiten a Diana cazadora y a su vez, relieves en los que se representan gacelas, especies de antílopes originarios del continente africano.⁶²⁴ Como vemos, en este edificio se trata el tema por

⁶²¹ Andrés Kálnay (1893-1982) húngaro de nacimiento, autor del cine *Suipacha* (Suipacha 442), su hermano Jorge Kálnay (1894-1957), que edificó el cine *Broadway* y la sede del diario *Crítica* en Avenida de Mayo 1333, edificio también con elementos de influencia precolombina, calificado como un “decocubismo” con espíritu centroeuropeo de Praga o Viena; Claudio Caveri (1892-1973), autor del cine *Monumental* perteneciente a la vertiente “decoazteca”, con formas piramidales, fueron algunos de los que plagaron de formas *Decó* la ornamentación de los llamados palacios de ilusiones (ver Figuras IC-VII-4 en Imágenes Complementarias).

⁶²² Calvo, Jacobs y Giménez fue un estudio de arquitectura de graduados de la Escuela de Arquitectura, de la Universidad de Buenos Aires, que trabajó activamente en las décadas de 1920 y de 1940, con estilos diferentes, desde el academicismo francés, el eclecticismo y Decó. La firma estuvo integrada por Héctor Calvo (1890-1936), Arnold Jacobs (1892-1974) y Rafael Giménez (1891-1947).

⁶²³ Petrina; Katz; Brodaric, *Guía Patrimonio Cultural*, p. 170. Clasifica de esta manera el estilo del edificio.

⁶²⁴ Como destacamos en el capítulo III, hubo en el *Art Decó* temas de la mitología clásica, como representaciones de Apolo y Diana, siendo célebres sus representaciones Chiparus. El uso de las figuras de estos dioses, en especial Diana (Artemisa para los griegos) cazadora (ver Figura IC-III-8 y 9 en Imágenes Complementarias), podría relacionarse con la alabanza de su gracia atlética y de su fuerza, una de los destaques del siglo, que hacen pensar en la emancipación femenina. Como ya señalamos, en este

separado, por un lado, la Diosa de la caza (en los paneles del centro de la fachada) y por otro sólo de gacelas o antílopes. Debemos señalar que el animal atributo tradicional de la diosa es el ciervo, por tanto es para destacar la sustitución, operada en el Art Decó europeo y, como vemos local, de un cérvido (propio de tierras europeas) por un antílope (especie característica del continente africano). Cabe preguntarse si esta decisión podría deberse a la moda que destacaba más lo salvaje (Figura VII-12). En el cornisamento pueden observarse también cabezas de elefantes que nos remiten nuevamente al mundo exótico -africano o asiático- (Figura VII-13a y b). A su vez, cabe destacar la inclusión de los repetidos patrones de espirales y zigzags en la herrería de los balcones.



Figura VII-12: Estudio Calvo, Jacob, Giménez, Avda Santa Fe 2440/50. Construido en 1929/30. Edificio de vivienda y Sede del Cine *Palais Royal*. Gacelas, atributo de Diana cazadora, motivos muy utilizados en el *Art Decó*.

período por un lado se abandona la representación de la mujer de aspecto frágil, como había tenido hacia principios de siglo, y por otro, se representa al hombre con la potencia de los titanes y de los atlantes.



Figura VII-13a y b: Estudio Calvo, Jacob, Giménez, Avda Santa Fe 2440/50. 1929/30. Detalle. Nótese los elefantes debajo del cornisón superior del edificio. Decoración exótica que contrasta con los motivos más clásicos de otros pisos del mismo edificio. La herrería de los balcones muestra figuras espiraladas como los africanos. En este caso la decoración figurativa refuerza la vinculación con lo africano

Otros lugares de entretenimiento

Los lugares de esparcimiento, *Night Clubs* como El Tabaris y la *boîte* y grill *África* del Alvear Palace Hotel, y cafés como *Café La Puerto Rico* o El *Petit Café*, testimonian también esta abrumadora moda capaz de abarcar áreas muy dispersas.

Como en Berlín, Francia, Nueva York (ver Figura IC-V-6 en Imágenes Complementarias) y Chicago, los cabarets o *Night Clubs* fueron en Buenos Aires, un lugar de diversión y placer, que pronto se multiplicaron y asociaron con el *champagne*, los trajes *smokings*, los vestidos largos, las joyas y constituyeron una marca de clase social e imagen. Se habían difundido desde el fin de la *Belle Époque* y los tiempos de comienzos de los gobiernos conservadores, como un escape de la rutina y de la moral establecida.

Los más frecuentados en la Buenos Aires de entonces, fueron el Tabarís, con sus ondulantes palcos (Avenida Corrientes 831) y *El Marabú* (Maipú 365) que si bien arquitectónicamente no poseía características de nuestro interés, su nombre deriva de un ave africana (especie de cigüeña llamada científicamente *Leptoptiloscrumeniferus*) con lo que constatamos que África estaba presente en el discurso y en el imaginario que destacamos en este estudio. Nos remitimos también al uso de las plumas de marabú para las boas de *vedettes* en el período. Estos ejemplos se analizarán en el capítulo VIII.

Asimismo la *boîte* y grill *África* del Alvear Palace Hotel deslumbraría, en el elegante barrio de Recoleta (Avenida Alvear 1891), para un público distinguido y de alto poder adquisitivo, ávido por algo que recordara el bullicio de *Montmartre*, el ritmo de Nueva York o la sofisticada aventura de ir de safari al África. La *Revista de Arquitectura*⁶²⁵ publicó en junio de 1934, un artículo sobre esta *boîte-grill* construido por el estudio Mansilla Moreno y Tívoli⁶²⁶ que contó con la colaboración del pintor Juan del Prete (1891-1987). El edificio, que aún persiste, no es *Art-Decó*, pero el interior de este sector, presentaba una actualización decorativa al estilo (Figura VII-21).

En la revista se expresa que el proyecto proponía trabajar sobre ideas inspiradas en el arte africano. Las fortalezas de Zimbawe, los palacios de Benín, las chozas zulúes, los grupos botsuanos fueron el punto de partida para una creación muy libre. Estaba pensado en tres espacios en distintos niveles. Creemos que es importante destacar que la antigua Botsuana, Zimbawe y la región ocupada por los zulúes, no eran dominios

⁶²⁵ *Revista de Arquitectura*, año XX, n° 162, junio de 1934, p. 248.

⁶²⁶ Estudio que formó parte de la empresa de muebles Comte y construyó además la Asociación Cristiana de jóvenes (Reconquista 439).

franceses sino británicos en el sur de África y dependiendo del período también lo fue el reino de Benín. De modo que la influencia de la moda europea en el caso del grill del *Alvear Palace* fue más proveniente de regiones africanas bajo bandera inglesa. Si bien el conjunto era una fantasía, ya que no remitía a un pueblo africano concreto, el efecto general estuvo logrado. Hemos aplicado análisis del discurso a la narración de la revista (síntesis total en Anexo) donde detectamos un repertorio de palabras (libaciones, selva, ídolos) que nos remiten otra vez a la moda del período y al imaginario sobre África circulante. Tomaremos aquí solo el siguiente ejemplo:

Vista desde la entrada, Muros revestidos de junco y arpillera, pintados color habano y ladrillo. Cielo raso del mismo material, color azul cobalto, de diversas pendientes. Al fondo, el antepecho de las libaciones, revestimiento de arpillera y junco color azul, apoyo de caña tacuara y bambú y protección de cabo de Manila. A la derecha se abre un ventanal alto, sobre la selva virgen.⁶²⁷

En su conjunto *la boîte* África (lugar de esparcimiento de un sector distinguido de la sociedad) no se ajustaba ni a la reproducción real de ambientes africanos, ni a la forma francesa del imaginario de representación, pero fue un testimonio muy icónico de la moda en su versión local. Tal vez porque sin colonias cercanas, ni intereses económicos como sí tenía Europa, tanto valía como escenografía Zimbabwe o el reino Ashanti, regiones con artes tan diferentes.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 255.



AFRICA

Arquitecturas

Vista desde la escalinata del fuerte, en la entrada del piso alto.
 Muros revestidos de junco y yute, pintados en blanco y rojo profundo. Pendiente aparente del techo de la cabaña color natural, y cieloraso azul de vitramar.
 Puertada y columnas de la cabaña circular color ladrillo.
 Piso de coco trenzado, color natural.
 Al fondo, a través del vano, el cieloraso de la choza del cacique, azul cobalto.



AFRICA

El alto segado

Vista desde la selva. En las columnas, composiciones de bulto y máscaras votivas; cieloraso del plafón central, de hajúeta de aluminio azul.
 Piso mosaico duro, color lacre. Cieloraso de la galería alta, revestido de junco color natural.
 Barandales de cabo de manila y raffia.

Figura VII-21a y b: *Boîte África. Alvear Palace*. Vista interior. Piso alto entrada. Piso de coco muros de junco. Espacio llamado *La Choza del cacique*. *Revista de Arquitectura*, junio 1934, p. 250 y 254.

Por su parte los cafés formaron parte de la vida porteña y casi con exclusividad, en estas décadas, de las costumbres de los hombres. Y en tanto que las avenidas Alvear y Quintana sólo veían el desfile de los distinguidos vecinos, la avenida de Mayo, con sus cafés de españoles, como el Tortoni o el Colón y la calle Corrientes, con sus cafés bohemios y sus cafés de tangos, sus teatros y restaurantes, se transformaron en polo de atracción de la gente de los barrios”,⁶²⁸ recordará Romero. Eran sinónimo de encuentro amistoso, de historias sentimentales y de comentarios políticos. Algunos de ellos fueron designados, por su impronta arquitectónica y relevancia, patrimonio urbano y bares notables, por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en las últimas décadas.

Roberto Arlt les dedicó relatos en sus Aguafuertes y Beatriz Sarlo los caracterizó en la ciudad moderna como un espacio público con referencias infaltables a la obra de Scalabrini Ortiz. En esa época, coincidente con el *Decó*, énfasis nuestro, en la que la ciudad comienza a crear defensas ante el vendaval inmigratorio, las mujeres fueron

⁶²⁸ Romero, José Luis, “La ciudad burguesa” en Romero, José L. y Romero, Luis A., *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*. Tomo II, Buenos Aires, Editorial Abril, Tomo II, 1983, p. 12.

enclaustradas por decisión familiar, impidiendo la conexión entre los sexos, generándose así un mundo masculino.⁶²⁹ Al comienzo de los años 30 crecían los hombres de Corrientes y Esmeralda, que estaban solos y esperaban. En ese contexto se ensamblan los espíritus de los porteños y de los recién llegados para quienes el trabajo es la única salida. Esta cultura masculina impone lealtad a los amigos. Los cafés ocuparon lugar en identidad en la ciudad y los hubo literarios, políticos y musicales

Por su parte, refiriéndose a la calle Corrientes, Arlt decía: “bajo esas luces fantasmagóricas, mujeres estilizadas como las que dibuja Sirio, pasan encendiendo un volcán de deseos en los vagos de cuellos duros que se oxidan en las mesas de los cafés saturados de jazz band”.⁶³⁰

Por demás curioso resulta el Café *La Puerto Rico*, en la calle Alsina 416, que cuenta con esta designación. El edificio data de la segunda mitad del siglo XIX, pero sufrió remodelaciones efectuadas con los sucesivos dueños. En los años treinta fue modernizado al estilo *Art Decó* del momento. De ahí que el piso, en sectores parciales, aún reconocibles a simple vista, mantiene imágenes del estereotipo de personas africanas, frecuentes en Occidente en los años de entreguerras y aun hasta nuestros días. Su forma es geométrica y sintética con grandes bocas y amplia sonrisa como se figuraba a los afrodescendientes en este caso, a los afrocaribeños empleados como trabajadores en la producción de café (Figura VII-22). También se observa en el panel de vidrios, hoy colocado detrás del mostrador principal, la vegetación de un ambiente de selva tropical.⁶³¹



Figura VII-22a y b: Baldosas del café La Puerto Rico. Afiche de 1942. Representación estereotipada de afrodescendientes, en este caso, caribeños

⁶²⁹ Sarlo, *Una modernidad periférica*, p 286. Se refiere a *El hombre que está solo y espera* de Scalabrini Ortiz.

⁶³⁰ *Ibidem*, p.27

⁶³¹ Según su actual dueño, el Sr. Manuel Vásquez, es proveniente de la claraboya del techo en su última refacción. Comunicación oral. Entrevista personal 1 de diciembre 2009 y visita al lugar.

Otro ejemplo fue el *Petit Café* ubicado en Santa Fe 1800, con proyecto de Antón Gutiérrez y Urquijo (activo en los años de entreguerras). Ubicado en Santa Fe 1800, daba cuenta en 1930 de formas geométricas, que enlazan sobre todo en pisos y techos con la relación que buscamos con el origen africano (Figuras VII-23). Gremetieri expresa:

También las esquinas porteñas remozan sus instituciones. Muchas hacen cambios solamente cosméticos, otros mezclan ensayos de líneas tradicionales e innovadoras y algunos ponen el Art Decó, más allá de la mesa y el mostrador, entre ellos el Petit Café de la Avenida Santa Fe, casi esquina Callao, en proceso de transformarse en la Gran Vía del Norte de la ciudad. Sus interiores proponían el mejor surtido de decoraciones Art Decó en paredes, pisos y techos, todo acompañado por luces y espejos zigzagueantes. Y a ocupar esa escena salían sus personajes “los petiteros”, especie de *dandies* con trajes a rayas y cuellos cartón y bombines o ranchos que enmarcaban caras acicaladas para las fotos del set con aroma a café.⁶³²



Vista interior
Revista de Arquitectura

Petit Café

Arquitectos: Antón Gutiérrez y Urquijo
(S. C. de A.)

⁶³² Gremetieri, *Buenos Aires: Art Decó y Racionalismo*, p. 244.



Figuras N° 23a y b: Arquitecto Gutiérrez y Urquijo. *Petit Café*. Av. Santa Fe 1800, 1930. Hoy demolido, Nótense los pisos con guardas geométricas y los acentos verticales de la decoración interior. Espejos con bordes curvos (rectas en ángulos biselados en su interior, espirales en plafones y apliques).

Viviendas unifamiliares

Alejandro Virasoro

Un apartado especial merece el ya aludido arquitecto Virasoro,⁶³³ en especial algunas de sus viviendas unifamiliares. No obstante, mencionaremos otras obras de su autoría en las que no nos detendremos. Además de las salas cinematográficas nombradas previamente y la Casa del Teatro, también fue el artífice de los edificios para la compañía de seguros La Equitativa del Plata (1929, Florida y Diagonal Norte) y el Banco El Hogar Argentino (1926, Bartolomé Mitre 575 actual anexo del Banco Santander, ver Lámina VI-1). En lo que respecta a viviendas, es para destacar su propia

⁶³³ Liernur señala que: “En este clima de devoción por la geometría como un conocimiento capaz de articular ciencia y poesía, mundo revelado y mundo oculto, debe inscribirse también la obra de Alejandro Virasoro. Pero Virasoro era ante todo un inventor, un ferviente creyente en la capacidad de la Técnica para dar respuesta a las necesidades masivas contemporáneas, que se forjaba a sí mismo a imagen del renovador/empresario moderno. (...) Para acelerar los procesos de obra recurrió a la prefabricación de partes, que procuraba realizar en sus propios talleres, y a la creación de "trucos" e innovaciones grandes y pequeñas en los procesos de construcción y montaje”. Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, p. 136.

residencia ubicada en la calle Agüero 2038 (1924-25) y la casa contigua, más pequeña, construida en 1927 para Pedro Ganduglia y que finalmente se convirtió en su estudio (Lámina VII-3). Otras viviendas emblemáticas se encuentran en República de Indonesia 26 (1929) y sobre la calle Puan en el barrio de Caballito.⁶³⁴

La ornamentación exterior de la calle Agüero posee, muros con tablitas rehundidas en diferentes sectores y un remate ondulado en la parte superior. Hay escalonamientos sobre la puerta principal y detalles en blanco y negro en cerámica encuadradas en rectángulos. La puerta entrecruza triángulos y los pisos del interior son “tablero de ajedrez”. Puede destacarse en la ventana central del segundo piso, la herrería con formas “abstractas” que nos remite a algunas de las máscaras *teké* de África (Figura VII-15). Pero esta característica se concreta también en la herrería de sus obras. Según relata el arquitecto José María Peña en su artículo sobre vitrales y herrajes *Art Nouveau*⁶³⁵-, existían aquí las firmas francesas de herrería *René Gueuder & Cía*, como representantes en el Río de la Plata de herrería *Bricard Frères*, *Schwartz&Meurer* y *A. Motteau* de Francia. Es oportuno señalar que los comercios, en las cuatro primeras décadas del siglo XX, perduraban durante más tiempos en sus actividades que en la actualidad y dada una mayor estabilidad, padres e hijos continuaban en el ramo. Por tanto, podría suponerse entonces, que estas firmas se prolongaron hasta abarcar los años del *Art Decó*.⁶³⁶

⁶³⁴ Otras construcciones como el Bar Virasoro y el edificio de la calle Riobamba 739, serán también referentes incluidos en imágenes complementarias. En lo que respecta a la casa contigua, de Agüero 2038, su domicilio particular posee un tratamiento geométrico es similar.

⁶³⁵ Peña, José María, “Vitrales y Herrajes Art Nouveau”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Número dedicado a la Argentina (Pamela Johnson, ed.), vol. 18, Miami, 1992, p. 118.

⁶³⁶ José María Peña señala que el trabajo del hierro fue una labor destacada de los artesanos de Buenos Aires desde el siglo XVIII. En el siglo XIX, el tratamiento de los diseños fue cambiando de las gruesas rejas de sección cuadrada, a un aligeramiento y a un mayor juego decorativo en las ornamentaciones. Hacia 1850 el hierro se afinó por el trabajo de forjado y se obtuvieron planchuelas, con una elaboración en cintas que fueron comparadas con los encajes. Su uso fue frecuente en las rejas de balcón, ventanas y puertas cancel. Coincidentemente con este período, aparecen rejas de hierro fundido. Según el autor, en ambos sistemas esto fue utilizado indistintamente. Las de hierro fundido eran indudablemente industriales y podían fabricarse en Buenos Aires o bien importarse de Europa. La fábrica extranjera más importante estaba representada por la casa *A. Matteau*, cuyos depósitos se encontraban en la calle Garay 1272. Se trataba de la fundición *Val D’Osne* de París, que había provisto a la ciudad de fuentes y estatuas. La contrapartida local fue la fundición Vasena que recibiera numerosos premios. Lamentablemente el catálogo Pedro Vasena e hijos fue publicado en 1902 y no brinda información posterior a esa fecha. Este catálogo muestra balcones, columnas techos de estaciones del período precedente más floreciente, ya que Argentina atravesaba un momento de esplendor económico, paralelo al gusto de la línea latigazo y las formas *Art Nouveau*, pero no incluye el período *Art Decó*. Sin embargo, ya insinúa algunos cambios siguiendo las formas más geométricas de la Secesión Vienesa. Peña, “Vitrales y Herrajes Art Nouveau”, pp. 115-119.



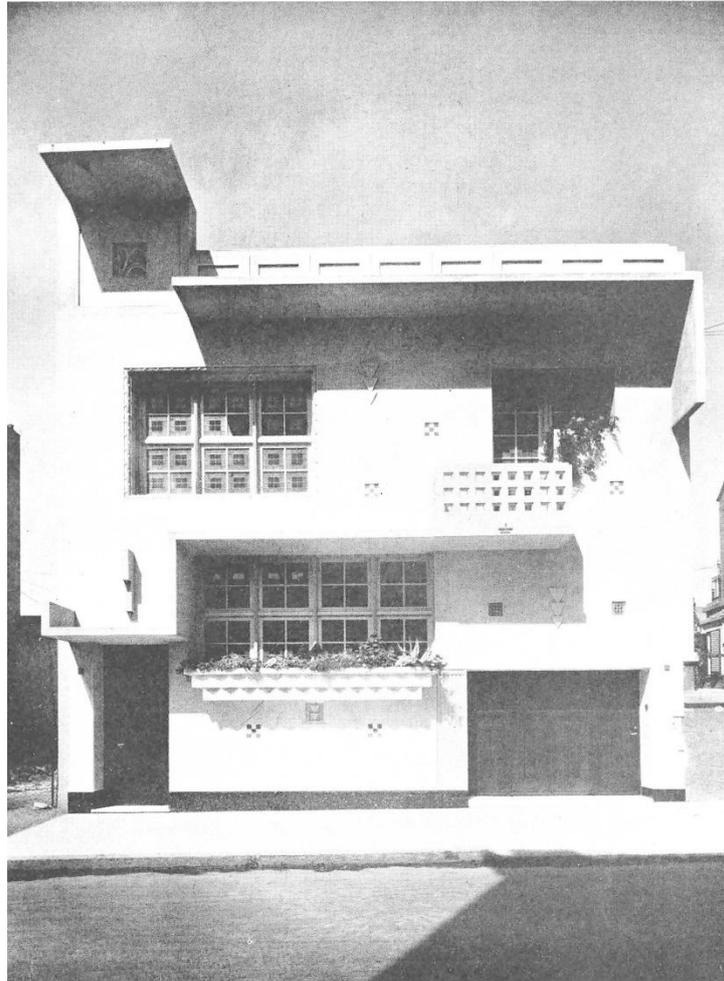
Lámina VII-3: Arquitecto Alejandro Virasoro, Estudio de Agüero 2024 (1927). Obsérvese la impronta geométrica total. Los escalonamientos en la entrada, los juegos verticales en los muros, y los detalles de pequeños cuadrados en blanco y negro.



Figura VII-14: Alejandro Virasoro. Hall de entrada Agüero 2024. Puerta con serie de triángulos concatenados y damero negro y blanco en el piso.

Figura VII-15a y b: Alejandro Virasoro. Agüero 2024. Detalle de ventana central con herrería con formas abstractas (ver máscara *teké* Figura III-6).

Otros ejemplos de uso de triángulos y cuadrados -sus formas favoritas-, se encuentran en la casa de la calle República de Indonesia 26 (Figuras VII-16a y b). Las ventanas presentan prismas triangulares, en el balcón se observan cuadrados calados (segundo piso y parte superior del edificio). Nuevamente el cuadrado aparece en detalles en blanco y negro sobre los muros. Estas tramas coinciden con formas usadas en el continente africano.



Figuras VII-16a y b: Arquitectura Alejandro Virasoro. República de la Indonesia 26 (1927-1928). Nótese las aplicaciones de pequeños cuadrados en blanco y negro, los triángulo en prismas de la base de la ventana de la planta baja. Arriba detalle de dos triángulos inscritos en un rectángulo de doble borde y líneas vibradas.

Hacia 1930 Virasoro y Grecco Hermanos (empresa activa en esos años) realizaron asimismo varias viviendas sobre la calle Puán (N° 87, 95, 108, 170) en el barrio de Caballito. Remitiremos al ejemplo de Puán 87 (Figura VII-17). La herrería artística de esta unidad, especialmente los dibujos de espirales contenidos dentro de los triángulos en los balcones del primer piso, es la analogía relacionada a lo africano. (ver simbología de espirales en capítulo II) La puerta en madera presenta asimismo triángulos imbricados con la base hacia arriba. Grementieri señala que:

desarrolla todo tipo de sistematizaciones, desde el trazado de la planta hasta las fachadas pasando por todos los detalles, siempre sobre la base de la geometría para organizar las formas de sus edificios. En ese entonces parecía que la redención moderna pasaba por el uso de las figuras básicas y puras, por la abstracción decorativa.⁶³⁷



Figura VII-17a y b: Arq. Alejandro Virasoro. Puán 87. Espirales en los balcones. Triángulos imbricados en la puerta.

Virasoro negó siempre el conocimiento de los contemporáneos europeos, ni siquiera a través de las revistas. Rechazó cualquier definición de vinculaciones con otras corrientes locales o internacionales,⁶³⁸ pero usó anticipadamente el hormigón armado, y, en un escrito temprano de 1926, calificó de personas atrasadas, conformistas y adormecidas en los cánones de la academia, a los arquitectos y a los clientes que requerían adefesios, como negadores de los avances de las técnicas constructivas.⁶³⁹ Sin

⁶³⁷ Grementieri, *Buenos Aires: Art Decó y Racionalismo*, p. 104.

⁶³⁸ Vallejo, "Alejandro Virasoro", p. 172.

⁶³⁹ Virasoro, Alejandro, "Tropiezos y dificultades al progreso de las nuevas artes", *Revista de Arquitectura*, año XII, n° 65, marzo 1926, p. 179.

embargo reconocía como inspiración de las líneas modernas, el clima que rodeó la Exposición Internacional de París de 1925.⁶⁴⁰

Este breve recorrido por obras de Virasoro nos permite dar cuenta de ciertas características reiteradas en las fachadas de las viviendas unifamiliares, que se convierten en sello del arquitecto. Algunos de esos rasgos se vinculan con las hipótesis de este trabajo. Entre las improntas reconocibles encontramos: el uso de cuadrados o rectángulos rehundidos, simplemente lisos o en ocasiones con algún ornamento en su interior; accesos enfatizados a partir de marcos que van creciendo en ancho a medida que se asciende por medio de escalonamientos; enmarcamiento de aberturas, en especial las puertas con guardas decorativas que incluyen frecuentemente elementos geométricos como zigzags, y en ocasiones elementos figurativos como flores o cabezas de animales; empleo de cornisones y coronamientos a modo de frontones en la parte superior de los edificios que presentan dinamismo a partir de ondulaciones. Este empleo de cuadrados, triángulos y espirales coincide con las adopciones del *Art Decó*. No obstante, consideramos que otros elementos presentes en sus fachadas como los detalles de pequeños cuadrados que contienen a su vez otros cuadrados en blanco y negro y el uso de triángulos imbricados no han merecido demasiada atención. Y allí están, reiterados en las viviendas, podrían pensarse como una suerte de signos protectores del hogar (Figuras VII-19 y VII-20). En este sentido cabe recordar las máscaras *bwa* y las viviendas *gurunsi* profusamente decoradas en su exterior con signos propiciatorios y protectores (Figuras VII.18). Si bien es probable que Virasoro, al igual que sus contemporáneos, desconociera los significados de estas formas o aun desconociera el arte africano en general, la mirada puesta en la arquitectura europea que se apropia de esos elementos permite establecer la conexión.

⁶⁴⁰ Consideraba que un pueblo que usa todo lo que la técnica moderna ofrece, pero piensa como si viviera en otro siglo no merece esa técnica. Utilizó también el revoque símil piedra que permite relieves y el premoldeado secos y rígidos tan usados en el *Art Decó*. En este arquitecto casi todo es juego de geometrías, casa, edificios, oficinas, sedes institucionales y sepulcros, mantienen también la coherencia entre exteriores e interiores. Vallejo, “Alejandro Virasoro”, p. 172.



Figuras VII-18a y b: Máscara *bwa* y casa *gurunsi* (ver capítulo II)

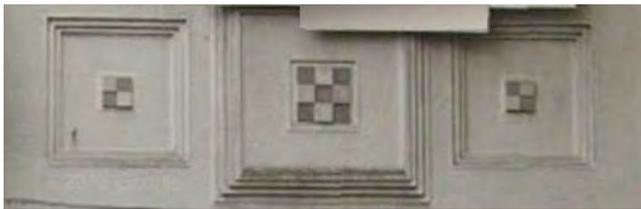


Figura VII-19a: Fachada Puan 87 detalle

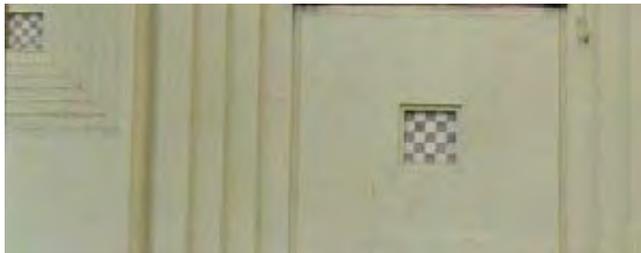


Figura VII-19b: Fachada Guatemala 4328 (actual Bar Virasoro)



Figura VII-19c: Agüero 2024



Figura 20a: Puerta Puan 87



Figura 20b: Puerta Agüero 2024



Figura 20c: Fachada República de Indonesia 26.

Para Fabio Grementieri tanto exteriores como interiores acaparan la atención por la modernidad y detalles de formas puras. Pero la apariencia de ese silencio no sería tal para un africano en su contexto:

Los frentes actúan como manifiestos, aunque generalmente aparecen mudos, ya que la composición de base académica, con ejes y simetría y el revoque símil piedra, los mimetizan con las fachadas de los edificios circundantes, concebidos sobre los mismos parámetros y con los mismos materiales. La originalidad de los cuadros y recuadros con llenos y vacíos se amortiguan con las reverberaciones de los biselados, chapetonados y escalonados, los cuales otorgan una pátina innata a los edificios, una imagen que combina lo arcaico y lo nuevo, algo así como una modernidad fósil (...) Entre estos ensambles, las siluetas de herrería sobresalen como telarañas, que resultan intrigantes y atrapan la atención. En los interiores, las paredes ofrecen juegos similares a la de los frentes, pero aquéllos se potencian con la rotunda definición de los recintos de formas puras. Piedra madera y herrería se ajustan a la disciplina de los efectos Decó y lo mismo sucede con la iluminación.⁶⁴¹

Las manifestaciones de Virasoro con cuadrados, triángulos y espirales son coincidentes con lo adoptado por el estilo *Art Decó*. Utilizó, además las características líneas vibradas. Como señalamos en el párrafo anterior, Virasoro se encontraría alejado de los signos africanos, y es a partir de su cercanía al empleo de estas formas que hace el *Decó*, que proponemos una apropiación de lo africano de segundo orden. Es decir, a pesar de que el arquitecto haya afirmado no contar con influencias de arquitectos o corrientes arquitectónicas extranjeras, si conocía esas obras a partir de fotografías o de escritos de arquitectos europeos y estadounidenses incluidos ya sea en publicaciones locales o del exterior que circulaban en el país. Asimismo, podría haber conocido el trasatlántico *L'Atlantique* (ver Figura IC-IV-10 en Imágenes Complementarias) que arribaba a Buenos Aires procedente de Burdeos. Como hemos mencionado en el capítulo IV, estos barcos condensaban el estilo *Art Decó* con el empleo de una gran cantidad de elementos figurativos y abstractos apropiados de las artes africanas.

Nos referiremos a los muebles diseñado por Virasoro en el próximo capítulo.

Construcciones barriales anónimas

Si se estudia el desarrollo de los sectores urbanos fuera de la zona céntrica, se observa que fue en estos años cuando una creciente clase media de nivel más bajo dejó “los conventillos”⁶⁴² y comenzó a construir sus propias casas mudándose a barrios que perfilaban nuevas opciones. Así, Congreso, Balvanera, San Cristóbal, Boedo, Flores y Caballito. El fenómeno estuvo relacionado con los precios de los terrenos más próximos o más distantes al centro de la ciudad, lo que implicaba el énfasis en la economía o en la

⁶⁴¹ Grementieri, *Buenos Aires: Art Decó y Racionalismo*, p. 106.

⁶⁴² Los conventillos eras casas de grandes dimensiones, donde vivía toda una familia en una habitación y donde se compartían el baño y la cocina con otros inquilinos, generalmente inmigrantes. La palabra deriva de pequeño convento.

accesibilidad más rápida a los trabajos, entonces más nucleados en un área específica.⁶⁴³ Consideramos también que, además del fenómeno de la moda y la copia, la simplicidad de las formas y su consiguiente abaratamiento, fue otra de las causas al momento de adoptar el estilo *Art Decó*.⁶⁴⁴ La posibilidad crediticia y de ahorro operó en la concreción de las casas propias y dado que en el ‘Centro porteño’, se empleó un *Art Decó* más concordante con el internacional, la producción masiva y anónima en los barrios, tomó estas pautas, aligerándolas. No obstante, la cultura popular reinterpretó algunas formas y significados, de acuerdo a sus posibilidades e inquietudes.

Algunas búsquedas de material documental y fuentes en el Archivo General de la Nación evidencian, asimismo, que la elite que detentaba el poder o estaba vinculada a actividades de beneficencia (damas de caridad y otras asociaciones), habitaba barrios como el de la Recoleta y casas estilo *Beaux-Arts* y que, al menos al principio, se promovía el estilo en boga para edificios públicos como el caso de la maternidad Sardá (ver Figuras IC-VII-12 en Imágenes Complementarias).

En cuanto al vaciamiento del sentido original de los triángulos, rombos, círculos, espirales etc., es decir los signos y símbolos africanos que revelan comunicación con la naturaleza, sus dioses o poseen un significado propiciatorio, como informa Clementine FaïkNzují, la copia ya designificada procedía vía Francia, creadora del estilo.

En lo que respecta a la arquitectura de los barrios (o popular), Jorge Ramos de Dios indica que se la suele considerar como una simple reproducción degradada de la cultura instalada en el poder. Asimismo, estima que en el proceso de producción de obras *Art Decó*, operan varios de los mecanismos de la cultura de masas.⁶⁴⁵ Siguiendo a autores como Juan Acha y Margulis, Colombres coincide en que esta cultura no es producto de la interacción directa de los grupos humanos (aculturación) sino de “un pequeño grupo de especialistas que difunden por medios de comunicación masivos las formas culturales dominantes.”⁶⁴⁶ Vale decir, se trata de una cultura fabricada. En aras de diferenciar cultura de masas y cultura popular, de acuerdo con esta línea de pensamiento

⁶⁴³ Al recorrer algunos barrios de la ciudad -se han tomado para este estudio las áreas del Centro, de San Cristóbal, Caballito y Balvanera (Once), Recoleta, Barrio Norte y Belgrano- se observa que sin duda hubo una fuerte presencia *Art Decó* en los sectores populares que coincidieron con el mencionado crecimiento urbano.

⁶⁴⁴ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p 37 y Gutiérrez, Ramón, “El Art Déco en Argentina” en AAVV, *Arquitectura 1900-1930*, Buenos Aires, Editorial Clarín, 2005.

⁶⁴⁵ Estos conceptos están en relación con el marco teórico de nuestro trabajo y la teoría de Bourdieu.

⁶⁴⁶ Ramos de Dios, “Apuntes para una tesis del Decó popular barrial”, p.8. Para estas afirmaciones se basa en Juan Acha. Para profundizar el tema ver de este autor *Arte y sociedad: Latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

la cultura popular es fabricada por las clases dominadas a partir de su *interacción directa*, y como respuesta a sus *necesidades*.⁶⁴⁷ Por otra parte, si se continúa el análisis de la dinámica de la interacción entre ambas culturas, en este sentido, es frecuente que la cultura de masas, para penetrar mejor en la cultura popular, tome elementos de ella y los resemantice. Los coloque así en un nuevo contexto para empobrecerlos y desactivarlos.⁶⁴⁸

En este sentido, Sara Vaisman destaca también una mayor creatividad en los barrios, en los que las formas se combinaban. Mediante los catálogos de formas y muestrarios utilizados estas producciones carecían de referentes históricos (ver Figura IC-VII-7 en Imágenes Complementarias). Se mostraba riqueza en la composición y se creaba en una sintaxis. Estaban lejos de los postulados dictados y más cerca de la moda de ser o parecer “modernos”.⁶⁴⁹ Esta separación de los patrones originales (aunque conservan la esencia) o bien las nuevas combinaciones, se producían por estar más lejos del control cultural del poder

Todo esto terminó por dar una fisonomía propia a estas áreas de crecimiento que circundaban el Centro. La observación aplicada a los suburbios demuestra por lo general que no se utilizaba la estatuaria clásica ni el uso de materiales lujosos.⁶⁵⁰

El estudio pormenorizado de los frentes *Art Decó* localmente, permite incluir particularidades de algunos edificios que, si bien no son hitos, testimonian el uso de elementos relacionados a la estética, a la geografía, a la fauna africana o a la geometrización simbólica de estos pueblos que hemos ejemplificado.

Las construcciones seleccionadas muestran la misma tendencia internacional pero algo más simplificada, plasmando en los barrios, la moda vigente. Además del mencionado predominio de coronamientos escalonados y de pilastras que sobresalen en forma piramidal o en remate mixtilíneo se observa en cuanto a lo decorativo, en casi la mayoría de los edificios analizados, las acanaladuras llamadas “tablitas de chocolate” y los característicos marcos rehundidos en los bordes de las ventanas y de las puertas (ver Figuras IC-VII-5a, b, c y d y IC-VII-9 en Imágenes Complementarias).

⁶⁴⁷ Colombes, Adolfo, *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Colihue, 2007, p. 20.

⁶⁴⁸ Citado por Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p. 40.

⁶⁴⁹ Vaisman, “Buenos Aires Siglo XX”, p 63-64.

⁶⁵⁰ Al realizar muestras cuantitativas *in situ*, se detectó un promedio alto de casas de estilo *Decó* por cuadra, en las calles estudiadas (Junín, Pasco, San Juan, Puán, Hipólito Yrigoyen, Avenida Pedro Goyena, etc.). Pero es necesario tener en cuenta que muchas han sido demolidas, por lo que el número podría haber sido mayor.

Las fachadas porteñas no figurativas de estos barrios presentan elementos decorativos análogos a las formas de la mayor parte de los objetos y tallas de los pueblos ubicados entre el sur del Sahara y el río Zambeze, las regiones, como ya se dijo, vinculadas a la colonización francesa. Podríamos mencionar los citados en los capítulos II y III (pueblos de Dahomey, Costa de Marfil, Ghana, Gabón, los *Fang* (Guinea Ecuatorial), el Congo (también vía Bélgica).

Como se anticipó en el capítulo VI, la clase media dejó su sello justamente en los barrios, donde además triunfó el objetivo de la “casa propia”: “Con mayor o menor grado de destreza, las obras del ámbito profesional se reducen a intervenciones epidérmicas sobre cuerpos arquitectónicos conceptualmente clasicistas”⁶⁵¹.

Si dentro del estilo, es la impronta totalmente geométrica la vinculada a la estética africana del espíritu de los diseños textiles o de las escarificaciones de algunos de sus pueblos, nos parece ilustrativa esta relación en la puerta y los muros de la fachada de la casa de la Avenida Belgrano 2470 (Figuras VII-24a y b).



Figura VII-24a y b. Avenida Belgrano 2470. San Cristóbal Triángulos en sucesión vertical, encerrados en rectángulos decrecientes. Relación con obras de Virasoro

⁶⁵¹ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p 31. Por nuestra parte agregamos que la fachada *Art Decó*, en los barrios, se construyó sobre las casas de origen italiano, las llamadas *casas chorizo* que eran las preponderantes desde la época anteriores. Este tipo de vivienda tiene una forma alargada y es la que correspondería al prototipo de la casa romana. En la vista en planta, con forma cuadrada, todas las habitaciones tienen puerta ventana a un patio central. En el Río de la Plata, esta planta se dividió longitudinalmente por la mitad conformando una casa típica. Fue a esta construcción con habitaciones abiertas a una galería, a la que se le incorporó la fachada *Art Decó*.

Desde Caballito a Flores hay variados ejemplos de *Art Decó*, tanto de viviendas unifamiliares, como de edificios de renta, en los que destacan muros, herrería y vitrales que reiteran estas formas. Así la casa de la calle Emilio Mitre 462, 466, 460 (Figuras VII-25a, b y c), con un juego obsesivo de triángulos (ver otras construcciones en Avenida Gaona y calle Fragata Sarmiento en Imágenes Complementarias).



Figura N° 25a, b y c: Fachada Emilio Mitre 462.
Formas poligonales e ventanas y triángulos en los muros

Hemos detectado en el barrio de Belgrano algunas curiosidades que aparecen de manera desordenada y sin causa aparente, más que el gusto particular de los comitentes o de los arquitectos que eventualmente podrían haberse visto influidos por viajes o revistas europeas (dejamos abiertas otras posibilidades interpretativas). Así el edificio de la calle Mendoza 1110 en Belgrano, destaca por encima de la puerta una pequeña cerámica de un mono (medida 15 cm) (Figura VII-26 y Figura IC-IV-23). Asimismo el

edificio impacta por los triángulos en posiciones diferentes que encontramos en opciones decorativas en distintas superficies y diferentes materiales, en algunos pueblos subsaharianos (como se dijo ya, *bakuba*, *bamún*, entre otros) y que, aquí están presentes en las paredes laterales de la entrada (ver Figura IC-VII-15 en Imágenes Complementarias).

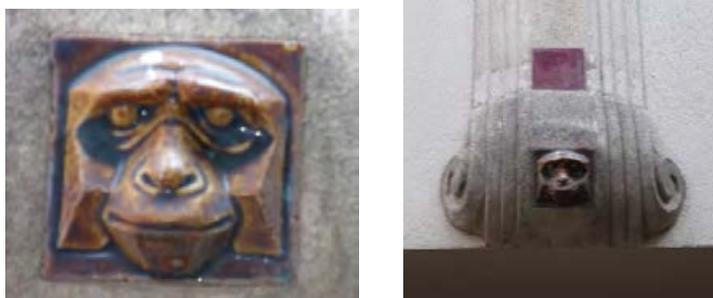


Figura VII-26a y b: Mendoza 1110. Mono en cerámica vidriada. Detalle del edificio puerta. Barrio de Belgrano

Si atendemos a la herrería artística en puertas y ventanas, el vocabulario decorativo con estilemas que remitirían a la estética del África vuelve a hacerse evidente en los barrios. La ornamentación se completa además, con líneas rectas y con otras de ondulaciones variadas

Son principalmente las puertas las que tienen un protagonismo *vedette* con movimiento y ritmo, tal como el que ocupó metafóricamente el baile en las mencionadas “*Reuves Nègres*” del período. (Figuras VII-23 y VII-24).



Figura VII-27: Puerta con espirales. Junín 145, c. 1930. Barrio de Balvanera (Once).

Figura VII-28: Círculos y líneas vibradas. Pasco 432. Arquitecto Nicolás Parisi (activo 1930). San Cristóbal.

Las puertas habían tenido ya una importante significación en el *Art Nouveau*. Pero en el *Art Decó* hallamos ese diseño compositivo y entramado en barandas de escaleras, balcones, protectores de ventanas con los consabidos círculos, espirales,

rectángulos, triángulos, rombos entremezclados con fantasías atemporales, que a veces siguieron patrones importados y otras veces manifestaron creatividad propia.⁶⁵²

No hay que olvidar que lo figurativo dependía más de la habilidad manual de los artesanos y artistas y supone siempre un mayor lujo y exclusividad. Las formas geométricas eran también más convenientes para los nuevos materiales y la producción industrial con recientes tecnologías.



Figura VII-29: Puerta de hierro (línea vibrada) y vidrio del predio de Azcuénaga 1854.

La puerta de hierro y vidrio del predio de Azcuénaga 1854 (Figura VII-29), muestra la importancia otorgada a líneas y ondulaciones en forma vertical, en los lados derecho e izquierdo. A la altura del picaporte (punto de convergencia) otras líneas oblicuas parten en forma de abanico, hacia la parte superior (las ondulaciones en África simbolizarían el agua). Algo modificado, el esquema se repite en el vano superior formando un rombo central y ángulos con vértice invertido en sentido descendiente.

Otras figuras de las imágenes complementarias reproducen puertas (como la de la casa de la calle Nicolás Videla 545 Figura IC-VII-14) que muestra nuevamente las ondulaciones frecuentes en el *Art Decó*. En estas particulares puertas, como en los frentes barriales, el ritmo visual que adquiere el hierro, es comparable al de los objetos subsaharianos. El juego de líneas puras produce un movimiento visual provocado por la percepción de acentos, pausas e intervalos, que confieren un gran dinamismo, como en las piezas de África. José María Peña expresa que:

⁶⁵² Para ampliar el tema ver los estudios del arquitecto José María Peña.

Lo importante del *Art Decó* es la característica del tejido visual. Todo lo que venía de Europa como influencia sufría aquí una vuelta de tuerca. Las puertas y herrerías se realizaban en el taller de los mismos arquitectos, como en el caso de Virasoro. Por lo demás en los catálogos y revistas que llegaban o se producían aquí se seguían las tendencias o se tomaba la inspiración. A este respecto se pueden citar el catálogo: *Herrería Artística y Forjada Luis Pedrolí*.⁶⁵³

Los garajes y vitraux y pisos resulta también interesantes unidades de análisis. Con el crecimiento de la industria automotriz, se desarrollaron en Buenos Aires lugares para guardar los automóviles en tiempos en que las casas particulares y los edificios de varios pisos no contaban aún con un espacio destinado a tal fin. En esta tipología, solo la fachada es testimonio del estilo. Las entradas y las ventanas del frente se jerarquizan con escalonamientos y pueden presentar juegos de las formas de interés en los *vitraux* (Figuras VII-30, VII-31, VII-32).



Figura VII-30: El Garaje Candal, 1930, Sánchez de Bustamante 2631. Rombos en ventanales a manera de escudos con formas sintéticas entramadas.



Figura VII-29: Edificio *Art Decó* en Sarmiento 1552. Pisos con rombos, cuadrados y rectángulos en mármol africano y negro



Figura VII-31: Vitrales sobre la calle Pedro Goyena 1394-1396. Formas geométricas principalmente triangulares.



Figura VII-32: Vitral azul y blanco con triángulos y rombos. Emilio Mitre 462, 466, 460.

⁶⁵³ De entrevista personal con el arquitecto Peña, 21 de septiembre de 2009. (ver Figura IC-VII-8 en Imágenes Complementarias)

En cuanto a los pisos de las entradas de los edificios son también una manifestación del gusto de la época, generalmente en blanco y negro y a veces con verdes y grises. Las superficies amplias se prestaban para la aplicación de esta moda de geometrías que abarcaban usualmente los muros laterales de los vestíbulos (Figura IC-VII-13a y b en Imágenes Complementarias).

En lo que concierne a estos ejemplos barriales de las distintas áreas, algunos resultados parciales nos predisponen a orientarnos hacia los siguientes acentos: formas que se reiteran, orden de figuras que luego se invierten de manera opuesta (alternancia por ejemplo de triángulos en una dirección y después en otra. Diversidad de motivos, espirales, espiralitas, flechas y rombos etc.). Variedad que presenta unidad e interrelación entre los componentes geométricos o independencia. Como en los pueblos, también se descubre un tratamiento en las texturas de los muros que enriquecen visualmente la superficie de las fachadas, produciendo un estímulo óptico en el recorrido de ojo. Predominan formas imbricadas, sobrepuestas unas a otras (ver detalles en los triángulos calados del balcón del material fotográfico Lámina VII-4). De los mesoamericanos hay escalonamientos, tal vez la coincidencia de grafismos, como en todas las cultura de pueblos originarios. Obviamente no hay duda de la semejanza en algunos motivos compartidos por ambos pueblos también justificaron la adopción. Así el colegio Joaquín V. González (Pedro Goyena 984) fue pensado y construido con motivos precolombinos (diaguitas y calchaquíes, ver Figura IC-VII-6 en Imágenes Complementarias).

Este tratamiento otorgó al *Art Decó* de Buenos Aires, semejanza con los modelos transportados, pero también cierta individualidad y diferenciación por la calidad de la herrería de las puertas. Consideramos que las puertas *Art Decó* parisinas de sectores medios, son menos elaboradas en general, que las locales (Figuras VII-33a, b y c). Tal vez porque aquí era lo más rico del frente, y por el hecho de que otorgaba una apariencia de suntuosidad que los interiores no tenían (Figuras VII-34a, b y c). Esto puede ser analizado como ideas de competencia dentro de los vecinos, de la búsqueda de ser interpretados como los modernos del barrio, adhiriendo a concepto de Ramos de Dios. En líneas generales, el frente era lo que llevaba mejor cantidad de atributos.⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ Vaisman, “Buenos Aires Siglo XX”, p. 62.



Figura N° 33a, b y c: Puertas de París Disponibles en <https://www.architecture-art-deco.fr/plus-belles-portes-art-deco-paris.html>



Figura VII-34a: Junin y Arenales. Herrería con motivos semejantes al ananá.



Figura VII-34b: Jean Jaures 97 , puerta y ventana con motivos de vegetación tropicales



Figura VII-34c: Curiosas puertas *Art Decó* en Buenos Aires. Av. Santa Fe 1341

Todo esto nos advierte del vínculo con la apropiación de las mismas formas provenientes de África, vía Francia. No obstante debemos señalar que en América Latina en general y Argentina en particular, estas ornamentaciones fueron tomadas de segunda mano y no directamente de África. Buenos Aires y otras ciudades se hicieron eco de esta boga que, por otra parte, convino a sus intereses (búsqueda de ascenso, destaque de la importancia de un edificio y/o posibilidades económicas). Como se anticipó esta predilección fue motivada también a través de publicidades y revistas de la época que llegaban con los mecanismos propios de la cultura de masas.

Señalamos en párrafos previos, que en el *Art Decó* local se daría también un proceso inverso, ya que la cultura popular toma, a su vez, elementos de la cultura de masas, que emplea de otra manera, dándoles un sentido diferente, en su propio

provecho. Esto conformaría lo que se llama “cultura apropiada”. Este término es empleado por Guillermo Bonfil Batalla para quien “en la cultura apropiada el grupo no es capaz de producir ni reproducir sus elementos, pero sí de usarlos y decidir sobre ellos. Los elementos extraños son aquí incorporados a la cultura del grupo, puestos en función de su proyecto social.”⁶⁵⁵

En palabras de Jorge Ramos de Dios: “las ofertas estilísticas del Centro fueron objeto de mimesis, pero también de apropiaciones y transformaciones, selecciones, reinterpretaciones y transformaciones (tanto de formas como significados) por los nuevos sectores sociales urbanos. Fue así como estas operaciones, realizadas muchas veces sin mediaciones profesionales y/o comerciales, dieron por resultado simbiosis peculiares en la producción masiva de barrios”.⁶⁵⁶

Para Jorge Ramos de Dios la cultura material urbano-rural en nuestro medio se fue formando con elementos autóctonos y transculturados por ser dependientes. Esto obligó a integrar lo foráneo y lo nacional, lo presente y lo pasado, buscando una modernidad pensada y proyectada desde una realidad compleja, híbrida y heterogénea.⁶⁵⁷

En el siguiente capítulo pondremos el foco en mobiliarios, vestimentas, perfumes y otros objetos de diseño en la Buenos Aires *decó*.

⁶⁵⁵ Colombes, *Sobre la cultura y el arte popular*, p. 24.

⁶⁵⁶ Ramos de Dios, Jorge, “Apuntes para una tesis del Decó popular barrial” en *Art Decó, aquí, Summarios*, n° 133, Buenos Aires, Summa. S.A., enero/febrero 1990, p. 4.

⁶⁵⁷ Ramos de Dios, *El sistema del Art Decó*, p. 33.



Lámina VII-4: Casa *Art Decó*. Emilio Mitre 462, 466, 470. Vitral en azul y blanco con triángulos y rombos

CAPÍTULO VIII

AMBIENTACIONES Y MOBILIARIO *ART DECÓ*. IGNORADAS ADOPCIONES SUBSAHARIANAS EN INTERIORES DOMÉSTICOS DE BUENOS AIRES

En el siglo XIX la República Argentina ostentaba una próspera situación como productora de granos (trigo principalmente) y carnes, ocupaba el quinto lugar en la economía mundial y era la cuarta nación importadora de muebles de Francia.⁶⁵⁸

Como vimos, el sistema de transporte y la refrigeración habían mejorado, lo que afectaba favorablemente el comercio al exterior, especialmente de productos ganaderos. Por esta razón en las primeras décadas del siglo XX el país gozó de condiciones muy ventajosas, lo que trajo como consecuencia transformaciones significativas en el seno de la sociedad porteña y en las vanguardias artísticas. Es este el contexto de la modernización. En el período fue notorio el avance de un sector de la población de Buenos Aires que descendientes de inmigrantes mejoraron sus ocupaciones y profesiones y que comenzó a dar forma a la gran clase media aludida en el capítulo anterior, generando algunos cambios que llevaron a su participación en la política, la educación, la industria, el comercio y la cultura.

Según sostiene Diana Mondragón fueron los mayores clientes de esa misma cultura que modificaron, siguiendo los estilos europeos. “Fue un grupo afanoso del progreso y la novedad, que adhirió con entusiasmo a todas las manifestaciones de la modernidad y del que surgieron figuras representativas de la cultura argentina”.⁶⁵⁹

Como consecuencia del fortalecimiento del grupo social de elite hacia 1900 y del crecimiento posterior de los hijos de inmigrantes, integrados a sectores medios en ascenso, Buenos Aires comenzó a ser seducida por muebles de calidad. Hacia 1920 las casas *Maple*⁶⁶⁰ y *Thompson*⁶⁶¹ -ambas de origen inglés-, se instalaron localmente y comercializaron muebles tanto de estilo como reproducciones. También Harrods, había

⁶⁵⁸ Buresh, *Jean-Michel Frank in Argentina*, p. 13.

⁶⁵⁹ Mondragón, Diana, “Sociedad y Comitente”, Disponible en: www.museoroca.gov.ar/virtual/virtualev.htm. S/N. Consultado 9 de junio de 2009.

⁶⁶⁰ Mueblería de origen inglés, ubicada en Suipacha y Viamonte, famosa por su calidad y por la mención en el tango “A media luz” que la cita como decoradora de un piso.

⁶⁶¹ La fábrica Thompson, publicitaba sus muebles ingleses en las revistas locales de la época como *El hogar*.

logrado afirmarse en el mercado.⁶⁶² Por su parte la mueblería sueca *Nordiska*⁶⁶³ ofrecía servicios decorativos y piezas *Art Decó*. La casa parisina *Jansen* continuaba contándose también entre las posibilidades al momento de equipar las casas⁶⁶⁴ (Catálogo *Maple* Figura VIII-1). Pero sin duda la apertura en 1932 de la casa de muebles *Comte* de Ignacio Pirovano, marcaría un hito para proveer el estilo que caracterizaría a esa sociedad pujante.



Figura VIII-1: Maple. Suipacha 658 Buenos Aires. Catálogo de la mueblería que testimonia la existencia de locales como en Londres y Paris

Mobiliarios porteños

Como mencionamos en el capítulo anterior, la clase media en formación, pronto continuó los preceptos de la generación del 80 y se incorporó a sus gustos “deambulando entre el querer ser, el querer ascender y el miedo a descender”.⁶⁶⁵ Para Mondragón en este estrato social se combinaba el materialismo moderno con el espíritu de trabajo y el sentido del deber. Con la idea clara de progresar en la escala social, integrantes de este grupo se fueron trasladando, de a poco, a áreas de vivienda consideradas más prestigiosas.

Esta nueva burguesía deseosa de imitar a la tradicional “clase alta” se instala preferentemente en el Barrio Norte de Buenos Aires y sus alrededores. Unos cuantos se establecieron en esta zona, aunque no todos pudieron acceder al

⁶⁶² Inaugurada en 1914, *Harrods* fue la primera sucursal de la famosa tienda de Londres, que mostró el prestigio que tenía Buenos Aires. Sólo poseía sucursales en Manchester y Berlín. En 1920 esta tienda de la calle Florida y Córdoba se amplió a toda la manzana. Allí se daban cita la distinguida sociedad que compraba joyas, muebles y productos de calidad.

⁶⁶³ Fundada en Suecia como *Nordiska Kompaniet*, en el siglo XIX, arribó al puerto de Buenos Aires en 1917 con 15 cajas de muebles. Premiada en exposiciones internacionales amobló sedes de gobierno, casas residenciales, hoteles y empresas.

⁶⁶⁴ Jansen de París (23 Rue de l’Annonciation) decoró en Buenos Aires entre otras residencias la de Saturnino J. Unzué (1863-1950) en Buenos Aires y el Palacio Paz como ya se vio en el capítulo VI.

⁶⁶⁵ Mondragón, “Sociedad y Comitente”.

modelo residencial de la élite. Otros terminaron quedándose en el barrio, pero la ilusión de ascenso perduró durante mucho tiempo.⁶⁶⁶

En este contexto los muebles también eran signos distintivos de un sector deseoso de establecer un propio estatus de gusto.⁶⁶⁷ Un interesante punto de encuentro con muebles *Art Decó* que se conectan con alguna evidencia de la influencia africana en boga en Europa y Francia es parte del patrimonio del Museo Roca de Buenos Aires, representativo de este grupo económicamente poderoso. Su propietario el Dr. José Arce, fue el comitente de la casa que hoy devino dicho Museo, en Vicente López 2220. José Arce era argentino, doctor en medicina y fue titular de la Cátedra de Clínica Quirúrgica. Además fue integrante del partido conservador, diputado (en 1916 y 1938), Rector de la Universidad de Buenos Aires, Decano de la Facultad Medicina y diplomático (se desempeñó en Chile, y China y en la Representación Argentina ante las Naciones Unidas en Nueva York).⁶⁶⁸

El recorrido del museo permite constatar parte del patrimonio original que da muestras del *Decó* francés y del uso de materiales exóticos. Así el *bureau à abattant* para dama, realizado en ébano de Macasar, con puertas recubiertas de pergamino, presenta tiradores de marfil. (Figura VIII-2a, b y c). Una vez abiertas las portezuelas, surge una nueva y lujosa superficie donde nuevos detalles de marfil subrayan la veta de la exótica madera.⁶⁶⁹ Cuando se baja la tabla para escribir, que está forrada en cuero rojo se descubren estantes recubiertos en madera de amboina.



Figuras VIII-2a, b y c: *Bureau à abattant*. Medidas 145 x100 x 35 cm. Procedencia Francia. Museo Roca. Instituto de Investigaciones Históricas.

⁶⁶⁶ Ibidem.

⁶⁶⁷ En este sentido consideramos nuevamente los conceptos de Pierre Bourdieu y la teoría de la difusión vertical de los gustos reformulada a partir de las ideas de Thorstein Veblen (*Teoría de la clase ociosa*, 1899).

⁶⁶⁸ El arquitecto de esta casa, Francisco M. Squirru (1894-1969), realizó los planos según los deseos del Dr. Arce. La construcción (de estilo racionalista) en su origen poseía dos ambientes en la planta baja, un salón de 64 m² y la biblioteca de 96 m². En la decoración predominaba el color blanco y los cromados y materiales de importación, como el roble el Eslavonia y mármoles, para las fachadas y los baños. Cuando Arce se casó por segunda vez, en 1938, la casa se modificó y se compró el lote contiguo para la piscina y el gimnasio. Mondragón, “Sociedad y Comitente”.

⁶⁶⁹ Ibidem.

Otro mueble *Art Decó* perteneciente al mismo patrimonio y que incorpora los elementos en marfil taraceado en líneas zigzag es la cómoda de nogal, con una cajonera realizada por líneas geométricas. Los apoyos verticales son los que equilibran la masa general del mueble, rectangular y horizontal. Un mecanismo secreto accionado desde un cajón superior, permite que se abra el panel central (Figura VIII-3).



Figura VIII-3: Cómoda con zigzag de marfil. Museo Roca.

Hay varios ejemplos de muebles que tanto por la decoración como por los materiales evidencian la influencia africana en el *Art Decó* y pertenecen a colecciones particulares en Buenos Aires. Muchos conjuntos desintegrados pasaron a casas de antigüedades y remates. Entre ellos los que conformaron la colección Guevara⁶⁷⁰ (Figuras VIII-4, VIII-5, VIII-6, VIII-7). Grementieri describe así el escritorio de la Figura VIII-7):

Abstracción africana. Escritorio de raíz de maple, ébano macasar, bronce plateado e incrustaciones de marfil y ébano, producido en Francia c. 1930. Colección Guevara.⁶⁷¹



Figuras VIII-4, VIII-5, VIII-6, VIII-7:
Sillón de maderas exóticas. Altura aprox. 1,10m
Tocador de ébano y marfil. Medidas: 1m x1,15 m,
Bar con escultura de felino. Medida: Altura 90 cm.
Escritorio. Medida: Altura: 1,30 m.
Detalle Figura VIII-7
Colección Guevara. Procedencia Francia

⁶⁷⁰ Estos muebles figuran en el libro de Fabio Grementieri, *Buenos Aires Art Decó y Racionalismo*, p. 68. La Colección Guevara se encuentra en la galería cita en Defensa 982, San Telmo, Buenos Aires.

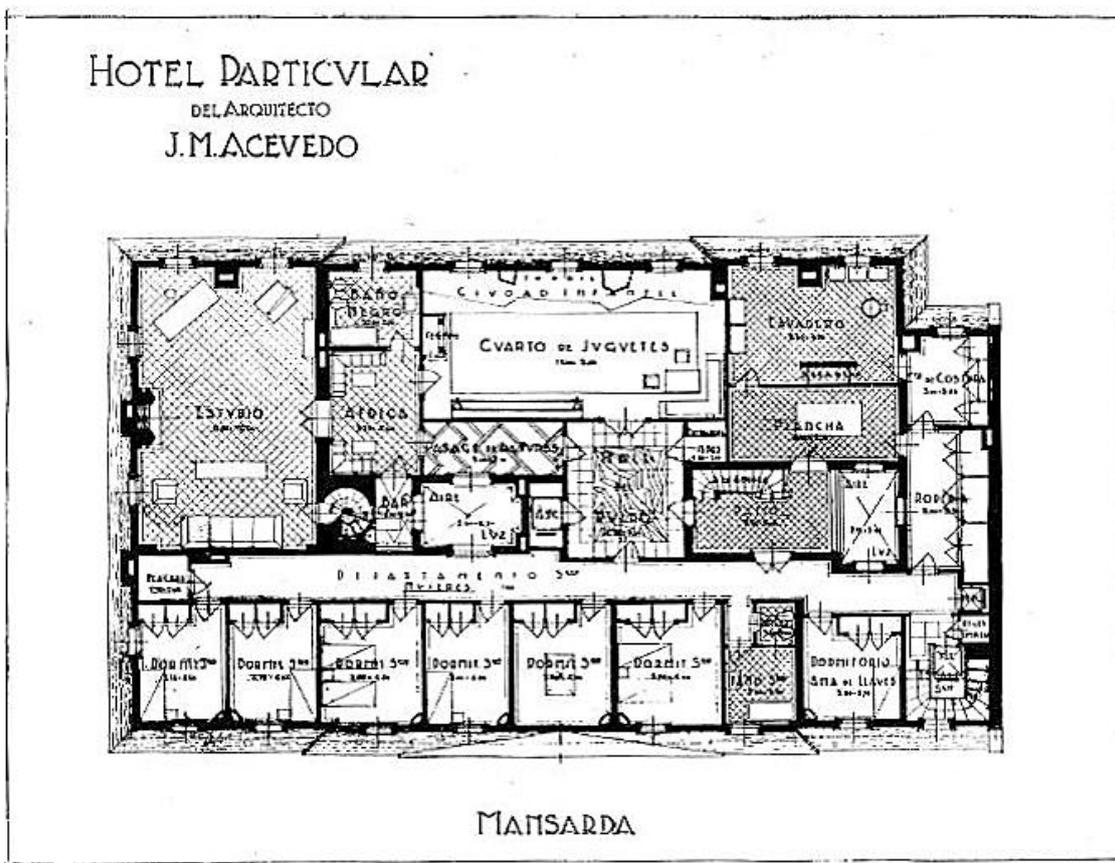
⁶⁷¹ Grementieri, *Buenos Aires: Art Decó y Racionalismo*, p. 68.

Los materiales empleados en la realización de este mobiliario como también el motivo que ornamenta la tapa del escritorio (detalle Figura VIII-7) se vinculan con nuestra investigación. En este motivo central formas curvas concéntricas, vibratos, líneas paralelas radiales, espirales nacientes, divisiones en secciones, coincide con el lenguaje frecuente en pueblos del oeste subsahariano. Recordemos que en cada comunidad africana hay distintas concepciones para interpretar el mundo a través de convenciones combinadas. Pueden ser elementos de la naturaleza o creados, pero a los que todos le atribuye una significación, una función reconocida y compartida por los miembros. Pueden ser manifestación de lo sagrado, finalidad mediadora o equilibradora y pueden referirse al reino animal, vegetal o mineral (ver capítulo II). También da testimonio del uso de muebles que de alguna manera evocan a África, el bar de nogal, con escultura de felino en peltre. Esta vez procedente de Alemania, de la misma Colección Guevara (c. 1930, Figura VIII-6).

Los ejemplos citados presentan entonces la tendencia a formas geometrizadas y materiales de procedencia africana, (marfil y ébano sobre todo). Desde el punto de vista decorativo, las guardas verifican el parecido con la de los pueblos vistos en el capítulo II. Los detalles más interesantes son para nuestro estudio los pomos y detalles zigzagueantes.

Entre otras decoraciones y ambientaciones destacables puede citarse el rincón con un bar, estilo jazz y una sala predominantemente africana, en la residencia Acevedo Anchorena⁶⁷² ubicada en Avenida Alvear 3019 (hoy Avenida del Libertador 2119) esquina Ortiz de Ocampo. Fue responsabilidad del estudio de arquitectura Acevedo (propietario de la casa), Becu y Moreno. El edificio en su exterior es de estilo francés clásico con el que se evidencia el sector social de pertenencia de la familia y el “buen gusto” tradicional (Figura IC-VIII-1 en Imágenes Complementarias). En el último piso se ubica la parte de la casa dedicada a África, contigua al estudio del arquitecto Acevedo (Figuras VIII-8). La zona se divide en el ante-bar bautizado “África”, decorado con tallas africanas, el bar propiamente dicho con imágenes de un saxofonista, suponemos de jazz, afrodescendiente, y el “Baño Negro” (Figura VIII-9 y Lámina VIII-1).

⁶⁷² Edificada entre 1929 y 1932 fue la residencia del matrimonio Juan Manuel Acevedo e Inés de Anchorena y su familia. Actualmente es sede de la Embajada de Arabia Saudita.



Tercer piso o bohardilla

Figura VIII-8a: Plano del tercer piso, donde se ubica el sector dedicado al tema africano. *Revista de Arquitectura*, año XIX, n° 154, octubre 1933, p. 450. Pone en evidencia, tan marcada como para dedicar un espacio en el diseño total.

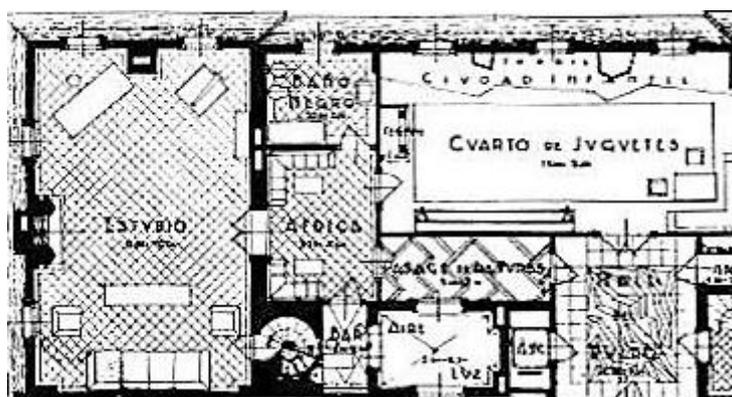


Figura VIII-8b: detalle plano tercer piso.



Lámina VIII-1: Arquitectos Acevedo, Becu y Moreno. Ante-bar "África". Residencia Acevedo-Anchorena. *Revista de Arquitectura*, año XIX, n° 154, octubre 1933, p. 463

Nos atrevemos a clasificar la talla a la izquierda en la fotografía como *Ty-wara* del pueblo *Bambara* (ver Figura II-6) y la pieza, al otro lado del sofá, probablemente es una figura de antepasado de pueblos *yorubas*. Por detrás aparece el bar, con la imagen que remite al jazz, y a la derecha el acceso al estudio del arquitecto. . La sofisticación diferenciadora se manifestó en casas privadas como esta residencia, con obras auténticas. La posición social de la familia, su coleccionismo, sus frecuentes viajes a Europa (en particular París), vuelven probable que se permitiera compras en Francia.⁶⁷³ Un remate del año 1981 de la Casa Naón, -registrado en Fundación Espigas- los presenta como coleccionista tanto de obras francesas como africanas y precolombinas

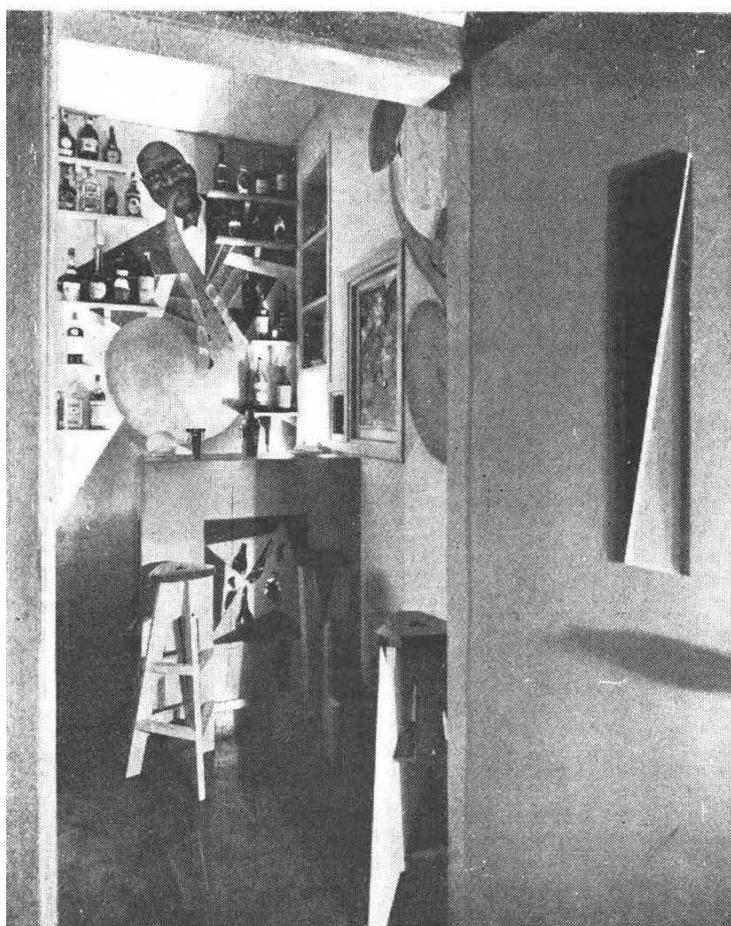


Figura VIII-9: Arquitectos Acevedo, Becu y Moreno. Bar. Residencia Acevedo-Anchorena. *Revista de Arquitectura*, año XIX, n° 154, octubre 1933, p. 463.

⁶⁷³ Según se puede constatar en publicaciones publicadas allí en las que se da cuenta de noticias sociales de comunidades de América Latina. Por ejemplo *Le Paris Times* (15 de marzo de 1927), *Comædia* (6 de junio de 1929). Disponibles en el sitio <https://gallica.bnf.fr> Como referencia Patricia Artundo señala que Oliverio Gironde, otro asiduo viajero a París, habría comprado piezas africanas y precolombinas en el Hotel Drouot (casa de ventas de objetos de arte) entre 1927 y 1929. Artundo, Patricia (con la colaboración de Sofía Frigerio y Susana Lange), *La biblioteca de Oliverio Gironde*, Buenos Aires, Fundación Espigas/Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, 2008, p. 9.

Como sucedía en el Museo Tervuren observamos una contraposición entre una estructura clásica externa de la residencia y este sector de la casa que remite y contiene expresiones de las artes africanas. A su vez resulta sugerente señalar similitudes con el Alvear Palace Hotel y su boíte-grill África, a la cual nos hemos referido en el capítulo VII. En ambos casos, dentro de una edificación clasicista se han concebido espacios de relajación y diversión asociados con la construcción de un imaginario africano vigente en Europa y trasladado a Buenos Aires. Este imaginario atravesado por ideologías colonizadoras dio lugar a una concepción estereotipada y racista de los pueblos del África subsahariana y sus costumbres. Es decir, un ámbito ‘africano’ habilitaría la diversión, la música y el baile de moda, y tal vez cierta desinhibición por medio de la ingesta de bebidas alcohólicas.

Resulta interesante traer aquí una nota de *Caras y Caretas*, en la que se documenta, con profusión de fotografías y muy poco texto, “una gran fiesta de fantasía” ofrecida por Juan Manuel Acevedo y su esposa Inés Anchorena en el Golf Club Mar del Plata en el verano de 1937.⁶⁷⁴ Las imágenes que nos muestran a los invitados disfrazados evidencian la época de carnaval que habrá motivado el festejo. No obstante, parece tratarse a su vez de una fiesta temática en la que no encontramos diversidad de disfraces sino casi un único disfraz, que remite a la negritud, en especial a través de la práctica del *blackface*. Podríamos conjeturar, teniendo en cuenta además el espacio que el arquitecto había dispuesto en su casa, que la temática de la negritud o de la africanidad era un asunto de su interés y, al parecer estrictamente asociado al entretenimiento y a la posibilidad de salirse de la etiqueta.

⁶⁷⁴ *Caras y Caretas*, “Una gran fiesta de fantasía”, 20 de febrero de 1937, n° 2003, pp. 62-63.



Figura VIII-10: *Caras y Caretas*, 20 de febrero de 1937.

Al mismo tiempo algunas exposiciones testimoniaron el consumo, en la Argentina del período que nos ocupa, de piezas de procedencia francesa que incorporaban el gusto por una estética africana. Entre ellas se llevaron a cabo en el Museo Nacional de Arte Decorativo: *Art Decó y su tiempo* en 1984 y posteriormente en 2004,⁶⁷⁵ la destacada *Jean-Michel Frank - Eugenia Errázuri: Los creadores de un estilo*.⁶⁷⁶

En la exposición de 1984 *Art Decó y su tiempo* se exhibió el gabinete de autoría de Émile Jacques Ruhlmann, en madera de ébano, enchapado en carey (Figura IV-10). En el mismo catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo, se incluyó un mueble de asiento representativo también de la vertiente que destacamos que es patrimonio del Museo de la Ciudad. Se trata de una banqueta en madera enchapada y pasta de color crema, de autor anónimo. El asiento tapizado en seda rosa, según la descripción, posee guardas zigzag con impronta africana. Perteneció a la aviadora Myriam Stefford de Barón de Biza y figura en dicho Catálogo bajo el N° 11 (Figura VIII-11).

⁶⁷⁵ Desde el 11 de agosto hasta el 5 de septiembre.

⁶⁷⁶ Se deja de lado la colección del Museo Nacional de Arte Decorativo (Palacio Errázuriz Alvear), representativa del estilo *Art Decó* (correspondientes al *boudoir* de Matías Errázuriz 1897-1941 decoradas por José María Sert) ya que no presenta influencia africana sino oriental con superficies laqueadas y doradas de inspiración china y japonesa.



Figura VIII-11: Banqueta con guardas abstractas y zigzag africanos, en seda rosa. Medidas: 44 x 4 x 41 cm. Perteneció a Myriam Stefford de Barón de Biza. En Catálogo MNDD, N° 11 Exhibida en 1984.

Otro ejemplo de incorporación de mobiliario con la estética de la ‘jungla’ en la misma exposición fue un biombo de cuatro hojas madera dorada y laqueada con papagayos y flores (Figura VIII-12), firmado por Jean Dunand. Perteneció a una colección privada y figuró en el Catálogo con el N° 99. Respecto de la asociación África-jungla, Frank Willet señala que se trata de una idea falsa del entorno natural del continente que suele imaginarse ya sea como jungla o como desierto. No obstante, el bosque tropical (al que se denomina erróneamente selva o jungla) ocupa un porcentaje menor del territorio.⁶⁷⁷



Figura VIII-12: Jean Dunand. Biombo. Madera laqueada. Medidas de hoja 84 x 52 cm. Colección privada.

⁶⁷⁷ Willet, Frank, *African Art*, London, Thames and Hudson, 1993, pp. 10-11.

Todo esto habla de la plena circulación de muebles originales, con estos temas, comprados por una clientela con poder adquisitivo suficiente y deseo de estar a tono con los gustos más vanguardistas.

Por su parte la exposición de 2004 *Jean-Michel Frank- Eugenia Errázuriz. La creación de un estilo*, fue dedicada a la dama chilena y a la obra del célebre diseñador.⁶⁷⁸



Figura VIII-13: Jean Michel Frank. Biombo de paja laqueada c. 1925. Medidas: cada hoja 203 x 51 cm. Ex Colección Yves Saint Laurent,- Pierre Berger. Rítmica africana. Bordes negros de ébano. Remate Christie's París, 23 de febrero de 2009. Lote 356.

Jean-Michel Frank y su producción para la casa Comte

La obra de Jean-Michel Frank (1895-1941) que nos interesa (aquella que remite a alguna influencia africana), puede ser indagada a través de su producción francesa e internacional y también en los diseños que realizó en Argentina.

La vida de Frank fue a la vez mundana y dramática. Era hijo de un banquero judío alemán, primo de Ana Frank.⁶⁷⁹ En 1930 fue nombrado director de la firma Adolphe Chanaux (1887-1965) para diseño de interiores en París. Le confiaron la decoración de boutiques, locales y departamentos de prestigiosos diseñadores de moda, entre ellas Elsa Schiaparelli (1890-1973) y Lucien Lelong (1889-1958) y otras personalidades como los integrantes de la dinastía de perfumistas Guerlain. En 1932 abrió su *atelier* en *Faubourg Saint Honoré*, donde se vendían accesorios diseñados por

⁶⁷⁸ Teitelbaum, Mo Amelia, *Los creadores de un estilo: Minimalismo y modernismo clásico 1915-1945*, Buenos Aires, Ed. Larivière, 2010, p. 17.

⁶⁷⁹ (1929-1945) Joven alemana de religión judía que vivió oculta junto a su familia en una casa de Amsterdam, ciudad donde residía. En 1944 la policía alemana descubrió el escondite y la familia fue trasladada a un campo de concentración. Durante su ocultamiento Ana escribió un diario que fue publicado por su padre (único sobreviviente de la familia) en 1947.

él. En ese año estaba ya consagrado en París y había crecido también su clientela internacional. Influyentes formadores de gusto como Syrie Maugham (1879-1955) en Inglaterra y algunos negocios de vanguardia en los Estados Unidos acrecentaron su fama. Sus creaciones eran distribuidas en lugares como *Saks 5th Avenue* en Manhattan y en este mismo período comenzó a trabajar en proyectos para Nelson Rockefeller (1908-1979).⁶⁸⁰ Su revolución fue la creación de formas simples, con un marcado deseo de no ser tradicionalista y de olvidar el pasado. Pensaba como Eugenia Errázuriz (Eugenia Huici de Errázuriz 1860-1950) que el espacio era el lujo: “Los dos habían comprendido que el lujo supremo en la sociedad contemporánea era el espacio. (...) la intuición genial y el gusto exquisito de la Señora Errázuriz se habían ejercitado en la armonía de las proporciones”.⁶⁸¹

Así su estética en general apeló al despojamiento y a la luminosidad (Figura VIII-14).



Figura VIII-14a y b: Jean-Michel Frank. Smoking room. c. 1938. Inspiraciones africanas en la mesa baja (taburete próximo a la chimenea)

Sin embargo supo incorporar elementos de la plástica africana:

Existe un cierto número de creaciones que traicionan esta voluntad de retornar a una forma primaria de las cosas y notablemente de muebles que hacen referencia a las culturas africanas y oceánicas. Hay en ciertos muebles una dimensión que podría calificarse de bárbara y hace pensar en el mobiliario africano. Pienso en la mesa de Aragón de 1928, realizada en castaño y que

⁶⁸⁰ Owens, Mitchell, “Jean-Michel Frank: the prolific genius of Modernist French design”. *Architectural Digest*, 2000. Disponible en: <http://www.architecturaldigest.com/story/frank-article-012000> Consultado 9 de abril 2010.

⁶⁸¹ Beccacese, Hugo, “Los forjadores del gusto moderno”, *La Nación*, 8 de Agosto de 2004.

reposa en patas esculpidas. Tiene una dimensión artesanal, muy grosera como si hubiera estado realizada con pocos medios.⁶⁸²

Resulta elocuente el análisis de Martin-Vivier, que explica que no se trata de conexiones a pueblos africanos concretos (Figuras VIII-15 y VIII-16):

Es interesante darse cuenta que estos muebles hacen pensar finalmente en objetos africanistas (sic), pero que no tienen una referencia precisa, y que se trata de un falso africanismo, de falsas referencias culturales, que perturban su lectura. (...) Pero queda una dimensión poética muy particular que invita al propietario del mueble a buscar un sueño, una *rêverie*, incitándolo a reconstituir o a investigar una referencia cultural que no encontrará.⁶⁸³

A su vez, el autor insinúa un cierto contacto más informal con el Surrealismo. Recordemos que Frank realizó trabajos decorativos para Elsa Schiaparelli, modista, relacionada a este último movimiento.

Nuestro interés en la obra de Jean-Michel Frank reside en su actuación en el ámbito local. Ignacio Pirovano,⁶⁸⁴ fundador de la firma *Comte*, cuya clientela pertenecía a clases de alto poder adquisitivo y su mujer Lía Elena de Elizalde (1908-1990), conocieron a Frank en París hacia 1920 y en esa etapa los proveyó de una *coiffeuse*, una mesa y varios ceniceros de espiral como los creados para Elsa Schiaparelli.

Como señalamos en el capítulo VI, la década de 1930 fue un momento de auge de casas de rentas, en los lugares más selectos de la ciudad y en ese contexto, creció también el interés por la decoración. Fue justamente en esta década, en 1932, cuando Pirovano creó *Comte* en Buenos Aires. La primera dirección de esta casa de decoración fue en Av. Presidente Roque Sáenz Peña 1129. Los muebles se traían directamente del *atelier* de Frank en París, por órdenes y por ítems. *Comte* creció y en 1936 abrió otros locales de venta de estilos franceses e ingleses en la calle Arenales 1079 y allí también se comenzaron a producir por primera vez los diseños de Frank en Argentina.⁶⁸⁵ La firma tuvo varios locales en la ciudad y en 1939 abrió en Florida 953 (donde residiría

⁶⁸² Martin-Vivier, Pierre-Emmanuel, “Autour de Jean Michel Frank”, Institut Français de la Mode, 2009. Disponible en: <http://www.ifm-paris.com/fr/ifm/mode-luxe-design/.../112.html/> Consultado 3 de Julio de 2010.

⁶⁸³ *Ibidem*.

⁶⁸⁴ Ignacio Pirovano Lezica Alvear (1909-1980) fue pintor, coleccionista de arte, empresario. A partir de 1925 estudió pintura con una poética ligada al fauvismo. Su carrera de artista se extendió por 20 años. En la década de 1940 se convirtió en mecenas de artistas locales enrolados en la abstracción geométrica y en especial en el arte concreto. Entre 1937 y 1956 fue director del Museo Nacional de Arte Decorativo. Parte de su colección fue donada luego de su muerte al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Extraído de Bermejo, “Ignacio Pirovano y el coleccionismo de vanguardia”.

⁶⁸⁵ Buresh, *Jean-Michel Frank in Argentina*, p. 25 y 33.

Jean Michel, luego de instalarse en Buenos Aires). En 1943 se trasladó a Florida 936/40, local que perduró hasta 1950.



Figura VIII-15: Jean Michel Frank. Mesas de apoyo *Diabolo* (semejantes a taburetes africanos). Medidas: 40.6 x 59 cm x 39.4 cm Catálogo Jean Michel Frank in Argentina, p. 91.

Figura VIII-16: Mesa de Café en roble, llamada “ananá” o Aragón. Ejecutada en Comte en 1937. Medidas: 39 cm alto, 101 cm de largo y 53.3 cm de ancho.

Según James Buresh, Frank habría tenido una influencia indirecta en el mencionado edificio Kavanagh, inaugurado en 1936 y realizado por el estudio de los arquitectos Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de la Torre.⁶⁸⁶ La guerra desatada en Europa en 1939 hizo que Frank decidiera emigrar de Francia y llegara a Buenos Aires a mediados de 1940 donde residió hasta los primeros meses de 1941.⁶⁸⁷ Su relación personal y comercial con Ignacio Pirovano derivó en que fuera nombrado director artístico de la firma Comte. En este sentido, señalamos entre la producción local de Frank dos piezas, las mesas *Diabolo* (Figura VIII-15) y la mesa de patas semejantes a un tronco de palmera, ambas fabricadas previamente en Europa (Figura VIII-16).⁶⁸⁸ En el comentario del epígrafe del Catálogo *Jean-Michel Frank in Argentina* sólo se indica: Dos *side tables*, diseñadas por Jean Michel Frank y realizadas en Comte en 1942.⁶⁸⁹ Es para destacar las similitudes con los taburetes o apoyanucas africanos. Por su parte, la mesa cuyas patas semejan troncos de palmeras (Figura VIII-16), presenta siete trapecios invertidos en los cuatro apoyos y tres ranuras paralelas en la tabla, o parte superior que sirve de apoyo tabla.⁶⁹⁰ Esta estética nos remite a un

⁶⁸⁶ Ibidem, p. 14.

⁶⁸⁷ En 1941 Frank viaja a Nueva York donde se suicida el 9 de marzo.

⁶⁸⁸ Martin-Vivier, “Autour de Jean Michel Frank”

⁶⁸⁹ Buresh, *Jean-Michel Frank in Argentina*, p. 59.

⁶⁹⁰ El mueble figura en la página 91 del mencionado catálogo *Jean Michel Frank in Argentina*.

ambiente de trópico al igual que su nombre “*Ananá*” (con el que a veces se remitía a esta mesa también llamada Aragón⁶⁹¹).



Figuras VIII-17 y VIII-18: Jean Michel Frank. Sillones Hotel Llao Llao. 1938. Medidas: 77.5 cm de alto, 88.9 cm ancho y 108 cm de profundidad Curioso tapizado con piel de fauna del lugar. La fauna del lugar es exótica por los ojos europeos.

Especial atención merece los sillones, producidos en Buenos Aires, destinados al Hotel *Llao Llao*, edificio con proyecto del arquitecto Alejandro Bustillo en 1937 (Figuras VIII-17 y VIII-18), ejecutados en *Comte* en el mismo año, bajo diseño de Frank, con madera de roble patagónico. La selección para el tapizado de piel de ciervo patagónico nos remite al uso europeo de otros materiales rústicos provenientes de las colonias, frecuentes en el período. El parecido al orix africano es evidente y resulta curioso que haya apelado en esta textura local, probablemente emulando a la cebra o al

⁶⁹¹ Remitimos a un video de la mesa Aragón (creada en 1934, también llamada Ananá), con patas torneadas. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PbEqfcaQFfw> Consultado 14 de noviembre de 2015.

mencionado orix.⁶⁹² Maestro en la combinación de materiales de lujo junto a otros más rústicos como caucho y paja entre otros, Frank se consagró a un estilo que acentúa lo austero. También de interés resulta el bisonte, animal africano, colocado a manera de trofeo sobre la chimenea, cuando no es del hábitat la región patagónica, pero resulta de todos modos elegido por Frank (Figura VIII-19). Pirovano ha señalado que el Hotel Llao Llao fue “una obra cien por ciento argentina: para ello hubo que crear una línea de muebles rústicos sólidos y bien diseñados que no acusaran ninguno de los estilos tradicionales extranjeros de campo o de montaña” y para cuya confección se emplearon maderas argentinas y tapizados en cueros de animales de la región.⁶⁹³ Sin embargo, la labor de Frank en el diseño de este mobiliario matizaría esta afirmación de Pirovano. Por caso para la decoración del Hotel Llao Llao, el diseñador utilizó los llamados sillones “elefante” modificando el tapizado, usando piel de ciervo de la Patagonia⁶⁹⁴ (Figura VIII-20). No podemos dejar de relacionar los mismos con los realizados por Rulhmann para el *Palais des Colonies* de la Exposición de París de 1931 (ver Figura IV-9). No obstante, cabe consignar que el texto del coleccionista fue escrito con posterioridad a la década de 1930, ya que se trata de dar cuenta de la historia de la firma Comte.



Figura VIII-19: Cabeza de bisonte en el Hotel Llao- llao.

⁶⁹² La fotografía figura en la página 105 del Catálogo *Jean Michel Frank in Argentina*.

⁶⁹³ Pirovano, Ignacio, “Reseña histórica Comte S. A., 6 hojas” Dactiloscrito, Carpeta Pirovano 2, 31, Fundación Espigas, p.1. Citado por Mazza, Carlos, “Consideraciones sobre las nociones de cultura, forma y mobiliario en Ignacio Pirovano”, *Anales del IAA*, vol. 43, n° 1, 2013, p. 64. Disponible en: http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/102/html_59 Consultado 29 agosto 2020.

⁶⁹⁴ Referencia en la página 21 del catálogo citado.



Figura VII-20: Jean Michel Frank. Ambientación del Hotel Llao Llao con sillones “elefante” Bariloche

La vigencia de las estéticas africanas en el período es refrendado por las palabras de la decoradora Celina Aráuz de Pirovano (1915?- 2010):

Contaba la decoradora Celina Aráuz de Pirovano que Frank había diseñado un cenicero muy particular. Era, en realidad, una pulsera de marfil, sobre la que se apoyaba un platillo de plata. Las pulseras las compraba en África, pero debían haber sido usadas por negras. Según Frank, el sudor de las negras les daba una coloración especial al marfil. De modo que las pulseras sudadas se convirtieron en una moda en los salones porteños.⁶⁹⁵

Asimismo, consideramos que la anécdota de la decoradora explicita la idea de apropiación cultural que venimos proponiendo. En un sentido próximo, esta cita resulta también impactante: la idea de que el sudor de una mujer negra diera un color particular a un material resulta absolutamente racista. Hugo Becaccese, autor de la nota de *La Nación*, expresa: “El comunista Jean-Michel podía llegar a tener ocurrencias racistas en su afán de excelencia”.⁶⁹⁶

Como se dijo, Jean Michel Frank había trabajado para Elsa Schiaparelli y también para Nancy Cunard,⁶⁹⁷ junto a artistas como Alberto Giacometti (1901-1966), con quien desarrolló especialmente lámparas. Tanto Cunard como Giacometti estaban

⁶⁹⁵ Becaccese, “Los forjadores del gusto moderno”

⁶⁹⁶ Ibidem

⁶⁹⁷ (1896-1965) Escritora y activista política británica. Luchó contra el racismo y el fascismo. Se trasladó a París en 1920 y se puso en contacto con el modernismo literario y los surrealistas. A menudo fue fotografiada luciendo sus pulseras de inspiración africana (Figura IV-51).

muy ligados con la exaltación de lo africano. Como venimos señalando en esta investigación, las formas romboidales y los rebordes en ébano y el uso del marfil en algunas producciones de marfil recuerdan en algunas de sus producciones el arte de los pueblos subsaharianos.

Alejandro Virasoro y sus muebles

Como se ha visto precedentemente, otro arquitecto que acaparó la atención en el período fue Alejandro Virasoro quien realizó en muchos casos los muebles para sus edificios y no quedaría, a pesar de negarlo, fuera del gusto de la época. La que fuera su residencia particular se encuentra hoy vacía y despojada de ellos.



Figura VIII-21a: Alejandro Virasoro Mesa baja. Medidas: Alto 62 cm tapa 136 x41 madera de raíz de nogal, lisa con estantes inferiores y dos cajones cortos en sus lados, al dorso chapa de *Nordiska*. Venta Bullrich Gaona. 13 de Mayo de 2005. Lote 502. Decoración geométrizante. “Remates de arte y antigüedades” Disponible en: https://bullrichgaonawernicke.com/R111/R111_muebles.htm Consultado 10 de abril de 2009.



Figura VIII-21b: Alejandro Virasoro. Agüero 2038. *Revista de Arquitectura*, año XVI, n° 109, enero 1930, p. 25.

Una de las empresas que produjo sus diseños fue justamente, *Nordiska*. Esto pudo ser comprobado en la subasta de muebles Bullrich Gaona Posadas, en Mayo del

2005 (Figura VIII-21). A su vez, la *Revista de Arquitectura* de enero de 1930⁶⁹⁸ muestra una mesa biblioteca enchapada con líneas y guarda geométricas y otros muebles de su autoría que se incluyen en Imágenes Complementarias (Figuras IC-VIII-2 y 3).

Según datos relevados en la revista *Nuestra Arquitectura* de abril de 1936,⁶⁹⁹ que dedica todo el número al edificio Kavanagh, hay evidencia que en la decoración de algunos de los departamentos existían bibliotecas en roble *decapé*, con marcos de madera lustrada en negro ébano. En ese mismo número de la revista, refiriéndose a los estantes de bandejas de los placares del edificio se destaca: “todos los placares de dormitorios cuentan con estantes de cedro, bandejas y cuelga-perchas para los cuales se empleó en las partes macizas cedro y terciado de okoumé”.⁷⁰⁰ El okoumé, ocume o akumen es un árbol centroafricano, que crece especialmente en Guinea Ecuatorial y Gabón, cuya madera es muy apta para enchapados.

Hemos completado el relevamiento de muebles con la visita a anticuarios y ferias de antigüedades, así como con la búsqueda de remates, que reflejan la presencia de un patrimonio de piezas y muebles en línea con las características descriptas. Destacamos asimismo algunos muebles de calidad inferior, ligados al consumo de los sectores medios por imitación, resultados del relevamiento de piezas en venta por Internet. (ver Figuras IC- VIII-4 en Imágenes Complementarias, relevado entre 2010 y 2011).

Refiriéndose a las artes aplicadas, Grementieri expresa: “Pocas veces en la historia de la arquitectura y del diseño sucedió que el origen de un estilo o de un movimiento comenzara por la decoración o el interiorismo (...) En general, fueron monumentos, templos y palacios, todos artefactos de escala mayúscula, los que señalaron el camino y pusieron los ejemplos por seguir”.⁷⁰¹ Desconcertadas frente a la industrialización, destaca que las artes aplicadas exiliadas del protagonismo artístico y social que habían tenido durante casi un siglo, tomaron revancha en las grandes exposiciones internacionales en el siglo XX.⁷⁰² Allí desplegaron su seducción frente a multitudes.

⁶⁹⁸ *Revista de Arquitectura*, año XVI, n° 109, enero 1930, pp. 25 a 39.

⁶⁹⁹ *Nuestra Arquitectura*, año 7, n° 4, abril de 1936, p 117-177.

⁷⁰⁰ *Ibidem*

⁷⁰¹ Grementieri, *Buenos Aires: Art Decó y Racionalismo*, p. 61.

⁷⁰² Un análisis sobre las artes aplicadas y decorativas en Argentina en las primeras décadas del siglo XX en Mantovani, Larisa, “Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX”, *19&20*. Rio de Janeiro, vol. XI, n° 1, jan./jun. 2016. Disponible en: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_argentina.htm Consultado 20 de noviembre de 2019.

Buena cantidad de argentinos visitaron la exposición de 1925, pero muchos más la conocieron por revistas. Pocos años después, en 1931, llega por primera vez a nuestro país una sucursal flotante de la ya famosa exposición. Francia seguía arremetiendo con exportaciones de lujo y con refinamiento tangible y parte de esa estrategia eran sus fabulosos trasatlánticos que unían puertos de dos continentes. Así comenzaron los frecuentes amarres del formidable Atlantique, un enorme paquebote íntegramente diseñado según el último grito de la moda “Art Decó” con boutiques plagadas de tentaciones (...) Fue muy visitado por el público y muy publicitado en los diarios y revistas, tanto que la decoración ‘imperial Decó’ de la embarcación tuvo notable influencia en el interiorismo porteño de edificios públicos y privados.⁷⁰³

Los muebles eran una demostración del buen gusto. En los grupos de alto orden económico, la estadía en París y frecuentar Biarritz era una costumbre reiterada. Ya en Buenos Aires, luego de los infaltables periplos, enaltecía mostrar el contacto con la estética de las vanguardias y prolongar este consumo en la casa del Mar del Plata y los nuevos hoteles de Córdoba o los paseos por Bariloche. La extensión de este trabajo nos impide dedicarnos detalladamente de este particular en otras ciudades del país.

Los grupos renovadores, comprendieron que la ostentación era cosa del pasado. Se había aprendido a prescindir de lo superficial. Eugenia Errázuriz y Jean-Michel Frank habían sido los conductores hacia la luminosidad, a los colores claros y al espacio despojado entendido como lujo.

Pero también “el buen gusto” argentino, se mostraba entonces en todos los detalles y por lo tanto en muebles con lacas, madreperla, madera nuevas, pieles, telas y texturas que evocaban aquí también tierras lejanas. Y aunque sin colonias en África u Oriente, Buenos Aires y las provincias siguieron en amalgama con el *Art Decó* francés, y el artesanado local observó sus directivas. La estética industrial y los objetos para el consumo masivo copiaron, en otros materiales más baratos, el exotismo instalado.

Otra muestra elocuente de las preferencias establecidas la constituye la silla *Safari* (Lámina VIII-2), algo más tardía, diseñada por Amancio Williams (1913-1989, arquitecto autor de la popular *Casa del puente* en Mar del Plata, provincia de Buenos Aires). Sus líneas sobrias están inspiradas en sillas desmontables en tubos y piezas de cuero como las de las expediciones al África, excursiones poco frecuentes desde Argentina pero acorde a la tendencia.

⁷⁰³ Grementieri, *Buenos Aires: Art Decó y Racionalismo*, p. 62.



Lámina VIII-2: Amancio Williams (1913-1989). Silla *Safari*. 1945. Inspirada en las expediciones o safaris de moda. Su nombre connota el África y la colonización.

Hasta aquí hemos visto un consumo oneroso de muebles exclusivos, si bien hemos encontrado paralelamente muebles estándar y masivos (ver imágenes complementarias). En este sentido, Beatriz Sarlo expresa que la casa familiar es indicador no sólo de gusto, sino también de costumbres, y describe:

Ya en 1928 hay signos de que el público ampliado de las revistas de gran tiraje puede aceptar sólo aunque sólo sea imaginariamente, interiores decorados con cuadros que evocan el cubismo y muebles bajos de líneas geométricas. Estos interiores proponen lugares de trabajo femenino que no incorporan los instrumentos de sus tareas tradicionales, sino pequeños escritorios, lámparas de lecturas, bibliotecas suspendidas, una radio un biombo decorado según el gusto moderno con motivos abstractos.⁷⁰⁴

La autora sostiene que lo que se acepta como dato en los bienes y mensajes simbólicos no se incorpora de inmediato, pero asegura que esa actualización, de todos modos marca al público sobre el que el mensaje está operando.⁷⁰⁵

El impacto en la moda en el vestir y sus satélites (calzado, carteras accesorios, joyas y perfumes). El papel de las revistas de moda

Fabio Gremientieri, al referirse a los temas relativos a la moda en Buenos Aires, habla de una modernidad más descontracturada y libre, que da importancia también a los repertorios adoptados del arte.⁷⁰⁶

No es el objetivo principal de nuestro estudio el desarrollo en profundidad de la pintura, la escultura y los grabados de autores nacionales en este período.⁷⁰⁷ Pero dado que aquí, como en otros lugares, no fue menor el impacto que la plástica tuvo en la moda, en accesorios y en utensilios utilizados por las clases altas, medias y sectores más bajos de la pirámide social de Buenos Aires, esta referencia permitirá interrelaciones pertinentes. Las manifestaciones se prolongarían en vajillas, cerámicas, encuadernaciones y otros objetos de diseño. En todas estas expresiones pueden distinguirse elementos influidos por la estética del África subsahariana.

Manifestaciones locales en las artes visuales

Podríamos decir que, por carácter transitivo, a través de la moda y las boutiques de los transatlánticos, lo vanguardista llegó a Buenos Aires. No obstante el viaje de

⁷⁰⁴ Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 25.

⁷⁰⁵ Ibidem

⁷⁰⁶ Gremientieri, *Buenos Aires. Art Decó y Racionalismo*, p. 62

⁷⁰⁷ Este tema fue tratado exhaustivamente en otras investigaciones. No obstante una breve reseña por su consonancia con las artes aplicadas locales inspiradas en ellas, permitirá destacar una mayor relación.

aprendizaje de los artistas argentinos al exterior y las revistas internacionales que se importaban hicieron el resto.

Fue justamente en el período de entreguerras cuando se consolidó el arte argentino y se establecieron premios institucionales que llevarían al reconocimiento de los artistas en los Salones oficiales. Asimismo se acrecentaron las compras de los coleccionistas de arte en Europa con un impulso muy semejante en el ámbito nacional, lo que constituirá el incipiente patrimonio de nuestros museos. En la década de 1920 el coleccionismo latinoamericano estaba en crecimiento y los representantes de familias destacadas compraban pintura y escultura vanguardista.

En Brasil se destacaba al mismo tiempo el patrimonio de la pintora paulista Tarsila do Amaral (1886-1973) representativa del movimiento modernista llamado *Antropofagia*, influido por el cubismo con características “primitivistas”, nativas y autonomistas en relación a Europa.

En Buenos Aires, el año 1924 se convirtió en un punto relevante para el arte argentino. Por un lado, la *Chola desnuda*, “fantasia nativista” de Alfredo Guido,⁷⁰⁸ obtiene el primer premio en el Salon de Bellas Artes (Figura IC-VIII-5 en Imágenes Complementarias). Por otro, la exposición de Emilio Pettoruti⁷⁰⁹ en la Galería Witcomb agita el ambiente artístico (Figuras IC-VIII-6 en Imágenes Complementarias). En ella, el artista expuso pinturas realizadas en su viaje iniciático a Europa que dio lugar a opiniones diversas y contrapuestas. Sus obras cercanas al cubismo y al futurismo italiano generaron un debate efervescente en torno al ‘arte nacional’ en el campo artístico local.⁷¹⁰ En los años siguientes de esa década se sucedieron otras exposiciones de artistas vincuados a la revistas de vanguardia como *Martín Fierro*. Entre ellos Xul

⁷⁰⁸ Para un análisis de esta obra ver Gluzman, Georgina G., “La *Chola desnuda* de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2015, Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/68441> consultado 4 de septiembre de 2016.

⁷⁰⁹ (1892-1971) Nació en La Plata. En 1913 viaja becado a Europa y se asienta en Florencia. Su interés primero se vincula al estudio de los artistas del quattrocento y el arte de los etruscos. Posteriormente entra en contacto con el futurismo italiano y conoce a Filippo Marinetti, líder del movimiento. Su estancia en Italia se extiende hasta 1924; a lo largo de esos años expuso en galerías de distintas ciudades de aquel país y también de Berlín y París. En octubre de 1924 realizó su primera exposición en Buenos Aires en la Galería Witcomb, que avivó el ambiente artístico local. Realiza una fecunda actividad para difundir el arte moderno. En 1929 se reúne en Brasil con Tarsila do Amaral, Oswald y Mario de Andrade y vive un año en Rio de Janeiro. Es nombrado director del Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata en 1930. En 1940 realiza su primera muestra retrospectiva en Amigos del Arte, y la segunda en 1948 en la Galería Peuser. En 1941 y 1942 viaja a América del Norte, Chile, Perú y México. En 1953 se instala en París donde vivirá hasta su muerte. Ver Artundo, Patricia; Pacheco, Marcelo, *Pettoruti y el arte abstracto 1914-1949*. Catálogo de Exposición, Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini, 2011.

⁷¹⁰ Ver Wechsler, Diana, “Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti” en *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1995, pp.344-358.

Solar, Pedro Figari, Norah Borges. En la década siguiente, Rafael Crespo (1890-1944) al exponer su colección en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1936, ya en su actual sede de Recoleta, acercó al público la pintura vanguardista de París,⁷¹¹ cuyo catálogo fue escrito por Oliverio Gironde (1891-1967), autor de un ensayo titulado *La Pintura moderna*.⁷¹² Se refería allí a artistas que ya hemos mencionado como Vlaminck, Derain, Modigliani, entre otros, “los referentes más poderosos para la Vanguardia Argentina de los años 20”⁷¹³ y como hemos visto coleccionistas de máscaras africanas o influidos por estas. En la esfera oficial comenzaron a encargarse murales, que impondrán una modalidad colectiva de trabajo. Edificios de sindicatos y galerías (un nuevo espacio comercial que comenzó a desarrollarse), fueron los soportes que manifestaron algún reflejo de incorporación de elementos subsaharianos en sus composiciones. Edificios como el dedicado a los gremios ferroviarios como La Fraternidad⁷¹⁴ (Hipólito Yrigoyen 1934, que alberga el teatro Empire) y la Unión Ferroviaria (av. Independencia 2880) de 1934, con murales de escenógrafos del Teatro Colón liderados por Dante Ortolani⁷¹⁵ (1884-1968) (Figura VIII-22) y la pintura mural de 1946 de Demetrio Urruchúa (1902-1978) en las Galerías Pacífico, Av. Córdoba 555 (Figuras VIII-24a, b y c) dan muestra del caso. Las obras del escultor Pablo Curatella Manes⁷¹⁶ (Figuras IC-VIII-7 en

⁷¹¹ Armando, Adriana y Fantoni, Guillermo, “El primitivismo martinfierrista: de Gironde a Xul Solar” en Antelo, Raúl (coord.), *Oliverio Gironde: obra completa*, Madrid, ALLCA XX, 1999, p. 475.

⁷¹² Gironde, Oliverio, “Pintura Moderna” en *Colección de Rafael Crespo. Catálogo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1936.

⁷¹³ *Ibidem*.

⁷¹⁴ Diseñada por Jorge Sabaté (1897-1991).

⁷¹⁵ Arquitecto y profesor de dibujo italiano. Llegado a Argentina en 1913, fue director en jefe de escenografía del Teatro Colón de Buenos Aires y profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Cárcova. Se conservan obras suyas en la sala de conferencias del Automóvil Club Argentino, en el Museo Quinquela Martín y en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.

⁷¹⁶ La obra del escultor Pablo Curatella Manes (1891-1962) nos remite a otro caso de particular interés por la vinculación con el ambiente artístico de Francia y su relación permanente con la Argentina. Su desempeño en el sector de la diplomacia le permitió una prolífica actividad en las artes. Aunque radicado en París, enviaba con frecuencia trabajos al Salón Nacional. Fue alumno de Lucio Correa Morales (1852-1923). En 1908 ingresó a la Academia Nacional de Bellas Artes y en 1911 viajó a Europa. Luego de un período en Florencia, en 1913 se instaló en París. Estudió con escultores de la talla de Aristide Maillol (1861-1944) y Emile-Antoine Bourdelle (ya mencionado por sus relieves del *Folies Bergère* Figura IC-IV-1b) y se vinculó con pintores como Maurice Denis (1870-1943) y Paul Sérusier (1864-1927). Al desatarse la Primera Guerra Mundial regresó al país para fundar el Salón de Otoño de la Plata. Otra vez en Francia, tomó entonces un cariz más sintético y realizó su experiencia cubista. Conoció también al pintor André Lhote (1885-1962) y frecuentó artistas como Constantin Brancusi (1876-1957), Ferdinand Léger (1881-1955), Juan Gris (1887-1927), cuyas obras (en contacto con la estética subsahariana) le inspiraron los volúmenes facetados y geométricos de *El acordeonista* y *El guitarrista*, *El Hombre del Contrabajo* (relación con el jazz) y *Mulata*. Casado desde 1922 con la pintora francesa Germaine Derbecq (1899-1973), expuso en 1925 en París en la Galería Vavin. Es de destacar que colaboró en la Exposición de Artes Decorativas de París de ese año, con la realización de una pérgola. Fue designado embajador de Argentina en Francia y también Asesor del Comisario General del Pabellón General Argentino en la Exposición Internacional de París en 1937. En 1939, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, debe encargarse de la repatriación de los argentinos residentes en Francia. Durante la guerra,

Imágenes Complementarias) o del mencionado Emilio Petorutti, pueden constatar la relación con las vanguardias europeas. Asimismo, se enrola en el “decoclasicismo”, las obras de los escultores José Fioravanti (1896-1977) y Alfredo Bigatti (1898-1964).



Figura VIII-22: Daniel Ortolani y Adolfo Montero. *Fraternidad Espartana y la Civilización Ferroviaria*, 1934. Mural. Hall Teatro Empire. Hipólito Yrigoyen 1934. Rasgos indígenas y afro bajo formas del mundo clásico

La influencia africana por tanto no fue directa, pero consideramos que, tal como lo señalan Adriana Armando y Guillermo Fantoni hubo consonancia con las tendencias internacionales mientras se buscaba una identidad propia en el mundo de la cultura y de las artes.⁷¹⁷

Orientados hacia la búsqueda de la diferencia cultural o de una renovación formal que implica la superación del ilusionismo pictórico, los artistas argentinos apelaron a las parcialidades del arte “primitivo” que sintetizaba con sus ideas y modos expresivos. Xul Solar que en los albores de la década del '20 había optado por las abstracciones y geometrificaciones de las formas, recurrió a las máscaras africanas, las esculturas polinésicas y fundamentalmente a los códices mexicanos, multicolores y planistas.

Durante esos años Norah Borges sintió la influencia del arte “primitivo” a través de los expresionistas alemanes y de Picasso, cuyas figuras de la época negra inspiradas en las deformaciones de las máscaras africanas repercutieron en algunos grabados. Por su parte, artistas como Curatella Manes, Alfredo Bigatti o José Fioravanti, que rechazaban el naturalismo escultórico, apelaron a

ante la falta de materiales, realizó maquetas de plastilina, metal o cartón. Participó en la Bienal de Venecia de 1952 y, en la de San Pablo de 1957. Fue curador de la Bienal de París de 1961. En 1957 preparó los altorrelieves *El drama* y *La comedia* para el Teatro General San Martín. En 1962 organizó en la Galería Creuze de París, la exposición *Pablo Curatella Manes et Trente Argentins de la Nouvelle Génération*. En esa oportunidad el Museo de Arte Moderno de París adquirió *El guitarrista*. Ver biografía de Curatella Manes en <https://www.pablo-curatella-manes.com/new/es/biografia.html> Consultado 4 de abril de 2019.

⁷¹⁷ Armando y Fantoni, “El primitivismo martinfierrista”, p. 477.

soluciones tan diferentes como la geometrización cubista o la representación despojada y sintética, inspirándose en referentes antiguos como los objetos africanos o la estatuaria griega primitiva. La figura del boxeador incluida en el repertorio del “negrismo”, se tradujo plásticamente en los relieves de Fioravanti y se introdujo junto al jazz en la poesía de Leopoldo Marechal. Todos estos artistas que protagonizaron una reacción antinaturalista y anti-impresionista, valoraron los objetos exóticos por sus cualidades estéticas y sus valores formales.⁷¹⁸

Norah Borges (Leonor Fanny Borges 1901-1998) pertenecía a una familia de amplia formación cultural. Viajó a Europa y fue influida por los grabadores alemanes. Su conocimiento de la xilografía le permitió ilustrar las revistas ultraístas.⁷¹⁹

Será precisamente en Mallorca donde consolidó su cambio estético marcado por la figura de la pagesa, temática que pervivirá con estilo propio hasta 1924. (...) En un momento en que las corrientes vanguardistas europeas buscaban en la talla africana o de Oceanía nuevas formas de expresión, Norah Borges encontró en estas figuras femeninas no únicamente la forma física del otro, sino las connotaciones de humildad y nobleza que llevaban implícitas.⁷²⁰

El ExLibris para el libro *Hélices* de su marido Guillermo de Torre publicado en 1923 (Figura VIII-23b) y el linoleum (sin título) publicado en la revista *Horizontes* de noviembre de 1922, (Figuras VIII-23a) permiten observar, en las figuraciones de los rosotrs, relaciones con las máscaras africanas.

⁷¹⁸ Ibidem, p. 488.

⁷¹⁹ El ultraísmo fue un movimiento literario creado en España en 1918, que defendió el uso de la metáfora y las imágenes en oposición al sentimentalismo. Sus principales órganos de difusión fueron la revistas *Grecia* (en Sevilla y Madrid), *Horizonte* y *Ultra* en Madrid, *Rosel* en Vigo, *Baleares*, en Palma de Mallorca. En Buenos Aires este espíritu estuvo relacionado a las revistas *Prisma* (1921-1922) y *Proa* (1922-1923).

⁷²⁰ Lladó-Pol, Francisca, “El viaje como generador del gusto” en *Actas del simposio: Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Editor Instituto Fernando el Católico, 2010, pp. 505-506.



publicado en *Horizontes* en 1922

Figura VIII-23b: Norah Borges. Ex-Libris Libro Hélices de Guillermo de Torre. 1923. Xilografía.



Figura VIII-23a: Norah Borges. Linolium sin título

Llegó por esta vía a su renovación conceptual y a formas más simplificadas y esquemáticas, que serían publicadas en la revista *Martín Fierro*⁷²¹ (1924-1927) junto a escritos de su hermano Jorge Luis Borges (1899-1986). Como ella, otros artistas como los mencionados en párrafos anteriores, aportarían lo propio a la Buenos Aires moderna, algunos por temas otros por formas.

No obstante ser algo posterior, también merece mención Demetrio Urruchúa (1902-1978) por su mural en las Galerías Pacífico, donde al igual que en toda su obra se observa el compromiso con lo social. Este pintor autodidacta ejecutó *La fraternidad de las razas*, como parte de la cúpula realizada junto a Antonio Berni (1905-1981), Juan Carlos Castagnino (1908-1972), Manuel Colmeiro Guimares (1901-1999) y Lino Eneas, Spilimbergo (1896-1964). En la composición incluye tres personajes africanos (Figuras VII-24).

⁷²¹ La revista literaria *Martín Fierro* se publicó de febrero de 1924 a de 1927. En ella varios escritores argentino de la talla de Jorge Luis Borges (1899-1986), Raúl González Tuñón (1905-1974) y Leopoldo Marechal (1900-1970) publicaron artículos y poemas, mientras otros dibujantes y artistas plásticos como Lino Palacio (1903-1984) hacían su aporte gráfico.



Figura VIII-24a: Demetrio Urruchúa. *La Fraternidad de las razas*. 1946. Galerías Pacífico (Buenos Aires).

Figura VIII-24b y c: Detalle mural y Estudio de cabeza.

En este conjunto se aprecia la influencia del muralismo mexicano y por lo tanto la valorización de fuentes latinoamericanas y autóctonas. De hecho el artista mexicano David Alfaro Siqueiros visitó el país en 1933, tomó contacto con la vanguardia porteña, e impuso una modalidad colectiva de trabajo.⁷²² Como mencionamos se realizaron murales para los sindicatos, por ejemplo el del edificio de La Fraternidad, titulado *Fraternidad Espartana y la Civilización Ferroviaria*,⁷²³ en el que la composición recuerda formalismos clásicos, pero los personajes presentan rasgos indígenas y africanos a la vez (Figuras VIII-22).

⁷²² Entre otros artistas que trabajaron en esos tiempos puede mencionarse a Pompeyo Audivert (1900-1977). En los grabados de Audivert son protagonistas las figuras con líneas paralelas de grosores diferentes y hendijas de luz. Hay una estructura geometrizable que podría provenir tanto de una inspiración románica (no olvidemos que nació en Cataluña), como de *Art Decó* contemporáneo. Por estas características fue convocado Alfredo Guttero, también enrolado en el modernismo desde 1929. Se destacó también José Fioravanti (1896-1977) contó con una prolongada estadía en París, autor del monumento a la bandera en Rosario junto con Ángel Guido (1896-1960), Alfredo Bigatti y Alejandro Bustillo. Practicó un *Art Decó* clasicista y moderno a la vez.

⁷²³ *Revista de Arquitectura*, año XX, n° 168, diciembre 1934, p. 168.

Es singular también el caso de Xul Solar (1887-1963), excéntrico artista conocedor de la mitología, la astrología y versado en idiomas, que había llegado a crear una panlengua. A los 25 años viajó a Oriente y a Europa y se acercó a las creencias y ciencias ocultas de distintas culturas. *San Danza* (Figura VIII-25) permite ver cierta libertad de movimiento en las figuras, incorporada desde el contacto con la raza negra y tobilleras como las utilizadas entre otros pueblos los *bakongo*. Tedín de Tognetti señala el interés de Xul Solar lo africano: “Se puede apreciar los distintos intereses de Xul de esa época: teosofía, antroposofía, literatura, filosofía, música, mística, magia, arte de vanguardia, arte precolombino y arte africano”.⁷²⁴



Figura VIII-25: Xul Solar. *San Danza* (I). Acuarela. Se destacan las semejanzas con la danza africana por la libertad de los brazos y por el uso de pulseras o tobilleras en los pies. Medidas: 23 x 31 cm. Museo Xul Solar. Buenos Aires. N° de Inventario 7.

El mencionado ensayo de Oliverio Gironde es una especie de manifiesto antiacadémico que confirmaba los derechos de la intuición y del instinto que, para los occidentales, recuperaban las artes tribales. En su análisis, Adriana Armando y Guillermo Fantoni aseveran que “junto a la frecuentación de la estatuaría y de las máscaras que condujo hacia el cubismo, también observará la reducción de las formas geométricas bajo la influencia de Cezanne”, y subrayan que los diferentes sentidos del

⁷²⁴ Tedín de Tognetti, Teresa, “Biografía” en Catálogo *Xul Solar: visiones y revelaciones*, Buenos Aires, Malba-Colección Costantini/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, p. 157-169. Y “Fundación Pan Klub, Museo Xul Solar”. Disponible en: <http://www.xulsolar.org.ar/biografia.php> [Consultado el 4 de abril de 2014].

primitivismo en uso, incluían para Gironde cuestiones como “la búsqueda de la inocencia perdida”, el amor hacia “lo exótico”, y el interés por el arte negro”.⁷²⁵

En los años 20 la palabra *nègre* implicaba el jazz norteamericano y también hacía referencia tanto a las máscaras tribales del África como a las culturas de Oceanía y del mundo precolombino.⁷²⁶ Los asuntos más destacados y tratados eran el *jazzman*, la bailarina negra y el boxeador. Lentamente algunos temas nacionales o latinoamericanos fueron asimismo abordados. A partir de 1925 la revista *Martin Fierro* integró un repertorio de imágenes en cerámicas peruanas, esculturas de México, motivos arqueológicos del Noroeste argentino, que fueron acogidas como piezas modernas junto a otras de artistas argentinos. La selección de estas obras reafirmaban las cualidades abstractas que trataban de promover.⁷²⁷ Durante esos años, la naciente arqueología argentina ofrecía un caudal de imágenes que fueron utilizadas por artistas influidos por el exotismo, las modas negras y los descubrimientos en Egipto.⁷²⁸ Como se observa Buenos Aires estaba a la moda.⁷²⁹

El sistema de la moda en Buenos Aires

Para la socióloga Susana Saulquin el sistema de la moda de los años 20 supo utilizar del cubismo un material de ángulos y segmentos de círculos al mismo tiempo que se valorizaron los colores brillantes en los tejidos y telas estilizando y geometrizando los motivos florales de 1900. Se refiere también a la gran influencia del cubismo en la falda tubular:

Después de 1925 (...) el art déco permite avanzar hacia un modernismo más geométrico y de influencia cubista (...) La moda no escapa a la corriente general que buscaba articular las artes con las nuevas posibilidades que brindaba la producción industrial. En esa época se produce (...) una nueva fluida comunicación entre las diferentes artes, de ahí la enorme influencia de los artistas plásticos, integrantes de las vanguardias de los años 20, en las áreas de las producciones estética.⁷³⁰

⁷²⁵ Armando y Fantoni, “El primitivismo martinfierrista”, p. 476. Para profundizar el tema sobre la influencia primitiva en el arte moderno ver Robin, *Primitivism in 20th century Art. Affinity of the tribal and the modern*, Clifford, *Dilemas de la cultura*, entre otros

⁷²⁶ Armando y Fantoni, “El primitivismo martinfierrista”, p. 477.

⁷²⁷ Ibidem, pp. 476-480.

⁷²⁸ Ibidem, p. 481.

⁷²⁹ Emilio Pettoruti (1892-1971) fue otro artista, pionero en el uso de formas geométricas y de influencia en los círculos pictóricos locales. Becado en Florencia, su estadía en Europa le permitió conocer a exponentes del futurismo y de movimientos interesados en la abstracción. Entabló amistad con artistas vanguardistas de Italia como Giacomo Balla (1871-1958), Giorgio De Chirico (1888-1978), Carlo Carrá (1888-1966) al concurrir a los encuentros en los afamados cafés *Aragno* e *Il Greco*, en Roma. En 1930 fue director del Museo de Bellas Artes de la Plata y regresó a París en 1952.

⁷³⁰ Saulquin, *La moda en la Argentina*, pp. 91-92

Grementieri considera sobre todo que la silueta de la mujer en Buenos Aires fue importada de los popes de la moda de Francia.⁷³¹ Califica el hecho como una manifestación más del imperialismo francés y sostiene que auténtica o reproducida, las mujeres sólo tenían ojos para lo que sucedía en París. Los cánones seguidos eran los de las grandes firmas y nombres consagrados (los mencionados Paul Poiret, Jeanne Patou, Jeanne Lanvin o Sonia Delaunay). Después de la Primera Guerra Mundial, tanto allí como aquí las telas, texturas y estampados habían cambiado rotundamente al igual que los cortes.

El ideal femenino perseguido cambió drásticamente respecto del período previo. De la mujer “*flor*” se pasó a la desprejuiciada “*flapper*”.⁷³² Las curvas ya no se marcaban, el sobrepeso, antes símbolo de ostentación por buen comer, dejó paso a la delgadez y el corte a la *garçonne*, todo un destaque de androginia, como se vio, reemplazó los cabellos largos. También la palidez cedió ante pieles con más color por la valoración de la vida al aire libre:

Buenos Aires se vuelca al *plein air* y a los deportes, se modernizan las costumbres sexuales y se liberan las relaciones entre hombres y mujeres. Esta celebración de la modernidad contrasta con las descripciones ácidas de Roberto Arlt, que todavía denuncia el noviazgo y el matrimonio como trampas para los hombres solos tendidas por mujeres hipócritas y poco escrupulosas.⁷³³

Esto da cuenta de mujeres más libres, insinuantes y modernas, prototipos de las grandes ciudades. Se eliminó la corsetería y los vestidos armados. Los atuendos fueron más simples pero siguieron marcando la distinción indicando lujo y refinamiento por el acoplamiento de bordados, el uso de alhajas o de *bijouterie* vanguardista, de abrigos con suntuosas pieles y de sombreros o tocados del tipo *guelé* -los utilizados por la mujeres senegalesas- o con marcado orientalismo pero occidentalizados.

Los recorridos por el mercado de anticuarios de San Telmo bastan para testimoniar la cantidad de joyas *Art Decó* que utilizaban el ébano, el marfil y las formas tradicionales africanas (Figuras VIII-26a y b) un vestigio del consumo en esas décadas.

⁷³¹ Grementieri, *Buenos Aires. Art Decó y Racionalismo*, p. 62.

⁷³² Ver capítulo V.

⁷³³ Sarlo, *Una modernidad periférica*, p.24



Figura N° 26 a y b: Anillo *Art Decó* de plata, ébano y marfil. Líneas laterales conforman triángulos

En el repertorio de diseños hubo, como en Europa, temas históricos, naturalistas, exóticos, arqueológicos, étnicos y guardas más vanguardistas, con un despliegue mayor en los vestidos de fiesta y en la Alta Costura.⁷³⁴ Los vestidos de este período “son menos principescos y más de Carnaval, pero igual que la arquitectura, la vestimenta busca practicidad y funcionalismos para la mujer que transita la ciudad, trabaja fuera de la casa y va asumiendo poco a poco nuevos roles”.⁷³⁵ Será Coco Chanel quien producirá localmente lo que Grementieri llama “la internacional de las modistas”.⁷³⁶ Lograría una revolución -a la manera de la rusa de 1917- en todos los barrios que a partir de entonces trabajarán con su impronta simple y despojada.

En síntesis la producción de la moda porteña proveyó ante los cambios y paradigmas lo que hacía falta, en casas de alta costura o a través de modistas individuales o de producciones domésticas con moldes de revistas e incluyendo trajes de deportes, destacando más ambigüedad y menos volumen.

En consonancia con Grementieri, Susana Saulquin asegura que entre las modistas que supieron intuir que llegaba la paz y que con ella las mujeres serían más prácticas y diferentes, destaca el nombre de Madeleine Vionnet.⁷³⁷ Para esta autora, el cambio de mentalidad que se percibía en las europeas, llegaba un tanto atenuado a Buenos Aires. Consideramos que por ser periferia y no centro, las copias, el tipo de materiales no tan ricos, las realidades diferentes, conspiraban en contra.

⁷³⁴ Grementieri, *Buenos Aires. Art Decó y Racionalismo*, p. 63 y 65.

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 65.

⁷³⁶ *Ibidem*

⁷³⁷ Saulquin, *La Moda en la Argentina*, p. 85.

Enrique Astesiano⁷³⁸ testimonia que en 1926 el negocio de sus padres se amplió y, de dedicarse a la confección de sombreros para *Harrods* y *Gath & Chaves* entre otras casas destacadas en Buenos Aires, pasó a reproducir vestidos traídos de Europa:

Las clientas llegaban los jueves para estrenar los vestidos los sábados paseando por Florida, almorzando en Harrods o en las noches del Colón. En el año 1930 nos mudamos a Florida 688, donde se empezó a hacer Haute Couture, en medio de un ambiente Art Decó, como las convenciones de la época lo dictaban. Allí comenzó a desfilarse todo Buenos Aires, pero en principio, sobre todo artistas y clase media, porque la clase alta traía todo directamente de Europa.⁷³⁹

Lo citado constata nuevamente las diferencias de acceso a los atuendos del período según los grupos sociales y, por otra parte, la imposibilidad de producir una moda que nos fuera absolutamente propia. En este sentido, desde el punto de vista sociológico la imitación es el núcleo del proceso de la moda.⁷⁴⁰ Para Pierre Bourdieu, como hemos visto, la moda es un fenómeno que induce a las capas inferiores de la sociedad a tratar de parecerse a los de sectores superiores, una asimilación de los otros a uno mismo y de uno mismo a los otros.⁷⁴¹

Las carreras de caballos, los restaurantes y los teatros eran los sitios para ostentar y vivir un clima festivo y la revista *El Hogar* se ocupaba de dar cuenta de esa realidad, vivida como propia por parte de las lectoras.⁷⁴² El brillo se conseguía con *pailletes* y lentejuelas colocadas en las túnicas: “Con estos conjuntos las mujeres que habían abandonado los valeses y mazurcas de la Belle Époque, bailan el Charleston y el black bottom, mientras la trompeta de Louis Armstrong y el piano de Duke Ellington inician ritmos más provocativos”,⁷⁴³ (Figura VIII-27). Asimismo, estas mujeres van encasquetadas con los sombreros *cloche*, compran zapatos como los de Casa Palma (Corrientes 838) que vendía desde 1926 modelos de cabritilla, gamuza y también, exotismo de por medio, de cocodrilo.⁷⁴⁴

⁷³⁸ (1917-2004). Reconocido modista que vistió a personalidades locales en las décadas de 1950 y 1960. Su padre, Máximo Astesiano, había fundado una casa de moda en 1916.

⁷³⁹ Saulquin, *La moda en la Argentina*, pp. 78 y 79.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁷⁴¹ Bourdieu, *La distinción*, p. 231.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 87.

⁷⁴³ *Ibidem* p. 94.

⁷⁴⁴ *Ibidem* p. 93



Figura VIII-27: Jorge Larco. El charleston. Revista *El Hogar*. 1927 (Grementieri, *Art Decó y Racionalismo*, p. 19)

Los locos y felices años 20 (una reacción anímica ante la angustia de la Gran guerra) mostraron en los accesorios -siempre satélites de la moda- colores y notas de exotismos, mezclando materiales rústicos y refinados. Las mujeres lucían largos collares de perlas (*sautoirs*) o cuentas plásticas, broches, bonetes, cintas para el cabello, medias con ligero y las infaltables bolsas de mano o carteras pequeñísimas. Estas últimas podían estar bañadas en oro (*vanities*) o repletas de lentejuelas con brillo.⁷⁴⁵

Las casas de alta costura llegaron de este modo a Buenos Aires, entre 1914 y 1930. Entre ellas se instalaron *Carrau, Henriette, Jean et André, Palau, Mme. Suzanne* y el padre del mencionado *Astesiano*, fundador de la casa *La Moda*.

En el variado espectro de los sectores medios (medios altos, medios-medios, medios-bajos) los cambios se fueron dando paulatinamente de acuerdo a sus recursos económicos. Las mujeres de menor condición social solían vestir trajes a media pierna, cinturón bajo a la cadera y algunas usaban vestidos debajo de la rodilla “de géneros estampados en rombos blancos y negros”, medias blancas y enrulado pelo corto⁷⁴⁶ (Figura VIII-28).

⁷⁴⁵ “Moda y estética- Al son del Charleston”, *El Día* (La Plata), 10 de Mayo de 2012.

⁷⁴⁶ Saulquin, *La moda en la Argentina*, p.94



Figura VIII-28: Revista *El Hogar*. Década de 1920.

Asimismo, aparece un nuevo segmento de mercado asociado con el proletariado urbano moderno que volvió imprescindible la ropa de trabajo. La marca *Coppa y Chego* creada en 1920, será una de las firmas encargadas de proveer lo necesario.⁷⁴⁷

La apropiación de elementos de arte africano en la moda en nuestro medio, obviamente fue nuevamente por carácter transitivo. La visita de Josephine Baker a Buenos Aires en 1929 produjo un impacto a destacar que pudo verse también reflejado en la moda. Visitó Buenos Aires en tres oportunidades.⁷⁴⁸ Las mujeres al querer imitar su color de piel comenzaron a utilizar medias de color marrón chocolate, que contrastaban con los zapatos blancos.⁷⁴⁹ Posteriormente, en los treinta se agudizaría la diferencia entre la ropa de día y de la noche. Joyas y accesorios marcarían el estilo.

Las formas vigentes en el *Art Decó* para muchos, nuevas, eran en realidad formas antiguas de otras culturas. Los mencionados descubrimientos arqueológicos, como el de la tumba de Tutankamon, excavada hacia fines de 1922, repercutieron aquí.⁷⁵⁰ (ver Figura IC-VIII-8 en Imágenes Complementarias) Los viajes a lugares

⁷⁴⁷ *Ibidem*, pp. 77 y 78.

⁷⁴⁸ La primera fue en junio de 1929, en una gira que había organizado el marido manager Pepito Abatino en la que actuó en la calle Corrientes, la segunda en 1952 (Perón y Carrillo la recibieron y acordaron construir un Instituto antirracista) y la tercera en 1966, cuando casada con Jo Bouillon, eligieron la ciudad de Buenos Aires como vivienda semipermanente para la instalación de un restaurante-bistró en Palermo. Pinto, Felisa, "Oscura tentación", *Página 12*, 18 de agosto de 2006.

⁷⁴⁹ Saulquin, *La moda en la Argentina*, pp. 94-95.

⁷⁵⁰ La prensa porteña publicó en los periódicos y semanarios ilustrados noticias, ilustraciones y fotografías que se hacían eco de la egiptomanía, generando como en otros casos un toque local y acudiendo a relatos y sátiras políticas que evocaron este acontecimiento. Todo replicó también en la moda. *La Nación*, *Crítica*, *Caras y Caretas*, *El Hogar*, *Para Ti* entre otros fueron los principales medios

distantes de porteños y argentinos en general, motivaron también el uso de una serie de recursos estéticos que se nutría de otras culturas. Interiores, objetos, joyas, utensilios y perfumes tomaron también las nuevas formas vigentes. Se multiplicó entonces la adopción de pirámides y escarabajos egipcios, calendarios precolombinos y abstracciones africanas, y los accesorios de moda marcaron las mismas reminiscencias internacionales.



Figura VIII-29: Perfumes importados *Fetiche*. Publicidades de la revista *El Hogar*. Década de 1920.

En lo que respecta a las revistas, ya hemos dicho que cumplían un papel multiplicador y unificador en la instalación de los nuevos gustos en un momento en que también había crecido la población alfabetizada. Sarlo destaca que la revista *Martín Fierro* era la elegida de la vanguardia de los años veinte. Era sensible a los procesos de incorporación de nuevas tecnologías a los hogares (fonógrafos y artefactos eléctricos) y también a una nueva disposición del hábitat. Como revistas de gran tirada, dirigida a diferentes públicos y que daban un espacio a la moda en sus páginas, cita a *Caras y Caretas*, *Mundo Argentino* y *El Hogar*. En ellas, los avisos ofrecen la idea de la penetración de dispositivos modernizadores en el imaginario colectivo, cuyo uso aumentaba el tiempo de las mujeres de capas medias y dejaba espacio libre para la lectura de revistas.⁷⁵¹ A su vez, Sarlo señala que en esas revistas el cambio de estética de la publicidad de perfumes hacia composiciones más abstractas como *Myrurgia*.⁷⁵² No es oportuno señalar que consideramos que decir abstracto, denota modernidad y

donde se evidenció las implicancias del descubrimiento (ver Figura IC-VIII-8 en Imágenes Complementarias).

⁷⁵¹ Sarlo, *Una modernidad periférica*, p 22

⁷⁵² *Ibidem*, p. 23.

connota África. Más evidente es el caso de la fragancia francesa *Fetiché* de Piver (Figura VIII-29), que circulaba en el país, cuyas guardas, en el *packaging*, al igual que el nombre nos remite al universo africano.

En la década del 30 serían en cambio otras divas (Jean Harlow, Joan Crawford, Greta Garbo), las que marcaron una nueva manera de vestir. Surgidas de los set de estudios como la Metro Goldwing Meyer comenzaron a relacionarse a una nueva palabra: *sexy*. Al respecto, Saulquin analiza que las imágenes que recibía la mujer argentina del cine Hollywoodense de los años 30 le resultaban inalcanzables como modelo de imitación. Esa es la razón por la cual en Argentina se prefirió seguir la moda que imponía la clase alta y que se divulgaba a través de dos revistas fundamentalmente: *El Hogar* y *Atlántida*. Pero esto cambió cuando la seducción de las actrices de la década siguiente como Rita Hayworth y otras figuras cinematográficas prevaleció por encima de la clase alta en el dictado de las modas.⁷⁵³ Con estos antecedentes nuevamente la mujer argentina recibirá por la vía del cine las novedades y construirá las imitaciones. La novela *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig (1932-1990) relata el aprecio por el cine de su protagonista Toto. La acción transcurre en un pueblo ficticio de La Pampa, justamente entre los años 1930 y 1940.

Con respecto a la imitación como núcleo de la moda, Sarlo sostiene: “Los argentinos vivimos este proceso cuando nos colocamos en un plano de inferioridad con respecto a los extranjeros, ya que imitamos los dictados de Europa y Estados Unidos en materia de moda, considerándolos superiores. (...) En Argentina cuando se trata del delicado equilibrio entre el ser y el parecer, pesa en mayor proporción el parecer”.⁷⁵⁴

Al estudiar cómo funciona el campo de la alta costura en Francia, Bourdieu concluye que, quienes detentan el poder, son generalmente los agentes que constituyen el valor de las prendas por su rareza o por su escasez y, mediante el procedimiento de la marca, se establece el valor de los objetos y esto contribuye a establecer los signos de distinción.⁷⁵⁵ En este sentido, la brasileña Dulce Liberal Barros de Martínez de Hoz (1900-1987) fue justamente el símbolo de elegancia y distinción en Buenos Aires en los años de la década de 1930. Su marido Eduardo Martínez de Hoz (1890-1977) fue accionista de la mencionada casa de moda francesa *Mme. Vionnet* (1876 y 1975) (Figuras VIII-30 y VIII-31). Mo Amelia Teitelbaum indica que “a partir del momento en que se casaron Eduardo Martínez de Hoz se aseguró que Dulce pudiera elegir y

⁷⁵³ Saulquin, *La moda en la Argentina*, p. 99.

⁷⁵⁴ Sarlo, *Una modernidad periférica*, pp. 14 y 15.

⁷⁵⁵ García Canclini, *Ideología, Cultura y Poder*, p. 35.

encargar cualquier cosa que quisiera de Madame Vionnet a su costo. Así fue como ella se convirtió en un icono del estilo y frecuentemente figuraba en las revistas más elegantes de la época”.⁷⁵⁶



Figura VIII-30: Candido Portinari. Dulce Liberal de Martínez de Hoz. 1941. Óleo s/tela. 73x60 cm. Proyecto Portinari
 Figura VIII-31a y b: Dulce Liberal con traje blanco de Mme Vionnet y sombrero de Lelong para Premio Jockey Club (Imágenes extraídas de Aubenas, Sylvie. Chardin, Virginie. Demange, Xavier, *Elegance: The Seeberger Brothers and the Birth of Fashion Photography*, San Francisco, Chronicle Books, 2007, p. 103)

Cuando a partir de esta época el mercado comenzó a homogeneizarse y a producir ropa seriada, se anularon ciertas prendas que antes marcaban la distinción. Por lo tanto el mecanismo de la moda creó otros usos elitistas, a través de nuevos signos en el consumo. La alta sociedad se diferenció entonces a partir de algunos detalles. Como señala García Canclini se trata de una dialéctica entre divulgación y distinción.⁷⁵⁷



Figura VIII-32: Revista El Hogar. 3 de marzo de 1926, Año XXII. Vestido de noche y máscara africana en el fondo, que evidencia la moda en Buenos Aires.

⁷⁵⁶ Teitelbaum, *Los creadores de un estilo*, p.108.

⁷⁵⁷ García Canclini, *Ideología, Cultura y Poder*, p. 36.

Motivos africanos en otros objetos de diseño

Cerámica vidrios, metales, vajilla, cubiertos, encuadernaciones, fueron parte del *Decó*, último estilo integral. Buenos Aires era en los años veinte un megapolo de importación y de inmigración. La crisis mundial de los años treinta redefiniría esta tendencia⁷⁵⁸. Las unidades de análisis consideradas -cerámica, vidrio, metal, vajilla y otros objetos decorativos- frecuentes en los hogares porteños, eran generalmente importadas de acuerdo a los gustos predominantes en el momento.

Eran las líneas geométricas y abstractas las que imprimían una nueva característica a los objetos. Se combinaban las producciones industriales con el trabajo artesanal. El atractivo principal de los diseños era su simplicidad. Esta fórmula se consolidó aún más en 1930 y al respecto puede destacarse:

La inspiración puede provenir de cualquier geografía (arte arcaico, precolombino americano, hindú, egipcio, Este asiático, o africano), pero también asimila de las vanguardias no figurativas y hasta puede tomar de la abstracción, conformándose siempre un lenguaje de patrones.⁷⁵⁹

En todos los objetos, las técnicas de ejecución son las mismas experimentadas en el *Art Nouveau*.



Figura VIII-33: Fuente de ébano y plata. Colección Guevara. Buenos Aires

Figura VIII-34: Karl Hagenauer. Josephine Baker Mujer en Bronce c. 1925. Colección M. Balli. Imagen en Grementieri, *Art Decó y Racionalismo*, p. 54.

Las líneas rectas y los zigzag se encuentran sobre materiales caros y preciosos, pero se reproducen asimismo a gran escala con materias primas más baratas (Véanse las luminarias de vidrio de un edificio de rentas de clase media en Buenos Aires y lámparas

⁷⁵⁸ Grementieri, *Buenos Aires. Art Decó y Racionalismo*, p. 66.

⁷⁵⁹ *Ibidem*, p. 67.

y plafones de lujo en Imágenes complementarias). La presencia de ébano marfil, ámbar o sus imitaciones pudo observarse en varios ejemplos (Figura VIII-33).

Entre otros objetos que conforman las colecciones porteñas de *Art Decó* y que refieren a elementos físicos como el uso de materiales provenientes de África y a elementos principalmente simbólicos como formas y figuras de la plástica africana o imaginarios estereotípicos de lo negro. Se pueden mencionar estatuillas de bronce de Josephine Baker (Figura VIII-34), bandejas, cuchillos con mangos que imitan el marfil, lámparas, servicios de té y café.

Como hemos dicho, los objetos cotidianos, representan también las ideas de un periodo (riqueza, lujo etc.) y, en nuestro caso, exotismo. En coincidencia con Ivan Gaskell, haremos referencia en los párrafos siguientes a “todo el material visual”. Con este término, Gaskell incluye no sólo el arte sino los constituyentes del entorno visual producido por el hombre y que han sido objeto de estima más allá de su función o de algunos principios de comunicación (diseño gráfico- fotografía). Y evidencia desde 1970 las instituciones (museos o galerías) se clasifican como “otros” a objetos anticuados crecientes en interés y que los llamados ‘*Collectables*’ de todo tipo, hoy se posicionaron a muy altos valores.⁷⁶⁰ Muestra así una nueva forma de incluirlos en las exposiciones.

La ya mencionada exposición *Art Decó y su tiempo* de 1985 en el Museo Nacional de Arte Decorativo, permitió observar el material que remite al tema de nuestro estudio, coleccionado por las clases altas en la ciudad de Buenos Aires. Incluimos las partes del catálogo cuya curaduría correspondió a Federico Aldao, director del Museo en aquel momento⁷⁶¹ (Cuadro VIII-1).

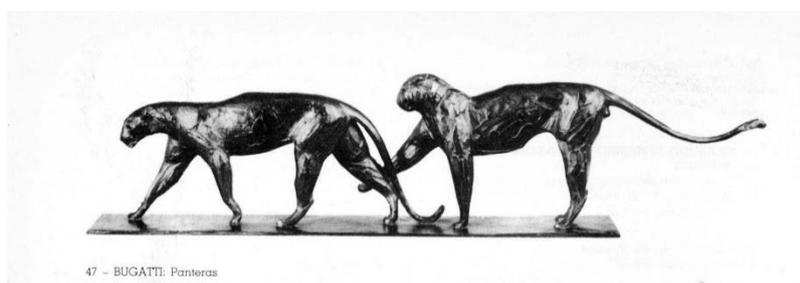


Figura VIII-35: Rembrandt Bugatti. Panteras.

⁷⁶⁰ Gaskell, “Historia de las imágenes”, pp. 210-213

⁷⁶¹ Lamentablemente no todo lo exhibido figuraba con fotografía en dicho catálogo. Se mencionan las piezas exhibidas que conectan con *el Art Decó* y materiales o forma africanas.

- Panteras: Bronce oscuro- Alto 20 cm. Firmado R. Bugatti.⁷⁶² Sello de fundición A.A. Hebrard. N° 47 del catálogo. Colección Mauricio Larrivière y Sra. (Figura VIII-35)
- Gran pantera negra: Bronce, pátina de color negra- 29 x 13.5 x 50 cm. Firmado: R. Bugatti. Sello de fundición Hebrard Cire Perdue. N° 49 del catálogo. Colección Francisco Gowland Llobet.
- Pantera al acecho: Bronce, pátina marrón. Medidas; 21 x 11, 5 x 51 cm. Firmado R. Bugatti. Sello de fundición Hebrard. *Cire perdue*. N° 50 del catálogo. Colección Francisco Gowland Llobet.
- Bailarina: Marfil y bronce policromado. Alto 44 cm. Firmado Chiparus. N° 56 del catálogo Colección Uber Ricciardi y Sra.
- Los acróbatas: Bronce- Alto, 43 cm. Firmado: Manes. (Curatella Manes). Sello de fundición Valsuani. N° 58 del catálogo. Colección Jorge Helft y Sra.
- El Acordeonista: Bronce – Alto 42 cm. Firmado: Manes. Sello de Fundición Valsuani. N° 59 del catálogo. Colección Jorge Helft y Sra.

Cuadro VIII-1: Exposición *Art Decó y su tiempo*. 1985. Museo Nacional de Arte Decorativo.

Las artes gráficas y las encuadernaciones también reflejaron el estilo que penetró en los habitantes al igual que los muebles, los vestidos, los objetos, las vajillas. En Buenos Aires había un vasto número de dibujantes e ilustradores ocupados en nuevas revistas⁷⁶³ cada vez más consumidas. La imagen tomó protagonismo con figurines y caricaturas y flamantes mensajes dirigidos sobre todo a la mujer.

En la mencionada exposición *Art Decó y su tiempo* destacó el patrimonio de encuadernación de origen francés reunido por coleccionistas locales. Mencionaremos a modo de ejemplo dos de las allí exhibidas:

- *Un royaume de Dieu*, del autor francés, Jean Tardaud (1877-1952).⁷⁶⁴ Encuadernado en cuero de tonos azules por Louis Creuzevault (1879- 1958), hoy parte de la Colección Museo Nacional de Arte Decorativo (ver Figura IC-VIII-9 en Imágenes Complementarias).

- *Les belles de nuit*. Encuadernado en cuero marrón claro, por Pierre Legrain. Colección del Museo Nacional de Arte Decorativo,⁷⁶⁵ Editorial *d'Art Devanbez*, París 1937.

⁷⁶² (1884-1916) Rembrandt Bugatti, escultor italiano, hermano del diseñador y fabricante de automóviles Ettore Bugatti. Sus obras más conocidas se centran en la representación de animales salvajes. Se suicidó en 1916 a causa de un profundo estado depresivo. Después de su muerte, Ettore usó algunas de sus figuras, en especial elefantes, en las tapas de radiador de sus autos.

⁷⁶³ Grementieri, *Buenos Aires. Art Decó y Racionalismo*, p. 67.

⁷⁶⁴ En catálogo figura con N° 427. Ejemplar N° 91 con 86 aguafuertes originales de Lucien Madrassi (1881-1956).

⁷⁶⁵ Ejemplar especial letra k, con 16 aguafuertes, cuatro de ellas inéditas del ilustrador francés Édouard Chimot (1880-1959).

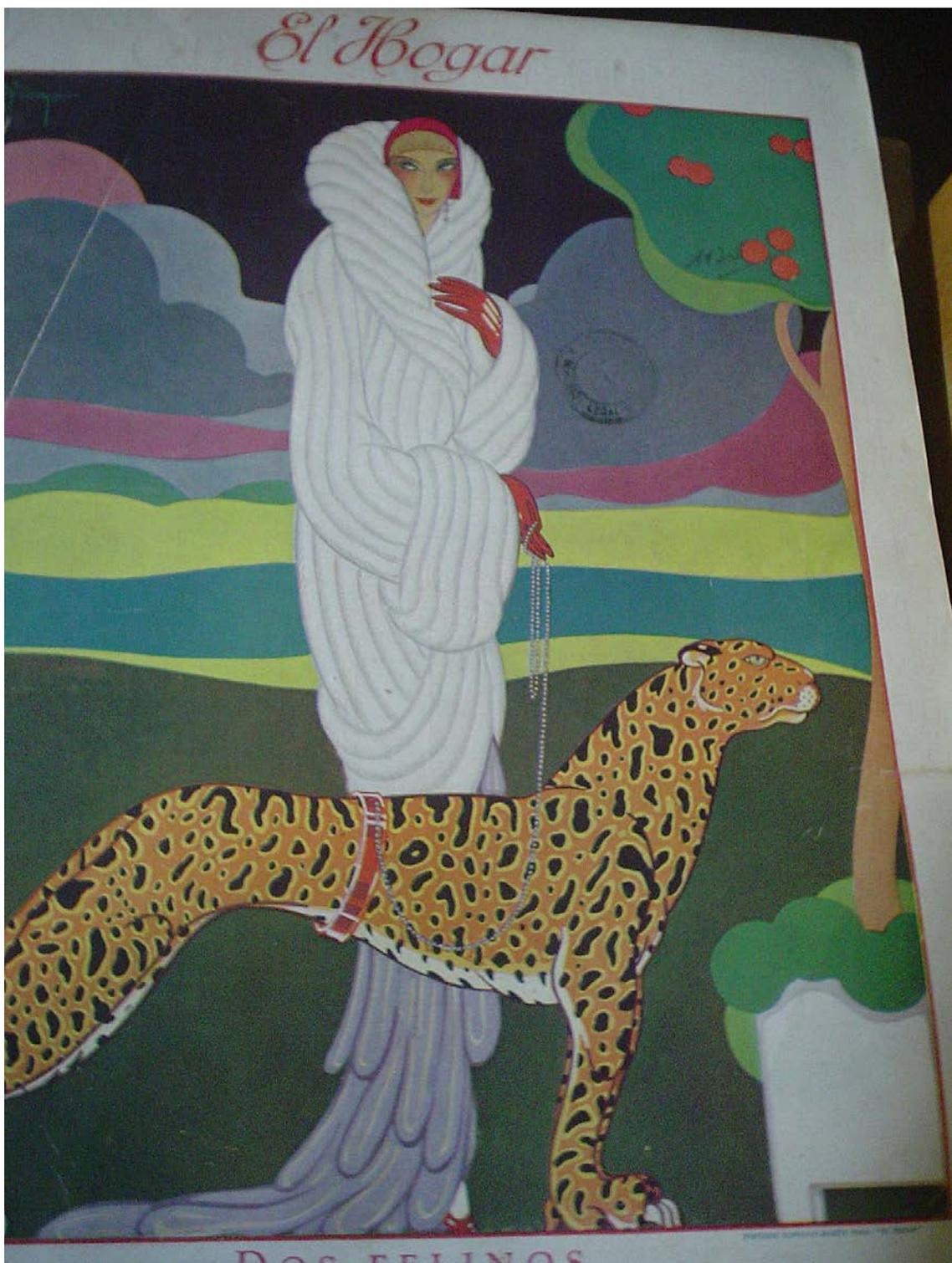
En estas encuadernaciones vuelven a destacarse las formas y materiales procedentes de África, lo que nos permite resaltar, una vez más, el intento de una diferenciación y el marcado gusto por la posesión de ejemplares selectos, en bibliotecas adaptadas a la moda “subsahariana”.

De lo antedicho se desprende que casi todo se replicó en Buenos Aires, en todas las áreas: arquitectura, muebles y decoración, moda en el vestir. Y lo mismo ocurrió en muchas otras manifestaciones, no analizadas aquí por razones de extensión, como la música, la danza, la publicidad, el diseño gráfico y el cine.

Estética innovadora, farolera, desfachatada, gradualista (es decir no adoptada de manera revolucionaria), desprejuiciada y cercana al exhibicionismo, son algunos de los calificativos con los que para Grementieri Buenos Aires se hizo moderna y adoptó el *Art Decó* (y el Racionalismo).⁷⁶⁶

Introducidos y acomodados en el *Art Decó*, los elementos subsaharianos entraron de contrabando, designificados, de segunda mano, como una moda en su cabal momento. Salvo en los contextos de diversión (disfraces de Carnaval, decoraciones de lugares, cafés, o detalles de ‘junglas exóticas’), la urbe de Buenos Aires, no se permitió conscientemente visualizar y honrar los rasgos africanos. Se mostró más interesada en copiar la moda europea que en buscar su identidad particular.

⁷⁶⁶ Grementieri, *Buenos Aires. Art Decó y Racionalismo*, p 13.



Lamina VIII-3: Portada revista *El Hogar* 5 de julio de 1930 año XXVI con la presencia evidente del un evocativo salvajismo elegante, tomado de la moda francesa. Estar cercano a la naturaleza era en los años 30 un paradigma muy distinto al cuidado ecológico actual. Resulta sugestiva la vinculación con la fotografía que muestra a Josephine Baker en el hipódromo de Deauville paseando con su guepardo de nombre Chiquita (ver Figura I-16).

Consideraciones Finales

A lo largo de esta investigación dilucidamos qué elementos de la plástica del África subsahariana fueron incorporados por el *Art Decó* en sus manifestaciones, las formas en que esa influencia tuvo lugar, las áreas africanas de donde procedían esos elementos y los mecanismos de su incorporación en el marco de las políticas imperialistas de colonización de las tres primeras décadas del siglo XX. A su vez, hemos señalado la significación de los estilemas (rombos, espirales, triángulos, etc.) del África subsahariana y las consiguientes designificaciones en el *Art Decó* francés por el desinterés propio del eurocentrismo. Por otro lado, fueron analizadas las razones por las que, en ocasiones, los estudios sobre el *Art Decó* señalan esta influencia pero sin profundizar en la apropiación cultural que ello implica. Es decir, sin dar cuenta de los sentidos asociados que esas formas tanto abstractas como figurativas tenían/tienen en las culturas y religiones africanas de las cuales fueron extraídas. Por ello nos ha interesado incorporar en esta investigación los trabajos de la lingüista congoleña Clémentine Faïk Nzuji. Consideramos que esta apropiación cultural no puede equiparse a un préstamo cultural pues la idea de préstamo implica una contraprestación, una reciprocidad que no tuvo lugar.

Si se compara las artes de los pueblos subsaharianos, en especial de las regiones colonizadas por Francia (África Occidental y Ecuatorial francesas), y el *Art Decó* se puede observar que se trata de manifestaciones que corresponden a mundos diferentes. No sólo en lo estético sino fundamentalmente en su profunda significación, estrechamente asociada a la ubicación del ser humano en el Universo. Se hace necesario destacar que la trasposición de un arte con una fuerte raigambre religiosa a otro que se apropia de sus formas originales y las reformula, reelabora y le otorga otros sentidos, implica una desacralización. Las artes africanas se vinculan necesariamente con profundas creencias y usos y rituales de pueblos diversos que conectan con lo espiritual. El diálogo es con la naturaleza y con los dioses. Es una plegaria permanente. En Occidente, en general rechazamos como bárbaros estos conceptos. Sin embargo, estos dibujos y formas impactaron en el *Art Decó*, y los colocó en la dimensión de lo comercial, prescindiendo de los significados y creencias originales. Las formas africanas, como la simplicidad y el despojamiento, trascendieron en el estilo pero

siempre quedó esa enorme diferencia. Los africanos eran artistas con sus propias leyes.

La sesgada valoración de lo “negro” por el *Decó*, en el marco de la negrofilia internacional vigente en el período en estudio, y el “abrazo” a todas las artes del último estilo integral, dieron paso a los interrogantes locales sobre el patrimonio *Art Decó* de Buenos Aires en las mismas manifestaciones. Sobran las reiteraciones por las que al querer ser europea, Buenos Aires, como capital de un país que siempre enfatizó su blanquedad, ocultó cualquier evidencia fenotípica africana y adoptó estos signos. No obstante, es cierto que influyeron también otras razones, como la adopción de formas simples.

Como hemos visto, en las fachadas de viviendas unifamiliares de Buenos Aires hay formas que se reiteran. Este tratamiento en las texturas de los muros que enriquecen visualmente la superficie de las fachadas, producen un estímulo óptico que está presente a su vez en viviendas subsaharianas. La diversidad de motivos, espirales, espiralitas, flechas y triángulos, nos advierten del vínculo con la apropiación de las formas geométricas provenientes de África vía Francia. América Latina lo tomó, por lo tanto, de segunda mano y no directamente de África. Buenos Aires y otras ciudades se hicieron eco de esta variedad que presenta unidad e interrelación entre los componentes del todo y que por otra parte convino a sus intereses y posibilidades: seguir la impronta francesa con propuestas que resultaban económicas.

Muchos de los patrones del *Art Decó*, como hemos visto signos cuyas formas poseían un sentido fundamentalmente mágico-religioso en las culturas africanas de origen en los que se inspiró, geometrías usadas en el epicentro europeo y de los Estados Unidos (destacamos una vez más que remitían a entramados visuales que la arqueología, la etnografía y la colonización hacían evidentes en piezas, además de africanas, orientales y precolombinas), tuvieron, en ocasiones en cada lugar periférico, un agregado propio, seleccionando lo que llegaba pero tomándolos como formatos abstractos y vacíos de contenidos. Esa “lluvia” de triángulos, espirales, círculos, rombos, agregaron cualidades estéticas propias de los pueblos *baulé*, *fang*, o *senúfo*, entre otros, a puertas y ventanas y a otros objetos también en el ámbito porteño como efecto de billar, contagiando a textiles, vestidos y elementos de la moda. Por un fenómeno imitativo, los aportes de África, se sumaron una vez más a nuestra identidad, a pesar de sus reiterados intentos de ignorarlos.

Este tratamiento textural de los muros otorgó al *Art Decó* de Buenos Aires individualidad y diferenciación a los vecinos que lo adoptaron y este impacto puede

verse también a través de publicidades y revistas de la época, que abarcaban, como se dijo, muebles y vestimenta con sus formas imbricadas, sobrepuestas unas a otras. Específicamente en el período en estudio, la geometría marcó también en Buenos Aires el considerado “*chic* burgués” y la moda del exotismo trasplantada.

En este sentido, hemos considerado la confluencia entre etnografía y exotismo. Para nuestro período en estudio, en especial las primeras décadas del siglo XX, la imbricación entre exotismo y ciencia daba credibilidad y autenticidad documental a las representaciones de pueblos y lugares colonizados. Hoy en día estos aspectos revelan la forma en que los europeos construyeron su propia superioridad racial y cultural buscando sustentar este sistema de relaciones asimétricas de poder en bases científicas. Las formas abstractas pero también figurativas africanas “exóticas” fueron despojadas de una carga negativa atribuyéndoles un exotismo asociado a lo moderno o a lo vanguardista, que impregnaba de prestigio a sus consumidores muchos de ellos burgueses. Se legitimaba así los objetos y motivos africanos en el campo cultural francés. Para el caso de Buenos Aires, estas formas adquieren su legitimación pues provienen de Francia, es decir en su llegada aquí se da una doble designificación, al vaciamiento de sentido perpetrado en Francia (que conocía la procedencia africana de las formas) en Buenos Aires, sobre todo los sectores medios que hicieron uso de esos motivos en las fachadas de sus casas, desconocen la correlación de esos elementos con las artes africanas.

Por otro lado, podemos señalar que ambos paradigmas culturales, el africano y el francés coinciden (aunque por diferentes razones), en que las ornamentaciones aplicadas a la arquitectura fueron transportadas de las piezas menores, es decir de los pequeños objetos a artefactos mayores como las artes aplicadas a la arquitectura. En el contexto africano, los signos aparecen primero en accesorios y tallas y luego en las viviendas. De la misma forma en Europa, formas y detalles de las piezas africanas se permearon en la arquitectura ya no con un efecto propiciatorio, sino con un nuevo sentido: convertirse en signo de modernidad.

La influencia de elementos de la plástica del África subsahariana en los diseños locales puede ser imperceptible para los ojos no entrenados en diseños africanos de escarificaciones, tejidos, ornamentaciones de máscaras y tallas.⁷⁶⁷ Obviamente, esta

⁷⁶⁷ Muchos paseantes, propietarios y habitantes de la ciudad, e incluso profesionales de las artes y de la arquitectura pueden permanecer ajenos a esta visualización, razón por la cual hemos sistematizado en un

singular estética de triángulos, cuadrados, espirales y zigzags había llegado desemantizada a Europa, ya sea por desconocimiento o bien por falta de interés en su significado original. Esto se agudizaría aún más en los ejemplos latinoamericanos y porteños en particular. El trasvase cultural de los vasos comunicantes, propio de cualquier contacto, nunca es fehaciente. Lo que sí lo es, es que el resultado en una cultura de contacto se asemeja, se asemeja al disparador en la otra cultura.

Resulta oportuno establecer la razón por lo que argumentamos que el tejido visual se vincula principalmente con lo africano frente a lo precolombino u oriental. Por ejemplo, de las culturas originarias de América hay en el *Art Decó* escalonamientos y el uso de grafismos.⁷⁶⁸ Pero lo que origina el aluvión de estas formas e imágenes es, sin duda, África. Porque los rasgos africanos se dan en todas las áreas, música, danza, además de los estudiados en arquitectura, mobiliario y moda, en una magnitud tal de niveles, donde ni oriente ni el mundo precolombino asomaron ni en cantidad ni con la misma fuerza.

Las semejanzas de imágenes figurativas son más fáciles de comprobar. La constatación del empleo de motivos abstractos, se hace más difícil. Sin embargo, la numerosa argumentación evidencial citada y analizada, nos hace constatar los objetivos previstos en este trabajo y podemos concluir que:

- a) Existen elementos de la estética africana en Buenos Aires, enmarcada en el estilo *Art Decó*.
- b) Localmente, la tendencia se apropió de formas africanas y la manifestó en todos los ámbitos. Desde los referentes de la arquitectura, los muebles y la moda en el vestir (indumentaria y accesorios), como mostramos, hasta los objetos, la gráfica, la publicidad, y lo relativo a los espectáculos, la danza, la música y el cine.
- d) Hay fuertes indicios que testimonian que por seguir la moda de las capitales difusoras, Buenos Aires (y por lo tanto, otras ciudades del interior) absorbió el *Art Decó* de segunda mano, vía Francia principalmente. Estas curiosas formas de representación abstracta y geométrica fueron disparadas por la colonización del continente africano.⁷⁶⁹

cuadro las comparaciones entre elementos empleados en las artes africanas, Francia, Estados Unidos y Buenos Aires. (Ver Cuadro Comparativo en Anexos).

⁷⁶⁸ Hemos visto como ejemplo en Buenos Aires el edificio de la escuela Joaquín V. González (Av. Pedro Goyena 984) que fue diseñado y construido con motivos diaguitas y calchaquíes.

⁷⁶⁹ Se trató de determinar la procedencia de los constructores de Buenos Aires —arquitectos y maestros mayores de obra—, indagamos su posible formación (en el país o bien en Francia) y testimoniamos la difusión a través de revistas y analizamos la intervención de otros agentes: visitas o copias llegadas a través del cine norteamericano.

- e) Lo más destacable cuantitativa y cualitativamente en el ámbito de Buenos Aires es una impronta que se vincula con diseños provenientes del África Subsahariana, sobre todo en las fachadas de los edificios y especialmente en puertas y ventanas.
- f) Irrumpió con la misma fuerza en la música y la danza del momento.
- g) Estos vectores africanos del *Art Decó* se instalaron tanto en edificios que fueron emblemas del estilo como en barrios aún más modestos, aunque de manera diferente.
- h) La estructura de la sociedad quedó conformada por nuevos estilos de vida. La negrofilia y el consumo de objetos metáfora de las posesiones ultramarinas, sus imitaciones o inspiraciones lo señalan. Los segmentos sociales (nuevos agentes enriquecidos en Francia, actores e industriales en los Estados Unidos), se identificaron u organizaron alrededor de ellos.⁷⁷⁰ En Buenos Aires, el *Art Decó* popular (sectores medios en ascenso) buscó crear algo propio aunque la búsqueda no llegó a concretarse por completo. Desconociendo su significado, adaptó y recreó formas africanas propuestas por Francia y los Estados Unidos. Sin embargo, las condiciones económicas jugarían en la elección de cómo usar algunas formas y materiales y omitir otros. En nuestro medio, el sector económicamente más poderoso quiso ser europeo y copió sus gustos de Francia.

En octubre de 1964, el ministro de cultura francés André Malraux,⁷⁷¹ de visita en la capital argentina, quedó impactado por el fasto y la elegancia de la ciudad y aseguró, tal vez irónicamente: “Buenos Aires es la capital de un imperio inexistente”.⁷⁷² Buenos Aires, sin colonias y sin contacto directo con las fuentes originales del *Art Decó* relevadas en este trabajo, lució como capital europea y sintiéndose tal, se apropió de esa “otra estética”.

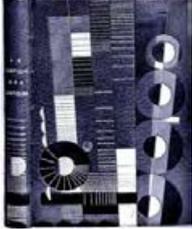
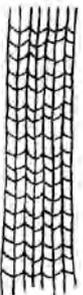
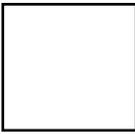
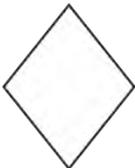
⁷⁷⁰ Coincidimos así con las ideas de Pierre Bourdieu en sus conceptos sobre la difusión vertical de los gustos, la permeabilidad de las modas en otros sectores sociales que conllevan a la imitación en las clases inferiores. En el mundo occidental y específicamente en la sociedad francesa, durante la entreguerras, los distintos modos en que los individuos organizaban sus vidas personales, representaron una forma social diferenciadora, que fue auspiciada por el Estado y por artistas funcionales al poder. Estos estilos tenían preferencias que se revelaban también a través de la moda, las prácticas de ocio y actividades relacionadas con los viajes y el turismo con una marcada tendencia exótica. Consideramos que el *Art Decó* fue un emblema simbólico del colonialismo francés y del progreso económico experimentado por la clase enriquecida con la guerra. Por su parte, en la Argentina, durante mucho tiempo, siempre se dependió de la valoración europea en todos los planos, incluso para el reconocimiento dentro del campo intelectual.

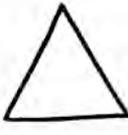
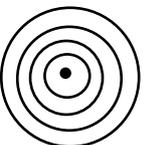
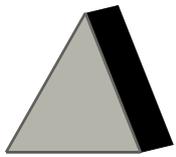
⁷⁷¹ (1901-1976) escritor y político francés, autor de *La Condición humana* (1931) y de *Las voces del silencio* (1951) entre otros libros. Su ministerio se prolongó en el periodo comprendido entre 1959 y 1969 durante la presidencia de Charles de Gaulle.

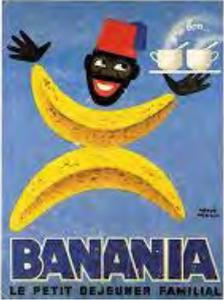
⁷⁷² Posse, Abel, “Buenos Aires, la reina esplendorosa”, *La Nación*, 6 de marzo de 2006.

ANEXOS

ANEXO I: CUADRO COMPARATIVO

Signos Africanos	África	París	Nueva York	Buenos Aires
<p>Círculo</p> 	 <p>Máscara bobo Colección Juanjo Andreu</p>	 <p>Encuadernación Pierre Legrain</p>	 <p>Lámpara D. Deskey</p>	 <p>Puerta Pasco 432.</p>
<p>Línea sinuosa</p> 	 <p>Serpiente Dogón. Colección Bruno Mignot</p>	 <p>Herrería <i>Art Decó</i> Exposición “Quand l’<i>Art Decó</i> seduit le Monde”</p>	 <p>Biombo D. Deskey. Detalle</p>	 <p>Puerta Azcuénaga 1833</p>
<p>Red protectora Zig zag</p> 	 <p>Arquitectura popular <i>gurunsi</i></p>	 <p>Vestuario de Sonia Delaunay Para <i>Le petit perigot.</i></p>	 <p>Walter Nichols Alfombra 1925</p>	 <p>Puerta edificio de Córdoba 1176</p>
<p>Cuadrado</p> 	 <p>Máscara Bedu. Costa de Marfil</p>	 <p>Pisos de negocio. Herbst 1925. París</p>	 <p>Whiting and David. Cartera</p>	 <p>Alejandro Virasoro. Agüero 2024</p>
<p>Rombo</p> 	 <p>Arquitectura popular <i>Falis</i></p>	 <p>Portal Hotel Aiglon Blvd Raspail 232</p>	 <p>Corbatas 1920 Col. privada EE.UU</p>	 <p>Puerta Pasco 377</p>

<p>Triángulo</p> 	 <p>Máscara <i>Bakuba</i></p>	 <p>Taburete Pierre Legrain</p>	 <p>Edificio Chrysler. Av. Lexington 405</p>	 <p>Puerta Av. Belgrano 2470</p>
<p>Zigzag</p> 	 <p>Contenedor dogón de semillas</p>	 <p>Garage rue Marbeuf 32-33</p>	 <p>Detalle de la entrada de Edificio Chrysler</p>	 <p>Butaca exhibida MND 1984</p>
<p>Círculos Concéntricos</p> 	 <p>Pintura Corporal Surma Beckwith, Fisher <i>Passages</i> (1986)</p>	 <p>Pulsera de Jean Dunand. <i>Art Studio Giselle Padoin</i></p>	 <p>Biombo de Donald Deskey</p>	 <p>Teatro Opera Allianz</p>
<p>Espirales</p> 	 <p>Templo <i>ashanti</i>. Beasese</p>	 <p>Sonia Delaunay textil</p>	 <p>Ascensor Edificio, Av. Madison 275. Nueva York</p>	 <p>Fragmento de Puerta Sarmiento 2399</p>
<p>Prisma triangular</p> 	 <p>Puerta dogón</p>	 <p>Quai D'Orsay 79</p>	<p>No se ha detectado</p>	 <p>Diario Critica. Av. de Mayo 1333</p>

África	Paris	Estados Unidos	Buenos Aires
<p data-bbox="164 241 347 271">Danzas africanas</p> 	 <p data-bbox="427 548 742 607">Josephine Baker en el <i>Folies Bergere</i>. Paris. 1926</p>	 <p data-bbox="770 501 1031 560">Clases de Charleston en Charleston. EEUU.</p>	 <p data-bbox="1110 533 1406 618">Tito Lusiardo. Tango canyengue. Película <i>Tango Bar</i> 1935</p>
 <p data-bbox="164 902 368 963">Cabeza del Rey de Benín.</p>	 <p data-bbox="427 931 687 987">Publicidad de desayuno Banania</p>	 <p data-bbox="770 889 1046 949"><i>Nous quatre noir a Paris.</i> Acuarela Palmer Hyden.</p>	 <p data-bbox="1110 927 1394 987">Piso Café La Puerto Rico. Alsina 416</p>
 <p data-bbox="209 1272 355 1301">Máscara Dan</p>	 <p data-bbox="427 1274 722 1303">Jarrón de Maurice Marinot</p>	 <p data-bbox="770 1256 1002 1317">Máscara en cerámica Sargent J. Cooper</p>	 <p data-bbox="1110 1211 1313 1272">Cine Monumental Lavallo 780.</p>

ANEXO II: ASPECTOS LINGÜÍSTICOS

El discurso occidental en torno a las culturas del África subsahariana

Una aproximación al análisis del discurso occidental, permite observar y destacar ideas vigentes durante la colonización. Para evidenciar los prejuicios relacionados a las culturas del África subsahariana citaremos opiniones de personalidades destacadas del campo artístico y político del mundo africano. Consideramos que obviamente esta situación de desigualdad terminó por afectar también la apreciación de sus artes.

Al aplicar el método de análisis de discurso, incluimos referencias a los *topoi* y *clichés* relativos a la palabra “negro” en occidente,⁷⁷³ asunto de relevancia, por ejemplo, para el estudio de imágenes y publicidades en la entreguerras.

A pesar de los procesos de independencias y de democratización, se observa que, en los sentidos asociados a la palabra “negro” aún siguen persistiendo connotaciones negativas o desfavorables. Trataremos por ello los usos de esta palabra.

Aparición de estereotipos, *clichés* y *topoi*. Prejuicios y desprecio subyacentes

Algunos aspectos lingüísticos resultan de utilidad para consideraciones generales de creencias y situaciones en las que se produjo la apropiación que nos ocupa. En el lenguaje existen ciertos automatismos que son llamados “lugares comunes” o clichés. Estas formas son, por otra parte, garantías de encadenamientos discursivos para la argumentación. Entre estos estereotipos, los referidos a los africanos o afrodescendientes, muestran aún hoy el desdén y desprecio del que fueron objeto por parte de Occidente.

Dado que la Escuela Francesa de Análisis del Discurso instauró desde los años setenta un marco teórico favorable para el estudio de los estereotipos, se siguen aquí algunas de sus pautas. Así por ejemplo el criterio que sostiene que el sujeto no es la fuente del sentido, que el discurso es la actividad de sujetos inscriptos en contextos determinados y que por lo tanto este discurso es referencial, nos permite arribar a ciertas aseveraciones o al menos a conjeturas del caso. Intentamos también entretejer una articulación entre lo lingüístico, lo histórico y lo social. De esta manera, tomamos en cuenta algunos condicionantes del discurso y manifestaciones de ideologías subyacentes

⁷⁷³ Este análisis lo haremos en español, pero es válido para el francés e inglés, portugués e italiano, idiomas de las potencias colonizadoras de África.

que confirman que el discurso depende de las pautas lingüísticas y culturales a las que pertenece el *yo*, es decir cada individuo.

Estereotipo es un término proveniente del campo de la imprenta (durante el período del *Art Decó*, particularmente rico en revistas difusoras del estilo), que sugestivamente en 1922, derivó en significados asociados a las ciencias sociales. Fue el publicista y periodista norteamericano Walter Lippmann (1889-1974), el primero en introducir la noción de estereotipo en su obra *Public Opinion* (New York, Macmillan, 1922). Designó mediante este término un esquema mental, o ciertas imágenes de nuestra mente, que mediatizan la relación con lo real para vincular con un tipo o una generalidad que encuentra algún rasgo que se tiene en el imaginario social. Por ejemplo, el del obrero, el del propietario, el de la maestra, o en nuestro estudio el del “negro”. Estas imágenes o estereotipos son ficticias y expresan solo una síntesis necesaria para la vida en sociedad. En este punto debemos indicar que esta ‘síntesis necesaria’ remite a los miembros de los grupos dominantes de una sociedad, quienes construyen esos imaginarios a partir de su propia visión del mundo.⁷⁷⁴

Para Oswald Ducrot y Jean-Claude Anscombe,⁷⁷⁵ los *topoi* remiten a la semántica pero son redefinidos en La Teoría de la Argumentación en la lengua (ADL). Para estos autores algunos valores argumentativos están presentes “en la estructura profunda, en la significación”, “esa forma de influencia que llamamos la fuerza argumentativa”, no es posterior, ni agregado a los componentes sintácticos ni semánticos, sino que se encontraría ligada a la significación misma de la palabra, a su enunciado.⁷⁷⁶ Para ellos, no todos los valores semánticos son de tipo informativo, algunos comprenden indicaciones argumentativas.

Pueden sumarse a estas referencias de estereotipos, otros automatismos que encontramos en la lengua cotidiana, expresiones que se toman como fórmulas fijas. En el *Dictionnaire des Idées Recues*, de Gustave Flaubert⁷⁷⁷ ya se marcan algunos frecuentes como “firme como una roca”. Los usos de estereotipos o *clichés*, relacionados a la palabra ‘negro’, aparecen a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX y nos permiten acercarnos a la carga implícita en este período, generalmente asociada al salvajismo.

⁷⁷⁴ Dyer, Richard, “Stereotyping” (1977) en Durham, Meenakshi Gigi y Douglas M. Kellner, *Media and Cultural Studies: keywords*, Blackwell, 2006, p. 356.

⁷⁷⁵ Lingüistas franceses que han desarrollado los conceptos de la Teoría de la Argumentación en la lengua.

⁷⁷⁶ Amossy y Herschber Pierrot, *Estereotipos y clichés*, p. 102.

⁷⁷⁷ Inacabado por Flaubert y publicado póstumamente en París en 1913. (París: Editions Conard, 1913)

En el caso de la palabra “negro”, algunas frases continúan marcando aún hoy inmediatamente el racismo. Así: *Son cosas de negro; hacer cosas de negro; trabajar como un negro, son supersticiones de negros*; o bien expresan un sentido negativo del color: *es un negro mota; a esto lo veo muy negro; negro como el carbón*, que resaltarían que cuando más intenso es lo “negro” peor es considerado.

Trabajar en negro, o ver un gato negro, vincula siempre a lo incorrecto, a lo ilegal o a la mala suerte. Todas estas expresiones connotan aspectos negativos así como también acontece con la oscuridad en general. Parecería también que lo menos negro es mejor que lo negro total y que por lo tanto lo blanco, sin duda se relaciona a lo bueno, lo positivo, lo esperanzador. Un caso particular es el sentido de la palabra mulato, que implica ser algo más blanco que el negro, ya que proviene de la unión con el hombre occidental, pero que sin embargo, en el uso cotidiano, prevalece lo que tiene de negro y por lo tanto, supuestamente de malo. El origen de la palabra misma es mula, un híbrido del reino animal.

El *blanco*, en cambio, es asociado a la pureza y a lo bueno: *Blanco como el marfil; blanco como la nieve*, tiene un valor agregado positivo al momento de elegir y la expresión *trabajar en blanco*, implica trabajar como marca la ley. Estos clichés, lugares comunes, estereotipos, hoy revisten importancia para los estudios comparados de variadas disciplinas,

Parece interesante destacar que hay un discurso sobre “lo negro” que construye el sentido de la palabra y que generalmente es peyorativo. Señalamos también que es frecuente que los *topoi* tengan su opuesto. Por esta razón puede considerarse que el contrario de la subestimación referida fue la negrofilia.

Por consiguiente y en menor escala, hay otro sentido de la misma palabra “negro” que va asociado ciertos valores positivos más relacionados a su destreza física de la raza, o a la elegancia del negro como color (caso de las prendas negras, de una etiqueta negra, o del frac), o incluso a la noche. Implica también el reconocimiento de aptitudes artísticas. Ser buen músico, bailar y cantar están en el imaginario social que se espera del hombre o la mujer africanos.

Conocer el significado de una palabra es conocer los *topoi* que están relacionados con ella y que evocamos al utilizarlos. En el discurso que se construye de la palabra negro estos son supuestos, creencias comunes de una determinada colectividad que remiten a la *doxa* (opinión o conocimiento aparente). Los *topoi* varían según las culturas y la voz de la comunidad lingüística a la que pertenece el individuo.

Hoy, los lugares comunes antes subestimados, se estudian desde el análisis del discurso en el contexto de la persuasión. También se encuentran en el centro de las reflexiones, las representaciones colectivas compartidas. Son objetos teóricos de mucho interés. La interdisciplinariedad de las ciencias sociales les reconoce su importancia para la construcción de la identidad y la cognición social.

Estos prejuicios encubiertos y subyacentes se ponen en evidencia no solo en el lenguaje sino también en las ilustraciones y en la publicidad, en el diseño gráfico *Art Decó* y a fin de mostrar el criterio de “exotismo” y liberación reinante, pero también el racismo oculto durante la apropiación de su estética por parte de Europa desde 1913 a 1940. En el período que nos ocupa, Argentina no es ajena a estos asuntos. Los prejuicios y la discriminación se exhiben en ilustraciones, en letras de tango y canciones, en la literatura, en la historia oficial. En particular las letras referidas a los afrodescendientes en los tangos, danza y canción abren otra posibilidad de análisis que confirma conceptos sobre el tratamiento y la subestimación, coincidente con el momento en el que el tango de los arrabales llegaba a los escenarios.

Los afroporteños en el tango

En este breve panorama tomaremos algunos casos a modo de ejemplo.

El compositor y pianista Sebastián Piana (1903-1994) cuenta con varias composiciones con ritmo negro y melancólicas letras, escritas por diferentes autores: así *Papá Baltazar* o *Pena Mulata* con letras de Homero Manzi (1907-1951). La milonga *Pena Mulata* (1940) relata un tema sangriento. Se habla de muerte en manos de un cuarteador (persona que corta la carne en cuartos en un frigorífico). Aparece en el discurso la palabra rencor y hay un contraste entre alma blanca y piel carbón. Pareciera prolongarse una fuerte discriminación, con el vocativo mulato que remite a la unión con un blanco, pero en el que pesa más lo que tiene de negro y por lo tanto negativo.

Pena Mulata (Fragmento)

*Tu madre murió de amores,
alma blanca y piel carbón
Mulata, fueron sus labios
el rencor de un cuarteador*

Por otro parte, en *Papá Baltasar* pueden observarse, casi como sinónimo, la pobreza y la condición de ser negro, a la vez que se añade cierta esperanza con la visita del rey mago Baltasar, también negro.

Papá Baltasar (Fragmento)

*Tres Reyes buscan su cuna,
detrás de una estrella azul
la madre, madre María,
el niño, niño Jesús.
de mi niño, niño Pedro,
no te vayas a olvidar
que mi niño es el más negro
y el más pobre Baltasar.*

Asimismo en este período aparecen más milongas de otros autores, sobre temas semejantes. *Negra María* (1941) con música Lucio Demare (1906-1974) y letra de Homero Manzi, nos muestra la condena de una niña desde la cuna, un proyecto de vida trunco. Los términos: “abriste los ojos” y “cerraste los ojos” en carnaval, hablan de un final dramático y conmovedor. La cadencia del cuerpo, el baile, son los referentes más destacables de la pequeña negra.

Negra María (Fragmento)

*Bruna, bruna
nació María...
tendrá fortuna, nació de día...
Te llamaremos negra María,
que abriste los ojos en carnaval....
...Ay que cadencia tendrá tu cuerpo..
Vamos al baile, negra María
Negra la madre, negra a hija...*

Si nos instalamos en el momento histórico se observa siempre la superioridad del blanco Sin embargo la intertextualidad permite observar también otros aspectos más positivos. Así el caso de Alberto Castillo (1914-2002), cuyo cancionero popular permite testimoniar un discurso más relacionado al ritmo, a la alegría, a las dotes corporales, de cadencia y la contagiosa onomatopeya.

Siga el baile

*Siga el baile siga el baile
de la tierra en que nací,
la comparsa de los negros
al compás del tamboril...*

Baile de los morenos

*Ya los negros se alborotan
El candombe comenzó
con las lonjas destempladas,
talla el corazón
Quiebra el negro sus caderas
Al compás del milongón
Tu-cu-tu-cu-tun bam-ba*

El bailarín y profesor de tango afroargentino Facundo Posadas destaca al respecto:

Castillo se fue al Uruguay y sacó a la luz, algo que estaba oculto, algo que faltaba en la música de Buenos Aires. Castillo se propuso tomar lo negro y elevarlo, desempolvarlo, buscando algo que no se conseguía en Buenos Aires.⁷⁷⁸

Entre la poesía de Homero Expósito (1918-1987), se cuenta la milonga candombe *Azabache* (1942). Mónica Expósito, sobrina de Homero e hija de Virgilio Expósito (1924-1997),⁷⁷⁹ explica:

En mi casa se escuchaba tango, pero mi padre (autor de la música del tango Naranja en Flor, con letra de Homero) se dedicó también al jazz y al bolero. En el patio de mi casa de Zárate sonaba jazz tenía una orquesta con músicos negros.

Este candombe habla de nostalgia, esclavitud, de dolor, de pobreza, y también de la luz azabache y de la sensualidad física. Sobresale el empleo de la media lengua frecuentemente asociado estereotípicamente con el habla de los afrodescendientes.

Azabache (Milonga candombe)

*¡Candombe! ¡Candombe negro!
¡Nostalgia de Buenos Aires
por las calles de San Telmo
viene moviendo la calle!*

*¡Retumba con sangre y tumba
tarumba de tumba y sangre!...
Grito esclavo del recuerdo
de la vieja Buenos Aires...*

*¡Ay, morenita, tus ojos
son como luz de azabache!...
Tu cala parece un sueño*

⁷⁷⁸ De entrevista personal 12 de febrero de 2012.

⁷⁷⁹ Mónica Expósito, ex Directora de Cultura de Zárate. Provincia de Buenos Aires. Entrevista personal 25 de mayo de 2011. Ver también "Nuestro Virgilio", Suplemento Radar, *Página 12*, 25 de octubre de 2009. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5646-2009-10-25.html> Consultado 19 de febrero de 2019.

*¡un sueño de chocolate!...
¡Ay, tus cadelas que tiemblan
que tiemblan como los palches!...
¡Ay, molenita, quisiela...
quisiela podel besalte!...*

La voz de África

Testimonios de personalidades del mundo africano, activos en las décadas del *Art Decó*, nos comunican la desigualdad de la contienda. El análisis del discurso desde otros puntos de vista y de sentidos menos difundidos, amplía el panorama del período. Así, Léopold Senghor, poeta y ex presidente de Senegal,⁷⁸⁰ dedicó su labor intelectual y política a un mayor reconocimiento de lo africano. Hacia 1935 lanzó junto al martiniqués Aimé Césaire, al guyanés León Damas (1912- 1978) y algunos estudiantes antillanos el movimiento de la negritud.⁷⁸¹ Para Senghor y otros africanistas, África no era una tierra de salvajismo. Se apoyaban en el etnólogo Paul Rivet (1876- 1958) quien formó a muchos antropólogos latinoamericanos y sostenían la tesis de que el hombre había surgido del animal en África. Para Rivet las mayores civilizaciones del Mediterráneo en torno de Cythère (Chipre) se debían a mestizajes entre blancos, negros y amarillos (Entre blancos y negros desde Gibraltar hasta el este de la India. Entre amarillos y negros desde de Birmania hasta México, vía el Pacífico).

La tesis ha sido verificada, y yo lo remito al último Congreso Internacional de Paleontología realizado en Niza, en Octubre de 1980, el cual confirmó que hasta el Homo Sapiens, durante 2.7000.000 años, África estuvo en las avanzadas de la civilización. Pero nosotros, los estudiantes, decíamos que esto se extendía hasta la invención de la primera escritura y de la primera civilización digna de ese nombre por los egipcios.

Habíamos leído a Herodoto, quien en el Capítulo II de sus Historias dice que los egipcios tenían la piel negra y los cabellos crespos. Y he aquí que, ahora el estudio de los grupos sanguíneos confirma esto. Si usted toma las tablas

⁷⁸⁰ Senghor lanzó el Movimiento de la Negritud en París, entre 1933 y 1935,

⁷⁸¹ “Éramos casi todos estudiantes de la Facultad de Letras y que como Césaire, estudiábamos francés, latín y griego... En 1930 entre las dos guerras mundiales, había nacido y se había desarrollado la tesis de la asimilación. Oficialmente, el propósito de la colonización francesa no era el de avasallar a los pueblos del Tercer Mundo, sino el de emanciparlos y hacerlos emerger de la barbarie hacia la civilización, es decir, hacia la civilización europea en general y francesa en particular. Es contra esto que nosotros nos rebelamos, apoyándonos en los trabajos de los primeros africanistas. Estaba, en primer lugar, el gran africanista alemán Leo Frobenius. Su obra *Historia de la civilización africana*, iba a ser traducida y publicada en francés sólo más tarde. Todos tuvimos un ejemplar de ese libro, que era nuestra Biblia. Nos apoyábamos en la obra de Frobenius, pero también de franceses como Maurice Delafosse y como lingüista Liliás Homburger, que enseñaban lenguas africanas en la Escuela Práctica de Altos Estudios. Ya habían sido publicados autores como Paul Rivet y ya habían sido fundado el Instituto de Etnología que albergaba al ‘Museo del Hombre’. Gallardo, Jorge Emilio, *Presencia africana en la Cultura de América Latina*, p. 114.

numéricas de los grupos sanguíneos de Egipto y Senegal, Etiopía, Sudán, Somalia, resulta que Egipto y Senegal son los más negros.⁷⁸²

Por su parte, el mencionado ex director de la UNESCO Amadou-Mahtar M'Bow

se refiere entre otras cosas a la importancia que han tenido los *cliché*:

Hay además, otro fenómeno que ha perjudicado considerablemente el estudio objetivo del pasado africano. Me refiero a la aparición, con la trata de negros y la colonización de clichés raciales generadores de (...) incomprensión tan profundos que corrompieron incluso los conceptos mismos de la historiografía. A partir del momento en que se recurrió a nociones de blancos y de negros para designar genéricamente a los amos y a los pueblos sojuzgados, los africanos tuvieron que luchar contra una doble servidumbre económica y psicológica. Reconocible por la pigmentación de la piel, destinado al trabajo en las minas y en las plantaciones, convertido en mercancía como cualquier otra, el africano llegó a encarnar en la conciencia de sus opresores, una esencia racial imaginaria o ilusoriamente inferior, la de *negro*".⁷⁸³

Este autor considera este proceso de falsa identificación, el factor que rebajó la historia de los pueblos africanos al nivel de una etnohistoria, y en ese contexto sostiene que la apreciación de sus culturas no podía ser sino deformada.⁷⁸⁴

El valor de la palabra en África

Para Youssouf Tata Cissé, en las sociedades africanas, donde los conocimientos se transmiten oralmente, la circulación de ideas no es limitada. Las ideas, viajan con las personas y los caminos por todo el continente. Esto explica el porqué de los ideogramas de los tatuajes en la piel de los marroquíes del África del Norte, se encuentran también en la estatuaria *bambara* o *malinke*. Cissé confirma así un proverbio *bambara*: "La palabra no tiene piernas pero camina".⁷⁸⁵

En lengua *bambara* "doni" significa conocimiento y los *doma* son los concedores. Los *soma*, a su vez, son sacerdotes dotados de una memoria extraordinaria. *Doma* y *soma* son los guardianes y los propagadores de las tradiciones de las etnias. Verdaderos maestros del verbo, mediadores y embajadores en caso de conflictos. Los griots - músicos, genealogistas, historiadores y poetas, son importantes y esenciales en la circulación de las ideas. Expresa Cissé: "Gracias a una regla

⁷⁸² Ibidem, p. 115.

⁷⁸³ M'Bow, "La historia general de África", p. 5.

⁷⁸⁴ Al referirse al imaginario que los blancos despertaban en los africanos concluye: "Huelga decir que era también a menudo sólo una caricatura, desgraciadamente trágica, de las civilizaciones cuyos valores supuestamente encarnaban". Ibidem.

⁷⁸⁵ Cissé, Youssouf Tata, "La palabra en macha", *El correo de la UNESCO*, Junio 1997, p. 18

nemotécnica (...), esos [trovadores] sabían de memoria la genealogía completa de la familias a la que estaban vinculados, así como las hazañas de todos los antepasados”.⁷⁸⁶

La historia de Mali ha sido puesta en música y versos. A través de la canción, griots analfabetos recitan durante 100 horas, los momentos más importantes del pasado común. Le dedican un mes, de jueves a lunes, para transmitir estas historias. Los griots perfeccionan su conocimiento en cada aldea y son capaces de recorrer 4.000 kilómetros a largo de su formación.

Los tambores, otro lenguaje del mundo africano, fueron prohibidos durante el período colonial, habida cuenta que cuando sonaban se preparaban significativas revueltas.⁷⁸⁷

Mario Corcuera Ibañez indica que, en África, entre los mandingas, la palabra que no miente ni tergiversa es denominada *Kuma*. La sabiduría se alcanza por medio de cuentos, proverbios, mitología, a través de ceremonias, músicas y danzas, se hace conocer bajo forma de alegorías y símbolos. Para alcanzarse la plenitud, la palabra debe ser voz, adorno y ritmo.⁷⁸⁸

Por su parte Dina Picotti asegura que en África la palabra no tiene valor cultural por sí misma, sino que se la otorga el hablante. Lo que constituye una lengua bantú no es un tesoro de vocablos, sino el modo *Kundu* de utilizarlos. De este modo el hablante crea una imagen con la palabra.⁷⁸⁹ Sin la palabra las fuerzas se entumecerían, existe lo que existe por el nombre, que es conjuro y acto creador. La palabra activa el curso de las cosas, la transforma, y se transforma el hombre al pronunciarla. Por eso toda palabra es de acción, es comprometida, ninguna es inofensiva. Por eso se usa también en las prácticas curativas que es eficaz en conexión con la palabra. Por eso es importante la conciencia respecto de su uso.

El vocabulario en un artículo sobre la *boîte* África en Buenos Aires

Por último, en la moda llegada a Buenos Aires, un África europea, se evidencia en el discurso aplicado a las descripciones de un lugar de diversión como fue la mencionada *boîte* África. La forma de destacar aspectos que también refieren al mundo “exótico o primitivo” evidencia el uso vigente de algunos vocablos. Para ello, haremos

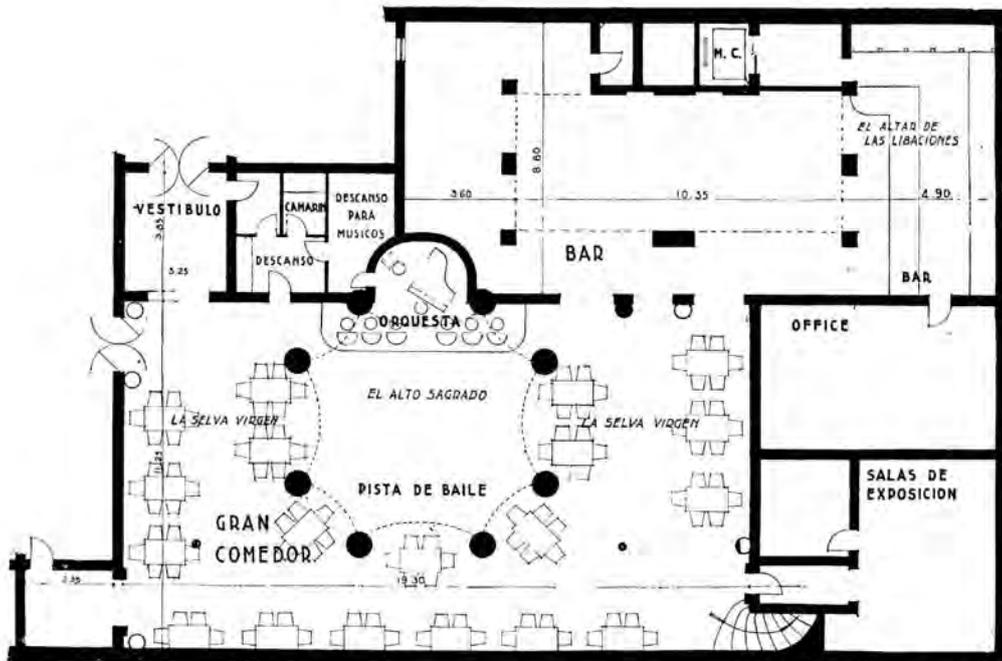
⁷⁸⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, pp. 18-20.

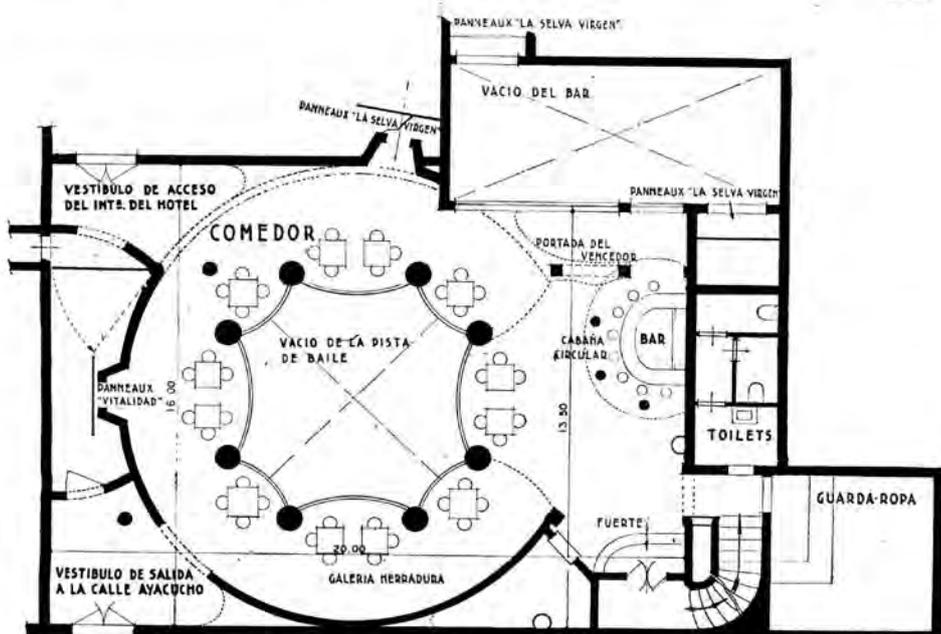
⁷⁸⁸ Corcuera Ibañez, Mario, “La presencia lingüística y literaria” en Picotti, *El negro en la Argentina*, p. 164

⁷⁸⁹ Picotti, “Un modo de pensar y de lenguaje”, pp. 169-171.

foco en el artículo sobre esta obra incluido en la *Revista de Arquitectura* de junio de 1934.



Planta baja



AFRICA

Planta alta

Arquitectos: Mansilla Moreno y Tivoli
Con la colaboración del Pintor del Prete

249 REVISTA DE ARQUITECTURA
JUNIO 1934

Planos de las plantas baja y alta de la boíte África del Alvear Palace Hotel
Revista de Arquitectura, año XX, n° 162, junio 1934, pp. 248-255

La publicación abre el artículo señalando que:

Se ha indicado a los autores, como base para el nuevo decorado del grill Africa, en el Alvear Palace Hotel de Buenos Aires, los grandes elementos del arte africano primitivo. Las fortalezas graníticas del Symbaye, el castillo bronceo del Benin, las cabañas zulús y vaheyas, los estables y tembes; los antepasados betchuanos y de Sierra Leona, los ídolos nigerios [sic] y loangos, que se han tenido siempre presentes al estudiar la composición, no han sido, sin embargo, sino el punto de partida para una creación libre, surgida en primer término de la propia voluntad artística.⁷⁹⁰

En el plano se aprecian los nombres asociados a cada uno de los espacios (pista de bailes, comedor, bar) que conforman la boíte, nombres de fantasía que remiten a la ‘exótica’ África y su ‘salvajismo’. La pista de baile, área principal de la boíte, ha sido bautizada como *El Alto Sagrado*, adquiriendo a través de esta denominación un halo podría decirse religioso. Está flanqueado por la *Selva Virgen*, el gran comedor, donde se ubican los asistentes a una especie de ceremonia que despliegan los danzarines. En la misma planta, encontramos un gran bar, *La Choza del Cacique* junto a *El Altar de las Libaciones*, separado de la zona de baile, un espacio donde se llevarían adelante los ritos más privados, casi ‘sacerdotales’ de derramar líquidos como ofrenda a los dioses. La pista también es visible desde la planta alta, donde se ubican mesas en torno a hueco que permite verla. En esta planta hay otro bar, más pequeño, creado a partir de una cabaña semicircular. En la revista, no sólo está presente el plano sino que la nota está profusamente ilustrada con fotografías de los distintos espacios. Y en sus epígrafes también se exhibe el uso de un vocabulario específico asociado al África ‘primitiva’ y ‘exótica’.

Una de las palabras más cargada de simbología es ídolo. Remite a objetos asociados a llamados los pueblos primitivos que le atribuyen cualidades sobrenaturales y le rinden culto: “Vista desde la escalinata del fuerte, en la entrada del piso alto. Limitado por columnas repetidas de caña tacuara y las entradas de la galería en herradura del piso alto, aparece el Alto [*El Alto Sagrado*], y en él, al fondo, se observa la parte superior de los ídolos”.⁷⁹¹ El espacio cuenta con obras de Juan del Prete exhibidas en las imágenes bajo los títulos *El dios del poder*, *El dios de la vida*, *Cacería*, que decoraban tanto a modo de paneles en *La Selva Virgen* o en esculturas como *El*

⁷⁹⁰ *Revista de Arquitectura*, año XX, n° 162, junio 1934, p. 248.

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 251.

Dios de la Vida o *El Dios del Poder* sobre las columnas de *El Alto Sagrado*, “el lugar de las danzas litúrgicas”.⁷⁹² Términos como danzas litúrgicas y selva virgen evocan prácticas de celebraciones rituales paganas, primitivas y misteriosas para los ojos occidentales.

Por otro lado se describe con detalle los materiales empleados en cada uno de los ambientes. En la planta baja, *La Choza del Cacique* tiene sus muros revestidos de junco y arpillera, pintados en color habano y ladrillo. El cielorraso del mismo material, color azul cobalto, de diversas pendientes. El antepecho de las libaciones, revestido de arpillera y junco color azul, con apoyo de caña tacuara y bambú, y protección de cabo de manila. Por su parte, *El Alto Sagrado* cuenta en las columnas, con composiciones de bulto y máscaras votivas; un cielorraso de plafond central, hecho de hojuela de aluminio azul. Piso monolítico durosil, color lacre. Cielorraso de la galería alta, revestido de junco color natural y barandas de cabo de manila y rafia”. La *Selva Virgen*, al igual que gran parte de los espacios, tiene sus muros y cielorraso de junco pintado. Piso de coco trenzado, color natural, verdes y tierras. La planta alta, más pequeña, también esta revestida de juncos y yute, pintados en blanco y rojo profundo y cielorraso en azul de ultramar. La portada y columnas de la cabaña circular en color ladrillo. Piso de coco trenzado, color natural.⁷⁹³ Como vemos se trata de materiales rústicos asociados en los imaginarios a zonas tropicales y muchos de ellos empleados efectivamente en el África subsahariana.

A continuación incluimos algunas de las fotografías que ilustran la nota. También pueden verse las Figuras VII-21a y b.

⁷⁹² *Ibidem*, p. 253.

⁷⁹³ *Ibidem*, pp. 250-255.



AFRICA

La selva virgen

Vista de conjunto, desde la entrada baja del fuerte.

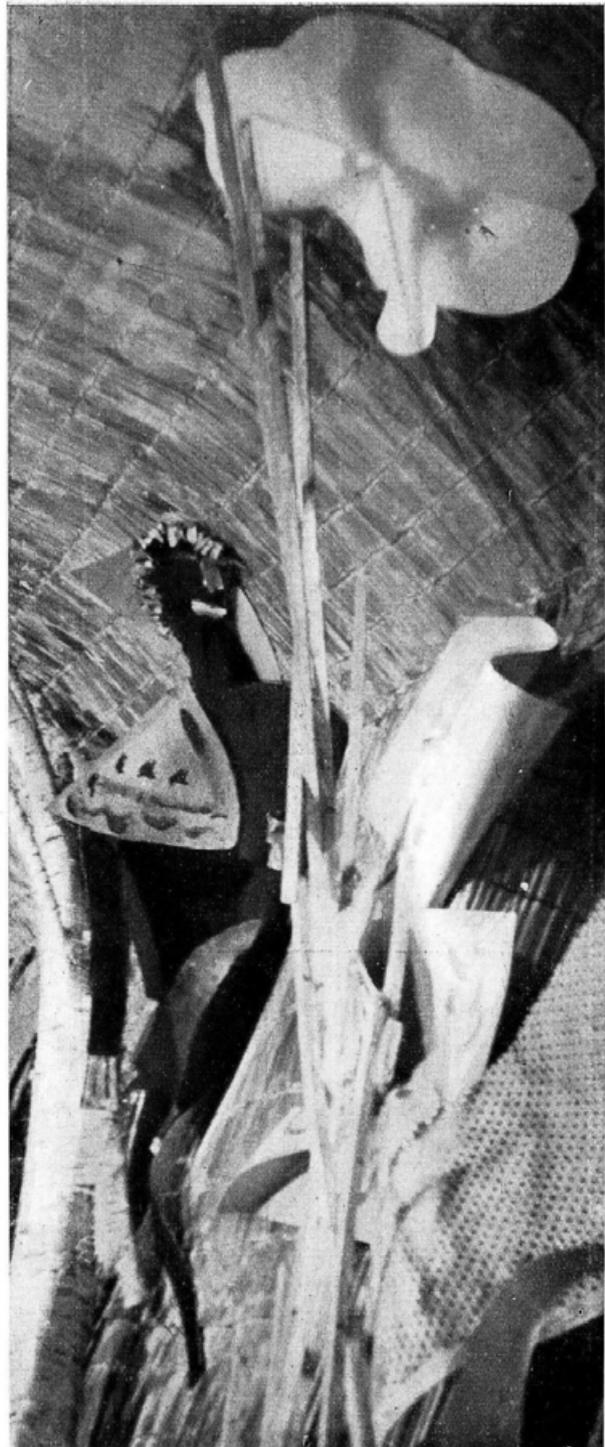
Composiciones, muros y cieloraso de junco pintado. Piso de coco trenzado, color natural, verdes y tierras.



Cacería
Panneau en la selva virgen,
original de del Prete



El dios de la vida
Composición original de del Prete,
en una de las columnas que rodean
el lugar de las danzas litúrgicas.



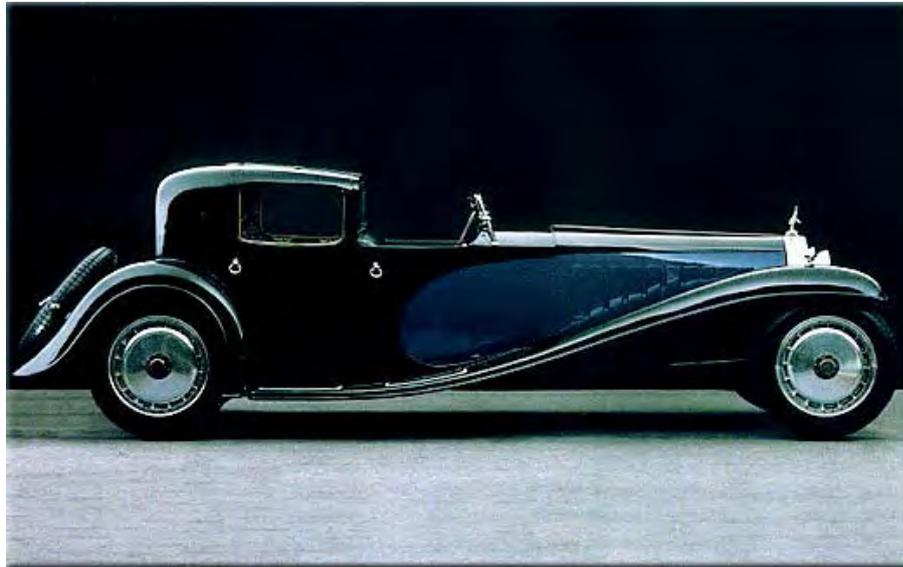
Cacería
Fragmento de la gran suite decorativa en la selva Virgen,
original de del Prete.

ANEXO III - IMÁGENES COMPLEMENTARIAS

PRIMERA PARTE: EUROPA Y ESTADOS UNIDOS

Capítulo I

El nuevo juguete del período ganó lugar. En estas imágenes pueden observarse la prolongación del gusto africano en las llamadas mascotas *de capot*. La misma imagen, fue motivo del afiches de *La Croisière Noire* de Citroën, que marcó avances técnicos y un nuevo tipo de aventura política y cultural, aunque signada por el etnocentrismo.



a



b



c



d

Figura IC-I-1a,b,c y d: Mujer *mangbetu*, como mascotas en tapas de radiador de automóviles de la entreguerras. Afiche del film sobre la *Croisière noire*. 1926.

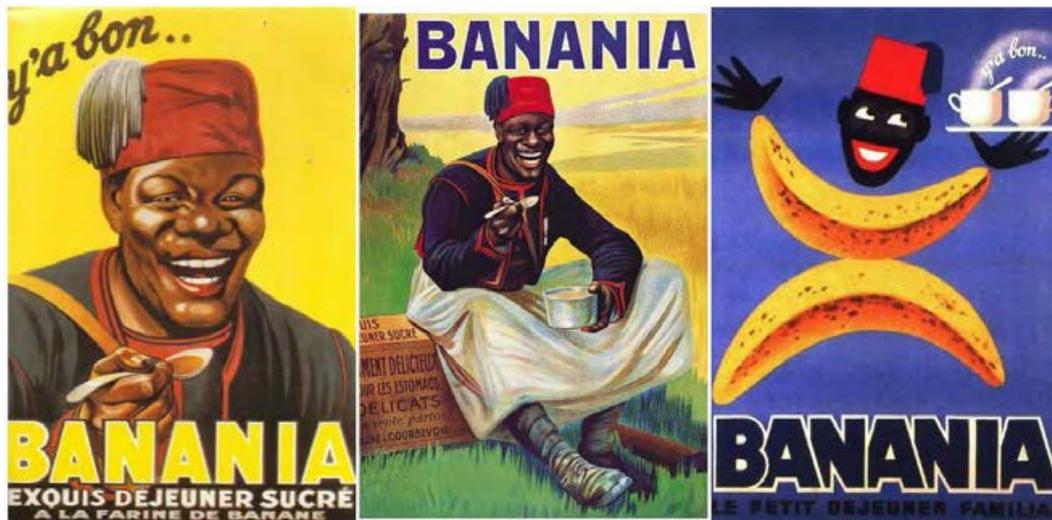


Figura IC-I-2: Afiches publicitarios del desayuno Banania (contiene chocolate, cereales, azúcar y polvo de banana), con imagen estereotipada de un africano y la frase “Y’a bon” (C’est bon). El producto se creó en 1912 y en principio tenía como logo una mujer antillana. A partir de 1917 la imagen cambió a un *tiralleur* senegalés (tropas africanas que participaron en el ejército francés en la Primera Guerra Mundial) sustentándose en una representación infantilizada de los africanos. Un análisis sobre esta imagen en Berliner, Brett A., “Tirailleurs sénégalais and the making of the grand enfant” en Berliner, *Ambivalent Desire: The Exotic Black Other in Jazz-age France*, University of Massachusetts Press, 2002, pp. 9-16.



Figura IC-I-3: Buenos Aires Masas con estereotipos de africanos. En venta en Confeiterías La Helvética (Pichincha y San Juan) y Quebec (Callao y Arenales).



Figura IC-I-4: Clarice Cliff (1899-1972). Cerámica con músicos de jazz., testimonio del impacto de las sincopas del ritmo negro en Inglaterra.

Capítulo II

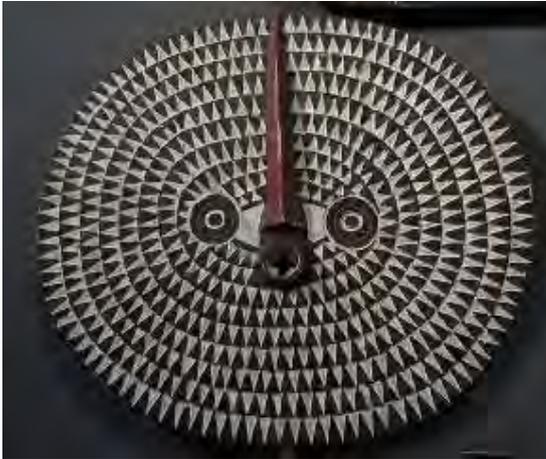


Figura IC-II-1: Máscara sol. *Bwa*. Exhibición *Libros de madera*. Museo de Santa Cruz de Toledo, España. 2015. Colección Juanjo Andreu.

Figura IC-II-2: Máscaras *bobo* o *bedu*, Costa de Marfil. Medidas: 144 x 74,5 cm. Musée du Quai Branly. Inventario: 731995 5-1.



Figuras IC-II-3 y 4: Cargados de simbologías los gallos en bronce de Benín (50 x 18 x 38 cm) ornamentaban los palacios. Las máscaras en marfil de la madre del Obá (a la derecha) utilizada como accesorio y joya colgante en la cintura (23 x 12 x 8 cm), nos remiten a la capacidad para producir también arte naturalista en el África negra. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. Inventario N° 1991-17.54 y 1978-412.323 respetivamente.

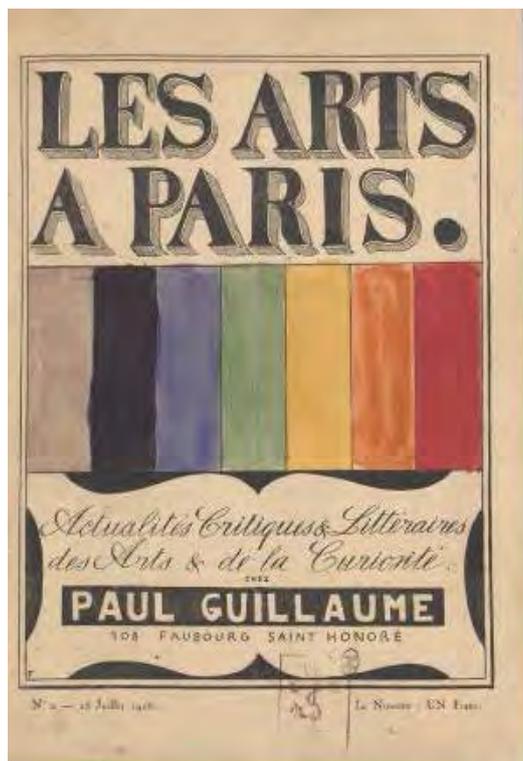
Capítulo III



Figuras IC-III-1a, b y c: Exposición *African Negro Art* (MOMA New York, 18 de marzo-19 de mayo de 1935).



Figura IC-IV-1d: Exhibiciones como las del *Trocadéro* de París fueron un estímulo para la apropiación de formas de la plástica africana



LES ARTS A PARIS.

SCULPTURES D'AFRIQUE ET D'OcéANIE

La curiosité a trouvé un nouvel aliment en s'attachant aux sculptures d'Afrique et d'Océanie.

Cette nouvelle branche de la curiosité née en France, a trouvé jusqu'ici plus de commentateurs hors de chez nous. Cependant, comme elle vient de France on est en droit de penser que c'est ici qu'elle agit le plus profondément. Ces fétiches, qui n'ont pas été sans influencer les arts modernes, ressortissent tous à la passion religieuse qui est la source de l'art le plus pur.

L'intérêt essentiel réside ici dans la forme plastique encore que la matière soit parfois précieuse. Cette forme est toujours pesante, très éloignée de nos conceptions et pourtant apte à susciter l'inspiration des artistes.

Il ne s'agit pas de rivaliser avec les modèles de l'antiquité classique, il s'agit de renouveler les sujets et les formes en ramenant l'observation artistique aux principes même du grand art.

Au reste les Grecs ont appris des sculpteurs africains beaucoup plus qu'il n'a été dit jusqu'ici. S'il est vrai que l'Égypte ait eu quelque influence sur l'art très humble de l'Hellade, il ne faudrait pas avoir une grande connaissance de l'art égyptien et de celui des fétiches nègres pour nier que ceux-ci ne donnent la clef de l'héréditaire et des formes qui caractérisent l'art égyptien.

En s'intéressant à l'art des fétiches, les amateurs et les peintres se passionnent pour les principes même de nos arts, ils y retrouvent leur goût. D'ailleurs certains chefs-d'œuvre de la sculpture nègre peuvent parfaitement être mis auprès de belles œuvres de sculpture européenne de bonne époque et se ne souviens d'une tête africaine de la collection de M. Jacques Doucet, qui soutient parfaitement la comparaison avec de belles pièces de la sculpture romaine. D'ailleurs, personne ne songe plus à nier ces choses évidentes que les ignorants qui ne veulent pas se donner la peine de voir les choses de près.

Il faut maintenant que les chercheurs, les savants, les hommes de goût collaborent pour que l'on arrive à une classification rationnelle de ces sculptures d'Afrique ou d'Océanie. Quand on connaît bien les ateliers et l'époque où elles furent conçues, on sera plus à même de juger de leur beauté et de les comparer entre elles, ce que l'on ne peut guère faire aujourd'hui, les points de repère ne permettant encore que des conjectures.

LOUIS TROUSSEROT



Figuras IC-III-2a, b y c: *Les Arts à Paris*, 15 de julio de 1918 y artículo especializado. Imagen talla africana (colección Paul Guillaume). “La escultura de África y Oceanía”. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32702981n/date.item>

No sólo en París se efectuaban Exposiciones coloniales. Las principales ciudades como Estrasburgo, Marsella, Grenoble, realizaron también estas exposiciones con la intención de promocionar las visitas a esas ciudades.



Figuras IC-III-3a y b: El Estado francés marcaría el apoyo a la apropiación en todo el país. Exposiciones en Estrasburgo, Lyon, Marsella los testimonian. En sus afiches el anclaje, el apelativo o datos referenciales, remitían a una Francia poderosa, ansiosa de mostrar sus logros coloniales y exploratorios.



Figura IC-III-3c y d: Otros Afiches Exposición Colonial de París de 1931.

La negrofilia también llegaba a Buenos Aires por medio de las revistas importadas de Francia. En la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes se encuentran números completos de la revista francesa *L'Illustration*. Se incluyen a continuación fotografías de esta publicación de abril de 1925 (año 83, n° 4286) relativas a la *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de ese año.



Figura IC-III-4a: Revista *L'Illustration*, año 83, n° 4286, abril de 1925, s/n. *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de ese año.



Figura IC-III-4b: Pabellón del África Occidental. Arquitecto Olivier. Revista *L'Illustration*, año 83, nº 4286, abril de 1925, s/n. *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de ese año.



Figura IC-III-4c: Hall I del pabellón del África Central Francesa. Lanzas, máscaras, escudos y textiles africanos en los muros. *L'Illustration*, año 83, nº 4286, abril de 1925, s/n, *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de ese año.



Figura IC-III-4d: Pabellón *Printemps* con volúmenes y techumbre semejantes a la arquitectura africana *bamún*. Arquitecto Sauvage. *L'Illustration*, año 83, n° 4286, abril de 1925, s/n, *Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas* de ese año.



Figura IC-III-4e: Exposición de 1925, París. Almacenes *Printemps* de H. Sauvage. Consideramos remite a la posible inspiración de cañas africanas

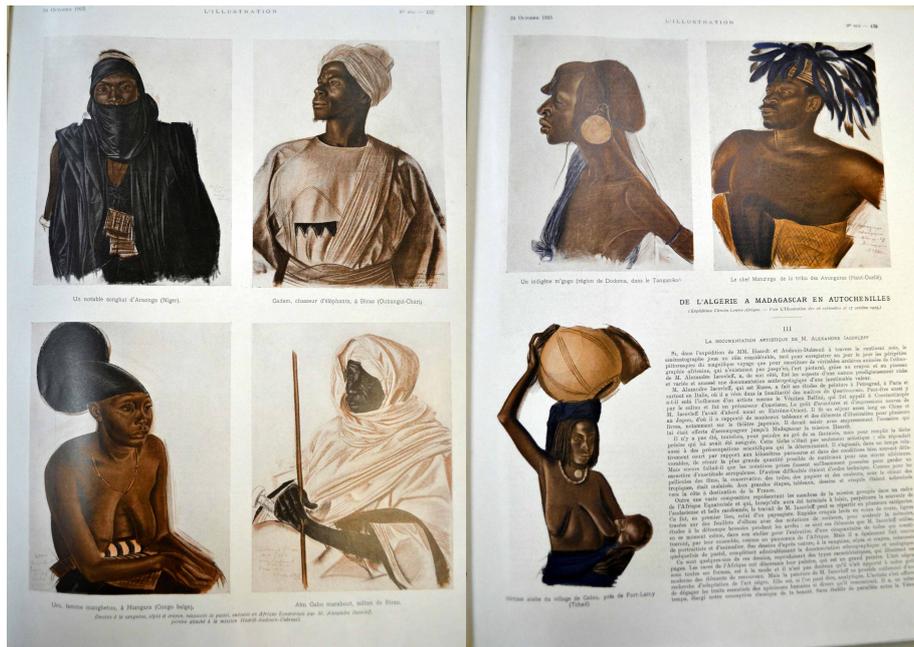


Figura IC-III-4f: Dibujos en sepia ejecutados durante la misión Haardt por Alexander Iacovleff. *L' Illustration*, año 83, nº 4312, 24 de Octubre 1925, p. 432 y p 435

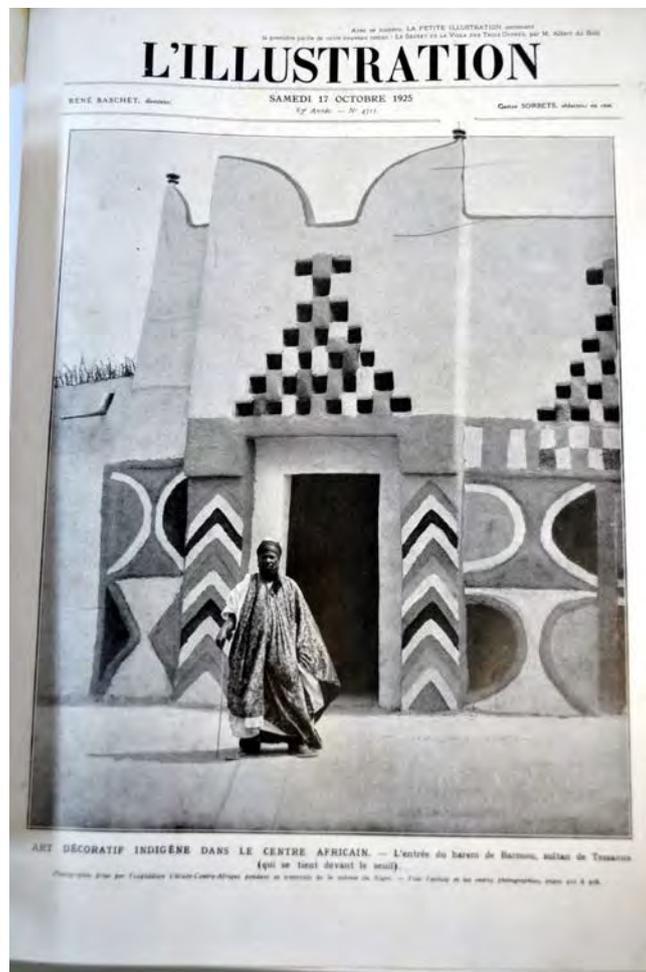


Figura IC-III-4g: Muros con decoraciones geométricas en el África Central (Niger). Entrada del harem de Barmou. Sultán Tessaoua. *L' Illustration*, año 83, nº 4311, 17 de octubre de 1925, s/n.



Figura IC-III-5: Bajorrelieve de Anna Quinquaud (1890-1984). Palacio *Chaillot*, sobre la calle Franklin. Fragmento del Templo de Ankor (Camboya) de estilo Khmer, con elementos del hinduismo y budismo. Testimonio del exotismo y del interés etnográfico por otras culturas en boga.



Figura IC-III-6a: Madame Jeanne Paquin. 1925. Vestido de noche Chimère. Fantasía china bordada con cuentas sobre seda. *Victoria and Albert Museum*.

Figura IC-III-6b: Chaqueta de origen francés con motivos egipcios, Bordada a mano con lentejuelas. C. 1922 *Victoria and Albert Museum*. Londres N° inventario.: T 191.1999.



a



b



c

Figura IC-III-7a: Abanico de marfil, seda y metal. George Barbier (1882-1932) , ilustrador del *Journal des dames* y diseñador *Art Decó*. Medidas: 21 x 29 cm. *Metropolitan Museum of art* . Nueva York. Inventario: 63.90.105.
 Figuras IC-III-7b y c: Objetos Chiparus. Liberación, desnudez y cuerpo femenino.



Figura IC-III-8: Chiparus. Diana cazadora
 Figura IC-III-9: Robert Bonfils, Afiche Exposición de 1925. Victoria and Albert Museum



Figuras IC-III-10a, b y c: Musée de l'Afrique Centrale. Tervuren. Bélgica. Fachada y Salas de Exhibición inicios siglo XX.

Capítulo IV



Bajorrelieves de Antoine Bourdelle. Teatro *des Champs Elysées*. 15 Av. Montaigne. Paris. 1913.



Figura IC-IV-1b: Maurice Pico (1900-1977) Bajorrelieve de la fachada del Folies Bergère. 1926. Calle Richer 32.



Figura IC-IV-2a: Arquitectos Léon Azema, Louis Hippolyte Boileau, Jacques Carlu. *Palais de Chaillot*. Colina del Trocadero. 1935-37.



Figura IC-IV-2b: Esculturas de bronce Apolo (Henri Bouchard, 1875 -1960) y Hércules (Albert Pommier, 1880-1943) en el Trocadero, testimonio del gusto neoclásico en una de las vertientes del *Art Decó*.



Figura IC-IV-3



Figura IC-IV-6

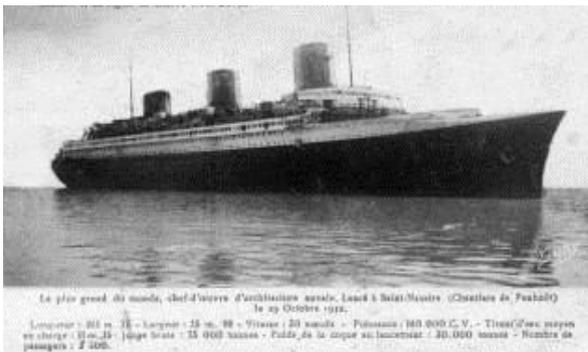


Figura IC-IV-4



Figura IC-IV-7

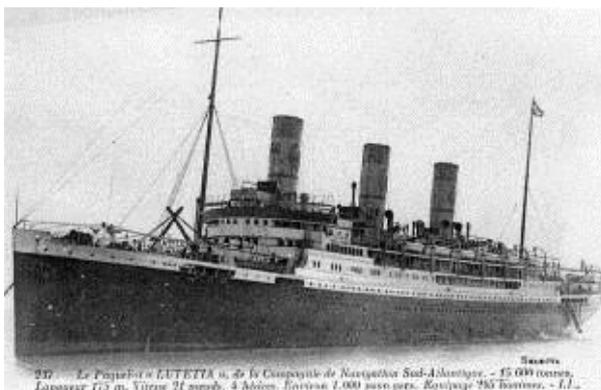


Figura IC-IV-5

Figuras IC-IV-5 a 7: Los trasatlánticos *L'Atlantique*, *Normandie*, *Lutetia*, eran las embajadas foltantes del *Art Decó*. Muchas de sus formas decorativas interiores (salas y mobiliario) mostraban materiales y modas provenientes de la apropiación de las formas de la estética africana.

Figura IC-IV-8: Dormitorio de lujo Mueblario de Jules Leleu (1883-1961). Alfombras de Bruhns Da Silva. *L'Atlantique*

Figura IC-IV-9: Cartera Normadie. 1935. Cuero y metal. Lo recibían como obsequio los pasajeros de primera clase del trasatlántico



Figura IC-IV-8: Interior *Art Decó*. Sala de Primera Clase. *Fumoir* del transatlántico *Normandie*, uso de geometrías.



Figura IC-IV-9: Vista de calle central, negocios librería y florería, transatlántico *L'Atlantique*. Fotografía Gomez en *Revista de Arquitectura*, año XVII, n° 132, diciembre de 1931, p. 605.

A la Argentina arribaron los *paquebots* *Lutetia* (hasta 1931) y *L'Atlantique* (desde 1930) en reiteradas oportunidades.



Figura IC-IV-10: Sala infantil con el personaje del elefante Babar, creado por Jean Brunhoff, cuya historia trasunta nuevamente la justificación de la colonización. *Normandie*

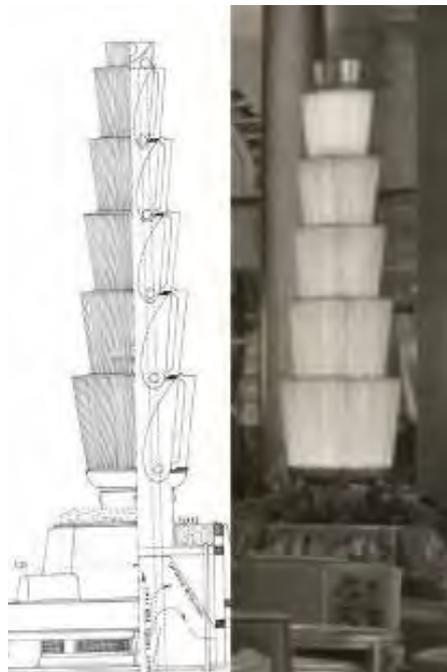


Figura IC-IV-11a y b: Gran Salon con columnas de luz de René Lalique. 12 pilares de cristal y 38 columnas de luz.



Figura IC-IV-12: Pierre Legrain. Mesa. Metal, madera y piel de mantarraya.



Figura IC-IV-13: Pierre Legrain. *Chaise longue*. 1925. Haya laqueada en negro y carey, incrustaciones de nácar, tapizado de terciopelo de seda estilo cebra. Musée des Arts Décoratifs-Paris (Antigua colección de Jacques Doucet)



Figuras IC-IV-14: Diseños de Sonia Delaunay. Inspiraciones africanas

Man Ray y sus fotografías



Figura IC-IV-15: Man Ray. *Noire et Blanche*. 1926. Impresión en gelatina de plata. MOMA, New York.



Figura IC-IV-16a y b: Portada de la revista *391* de Francis Picabia, julio de 1924. Mundo africano y europeo enfrentados.



Figura IC-IV-17a b y c: Bruhns Silva alfombras con motivos tejidos en zigzag, círculos concéntricos y triángulos.



Figura IC-IV-19: Jeanne Toussaint. Pulsera Pantera. Cartier. 1917.



Figura IC-IV-20: Silla africana. 1921. Mueble realizado en la Bauhaus por Gunta Stölzl (1897-1983) y Marcel Breuer (1902-1981) un testimonio de la magnitud de la influencia aún en las grandes instituciones renovadores del arte del siglo XX.



Figura IC-IV-22: Maurice Marinot. 1929. Jarrón en vidrio inspirado en una máscara africana, fotografía Kornbluth, 2010. Diámetro 16,60 cm. Altura 22 cm. The Cleveland Museum of Art. Estados Unidos. Inventario N° 1929114



ABOVE:
167. Cobra, Table lamp, produced
1920-26. Bronze and Daum glass,
height 21 1/2". Stamped "L.Brandt" on
base; glass inscribed "Daum Nancy"



Figuras IC-IV-21a y b,: Edgar Brandt .Lámpara Cobra. Bronce y opalo. Medida: Alto 105 cm. Referencia Joan



Figura IC-IV-23: René Lalique. 1928-"Plafond Madagascar". Disponible en:
<https://rlalique.com/rene-lalique-madagascar-chandelier> Consultado 29 de septiembre 2016.
Casa del Barrio de Belgrano y la semejanza de a representación.

Capítulo V

Estados Unidos multiplicó y difundió estas formas tomadas de Europa. Y también se acrecentó el impulso con el Renacimiento de Harlem.



Figura IC-V-2 Donald Deskey. Biombo con espirales. Fotografía extraída de Hanks, David, Jennifer Tobes, *Decoratives Designs and Interiors*, New York, Dutton, 1987, pp. 48/79.

Figura IC-V-3: Puerta ascensor Av. Madison 275 New York.

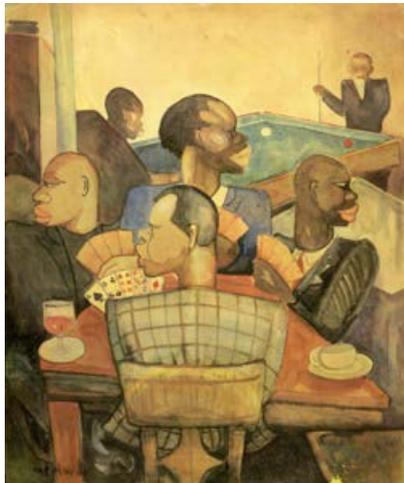


Figura IC-V-4 : Palmer Hyden (artista del Harlem Renaissance), *Nous quatre a Paris*. c. 1930. Acuarela y grafito sobre papel. 55,2 x 46 cm Metropolitan Museum, New York.

Figuras IC-V-5: Corbatas con rombos y cuadros ornamentales. Colección particular. New York., c.1925

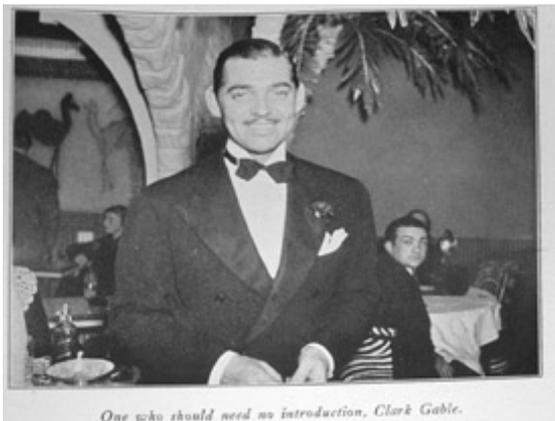


Figura IC-V-1: Paul Frankl. Escritorio con biblioteca estilo rascacielos, c. 1928. Cooper Hewitt Collection. Disponible en: <https://collection.cooperhewitt.org/objects/907214161/>

Figura IC-V-2: Paul Frankl. Silla rascacielos. c. 1927-1930.

El Morocco Night Club de Nueva York

Construcción de un imaginario sobre el África subsahariana como si fuera un todo homogéneo. *El Morocco*, tapizado en cebra (animal de a sabana, da cuenta de ello). El argentino Macoco Alzaga Unzué fue uno de los accionistas del lugar.



Figuras IC-V-6a, b, c y d: Entrada del Morocco. Interiores tapizados con imitación de piel de cebra y palmeras de oasis. Clark Gable asistía a sus noches, así como otras celebridades de la época oro de Hollywood.

SEGUNDA PARTE: BUENOS AIRES

Capítulo VI



Figuras IC-VI-1a, b y c: Estilos adoptados por la burguesía. Gueridón Imperio, silla Chippendale y Biedermeier, de izquierda a derecha.



Figura IC-VII-1a y b: Edificio de departamentos. Junin 1255. Buenos Aires Entrada con reminiscencias de cañas. Posible analogía con el uso de caña en la arquitectura *bamún* africana.

Capítulo VII

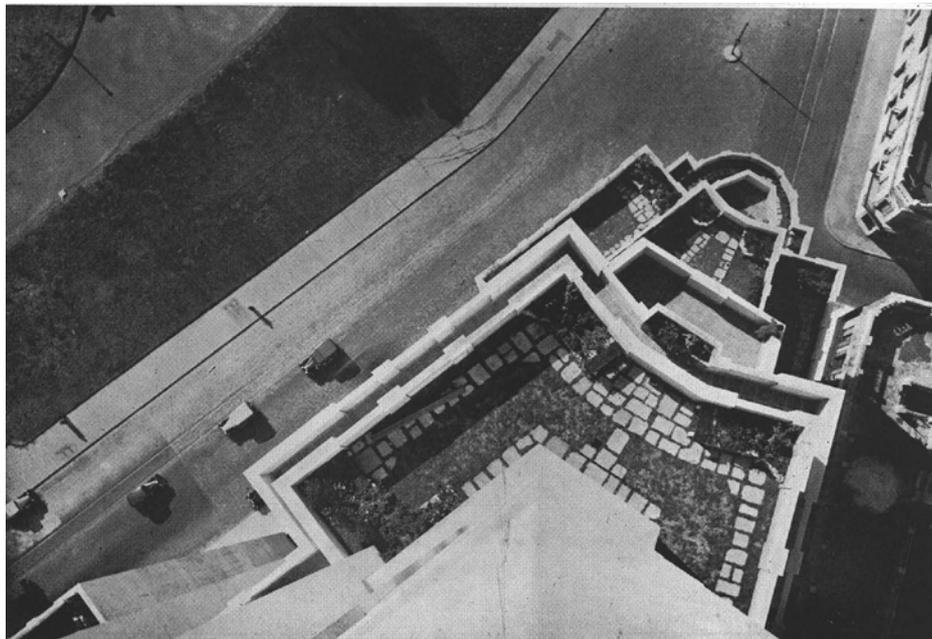


Figura IC-VII 1a y b: Sanchez, Lagos y de la Torre. Edificio Kavanagh. Emblema del Arr Decó de Buenos Aires. Remates escalonados que forman terrazas. En la fotografía de la abajo su aspecto de proa de transatlántico. Revista Nuestra Arquitectura, año 7, n! 81, abril de 1936, p. 150.



p.

Figuras IC-VII-2a, b y c: Andrés y Jorge Kálnay. Ex Diario Crítica (actual Superintendencia de Administración de la Policía Federal Argentina, Av de Mayo 1333). 1928. a. Fachada en 1928 (Revista CACYA, n° 19, diciembre de 1928, 197). Marcos escalonados, énfasis ornamental con triángulos prismáticos.



Figura IC-VII-3: Automóvil Club Argentino. Avenida del Libertador y Pereyra Lucena. Señalización con forma de figura humana reducida a círculos y rectángulos y una prolongación con bordes curvos que parece estirarse para detener al automovilista, este “espantapájaro” racionalista se instaló en todo el país. El rostro lo conforma el escudo con rayos de una rueda.



Figura IC-VII-4a y b: Arquitecto Andrés Kálnay. Fachada e interior de Cine Suipacha (Suipacha 442). Fachada Art Decó con numerosos personajes. Detalle de boxeo, frecuentemente realizado con deportistas negros. (Fotos Revista CACYA, n° 21, febrero de 1929, p. 271)



Figuras IC-VII-5a ,b ,c y d: Sarmiento. 1550. Entrada, corredores, paliers luminarias y trabajos murarios con triángulos y escalonamientos en un edificio de renta del centro porteño.

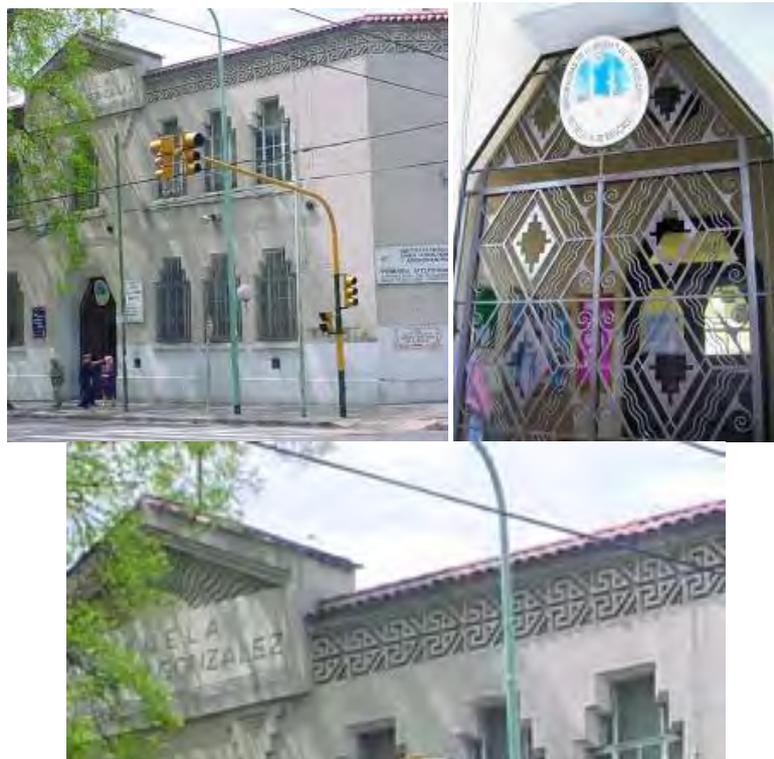


Figura IC-VII-6a, b y c: Escuela Joaquín V. González. Av. Pedro Goyena 984. Guardas precolombinas, también frecuentes en el estilo

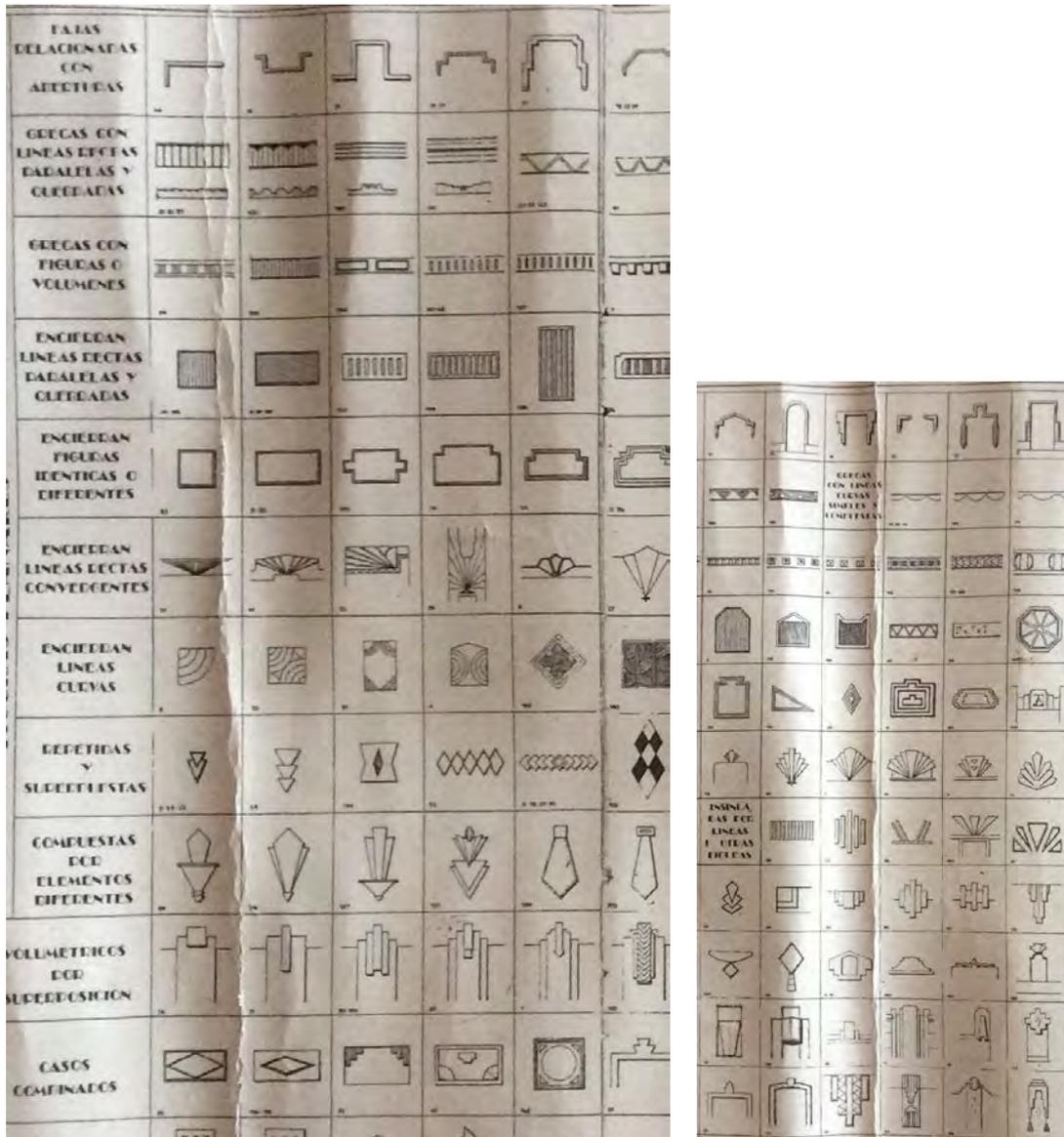
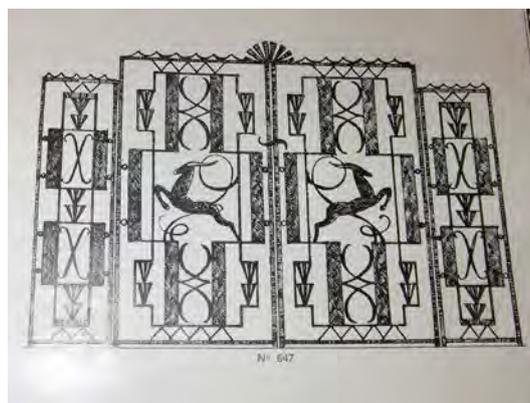
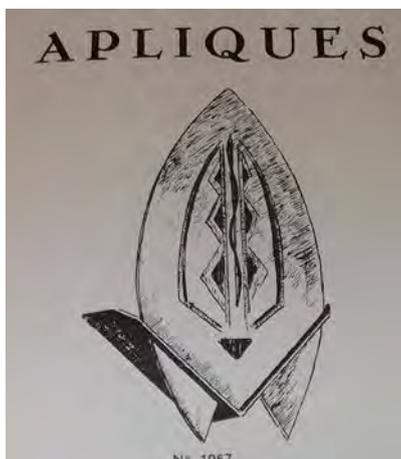


Figura IC-VII-7: Bergallo, Juan Manuel; Tarán, Marina, “El Art Decó en Córdoba” en *Art Decó: Allí y aquí* Colección *Sumarios*, n° 105, septiembre 1986, p. 34. Motivos geométricos más reiterados en los muros de la arquitectura. Los consideramos también válidos para Buenos Aires

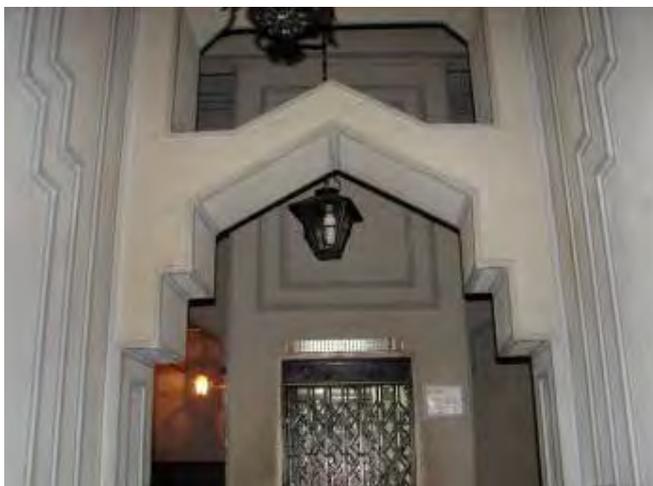
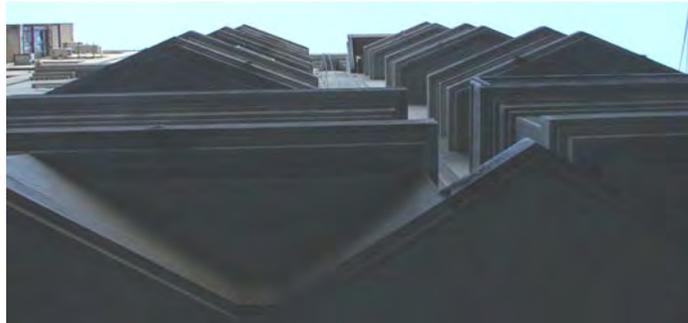


Figuras IC-VII-8: Catálogo Luis Pedrolí. Plafond con dibujos abstractos y puerta cancel Art Decó con gacelas



Figura IC-VII-9. Fragata Sarmiento 600. Decoración de muros. Formas triangulares y las llamadas “ tablitas de chocolate”.

Departamentos San Cristóbal



Figuras IC-VII-10a y b: Pasco 432. Silueta de los balcones triangulares y entrada con geometrías en los laterales de la entrada al edificio.

Figura IC-VII-10c: Triángulos, vibrato y rombos en degradé, detalle lateral en la entrada del edificio de la figura anterior. Una manifestación de la estética africana en el edificio del barrio de San Cristóbal en Buenos Aires

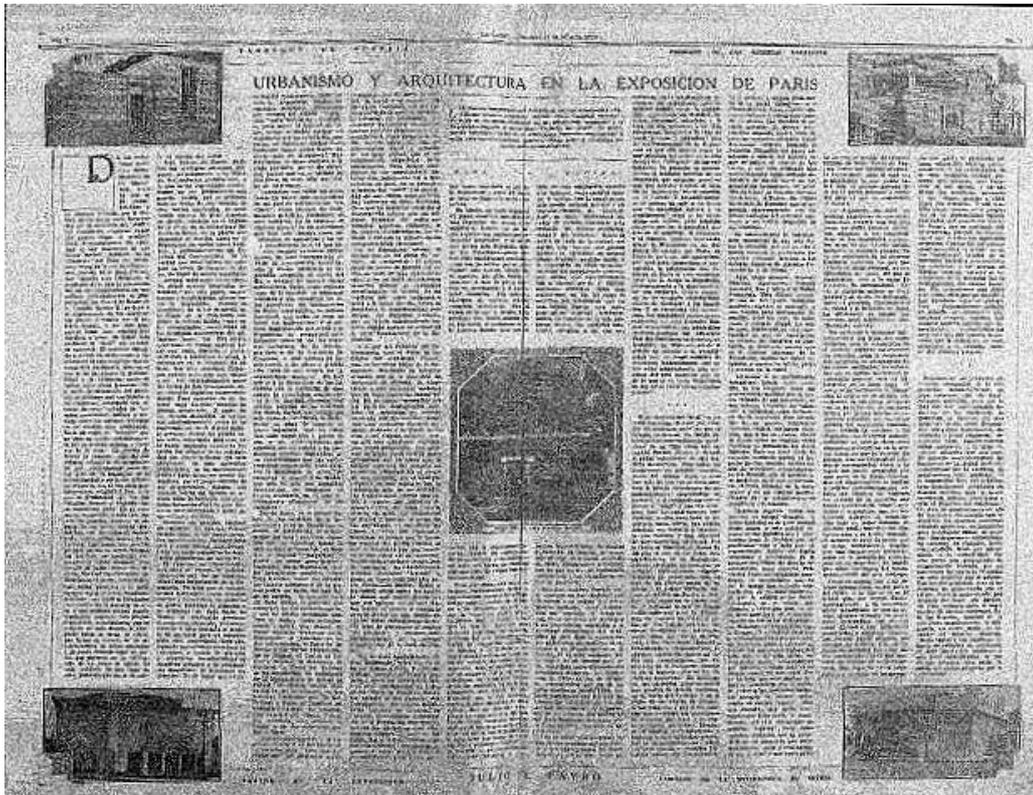


Figura IC-VII-11: Artículo de Julio Payró, "Urbanismo y Arquitectura en la Exposición de Paris", *La Nación*, 26 de julio, 1925, Microfilmación del original Biblioteca Torquinst.

Buenos Aires, 17 de Diciembre de 1934.-

Al Excmo. Señor Presidente de la Nación
General Don Agustín P. Justo

Tengo el honor de dirigirme al Excmo. Señor Presidente, invitándole a honrar con su presencia el acto de la inauguración de la Maternidad "Ramón Sardá", construida y habilitada con parte de los fondos del generoso legado de Dña. Delfina Marull de Sardá, que tendrá lugar el próximo Miércoles, 19 del corriente, a las 9.30 horas, en el local de dicho establecimiento, calle Luca N° 2151, entre las de Rondeau y Pedro Echagüe.-

Aprovecho esta oportunidad para saludar al Excmo. Señor Presidente con mi consideración más distinguida.-
MEN.

Fdo.) Adelia Maria Harilaos de Olmos
Rosa del C. de Botet

Igual fueron firmadas todas las notas.-



Figura IC-VII-12: Documento Inauguración Maternidad Sardá (proyecto arquitectos Miguel Madero y E. Fontecha. Archivo General de la Nación



Figuras IC-VII-13a y b: Lobbies de Buenos Aires. Pisos y muros que reproducen formas utilizadas en África. Disponible en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/936796/lobbies-de-buenos-aires-fotografias-de-vestibulos-rationalistas-y-art-deco>



Figura IC-VII-14: Puerta calle Nicolás Videla 545

Figura IC-VII-15: Puerta calle Mendoza 1110. Detalle de triángulos inscritos en la parte superior

Maurice Bouckenooghe, otro arquitecto belga en la Buenos Aires Art Decó

En el Barrio de Retiro, en la calle Basavilbaso 1378, se encuentra un edificio de rentas, autoría de otro arquitecto belga, Maurice Bouckenooghe (¿?). Es sobretodo la herrería artística de la puerta principal y de las ventanas las que muestran ecos de la estética africana en líneas vibradas y espirales y en triángulos trabajados con texturas de rayas incisas. Además por encima de la puerta principal aparece un friso con motivo floral central y dos detalles a los lados, uno de los cuales (a la izquierda) presenta nuevamente un animal africano y tropical: el flamenco (Figura IC-VII-15b). Poco se sabe de este arquitecto, que fue también autor de la Compañía Argentina de Electricidad (CADE en 1927) en La Plata (calle 5 y Diagonal 80).

Se hace evidente que luego de la Gran Guerra, Bélgica era admirada por su tecnología y modernidad y un número importante de naturales de este país arribaban a la Argentina contratados para diferentes tareas tanto profesionales como relativas a la agricultura. Muchos militares argentinos habían estudiado en la Escuela Militar de Bruselas y otros estudiantes asistieron a la Universidad de Lieja. Serían ellos quienes habrían fomentado los vínculos entre ambos países¹



Figuras IC-VII-16a y b: Maurice Bouckenooghe. Basavilbaso 1378.

¹ De Groof; Geli; Stols; Van Beeck, *En los Deltas de la Memoria*, pp. 19-20.

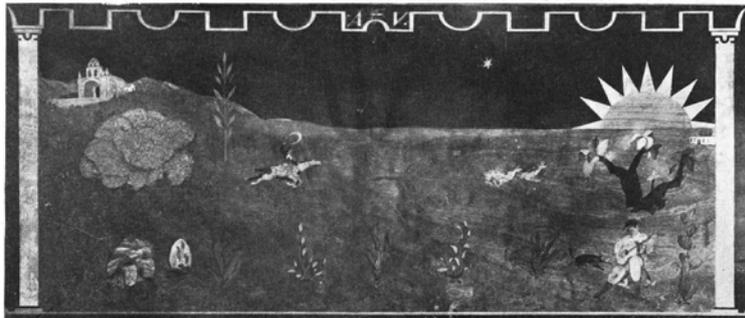
Capítulo VIII



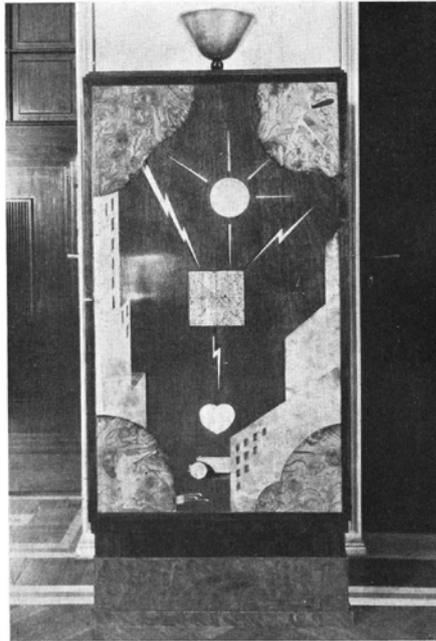
Figura IC-VIII-1: Hotel Particular Acevedo Anchorena. Exterior. *Revista de Arquitectura*, año XIX, n° 154, octubre 1933, p. 445.



Figura IC-VIII-2: Alejandro Virasoro. Agüero 2038. *Revista de Arquitectura*, año XVI, n° 109, enero 1930, p. 29.



Tapa de mesa en madera enchapada



Residencia Particular
Arquitecto: Alejandro Virasoro
(S. C. de A.)

Detalle de un mueble enchapado

Figura IC-VIII-3: Alejandro Virasoro. Agüero 2038. *Revista de Arquitectura*, año XVI, n° 109, enero 1930, p. 34.



Figura IC-VIII-4a y b: Banquetas. Imitaciones de formas absorbidas de Europa, en calidad inferiores y maderas standards. Fuente *De remate.com*. Consultado 3 de diciembre de 2010



Figura IC-VIII-5: Alfredo Guido. *Chola desnuda*. 1924. Oleo s/tela. 162 x 205 cm. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario.



Figura IC-VIII-6a: Emilio Pettoruti. *Dinámica del viento II*. 1916. Lápiz sobre papel montado sobre cartón. 39 x 58 Colección particular.

Figura IC-VIII-6b: Emilio Pettoruti. *Vallombrosa*. 1916. Oleo s/tela. 50,5 x 40 cm. Malba.

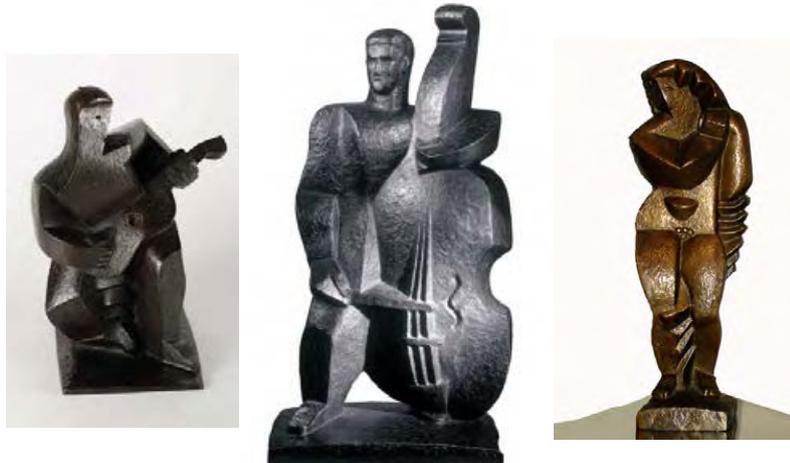


Figura IC-VIII-7a: Pablo Curatella Manes. *El guitarrista*. 1924. Bronce. 36,5 x 23 x 23 cm. Malba. N° inv. 2001.59

Figura IC-VIII-7b: Pablo Curatella Manes. *El hombre del contrabajo*. 1922. 62 x 30 x 19 cm.

Figura IC-VIII-7c: Pablo Curatella Manes. *Mulata*. 1923. 39 x 9 x 9 cm.

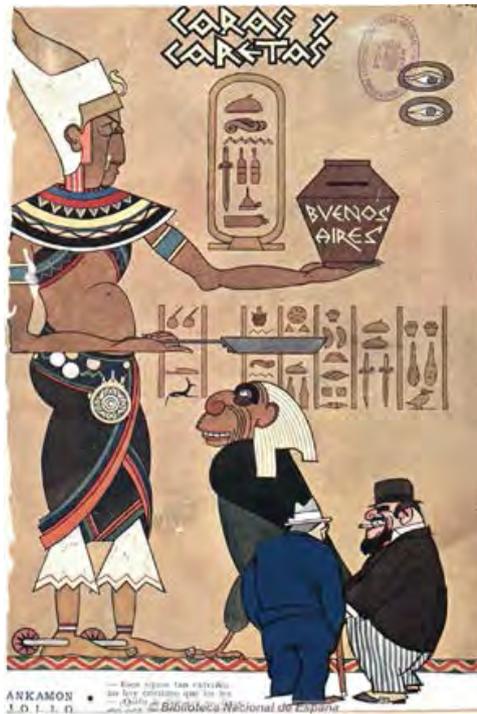


Figura IC-VIII-8: Tapa de *Caras y Caretas*, 3 de mayo de 1924.

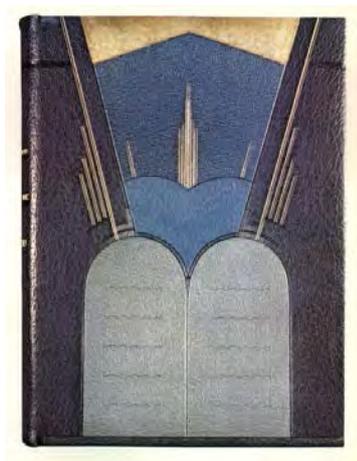


Figura IC-VIII-9: *Un royaume de Dieu*. Jean Taraud. Encuadernado en cuero de tonos azules por Louis Creuzevault. Museo Nacional de Arte Decorativo (Buenos Aires)

Fuentes y bibliografía consultada

Revistas del período

Francesas

L'Art Vivant

L'Illustration

Les Arts à Paris

Le Génie colonial: revue d'architecture, construction, matériel et travaux publics aux colonies

Argentinas

Caras y Caretas, 1928-1936

El Hogar 1925-1930

Revista de Arquitectura, 1926-1937

Revista Nuestra Arquitectura, 1929-1940

Revista CACYA, 1927-1940

Catálogos

Art Decó y su tiempo. Catálogo, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1985.

Arte africano: Presencia, Tensión y continuidad en las dos márgenes del Atlántico. Catálogo, Buenos Aires, Espacio Casa de Cultura Ministerio de Cultura Gobierno de la Ciudad, 2006.

CAMPS, Pompeyo, *Tango y Ragtime: Un paralelo en el tiempo y a la distancia*, Buenos Aires, Servicio cultural e informativo de los Estados Unidos de América, 1976. *Classic Romantic Modern: painting by Carl Laubin and furniture by Jean Michel Frank. Catálogo*, London, Plus One Plus Two Galleries, 2003.

Fleuve Congo: Arts d'Afrique centrale. Catálogo, París, Musée du Quai Branly, 2010.

Catálogo Luis Pedroli de Herrería artística forjada. Casa fue fundada en 1912, Sinclair 3262. S/fecha.

Ceremonias Africanas. Catálogo, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2002.

Exposición Homenaje Curatella Manes. Catálogo, Buenos Aires, Museo Nacional Arte Decorativo, Noviembre 1982.

Exposición Alexandre Iacovleff "Itinerances". Catálogo, Musée des Années 30, Boulogne Billancourt, Francia, 2004.

Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne. Catalogue Général Officiel, Paris, 1937.

Galerie Pigalle, *Exposition d'art africain et d'art océanien*, Paris, 1930.

Les musées des Beaux Arts et l'avenir. Actes du colloque organisé au Musée du Louvre, Paris, Ed. Jean Galard Paris, Reunión des Musées Nationaux, 2000.

PEÑA, Luis María, *Buenos Aires. Recorridos Art Decó. Promenades*, Buenos Aires, Arau Atelier de Reconocimiento del Ámbito Urbano, 2000. Mapa desplegable.

TEDIN DE TOGNETTI, Teresa, *Catálogo Xul Solar: visiones y revelaciones*, Buenos Aires, Malba Colección Constantini/ Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

THURAM, Lilian. *L'invention du Sauvage, Exhibition*. Paris, Musée du Quai Branly et Fondation L. Thuram, 2011.

Bibliografía del período

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Apollinaire on Art: Essays and Review 1902-1918*, New York, The Viking Press, 1972.
- EINSTEIN Carl, *Negerplastik*, Lipzic, Verlac der Weissen Bucher, 1915.
- EINSTEIN, Carl, *Afrikanische Plastik*, Berlin, E. Wasmuth, 1921.
- FROBENIUS, Leo, *The voice of Africa*, London, Hutchinson and Co., 1913.
- FROBENIUS, Leo, *Die Masken und Geheimbünde Afrikas*, Halle, E. Karras, 1898.
- GRIAULE, Marcel, *Dieu d'eau*, Paris, Ed. du Chêne, 1948.
- GUILLAUME, Paul, “*Primitive negro sculpture*”, New York, Harcourt Brace, 1926.
- HERBST, René, *Devantures, vitrines, installations de magasins à l'Exposition des Arts Décoratifs de Paris 1925*, Paris, Editions d'art Ch. Moreau, 1926.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1934.
- LOCKE, Alain, “Enter the New Negro”, *Survey Graphic: Harlem Mecca of New Negro*, vol. VI, n° 6, marzo 1925. Disponible en: <http://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai3/migrations/text8/lockenewnegro.pdf> Consultado 2 de febrero de 2012.
- SARRAUT, Albert, *La mise en valeurs des colonies*, Paris, Payot&Cie, 1923
- SENGHOR, Léopold, “Ce que l'Homme noir apporte”, *L'Homme de Couleur*, 1939.
- VIRASORO, Alejandro, “Tropiezos y dificultades al progreso de las nuevas artes”, *Revista de Arquitectura*, año XII, n° 65, marzo 1926, pp. 179-184
- ZAYAS, Marius de, *African Negro Art: Its Influence in Modern Art*, New York, Modern Gallery, 1916.

Bibliografía general

- A.A.V.V., *Historia General de África*, KI-ZERBO, J., Director de Tomo I. Méthodologie et préhistoire africaine, Madrid, Tecnos/Unesco, 1982.
- A.A.V.V., *Histoire Générale de l'Afrique*, BOAHEM, Albert Adu. Director de Tomo VII. L'Afrique sous domination coloniale 1880-1935, Paris, Ed. Edicef, Unesco, 1989.
- ABOY, Rosa, “Departamentos para las clases medias: organizaciones espaciales y prácticas de domesticidad en Buenos Aires, 1930”, *EIAL Estudios Interdisciplinarios de América Latina*, Tel Aviv University, vol. 25, n° 2, p. 41. Disponible en: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/download/1138/1398/>
- ALBERDI, Juan Bautista, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, Buenos Aires, Imprenta de la Libertad, 1837.
- ALIFANO, Roberto, *Tirando manteca al techo: Vida y andanzas de Macoco de Álzaga Unzué*, Buenos Aires, Proa Amerian, 2010.
- ALONSO, Paula, “La Unión Cívica Radical: fundación, oposición y triunfo (1890-1916)” en LOBATO, Mirta Zaida (dir.), *Nueva Historia Argentina*, tomo V, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 209-259
- ALTAMIRANO, Carlos; SARLO Beatriz, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Edicial, 2001. Segunda edición.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Darío, *El jardín en la arquitectura del siglo XX*, Barcelona, Reverté, 2007.
- AMOSSY, Ruth; HERSCHBER PIERROT, Anne, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.
- ANDERSON, Federico, *Estética y tecnología del paisaje interior doméstico moderno. Argentina: 1880-1980*, Tesis de Maestría, Universidad de La Plata-Facultad de Bellas Artes, 2008.

- ANDERSON, Ibar Federico, *Arte, arquitectura doméstica y diseño de muebles aplicados a la decoración de interiores burguesa (1860-al 1936)*. Tesis de Doctorado en Arte, Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Bellas Artes, 2013.
- ANDREWS, George Reid, *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, de la Flor, 1989.
- ANTELO, Raúl (Coord.), *Oliverio Gironde: obra completa*, Madrid, ALLCA XX, Universidad de Costa Rica, 1999.
- APPADURAI, Arjun (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, 1991.
- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno 1770-1970*. Vol. II, Valencia, Fernando Torres, 1984.
- ARIES, Philippe; DUBY, George, *Historia de la vida privada*, Tomo V, Madrid, Taurus, 1990.
- ARMANDO, Adriana y FANTONI, Guillermo, “El primitivismo martinfierrista: de Gironde a Xul Solar” en Antelo, Raúl (coord.), *Oliverio Gironde: obra completa*, Madrid, ALLCA XX, 1999, pp.
- ARTUNDO, Patricia (con la colaboración de Sofía Frigerio y Susana Lange), *La biblioteca de Oliverio Gironde*, Buenos Aires, Fundación Espigas/Fundación Pan Klub-Museo Xul Solar, 2008.
- ARTUNDO, Patricia; PACHECO, Marcelo, *Pettoruti y el arte abstracto 1914-1949*. Catálogo de Exposición, Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini, 2011.
- AVELLANEDA, Diana, “De perfumes que brillan y joyas que huelen”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Especial Moda y Arte, n° 44, Universidad de Palermo en colaboración con ‘Alma Mater Studiorum, Università di Bologna’, 2010, pp. 27-42.
- AVELLANEDA, Diana; MURAD, Diana, “Cuando el Art Déco sedujo a la arquitectura y al diseño” en *XLVI Jornadas de Estudios Americanos*, Buenos Aires, septiembre de 2014. Artículo publicado en Costa Picazo, Rolando y Armando Capalbo (eds.), *Rumbos y experiencias estadounidenses: lecturas culturales*, Buenos Aires, BMPress Editores, 2017, pp. 23-30.
- BHABHA, Homi K., *The location of culture*, London, Routledge, 1994.
- BACHOLLET, Raymond; DEBOST, Jean Barhélemi; LELIEUR *et al.*, *NégriPub: L'image des Noirs dans la publicité*, Paris, Somogy, 1992.
- BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- BALDASARRE, María Isabel, *Consumos privados, destinos públicos. Emergencia y consolidación del coleccionismo de arte en Buenos Aires en el proceso de construcción del campo artístico (1880-1910)*. Volumen I, Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2004.
- BALDASSARI, Anne, *Picasso and Photography: The Dark Mirror*, Houston, TX, Flammarion / Museum of Fine Arts Boston, 1997.
- BALDWIN, Brooke, “The Cakewalk: A Study in Stereotype and Reality”, *Journal of Social History*, vol. 15, n° 2, 1981, pp. 205-218.
- BANCEL, Nicolas, Pascal BLANCHARD, Gilles BOËTSCH, Eric DEROO, Sandrine LEMAIRE (dirs.), *Zoos humains. De la Vénus Hottentote aux reality shows*, edition La Découverte, 2002.
- BARNICOAT, John, *Los carteles su historia y su lenguaje*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- BARTHES, Roland, *El sistema de la moda y otros escritos*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

- BARTHES, Roland, Barthes, Roland, “Rhétorique de l’image”, *Communications*, n° 4, 1964, pp. 40-51.
- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- BLANCHARD, Pascal, LEMAIRE, Sandrine, BANCEL, Nicolas, THOMAS, Dominic (eds.), *Colonial Culture in France since the Revolution*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2014.
- BENÉVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974. Segunda Edición.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2003.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.
- BERMEJO, Talía, “Ignacio Pirovano y el coleccionismo de vanguardia”, *Estudios Curatoriales*, año 1, n° 1, 2012. Disponible en: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/704/644>
- BERNIER, Celeste-Marie, *African American Visual Arts*, Edinburgh University Press, 2008.
- BOËTSCH, Gilles, “Science, Scientists, and the Colonies (1870–1914)” en BLANCHARD, Pascal, LEMAIRE, Sandrine, BANCEL, Nicolas, THOMAS, Dominic (eds.), *Colonial Culture in France since the Revolution*, Indiana University Press, 2014.
- BONTE, Pierre, Michael IZARD (dir), *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*, Madrid, Akal, 1996.
- BORTHAGARAY, Juan Manuel, *Habitar Buenos Aires. Las manzanas, los lotes y las casas*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos. Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, 2009.
- BOTANA, Natalio, *El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction: critique sociale du judgement du gout*, Paris, Editions de Minuit. 1979. Edición en español *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus. 1988.
- BOURDIEU, Pierre, *El Sentido Práctico*, Madrid, Taurus, 1991.
- BOURDIEU, Pierre, *Homo Academicus*, Paris, Editions de Minuit, 1984.
- BOURDIEU, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Editions de Minuit, 1980.
- BOURDIEU, Pierre, “Espacio social y poder simbólico” en BOURDIEU, Pierre, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 127-142.
- BOVISIO, María Alba, “¿Qué es esa cosa llamada Arte Primitivo?: Acerca del nacimiento de una categoría” en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 339-350.
- BOVISIO, María Alba, " El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”, *Caiana*, n° 3, 2013. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articulos/article_2.php&obj=130&vol=3 Consultado 17 de diciembre de 2018.
- BRANSDTÄTTER, Christian, *Klimt y la moda*, Madrid, Editions H.Kliczkowski, 1997.
- BREA, José Luis, “Los estudios visuales: Por una epistemología política de la visualidad” en José Luis BREA (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal. 2005, pp. 5-14.
- BRESSI, Todd W., *Planning and Zoning New York City: Yesterday, Today, and Tomorrow*, New York, Center for Urban Policy Research, 1993.

- BUCK-MORSS, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005.
- BURCKHARDT, Lucius (ed.), *The Werkbund: Studies in the History and Ideology of the Deutscher Werkbund 1907-1933*, London, Design Council, 1980.
- CARVALHO, José Jorge de, *Las Culturas Afroamericanas en Iberoamérica: Lo Negociable y lo Innegociable*. Serie Antropología Unb 311, Universidad de Brasilia, 2002.
- CEAMANOS, Roberto, *El reparto de África. De la Conferencia de Berlín a los conflictos actuales*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2016.
- CHILDS, Adrienne, *The Black Exotic. Tradition and Ethnography in Nineteenth-Century Orientalist Art*, Tesis de doctorado, University of Maryland, 2005.
- CIRIO, Norberto Pablo; PEREZ GUARNIERI, Augusto; TOMAS CAMARA, Dulcinea, “La temática de la negritud en el cine argentino”, *Quaderns de Cine*, n° 7, 2011, pp. 113-134. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.14198/QdCINE.2011.7.11>. [Consultado el 1 de noviembre 2011 y el 20 de julio 2012].
- CIRIO, Norberto Pablo, *En la lucha curtida del camino.... Antología de literatura oral y escrita afroargentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional contra la Discriminación, el Racismo y la Xenofobia, 2007.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siurela. 2004.
- CLARK, T. J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1981.
- CLIFFORD, James, *Dilemas de la Cultura Antropología Literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995.
- COLOMBRES, Adolfo, *Sobre la cultura y el arte popular*, Buenos Aires, Colihue, 2007.
- CORBIN, Alain, *Le miasme y la jonquille: L'odorat et l'imaginaire*, Paris, Flammarion. 2008.
- CORTI, Berenice, *Jazz Argentino La música “negra” del país “blanco”*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2015.
- COUSELO, Jorge Miguel (Dir.) ARCE, Ernesto; CASTÁN, Alberto; LOMBA, Concha (eds), *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1984.
- CROCI, Paula; VITALI, Alejandra (comp.), *Los Cuerpos Dóciles: Hacia un tratado de la Moda*, Buenos Aires, La Marca, 2000.
- DAVIDSON, Basil, *Reinos Africanos: Un continente triunfante*. Volumen II, Barcelona, Folio. 1996.
- DE GROOF, Bart; GELI, Patricio; STOLS, Eddy; VAN BEECK, Guy, *En Los Deltas de la memoria. Bélgica y Argentina en los Siglos XIX Y XX*, Leuven, Leuven University Press, 1998.
- DE ÍMAZ, José Luis, *La Clase Alta de Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras, 1964.
- DEMEULENAERE-DOUYENE, Christiane, *Exotiques expositions: Les expositions Universailles et les cultures extra-européennes 1855-1937*, Paris, Somogy Colitions d'Art, 2010.
- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1985.
- DÍAZ, Esther, *Entre la tecnociencia y el deseo*, Buenos Aires, Biblos, 2007,
- DIDI-HUBERMAN, Georges, “La imagen-combate” en Georges DIDI-HUBERMAN. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

DOMINGUEZ, María Eugenia, “Música Negra en el Río de la Plata”, *Revista Transcultural de Música*, n° 12, Madrid, Sociedad de etnomusicología. España. 2008. Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/107/musica-negra-en-el-rio-de-la-plata-definiciones-contemporaneas-entre-los-jovenes-de-buenos-aires> Consultado 12 de julio 2012.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (dir.), *Historia de las Mujeres. Volumen V*, Madrid, Taurus, 1993.

DUMAZEDIER, Joffre, *Hacia una civilización del ocio*, Barcelona, Estela, 1964. Segunda edición.

DUNCAN, Alastair (ed.), *Encyclopedia of Art Decó: An Illustrated Guide to Decorative Style from 1920 to 1939*, New York, E.P. Dutton, 1988.

DUPIRE, Margarine, “Des goûts et des odeurs: Classifications et universaux”, *Revista L'Homme*, n° 104, 1987, pp. 5-25.

DYER, Richard, “Stereotyping” (1977) en Durham, Meenakshi Gigi y Douglas M. Kellner, *Media and Cultural Studies: keywords*, Blackwell, 2006, pp. 353-365.

EGHAREVBA, Jude Efe, *De la Colonización de América al reparto de África*, Madrid, Ed Egharevba, 2017.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana, “Introdução” en DOS SANTOS, Deoscoredes Maximiliano, *Contos crioulos da Bahia*, 1976.

ELIADE, Mircea, *El vuelo mágico*, Madrid, Siruela, 2005. Cuarta edición.

ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

ELSNER, John; CARDINAL, Roger (ed.), *The cultures of collecting*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1994.

ERNER, Guillaume, *Sociología de las Tendencias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

FAERNA GARCÍA BERMEJO, José M; GOMEZ CEDILLO, Adolfo, *Conceptos Fundamentales de Arte*, Madrid, Alianza, 2000.

FOUCAULT, Michel, *Les anormaux: Cours au College de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard Le Seuil, Hautes Études, 1999.

FLAUBERT, Gustave, *Dictionnaire des Idées reçues*, Paris, Editions Conard, 1913.

FOSTER, Hal,

FRIEDMAN, Marilyn, “The United States and the 1925 Paris Exposition: Opportunity Lost and Found”, *Studies in the Decorative Arts*, vol. 13, n°. 1, Fall-Winter 2005-2006, pp. 94-119.

FRIGERIO, Alejandro, “El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada”, *Revista de Investigaciones Folklóricas* N° 8, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1993, pp. 50-60.

FRIGERIO, Alejandro, “De la “desaparición” de los *negros* a la “reaparición” de los *afrodescendientes*: Comprendiendo la política de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en la Argentina” en Gladys Lechini (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, Buenos Aires, CLACSO, 2008, pp. 177-144.

FRIGERIO, Alejandro, ““Sin otro delito que el color de su piel”. Imágenes del “negro” en la revista *Caras y Caretas* (1900-1910)” en Florencia Guzmán y Lea Geler (eds.), *Cartografías Afrolatinoamericanas. Perspectivas situadas para análisis transfronterizos*, Buenos Aires, Biblos, 2011. pp. 151-172.

FRIGERIO, Alejandro, “Apropiación cultural y *blackface*. Argentina siempre fue afro”, *Anfibia*, 2019. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/ensayo/argentina-siempre-fue-afro>

- GALLO, Ezequiel y CORTÉS CONDE, Roberto, *La república conservadora*. Buenos Aires, Barcelona, México, Paidós, 2005.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, *Ideología, cultura y poder*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, 1995.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, “Introducción. La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu” en BOURDIEU, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990.
- GARCÍA FALCÓ, Marta; MENÉNDEZ, Patricia, *Cines de Buenos Aires: Patrimonio del siglo XX*, Buenos Aires, CEDODAL/Publicaciones Especializadas, 2010.
- GASKELL, Ivan; Salim, Kemal (eds.), *Explanation and Value in the Arts*, Cambridge University Press, 1993.
- GASKELL, Ivan, “Historia de las imágenes” en BURKE, Peter; DARNTON, Robert; GASKELL, Ivan; et al., *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 209-239.
- GASKELL, Ivan, *Vermeer’s Wager, Speculations on Art History, Theory and Art Museums*, London, Reaktion Books, 2000.
- GAVARRÓN, Lola, *Piel de Ángel: Historias de la ropa interior femenina*, Barcelona, Tusquets, 1997. Tercera edición.
- GELER, Lea, *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y Nación Argentina a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria/TEIAA, 2010.
- GELER, Lea, “Categorías raciales en Buenos Aires. Negritud, blanquitud, afrodescendencia y mestizaje en la blanca ciudad capital”, *Runa. Archivo para las Ciencias del Hombre*, vol. 37, n° 1, pp. 71-87.
- GELER, Lea, “¿Quién no ha sido negro en su vida? Performances de negritud en el carnaval porteño de fin de siglo (XIX-XX)” en GARCÍA JORDÁN, Pilar (ed.), *El Estado en América Latina. Recursos e imaginarios, siglos XIX-XXI*, Barcelona, Universitat de Barcelona-TEIAA, 2011, pp. 183-211.
- GENTILI, Anna María, *El León y el Cazador: Historia del África Subsahariana*, Buenos Aires, CLACSO, 2012
- GHIDOLI, María de Lourdes, *Estereotipos en negro. Representaciones y autor representaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohistoria, 2016.
- GHIDOLI, María de Lourdes, “El plan de 1974 y las artes otras: África, Asia y Oceanía en busca de un lugar en el diseño curricular de la carrera” en Penhos, Marta y Szir, Sandra (eds.), *Una Historia para el Arte en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 2020.
- GIGLIA, Angela, *El habitar y la cultura: Perspectivas teóricas y de investigación*, México, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2012
- GILLER, Maríliá, “Breve panorama histórico del jazz en Brasil”, *Revista. Musical Chilena*, Santiago de Chile, vol. 72, n° 229, junio 2018, pp. 33-56. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716 Consultado 2 de diciembre de 2020.
- GILLOW, John; Sentence Bryan, *World Textile: A visual guide, Traditional Technique*, London, Thames and Hudson, 1999.
- GIRONDO, Oliverio, “Pintura Moderna” en *Colección de Rafael Crespo. Catálogo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1936.
- GLUZMAN, Georgina G., “La Chola desnuda de Alfredo Guido (1924): ficciones nacionales, ficciones femeninas”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Debates, 2015, Disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/68441> Consultado 4 de septiembre de 2016.

- GÓMEZ-JORDANA MOYA, Rafael, “Los desafíos de África” en Juan José Delgado Morán (dir.), *Las relaciones internacionales del siglo XXI: Transformar el mundo*, Pamplona, España, Ed. Thomson Reuters Aranzadi, 2017, pp. 137-153.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, “Teoría del exotismo”, *Gazeta de Antropología*, n° 6, Granada, 1988. Disponible en: http://www.ugr.es/~pwlac/G06_02JoseAntonio_Gonzalez_Alcantud.pdf Consultado 15 de mayo de 2015.
- GOODMAN KRAINES, Minda; PRYOR, Esther, *Jump Into Jazz*, New York, McGraw Hill, 2005.
- GUIDONI, Enrico, *Historia de la Arquitectura*, Buenos Aires, Viscontea, 1982. Vol. V. Arquitectura primitiva.
- Historia Universal del Arte*. Vol. X África, América y Asia. Buenos Aires, Planeta, 1994.
- HALE, Dana S., “French images of race on product trademarks during the Third Republic” en Sue Peabody, Tyler Stovall (eds.), *The Color of Liberty*, Durham, Duke University Press, 2003.
- HALL, Stuart, “The Spectacle of the Óther” en Stuart Hall (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, Open University, 2010 [1997], pp. 223-290.
- HANKS, David A., Jennifer Toher, *Donald Deskey: Decorative Designs and Interiors*, E.P. Dutton, 1987.
- IGLESIA, Rafael, “La vivienda opulenta en Buenos Aires 1880-1910”, *Summa*, n° 211, abril 1985, pp. 72-83.
- JOHNSON, Anna, *Bolsos: el poder de un accesorio*, Barcelona, Konemann, 2005.
- JULY, Robert W., *Histoire des Peuples d'Afrique*, Tome 3, Paris, Nouveaux Horizons, 1977.
- KABUNDA, Mbuyi, “Prólogo” en Ceamanos, Roberto, *El reparto de África. De la Conferencia de Berlín a los conflictos actuales*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2016.
- KABUNDA, Mbuyi (coord.), *África subsahariana ante el nuevo milenio*, Madrid, Pirámide, 2002.
- KABUNDA Badi, Mbuyi y CARANCI, Carlo, A. (coord.), *Etnias, Estado y poder en África*, Vitoria, Servicio Central de Publicaciones del País Vasco, 2005.
- KABUNDA, Mbuyi y Antonio SANTAMARÍA, *Mitos y realidades del África subsahariana*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2009.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard, *Ébano*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- KINDER, Hermann; HILGEMANN, Werner, *Atlas Histórico Mundial*. Vol. II, Madrid, Akal, 2006
- LA GUIA DEL MUSEO, Paris, Musée du Quai Branly, 2006.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2005.
- LAVER, James, *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988.
- LIERNUR, Jorge Francisco; ALIATA, Fernando (comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín, 2004.
- LIERNUR, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990.

- LLADÓ POL, Francisca, “El viaje como generador del gusto” en *Actas del simposio: Reflexiones sobre el gusto*, Zaragoza, Editor Instituto Fernando el Católico, 2010.
- LOTI, Pierre, *Roman d'un spahi*, Paris, Terrail, 1992.
- LOBATO, Mirta Zaida (dir.), *Nueva Historia Argentina*, tomo V, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- LOBATO, Mirta Zaida y SURIANO, Juan, *Atlas Histórico de la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Furniture: A concise History*, London, Thames and Hudson, 1993.
- MACDOUGALL, David, “Staging the Body: the Photography of Jean Audema” en MACDOUGALL, David, *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*, Princeton University Press, 2006, pp. 177-209.
- MAFUD, Julio, *Sociología de la clase media argentina*. Buenos Aires, Distal, 1985.
- MANTOVANI, Larisa, “Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX”, *19&20*, Rio de Janeiro, vol. XI, n° 1, jan./jun. 2016. Disponible en: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_argentina.htm
- MAZZA, Carlos, “Consideraciones sobre las nociones de cultura, forma y mobiliario en Ignacio Pirovano”, *Anales del IAA*, vol. 43, n° 1, 2013, p. 64. Disponible en: http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/102/html_59 Consultado 29 de agosto de 2020.
- M'BOW, Amadou- Mahtar, “La Historia general de África”, *El Correo de la UNESCO*, año XXXII, número Agosto-Septiembre, 1979.
- MENDELEVICH, Pablo, “Las revistas argentinas”, Colección *La vida de nuestro pueblo*. Las revistas, fascículo 3, Buenos Aires, CEAL, 1981.
- MIDANT, Jean Paul, *Diccionario Akal de la arquitectura del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.
- MORTON, Patricia A, “National and Colonial: The Musée des Colonies at the Colonial Exposition, Paris, 1931”, *The Art Bulletin*, vol. 80, n° 2, 1998, pp. 357-377
- NAVARRO, Ángel; TEDÍN URIBURU, Teresa, *Lucrecia de Oliveira César y el coleccionismo de Arte en la Argentina*, Buenos Aires, FADAM, 2007.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora María, “El afán de la abstracción en la creación estética según Wilhelm Worringer”, *Imafronte*, n° 19-20, 2007-2008, pp. 285-304.
- O'KEEFFE, Linda, *Shoes: A celebration of pums, sandals, flippers and more*, New York, Wokman Publishing Compagny Inc., 1996.
- ORTIZ, Federico, “La Arquitectura Argentina (1900-1945)” en *Historia general del Arte en la Argentina*. Tomo VIII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1999.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor, *Rostros de bronce - Músicos negros de ayer y de hoy*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1965.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor, *Calunga. Croquis del candombe*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor, *Aspectos de la cultura africana en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1974.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor, *Latitudes africanas del tango*, Buenos Aires, EDUNTREF, 2009.
- OSTENDE, Florence; JOHNSON, Lotte (eds.), *Into the Night: Cabarets and Clubs in Modern Art*, London, Barbican Center, 2019.
- PASTOUREAU, Michel, *Las vestiduras del diablo: Breve historia de las rayasen la indumentaria*, Barcelona, Océano, 2005.

- PAVIA, Fabienne, *Libro el mundo de los perfumes*, Barcelona, Ultramar editores, 1996.
- PERRY, Gill, “Capítulo 1: El primitivismo y lo moderno” en HARRISON, Charles, FRASCINA, Francis, PERRY, Gill, *Primitivismo, Cubismo, Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal, 1998, pp. 7-89.
- PEÑA, José María, “Vitales y Herrerajes Art Nouveau”, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, Número dedicado a la Argentina (Pamela Johnson, ed.), vol. 18, Miami, 1992, pp. 222-241.
- PICOTTI, Dina (comp.), *El negro en la Argentina, Presencia y negación*, Buenos Aires, Editores de América Latina, 2001.
- PIETERSE, Jan Nederveen, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Yale University Press, 1995.
- POWELL, Nicholas, *The sacred spring: The arts in Vienna 1868-1918*, Londres, Studio Vista, 1974.
- PRATT, Mary Louise, *Imperial Eyes. Travel Writings and Transculturation*, Londres, Routledge, 1992.
- PRATT GUTERL, Matthew, *Josephine Baker and the Rainbow Tribe*, Cambridge/London, Harvard University Press, 2014.
- PRAZ, Mario, *La filosofía dell'arredamento*, TEA, 1993.
- PUIG, Manuel, *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez, 1968.
- QUIJADA, Mónica, “Imaginando la homogeneidad la alquimia de la tierra” en QUIJADA, Mónica, BERNAND, Carmen y SCHNEIDER, Arnold, *Homogeneidad y Nación con un estudio de caso: Argentina siglos XIX y XX*, Madrid, CSIC, 2000.
- QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en LANDER, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, Clacso, 2000. p. 201-246.
- RITTELMANN, Leesa, “Winold Reiss to Kara Walker: The Silhouette in Black American Art” en Maria I. Diedrich, *From Black to Schwarz: Cultural Crossovers between African America and Germany*, LIT Verlag Münster, 2011, pp. 287-307.
- RODNEY, William, *Apropriação cultural*, São Paulo, Pólen, 2019.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo, “La música y la danza de los negros en el Buenos Aires de los siglos XVIII y XIX”, *Revista Historia*, Buenos Aires, n° 7, 1957.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo, “Negros libres rioplatenses”, *Buenos Aires. Revista de Humanidades*, Buenos Aires, n° 1, 1961, pp. 99-126.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo, “Condición social de los últimos descendientes de los esclavos rioplatenses (1852-1900)”, *Cuadernos Americanos*, México, CXXII, 1962, pp. 133-171.
- ROGERS, Richard A., “From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation”, *Communication Theory*, n° 16, 2006, pp. 474-503.
- ROLLAND, Denis, *La crise du modèle français: Marianne et l'Amérique Latine. Culture, politique et identité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- ROMERO, José Luis, “La ciudad burguesa” en ROMERO, José L. y ROMERO, Luis A., *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*. Tomo II, Buenos Aires, Editorial Abril, Tomo II, 1983.
- ROMERO, José Luis, *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SAID, Edward, *Orientalismo*, Barcelona, De Bolsillo, 2008 (1ra ed. Inglés, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978).
- SAID, Edward, *Cultura e Imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 1996.

SAKE DEEN, Mahomed, *Shampooing, or Benefits Resulting from the Use of the Indian Medicated Vapour Bath, as Introduced Into This Country by S. D. Mahomed, (a Native of India)*, Brighton, 1838.

SAMAJA, Juan, *Epistemología y metodología: Elementos para una teoría de la investigación científica*, Buenos Aires, EUDEBA, 2003.

SARIKARTAL, Çetin, “Shock, mirada y mimesis: La posibilidad de un enfoque performativo sobre la visualidad” en BREA, José Luis, *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.

SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

SAULQUIN, Susana, *La Moda en la Argentina*, Buenos Aires, Emece, 1997.

SAUTU, Ruth, *Todo es teoría: Objetivos y métodos de investigación*, Buenos Aires, Lumiere, 2005.

SCHÁVELZON, Daniel, *Buenos Aires negra*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

SCOBIE, James, *Buenos Aires del centro a los barrios. 1870-1910*, Buenos Aires, Hachette, 1974.

SECKEL, Hélène (dir.), *Les demoiselles d'Avignon*. Catálogo de exposición, Barcelona, Polígrafa, Museu Picasso, Ajuntament de Barcelona, 1988.

SHAYO, Alberto, *Chiparus-Master of Art Deco*, New York, Abbeville Press Publishers, 1993.

SPARKE, Penny; HODGES, Felice; STONE Anne; DENT COAD, Emma, *Diseño: Historia en Imágenes*, Madrid, Hermann Blume, 1986.

The Collector's Encyclopedia. Victorian to Art Decó, New Jersey, The Wellfleet Press, 1990.

The Encyclopedia of Decorative Arts 1890/ 1940, London, Philippe Garner, 1986.

THUILLIER, Guy, “Pour une histoire de l'hygiène corporelle aux XIXe et XXe siècles” en *Annales de démographie historique*. Démographie historique et environnement, 1975. pp. 123-130. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/adh_0066-2062_1975_num_1975_1_1274 Consultado 22 de abril de 2020.

THORTHON, Lynn, *Les africanistes peintres voyageurs, 1860-1960*, París, ACR, 1990.

TOVILLAS, Pablo, *Bourdieu: Una introducción*, Buenos Aires, Quadrata, 2010.

TRAORÉ, Boubacar, “Lo afro visibilizado. Elementos para una crítica del concepto de visibilidad”, *Psicoanálisis*, vol. XL, n° 1 y 2, 2018, pp. 151-176.

TRAORÉ, Boubacar, *Lo Afro en cuestión. Entre visibilidad e invisibilidad*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 2010.

UNGAR, Steven, “The Colonial Exposition (1931)” en BLANCHARD, Pascal, LEMAIRE, Sandrine, BANCEL, Nicolas, THOMAS, Dominic (eds.), *Colonial Culture in France since the Revolution*, Indiana University Press, 2014.

VAISMAN, Sara, “Buenos Aires siglo XX. Las décadas del '20 al '40” en LEONARDI, Rosana y VAISMAN, Sara (comps.), *Indumentaria y Cultura. Buenos Aires Siglo XX*, Buenos Aires, Nobuko, 2012

VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa* (1899), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2002.

VELA DE RIOS, María Elena, *África: de la liberación al presente*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.

VESPUCCI, Guido, “Despertar del Sueño: Walter Benjamin y el problema del shock”, *Tabula Rasa*, n° 13, julio-diciembre 2010, pp. 253-272.

VILAR, Norberto, *África ocupada*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

- VIGARELLO, Georges, *Le sain et le malsain: santé et bien-être depuis le Moyen Age*, París, Seuil, 1993.
- VITOLA, Verónica Andrea, “El uso del concepto de Sectores Populares en las ciencias sociales”, *Revista Conflicto Social*, año 9, n° 15, enero-junio 2016, Publicaciones Sociales UBA, pp. 158-187
- WESSELING, Henri, *Le partage de l’Afrique 1880-1914*, París, Gallimard, 2002.
- WECHSLER, Diana, “Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti” en *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1995, pp.344-358.
- WHEELER, James; BEART, Geoffrey; JACKSON STOPS, Gervase, et al., *The history of furniture*, New York, Crescent Book, 1982.
- WHITFIELD, Sarah, *The fauvism*, New York, Thames and Hudson, 1996.
- WILLIS, Geoffrey; BARONI, Daniele; CHIARELLI, Brunetto, *El Mueble: Historia, diseño tipos y estilos*, Barcelona, Grijalbo, 1985.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y Naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966. Segunda edición.
- WORRINGER, Wilhelm, *Esencia del Gótico*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- YOUNG, James O., *Cultural Appropriation and the Arts*, Blackwell, 2008.

Bibliografía específica

- APOLLINAIRE, Guillaume, “African and Oceanic sculptures” en *Apollinaire on Art: Essays and Review 1902-1918*, New York, The Viking Press, 1972.
- APPIAH, Kwame Anthony, *In my Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford University Press, 1993.
- ARCHER-STRAW, Petrine, *Negrophilia: Avant Garde, Paris and Black Culture in the 1920's*, London, Thames and Hudson, 2000.
- BA, Amadou-Hampaté, “Los Archivos Orales de la Historia”, *El Correo de la Unesco*, Año XXXII, Agosto 1979, pp. 17-19.
- BAKER, Josephine; BUILLON, Jo, *Josephine*, Buenos Aires, Anesa, 1977.
- BAYER, Patricia, *Art Deco Architecture, design, decoration and detail from the Twenties and Thirties*, New York, Thames & Hudson, 1999.
- BEAUJEAN-BALTZER, Gaëlle, “Du trophée à l’œuvre: parcours de cinq artefacts du royaume d’Abomey”, *Revue Gradhiva*, n° 6, 2007, pp. 70-85. Disponible en: <http://gradhiva.revues.org/987>. Consultado 27 noviembre de 2010.
- BECKWITH, Carol; FISHER, Angela, *African Ceremonies*, New York, Harry N. Abrams, 2002.
- BECKWITH, Carol; FISHER, Angela, *Painted Bodies: African Body painting tattoos and scarification*, New York, Rizzoli, 1972.
- BECKWITH, Carol; FISHER, Angela. *Passages*, New York, Harry N. Abrams, 2000.
- BEGUIN, Jean Pierre; KALT, Michel; LE ROY, Jean Lucien et al., *L’habitat au Cameroun*, Paris, Office de la Recherche Scientifique d’OutreMer, Editions de l’Union Française, 1952.
- BENEZECH, Anne Marie, *Tradition artistique et histoire: étude de cas en Afrique équatoriales. L’Art des Kouyou Mbochi de la République populaire du Congo*, Paris, Université Panthéon Sorbonne, 1988.
- BENTON, Charlotte, “The International Exhibition” en Benton, Charlotte; BENTON, Tim; WOOD, Ghislaine, *Art Deco. 1910-1939*. London: Victoria and Albert Museum, 2003.

BENTON, Charlotte; BENTON Tim, "The style and the age" en BENTON, Charlotte; BENTON Tim, WOOD, Ghislaine, *Art Deco. 1910-1939*, London, Victoria and Albert Museum, 2003.

BENTON, Charlotte; BENTON, Tim; WOOD, Ghislaine, *Art Deco. 1910-1939*. London: Victoria and Albert Museum, 2003.

BIRABI, Allan Kenneth; NAWANGWE, Barnabos, "Mitigating threats to local knowledge embedded in earthen Architecture: the case of preserving African Architectural Semiotic", *Terra 2008: The 10th international Conference on the Study and Conservation of Earth Architectural Heritage*, Los Angeles, Getty Foundations, 2008, pp. 104-108.

BLIER, Suzanne Preston, "King Glele of Danhomè, Part One: Divination Portraits of a Lion King and Man of Iron", *African Arts*, vol. 23, n° 4, Special Issue: Portraiture in Africa, Part II (Oct., 1990), pp. 42-53+93-94.

BLIER, Suzanne Preston, "King Glele of Danhomè Part Two: Dynasty and Destiny", *African Arts*, vol. 24, n° 1 (Jan., 1991), pp. 44-55+101-103.

BLIER, Suzanne Preston, *Butabu, Adobe architecture of West Africa*, Princeton, Architectural Press, 2003.

BLIER, Suzanne Preston, *Picasso's Demoiselles. The Untold Origins of a Modern Masterpiece*, Duke University Press, 2019.

BORRINI, Alberto, *El siglo de la publicidad 1898-1998: historias de la publicidad gráfica en la Argentina*, Buenos Aires, Atlántida, 1998.

BOUNOURE, Gilles, "L'invention des arts primitives", *Le Journal de la Société des Océanistes*, 2014. Disponible en: <http://jso.revues.org/7170> Consultado 12 de marzo de 2016.

BROCA, Paul, *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur les vivants*, Paris, G. Masson, 1879.

BRUNHAMMER Ivonne, BONY Anne, *Les années 20 d'Anne Bony*. Volumen II, Paris, Editions Du Regard, 2005.

BRUNHAMMER, Ivonne; CULOT, Maurice; HODIER, Catherine; JARRASSÉ, Dominique; TAFFIN, Dominique BOUCHET, Laure, *Le Palais des Colonies: Histoire du Musée des Arts D'Afrique et d'Océanie*, Paris, Réunion des Musée Nationaux, 2002.

BULACIO, Gisele; BURIN, Alejandra; CRUZ, María de las Mercedes; DZIKOWSKY, Johanna; GARCÍA, Verónica Natalia; PONS, Marina Bernadette y RAMOS, María Lucía, *El estilo Art Deco*. Trabajo monográfico Cátedra Macchi, Introducción a los Fundamentos del Diseño UBA. Diseño de Indumentaria y Textil, Octubre 2003.

BURESH, James, *Jean Michel Frank in Argentina*, New York, Gallery Bac, 2010.

CABAKULU, Mwambu, *Proverbios africanos*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2000.

CABLE, Mary, *Los reyes Africanos*. Vol. II, Barcelona, Folio, 1998.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, "J. P. Lebeuf. L'habitation des Fali, montagnards du Camerum septentrional. Technologie sociologie, mythologie, symbolisme", *L'homme*, vol 2, n° 1, 1962, pp. 118-120. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/hom_04394216_1962_num_2_1_366459. Consultado 22 de julio de 2013.

CAMARD, Florence, *Jacques Émile Ruhlmann*, París, Éditions Monelle Hayot, 2009.

CAZENEUVE, Jean, "Lebeuf Jean-Paul. L'habitation des Fali, montagnards du Cameroun septentrional". Reseña de libro, *Revue française de sociologie*, 1962, 3-3. pp. 353-354 Disponible en: https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1962_num_3_3_6121 Consultado 22 de junio de 2013.

CERWINSKY, Laura; KAMINSKY, David, *Tropical Decó: The architecture and design of Old Miami Beach*, Nueva York, Rizzoli, 1981.

- COHEN, Janie, "Staring Back: Anthropometric-style African Colonial Photography and Picasso's Demoiselles", *Photography and Culture*, vol. 8, 2015, pp. 59-80.
- CRAFTON, Donald, *The Talkies: American Cinema transition to sound 1926-1931*, Los Angeles, UCP, 1999.
- CLARKE, Duncan, *African Hats and Jewellery*, London, Grange Books, 1998.
- DE ARECHAGA RODRIGUEZ PASCUAL, Carmen; FREIXA, Mireias; NIEVA SOTO, Pilar *et. al.*, *El mueble del siglo XX: Art Decó*, Barcelona, Planeta D'Agostini, 1989.
- DIOUF, Benjamin, "L'artisanat africain à travers les sources antiques: l'apport d'Hérodote", *Éthiopiennes*, n° 94-95, 2015, pp. 205-224
- EDWARDS, Antonia, *1920s Fancy design*, Amsterdam, Pepin Press, 2013. Vol 34.
- EREMBERG, Lewis A., *Steppin'out: New York. Lifenight and transformation of American culture 1890-1930*, Chicago, University of Chicago Press, 1984/ 1991
- ESCLIAR, Myriam, *Blackie, con todo respeto*, Buenos Aires, Mila, 2007.
- ESQUEDA, Xavier, *Art Decó. Retrato de una época*, México, Centro de investigación y Servicios Museológicos, Coordinación de Extensión Universitaria, Universidad Nacional de México, 1986.
- FAIK-NZUJI, Clémentine M., *Arts Africains: Signes et symbols*, Bruxelles, De Boeck Université Paris Bruxelles, 2000.
- FAIK-NZUJI, Clémentine M., *Le dit des signes: Répertoire des symboles graphiques dans les cultures et les arts africains*, Québec, Musée canadien des civilisations, 1996.
- FIELD, Charlotte; FIELD, Peter, *Decorative Art 30/ 40*, Colonia, Taschen 2000.
- FISHER, Ángela, "Africa Adorned" *National Geographic*, vol 166, n° 5, November 1984.
- FRIGERIO, Alejandro, *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2000.
- GALLARDO, Jorge Emilio, *Presencia africana en la Cultura de Latinoamérica*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1986.
- GASH, Sebastián, *Historia del Music Hall*, Barcelona, Ediciones GP, Biblioteca Popular Ilustrada serie M, 1962.
- GILLON, Werner, *A Short History of African Art*, New York, Facts On File Publications, 1984
- GILROY, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*, London, Verso, 1993.
- GRAND RUIZ, Beatriz Hilda, *África: y la Máscara*, Buenos Aires, Clepsidra, 1994.
- GREEMBERG, Joseph, H., *The languages of Africa*, Bloomington, Indiana: University, 1970.
- GREMENTIERI, Fabio, *Buenos Aires: Art Decó y Racionalismo*, Buenos Aires, Xavier Verstraeten, 2008.
- GUTIÉRREZ, Ramón, "El Art Déco en Argentina" en AAVV., *Arquitectura 1900-1930*, Buenos Aires, Clarín, 2005.
- HANK, David, TOHER, Jennifer, *Decorative Designs and Interiors. Donald Deskey*, New York, Dutton, 1987.
- HILL, Costance Vallis, *Tap dancing America: A cultural history*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- HIRSCHHORN, Clive, *The Hollywood Musical*, New York, Portland House, 1991. Second Edition.
- HUERA, Carmen, *Cómo reconocer el arte negroafricano*, Barcelona, EDUNSA, 1996.
- JACKSON, Anna, "Inspiration from the East" en BENTON, Charlotte, BENTON, Tim, WOOD, Ghislaine, *Art Deco. 1910-1939*, London, Victoria and Albert Museum, 2003.

- JAMIN, Jean, “Le Cercueil de Queequeg. Mission Dakar-Djibouti, mai 1931-février 1933”, *Les carnets de Bérose*, Paris, LAHIC/Ministère de la Culture, n° 2, 2014.
- KAHR, Joan, *Edgard Brandt: Master of Art Decó. Ironwork*, New York, Harry Abrams, 1999.
- KAPLAN, Wendy, “‘The Filter of American Taste’: Design In the USA In the 1920s” en BENTON, Charlotte, BENTON, Tim, WOOD, Ghislaine, *Art Deco. 1910-1939*, London, Victoria and Albert Museum, 2003.
- KRAUSS, Rosalind, “Giacometti” en William Rubin (ed.), “*Primitivism*” in *20th century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, MOMA, 1984, pp. 503-533.
- KRAVAGNA, Christian, “Encounters with Masks: Counter-Primitivism in 20th-Century Black Art” en GENGE, Gabriele, STERCKEN, Angela (eds.), *Art History and Fetishism Abroad. Global Shiftings in Media and Methods*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, pp. 189-204.
- KWAMI, Marc; TAXIL, Gisèle, “La décoration des habitations dans la tradition Nankani” en JOFFROY, Thierry (redacteur), *Les pratiques de conservation traditionnelle en Afrique*, ICCROM Conservation Studies, 2009, pp. 76-79.
- LAUDE, Jean, *La Peinture Francaise et l’art Nègre’ (1905-1914)*, Paris, Klincksieck, 1968.
- LAUDE, Jean, *Las Artes del África Negra*, Buenos Aires, Labor, 1973.
- LEBEUF, Jean Paul, *L’habitation des Fali: montagnard du Camerun septentional*, Paris, Hachette, 1959.
- LEIRIS, Michel; DELANGE, Jacqueline, *Afrique Noire. La création plastique*. Collection L’Universe des Formes, Paris, Gallimard, 1967. Edición en español *África Negra. La creación plástica*. Colección El Universo de las Formas, Madrid, Aguilar, 1967.
- LEWIS, DAVID L., *When Harlem was in vogue*, Oxford, Oxford University Press, 1989.
- LIPPMANN, Walter, *Public Opinion*, New York, Macmillan, 1922.
- MACGAFFEY, Wyatt, *Astonishment and Power*, Washington, DC, National Museum of African Art, 1993.
- MAENZ, P., *Art Decó 1920-1940: Formas entre dos guerras*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- MAFFEI, Nicolas P., “The Search for an American Design Aesthetic: Fron Art Deco to Streamlining” en BENTON, Charlotte, BENTON, Tim, WOOD, Ghislaine, *Art Deco. 1910-1939*, London, Victoria and Albert Museum, 2003.
- MALRAUX, André, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951.
- MALRAUX André, *La Tête d’obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.
- MARTINI, José Javier; PEÑA, José María, *Alejandro Virasoro*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1969.
- MAUILHAC, Félix, *Jean Dunand: His life and Works*, London, Thames & Hudson Ltd., 1991.
- MESTRE DIDÍ, *Xangó, el guerrero conquistador y otros cuentos de Bahía*, Buenos Aires, Ediciones Silvia Díaz, 1987.
- MEYER, Laure, *Black Africa: Masks, Sculpture, Jewelry*, Paris, Terrail, 1995.
- MORGAN, Sarah, *Art Deco: The European Style*, New York, Gallery Books, 1990.
- MONROE, John Warne, *Metropolitan Fetish. African Sculpture and the Imperial French Invention of Primitive Art*, Ithaca and London, Corneill University Press, 2019.
- MURPHY; Maureen, *Un Palais pour une cité: Du Musée des Colonies à la Cité Nationale de L’Histoire de l’immigration*. Paris, Ed. Réunion des musées nationaux,

2007.

MURPHY, Maureen, “Du champ de bataille au Musée. Les tribulations d’une sculpture fon”, *Histoire de l’art et anthropologie*, Paris, coedition INHA/Musée du quai Branly (Les actes) 2009. Disponible en: <http://actesbranly.revues.org/213>. Consultado 20 de noviembre de 2010.

NÉRET, Gilles, *L’art des années 30*, Friburgo, Office du Livre, 1987.

NEYT, Francois, *Fleuve Congo: Arts d’Afrique, Centrale*. Colección *Connaissance des Arts*, Paris, Musée du quai Branly, 2010.

NOUSSOUGLO, Kodjo Cyriaque, “Art et sacralité en Afrique”, *Togocultures*, 2014. Disponible en: <http://togocultures.com/art-et-sacralite-en-afrique/> Consultado 20 de febrero de 2019.

OCAMPO Estela, *El Fetiche en el Museo: aproximación al arte primitivo*, Madrid, Alianza Editorial, 2011

OSORIO DE OLIVERA, José, *El Arte Negro*, Madrid, Índice, 1956.

OWENS, Mitchell, “Jean Michel Frank the prolific genius of Modernist French design”, *Architectural Digest*, 2000. Disponible en: <http://www.architecturaldigest.com/story/frankarticle012000>. Consultado 9 de abril 2010.

PEABODY, Sue; STOVALL, Tyler (ed), *The color of Liberty*, Durham N C, Duke University Press, 2003.

PERROIS, Louis, “Aspects de la sculpture traditionnelle du Gabón”, *Revista Anthropos*. St Agustin, Germany. pp. 63/64. 1968.

PERROIS, Louis; SIERRA DELAGE, Marta, *El Arte Fang de Guinea Ecuatorial*, Barcelona, Polígrafa S.A, 1990.

PETRIDIS, Constantijn, “Gipogo et Pumbu a mfumu: Masques du pouvoir cheffal chez les Pende du Kasai”, *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, S. Paulo, n° 2, pp.75-89. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/268352283.pdf>

PETRINA, Alberto; KATZ, Sebastián; BRODARIC, Adolfo, *Guía Patrimonio Cultural de Buenos Aires 8: Arquitectura Art Decó*, Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, 2007.

POWELL, Richard, BAILEY, David, *Rhapsodies in black: Art of the Harlem Renaissance*, London, Hayward Gallery and Berkeley, 1997.

POWELL, Richard J. *Black Art and Culture in the 20th century*. London: Thames and Hudson, 1997.

PRICE, Sally, *Arte primitivo en tierra civilizada*, México, Siglo XXI, 1993.

PRIETO, Nuria (ed.), “Viviendas nómades fulani” *Tectónica*, 2012. Disponible en: <http://tectonicablog.com/?P=45960>. Consultado 10 de junio de 2012.

PUCCINELLI, Lydia, *African forms in the furniture of Pierre Legrain*, Washington (DC), National Museum of African Art, 1998.

PUJOL, Sergio, *Historia del baile: de la milonga a la disco*, Buenos Aires, EMECE, 1999.

RAMOS DE DIOS, Jorge, El sistema del Art Decó. Centro y Periferia: Un caso de apropiación en la Arquitectura Latinoamericana”, *Cuadernos Escala*, n° 18, 1983.

RAMOS DE DIOS, Jorge, “Apuntes para una tesis del Decó popular barrial” en *Art Decó, aquí*, Buenos Aires, Summa. S.A. Summarios 133. Enero/ Febrero 1990.

RAMOS DE DIOS, Jorge, “La habitación popular urbana en Buenos Aires 1880–1945: una mirada tipológica”, *Seminario de crítica*, n° 91, IAA/FADU, 1998. Disponible en: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0091.pdf> Consultado 16 de julio de 2020

- RAMOS DE DIOS, Jorge, “Arquitectura del habitar popular en Buenos Aires: el conventillo”, Instituto de Arte e Investigaciones Estéticas. Buenos Aires, FADU, 1999, s/n.
- RAMOS DE DIOS, Jorge; FUMBARG, Graciela; PASQUO, Carlos, “Art Decó aquí”, *Summarios*, Biblioteca Sintética de Arquitectura, n° 133, enero-febrero 1990.
- RAMOS DE DIOS, Jorge; IGLESIA, R.; BERGALLO J M., *Art Decó Allí y aquí*, Summarios. Biblioteca Sintética de Arquitectura n° 105, septiembre 1986.
- RENNERT, Jacques, *100 Affiches de Paul Colin*, Paris, Chêne, 1977
- RICHARD, Lionel, *Cabaret, cabarets, Origines et Decadence*, Paris, Plon, 1991
- RUBIN, William, “Primitivism” in *20th century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984.
- SCARLETT, Frank; TOWNLEY, Majorie, *Art Décoratifs 1925: A personal recollection of the Paris Exhibition*, London, Academy Editions, 1975.
- SENGHOR, Léopold, “Ce que l’Homme noir apporte”, *L’Homme de Couleur*, 1939.
- SENGHOR, Léopold, “L’Esthétique négro-africaine”, *Liberté I*, 1956.
- SENGHOR, Léopold, “Éléments constitutifs d’une civilisation d’inspiration négro-africaine”, *Présence Africaine*, Marzo-Abril 1959.
- SIEBER, Roy, HERREMAN, Frank, *Hair in African Art and Culture*, New York, The Museum for African Art, 2000
- SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM, POWELL, Richard J., SLOWIK, Theresa J., McCORD, MECKLENBURG, Virginia, *African American Art: Harlem Renaissance, Civil Rights Era, and Beyond*, Smithsonian American Art Museum, 2012.
- STOVALL, Tyler, *Paris Noire: African American in the city of light*, New York, Houghton Mifflin, 1996.
- STROTHER, Z. S., “A la recherche de l’Afrique dans *Negerplastik* de Carl Einstein”, *Gradhiva. Revue d’anthropologie et d’histoire. Musée du Quai Branly*. Disponible en: <https://journals.openedition.org/gradhiva/2130> Consultado 5 de abril de 2012.
- SWEENEY, Carole, *From Fetish to Subject: Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935*, Westport, Praeger Publishers Inc., 2004.
- SYLLA, Abdou, *L’esthétique de Senghor et l’École de Dakar*, Éditions Feu de brousse, 2006.
- TEITELBAUM, Amelia, *Los creadores de un estilo: Minimalismo y modernismo clásico 1915-1945*, Buenos Aires, Ed. Larivière, 2010.
- TROWELL, Margaret; NEVERMANN, Hans, *L’arte in Africa e Oceania: I primitivi*. Milano, Rizzoli, 1968
- WEBER, Eva, *Art Deco in America*, New York, Exeter Books, 1985.
- WEBER, Eva, *Art Decó*, Madrid, Libsa, 1993.
- WESLEY HOUNDE, Charles; ROLLAND, Nicolas, *Galerie Pigalle. Afrique Oceanie 1930. Une Exposition mythique*, Paris, Somagy Editions d’Art, 2018.
- WILLET, Frank, *African Art*, London, Thames and Hudson, 1993.
- WOOD, Ghislaine, “Constructing and Collecting Africa” en Benton, Charlotte; Benton Tim; Wood, Ghislaine, *Art Deco. 1910-1939*, London, Victoria and Albert Museum, 2003.
- WOOD, Ghislaine, “The exotic” en BENTON, Charlotte; BENTON Tim; WOOD, Ghislaine, *Art Deco. 1910-1939*, London, Victoria and Albert Museum, 2003.
- WOOD, Ghislaine, “Art Deco and Hollywood film” en BENTON, Charlotte; BENTON Tim; WOOD, Ghislaine, *Art Deco. 1910-1939*, London, Victoria and Albert Museum, 2003.
- WOOD, Ghislaine, *Essential Art Deco*, London, V& A Publications, 2003.

WOODHAM, Jonathan M., "From Pattern to Abstraction" en BENTON, Charlotte; BENTON Tim; WOOD, Ghislaine, *Art Deco. 1910-1939*, London, Victoria and Albert Museum. 2003.

Textos electrónicos

PINARD, Martine, "Les collectionneurs d'art nègre", 2008, Galerie d'Art Primitif Africain. Disponible en: <http://www.african-paris.com/Collectionneurs-2.html> Consultado 7 de junio de 2008.

MAINGON, Claire, "Le palais de la Porte Dorée. Temoignage de l'histoire coloniale". Disponible en:

<https://histoire-image.org/fr/etudes/palais-porte-doree-temoignage-histoire-coloniale>

Consultado 7 de junio 2011.

MARTIN-VIVIER, Pierre-Emmanuel. "Autour de Jean Michel Frank". Institute Français de la Mode. Disponible en: www.ifm-paris.com/fr/ifm/modeluxedesign/conferences.../112html. Consultado 3 de julio de 2010 y 21 de septiembre 2010.

Paul Guillaume et les figures de reliquaire fang. Disponible en:

https://detoursdesmondes.typepad.com/dtours_des_mondes/2007/11/paul-guillaume.html

Consultado 18 de junio de 2015.

SHEEHAN, Patrick, "Jacques Doucet's Studio St. James at Neuilly sur Seine". Disponible en:

<http://aestheticusrex.blogspot.com/2011/04/jacques-doucets-studio-st-james-at.html>

Consultado 20 de noviembre de 2012.

Visitez chez Guillaume Apollinaire. Disponible en:

https://detoursdesmondes.typepad.com/dtours_des_mondes/2007/12/apollinaire.html

Consultado 18 de junio de 2015.

Videos

GASKELL Ivan, "Art and beyond: Some contemporary challenges for Art and Anthropology museums", June 2009, Conference, Museum matters program. The Paul Getty Museum, University of Southern California, California. [Video 100 minutos]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RGR1f8HkAy8> Consultado 15 de noviembre 2010.