

Todos nuestros catálogos de arte All  
our art catalogues  
desde/since 1973

---

**EL GUSTO MODERNO  
ART DÉCO EN PARÍS  
1910-1935**

2015

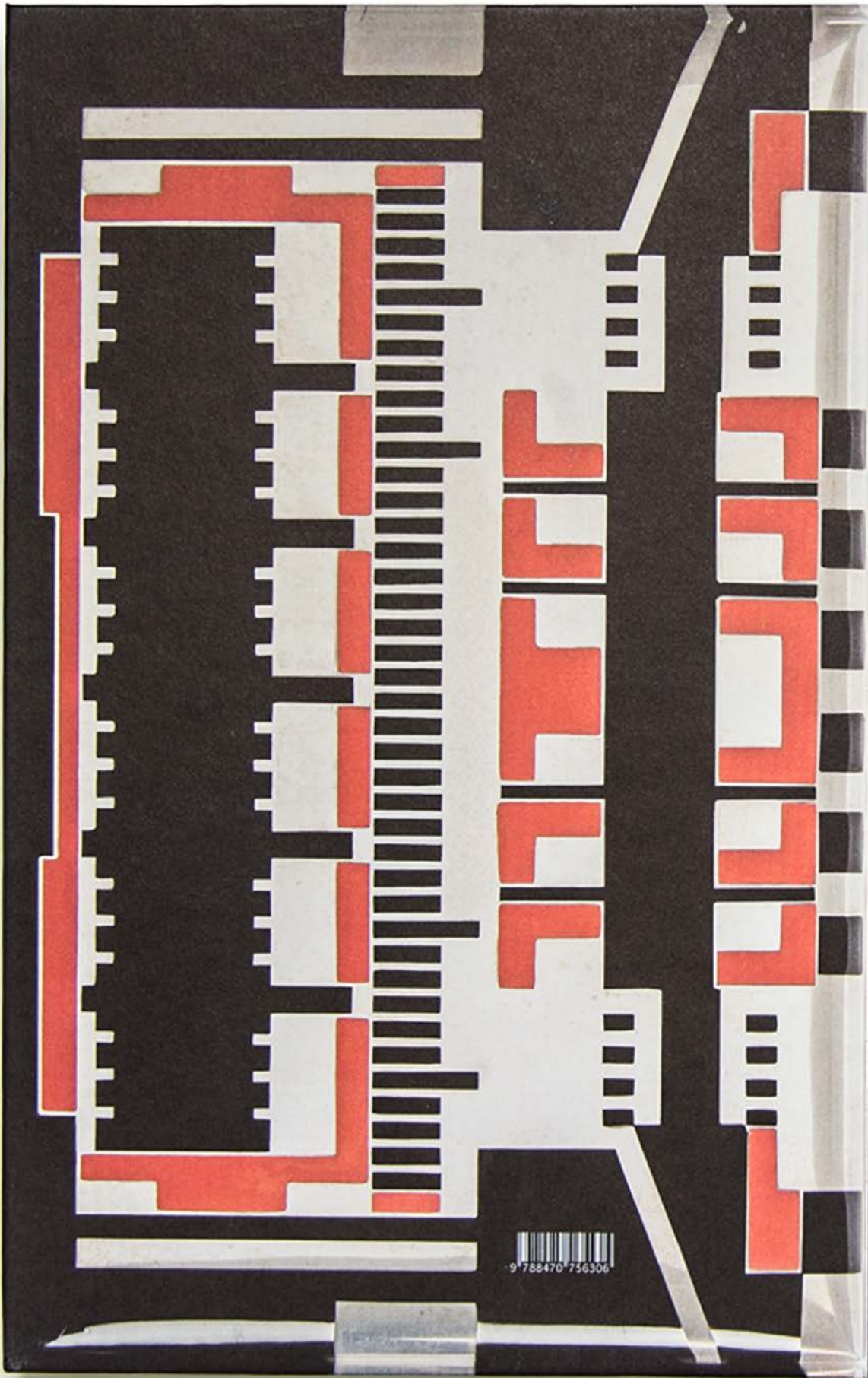
El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

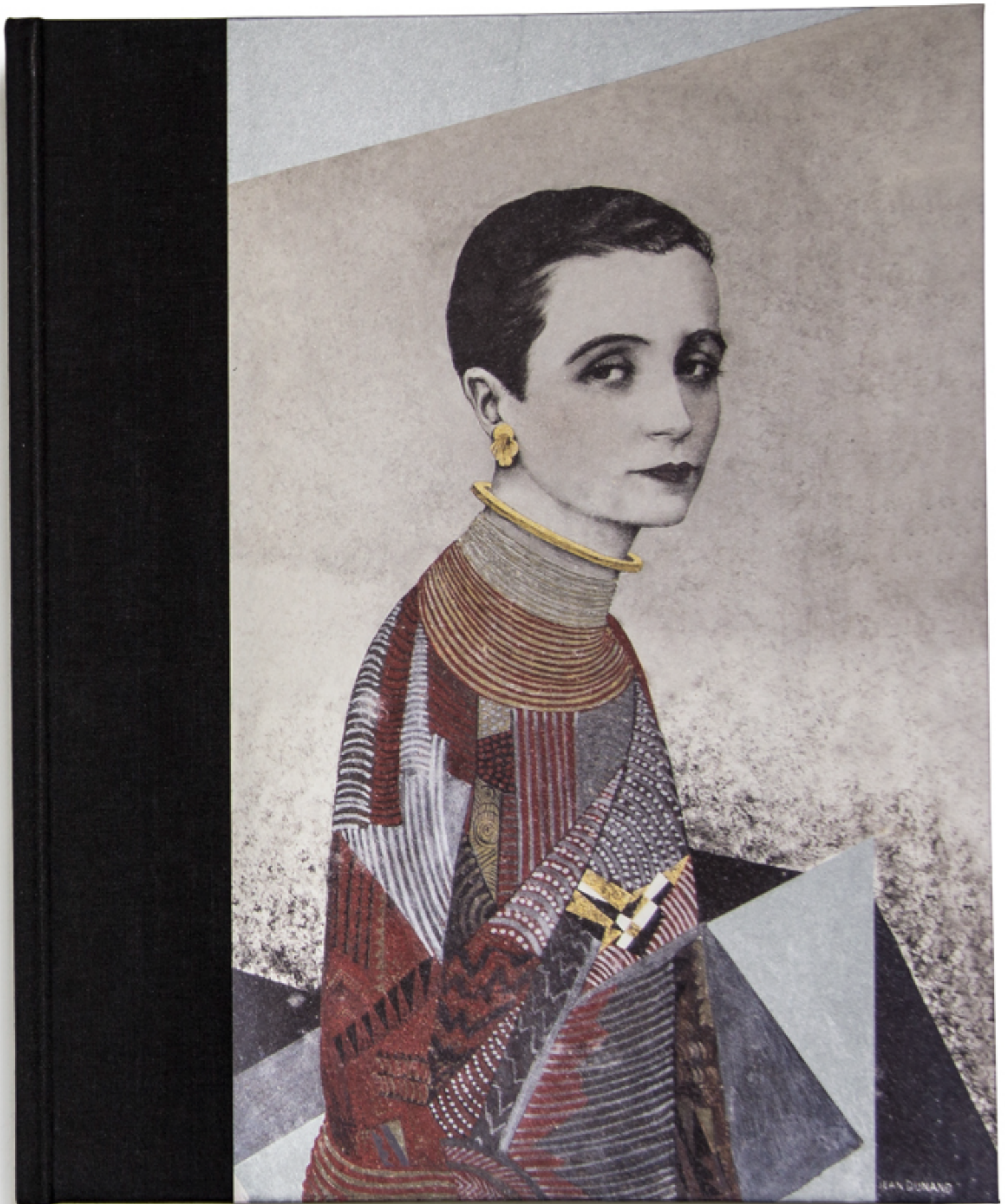




9 789470 756306



FUNDACIÓN  
JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)















EL  
GUSTO  
MODERNO  
ART DÉCO  
EN  
PARÍS  
1910-1935

Tim Benton, Manuel Fontán del Junco, María Zozaya (eds.)

26 de marzo / 28 de junio

2015



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

# PRESTADORES

---

## INSTITUCIONES

### Bélgica

- Archives d'Architecture Moderne, Bruselas: cat. 332

### España

- Archivo Lafuente: cat. 50, 345
- Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma: cat. 91, 99, 101, 102
- Biblioteca Nacional de España, Madrid: cat. 60, 61
- Diputación de Valladolid: cat. 263-269
- Museo Art Nouveau y Art Déco, Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca: cat. 127, 201, 208, 215, 222, 223, 226, 227, 306
- Museu del Disseny, Barcelona: cat. 1, 2, 5-8, 228-236
- Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid: cat. 106, 107, 110, 111, 135-142
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: cat. 44, 183
- Museo Nacional del Teatro, Almagro: cat. 29
- Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: cat. 59
- Museo del Traje (CIPE), Madrid: cat. 179, 180, 184-187, 198, 199, 202-204

### Francia

- Les Arts décoratifs, París: cat. 34-36, 42, 62, 63, 70, 72-74, 76, 77, 85, 89, 90, 144-146, 149, 200, 237, 238-242, 254, 261, 273, 281, 300-303, 312, 315, 316, 322, 323, 330, 331, 338-343
- Centre national des arts plastiques, Puteaux: cat. 337
- Centre Pompidou. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, París: cat. 56, 170, 243, 258
- Cité de l'architecture et du patrimoine. Archives d'architecture du XXe siècle, París: cat. 13-15, 151-157, 272, 293-295, 311, 327-329
- Cité de l'architecture et du patrimoine. Musée des monuments français, París: cat. 147
- Cité de la céramique. Sèvres et Limoges: cat. 55, 158, 159, 276
- Collection Chanel, París: cat. 181, 182, 218, 219, 220, 224
- Fondation Le Corbusier, París: cat. 39-41, 43
- Galerie Michel Giraud, París: cat. 22, 23, 84, 86, 87, 160, 162, 169, 319, 320, 324, 325
- MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt: cat. 103, 104, 166-168, 279, 297, 334-336
- Mobilier national, París: cat. 80, 353, 356
- Musée d'Art moderne de la Ville de Paris: cat. 68, 78, 275
- Musée de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte dorée, París: cat. 274, 277
- Musée des arts et métiers-Cnam, París: cat. 134
- Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims: cat. 75, 81, 283, 296, 357
- Musée du quai Branly, París: cat. 278, 285
- Musées des Beaux-Arts de Rouen, Ruan: cat. 19

### Portugal

- Biblioteca de Arte. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: cat. 92
- Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: cat. 64, 93-98, 100, 114, 128, 165, 284
- The Berardo Collection: cat. 28, 79, 112, 125, 126, 129, 132, 133, 150, 161, 163, 305, 318, 350-352, 354, 355

### Reino Unido

- Royal Pavilion and Museums, Brighton & Hove: cat. 25, 131
- Tate: cat. 189
- Victoria and Albert Museum, Londres: cat. 3, 4, 9-11, 24, 26, 27, 30-33, 67, 69, 88, 130, 143, 174-178, 188, 190, 191, 193-197, 252, 255, 286, 287, 317, 321, 326, 348

### Suiza

- Colección Cartier: cat. 244, 247-249, 251, 253, 256, 257, 262, 347, 349
- Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Ginebra: cat. 164, 298, 299

## COLECCIONES PARTICULARES

- Collection Cheska Vallois, París: cat. 17, 18, 65, 66, 71, 82, 83, 171-173
- Colección Estudio de arquitectura de interiores La Californie, Madrid: cat. 358
- Colección F. Langer Martel, París: cat. 148, 307
- Colección Fontaneda Berthet: cat. 12
- Colección Manuel Barbié-Nogaret. Galería Manuel Barbié, Barcelona: cat. 280
- Colección Marta Alcolea: cat. 245, 246, 250, 259, 260
- Colección Merrill C. Berman: cat. 52, 291, 304, 308-310, 313, 333, 344, 346
- Colección Navarro Valero. Cortesía Galería Leandro Navarro, Madrid: cat. 58
- Colecciones particulares: cat. 16, 20, 21, 37, 38, 45, 46-49, 51, 53, 54, 57, 105, 108, 109, 113, 115-124, 205-207, 209-214, 216, 217, 221, 225, 270, 271, 282, 288, 289, 290, 292, 314
- Colección Román Gubern: 192

## AGRADECIMIENTOS

---

La Fundación Juan March desea dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones, que han hecho posible esta exposición mediante su generoso préstamo de obras, su colaboración y su constante apoyo:

Archives d'Architecture Moderne, Bruselas: Stéphanie De Blieck  
Archivo Lafuente: José M.<sup>a</sup> Lafuente, Noelia Ordóñez  
Les Arts décoratifs, París: Hélène Andrieux, Agnès Callu, Olivier Gabet, Evelyne Possémé, Marie-Pierre Ribère  
Biblioteca de Arte. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: Ana Paula Gordo, Constança Rosa  
Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma: Juan Isern, Juan Fierro March, Fausto Roldán, Luis Salazar Simpson  
Biblioteca Nacional de España, Madrid: Amalia Jiménez Morales, Ana Santos Aramburo  
Centre national des arts plastiques, Puteaux: Laetitia Dalet, Marie Liard-Dexet, Yves Robert  
Centre Pompidou. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, París: Evelyne Blanc-Janin, Bernard Blistène, Brigitte Leal, Olga Makhroff  
Cité de l'architecture et du patrimoine. Archives d'architecture du XXe siècle, París: David Peyceré, Alexandre Ragois  
Cité de l'architecture et du patrimoine. Musée des monuments français, París: Corinne Bélier, Laurence de Finance, Bénédicte Mayer, Hélène Perrel  
Cité de la céramique. Sèvres et Limoges: Soazig Guilmin, Hélène Lidin  
Colección Cartier: Ginebra, Madrid, París  
Collection Chanel, París: Emmanuel Coquery, Patrick Doucet  
Collection Cheska Vallois, París: Martine Baverel, Cheska Vallois  
Colección Estudio de arquitectura de interiores La Californie, Madrid: Álvaro Ayuso, Susana Beltrán  
Colección F. Langer Martel, París: Florence Langer Martel  
Colección Fontaneda Berthet: María Teresa Berthet Monet, Cristina Fontaneda Berthet  
Colección Manuel Barbié-Nogaret. Galería Manuel Barbié, Barcelona: Laura Barbié-Nogaret  
Colección Marta Alcolea: Marta Alcolea, Leticia Torre  
Colección Merrill C. Berman: Merrill C. Berman, Joelle Jensen  
Colección Navarro Valero. Cortesía Galería Leandro Navarro, Madrid: Íñigo Navarro  
Colección Román Gubern  
Diputación de Valladolid: Jesús Julio Carnero García, Concha Gay  
Fondation Le Corbusier, París: Michel Richard  
Galerie Michel Giraud, París: Michel Giraud, Charlotte Tananbaum  
MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt: Claire Poirion

Mobilier national, París: Marie-Odile Klipfel, Christiane Naffah-Bayle  
Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Ginebra: Maryline Billod, Jean-Yves Marin  
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris: Dominique Gagneux, Fabrice Hergott  
Musée de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte dorée, París: Virginie Keller, Aude Pessey-Lux  
Musée des arts et métiers-Cnam, París: Serge Chambaud, Aminata Zerbo  
Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims: Catherine Arnold, David Liot  
Musée du quai Branly, París: Hélène Maigret-Philippe, Stéphane Martin  
Musées des Beaux-Arts de Rouen, Ruan: Sylvain Amic, Catherine Régnault  
Museo Art Nouveau y Art Déco, Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca: Pedro Pérez Castro, Beatriz Sanz  
Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid: Sofía Rodríguez Bernis, Ana Cabrera Lafuente, Isabel María Rodríguez Marco  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Manuel Borja-Villel, Concha Calvo Salanova, M.<sup>a</sup> Victoria Fernández-Layos Moro  
Museo Nacional del Teatro, Almagro: Andrés Peláez Martín, M.<sup>a</sup> Teresa del Pozo Arroyo  
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: Beatriz Blanco, Paula Luengo, Guillermo Solana  
Museo del Traje (CIPE), Madrid: Juan Gutiérrez, Helena López de Hierro D'Aubarède  
Museo Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: João Carvalho Dias, João Castel-Branco Pereira  
Museo del Disseny, Barcelona: Albert Díaz, Silvia Subirana, Pilar Vélez  
Royal Pavilion and Museums, Brighton & Hove: Janita Bagshawe, Cecilia Kendall, Sarah Posey  
Tate: Caroline Collier, Christopher Higgins, Sir Nicholas Serota  
The Berardo Collection: Pedro Aguilar, comendador José Manuel Rodrigues Berardo  
Victoria and Albert Museum, Londres: Hannah Kauffman, Martin Roth, Christopher Wilk

Nuestro agradecimiento se extiende a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato, y también a José Almagro, Adolfo Blanco Osborne, Biblioteca del COAM (María Cristina García Pérez y M.<sup>a</sup> Jesús Sainz), Pedro Feduchi, Manufacture de soieries Prella, Carmen Palacios, Agustina Pinon, Patricia Reznak, Sofía Rogí y Cécile Verdier (Sotheby's París). Y como siempre, gracias también a Banca March y Corporación Financiera Alba.

# ÍNDICE

---

SOBRE  
EL GUSTO  
MODERNO  
PRESENTACIÓN

9

---

*ART DÉCO:*  
ESTILO Y  
SIGNIFICADO  
TIM BENTON

12

---

UN MUNDO  
QUE  
SE EXPONE  
JOSÉ MIGUEL MARINAS

40

---

EL NUEVO ESTILO O  
EL *ART DÉCO* AVANT  
LA LETTRE  
EMMANUEL BRÉON

52

---

PARÍS 1925:  
EL COCKTAIL ESTÁ  
LISTO PARA SERVIR  
FRANCISCO JAVIER PÉREZ ROJAS

62

---

UNA CIUDAD EFÍMERA.  
ÁLBUM DE LA EXPOSICIÓN  
DE PARÍS DE 1925

73

---

LA MODA *ART DÉCO*  
Y EL *ART DÉCO*,  
UN ESTILO A LA MODA  
GHISLAINE WOOD

108

---

EL  
PERFUME  
*ART DÉCO*  
TAG GRONBERG

122

---

JOYERÍA  
Y BISUTERÍA  
*ART DÉCO*  
EVELYNE POSSÉMÉ

134

---

LOS DIBUJOS DE LOS  
PIONEROS DE LA JOYA  
"MODERNA", 1925-1937  
HÉLÈNE ANDRIEUX

144

---

DIBUJANDO EL *ART*  
*DÉCORATIF*: GENÉTICA  
DEL GESTO CREADOR  
AGNÈS CALLU

154

---

EL CINE FRANCÉS  
DE LOS AÑOS VEINTE  
Y EL *ART DÉCO*  
CAROLE AUROUET

164

---

---

MUSEOS FLOTANTES:  
LOS TRANSATLÁNTICOS  
Y EL ART DÉCO

GHISLAINE WOOD

174

---

---

PRESENCIA  
DEL ART DÉCO  
EN ESPAÑA

FRANCISCO JAVIER PÉREZ ROJAS

186

---

---

**OBRAS  
EN EXPOSICIÓN**

204

---

---

ÍNDICE  
ONOMÁSTICO

477

---

---

CATÁLOGO DE OBRAS  
EN EXPOSICIÓN

481

---

---

BIBLIOGRAFÍA

490

---

---

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES  
Y OTRAS PUBLICACIONES DE  
LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

496

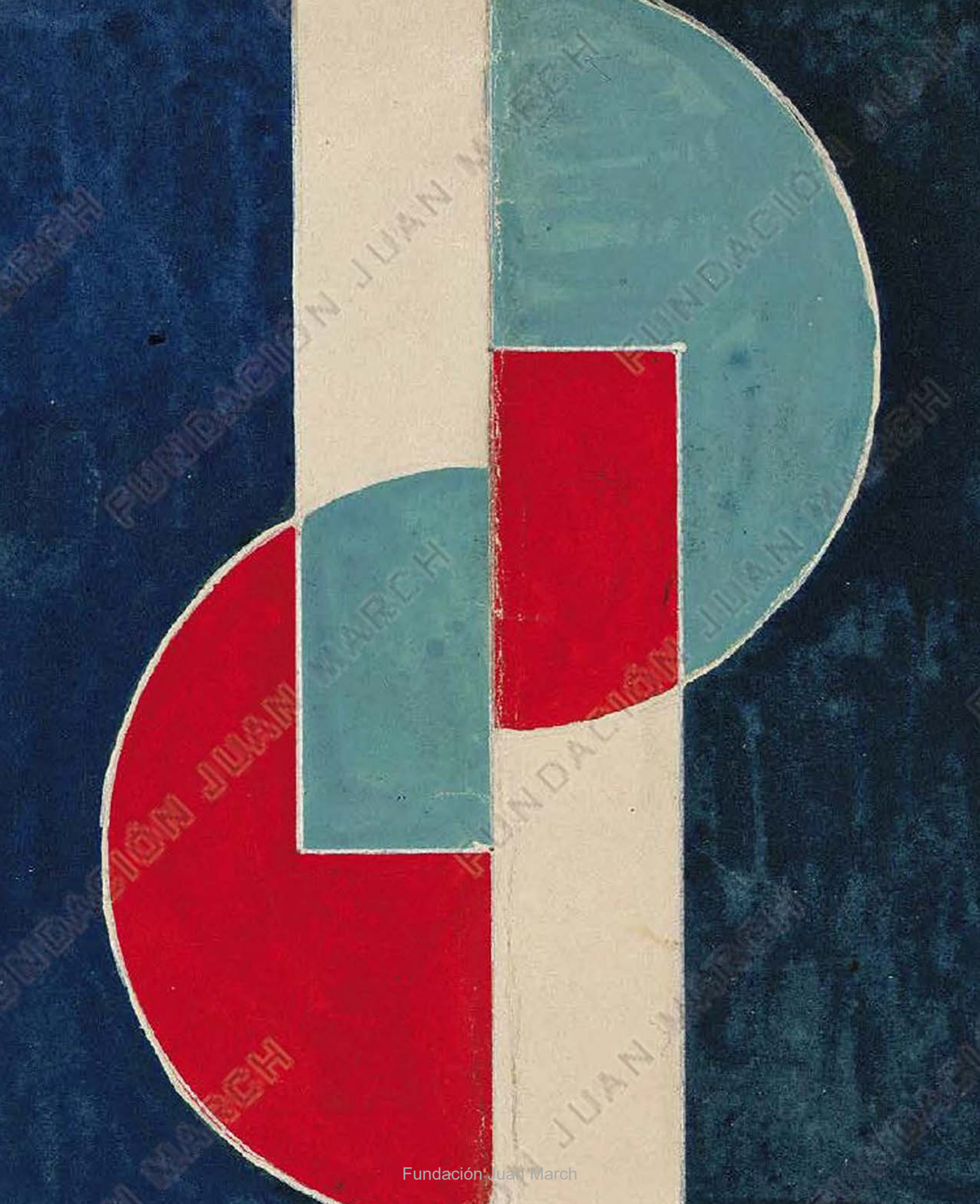
---

---

CRÉDITOS

500

---



## SOBRE EL GUSTO MODERNO

La exposición *El gusto moderno. Art déco en París, 1910-1935*, presente en la Fundación Juan March entre el 26 de marzo y el 28 de junio, y a la que este catálogo acompaña, quiere ofrecer la oportunidad de conocer, juzgar y disfrutar del que ha sido llamado “el último estilo total” de la historia: el difícilmente definible *art déco*. Ésta es la primera muestra que se le dedica en España y también la primera en celebrarse fuera de un museo generalista o de artes decorativas, en una institución con un programa de exposiciones centrado fundamentalmente en el arte moderno.

*El gusto moderno. Art déco en París, 1910-1935* no es —y al mismo tiempo sí es— una exposición “de” artes decorativas. Compuesta por más de trescientos cincuenta objetos, la muestra cuenta con sobresalientes ejemplos de piezas adscribibles a las artes decorativas, pero ha sido muy precisamente concebida y desarrollada en abierto desafío a la ya tradicional separación —tan estricta como demasiado fácil para ser verdadera— entre las bellas artes y las artes decorativas (o aplicadas), típica de nuestra conciencia estética contemporánea, musealizada y moderna en el estricto sentido histórico de esta palabra. La exposición quiere cuestionar la casi total ausencia del *art déco* en la historia del arte moderno, en sus manuales y también en la práctica curatorial, y vindicar —tal y como ha ocurrido en algunos casos ejemplares a partir del *revival déco* que se produjo a partir de los años setenta— no sólo la obvia belleza del *art déco*, sino el interés y la complejidad cultural y artística de su peculiar carácter moderno.

---

El “estilo” —o más bien la mezcla de estilos e influencias— que llamamos *art déco* empezó a desperezarse en París, la entonces capital del arte moderno, alrededor de 1910, en buena parte como reacción contra el *art nouveau*, que había vuelto al simbolismo del XIX y a la naturaleza como fuente de inspiración de las artes. Los

cultivadores del *déco* tenían la pretensión, moderna por definición, de crear algo nuevo, pero al mismo tiempo concentraron en sus prácticas una enorme variedad de fuentes e influencias, que iban desde los estilos nacionales históricos —en el caso de Francia, los de los siglos XVIII y XIX— hasta las tradiciones vernáculas, pasando por las de otras épocas y otros países como la Grecia arcaica, Egipto, África, México, Japón o China, sin olvidar el influjo ejercido por las primeras vanguardias —en especial el cubismo—, pues como ya había ocurrido con los cultivadores del *nouveau*, los representantes del nuevo estilo estaban absolutamente al día de las corrientes artísticas más actuales.

Un claro ejemplo de ello fue el proyecto *La Maison cubiste*, presentado en el Salón de Otoño de París de 1912, con un programa decorativo que constaba de una fachada a tamaño natural diseñada por Raymond Duchamp-Villon —facetada en planos, como si de una obra de Pablo Picasso, Juan Gris o Georges Braque se tratara—, que incluía interiores decorados por Louis Süe y André Mare, Maurice Marinot, Jacques Villon, Roger de la Fresnaye y Marie Laurencin, y en cuyas paredes colgaban pinturas de los dos últimos, y de otros artistas como Marcel Duchamp, Fernand Léger o Albert Gleizes.

Junto a esta característica capacidad de asimilar y reelaborar una gran variedad y disparidad de fuentes e influencias, quizá el rasgo más característico del *art déco* fuera su intención de ser “moderno” y, por tanto, evitar las imitaciones directas. Pero quiso ser moderno —respondiendo a las condiciones impuestas por los avances técnicos, el progreso industrial, las comunicaciones y la planificación urbana de la ciudad del nuevo siglo— sin seguir los estrictos principios de lo que se ha denominado “modernidad” o “movimiento moderno”, unos principios que excluían lo decorativo y toda forma ornamental, consagrando como líneas directrices la funcionalidad y la forma abstracta.

La diversidad de fuentes privó al *art déco* de un cuerpo único de rasgos estilísticos. Desde las flores



estilizadas y la importancia de la luz o de las fuentes ya presentes en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas celebrada en París en 1925, hasta el *Modern Jazz* y el *Streamline* del diseño industrial norteamericano que se impuso entre los años treinta y cincuenta en todo el mundo, al *art déco* se le puede reconocer cierta unidad, sin embargo, por su culto a la calidad, su incorporación de las formas de vida modernas, la celebración de lo nuevo, de la sensualidad juvenil y también del consumo. Además, el *déco* cultiva como procedimiento generalizado cierta amplificación del detalle y del efecto, la elección de materiales exóticos, la calidad de su factura y un dominio maestro de las técnicas de seducción del gusto del público. Lo que conocemos como *art déco* fue un estilo moderno, pero alternativo a la vanguardia; significó una modernidad más pragmática y ornamental que utópica y funcionalista, y se convirtió en el gran estilo del deseo y el gusto modernos, tan característicos de las sociedades occidentales y del capitalismo de las primeras décadas siglo XX, a pesar de lo cual ha estado casi ausente de la historia canónica del arte moderno, una ausencia que esta muestra impugna decididamente desde su misma concepción.

La iniciativa del gobierno francés de celebrar la Exposición de 1925 —originalmente programada para 1916— con el fin explícito de restablecer la primacía internacional de los productos de la industria francesa del lujo, supuso un verdadero trampolín para el *art déco*. La Exposición acaparó la atención mundial (y las críticas) y provocó enseguida la difusión del estilo por todo el mundo, una influencia global que se prolongaría al menos hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial. La Exposición fue un gran éxito de público, aunque muchos de sus críticos creyeron que se había perdido la oportunidad de desarrollar un estilo industrial, democrático —los pabellones más llamativos estaban dirigidos a la élite adinerada—, paralelo y alternativo al comercio de lujo y el consumo diferenciado de lo que Thorstein Veblen llamó “la clase ociosa”. En París, sus principales consumidores fueron las mujeres jóvenes de clase alta aficionadas a la moda y los *couturiers* que trabajaban para ellas, algo de lo que los espectaculares apartamentos de Jacques Doucet, Suzanne Talbot o Jeanne Lanvin son claros ejemplos.

Puede decirse que el *art déco* nació en París tras el fin de la Primera Guerra Mundial y se prolongó en el tiempo hasta que las consecuencias del Crack de Wall Street de 1929 se hicieron sentir también en Francia, a partir de 1931. Hacia 1929 comenzaría a abrirse paso en su seno otra sensibilidad, más en tránsito hacia la otra modernidad, que reaccionaba contra el lujo excesivo y la voluptuosidad ornamental de buena parte del primer *art déco*. En paralelo a un retorno en todo el mundo a cierta austeridad en las artes decorativas y la construcción, un grupo de jóvenes artistas —evolucionados o disidentes del primer *déco* y miembros de la posterior Union des artistes modernes (UAM) fundada en París en 1929— comenzó a trabajar de un modo más sobrio, utilizando acero y cromo tubular como principales materiales, influenciados por el movimiento moderno que, desarrollado en Holanda y Alemania, en Francia representaba principalmente Le Corbusier, quien había sido el principal antagonista del nuevo estilo ya antes de 1925.

Hasta aquí el relato histórico del primer *déco*, del que esta exposición se ocupa desde un punto de vista muy específico: el de su inclusión en la historia del arte moderno.

---

*El gusto moderno. Art déco en París, 1910-1935* se organiza en ocho secciones, cronológicas y temáticas —las correspondientes al índice de este catálogo—, a través de las que se narra un fenómeno tan fascinante como poco conocido. En espacios y ambientes de distinta envergadura, la exposición combina reconstrucciones y recreaciones con más de trescientas cincuenta piezas de pintura, escultura, mobiliario, moda, joyería, perfumería, cine, arquitectura, vidrio, cerámica, laca y orfebrería, además de tejidos, encuadernaciones, fotografías, dibujos, planos, maquetas, carteles publicitarios y revistas, que testimonian el gusto moderno y el aire de un tiempo —los años veinte y treinta en París— tan difíciles de captar como presentes en nuestra cultura contemporánea.

Buena parte de las obras seleccionadas se caracterizan por dos notas: muchas de ellas son obras valiosas y poco conocidas, pero de autores célebres; otras son igualmente valiosas, pero de autores

desconocidos para el gran público. Numeroso es en todo caso el conjunto de artistas, artistas-decoradores, diseñadores, *couturiers*, interioristas, arquitectos, artesanos o *ensemblers* que definieron el *art déco* con la tarea coral de sus creaciones: más de 122 autores cuyas obras se presentan en estas páginas. A través de esas obras, el relato expositivo comienza buscando los orígenes del *art déco* en el París de la primera década del siglo XX, revisando el cubismo como una de sus fuentes y ofreciendo una panorámica del lujo y la funcionalidad de los interiores franceses de los años veinte. Después, plantea un recorrido por la Exposición Internacional de París de 1925. La muestra es exhaustiva a la hora de exponer los objetos resultantes de los procesos de seducción para el consumo y creación de nuevos hábitos sentimentales, corporales e intelectuales que el *art déco* ejerció sobre la moda, la perfumería, los complementos y los objetos decorativos durante los años veinte y treinta; la muestra se demora en la presencia de lo exótico en el *art déco* —centrada en la Exposición Colonial de 1931 en París— y llega hasta mediados de los años treinta, cuando la peculiar modernidad del *art déco* se reúne y se mezcla con aquellas nuevas formas —las de Charlotte Perriand, Le Corbusier o Eileen Grey— habitualmente identificadas con la modernidad, de cuya historia el *decó*, curiosa e injustamente, parece casi no haber formado parte.

Este catálogo reúne además un significativo conjunto de ensayos y textos que componen una visión del *art déco* al mismo tiempo amplia y detallada, que proporcionará a los lectores una completa introducción a nuestro tema. El proyecto ha contado con el profesor Tim Benton como comisario invitado y con la colaboración de Ghislaine Wood como asesora especial: ambos fueron responsables de la exposición *Art Déco, 1910-1939*, celebrada en el Victoria and Albert Museum en 2003. Los ensayos fuertemente interpretativos de Benton —convocado por la Fundación Juan March a la vista no sólo de su conocimiento del tema, sino sobre todo de su aproximación a él desde el conocimiento de la modernidad y sus figuras, singularmente la de Le Corbusier—, José Miguel Marinas y Tag Gronberg se combinan con los acercamientos en detalle de Emmanuel Bréon, Ghislaine Wood, Evelyne Possémé, Hélène Andrieux, Agnès Callu, Carole Aurouet y —para el peculiar caso español— Francisco Javier Pérez Rojas.

El lector encontrará también, junto a la pormenorizada catalogación de todas las piezas, un amplio abanico de ilustraciones —casi un millar—, muchas de ellas reveladoras de un *art déco* sorpresivo: un *art déco* oculto, desconocido, no vulgarizado y de una sofisticada calidad: un arte que deseaba, en muchos casos, difundirse hasta democratizar y universalizar lo que hoy se puede llamar con precisión “el gusto moderno”.

11

---

La Fundación Juan March ha dejado constancia de su agradecimiento en una extensa lista publicada en estas mismas páginas: sin las más de cincuenta instituciones y colecciones públicas y privadas de Europa y América que afortunadamente han prestado sus obras es obvio que la muestra no hubiera sido posible. Pero con algunas de ellas la deuda de gratitud debe ser aún más explícita. En primer lugar, nuestro agradecimiento se dirige a los autores de este catálogo. Especial reconocimiento merecen asimismo los responsables del Victoria and Albert Museum de Londres; de la Cité de l'architecture et du patrimoine. Archives d'architecture du XXe siècle de París; de las colecciones Cartier y Chanel; del Musée d'art et d'histoire de Ginebra; del Musée des Années Trente de la Ville de Boulogne-Billancourt; del Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims; del Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa; del Museo del Traje (CIPE) y del Museo Nacional de Artes Decorativas, ambos en Madrid, y del Museu del Disseny en Barcelona. Por último, a todos aquellos que han preferido permanecer anónimos, también nuestro más sincero agradecimiento.

Fundación Juan March  
Madrid, marzo de 2015

Tim Benton

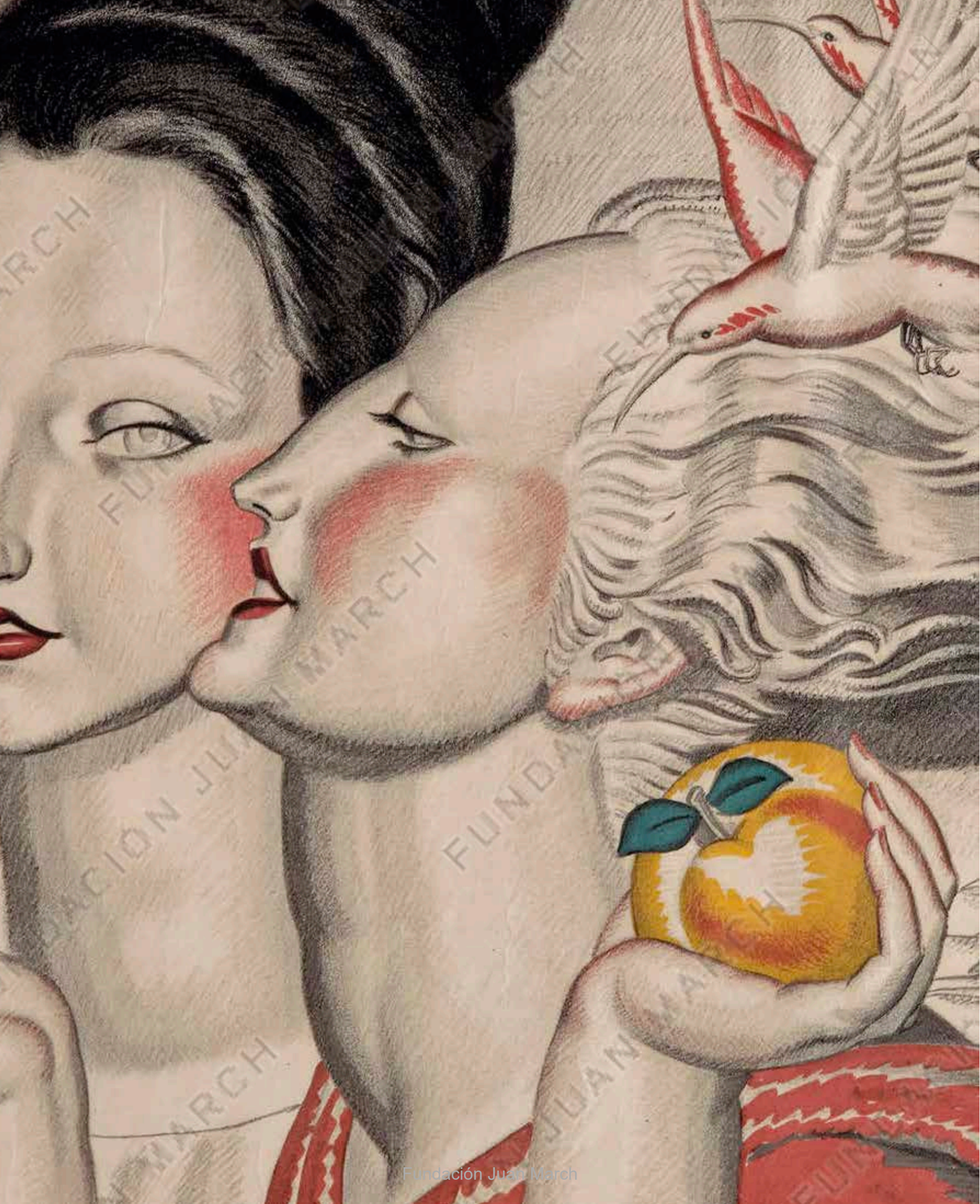
---

ART  
DÉCO:  
ESTILO  
Y  
SIGNIFICADO

Denise Boulet, mujer de Paul Poiret, fotografiada con vestido-saco en una habitación de hotel de Nueva York, 1911. Imagen reproducida en el libro de Palmer White, *Poiret*, Studio Vista London 1973



© 1913  
Geisler &  
Baumann



Tim Benton

PROFESOR EMÉRITO  
DE HISTORIA DEL ARTE.  
THE OPEN UNIVERSITY

Todo intento de organizar una exposición de mobiliario, moda, cine y objetos bajo la etiqueta de un estilo hace preciso entender cómo surgió esa etiqueta y de qué manera debe comprenderse. El término *art déco* ha sido empleado para describir cosas tan diferentes como los motivos decorativos florales de telas y papeles pintados [fig. 1] o los diseños geométricos de joyas [fig. 2]. Es difícil precisar qué es lo que tienen en común estas dos imágenes, cuestión que nos lleva a reflexionar sobre el estilo en sí, término marginado por el movimiento moderno en arquitectura y diseño desde los años veinte del siglo pasado. El *art déco*, tanto el francés como el internacional, no es un estilo en el sentido convencional del término, con motivos o detalles formales reconocibles. Se alimentó en gran parte de otros estilos: del Neoclasicismo al cubismo, del arte africano al egipcio, del japonés al chino, del *art nouveau* a la Sezession vienesa, que manipuló en una dirección determinada, la de la simplificación enfática y la propaganda. El *art déco* es el estilo de la mercadotecnia y del consumismo de mediados del siglo XX; no en vano los líderes del movimiento provenían del negocio de la moda y fueron expertos en captar los deseos y estimular la imaginación. Esto no quiere decir que no haya invención en el *art déco*. Antes bien, las artes decorativas vivieron entre 1910 y 1935 un período de

originalidad asombrosa y de avances técnicos en su última fase, cuando la especialización artesana y los medios modernos de publicidad iban a la par. La razón principal del interés por el *art déco* es la extraordinaria calidad de sus mejores productos. Es asimismo un estilo que pone en cuestión el papel fundamental de la arquitectura y del diseño. ¿Qué papel psicológico juegan la arquitectura y el diseño a la hora de proporcionar placer y de estimular los sentidos? ¿Deben ser puramente funcionales? ¿Deben aspirar al arte sublime o jugar un papel intermedio, artístico y funcional a un tiempo? El género al que todavía hoy se denomina “artes decorativas” suscita cuestiones referentes al estatus y a la jerarquía dentro de las artes. En concreto, conceptos como producción manual, objetos de lujo y decoración —con su uso implícito del ornamento— nos enfrentan a uno de los tabús del movimiento moderno en arquitectura y diseño. Para poder tomar el *art déco* en serio, debemos llegar a un acuerdo sobre estas cuestiones. Comenzaré por tratar estos temas de carácter general antes de trazar las líneas principales del desarrollo de este estilo en Francia.

Antes que nada debemos clarificar primero el uso de una serie de términos claves, como los franceses *moderne* [moderno] y *modernité* [modernidad], que han sido utilizados de forma increíblemente distinta<sup>1</sup>. Emplearé “modernidad” para referirme a los cambios asombrosos que transformaron una gran parte de Europa y que comenzaron en el siglo XIX: la industrialización, la estandarización, la urbanización y la revolución de los transportes, tal y como fueron percibidos a comienzos del siglo XX. Lo “moderno” en este sentido se desarrolla en un espacio de tiempo concreto, y difiere de otros términos empleados para describir el presente. El cambio constante es hoy aceptado como norma, mientras que en el primer cuarto del siglo XX se percibía como trastocador de un orden centenario. “Moderno” es el término que el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg

**fig. 1**  
Édouard Bénédictus. *Variations Pl. 2* [Variaciones Pl. 2], c. 1922. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [véase cat. 34]

**fig. 2**  
Jean Fouquet. Proyecto de brazaletes, 1925-32. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [véase cat. 254]



Detalle de fig. 14

1 El término francés “moderne” llegó a significar en el contexto anglosajón algo equivalente a “modernistic” (falso estilo moderno), término que se empleó para describir el *art déco* internacional.

puso de moda para describir una reacción artística determinada frente a la “modernidad”: la que tiende en el arte hacia la abstracción. Desde entonces, este término se ha empleado habitualmente para describir los movimientos artísticos paralelos en arquitectura y diseño, representados por el Estilo Internacional —como se calificó al movimiento moderno a partir de 1932—, y por el conocido comúnmente como estilo Bauhaus<sup>2</sup>. “Moderno” en arquitectura ha llegado a identificarse con un enfoque racional o funcional aplicado al diseño, un completo rechazo de todo ornamento y decoración, un compromiso —al menos en teoría— con los objetivos sociales de las viviendas colectivas, y un menosprecio —de nuevo, en teoría— por todos los estilos del pasado. En inglés, la palabra francesa *moderne* tuvo en los años veinte y treinta del siglo pasado un significado diferente, siendo empleada por los modernos para referirse a algo afín a lo “moderno”, es decir, a un falso estilo moderno caracterizado por una decoración superficial.

### Art déco y movimiento moderno

Lo que en la actualidad denominamos *art déco* se ha contrapuesto siempre al movimiento moderno, aunque ambos son reacciones a la modernidad. En 2003 definí el *art déco* de la siguiente manera:

*Art déco* es el nombre dado a un estilo “moderno”, pero no propiamente moderno, del siglo XX, que adquirió preeminencia mundial en el período de entreguerras y que dejó su huella en la mayoría de las artes visuales, desde las bellas artes, la arquitectura y el diseño de interiores, hasta la moda y los tejidos, el cine y la fotografía.<sup>3</sup>

Giulia Veronesi, crítica italiana que escribió en 1966 una de las primeras reflexiones negativas sobre el movimiento artístico decorativo moderno en el París de los años veinte, afirmó incisiva:

El arte “decorativo”, el gran enemigo, se puso de repente de moda, siguiendo la senda marcada por el derrotado

estilo *art nouveau*. En el momento de su triunfo lo habíamos detestado, combatido, denigrado, y finalmente, matado. En nuestra bandera habíamos escrito, en caracteres Futura, la afirmación de Loos: “el ornamento es un crimen”.<sup>4</sup>

Por otra parte, en los años veinte, el *art déco* fue criticado con frecuencia en Francia por su modernidad, su cosmopolitismo —en especial, todo aquello que olierá a asociaciones alemanas o inglesas— y su rechazo a la tradición. Se situó así en el epicentro del debate cultural en un momento especialmente excitante en el mundo del arte. Irónicamente, en los años veinte lo que estuvo más cerca de un Estilo Internacional fue una versión vacía del clasicismo, empleada en todo el mundo en los edificios oficiales. Gracias a este estilo el arquitecto y académico francés de setenta años Henri-Paul Nénot y su socio suizo Julien Flegenheimer ganaron el famoso concurso internacional (1926-27) para construir la sede central de la Sociedad de Naciones en Ginebra. La necesidad de elegir un estilo sin atributos nacionales hizo que su proyecto, de un clasicismo Beaux-Arts, lograra una de las seis plazas finalistas entre los diseños elegidos por el jurado, entre ellos el proyecto moderno de Le Corbusier. Ambos estilos, tanto el moderno como el clasicismo Beaux-Arts, fueron cosmopolitas. Asimismo, en la Francia de los años veinte, el poner énfasis en la inconfundible elegancia francesa se veía como condición esencial.

Sólo a partir de los últimos años de la década de los sesenta el término *art déco* se comenzó a utilizar de modo generalizado<sup>5</sup>. Paradoja curiosa es que el “redescubrimiento” del *art déco* tuviera lugar durante los últimos años de preeminencia del movimiento moderno en arquitectura y diseño, cuyos cimientos iban a ser sacudidos por el movimiento posmoderno. El libro de Veronesi y la exposición titulada *Art déco*, celebrada en Milán en 1965 —de la que fue uno de los comisarios—, supusieron tanto una revalorización como una condena del estilo<sup>6</sup>. Algo parecido puede decirse de la importante muestra organizada en el

2 La denominación Estilo Internacional, que se convirtió tras la Segunda Guerra Mundial en la denominación común para referirse a la arquitectura moderna, proviene de la exposición homónima que tuvo lugar en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1932, comisariada por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock. Véase al respecto Hitchcock y Johnson; y Riley 1992. \*El autor emplea en inglés el término *Modernism* para describir al movimiento moderno en arquitectura y diseño que surgió en las primeras décadas del siglo XX y que se caracteriza por su ruptura con la estética y las formas tradicionales. Sin embargo, en castellano el término Modernismo se refiere al movimiento artístico y literario que tuvo lugar en España y en los países latinoamericanos a finales del siglo XIX y principios del XX, por lo que de ahora en adelante cuando el autor emplee los términos ingleses *modernistic* o *Modernism*, los traduciremos siempre por “moderno” [N. de la T.].

3 Tim Benton en: Londres 2003, p. 13.

4 “L’arte ‘decorativa’, la grande nemica, eccola ritornata in vetrina, nel solco della rivincita Liberty. L’avevamo, ai tempi del suo trionfo, detestata, combatuta, denigrata: e finalmente uccisa. Sulla nostra bandiera avevamo scritto, in carattere Futura, le parole di Loos: ‘L’ornamento è delitto’”; Veronesi 1966, p. 6, citado por Lacroix di Méo en su tesis sobre la recepción del *Art Déco* a partir de los años sesenta; véase Lacroix di Méo 2012.

5 Aunque el término *art déco* se usa en lengua inglesa para describir este movimiento artístico en Francia entre 1910 y 1935, prefiriéndose la forma inglesa *Art Deco* (en mayúsculas y sin acento) para sus manifestaciones en el resto del mundo, en español, sin embargo, se distingue entre *art déco* francés y *art déco* internacional [N. de la T.].

Musée des Arts décoratifs de París, comisariada por François Mathey e Yvonne Brunhammer, titulada *Les Années "25": Art deco / Bauhaus / Stijl / Esprit nouveau* (3 de marzo-16 de mayo de 1966). A pesar de que la mayoría de los objetos expuestos pertenecían a lo que ahora denominamos *art déco* de los años veinte y provenían de las bien surtidas colecciones del Musée des Arts décoratifs y de una serie de coleccionistas privados parisinos, se mostraron en el contexto del movimiento moderno europeo, representado por unas cuantas piezas emblemáticas de Gerrit Rietveld, Walter Gropius, Marcel Breuer y Le Corbusier. Brunhammer, en su artículo para el catálogo, calificó el estilo *art déco* de nostálgico, retrógrado y limitado al mundo de los productos de lujo, en contraposición con las obras estéticamente radicales, socialmente emancipadoras y progresistas del estilo moderno. Mathey, la otra comisaria, fue más irónica y condescendiente en su crítica al “décor”:

Detestado, combatido y finalmente desterrado cuando era más temible, relegado al cajón de lo inútil, de la apariencia falsa, nos parece ahora, con la perspectiva del tiempo, que se ha convertido en algo inofensivo, revestido del prestigio de la nostalgia de un tiempo perdido y reencontrado.<sup>7</sup>

¿Debemos entonces considerar el *art déco* como una cierta curiosidad antropológica, que interesa sólo en tanto recuerdo de una época pasada? En mi opinión, debe ser todo lo contrario. El *art déco* tiene un gran valor en sí mismo por la calidad de sus productos, por su poética y por su respuesta simbólica a la modernidad, y como complemento necesario al movimiento moderno en arte, arquitectura y diseño. Este último nunca hubiera asumido su inflexible actitud sin la existencia del movimiento de las artes decorativas, en el que participaron la mayoría de los “pioneros” del estilo moderno. Le Corbusier, por ejemplo, se formó como artesano, enseñó la disciplina durante dos años y trabajó diez como diseñador de muebles y decorador de interiores. Su radical repulsa de las artes decorativas

en 1924 sólo puede ser entendida si se tiene en cuenta, como telón de fondo, su experiencia previa, como aclaró él mismo<sup>8</sup>.

En una exposición algo mayor y mejor organizada, montada diez años más tarde en el Musée des Arts décoratifs, Brunhammer y Mathey reconocieron la importancia del *art déco* en términos más generosos<sup>9</sup>:

1925 es una línea divisoria entre dos maneras de vivir: una heredada del pasado y otra dirigida hacia un futuro que se anuncia radicalmente distinto, sin especificar en qué consistirá. Cada una de ellas podría ser innovadora. De este modo, 1925 nos ofrece una gama increíble de tendencias y de creatividad, e incluso, mejor todavía, una reserva de ideas de las que también nosotros podemos aprender.<sup>10</sup>

En el debate en torno al movimiento moderno y al *art déco* de los años veinte, los tropos “arte versus vida” y “razón versus emoción” se repiten con frecuencia. Los diseños modernos, en exceso racionalizados y de una pureza mecánica, parecían descartar toda sensibilidad natural por los materiales, las texturas y las formas agradables. Paradójicamente, en muchos de los escritos contemporáneos sobre la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, se asumieron por lo general los argumentos modernos de escritores de vanguardia como Le Corbusier, a pesar de que la obra expuesta no se ajustaba a los principios del movimiento moderno. En un largo artículo escrito con el fin de presentar la Exposición de 1925 a los lectores de la revista *Art et décoration*, Guillaume Janneau, miembro clave dentro del mundo de las artes, se refirió positivamente a la “revolución” y “ruptura” dentro de las artes decorativas<sup>11</sup>. En lugar de reemplazar un estilo decorativo por otro, se dio cuenta de que lo más necesario era una revisión a fondo de los principios fundamentales:

Una sociedad contemporánea condicionada por el maquinismo, primera causa de la transformación del

6 Véase Milán 1965.

7 “Détesté, combattu et finalement banni quand il était redoutable, relégué des tiroirs de l’inutile, du faux semblant, il nous apparaît avec le recul du temps, maintenant qu’il est redevenu inoffensif, pare de tous les prestige’s nostalgiques du temps perdu et retrouvé”; François Mathey en París 1966, pp. 13-14.

8 Le Corbusier en su libro *L’Art décoratif d’aujourd’hui* (París, G. Crès, 1925. Ed. En castellano: *El arte decorativo de hoy*. Barañáin, Navarra: EUNSA, 2013), incluyó el último capítulo titulado “Confession”, donde condena las artes decorativas.

9 *Cinquantenaire de l’exposition de 1925*, muestra organizada por la Union Central des Arts Décoratifs en el Musée des Arts décoratifs de París (14 de octubre de 1976-2 de febrero de 1977); véase París 1976.

10 “1925 est le point de rencontre de deux arts de vivre, l’un hérité du passé, l’autre tourné vers un avenir qui s’annonce radicalement différent sans que l’on sache très bien de quoi il sera fait. Chacun peut ainsi innover. C’est ainsi que 1925 nous offre une diversité incroyable de tendances et de créations, mieux encore une réserve d’idées dont notre époque se nourrit à son tour”; Yvonne Brunhammer en París 1976, p. 8.

11 Guillaume Janneau no sólo ocupó sucesivamente los puestos de inspector de monumentos públicos, director general del Mobilier national et Manufactures nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, así como de la Manufacture nationale de Sèvres de cerámica, sino que también ostentó el título de catedrático del Conservatoire national des arts et métiers.



sistema económico y social, y por los descubrimientos científicos, requiere una arquitectura nueva —que refleje las nuevas realidades—, y soluciones lógicas, es decir, que se aparten de los cánones tradicionales.<sup>12</sup>

Este era el argumento del *Zeitgeist* [espíritu de la época]: la arquitectura y el diseño debían cambiar de forma radical ya que el mundo había sido transformado profundamente con la aparición de la industrialización. Los arquitectos y los diseñadores modernos en toda Europa hicieron uso constante de este razonamiento. Pero se ofreció también un contraargumento: los horrores del mundo moderno requerían que los artistas se distanciasen de lo pasajero para crear una obra autónoma y desinteresada que les permitiera lograr una satisfacción espiritual elevada. Este fue el camino que tomarían muchos artistas modernos, en dirección al arte abstracto no figurativo. Tras este argumento está la cuestión epistemológica de la relación entre el mundo material y los dominios de la imaginación, o entre el cuerpo y el espíritu. ¿Determina el uno al otro? La mayoría de la gente tendría sus dudas al respecto. Curiosamente, muchos de los defensores del *art déco* emplearon este argumento en favor del arte decorativo. Así, por ejemplo, Henri Clouzot, en un álbum dedicado al prácticamente desconocido decorador Roger Bal, distinguió entre los “decoradores” y los “racionalistas” —aquellos para los que su apartamento no es más que una máquina donde vivir—<sup>13</sup>. Los decoradores, más sabios y más humanos que los racionalistas según Clouzot, concebían sus muebles para ser “acompañantes, sirvientes siempre atentos, amigos con los que uno puede olvidar el perturbador mundo exterior, el descenso al abismo de la humanidad en el siglo XX”<sup>14</sup>.

Janneau adoptó igualmente la temprana distinción entre obra “moderna” y “contemporánea” hecha por el arquitecto André Vera<sup>15</sup>. Así, empleó el término “moderno” para aludir a una estética revolucionaria influida por la modernidad, que miraba al futuro. Lo “contemporáneo” describiría la evolución de las artes

decorativas dentro de la tradición francesa. En 1927 Janneau dedicó tres páginas a las ideas de Le Corbusier, calificándolas de acicate y de “servicio inmenso”:

Pero estos son argumentos doctrinarios, y la vida va más allá de las doctrinas [...]. En realidad, su fórmula artística desdeña el lujo y la delicadeza; es en sí algo deficiente, mientras que la de Chareau y Francis Jourdain, con los que se le confunde sin razón, es un conglomerado de elementos.<sup>16</sup>

La mención al “lujo” alude a un tema delicado para los defensores del *art déco*, que fueron criticados por ignorar las necesidades de la gente corriente. Curiosamente, el arquitecto y crítico austriaco Adolf Loos argumentó que, a pesar de que era esencial promover la producción de objetos sencillos y bien hechos destinados a las masas, los artículos de lujo eran necesarios, ya que la verdadera innovación sólo podía alcanzarse gracias a la enorme cantidad de tiempo empleado por los mejores artesanos y a sus costosas investigaciones<sup>17</sup>. De hecho, los muebles más radicalmente modernos diseñados por Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe o Breuer eran demasiado caros para el consumidor medio<sup>18</sup>.

Un problema evidente cuando se trata de entender las distintas posturas frente al *art déco* es el del uso tan diferente con que se emplean los términos claves. Janneau, a pesar de citar la definición de modernidad de Charles Baudelaire como “lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente; la mitad del arte, cuya otra mitad es eterna e inmutable”<sup>19</sup>, también distinguió, en el mismo libro, entre modernidad y moda. Según él, la modernidad no tiene en cuenta los vaivenes efímeros de la moda, sino que sigue una trayectoria más lenta y larga. Trazó en consecuencia la larga historia de lo que denominó “mobiliario moderno”, comenzando en 1864 con la fundación de la Union centrale des Arts décoratifs (UCAD), siguiendo con la Exposición de 1925 y extendiéndose mucho más allá<sup>20</sup>. Esta evolución gradual comprendía una lenta adaptación a los nuevos métodos de producción y una simplificación generalizada de la

12 “À cette société moderne, conditionnée par le machinisme, cause première de la transformation du régime économique et social, et par les découvertes scientifiques, il faut une architecture nouvelle —exprimant des réalités nouvelles— et des solutions logiques, c’est-à-dire affranchies des canons traditionnels”, Janneau 1925b, p. 176.

13 En referencia a la controvertida afirmación de Le Corbusier en *Vers une architecture* (1923), de que “una casa es una máquina en la que vivir”.

14 Henri Clouzot 1930, p. 6.

15 Janneau 1925b, p. 151.

16 “Mais ce sont là propos doctrinaires, et la vie dépasse doctrines [...]. En réalité, sa formule d’art est dédaigneuse du luxe et même de la délicatesse; elle est, en somme une déficience, tandis que celle des Chareau et des Francis Jourdain, avec lesquelles on a tort de la confondre, est une concentration”, Janneau 1928, p. 164.

17 Véase “Degeneración cultural” (1908), en Loos 1993, pp. 342-45.

18 Véase, por ejemplo, el interesante caso del mobiliario de acero tubular del período de 1927-28, en Geest y Otakar 1980.

19 Baudelaire 1863, cap. IV.

20 Fundada en un principio en 1864 por un grupo de industriales y conservadores de museos con el nombre de Union central des Beaux-Arts appliqués à l’industrie, se fusionó en 1882 con la Société du musée des Arts décoratifs, tomando el nombre de Union central des Arts décoratifs (UCAD). El Musée des Arts décoratifs, que abrió sus puertas en 1905, sigue siendo en la actualidad una institución privada gobernada por la organización heredera de la Union central. La biblioteca se inauguró en 1904. La UCAD jugó un papel primordial en la organización de exposiciones de artes decorativas.

fig. 3

Cubiertas del libro de Bevis Hillier, *Art Deco* (1968) y de los catálogos de las exposiciones *Les Années "25"* (París, 1966), *The World of Art Deco* (Minneapolis, 1971) y *1925* (París, 1976)



forma, pero siempre dentro de la tradición francesa establecida de la especialización artesana, empleando el término “racional” para describir muchas de las piezas *art déco* de la Exposición de 1925. En contraposición, situó a Le Corbusier y al movimiento moderno en los márgenes, al ser sólo relevantes en ciertas circunstancias —para las viviendas colectivas o la planificación de ciudades—. Toda esta discusión sobre lo “moderno” pone de manifiesto cómo en los años veinte del pasado siglo los diseñadores fueron plenamente conscientes de la importancia de ser percibidos como artistas capaces de responder a las condiciones modernas, a pesar de que, al mismo tiempo, se sintieran inseguros sobre cómo hacerlo.

### El *art déco* fuera de Francia

Giulia Veronesi y los comisarios franceses se centraron principalmente en el diseño francés. En 1968, el crítico inglés Bevis Hillier publicó un pequeño libro que capturaba el entusiasmo por el lujo del *art déco* francés [fig. 3], al mismo tiempo que lo asociaba con lo que podríamos llamar el *art déco* internacional de las avenidas comerciales en Gran Bretaña: las prendas de moda de Carnaby Street y las gangas de los años treinta que se podían encontrar en cualquier tienda de viejo<sup>21</sup>. Muchos de los lectores de esta popular obra eran jóvenes que estaban amueblando y decorando una casa en los *Swinging Sixties* [los movidos años sesenta]<sup>22</sup>. Un año más tarde, el crítico y coleccionista Martin Battersby publicó el primero de sus dos libros sobre interiorismo *art déco*<sup>23</sup>, donde considera dicho estilo como el propio de los *ensembliers*, hombres y mujeres jóvenes que transformaban un apartamento tradicional en un interior “moderno”, valiéndose de todos los elementos del diseño, desde las cortinas hasta los muebles, las lámparas, la cubertería, el cristal y las piezas de cerámica<sup>24</sup>. En 1971 tuvo lugar una importante

21 Hillier 1968.

22 Biba, la tienda de moda al servicio de esta generación, cambió a finales de los sesenta del siglo XX su imaginaria *art nouveau* por la del *art déco* internacional.

23 *The Decorative Twenties*, véase Battersby 1969. El segundo volumen, dedicado a los años treinta, se centraba más en el diseño inglés: véase Battersby 1971.

24 El término *ensemblier* [decorador] reemplazó al tradicional *tapissier* [tapicero], que había sido empleado hasta el momento para describir a la persona encargada de amueblar un interior, seleccionando las cortinas, alfombras, muebles y otros objetos con el visto bueno del cliente.

exposición en el Minneapolis Institute of Arts bajo el título *The World of Art Deco*, comisariada por Bevis Hillier, autor asimismo de los textos del catálogo<sup>25</sup>. Tanto los libros de Battersby como los textos de Hillier, ambos autores de origen anglosajón, ponían el acento en un estilo de gran alcance que iba desde los objetos de lujo hasta la cultura popular y que abarcaba una extensión geográfica enorme. Importante en el *revival* del *art déco* en los años sesenta fue el desarrollo del arte pop en los Estados Unidos y en Gran Bretaña<sup>26</sup>. Hay que distinguir por tanto entre los orígenes del estilo en Francia entre 1910 y 1935, y su internacionalización posterior. La presente exposición se centra en el *art déco* francés, pero no podemos entender su recepción en los últimos años sin tener en cuenta la expansión del estilo, porque este es inevitablemente el filtro a través del cual lo vemos.

Aunque los últimos años de la década de los sesenta fueron testigos de un rápido renacer del comercio de muebles y objetos *art déco* asociado al interés por la cultura de los años veinte, el gusto por dicho estilo, sin embargo, no había desaparecido por completo durante los años álgidos del Estilo Internacional tras la Segunda Guerra Mundial. Por poner sólo un ejemplo, la famosa película musical *Singing in the Rain* [*Cantando bajo la lluvia*, 1952] estaba ambientada en los años veinte, y uno de los diseñadores que participó en ella fue Cedric Gibbons, representante del *art déco* internacional en los años treinta<sup>27</sup>. No sólo muchos de sus efectos cinematográficos imitaban los de las producciones de los años treinta de Busby Berkeley y del mismo Gibbons, sino que la moda, los interiores y los accesorios de la época se recrearon con todo detalle<sup>28</sup>.

Los galeristas americanos y los coleccionistas parisinos jugaron un papel esencial en el renacer del interés por el *art nouveau* y el *art déco*, al patrocinar el estilo en su apogeo. Su desaparición tras el Crack de 1929 señaló de hecho el fin del período álgido del *art déco* francés, a excepción de los proyectos subvencionados por el estado, como fue el caso del transatlántico *Normandie*. Aunque los Estados Unidos no participaron en la Exposición de París de 1925, muchos americanos viajaron para verla y hubo museos y coleccionistas americanos que adquirieron grandes cantidades de muebles y objetos. En Nueva York se organizaron una serie de exposiciones en grandes almacenes que viajaron después por todo el país<sup>29</sup>. Como consecuencia

de todo ello, fueron surgiendo a lo largo de los Estados Unidos distintas formas decorativas derivadas del *art déco* francés, sobre todo en los rascacielos del centro de Manhattan construidos entre 1925 y el Crack de 1929. Pero los americanos transformaron con celeridad el *art déco* en un estilo híbrido propio, aportando su particular reacción a la modernidad, que en los años treinta adoptó progresivamente una forma simplificada en el diseño de productos. El *art déco* internacional se convirtió en el medio más común para expresar entusiasmo por la modernidad, no sólo en los Estados Unidos, sino también en el resto del mundo. En la mayoría de los países el proceso de asimilación del estilo fue similar.

El tema central de la exposición organizada por el Victoria and Albert Museum de Londres en 2003 fue el alcance global del *art déco*<sup>30</sup>. Elodie Lacroix ha identificado, en su tesis doctoral sin publicar, una corriente discursiva acerca del *art déco* internacional, que comienza en los años ochenta del siglo XX por influencia de los estudios poscoloniales<sup>31</sup>. El énfasis se pone aquí en ir descubriendo cómo el *art déco* internacional surgió en muchas de las antiguas colonias británicas como medio de reafirmar una postura moderna, distanciándose al mismo tiempo de Gran Bretaña. Comparado con el clasicismo de la mayoría de los ejemplos de la arquitectura colonial, la arquitectura y el diseño en estilo *art déco* internacional permitieron hacer guiños visuales a las tradiciones y costumbres decorativas locales. Un simple vistazo a cualquier lista bibliográfica que incluya el término inglés “Art Deco” en los títulos de las obras, nos subrayará este punto: el estilo ha ido más allá de su definición francesa, algo que por fuerza debemos tener en cuenta al estudiar los orígenes del estilo en Francia.

### El *art déco* y el estilo posmoderno

Como hemos visto, el *art déco* se percibió desde los primeros capítulos de su renacer en los años sesenta del siglo XX como un estilo opuesto al moderno, algo que se ha mantenido de modo incontestable hasta nuestros días. David Gebhard, destacado historiador norteamericano de la historia de la arquitectura, propuso una yuxtaposición esquemática del *art déco* y del estilo moderno en arquitectura:

25 Hillier 1971.

26 Wilson 1975. Para el punto de vista francés, véase París 2001b.

27 Cedric Gibbons, director del departamento de arte de la Metro-Goldwyn-Mayer entre 1924 y 1956, fue director artístico (jefe de decorados) de numerosas películas en los años treinta en un estilo *art déco* internacional.

28 De acuerdo con Bevis Hillier, un importante estímulo del renacer del *art déco* internacional fue la famosa, pero controvertida película *Bonnie and Clyde* (1967), ambientada en los Estados Unidos durante la Gran Depresión.

29 Kaplan 2003, pp. 335-47.

30 Tim Benton en Londres 2003.

31 Lacroix di Méo 2012, p. 15.

Durante las décadas que van de los cuarenta hasta los sesenta ningún aspecto de la arquitectura fue más desdeñado que el relativo al *art déco* de los años veinte y treinta. El *art déco*, lo moderno popular de esas décadas, fue o bien ignorado por nuestros arquitectos y escritores más importantes, o bien rechazado como un esfuerzo desafortunado y obviamente equivocado: cuanto antes se olvidase, mejor. Todos aquellos que conocieron el gran arte moderno durante los treinta años que fueron de 1940 a 1970, condenaron el *art déco* por conservar demasiados de los valores tradicionales de la arquitectura, por estar excesivamente preocupado por las artes decorativas y el simbolismo popular, y por haberse comprometido en exceso aceptando la imaginaria arquitectónica del gran arte moderno de los años veinte y treinta. Todas estas acusaciones contra el *art déco* eran verdad —la diferencia ahora es que tendemos a sentir que todas esas cualidades que fueron tan despreciadas eran en realidad aciertos y no defectos—. <sup>32</sup>

Visto a través de los ojos de los críticos posmodernos del Estilo Internacional, el *art déco* representa una reacción más popular, humana y expresiva a las condiciones modernas al retener un vínculo con el pasado. Cuando Le Corbusier preguntó durante una conferencia en Buenos Aires en 1929: “¿Qué es el mobiliario?”, él mismo respondió con ironía: “El medio a través del cual hacemos patente nuestro estatus social”. Para él, ésta era “precisamente la mentalidad de los reyes: Luis XIV fue quien mejor lo captó. ¿Seremos nosotros como Luis XIV?” <sup>33</sup>. Le Corbusier aludía aquí a la siguiente cita publicada por Léon Moussinac en 1925 en uno de sus libros:

Como sucede con todo lo que afecta al lado decorativo de la vida, no sólo intervienen cuestiones de conveniencia y comodidad, sino también las exigencias sociales más apremiantes. La vivienda y el mobiliario son como nuestras galas: queremos que sean atractivas y cómodas, pero asimismo que dejen claro a todos la clase social a la que pertenecemos o a la que nos gustaría pertenecer. <sup>34</sup>

Gracias a los escritos de Pierre Bourdieu, tomamos más en serio la idea de que el mobiliario y la decoración

de interiores son medios empleados para expresar la individualidad y las afiliaciones sociales de la gente <sup>35</sup>.

## Las bellas artes y las artes decorativas

Todo interés por las artes decorativas suscita asimismo la cuestión de la jerarquía dentro de las artes. Los artistas, al menos desde el Renacimiento, han tratado de distinguir entre las bellas artes por antonomasia —la pintura, la escultura y la arquitectura— y las artes aplicadas, destinadas a cumplir un propósito práctico. La fundación de las reales academias en Francia, Inglaterra y otros países europeos durante los siglos XVII y XVIII contribuyó a institucionalizar las bases para el mantenimiento de esta distinción. Immanuel Kant, entre otros, hizo hincapié en la naturaleza esencialmente “desinteresada” del arte. Cualquier contaminación con factores contingentes —las necesidades del cliente, las leyes del mercado o las restricciones de producción—, amenaza intrínsecamente la “independencia” del arte. De acuerdo con este argumento, la mayoría de los edificios y de las artes aplicadas son intrínsecamente “dependientes” y, por lo tanto, su estatus es inferior al del arte puro <sup>36</sup>. En el siglo XIX, sin embargo, surgió una corriente poderosa que trató de defender la unidad esencial de todas las artes. Muchos de los fundadores de la historia del arte como disciplina, desde Gottfried Semper hasta Heinrich Wölfflin y Alois Riegl, vieron en los artesanos a los verdaderos iniciadores del arte. Alina Payne ha trazado esta corriente teórica partiendo de los escritos de Semper y pasando por los pioneros de la historia del arte, Wölfflin y Riegl <sup>37</sup>. Semper creía que los orígenes de la arquitectura se encontraban en las artes aplicadas: veía en las esteras y textiles empleados como revestimiento en los refugios los cimientos de los alzados arquitectónicos. Y como él, una amplia tradición crítica volvió la vista hacia las artes aplicadas en busca del origen de cada cambio estilístico. Wölfflin, por ejemplo, mantuvo que fueron las artes aplicadas las que mejor expresaron el *Formgefühl* [las formas que manifiestan el espíritu de una época] <sup>38</sup>. Su discípulo

<sup>32</sup> Gebhard 1980, p. 17.

<sup>33</sup> “[...] très exactement, de la mentalité de rois: Louis XIV s’en est tiré brillamment. Serions-nous des Louis XIV?”; Le Corbusier 1930, p. 108.

<sup>34</sup> “Dans tout ce qui touche au décor de notre vie, il n’y a pas seulement des questions d’agrément et de confort, il y a aussi des exigences sociales fortes impérieuses. L’habitation et le mobilier sont comme la parure; on désire qu’ils plaisent et qu’ils soient commodes, mais on désire au moins autant qu’ils marquent aux yeux de chacun la classe sociale à laquelle nous appartenons ou à laquelle nous voudrions avoir l’air d’appartenir”; Léon Moussinac cita aquí un texto sin especificar de Jean Luran: Moussinac 1925, p. 42.

<sup>35</sup> Bourdieu 1979.

<sup>36</sup> Jeremy Till, en su muy sugerente libro *Architecture Depends*, ha subrayado la naturaleza “dependiente” de la arquitectura como uno de sus puntos fuertes; véase Till 2009.

<sup>37</sup> Payne 2012.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 121. “Den Pulsschlag des Volksgemüts muss man dann anderswo beobachten: nicht in den grossen, schwerbeweglichen Formen der Baukunst, sondern in den kleineren dekorativen Künsten. Hier befriedigt sich das Formgefühl ungehemmt und unmittelbar und von hier wird man dann auch die Spuren einer Erneuerung des Stils vermutlich immer zuerst entdecken”, Wölfflin 1908 [1888], p. 58.

Sigfried Giedion, figura clave del Movimiento Moderno en arquitectura, se interesó mucho por los “objetos anónimos” como representantes del espíritu de una época<sup>39</sup>. Desde este punto de vista, las manifestaciones más modestas del *art déco* internacional —los papeles pintados, los folletos, los anuncios y los escaparates de las tiendas—, tienen interés para el historiador como expresión de los cambios fundamentales en el gusto de la gente. El reflejo de la modernidad aparece una y otra vez en la imaginería de las máquinas, de los transportes, en las líneas onduladas y reflectantes que representan la comunicación eléctrica y radiofónica. Sin poner en cuestión el estatus privilegiado de las bellas artes, tenemos el derecho de reivindicar las artes aplicadas, tanto por ayudarnos a comprender la cultura de un período determinado, como por las cualidades intrínsecas y el interés de sus productos.

La defensa de la jerarquía dentro de las artes no se restringió a los arquitectos académicos. Para un arquitecto moderno como Le Corbusier, el término “arte decorativo” encerraba una contradicción. Los objetos de uso corriente debían ser dignos de admiración y estar bien diseñados, pero el arte debía reservarse sólo para las producciones de las bellas artes. En su pabellón “L’Esprit nouveau” en la Exposición de París de 1925 [fig. 4], los muebles y objetos expuestos en las estanterías fueron seleccionados por su carácter paradigmático: sillones de madera de arce tapizados en piel, sillas Thonet de madera alabeada, la maqueta de un avión, un globo terráqueo y varios recipientes químicos industriales. El arte estaba representado por una escultura cubista de Jacques Lipchitz y por pinturas de Fernand Léger, Amédée Ozenfant y del mismo Le Corbusier. Para él, el ornamento sólo servía para disimular la falta de habilidad del artesano. Su pabellón se diferenció de la mayoría en su intención de representar un apartamento real, en hormigón armado, que permitiera su construcción en serie y en altura, dando lugar a lo que denominó *Immeubles-villas* [Inmuebles villa]<sup>40</sup>. Obedecía así a un programa social en lugar de promover la obra de uno o más diseñadores.

A partir de 1923, Le Corbusier publicó una serie de artículos que aparecerían recopilados después en un volumen bajo el irónico título de *L’Art décoratif d’aujourd’hui*<sup>41</sup>, en los que atacaba la idea fundamental del arte decorativo:

Sin una revolución, sin barricadas o disparos, solo como resultado de una simple evolución acelerada por el rápido pulso de nuestro tiempo, vemos el declive del arte decorativo y observamos cómo el frenesí casi histérico de los últimos años en busca de una decoración casi orgiástica no es otra cosa que el espasmo final de una muerte anunciada.<sup>42</sup>

Se preguntaba por qué nos referimos al diseño de los objetos útiles como “artes decorativas” si “el arte decorativo moderno no está adornado”<sup>43</sup>. Seguía aquí el dictado de Loos, cuyo famoso ensayo *Ornament und Verbrechen* [*Ornamento y delito*], dictado como conferencia en Viena en 1910, fue publicado por primera vez en francés en 1913 en los *Cahiers d’aujourd’hui*<sup>44</sup>. En una serie de artículos publicados a partir de los años noventa del siglo XIX, Loos abogaba por una clara separación entre arte y artesanía. Para él, la mayoría de los edificios no entraban en la categoría de arquitectura, que debía reservarse para describir obras “inútiles”, como era el caso de las tumbas y los monumentos. Más aún, los artistas o arquitectos que trataban de crear un nuevo estilo, persuadiendo a los artesanos de llevar a cabo sus diseños, estaban condenados al fracaso<sup>45</sup>. Loos llegó a la conclusión de que el problema era el ornamento. Los primitivos —le gustaba referirse a los papúes— recurrían por naturaleza al ornamento para expresar sus sentimientos y sus miedos, pero una vez que las bellas artes se habían adueñado de este terreno, los diseñadores profesionales debían limitarse a lo que sabían hacer: realizar sus obras lo mejor posible, que cumplieran su propósito, haciendo un uso idóneo de los materiales. Estos objetos tan bien hechos —afirmaba— deberían obedecer siempre al estilo del momento.

En algunos aspectos, el pensamiento de Loos era similar al de muchos de los fundadores del *art déco* en Francia en torno a 1910. Vera argumentaba que el

39 Este interés quedó recogido en el libro que escribió al terminar la Segunda Guerra Mundial. Véase al respecto Giedion 1978.

40 Los Inmuebles villa, especie de casas-patio en altura, pretendían llevar el concepto de vivienda mediterránea (villa romana de dos plantas en torno a un patio) al bloque de pisos, con la idea de mejorar la calidad de vida de la clase media [N. del E.].

41 Le Corbusier 1925.

42 “Sans révolution de barricades, sans coups de feu, mais par une simple évolution accélérée par le rythme rapide de l’époque, nous voyons l’art décorative à son déclin et notons que la presque hystérique ruée de ces dernières vers le décor quasi orgiaque n’est que le dernier spasme d’une mort déjà prévisible”, *ibidem*, p. 98.

43 “L’Art décoratif moderne n’a pas de décor?”. Este era el encabezamiento del capítulo séptimo de su libro *L’Art décoratif d’aujourd’hui*: Le Corbusier 1925, pp. 84-85.

44 Loos 1913. Para una historia detallada de los orígenes de este artículo, Long 2009, pp. 200-23.

45 Criticó en particular a la asociación de artes y oficios —la Wiener Werkstätte—, y, más tarde, a la asociación alemana de las artes aplicadas —la Deutscher Werkbund—. Véase al respecto el capítulo “Degeneración cultural” (1908), en Loos 1993, pp. 342-45, y “Kunstgewerbliche Rundschau”, en Opel 2000, pp. 149-59.



**fig. 4**  
Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Interior del pabellón "L'Esprit Nouveau", Exposición Internacional de París, 1925. Fotografía anónima. Les Arts décoratifs. Musée des Arts décoratifs, París

ornamento debía ser sólo empleado para expresar "un tema común" y no sensaciones individuales<sup>46</sup>. La obra nueva debía ser sencilla, utilizar un número reducido de materiales y seguir las reglas de la simetría:

El objetivo principal debe consistir en hacer que el interés de la obra resida en la belleza de sus materiales y en sus justas proporciones. Más aún, como la mente encuentra placer en lo general, los muebles deben ser construidos para satisfacer las necesidades generales y no las particulares, como sucedía antes: deben ser hechos para la sociedad más que para los individuos.<sup>47</sup>

El énfasis en lo social más que en lo individual nos lleva de nuevo a la cuestión del estilo (el artículo de Vera se titulaba "Le Nouveau style". Los estilos históricos del pasado, sobre todo en Francia, llevaban los nombres de los reyes, porque fue la influencia de la corte la que creó estilo. ¿De qué manera podía desarrollarse un nuevo estilo en la época de la democracia? Mucha gente creía que finalmente el *Zeitgeist* sería capaz de cambiar el gusto para adaptarlo a las condiciones del momento<sup>48</sup>. Pero el *Zeitgeist* necesitaba que le echaran una mano. En Alemania, Hermann Muthesius fundó en 1907 la Deutscher Werkbund [Asociación alemana

<sup>46</sup> Vera 1912, p. 27.

<sup>47</sup> "L'effort principal aura consisté à faire résider l'intérêt de l'œuvre dans la beauté de la matière et dans la justesse de proportions. De plus, par la raison que l'esprit se complait dans les généralités, les meubles seront construits pour répondre à des besoins généraux et non plus particuliers comme

précédemment : ils seront faits pour une société plutôt que pour des individus", Vera 1912, pp. 30-31.

<sup>48</sup> La influyente revista fundada por Amédée Ozenfant, Paul Dermée y Le Corbusier en 1920 llevó el título de *L'Esprit nouveau*.

fig. 5

Juan Gris. Diseño de tapicería de silla de comedor realizado por encargo de Daniel-Henry Kahnweiler, 1926. MA-30/ Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt



fig. 6

René Magritte. *Alfa Romeo*, publicidad extraída de la revista *Englebert*, n.º 59-60, 1924. Litografía sobre papel. Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, Bruselas



de arquitectos, artistas y artesanos] para aunar los esfuerzos de artistas e industriales con el fin de mejorar la calidad de los productos alemanes. En 1914, Muthesius abogó por la introducción de “tipos” estándar, diseñados por artistas o arquitectos, que pudieran ser producidos industrialmente. Los diseñadores contribuirían de este modo a crear un estilo nacional que alcanzaría éxito en los mercados internacionales<sup>49</sup>. Peter Behrens, artista convertido en arquitecto, introdujo con éxito una “casa tipo” en el conglomerado de industrias eléctricas de AEG<sup>50</sup>. También en Francia estaban teniendo lugar desde mediados del siglo XIX discusiones similares.

La UCAD había sido fundada en 1882 precisamente con el fin de mejorar el nivel de las artes decorativas, así como su relación con la industria, pero los todopoderosos oficios se habían resistido a toda acción efectiva<sup>51</sup>. La UCAD organizó exposiciones anuales y donó su biblioteca y su colección para conformar la base del futuro Musée des Arts décoratifs, situado en el ala del Louvre conocida como pabellón de Marsan. Otro grupo, la Société des artistes décorateurs (la SAD), comenzó a celebrar sus exposiciones anuales en 1904; éstas se convirtieron en importantes escaparates para los diseñadores que reclamaban para su colectivo la denominación de artistas, en

49 Esta propuesta se puso en entredicho por casi todos los diseñadores que asistieron a la conferencia anual de la Deutscher Werkbund celebrada en Colonia en 1914.

50 Buddensieg y Rogge 1979.

51 Como ya se ha dicho [véase nota 20], en 1864 se fundó una organización más temprana, la Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, absorbida por la UCAD en 1884; véase al respecto Laurent 1998.

oposición a los denominados *tapissiers* [tapiceros] y *ensemblers* [decoradores]<sup>52</sup>. Fue en 1911 cuando, por vez primera, el presidente de la SAD, René Guilleré, presentó un informe al gobierno francés abogando por la idea de organizar una exposición internacional de artes decorativas en París, con el fin de elevar la calidad del diseño francés. Después de muchos retrasos, principalmente el ocasionado por la Primera Guerra Mundial (1914-18), la idea se materializaría en la Exposición de 1925. En 1903 un grupo de pintores, entre los que se incluían Henri Matisse y André Derain, fundaron el Salón de Otoño, que organizó muestras anuales en el Grand Palais. A partir de 1918, decoradores y arquitectos participarían cada vez más, junto con pintores y escultores, en las exposiciones del Salón. La UCAD, la SAD y el Salón de Otoño proporcionaron en Francia los espacios donde intentar elevar el estatus de las artes decorativas, aunque el mercado se negó a apoyar la distinción entre *artistes décorateurs* y *ensemblers*, que alcanzarían cada vez más fama durante el período *art déco*. El punto culminante para la SAD fue su participación en la Exposición de París de 1925, en la que sus miembros amueblaron una amplia sucesión de habitaciones reunidas bajo el pomposo título de “Une Ambassade français” [Una embajada francesa, cat. 149-150] El conservadurismo innato de la SAD provocó una crisis en 1929, cuando un grupo de jóvenes diseñadores y arquitectos imbuidos de un espíritu innovador, entre los que se incluían Pierre Chareau, Robert Mallet-Stevens, Charlotte Perriand y Djo Bourgeois entre otros, se separó para fundar la Union des artistes modernes (UAM)<sup>53</sup>. La reacción de la SAD fue invitar a un grupo de diseñadores modernos de la Deutscher Werkbund para instalar, en su exposición anual de 1930, una muestra de mobiliario de acero tubular, ideado por Breuer y Gropius. Desde este momento, los diseñadores más ambiciosos y de mayor afán modernizador empezaron a pensar en sí mismos como decoradores o arquitectos de interiores. La historia del *art déco* en Francia estuvo íntimamente ligada a la cuestión del estatus del artista; esto explica la abundante literatura contemporánea dedicada a las artes decorativas, en la que se acude al riguroso análisis crítico para entender la obra nueva.

## El arte de vanguardia

Aunque el *art déco* y el estilo moderno fueron vistos por sus contemporáneos y por muchos de los críticos posteriores como algo en esencia distinto, hubo sorprendentemente un cierto grado de permeabilidad social entre ambos. Léger solía pasar horas enteras en el taller de confección de Madeleine Vionnet, fascinado con el proceso de creación de una nueva imagen. Muchos de los artistas de vanguardia, como Pablo Picasso, se interesaron por el teatro y el *ballet*, y colaboraron con los decoradores en la creación de vestuarios y decorados. Otros, como el mismo Léger, los Delaunay y Mallet-Stevens hicieron carrera como diseñadores para la industria cinematográfica. Sin embargo, un factor clave en la asociación de arte de vanguardia y *art déco*, fue la adopción de las artes decorativas por parte de los artistas de vanguardia. Su participación fue, en muchos aspectos, paradójica, dado que la mayoría de artistas de vanguardia y teóricos del arte insistieron en la absoluta autonomía tanto del artista como de la obra de arte. Como afirmaron Albert Gleizes y Jean Metzinger en su libro *Du Cubisme* [Sobre el cubismo], publicado en 1912:

Muchos consideran que las cuestiones decorativas deben gobernar el espíritu de los nuevos pintores. Sin duda alguna, ignoran los signos más obvios que hacen de la obra decorativa la antítesis de la pintura.<sup>54</sup>

Juan Gris diseñó tapicerías de estilo cubista para sillas por encargo del galerista Daniel-Henry Kahnweiler, que fueron bordadas por su esposa Lucie Kahnweiler en 1926; sus invitados no tuvieron ningún reparo a la hora de sentarse en estas obras cubistas [fig. 5]. Otros artistas modernos se dedicaron en paralelo a las artes aplicadas, y algunos artistas decoradores y *ensemblers* recibieron formación como pintores y continuaron exponiendo, al tiempo que creaban obras de carácter práctico. El pintor surrealista belga René Magritte se autofinanciaba gracias a sus carteles *art déco* [fig. 6] y sus partituras. Algunos coleccionistas, como Jacques Doucet, apreciaron por igual sus obras decorativas y sus obras de arte, pagando con frecuencia algo más por las primeras. Muchos fotógrafos considerados miembros destacados de la vanguardia, como Édouard Steichen, Man Ray y Germaine Krull, colaboraron con

52 Esta asociación fue fundada en 1901, bajo la férrea dirección del arquitecto Frantz Jourdain y del escritor y crítico Roger Marx, quienes consiguieron que se aprobaran leyes en defensa de los derechos de autor en el mundo de las artes decorativas. Roger Marx jugó un papel primordial dentro del esfuerzo colectivo

por convencer al gobierno francés de organizar una exposición internacional de las artes decorativas, prevista en un principio para 1916, pero que no tuvo lugar hasta 1925.

53 Sánchez 2012.

54 *Ibidem*, p. 189.



diseñadores de moda, fotografiando a sus modelos por encargo<sup>55</sup>. Krull, famosa por sus descarnadas fotografías de escenas industriales inspiradas en las películas del cineasta realista holandés Joris Ivens, fue una de las mejores amigas de Sonia Delaunay y pasó mucho tiempo en su estudio fotografiando a la bailarina rusa Violette Napierska. Paul Poiret encargó a Man Ray las primeras fotos de sus diseños de moda, quien aprovechó la oportunidad para aprender cómo iluminar y hacer posar a las modelos. Entre los numerosos retratos de Man Ray, destacan los de mujeres vestidas a la moda luciendo sus joyas. Su magnífica foto de Nancy Cunard con la muñeca cubierta de brazaletes de estilo africano (1926), ayudó a crear una moda [cat. 170]. Su icónica imagen de Kiki de Montparnasse con máscara africana —*Noire et blanche* [Negro y blanco], también de 1926 [cat. 44]—, revelada tanto en positivo como en negativo, aúna los temas “primitivos” de Brancusi con la forma pura, despojada de todo accesorio. Ambas entran dentro de la estética *art déco*, al combinar lo moderno con lo decorativo.

Por otro lado, el arte moderno influyó al *art déco* de muchas maneras. Chareau y Jacques Le Chevallier, por ejemplo, no hubieran podido diseñar sus ingeniosos muebles y lámparas, especialmente complejos, sin una buena comprensión del cubismo de De Stijl y del constructivismo. El movimiento holandés de vanguardia De Stijl inspiró versiones más relajadas y abiertamente decorativas de su vocabulario formal, tanto en los muebles diseñados por Félix del Marle y Eileen Gray, como en las encuadernaciones de Pierre Legrain<sup>56</sup> [cat. 91, 100 y 101]. La influencia de De Stijl es también patente en el pabellón de Turismo de Mallet-Stevens [cat. 146 y 147] y en el vestíbulo de entrada de la mencionada propuesta de embajada francesa presente en la Exposición de París de 1925<sup>57</sup>.

El abandono en 1913 de las normas tradicionales de representación por parte del cubismo planteó, como apuntó Ami Chantre, un dilema para muchos de los artistas de tendencia progresista moderada, quienes:

demasiado prudentes para aventurarse por la senda del cubismo, que es incierta [...] han renunciado a la pintura [...] tomando las herramientas abandonadas por el artesano en favor de las máquinas, y en lugar de decorar nuestras paredes, amueblan ahora nuestras casas.<sup>58</sup>

Sonia Delaunay logró trasladar los colores brillantes y la emblemática imaginería “moderna”, frecuentemente abstracta, de sus pinturas y de las de su marido, Robert Delaunay, denominadas orfistas, a las pantallas de las lámparas, las fundas para cojines y otros tejidos para el hogar [fig. 7 y cat. 193-196], así como a las prendas de vestir que diseñó para ellos y sus amigos. Realizó también ilustraciones *pochoir*<sup>59</sup> en su primer libro “simultáneo” y *collages* para portadas de libros<sup>60</sup>. Durante la Primera Guerra Mundial, que los Delaunay pasaron en la península Ibérica en un exilio voluntario, amplió su actividad como diseñadora. En España, sobre todo a partir de 1917<sup>61</sup>, diseñó ropa, accesorios y, ocasionalmente, interiores para miembros de la alta sociedad madrileña, llegando a abrir una tienda, la efímera *boutique* Casa Sonia<sup>62</sup>, donde vendía sus diseños para el hogar<sup>63</sup>. El matrimonio Delaunay fue asimismo invitado por el empresario de los Ballets Rusos Serguéi Diáguilev, durante su visita a Madrid, a diseñar los decorados y el vestuario para la producción *Cléopâtre* de 1918<sup>64</sup>. Cuando al terminar la guerra regresaron a Francia, los preparativos para la Exposición de 1925 habían creado un clima favorable para la expansión de toda actividad relacionada con el diseño. Su *boutique* Simultané en la Exposición, montada junto con el modisto de alta costura Jacques Heim, consiguió captar la atención de un público más numeroso y más variado para su trabajo [véase fig. 2, p. 113].

### El *pochoir* y el arte de la publicidad

Los artistas e ilustradores jugaron un papel importante en la difusión de la obra de los modistos de alta costura y los *ensembliers*, sobre todo, gracias a sus admirados

55 Sichel 1999; Ware y Man Ray 2007.

56 En relación con los interiores de 1926 de Félix del Marle para Madame M. D. L., véase Brunhammer 1991; en relación con Eileen Gray, véase Adam 2012.

57 En especial en los alerones y planos que sobresalen de las superficies de las paredes, y en el uso de la paleta de colores de De Stijl. En contraste, los árboles de cemento diseñados por Mallet-Stevens y los hermanos Martel proporcionaron a los visitantes de la exposición un eco de los principios de la escultura cubista creada por Picasso una década antes.

58 Citado en Cottington 1997, pp. 17-40.

59 Técnica muy refinada basada en el empleo de plantillas para crear estampas en color o iluminarlas a mano [N. del E.].

60 Como por ejemplo para el poema de Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, publicado por Les Hommes nouveaux en 1913.

61 Coincidiendo con la Revolución rusa, cuando se le acabó la ayuda financiera que hasta entonces había recibido de su familia.

62 Sobre el papel de Sonia Delaunay en la introducción del nuevo estilo en España, véase Bonet 1982 [N. del E.].

63 Diversas fotografías de la época muestran cómo además de hacer diseños “simultáneos”, empleó también sus característicos motivos decorativos para decorar objetos regionales tradicionales. Véase Gronberg 1998.

64 Sus diseños reemplazarían a los de Léon Bakst creados para el estreno del *ballet* en 1909 y luego destruidos en un incendio durante su gira por América del Sur. Tras su ruptura con Mijaíl Larionov y Natalia Goncharova, Diáguilev animó a otros artistas, incluidos los Delaunay, a mantener una relación permanente con la compañía.

**fig. 7**  
Sonia Delaunay. Diseño para tela, 1924. Victoria and Albert Museum, Londres [véase cat. 195]

**fig. 8**  
*Pochoir de Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, 1911. Museu del Disseny, Barcelona [véase cat. 2]

**fig. 9**  
André Lurçat. Diseño para un salón-estudio publicado en *Repertoire du goût moderne*, vol. 5, 1929



álbumes de ilustraciones sueltas realizadas con la técnica del *pochoir*. El *pochoir* pone de manifiesto dos cualidades esenciales del *art déco*: la acentuación y la exageración. Esta técnica, muy frecuente en las publicaciones de lujo de los años anteriores a la Gran Guerra, siguió siendo utilizada a finales de los años veinte para promocionar el diseño moderno.

La comparación entre una ilustración de Georges Lepape de un vestido de Poiret [fig. 8] y la de un diseño para un estudio de André Lurçat [fig. 9] puede ser esclarecedora. La ilustración de Lepape muestra no sólo el vestido, sino también el tipo de mujer joven y el escenario donde se encuentra, inspirado en un harén, con cómodos almohadones sobre los que ésta se reclina. La composición, con sus planos de color puro y el uso esquemático de la línea, crea una atmósfera sensual que expresa el estilo temprano de Poiret. El interior de Lurçat, realizado mediante la técnica “racional” de la proyección axonométrica, que otorga el mismo valor al plano y a la elevación, es estrictamente arquitectónico. El efecto es totalmente impersonal, pero los colores del *pochoir* —castaño, azul claro y plateado— implican a un tiempo lujo y estética mecánica espartana. En ambos casos, la técnica del *pochoir* permite comunicar de manera gráfica y clara un mensaje cultural.

### La moda y los modistos de alta costura

La moda jugó un papel especialmente importante dentro de la cultura parisina. El crítico italiano Ugo Ojetti, en su comentario sobre la sección francesa en la Prima Mostra Biennale Internazionale delle Arti Decorative, celebrada en Monza en 1923, apuntó:

Casi todo lo que uno ve aquí es exquisito, de una ejecución perfecta, de una novedad moderada, de una discreción propia de una gran señora, porque, lo crea usted o no, cualquier manifestación del arte francés, ya sea un sillón o un libro, un bronce o una estampa, un tapiz o una silla,

se dirige a la mujer, busca complacerla y obedecerla para someterla.<sup>65</sup>

En muchos aspectos, el *art déco* es un estilo concebido para las mujeres y en gran medida, consumido por ellas. Los grandes modistos de la alta costura del siglo XIX convirtieron París en el centro del mundo de la moda, y en el siglo XX sus continuadores pelearon con uñas y dientes para mantener ese dominio. Los modistos no sólo fueron los primeros patrocinadores del *art déco*, sino que le otorgaron también su aire característico. Fue Poiret el que, antes de la Primera Guerra Mundial, introdujo cambios radicales en la manera de concebir y anunciar la moda, transformando en el proceso la silueta de la mujer a la moda [véase la Sección I, p. 207]. Al liberar al cuerpo del corsé y de las pesadas prendas interiores, Poiret glorificó la imagen de un cuerpo joven y delgado, que con tanto encanto plasmaría Georges Lepape [fig. 10]<sup>66</sup>. Este tipo de silueta es el que aparecerá frecuentemente en la escultura de la época [fig. 11].

El modisto Jacques Doucet, apasionado coleccionista de obras de arte, objetos decorativos, libros y manuscritos, tuvo igualmente un papel muy relevante en la época. Doucet consiguió hacerse con una clientela de actrices famosas y figuras relevantes de la moda, que atrajeron a sus probadores a las mujeres de la aristocracia y a las ricas. El mismo Poiret trabajó para Doucet entre 1898 y 1901, comenzando a tener éxito cuando Doucet le envió una de sus clientas, la actriz Gabrielle Réjane. Doucet, Poiret, Madeleine Vionnet, Charles Frederick Worth y otros modistos de los años anteriores a la Gran Guerra se especializaron en las pruebas individuales con el fin de asegurar a sus privilegiadas clientas un *look* único. No obstante, poco a poco las casas de moda fueron haciendo más accesibles sus colecciones, organizando desfiles y eventos especiales donde las compradoras, sobre todo extranjeras, podían escoger modelos para sus vestuarios.

**fig. 10**  
Paul Iribe. «Eva», ilustración adherida a la cubierta en ediciones especiales de *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, 1908. Tinta sobre papel, 32,5 x 30,5 cm



**fig. 11**  
Joseph Bernard. *Jeune fille à la cruche* [Joven con cántaro], 1910. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa [véase cat. 64]



### El París de la posguerra

Las reglas del panorama de la moda cambiaron gradualmente a partir de 1919. Las mejores casas de moda, como Lanvin, Vionnet, Suzanne Talbot, Chanel y Jean Patou & Cie, se hicieron más profesionales en el uso de las telas y en su deseo de patentar sus diseños de cara a la producción en serie. Lo que permaneció inalterado fue, sin embargo, la importancia concedida a los diseñadores *art déco* por los modistos de alta costura. En 1919 Madame Mathieu-Lévy (Suzanne Talbot) ofreció a Eileen Gray su primer trabajo destacado como decoradora de interiores. Jeanne

65 “Presque tout ce qui s’y voit est exquis, d’une exécution parfaite, d’une nouveauté modérée, d’une discrétion de grande dame, parce que, croyez-le ou ne le croyez pas, la France, dans tout son art, qu’il s’agisse d’un fauteuil ou d’un livre, d’un bronze ou d’une estampe, d’un tapis ou d’une

chaise, vise à la femme, cherche à lui faire plaisir et à lui obéir pour en être obéi”, citado por Magne y Magne 1928, p. 220.

66 El abandono del corsé se atribuye asimismo a Madeleine Vionnet, cuando trabajaba para Jacques Doucet.

fig. 12  
André Vera. "Le Nouveau style", en *L'Art Décoratif* (enero 1912), pp. 21-32



Lanvin hizo regularmente encargos a Armand-Albert Rateau, quien en 1928 redecoraría por completo su apartamento [cat. 70 y 72]. Vionnet fue otra de las patrocinadoras del *art déco*, encargando mobiliario a Chareau, Jourdain, René Herbst y Jean Dunand. Detrás de esta interdependencia entre la moda y los *ensembliers* yacía la convicción de que la élite debía ser educada en el aprecio de una nueva estética, una apariencia nueva que podía expresarse a través de todas las artes decorativas, desde los muebles hasta las joyas.

Para la gran mayoría, por influencia de lo que pasó en los años veinte y treinta fuera de Francia, el *art*

*déco* es un estilo glamuroso popular, con sus colores brillantes y materiales exóticos, pero su origen en Francia tuvo una motivación diferente: reaccionar a los excesos decorativos y al individualismo del *art nouveau*, e imponer un muy sofisticado sentido francés del orden. Para Vera, cuando escribía en 1912, el renacer de las artes decorativas, el “estilo nuevo” que él defendía era necesario para que los hombres y las mujeres de buen gusto y entendimiento pudieran distinguirse de la masa consumidora [fig. 12]. El sufragio universal había rebajado el nivel del gusto del público, afirmaba, y creado un sentimiento de envidia hacia la élite.

La nueva generación, por consiguiente, ha encontrado refugio en la relación entre estos grandes espíritus, como si de un jardín adornado con estatuas se tratara; y al mismo tiempo, como reacción a la audacia populachera, ha fijado su atención en un arte que sólo pueda ser comprendido por la élite, pues, por su natural necesidad de delicadeza, aspira a un arte tan elevado que la vulgaridad no lo alcance jamás.<sup>67</sup>

Vera continuaba:

Será entonces un arte descriptivo de los sentimientos y de los razonamientos más que de los actos y de los objetos; uno que, para ser totalmente apreciado, exigirá no sólo un buen ojo, sino también un espíritu atento, delicado y sutil [...]. Este resurgir de la inteligencia favorecerá así el desarrollo de un arte reglamentado y eminentemente arquitectónico.<sup>68</sup>

Vera concluía su artículo sugiriendo que un ramo de flores podía ser visto como la quintaesencia del nuevo estilo. Los diseños de Louis Süe y André Mare ejemplifican a la perfección este enfoque clásico modernizado [cat. 15 y 17-18].

De hecho, este movimiento intelectual que aboga por el orden fue sólo una de las fuentes del estilo [véase la Sección 1, p. 207]. Al mismo tiempo, otro estilo mucho más expresivo, colorista y exótico surgió

67 “C'est ainsi que, retirée dans le commerce de ces grands esprits, comme dans un jardin orné de statues, la nouvelle génération, a la fois par réaction à l'outrecuidance populacière, donne ses soins a un art qui sera compris seulement d'une élite, et par un naturel besoin de délicatesse, incline vers un art d'une élévation telle que le vulgaire n'y atteindra pas”, Vera 1912, p. 30.

68 “Ce sera donc un art descriptive de sentiments et de raisonnements plutôt que de gestes et d'objets, et qui, pour être pénétré, exigera non plus uniquement de bons yeux, mais un esprit attentif, délicat et délié [...]. Cette revanche de l'intelligence favorisera donc un art d'ordonnement éminemment architectural”, Vera 1912, p. 30.

**fig. 13**

Denise Poiret con un vestido de noche diseñado para ella con motivo de la inauguración del club nocturno Oasis posando junto la escultura de Brancusi *L'Oiseau dans*

*l'espace* [Pájaro en el espacio], 1919. Imagen reproducida en el libro de Palmer White, *Poiret*, Londres: Studio Vista, 1973

**fig. 14**

Jean Dupas. Cartel del XV Salon des artistes décorateurs, 1924. Litografía, 61 x 40 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt



del interés de una parte de la sociedad parisina por los apasionados ritmos y los motivos eslavos de los Ballets Rusos, y la exuberancia atrevida de los diseños de Poiret. La influencia del fauvismo en ciertos sectores de la intelectualidad, seguida después por el cubismo de Picasso y Georges Braque, sazonado todo ello con los sentimientos exaltados de los manifiestos futuristas, garantizaron que la disciplinada vertiente francesa de Vera no fuera la única que predominara.

El *art déco* de los años veinte, como ha dejado bien claro José Miguel Marinas<sup>69</sup>, estuvo impulsado por cambios sociales fundamentales. Como reacción a la austeridad, a la catastrófica pérdida de vidas y la vuelta al conservadurismo —el “*rappel à l'ordre*” [llamada al orden] de Jean Cocteau<sup>70</sup>—, la sociedad francesa se lanzó enseguida a disfrutar de la vida. Una nueva generación de gente joven con dinero, pero sobre todo las mujeres, comenzaron a desplegar su poder adquisitivo y a buscar un nuevo baremo para su liberación sexual e individual. El corte de pelo a lo *garçon*, perfecto para conducir coches rápidos o para jugar al tenis, y el nuevo guardarropa, ligero y simplificado, definieron a la nueva mujer. La estrella del tenis Suzanne Lenglen, que escandalizó al público por la libertad de movimientos que le permitían sus vestidos poco entallados, puede compararse con las bailarinas de moda de esta época, como Isadora Duncan. El deseo por conseguir una buena forma física les llevó a practicar todo tipo de actividades al aire libre, frecuentemente representadas en las ilustraciones de modas. El *ballet* de Serguéi Diáguilev *Le Train bleu* [El tren azul] (1924), con coreografía de Bronislava Nijinska, música de Darius Milhaud y letra de Cocteau, contó con un telón diseñado por Picasso y con vestuario de Chanel [cat. 191]. A pesar de que no tuvo mucho éxito en su día, este *ballet* simboliza muchos de los temas de los años veinte. Los Ballets Rusos encontraron a un competidor en los Ballets Suecos (1920-25) de Rolf de Maré, creados después de que Michel Fokine dejara la compañía de Diáguilev. Al emplear los mejores músicos, escritores y diseñadores de la vanguardia, los Ballets Suecos ofrecieron un imaginaria espectacular junto con intencionadas estrategias polémicas, contenidas todas ellas dentro de la rígida estructura del coreógrafo Jean Börlin, formado junto a Fokine. Por poner un ejemplo, para el *ballet Relâche* [Descanso] (1924), creado por el

compositor Erik Satie y el artista dadá Francis Picabia, se emplearon efectos escénicos espectaculares —una batería de faros de coche que se encendían de repente para deslumbrar a la audiencia—, junto con una serie de dispositivos extraños cuya intención era impactar al público. El *ballet* comenzaba con la proyección de la película dadá *Entr'acte* [Entreacto] (1924) de Picabia y René Clair y finalizaba con Satie y Picabia entrando en el escenario montados en un automóvil. El *art déco* adoptó este tipo de imaginaria y estas tácticas impactantes en los escaparates de las tiendas y en el diseño gráfico de las revistas. Salvador Dalí adquiriría fama, más tarde, gracias a su trabajo como escaparatista en Nueva York.

### El arte *art déco*

Estas intersecciones entre el arte de vanguardia y el mundo de los *ensembliers* llegaron a ser muy profundas. No debe extrañar por ello encontrar una escultura de Brancusi en una fotografía de moda de la casa Poiret [fig. 13]. Hay que señalar cómo en muchos de los escritos sobre las artes decorativas de los años veinte se detecta un esfuerzo concertado por encontrar similitudes entre lo que estaba sucediendo en el campo de la literatura, la música, el teatro y el *ballet*. De hecho, es posible hablar de pintura y escultura *art déco*. El artista de Burdeos Jean Dupas, por ejemplo, desarrolló un estilo sofisticado y clasicista a la manera de la escuela de Fontainebleau, pero inconfundiblemente moderno en su iconografía.

Jacques-Émile Ruhlmann seleccionó precisamente una pintura de Dupas para decorar el salón principal, circular, de su Palacete del Coleccionista [Hôtel du collectionneur] en la Exposición de París de 1925 [fig. 14]. Muchos pintores en París adoptaron un estilo en cierto modo derivado de los cánones establecidos, pero más preciosista, pulido o alambicado. Tamara de Lempicka fue la pintora *art déco* más paradigmática. Sus eróticas representaciones de mujeres semidesnudas o totalmente desnudas fueron buscadas con avidez. Es interesante señalar cómo, por vez primera, en la disposición actual de la colección del Centre Georges Pompidou de París se dedican dos salas al *art déco*, y en ellas se incluyen tres pinturas de Lempicka, una escultura de Chana Orloff y un busto de Boris Lovert-Lorski.

Un proceso similar se dio en la escultura. Alfred Janniot buscó también su inspiración en el arte francés

69 Véase su artículo en el presente catálogo, “Un mundo que se expone”, pp. 43-51.

70 Silver 1989.

del siglo XVI, diseñando incluso un monumento a Jean Goujon —en la actualidad en el Museu Calouste Gulbenkian de Lisboa—, aunque en algunas de sus obras más famosas desarrolló su propia técnica de bajorrelieve.

Janniot mostró en la sección central de la impresionante obra que revestía los muros exteriores del Palais des colonies, obra de Albert Laprade para la Exposición Colonial Internacional, celebrada en París en 1931, las materias primas de las colonias francesas de África y del lejano Oriente arribando a los puertos de Francia. El “continente negro” está representado por violentas escenas de hombres cazando y acumulando colmillos de marfil mientras las mujeres recolectan piñas, plátanos y granos de café [fig. 15]. En una línea totalmente diferente, los gemelos Jan y Joël Martel crearon un gran número de obras de fuerte influencia cubista, pero siempre dentro de un lenguaje decorativo. Así en una escultura monumental como la figura alargada de la *Trinité* [Trinidad], el pelo de la Virgen se transforma en un río ondulante que desciende por uno de sus costados. Esta línea ondulante es uno de los rasgos característicos de los bajorrelieves y de la decoración *art déco*, especie de hilo o corriente de comunicación, como un cable de electricidad o de telegrafía, o como las nuevas transmisiones de radio, todos ellos temas típicos de la modernidad en los años veinte [cat. 304]. Similares líneas sinuosas recorren todo el bajorrelieve de Janniot en el Palais des colonies, representando aquí a los océanos que unían a Francia con sus colonias. Un motivo parecido se encuentra también en los carteles y en el arte gráfico de la época.

Los hermanos Martel no tuvieron reparos a la hora de trabajar en el campo de las artes decorativas, diseñando tapones de radiador para automóviles, que fueron muy apreciados, y desarrollando una línea complementaria de esculturas fabricadas con tiras de hoja de aluminio. Su estudio en Auteuil, diseñado por Mallet-Stevens, se convirtió en un espacio *art déco*,

fig. 15

Alfred Janniot. Detalle del bajorrelieve de la fachada del Palais de la Porte dorée en la Exposición Colonial Internacional de París, 1931. Fotografía de época.

Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet



donde se acumulaban muebles y accesorios creados por Jourdain, Jean Prouvé, Gabriel Guevrekian y Charlotte Perriand. Otros escultores explotaron una veta excubista, fuertemente influidos por el arte africano, como Gustav Miklos y Joseph Csaky, admirados por Doucet, que adquirió obra suya. Doucet llegó incluso a encargar a Csaky en 1929 el diseño de la escalera de acero y vidrio para la nueva galería que añadió a su casa-estudio en Neuilly.

Los años veinte en París fueron quizá la época en la que la obra de los “artistas decoradores” fue más apreciada y cuando más se escribió sobre ella. Libros y artículos reclamaron repetidas veces la condición de obra de arte para lo creado por *ensemblers*, artistas

fig. 16  
André Granet. Diseño de  
espacios del Grand Palais para  
albergar el salón del automóvil,  
París, 1927. Fotografía de época



decoradores y arquitectos, apoyándose en los altos precios que alcanzaban sus piezas, entonces y ahora. No obstante, la brecha que separaba las bellas artes de las artes decorativas nunca se cerró, y lógicamente continuó siendo la norma aceptada, pese a la actitud abiertamente comercial de la gran mayoría de los artistas.

#### La iconografía del *art déco*

Uno de los legados más importantes de la Exposición de París de 1925 al resto del mundo fue el vocabulario de motivos decorativos. El de las “flores cubistas”, anterior a la Gran Guerra, que derivaba de Charles Rennie Mackintosh y de la Sezession vienesa, sobrevivió, como

lo hizo también el ramo de flores de Vera de 1912. El ciervo saltando, junto con la nueva silueta estilizada femenina, encapsulaba la suave elegancia del nuevo estilo. Un motivo empleado a menudo en todos los campos artísticos fue el de la “fuente helada”. René Lalique moldeó cientos de paneles de vidrio en esta forma para decorar la Puerta de Honor de la Exposición [cat. 134], y los herreros Edgar Brandt y Raymond Subes lo emplearon también en muchas de sus puertas y rejas. El magnífico biombo de cinco paneles de Brandt titulado *Oasis* (c. 1924, colección particular), trabajado con placas plateadas y doradas, se basa en el motivo de la fuente helada rodeada de hojas y flores tropicales. Los *Jets d'eau* [chorros de agua] de Édouard Bénédictus, una de las telas más imitadas de la época, capturaba este motivo en su forma más decorativa. Pero para muchos de los visitantes, lo verdaderamente representativo de la Exposición fue el despliegue de fuentes iluminadas. La tecnología moderna permitió un control asombroso de las luces y los colores, como la cascada de agua, iluminada por detrás, que caía desde el Puente de Alejandro III. Muchas de las fuentes fueron concebidas para ser vistas de noche, iluminadas. Este tipo de técnicas se desarrollaron aún más para la Exposición Colonial de 1931.

Los arquitectos y diseñadores *art déco* fueron pioneros en la manipulación de la luz. Las superficies plisadas y estriadas, ideadas para captar e irradiar luces ocultas, fueron un rasgo distintivo de los edificios *art déco*. En sus interiores, los elementos característicos fueron las molduras iluminadas de los techos y las distintas e ingeniosas disposiciones para difundir y proyectar la luz por paredes y techos. Se organizaron salones anuales del automóvil y de la aviación en el Grand Palais que, entre 1909 y 1968, fueron decorados por el arquitecto André Granet [fig. 16]. Estos espectaculares despliegues expositivos se lograron gracias al empleo de enormes estructuras ligeras de acero, a las que se adhirieron superficies reflectantes.



**fig. 17**

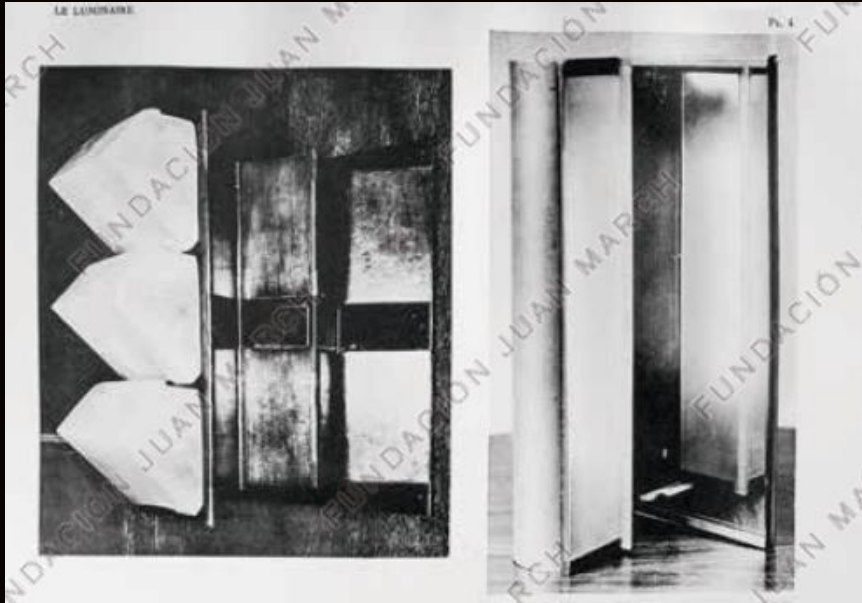
Dos propuestas de iluminación de Pierre Chareau, en Guillaume Janneau, *Le Luminaire et les moyens d'éclairages nouveaux*. París, Éditions d'art Ch. Moreau, 1926, lám. 4

**fig. 18**

Vista nocturna del pabellón de la Cámara Sindical de joyeros y bisutereros, Exposición Internacional de París, 1925. Fotografía de época. Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet

**fig. 19**

Konstantín Mélnikov. Pabellón de la URSS, Exposición Internacional de París, 1925. Fotografía de época. Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet



Aunque profusamente decoradas, con frecuencia en colores brillantes, su función esencial fue proporcionar una luz clara y difusa que se reflejara bien sobre las brillantes superficies de los coches expuestos [fig. 17]. Las muestras anuales, intrínsecamente *art déco* en su forma y en su función, proporcionaron un espectáculo en sí mismas que fue altamente apreciado. Granet empleó en numerosas ocasiones formas plisadas y plegadas para captar y proyectar la luz de abajo a arriba. Esta técnica, usada previamente en algunos diseños para el cine y el ámbito doméstico, se convirtió en una de las características de los años veinte y treinta.

Janneau dedicó una obra entera a la iluminación eléctrica, comenzando con una descripción de los nuevos métodos de iluminación arquitectónica:

Los medios de iluminación que se subordinan a la arquitectura y se hacen patentes sólo por sus efectos —cornisas radiantes, techos reflectantes, paredes transparentes—, estos medios, todos ellos innovadores y destinados a satisfacer nuestra necesidad casi psicológica de tranquilidad y relajación, no son los únicos que consiente el gusto contemporáneo.<sup>71</sup>

Los años veinte fueron, como señaló Janneau, un período de grandes invenciones en el diseño de luces de pared y lámparas de pie y de mesa. Chareau concibió, en colaboración muchas veces con Le Chevallier, soluciones muy diferentes de iluminación, empleando con frecuencia el alabastro para las pantallas y placas dobladas de aluminio para los cuerpos de sus lámparas.

### Metáfora y metonimia

La manera tan diferente en que respondieron a la modernidad los diseñadores y arquitectos modernos y los *art déco*, puede resumirse en la comparación hecha por los lingüistas entre metáfora y metonimia<sup>72</sup>. Esta diferencia ha sido vista con frecuencia como medio para separar la obra moderna de la más tradicional. Así, mientras que los diseñadores *art déco* hicieron referencia literal a algo mediante una analogía visual directa, los modernos trataron de evitar esto, representando sus ideas de manera más indirecta mediante el simbolismo. Así, por ejemplo, mientras que el pabellón *art déco* destinado a contener los

expositores de los joyeros parisinos tenía forma de diamante tallado [fig. 18], Konstantín Mélnikov, en el pabellón de la Unión Soviética, intentó representar simbólicamente al proletariado como revolucionario e industrializado mediante la ventana de una fábrica y los dinámicos paneles entrecruzados que resguardaban la escalera lateral [fig. 19].

En ningún otro lugar es más evidente este contraste que en la iconografía de la modernidad. Es imposible estudiar los grandes temas de los años veinte —el rápido desarrollo de las comunicaciones y de los medios de transporte, los nuevos materiales, la propagación del uso de la electricidad y la industrialización, el ocio de las masas y las actividades deportivas, la agitación social, la democracia y el desafío del totalitarismo—, sin ocuparse de las imágenes *art déco*. Todos estos grandes temas pasaron por el prisma del *art déco*.

Mientras que arquitectos modernos como Le Corbusier o Bruno Taut hicieron siempre referencia a la industrialización moderna —Le Corbusier dedicó tres capítulos de su libro *Vers une architecture* [Hacia una arquitectura] a los transatlánticos, aviones y automóviles—, en sus edificios no hicieron alusión explícita a las formas de estas máquinas. Los principios de la ingeniería debían ser comprendidos, pero sin copiar sus formas. En cambio, los edificios e interiores *art déco* incluyeron muchas referencias explícitas a la industrialización moderna en sus vidrieras, bajorrelieves, telas, e incluso en las joyas. Los carteles de viajes, que estudiaremos en la Sección 5 [p. 351], tradujeron la imaginería de los transatlánticos, aviones y automóviles a un nuevo lenguaje decorativo.

### La reacción moderna: la UAM

En 1929, el vicepresidente del Salon des artistes décorateurs se negó a que un grupo de diseñadores más modernos, agrupados en torno a Mallet-Stevens y Chareau, cabecillas del grupo, expusieran su obra en la muestra anual<sup>73</sup>. A raíz de ello, el grupo se escindió para fundar la UAM, que organizó su primera exposición en 1930. Era la consecuencia inevitable de la insatisfacción sentida tras la muestra de París de 1925. En las exposiciones subsiguientes el nuevo grupo mostraría el mobiliario que había diseñado destinado a escuelas. El pabellón UAM en

71 “Les moyens d’éclairage qui se subordonnent à l’architecture et ne se manifestent aux yeux que par leur effet - corniches irradiantes, plafonds réflecteurs, parois transparentes - ces moyens, tout nouveaux et tout conformes à notre besoin quasi physiologique de calme et de douceur, ne sont pas les seuls que tolère la sensibilité contemporaine”, Janneau 1929. Este autor publicó un primer volumen sobre iluminación en 1926.

72 Jakobson y Halle 1956.

73 Para una buena introducción a la UAM y a su actividad en el período de entreguerras, véase París 1988 (catálogo de la exposición celebrada en el Musée des arts décoratifs Les *Années UAM 1929-1958*).

fig. 20

Le Corbusier, Pierre Jeanneret  
y Charlotte Perriand.

Diseño de interior para un  
apartamento presentado en  
el Salón de Otoño de 1929.

Fotografía de época. Fondation  
Le Corbusier, París

36



la Exposición Internacional de las Artes y Técnicas de la Vida Moderna, celebrada en 1937, que cae fuera del ámbito de la presente exposición, marca el momento culminante en la obra del grupo, que había conseguido por fin ayuda financiera para montar una muestra digna de admiración.

El grupo, formado, entre otros, por Herbst, Bourgeois, Perriand, Lurçat, Hélène Henry y Louis Sognot, fue visto como una amenaza a la clase dirigente debido en parte a la afiliación política de algunos de sus miembros —Jourdain, Lurçat y Perriand— y, en parte, a su peligrosa asociación con Le Corbusier y los artistas alemanes modernos, asociación que se confirmó en el Salón de Otoño de 1929 con el apartamento diseñado por Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Perriand, donde su nuevo mobiliario de acero tubular se mostró enmarcado en un ambiente de vitrinas y armarios con frentes cromados [fig. 20]. En 1930, los miembros del jurado del SAD, con el fin de demostrar que el estilo moderno no les asustaba, acogieron una exposición de la Deutscher Werkbund, la ya mencionada asociación alemana de arquitectos, artistas y artesanos. Dirigida por Gropius, dicha exposición fue, de hecho, una exhibición de la obra madura de la Bauhaus, al incluir mobiliario de acero tubular de Breuer y los ingeniosos sistemas expositivos de Herbert Bayer en un ámbito arquitectónico que, como el de Le Corbusier y sus asociados de 1929, fue concebido como parte de un bloque de apartamentos. En el caso alemán, lo que se representaba era un ejemplo de “condensador social”<sup>74</sup>, un espacio para el deporte y el esparcimiento en los bajos de un edificio de apartamentos de trece plantas. En ambos casos, sin embargo, la metáfora de la muestra no fue la exhibición de mobiliario y otros objetos agrupados en casetas, sino más bien el programa de viviendas sociales —a pesar de su lujo relativo—. Sobra decir que en ambas exposiciones las piezas no lucían ornamentación de ningún tipo. El mobiliario y los accesorios eran de acero cromado, e incluso el collar de Perriand, colocado en el dormitorio de la muestra del Salón de Otoño, imitaba una hilera de rodamientos de acero pulido. Tras el éxito del pabellón Alemán de Mies van der Rohe en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, los franceses sintieron, por fin, la necesidad de modernizar su estilo.

En la exposición de la UAM de 1931, una muestra de arte gráfico de artistas checoslovacos y rusos generó una violenta protesta contra la expansión del comunismo y, tanto esta exposición como la de 1932, fueron acogidas, en general, de modo hostil por la crítica. En respuesta, el grupo hizo público un comunicado común o “manifiesto”, redactado por Louis Chéronnet, en el que intentaba defenderse de las críticas que le acusaban de poner en peligro los puestos de trabajo de los trabajadores manuales, de promover la importación de productos e ideas extranjeras y de atacar el sentido de la calidad y del gusto francés con su apología del “nudismo”. Esto último era un ataque a la ausencia de ornamento, reto que Chéronnet afrontó al comienzo de su texto al afirmar que la cuestión central era si se estaba “a favor o en contra del ornamento”. Su respuesta fue que la calidad estética sólo podía derivar de la forma:

la belleza estética deriva sólo de la forma. Nos gusta el equilibrio, la lógica y la pureza. En nuestras casas preferimos la luz a la sombra y los tonos vivos a los colores lúgubres. Queremos ofrecer al espíritu y a los ojos un descanso después del agotador ajeteo de nuestra jornada.<sup>75</sup>

La UAM entrelazó los principios del arte decorativo con los de la arquitectura moderna. En muchas ocasiones, sus diseñadores y arquitectos se declararon partidarios y seguidores de los principios del estilo moderno, aunque en otras se mantuvieron apegados a la tradición de las artes decorativas. A pesar de que Le Corbusier y Lurçat, miembros de pleno derecho del Movimiento Moderno —y miembros del Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM)—<sup>76</sup>, expusieron con la UAM, el manifiesto de Chéronnet deja entrever en su argumentación una serie de ideas que podemos identificar como ancladas dentro de la estética *art déco*. Así, por ejemplo, Chéronnet retomó el argumento tradicional de las artes decorativas de tratar de fusionar las artes aplicadas con las bellas artes. “Una vez más, reunir las artes menores con las artes mayores, es, en nuestra opinión, el primer objetivo de la nueva estética”<sup>77</sup>. Chéronnet, al citar la pregunta de León Tolstoi “¿Qué es el arte?”, hacía referencia a aquellas definiciones del arte que ponían de relieve la verdad y la utilidad. Comparaba los carteles publicitarios

74 Concepto procedente de la teoría constructivista soviética aplicado a los espacios públicos en arquitectura, bajo la premisa de que esta última tiene la capacidad de influir en el comportamiento humano [N. del E.].

75 Louis Chéronnet, “Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine” [1932], citado en París 1988, p. 26.

76 El Congrès internationaux d'architecture moderne o CIAM fue instaurado en 1928 en el Chateau La Sarraz de Suiza y participaron arquitectos de la mayoría de los países europeos; véase al respecto Mumford 2000.

77 “Derechef, confondre les arts mineurs et les arts majeures, telle est, à notre sens, la première tâche de l'esthétique nouvelle”, Chéronnet, *op. cit.* [nota 71], p. 59.

fig. 21

Eileen Gray y Jean Badovici.  
Salón de la E-1027, 1926-29.  
Imagen reproducida en  
*L'Architecture vivante*, 1929

38



contemporáneos con los murales religiosos en una época de fe y ridiculizaba la idea de que la función destruía el valor estético de una obra. Con ello, como ya hemos mencionado, se oponía a las ideas sobre el arte desinteresado propuestas por Le Corbusier y la mayoría de los críticos del arte moderno en esa época. Chéronnet tuvo también mucho cuidado al mencionar que las nuevas tendencias del diseño no reducirían la mano de obra, y que el diseño para el gran público era algo positivo, a pesar de que los diseñadores de la UAM trabajaran en muchas ocasiones, inevitablemente, para una élite social.

Asimismo, procuró situar a la UAM fuera de cualquier categoría revolucionaria, insistiendo en su vínculo con la tradición y en el mantenimiento del “equilibrio, la lógica y la pureza”. Por encima de todo, siguió hablando de “arquitectos decoradores” y “decoradores arquitectos”, colocando a la UAM frente a los funcionalistas más rigurosos:

Creemos que podemos combinar estéticamente un equipamiento práctico con una atmósfera psicológica, es decir, algo que exprese mejor la personalidad del ocupante (su sexo, sus actividades, sus gustos) que su clase social o su estatus económico.<sup>78</sup>

78 “Nous pensons pouvoir allier esthétiquement un équipement pratique à une atmosphère psychologique, c’est-à-dire qui exprime plus la personnalité de l’occupant (son sexe, ses

fonctions, ses goûts) que sa classe sociale ou son état de fortune”, Chéronnet, *op. cit.* [nota 75], p. 65.

Aseguraba, asimismo, que la obra del grupo no había “matado nada, ni hecho desaparecer nada que mereciera la pena conservar, ni roto con ninguna tradición”.

El período en torno a 1929 fue para gran parte de los arquitectos modernos un momento de examen de conciencia. Muchos conversos al estilo moderno, como el arquitecto austriaco Josef Frank, se volvieron contra los principios del funcionalismo. El mismo Le Corbusier abandonó el estilo blanco “puro” de sus edificios de los años veinte y comenzó a emplear un lenguaje más accesible<sup>79</sup>. Es posible detectar, en dos obras maestras de la arquitectura francesa moderna, un diálogo con los principios del arte decorativo, señal de un proceso de relajación y de humanización en la arquitectura moderna. Chareau colaboró con el arquitecto holandés Bernard Bijvoet para crear un espacio doméstico extraordinario: la llamada *Maison de verre* [Casa de cristal] en París (1928-32)<sup>80</sup>. Diseñada para ocupar un espacio de tres plantas de altura sobre el que se levanta un apartamento de dos pisos, el exterior de esta casa está construido con ladrillos de cristal en uno de sus lados y con ladrillos de cristal y ventanas en la fachada que mira al jardín. A primera vista, el interior parece moderno a ultranza, con las delgadas vigas de acero que se levantan en el salón de dos pisos de altura, pero al mismo tiempo Chareau introdujo aquí sus muebles de madera *art déco*, con asientos y respaldos tapizados con tejidos diseñados por Lurçat. Su manera de enfocar el mobiliario fijo, fabricado con planchas de aluminio, sigue siendo la de un *ensemblier* asombrosamente ingenioso. La otra casa, ideada por la diseñadora *art déco* Eileen Gray, en colaboración con su amigo Jean Badovici, se levantó lejos de París, en una franja de terreno rocoso situada entre la vía del ferrocarril y el mar. La E-1027, como fue bautizada, presenta un exterior moderno que recuerda a las villas de Le Corbusier en estilo purista de los años veinte, pero su interior está construido en torno a los movimientos de sus habitantes, con complejas y delicadas piezas de

mobiliario fijo y accesorios, junto con una selección de muebles diseñados por la misma Gray en acero tubular.

La casa, reproducida de forma magnífica en uno de los números de la revista *L'Architecture vivante*, editada por Badovici, correspondiente al año 1929 [fig. 21], fue a un tiempo una expresión de los principios del estilo moderno y una crítica del mismo<sup>81</sup>. Badovici empleó la técnica del *pochoir* para reproducir las habitaciones más importantes, y muchas de las ilustraciones y planos recogen los elementos fijos y los accesorios de su interior. En el importante texto introductorio, Badovici incluyó un diálogo —que al parecer derivaba de sus conversaciones con Gray—, sobre la arquitectura y el diseño modernos<sup>82</sup>, que capturaba con precisión el momento en que se revisaron algunos de los axiomas del Movimiento Moderno.

Hace falta reencontrar de nuevo al ser humano en la superficie plástica, a la voluntad humana bajo la apariencia material y el patetismo de nuestra vida moderna, a los que hemos hecho frente sólo con una especie de traducción en lenguaje algebraico.<sup>83</sup>

Los arquitectos modernos, opinaban, eran demasiado racionalistas:

Su exceso de intelectualidad tiende a suprimir todo lo que es maravilloso en la vida, al igual que sus preocupaciones, mal entendidas por la higiene, la convierten en algo intolerable. Su férrea voluntad de precisión les lleva a descuidar la belleza de muchas formas: los discos, los cilindros, las líneas onduladas y en zigzag, las líneas elípticas que son como líneas rectas en movimiento. Su arquitectura carece de alma.<sup>84</sup>

Este argumento, de uno de los diseñadores *art déco* más sofisticados y sutiles, resume a la perfección el diálogo entre el *art déco* y el Movimiento Moderno durante los años veinte.

79 Benton 2006, pp. 310-39.

80 Taylor y Chareau 1992.

81 Existe una edición facsímil de este número de *L'Architecture vivante*; véase Gray y Badovici 2006.

82 Badovici, “De l'éclecticisme au doute”, en Gray y Badovici 2006, pp. 5-9.

83 “Il faut bien de nouveau retrouver l'être humain dans l'apparence plastique, la volonté humaine sous l'apparence matérielle, et le pathétique de cette vie moderne dont on

n'avait vu d'abord qu'une sorte de traduction en langage algébrique”, *ibidem*, p. 5.

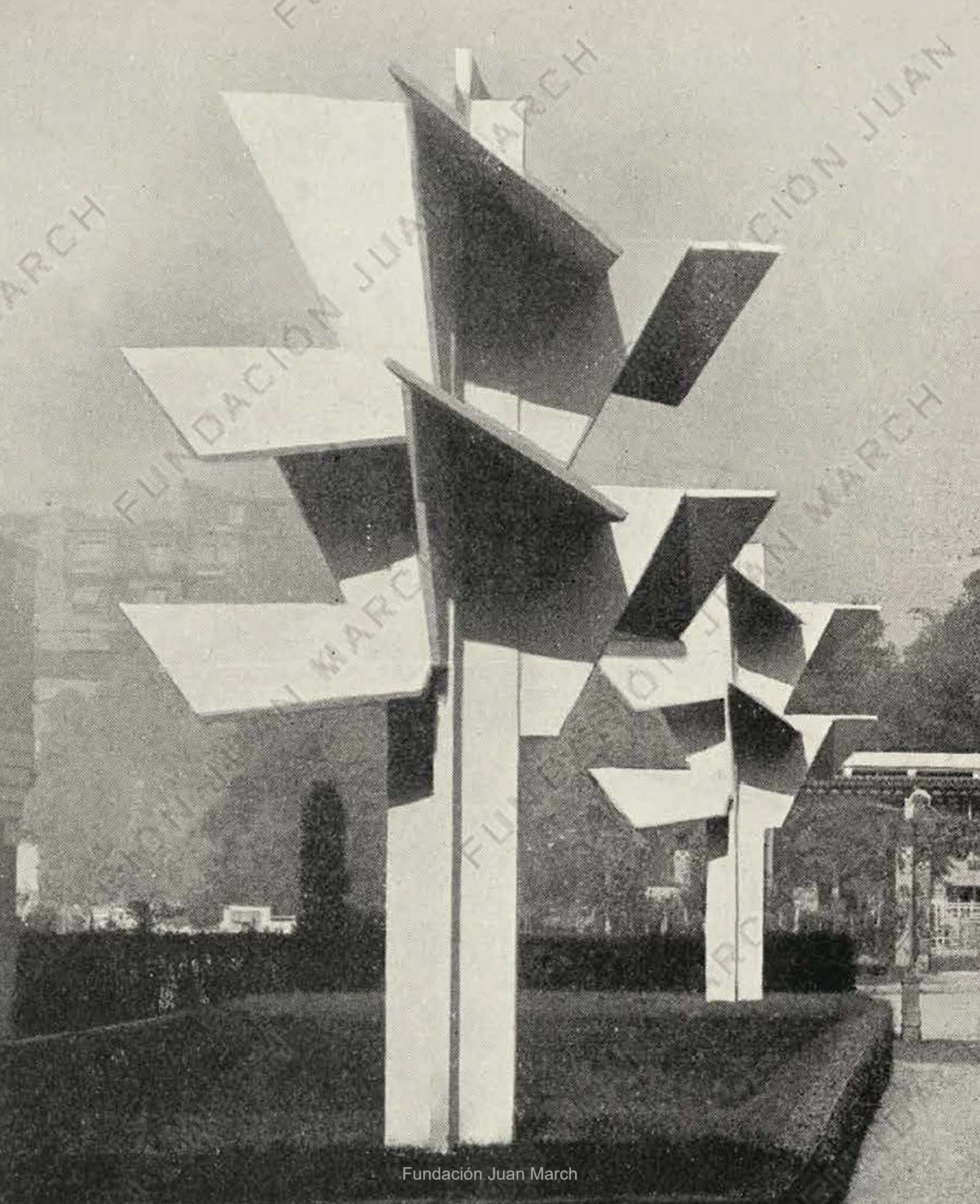
84 “Leur excès d'intellectualité veut supprimer ce qu'il y a de merveilleux dans la vie, comme leur souci mal compris de l'hygiène rend l'hygiène insupportable. Leur volonté de précision rigide a fait négliger la beauté de toutes ces formes ; les disques, les cylindres, les lignes ondulées et en zigzag, les lignes ellipsoïdales qui sont comme des droites en mouvement. Leur architecture n'a pas d'âme”, *ibidem*, p. 8.

José Miguel Marinas

---

UN  
MUNDO  
QUE  
SE  
EXPONE

Jan y Joël Martel, Árboles cubistas en el jardín de Robert Mallet-Stevens. Imagen reproducida en *Art et décoration. L'Exposition des arts décoratifs. L'Architecture: section française* (junio de 1925), p. 205. París: éditions Albert Lévy. Librairie Centrale des Beaux-Arts, París







José Miguel Marinas

CATEDRÁTICO DE FILOSOFÍA  
POLÍTICA. UNIVERSIDAD  
COMPLUTENSE DE MADRID

El fenómeno rico y complejo del *art déco* se mueve entre las dos guerras mundiales. Esta manera de dividir el tiempo histórico es en sí misma sintomática, porque es la destrucción y no el arte lo que manda en las coordenadas. Y es que incluso más allá de las divisiones del calendario, no son los sistemas de medición sino las profundas quiebras que en el orden de las cosas y las vidas se produjeron lo que se valora. Hablamos de un mundo que se expone, lleva casi un siglo dándose como espectáculo en las ferias mundiales, fantasmagóricas y atronadoras de novedad. Pero es un mundo que no duda en arriesgarse a perderlo todo. La estética del riesgo convive y se cifra, paradójicamente, en formas aerodinámicas, en líneas contenidas, en materiales duros y brillantes.

Tomemos el *art déco*, no como un repertorio de formas y recursos para adornar la vida, sino como una construcción entera de una identidad cultural que surge de la desarticulación producida por la guerra. El resultado es un estilo general de vida y ornato que expresa y asienta un fenómeno mayor: la definitiva ruptura con el siglo XIX. Ser moderno no es culminar un proceso en su madurez —versión ilustrada—, sino cortar con todo lo anterior: verdadera acepción de los modernos.

La Primera Guerra Mundial fue llamada por los contemporáneos la Gran Guerra. El asombro que expresa el nombre refleja el sentir de que en ese encarnizamiento se superaron las medidas de lo conocido; es precisamente esto lo que hace que Freud componga un nuevo nombre para definir las pulsiones: junto a *eros*, central en su hallazgo, emerge *tánatos*.

El *art déco*, que nace convencionalmente en torno a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, es un fenómeno cultural, es decir, produce la creación de un estilo. En expresión de José Ortega y Gasset, el estilo es un acento. Podemos decir que es un modo de roturar el espacio blanco con inscripciones y grafías:

cuestión de mano que maneja el *stylus*. Pero el estilo que, en términos del conde de Buffon (George-Louis Leclerc) “es el hombre”, tiene un colofón en el campo psicoanalítico con la apreciación de Jacques Lacan: el estilo es el hombre que escucha<sup>1</sup>. Por eso, la cultura del *déco* aparece como un circuito en el que se exponen sujetos, ciudades y áreas del saber y del hacer, modos de consumir y de convivir.

La cultura de clase, la manera de comprender la condición de asalariados o de quienes ascienden en el control de la acumulación de capital, las formas de su cultura objetiva y subjetiva sufren modulaciones importantes en este tiempo de entreguerras —que no sabe que lo es—. La conciencia de clase se ve atravesada por las formas cotidianas de un estilo de ser y habitar que comienzan como cáscaras, cauces, moldes y acaban siendo meollo de las identidades. Por poner un ejemplo aparentemente lejano, la casa del proletario o Worker’s Club de Alexandr Rodchenko, responde al productivismo como ideología, pero tributa a un estilo que ha roto con el realismo<sup>2</sup>.

### Decoración, ornamento, ostentación

Comenzar por lo superficial: esta es la clave a la hora de leer las cosas que no son espejo ni reflejo de algo preexistente. Se trata de recorrer sus apariencias raras, atractivas, para tratar de hallar su sentido. Siegfried Kracauer lo dice en *Das Ornament der Masse* [Ornamento de la masa], publicado precisamente el año 1921:

El lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus discretas manifestaciones superficiales, que a partir de los juicios de la época sobre sí misma.<sup>3</sup>

Esta pulsión escópica, pasión por la corteza de la letra<sup>4</sup>, nos enseña el gran valor de la apariencia como producto cultural en la era del consumo, cuando oscila entre sus formas conspicuas y su poder como violento atractor de

Detalle de fig. 2

1 Lacan 2013 [1966].

2 El Workers’ Club (Club Obrero, 1925, Nueva York, MoMA) fue uno de los pabellones de la antigua Unión Soviética para la Exposición Internacional de París de 1925. Se trata de un espacio geométrico que propone un modelo de cultura de la

higiene, en el que impera la racionalidad y la economía de medios [N. del E.].

3 Kracauer 1921.

4 Fray Luis de León 1978; Bergamín 1957.

las masas. El *art déco*, el que nace en una exposición internacional —para que fuera universal le faltaban más campos y especialidades— cumple de manera ostensible el papel de la mercancía como espectáculo, ese poder de los objetos nuevos que, en su mera forma, adoptan la función de fetiches a los que dotamos de un poder especial: el poder de completar lo que nos falta. La mercancía como espectáculo resulta una expresión muy adecuada para definir los objetos que se exhiben en una exposición —que es “para todo el mundo” (no sólo para la nación en la que se celebra)—, y resulta especialmente propia en un mundo de objetos y artefactos hechos para la decoración, la apariencia, el ornamento. Y lo llamativo es que ésta es una cualidad que no sólo tienen los objetos producidos —relucientes fetiches que llaman a las puertas del consumidor—, sino que la poseen los mismos sujetos.

Como Karl Marx explicó en su análisis del fetichismo de la mercancía<sup>5</sup>, esta forma fetiche no sólo es la de nuestra relación con las cosas —que apreciamos por lo que equivalen y no por su utilidad—, sino también la de la relación entre sujetos. Nuestra apariencia es lo esencial. Porque gracias a ella, gracias al adorno y al decoro, podemos representar las nuevas y variadísimas formas de vivir en las ciudades en continua transformación.

El fenómeno se produce en el cabo de siglo, según los visionarios análisis de Thorstein Veblen en su *The Theory of the Leisure Class* [Teoría de la clase ociosa, 1899]<sup>6</sup>. El fenómeno de la consolidación de las metrópolis y megalópolis se abre a una forma de habitar y de interaccionar que resulta nueva. Veblen destaca que la gente controla compulsivamente su apariencia, porque en la ciudad, entre desconocidos, hay que mostrar claramente quién es uno, cuál es su estatus, qué estilo tiene. La apariencia, el decoro, brota de la voluntad de mostrar una identidad que de otro modo quedaría desdibujada. Por eso el consumo se separa modélicamente de la necesidad y se embosca en el deseo. Werner Sombart, en *Luxus und Kapitalismus* [Lujo y capitalismo, 1921], y Ortega y Gasset en *El Espectador*<sup>7</sup> distinguen ya que el capitalismo no se ocupa de satisfacer necesidades, sino de suscitar “la segregación de la glándula deseante”<sup>8</sup>. El decoro es la construcción de la apariencia como un estilo que no existe, que no viene de lo natural, pero que, como la

publicidad dirá unas décadas después, “se distingue y distingue”.

Y si nos adentramos de lleno en el periodo del *déco*, las evidencias resultan rotundas. Georg Simmel, en su digresión acerca del adorno y la bisutería<sup>9</sup>, es enormemente radical en el diagnóstico de la época: como en estos tiempos no hay realmente personalidades valiosas que “irradien”, que desprendan un aura peculiar, son los objetos, los adornos, las decoraciones las que vienen a socorrer las identidades en quiebra, o en peligro.

Kracauer, sigue señalando que:

el soporte de los ornamentos es la masa, y no el pueblo; cuando éste forma figuras, no cuelgan en el aire, sino que se desarrollan a partir de la comunidad. Una corriente de vida orgánica se estremece desde los grupos fatalmente unidos hacia sus ornamentos, que aparecen como un poder mágico y, por ello, tan cargados de significados, que no se dejan diluir en simples estructuras lineales. Incluso los marginados de la comunidad, que se saben personalidades singulares con alma propia, fracasan en la cultura de los nuevos modelos.<sup>10</sup>

El *aura* de las cosas y de los seres se acelera en su desaparición, al tiempo que la masa triunfa. Walter Benjamin lo mira muy de cerca, desde su obra sobre los pasajes de París *Das Passagen-Werk* [El libro de los pasajes, 1928-29 y 1934-40]<sup>11</sup>. Es la Francia del principio de siglo la que enseña, a través de Léon Daudet y su noción de *ambiance*<sup>12</sup>, que se ha compuesto una nueva relación con las cosas y entre los hombres. Es el drama del aura, que el *art déco* arrebató, compone, segmenta, reordena, a sabiendas de que la representación ya no es motivada, que no habrá sino simulacro, artefacto, invención. Los objetos relucientes, las líneas sobrias, líneas que crean espacios exteriores e íntimos, no copian lo natural, no imitan lo único de los seres naturales, inventan una peculiaridad atractiva aun en plena época de —siguiendo a Benjamin— “la reproductibilidad técnica”.

Pero esta tarea no es una prefiguración puramente plástica que carece de mostradores y clientes, mecenas y grandes almacenes. No es sólo reflexión del sabio. Es un fenómeno de la calle y del hogar, de la urbanización nueva y del comercio innovador. Y aquí se pone en juego el pulso y el atractivo principal del *déco*: todo producto

5 Marx 1966.

6 Veblen 1980 [1899].

7 Sombart 2009; Ortega y Gasset 1946.

8 Marinas 2001.

9 “Über den Schmuck” [Acerca del adorno y la bisutería], en Simmel 1905.

10 Cf. Kracauer 1921, párrafo 4.

11 Benjamin 1995 [1928-29 y 1934-40].

12 Ibarlucía 2014. Según Léon Daudet (1867-1942), el término *ambiance* podría definirse como “una constante de equilibrios entre nuestros ritmos internos y los ritmos de la naturaleza” (“une constante d’équilibres entre nos ryhtmes et les ryhtmes de la nature”, cf.: Daudet 1928, s. p.).

de civilización encierra un producto de barbarie. Así dice de nuevo Benjamin en su texto *Über den Begriff der Geschichte* [Sobre el concepto de Historia, 1940], que va redactando en su ir y venir por el París que ve nacer el *art déco*, captando impresiones como hierbas que se recogen en un paseo — Gretel Adorno lo sabe—, y que redacta al final de su vida:

Pues lo que de bienes culturales puede abarcar con la mirada es para él [...] de una procedencia en la que no puede pensar sin horror. Su existencia la deben no ya sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también, sin duda, a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie.<sup>13</sup>

La sociedad que sale de la guerra se ve arrastrada por un proceso de elaboración traumática que va desde el no barruntar la Primera Guerra Mundial hasta el anuncio de la Segunda. Ese es el tiempo de la desarticulación y de la invención de códigos: la vanguardia se entiende como un trabajo estruendoso, que corta, eleva, descubre, no sólo en el arte. Es el cumplimiento del ideal de la Viena fin de siglo, vista por Carl Emil Schorske<sup>14</sup>: casas, calles, urbanización, frescos, barrios obreros, nuevos síntomas personales y comunitarios, escucha de lo inconsciente, surgimiento de la emancipación como corte con el pasado, dramáticamente dividido entre lo suntuoso que clama y lo depauperado con saña renovada.

Las fiestas de sociedad galantes, los carnavales del primer hotel Astoria de Nueva York, son escenarios de exhibición de ropas, joyas y adornos más valiosos que los de los modelos históricos, políticos, vivientes en los que se inspiran.

Es el brutal transformarse que va de París 1899 a París 1925, de Chicago 1893 a Nueva York 1939. Si hemos de buscar un hilo conductor que nos guíe entre las transformaciones y tendencias peculiares, este sería el del progresivo desplazamiento del fetiche al simulacro, de la imitación fantástica a la invención sobria y racional, de René Jules Lalique a Le Corbusier.

Se trata de un arte que inventa, decora, redefine, pero sobre todo astringe, despoja, acota. Ya no cabe aura, porque ya no cabe extasío ante lo único de un fenómeno natural o plástico. Ese poder del objeto único como fetiche se desdibuja y se multiplica. El

artefacto que dice a las claras “no imito nada, todo lo invento” es modelo general de un modo de vida que pretende producir formas no perecederas, y que sabe al tiempo efímeras. El aluminio acabará siendo —para escándalo y greguería del escandalizador Ramón Gómez de la Serna— motivo temido del final de la cultura.

### Clase, masa, eros y tánatos

El otro fenómeno que sacude de raíz la cultura en este momento se podría formular como la desarticulación de las clases y el ascenso de la masa: la muchedumbre en la que no sólo se descubre *eros*, sino en la que aparece con vértigo y sorpresa la silueta de *tánatos*.

Uno de los aspectos más poderosos de la cultura de los años veinte y treinta, es precisamente la construcción de un sujeto colectivo que se caracteriza por su carácter proteico, atractivo y vertiginoso al tiempo: la masa, un proceso que se inicia a mediados del XIX y que encuentra aquí un fuste nuevo y digno de preocupación y análisis.

*The Man of the Crowd* de Edgar Allan Poe [El hombre de la multitud, 1840] nos asoma a los paisajes que coinciden con las primeras exposiciones universales —Londres (1851), Nueva York (1853-1854)— y con la construcción de un sujeto vagante, urbano, degustador de lo nuevo: el *flâneur*. La transformación brutal y gozosa de los pasajes comerciales, las ciudades atravesadas por los nuevos bulevares, las exposiciones universales traen un nuevo sujeto estético y político.

El hombre de la multitud surge aquí y se consolidará tras la enorme destrucción provocada por la Gran Guerra. El sujeto desclasado, atravesado por los venenos que suben a la superficie —dice Lavinia en *I Claudius* [Yo Claudio]— se constituye como sujeto individual y a la vez como sujeto-masa. Charles Baudelaire, el que amaba las costumbres breves, como decía Friedrich Nietzsche, es registrador de la nueva piel de las ciudades europeas. Walter Benjamin traduce a Baudelaire, quien traduce a Poe. Y nos enseña que el laboratorio de arte y de estilo que son las exposiciones universales aparece como el espacio en el que el sueño domina a la industria, en el que el eterno retorno se impone a la idea de un mañana y se convierte en un ideal moral y político.

<sup>13</sup> Benjamin 2008 [1940].

<sup>14</sup> Schorske 1981.

<sup>15</sup> Gustave Le Bon (1841-1931), psicólogo social y sociólogo francés autor de numerosas obras en las que desarrolló sus teorías

sobre la superioridad racial, el comportamiento y la psicología de las masas [N. del E.].

La sociedad de las clases productivas sufre la mutación de los nuevos sujetos que se rigen por el consumo, el instante y la masificación. Ese es el espacio y tiempo que estiliza el *art déco*.

¿Qué es la estilización de la vida? En estos tiempos, Max Weber y Simmel acuñan el concepto de estilo para indicar las estrategias de resistencia de los movimientos de masificación que surgen de modo incontenible. Las masas derriban barreras morales y cognitivas: resultan amenazadoras para la clase que se sostiene en el control de los medios productivos, corregidos y aumentados por la industria de la guerra.

Las masas ahora, antiguos sujetos *zombies* que son bulto en las metrópolis y carne de desfile, reciben una consideración mayor: la de constituirse en sujetos “deseantes”. Por eso, de ser muchedumbre que recibe los anuncios de la sociedad del espectáculo que eclosiona a mediados de siglo XIX —el sujeto será destinatario, no sólo de una refinada mensajería de espacios, objetos, formas plásticas, que el *déco* encarna como ningún otro estilo anterior—, las nuevas masas pasan a ser objeto de estudio. Ese es el radiante nuevo espacio de la Exposición Internacional de 1925, que se dedica a reunir los templos de los grandes almacenes, aquellos que a finales del XIX, según el Benjamin de *Los pasajes*, eran objeto de contemplación furtiva por parte de la población, entre *flâneur* y obrera, que sabía que no podía entrar —y mucho menos comprar— en ellos, pero les llenaba de orgullo ser, como ellos, genuinamente parisinos. Esos espacios se convierten en modélico itinerario de las masas en lo que supone un salto decisivo, el del “ver pero no catar”: permiten recorrer las brillantes ofertas especiales para la feria, que se incorporan sin querer en el repertorio de quienes aspiran a poseerlas. Esa es la culminación de la domesticación de las masas en el periodo de entreguerras: ponerlas ante objetos que pueden incorporar a su vida y a su ideal del confort.

Las muchedumbres no son sólo circuito de los procesos de distribución y consumo, sino campo enigmático de sentimientos, sensibilidades y sentidos. La psicología de las masas aparece como el gran logro de esta época, sea en la vía freudiana —o leboniana<sup>15</sup>— que propone un nuevo vínculo político basado en la “masa femenina anhelante” frente al “líder padre de la horda”, que es modelo y tirano. La figura de Edward

Bernays<sup>16</sup>, como estudioso y fundador del *marketing* contemporáneo, la astucia de la oferta plástica daliniana, los creadores pegados a lo cotidiano del *déco* de la Exposición Internacional de París de 1925, son lo que nos interesan en primer lugar.

Conocer el corazón de las masas, desestructurar su pertenencia de clase, enmascarar su condición proletaria bajo la consigna de la modernización eléctrica y el mundo del “Futurama” (1939)<sup>17</sup>, es la tarea que acompaña a las creaciones sorprendentes de objetos, espacios, automóviles, interiores y fachadas como la del edificio Chrysler, bucear en lo que las masas desean y cuya raíz y fuente ellos mismos ignoran. Por eso, Freud compondrá dos textos centrados en el estudio de esta época: *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* [Consideraciones de guerra y muerte, 1915] y *Massenpsychologie und Ich-Analyse* [Psicología de las masas y análisis del yo, 1921]<sup>18</sup>. En este último se muestra el rostro del nuevo sujeto y su intimidad: quien desea, se mueve por la fuerza de *eros*, pulsión creativa, frutiva, configuradora, apolínea. Pero la desestructuración y masificación consecuencias de la Gran Guerra muestran el revés patético del desear: no sale a la superficie sólo el afán ciego de destruir al otro, al tachado de enemigo. La intensidad sin precedentes, la ceguera en el derruirlo todo, el placer ciego que parece obtenerse en ello, dan para proponer un nuevo nombre a la fatalidad y la repetición: *tánatos*, o pulsión de muerte, significa también —y según Georges Bataille, en *L'Érotisme* [El erotismo]<sup>19</sup>, sobre todo— pulsión de desaparecer, gusto por llevar la contra a la vida en nuestra propia rodera biográfica. Pulsión de cesar, consagración del instante como suspensión del tiempo de la historia, voluntad de regresar al instante antes de ser. La tarea de individualizarse, tarea ardua, encuentra su revés en la apertura de la destrucción bélica: queremos morir, repetir, regresar, aunque no lo sepamos.

La supuesta frialdad, bello despojamiento de las formas de las artes decorativas, expresan ese duelo entre la sensualidad fría y la mortalidad febril que aquí se descubren. Los rituales de la vida de los veinte y treinta, tan formalistas, hacen emanar la doble cara de la pulsión: *eros* y *tánatos*, de forma inseparable. *El conformista*, de Alberto Moravia (1951), es un ejemplo llevado al cine —en 1970 por Bernardo Bertolucci, con Jean-Louis Trintignant como protagonista—, que muestra el envés de la brillante y densa opresión.

16 Bernays 1928 [ed. en Internet].

17 “Futurama” fue un pabellón de la General Motors para la Exposición Universal de Nueva York de 1939, donde se imaginaba cómo sería el mundo en los años sesenta [N. del E.].

18 Estudios recogidos en: Freud 1995.

19 Bataille 2007 [1957].

fig. 1

Currier et Ives. *Crystal Palace for the Exhibition of the Industry of all Nations* [Palacio de Cristal en la Exposición de la Industria de las Naciones], c. 1854. Litografía sobre papel. Museum of the City of New York, Nueva York



47

Acaso, como dice Cristina Santamarina, doctora en Sociología de la Universidad Complutense de Madrid, el *art déco* no sirve para decorar la vida sino para ocultar la muerte.

### **Íntimo, éxtimo**

El *art déco* en su soporte ferial presenta una novedad de gran alcance en la transformación de la cultura urbana y de primer consumo. Se trata de los pabellones dedicados a los grandes almacenes, que se sitúan en lugar destacado y que conforman una alegoría notable.

En efecto, las ferias universales y los grandes almacenes, junto con los pasajes comerciales, suponen las tres formas mediante las que la mercancía se da como espectáculo. Lo que no ha habido es una inclusión del *megastore* en una feria universal. Es verdad que desde las exposiciones universales de Londres (1851)

y Filadelfia (1876) productos y marcas forman parte del paisaje de las brillantes exhibiciones. Pero aquí es el espacio entero el que se expone. No quiere decir que estén abiertos a todos, sino que se dan como espectáculo para la ensoñación. Por eso resulta interesante destacar que hay una inclusión de los ejemplos en el modelo. Los grandes almacenes han sido considerados como ferias universales continuamente abiertas: ese fue su estímulo y esplendor desde los primeros ejemplos franceses (Le Bon Marché, Galeries Lafayette), británicos (Harrods), alemanes (KaDeWe) y norteamericanos (The Marble Palace, de Alexander Turney Stewart) incluso de los hispanos (El Encanto de la Habana y el Fin de Siglo, antecedentes directos de El Corte Inglés).

Lo que está en juego es una nueva definición de lo íntimo y lo éxtimo, lo que está más en el interior de la vida cotidiana, doméstica y su manifestación más externa, más expuesta.



**fig. 2**  
Torre Eiffel y Globo terráqueo  
en la Exposición Universal  
de París, 1900. Fotografía:  
Hermanos Neurdein.  
Bibliothèque nationale de  
France, París



**fig. 3**  
La Torre Eiffel iluminada con  
un anuncio de la sociedad de  
automóviles Citroën durante  
la Exposición de París de 1925.  
Fotografía anónima

El primer elemento lo encontramos en la disposición de los mismos pabellones, no sometidos, como en exposiciones anteriores, a una jerarquía iconográfica basada principalmente en la línea y la esfera; tampoco a la centralidad de la figura del palacio de cristal, que es el primer cuerpo casi esférico. Desde la pionera exposición de Nueva York de 1854 [fig. 1] —la primera americana que imita y pretende superar a la de Londres (1851)—, la torre y la bola del mundo se reproducirán en muchas de las principales ferias, destacando especialmente la parisina de fin del siglo XIX, que se vio acompañada de una esfera del mundo, infinitamente repetida incluso tras su desaparición [fig. 2]. El punto final lo pone la periesfera del Theme Center en la Exposición Universal de Nueva York 1939-40. La metáfora del globo, de la globalización, acompaña este invento ferial que se consolida con la Exposición Internacional de París de 1925 [fig. 3].

El Puente Alejandro III [Pont Alexandre III], donde radican las principales firmas —Lalique, Revillon, Luce...—, se continúa con los innovadores pabellones confiados a los mejores arquitectos. Su universalismo aparente —que excluye a Alemania del mercado del lujo— no esconde la defensa de lo francés. El pabellón “Pomone”, indudable alegoría de la diosa de la abundancia del panteón romano, lo construye Louis-Hippolyte Boileau para los almacenes Le Bon Marché [véase pp. 86-87]. El pabellón “Studium-Louvre”, promovido por los antiguos grandes almacenes del Louvre, es obra del paisajista y jardinero Albert Laprade. El pabellón “La Maîtrise”, de las Galeries Lafayette [p. 88], se debe a Joseph Hiriart, Georges Henri Tribout y Georges Beau. A todos supera el pabellón “Primavera” [véase pp. 82-83 y cat. 151-155], que es construcción destacada de los arquitectos Henri Sauvage, renovador y creador de los almacenes que se abren ya decididamente a las masas —La Samaritaine—, y Georges Wybo, a quien se deben los almacenes Prisunic —antecedentes de SEPU (Sociedad Española de Precios Únicos) primer gran almacén español—.

Tal vez sea el pabellón “Primavera” el mejor ejemplo de la suntuosidad —para las masas, pero por encima de las masas—, un tanto fantasmagórica a la vez que modernísima, en el material que potenciará Le Corbusier —el cemento armado—, quien tiene un pabellón excepcional llamado “L’Esprit nouveau” [véase p. 107], nombre que es toda una declaración de intenciones, y que extenderá el *art déco* a orillas de la Bauhaus y a las construcciones funcionalistas posteriores. El pabellón “Primavera” tiene un techo recubierto de placas de cristal fundido obra de Lalique, el gran decorador de esa feria y de este mundo. Se excluye a las masas, pero el *art déco* llega a ellas como fantasmagoría.

“L’Esprit nouveau” es primero revista de Charles-Édouard Jeanneret —Le Corbusier—, publicada entre 1919 y 1925, y es pabellón diseñado por el propio arquitecto y su pariente, Pierre Jeanneret, en 1925. Se trata de una mutación en el espacio y en la prefiguración de la vida, contra el fetichismo evidente, potenciando una vida construida, “arte-facta”: desde el exterior, racionalmente incorporado al estilo —por lo que estará marcado por la voluntad de intimidad—, hasta el espacio interior, en el que la incorporación de los muebles convertidos en equipamiento nos está indicando que lo que aquí surge no es puro ornato sino racionalización de la vida.

El resultado para la cultura cotidiana es que se consagra por fin la apertura del espacio de la mercancía. Ya no es más el barroco “el buen paño en el arca se vende”, sino una proximidad que comienza por la piel y concluirá —es un decir— con la incorporación dentro de nosotros de formas, marcas, logos, y acaso, formas de objetos.

Porque esa fantasmagoría se extiende a las ciudades que se dan como espectáculo, no desde la paisajística convencional, sino desde el dictado de la mercancía de los sueños. A ellos aludirá el nombre del pabellón personal de Salvador Dalí en la Exposición Universal de Nueva York de 1939 —en la que no habrá pabellón



**fig. 4**  
Frank Lloyd Wright. *Broadacre*  
*City* concepto de ciudad  
futurista publicado en  
*The Disappearing City* en 1932

50

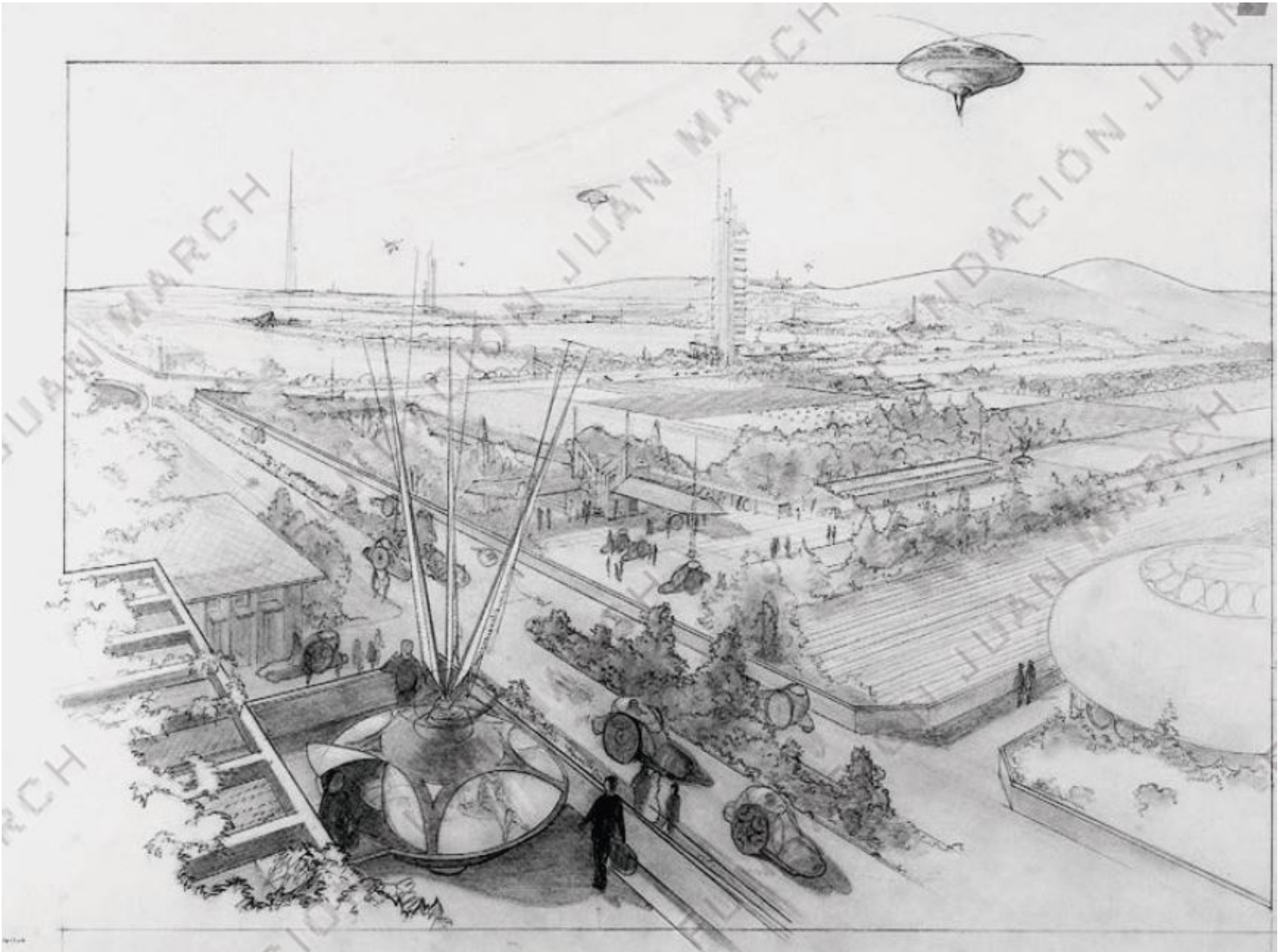
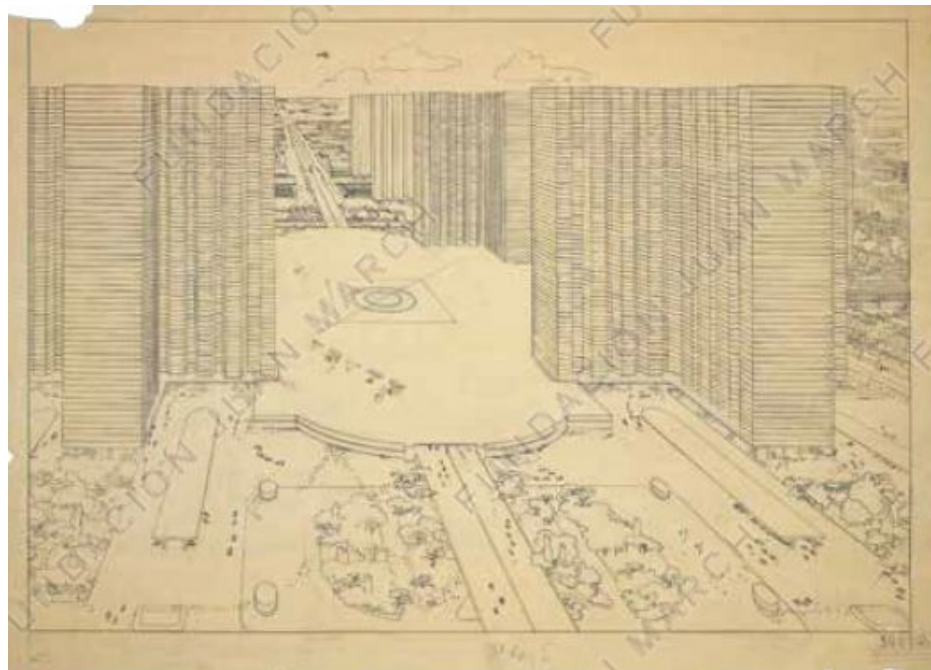


fig. 5

Le Corbusier. Centro financiero de París, del proyecto para el centro de París *La Ville radieuse*, presentado en el Salón de Otoño de 1922. Lápiz sobre papel. Fondation Le Corbusier, París



español, ni se verán los murales de Luis Quintanilla—: “Dream of Venus” [El sueño de Venus].

La exposición universal es alegoría de lo que ocurre en todo el contexto social y aún no tiene nombre ni cifra clara, sólo se barrunta. En realidad, no es sólo la exposición —ese ambiguo simulacro que esconde su cartón-piedra—, lo que hay en marcha en una fantasmagoría que piensa las ciudades de otro modo. Como ocurrió en la Viena de finales del siglo XIX, los campos en convulsión son prácticamente todos los de la vida cotidiana. Y este es el espacio de las vanguardias. Pintura, cine, escultura, arquitectura, urbanismo son territorios en los que los nuevos creadores están construyendo mensajes para los que no hay códigos todavía. Y quizá la de “mensaje sin código” sea la definición de la vanguardia más comprensible, al menos en este momento. Formalismo, surrealismo, constructivismo son nombres de movimientos heterogéneos que convergen en el tiempo de la Exposición de 1939.

Si nos fijamos en las ciudades, la creación va de la mano y supera en imaginación a la promoción edificadora e ingenieril. Entre los arquitectos, Frank Lloyd Wright proyecta su *Broadacre City* —un concepto de ciudad publicado en su libro *The Disappearing City* [La ciudad desaparecida] en 1932— [fig. 4], a medio camino entre el pabellón Futurama que aparecería en la Exposición del 39 y las imágenes contemporáneas de *Blade Runner* (1981)<sup>20</sup>. Le Corbusier [fig. 5] —y Antonio Sant’Elia, Hugh Ferriss, Richard Neutra, etc.— están entre los que sorprenden con proyectos semejantes que pronostican, y hasta planifican, de modo normativo, que la vida del futuro inmediato irá por donde dicta la fantasía. Esta fantasía, o fantasmagoría, engendra espacios y tiempos para las masas que, mediante la adecuada presentación, desearán, “porque eso es lo moderno —dirá Simmel en *Der Konflikt der modernen Kultur* [El conflicto de la cultura moderna, 1918]—, es lo que hay que hacer para pertenecer al mundo”, vivir en ellas<sup>21</sup>.

20 Adaptación al cine de la novela de 1968 de Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* [¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?] [N. del E.].

21 Artículo publicado en español en: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 89 (2000), pp. 315-30 [N. del E.].

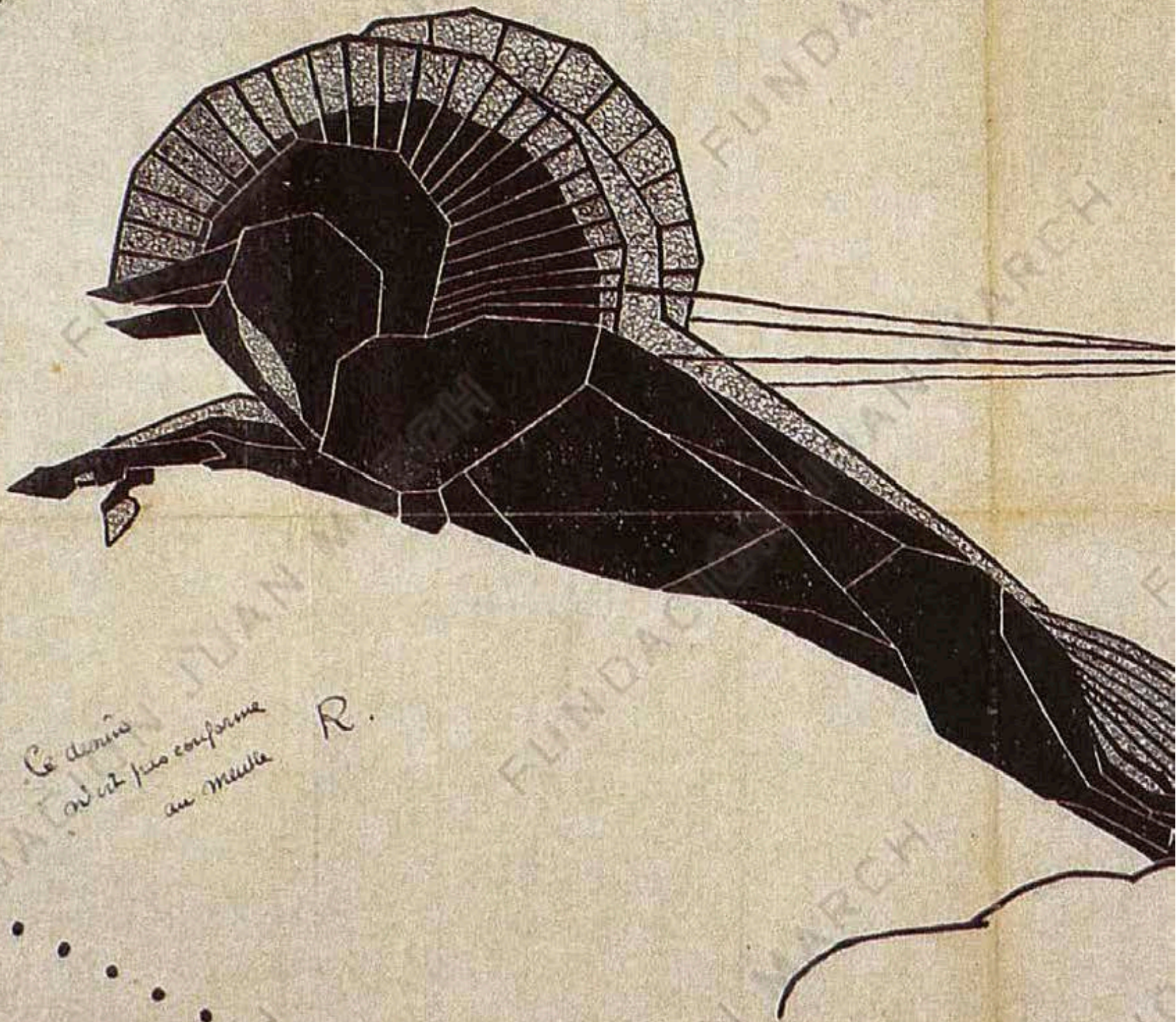
Emmanuel Bréon

---

EL  
NUEVO  
ESTILO O EL  
ART DÉCO  
AVANT  
LA LETTRE

Detalle de cat. 131





Ce dessin  
n'est pas conforme  
au modèle R.

Emmanuel Bréon

CONSERVADOR JEFE  
DE PATRIMONIO  
CITÉ DE L'ARCHITECTURE  
& DU PATRIMOINE, PARÍS

La Exposición Universal de 1900 vio desfilarse al mundo entero en París. Fue un triunfo para Francia, pero el último sin duda para una sociedad Belle Époque que parecía ya de otra época. En estos comienzos del siglo XX, el Grand Palais y el Petit Palais, de arquitectura ecléctica, casi parecían tan anacrónicos como esas bellezas elegantes ataviadas con vestidos “frufú” que deambulaban por sus galerías sembradas de esculturas alegóricas. En el exterior, unos desnudos femeninos evocaban el progreso que traían inventos recientes —la telefonía o la electricidad—, y las columnatas con capiteles corintios empañaban, por desgracia, la espectacular nave de vidrio y metal que tanto nos gusta hoy. Los considerables esfuerzos de los teóricos del *art nouveau* no tuvieron el éxito previsto. Victor Horta en Bélgica, Antoni Gaudí en España o Hector Guimard en Francia pudieron seducir con

su inventiva excepcional, pero se encontraban solos en sus “reinos”, y además sometidos injustamente a escarnio por parte de la crítica, o caricaturizados de manera excesiva, como hacía Raphaël Kirchner para la revista satírica ilustrada *L'Assiette au beurre*<sup>1</sup> [Cortar el bacalao, fig. 1]. Cada uno de ellos supo renovar la línea y crear su propio estilo, pero los fabricantes, los críticos y el gran público lo encontraron muy complicado, inadecuado para ser difundido, poco apto en fin para la vida cotidiana. Algunos creadores, como Mathieu Gallerey, partidarios del “arte para todos”, intentaron introducir en los interiores de las clases humildes mobiliario estilo 1900, producido en serie, y por tanto económico, pero fue en vano. Los decoradores franceses y europeos tenían ya otras aspiraciones. Había un clamor general por volver a la simplicidad, es decir, a un estilo más calmado, a la línea recta y a la geometría.

En 1902, con ocasión de la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas de Turín, un artista escocés sorprendió con su línea de muebles *Le Boudoir rose* [El gabinete rosa] con respaldos de sillones y sillas rectilíneos y decoraciones a base de cuadros o con la hoy célebre rosa estilizada, que acabaría por convertirse en su marca<sup>2</sup>. Se trataba de Charles-Rennie Mackintosh, artista procedente del *art nouveau* y el primero en anunciar el cambio radical de estilo. Así lo reconocieron sus colegas, en especial Josef Hoffmann, quien en 1903 fundó en Viena los Wiener Werkstätte<sup>3</sup>. A Hoffmann precisamente confió el barón Stoclet la construcción y la decoración de su palacio en Woluwe-Saint-Pierre (Bruselas), en detrimento de Victor Horta, cuyas contorsiones ya no seducían. Con el Palais Stoclet, comenzado en 1905 —obra maestra de la arquitectura, que influirá más allá de las fronteras de Bélgica— Hoffmann firmó un verdadero manifiesto de la modernidad. Los franceses Louis Süe, Paul Poiret y, por supuesto, Robert Mallet-Stevens, sobrino de Stoclet, visitaron las obras por separado, quedando profundamente impresionados.

**fig. 1**  
Raphaël Kirchner. “En casos absolutamente desesperados, los enfermos tienen por costumbre escribir sobre el arte moderno, convirtiéndose en un peligro público”, caricatura en *L'Assiette au beurre* n.º 339 (28 de septiembre de 1907). Colección particular



Jacques-Émile Ruhlmann. Detalle del motivo de la cuadría del *Meuble au char* [véase fig. 2], c. 1919. Revisado el 6 de julio de 1928. Tinta sobre papel, 45 x 75 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt

- 1 El número 339 de la revista (28 de septiembre de 1907), consagrado al *art nouveau*, fue enteramente ilustrado por Raphaël Kirchner.
- 2 Charles-Rennie Mackintosh. Por el dibujo de su rosa podría ser considerado el precursor del *art déco*. Esta flor emblemática sería reinterpretada por Paul Iribe en una pequeña cómoda de *galuchat* (piel curtida de pescado) destinada a Jacques Doucet. A Louis Süe le gustaba contar una anécdota de juventud: la

- lección que le dio sin querer el poeta Jean Moréas cuando afirmaba que lo que era más admirable en una rosa era su arquitectura. A partir de entonces, el motivo de la rosa será uno de los más utilizados por los creadores del nuevo estilo.
- 3 El nombre de esta asociación vienesa de artistas visuales, arquitectos y diseñadores suele citarse en alemán. Literalmente, podría traducirse como “talleres vieneses” [N. del E.].

Los decoradores franceses, reunidos por primera vez en una sociedad presidida por René Guilleré, acabarían reaccionando<sup>4</sup>. Por muy seguros que estuvieran de detentar la supremacía del gusto —ya que, según ellos, el gusto francés era más elegante y sutil—, no se sintieron en exceso tranquilos, sobre todo después de la demostración de unidad exhibida por la Werkbund alemana, presente en el parisino Salón de Otoño de 1910 a instancias de Frantz Jourdain<sup>5</sup>. Su organización, impecable y eficaz, así como su agresividad comercial produjeron respeto. Fue entonces cuando se impuso la idea de organizar una gran exposición internacional de artes decorativas modernas en París para 1916. En un informe sobre el asunto redactado en 1911, Guilleré se confesó contrariado por la amenaza extranjera, que contaba ya con un estilo moderno y que estaba preparada para exportar su producción industrial al corazón de la capital<sup>6</sup>. Hizo, por eso, un llamamiento a la unión de fuerzas:

Durante siglos, Francia ha impuesto su gusto al mundo. Hoy no sabemos más que vanagloriarnos del talento de nuestros antepasados. ¿Acabaremos siendo un pueblo de meros vaciadores y copistas? Tenemos que reaccionar con valor, ponernos en pie. Debemos renovarnos con nuestras tradiciones y seguir creando. Es un deber primordial para con la República contribuir a que los estilos modernos sean una realidad.

En 1912, la cámara baja mostraría su acuerdo al adoptar la idea del proyecto para una gran —y deseada— exposición<sup>7</sup>. Ese mismo año, Jacques-Émile Ruhlmann fundaba su casa de decoración en la calle Lisbonne de París, mientras que el arquitecto Louis Süe abría una galería en la calle de Courcelles, el Atelier Français. Su fachada destacaba en el París de Haussmann por su sobriedad, decorada apenas con algunos emparrados, bajorrelieves con motivos de drapeados y balcones de cestos con flores. Su empeño respondía a las

aspiraciones desarrolladas por su amigo André Vera, que había firmado en *L'Art décoratif* de enero de 1912 un verdadero manifiesto titulado “Le Nouveau style”. Preconizaba un regreso a la planificación arquitectónica, a la simetría y a la geometría, al mueble sencillo y fabricado en un único material, en definitiva, una “vuelta al estilo” procedente de la tradición francesa<sup>8</sup> —si bien, renunciando al pastiche de los talleres del *faubourg Saint Antoine*—, porque era importante “no partir de cero, sino continuarlo”. Para “marcar” este estilo, se recomendaba referirse a la temática de la guirnalda de flores y frutas [cat. 15]. El artículo de Vera se convertiría en el texto de referencia para un nuevo arte decorativo francés<sup>9</sup> [fig. 12, p. 29].

Impresionados por la capacidad de otras naciones para trabajar en grupo, los decoradores franceses hicieron lo propio y se asociaron según sus afinidades. A partir de entonces, y hasta la Primera Guerra Mundial, las exposiciones anuales organizadas por el Salón de Otoño y la SAD presentaron interiores completos creados tanto por decoradores individuales como por grupos —el término *ensemblier* [decorador de interiores]<sup>10</sup> apareció en esta época, seguido muy pronto del vocablo *meublier* [decorador especialista en muebles]—. Así, André Mare, amigo de los hermanos Vera y de Louis Süe, presentó en el Salón de Otoño de 1912, junto a su socio Raymond Duchamp-Villon, su *Maison cubiste* [Casa cubista], un vasto programa decorativo para la planta baja de una casa particular, con creaciones de los pintores Roger de La Fresnaye, Marie Laurencin, Fernand Léger, Albert Gleizes, Jean Metzinger, Marcel Duchamp, Jacques Villon, Paul Vera, así como del vidriero Maurice Marinot, del diseñador de papel pintado André Groult y del forjador Richard Desvallières. Mare, en este esfuerzo colectivo, supo llevar el arte de vanguardia de un interior al clasicismo —si bien renovado— de calidad y buen gusto. Como escribió a su amigo, el vidriero Marinot<sup>11</sup>, había querido:

4 La Société des artistes décorateurs (la SAD) se fundó en 1901 bajo la presidencia del abogado René Guilleré. De carácter reformista, se opondrá al *art nouveau* de manera progresiva y mayoritaria. Para exponer las obras creadas por sus artistas fundó en 1904 el Salon des artistes décorateurs (el SAD) [N. del E.].

5 La Deutscher Werkbund (DWB), asociación alemana de arquitectos, artistas e industriales, fue creada en Múnich en 1907 por varias personalidades, entre ellas Henry van de Velde y Hermann Muthesius. El nombre de esta asociación no se puede traducir literalmente: la palabra “Werkbund” fue creada expresamente para la ocasión. “Werk” significa “obra” y “Bund” quiere decir “federación” o “asociación” [N. del E.].

6 Muchas empresas de decoración extranjeras estuvieron presentes en París, como las británicas Maple y Waring & Gillow. Ésta última, especializada en cruceros, empleó a una de las futuras estrellas de los años veinte, Pierre Chareau. Maple

cerró sus puertas en abril de 2014, después de 118 años de presencia en la capital francesa.

7 Retrasada año tras año, no se inaugurará hasta 1925.

8 Según André Vera, el último gran estilo de referencia francés fue el desarrollado bajo el reinado de Luis Felipe (entre 1830 y 1848) [N. del E.].

9 “Le Nouveau style”, en *L'Art décoratif*, n.º 26 (enero de 1912), pp. 21-32. El artículo se había ilustrado con dibujos y fotografías de las creaciones de sus amigos: Gustave Jaulmes, André Mare, André Groult, Louis Süe y Jean-Louis Gampert. Es interesante advertir que paralelamente Josef Hoffmann se identificaba con la herencia del Biedermeier.

10 Para una definición del término *ensemblier*, véase el ensayo de Tim Benton publicado en este catálogo [pp. 15-39], en especial, la nota 24 [p. 19].

11 Carta de André Mare a Maurice Marinot de 20 de febrero de 1912.

fig. 2

Jacques-Émile Ruhlmann.  
Detalle de la cuadriga del *Meuble au char* [Mueble del carro o de la cuadriga], 1922. Ébano de Macasar, amaranto y marfil, 225 x 109 cm.  
MA-30/Musée des Anées Trente, Ville de Boulogne-Billancourt



hacer algo muy francés [...] dentro de la tradición [...] volver a las líneas simples, puras, lógicas, ya que el período que nos precedió fue tan terriblemente atormentado; volver a los colores de verdad, bien atrevidos [...] con un dibujo vigoroso y fresco [...] hacer cosas muy rebuscadas sin que se note...

57

Denostada por algunos, como Frantz Jourdain —quizá por el atrevimiento de la juventud—, y alabada por otros, como Paul Poiret, la *Maison cubiste* —mejor dicho, su maqueta [cat. 19]—, recibió todos los honores en la exposición del Armory Show de Nueva York en 1913<sup>12</sup>.

Los representantes del nuevo estilo eran jóvenes, la mayor parte no superaba los treinta e irían a la guerra. Durante aquellos cuatro terribles años que duró el primer enfrentamiento mundial tuvieron ocasión sin embargo de profundizar en sus ideas y preparar el porvenir. Este fue el caso de Francis Jourdain<sup>13</sup>, quien transformado por su experiencia en el frente como enfermero, se dedicó a estudiar el mobiliario económico producido en serie, y en 1916 diseñó un comedor para una familia obrera que se publicó en *L'Humanité*, el periódico de Jean Jaurès, asesinado por pacifista. Ese mismo año, el comedor se presentó en la exposición *La Cité reconstituée* [La ciudad reconstruida] en el Jardín des Tuileries<sup>14</sup>. Mucho antes que la Bauhaus, Francis Jourdain se había mostrado ya muy ligado al funcionalismo en la arquitectura de interiores, a fin de “obtener el máximo rendimiento de un plano”. Su mobiliario “intercambiable”, dirigido al gran público, sedujo también a las clases acomodadas: Madame James-Henri de Rothschild lo adquirió para amueblar la habitación de su casa destinada a los niños. En otro campo, el de las maderas preciosas, nos encontramos con Ruhlmann, a quien también transformó el conflicto bélico. Lo pasó llenando sus cuadernos de bocetos [cat. 62 y 63] con creaciones notables, que iban del clásico, y a un tiempo audaz, *Meuble au char* [Mueble del carro o de la cuadriga, fig. 2] —del que en 1922 se construirían

12 El Armory Show de Nueva York presentaba por primera vez en los Estados Unidos creaciones modernas de artistas europeos, como Joseph Bernard, entre otros, cuyo bronce *Jeune fille à la cruche* [Joven con cántaro, cat. 64] será una de las protagonistas de 1925.

13 Francis Jourdain, hijo de Frantz Jourdain, el arquitecto de La Samaritaine, vivía en el célebre edificio en forma de gradas de la calle Vavin de París, propiedad de su amigo Henri Sauvage. Éste será el autor del espectacular pabellón “Primavera” de la Exposición de 1925.

14 Se preparaba ya la posguerra.



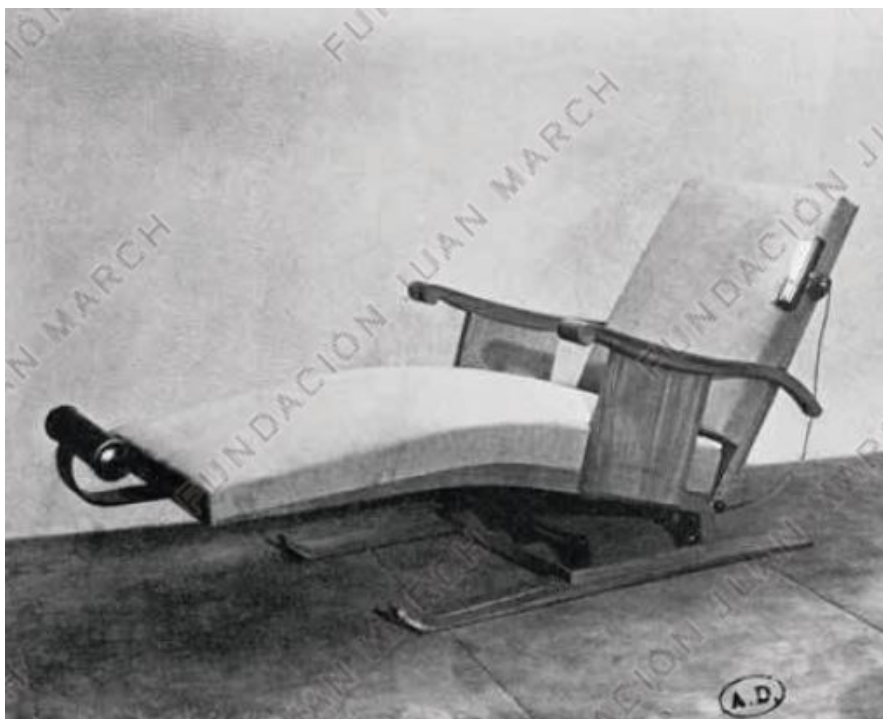
seis ejemplares en ébano de Macasar, amaranto y marfil—, a la *Chaise-longue "aux skis"*, diván modernista montada sobre esquís de metal [fig. 3]<sup>15</sup>. Todo su vocabulario de *meublier* estaba ya presente en estos preciosos cuadernos de antes de 1918. En el Salón de Otoño de 1919, Ruhlmann conoció el éxito con las primeras creaciones salidas de sus ebanisterías, construidas durante la guerra en la calle d'Ouessant de París. Ese mismo año, Süe y Mare fundaron la *Compagnie des arts français*, “empresa colectiva de producción artesanal” que buscaba crear conjuntos “serios, lógicos y acogedores”<sup>16</sup>. En enero de 1920, editaron un folleto donde ofertaban muebles en serie, aptos para todos los bolsillos. A comienzos de los “años locos”, el nuevo estilo decorativo, *chic* o popular, estaba por tanto bien definido y en condiciones de desarrollarse. Contrariamente a lo que sus detractores dijeron más tarde, no se trataba de un estilo reservado a la élite, sino que llegó a todas las clases sociales.

Acabada la guerra, había que reconstruir el este y el norte de Francia. Reims y Saint-Quentin —por citar sólo dos ciudades de entre las muchas afectadas—, vieron cómo se les aplicaban las recetas del nuevo arte decorativo. Como diría Henri Clouzot, no hacía falta más que ir de compras:

Las formas de 1921 no surgen servilmente de las de 1905 ni tampoco de las de 1910. No sólo hay entre ellas diferencias de detalle, sino también de otra naturaleza [...]. Por fin se ve arte moderno fuera de las privilegiadas mansiones de los mecenas y de las exposiciones de arte decorativo. El viandante, el *flâneur* o el ama de casa atareada con las compras pueden educar su mirada sobre la marcha gracias a los escaparates de los grandes almacenes de los barrios de Saint-Lazare o de la Opéra. Cuando en 1924 (sic) se inaugure la exposición internacional de las artes decorativas modernas, barrerá como un vendaval todos los tufos rancios a pastiche y copia. Los franceses del siglo XX

fig. 3

Jacques-Émile Ruhlmann.  
*Chaise-longue "aux skis"*,  
1929, diván modernista  
montado sobre esquís de  
metal. Fotografía de época.  
Bibliothèque des Arts  
décoratifs, París. Collection  
Maciet



podrán vivir, por fin, en un decorado que será el de su época, en lugar de rodearse de los oropeles ajados de sus bisabuelas.<sup>17</sup>

Extraídos del prefacio de un álbum suyo editado en 1923, estos propósitos de Clouzot subrayaban los esfuerzos realizados por los grandes almacenes para renovar la decoración de interiores y anunciaban, con un año de antelación, la apertura del gran evento internacional que iba a dar carta de naturaleza a un estilo nacional, ya prácticamente adoptado.

En efecto, los grandes almacenes habían confiado a artistas reconocidos la dirección de sus talleres artesanales para la producción exclusiva de muebles y objetos. Guilleré había conseguido, por vez primera,

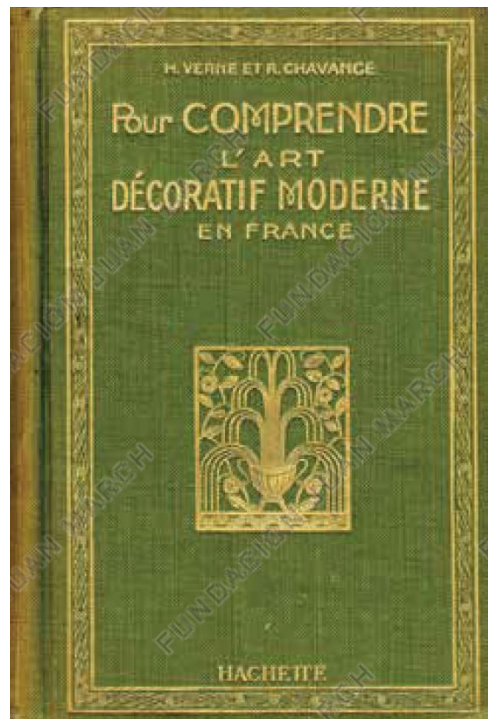
15 Los cuadernos de Ruhlmann [cat. 62 y 63], “el papa del art déco”, se conservan en el Musée des Arts décoratifs de París y en el Musée des Années 30, de Boulogne-Billancourt.

16 La *Compagnie des arts français* estará en activo de 1919 a 1927, con creaciones de Jaulmes, Desvallières, Paul Vera, Jean-Louis

Boussingault, Louis-Maurice Boutet de Monvel, André Dunoyer de Segonzac, André Edouard Marty y Marinot.

17 Véase: Clouzot 1923. Este porfolio, uno de los muchos producidos durante el período de entreguerras, presentaba, entre otras cosas, interiores de Mallet-Stevens.

**fig. 4**  
 Henri Verne y René Chavance.  
*Pour comprendre l'Art décoratif moderne en France* [Para entender el arte decorativo moderno en Francia]. París: Hachette, 1925



persuadir a los dirigentes de Printemps —muy reacios a lo que ellos consideraban de entrada como una experiencia poco rentable— para que creasen un taller de arte y decoración moderna, que a partir de 1913 pasaría a llamarse Primavera. En 1922, Maurice Dufrene fue nombrado director de La Maîtrise, el taller de creación de las Galeries Lafayette; al año siguiente, Paul Follot tomaba las riendas de la línea Pomone, de Le Bon Marché, y Étienne Kohlmann del Studium-Louvre, de los antiguos grandes almacenes del Louvre. De esta manera se ofertaba a gran escala mobiliario, forjados, tapicería, servicios de mesa, figuritas, etc. Ante el éxito de estos productos, algunos decoradores

serían contratados más tarde por firmas extranjeras, como Follot, que a partir de 1928 firmaría las nuevas creaciones de Waring & Gillow.

El nuevo estilo se consagró en 1925 con la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, que abrió sus puertas el 28 de abril. Como para saludar el acontecimiento, Henri Verne y René Chavance publicaron un libro, de tamaño modesto (formato de bolsillo), pero capital por su contenido: *Pour comprendre l'Art décoratif moderne en France* [Para entender el arte decorativo moderno en Francia, fig. 4]. Partiendo de un vasto inventario que iba de la figurita al avión, los autores se planteaban en el prefacio la pregunta de si se estaba asistiendo a la emergencia de un nuevo estilo:

“Arte decorativo” es un término de invención relativamente reciente [...] Adoptémoslo, ya que está consagrado por el uso. ¿Puede decirse que ha nacido un estilo? Un estilo nace como consecuencia de una serie de hallazgos que, de repente, coinciden y se imponen porque se ajustan a las necesidades de la mayoría. Quién sabe si el porvenir nos permitirá constatar la sucesión de varios estilos durante la incesante evolución a la que asistimos desde hace veinticinco años. Para formar un juicio, hará falta que pase el tiempo. Lo que nos es lícito afirmar, desde ahora mismo, es que el espíritu de invención nunca se ha manifestado tan activamente como en esta época entre los decoradores.<sup>18</sup>

¿Eran premonitores este título explícito y este prefacio? De manera implícita, anunciaban la utilización del vocablo *art déco*, que surgiría de la pluma de Bevis Hillier<sup>19</sup> en 1961. El presidente de la República, Gaston Doumergue, inauguró la Exposición ante cuatro mil invitados. Desde el armisticio, el parlamento no había pensado sino en reparar, en reconstruir. La idea de una exposición

<sup>18</sup> Verne y Chavance 1925. Este libro es capital porque hace hincapié —apoyándose en abundantes ejemplos— en todas las novedades que se habían desarrollado, “el ciclo, casi completo, de una existencia moderna”: construcciones públicas, monumentos, hoteles, teatros, grandes almacenes, tiendas, fábricas, garajes, estaciones, casas, jardines, cerámica, metales, vidrio y vidrieras, pintura al fresco, telas y papeles pintados, mobiliario, alfombras y tapices, lámparas, servicio de mesa, fayenza y porcelana, figuritas, libros y encuadernaciones, joyas e incluso automóviles recién fabricados, trenes y cruceros,

aviones de turismo y viajes. René Chavance (1879-1961) era crítico de arte y Henri Verne (1880-1949) fue uno de los más ilustres directores del Louvre.

<sup>19</sup> Historiador, editor y periodista, Bevis Hillier (Redhill, Surrey, 1940) publicó en 1968 el libro *Art Deco of the 20s and 30s* (Londres, Studio Vista) y en 1971 comisarió la gran exposición *The World of Art Deco*, celebrada en el Minneapolis Institute of Arts. Ambas contribuciones supusieron un impulso definitivo en la aceptación del término *art déco* y dieron pie al posterior revival del estilo en el mundo anglosajón [N. del E.].

de artes decorativas modernas, que debió haberse inaugurado en 1916, volvió de manera natural a la mente de los organizadores de la paz. En el seno del Ministerio de Comercio e Industria, cuya cartera ocupaba Lucien Dior, se constituyó una Comisión de la Exposición que reunió a François Carnot, Albert Bartholomé, Frantz Jourdain, Albert Besnard, Louis Bonnier, Charles Plumet, Tony Garnier, Armand Dayot y Marcel Magne. El alzamiento del plano de la futura exposición corrió a cargo de los arquitectos Bonnier y Plumet, miembros de dicha comisión. La primera piedra se colocó en marzo de 1924. Así, una ciudad se elevó dentro de otra ciudad, con dos ejes: de la Plaza de la Concordia al Puente de Almá, el primero; el segundo, de los Campos Elíseos a los Invalidos, atravesando el Puente Alejandro III. Salvo el Grand Palais —que, eso sí, hubo que reformar— todo era nuevo. Ciento cincuenta pabellones, galerías y edificios de todo tipo constituyeron la obra de veinte mil personas: Palacete del Coleccionista [l’Hôtel du collectionneur], de Ruhlmann, el más visitado de los pabellones; el proyecto de embajada “Une Ambassade française” de la SAD, que llevó al Ministerio de Asuntos Exteriores a crear delegaciones para presentar el gusto francés en Belgrado, Ottawa y Ankara; el pabellón de Turismo, de Mallet-Stevens, cuya torre del reloj influyó en los arquitectos de Túnez a Río; el pabellón de la Manufactura de Sèvres, de Pierre Patout y Henri Rapin; las Torres de los vinos de Francia [“Tours des Vins de France”], de Plumet, que quedarían para el recuerdo, al igual que la Puerta de Honor [Porte d’honneur] de acceso a la exposición, realizada por el gran forjador del momento, Edgar Brandt<sup>20</sup>. La escultura se repartía por todo el recinto —el ganador del primer premio de esta disciplina, Marcel Loyau, hará luego la gran fuente de Buckingham en Chicago [fig. 5]—, y tampoco se olvidaron los jardines —el de Joseph Marrast lo adquirirá un millonario californiano— ni las fuentes iluminadas por la noche.

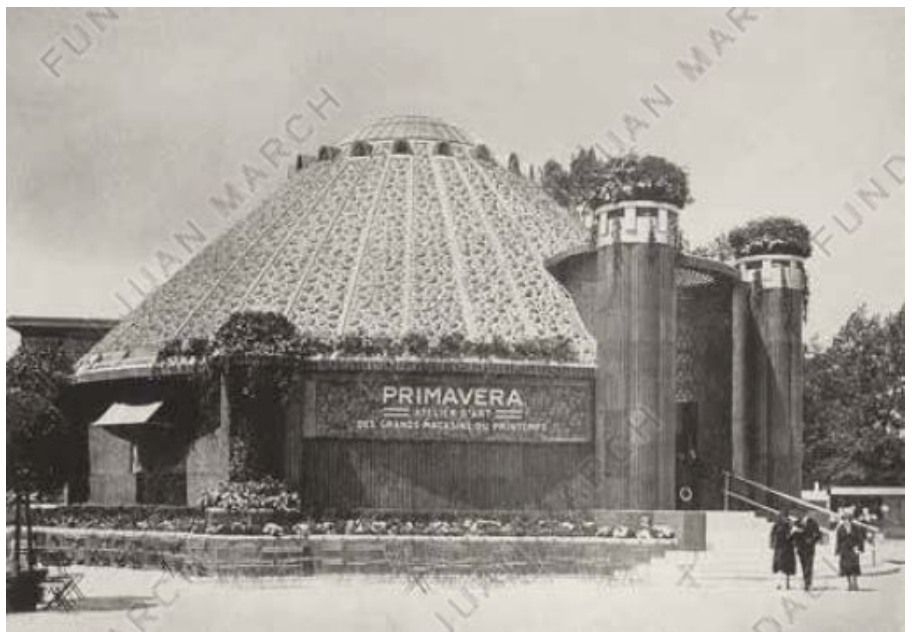
fig. 5

Marcel Loyau. Clarence Buckingham Memorial Fountain de Chicago, fotografía original publicada en la revista *L’Art d’aujourd’hui*, otoño de 1927. MA-30/Musée des Anées Trente, Ville de Boulogne-Billancourt



fig. 6

Henri Sauvage y Georges Wybo. pabellón “Primavera”, de los grandes almacenes Printemps, 1925. Fotografía anónima. Cité de l’architecture et du patrimoine/Archives d’architecture du XXe siècle, Paris/ADAGP-année, Paris



<sup>20</sup> Edgar Brandt abrió una sucursal, FerroBrandt, en Nueva York en 1926. Allí hizo los forjados de la Cheney Silk Company.

Por lo que respecta a Paul Poiret, monstruo sagrado de la moda, que había apoyado sin descanso a sus amigos decoradores, amarró en los muelles del Sena, bajo el Pont Alexandre III, tres gabarras —*Amours, Délices y Orgues* [Amores, Delicias y Orgías]— preparadas con pasarelas para el desfile de sus modelos. A petición suya, éstos últimos fueron “abocetados” por los ilustradores más talentosos: Paul Iribe y Georges Lepape [cat. 1 a 4]. Ya en América, el primero trabajará en los decorados de las películas de Cecil B. DeMille y el segundo diseñará las portadas de la edición estadounidense de *Vogue* y *Harper's Bazaar*.

Sin que sirva de precedente, Francia, bajo la égida del Ministerio de Comercio e Industria, supo venderse. El catálogo general oficial de la Exposición [cat. 149] nos instruye sobre el espacio concedido a los anunciantes: United States Line, American Express Travel Aids, Westminster Foreign Bank, Royal Bank of Canada, Anglo-South American Bank, Berlitz School... Parece que todo se hizo para atraer al mayor número posible de público. Y de hecho, se agolpó ante las puertas de esta Exposición. Nutridas delegaciones extranjeras —la de los Estados Unidos tenía ciento ocho miembros— propusieron a los expositores más talentosos ir a trabajar con ellos. En Boston, en 1926, una selección de decoradores franceses —incluidos Ruhlmann y Leleu— presentó el *savoir-faire* francés. Más tarde fueron invitados a exponer sus obras en grandes almacenes neoyorkinos, como Macy's. Algunos arquitectos americanos se inspiraron en sus trabajos, como William van Allen (edificio Chrysler), Wallace Harrison (Rockefeller Center) o el canadiense Ernest Cormier, titulados en la Facultad de Bellas Artes de París antes de la guerra, quienes, por otra parte, habían conocido el nuevo estilo durante la reconstrucción financiada en parte por sus generosos países. La biblioteca Carnegie de Reims, presentada en la Exposición de 1925, fue un ejemplo significativo de ello. En 1928, el príncipe Asaka de Japón, que había ido a visitar la Exposición, encargó su palacio modernista de Tokio a Rapin, quien se rodeó de un equipo del que formaron parte Max Ingrand, Raymond Subes y los talleres de la Manufacture de Sèvres.

El éxito del *art déco* francés y de su difusión pasó por los esfuerzos de los grandes almacenes. Todas

estas grandes compañías estuvieron presentes en la Exposición de 1925 con sus propios pabellones, confiados a arquitectos de renombre: Albert Laprade para el Louvre, Joseph Hiriart para las Galeries Lafayette, Henri Sauvage para Printemps [fig. 6], Louis-Hippolyte Boileau para Le Bon Marché. Fueron una de las mayores atracciones y sus productos manufacturados darían pronto la vuelta al mundo a bordo de los recién estrenados transatlánticos, primero el *Île de France* y luego el *Normandie*, en 1935 [véase en este catálogo el ensayo de Ghislaine Wood, “Museos flotantes: los transatlánticos y el estilo *art déco*” pp. 177-85].

La Exposición funcionó como un detonador para la difusión del nuevo estilo por el mundo, en el que Francia parecía no tener rival: las últimas estrellas del *art nouveau* se habían apagado. El pabellón de Bélgica de Victor Horta, de regreso de los Estados Unidos, había decepcionado, al igual que el pabellón de Austria de Josef Hoffmann. No era todavía “el momento” de Le Corbusier, que con su pabellón “L'Esprit nouveau” era considerado el “patito feo” del evento. El nuevo estilo —y ésa es sin duda su originalidad y su fuerza— iba a hibridarse en cada país como un *software* maleable: en China, en Japón, en Australia, en Brasil y por toda Europa. El *streamline* [estilo aerodinámico] americano le dará una continuación lógica, animada y dinámica.

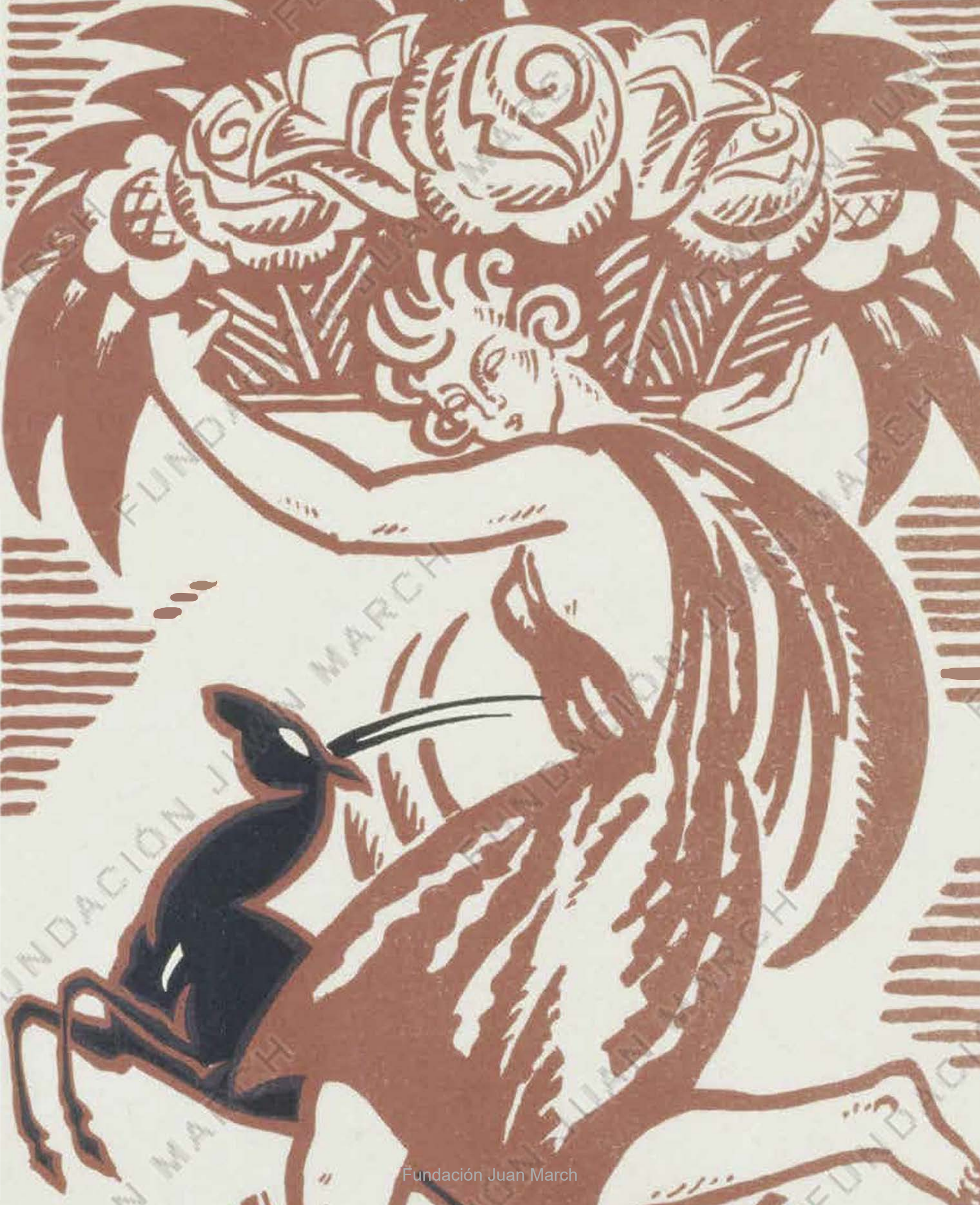
Cuando la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas cerró sus puertas en octubre de 1925, nadie dudó de que otorgaría su nombre a un estilo emblemático del siglo XX, presente en el mundo entero. No hay hoy en todo el planeta ni una sola ciudad con patrimonio *art déco* —quizás con la excepción de las de Francia, paradoja de difícil explicación—, que no tenga una asociación de defensa, protección y puesta en valor de los edificios, conjuntos mobiliarios y objetos relevantes. Su inventariado y cotejo vienen a mostrar que el *art déco* fue, sin duda, el primer estilo verdaderamente internacional. Actualmente, las sociedades *art déco* del mundo entero nos recuerdan su radiante universalidad.

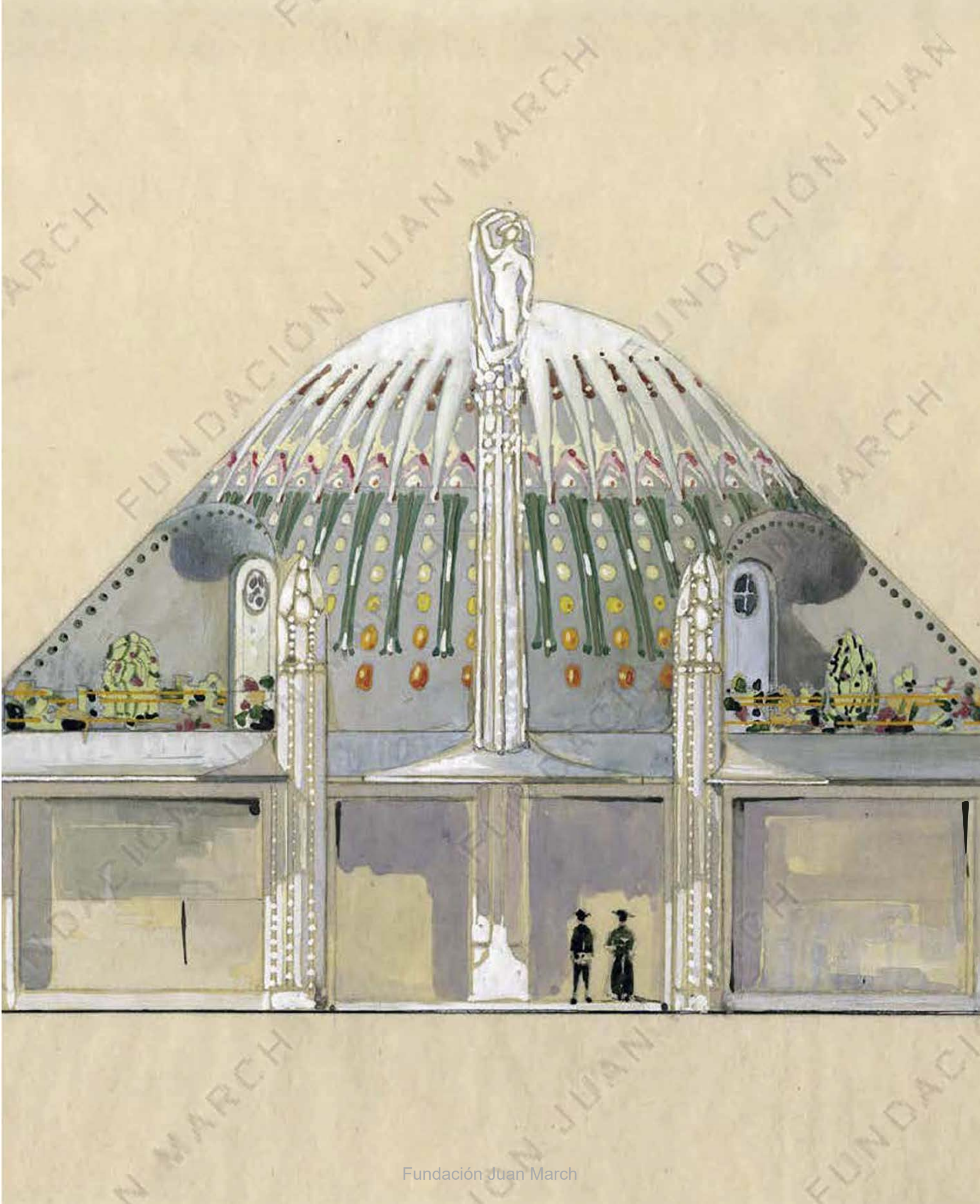
Francisco Javier Pérez Rojas

---

PARÍS 1925:  
EL  
COCKTAIL  
ESTÁ LISTO  
PARA  
SERVIR

Detalle de cat. 143





Francisco Javier  
Pérez Rojas

CÁTEDRA PINAZO,  
UNIVERSITAT DE  
VALÈNCIA-IVAM

Es paradójico constatar la escasa o nula atención que se le ha concedido al *art déco* en las historias del arte y la arquitectura, obviando así una de las expresiones artísticas de mayor incidencia, y uno de los estilos que más han contribuido a modelar el gusto moderno y definir amplios espacios urbanos en todo el mundo. Admitir la existencia del *art déco* como un estilo con entidad y de largo alcance obliga a revisar conceptos y prejuicios que han enquistado la ortodoxia del movimiento moderno. Fue a raíz de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, junto a otros mecanismos de difusión como el cine, cuando el *art déco* comenzó a convertirse en un fenómeno de masas. De este modo, un estilo que había surgido en los ambientes más exclusivos pasó a ser, en poco más de una década, el primer gran estilo popular moderno, muy por encima del nivel que había alcanzado el *art nouveau*<sup>1</sup>.

## A las puertas de un nuevo estilo

La Exposición de París fue la culminación de un proceso largo y complejo en torno a la renovación y revalorización de las artes aplicadas, que se había iniciado en Gran Bretaña con el movimiento *Arts and Crafts* y que alcanzó plena concreción en el marco del *art nouveau*, con su planteamiento del arte en todo y la voluntad de síntesis. Desde entonces y hasta la mencionada Exposición de París, en este proceso hay que citar una serie de figuras y hechos históricos con demasiada entidad y complejidad como para poder mencionarlos a todos –con los matices que exigiría cada uno– en unas breves líneas como éstas. Pero basta la cita de algunos de ellos para situarnos en un terreno creativo tan estimulante como sugerente.

Así, nos encontramos ante creadores como William Morris, Victor Horta, Henry Clemens van de Velde, Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich, Peter Berens o Josef Hoffmann; o frente a acontecimientos como la fundación en París en 1901 de la Société des artistes décorateurs (la SAD) de donde sale la propuesta de organizar una gran exposición internacional<sup>2</sup>; la conjunción Glasgow-Viena en 1900; la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas de Turín en 1902<sup>3</sup>; la fundación en Viena en 1903, bajo la dirección de Hoffmann, de los talleres de la asociación de artistas, arquitectos y diseñadores Wiener Werkstätte [Talleres Vieneses], etc.

París era desde hacía tiempo la capital mundial del lujo y de la moda, la ciudad del placer y la libertad, y uno de los grandes focos del consumo femenino que movía la industrial de la moda<sup>4</sup>. Para mantener este carácter de marca consolidada, se consideró oportuna la organización de una muestra internacional que reforzara el predominio francés ante la presencia de fuertes competidores. Esta idea empezó a tomar cuerpo en 1909, alentada por el periodista Roger Marx<sup>5</sup>, pero que se iría dilatando en el tiempo. Un año más tarde, en 1910, sorprendería la evolución y modernidad del diseño alemán, de la mano de la asociación de arquitectos, artistas e industriales del Deutsche Werkbund<sup>6</sup> (DWB) de Múnich, en el Salón de Otoño de París de 1910, suscitando tanto reacciones críticas nacionalistas como la admiración de los espíritus más modernos<sup>7</sup>. En 1911, una comisión dirigida por René Guilleré, presidente de la SAD, estudió la posibilidad de organizar una muestra internacional que desarrollara diseños y métodos de producción. La propuesta se aprobó en 1912 con el propósito de realizar una exposición en 1915, que

Detalle de cat. 154

- 1 Para un mayor conocimiento sobre el estilo *art déco*, véanse especialmente: Benton, Benton y Wood 2003; Reims 2006; Bréon y Rivoirard 2013. Entre las monografías, siguen siendo obras clásicas los trabajos de Veronesi 1978, Brunhammer 1991, Cabanne 1986, Hillier 1971, Arwas 1980, y el imprescindible de Bouillon 1989.
- 2 D'Amato 1991, p. 26; y Stéphan Laurent, "L'Artiste décorateur", en Benton, Benton y Wood 2003, pp. 165-71.
- 3 Las arquitecturas de Raimondo D'Aronco para esta muestra hacían patente la seducción ejercida por la Escuela de Viena entre los creadores europeos: cf. Manfredi 1982.

- 4 Tag Gronberg, "Paris 1925: une modernité éclatante", en Benton, Benton y Wood 2003, pp. 157-63.
- 5 D'Amato 1991, p. 26. Évelyne Possémé, "De l'Art nouveau à l'Art déco. Le premier Art déco", en Bréon y Rivoirard 2013, pp. 18-29.
- 6 El nombre de esta asociación no se puede traducir literalmente: la palabra "Werkbund" fue creada expresamente para la ocasión. "Werk" significa "obra o trabajo" y "Bund" quiere decir "federación" o "asociación" [N. del E.].
- 7 Sobre este salón, véase Philippe Thiébaud, "Le Salon d'automne et le style 1910", en Reims 2006, pp. 46-55.



finalmente se aplazaría a 1925 por causa de la Gran Guerra.

La vía experimental vienesa que anunciaba el *art déco* estaba entrando en París, vía Bruselas, a través de la lección del Palais Stoclet, de Hoffmann. Su resonancia entre los arquitectos y diseñadores franceses (Louis Süe, Robert Mallet-Stevens, Paul Poiret) no tardó en manifestarse<sup>8</sup>. Pero no fue el único revulsivo estético. Así, la aportación de los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev revolucionó el mundo de la escenografía y del arte desde su creación en 1907.

Pasado el fulgor de la guerra, la vanguardia sufre las consecuencias de un retorno al orden y a la tradición. El término “moderno” quedaba bajo sospecha, y muchas de las experimentaciones que habían tenido lugar en años anteriores fueron calificadas de “boche”<sup>9</sup>, entre ellas el cubismo<sup>10</sup>. Pero la modernidad tuvo también connotaciones positivas en el contexto de la reconstrucción de posguerra y el germen cubista ya anidaba en muchos rincones.

El impulso y la aportación de todos estos antecedentes fue tomando forma y desarrollándose, como una realidad a gran escala, en la coctelera de la Exposición de París de 1925. De acuerdo con el espíritu hedonista de entreguerras, podría afirmarse que el *art déco* fue un *cocktail* exquisito que embriagó con su combinación de aromas y colores a los millones de personas que visitaron la muestra. Y aunque los vanguardistas más puritanos clamaron en su contra en nombre de la que consideraban la verdadera religión del arte. La sociedad entera lo bebió y apuró con delirio durante más de diez años. Hasta 1925 este *cocktail* había sido exclusivo y minoritario, pero a partir de esa fecha y hasta los años cincuenta todo cambió: las masas rebeladas clamaron por su derecho a degustar los placeres de las élites. Las iglesias y los burdeles se hicieron *art déco*, al igual que las vírgenes y las cabareteras, la aristocracia y el pueblo, los fascistas y los comunistas, las capitales y las pequeñas ciudades. La iglesia católica tradujo al *art déco* las imágenes de su santoral<sup>11</sup>. Quizás habría que hablar más de “años ebrios” que de “años locos”, aunque ambos términos reflejan una actitud de evasión y de dejarse llevar

al son de unos ritmos nuevos. El mundo entero se emborrachó con un *cocktail* en el que cabían el *jazz* y el flamenco, la curva y la recta, la flor y el rayo eléctrico, lo manual y lo industrial, la quietud y el movimiento, la espiritualidad y el materialismo, lo clásico y lo barroco, el trópico y el desierto, lo local y lo universal, el realismo y la abstracción. Y adormecido en el sopor de los exquisitos bebedizos y aromas se cayó en una guerra más destructiva que la anterior. Cuando se quiso despertar era demasiado tarde.

París 1925 fue un escaparate, una fiesta deslumbrante, una gran barra donde los *barman* franceses sabían que el champán ya era insuficiente para seducir, que las burbujas satisfacían tan sólo a clientes de gustos más antiguos, que pensaban todavía en las *cocottes* y el erotismo del cancan. Era precisa una nueva alquimia, un bebedizo adictivo más moderno que satisficiera a los catadores más exigentes. La Exposición de 1925 fue una ciudad de ensueño, una especie de mil y una noches llena de destellos y transparencias, donde todo fluía permanentemente, tanto en la realidad como en la ficción. Ahí estaban las fuentes, visibles por todas partes, en especial la de cristal de René Jules Lalique *Les Sources de France* [Los manantiales de Francia]<sup>12</sup>: la fascinación del *art nouveau* por el mar fue sustituida por una fuente simétrica escalonada, por un surtidor que parecía brotar permanentemente produciendo una música congelada. Como fuentes congeladas presentaba los rascacielos Claude Fayette Bragdon en su libro *The Frozen Fountains* [Las fuentes congeladas, 1932]<sup>13</sup>.

La serpentina del *art nouveau* volvía a enroscarse, pero no ya lanzada como símbolo de alegría de vivir o estructura ornamental de arquitecturas orgánicas. La serpentina retornaba a su concentración original; si se desplegaba, era en sentido contrario, sobre sí misma a modo de espiral, como un arabesco, una voluta o un rizo. Las líneas se enlazaban unas con otras, pero todas mantenían su individualidad aunque formaran masas tupidas, como en las rejeras y puertas de acceso al recinto de Edgar Brandt o Raymond Subes. Los diseños de Pablo Picasso para el ballet

8 En 1911 Süe decora bajo el impacto del Palais Stoclet el cuarto de invitados del castillo belga de La Fougeraie (Bouillon 1989, p. 53). Pero fue el arquitecto Robert Mallet-Stevens, sobrino del barón Stoclet, el principal transmisor de la creación de Hoffmann, realizando su propia reinterpretación en su *Une Cité moderne* [Una ciudad moderna], que no publicaría hasta 1922 [cat. 332].

9 Término peyorativo utilizado por franceses y belgas durante la Primera Guerra Mundial, y durante bien entrada la Segunda, para denigrar a un alemán [N. del E.].

10 Silver 1989.

11 Véase el ensayo de Pérez Rojas sobre *art déco* en España, pp. 189-203.

12 Esta fuente-obelisco medía quince metros de altura y estaba formada por diecisiete cuerpos octogonales adornados con 128 cariátides. Reposaba sobre una base de cemento con placas de cristal y se iluminaba por la noche gracias a un dispositivo eléctrico colocado en su interior [N. del E.].

13 Massobrio y Portoghesi (1976, pp. 177-182), apuntaron en un sugestivo capítulo cómo el *art déco* transformó la fuente eléctrica iluminada en una fuente congelada; véase también Tim Benton, “Art Deco Architecture”, en Benton, Benton y Wood 2003, p. 251.

*Parade* (1917) [cat. 29] eran otro claro ejemplo de cómo la línea ondulada se desarrollaba como línea de fuerza. Entre toda la literatura sobre el diseño del traje del prestidigitador chino de Picasso para *Parade*, no se encuentran descripciones que aludan a lo que representa el motivo de las espirales que se agitan en distintas direcciones, cerrándose sobre sí mismas. ¿No es acaso el tema del blusón un mar agitado, unas olas que se rompen ante el abanico de los rayos del sol que conforman el horizonte? Y las ondas paralelas del pantalón, con soluciones diferentes para cada pierna ¿no son una el cielo y otra el mar —aunque luego se cambiara este detalle en el diseño final—?. Toda una premonición picassiana de un motivo que hacen suyo las decoraciones y relieves sintéticos del *art déco* —paisajes minimalistas que animan los vestíbulos de las casas burguesas de pisos hasta los años treinta—, un retorno inesperado de Picasso al paisaje, buscando un diálogo entre el cubismo y el arte oriental, que se resuelve en una reducción geométrica de arabescos y juegos lineales dinámicos, más propios de futuristas que de cubistas. ¿Estamos quizá ante una sutil lectura *art déco* de la célebre *Gran ola de Kanagawa* (c. 1829-32) de Katsushika Hokusai? Inmersión de lleno del padre del cubismo en la gestación de un nuevo estilo decorativo moderno. Del agua a la tierra, de la tierra al agua, y otra vez obligado retorno al Palais Stoclet por otra vía insuficientemente transitada, para detenernos ante la imposible sombra de *Der Baum des Lebens* [El árbol de la vida, c. 1909] de Gustav Klimt —obra que formó parte de la decoración del comedor del Palais Stoclet— con la bifurcación de sus ramas formando arabescos: he aquí todo un programa o manifiesto que anuncia los múltiples entrelazados y ondulaciones de las formas decorativas del *art déco*, que, como hemos visto, en manos de Brandt se convierten en fantásticas cancelas y verjas que, como sólidas telas de araña, atrapan al visitante a las puertas de la Exposición de París de 1925. El *art déco* debe en su esencia tanto a Klimt como a Hoffmann.

La fuente y la espiral, los dos motivos más recurrentes en todo el recinto de la Exposición, se descubrían a la mirada del espectador en algunos de sus puntos de acceso, en especial en la Puerta de Honor [Porte d'honneur].

### Formas compactas y simétricas para una ciudad efímera

El 28 de abril de 1925 se abrió al público en París la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, organizada en torno al eje preferente Grand Palais-Explanada de los Invalidos, que se completaba con la extensión a ambas orillas del Sena, de los pabellones extranjeros y los de las provincias francesas. Como el lector podrá comprobar en el álbum dedicado a la Exposición de 1925 a continuación de este texto (pp. 74-107), los pabellones de los grandes almacenes y las artes decorativas se localizaban en la explanada, pero era en las salas del Grand Palais donde se condensaba la esencia de la Exposición. La importancia simbólica del lugar propuesto como recinto de la muestra fue un condicionante que impuso una vida efímera al conjunto. Su elección fue cuestionada por algunos arquitectos y urbanistas, que consideraban que se había perdido la oportunidad de construir un nuevo barrio de París, no sometido al imperativo del derribo. Alfred Agache, secretario general de la Société française des urbanistes (SFU) hubiera preferido la zona de La Défense, “allí donde se dejará notar más la ola expansiva del Gran París”<sup>14</sup>. Pero el lugar escogido potenciaba la centralidad y la imagen de París como una ciudad que acogía en su seno la creación del consumo moderno, expandiendo su imagen de meca del lujo y del arte.

La participación debía ajustarse a los cinco grupos principales: arquitectura, mobiliario, atavíos, artes del teatro de la calle y de los jardines, y enseñanza. El conjunto se subdividía en treinta y siete secciones que acogían, entre otros apartados, el arte e industria de la piedra, la madera, el metal, la cerámica, el vidrio, el cuero, el mueble, el papel, los tejidos, el libro, los juguetes, los medios de transporte, la moda, los accesorios del traje, la perfumería, la bisutería, la joyería, la fotografía y la cinematografía. La copia del antiguo había quedado excluida por decreto del certamen:

La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas está abierta a todas las industrias cuya producción tenga un carácter de arte y tendencias francamente modernas.

Es decir, que salvo las imitaciones o copias de estilos antiguos, que serán rechazadas, todas las industrias podrán figurar en ella, porque los objetos usuales más sencillos son susceptibles de tanta belleza como las obras más costosas.<sup>15</sup>

Entre los veintiocho países participantes no se encontraban ni Alemania ni Estados Unidos.

Charles Plumet y Louis Bonnier, arquitectos pertenecientes a la generación del *art nouveau*, fueron los responsables del plan de ordenación de las veintitrés hectáreas de la Exposición. Sus directrices no interfirieron en la libertad de los arquitectos, siempre que respetasen el volumen y la armonía necesarios<sup>16</sup>. Las perspectivas que se abrían en el recinto dejaban ver un conjunto armónico y equilibrado, con arquitecturas simétricas de geometrías puras, que barajaban en plantas y volúmenes formas cuadradas, cúbicas y aristadas, en contraste con otras circulares y curvadas, menos frecuentes pese a su espectacularidad. La tendencia acusada al orden monumental que se impondría en la década siguiente está ya implícita en los pabellones de los arquitectos de la corriente “contemporánea”, en cuyas construcciones destaca la enfatización de los accesos mediante pilares o cuerpos escalonados, solución bastante extendida, que convive con el uso más tradicional de la escultura o los grandes vasos y jarrones para enmarcar y jerarquizar el espacio. En cuanto a las zonas comunes, pocas exposiciones habían contado con tantas esculturas, de corte clásico, exentas o en relieves, y fuentes. El armónico diálogo entre escultura y arquitectura fue destacado por la mayoría de la crítica. René-Jean señalaba al respecto:

Antes de nada, conviene subrayar que uno de los mejores resultados de esta exposición ha sido el haber llamado a colaborar estrechamente a arquitectos y escultores. Si en el germen de la renovación de las artes del mobiliario están los pintores, si es a ellos a quienes debemos el auge que ha tomado el interiorismo, parece que la influencia de los escultores habrá de ser mayor y que la gran beneficiaria de ello será, sobre todo, la arquitectura.<sup>17</sup>

La escenografía de la luz fue otro de los aspectos más mimados e innovadores, que daba al recorrido un carácter placentero y fantástico, acentuado en la noche por los juegos de luces. En este sentido, cabe

recordar el comentario del crítico José Francés sobre la trascendencia aún no vislumbrada del certamen<sup>18</sup>.

Pese a todo, el planteamiento urbanístico de la Exposición no estaba a la altura de las expectativas que tenían algunos profesionales fuera de Francia. El ingeniero español Antonio Gallegos, que escribió sobre las impresiones que le causó su visita al recinto, sentía tener que “manifestar públicamente su completa desilusión, una vez recorrido el recinto que encierra el amplio cuadro al que todos los países han aportado sus producciones artísticas e industriales”<sup>19</sup>, y continuaba expresando su extrañeza porque la anunciada *Village moderne* [Población moderna] se sustituyera por la *Village français* [Población francesa] un espacio donde interesaban más las arquitecturas como elementos aislados que como conjunto urbanístico. La mayor aportación la veía en realidad en la jardinería, que se mostraba con variedad y gusto, abundando los proyectos y realizaciones de “parques jardines, ciudades jardines, arcos de follaje, pórticos, pérgolas, juegos de agua, *serres* [invernaderos], mobiliarios de jardines, fuentes de todo tipo”<sup>20</sup>. Y manifestaba su complacencia por cómo los tubos luminosos se habían introducido en los estanques y en los macizos de jardinería, por cómo los reflectores lanzaban sus rayos coloreados sobre las masas de flores, y de lo interesantes que resultaban las aplicaciones de la jardinería en los edificios, de las que se valieron muchos de los arquitectos que proyectaron construcciones en cemento armado.

Los críticos extranjeros, y los españoles en particular, veían antes en el conjunto de la Exposición el triunfo de la escuela alemana y austríaca que la irrupción de un nuevo estilo. El ingeniero José Eugenio Ribera, sintetizaba con precisión los recursos decorativos y compositivos de la nueva arquitectura como materialización de un proceso de depuración del lenguaje que permitía alcanzar efectos similares a los conseguidos en arquitecturas del pasado, sin acudir a la copia. Atribuía todo aquello que se consideraba accesorio en la Exposición —policromía, vidrieras, cerámicas, iluminación eléctrica y jardinería— al gusto contemporáneo por la belleza opulenta. La opinión de Ribera —que fue el primer contratista de obras en España en el sentido moderno del término— era la de un técnico especializado inmerso de pleno en la dinámica de los modernos sistemas constructivos<sup>21</sup>.

<sup>15</sup> *Exposición Internacional...* 1924, s. p.

<sup>16</sup> Philippe Rivoirard, “L’architecture à l’exposition de 1925”, en Bréon y Rivoirard 2013, pp. 68-75.

<sup>17</sup> Jean 1925.

<sup>18</sup> Francés 1925, s. p.

<sup>19</sup> Gallegos 1925, pp. 234-38.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 237.

<sup>21</sup> Ribera fue concesionario en España del sistema Hennebique, sistema de construcción con hormigón armado patentado por el contratista franco-belga François Hennebique (1842-1921) [N. del E.].

Ribera consideraba que la cristalización del arte moderno, cuya sensibilidad se oponía a la “ciencia arqueológica” de los “estilos clásicos”, era fruto de una evolución a la que habían aportado elementos característicos alemanes, ingleses y franceses. De la lectura del conjunto de la Exposición se podía concluir que se estaban desarrollando un clasicismo y un sentido decorativo nuevos, para los que no se necesitaba acudir a la cita textual, sino que era posible alcanzarlos desde la depuración del lenguaje arquitectónico y el valor expresivo de los materiales. La experiencia de la arquitectura en este sentido era similar a lo que estaba sucediendo en el diseño del mueble con los estilos Imperio, Luis Felipe o Biedermeier. Las observaciones y conclusiones sobre las manifestaciones del arte moderno por parte de Ribera, eran bien precisas y servían perfectamente para resumir la esencia del conjunto:

Lo que evidencia la Exposición es que puede prescindirse de los cánones arquitectónicos tradicionales, que resultan incongruentes para nuestra época; que las necesidades y las costumbres actuales deben satisfacerse con belleza y alegría mediante el armonioso empleo de materiales fáciles de aplicar; por último, que el buen gusto debe perseguirse por igual en la suntuosidad de un palacio y en la más modesta vivienda obrera, pero siempre con sencillez, sin ostentaciones ridículas y sin grotescas imitaciones.<sup>22</sup>

Una visión general sobre los pabellones de los grandes almacenes de París, que ocuparon un lugar preferente en la muestra, resume estas opiniones críticas.

Por otra parte, y además de en la arquitectura, el *art déco* francés no sería seguramente todo lo que fue sin el impulso que recibió del ámbito de la moda, con la contribución decisiva de Paul Poiret, quien prefirió exponer sus creaciones y las de su Atelier Martine<sup>23</sup> fuera del recinto de la muestra, aunque aprovechando su celebración, en tres barcasas —*Amours, Délices* y *Orgues* [Amores, Delicias y Orgías]—, donde se mostraban también decoraciones murales impresas en tela según diseños de Raoul Dufy. Pero el esfuerzo económico de Poiret, cuyas finanzas hacía tiempo que se tambaleaban, no tuvo compensación alguna, sino que agudizó una insostenible línea descendente. El fracaso de Poiret fue todo un símbolo de la encrucijada en la que se encontraba el arte decorativo en la época

de la revolución de las masas, siendo ya Coco Chanel la diseñadora de moda que triunfaba entre los modernos.

### Contrastes ante la difícil concreción de lo moderno

Aunque la participación extranjera no fue excesiva —veintiocho países— y, como se ha dicho, estuvieron ausentes Alemania y Estados Unidos, había una buena representación de los estados europeos, con interesantes pabellones como los de Austria (Hoffmann), Polonia (Józef Czajkowski), Holanda (Jan Frederik Staal) Checoslovaquia (Josef Gočár), Dinamarca (Kay Otto Fisker), Suecia (Carl Bergsten), Italia (Armando Brasini), Bélgica (Victor Horta) o España (Pascual Bravo Sanfeliú), algunos de los cuales dejaban patente la diversidad de registros del *art déco*, y en muchos casos el peso de las improntas regionales y nacionales en la nueva arquitectura. Aunque los estilos históricos estaban en principio excluidos, varios países no renunciaron a ellos por completo: Italia, por ejemplo, afirmaba de manera inequívoca el espíritu romano de su arquitectura en el aspecto exterior de su pabellón, mientras que en la sección italiana del Grand Palais se mostraban obras de los futuristas Fortunato Depero y Enrico Prampolini. Pero la tradición que con más frecuencia se reinterpretó en clave moderna fue la del arte popular y regional, tanto en los objetos y decoraciones como en las mismas arquitecturas. Los ejemplos quizás más singulares de estas recreaciones los ofrecían los interiores de los pabellones de Polonia, Checoslovaquia, España, y especialmente el de Austria, del ya entonces consagrado maestro Hoffmann.

Más de dieciséis millones de visitantes traspasaron las puertas del recinto durante el tiempo que estuvo abierto al público. Cierta sector crítico fue remiso a valorar positivamente la aportación arquitectónica del certamen en su conjunto, pero esta afluencia masiva, junto con las múltiples reseñas y fotografías de la gran fiesta del consumo moderno, fueron trascendentales en la difusión y popularización de uno de los estilos más exquisitos y elitistas.

Una exposición de arte decorativo entrañaba un punto de incertidumbre. No es por ello extraño que incluso un arquitecto de la vertiente moderna como Auguste Perret respondiera a un periodista, unos días

<sup>22</sup> Ribera 1925, p. 420.

<sup>23</sup> Paul Poiret fundó en 1911 el Atelier Martine (el nombre lo puso en honor a su hija), inspirado en los talleres vieneses Wiener Werkstätte.

después de la inauguración, que allí donde hubiese arte verdadero no era precisa la decoración<sup>24</sup>. “Arte decorativo” era un concepto en vías de extinción para los arquitectos ya inmersos en una dinámica más racionalista, pero no para el común de las gentes<sup>25</sup>. Siguiendo el ejemplo de la Exposición de Turín de 1902, el reglamento de la de París determinaba que todas las obras presentasen una inspiración nueva y original, al margen de la copia o las derivaciones de estilos del pasado. Pero la concreción de qué era lo moderno era harto compleja, y fue interpretada de modo distinto por el conjunto de los artistas y arquitectos participantes. Las copias no abundaban entre ellos, pero sí la inspiración en el pasado y las tradiciones de los diferentes países, desde el estilo Luis Felipe, que tanto apreciaban los artistas franceses, y el Imperio, hasta el Biedermeier de los alemanes o el neoclasicismo de los nórdicos<sup>26</sup>. El regionalismo y el arte popular eran otra importante vía de inspiración del *art déco* internacional.

La exposición nacía con el deseo de definir un nuevo estilo, que en realidad ya existía. La nueva sensibilidad se había desarrollado de manera gradual y progresiva desde hacía casi quince años, mostrando las creaciones arquitectónicas y decorativas del certamen evidentes líneas de continuidad con las búsquedas e innovaciones anteriores; pero fue de la Exposición de París de 1925 de donde surgirían el nombre definitivo y la entidad del estilo *art déco*, abreviatura de la especialidad del certamen. No hubo ninguna exposición internacional en la historia de este tipo de eventos que hubiese estado tan estrechamente asociada a la difusión y denominación de un ciclo artístico como la de 1925.

José Francés, que había sido uno de los miembros organizadores del pabellón español, y que representaba desde España la que podía ser la corriente de los contemporáneos, aludía a las dificultades y dudas que había sembrado el rechazo de la tradición, ya que una nueva expresión artística no se produce de un modo súbito ni se suple con extravagancias:

Francia quería imponer a los futuros veinticinco años, al segundo cuarto de siglo, una fisonomía estética que borrara las de la segunda mitad del siglo XIX. Extinguir de un modo radical los estilos predominantes ayer y antes de ayer: el inglés, el alemán. Pero se dio cuenta pronto [...] de que el peor peligro sería para la propia Francia, si persistía en el propósito inicial.<sup>27</sup>

La búsqueda del nuevo estilo dio pie a comentarios de todo tipo, pero la mayor parte de los publicados fuera de Francia, y en España en concreto, donde la arquitectura vienesa se conocía bastante bien y había tenido una honda resonancia<sup>28</sup>, veían en el conjunto del certamen un considerable eco de la escuela centroeuropea. César Esplá comentaba a propósito de la inauguración, cuando las obras no habían concluido aún:

Se dice que de esta Exposición saldrá un arte nuevo, un estilo francés. Lo que se nota hasta ahora en las construcciones, entre andamios, es cierta influencia alemana. Un crítico español que presenciaba conmigo aquella escena tan brillante, defendía la idea de que los vencidos imponen su arte a los vencedores. Así ocurrió con el estilo Imperio que se adoptó en Europa después de la derrota de Napoleón. Naturalmente, como todas las teorías de crítica, expuestas de un modo general, esto tal vez no sea del todo exacto [...]. Yo no me atrevo a creer que de esta Exposición salga un estilo nuevo. Lo más prudente es esperar a que esté terminada.<sup>29</sup>

Este impacto de lo alemán al que la mayoría de los críticos españoles aluden era en realidad más austriaco, pero injustamente se olvidaban de que en la concreción de ese nuevo estilo había también unas raíces francesas, como la arquitectura de Perret y Tony Garnier, y que los escultores Émile Antoine Bourdelle, Aristide Maillol o Joseph Bernard habían contribuido a su cristalización de manera decisiva.

A pesar del aparente tono unitario, la exposición no dejaba de ser un conjunto un tanto paradójico que mostraba agudos contrastes en diferentes puntos del recinto. Nada más traspasar la Puerta de Honor se encontraban en vecindad el historicista pabellón italiano de Brasini y el funcional pabellón de Turismo de Mallet-Stevens [cat. 147]. En el pabellón de la embajada francesa, en cuya decoración interior colaboraron renombrados artistas del *art déco*, era igualmente notable la diferencia que existía entre el salón, a cargo de Georges Chevalier y el despacho-biblioteca de Pierre Chareau, hoy montado en el Musée des Arts décoratifs de París. El arte se confrontaba también a la naturaleza con la artificial recreación vanguardista en el jardín de los hermanos Jan y Joël Martel, que idearon unos árboles cubistas de cuatro metros en hormigón armado: fueron realizados a

<sup>24</sup> Cabanne 1986, p. 54.

<sup>25</sup> Benton y Benton 2010, pp. 101-10. En este artículo, se aborda cómo en el medio artístico más moderno, a pesar del rechazo teórico al concepto decorativo, los artistas vanguardistas se implicaron en proyectos decorativos muy plurales.

<sup>26</sup> Juliette Hibou, “Traditions nationales”, en Benton, Benton y Wood 2003, pp. 91-98.

<sup>27</sup> Francés 1925, pp. 169-226.

<sup>28</sup> Pérez Rojas 1990, pp. 169-202.

<sup>29</sup> Esplá 1925.

base de planos en disposiciones oblicuas, fieles a la estética de enfrentamientos y superposiciones de planos que primaban en las realizaciones de Mallet-Stevens, en las que el ideal de racionalidad no podía impedir un impulso decorativo de carácter moderno [cat. 148]. Joël Martel respondía a un entrevistador que estas creaciones eran: “una demostración técnica de la delicadeza constructiva que se puede obtener del cemento armado y, por otra parte, la búsqueda de una elección decorativa y plástica”<sup>30</sup>. El camino hacia la abstracción triunfaba sobre la rutina plástica, según expresaban sus autores. Y para hacer más evidente aún este carácter paradójico del conjunto de la Exposición, aparecían como avanzadilla de futuro, el pabellón funcionalista de Le Corbusier “L’Esprit nouveau” y, a caballo entre el expresionismo y el funcionalismo, el pabellón de la URSS, de Konstantín Mélnikov. Ambos miraban ya hacia una dirección nueva, en la que las veleidades historicistas no tenían cabida.

El cubismo era la tendencia vencedora moderna, y así lo señalaron la mayoría de los críticos. De hecho, en España, cuando el *art déco* se populariza y llega a todos los rincones a través de comedores y paragüeros, se alude a él como “estilo cubista”. En el catálogo de la sección belga, por ejemplo, donde para nada se citaba a Hoffmann, se hacía referencia a él cuando se hablaba de la evolución experimentada y de la apertura hacia nuevos cánones estéticos y planteamientos sociales, alejados de los motivos ornamentales inspirados en los seres vivos. Los jóvenes creadores habían comenzado a introducir con éxito las formas cubistas y la arquitectura se tornaba más geométrica<sup>31</sup>.

La modernización del mobiliario tenía unas consecuencias morales que engendraban la satisfacción del espíritu:

La nueva decoración de interiores ya triunfa en toda la línea, imponiendo sus principios tanto a la producción industrial como a los artistas; y cuando la primera busca a los segundos para abastecerse de modelos –es la situación actual–, queda demostrado que la hostilidad hacia los innovadores cede y tiende a desaparecer.

Si el nuevo estilo no se había definido por completo, era incuestionable que se estaba elaborando y ya era reconocible. El pastiche estaba en fase de desaparición y dejaba su lugar a la invención. En las academias y en las escuelas de artes aplicadas, se cita el ejemplo del Institut des Arts et Métiers [Instituto de Artes y Oficios] de Saint-Ghislain (Bélgica), donde la enseñanza había comenzado a regirse por el estudio de formas y conceptos de decorado más racionales, acercando las técnicas y favoreciendo su democratización como prueba evidente de que el *art déco*, a pesar de su elitismo, se abría en abanico hacia todos los sectores sociales a través del matrimonio del arte y la industria<sup>32</sup>.

La participación en el certamen parisino permitía a los austriacos reafirmar el arraigo de los oficios y replantear el significado de la industrialización y del trabajo bajo premisas artísticas<sup>33</sup>.

El debate o confrontación entre “contemporáneos” y “modernos” que había generado la muestra<sup>34</sup>, dejaba posiciones intermedias y equívocas que podían convertirse en territorio compartido. Así, el pabellón de Hoffmann era paradójicamente apreciado por unos y otros. A fin de cuentas, había sido un gran renovador que había marcado en gran medida la arquitectura del certamen, si bien se presentaba ahora con un edificio que nada tenía que ver con los juegos cúbicos y escalonamientos dominantes, que eran para él reflejo de un pasado lejano. Los volúmenes del pabellón estaban suavizados por ondulaciones y abultamientos divididos que anunciaban la elegancia de los años cuarenta, pero diríamos que con un leve aliento de espíritu Biedermeier. De hecho, hubo quien lo comparó con una cómoda<sup>35</sup>. Gran contraste este de la cómoda con una caja, objeto al que mejor se podían asimilar las arquitecturas funcionalistas: contrastes entre el plano y la forma, la abstracción y la figuración, el placer y la cuaresma. La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas fue la fiesta del interludio, el último cartucho del esteticismo y el refinamiento que desarrolló el fin de siglo, abierto a la integración de las propuestas vanguardistas de principios del siglo XX.

<sup>30</sup> Veillot 1996, pp. 57-71.

<sup>31</sup> *Catalogue section belge...* 1925, pp. 83-84. “Recientemente algunos arquitectos, tras haber construido casas en este estilo, rectangulares, que dan la impresión de una suma de cuerpos geométricos, han diseñado mesas, armarios y sillas, cuyos materiales aparecen al natural, sin decoración y que, en sus planos, aristas y juntas, muestran un aspecto rudimentario, que no desagrada porque es indiscutiblemente racional y lógico”.

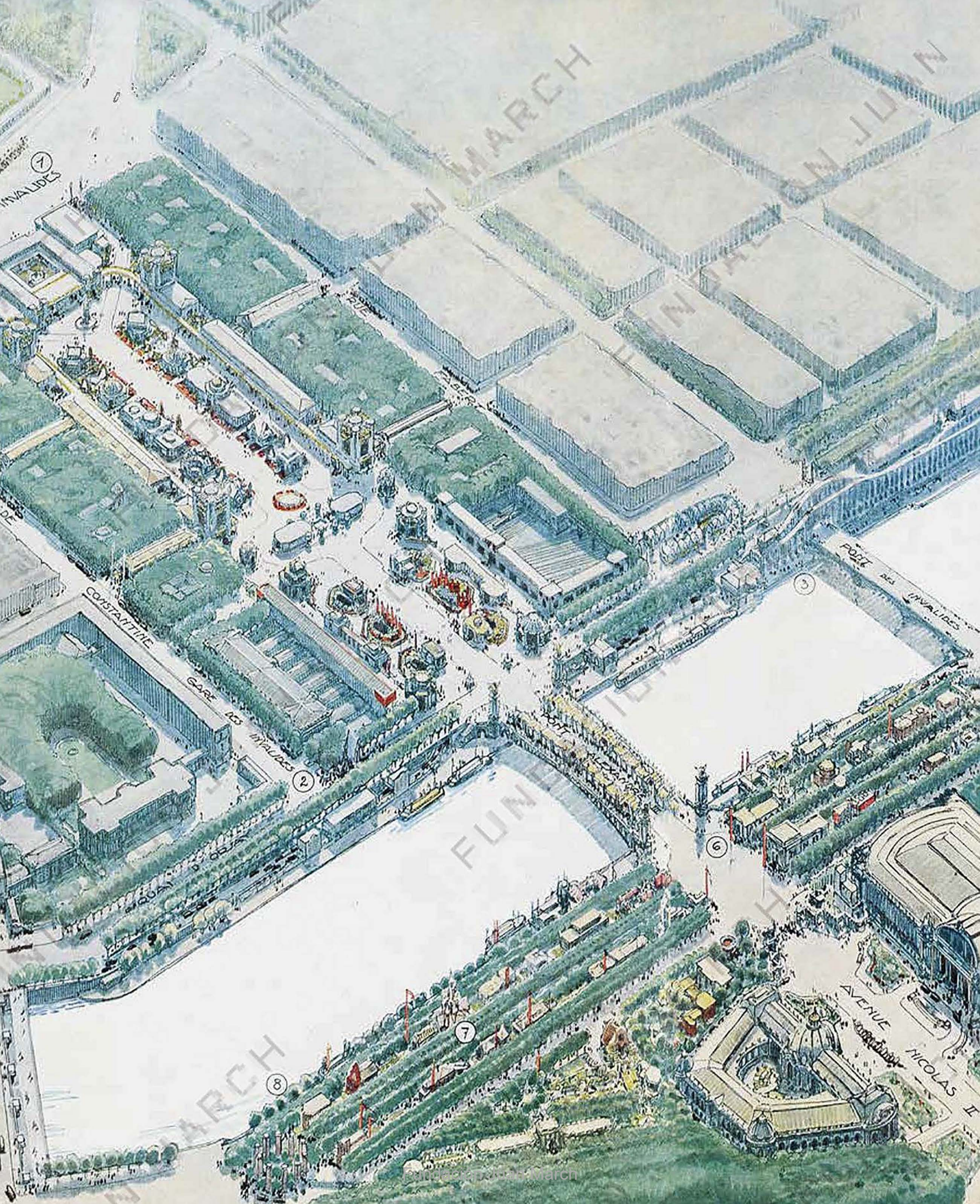
<sup>32</sup> “El arte y la industria se han acercado, se han unido. Y es un fecundo matrimonio, pues al multiplicar los objetos de carácter moderno también puede fabricarlos a mejor precio; se consigue así la democratización del mobiliario, producido para ricos y pobres”. Sander Pierro, «Le Mobilier», en

*Catalogue section belge* 1925, pp. 85-86. El artículo aparecía ilustrado con un interior obrero de Fernand Bodson y Antoine Pompe.

<sup>33</sup> Leisching 1925, p. 59. “[...] el progreso de la civilización nunca ha aplastado su cultura [...] porque el austriaco posee sentimientos intuitivos y originales hacia las artes [...]. De esta manera, la reforma de los oficios y la penetración de las ideas modernas en los oficios, ideas que no rechazan las máquinas, sino que las ponen al servicio del genio artístico, han podido ganar terreno y llevar muy pronto hacia una renovación [...] del trabajo”.

<sup>34</sup> Janneau 1925b.

<sup>35</sup> Bouillon 1989, p. 176.



1  
INVALIDES

CONSTANTINE

GARE  
DES  
INVALIDES

2

3

AVENUE  
NICOLAS II

6

7

8

UNA CIUDAD EFÍMERA

---

ÁLBUM DE  
LA EXPOSICIÓN  
INTERNACIONAL  
DE ARTES  
DECORATIVAS  
E INDUSTRIALES  
MODERNAS  
DE PARÍS  
DE 1925

Comentarios de Francisco Javier Pérez Rojas

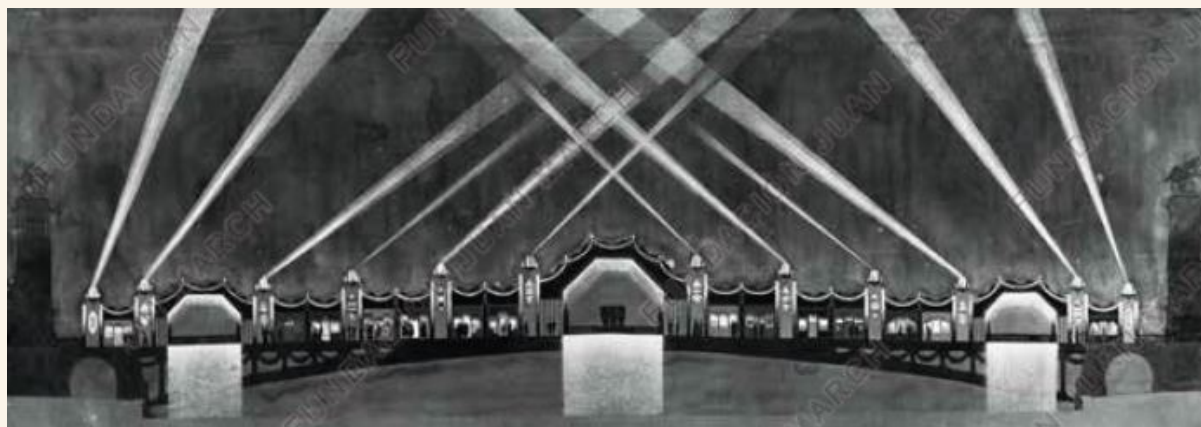
---

Jacques-Henri Lambert, *Vue perspective de l'Exposition internationale de 1925* [Perspectiva de la Exposición Internacional de 1925], París, 1925 (detalle). Bibliothèque des Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París



# Puerta de Honor

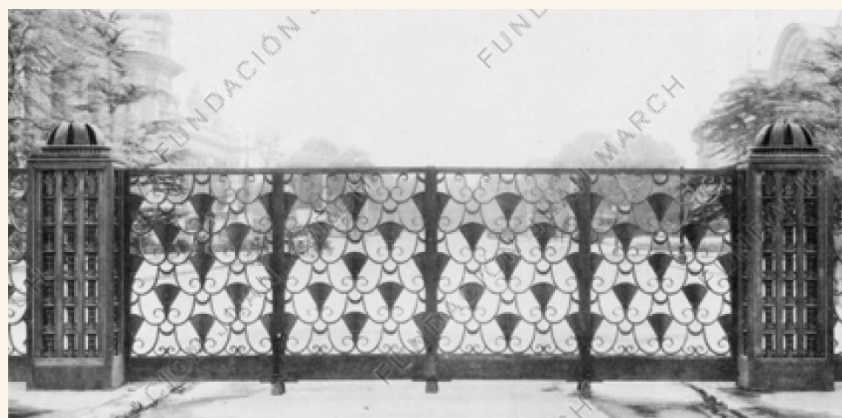
74



2-3

## **Puertas de acceso al recinto de la Exposición**

La Puerta de Honor [La Porte d'honneur] era el inicio de un eje principal que cruzaba el Puente Alejandro III, continuaba por la arteria principal flanqueada por los pabellones de los grandes almacenes parisinos y desembocaba en el Patio de Oficios [Cour des métiers]. Los autores de la Puerta de Honor fueron los arquitectos Henry Favier y André Ventre. Las rejas, que procedían del taller de Edgar Brandt, maestro por excelencia en el trabajo del metal y la forja, desarrollaron una composición basada en arabescos



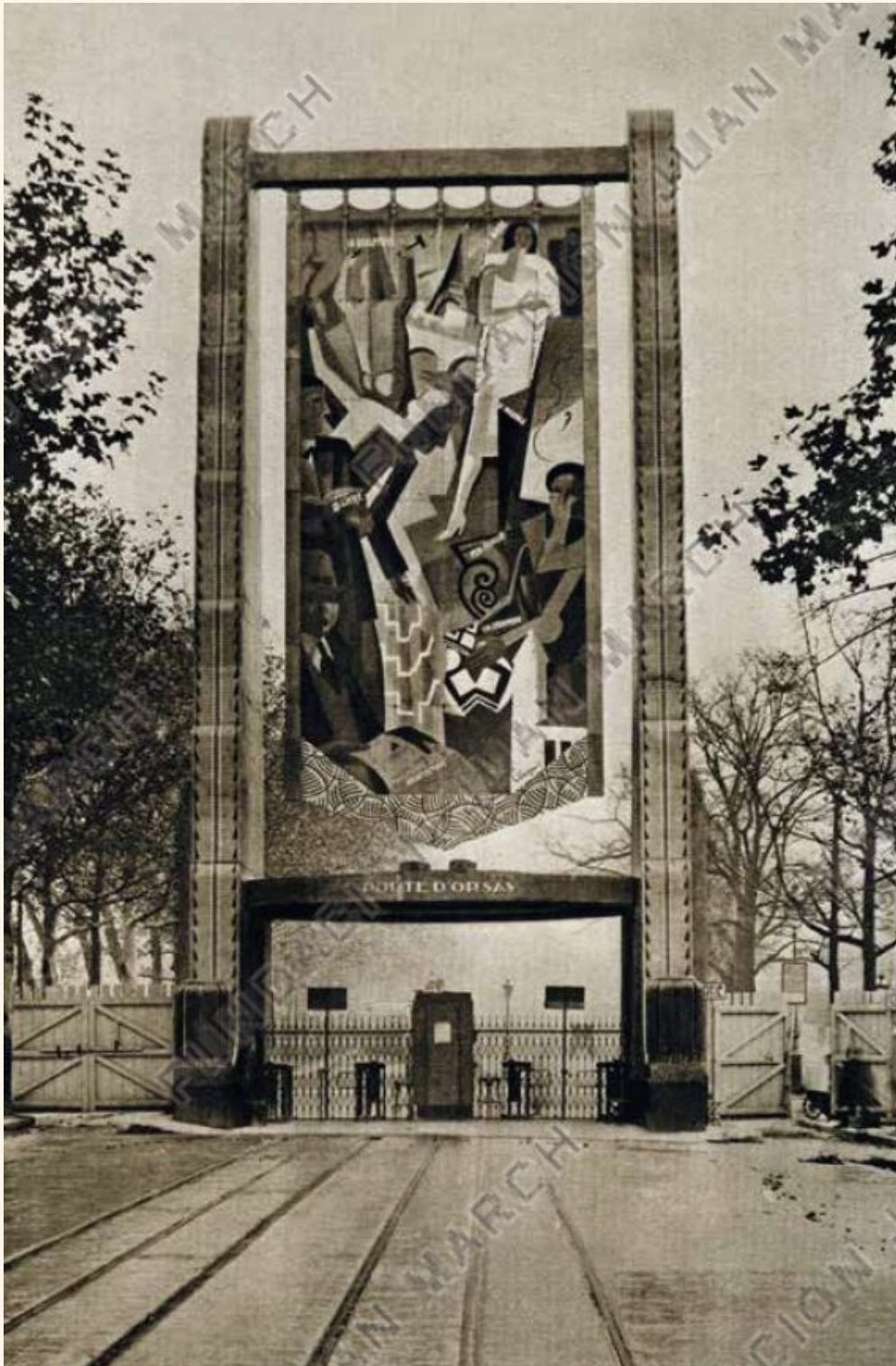
que insertaban reelaboraciones de la flor de loto. Brandt empleaba para sus creaciones metálicas la soldadura autógena —o por combustión mediante soplete—, una técnica que le permitió trabajar con distintos tipos de metales. Con sus creaciones —había piezas suyas en otros muchos pabellones— sería uno de los grandes triunfadores de una muestra que sacaba a la luz una gran escuela de forja a nivel mundial, francesa especialmente, que vivía un extraordinario impulso. Los bajorrelieves sobre las Artes y la Industria en los frisos de la puerta fueron realizados por los

hermanos Joël y Jan Martel, que ponían con su obra un toque de dinamismo cubo-futurista a la entrada del recinto. Desde luego, la Puerta de Honor no era una puerta al uso; en realidad, era más una verja que iba formando quiebros o angulaciones en perspectiva que envolvían al visitante en una especie de jaula mágica y lo sumergían en una atmósfera especial, anuncio de la desplegada en el interior.

# Puerta de Orsay

---

76



Si el visitante accedía al recinto por la Puerta de Orsay [Porte d'Orsay] se encontraba con una solución no menos espectacular, obra del arquitecto Pierre Patout, que ideó como reclamo dos estructuras portantes a modo de postes de sujeción, de los que pendía un gran estandarte rectangular. Las formas escalonadas de ambas estructuras recreaban el motivo de la fuente congelada. El estandarte, pintado en sus dos caras por Louis Voguet, funcionaba a modo de cartel tipográfico moderno. En la cara delantera se leía el nombre del certamen escrito en caracteres sobrios, donde destacaban a mayor tamaño las palabras: "Exposition", "des Arts" y "Modernes". El nombre se aplicaba sobre un fondo decorativo de círculos superpuestos con aire de firmamento burbujeante, como los frascos de Maurice Marinot o los empapelados de Louis Herman De Koninck; un ejemplo más de los muchos que había en el interior del recinto, de divulgación o readaptación decorativa de las figuras geométricas puras y del cubismo, en especial del simultaneísta de efectos cinéticos de Robert y Sonia Delaunay, presentes asimismo en la Exposición: el primero con obra en distintos pabellones, la segunda presentando sus creaciones en una de las tiendas del Puente Alejandro III. En cuanto a la cara trasera del panel colgante, mostraba una pintura de raíz cubista, con alegorías de los oficios artísticos.

6

# Puerta de la Concordia



En las puertas de acceso se habían evitado los arcos convencionales. La Puerta de la Concordia [Porte de la Concorde] fue diseñada, como la de Orsay, por Patout. Su composición daba lugar a un recinto circular abierto formado por diez pilares, en cuyo centro se erguían los grandes árboles del jardín. Los accesos se abrían a ambos lados de la estructura de pilares, que funcionaban exclusivamente como formas monumentales. En este sentido, es quizás el más solemne de los accesos, con la estatua de *L'Accueil* [La Acogida] de Louis Déjean presidiéndolo sobre un pedestal con motivos geométricos de los hermanos Martel. Este énfasis monumental levantó airadas críticas entre los partidarios de la lógica constructiva, como Waldemar-George (Jerzy Waldemar Jarocinski), que no veía ninguna función en los pilares gigantes: "Allí donde hubiesen bastado unos molinetes unidos por cadenas, se levanta un monumento" (Bouillon 1989, p. 167). Los pilares se iluminaban por la noche en los remates, irguiéndose como enigmáticos faros. La Puerta de la Concordia semejaba una lectura *art déco* del conjunto megalítico de Stonehenge en su concepción de un espacio circular sagrado y monumental abierto (Pérez Rojas 2008). Desde esta puerta se accedía a la calle transversal que alojaba la mayoría de los pabellones extranjeros hasta la avenida Victor-Emmanuel III.

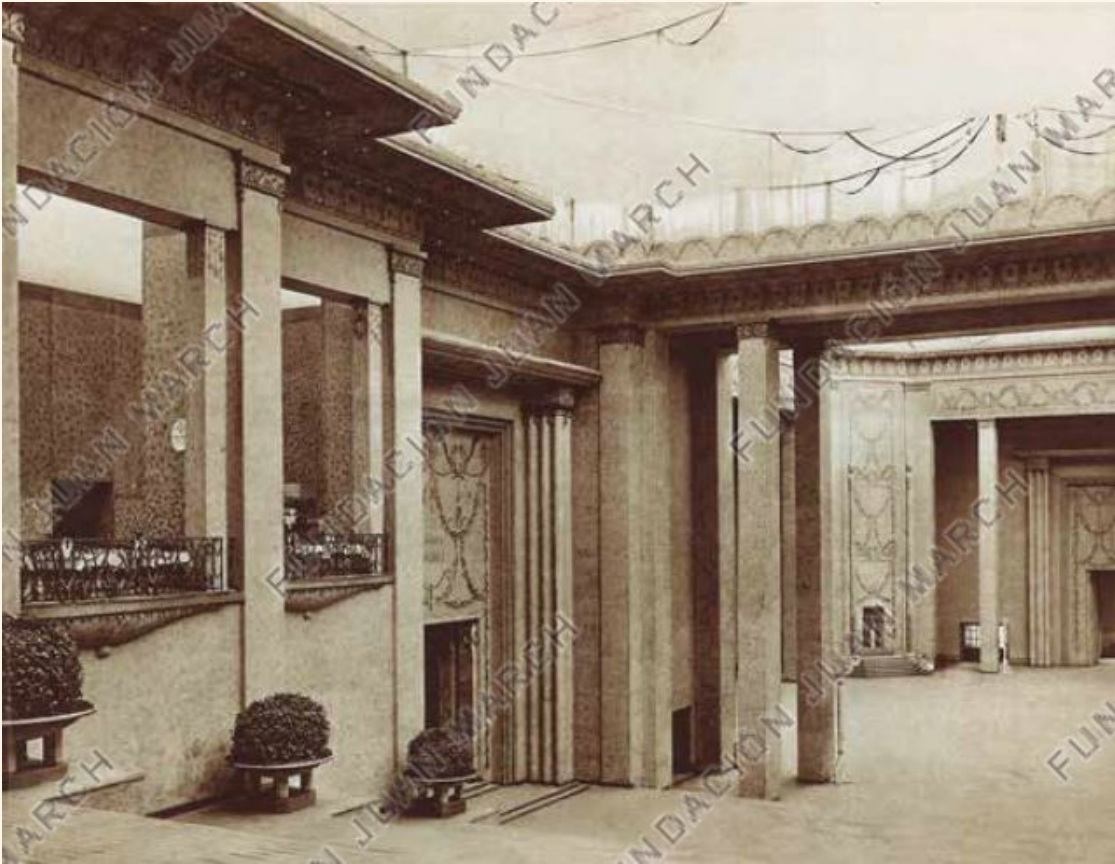
En la Puerta Université Constantine, realizada por de Lucien Woog en colaboración con Jacques Bouvet, se imponía la verticalidad de dos obeliscos con decoraciones *art déco* que contrastaban con la horizontalidad geométrica de la construcción de la puerta de acceso.

# Grand Palais

78



10



11



12-13



14

El antiguo Grand Palais fue transformado en su interior para acoger de manera más coherente diversas secciones. La escenografía del *hall* a base de grandes pórticos y superficies animadas de guirnalda fue obra de Charles Antoine Letrosne, un magnífico trabajo de revestimiento que daba al interior un carácter opuesto al de la fachada. Para el crítico Lionel Landry esta realización hacía realidad los sueños piranesianos (Jean 1925, p. 212). La sala de fiestas de Louis Süe mostraba una

ordenada composición donde alternaban unos nichos avenerados con los paneles pintados por Gustave Louis Jaulmes que representaban los meses y las fiestas. Pero el efecto de este interior, con decoración a base de paños y potentes molduras, era de una suntuosidad y énfasis tan barrocos que suponía por un lado un desafío al premeditado puritanismo artístico del presente, y por otro, preludiaba las escenografías de salas de fiestas de los musicales americanos.

# Puente Alejandro III

80



15



16



17



18

Los pabellones franceses ocupaban más de la mitad de las hectáreas cedidas para el evento. Flanqueando la calle principal, al otro lado del río, se encontraban los pabellones de las casas comerciales francesas y de los grandes almacenes.

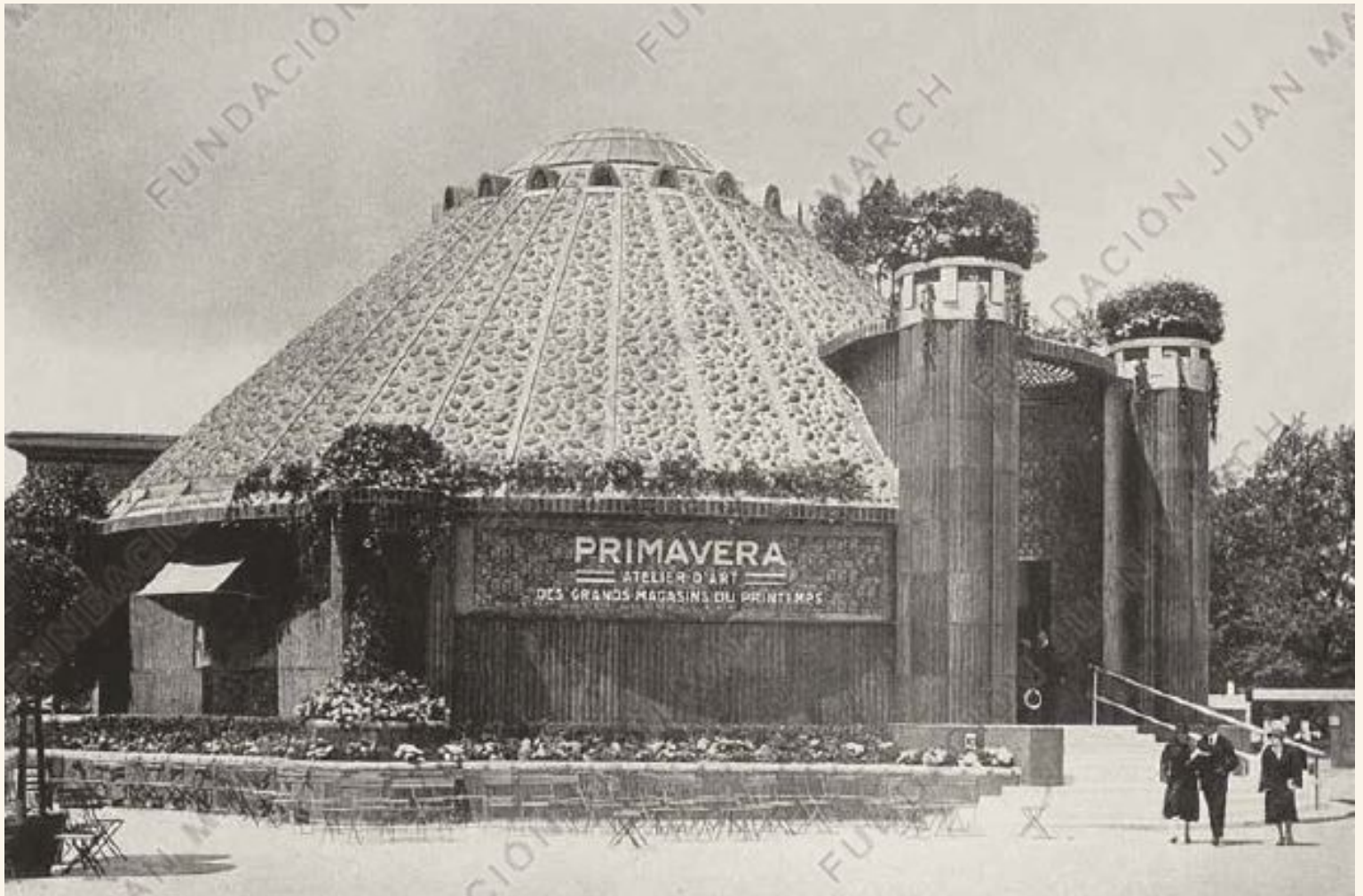
El Puente Alejandro III [Pont Alexandre III] fue transformado para la ocasión en una calle comercial que revivía el espíritu de los puentes italianos, tipo Rialto. El diseñador, Maurice Dufrêne, ideó dos alargadas construcciones simétricas, donde exponían sus productos las marcas francesas. Los esbeltos y contundentes pilares que dividían cada tramo, introducían en el conjunto la imagen compacta y

torreada característica del estilo, cuyos repertorios decorativos, formales e iconográficos, se encontraban aquí perfectamente compilados. La geometría de los arcos pilares contrastaba con el ritmo curvilíneo del cierre de los arcos, a los que la iluminación nocturna les daba el aspecto de un gran cortinaje. Aunque, como también se ha escrito, los arcos de la calle de las tiendas y la silueta curva concordaban con el ritmo de las guirnaldas del puente antiguo, manteniendo una continuidad decorativa. Tras el puente comenzaba el que era el gran despliegue arquitectónico de las sedes de las casas comerciales francesas de producción artística.



# Pabellón Primavera

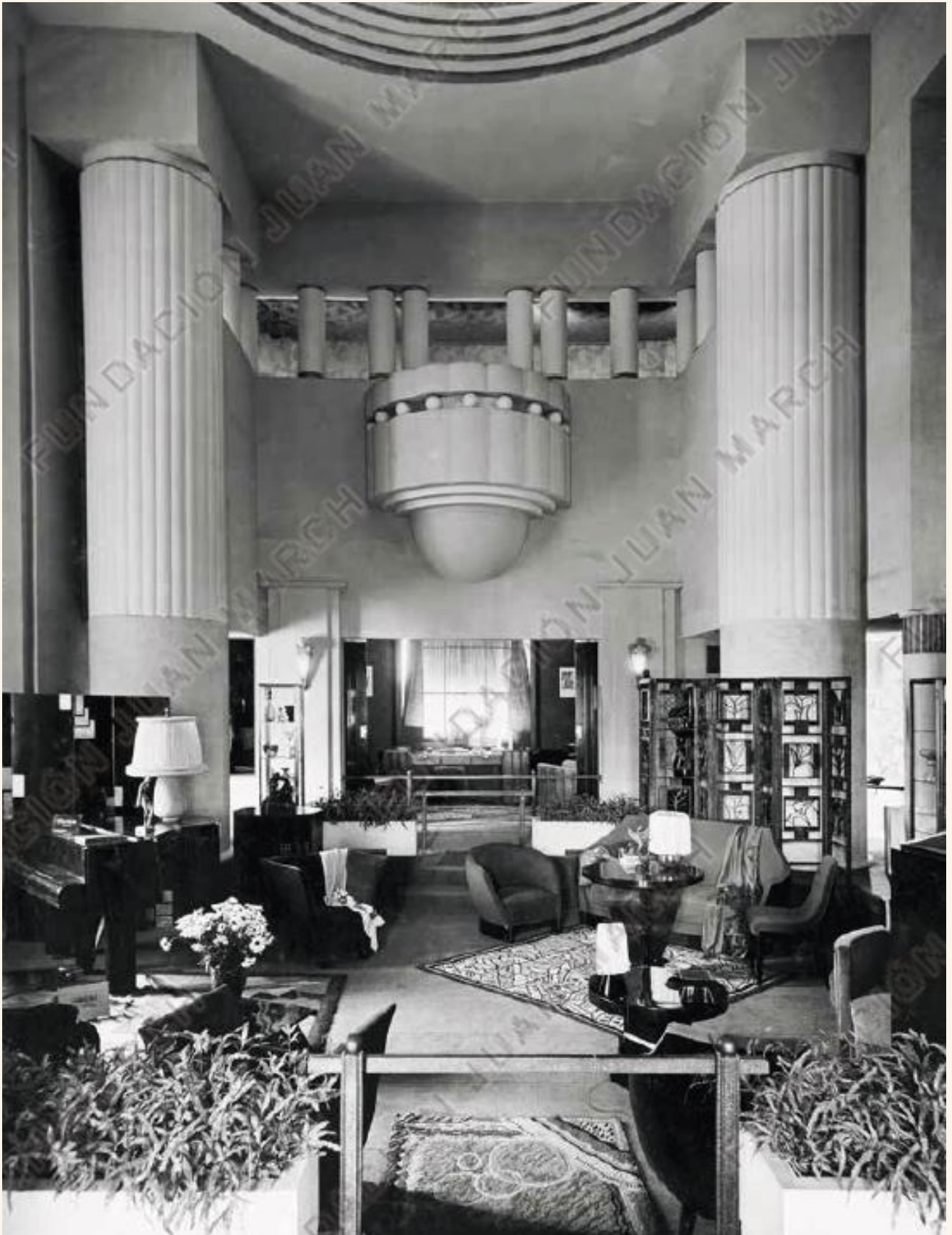
82



19

Los grandes almacenes contribuyeron de manera clave al impulso del *art déco* gracias a su sentido de iniciativa y a los lazos que supieron establecer entre el arte, la comunicación de masas, el comercio y la industria (Charlotte Benton en Londres 2003, p. 170). Para ello, acudieron a arquitectos de renombre, capaces de convertir sus pabellones en la imagen de marca de los nuevos templos del consumo moderno, renovando el concepto de exhibición de las mercancías y la necesidad del concurso del arte y el diseño en sus productos. También, a partir de 1909 habían empezado a contratar a artistas de prestigio para dirigir laboratorios artesanales y de diseño destinados a la producción de muebles y objetos. Por ejemplo, Dufrêne asumió en 1912 la dirección del taller La Maîtrise para las Galeries Lafayette; René Guilleré y Louis Sognot fueron los primeros directores del taller Primavera, de los almacenes Printemps; y Paul Follot dirigió desde 1923 el taller Pomone, de los

almacenes Le Bon Marché (Veronesi, 1978, p. 83). En las plantas de estos pabellones se adoptaron formas cuadradas y circulares, si bien estas últimas, pese a su espectacularidad, no fueron las más corrientes, de ahí el carácter singular del pabellón "Primavera" para los almacenes Printemps, de los arquitectos Henri Sauvage y Georges Wybo. Su cubierta cónica hubiera podido evocar las formas de las cabañas africanas, pero las piedras ovoideas de René Jules Lalique, insertas en el hormigón de la techumbre, eliminaban todo asomo de primitivismo. La entrada se resaltaba mediante dos potentes pilonos coronados por macizos de flores y unidos por una cubierta de pavés formando un pórtico. El pabellón no gozó de la opinión favorable de parte de la crítica, que lo consideraba pesado. Sauvage había sido uno de los pioneros de la arquitectura *art déco* en Francia. Su pabellón era, en realidad, uno de los más originales del conjunto, y quizás el menos clasicista de entre los franceses.



# Pabellón Studium-Louvre

84



21



22

Heri Sauvage, en colaboración con Cottreau, realizó también la Galerie des Boutiques, otra construcción memorable en la que el motivo de la espiral se desarrollaba con suma intensidad en el friso de la fachada, obra de la empresa Gentil y Bourdet. La galería se construyó en el lado izquierdo de la Explanada de los Invalidos para ocultar los edificios de la estación y las vías del ferrocarril.

En el esquema de los pabellones centralizados se puede incluir también el elegante clasicismo

contemporáneo del pabellón "Studium-Louvre" de Albert Laprade (Tim Benton en Londres 2003, pp. 245-259) para los antiguos grandes almacenes del Louvre. La construcción, de planta hexagonal, se cubría con una cúpula rebajada que le otorgaba un aire de cierto bizantinismo. En la planta baja, los vanos mantenían la composición de marcos repetidos hoffmanianos. Los chaflanes lucían alargadas vitrinas, que en la planta superior se cerraban con jarrones, de los que salían exuberantes racimos florales.

# Pabellón Pomone

86



23



24

El pabellón “Pomone” para los almacenes Le Bon Marché, proyectado por Louis-Hippolyte Boileau, partía de un cubo central al que se agregaban tres bloques laterales de menores dimensiones que dibujan un conjunto escalonado en disposición piramidal. El edificio se cerraba con una cúpula o tambor octogonal; la puerta de acceso estaba flanqueada por dos volúmenes, también escalonados, que la resaltaban y monumentalizaban. El panel central exhibía una soberbia vidriera, con un diseño basado en superposiciones circulares y geométricas que evidenciaban la proyección decorativa del cubismo

en todos los ámbitos. La piel arquitectónica era también una especie de estampado decorativo de raíz cubista que unificaba el conjunto. A pesar de su aire geométrico moderno, el edificio era en realidad una traducción sintética al *art déco* de esquemas de la arquitectura clásica de planta centralizada, remitiendo en su esencia tanto a modelos renacentistas como bizantinos, aunque cabría preguntarse qué papel desempeñaron en la memoria de los arquitectos los proyectos de Emanuel Josef Margold publicados en las revistas *Der Architekt* y *Deutsche Kunst und Dekoration* [Arte y decoración alemanes] (Bouillon 1989, p. 49).

# Pabellón La Maîtrise

88



25



26

Igualmente significativa era la portada del pabellón "La Maîtrise", de Joseph Hiriart, Georges Henri Tribut y Georges Beau para las Galerías Lafayette, con una escalinata que conducía al acceso principal, donde destacaba una decoración pantalla que reproducía el motivo del sol *art déco* en un panel vidriera de Jacques Grüber. Los pilares de los ángulos se remataban con estatuas alegóricas de Léon Leyritz de un geometrismo suavizado de herencia cubista.

## Pabellón G. Crès et Cie

89



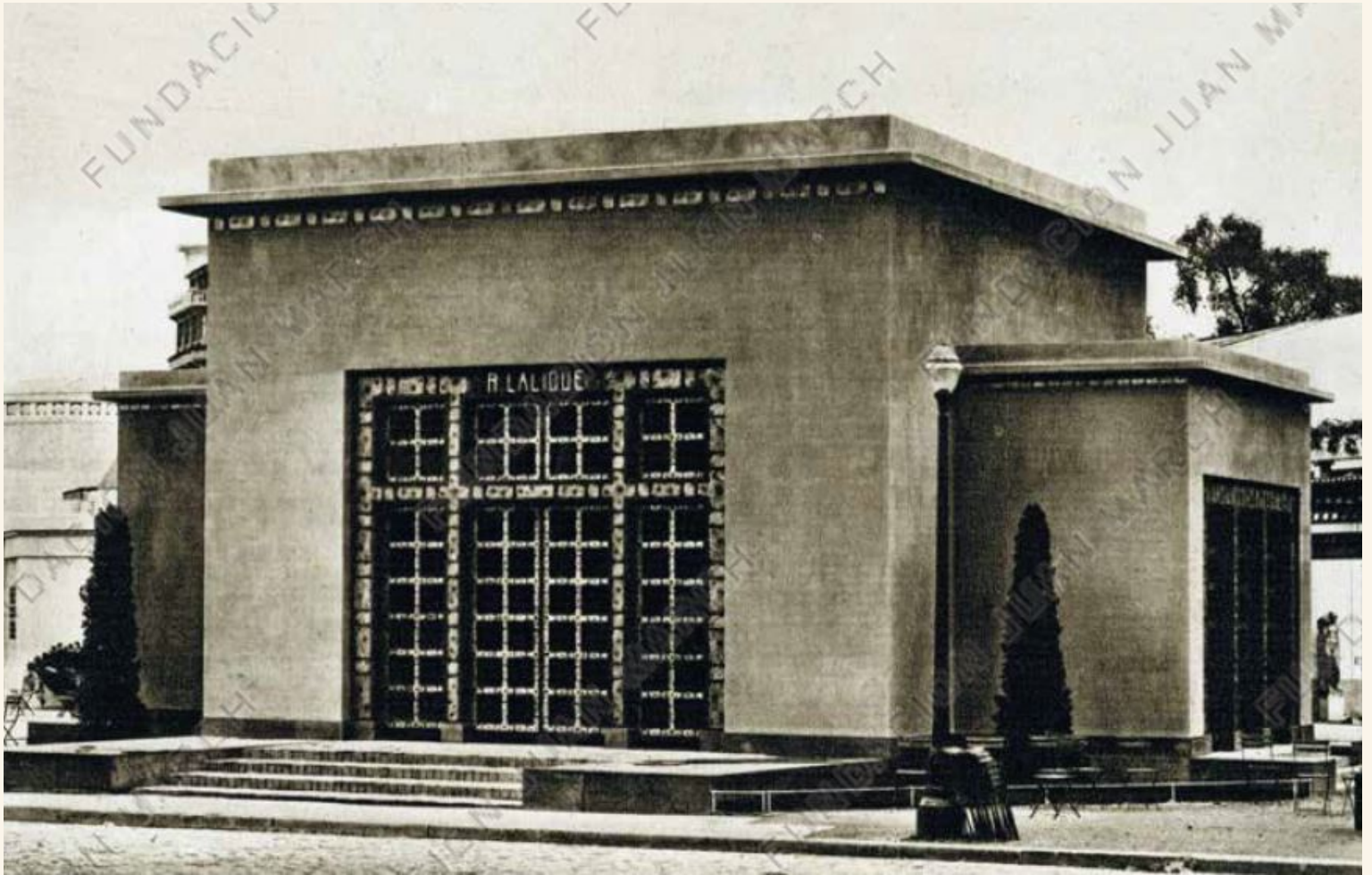
27

A los mismos arquitectos que realizaron el pabellón “La Maîtrise” se debía el de la conocida casa editorial G. Crès et Cie, que acudía al lenguaje de la “arquitectura parlante” al emplear como decoración en parte de la fachada los libros de obra.



# Pabellón Lalique

90



28

Los vidrios de René Jules de Lalique eran el clásico de un *art nouveau* que había sabido adaptarse a los nuevos gustos: de hecho, la obra de este artista se encontraba distribuida por muy diversos ámbitos del certamen. El pabellón Lalique, obra de él mismo en colaboración con el arquitecto Marc Ducluzand, era de una gran sobriedad y elegancia: un bloque cúbico con dos cuerpos igualmente cúbicos adosados a ambos lados, grandes puertas cristaleras en todos

los frentes, una cornisa apenas pronunciada y una línea de decoración de estarcido que dulcificaba la dureza de las formas puras. La desnudez extrema del edificio hacía que se impusieran con gran atractivo y vistosidad las enmarcaciones y los vidrios de las amplias superficies acristaladas de los frentes. Frente al pabellón dominaba el prodigioso efecto de los chorros de vidrio de una gigantesca fuente.



29



30

# Pabellón de Sèvres

92



31

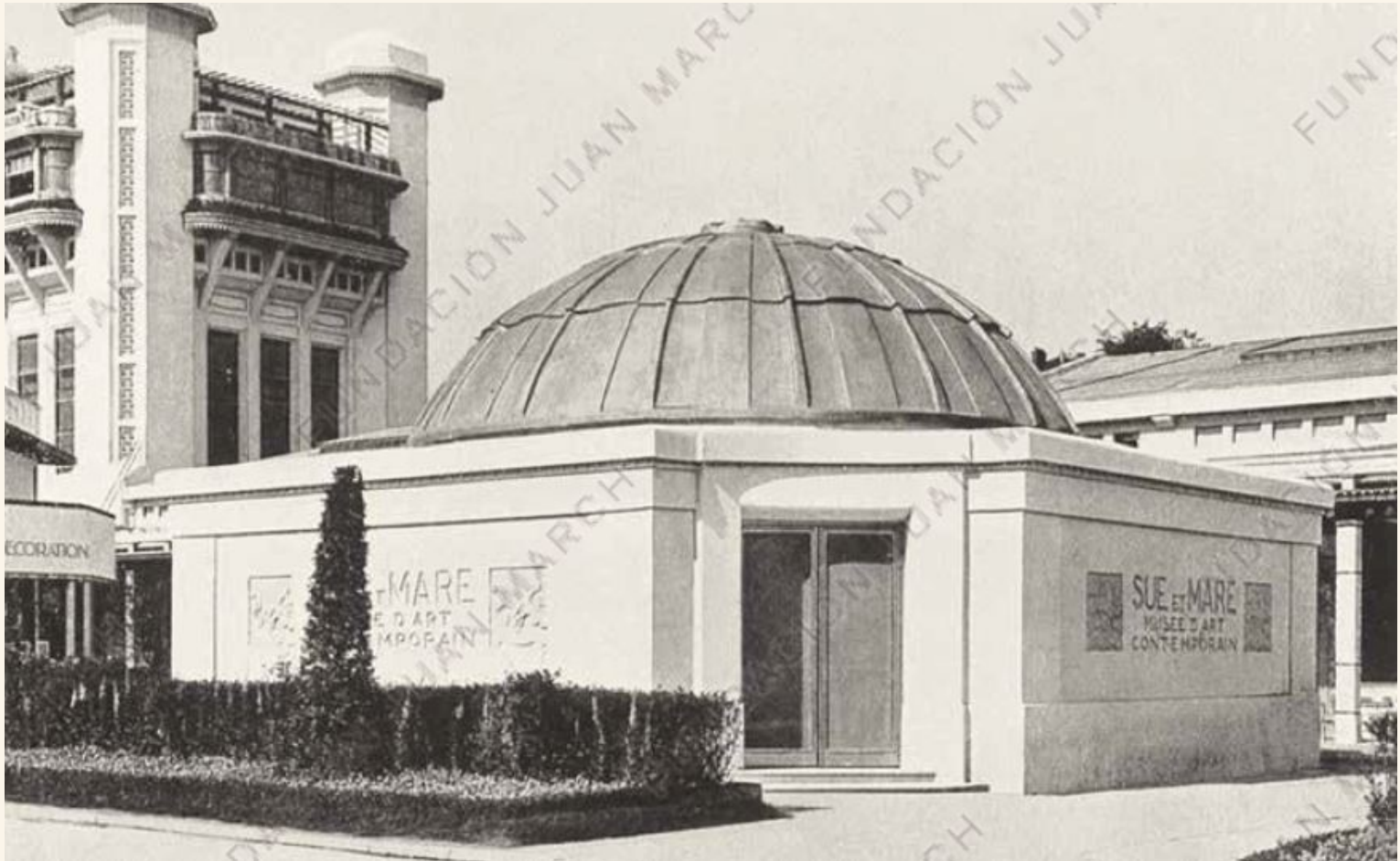


32

El pabellón de la Manufactura Nacional de Sèvres, de Pierre Patou y André Ventre, era un sencillo y elegante edificio de superficies lisas con revestimientos de cerámicas en los planos exteriores y en los refinados interiores. Sin embargo, lo que le confería un mayor impacto visual fue el jardín, con sus elementos escultóricos: animales de porcelana y, sobre todo, ocho gigantesos y llamativos vasos o jarrones con curiosas tapas de cierre que incorporaban el motivo de la espiral en su decoración a base de volutas. Con estas piezas se llamaba la atención de manera rotunda sobre unos motivos identificables con la producción de las manufacturas. No opinaban lo mismo algunos críticos franceses, como Lionel Landry, que aunque valoraban el alarde técnico desplegado en ellos, no consideraron idóneo el lugar donde se exponían. Los grandes jarrones y vasos fueron objetos predilectos en las decoraciones *art déco*, presentes en abundancia en el recinto como elementos escultóricos, a veces flanqueando las puertas de los pabellones, como sucedía con los fantásticos jarrones del Pabellón de la Ville de Paris, de Roger Bouvard.

## Pabellón Süe et Mare

---



93

33

La Compañía de las Artes Francesas [Compagnie des arts français], fundada por los arquitectos Louis Süe y André Mare, tenía una sólida representación en el pabellón “Süe et Mare, Musée d’art contemporain” (1919), edificio de planta cuadrada coronado con una cúpula y acceso en el chafalán. En su interior se reunían esculturas, pinturas, muebles y objetos de Roger de La Fresnaye, Luc-Albert Moreau y André Marty (Haslam 1987, p. 49).

# Embajada francesa

94



34

La propuesta de la Société des artistes décorateurs (la SAD) se materializó en el proyecto de embajada francesa “Une Ambassade française”, subvencionado por el ministerio de Cultura, de modo que el Estado adquiriría algunos de los objetos exhibidos en él. La embajada ocupaba una sección del edificio de Charles Plumet. En el diseño y mobiliario de este conjunto intervinieron cerca de cuarenta profesionales ya consagrados, que representaban, por un lado, la línea tradicional del *art déco* –los llamados “contemporáneos”–, y por otro, los más jóvenes, de orientación más rupturista –los denominados “modernos”–. Entre los considerados “contemporáneos” estaban Louis Süe y André Mare, Edgar Brandt, Raymond Subes, Paul Dufrené, Jules Leleu, Jacques-Émile Ruhlmann, Paul Follot, André Groult, Pierre

Seltersheim, y entre los “modernos” Pierre Chareau, Jean Dunand, Robert Mallet-Stevens y René Herbst. Esta conjunción de autores convertía el pabellón en el muestrario más plural de las diferentes corrientes del *art déco* francés (sobre la decoración interior de los pabellones véase: Bizot 2009, pp. 39-55). Venía a ser la encarnación de una arquitectura oficial, que mostraba cómo el *art déco* francés triunfante en la muestra era susceptible de erigirse en un estilo que podía asumir, de cara al exterior, la representación de una Francia modernizada capaz de proyectarse en el mundo y hacer de caja de resonancia del que se consideraba el estilo más representativo de los nuevos tiempos. De hecho, el *art déco* a la francesa va a ser el estilo adoptado para la construcción de nuevas embajadas, como la de Belgrado (1932), Roger-Henri Expert.



35

En el *hall* de la propuesta de embajada, Robert Mallet-Stevens revelaba el proceso de depuración de su obra. Las lámparas, a base de placas rectangulares superpuestas en paralelo y sujetas por cadenas, constituían uno de los elementos decorativos más definidores de este interior. Funcionaban como esculturas suspendidas, en plena correspondencia con los paneles decorativos encargados a Robert Delaunay y Fernand Léger, considerados por algunos críticos poco adecuados para una residencia oficial por “demasiado vanguardistas”. El comedor, diseñado por Henri Rapin y Pierre Selmersheim, reunía todas las notas formales del clasicismo *art déco* a la francesa. La mesa mostraba una vajilla de Sèvres y cubiertos de Jean Élysée Puiforçat. Muebles, alfombras, puertas, columnas y vidrieras contribuían a la unidad de un orden geométrico. El despacho-biblioteca, diseñado por



36

96



37



38-39



40



41

Pierre Chareau, fue quizás una de las intervenciones más audaces y difundidas, donde desarrollaba el tema de la claraboya con cubierta desplegable en maderas nobles, apuntando hacia una cierta estética maquinista que triunfará en su emblemática *Maison de verre* [Casa de cristal] construida en París entre 1928 y 1932. Francis Jourdain, responsable del gimnasio y del *fumoir* [sala de fumadores], hizo gala de una gran simplificación formal y en el uso del color en este interior con

cubierta escalonada. Los muebles eran de Jean Dunand, consumado especialista en la técnica del lacado. De la *chambre de Madame* [dormitorio de la señora] fue responsable André Groult, quien impuso en su mobiliario las formas curvas y abultadas, en armonía con el suave ritmo ondulado de los cortinajes de la ventana y de la decoración a modo de dosel de la cabecera de la cama. Groult creó un ámbito de suave feminidad con el que dialogaba el lienzo ovalado de Marie Laurencin.



# Palacete del Coleccionista

98



42



43

El Palacete del Coleccionista [L'Hôtel du collectionneur] realizado por Patout para el Grupo Ruhlmann, era otra de las piezas estrella, tanto por su arquitectura como por su contenido. Jacques-Émile Ruhlmann —que se había consagrado en el Salón de Otoño de 1913 como el creador más sobresaliente de la industria francesa del mueble de lujo, y que se impondría de nuevo en el Salón de Otoño de 1919, el primero tras la Gran Guerra—, representaba la vertiente más refinada y elitista del *art déco*, opción que él mismo defendió argumentando que las nuevas creaciones nunca se habían destinado a las clases medias (Camard 1993, p. 45). La idea de una casa para un coleccionista tenía unos antecedentes que con frecuencia olvidamos: la *House for an Art Lover* [Casa para un amante del arte] de Charles Rennie Mackintosh en Glasgow (1901) que el escocés presentó al concurso de Darmstadt del *Zeitschrift für Innendekoration* [Revista de decoración de



44



45

interiores] que promovió Alexander Koch; el Palais Stoclet (1905-1911) en Woluwe-Saint-Pierre (Bruselas) de Hoffmann, que era a fin de cuentas la mansión de un coleccionista; el Sint Hubertus Slot, pabellón levantado por Hendrik Petrus Berlage entre 1914 y 1920 en el parque Hoge Veluwe, cerca de Otterlo (Países Bajos), que Helene Kröller-Müller encargó en torno a estas fechas para albergar su colección de arte; sin olvidar que la exposición de los artistas alemanes de la Deutscher Werkbund en el Salón de Otoño de París de 1910 consistía en la organización de una casa para un aficionado al arte (Thiébaut 2006, p. 51). En cualquier caso es indiscutible que el Palacete del Coleccionista expresaba perfectamente el anhelo aristocrático de la época que, en gran medida, encarnaba el *art déco*.

El salón ovalado, cuya decoración de interior correspondió a Ruhlmann y Alfred Porteneuve, estaba dedicado a la música, y tenía muebles lacados de Jean Dunand, alfombra y tapicería de las sillas de Émile Gaudissart, estatuas de Antoine Bourdelle –*Héraklès* [Hércules]– y Joseph Bernard –*Danseuses* [Danzantes]–, y colgado en sus muros el lienzo *Les Perruches* [Las cotorras] de Jean Dupas. La colosal y majestuosa lámpara resaltaba como ningún otro objeto este espíritu elitista y de suntuosidad aristocrática Antiguo Régimen que guiaba el concepto de este pabellón. El Palacete del Coleccionista potenció la admiración por el trabajo

de Ruhlmann entre una rica clientela internacional, lo que motivó que le llovieran los encargos después del certamen. El pabellón fue también considerado como “el símbolo más ambicioso de la exposición, reafirmando la supremacía del gusto y del talento de los franceses para la industria de lujo” (Charlotte Benton en Londres 2003, p. 146).

La edificación había sido proyectada por el arquitecto Patout. Al igual que en otros edificios comerciales ya vistos, la articulación de escalonamientos, rotonda y pilares cilíndricos daban forma a un exterior de ambiciones monumentales; una edificación, en suma, que mostraba el sentido objetual de buena parte de la arquitectura de la Exposición y del *art déco*: se podrían buscar sin problema radios, cajas y muebles de la época con un juego de formas análogo al mostrado aquí por Patout. En el friso el bajorrelieve *La Danse* [La danza] de Bernard, artista valorado como poeta de la forma, que dotaba de una morbidez especial a sus obras –“Expresan [...] una voluptuosidad contenida y temblorosa: cuello algo hinchado, labios entreabiertos, una actitud que muestra la nostalgia del deseo [...]” (Jean 1925)–, y en pedestal sobre el suelo el *Hommage à Jean Goujon* [Homenaje a Jean Goujon] de Alfred Janniot convertían este pabellón en uno de los ejemplos más elocuentes del diálogo y el equilibrio entre arquitectura y escultura.

# Pabellón de la Cámara Sindical

100



46

El mundo de la moda contaba con su propio pabellón donde exponer sus novedades, el de la Cámara Sindical de Negociantes de Diamantes, Perlas, Piedras Preciosas y Lapidarios [Chambre syndicale des négociants en diamants, perles, pierres précieuses et des lapidaires], edificio en forma de diamante, también conocido como “pabellón de los joyeros” [Pavillon des diamantaires], obra de Jean Lambert-Rucki, Gus Saacke y Pierre Bailly.

## Patio de Oficios

101



47

48



49

El eje principal de los Invalides se cerraba con el ya mencionado Patio de Oficios [Cour des métiers]. Allí Charles Plumet diseñó un espacio en el que la escultura, las fuentes y los jarrones trazaban simétricas correspondencias. En sus extremos se encontraban las cuatro torres más altas de la Exposición en representación de las provincias vinícolas Champagne-Alsace, Touraine-Anjou-Saumur, Bourgogne-Franche-Comte y Bourdeaux-Sud-Ouest. Plumet introdujo en ellas ciertos cambios respecto al proyecto inicial, donde

tenían un remate más ecléctico, y también cambió el tipo de ventanales del pabellón. Como había resuelto en algunos de sus edificios de principios de siglo, colocó los miradores en la última planta, ahora para favorecer las vistas desde los restaurantes. Pero uno de los recursos empleado —y compartido por otros arquitectos—, que luego se divulgó ampliamente, fue el llevar las pérgolas de los jardines a las terrazas. A pesar de contar con elementos tan franceses, el edificio adquiriría un cierto aire de moderna arquitectura del norte de África.

# Pabellón de Lyon-Saint-Étienne

---

102



50

Un ejemplo de contención y modernidad *art déco* era el pabellón de Lyon-Saint-Étienne, de Tony Garnier. Garnier esencializó el edificio sin romper con el orden clasicista que regía en la arquitectura francesa de la Exposición. Una cubierta escalonada proporcionaba una adecuada iluminación a este compacto edificio.

# Pabellón de Nancy

103



51

Algo similar sucedía con el pabellón de la ciudad de Nancy, de Pierre Le Bourgeois y Jean Bourgon, que ponía un cierto énfasis en el maquinismo y la industrialización en su decoraciones de los paneles laterales con motivos de ruedas, realizados por Émile-Just Bachelet, y el relieve central del trabajo industrial, obra de Baudson. El *hall* interior se cerraba con una cúpula metálica compartimentada en rectángulos a modo de celosías. El *hall* era en parte una original traducción *art déco* del espíritu del pabellón de cristal de Bruno Julius Florian Taut para la Exposición de Colonia de 1914. En el centro había un motivo luminoso a modo de fuente artificial diseñada por Duzzy para la Manufactura de Saint-Gobain.



52

# Pabellón del África francesa

104



53

En el terreno del exotismo más primitivista se situaba el pabellón del África francesa [Pavillon de l'Afrique française] de Germain Olivier, con bajorrelieves y frisos de Carlo Sarrabezolles. Inspirado en las arquitecturas de barro de Malí, era todo un preludio de la futura Exposición Colonial de 1931.

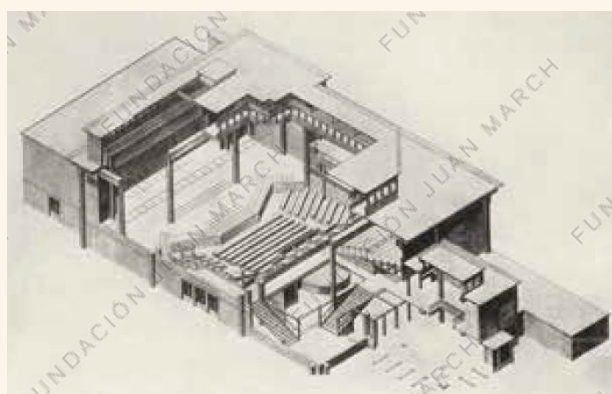


54

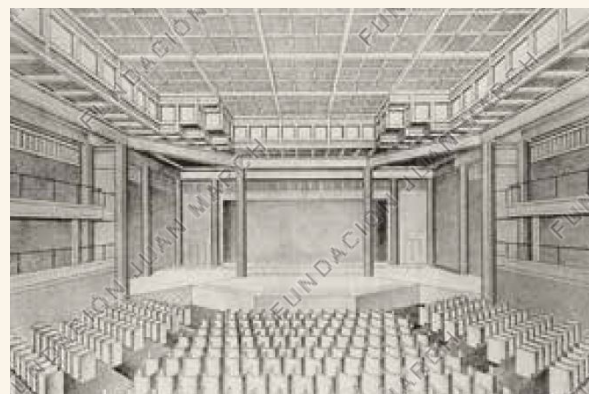
# Teatro de la Exposición



55-56



57



58

Un edificio unánimemente ponderado, que se situaba en una posición intermedia entre los clasicismos de Pierre Patout y las expresiones más radicales de Le Corbusier o de Konstantín Mélnikov, era el teatro de la Exposición, de Auguste Perret y André Granet, una de las obras más importantes del conjunto, donde el rigor del oficio y la lógica de la estructura hacían innecesario cualquier otro despliegue decorativo:

Un teatro es un medio, no un fin; en él, todo debe estar subordinado a la obra que se ve y a la música que se oye [...]. Esto es lo que han entendido perfectamente desde hace mucho los Sres. Perret: el teatro de los Campos Elíseos es un producto conseguido de esta estética nueva a la que se adscribe, más claramente aún, el teatro de la Exposición. (Landry 1925)

Su proyecto fue positivamente valorado por la mayor parte de la crítica internacional. Landry lo consideraba como el principal de los edificios exentos de la muestra ligado a la estética del hormigón.

El arquitecto José Yárnoz Larrosa escribió unos comentarios en la revista *Arquitectura*, destacando que, si bien no había en la Exposición todas las novedades que cabía esperar, se apreciaba un gran esfuerzo en la búsqueda de nuevas formas. Aunque hace una selección de pabellones bastante ecléctica, destaca la sencillez, buen gusto y proporciones del pabellón de Patout y Jacques-Émile Ruhlmann, y considera el teatro de Perret y Granet como la obra más moderna del certamen:

Réstanos, por último, ocupamos del teatro de la Exposición, que ofrece marcado interés, lo uno, porque tal vez sea el único edificio en el que se ha tratado de acusar su estructura valiéndose de ella como elemento que contribuye a su decoración, sino también porque obedeció a un programa sugestivo, que marca nuevas orientaciones en la representación de obras escénicas. (Yárnoz 1925, pp. 225-35)



# Pabellón de Polonia

106



Tanto en las arquitecturas como en el conjunto de las artes decorativas el regionalismo —o, más en concreto, el arte popular— había sido fuente de inspiración dominante. En este sentido, se considera modélico el pabellón de Polonia de Józef Czajkowski, si tenemos en cuenta que el arte popular era el que mejor reflejaba el carácter y el genio de la raza polaca —en 1901 se había fundado en Cracovia la Sociedad del Arte Aplicado Polaco, que estimuló el estudio y la reproducción del llamado arte de Zakopane, el de la montaña del Tatra, que preservaba en sus construcciones de madera, ornamentación, bordados, cerámica y objetos de uso cotidiano las formas seculares y nacionales—. El pabellón, que era “moderno en su construcción y polaco en el sentimiento, representa las nuevas tendencias de la arquitectura en Polonia” (*Catalogue section polonais...* 1925, p. 7). El *art déco* de Czajkowski manejaba en sus detalles decorativos y linterna de hierro y vidrio una tendencia a la angulación y triangulación que se proyectaba en la decoración de interiores (Treter 1925, pp. 10-14. Véase también sobre la participación polaca David Crowley, “L’Art déco en Europe centrale”, en Benton, Benton y Wood 2003, pp. 191-201).

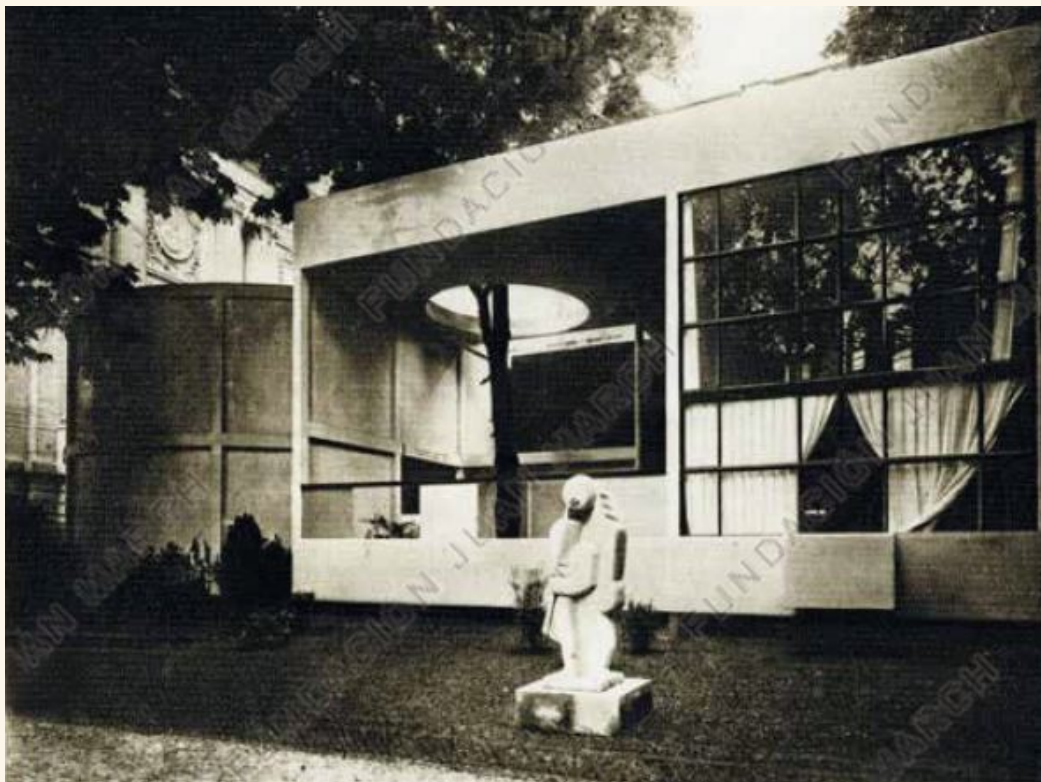
59

## Pabellón de la URSS / Pabellón L'Esprit nouveau



El pabellón funcionalista de Le Corbusier "L'Esprit nouveau" y el pabellón de la URSS de Konstantín Mélnikov miraban ya hacia una dirección nueva. El edificio soviético fue el que más sorpresa causó; sus mismos detractores lo veían como lo más sorprendente y original de la Exposición. A Le Corbusier se le había solicitado construir la casa de un arquitecto, pero rechazó el ofrecimiento, cuestionándose acerca del sentido de tal definición. "¿Por qué de un arquitecto? Mi casa es la de todo el mundo, sea quien sea" (Cabanne 1986, p. 69). En el paseo Cours la Reine levantó Le Corbusier su pabellón como manifiesto de su idea sobre la función y equipamiento de la arquitectura del futuro. Los muros interiores lucían pinturas del propio arquitecto y había cuadros de Georges Braque, Juan Gris, Amédée Ozenfant y Pablo Picasso, nombres poco frecuentes en los otros pabellones. Le Corbusier exponía dioramas de proyectos suyos que no llegaron a realizarse: *la Ville contemporaine* [Ciudad contemporánea], y el alucinado *Plan Voisin de Paris* [Proyecto de vecindario de París] que contemplaba la demolición del centro de negocios situado en el margen derecho del Sena en torno a la Bolsa, en lo que podría interpretarse como claro ejemplo de servilismo hacia el mundo de la industria del automóvil y de cómo el sueño de la razón podía seguir produciendo monstruos.

107



Lionel Landry, "L'Exposition des Arts décoratifs. L'Architecture: section française", *Art et décoration* (junio 1925): 2, 4, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 19, 21, 23, 25, 27, 30-33, 42, 43, 47-52, 55-58

Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris, Collection Maciet: 18, 20, 22, 24, 29, 44, 46, 60

Fotografías originales de G. L. Manuel Frères, Paris. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid: 1, 3, 9, 10, 13, 53, 54

*Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle*, vol. IX. Paris: Imprimerie Nationale, 1927 (cat. 135): 6, 16, 28, 45, 59, 61

*La ferronnerie moderne présentée par H. Clouzot*, Paris: Éditions d'art Charles Moreau, 1925: 5

René Herbst, *Devantures, vitrines, installations de magasins à l'Exposition internationale des arts décoratifs*, Paris: Éditions d'art Charles Moreau, 1925: 17

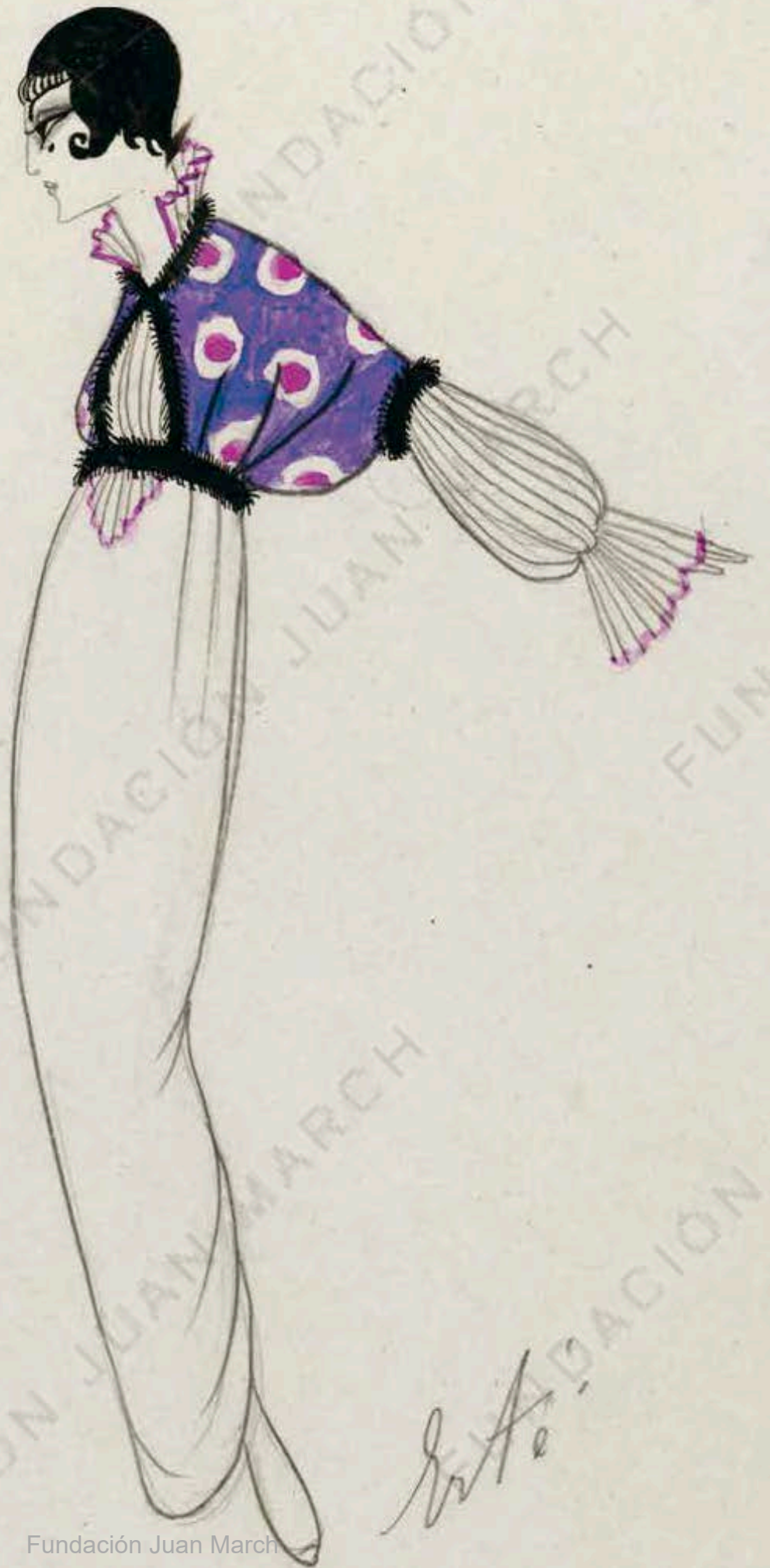
*Une Ambassade française. Organisée par la Société des artistes décorateurs. Exposition des arts décoratifs et industriels modernes à Paris, 1925*. Paris: Éditions d'art Charles Moreau, 1925 (cat. 150): 34-41

Ghislaine Wood

---

LA MODA  
ART DÉCO  
Y EL ART  
DÉCO,  
UN ESTILO  
A LA MODA

Detalle de cat. 10





# LA MODA ART DÉCO Y EL ART DÉCO, UN ESTILO A LA MODA

Ghislaine Wood

DIRECTORA ADJUNTA,  
SAINSBURY CENTRE FOR  
VISUAL ARTS, UNIVERSITY  
OF EAST ANGLIA  
(REINO UNIDO)

## Introducción

Una característica distintiva del estilo *art déco* en los años veinte fue su extraordinaria capacidad de estar de moda. En este sentido, el papel desempeñado por la moda es clave para entender tanto su evolución, como su recepción. Los modistos modernos de alta costura como Paul Poiret, Jeanne Lanvin y Coco Chanel, no sólo fueron diseñadores de moda, sino avatares de una nueva era que llevaron vidas glamurosas impregnadas de *art déco*. Contribuyeron a difundir lo moderno tanto por su estilo de vida como por sus innovadores diseños, situándose la clave del tremendo éxito comercial del estilo *art déco* en la estrecha relación e interdependencia entre las esferas de la moda, el arte, la arquitectura y el diseño. De hecho, gracias a este estilo los mundos de la moda y del diseño formaron una unidad perfecta, en la que se reforzaron mutuamente. Muchos de los modistos de alta costura emplearon el *art déco* en sus hogares, estudios y espacios comerciales, al tiempo que la industria de la moda hacía suya y comercializaba la iconografía y la imaginería *art déco*. Asimismo, destacados artistas y diseñadores de vanguardia trabajaron para la industria de la moda, contribuyendo en gran medida a su comercialización. Sonia Delaunay, por ejemplo, aportó a la moda convencional un lenguaje abstracto de formas geométricas perfectamente adaptado al gusto comercial de los tiempos. El ambiente en París durante los años veinte y treinta, con sus complejas redes de conexiones entre lo artístico, lo social y lo económico es, sin lugar a dudas, un factor determinante para comprender tanto el éxito del estilo *art déco*, como la supremacía de la moda parisina. Ninguna otra ciudad en el mundo fue testigo en esa época de un intercambio de ideas semejante, de una permeabilidad tal entre las fronteras de la vanguardia artística y el mundo comercial, y fue en esa intersección entre la vanguardia y lo comercial donde floreció el *art déco*.

## El espectáculo de la moda: 1925

Durante los años veinte la moda se convirtió por derecho propio en la impulsora por excelencia de la cultura consumista, y París, centro tradicional de los artículos de lujo, consolidó su liderazgo en la exportación de la alta costura. Hacia 1924, el producto nacional bruto de la industria de la moda femenina en Francia podía compararse al de la fabricación de automóviles o al de las industrias del acero. La importancia de este sector se reveló en el enfoque descaradamente comercial de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, que destacó el papel primordial jugado por la *parure*<sup>1</sup> en las aspiraciones comerciales de Francia a nivel internacional<sup>2</sup>. Para este evento, París se transformó en un inmenso centro comercial: durante el día los visitantes paseaban por las calles y las grandes avenidas de tiendas o se daban una vuelta por los pabellones de los grandes almacenes, mientras que por la noche, los espectaculares montajes de iluminación realzaban el atractivo de la ciudad, y de los comercios en particular. Visitada por más de dieciséis millones de personas, la Exposición de 1925 reforzó la supremacía de la moda parisina y sus industrias asociadas, al convertir la moda en la piedra angular de la modernidad. El catálogo de la Exposición destacó el vínculo que existía entre moda y modernidad, subrayando cómo “la sorpresa y la novedad” eran los principios rectores de esta industria<sup>3</sup>. De hecho, fue gracias al uso de estrategias expositivas altamente innovadoras cómo la moda llegó a dominar este evento.

La *rue des boutiques* [calle de las tiendas] en el Puente Alejandro III fue uno de los lugares principales donde se podía admirar la moda francesa en la Exposición [véase pp. 80-81]. Este montaje, con sus más de cuarenta pequeñas *boutiques* alineadas a ambos lados del puente, hacía referencia a un tiempo al

111

Detalle de cat. 180

1 *Parure* es el término francés empleado para denominar un set de joyería —para ser un auténtico *parure* el set debe constar de al menos tres piezas—. Por extensión, se usa también para referirse a un modelo conjuntado de joyas y ropa [N. del E. inglés].

2 La exportación de ropa femenina en 1924 alcanzó la cifra de 2,5 millones de francos; citado por Tag Gronberg, en Gronberg 2003, p. 159.

3 Citado por Valerie Mendes, en Mendes 2003, p. 261.

pasado, al evocar puentes históricos con tiendas, como el Ponte Vecchio en Florencia, y a lo ultramoderno, con el elegante diseño de las austeras y estilosas *boutiques*, cuyos escaparates se reservaban para los artículos de lujo. Maurice Dufrene fue el coordinador del proyecto general, aunque muchos destacados arquitectos y diseñadores modernos, entre los que se encontraban Jacques-Émile Ruhlmann y René Herbst, diseñaron las fachadas individuales de algunas de estas *boutiques*. Una de las tiendas más elogiadas del Puente Alejandro III fue la *boutique* Simultané de Sonia Delaunay, que compartió con el modisto y peletero Jacques Heim, hecho que ilustraba la permeabilidad existente entre la vanguardia artística y el mundo de la moda comercial. Delaunay trasladó sus búsquedas artísticas previas sobre la simultaneidad a sus vestidos, abrigos y telas, y resaltó la abstracción cubista de su obra al situar a sus modelos frente a los árboles cubistas de los hermanos Martel, proporcionando algunas de las más sorprendentes fotografías de la Exposición de 1925 [fig. 1]. Asimismo, para el rótulo de su *boutique* se eligió una potente tipografía moderna, con el fin de reforzar la modernidad de los motivos geométricos expuestos en ella [fig. 2].

La Rue des boutiques estaba destinada a cumplir dos importantes funciones, una física y otra psicológica, pues servía de unión a los dos emplazamientos de la Exposición Internacional en las riberas derecha e izquierda del Sena, al tiempo que situaba a la alta costura en el corazón mismo del proyecto. Además, en el pabellón de la Elegancia [Pavillon de l'élégance], dedicado a la muestra principal de la alta costura, levantado cerca de la Puerta de Honor [Porte d'honneur], se emplearon nuevas técnicas expositivas con el fin de fusionar, en una impactante *mise-en-scène*, lo moderno con la tradición parisina. Para algunas de las escenografías de este pabellón se utilizó una nueva generación de maniqués, fabricados por Pierre Imans y por la compañía Siegel & Stockmann,

fig. 1

La actriz francesa Paulette Pax ante la escultura-árbol de los hermanos Jan y Joël Martel en el jardín de Robert Mallet-Stevens. Explanada de los Inválidos, Exposición

Internacional de París, 1925. Plata en gelatina. Bibliothèque nationale de France, París



**fig. 2**  
Diseños de Sonia Delaunay en su boutique Simultané durante la Exposición Internacional de París, 1925. Plata en gelatina. Victoria and Albert Museum, Londres



**fig. 3**  
Maniqués de Siegel & Stockmann con vestidos de noche diseñados por Callot Soeurs, expuestos en el pabellón de la Elegancia en la Exposición Internacional de París de 1925. Fotografía



reproducida en la *Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle*, vol. IX. París: Imprimerie Nationale, 1927, lám. XIV

a un tiempo estilizados y decorativos, que aportaron un sorprendente toque de modernidad a lo expuesto [fig. 3]. Como se comentó en la revista *The Architectural Review* sobre estos maniqués:

Algunas veces se ha desechado todo rasgo naturalista [...] dorados o plateados por completo, contribuyendo a su rareza. A veces, el rostro y la figura se convierten en un mero caos cubista de superficies entrecruzadas; otras, el rostro y las manos se han reducido a un jeroglífico decorativo dibujado en el espacio.<sup>4</sup>

Su acentuada artificialidad, el empleo de superficies inusuales —plateadas, doradas o negras brillantes—, y su abstractas facciones ejercieron una enorme influencia tanto a nivel general, como en la vanguardia

artística. Estos maniqués fueron aclamados por el *Vogue* americano como una nueva forma de arte, y Man Ray los fotografió asiduamente tanto para *Vogue*, como para la revista *La Révolution surréaliste*. De hecho, los orígenes de la obsesión de los surrealistas por los maniqués, que alcanzó su punto culminante en el callejón del maniquí en la Exposición Internacional del Surrealismo de 1938, hay que buscarlos en las innovadoras escenografías de moda del año 1925.

La mayoría de lo expuesto en el pabellón de la Elegancia ponía de manifiesto cómo una gran parte de la moda seleccionada era bastante conservadora. Importantes modistos de alta costura ya establecidos, como Lanvin, Poiret y Jeanne Paquin, organizaron las distintas escenografías, inclinándose más hacia

4 Citado por Tag Gronberg, en Gronberg 2000, p. 101.



**fig. 4**

Eileen Gray. Salón de cristal en el apartamento de Suzanne Talbot de la calle de Lota en París, 1920. Fotografía reproducida en *L'illustration*, 27 de mayo de 1933

**fig. 5**

Gabinete oriental en el estudio de Jacques Doucet en Neuilly. Fotografía reproducida en *L'illustration*, 3 de mayo de 1930



lo *grande elegante* [muy elegante], que a promover las tendencias más progresistas, como los vestidos *garçonne* o las modas deportivas, que habían empezado a destacar a mediados de los años veinte. Las escenografías del pabellón de la Elegancia fusionaron la moda extremadamente elegante y conservadora con el mobiliario *art déco*, contribuyendo a cimentar la alianza entre la moda de lujo francesa y las artes decorativas. En uno de estas escenografías, un grupo de maniqués muy estilizados, plateados y dorados poblaba una exótica sala muy a propósito para ellos, decorada con mobiliario de estilo primitivo diseñado por Albert-Armand Rateau, espacio que recordaba al apartamento de Lanvin que el mismo Rateau había decorado unos años antes. Esta escenografía evocaba intencionadamente el estilo de vida de Lanvin y su refinado gusto, como forma de promocionar la marca Lanvin. De hecho, fue en este período cuando los mismos diseñadores de moda devinieron sujetos de moda, y su vida social y su estilo de vida objetos de consumo.

La unión entre las esferas de la moda, el arte, la arquitectura y el diseño de interiores, que tan patente había quedado en la Exposición de 1925, se manifestó también en los apartamentos parisinos de diseñadores de moda y creadores de tendencias, entre los que se encontraban Suzanne Talbot, Doucet, Lanvin y Poiret, todos ellos a favor de una decoración moderna. Aunque Talbot y Doucet representaban a la generación anterior, cuyos negocios de moda habían alcanzado su momento álgido antes de la Primera Guerra Mundial, como mecenas del *art déco* encargaron algunos de los diseños más avanzados de los años veinte. En el hermoso apartamento de Talbot en la calle de Lota, diseñado por Eileen Gray en 1920, se acudió a distintas fuentes africanas y orientales, en especial al uso de la laca, para conseguir un efecto impactante y unir visiblemente nociones de lo exótico con lo moderno. La extraordinaria *Chaise-longue Pirogue* [Piragua, 1919-20] de Gray, creada para este apartamento, cuya

forma se inspiraba en las piraguas de la Polinesia, pero que también hacía referencia histórica a los divanes franceses, es emblemática de su concepción sumamente ecléctica, y con frecuencia simbólica, de la forma [fig. 4]. Gray llevó a cabo asimismo otro proyecto decorativo maravillosamente ecléctico para el estudio de Jacques Doucet en Neuilly. Este interior articulaba a la perfección la relación entre lo exótico y lo moderno a través tanto de su diseño interior, como de la extraordinaria colección de arte antiguo, moderno y no occidental, de Doucet. La mesa lacada *Lotus* [Loto, 1915] de Gray se inspiraba en formas, materiales e ideas orientales, y retomaba una obra que la propia Gray había presentado en el Salon des artistes décorateurs SAD, en 1913, *Om Mani Padme Hum*<sup>5</sup>, cuyo título y simbolismo basado en la flor de loto derivaba de un mantra budista. Esta mesa se encontraba en el *Cabinet de l'Orient* [Gabinete oriental] de Doucet, el corazón de su estudio, que albergaba importantes obras contemporáneas junto a piezas antiguas chinas y africanas [fig. 5]. Es evidente que en el apartamento de Doucet lo “exótico” denotaba lo moderno. Esta fusión de significados, donde lo exótico es lo moderno, era aún más evidente en la moda de la época. La fluidez con la que los mundos de la moda y del diseño de interiores intercambiaron ideas se aprecia en la iconografía y el lenguaje de formas decorativas similares que Poiret y Doucet emplearon, y en particular en las creaciones del primero.

### Poiret

El modisto de alta costura Paul Poiret fue uno de los primeros que supo articular una gran parte del ecléctico lenguaje decorativo *art déco*. Para poder comprender el tremendo éxito, hay que tener en cuenta sus mutuamente reforzadas incursiones comerciales en el mundo de la moda, los cosméticos, la perfumería, los accesorios para la decoración de interiores y la

5 Doucet, tras haber visto este panel de laca y nácar, también conocido como *Magicien de la nuit* [El mago de la noche], encargó a Gray otras piezas [N. del E. inglés].

escenografía teatral, así como su destacado papel dentro de la sociedad parisina. Es posible afirmar que Poiret contribuyó más que ningún otro a imponer el estilo *art déco*. Inició su carrera trabajando para Doucet, y llegó a ocupar el puesto de director de confección antes de pasar en 1900 a diseñar, durante un breve período, para The House of Worth. En 1903 logró fundar su propia casa de modas, a la que seguirían la de perfumes y cosméticos en 1906, y la de accesorios para la decoración de interiores en 1911. Poiret fue el modisto de alta costura más progresista de los primeros años de la década de los diez, introduciendo las siluetas tubulares, los colores brillantes y el exotismo, elementos que llegarían a caracterizar el nuevo estilo. Su éxito se debió tanto a sus diseños, como a su dominio de la dinámica de la industria de la moda. Como ha señalado Nancy Troy:

Su ascenso meteórico [...] dependió no sólo del carácter distintivo de sus prendas y otros diseños, sino también [...] de su habilidad para proyectar un aura de originalidad frente a la producción en serie.<sup>6</sup>

Poiret empleó nuevas técnicas para comercializar sus diseños, sirviéndose de la simbiosis entre los mundos del arte, la moda y el diseño. Por encargo suyo, destacados artistas, entre los que se encontraban Paul Iribe [cat. 1], Georges Lepape [cat. 2-4], George Barbier y Erté (Romain de Tiroff) [cat. 9 y 10], crearon sorprendentes e innovadoras imágenes de moda. La publicación en 1911 del álbum *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape* [Las cosas de Paul Poiret vistas por Georges Lepape], rompía con las convenciones al presentar la moda en un estilo que jugaba con nociones de formas francesas historicistas, pero dándoles un tratamiento muy contemporáneo mediante el uso de los colores brillantes y puros del *pochoir*<sup>7</sup>. La técnica de iluminación mediante plantillas del *pochoir* permitía el empleo de colores intensos, y las estampas profusamente entintadas de

Lepape, que mostraban etéreas figuras en interiores inspirados en el estilo Directorio, creaban nuevas imágenes inolvidables del emergente estilo francés moderno.

Paul Cornu reconoció el poder de esta nueva alianza en su artículo de 1911 para *Art et décoration*: “Es, sin duda, en esta obligada mezcla de elegancia tradicional y modernidad donde reside el secreto del éxito de Poiret”<sup>8</sup>. Cornu identificó también con perspicacia el eclecticismo de Poiret como un elemento clave de su triunfo:

Buscamos sus orígenes. Encontramos en este vestido las mismas líneas sinuosas de una figura egipcia, en otro hallamos, en sus pliegues abundantes y ligeros, la gracia flotante del drapeado griego, un tercero nos recuerda el arabesco contenido y equilibrado de los sobretodos japoneses, y encontramos en casi todos ellos un parecido con las elegantes creaciones del Directorio.<sup>9</sup>

Para Cornu, como para otros comentaristas del momento, el vestido fue el vehículo idóneo para expresar las características nacionales, ya que “nada evoca mejor las costumbres, los gustos, los sentimientos de una época. Nada expresa mejor el carácter de un país”<sup>10</sup>. En consecuencia, las creaciones de Poiret se vieron envueltas en el debate sobre el estilo nacional, y jugaron un papel clave en el trasvase de un lenguaje francés moderno a las artes, sobre todo mediante su asociación con artistas como Louis Süe y André Mare [cat. 15-16], y a través de su propio taller, el Atelier Martine [cat. 11-13], donde se confeccionaban. De hecho, no fue sólo en sus diseños, sino también en su estilo de vida y su amplia red de contactos donde tomó cuerpo la narrativa de un estilo francés moderno. Sus famosas fiestas de disfraces contribuyeron a crear un gusto por lo exótico, situándolo en el epicentro del debate sobre lo moderno. El más admirado de todos estos eventos fue quizá su extravagante *Las mil y dos noches* [fig. 6], mezcla de fiesta, desfile de modas y

6 Troy 2007, p. 17.

7 Técnica muy refinada basada en el empleo de plantillas para crear estampas en color o iluminarlas a mano [N. del E.].

8 Cornu 1911, p. 108.

9 *Ibidem*, p. 112.

10 *Ibidem*, p. 102.

**fig. 6**

Paul Poiret y su esposa Denise  
en la fiesta *Las mil y dos noches*,  
celebrada el 24 de junio de 1911. Plata  
en gelatina. Imagen reproducida en  
el libro de Palmer White, *Poiret*,  
Londres: Studio Vista, 1973



representación teatral, que tuvo lugar el 24 de junio de 1911 en el jardín de su Atelier, en el que sus trescientos invitados debían llevar disfraces orientales similares a los que vestían él —el Sultán— y su mujer Denise —su “favorita”, cautiva en una jaula dorada al inicio de la fiesta—. Esa noche se consideró como “la apoteosis del orientalismo”<sup>11</sup> y como el momento crucial en que “junto con la influencia omnipresente de los Ballets Rusos, la moda oriental se impuso en el mundo de la moda y las artes decorativas”<sup>12</sup>. No cabe duda de que la influencia de Poiret en la esfera de las artes decorativas fue enorme.

Los años veinte trajeron una nueva imagen de la feminidad: el aspecto juvenil de chico, conseguido gracias a las líneas rectas que ocultaban el busto, la cintura y las caderas. Aunque Poiret había empezado a trabajar en los años diez con formas tubulares y líneas rectas, fueron otros, como la modista Jeanne Paquin, los que crearon los vestidos de noche cortos, más atrevidos y que proporcionaban una mayor libertad de movimientos, cuya imagen es ya inseparable de la vida nocturna de los años veinte. El vestido de noche *Chimère* [Quimera] de Paquin [cat. 177] es el paradigma de esta moda. Tachonado de diamantes, aljófares y cuentas de cristal dorado, con una banda central en seda azul con dragones de ojos brillantes y perlas bordadas, fue expuesto en el pabellón de la Elegancia y fotografiado por Man Ray<sup>13</sup>. Su exotismo se acentuaba mediante el motivo de la nube china bordado con diamantes en su falda. El efecto producido por sus cientos de cuentas era deslumbrante y, de hecho, muchos vestidos de la época emplearon lentejuelas, cuentas e hilos metálicos para potenciar al máximo el brillo y el reflejo de la luz. Se puede establecer un interesante paralelismo entre cómo se empleó la iluminación en los clubs nocturnos, bares y restaurantes para crear una luz difusa y reflectante, y la manera en que los vestidos *garçonne* fueron concebidos para jugar con el reflejo de la luz, con el fin de crear efectos sensoriales en las pistas de baile de la época. En efecto, en muchos rasgos del *art déco* es posible ver

el estímulo que supuso la exuberante vida nocturna del París de los locos años veinte, provocada por “toda la energía nerviosa almacenada y no gastada durante la Primera Guerra Mundial”, en palabras de F. Scott Fitzgerald<sup>14</sup>. En un área en particular, la del espectáculo, se dio un fecundo intercambio de ideas e imaginación centradas en el cuerpo. De este modo, el mundo de la revista, el *ballet* y el teatro, tan inseparables de la vida nocturna parisina, se convirtieron en una fuente de inspiración para la moda.

### El mundo del espectáculo

Los Ballets Rusos<sup>15</sup> ejercieron una influencia trascendental en el desarrollo de las distintas esferas del *art déco*, pero especialmente en el campo de la moda. Los vestuarios diseñados por Léon Bakst [cat. 29], con su profusa decoración y su imaginación exótica, inspirados con frecuencia en las tradiciones folclóricas o en la cultura no occidental, causaron un impacto enorme en la obra de los modistos de alta costura contemporáneos, muchos de los cuales colaboraron también en sus producciones, como Chanel [cat. 191], y Poiret. El *ballet* generó una serie de tendencias en la moda, como el gusto por los bordados rusos, que arrasó en París y otras ciudades en los años veinte y que podía observarse en toda clase de artículos, desde los bolsos a los sombreros, las capas, los abrigos y los zapatos. La moda de los ribetes gruesos en piel tuvo también su origen en la influencia de los Ballets Rusos. Las casas de alta costura adoptaron con entusiasmo el nuevo lenguaje decorativo, como la Maison Myrbor, de Marie Cuttoli, que contrató para el diseño de algunos de sus vestidos a la artista de vanguardia Natalia Goncharova, quien se inspiró para su realización en sus trabajos previos para los Ballets Rusos. Es interesante señalar cómo Cuttoli se sintió atraída también por las técnicas populares tradicionales, estableciendo un taller de bordados y tapices en Argelia para elaborar diversas piezas de acuerdo a los métodos artesanos locales.

11 Davis 2006, p. 38.

12 Peter Wollen, “Fashion, Orientalism, the Body”, en *New Formations*, n.º 1 (primavera de 1987), p. 12, citado por Davis 2006, p. 38.

13 En 1948 Mrs William Gordon donó al Victoria and Albert Museum de Londres su ejemplar del vestido *Chimère*. Encargado a Jeanne Paquin en 1924, lo había lucido en distintos eventos sociales, como en la recepción organizada por la embajada de Rumanía en París en honor de la reina Marie. Con motivo de dicho evento, el periódico *Le Figaro* afirmó que “los tres puntos de interés de la noche fueron: la belleza de su Majestad, las esmeraldas de la princesa Bibesco y el encantador vestido que llevó Mrs Gordon”.

14 Scott Fitzgerald 1931, p. 459.

15 La innovadora compañía de *ballet* creada en 1909 por el empresario Serguéi Diáguilev, promovió la colaboración entre los más destacados artistas —incluidos Pablo Picasso y Henri Matisse—, compositores —Igor Stravinsky y Claude Debussy—, coreógrafos —Mijaíl Fokine, Boris Romanov y Léonide Massine—, bailarines —Vaslav Nijinsky— y modistos de alta costura —Coco Chanel, Nikolai Roerich—, con el fin de crear espectáculos pioneros que revolucionaron el mundo de las artes escénicas [N. del E. inglés].

Los Ballets Rusos facilitaron que muchos artistas de vanguardia entraran en contacto con la moda, convirtiéndose en un foco artístico enormemente fecundo, en el que la idea de lo “primitivo” adquirió de modo inmediato valor cultural. Dentro del campo de la cultura popular, la bailarina y cantante norteamericana Josephine Baker llegó a encarnar mejor que nadie para el público europeo tanto lo exótico primitivo, como la cima de la modernidad: su cuerpo, ya prácticamente desnudo ya vestido con las más elegantes modas de París, representó un ideal moderno específicamente francés. Baker actuó por vez primera en París en octubre de 1925 en el espectáculo musical *La Revue nègre* [Revista Negra], donde su “dance sauvage” [danza salvaje] cautivó a la audiencia por su fusión de lo primitivo y lo erótico; aunque fue en 1926, en su primer número en el cabaret Folies Bergère, cuando logró realmente fundir la idea de la moda y lo primitivo y convertirla en ideal en la imaginación popular. *La Folie du jour* [Locura del día], espectáculo concebido por el director artístico Paul Derval, enfrentaba lo moderno a lo primitivo centrándose en el ir de compras como pasatiempo. El espectáculo presentaba ocho escenas de moda y escaparates parisinos. Frente a las ocho bailarinas ligeras de ropa que iban siendo vestidas de forma gradual con lujosos modelos, Baker aparecía desnuda: el mundo “civilizado” en contraste con el ser primitivo imaginario. Fue en esta producción teatral, cuyos decorados diseñó Paul Colin, autor también del álbum de litografías *Le Tumulte noir* [El tumulto negro] [cat. 286-287], donde Baker llevó su famosa falda de plátanos. El sentido del humor autocrítico y la ironía de su interpretación manifiestan la dualidad de su carácter en tanto que representación de lo moderno y encarnación de un papel simbólico, rejuveneciendo la cultura francesa a través de lo primitivo transmitido en la idea de “le plus grande France” [la Francia más grande]. Fue gracias a la positiva valoración de su actuación cómo la audiencia evaluó su propio sentido de modernidad. Sieglinde Lemke ha sugerido que el baile de Baker se convirtió en un *pas de trois* [paso a tres] entre la cultura de masas, el primitivismo y lo moderno. Como apuntó un crítico en 1925, “por lo que respecta a la realidad, nos gusta que sea exótica”<sup>16</sup>.

## Lanvin

El exotismo de mediados de los años veinte, caracterizado por el vestido de noche *Chimère* de Paquin o el gusto por el *art nègre*, el “arte negro” —bellamente representado por las pulseras y los brazaletes de inspiración africana de Jean Dunand [cat. 171-173]—, se había agotado al término de la década. Asimismo, a finales de los veinte el vestido camisero tubular de líneas rectas fue reemplazado por una nueva silueta, la impuesta por el “robe de style” [cat. 178] introducido por Jeanne Lanvin, que con su amplia falda larga y su cintura entallada proporcionó una alternativa más romántica a las modas andróginas o exóticas de los primeros años veinte. Muchos diseñadores optaron por seguir esta nueva tendencia, entre ellos Madeleine Vionnet y Poiret. No obstante, el “robe de style” se asoció sobre todo a Lanvin, quien confeccionó muchas versiones, incluida una para la actriz española Catalina Bárcena —protagonista de un gran número de películas españolas de éxito—, que incorporaba una falda con volantes adornada con flores inspirada en el vestido flamenco. Se podría afirmar que la idea de feminidad más romántica y esencialmente conservadora que proporcionaba el “robe de style” tuvo también su reflejo en el dominio, cada vez mayor a partir de finales de los años veinte, del clasicismo en las esferas de la pintura, la escultura y la arquitectura. La supremacía durante los años treinta de arquitectos como Albert Laprade y Louis-Hippolyte Boileau, escultores como Alfred Janniot y Pierre Poisson, y pintores como Jean Dupas y Robert Poughéon, marcó un retroceso en Francia, una “vuelta al orden” que iba a tener un impacto profundo en las producciones culturales y en el devenir del estilo *art déco*. La fusión en los años treinta del vocabulario decorativo *art déco* con el clasicismo creó un nuevo lenguaje de diseño más versátil que se extendería por todo el mundo. Un estilo influido por la escultura griega clásica y helenística que contribuyó asimismo a la instauración de la moda de los vestidos largos ceñidos al cuerpo, moda que empezó a destacar en los inicios de los años treinta y que sería adoptada por las casas de alta costura de mayor renombre, como las de Vionnet, Patou, Lucien Lelong, Elsa Schiaparelli y Lanvin.

16 Bauer 1925.

Lanvin fue una de las modistas de alta costura con más éxito del período de entreguerras, y al igual que Poiret supo cómo abrirse a otras ramas comerciales, y a comienzos de los años veinte fundó Lanvin Décoration y Lanvin Parfums. Como Poiret, colaboró también con destacados artistas y diseñadores: en 1907 Iribe le diseñó el logotipo, y Rateau el famoso frasco *boule noire* [bola negra] para su perfume *Arpège* [Arpeggio] en 1927, fabricado por Sèvres [fig. 7]. Su perspicaz sentido comercial le ayudó a situar la marca Lanvin en lugar destacado. A comienzos de los años treinta, cuando aún mantenía su posición al frente de la moda parisina, Lanvin perfeccionó el tipo de vestido ceñido al cuerpo y cortado al biés que había creado Vionnet. Fue Vionnet quien desarrolló la técnica de cortar al sesgo las telas, creando un corte más favorecedor, que se adaptaba mejor al cuerpo y que requería una menor cantidad de tela, una de las preocupaciones de la industria textil tras el Crack de 1929. Este tipo de vestidos acentuaba las formas del cuerpo femenino y era por lo general de un largo hasta el suelo, y sin mangas. Sus elegantes líneas, que evocaban la simplicidad de los vestidos de la antigüedad clásica, no dejaban traslucir la complejidad técnica de su confección, en especial en lo referente al corte y plegado de las telas cuando éstas eran de seda y satén. Las telas brillantes y sensuales, como el lamé, el terciopelo de seda y el rayón fueron por lo general las preferidas, aunque la superficie extremadamente reflectante del satén se convertiría en la más representativa del vestido de noche cortado al biés de los años treinta, tal como se pudo ver en innumerables películas de Hollywood. El satén era muy evocador, siendo capaz de sugerir otros materiales lujosos, como la laca o el metal pulido. Esta asociación, que subraya la cualidad aerodinámica del cuerpo humano, ya fue reconocida en su época. Así, por ejemplo, en 1934 la revista *Vogue* indicaba cómo el perfil de una mujer a la moda “tendrá las líneas ligeras azotadas por el viento de una lancha o un avión”<sup>17</sup>. Lo aerodinámico marcaría

fig. 7

Florence Henri. Anuncio para el perfume *Arpège* de Jeanne Lanvin, 1929. Impresión fotomecánica sobre papel. Victoria and Albert Museum, Londres



17 Citado por Wilson, Pilgrim y Tashjian 1986, p. 308.

la última fase del desarrollo del *art déco* y, aunque tuvo su origen en los Estados Unidos para estimular el consumo de artículos durante la Gran Depresión de los años treinta, su evocadora y simbólica imaginería y sus formas llegaron también a Europa, cambiando la percepción de la silueta femenina.

El precioso vestido de noche cortado al biés de Lanvin del año 1935 [cat. 188] ilustra a la perfección las distintas fuentes e influencias de las que se sirvió la moda *art déco*. La elección del color y la forma en este vestido largo hasta el suelo en satén morado son sorprendentes. Su intenso y brillante color tiene su origen en la relación de Lanvin con diversos pintores durante los años veinte, recordando asimismo los colores vivos y exóticos que estaban de moda en los años diez. La propia Lanvin había creado el “bleu Lanvin” [azul Lanvin], que junto con el “shocking pink” [“rosa chocante”, que conocemos como rosa fúcsia] de Schiaparelli, se puso de moda en esta época. La fluidez líquida del vestido se acentúa por la manera en que fue confeccionado. La espalda está cortada en forma triangular, uniéndose su vértice con la parte posterior del cuello, mientras que las secciones cortadas en forma de diamante de los costados, a la altura de la cintura, permiten a la tela ceñirse al cuerpo, creando un efecto sumamente sensual. Sin embargo, la fluidez del vestido contrasta claramente con el gran volante del escote, casi cubista, con sus disciplinadas líneas respunteadas. La llamativa geometría del volante del escote es el rasgo más característico del vestido, realizado por las líneas rectas paralelas respunteadas muy juntas. Para acompañar a este vestido, Lanvin diseñó además una capa corta en terciopelo fruncido teñido en el mismo color, que con su forma armada, su amplio cuello y su gran botón prefiguraba la moda de mediados de los años cincuenta. La ejecución técnica del conjunto representa

verdaderamente el *súmmum* de la confección dentro del mundo de la alta costura francesa.

### Conclusión

A pesar de que los mecanismos del mundo de la moda son en la actualidad perfectamente conocidos —unión entre consumismo, publicidad, estilo de vida e identidad corporativa que forjan una marca influyente—, fue en la extraordinaria confluencia del París de entreguerras donde tuvo lugar, sin duda alguna, la nueva valoración del poder social de la moda. Publicaciones como *Femina* y la *Gazette du bon ton* [Gaceta del buen tono] fueron las primeras revistas de moda propiamente dichas, mientras que el fotógrafo específicamente dedicado a la moda apareció ya en los años diez, creando una imaginería de moda de fácil consumo. Aún hoy, el *art déco* en la imaginación popular se asocia más a sombreros cloché y chicas vestidas a la *garçonne*, que al intento de crear un estilo moderno y decorativo. La moda, sin embargo, proporciona una de las claves con las que entender la cultura del consumo que sirvió de estímulo al *art déco*, porque fue a través de ella cómo la imaginería *art déco* se generalizó, convirtiéndose en un estilo muy popular que se extendió con rapidez por todo el mundo. El *art déco*, como la moda, ha sido juzgado como hedonista y efímero —los críticos han censurado tanto su lujo desmedido como su descarado enfoque comercial—, pero es en la naturaleza contingente del *art déco* donde reside su permanente atractivo. Su enorme éxito se debe, en parte, a su maleabilidad. Sin unos principios doctrinales, sin manifiesto, el *art déco* se fragmentó para ser capaz de abarcar el mundo moderno en sus aspectos más dinámicos: los transatlánticos, los rascacielos, los automóviles, la música de *jazz* y, sobre todo, la moda, con sus connotaciones de fantasía, elegancia y escapismo.



Tag Gronberg

---

EL  
PERFUME  
ART  
DÉCO

Detalle de **fig. 2**



VIBERT FRERES

Roger & Gallet



Tag Gronberg

PROFESORA DE HISTORIA DEL ARTE Y DEL DISEÑO. BIRKBECK, UNIVERSITY OF LONDON

Las primeras escenas de la famosa película muda *Our Dancing Daughters* [Virgenes modernas] (1928) muestran a su protagonista, Diana Medford (interpretada por Joan Crawford), asumiendo muchos de los clichés de la dinámica mujer moderna de los años veinte. Con un vestido a lo *garçonne*, Diana baila de modo frenético frente a un espejo de cuerpo entero antes de presentarse en un vestidor fastuosamente decorado, en el que aparecen colocados sobre unas baldas situadas frente a una ventana diversos frascos de perfume y esculturas *art déco*. Cedric Gibbons, diseñador responsable de los decorados de la película, que había quedado profundamente impresionado por lo que vio en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, se hizo célebre por sus adaptaciones cinematográficas del estilo moderno. La conexión con París se hace aquí explícita con un primer plano de *Leurs Ames* [Sus almas, c. 1913], uno de los frascos más aparatosos creados por el diseñador francés René Jules Lalique para la compañía de perfumes francesa D'Orsay [fig. 1]. Su complejo tapón de cristal en forma de diadema, donde aparecen dos ninfas suspendidas de las ramas de un árbol<sup>1</sup>, se despliega de modo espectacular a ambos lados de la botella. Lejos de ser una casualidad, la yuxtaposición cinematográfica de perfume y *art déco* en *Our Dancing Daughters* es sintomática de las complejas relaciones entre decoración, escenografía y fragancia. Como hace patente *Leurs Ames*, las primeras décadas del siglo veinte fueron un período fecundo para todo lo referente al diseño y envoltorio de los perfumes franceses.

D'Orsay, célebre por sus exquisitos frascos y estuches, estuvo por supuesto presente en la Exposición de 1925.

Los años que se identifican generalmente con el *art déco* fueron testigos del lanzamiento comercial de los grandes clásicos de la perfumería francesa: *Chanel N° 5* (1921), *Shalimar* (1925) y *Vol de Nuit* [Vuelo nocturno, 1933] de Guerlain, *Arpège* [Arpegio, 1927] de Lanvin, *Je Reviens* [Regresaré, 1932] de Worth, por nombrar

sólo algunos de ellos<sup>2</sup>. Muchos —incluyendo *Tabu* presentado por la compañía española Dana en 1931— aún se pueden adquirir en la actualidad, si bien es cierto que, en la mayoría de los casos, con fórmulas revisadas. El perfume fue uno de los productos de lujo más importantes incluidos en la Exposición de París de 1925, donde la exhibición principal de perfumes franceses —que ocupó un lugar prominente del Grand Palais— se coronó con un surtidor de vidrio monumental concebido por Lalique [fig. 2]. Con el fin de lograr una mayor difusión, Jacques Guerlain pospuso estratégicamente el lanzamiento de *Shalimar* —perfume creado a comienzos de los años veinte— para presentarlo en la mencionada Exposición, en la que obtuvo un premio por el diseño del frasco. Las fragancias jugaron un papel destacado en el renacer de la industria del lujo francesa tras la Primera Guerra Mundial. Desde hace unos años, los frascos originales que las contenían y sus carteles anunciadores han entrado a formar parte del floreciente mercado del coleccionismo de diseño *art déco*. Como artículo de lujo, el perfume puede ser visto como el elemento más frívolo dentro de un movimiento frecuentemente calificado de superficial. Sin embargo, la perfumería era hacia 1925 un negocio a gran escala, aunque es importante reconocer también el modo en que los perfumes han explotado históricamente el mundo de las emociones y de los deseos. Mi intención es centrarme en el diseño y la mercadotecnia de los perfumes franceses de entreguerras en tanto formas de representación, mostrando cómo devinieron en aspecto fundamental del compromiso del *art déco* con la “imaginación social”<sup>3</sup> de la época. Asimismo, soy de la opinión de que, si se investigan las relaciones entre *art déco* y perfumería, se llegará a un mejor entendimiento de esa modernidad que se convirtió en algo tan atrayente en el mundo entero tras la Exposición de 1925.

En la Exposición se dedicó una sección específica al perfume: la número 23<sup>4</sup>. Por su exclusividad y

**fig. 1**  
René Lalique. Frasco de perfume *Leurs Ames* para D'Orsay, c. 1913

1 El primer plano del frasco de Lalique busca enfatizar el perfume deliberadamente, porque no destaca con claridad en los estantes del vestidor. Sobre cine y *art déco*, véanse Albrecht 1986; Massey 2000 y Fischer 2003.  
2 Una relación cronológica de los perfumes de este período, puede consultarse en Edwards 1996 y Dove 2008.  
3 La expresión “imaginación social” se debe a Alain Corbin; véase Corbin 1986.

4 La Exposición de 1925 estuvo dividida en cinco grupos: arquitectura, mobiliario, traje, teatro, calle y jardines y educación; y treinta y seis secciones. El grupo III, dedicado al traje, incluyó las secciones 20 a la 24. Para la relación entre perfume y alta costura, véase París 1990.

su identificación con las famosas firmas y casas de alta costura parisinas, el perfume se convirtió en cierto modo en el producto de lujo francés por excelencia, consolidándose a mediados de los años veinte como una de las industrias más importantes de Francia. No debe extrañar por tanto que François Coty, fabricante pionero de perfumes y cosméticos, adquiriera fama de ser el hombre más rico de Francia<sup>5</sup>. Sus innovaciones no sólo se limitaron a las fórmulas de sus productos, sino que se extendieron también a su envoltorio, presentación y comercialización<sup>6</sup>. Una de sus grandes preocupaciones fue la estética de la presentación, haciendo hincapié en cómo el perfume debía convertirse primero en un objeto atrayente y después en una fragancia. Muchas de las maneras en que se exponen los perfumes en la actualidad —en los grandes almacenes, en las vitrinas de los hoteles, en los estuches de regalo—, fueron creadas por Coty. Uno de sus grandes logros fue la apertura y el mantenimiento de mercados internacionales para sus productos, especialmente en los Estados Unidos. Coty empleó a Lalique no sólo para diseñar sus frascos, sino también su tienda en la Quinta Avenida de Nueva York<sup>7</sup>. Los años entre 1917 y 1920 fueron especialmente lucrativos para Coty, gracias a los soldados extranjeros destinados en París que adquirirían regalos para llevar a casa, una forma nada despreciable de publicidad gratuita. Fue muy sagaz a la hora de concebir distintas maneras de aumentar el caché de sus perfumes, a la vez que expandía su mercado, tanto entre las mujeres pertenecientes a la alta burguesía como entre las algo menos pudientes de dentro y fuera de Francia. Fue de este modo cómo el perfume francés se situó, en tanto artículo comercial, en el vértice entre el lujo más exclusivo y el volumen creciente de la producción para el consumo de masas.

El estatus adquirido por el perfume tras su exhibición en 1925 fue públicamente reconocido en el reportaje “La Parfumerie française à l’Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes”, aparecido

fig. 2

Stand 23 de la casa Vibert-frères en la sección de perfumería francesa mostrada en el Grand Palais durante la Exposición Internacional de París de 1925. Charenton-

le-Pont, Médiathèque de l’Architecture et du Patrimoine, París



en diciembre de dicho año en la publicación industrial *Revue des marques de la parfumerie et de la savonnerie* [Revista de las marcas de perfumería y jabones]. ¿De qué manera la Exposición Internacional fue capaz de mostrar la perfumería francesa como una industria renacida, tanto por sus artículos como por su comercialización? El mencionado reportaje cita por orden alfabético las veintidós compañías francesas que tomaron parte en la muestra, cada una de ellas acompañada por una foto de los productos que exponían. No obstante, la repetitiva maqueta de esta publicación —imágenes de vitrinas de cristal con frascos de perfume cuidadosamente colocados e iluminados—, apenas deja traslucir el interés intrínseco del perfume en sí, ni su potencial expositivo. Sin embargo, en otros pabellones de la Exposición se pudieron ver algunas presentaciones más imaginativas de artículos de perfumería, como

5 Sobre Coty, véase Toledano y Coty 2009.

6 Sobre la importancia de las innovaciones francesas en el campo de la mercadotecnia y la exposición de productos en este período, véase Gronberg 1998.

7 En 1913 Lalique recibió el encargo de diseñar el cristal grabado para el escaparate de la tienda de Coty en el número 714 de la Quinta Avenida.

fig. 3

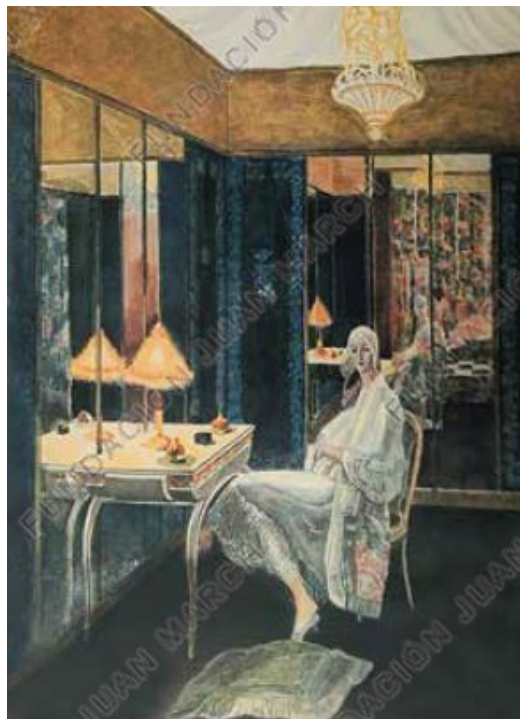
Jeanne Lanvin. *Camerino para una actriz*, Exposición Internacional de París, 1925. Plata en gelatina, fotografía anónima. Centre de documentation. Musée des Arts décoratifs, París

fig. 4

Boris Grosser. “*Loge d’actrice par Jeanne Lanvin*” á l’Exposition de 1925 [“Camerino para una actriz por Jeanne Lanvin” en la Exposición de 1925], acuarela sobre papel, publicada en *Art et décoration*, julio-diciembre de 1925

fig. 5

Jeanne Lanvin. *Camerino para una actriz*, imagen publicada en la *Encyclopédie des Arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle*, París: Office central d’éditions et de librairie, vol. IX (1927), lám. IV



por ejemplo en la sección 25, dedicada a las artes del teatro, donde se incluyeron dos versiones del camerino de una actriz, realizadas respectivamente por Jeanne Lanvin y Paul Poiret, destacados diseñadores de moda franceses<sup>8</sup>. Estos dos atractivos montajes tenían como finalidad poner de manifiesto la estrecha relación entre la alta costura parisina y el teatro. Por una parte, estaba la cuestión primordial —de entonces y de ahora— de contar con el respaldo de una celebridad, en este caso, de las actrices más famosas, vistiendo moda parisina dentro y fuera del escenario. Por otra parte, la puesta en escena subrayaba asimismo la inherente teatralidad de la moda, tanto en sus diferentes prendas como en la variada gama de accesorios que las acompañan, entre ellos el perfume. Poiret y Lanvin, junto con Coco Chanel, se encuentran entre los primeros diseñadores de moda que utilizaron el perfume como medio para distinguir

y promocionar el estilo de sus firmas. Por ello, merece la pena observar atentamente la primorosa puesta en escena de Lanvin del camerino de una actriz, del que se conservan imágenes en tres medios distintos: una fotografía en blanco y negro, donde aparece tal y como se vio en la Exposición de 1925 [fig. 3], una acuarela, basada en la fotografía anterior, publicada en el suplemento del número de julio-diciembre de 1925 de la revista *Art et décoration* [fig. 4], y una fotografía en color de una reconstrucción posterior del camerino —realizada, al parecer, para la publicación gubernamental *Encyclopédie des Arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle* [cat. 135], y que fue apareciendo en sucesivos volúmenes en los años entre la clausura de la Exposición y 1931— [fig. 5]. Las tres versiones presentan diferencias notables, algo lógico si se tiene en cuenta que las ferias mundiales nunca fueron acontecimientos

<sup>8</sup> Antes de 1925, fecha en que se inauguró la Exposición Internacional, Lanvin ya había trabajado con asiduidad para el teatro. Véase al respecto Guéné 2006.

limitados a un tiempo y un lugar determinados, sino que tuvieron sugestivas existencias polivalentes: primero, al ser representadas en medios y contextos distintos durante el período de su duración, y después, al reencarnarse en publicaciones posteriores y, en algunos casos, también en otras muestras, como sucedió con parte de la Exposición de 1925, incluida con éxito en una muestra itinerante por América del Norte en el año 1926.

La fotografía en blanco y negro revela el camerino de Lanvin como un ingenioso medio para presentar de manera impactante sus creaciones de moda. Los espejos de pared —situados enfrente y detrás del maniquí de la actriz sentada— recrean la costumbre dentro del mundo de la moda de mostrar las prendas desde diferentes ángulos<sup>9</sup>. Por otra parte, la intimidad ficticia de la escena transmite la sensación de que la preparación de la actriz antes de salir al escenario es una variación del tema del aseo, un recordatorio de cómo una mujer se arregla en privado antes de presentarse en público. Aunque las tres imágenes del camerino son, como el montaje mismo, formas de representación estática, la conexión con el aseo induciría a asociaciones más imaginativas. Los espejos junto a los distintos cosméticos sobre el tocador refuerzan la idea de arreglarse como un ritual multisensorial. Mirarse —en el espejo— se asocia con tocarse —maquillarse—, con oler —la fragancia de los cosméticos y del perfume— e incluso con oír —el delicado frufú de las exquisitas telas empleadas por Lanvin, el raso bordado con aplicaciones de cuentas—. Los ojos cerrados de la actriz sugieren ese momento de abandono a una sensual despreocupación como interludio necesario antes de subirse al escenario.

La fotografía en color del montaje posterior a la Exposición muestra una serie de cambios que evidencia la fructífera relación de Lanvin con el diseñador Armand-Albert Rateau, quien, entre 1924 y 1925, se había encargado de redecorar su apartamento en el número 16 de la calle Barbet-de-Jouy [fig. 5]<sup>10</sup>. En esta versión posterior del camerino, tanto la mesa del tocador como los frascos fueron diseñados por Rateau. La asombrosa forma esférica de la frente del maniquí de la actriz concentra la atención, a la vez que hace juego con los cuatro frascos de perfume, colocados en perspectiva menguante en el lugar más destacado del tocador. De hecho, esta nueva disposición del camerino de una actriz

parece haberse concebido para promocionar tanto el nuevo perfume de Lanvin, *Arpège*, como sus productos de alta costura [fig. 6].

Presentado en 1927 en su elegante frasco *boule noire* [bola negra] —una obra maestra del diseño *art déco*— y concebido por André Fraysse como un perfume equivalente al aroma de un ramo de flores variadas, *Arpège* fue creado como regalo para la hija de Lanvin, Marie-Blanche, con motivo de su treinta cumpleaños. Lanvin había lanzado a comienzos de la década de los veinte otros perfumes, pero *Arpège* se situó en un plano superior, al entrar de lleno en la categoría de aquellos en los que “no se reparaba en gastos”, poniéndose, por ejemplo, a la altura de *Chanel N° 5*<sup>11</sup>. Se podría decir que *Chanel N° 5* y *Arpège* representan dos aspectos diferentes de la feminidad francesa tras la Primera Guerra Mundial. Mientras que el *N° 5* contribuyó, tanto por su fórmula como por su empaquetado, a reforzar la imagen de “mujer moderna” de la alta costura de Chanel, *Arpège* encarnaba una imagen distinta de la mujer de los años veinte, opuesta a otros patrones contemporáneos de feminidad moderna, como el de la despreocupada *garçonne*, con su estridente aspereza varonil, o el de la sensualidad exótica asociada a perfumes de inspiración oriental como *Shalimar*. La alusión musical de *Arpège*, con sus delicadas notas florales, sugería una feminidad en términos de lírica armonía —de hecho, los perfumes de Lanvin expresaban toda una gama de feminidades: su primer perfume de éxito apareció en 1924 con el nombre de *Mon Péché* [Mi Pecado]—. Asimismo, la identidad femenina se insinuó también a través de la imagen corporativa de la diseñadora de moda. El estilizado logotipo de oro, diseñado en 1907 por Paul Iribe —cuyo verdadero apellido era Iribarnegaray— colocado sobre el frasco esférico de color negro creado por Rateau, era de sobra conocido por las consumidoras de la alta costura parisina. Basado en una fotografía, el logotipo representaba a Lanvin agachándose para abrazar a su hija, a quien había reconocido públicamente como su musa. La idea de la creatividad artística como aventura doméstica, sustentada e inspirada por la familia, no era desde luego algo nuevo. En la primera década del siglo XX, Poiret había creado una línea de perfumes con el nombre de su hija Rosine. Sin embargo, en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, la imagen madre-hija de Lanvin adquiriría una resonancia

9 En contraste con la feminidad más tradicional de Lanvin, véase el artículo de Tag Gronberg sobre la mercadotecnia de la moda de vanguardia de Sonia Delaunay en la Exposición de 1925, “Deco Venus”, en Gronberg 2000, pp. 142-55 y 214-18. Sobre la importancia de los estilizados maniquís “modernos”, véase Gronberg 1997, pp. 375-96.

10 Guéné 2006.

11 La reafirmación del lujo a través del precio solía funcionar como estrategia de mercadotecnia. Así, el perfume *Joy* de Jean Patou del año 1929 fue célebremente anunciado como “el perfume más caro del mundo”. Su frasco de cristal fue concebido por el arquitecto y diseñador Louis Süe, quien, junto con su socio, André Mare, había colaborado en algunos de los diseños para las casas de Patou. Véase Edwards 1996, pp. 71 y 73.

fig. 6

Armand-Albert Rateau. Frasco de perfume *Arpège*, conocido como *boule noire* [bola negra], para Lanvin, c. 1925



fig. 7

Raymond Guerlain. Frasco de perfume *Shalimar* para Guerlain fabricado por Cristalleries de Baccarat, 1925



totalmente nueva. Al igual que había sucedido con anterioridad con Poiret al crear el Atelier Martine —la casa de diseño cuyo personal estaba compuesto por mujeres jóvenes sin experiencia—, el concepto de lo juvenil —y de la juventud— se convirtió en la fuente necesaria de creatividad y de regeneración. Al mismo tiempo, la imagen maternal de la diseñadora inspirada en su experiencia como madre sintonizaba perfectamente con la política sexista francesa de la “vuelta al orden” de los años posteriores a la guerra<sup>12</sup>. Ya fuera como madres o como mujeres modernas, Lanvin y Chanel encarnaron bajo un aspecto nuevo a la diseñadora de moda-perfumista de posguerra. En los años veinte ambas parecían mucho más modernas que, por ejemplo, Poiret conocido profesionalmente como “el Magnífico”<sup>13</sup>, acorde con las extravagancias orientalistas de su publicidad.

El potencial del perfume como representación, su habilidad para generar significados, no se circunscribió

a los escenarios, como en el caso del camerino de una actriz. Las narrativas del perfume se construyeron en la mayoría de las ocasiones a través de la interacción entre su formulación, su denominación y su empaquetado. La promoción y la publicidad —incluyendo su lanzamiento inicial— jugaron asimismo un papel importante. *Shalimar* de Guerlain, presentado en la Exposición de 1925, es en este sentido un ejemplo paradigmático [fig. 7]. Los Guerlain participaron de forma activa en esta feria mundial: Pierre Guerlain fue el vicepresidente de la sección 23 dedicada al perfume; su hermano Jacques creó la fórmula de *Shalimar*, mientras que el diseño de su frasco corrió a cargo de Raymond Guerlain<sup>14</sup>. Clasificado de “oriental”, *Shalimar* formó parte de la moda de perfumes con nombres orientales, como *Le Minaret* (1913), *Aladin* (1919) y *Maharadjah* (1922) de Poiret, y *Ganika* (1922) de D’Orsay.

*Shalimar* evoca la trágica historia de amor que conmemora el Taj Mahal: la muerte en 1631 de Mumtaz

12 Sobre el tema de la “vuelta al orden”, véase Silver 1989.

13 Paul Poiret, “El rey de la moda” en los Estados Unidos, era conocido en Francia como “el Magnífico”, en alusión a Suleimán el Magnífico, sobrenombre que hacía referencia al orientalismo de sus diseños y a la exuberancia de sus campañas publicitarias [N. del E.].

14 La perfumería femenina se agrupa principalmente en tres armonías olfativas: floral, chipre y oriental —*fougère* [helecho], chipre y oriental, en el caso de las fragancias masculinas—. Sobre el tema, véase Dove, *op. cit.* [nota 2], p. 70. *Shalimar* es citado como el perfume “oriental” por excelencia. Uno de sus ingredientes principales era la vainilla —sintética— (Dove, *op. cit.* [nota 2], p. 107), alabada en el mundo de la perfumería por sus propiedades afrodisíacas. Véase Edwards, *op. cit.* [nota 2], p. 56.



Mahal, esposa favorita del Shah Jahan. Shalimar era el nombre de los jardines creados con anterioridad en el siglo XVII por el emperador mogol Shah Jahangir, con estanques, fuentes y surtidores de agua, que frecuentemente sirvió de lugar de retiro para Shah Jahan y Mumtaz Mahal. Dentro del mundo del arte y del diseño en general, el período de entreguerras fue testigo de un resurgimiento del orientalismo —Francia era todavía en esta época una importante potencia colonial, como lo demostró la gigantesca Exposición Colonial Internacional de París de 1931—. Las historias de amor y desamor de sabor oriental gozaban desde el siglo anterior del favor del público —piénsese en *Aida* y *Madame Butterfly*, por ejemplo, en el mundo de la ópera—. Hay quien ha visto en el diseño del frasco de cristal Baccarat premiado en 1925 una evocación de los chorros de agua del jardín de Shalimar, imagen que tendría una gran resonancia dentro de la muestra, con la cuidada disposición de sus jardines y sus fuentes, en particular con el mencionado surtidor de vidrio monumental de Lalique situado en la sección dedicada al perfume francés —el surtidor se convertiría en uno de los motivos más reiterados del *art déco*, especialmente en las telas y los papeles pintados—. Roja Dove ha descrito recientemente el evocativo diseño de su frasco de la siguiente manera:

El tapón simboliza el cielo nocturno bajo el cual Jehan y Mahal hacían el amor, el cuello y los hombros son el cuello y los hombros de Mahal, el cuerpo del frasco representa los pliegues de uno de sus mantos que cae por sus hombros, y la base, el reflejo de uno de los estanques del jardín de Shalimar.<sup>15</sup>

Siendo por la noche, sin duda alguna, cuando los jardines de la exposición ofrecían su aspecto más hermoso, no puede extrañar que la romántica historia de fondo de *Shalimar*, con su jardín nocturno del amor, jugara un papel fundamental en 1925<sup>16</sup>.

Continuando con el tema de las narrativas del perfume, hay que destacar el hecho de que *Shalimar* refleje una historia de muerte y pérdida, una característica de muchas historias de amor —y no sólo de las pertenecientes al género oriental—. En relación con el perfume, puede ser tentador descartar dichas historias como puro romanticismo sentimental, pero sería subestimar la habilidad propia del perfume

para conjurar —y evocar— la inquietante experiencia de una ausencia o de un momento perdido, ese sutil vaivén entre la nostalgia y la angustia. Por su afinidad con la música, el perfume implica una experiencia de ensoñación que es, a un tiempo, fugaz y profundamente sentida. Como todas las formas de representación, el perfume es históricamente circunstancial, y los años posteriores a la Primera Guerra Mundial fueron campo abonado para que el perfume desplegara toda su habilidad a la hora de transmitir el patetismo de ese doloroso sentimiento de ausencia. Con *Vol de Nuit* de 1933, la casa Guerlain ofreció una variación distinta sobre el tema de la muerte y la pérdida [cat. 227]. Este perfume, que adoptaba un tema muy llamativo de la vida moderna, estaba basado en la novela corta homónima de Antoine de Saint-Exupéry, publicada en 1931, un himno a los pioneros de la aviación, que pilotaban durante la noche los aviones de la compañía aérea de correos que unía Buenos Aires con Chile, Paraguay y la Patagonia<sup>17</sup>. En el frasco de Guerlain se empleó una estética industrial: su cuerpo se basó en la imagen de una hélice en movimiento, mientras que la etiqueta y el tapón, de metal brillante, evocaban las piezas de un avión. La novela de Saint-Exupéry ofrece, en un contexto no militar, imágenes de heroísmo y de tecnología moderna modélicas. El piloto protagonista, descrito como “un joven dios” (p. 65), se eleva sobre el polvo dorado de las ciudades que sobrevuela. En armonía con su aeronave, es capaz de sentir “el trabajo misterioso de un cuerpo vivo” (p. 24). En una inversión de género con respecto a la narrativa de *Shalimar*, en la novela es la mujer angustiada del aviador la que debe aceptar la muerte de su esposo a causa de una terrible tormenta.

La poesía del libro de Saint-Exupéry deriva no tanto de su historia de amor —ni de su mensaje último apuntando que, a pesar de este tipo de tragedias humanas, el servicio de correos no puede interrumpirse—, sino de sus maravillosas descripciones de los vuelos durante la noche. Se podría decir que se trata de una oda a la sensación de inmersión total y a la añoranza de ella. Volar se describe casi como una experiencia mística, una “profunda meditación [...] en que se saborea una esperanza inexplicable” (p. 25). De forma reiterada, la inmensidad del cielo nocturno es comparada por analogía a la del mar, “lleno de flujo y

15 Dove, *op. cit.* [nota 2], p. 109.

16 Tras el lanzamiento por todo lo alto de *Shalimar* en 1925, a Raymond Guerlain y su esposa se les requirió para que presentaran el perfume en Estados Unidos. Su fama mundial se debió, en un principio, al público norteamericano. Véase al respecto Edwards, *op. cit.* [nota 2], p. 59.

17 *Vol de Nuit* [Vuelo nocturno] fue la tercera novela publicada por Antoine de Saint-Exupéry, tras *L'Aviateur* [El aviador] de

1926 y *Courrier Sud* [El correo del Sur] de 1929. Las citas del texto provienen de la traducción española de 1982 (Saint-Exupéry 2009). Con anterioridad, hubo al menos dos perfumes inspirados en el tema de la aviación, entre ellos *Spirit of Saint-Louis* (1927) de Poirer, que conmemoraba la hazaña transatlántica de Charles Lindbergh de ese año, y *En Avion* (1930) de Caron.

reflujo y misterios” (p. 27). El piloto “anda errante sobre el esplendor de un mar de nubes [...] más abajo está la eternidad” (p. 102). Su reto es descender “al más íntimo corazón de la noche, en medio de su espesura” (p. 71), una oscuridad “tapizada de estrellas” (p. 67) e iluminada por una luna “inagotable: un manantial de luz” (p. 80). La esposa del aviador encuentra consuelo al pensar en la luna y las estrellas como “aquellos millares de presencias alrededor de su marido” (p. 85). Si bien por una parte lo heroico de la aviación reside en atravesar “la espesura de la noche” (p. 50) para llegar al destino marcado, se describe asimismo la euforia producida al sentirse “ahogado” por la noche (p. 101). Perdido en un espantoso ciclón, con el combustible a punto de agotarse, el aviador destinado a morir experimenta “una calma que parecía extraordinaria” (p. 96). Las voces del piloto y su radiotelegrafista se pierden en el ruido del vuelo, “solo las sonrisas se comunicaban” (p. 97). El piloto, suspendido sobre “olas resplandecientes” (p. 96), alcanza así un estado de transcendencia celestial:

todo se hacía luminoso: sus manos, sus vestidos, sus alas [...] la luz no bajaba de los astros, sino que se desprendía, debajo de él, a su alrededor, de aquellas provisiones blancas. [...] “Demasiado hermoso”, pensaba Fabien. (p. 97)

Resulta revelador cómo la conexión entre noche y perfume aparece casi al final del libro, transformados ambos en las musas principales del piloto cuando su avión se encuentra perdido: “La noche es rica, colmada de perfumes, de corderos dormidos y de flores que no tienen todavía color” (p. 101). Tras la tragedia, el perfume aparece flotando en el interludio entre la noche y el día, como suspendido entre lo finito de la muerte y la continuidad de la vida.

Algunos perfumes de la época *art déco* adoptaron, tanto en sus nombres como en su empaquetado, una imagen nocturna, reforzando la fecunda sinergia imaginativa entre noche y perfume. Al igual que sucedió con el diseño *art déco* en general, es posible encontrar antecedentes de ello en los años anteriores a la Gran Guerra. El famoso *L'Heure Bleue* [La hora azul, 1912] de Guerlain estuvo inspirado, al parecer, en los paseos al anochecer de Jacques Guerlain por París. Con su fórmula floral, se concibió como un regalo para su esposa —como ocurriría más tarde también con *Arpège*,

dedicado a un familiar—. De esta manera, Guerlain describió *L'Heure Bleue* como aroma evocador “de una hora incierta [...] una luz de un azul intensísimo [...] el ser humano en armonía con el mundo [...] el tiempo de un perfume”<sup>18</sup>. Esta idea de un perfume que expresase un espacio de tiempo intermedio era lo que sugería también *Nuit de Noël* [Nochebuena, 1922] de Caron, una fragancia cálida y sensual que pretendía evocar el misterio y el sentimiento de expectativa de la víspera de la Navidad. Al igual que *Arpège*, *Nuit de Noël* se presentó en un frasco de cristal negro —con forma de petaca en el caso del diseño de Caron—<sup>19</sup>. La elegante negrura de tinta del cristal negro, un color muy utilizado en el *art déco*, sugiere la noche más oscura —en este sentido, el acento grave francés en *Arpège*, con su forma de luna creciente, es un pequeño, pero revelador, detalle—. Una de las narrativas más complejas del perfume de este período procede de la casa Worth con su secuencia *Dans la Nuit* [Durante la noche, 1924, cat. 214], *Vers le Jour* [Hacia el día, 1925, cat. 213], *Sans Adieu* [Sin adiós, 1929, cat. 223], *Je Reviens* [Regresaré, 1932] y *Vers Toi* [A ti, 1934]. En la actualidad, *Je Reviens* es el más conocido de todos ellos, debido sobre todo a las connotaciones que adquirió durante la Segunda Guerra Mundial, cuando esta fragancia se convirtió en el regalo más común de los soldados para sus esposas y novias. Aparte de una estratagema comercial de éxito, el lanzamiento gradual de estos perfumes subrayó lo conmovedor de una añoranza a lo largo del tiempo<sup>20</sup>. Algunos de los frascos de esta serie gozaron de un magnífico diseño. Para *Dans la Nuit*, Lalique empleó cristal coloreado: un frasco esférico recubierto de esmalte azul, diseñado de manera que el color dorado del perfume brillara a través de las estrellas esparcidas sobre su superficie. En comparación, el frasco original de *Je Reviens* —de Lalique también— era más moderno, con su forma de rascacielos estriado azul, con un cuello estilizado en tres segmentos coronado por un tapón color de aguamarina [fig. 8].

Como se ha demostrado muchas veces en el mundo del perfume, el azul, al igual que el negro —e incluso aún más—, es capaz de conjurar una imagen nocturna. La promesa de la caída de la noche nos la proporciona *L'Heure Bleue*; el azul tachonado de estrellas de *Dans la Nuit* estuvo inspirado, al parecer, en una cálida noche de verano en el lago de Como<sup>21</sup>. No obstante,

18 Para los recuerdos posteriores de Jacques Guerlain sobre la *L'Heure Bleue*, véase Edwards 1996, p. 31.

19 El envoltorio de *Nuit de Noël* de Caron, diseñado por Félicie Wanpouille, quien había trabajado con anterioridad como modista de alta costura, combinaba motivos orientales y modernos a la moda. Edwards 1996, p. 52), describe la banda dorada del frasco como una reminiscencia de las bandas que las *garçonnes* llevaban en la frente. La caja, en piel de zapa verde, iba decorada con una borla con flecos.

20 Los primeros perfumes de Patou, lanzados a mediados de los años veinte, habían sido presentados como una secuencia narrativa desarrollada a lo largo del tiempo: *Amour Amour* [Amor, amor], símbolo del comienzo de una relación; *Que Sais-je?* [¿Qué ocurre?], período de confusión/transformación; y finalmente *Adieu Sagesse* [Adiós cordura], véase Edwards 1996, p. 70.

21 Edwards 1996, p. 84.



**fig. 8**  
Armand-Albert Rateau.  
Reconstrucción del  
dormitorio del palacete  
de Jeanne Lanvin en París,  
en el número 16 de la calle  
Barbet-de-Jouy (demolido  
en 1965), c. 1925. Les Arts  
Décoratifs, Musée des  
Arts décoratifs, París

la asociación del color azul con el perfume puede ir más allá de este tipo de evocaciones poéticas temporales. En sus reflexiones *Blue Mythologies* (2013), Carol Mavor afirma que “el color azul comparte algo con el sentido del olfato”<sup>22</sup>. El azul, como el cielo y el océano, sugiere la inmensidad, lo ilimitado, una expansión sin fin. “El olor, a diferencia de lo visto [apunta Mavor] se filtra a través de los límites”<sup>23</sup>. Asimismo, es revelador en el contexto de la perfumería su referencia al argumento esgrimido por Johann Wolfgang von Goethe en su *Zur Farbenlehre* [*Teoría de los colores*, 1810] cuando afirma “el azul nos atrae”<sup>24</sup>. En este sentido, Jeanne Lanvin, célebre por su uso imaginativo del color y del perfume para distinguir y promocionar el estilo de su firma, ofrece un tema interesante de estudio. Los diseños de moda de Lanvin se caracterizaron por su exquisita paleta de colores. Lanvin estableció una fábrica de tintes en Nanterre en 1923 y desde 1920 ostentaba también un negocio de decoración de interiores: Lanvin Décoration. Utilizó hábilmente su colaboración con Rateau para producir diseños que aunaban escarparatismo, interiorismo, perfumería y alta costura. En la Exposición de 1925,

Lanvin fue presidenta de la sección 20, pero sin duda su participación en ella fue tan sólo un aspecto más de su complejo trabajo como modista de alta costura capaz de promover la moda —en todas sus manifestaciones— a través de un irresistible espectáculo consumista.

Debemos volver brevemente al camerino de la actriz para considerar cómo se puso en escena el color en interacción con el perfume. Las dos imágenes en color del camerino, la acuarela y una de las fotografías, revelan cómo las paredes estaban recubiertas de azul. “El azul Lanvin” era ya en esta época uno de los sellos distintivos de la diseñadora, que derivaba, según su testimonio, de la paleta del pintor del Renacimiento temprano Fra Angélico. A diferencia del antecesor de este último, Giotto, que empleó el color azul —en especial en la capilla de la Arena de Padua—, como fondo para representar sus historias, Fra Angélico utilizó en sus tablas y frescos el azul, en la mayoría de los casos como un acento dramático de color en los trajes. Una práctica habitual para honrar la figura de la Virgen María fue representarla portando un manto azul, cuyo pigmento procedía, en la mayoría de los

<sup>22</sup> Mavor 2013, p. 107.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>25</sup> Para la iconografía de la Virgen María, véase Warner 2013 [1976]. Como se trasluce en mi texto, existen diferentes tonos de azul, por ejemplo, el ultramarino —que proviene del lapislázuli—, el azul cielo, el aciano —una variación del azul cielo—, el indigo, e incluso, en la actualidad, el azul Fra Angélico,

cada uno de ellos, según el contexto, con sus propias connotaciones. En 1925 Poiret homenajeó a Lanvin, amiga personal, con su perfume *Coup de Foudre* [Amor a primera vista], empleando en la caja “el azul Lanvin” como tributo de un diseñador de moda-perfumista a otro. La forma escalonada del frasco, con su tapón azul, estaba basada en una de las faldas diseñadas por el mismo Poiret. Véase París-Grasse 2013, p. 96.

casos, del lapislázuli. Envuelta en azul, la Virgen invocaba lo eterno y lo infinito mediante su asociación con el cielo (Reina de los cielos) y el mar (*Stella Maris*)<sup>25</sup>. En el contexto de la moda de los años veinte, el “azul Lanvin” fue una inteligente elección de la diseñadora, que sugería tanto lo precioso —materiales caros— como la feminidad por excelencia. La fotografía en color del camerino de la actriz muestra un interior dominado por el azul, donde ya no se ven las proyecciones del espejo de pared. Los cuatro frascos esféricos de perfume con el logotipo de Lanvin aparecen alineados sobre un tocador de bronce, cuyo diseño recuerda a los muebles que Rateau empleó para la decoración del dormitorio del apartamento de Lanvin. Se pueden entrever aquí asociaciones entre la fragancia floral de *Arpège* y el motivo floral que adorna las colgaduras azules de las paredes del camerino. En el caso del dormitorio de Lanvin —un espacio azul casi alucinógeno—, las alusiones se deducen de forma sutil y compleja [fig. 9]. El azul, como color distintivo de Lanvin, fue por supuesto la elección más acertada, como lo fue la asociación de este color con la noche. Este retiro nocturno era asimismo el escenario del aseo, representado por los elegantes tocador y espejo de Rateau. El repetitivo motivo del arabesco en color blanco que forma el zócalo de la habitación, junto con el floral de la tela azul —en paredes, cortinas y colcha de la cama—, transforma el dormitorio en un jardín cerrado, en un enramado fragante<sup>26</sup>.

El encanto del azul —ya lo hemos visto—, es a menudo un arma de doble filo. Al igual que el océano, el cielo puede ser a un tiempo celestial y peligroso —como se describe de forma tan evocativa en *Vol de Nuit*—, el reino del bienestar, pero también de la destrucción. El azul ofrece de modo tentador libertad y armonía, pero nunca sin la amenaza de sumersión y aniquilación. En los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, esta ambivalencia del azul se sintió quizá con mayor intensidad. Si bien el azul —como en el caso del tono distintivo de Lanvin— podía encarnar la elegancia femenina, tenía también potentes connotaciones masculinas. Todavía hoy se utilizan con frecuencia

diferentes tonos de azul como colores militares. Los uniformes franceses de la Gran Guerra son un ejemplo temprano de ello. Durante este conflicto bélico, los franceses adoptaron el azul aciano como símbolo del recuerdo y la solidaridad, para conmemorar a aquellos que fueron heridos en acto de servicio. Aunque similar al rojo del *Remembrance Poppy* [Amapola del recuerdo]<sup>27</sup> tan popular en los países de herencia británica, el aciano carece de la fuerte asociación de la amapola con la sangre, siendo en la mayoría de los casos identificado con la capacidad de recuperación de los heridos, en tanto que representantes de las esperanzas de una nación también en vías de recuperarse.

Con estas reflexiones no he pretendido decodificar el simbolismo del color de este período ni el de sus perfumes, ni tampoco, por muy importante que sea, hacer una historia social del perfume<sup>28</sup>. Mi interés se ha centrado en trazar las narrativas del perfume que circularon durante los años del *art déco*: en los anuncios de las revistas, en los escaparates de las tiendas y a través del diseño de los frascos de perfume. Las alusiones y emociones conjuradas por este tipo de narrativas fueron, por supuesto, transmitidas de forma más efectiva por las fragancias mismas de los perfumes. Teniendo en cuenta las nuevas reformulaciones llevadas a cabo por la industria del perfume en los últimos años, esta parte de la historia se ha convertido, desgraciadamente, en la más esquiva y difícil de reconstruir<sup>29</sup>. No obstante, el estudio del perfume *art déco* nos incita a relacionarnos, de modo imaginativo, con un momento particular de la historia, a explorar las maneras en que se organizó su diseño y se descubrió como una experiencia multisensorial. Para el historiador de la cultura, el reconocimiento de las cualidades efímeras y de inmersión total del perfume, incluso si éstas no pueden volverse a capturar por completo, hace más compleja la percepción del *art déco* como un estilo meramente superficial y hedonista de brillantes superficies, proporcionándonos un entendimiento más matizado de la modernidad de muchas de las piezas que se expusieron en 1925 de manera tan espectacular.

26 Expuesto en la actualidad en el Musée des Arts décoratifs de París, fue donado en 1965 por el príncipe Louis de Polignac. Por lo que respecta al motivo floral del dormitorio de Lanvin, la margarita es una de las flores más repetidas. Esto se debe a que el nombre de su hija era Marguerite —que adoptó el de Marie-Blanche tras contraer matrimonio en 1925 con el conde Jean de Polignac—.

27 Como Mavor ha señalado, el concepto de “flores del recuerdo” fue adoptado en muchos países tras la Primera Guerra Mundial. Así como la Legión americana adoptó el *Remembrance Poppy* [la amapola del recuerdo] en 1920, la Legión Real Británica estableció en 1921 la colecta anual de la amapola (*Poppy*

*Appeal*), que ha llegado a nuestros días. Se cree que el motivo de la amapola surge del poema de 1915 *In Flanders Fields*, del teniente coronel John McCrae, médico y poeta canadiense. Véase Mavor, *op. cit.* [nota 22], p. 91.

28 Alain Corbin ha llevado a cabo una muy sugerente historia social del perfume en Francia. Véase Corbin 1986.

29 Para todo lo referente a las nuevas formulaciones de los perfumes clásicos, veáanse las obras de Luca Turin. En la actualidad Internet proporciona a los coleccionistas de perfumes originales un foro (en permanente ebullición) para discutir sobre estos cambios.

Evelyne Possémé

---

JOYERÍA  
Y  
BISUTERÍA  
ART,  
DÉCO





Evelyne Possémé

CONSERVADORA JEFE.  
DEPARTAMENTO DE  
JOYAS ANTIGUAS,  
ART NOUVEAU/ART DÉCO.  
MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS,  
PARÍS

El término *art déco*, usado para designar las obras de arte decorativo realizadas durante el período de entreguerras del siglo XX, se acuñó *a posteriori* —a finales de los años sesenta—, a partir del nombre de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas que tuvo lugar en París en 1925. La exposición estaba dedicada exclusivamente a las artes decorativas —decisión original en aquel momento—, de manera que las bellas artes sólo estaban representadas si aparecían estrechamente vinculadas a un conjunto decorativo. Siguiendo el reglamento de la Exposición, todos los modelos antiguos fueron rechazados por los jurados de admisión de las diferentes secciones, reunidos en los primeros meses del año 1925. Tal voluntad de arte moderno otorgaba a las obras expuestas, fueran cuales fueran los artistas y las disciplinas, un parentesco sorprendente, en el que la mayor parte de los críticos reconocieron el nacimiento de un estilo fácil de caracterizar, incluso de criticar. Así, Paul Léon, *rapporteur*<sup>1</sup> de la sección dedicada a la bisutería y la joyería (sección 24), escribía:

¿Un estilo? —dirá algún crítico—. Quizás, aunque sea dispar. La pedrería de este broche es bonita, de acuerdo, y está dispuesta sencillamente. Pero esta diadema, ¿no es un poco oriental? Y ese collar, ¿no es algo africano? Y esa polvera, ¿no es china? ¿Qué pinta ese colgante cúbico en el gracioso cuello de una joven? ¿Es preferible este estilo a otro? Es nuevo, sostiene usted [...] No se trata de saber si en 1925 el estilo de las joyas, es mejor o peor que otros, antes bien, si es más novedoso. Satisface las exigencias de la moda actual, es de su época, en esto radica todo su valor.<sup>2</sup>

En efecto, las fuentes de inspiración son numerosas y diversas, pero:

Podemos pedirle al decorador, al diseñador de joyas que no copie; no debemos reprocharle que se inspire en obras

parecidas de otros ámbitos o en motivos procedentes de otros países y otras épocas, siempre que las interprete, las transponga, las vuelva a imaginar, las adapte a su fin. [...] Ni tampoco hay que reprochar a los diseñadores de joyas, en 1925, que hayan mirado hacia Oriente unas veces, otras hacia China, o aun otras hacia la pintura cubista. Reproducir, con piedras de colores y sobre un fondo de brillantes, personajes tomados de las miniaturas persas, ornar un colgante con caracteres copiados servilmente de un objeto chino o con un violín cortado en dos mitades que no casan, no son más que fantasías [...] Una vez más, basta con que el artista sepa asimilarlas sin padecerlas. Todas van orientadas al mismo fin: la búsqueda del carácter.<sup>3</sup>

Del *art nouveau*, primer movimiento moderno tras el historicismo del siglo XIX, al *art déco*, la evolución de la joya se produce a lo largo de una veintena de años. Tras el éxito de la Exposición universal de 1900 y del *art nouveau*, numerosos artistas se alzan contra la tiranía de la línea sinuosa y orgánica y los colores evanescentes, para promover formas más geométricas y motivos decorativos más sintetizados, menos directamente copiados de la naturaleza. Se trata, con frecuencia, de artistas decoradores o industriales que comenzaron en el *art nouveau*, pero que quisieron evolucionar en su manera de expresión para adaptarse a la vida contemporánea. Es el caso de Maurice Dufrené y de Paul Follot, que debutaron como diseñadores para La Maison Moderne, pero también de joyeros reconocidos como Georges Fouquet, y Paul y Henri Vever. Sin embargo, en Milán en 1906, Fouquet cree constatar un retroceso de las nuevas ideas: la bisutería y la joyería están dominadas por el regreso a los estilos Luis XVI e Imperio, una vuelta a la tradición que va a permitir a las artes decorativas tomar una nueva dirección. En Copenhague en 1909 y en Bruselas en 1910 ocurre un cambio significativo: las casas Fouquet y Vever presentan unos colgantes en forma de discos calados, decorados con líneas festoneadas de diamantes, de una

Detalle de fig. 2

1 El *rapporteur* era la persona encargada de elaborar los informes sobre las piezas expuestas —probablemente también las calificaba— que se publicaban en el catálogo de la Exposición.

2 *Rapport général* 1927, vol. IX, pp. 85-86.

3 *Ibidem*, pp. 86-87.



**fig. 1**

Cartier París. Colgante estilo egipcio, 1913. Platino, diamantes talla triangular, pera redonda antigua, sencilla y rosa, ónix talla calibrada y fantasía, engaste *millegrain*, 4,95 x 4,9 x 0,37 cm. Colección Cartier, París

**fig. 2**

Maison Boucheron. Broche presentado en la Exposición Internacional de París, 1925. Ónix, coral, platino y diamantes talla rosa, 10,8 x 5,2 cm. Les Arts décoratifs. Musée des Arts décoratifs, París

**fig. 3**

Raymond Templier. Broche presentado en la Exposición Internacional de París, 1925. Platino, esmalte y diamantes talla brillante, 5,5 x 2 cm. Les Arts décoratifs. Musée des Arts décoratifs, París



gran ligereza, que recuerdan vagamente a las formas florales de Vever y a las líneas simples alrededor de una gran piedra transparente de Fouquet. A estos tímidos ensayos, Paul Iribe aporta en 1911 una visión de evidente simplicidad al diseñar para Robert Linzeler una serie de joyas de líneas casi geométricas: perlas suspendidas en hilos de diamantes, diademas y garzotas de formas orientales suavizadas. Defiende igualmente la mezcla de colores, el uso de piedras de color sin diamantes y la utilización de piedras calibradas en composiciones radiales<sup>4</sup>. En 1925, Raymond Templier hará notar el importante papel que jugó el artista en la renovación de la bisutería: “¡La influencia que ha tenido Paul Iribe en el arte decorativo contemporáneo y, en particular, en la joyería! Nunca se reconocerá lo suficiente”<sup>5</sup>.

A principios de los años veinte, en Fouquet y Cartier se adoptan formas geométricas simples o escenas figurativas inspiradas en el antiguo Egipto, en blanco y negro [fig. 1]. Los joyeros prefieren los broches en forma de fíbula, y las cadenas largas rematadas por borlas de pasamanería realizadas en ónice y perlas. A las primeras tonalidades empleadas se añaden el coral [fig. 2] y más tarde el lapislázuli, para crear hacia 1925 una bisutería-joyería colorista, a imagen de grandes movimientos pictóricos como el fauvismo; mientras que las formas, en su mayoría geométricas, se toman asimismo de otros movimientos, en este caso del cubismo o del futurismo. Estos elementos básicos se completan con otros derivados de la atracción por el exotismo y las civilizaciones ajenas: motivos y materiales chinos, como el jade y el coral; o formas africanas —descubiertas por los pintores cubistas— e incluso procedentes de civilizaciones centroamericanas. Por entonces, las formas de la vida moderna aún no se reflejan en el ámbito ornamental, salvo excepciones: por ejemplo, los círculos concéntricos en algunas pitilleras de Gérard Sandoz remiten a las ondas radiofónicas, mientras que las líneas triangulares de esmalte y diamantes de

las joyas de Raymond Templier aluden a las líneas de velocidad reproducidas en los cuadros de los futuristas italianos [fig. 3].

Desde su informe de 1925, el conservador del Musée des Arts décoratifs de París, Jacques Guérin<sup>6</sup> distingue dos grupos entre los profesionales que exponen: el primero, que es el menos numeroso y el más original, reagrupa a aquellos que se inspiran en las tendencias más novedosas y que suelen ser artistas que fabrican sus propias joyas. El segundo grupo, más homogéneo, es aquel en el que la influencia de la moda se hace sentir más vivamente. Los industriales y los artistas muestran un gusto más clásico, más atraído por los temas figurativos, ya sean escenas con personajes o representaciones de flores, ramos o motivos florales naturalistas. En 1925, Mauboussin y Templier introducen el tema de los surtidores en las diademas, mientras que René Lalique los graba en sus placas de vidrio para la entrada de la Exposición Internacional [cat. 134]. Si esta última tendencia realiza algunas incursiones en el mundo de la geometría, la moderna raramente se expresa de manera figurativa.

En 1925, la crítica admira la firmeza en el dibujo, la búsqueda de lo constructivo y la lógica aparente que dominan las formas y los contornos de las joyas. Sin embargo, este rigor se ve atenuado por la gran variedad de materias y colores: coral, ónice y el retorno a las piedras de colores como el aguamarina, el topacio y la amatista, utilizadas en grandes masas transparentes sobre fondos opacos de ónice o de cristal esmerilado. Los jades, corales y piedras duras, cuyo uso es común en el Lejano Oriente, vienen a aportar al repertorio sus colores profundos y específicas opacidades. Estas nuevas materias se tratan con una perfección técnica insuperable. El uso del platino hace posibles monturas muy discretas, livianas y articuladas, dotando a las joyas de una mayor ligereza. Las nuevas tallas de las piedras en *baguettes* o en trapecios permiten adaptar la forma de las piedras a los dibujos geométricos,

4 Carsix 1911, pp. 26-32.

5 Linzeler 1925, p. 31.

6 Fouquet 1934, p. 182.

proporcionando a las joyas diversos reflejos y tornasoles, incluso en las monocromas.

La ruptura entre ambas tendencias se confirma con motivo de la exposición organizada en el Palais Galliera en 1929<sup>7</sup>. El crítico Jean Gallotti distingue entre la “École des néo-styles” [escuela de los neo-estilos] y la “École de la ligne droite” [escuela de la línea recta]<sup>8</sup>.

La primera incluye a la mayor parte de los grandes joyeros que diversifican sus fuentes de inspiración y beben en el repertorio del cubismo, pero también en los de África y Asia, sin desdeñar el regreso a un cierto naturalismo, atemperado por el tratamiento geométrico de las formas<sup>9</sup>. Los principales representantes de esta tendencia son las casas Boucheron, Cartier, Chaumet, Georges Fouquet, Lacloue, Mauboussin y Van Cleef & Arpels. Las formas naturalistas adoptan colores brillantes: Lacloue presenta un broche *panier de fleurs* [cesto de flores] inspirado en motivos del siglo XVIII, con rubíes, esmeraldas y diamantes engastados, pero también pulseras en forma de guirnalda de rosas. La casa Ostertag presenta joyas *tutti-frutti*, cuyas hojas grabadas son de esmeraldas y las flores de rubíes. Para estos grandes joyeros, las pitilleras y neceseres femeninos o *Vanity case*, inspirados en las cajas de compartimentos japonesas llamadas *inrō* y realizados por talleres especializados, son sólo pretextos para la multiplicación de motivos chinos o japoneses, sobre todo paisajes con figuras de aire oriental —que tanto podrían ser chinas, como japonesas o persas—, y con profusión de piedras preciosas y ornamentales sobre fondos negros de laca o esmalte [cat. 251-253 y 255-257].

Los partidarios de la segunda escuela se cuentan entre los más innovadores: Raymond Templier, Sandoz [fig. 4], Jean Fouquet, Jean Després, Paul Bablet y la casa Dusausoy, con la diseñadora Jeannine Dusausoy. A las formas geométricas, más bien planas, de hacia 1925, se suman el relieve y el volumen. Los materiales de colores más apagados contrastan con el blanco platino, o el oro gris con los oros coloreados para reforzar y

distinguir unos volúmenes que se imbrican entre sí. Los artesanos juegan con los brillos, oponiendo superficies pulidas y mates. Pero, en el marco de la Union des artistes modernes (UAM) ya se está preparando la llegada de una estética más novedosa aún. En los años treinta, Templier impone una joyería blanca en la que se superponen capas de diamantes y piedras calibradas, creando joyas más “arquitectónicas”: los diferentes niveles les confieren relieve, y una presencia más intensa gracias a los juegos de reflejos, muy distintos según las tallas elegidas. Charlotte Perriand y Jean Fouquet crean collares y pulseras con bolas industriales e incluso con rodamientos de bolas, productos manufacturados descubiertos en la Exposición de 1925 [fig. 5]. Després y Jean Lambert-Rucki diseñan joyas para Georges Fouquet, cuya decoración se inspira en la mecánica, en particular la del automóvil: cigüeñales, ruedas dentadas, bielas y válvulas [fig. 6]. Sandoz concibe pitilleras lacadas decoradas con máquinas, coches, deportes, e incluso escenas de la vida cotidiana que ilustran las nuevas condiciones de vida —tan apreciadas por Blaise Cendrars<sup>10</sup>— ligadas a la velocidad y al maquinismo [cat. 255]. Esta exaltación de la modernidad, alabada por el poeta, se retoma en el manifiesto de la UAM publicado en 1934<sup>11</sup>.

Todas estas novedades sorprenden a los críticos:

Estoy temblando: ¿que van a colgar rodamientos de bolas en los brazos de las mujeres? Me niego. Claro que me gusta el exuberante rendimiento de las máquinas, pero no necesito que me enseñen sus tripas todo el rato. Los adornos a modo de piezas sueltas son símbolos demasiado burdos. Nada de fetichismo: no estamos en la fiesta de conmemoración de la victoria de la mecánica para ir enarbolando motores en miniatura. Los señores Fouquet y Templier deberían buscar otras fuentes de inspiración.<sup>12</sup>

Además del papel preponderante de la bisutería y la joyería en las artes decorativas de los años veinte y treinta, hay que destacar el importante desarrollo de

7 La exposición llevó por título *Les Arts de la bijouterie, joaillerie et orfèvrerie*.

8 Gallotti 1929, pp. 33-50.

9 Al repertorio geométrico de raíz cubista, utilizado con discreción, se añaden las máscaras africanas, asiáticas y oceánicas, mientras que el toque naturalista lo ponen floreros, jarros y cestos de flores multicolores.

10 Véase el texto de la invitación a la inauguración, en 1928, de la nueva galería La Compagnie des arts français, adquirida por Jacques Adnet por cuenta de Galeries Lafayette Véase también el folleto publicitario lanzado por Raymond Templier.

11 El manifiesto llevaba por título: “Pour l’Art moderne. Cadre de la vie contemporaine” [N. del E.]

12 Zahar 1932, p. 19.

**fig. 4**  
Gérard Sandoz y Gustave-Roger Sandoz. Colgante, c. 1930. Oro amarillo, oro rosa y oro gris, pulido y mate y hematites, 11,5 x 3 x 1 cm. Les Arts décoratifs. Musée des Arts décoratifs, París



**fig. 5**  
Jean Fouquet. Pulsera de rodamiento de rodillos, c. 1931. Ebonita y metal cromado. Les Arts décoratifs. Musée des Arts décoratifs, París, Fonds Fouquet



la bisutería de fantasía. Denominada en el siglo XIX *bijouterie d'imitation* [bisutería de imitación], adquiere carta de naturaleza en 1900 con los inicios de la industria del plástico, en particular de la galatita, que prácticamente hizo desaparecer las joyas de concha y nácar, y que estaba dirigida a una clientela modesta. En paralelo, muchos artistas y artesanos creaban magníficas joyas, sobre todo peines de asta, a la manera de René Lalique. La *Chambre syndicale nationale de la bijouterie de fantaisie* [Cámara Sindical Nacional de la Bisutería Moderna], creada en 1873, reagrupa a industriales y artesanos que trabajan la plata, el metal doblado, el metal blanco, el cobre, el vidrio, el cristal, las piedras sintéticas, el esmalte, el acero, la marcasita, el coral, el ámbar, el jade, la concha, el asta, la madera, el marfil y muchos otros materiales no preciosos. El *art nouveau*, que vio el provecho estético que se podía sacar a los nuevos materiales, favoreció su desarrollo. Con la llegada de la *bijouterie de mode* [bisutería de moda] en los años veinte de la mano de Elsa Schiaparelli y Coco Chanel, con diseñadores como Jean Beaumont, Jean Schlumberger y Fulco di Verdura, reforzará aún más su posición. Los años veinte asisten también a la aparición de muchas aleaciones nuevas de platino (*plator*, *osmior*, *platinor*), pero también de metales amarillos como el *oreum*, utilizado por Jean Dunand en las joyas de moda que realiza para la diseñadora Madame Agnès [cat. 169] y el modisto Worth. A comienzos de los años treinta se introducen las aleaciones blancas inalterables, diferentes del platino y el oro gris —que llevan marca de contraste— y cuya composición es difícil de conocer. La nueva aleación propicia la aparición de las joyas transformables, muy apreciadas a finales de esa década: gracias a los cuerpos ligeros de las pulseras, se pueden elegir unas anillas abiertas de cabezas decoradas intercambiables, de oro para el día o de diamante para la noche. Las clientas pueden así confeccionarse ellas mismas sus alhajas seleccionando entre varios motivos, a veces voluminosos: así, la casa

Mauboussin presenta en la Exposición Universal de Nueva York, en 1939, sus conjuntos de joyas *Reflexion*<sup>13</sup>.

Jacques Guérin, *rapporteur* de la sección 24 (bisutería y joyería) en la Exposición de 1925, distingue dos categorías: la que comprende las joyas de imitación según los gustos en boga en la calle de la Paix<sup>14</sup>, destacando la perfección siempre creciente de su ejecución y el desarrollo que ha experimentado esta rama de la joyería; y una segunda, formada por:

ornamentos destinados a realzar la ropa y los sombreros (pasadores, hebillas, alfileres), relacionados con la bisutería simple, y entre los que hay excelentes logros. Sin embargo, depende del modisto y de la modista, lo mismo que los bordados, ya que se fabrica en exclusiva para ellos.<sup>15</sup>

Guérin reconoce también que la bisutería y la joyería son sectores que dependen mucho de la moda, y esto se aplica tanto a la bisutería de fantasía como, en general, a toda la de la época. La evolución del sector está más o menos unida a la de la moda, dependiendo de la época. Así, para René Lalique, la ropa de mujer debía servir de joyero para sus joyas y no destacar sobre la obra de arte que él había creado. En los años veinte, la silueta femenina cambia, la ropa se acorta, al igual que los cabellos, y se usan tejidos más ligeros. Los joyeros están obligados a tener en cuenta estos cambios y a adaptar sus creaciones. Ya no se usan los mismos tipos de joyas: algunas desaparecen —como los grandes ornamentos de los cuerpos de los vestidos—, mientras que otras vuelven a ponerse de moda —como los pendientes colgantes—. Los diseñadores de ropa y los joyeros se ponen de acuerdo, de manera que las joyas de la casa Fouquet engalanan a las modelos de la casa Patou en los desfiles<sup>16</sup>. La casa Lanvin presenta las joyas de la casa Boucheron con sus trajes para la fiesta que se celebró en la Opéra Garnier el 25 de octubre de 1931, con ocasión de la inauguración de la Exposición Colonial. Georges Fouquet reconoce la función decorativa de

<sup>13</sup> Véase Mouillefarine y Possémé 2009, pp. 180-81.

<sup>14</sup> De la place Vendôme a la Opéra Garnier, la calle de la Paix es una de las calles comerciales más exclusivas de París. En ella se encuentran firmas como Cartier, Van Cleef & Arpels, Chanel, Dior o Worth [N. del E.]

<sup>15</sup> *Op. cit.* [nota 2], p. 90.

<sup>16</sup> Véase el folleto publicitario de la casa Jean Patou: “*I love you, Petit diner et Le bonheur de Lola, sont trois robes dans lesquelles ont été associées la richesse et la simplicité par la collaboration de Georges Fouquet et Jean Patou*” [*I love you, Petit diner y Le bonheur de Lola son tres vestidos en los que se unen la riqueza y la simplicidad gracias a la colaboración de Georges Fouquet y de Jean Patou*].



**fig. 7**  
René (Maison) Boivin.  
Brazalete *Tranche*, c. 1933.  
Acero inoxidable y metal  
dorado, 5 x 7 cm (diámetro).  
Les Arts décoratifs. Musée  
des Arts décoratifs, París

la joya en la confección, preconizando la unidad en los conjuntos de joyas —el uso de las mismas piedras para los colgantes, pendientes y anillos— y la búsqueda de una relación armoniosa del color y el diseño entre las joyas y el atuendo. Insiste en que la simplicidad de líneas de la ropa moderna favorece el realce de la joyería y la bisutería. Durante el período del *art déco*, la joyería aventaja a la bisutería en el trabajo en oro, que era la técnica principal empleada en las piezas del *art nouveau*. El gusto por la joyería *art déco*, que implica el trabajo del engaste de piedras preciosas y piedras finas, se potencia y facilita gracias a la evolución de las técnicas y, en particular, al uso del platino, metal nuevo, fino y ligero, que sustituye a los pesados engastes en plata, necesarios para doblar el oro a causa de la oxidación y el deslustre del metal blanco.

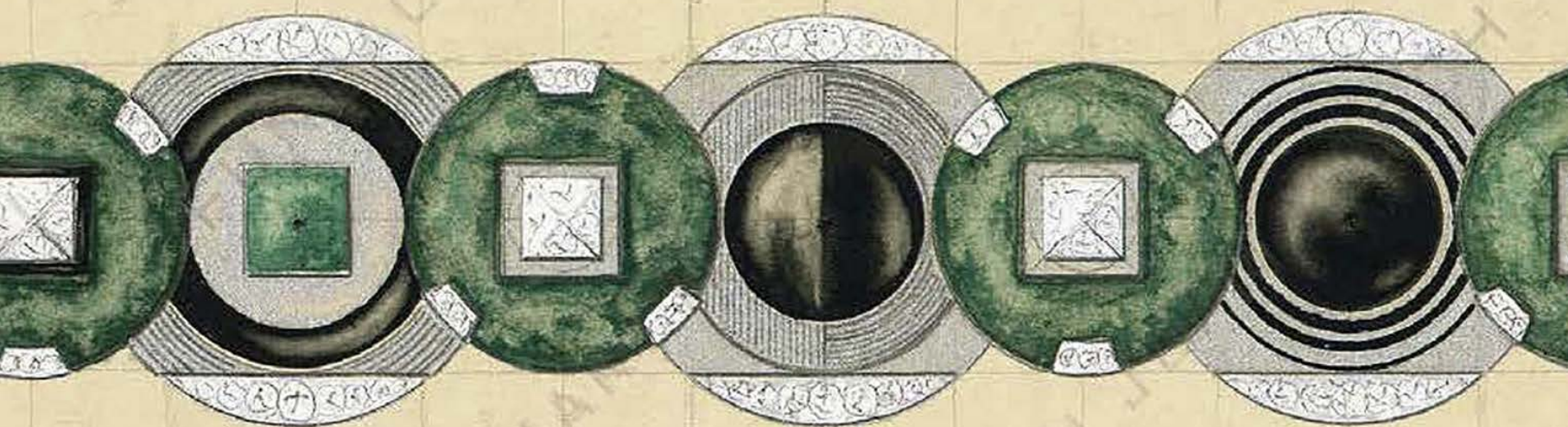
Todos estos factores van a hacer evolucionar la joyería durante este período, explicando el enorme éxito que encontrará el sector de las artes decorativas en cada una de las exposiciones internacionales de la época. Sin embargo, desde principios de los años treinta, aparecen nuevas figuras: mujeres como Jeanne Boivin [fig. 7], Suzanne Belperron, Jeannine Dusausoy o Jeanne Toussaint en Cartier, que van a diseñar y proponer nuevas joyas para mujeres, mientras que hasta entonces éstas sólo habían sido diseñadas por hombres. Con ellas, se producen joyas más voluminosas, joyas esculpidas en tres dimensiones, talladas en nuevos materiales —cuarzo ahumado, calcedonia—, joyas menos constructivistas, menos intelectuales, más instintivas y sensuales. A finales de los años treinta, reaparecen el oro y las piedras finas de colores, anunciando ya las nuevas tendencias de los años cuarenta y de la posguerra.

Hélène Andrieux

---

LOS DIBUJOS  
DE LOS  
PIONEROS  
DE LA JOYA  
MODERNA:  
1925-1937

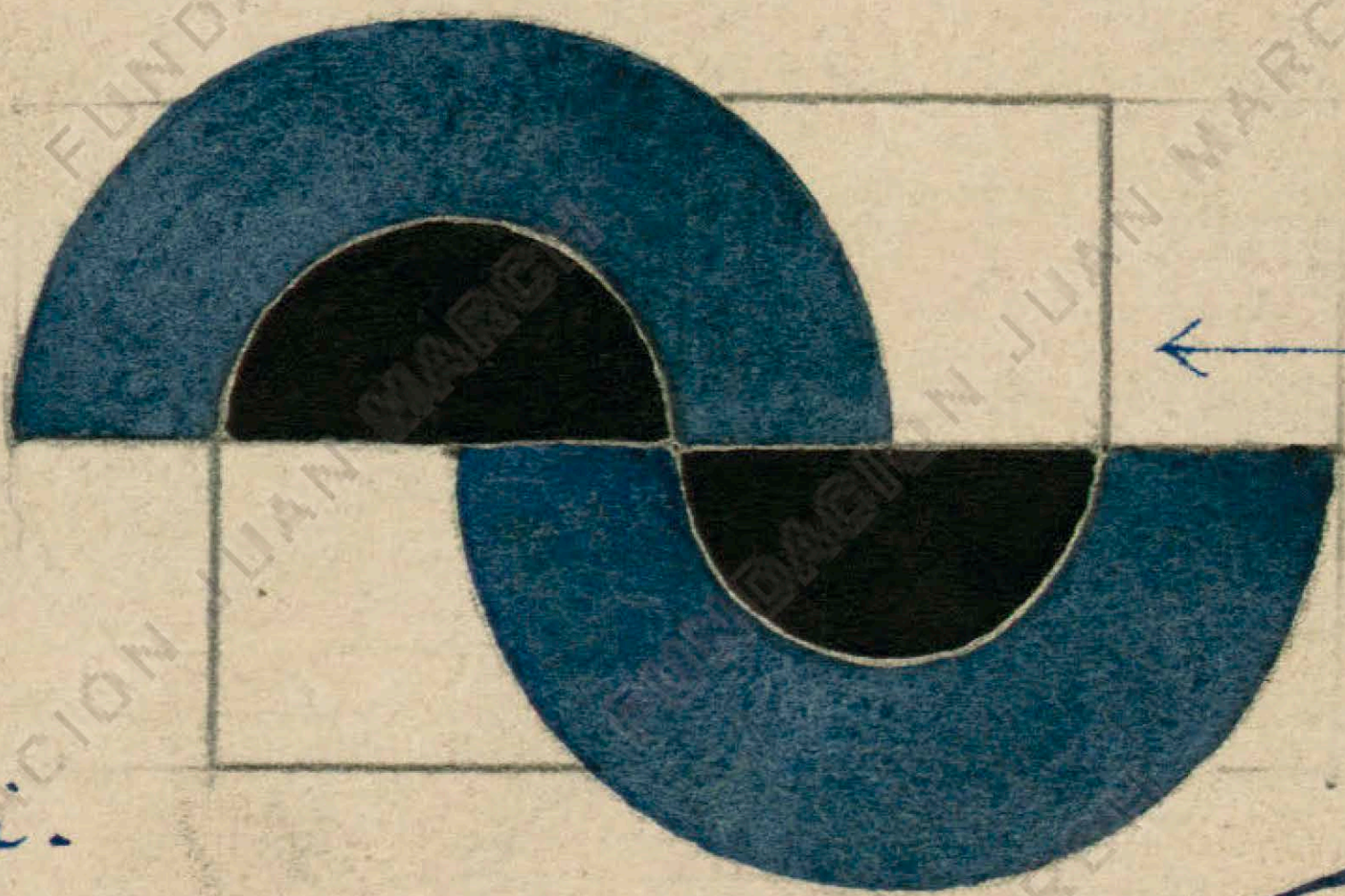
Detalle de cat. 241





12/10 . 9

950



1mm.

uan  
395

# LOS DIBUJOS DE LOS PIONEROS DE LA JOYA “MODERNA”, 1925-1937

Hélène Andrieux

AYUDANTE DE CONSERVACIÓN  
DÉPARTEMENT DES ARTS  
GRAPHIQUES. MUSÉE DES  
ARTS DÉCORATIFS, PARÍS

En el campo de la joyería *art déco* la tendencia moderna se consolida a partir de 1925, para llegar a su apogeo entre los años 1928 y 1937. El dibujo de joyas de este movimiento no parece que haya sido muy estudiado como objeto histórico autónomo. Relegado con frecuencia al papel de ilustración, menos visible y más íntimo que el propio objeto, es sin embargo su preludio. Aliado indefectible del creador, primer receptáculo de la idea, explora los caracteres principales de la modernidad, haciéndose eco de las investigaciones plásticas y estéticas de la época. El dibujo, que deja entrever sus singularidades y códigos independientemente del proceso creativo en el que se integra, se inscribe por tanto en la tradición histórica y artística. Hacia 1924 y abriéndose a nuevas investigaciones formales, se convierte en un modo de expresión privilegiado por los pioneros de la joya “moderna”.

Con el fin de contrarrestar la competencia extranjera, las casas de joyería y bisutería de Francia unen fuerzas para conservar su preeminencia, amenazada en particular por Alemania y Rusia. Su salud pasa por el estímulo de la creatividad y por una renovación estilística que se produce con la llegada —con motivo de la Exposición de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925— de una nueva generación de joyeros, como Paul Brandt, Jean Després, Gérard Sandoz, Jean Dunand, Jean Fouquet y Raymond Templier. Comienza entonces, en plena revolución técnica, un intenso período de creación en el campo de la bisutería-joyería, que se extenderá hasta 1937.

## Dibujos de joyas realizados por artistas procedentes de las “artes mayores”

A partir de 1924, la influencia de los movimientos pictóricos de vanguardia se infiltra en la producción de las artes decorativas, modificando tanto sus diseños como su programa decorativo. Premisas de la renovación moderna, las joyas de Sandoz, Dunand y Templier,

para las que se emplean motivos geométricos simples —círculos, cuadrados, triángulos, rombos—, se hacen notar en los salones de arte y, en especial, en la Exposición de París de 1925. Uno de los objetivos más importantes para los profesionales del sector de la joyería implicados en la organización del evento, como es el caso del joyero Georges Fouquet, es conseguir “la renovación de los modelos de nuestras industrias del arte por medio de la colaboración lógica y racional del artista, el industrial, el editor y el artesano”<sup>1</sup>.

A partir de los años veinte, los fabricantes de joyas más reconocidos encargan a pintores y escultores los diseños de sus piezas. Así, Templier colabora brevemente con Joseph Czaky y con Gustave Miklos. Esta asociación de escultores, pintores y joyeros es beneficiosa para todos: fomenta la competencia en los talleres y renueva la concepción gráfica de los diseños.

Invitados por Georges Fouquet, varios artistas de renombre colaboran con su casa de joyería de forma puntual entre 1924 y 1932, y entre 1936 y 1937. Junto a piezas de joyería convencionales elaboradas bajo la férula de Fouquet, también conciben joyas basadas en nuevos dibujos, que integran principios de composición procedentes de la arquitectura o las bellas artes. Durante 1924 y 1925, Eric Bagge<sup>2</sup> realiza dibujos de colgantes rectangulares o redondos, bastante rígidos, marcados por fórmulas comerciales puestas a prueba en arquitectura durante el primer *art déco* (1910-1924). Cassandre (Adolphe Jean-Marie Mouron), el diseñador de carteles, adapta y transpone a un broche el motivo central de un cuadro de Pablo Picasso fechado en 1917<sup>3</sup> [cat. 340]. Según él, un boceto debe revelar lo esencial. Asimismo, en sus dibujos, privilegia las líneas y las curvas sencillas en el interior de amplias superficies de color, planas y lisas. Hace una apuesta por lo estrictamente lineal, con una delimitación exacta de los contornos, las superficies y las masas. Aun así, los dibujos más interesantes creados para Georges

147

Detalle de **fig. 3**

1 Fragmento de la “Séance du 20 janvier 1925”, en *Recueil mensuel...* 1925, p. 69.  
2 Eric Bagge (1890-1978), arquitecto y decorador, realiza dibujos de muebles, papeles pintados y telas, llegó a exponer en el Salon des artistes décorateurs (el SAD).

3 Véase la interpretación de Jean-Paul Bouillon en: Bouillon 1988, p. 101.

**fig. 1**

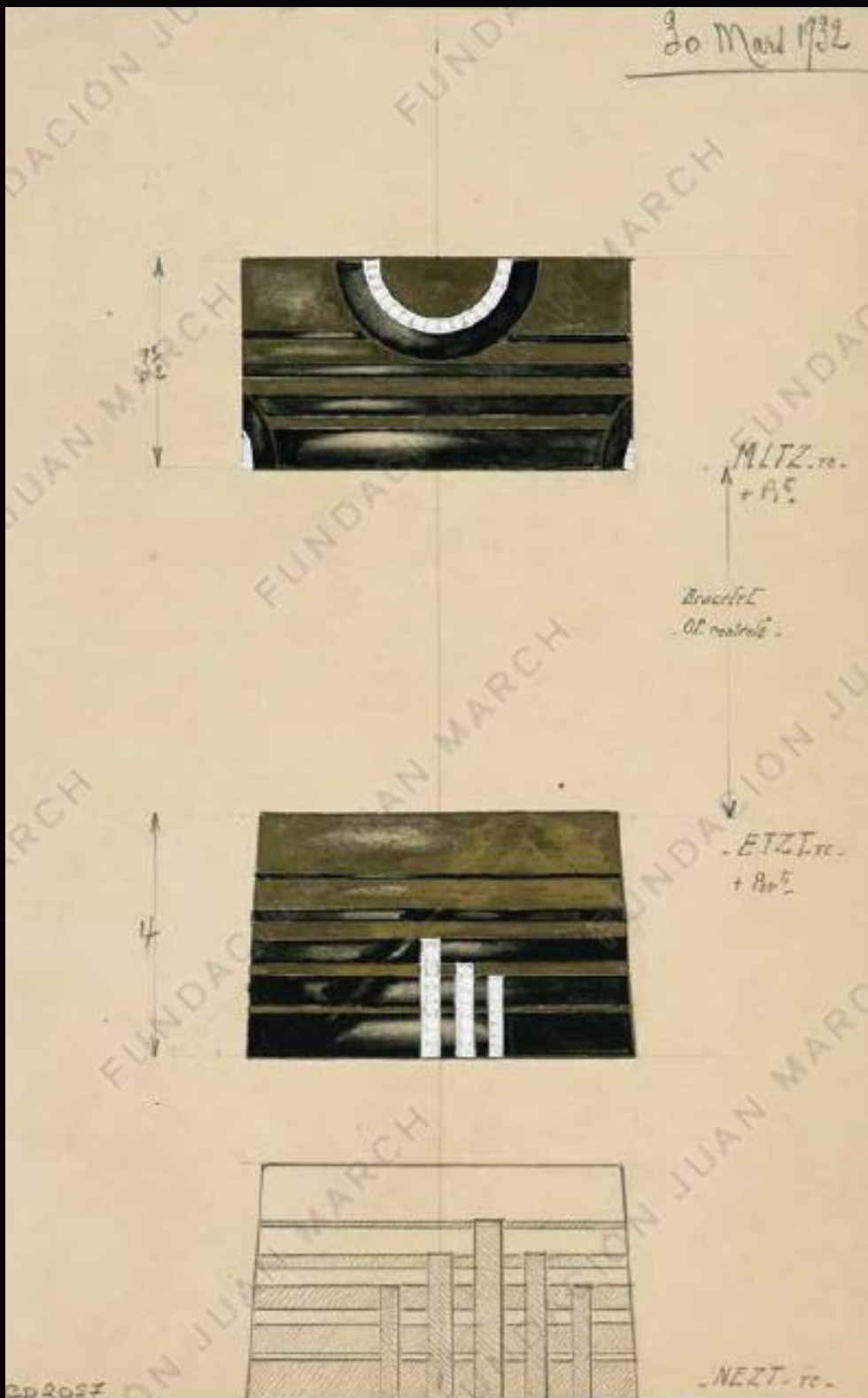
André Lèveillé (diseñador) para Georges Fouquet (joyero). Proyecto acotado que muestra las fases de colocación del motivo sobre el contorno de la

pulsera de puño, 30 de marzo de 1932. Lápiz, acuarela y gouache sobre cartoncillo, 23,2 x 14,8 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París

**fig. 2**

Jean Fouquet. Dos proyectos de broche realizados para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925. Lápiz, acuarela y

gouache sobre papel adherido a cartulina gris, 25,8 x 13 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



Fouquet en esta línea son los realizados por el pintor André Léveillé<sup>4</sup> entre 1925 y 1932 [fig. 1], y los de Jean Lambert-Rucki<sup>5</sup> en 1936. Con una buena composición, los dibujos preparatorios de Léveillé, realizados en papel de calco, reflejan el fruto de pacientes investigaciones. Dan fe de la formación del pintor, y también de la influencia de Picasso o de Henri Matisse<sup>6</sup>.

Jean Fouquet, que empieza a trabajar para su padre en 1919, pertenece a la nueva generación de joyeros, junto a Templier, Sandoz, Brandt o Després. Su trabajo, que se hace notar en la Exposición de 1925, prueba que el dibujo de las joyas se ha modificado radicalmente para responder a los deseos y las necesidades de la época. Sus dos proyectos de broche coloreados sobre papel laminado y pegados sobre cartulina [fig. 2] demuestran esta evolución<sup>7</sup>. Los motivos abstractos, todavía mezclados con elementos tomados de la realidad, evocan los planos prismáticos de una geoda y las líneas verticales de un rascacielos<sup>8</sup>. Dos dibujos preparatorios conservados en el Musée des Arts décoratifs de París representan el entramado tupido de unos raíles de tren entrecruzándose<sup>9</sup>, como en la pitillera diseñada por Templier en 1930<sup>10</sup> [cat. 255]. Estos dibujos pertenecen claramente a la modernidad.

La asociación de artistas de otras áreas con dibujantes especializados contribuyó a hacer del dibujo un laboratorio de investigación, gracias a las aportaciones formales del arquitecto sobre la organización de las líneas y los volúmenes, a las del escultor sobre el trabajo de los relieves o a las del pintor sobre el color y los juegos de luces y sombras. Todo ello condujo al cambio estilístico de los años 1928 y 1929.

### Los dibujos de los pioneros: Jean Fouquet y Raymond Templier

En la Navidad de 1928, el joyero Templier lanza un folleto publicitario, cuyo texto de presentación, escrito por Blaise Cendrars, es un manifiesto de la joya moderna, concebida para reflejar los desafíos de la sociedad y ser “mundo en los dos extremos del punto de mira”<sup>11</sup>. El trato con los mismos círculos de amigos y colaboradores favorece que los dibujantes de joyas se relacionen con otros artistas. Jean Fouquet es amigo, entre otros, de Charlotte Perriand y de Louis Aragon, y se codea con Le Corbusier. En 1928, en el Salon des artistes décorateurs (el SAD), surge la idea, por iniciativa sobre todo de Perriand, de formar una “unidad de choque” y “presentar una solicitud de ubicación conjunta”<sup>12</sup>. Para Perriand, se trata también de proceder a “una selección que abarque otras disciplinas: las joyas de Jean Fouquet y de Sandoz, las vajillas de Jean Luce”. Estos creadores contestatarios abandonan la Société des artistes decorateurs (la SAD) en 1929 y forman la Union des artistes modernes (UAM), todos ellos con un único objetivo: adecuar sus obras a la época.

Al hilo de estos acontecimientos, y de manera progresiva, los dibujantes van integrando nuevos ritmos de composición. Con rigor y fuerza, compactan los trazos, las formas, los planos y la imbricación de los volúmenes, obsesionados por los efectos combinatorios. En pequeños soportes, codifican los símbolos de la máquina y los avances de la modernidad, geometrizando y estilizando las superficies. En los limitados contornos que impone el formato de una joya, transcriben caracteres dinámicos de la modernidad,

4 André Léveillé (1880-1962), pintor de figuras, retratos, paisajes e ilustrador. Véase la serie de dibujos concebidos según los principios de la vanguardia pictórica que se conservan en el Cabinet des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [inv. CD 2254-2260, CD 2267, CD 2278, CD 2283, CD 2288, CD 2289-2293], y también [CD 2027].

5 Jean Lambert-Rucki (1888-1967), nacido en Cracovia y muerto en París, escultor, pintor de frescos y autor de dibujos para Georges Fouquet entre 1936 y 1937.

6 Véanse las piezas de Picasso y Matisse con los números de inventario [CD 2267] y [CD 2256] del Cabinet des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs de París.

7 Firmado a mano “Jean Fouquet” con tinta azul, la hoja de cartón azul lleva también la marca de tinta negra (con el símbolo de una doble pastilla circular), que identifica al dibujante ante el comité de admisión de la Exposición de 1925.

8 El broche ejecutado a partir de este dibujo se conserva en el Toledo Museum of Art (Ohio, Estados Unidos, inv. 1999.4).

9 Département des Arts graphiques [inv. 2008.56.126.6 y 995.127.2.21].

10 Proyecto de pulsera [inv. 995.127.2.21 y 45], a relacionar con la pitillera.

11 Fragmento del texto de Blaise Cendrars para el folleto *Bijoux modernes* [Joyas modernas]. La cubierta la realizó Cassandre.

12 Perriand 1998, p. 35.

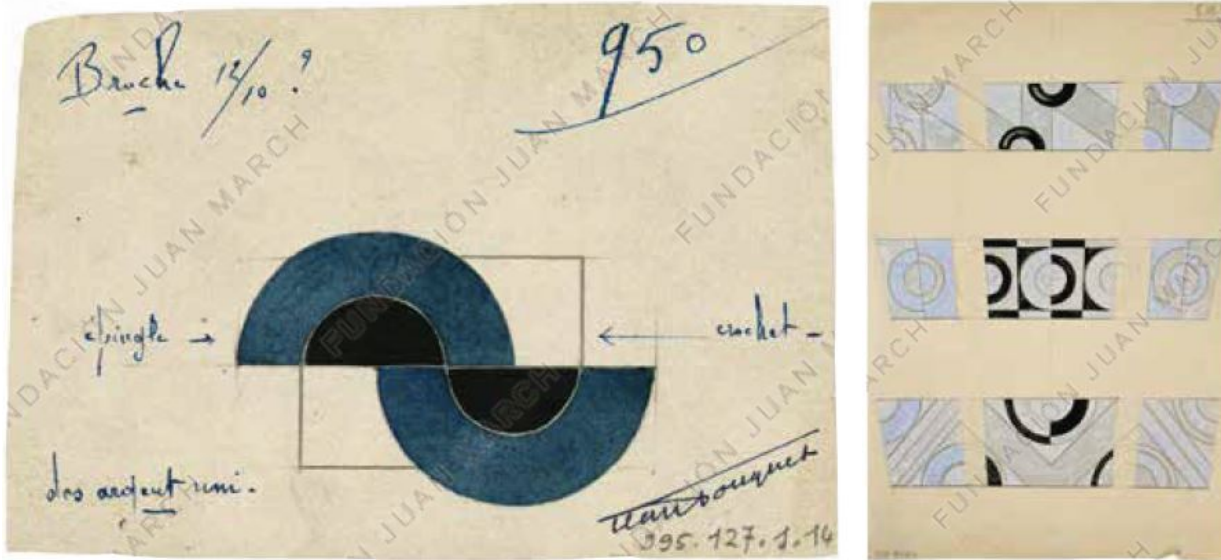
fig. 3

Jean Fouquet. Proyecto de broche, c. 1928. Lápiz, tinta, acuarela y gouache sobre papel, 8 x 12 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París. Donación de Mme Jean Fouquet, 1995

fig. 4

Jean Fouquet. Estudio de variaciones de un motivo y su disposición para una pulsera de puño, 1931. Lápiz, aguada de acuarela y gouache sobre papel, 25 x 16 cm. Département

des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



tales como la velocidad y la simultaneidad, al tiempo que reservan espacios para jugar con la luz y la sombra [figs. 3 y 4].

Los dibujos de Templier, Jean Fouquet, Brandt o Sandoz poseen características comunes: rigor en la composición de la joya, y una misma evolución estilística de los dibujos basada, entre 1928 y 1929, en la oposición de los colores blanco y negro, y rojo y negro. Durante los años 1930 y 1934, los dibujos muestran una división igual entre los grandes planos plateados que exigen el uso de platino, oro rodado o gris mate, y las superficies en *gouache* blanco, sugiriendo el engastado de diamantes blancos, destinadas a reflejar la luz, otro símbolo de lo moderno [figs. 5 a 8].

En 1929, Templier, formado en la *École nationale supérieure des Arts décoratifs*, contrata a Marcel Percheron, dibujante profesional que estudió en el mismo centro. Ambos mantienen una larga colaboración que dura hasta 1966. Templier concibe los dibujos<sup>13</sup> y

confía a Percheron el cuidado de su ejecución hasta la última etapa de la maqueta o del prototipo [fig. 9]. Realizados sobre papel de calco, los dibujos más logrados se pasan a *gouache* en su reverso, en color amarillo oro o blanco, con el fin de dotar de más reflejos o profundidad a la joya dibujada en el anverso de la hoja, un recurso utilizado con frecuencia por los dibujantes de orfebrería durante todo el siglo XIX. La mayor parte de los modelos realizados en papel de calco para la casa Templier datan de entre 1928 y 1937, siguiendo una misma carta gráfica y protegidos como modelos patentados<sup>14</sup>.

Los dibujos de Jean Fouquet durante 1927 y 1928 son del mayor interés. En general, responden a las cuatro tipologías siguientes: pulseras decoradas con espejos<sup>15</sup>, pulseras de puño, broches y colgantes. El creador concibe una serie de proyectos para imponentes pulseras de puño; la mayor parte de las cuales llegaron a realizarse. Así, nos es posible reconstruir la génesis de la pulsera que llevaba Arletty<sup>16</sup> en 1927 cuando la

13 En el Département des Arts graphiques del Musée des Arts décoratifs se conservan dos corpus de dibujos realizados por Raymond Templier y Jean Fouquet, donados por los propios joyeros o adquiridos a coleccionistas que se interesaron en el período modernista desde los años sesenta del siglo XIX, como la pareja Laurence y Barlach Heuer.

14 Algunos dibujos fueron ejecutados por Marcel Percheron a partir de fotografías de joyas creadas en 1929 a petición de Raymond Templier para la exposición *Les Années 25...* París 1966, y donados por Templier al Musée des Arts décoratifs tras la exposición [fig. 9].

15 Aunque el resultado obtenido sea diferente, el procedimiento (aumentar los efectos lumínicos) es parecido al del trabajo de Jean Després con Étienne Cournault, llevado a cabo entre 1930 y 1933, y a las aplicaciones de mosaico de espejos sobre plata de la Maison Boivin de 1933 (collar y pulsera radiantes).

16 Arletty (1898-1992), nombre artístico de Léonie Bathiat, fue una célebre actriz francesa que tuvo sus mejores papeles en el cine entre 1930 y 1940, en especial bajo la dirección de Jacques Prévert y Marcel Carné.

**fig. 5**

Jean Fouquet. Proyecto de pulsera y sortija, 1925-32, presentado en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París de 1937. Lápiz, acuarela y gouache sobre cartulina, 25 x 16 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



**fig. 6**

Raymond Templier. Proyecto de broche, c. 1928-29. Lápiz, lápices de colores, acuarela y gouache sobre cartoncillo, 18 x 8,5 cm (esquina superior derecha desaparecida: 4,3 x 3,1 cm). Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París. Donación de Barlach Heuer, 1984

**fig. 7**

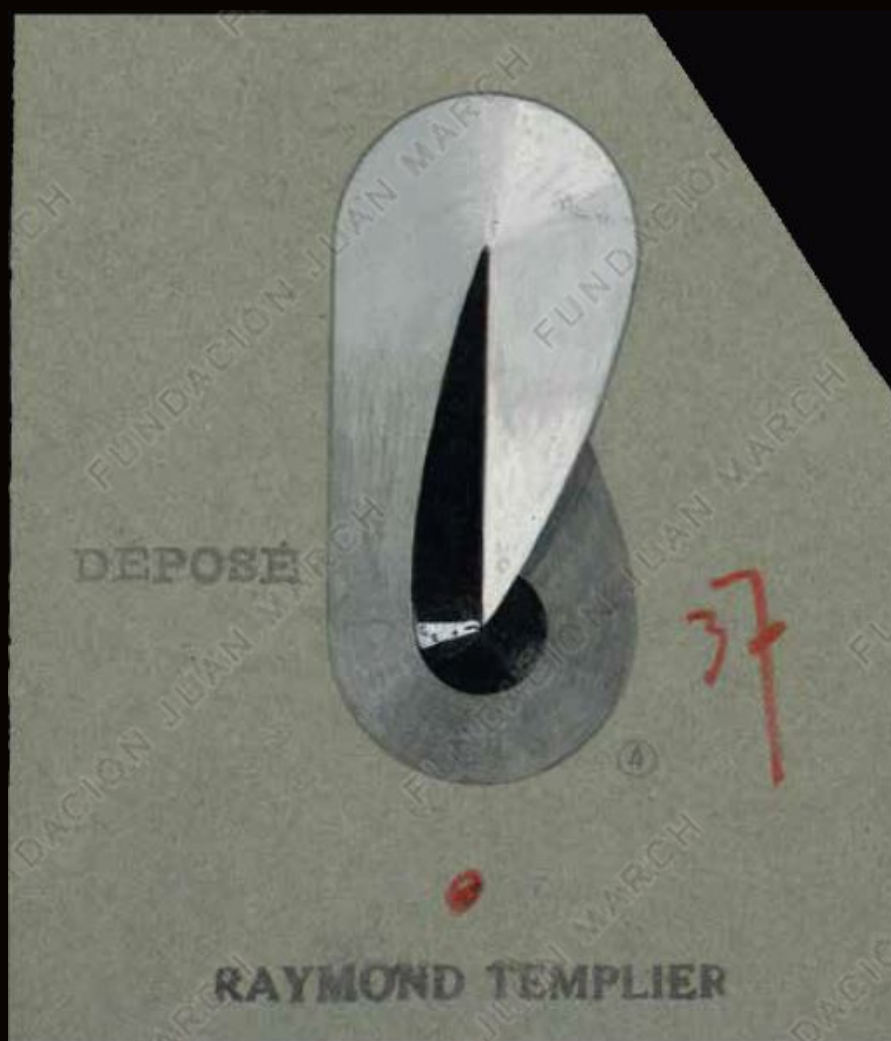
Raymond Templier. Proyecto de pulsera de plata y laca negra "realizado para Mme H.", 1929. Lápiz acuarela y gouache sobre papel de calco, 26,6 x 20,8 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París. Donación de Raymond Templier, 1967

**fig. 8**

Raymond Templier. Proyecto de una pareja de pendientes colgantes de marfil, esmalte verde y esmalte negro "realizados para Mme P. CH.", 1929. Lápiz, acuarela y gouache sobre papel calco, 27 x 20,8 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París. Donación de Raymond Templier, 1967

**fig. 9**

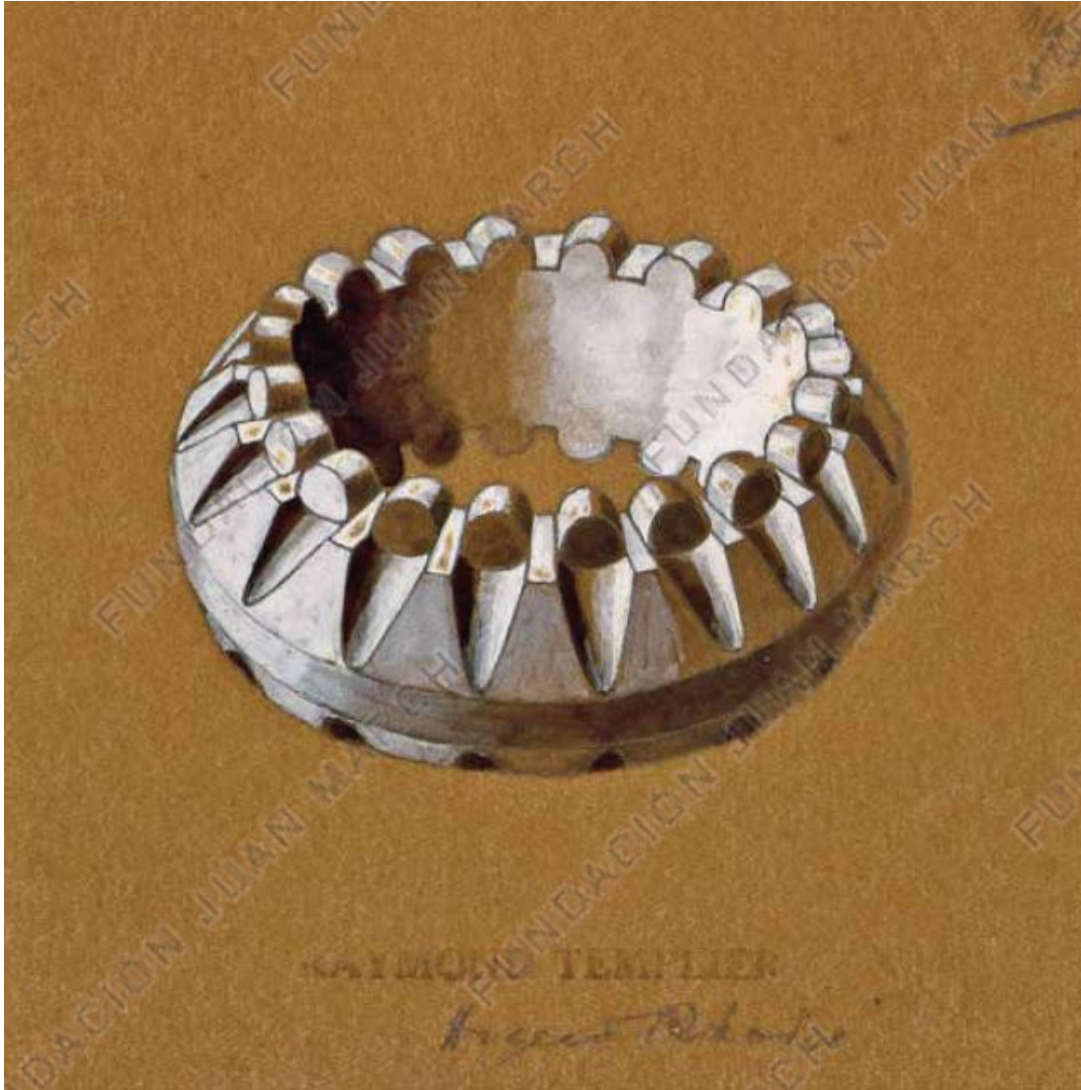
Raymond Templier (joyero) y Marcel Percheron (diseñador). Proyecto de collar "realizado para Mme R. B.", 1929 (copia para la Exposición Les Années 25, París, 1966). Lápiz, gouache, acuarela tinta sobre papel de calco, 27 x 21,6 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



**fig. 10**

Raymond Templier. Proyecto de pulsera o sortija en plata rodiada, 1937. Lápiz de grafito y gouache sobre papel de calco impregnado de aceite

de linaza, marca BFK Rives, 11 x 11 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



fotografió Madame d’Ora (Dora Kallmus)<sup>17</sup>. Durante el trabajo preparatorio, Jean Fouquet divide la hoja en dos registros y realiza un plan detallado del dibujo. En el registro inferior, y en trazo sutil con lápiz de grafito, se muestra el desarrollo de la distribución de los motivos geométricos (disco y rectángulos troncocónicos), con el relieve sugerido por aristas. En el registro superior, la pulsera aparece cerrada, dando idea de su volumen y ocupación del espacio. El dibujo lleva la anotación “ouvrant à volet” [se abre en *flap*]<sup>18</sup>, así como el número de identificación del modelo, destinado a los talleres: “20997”<sup>19</sup>. La etapa siguiente consiste en colorear los elementos decorativos para mostrar la elección de los materiales. Tras la elaboración de los dibujos, la compañía F. Harand toma una foto en blanco y negro, de buena calidad<sup>20</sup>. Una vez finalizado, el modelo se deposita en el Sindicato de la Propiedad Artística.

Los corpus de estos dibujantes se presentan sobre soportes similares: bocetos iniciales y acabados sobre papel liso o de calco encerado<sup>21</sup>, cartulina de fondo azulado, cartoncillo para fabricar las maquetas, una serie de estudios técnicos de pulseras sobre celuloide transparente, así como dibujos acabados sobre papel de calco blanco translúcido o papel impregnado con linaza<sup>22</sup>, que llevan la contramarca “BFK Rives” [fig. 10].

Los dibujos de ejecución<sup>23</sup>, con signatura, están realizados en *gouache* negro, para marcar el uso de los lacados, o plateado, para indicar la utilización de oro gris mate, plata o incluso aluminio o acero<sup>24</sup>. Un esbozo a lápiz, más técnico, precisa el dispositivo de articulación de la pulsera. En el anverso, normalmente

en la parte inferior del dibujo, hay un código de letras destinado a los diferentes talleres, que sirve de guía durante el proceso de realización de la pieza. El proyecto, una vez puesto a punto y aceptado, se realiza sobre cartoncillo al *gouache* y se dobla o recorta según la forma deseada, formando una maqueta de ejecución a tamaño<sup>25</sup>. Tal es el caso del proyecto del *Fermeoir de sac* [Cierre de bolso, cat. 242] y de *Deux modèles de bracelet manchette* [Dos modelos de pulsera de puño]<sup>26</sup>, que se registraron en el Sindicato de la Propiedad Artística en 1928. Una vez hecho el presupuesto, el proyecto pasa por los diferentes talleres para la ejecución de la joya propiamente dicha. Con el fin de proseguir el trabajo en tres dimensiones, se realiza un prototipo en metal, transposición directa del dibujo.

De esta manera, rompiendo con las tradiciones nostálgicas, los pioneros de la joya moderna rediseñan los contornos de las joyas adecuándolos al “espíritu de la época”. Como en el caso de las artes mayores, estos artistas acuden al mundo de la industria y prueban nuevos efectos de combinación, otro elemento esencial de lo moderno, inscribiéndose genéticamente en el trazado de las joyas modernistas<sup>27</sup>. En este sentido, el dibujo de joyas moderno toma más de la realidad que de la copia, y preconiza el uso de materiales variados e innovadores con objeto de renovar su apariencia y sus volúmenes. Su grafismo se impone por la lógica, sobriedad y racionalidad de sus formas. Fundamental, el dibujo es el compendio de un pensamiento y un proceso indispensables para la creación que precede al objeto-joya.

17 Positivado original conservado en el Musée des Arts décoratifs y reproducido en: París 1983, p. 130.

18 Vocablo tomado del léxico aeronáutico. Los dibujos de joyas de entre 1928 y 1937 transponen, a la escala de una joya, algunos de los dispositivos técnicos emblemáticos de la aviónica (tirantes, nervaduras, cilindros, la forma de ciertas tuercas o ruedas dentadas, los cilindros de los motores...), o incluso de las investigaciones llevadas a cabo en el campo de la aerodinámica: hélices, aletas y *flaps*.

19 La hoja presenta bordes incompletos al haber sido manipulada por los diferentes operarios en los talleres de fabricación [inv. 995.127.2.25].

20 Compañía especializada en fotografía industrial y documental, 9 rue Duphot, París.

21 Con frecuencia, los papeles llevan un sello de tinta o en seco, en el membrete de la casa Fouquet.

22 Precisión técnica aportada por las restauradoras especializadas en artes gráficas del Musée des Arts décoratifs de París, Héléne Charbey y Élodie Remazeilles.

23 Un dibujo de ejecución de una pieza es un plano que contiene todas las indicaciones para su fabricación y que se facilita al contratista para que la lleve a cabo [N. del E.].

24 Joyeros como Raymond Templier, Jean Fouquet y, sobre todo, Paul Brandt emplean aleaciones ligeras como el duraluminio, el “metal de aire”, asociadas a la laca, a la cáscara de huevo...

25 Documento conservado en los fondos del archivo de la casa Fouquet, Musée des Arts décoratifs, París.

26 Positivado blanco y negro sobre papel. Fondos del archivo de la casa Fouquet. Véase Agnès Callu, *op. cit.* nota 27.

27 Para un estudio en profundidad de los procesos creativos y de los “fundamentos del dibujo-lugar de inspiración para el artista”, “activador del pensamiento”, *cf.* en especial los trabajos y seminarios dirigidos por Agnès Callu de octubre de 2013 a mayo de 2014, con el título *Épistémologie du dessin: concepts, lectures et interprétations, XIXè-XXIè siècles*, cuyos actas están en imprenta.

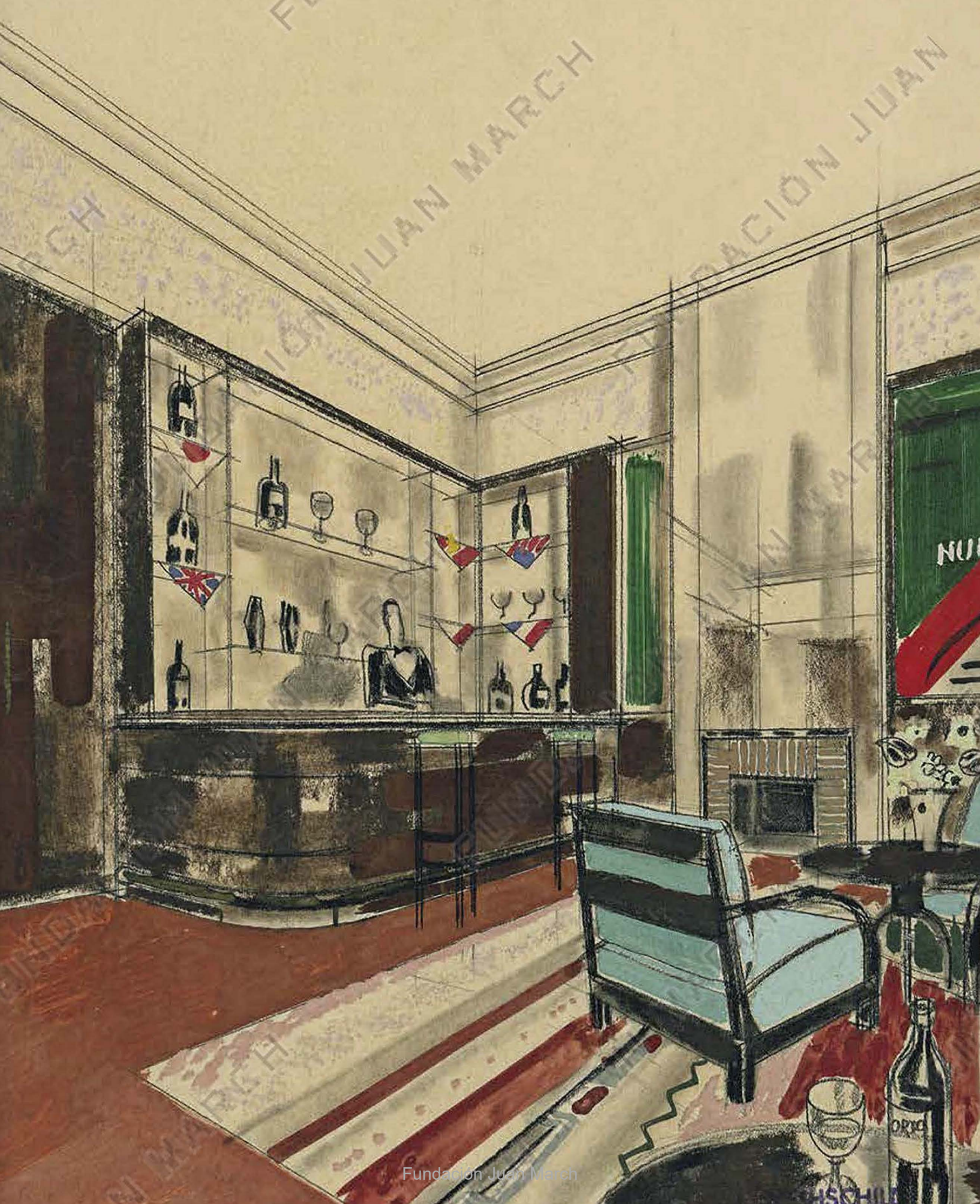


Agnès Callu

---

DIBUJANDO  
EL ART  
DÉCORATIF:  
GENÉTICA  
DEL GESTO  
CREADOR

Detalle de **cat. 73**





# DIBUJANDO EL ART DÉCORATIF: GENÉTICA DEL GESTO CREADOR

Agnès Callu

CONSERVADORA.  
DÉPARTEMENT DES ARTS  
GRAPHIQUES  
MUSÉE DES ARTS  
DÉCORATIFS, PARÍS

Reflexionar sobre la función social y el capital simbólico del dibujo entre los artistas clasificados *art déco* equivale a contextualizar el papel del gesto gráfico en el proceso creador de un grupo generacional<sup>1</sup>. Evidentemente, el lugar asignado a lo gráfico depende de cada artista: funcional, auxiliar o rector. No obstante, como suele ser frecuente, la pertenencia de los “artistas plásticos” con ambiciones singulares a un mismo grupo de edad adquiere sentido cuando aparecen atravesados *de facto* por influencias comunes, como arrastrados por el gusto de una modernidad formal y cromática. Más allá de la restitución de las etapas preparatorias en el trabajo y, por lo tanto, de poner de nuevo en contexto las prácticas culturales comunes, para enfrentarse a los dibujos hay que estar dispuesto a desvelar el imaginario de los creadores, porque bajo el dibujo se encarnan —a modo de subtexto— en líneas y colores los prolegómenos de una pasión artística.

Es innegable que los dibujos, además de ser utilizados históricamente por su papel puramente ilustrador, nos informan de la herencia, acultural o no, de sus creadores, o de si se operaron en ellos transformaciones o no. En consecuencia, estudiar los dibujos exige, siempre que sea posible, ir más allá de una primera lectura, para descifrar en profundidad el sentido del dibujo: objeto íntimo, sinónimo de la composición, evocación de lo escondido, señal prototípica, primer gesto, *ductus* primigenio y original, instancia arcaica, imagen a la vez que acelerador del pensamiento, discurso interior depositado sobre el papel, narración casi romántica y novelesca de la obra en proceso. La creación, nunca reductible a una idea, se aprecia mediante una crítica y un análisis que cultivan el gusto de la experiencia estética que despiertan las obras. De ahí que remontar los “senderos de la creación” sea un proceso intelectual sensible sensato,

mientras que la creación es ese misterio cuyo trazado se pretende recorrer para desvelar sus secretos. Por tanto, al examinar los dibujos, nos preguntamos sobre los límites relativos del comienzo de la obra; seguimos con lo imprevisible de las etapas de elaboración intermedias: las relaciones, las apariciones, las desapariciones, los surgimientos, las transmisiones, las transformaciones, etc.; analizamos la fase resultante, que quizás no sea la final, pero que la obra misma señala a los “otros” como forma última. En resumen, al observar “la continuidad del discontinuo creador” (sic) mediante la genética artístico-textual, se muestran los primeros trazos gráficos del *work in progress*<sup>2</sup>. Es sabido que toda génesis lleva al artista a un juego dialéctico entre el campo preparado, liso y delimitado, y el fondo primitivo proporcionado por el medio o sugerido por la imaginación material: Gaston Bachelard se apropió de la cuestión<sup>3</sup>. Cada génesis, lejos de modelos y categorías, se produce a una escala minúscula. Joan Miró escribía:

Empiezo mis cuadros bajo el efecto de un *shock*. La causa de éste puede ser el hilo suelto de una tela, una gota de agua cayendo, la huella que deja mi dedo en la superficie brillante de una mesa. En cualquier caso, necesito un punto de partida, aunque sólo sea una mota de polvo o un destello de luz. Esa forma que genera una sucesión de cosas, una cosa que hace nacer otra. Así, un trozo de hilo puede desencadenar un mundo.<sup>4</sup>

La generación *art déco*<sup>5</sup> objeto de este estudio —si dejamos aparte a los creadores de joyas<sup>6</sup> y nos enfocamos en la colección gráfica del Musée des Arts décoratifs<sup>7</sup>— se compone de tres grupos sociales homogéneos. Volver a hablar de su trayectoria, al igual que de su práctica del dibujo, no es ni inútil ni redundante.

Detalle de fig. 2

1 Véanse los seminarios de investigación de Agnès Callu (CNRS-IHTP/École des Chartres): “Epistémologie du dessin: concepts, lectures et interprétations, XIX-XXIe siècles” y “Dessin et temps présent: pour une génétique de l'en cours et de l'inachevé”.

2 Callu 2011.

3 Bachelard 2013.

4 Yvon Taillandier, entrevista a Joan Miró publicada en enero de 1959 en la revista *XXe siècle* y recogida en su prólogo al libro de Joan Miró, *Je Travaille comme un jardinier*. París: *XXe siècle*, 1963.

5 Gruber y Arizzoli-Clémentel 1994; Froissart Pezone 2004; Benton, Benton y Wood 2010.

6 Cf. el enfoque de Hélène Andrieux en “Los dibujos de los pioneros de la joya moderna: 1925-1937”, publicado en este catálogo, pp. 147-153.

7 El Département des Arts graphiques del Musée des Arts décoratifs, organizado a principios de los años ochenta del siglo XIX, conserva más de 150.000 dibujos. *Unica*, álbumes o carnés, forman un conjunto diacrónico (siglos XV-XXI), estéticamente homogéneo —escuelas francesa y europeas— y formalmente plural —en sus soportes: vitela o papel verjurado; y en sus técnicas: piedra negra, sanguina, acuarela, pluma o pastel—. Véase: Callu y Marical 2011, pp. 1-17.

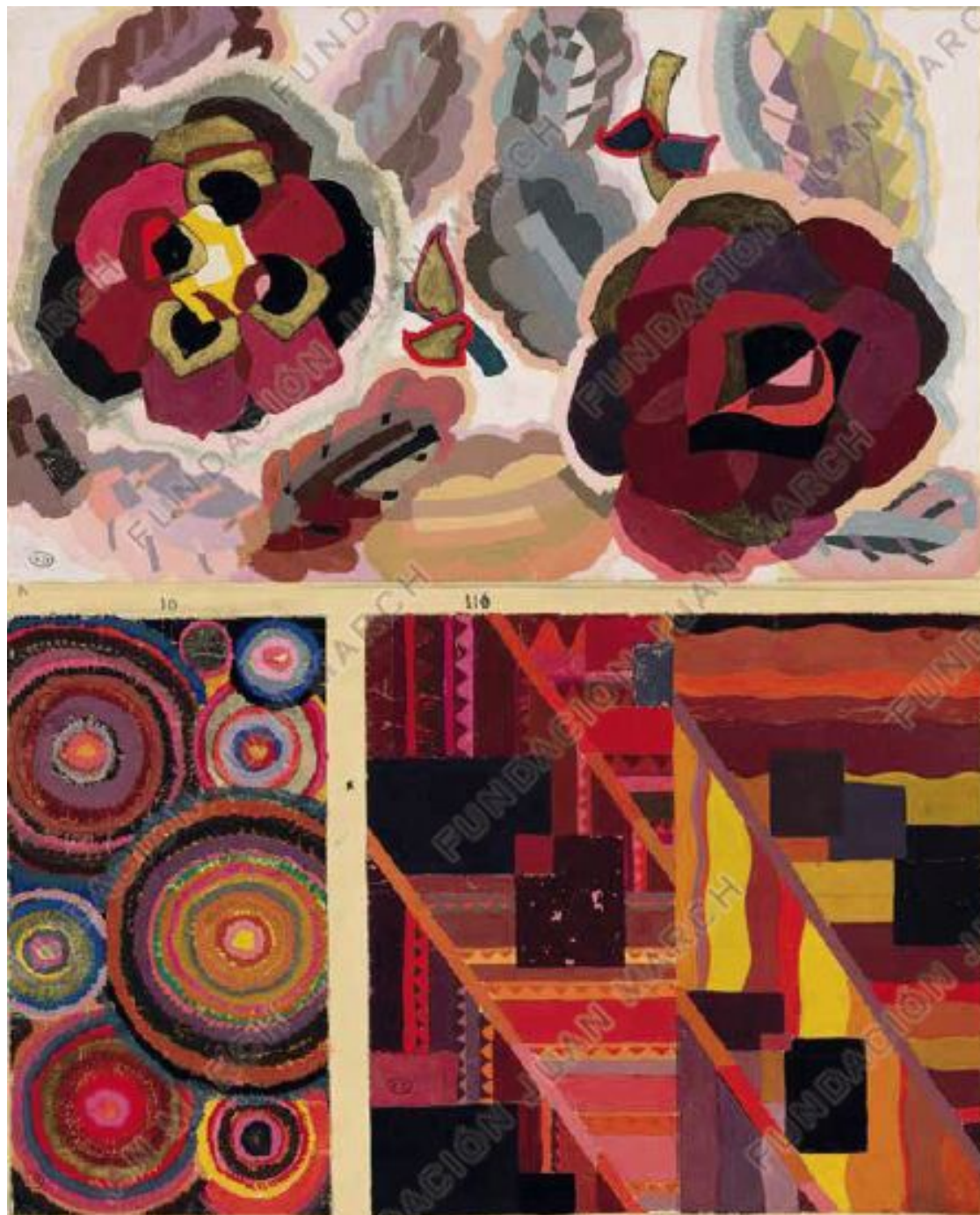
**fig.1**

Sonia Delaunay. Proyecto de tejido simultáneo, 1927. Lápiz y gouache sobre papel, 33,3 x 26,8 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



**fig.2**

Édouard Bénédictus. *Nouvelles variations Pl. 3* [Nuevas variaciones Pl. 3], c. 1928-30. Lápiz y gouache sobre papel, 47 x 40 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



Más allá del catálogo razonado y, sobre todo, en las antípodas de las microbiografías colocadas una tras otra y repetitivas, hay que subrayar el efecto generacional de un grupo que trabaja y crea. En tres ámbitos —elegidos aquí por su nivel de representatividad, sin que la elección se pretenda cerrada o ideológica—, los creadores de decoraciones interiores, aquellos que se dedican a imaginar conjuntos mobiliarios, o incluso los que se centran en la ornamentación de vidrieras, tapices y biombos, todos se abren a aspiraciones comunes. En un primer movimiento, dibujan muchas veces con los ojos invadidos por iguales entusiasmos estéticos.

Los efectos de una lista resultan por tanto perversos cuando revelan un grupo de edad sometido a un entorno, a unos valores y a unos imaginarios icónicos comunes. Pierre Chareau, Robert Mallet-Stevens, Sonia Delaunay [fig. 1], Marcel Bovis, Armand-Albert Rateau, Francis Jourdain, Louis Sognot, André Marty, Jacques Gruber, Jean Burkhalter o Édouard Bénédictus [fig. 2], todos ellos, independientemente de ser creadores clave de la colección de arte gráfico del Musée des Arts décoratifs, encarnan a los clasificados como artistas *art déco*<sup>8</sup>. Nacidos entre finales de los años setenta y principios de los ochenta del siglo XIX, en el esplendor de su producción estética del período de entreguerras —algunos más tarde— beben del repertorio común de un modernismo, del que bien vale recordar las características, huyendo de la obviedad<sup>9</sup>.

Tienen bien asimiladas las reglas de André Vera: “simplicidad voluntaria, materia única, simetría manifiesta”<sup>10</sup>. Tras esta tríada que exhorta a la claridad, la responsabilidad y la singularidad se abre un infinito de gramática gráfica, con unos códigos radicalizados por el gusto moderno, que ya no es el del *art nouveau*<sup>11</sup>. En adelante, el orden será el rector, y deberá plasmarse en colores, estructurados por una geometría que instintivamente remite al rebuscado rigor clásico del arte del Himalaya. Al mismo tiempo, o más bien a modo de añadidos y préstamos, se

reformula una estatuaría de apariencia “antigua”; se incorpora el uso de materiales contemporáneos, en especial el plástico; se exalta la austeridad de formas, con motivos que vacilan o deciden no elegir entre lo figurativo y lo abstracto, mientras que evocan el imaginario de una industrialización convertida en modelo; se potencia la combinatoria de volúmenes paralelepípedicos: por consiguiente, semultiplican los círculos y octágonos, pero quizás en mayor cantidad los chaflanes, los ángulos vivos contrariados por un repentino contorno biomórfico; se adoptan sistemas de incremento: cornisas y dinteles se cubren y recubren de altorrelieves geométricos; se opta por un mobiliario que, aunque clásico, se atreve a mezclar los estilos Luis XVI y directorio, al tiempo que mira a la tradición africana. Así, se prodigan los *cosy-corners* o rincones acogedores [cat. 149], las cómodas, los *bureaux de dames* o los tocadores: para unos, bien moldeados y abombados; para otros, ovalados, rectangulares, casi como “rotos”; se manipulan las superficies tratadas gracias al dominio de las mezclas: aquí unos dorados, allí unos lacados y más allá una marquetería en la que las desviaciones y las vibraciones de la materia aparecen bajo las incrustaciones de plaquetas o filetes: de marfil, nácar, plata, cobre, aluminio o latón; se entregan a la coloración de las maderas —Léon Bakst, por ejemplo, entusiasta de los Ballets Rusos, tiñe sus arcos de rojo, verde, azul o gris—<sup>12</sup>. Estando el *art déco* adaptado a las máquinas, infundido de modernidad, reconocible bajo las líneas de una geometría que, en oxímoron, es refinada pero simple, depurada pero rica gracias a la disposición de sus formas y la polisemia de sus materias, sus fundamentos se leen en el prólogo de la obra: el dibujo.

Con frecuencia, tal y como puede verse en los corpus gráficos del Musée des Arts décoratifs, el dibujo adopta la forma de las maquetas llamadas “de encargo”, grafías acabadas, cuidadas, coloreadas para complacer al cliente y, en definitiva, seducirlo. Conviven

8 Véase, en particular: París 2001; Vellay 2007; París 2005a; París 2005b; Nueva York 2011; Chalon-sur-Saône 1985; Guéné 2006; Egawa 2014. Véase, en general: Blanchard 1988, pp. 29-38, o Lacroix di Méo 2012.

9 Favardin 2011.

10 “Simplicité volontaire, matière unique, symétrie manifeste”, véase París 2008.

11 Para una perspectiva sobre el tema, véase: Leniaud 2009.

12 Montreuil 2009.

entonces, nunca a modo de compendio, sino siempre —o al menos con frecuencia— con la abundancia de un fondo de taller, millares de hojas de colores. Así se exponen, antes de que los resultados de la obra tomen la forma variada de los objetos muebles e inmuebles, sus “primeras intenciones” [fig. 2]. Considerar que el dibujo es el expediente genético de la obra —referida a la homogeneidad de un corpus gráfico—, consiste en leer una línea, seguir un trazo, comprender una elección cromática para, confrontándolos con sus fuentes, definir las raíces de un estilo común<sup>13</sup>. El ejercicio es válido cuando las “firmas del trazo” apuntan en la misma dirección: así, las tintas sobre papel de Mallet-Stevens, fechadas entre 1923 y 1925, tanto para Jacques Doucet<sup>14</sup> como al servicio de las digresiones soñadas en interés de las “nuevas versiones de la ciudad moderna” [cat. 332]; o los *gouaches* profundos y cálidos de Marcel Bovis —a veces subrayados al carboncillo— con los que, sobre todo en 1922, proyecta apliques para habitaciones y salones; o aun los de Francis Jourdain —a lo largo del simbólico 1925<sup>15</sup> y hasta el comienzo de los años treinta— devanando, en medio de un enredo de tintas de colores y resaltes de plata, la intimidad de un compartimento de tren; o, finalmente, los de Jean-Maurice de Rothschild<sup>16</sup>, que bajo la grasa de los lápices marrón y negro barnizados, recuerdan a comienzos de 1927 los *dancings* o *boîtes de nuit* con regusto a Miami<sup>17</sup> [fig. 3]. Y habría que mencionar también las acuarelas y aguadas de Louis Bourquin que dan forma a la *cosa mentale* de alguna fachada de villas o *boutiques*, allá por 1930, y los cartones de Jacques Gruber en los que, bajo el carboncillo y la tiza, los altos hornos de Pont-à-Mousson despliegan la monumentalidad de una catedral industrial<sup>18</sup> [fig. 4].

El trabajo gráfico de Jean Burkhalter, con frecuencia calificado de “protodiseñador”, se convierte en modelo a seguir. Su trayectoria capta la atención cuando, lejos de figurar como mera comparsa, se impone como un creador singular: próximo a los que crean tendencia pero, por temperamento, más cerca aún del sello personal<sup>19</sup>.

Trabajando como dibujante para la casa Hénin y luego para Jules Coudyser, aprende las técnicas del tejido y la tapicería, y en 1919 participa por vez primera en el Salon des artistes décorateurs (el SAD). A partir de 1921, comienza a colaborar con empresas especializadas en la creación y producción de telas estampadas.

Reconocido por la cualidad imaginativa y visionaria de su trabajo, a partir de 1922 la École supérieure d'Art de Grenoble<sup>20</sup> le ofrece la cátedra de dibujo. En paralelo a esta actividad docente, Burkhalter trabaja con los hermanos Martel<sup>21</sup> realizando monumentos conmemorativos como arquitecto urbanista. También trabaja en proyectos comunes con Chareau y Mallet-Stevens. En 1924, se le confía, junto a Djo-Bourgeois, la realización de dos carteles para la película *L'Inhumaine* [La inhumana] de Marcel L'Herbier<sup>22</sup>. En 1925, participa en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, donde expone un comedor en cerezo silvestre y madera negra cuyas formas geométricas constituyen una innovación: producido por el taller de arte y decoración moderna Primavera, se muestra en el *stand* de Chareau. Burkhalter se inscribe, a todas luces, en la defensa del movimiento moderno en materia de arte decorativo y se asocia en 1929 al grupo de jóvenes creadores “disidentes” que abandonan la Société des artistes décorateurs (la SAD). Se adhiere seguidamente a la Union des artistes modernes (UAM), fundada en 1929<sup>23</sup>. En este marco, un año después, presenta sus ingeniosas creaciones de mobiliario metálico en tubo esmaltado, cuerda y mimbre, cuya extrema modernidad le otorga el título de “diseñador *avant la lettre*”.

El corpus gráfico de Jean Burkhalter [fig. 5], donado en su totalidad al Musée des Arts décoratifs gracias a la extrema generosidad de su familia, se convierte en modelo. Miles de dibujos, en diferentes fases —gammas infinitas en hojas y libretas, cuadrículas, pruebas en *gouache*, proteicas planchas invadidas por mil objetos “diseñados”—, permiten hacer un estudio de su génesis. De la línea primitiva —asimilada a la nota musical— al dibujo de encargo, se desarrolla paso a paso a lo largo del tiempo la obsesión de un proceso creador caracterizado como *art déco*.

Jean Burkhalter, lejos de inscribirse en el seno de la creación plástica intuitiva —pese a la aparente seguridad de su trazo, su propio discurso así lo demuestra—, explica los fundamentos de su trabajo. A través de sus escritos y dibujos se reconstruye el álgebra de su esquema creador. Incansable buscador de formas, derivadas de moldes originales reinventados sin cesar, enuncia lo esencial, esta vez por escrito, huyendo de discursos abstrusos.

13 Grésillon 2008.

14 Graham 2006.

15 Bréon 2007.

16 Juppín 2011.

17 Bayer 2011.

18 Bardot 2011.

19 Callu [en prensa].

20 En 1910 la École des arts industriels de Grenoble se traslada a la calle Hébert, donde se encuentra en la actualidad, y pasa a denominarse École supérieure d'Art de Grenoble [N. del E.].

21 Vital 1996.

22 Veray 2007.

23 París 1988 y Delaporte 2004.



**fig. 3**  
 Jean Maurice de Rothschild.  
 Proyecto de vestíbulo, 1927.  
 Lápiz, lápices de colores, lápiz  
 pastel graso y gouache  
 sobre papel, 46,3 x 29,5 cm.  
 Département des Arts  
 graphiques, Musée des  
 Arts décoratifs, París



**fig. 4**  
 Jacques Gruber. Galería de  
 máquinas. Cartón a escala  
 real de vidriera para la  
 Compañía Asturiana de Minas  
 y Fundiciones de Pont-à-  
 Mousson, c. 1927-28.  
 Carboncillo sobre papel,  
 315 x 193 cm. Département des  
 Arts graphiques, Musée  
 des Arts décoratifs, París

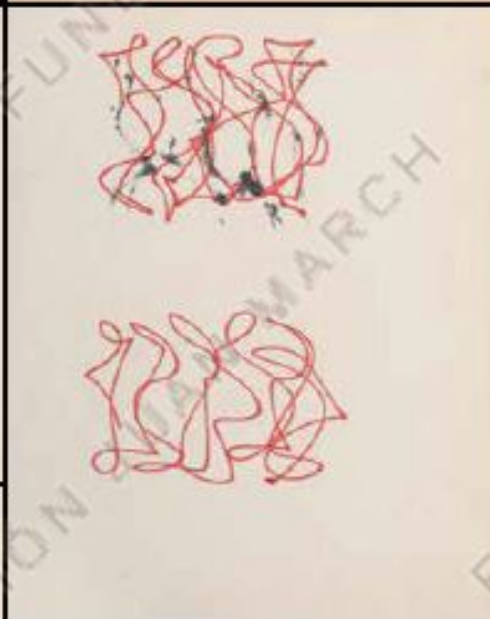


fig. 5

Estudios del *Corpus Burkhalter* compuesto por 3000 dibujos, 1920-30. Técnicas y medidas variables. Département des Arts Graphiques, Musée des Arts Décoratifs, París

- 1 Estudios gráficos y musicales de movimiento
- 2 Estudios de movimiento (danza)
- 3 Escala gráfica de inspiración musical

- 4 y 5 Estudios iniciales de *La Guerre* [Guerra]
- 6 Once variaciones de cafeteras
- 7 Estudio de jardinera



Pluridisciplinar por naturaleza, encadena para su trabajo, en un *tempo* ternario, música, danza y movimientos de los cuerpos. Al escuchar una nota, y a manera de primera idea, su mano ofrece el grafismo de un trazado sinusoidal con rupturas melódicas. El método estético se traslada a las palabras:

[...] La línea es como una melodía, línea continua, ondulada o quebrada, ruptura de ritmo o rapidez [...]. Para que haya melodía lineal, es preciso que la línea sea expresiva y, en lo posible, armoniosa [...]<sup>24</sup>

Fascinado por el lenguaje propio del cuerpo “moviéndose y agitándose”, Jean Burkhalter tensa el esfuerzo, sugiriendo siluetas dúctiles, casi musicales.

Después, las siluetas anónimas toman cuerpo, adoptando en definitiva el aspecto de bailarines sinuosos y sensuales, apenas diferenciados entre “masculino / femenino” y en los que la flexibilidad de contornos y movimientos agitados compone una invitación a la danza.

Desde esta pasión por el movimiento, la fértil imaginación de Burkhalter alza el vuelo y encuentra sus motivos preferidos en pájaros esbeltos y alargados, o en espesos ramos de flores, sacudidos e inclinados por el viento.

Además, tanto en la precisión de un trazado que se convierte en firma como en la búsqueda cromática, se expone a las claras “el efecto Burkhalter”, a saber, la fusión de una gramática estética con el tornasol geométrico de los colores.

Más tarde, las líneas vegetales y animales de lo “bello” se desplazan hacia lo “útil” y, de repente, se impone la cotidianeidad “diseñada”, proteica y elegante de una silla, un porta-plantas o una cafetera, bajo la que se descubren sin esfuerzo las inspiradas raíces<sup>25</sup>.

Jean Burkhalter, alajándose de la retórica teórica, expone sus ideas en cuadernos de notas dispersos. Recurre a Pierre Francastel<sup>26</sup> o a otros en su reflexión sobre la contemporaneidad del arte, que debe, según

él, liberarse de la provocación superficial para poder existir.

Testigo de ello es este texto manuscrito en el que las ideas, lanzadas sobre el papel una tras otra, condensan a retazos los elementos de un discurso personal que plantea, de manera equilibrada, la relación entre abstracción e innovación:

[El arte abstracto] habla una lengua que el público ignora; por decirlo de algún modo: es una nueva era que ignora todo lo que nos ha enseñado el pasado. La pintura es un medio de expresión lo suficientemente variado como para que en una vida entera no llegue a agotar sus posibilidades. La sorpresa a cualquier precio se debe con frecuencia al azar (lo opuesto al arte). Siendo los medios pictóricos limitados, compete al pintor no soñar con lo imposible. El escándalo es otra piedra de toque de los “innovadores”. ¿Se dan cuenta de que el arte es escandaloso por el tema, por el desafío a la sensatez, por la desfiguración sistemática, por la arritmia sistemática que no es sino la vulgaridad descarada que ha reemplazado al estilo antiguo? ¿Por qué sorprenderse de que un placer de calidad se aparte y sea incluso hostil a esta concepción ridícula del arte? ¿Acaso conmovirse ante la obra de arte ya no importa? ¿Se pretende desconcertar con la destrucción? ¿Se pretende hacer de lo arbitrario el *súmmum* del arte? ¿Debe el arte volverse arbitrario para ser “contemporáneo”, la expresión de moda? La materia no lo es todo. Se hace apología de la “materia” por sí misma, como si ella fuera el fin del arte. Si la materia no se hace expresiva por medio de la forma, no tendrá ninguna potencia expresiva, sensual a la par que cerebral [...]<sup>27</sup>

Asimismo, basándose en la colección de dibujos del Musée des Arts décoratifs, este breve ensayo, apoyado en “ejemplos ejemplares” (sic) vuelve sobre el universo de las formas y los estilos, la socio-génesis y la iconografía de un léxico *art déco*<sup>28</sup> que exige la lectura del historiador sobre el primer gesto gráfico de los creadores apegados a su estilo.

<sup>24</sup> “Notes manuscrites de Jean Burkhalter”, s. l./s. f. [inv. 2008.25.2].

<sup>25</sup> Brunhammer 1992.

<sup>26</sup> Duvignaud 1976.

<sup>27</sup> *Op. cit.* [nota 24].

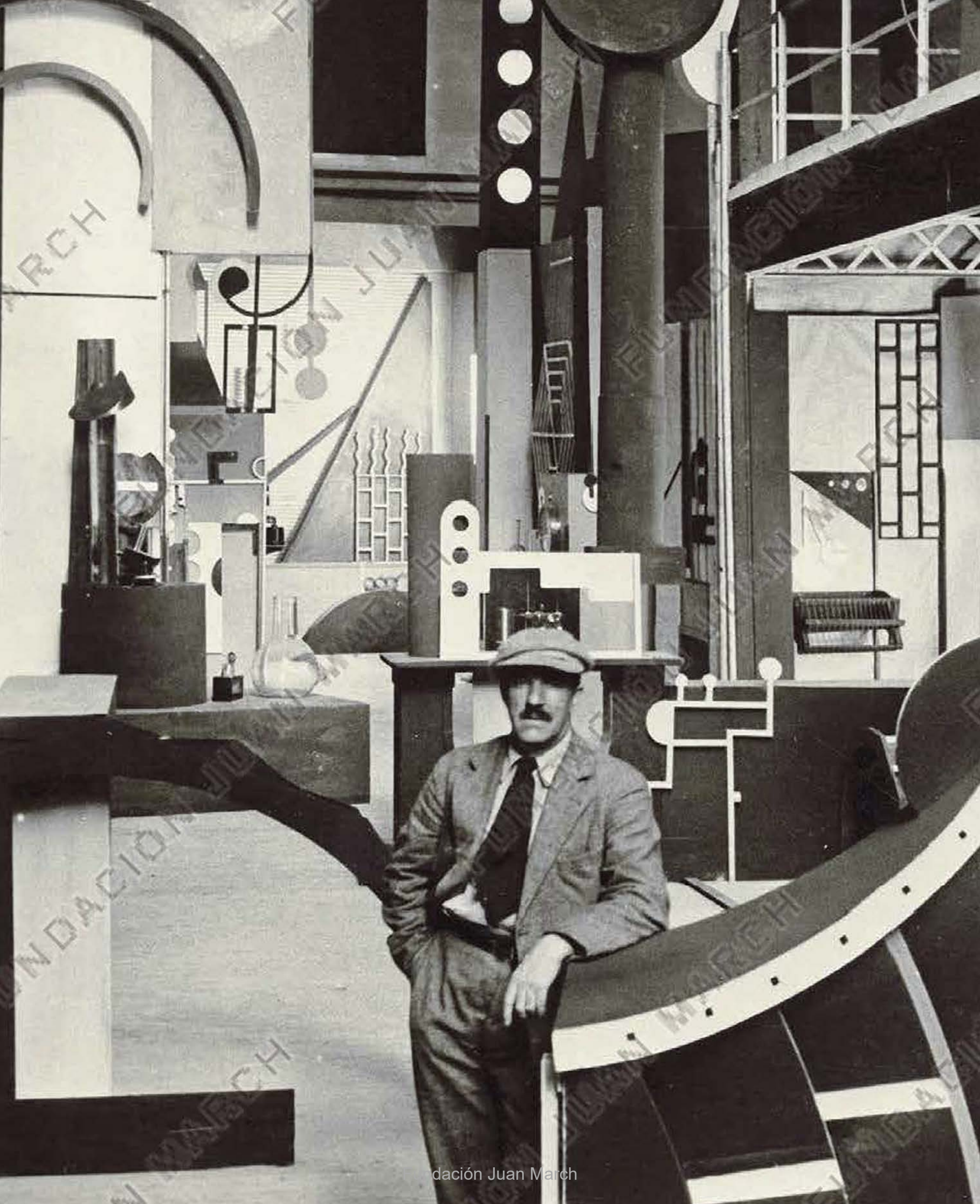
<sup>28</sup> Brunhammer 1991.

Carole Aurouet

---

EL CINE  
FRANCÉS  
DE LOS  
AÑOS VEINTE  
Y EL ART  
DÉCO

Detalle de **fig. 6**





# EL CINE FRANCÉS DE LOS AÑOS VEINTE Y EL ART DÉCO

Carole Aurouet

PROFESORA EN  
LA UNIVERSIDAD  
PARIS-EST  
MARNE-LA-VALLÉE

En los años veinte, el cine es un medio de expresión aún joven, que bajo la influencia de la tesis de Ricciotto Canudo<sup>1</sup>, intenta a veces demostrar que puede alcanzar la síntesis de las artes. Por ello, algunas películas sirven de escaparate al *art déco*, movimiento artístico que al centrarse en el interiorismo se ajusta bien a las aspiraciones de un público que sueña con el lujo y la novedad. Todas las facetas artísticas del *art déco* están presentes en la pantalla: desde el mobiliario a los accesorios, pasando por las joyas, los trajes, los tejidos... géneros que se combinan con la moda, y que el movimiento dinamiza, dando lugar a un *glamour* y a un comportamiento —las mujeres beben, fuman y conducen— que ni las exposiciones ni las revistas habían mostrado hasta ahora. Diversos artistas se suman a esta aventura y “nutren” el cine. En este sentido, tales elementos decorativos renuevan el arte cinematográfico, convirtiéndose a veces en parte interesada de la narración. *Gribiche* (1926), película de Jacques Feyder, es significativa a este respecto. En ella, el piso de la rica Édith Maranet (interpretada por Françoise Rosay), fue amueblado por André Mare y Louis Süe —figuras mayores del *art déco*—, y concebido por el decorador Lazare Meerson, quien utiliza con fervor el *art déco* en el cine [fig. 1]. Este escenario permite subrayar la diferencia social entre la mujer afortunada y el modesto Gribiche (Jean Forest), al que ella adoptará.

La incorporación del *art déco* al cine pasa también por el empleo de motivos característicos de su espíritu: el culto a lo novedoso, el fasto, el consumo, el dinamismo... A las formas voluptuosas de la mujer del *art nouveau* le suceden las estilizadas y andróginas de las actrices de pelo corto. El modisto Paul Poiret, considerado uno de los creadores de esta figura moderna, diseña además ropa para la gran pantalla: *La Garçonne* (1923), de Armand du Plessy; *Le Double amour* (1925) [fig. 2], de Jean Epstein; *L'Inhumaine* [La inhumana, 1924], de Marcel L'Herbier...



**fig. 1**  
El apartamento de Édith Maranet (Françoise Rosay), protagonista de *Gribiche* (1926), de Jacques Feyder, diseñado por Lazare Meerson y amueblado por André Mare y Louis Süe. La Cinémathèque française, París

<sup>1</sup> Ricciotto Canudo conceptualiza la idea del cine como el arte que engloba todos los demás: véase Canudo 1923.



**fig. 2**  
La condesa Laure Maresco  
(Nathalie Lissenko) viste un  
diseño del modisto Paul Poiret  
en *Le Double amour* (1925), de  
Jean Epstein. La Cinémathèque  
française, París



**fig. 3**  
Fotograma de *Le P'tit parigot*  
[El pequeño parisino, 1926],  
de René Le Somptier, con  
decorado y traje de Sonia  
Delaunay. Colección Antoine  
Blanchette, París

Los nuevos medios de transporte también se convierten en tema cinematográfico. El gusto por la acción se manifiesta plenamente en *Le P'tit parigot* [El pequeño parisino, 1926, seis episodios], de René Le Somptier. El director hace de su protagonista un personaje en movimiento constante, que realiza actividades al aire libre, elogiando así el ejercicio y el esfuerzo físico. *Le P'tit parigot* (interpretado por Georges Biscot) es el capitán del equipo nacional de rugby y el único que procede de París, de ahí su apodo. En el primer episodio, realiza una carrera a contrarreloj para llegar a tiempo a un partido. Lucha contra los obstáculos que su padre le pone en el camino, y para ello toma el tren, el coche y hasta el avión. Le Somptier filma además a deportistas destacados, como el jugador de rugby Yves du Manoir, la tenista Suzanne Lenglen, el aviador Georges Pelletier d'Oisy... Sonia Delaunay se encarga del vestuario, de los muebles y los tejidos [fig. 3]. El desenlace nos permite comprender que toda la serie de aventuras no eran sino una ensoñación. Por tanto, esta película —que lanza una mirada, a la vez complaciente y crítica, sobre las frívolas excentricidades y la estética del *art déco*— se convierte en una metáfora de la vida del espectáculo, de los sueños y las ilusiones de la generación de los años veinte.

Sin embargo, el largometraje que mejor simboliza el encuentro entre el cine y el *art déco* sigue siendo *L'Inhumaine*, suerte de manifiesto cinematográfico del nuevo estilo. Concebida por L'Herbier como un “prólogo”<sup>2</sup> a la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París (1925), la película muestra las creaciones de los numerosos artistas que colaboran en ella. La actriz Georgette Leblanc encarga a L'Herbier esta película para dar a conocer la creatividad del arte francés, que pasa por una auténtica renovación, de modo que la trama es sobre todo un pretexto para mostrar diferentes escenarios. Cuatro artistas trabajan en los decorados:

Robert Mallet-Stevens se encarga de las casas de Claire Lescot (Georgette Leblanc) [fig. 4] y Einer Norsen (Jaque Catelain); Alberto Cavalcanti idea el salón [fig. 5]; Claude Autant-Lara el invernadero [fig. 6] y Fernand Léger diseña el laboratorio [fig. 7]. Esta última creación no es casual: para los vanguardistas, el cine es un arte moderno en esencia, un arte que reverencia a la máquina. Paul Poiret firma el vestuario, Pierre Chareau y Michel Dufet se hacen cargo del mobiliario, René Lalique, Jean Puiforçat y Jean Luce, de la cristalería, las alfombras... Como un director de orquesta, L'Herbier propone una obra de arte total y hace del cine un vector de difusión y popularización del *art déco*.

En 1924 Henri Clouzot dedica una exposición al arte en el cine francés en el Palais Galliera, donde se muestran fotografías de películas, libros sobre cine, carteles, trajes y sus bocetos, escenarios, guiones, títulos y subtítulos, decorados y sus maquetas, y fragmentos de películas. El centro principal de interés no es el cine, sino la presencia del arte en él. Por otra parte, al entrar en el museo, el cine en cierto modo se institucionaliza. Precisemos que Frantz Jourdain acoge en el seno del Salón de Otoño el Salón Anual del Cine, manifestación organizada por el Club de Amigos del Séptimo Arte —presidida por Canudo—, cuyo primer objetivo es afirmar el carácter artístico del cine, hasta entonces considerado una diversión foránea despreciada por la élite<sup>3</sup>.

La Exposición de París de 1925 es asimismo una etapa importante en el proceso de reconocimiento del cine como arte. Sus directrices son claras:

[...] este año marca el comienzo de una nueva era, el regreso a concepciones que nos debemos sólo a nosotros mismos y a las cualidades de nuestra raza. [...] Hoy, nosotros los franceses nos hemos recuperado, hemos vuelto a ser quienes éramos [...] Si me preguntaran: ¿qué va a ser la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas? No dudaría un minuto en

<sup>2</sup> L'Herbier 1979, p. 102.

<sup>3</sup> La clasificación del cine como séptimo arte, propuesta por Ricciotto Canudo, comienza a imponerse a partir de 1921.



**figs. 4-5**

Fotogramas de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* [La inhumana], 1924. Exterior de la casa de Claire Lescot (Georgette Lebranc)

concebido por Robert Mallet-Stevens y salón de la misma casa diseñado por Alberto Cavalcanti. La Cinémathèque française, París



**figs. 6-7**  
Fotogramas de Marcel  
*L'Herbier L'Inhumaine* [La  
inhumana], 1924. Invernadero  
de la casa de Claire Lescot  
(Georgette Lebranc) diseñado

por Claude Autant-Lara, y  
Fernand Léger en el decorado  
del laboratorio diseñado por  
él mismo. La Cinémathèque  
française, Paris

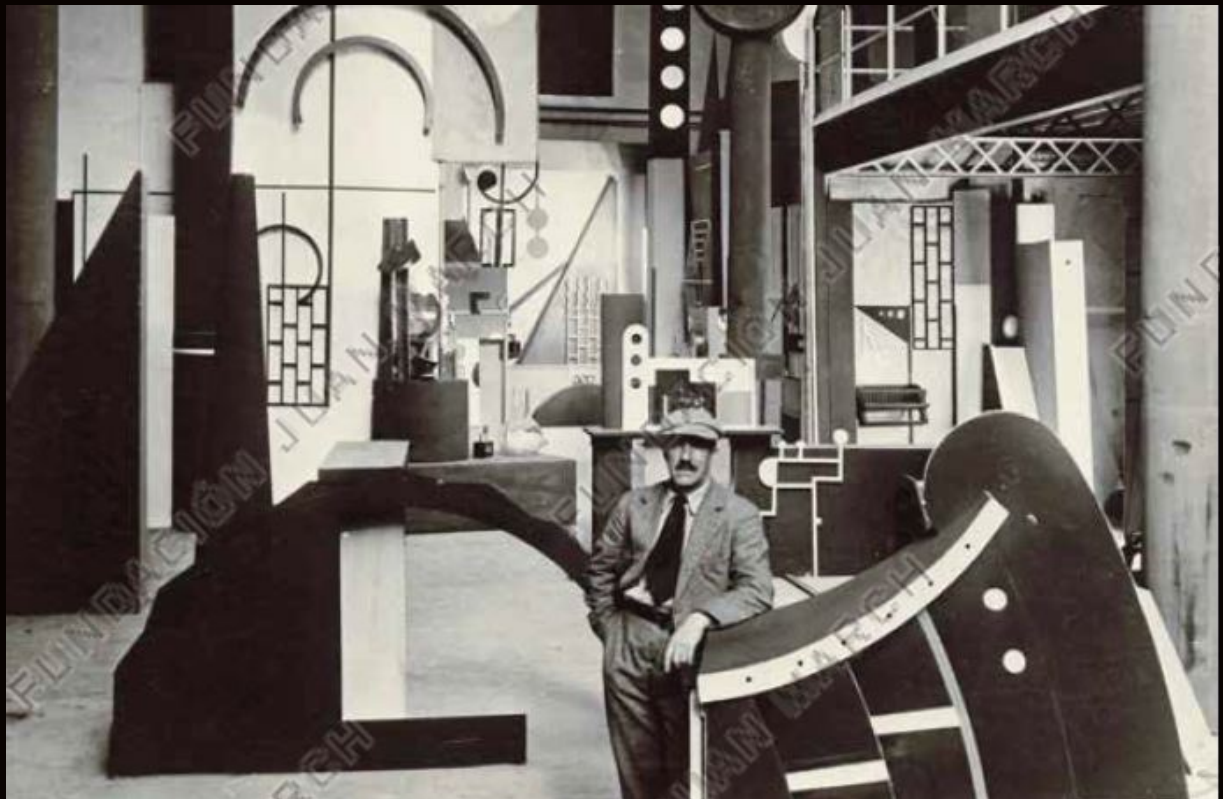


fig. 8

El apartamento de la bailarina (Gaby Morlay), diseñado por Lazare Meerson para *Les Nouveaux messieurs* (1929), de Jacques Feyder. La Cinémathèque française, París

172



responder: ¡una gran batalla! Diez años después, es una nueva batalla del Marne la que se prepara, tan importante en lo económico como lo fue esta última en lo militar.<sup>4</sup>

Esta es la consideración que merece el cine, “invención puramente francesa”<sup>5</sup>. En la mencionada Exposición de París se muestran los mismos elementos que en el Palais Galliera, a los que se añaden aparatos cinematográficos y secciones dedicadas a los directores de cine Germaine Dulac, Marcel L’Herbier, Max Linder... En particular, en el primer piso del Grand Palais, se reconstruyen los estudios en forma de diorama, “¡con decorados, grúas, luces, focos, tomavistas, mobiliarios, accesorios y personajes! Personajes de cera, personajes inmóviles, paralizados”<sup>6</sup>. Por último, dado que “el cine es, por definición, móvil, animado, vivo”<sup>7</sup>, se llevan a cabo proyecciones. Aparte de las películas didácticas —como *Le Développement du poussin dans l’œuf* [El desarrollo del pollo en el huevo]—, se proyectan las obras de “René Clair, Epstein, G. Dulac, Catelain, Roussel, Gance y otros a los que la palabra ‘nuevo’ no asusta”<sup>8</sup>. El *art déco* contribuye por tanto a la valoración artística del cine.

Las relaciones entre el cine y el *art déco* no se limitan a estos intercambios. Incluso la puesta en escena cinematográfica se vio influida por el nuevo estilo. El uso del primer plano sobre objetos o miembros —ampliados, así— no deja de recordar al de la metonimia, tan propia del *art déco*, que concede gran importancia al detalle. Otro ejemplo es el ritmo, normalmente conseguido por el montaje, que también se trabaja mediante la composición interna de los planos. Pero es en lo arquitectónico donde la impronta del nuevo estilo en el cine es más clara. Para Mallet-Stevens, la arquitectura “desborda su marco”, ¡incluso

“actúa”<sup>9</sup>! Consciente de este aspecto, L’Herbier lleva a cabo, para *L’Inhumaine*, una investigación plástica sobre los colores, que si bien se conciben según la acción filmada, también armonizan con el decorado y la interpretación de los actores —la única copia en color se quemó en 1950—. A la inversa, el *art déco* también queda marcado por su experiencia en el cine. Así, tal experiencia participa en la reinención de la arquitectura, en especial en la modificación de la volumetría de las villas. En 1925, Guillaume Janneau subraya con respecto al trabajo del arquitecto Mallet-Stevens: “Sus estudios sobre los decorados de cine son reveladores. Podría pensarse, incluso, que enriquecen su conocimiento del efecto de las masas sobre la luz”<sup>10</sup>. La influencia es indiscutible. Por lo demás, el propio Mallet-Stevens desconfía de tal influjo. Sabe que puede resultar nocivo, puesto que si esas “construcciones agradables” tienen “encanto en la pantalla”, sus “contraposiciones exageradas de las masas” resultan “algo pesado, lo opuesto a la sensatez”<sup>11</sup>. El cine se convierte en un laboratorio que permite ir experimentando espacios habitables. Por otra parte, a Meerson se le presenta a veces como el creador de “prototipos donde el cine sirve como campo de pruebas”<sup>12</sup>. Y es sabida la admiración de éste por Mallet-Stevens, a quien rinde homenaje en *Les Nouveaux messieurs* (1929), de Feyder, creando el apartamento de la bailarina (Gaby Morlay) [fig. 8] y el membrete de su papel de cartas: “calle Mallet-Stevens”.

4 Rambosson 1925a, p. 38.

5 Becquerel 1925, p. 100.

6 Mallet-Stevens 1925, pp. 128-30.

7 Ibídem.

8 Ibídem.

9 L’Herbier 1946, p. 288.

10 Janneau 1925a, p. 23.

11 Mallet-Stevens, “Le Cinéma et les arts. L’architecture”, en L’Herbier 1946, p. 290.

12 Albera y Gili 2001, p. 271.

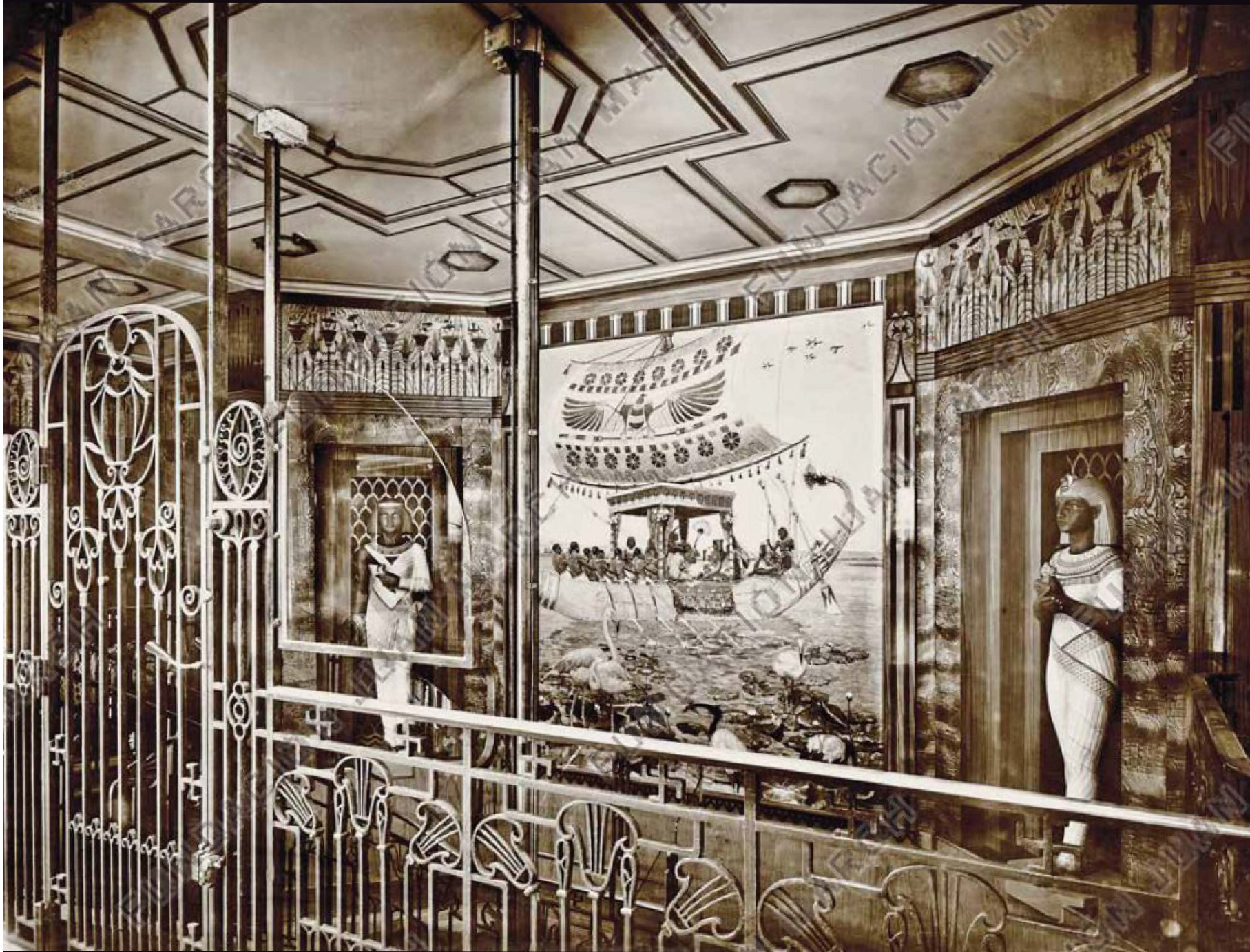
Ghislaine Wood

---

MUSEOS  
FLOTANTES:  
LOS  
TRANSATLÁNTICOS  
Y  
EL  
ART DÉCO

Detalle de **fig. 3**





# MUSEOS FLOTANTES: LOS TRANSATLÁNTICOS Y EL ART DÉCO

Ghislaine Wood

—————  
DIRECTORA ADJUNTA,  
SAINSBURY CENTRE FOR  
VISUAL ARTS  
UNIVERSITY OF EAST ANGLIA

Si bien la época dorada de los viajes marítimos hace mucho tiempo que pasó, los transatlánticos siguen siendo todavía uno de los símbolos más poderosos y admirados de la modernidad del siglo XX. Ningún otro medio de transporte ha sido tan romántico, extraordinario o competitivo. La rivalidad entre países por conseguir la deseada *Blue Riband* [Banda Azul] —el premio otorgado a la travesía más rápida del Atlántico—, hizo que el diseño de los buques de pasajeros se convirtiera no sólo en una cuestión de prestigio nacional, sino también en la palestra donde se disputó una creciente y cambiante rivalidad a nivel global e imperialista. Los transatlánticos, situados en la intersección entre el diseño moderno y los lugares comunes de la opulencia, jugaron un papel fundamental en las narrativas de la modernidad. Durante los años veinte y treinta del siglo XX, la fuerte competencia entre los principales países europeos — Gran Bretaña, Francia, Alemania e Italia—, por hacerse con los pasajeros adinerados del otro lado del Atlántico, llevó el diseño de los transatlánticos a extremos insospechados y contribuyó a establecer el *art déco* como el estilo moderno por excelencia para este tipo de barcos. De hecho, se le llegó a conocer como el *style paquebot* [estilo transatlántico]. Si bien los grandes buques franceses *Île-de-France*, *Atlantique* y *Normandie* representaron la culminación del estilo más refinado del *art déco* francés, otros buques de fecha más temprana que emplearon toda una gama de recursos visuales eclécticos, contribuyeron asimismo a su cristalización.

La Compagnie des messageries maritimes [Compañía de Mensajerías Marítimas], conocida como MM dominó las rutas del Mediterráneo oriental y de Indochina durante los años veinte, sirviendo a las colonias francesas del Norte de África y del lejano Oriente —tradicionalmente, el lucrativo comercio con la India británica había estado controlado por la Peninsular and Oriental Steam Navigation Company

(P&O) [Compañía Peninsular y Oriental de Barcos a Vapor]. Georges Philippart, presidente de la MM, continuó la tradición de decorar los buques con mobiliario y ornamentos que evocaran una visión romántica del país de destino. Dos transatlánticos, el *Champollion* —cuyo viaje inaugural tuvo lugar en 1925— y el *Mariette Pacha* (1926), que unían Marsella con Alejandría, reflejaron la pasión por lo egipcio generada por el descubrimiento en 1922 de la tumba de Tutankamón en el Valle de los Reyes por Howard Carter. La tumba, con su extraordinario depósito de objetos, despertó el deseo por la decoración egipcia, o “estilo Nilo”, como llegaría a ser conocido, que arrasó en todas las esferas del diseño, desde la moda y el entretenimiento, hasta el interiorismo y la arquitectura. La imaginería egipcia podía verse en todas partes: en las cajas de galletas, en las telas, las joyas, en encuadernaciones de libros..., aunque los dos buques de la MM fueron quizá los ejemplos más extraordinarios de esta tendencia. En sus interiores, los espacios públicos, profusamente decorados, se complementaron con el estilo más contemporáneo y sobrio de los camarotes. Los vestíbulos, comedores y salones fusionaron motivos neogipcios con elementos modernos, creando extraordinarios espacios de fantasía. La coherencia de estos “proyectos egipcios” abarcaba todos los elementos del diseño, desde la decorativa rejería de la caja de los ascensores [fig. 1], hasta las suntuosas alfombras de estampado a base de flores de loto y papiro intercaladas. En el vestíbulo del *Champollion*, cubierto con techo de cristal, había columnas en forma de flor de loto —copia de las halladas en el gran templo de Atón en Tell-el-Amarna—, estatuas de estilo egipcio, y una pintura que representaba un barco egipcio antiguo, obra del pintor orientalista Jean Lefeuve, quien realizaría muchos encargos para la compañía MM.

El proyecto para el salón de música del *Mariette Pacha* incluía mobiliario inspirado tanto en la vertiente

177

**fig. 1**  
Acensor de 1.ª clase del  
transatlántico *Champollion*.  
Fotografía anónima.  
Collection French Lines. DR“



egipcia del estilo Imperio francés, como en las formas de los muebles recién descubiertos en la tumba de Tutankamón [fig.2]. El elemento central era una pintura de Lefevre que representaba a una antigua princesa egipcia, en pose hierática, acompañada por sus músicos, obra que dejaba patente el linaje exótico y orientalista. El diseño de la silla de la princesa se basaba claramente en el trono encontrado en la antecámara de la tumba de Tutankamón, al igual que otros elementos decorativos derivaban, sin duda alguna, de este hallazgo arqueológico. Las imágenes de los objetos encontrados en esta tumba se divulgaron de inmediato en la prensa internacional, originando una gran demanda de artículos de estilo egipcio.

Al *Champollion* y al *Mariette Pacha* les siguieron otros buques de la compañía cuya decoración estuvo igualmente determinada por las culturas de sus países de destino. Mientras que el *Felix Roussel* (1929), que hacía la ruta del lejano Oriente, fue decorado en estilo Jemer —una mezcla ecléctica de diferentes estilos artísticos de los siglos VI-XII de la península de Indochina—, con reconstrucciones en madera copiadas de piezas conservadas en museos, el *Aramis* (1932) buscó en la antigua Creta la inspiración. Philippar envió a sus artistas a la isla para copiar motivos y colores que se emplearían en el proyecto decorativo de este buque. Es importante señalar cómo los interiores de estos barcos se distanciaron del estilo clasicista impartido por la École des Beaux-Arts de París, que había imperado en los transatlánticos antes de la Primera Guerra Mundial, como fue el caso del *France* (1912), perteneciente a la Compagnie Générale Transatlantique (CGT) [Compañía General Transatlántica], donde las suntuosas piezas de madera dorada recordaban a las grandes tradiciones francesas del pasado y tenían más en común con el diseño de los hoteles de lujo que con los viajes oceánicos y sus necesidades. Ambos buques fueron, en su combinación de formas occidentales y “exóticas”, ejemplos emblemáticos de ese anhelo por mostrar una visión enaltecida de Francia y sus colonias, que se dejó sentir en la esfera de la arquitectura y el diseño francés en general. Esta ideología se plasmó quizá de forma más efectiva en la arquitectura y en lo exhibido en la Exposición Colonial Internacional de París de 1931, en particular en los bajorrelieves de Alfred Janniot que revestían los muros

exteriores del Palacio de la Puerta Dorada [Palais de la Porte Dorée] de Albert Laprade<sup>1</sup>.

El primer buque de pasajeros francés que se decantó por el *art déco* fue el *Paris* (1921). Con este transatlántico, que al adoptar el estilo moderno dejaba atrás las tendencias historicistas, John Dal Piaz, presidente de la CGT, aspiraba a competir por los pasajeros adinerados del otro lado del Atlántico. El *Paris* representó un momento clave en ese esfuerzo general concertado por restablecer el papel de Francia como centro primordial del consumo de productos de lujo. Actuaba sobre el gran número de americanos que viajaban a Francia como anticipo del estilo moderno francés, del que posteriormente disfrutarían en todo su esplendor en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 que, inaugurada con bastante retraso, aspiraba a consolidar dicho papel. En 1921, Léon Rosenthal describió en la revista *Art et décoration* al *Paris* como “el primer buque cuya decoración había sido diseñada por artistas que trabajan libremente, lejos del pastiche del pasado”<sup>2</sup>. Muchos de los principales representantes del estilo temprano *art déco* francés, como Louis Süe, André Mare, Paul Follot y René Prou, colaboraron en sus interiores y en su mobiliario. Una de las piezas más destacadas del buque fue el vestíbulo de dos pisos de altura de Richard Bowens van der Boijen [fig. 3]. La rejería de sus balcones, obra de Edgar Brandt, daría comienzo a la moda de acudir a la forja artística, que acabaría extendiéndose a la decoración de todos los navíos posteriores. Fue además el primer transatlántico equipado con una sala de cine, fusionando así lujo y entretenimiento con el estilo *art déco*. Rosenthal no sólo vio al *Paris* como la representación de las características esenciales del diseño francés, sino que fue mucho más allá al identificar la manera en que este tipo de buques, al adoptar la cultura francesa, llegaron a simbolizar algo más importante:

[los pasajeros] estarán rodeados de un lujo discreto, de una suntuosidad inteligente y se deleitarán con nuestras mejores cualidades; verán asimismo la verdadera fisonomía moral de Francia.<sup>3</sup>

Esta idea de relacionar los atributos del diseño con los valores éticos de una nación se llevó aún más lejos en las narrativas de los grandes buques posteriores,

1 Véase Ghislaine Wood, “The Exotic”, en Benton, Benton y Wood 2003, pp. 124-37.

2 Rosenthal 1921, p. 80.

3 *Ibidem*.



**fig. 2**  
Salón de música de 1.ª clase del  
transatlántico *Mariette Pacha*.  
Foto: Vizzavona. Collection  
French Lines. DR”



**fig. 3**  
Richard Bouwens van der  
Boijen. Escalera del gran  
salón del transatlántico  
*Paris*, 1921. Fotografía:  
Byron Company. Collection  
French Lines. DR”

**fig. 4**  
Richard Bouwens van der Boijen (arquitectura) y Raymond Subes (rejería). Gran escalera de 1.ª clase del transatlántico *Île-de-France*, 1927. Fotografía: Byron Company. Collection French Lines. DR"



**fig. 5**  
Louis Süe y André Mare. Gran salón (salón de conversación) de 1.ª clase del transatlántico *Île-de-France*, 1927. Fotografía: Byron Company. Collection French Lines. DR"



**fig. 6**  
Comedor de 1.ª clase para niños en el transatlántico *Île-de-France*. Fotografía: Byron Company. Collection French Lines. DR"



conformando en gran parte el debate que tuvo lugar en Francia sobre un estilo nacional moderno.

El *Paris* fue un transatlántico que gozó de mucha fama y que transportó tanto a pasajeros americanos adinerados, como a emigrantes europeos. Sin embargo, tras la Primera Guerra Mundial el número de los que emigraron a los Estados Unidos disminuyó como resultado de la introducción del sistema de cuotas, aumentando por el contrario los viajes de placer. Puesto que la gran mayoría de los que embarcaban desde el Reino Unido o Italia eran emigrantes, la CGT se centró en captar pasajeros de primera clase, así como a la clientela norteamericana. Ser capaz de atraer a la gente adinerada y glamurosa se convirtió en la clave para hacer el negocio rentable, y esto condujo a una mayor competencia entre las compañías nacionales.

El éxito del *Paris* animó a la CGT a abrazar por completo el lenguaje moderno en su siguiente transatlántico, el *Île-de-France*, que se incorporó a la ruta de Nueva York en junio de 1927. El escritor francés Gabriel Mourey, en el artículo sobre su botadura que publicó en *The Studio*, felicitó al presidente de la CGT, Dal Piaz, “por haber concebido toda la decoración y el mobiliario del nuevo transatlántico *Île-de-France* con un espíritu totalmente moderno”. Mourey comentó asimismo cómo el diseño del buque:

había sido dejado en manos de arquitectos y decoradores imbuidos de ese espíritu atrevido y progresista que se había puesto de manifiesto en la Exposición Internacional de 1925. El arqueo del buque es de 43.500 toneladas, su eslora, 241 metros y su manga, 28 metros; dimensiones que darán una idea de la importancia de este campo de experimentación para los artistas, y de las dificultades de su tarea, siendo la principal de ellas, sin duda alguna, una puesta en escena armoniosa y coherente del trabajo de tantas personalidades diferentes. El resultado ha sobrepasado las previsiones más optimistas. El arte decorativo francés se ha ennoblecido en esta ocasión, apoyado en su simplicidad ornamental, su gusto por los materiales de calidad y la sobriedad de sus líneas.<sup>4</sup>

El *Île-de-France* fue el buque más grande y lujoso de los que hacían la ruta del Atlántico, y su innovadora arquitectura se puso de manifiesto principalmente en los espacios públicos de primera clase. El gigantesco vestíbulo de tres pisos de altura, diseñado por Bouwens

van der Boijen, ampliaba el concepto de grandeza desplegado en el vestíbulo del *Paris*. Pero mientras que este transatlántico había presentado una mezcla de *art nouveau* y *art déco*, las superficies revestidas de mármol y la elegante escalera imperial del *Île-de-France* fueron puras manifestaciones del *art déco* [fig. 4]. A través del vestíbulo, con su magnífica rejería, obra de Raymond Subes, los pasajeros accedían al gran salón, un espacio enorme de cuatrocientos treinta y dos metros cuadrados. El proyecto decorativo para este salón, llevado a cabo por Süe y Mare, evocaba las grandes tradiciones decorativas francesas del pasado, con sus muebles estilo Luis Felipe, sus tapices de Aubusson con temas florales y sus figuras escultóricas personificando los ríos de Francia, realizadas por Pierre Poisson, Albert Pommier, Gustave Jaulmes y George Desvallières [fig. 5]. El salón mixto incluyó importantes obras de Jacques-Émile Ruhlmann, Jean Dunand, Jean Dupas y del escultor Alfred Janniot, que se sumaban así a la lista de artistas modernos franceses de tendencia conservadora, artistas que habían mostrado obra suya en la Exposición de París de 1925. A ellos se unieron Pierre Patout, Henri Pacon y Jules Leleu, responsables respectivamente del comedor, del *fumoir* y de la sala de lectura de primera clase. Este empeño por promover un estilo moderno conservador no pasó desapercibido para Mourey, quien comentó “El *Île-de-France* es, en una palabra, un museo del arte decorativo francés moderno”<sup>5</sup>.

El objetivo central de los interiores del *Île-de-France* fue reforzar la reputación de calidad y lujo del diseño francés, concediendo una importancia primordial a todos los aspectos de la ejecución y los adornos del mobiliario, poniendo extraordinaria atención en los detalles. Así, por ejemplo, en el diseño de los muebles para el comedor infantil, el sencillo pasamanos negro fue transformado en una fila de muñecos de madera, añadiendo un toque lúdico a la decoración. De hecho, los proyectos para los espacios reservados a los niños en el *Île-de-France* y en los buques franceses posteriores se enfocaron de un modo innovador con el fin de cubrir las necesidades de los más pequeños [fig. 6]. Jacqueline Duché diseñó este tipo de espacios en numerosos buques, también en el *Normandie*, creando proyectos temáticos y mobiliario apropiados. El *Île-de-France* fue novedoso en muchos aspectos, pero quizá lo más

4 Mourey 1927, p. 242.

5 *Ibidem*, p. 246.

significativo fue la inclusión de los grandes almacenes Le Bon Marché, asegurando a partir de entonces la fusión del consumo de lujo y el *art déco* francés a bordo de los transatlánticos.

Al mismo tiempo que la CGT tenía un gran éxito con el *Île-de-France* en la ruta transatlántica, la Compagnie de Navigation Sud Atlantique (SCSA) [Compañía Naviera Sud-Atlántica], una subsidiaria de la CGT, esperaba emular sus logros en América del Sur. A lo largo de los años veinte, la compañía había perdido terreno frente a los buques británicos, alemanes e italianos, y esperaba restablecer su dominio con la botadura del transatlántico más rápido y lujoso de la ruta. El *Atlantique* fue construido en Penhoët-St Nazaire y su viaje inaugural tuvo lugar en septiembre de 1931 [cat. 291]. Pierre Patout, Gilbert Raguenet y Camille Maillard ganaron el concurso para diseñar sus interiores, aunque su característica más innovadora residió en su concepción de los conductos de ventilación separados. La navegación bajo los efectos del clima tropical del Atlántico Sur conllevaba realizar modificaciones especiales en el sistema de ventilación, y la solución escogida —separar las chimeneas elevadas a cada lado del barco— permitió la existencia de una serie de espacios sucesivos en el eje central, que dieron lugar a una espectacular galería ininterrumpida. Este espacio, conocido como la “rue de *l’Atlantique*” [la calle del *Atlantique*], tenía ciento treinta y siete metros de longitud, cinco metros de anchura y seis metros de altura, y derivaba de las ideas introducidas en 1929 en los buques alemanes *Bremen* y *Europa*, innovadores transatlánticos que jugaron un papel fundamental en el cada vez más frecuente empleo de los estilos modernos en los interiores de los barcos.

La “rue de *l’Atlantique*”, situada en primera clase, imitaba un bulevar comercial parisino con treinta y seis escaparates que mostraban los mejores productos y servicios franceses, incluido un coche. Diseñado por Marc Simon, sus paredes de mármol blanco decoradas con pilastras y molduras de acero pulido proporcionaban un espectáculo de tiendas de moda a un público cautivo. La idea de presentar el *Atlantique* como una extensión flotante de París, con todos sus placeres y amenidades, no pasó desapercibida para René Chavance, quien en 1931 lo describió en *Art et décoration* como “una ciudad flotante”, añadiendo que

“aunque esta expresión no es nueva, nunca ha sido más apropiada”<sup>6</sup>. Por desgracia, el extraordinario plan, que evocaba con tanta precisión una calle, fue también la causa de la destrucción del transatlántico. En 1933 un incendio se extendió a través del espacio abierto del casco, arrasando el buque entero tan sólo dos años después de haber entrado en servicio. Tras el desastre, se impusieron reglas más estrictas de seguridad en relación con el uso de materiales ignífugos a bordo de los barcos. No obstante, el diseño abierto del *Atlantique* fue imitado, y superado incluso, en el siguiente y mejor transatlántico francés del período de entreguerras: el *Normandie*.

Si el *Île-de-France* había sentado las bases para que un trasatlántico se erigiera en representante del patrimonio de Francia, el *Normandie* fue la encarnación total de esa idea [fig. 7 y cat. 292-295]. Todos y cada uno de los distintos aspectos del diseño del buque reforzaron la idea de que el *Normandie* era la expresión exacta del gusto, el estilo y las características de la nación francesa, convirtiéndose de hecho en una extensión de Francia. Un crítico de la época comentó:

hasta la fecha, el intento más deslumbrante por convertir a los buques en escaparates flotantes del genio artístico de una nación, está representado por el fabuloso transatlántico francés *Normandie*. Todo el que lo ha visitado o visto en fotografías ha quedado impresionado con la belleza y la suavidad de sus líneas exteriores y el esplendor de su acomodo interior. Arquitectónica y artísticamente hablando es un logro magnífico, digno de las mejores tradiciones francesas. De hecho, representa idóneamente la actitud francesa mucho mejor que la ingeniería naval.<sup>7</sup>

Concebido para entrar en servicio en 1933, una serie de problemas financieros y técnicos retrasaron su ejecución, siendo finalmente botado en 1935 gracias a una considerable inversión del gobierno francés. Técnicamente innovador en la concepción del casco y la forma de sus chimeneas, el director general de la CGT en Inglaterra resumió las aspiraciones de la compañía en relación con este nuevo supertransatlántico:

Pretendíamos construir [...] un buque que encarnase las tendencias artísticas más modernas y que fuera el

6 Chavance 1931, p. 155.

7 Valette 1936, p. 717.

**fig. 7**  
Raymond Delamarre. Maqueta del transatlántico *Normandie*. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt

**fig. 8**  
José Simont. Gran salón del *Normandie*, imagen publicada en *L'illustration* (número especial dedicado al *Normandie*), 1935. NAL, Victoria and Albert Museum, Londres



reflejo exacto del genio de la nación francesa; tuvimos en cuenta, sobre todo, la limpieza de líneas y los grandes efectos arquitectónicos [...]. Conseguimos estos objetivos gracias a un tremendo esfuerzo en investigación y diseño, al eliminar de las cubiertas toda la maquinaria auxiliar y proporcionar soluciones separadas para las salas de calderas y las salas de máquinas.<sup>8</sup>

Al igual que en el *Atlantique*, esta disposición separada permitió crear una enorme galería abierta a lo largo del eje central del barco, cuyo diseño se dividió entre los dos arquitectos principales: Patout y Pacon. El *Normandie* casi era el doble de grande que el *Atlantique* y en su distribución, decoración y mobiliario participaron un número considerable de arquitectos, artistas, diseñadores y escultores. Su espectacular escalera monumental conducía al *fumoir* [sala de fumadores], cuyos extraordinarios paneles lacados en dorado, obra de Dunand, desarrollaban el tema de “Los placeres del hombre”. La composición *La Pêche* [La pesca], con sus imágenes del antiguo Egipto, recordaba la visión idealizada del proyecto decorativo del *Champollion*. Una puerta doble daba paso del *fumoir* al gran salón, cuyas paredes estaban decoradas con paneles de *verre églomisé* —vidrio pintado y dorado en frío por su reverso—, diseñados por Dupas y llevados a cabo por Charles Champigneulle [fig. 8]. Estas fastuosas paredes, dedicadas al tema de la navegación, se complementaban con muebles provistos de rica tapicería de Aubusson en color naranja, según diseños de Émile Gaudissart, mientras que grandes columnas de luz, fabricadas en cristal de Lalique, articulaban este vasto espacio de manera espectacular. Con más de un cuarenta y cinco por ciento de pasajeros de primera clase, el *Normandie* ofrecía una visión fuera de lo común de opulencia y grandeza, sin punto de comparación en la historia del diseño de los transatlánticos. En efecto, para los más pudientes entre los ricos, el transatlántico contenía cuatro apartamentos de gran lujo y diez *suites* de lujo,

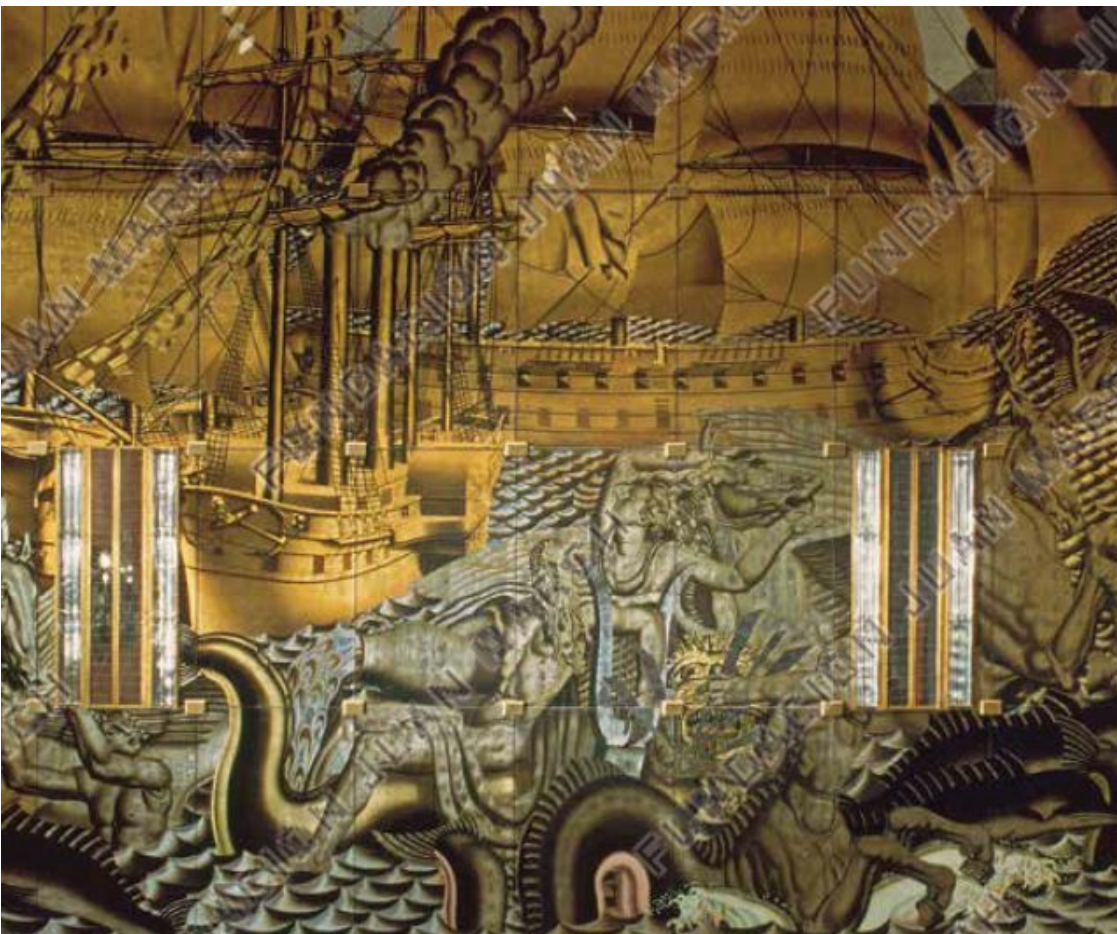
<sup>8</sup> M. P. Malglaive citado por Valette, *op. cit.* [nota 7], pp. 717-18.

**fig. 9**  
 Marlene Dietrich en la suite  
 "Rouen" del trasatlántico  
 "Normandie", noviembre  
 de 1938. Fotografía anónima.  
 Collection French Lines. DR"



**fig. 10**  
 Jean Dupas. *Historia de la  
 navegación*, mural que decoró  
 el gran salón del *Normandie*,  
 1934. Cristal, pintura, oro,  
 plata, hoja de paladio,

622,3 x 885,8 cm. Metropolitan  
 Museum of Art, Nueva York.  
 Gift of Dr. and Mrs. Irwin  
 R. Berman, 1976



y la sagaz estrategia publicitaria de la CGT no perdía ocasión a la hora de fotografiar a estrellas de cine y famosos, tanto en los espacios públicos como en las *suites* privadas del buque. Una de las imágenes más impactantes muestra a Marlene Dietrich en la *suite* Rouen luciendo el último modelo de Schiaparelli. Esta imagen acentuaba el carácter exclusivo, la sofisticación y el atractivo de la vida a bordo del buque [fig. 9].

Una línea temática destacada dentro de los proyectos decorativos del transatlántico mostraba el arte y las tradiciones de la región de Normandía, otorgando de este modo preeminencia a la cultura francesa y situando el *Normandie* en la cima de una gran tradición creativa. Las inmensas puertas de bronce fundido que daban paso al comedor de primera clase, con medallones cuyos bajorrelieves representaban las ciudades de Normandía, contribuyeron a reforzar la idea de que el transatlántico era un elemento más en una larga historia de belleza e innovaciones arquitectónicas, que incluía el castillo de Alençon y las catedrales de Caen y Rouen. Dentro del comedor, otros dos paneles, obra de Raymond Delamare y Pierre Poisson respectivamente, titulados *La Normandie artistique* [Normandía artística] y *La Normandie maritime* [Normandía marítima], contribuyeron asimismo a reforzar el papel propagandístico de la arquitectura y la decoración del barco [cat. 297].

La eficacia francesa a la hora de promover el *art déco* como estilo nacional a través de la decoración naval fue muy comentada en la época y generó numerosas reflexiones sobre el tema, en especial en el ámbito británico. El conservadurismo de los buques británicos llevó en 1930 a un crítico a observar cómo Gran Bretaña parecía ofrecer:

los productos del ayer, mientras que algunos de sus competidores vendían los del presente. ¿No se aplica esto con inquietante verdad a la decoración de época de los grandes buques? Todo esto es preocupante, porque un transatlántico es, en cierto sentido, una tarjeta de visita nacional y es contemplado por un gran número de ciudadanos.<sup>9</sup>

Los británicos respondieron a los avances de los franceses e italianos con el *Queen Mary* (1934) y el *Queen Elizabeth* (1938), pero, aunque famosos, nunca fueron tan efectivos como el *Normandie* a la

hora de alzarse en símbolo de la cultura nacional. Por desgracia, como le sucedió al *Atlantique*, sufrió un incendio en 1942 estando varado en el puerto de Nueva York, incendio que lo destruyó por completo, aunque afortunadamente muchas de sus obras de arte habían sido retiradas con anterioridad, pues estaba siendo remodelado para ser transformado en un barco de transporte de tropas. Estos restos supervivientes de supertransatlántico, entre los que se cuenta una sección de la pared de Dupas para el gran salón, en la actualidad en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, atestiguan la calidad única y extraordinaria del mejor “objeto” *art déco* francés jamás creado [fig. 10].

Los transatlánticos proporcionaron espacios liminales donde se pudieron desarrollar nuevos códigos de comportamiento, empezando por las actividades de cubierta, como tomar el sol o nadar, y terminando con el ritual nocturno del majestuoso descenso al comedor, donde se podían contemplar las últimas modas y los pasajeros tenían la oportunidad de dejarse ver. Promocionados durante la época dorada de la publicidad, en que diseñadores gráficos como Cassandre crearon algunas de las imágenes más impactantes del siglo [cat. 291-292], la atracción de los transatlánticos *art déco* residió en la fusión de lujo, entretenimiento, fascinación y consumo. Todos ellos se constituyeron, ante todo, como espacios supremos de fantasía, donde los sueños podían hacerse realidad. Como observó un crítico contemporáneo:

cuando decido hacer el viaje, tras haberse encendido mi imaginación y después de que mi voluntad hubiera sido vencida por esos carteles y panfletos tan escandalosamente seductores producidos por las compañías marítimas, ¿qué es lo que espero como pasajero? Sin duda alguna, horizontes desconocidos, experiencias distintas, algo nuevo, atrevido y excitante, ¿no? Esto es lo que hacen realidad las compañías marítimas.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Shapland 1931, p. 65.

<sup>10</sup> Lord Clonmore 1931, p. 62.

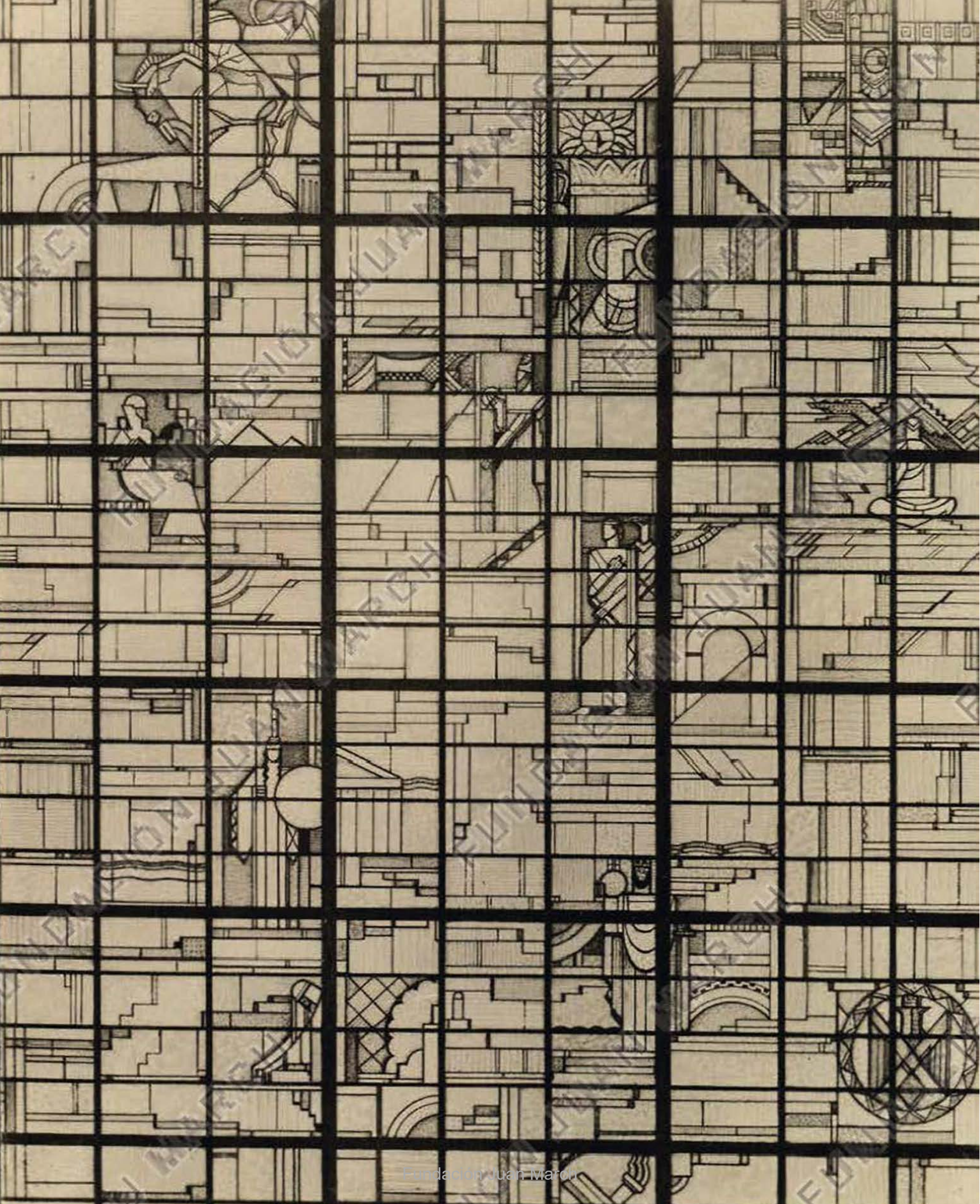


Francisco Javier Pérez Rojas

---

PRESENCIA  
DEL  
ART DÉCO  
EN  
ESPAÑA

Detalle de fig. 12





CABITO

Camel  
LABOR  
ROMA  
CALIDAD

ELESDN

CIEESA

CIEESA

CIEESA

Francisco Javier  
Pérez Rojas

CÁTEDRA PINAZO,  
UNIVERSITAT DE  
VALÈNCIA-IVAM

Hablar sobre el *art déco* en España obliga a preguntarse si este estilo de carácter internacional tuvo realmente incidencia aquí. En los catálogos y libros internacionales dedicados al tema, España ni se menciona. Sin embargo, la aportación de España al *art déco* fue importante, si nos atenemos al papel que desempeñaron en su configuración, proyección e incorporación al mismo —aunque en algunos casos fuese tangencialmente— Pablo Ruiz Picasso, Juan Gris, Mariano Fortuny y Madrazo, Pablo Gargallo, Xavier Gosé, Eduardo García Benito, Hermén Anglada Camarasa y José María Sert, e incluso, en sus inicios, Salvador Dalí y Joan Miró. Sólo con ellos se podría hacer una introducción de la aportación española al *art déco*<sup>1</sup>. Si el carácter nacional de los artistas antes citados puede ser cuestionable debido a un chovinismo acaparador, en el marco de la cultura y sensibilidad del *art déco* que se desarrolla en España han de considerarse figuras de la talla de José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Manuel de Falla o Federico García Lorca. Pues bien, a pesar de la entidad universal de estos nombres, el *art déco* no existe en España para los de fuera, y casi diríamos que molesta un tanto a los de dentro, que han inventado todo tipo de denominaciones que no hacen más que fragmentar en compartimentos estancos una visión de conjunto.

## El ritmo de los nuevos tiempos

El *art déco* expresa un modo de estar eminentemente vital y hedonista, proyectado al aquí y ahora; pero igualmente es seducido por la emoción que suscita lo lejano y desconocido, el viaje en el tiempo al pasado o al futuro. Ortega y Gasset señala en *La deshumanización del arte* como características del arte moderno un rechazo a las formas vivas y a la interpretación tradicional de la realidad:

La nueva sensibilidad finge sospechosa simpatía hacia el arte más lejano en el tiempo y el espacio, lo prehistórico y el exotismo salvaje. A decir verdad, lo que le complace de estas obras primigenias es —más que ellas mismas— su ingenuidad, esto es, la ausencia de una tradición que aún no se había formado.<sup>2</sup>

A esa predilección y predisposición hacia la estética de lo primitivo e ingenuo a la que alude Ortega y Gasset habría que sumar la que se produce hacia lo instintivo y ancestral, que es preciso considerar para comprender el significado de temas del *art déco* español, como lo torero, el flamenco o el regionalismo, interpretados con nuevas claves estéticas: una iconografía de lo castizo, visible tanto en autores modernos —Picasso, Manolo Hugué, Ismael Smith, Ángel Ferrant—, como en los no tan modernos —Ignacio Zuloaga, Julio Romero de Torres, Federico Beltrán Masses—.

En torno a 1910 se confirman una serie de rupturas de distinto signo con el modernismo (*art nouveau*). En primer lugar, hay que señalar el desarrollo de una corriente de temática regionalista, que con sus propuestas de regeneracionismo estético y recuperación de líneas tradicionales deja huella en la pintura y la escultura —Zuloaga, Romero de Torres, Valentín de Zubiaurre y Ramón de Zubiaurre, Miquel Viladrich, Gustavo de Maeztu, Gustavo Bacarissas, Julio Antonio (Antonio Julio Rodríguez Hernández), y Victorio Macho—, la arquitectura —Leonardo Rucabado, Juan de Talavera, Agustín Riancho, Emilio Rieta—, el diseño y la música —Falla—. En paralelo, se plantea el retorno al orden de la mano de un clasicismo plural que va del arcaísmo al italianismo o al neoclasicismo, cuya expresión más moderna —y de gradual evolución— se percibe en Picasso, entre 1905 y 1907<sup>3</sup>. Muchos nombres incluiríamos en este elenco tan plural, caracterizado por la elegante simplificación y euritmia, tales como Joaquim Sunyer,

Vicente Eced y Luis  
Feduchi. Edificio Capitol,  
Madrid, c. 1931-33.  
Fotografía (c. 1950):  
Oronoz fotógrafos

1 Para este artículo han sido fuentes principales: Pérez Rojas 1986a; Pérez Rojas 1990; Pérez Rojas y Alcaide 1991; Pérez Rojas 1994, pp. 5-150; Pérez Rojas 1996; Pérez Rojas 1997; Pérez Rojas 2000 y Pérez Rojas 2003, pp. 21-147. Sobre el contexto cultural de España

en esas décadas, cf. Díaz-Plaja 1975; Mainer 1983; Videla 1971 y Serrano y Salaün 2006.

2 Ortega y Gasset 2008, p. 84.

3 Tinterow 1992 y Llorens 2001.

Cristóbal Ruiz Pulido, Aurelio Arteta o el discípulo de Émile Antoine Bourdelle o Daniel Vázquez Díaz. A todo ello hay que sumar la difusión del cubismo y la exaltación maquinista y metropolitana que el futurismo potencia. En España, la traducción del manifiesto futurista de Filippo Tommaso Marinetti se publica por iniciativa de Ramón Gómez de la Serna en abril de 1909 en el número 6 de la revista *Prometeo*<sup>4</sup>. En 1912 comienzan a publicarse diferentes artículos sobre el cubismo, y entorno a 1914 llegan las síntesis y las versiones más suavizadas y decorativas de estos movimientos de vanguardia, que dan paso al planismo de Celso Lagar y al vibracionismo de Rafael de Barradas<sup>5</sup>. Como música de fondo suena la fascinación *déco* hacia las civilizaciones alejadas en el tiempo y en el espacio: el arte primitivo, el arte egipcio, el maya, el azteca, el indio, el chino, el africano, el griego arcaico... Ortega y Gasset había escrito en 1924 el ensayo *Las Atlántidas*, un texto esclarecedor para comprender la pasión de esos años por las civilizaciones y las culturas exóticas, por las ciudades sumergidas que la historia y la arqueología sacan a la luz y ponen de actualidad. El escritor defiende la importancia de la moda, tomando como ejemplo la curiosidad despertada por el descubrimiento de la tumba de Tutankamón. *La moda subterránea* es el título que da al primer capítulo, y en él considera la curiosidad por esta tumba y otros fenómenos similares como uno de los:

[...] síntomas más auténticos de la sensibilidad que habita hoy en los senos del alma europea [...]. Si alguien dijese que lo que hoy preocupa a Europa es la liquidación de los problemas de posguerra, cometería una inexactitud [...]. En cambio, sí es característico de la hora actual la atracción que siente el europeo por las épocas humanas más remotas o las civilizaciones más distantes.<sup>6</sup>

Todas estas vertientes indicadas suponen líneas en proyección que se entrecruzan, definiendo una vía española del *art déco* con sus múltiples oscilaciones entre lo nacional-regional y lo internacional, lo “contemporáneo” y lo “moderno”. La clientela española de los años veinte gustaba, entre otras muchas combinaciones, de estas mezclas de orientalismos e hispanismos. Ejemplo,

las decoraciones para el madrileño hotel Martínez Freire (demolido), del arquitecto Casto Fernández-Shaw, donde el orfebre y cinceador Juan José García realiza un difícil trabajo de síntesis en los, que llama la atención del escritor y pintor José Moreno Villa:

Si uno obedecía al gusto barroco español, otro se brindaba al gusto chino-japonés. Difícil paso para un artista. Se necesita una extraordinaria flexibilidad para situarse en estilos tan diferentes, pero más aún para resolver en algunas piezas la fusión de ambos: en aquellas piezas, por ejemplo, que estaban situadas en la divisoria de los dos salones.

Moreno deseaba a Juan José García para el futuro trabajos menos complicados:

Yo espero de toda esa ola de racionalismo que nos llega a Europa un poco de equilibrio y despejo en los interiores españoles de mañana.<sup>7</sup>

Carmen Tórtola Valencia, la bailarina que se puede considerar como la primera musa del *art déco* español, admirada por artistas y escritores desde su primera actuación en Madrid en 1911, da forma en la escena, con sus vestuarios y geométrica arquitectura corporal, a lo hindú, lo azteca, lo griego, lo africano, lo flamenco y lo católico. El cartel que el ilustrador madrileño Rafael de Penagos hace en 1912 para anunciar los bailes de carnaval del Círculo de Bellas Artes de Madrid con la bailarina como protagonista, tiene casi un valor de manifiesto *art déco* [fig. 1].

El cartel representa a la bailarina vestida a lo oriental, acompañada de un negro. Tórtola interpreta una de sus enigmáticas danzas exóticas. Su cuerpo, flexible, da sensación de gran firmeza, a pesar de mantener una postura inestable. Con el torso flexionado hacia delante, avanza de puntillas, sigilosa como una pantera. Tiene los brazos en una posición que puede recordar a la de las figuras egipcias, contrastando esta rigidez con el escorzo que describe el resto de su cuerpo, cuyo movimiento y ritmo se asemejan a los de las esculturas y relieves *art déco* —por ejemplo, de Demètre, o Dimitri, Haralamb Chiparus, o de Maurice Pico, o Picauld—. No deja de ser en extremo sintomático de la sincronía de Penagos con el arte de otros creadores europeos el hecho de que el cartel de Tórtola Valencia de 1912 se realice

4 Brihuega 1981. El manifiesto se había publicado apenas dos meses antes en *Le Figaro*, de París [N. del E.].

5 Bozal 2013.

6 Ortega y Gasset 1976, pp. 3-39.

7 Moreno Villa 1928, p. 93 (artículo reproducido en: Pérez Rojas 1990, p. 38). Juan José había sido uno de los artistas presentes en el pabellón de España de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925.

**fig. 1**  
 Rafael de Penagos. *Tórtola*  
 Valencia, 1912. Témpera sobre  
 lienzo, 140 x 140 cm. Colección  
 Carteles de Carnaval, Círculo  
 de Bellas Artes de Madrid



en el mismo año en que el escultor sueco Carl Milles funde el bronce de su *Ménade bailando* —Millesgården Museum, Lidingö (Estocolmo)—, con un ritmo de movimientos y de escorzos idénticos<sup>8</sup>. Ambas obras están mucho más próximas entre sí que, por ejemplo, el relieve de 1910-13 de Bourdelle, que representa a *La danza* en la fachada del Théâtre des Champs-Élysées, de Auguste Perret, tomando como modelos a Isadora Duncan y Vaslav Nijinsky. La imagen de *Tórtola*, como encaracolada sobre la punta de los pies, coincide con las que traducen al estilo arcaico moderno los precursores del *art déco*<sup>9</sup>. Los rostros de *Tórtola* y su acompañante están dibujados con una simplicidad caricaturesca y arcaica, que trasluce un fino sentido humorístico. De buscar más paralelismos o posibles modelos orientadores en el campo del diseño gráfico habría que acudir a un tipo de ilustración que está estrechamente relacionada con la obra de Léon Bakst, pongamos por caso, el dibujo que representa el vestido de Iskender para el ballet *La Péri* o *La flor de la inmortalidad* (1911), de Paul Dukas.

La vida de *Tórtola* —escribe José Francés en la revista *La Esfera*, en su sección de opinión “De norte a sur” — se desenvuelve entre artistas. Sus amistades más sólidas son pintores y escultores. Pintores y escultores han encontrado en ella un modelo capaz de darles compuesta ya la figura y facilitarles, además, la inspiración. Si analizáramos detalladamente la obra de los últimos años de nuestros pintores y dibujantes jóvenes, no sería difícil encontrar el influjo de *Tórtola*.<sup>10</sup>

Federico Beltrán Masses se inspira en *Tórtola Valencia* para realizar uno de sus cuadros más provocativos, *La maja maldita* (1917, colección particular), que presenta con éxito en París. Beltrán desarrolla el motivo de estirpe goyesca de la maja recostada para construir una imagen sofisticada e inquietante, contaminada de flamenquismo erótico.

<sup>8</sup> Pérez Rojas 2006, pp. 64-65; De Diego 1983, pp. 32-39. La ilustración gráfica *art déco* en España es un capítulo primordial del que Penagos es uno de sus protagonistas destacados, junto a otros nombres fundamentales como Xavier Gosé, Salvador Bartolozzi, Federico Ribas, Enrique Ochoa, Enrique Martínez Echevarría “Echea”, José de Zamora, Joan Vila Pujol, Benito Loygorri, Pascual Capuz, Emilio Ferrer, Carlos Sáenz de Tejada, Josep Renau... la publicidad de las casas de perfumes, como la casa Gal, o revistas, como *La Esfera*

y *Blanco y Negro*, fueron algunos de sus campos de actuación principales a partir de 1914. Cf. Pérez Rojas 1990, pp. 67-167 y Pérez Rojas 1997).

<sup>9</sup> Hubo en esos momentos, por parte de los escultores, un entusiasmo hacia los movimientos que se ejecutan en la danza moderna. Cf. Penelope Curtis, “Deco Sculpture and Archaism”, en Londres 2003, pp. 50-56.

<sup>10</sup> Francés 1920.



**fig. 2**  
Rafael Masó. Casa Masramon  
en Olot (Girona), 1913-14

**fig. 3**  
Ramón Santa-Cruz, Modesto  
Cendoya, Teodoro de Anasagasti  
y José Felipe Giménez Lacal.  
Carmen Rodríguez-Acosta en  
la colina de la Alhambra de  
Granada, 1916-27



## Las nuevas arquitecturas

Desde 1902, Viena había comenzado a popularizarse en España vía Turín, a través del arquitecto Raimondo Tommaso d'Aronco, pero es en 1910 cuando el conocimiento se muestra más preciso, si nos atenemos a una serie de obras proyectadas ya antes de la guerra por Antonio Palacios, Teodoro de Anasagasti, Rafael Masó, Eduard Ferrés i Puig o Josep Maria Pericas. Luis Gutiérrez, uno de los arquitectos que mejor representan la fase de plenitud del *art déco*, no deja lugar a dudas de cómo en 1919 las arquitecturas centroeuropeas venían acaparando la atención de los estudiantes de arquitectura:

Nos alucinábamos ante las bellas y escenográficas arquitecturas de Otto Wagner y Otto Rieth y ante los depurados dibujos de sus discípulos Olbrich y Hoffmann. Copiábamos y admirábamos la escuela de los renovadores austriacos, con el fino clasicismo y originalidad de Hoffmann a la cabeza, y la de los progresistas alemanes, con Peter Behrens, Poelzig y Bruno Taut, que sin abdicar totalmente de las líneas y proporciones clásicas, unían a la simplicidad y sencillez de sus líneas una atrayente ornamentación escultórica de indudable belleza y originalidad.<sup>11</sup>

Las líneas onduladas paralelas, las enmarcaciones cerámicas, las contraposiciones entre lo rectilíneo y las ventanas ovaladas son, en construcciones de Rafael Masó, —como la Casa Masramon en Olot (Girona), de 1913-14—, repertorios formales ya *art déco*, que hacen que sus edificios irradien luz propia<sup>12</sup> [fig. 2].

Pero la joya del *art déco* a la española es el carmen<sup>13</sup> en la colina de la Alhambra de Granada, del pintor José María Rodríguez-Acosta [fig. 3], promotor culto y cosmopolita, que había sido uno de los cultivadores señalados de la nueva pintura regionalista, y cuya producción paraliza durante los años de construcción del edificio, para luego moverse, en los años treinta, por senderos de un refinado y decadente *art déco*. Sorprende, y hasta resulta imperdonable, el que esta pieza haya estado ausente en los estudios y exposiciones del *art déco* internacional. El primer proyecto, de 1916, se debe a los arquitectos Ramón Santa-Cruz y Modesto Cendoya, y es de un marcado regionalismo, entre renacentista y moruno; luego, la obra adquiere un aire más definitivo y concreto con la intervención, entre 1921 y 1924, de

Teodoro de Anasagasti, que impone un mayor rigor geométrico en el contraste de volúmenes escalonados. Corresponde a José Felipe Giménez Lacal la última fase de la obra, hasta su finalización en 1927. El carmen podría calificarse como el Palais Stoclet<sup>14</sup> español, pues evidentemente hay mucho de su autor, Josef Hoffmann, sin dejar de ser una creación absolutamente modélica en su diálogo con el entorno, con sus volúmenes y geometrías en libre articulación y el desarrollo de un clasicismo mediterráneo a partir de una consideración de tipo regionalista. Es más, diría también que es un edificio concebido como la casa de un coleccionista. La propuesta, que a partir de unos antecedentes toma forma en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 con el Palacete del Coleccionista [Hôtel du collectionneur] de Jacques-Émile Ruhlmann, es aquí realidad viva para delectación estética y ensueño de un plan vital, y estímulo a la creación. Las obras de Joseph Maria Olbrich y de Hoffmann pueden servir de referencia en el carmen granadino, pero el resultado es algo completamente diferente, surgido del ambiente que lo rodea. Este edificio torreado, simétrico y asimétrico, tan clásico y moderno a un tiempo, lejos de rechazar la tradición la integra, ensamblando diversos elementos de edificios históricos derribados. La claridad, el orden y el espíritu mediterráneo presiden el conjunto de la obra<sup>15</sup>.

En 1919 el Círculo de Bellas Artes de Madrid convoca el polémico concurso de anteproyectos para su sede social<sup>16</sup>, donde se pone de manifiesto cómo en la mayoría de ellos domina el vigor clasicista *art déco*. De entre los tres proyectos finalistas destacan los de Antonio Palacios y Secundino de Zuazo. El proceso de elección para decantarse por uno de los dos desata un polémico debate. Zuazo desarrollaba en su proyecto un clasicismo contenido y armónico, que habría de tener honda transcendencia en la conformación de buena parte de la arquitectura *déco* de Madrid. Sus modelos clásicos eran los de Juan de Herrera y Juan de Villanueva. Palacios optaba por un clasicismo de desarrollo vertical —con audacia insertaba en el corazón de la capital el primer gran rascacielos— y un énfasis metropolitano, que se acabaron imponiendo en una época en que la arquitectura se volcaba al orden monumental. En casi todos los proyectos presentados se recurrió a la escultura como elemento

<sup>11</sup> Fullaondo 1971b, pp. 2-25.

<sup>12</sup> Bonal Granés 1995.

<sup>13</sup> En Granada, típica villa de recreo o casa de campo con jardines [N. del E.].

<sup>14</sup> Mansión obra del arquitecto Josef Hoffmann para el banquero Adolphe Stoclet, edificada entre 1905 y 1911 en Woluwe-Saint-Pierre (Bruselas).

<sup>15</sup> Para más información sobre Teodoro de Anasagasti, véase el número monográfico de la revista *Arquitectura*, n.º 240 (1983). Acerca del

carmen granadino y la figura del arquitecto, cf. Chueca Goitia 1978, s. p.; García Morales 1987, pp. 63-91; Pérez Rojas 1990, pp. 223-26. Alonso Pereira 2000 y Madrid 2003.

<sup>16</sup> El concurso se declaró desierto, quedando tres proyectos finalistas, uno de ellos el del arquitecto Antonio Palacios, quien recurrió el fallo que había desestimado su anteproyecto por supuesta inadecuación a las bases. Tras una ardua deliberación, no exenta de polémica, se le acabó encargando el proyecto definitivo [N. del E.].



**fig. 4**  
Antonio Palacios Ramillo.  
Círculo de Bellas Artes de  
Madrid, 1919-26. Fotografía  
reproducida en la revista  
*Arquitectura. Revista  
Mensual. Órgano Oficial*

de la Sociedad Central de  
*Arquitectos*, VIII, n.º 91 (1926),  
p. 421

**fig. 5**  
Victorio Macho.  
Monumento a Elcano en  
Guetaria (Guipúzcoa), 1925

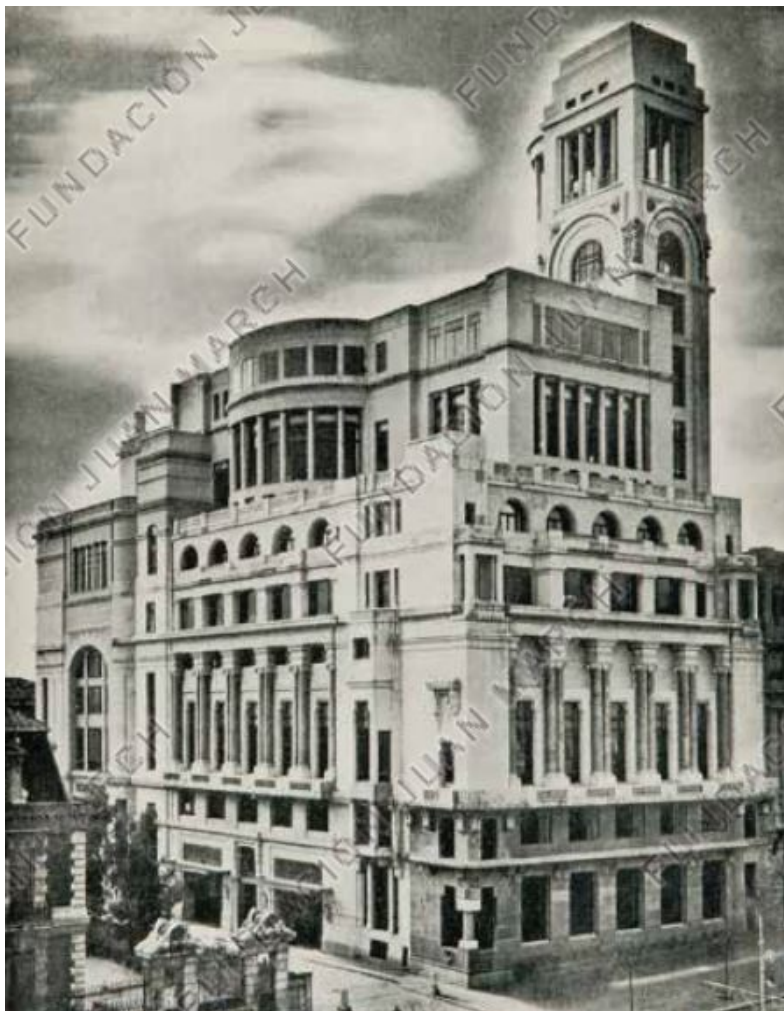


fig. 6

Pascual Bravo Feliú. Pabellón de España en la Exposición Internacional de París de 1925. Fotografía reproducida en la *Encyclopédie des Arts décoratifs et industriels*

*modernes au XXème siècle*, vol. IX. París: Imprimerie Nationale, 1927



de composición e integración decorativa. El edificio se finalizó en el emblemático 1925 [fig. 4].

Entre 1922 y 1924 el escultor castellano Victorio Macho, sobre diseño arquitectónico de Agustín Aguirre y José de Aspiroz, realiza uno de los monumentos más *art déco* de España, el dedicado a Juan Sebastián Elcano en Guetaria (Guipúzcoa). Lo corona una fama que evoca un mascarón de proa con un ritmo de ondulaciones característico del estilo [fig. 5].

### Ecós de París 1925

Cuando en 1925 se inaugura la Exposición de París, el *art déco* ya estaba plenamente consolidado en toda Europa. El pabellón de España fue encomendado al arquitecto aragonés Pascual Bravo, que ya había sido un joven aventajado en la tendencia del nuevo regionalismo<sup>17</sup> [fig. 6]. Aunque Bravo no acude a modelos regionales concretos, busca evocar una imagen mediterránea a través de una arquitectura blanca, con cierto aire de sevillanismo, nada extraño si se tiene en cuenta que Sevilla había sido uno de los principales bastiones y avanzadilla de la arquitectura regionalista en España<sup>18</sup>. Intelectuales, como el escritor de raíces vascas José María Salaverría, veían en el sevillanismo un fenómeno muy interesante, que condensaba el espíritu de los pueblos del sur:

Desde luego representa y caracteriza a lo “eterno-meridional” con más fuerza y exactitud que otros pueblos meridionales. Lo “eterno-meridional” no está bien significado en los países mahometanos, porque se limitan al placer extático que se huye inveteradamente de la acción; tampoco ciertos pueblos mediterráneos, como catalanes, genoveses [...]. Sólo Sevilla reúne en sí propia todos los caracteres del meridionalismo, todas las aptitudes placenteras y todos los matices de la vida múltiple o armoniosa. El poder alejarse del Mediterráneo; el estar a cierta distancia de África y próxima al Atlántico; el comunicarse con Castilla y ser a la vez puerta hacia

<sup>17</sup> Su proyecto de casa aragonesa fue destacado en 1919 por el crítico y arquitecto Leopoldo Torres Balbás (1888-1960), director de la prestigiosa revista *Arquitectura* (Pérez Rojas 1990, p. 289).

<sup>18</sup> Villar Movellán 1979.

Ultramar; el haber absorbido intensamente lo romano-prócer, lo árabe-selecto y el españolismo central; el ser algo cesáreo, otro poco oriental y mucho cristiano-castellano; todas estas cualidades hacen de Sevilla una cosa tan rica de matices y de excelencias, que ante ella, siempre que se la mira de cerca, un espíritu sensible se ve confundido y pronto a la admiración.

La dicha epicúrea reside en la casa independiente y grata; en el patio (suprema invención de griegos, romanos y moriscos); en el surtidor que arrulla la siesta; en los tiestos de flores y las jaulas cantarinas; [...] en el culto del adorno; en rodear la vida de gracia, arte y amabilidad; en hacer un museo de un convento antiguo y lograr que el visitante, en su patio florido, se sienta extrañamente feliz.<sup>19</sup>

Se podría acudir a otros escritores de la época, como José María Izquierdo, pero el comentario de Salaverría de 1918 es suficiente para comprender la extensión de la moda andalucista en la época a nivel internacional. El regionalismo y el arte popular fueron una de las fuentes de inspiración más comúnmente compartidas por los países participantes en la Exposición de París 1925. Más, si se abstraen detalles como los torreones o tejares<sup>20</sup>, la arquitectura del pabellón español se insertaría sin problema en el conjunto de las construcciones francesas. El edificio se complementaba con distintos detalles decorativos, como las puertas y ventanas de hierro forjado, del mencionado Juan José García; las columnas cerámicas con leones, obra de Roberto Roca Cerdá; las fuentes de cerámica sevillana de la Casa González; las vidrieras de la Casa Mauméjean, según diseños de Néstor Martín-Fernández de la Torre y Pedro Muguruza; las cerámicas de Zuloaga<sup>21</sup>. En el interior de la instalación del Gran Palais había carteles de Penagos, Salvador Bartolozzi, Ramón Manchón Herrera, José Capuz y Tomás Gutiérrez Larraya —la gráfica fue una de las más sólidas aportaciones del *art déco* español—. Los proyectos arquitectónicos de Casto Fernández-Shaw, Secundino de Zuazo y Agustín Aguirre dejaban ver en algunos

**fig. 7**  
Santiago Marco. Instalación del grupo catalán FAD (Foment de les Arts Decoratives) en las Galeries Saint Dominique de la Section des Invalides. Fotografía reproducida en

la revista *Foment de les Arts Decoratives*, anuari 1924-25 (1926), lám. X



casos la imagen de una arquitectura *art déco* de impulso tecnológico y monumental, que tenía ya el punto de mira en los verticalismos americanos. La industria del abanico sí estaba ampliamente desarrollada en Valencia, al igual que la producción cerámica, donde ya se realizaban diseños de tipo *art déco*. Sevilla también era un gran centro productor de cerámica, pero los modelos eran preferentemente históricos.

Una de las iniciativas de integración y fomento artístico más importante en Madrid fue la del Teatro de Arte, de Gregorio Martínez Sierra, en colaboración con su mujer, María Lejárraga. Empresa fundada en 1914, con la que colaboraron algunos de los más interesantes diseñadores, escenógrafos y pintores modernos, el Teatro de Arte tenía en gran medida en su horizonte el modelo de los Ballets Rusos, compañía fundada en 1907 por el empresario Serguéi Diáguilev. Su participación en la sección española de la exposición

<sup>19</sup> Salaverría 1918 (artículo citado en: Pérez Rojas 2003, p. 32).

<sup>20</sup> Tejaroz: tejadillo construido sobre una puerta o ventana a modo de alero [N. del E.].

<sup>21</sup> En el interior del pabellón se exhibían esmaltes, cerámica, tejidos, trabajos en metal y madera de Manuel Fontanals, los

hermanos Arrúe —José Ricardo, Alberto y Ramiro—, Viuda de Daniel Zuloaga e hijos, Bernardo Vidal, Juan José García y Mariano Fortuny y Madrazo. Cf. *Catalogue section espagnole... 1925*.

fig. 8

Armand-Albert Rateau. Cuarto de baño del Palacio de Liria de Madrid. Fotografía publicada en Francisco Javier Pérez Rojas, *Art déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990



de París ponía una de las notas de mayor modernidad, figurando entre los distinguidos del certamen, con las decoraciones de Manuel Fontanals y las escenografías de Barradas para la linterna mágica.

En la Galerie Saint Dominique de la Section des Invalides, el grupo catalán FAD (Fomento de las Artes Decorativas), de la que era presidente Santiago Marco, se presentó a título independiente con una nutrida y digna representación de muebles y objetos [fig. 7]. Los artistas decoradores catalanes habían evolucionado hacia una organización más integrada, tomando como guía las formaciones francesas<sup>22</sup>. En 1923 había tenido lugar en Barcelona la Exposición Internacional del Mueble y la Decoración, con cumplida participación francesa, que obligaba a una digna correspondencia en la de París de 1925.

De la participación española, el escritor francés Yvanhoé Rambosson ponderaba la modernidad de

los proyectos de arquitectura, carteles, vidrios y escenografías teatrales, así como la calidad de la sección catalana:

España cuenta con algunos arquitectos y decoradores de tendencia absolutamente moderna. De hecho, ya ha levantado un pabellón de estilo morisco con ligeras modificaciones. Es innegable el gusto con el que el Sr. Pascual Bravo lo ha construido, como el que inspiraba la organización interior. En todo caso, se plantea una cuestión de principio. El Sr. Mateo Hernández, escultor de brío y precisión, que ha poblado los jardines de una fauna vivaz e intensa, tallada directamente en diorita, se ha quedado solo en el proyecto.<sup>23</sup>

La pantera de diorita de Mateo Hernández para el jardín del pabellón era una muestra del oficio de este defensor apasionado de la talla directa, atraído por el arte egipcio y asirio. Hernández evocaba con su fauna selvática el instinto y la fuerza, los mundos lejanos y primitivos, el misterio y el exotismo que tanto poder de seducción ejercían en la sensibilidad *art déco*.

Las críticas españolas sobre la Exposición de París inciden en el fuerte impacto de lo austriaco y alemán, y la modernidad de los edificios de Charles Garnier o Robert Mallet-Stevens<sup>24</sup>. El *art déco* inspirado en los modelos de la Exposición comenzó a difundirse a partir de 1926, aunque pronto en diálogo con las formas aerodinámicas que, vía Erich Mendelsohn, habían comenzado a atraer a una importante facción de los arquitectos más modernos.

La aristocracia y la alta sociedad españolas no tardan en acudir a protagonistas del más refinado y elitista *art déco*. Tal es el caso del duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, hombre amante del arte y de espíritu moderno. Cuando el matrimonio de los Alba decide modernizar el cuarto de baño del Palacio de Liria, acude a Armand-Albert Rateau, uno de los máximos exponentes del *déco* francés<sup>25</sup> [fig. 8].

22 Había muebles de Santiago Marco Urrutia, Antoni Badrinas i Escudé, Josep Rigol i Fornaguera, Josep Ribas i Anguera; tapices y telas de Tomás Aymat Martínez; decoraciones de Santiago Marco, y lacas de Francesc Elias i Bracons. Las obras fueron reproducidas en: *Anuari...* 1926. Véase además: Fondevila 1999, pp. 299-306.

23 "L'Espagne compte quelques architectes et décorateurs de tendance parfaitement moderne. Elle n'en a pas moins édifié un pavillon de style mauresque légèrement modifié. On ne saurait nier le goût avec lequel M. Pascual Bravo le construisit et celui

qui présida à l'organisation intérieure. Une question de principe cependant se pose. M. Mateo Hernández, sculpteur fougueux et précis, qui peupla les parterres d'une faune intensément vivante, directement taillée dans la diorite, reste seul dans le programme", en: Rambosson 1925b, pp. 172-73.

24 Pérez Rojas 2008, pp. 17-101.

25 El mobiliario de este cuarto de baño fue subastado por Christie's el 23 de mayo de 2013.

De este modo, la pieza más exclusiva e íntima de la residencia se convertía en un ejemplo de renovación decorativa. Rateau, decorador atraído por el arte antiguo, griego, etrusco y egipcio, diseña en 1925 un cuarto circular, con bañera redonda rehundida en el centro, y un suelo concéntrico, con losas triangulares y oscuras, que hacen de este interior un avance *op art*, un *art déco* por tanto el de Rateau experimental y moderno. El espacio circular encierra una tensión o expansión dinámica. Las paredes aparecen decoradas con frondosa y artificiosa vegetación, y bosque bajo a modo de zócalo poblado de ciervos, conejos, ardillas y perros. Los complementos del baño y la tumbona o mesita son caprichosos objetos *art déco*, entre el estilo imperio y el de aire africano. El gusto por lo geométrico, el exotismo y el arabesco decorativo están plenamente sintetizados en este interior. Pero esta intervención no fue la única presencia *art déco* en el Palacio de Liria, pues no hay que olvidar que José María Sert pintó entre 1931 y 1932 las paredes de la capilla con un homenaje a la Casa de Alba: una apoteosis barroca y atronadora, que pone de la manera más evidente posible el talante conciliador y poliédrico del *art déco*. Sert despliega en esta capilla un mundo de ensueño en el que se acumulan todas las fantasías imaginables. El pintor ya había decorado entre 1916 y 1917 el vestíbulo del Palau Maricel, en Sitges (Barcelona), y en 1920 el comedor del palacio del marqués de Salamanca, en Madrid.

El mismo año del certamen de París, se presentaba en el palacio de exposiciones del Retiro de Madrid la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, inaugurada el 28 mayo de 1925<sup>26</sup>. Lo que unía al conjunto de los participantes era una mayor depuración formal y la audacia en la visión frente a la anécdota. Ortega y Gasset señalaría como característica de estos artistas la exploración hacia un arte nuevo. La organización de la muestra quizás tenga algo que ver con la ausencia de la pintura española

<sup>26</sup> La muestra fue organizada por los críticos Manuel Abril y Gabriel García Maroto. La nueva pintura regionalista y el arte de geometrías y angulaciones de influencia cubista eran las tendencias dominantes entre los participantes, entre los que se encontraban: Aurelio Arteta, Nicanor Piñole, Cristóbal Ruiz, José Moreno Villa, Juan

fig. 9

Luis Gutiérrez Soto. Cine Callao de Madrid, 1925-27. Fotografía reproducida en la revista *Arquitectura. Revista Mensual. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos*, IX, n.º 94 (1927), p. 59

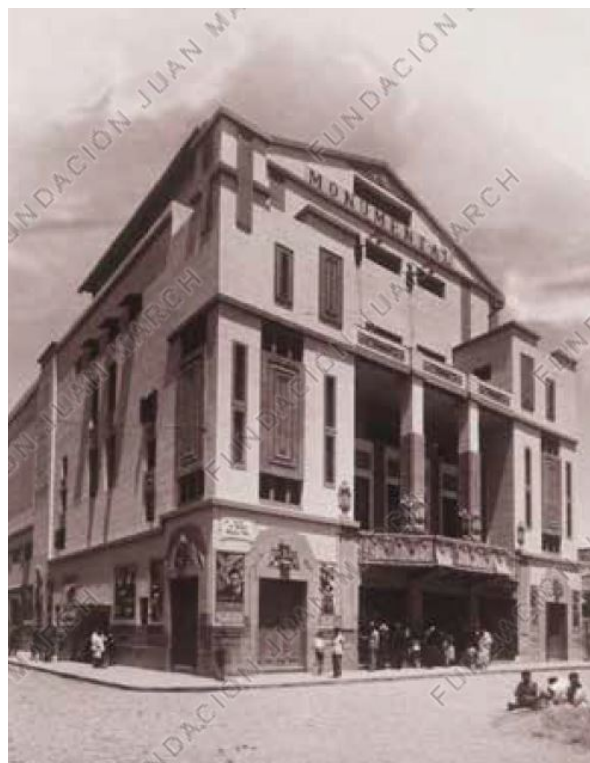


en la Exposición de París de 1925, donde sólo Daniel Vázquez Díaz estuvo presente con diseños teatrales. La Exposición de la Sociedad fue en cierto sentido la presentación de la orientación plástica de espíritu *déco* como modernidad.

Pero volvamos en este recorrido de síntesis a la búsqueda de los impactos concretos de París 1925. Ninguna arquitectura como la de los cines y las salas de fiestas para comprobar el carácter hedonista y el espíritu placentero del estilo *art déco*. Los cines forman un conjunto con tanta entidad, que con sólo un recorrido por sus salas —que confieren al arte cinematográfico el rango de gran espectáculo contemporáneo— podría trazarse una aproximación bastante completa al *art déco* español. La Gran Vía

de Echevarría, Ramón de Zubiaurre, José Gutiérrez Solana, Julián de Tellauche, Francisco Bores, Francisco Cossío, Benjamín Palencia, Rafael de Barradas, Carlos Sáenz de Tejada, José Frau, José M.ª Ucelay, Antonio de Gueza, Salvador Dalí... Cf. Madrid-Barcelona 1995.

**fig. 10**  
Lorenzo Ros Costa. Cine  
Monumental Sport de Melilla,  
1930 (interior y laterales  
destruidos)



de Madrid, la calle más a la americana de Europa, se convierte en la meca de estas salas de fiesta y espectáculo. Allí, en el quiebro del segundo tramo, proyecta Luis Gutiérrez Soto el Cine Callao (1926), con el que inicia su trayectoria de gran especialista europeo en cines [fig. 9]. En cierto sentido, el Callao remite a Perret, del que toma como punto de partida la fachada de éste para el Théâtre des Champs-Élysées. Luego toda la iconografía decorativa procede del París de 1925: copiosos fruteros, esgrafiados, esculturas de corte clásico, vasos estriados, fuentes, pilares acanalados, ventanas ovaladas con molduraciones abarrocadas y composiciones decorativas simétricas. Maurice Dufrené, André Ventre, Edgar Brandt y Ruhlmann inspiran probablemente a Gutiérrez Soto más de un motivo. En 1930, época de pleno auge aerodinámico, el “*déco 1925*” domina al completo el proyecto del Monumental Cinema Sport de Melilla [fig. 10], del arquitecto cartagenero Lorenzo Ros Costa, un protagonista *déco* —que puedo presumir de haber rescatado—, que no es una figura especialmente relevante como creador, pero sí refleja de manera extraordinaria uno de los más suntuosos ecos de la Exposición de París en España, en una amalgama de todos los motivos florales y geométricos aprendidos de Albert Laprade, Louis-Hippolyte Boileau o Pierre Patout. Obra de cita inexcusable es también el teatro Villamarta (1927), en Jerez de la Frontera (Cádiz), nueva construcción de Anasagasti en Andalucía, que de alguna manera indica cómo podían desarrollarse en paralelo las líneas regionalista y clasicista en la más pura clave *art déco*: una gran arco poligonal de entrada, arquerías, torreones semicirculares y la fantasía andalucista de las rejías.

La industria también se hizo eco del *art déco* como imagen de modernidad empresarial. En Barcelona, Antoni Puig Giralt, arquitecto de las mejores construcciones *art déco* en la ciudad, es autor de la fábrica de perfumes Myrurgia (1929) en el ensanche,

fig. 11

Cayetano Borso di Carminati,  
Fábrica de Bombas Geyda de  
Valencia, 1930

200



un edificio de depuradas líneas horizontales en el que los relieves clasicistas de la portada y las enmarcaciones significan el valor de la tradición decorativa cuando el rigorismo racionalista se estaban abriendo paso. La casa Myrurgia, junto con la casa Gal en Madrid, había sido una de las grandes promotoras de la popularización del *art déco* a través de los diseños de los envases y la publicidad del dibujante Eduard Jener<sup>27</sup>. En Valencia la arquitectura *déco* deja una profunda huella en obras de Joaquín Rieta o Javier Goerlich. También en Valencia la fábrica de bombas hidráulicas Geyda (1930), construida por el arquitecto Cayetano Borso di Carminati, es otro de los ejemplos de cómo la arquitectura industrial asume los repertorios iconográficos y formales de un *art déco* directamente emanado de París 1925. En su entrada principal, el tema

de la fuente se adapta a la perfección como motivo de empresa para una industria de bombas de agua [fig. 11]. Un vigoroso *déco*, que incorpora elementos decorativos a lo francés, es el que se desarrolla en algunos edificios de los asturianos Manuel del Busto y Juan Manuel del Busto, con obras tan elocuentes como la Casa Blanca de Oviedo (1931). Bilbao es también una ciudad en la que la arquitectura *art déco* tiene una fuerte incidencia en la configuración de amplias zonas del ensanche. Tomás Bilbao y Pedro de Ispizúa entre otros tienen un papel activo en esta expansión de las formas compactas y geométricas. Víctor Eusa, uno de los principales responsables de la gran expansión del *déco* en Pamplona, proyecta esta adecuación decorativa al carácter del edificio en la insólita fachada del Seminario Conciliar de San Miguel (1931-36). Y ya que estamos

27 Fondevila 2003; Suárez y Vidal 1993.

de manera inesperada en el ámbito de lo religioso *déco*, no es posible pasar por alto el trabajo del escultor José Capuz en la obra del *Descendimiento de Cristo* (1930) para la cofradía de los Marrajos de Cartagena, que con éxito se presentó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El *art déco* no podía alcanzar mayor grado de representatividad y popularidad fuera de los grandes centros creativos. El grupo tiene un tratamiento en los volúmenes que nos hace pensar en un Dupas (Jean Dupas) hecho escultura. En un terreno opuesto se constata cómo los rayos *art déco* crean un movimiento de zigzag en los relieves de Emiliano Barral para el mausoleo del líder socialista Pablo Iglesias, concluido en 1930 y destruido tras la guerra civil española. Los ejemplos hablan por sí solos.

En 1929, en el marco de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, habían tenido lugar la Exposición Iberoamericana de Sevilla —canto del cisne de la arquitectura regionalista en la que es posible encontrar edificaciones de sello *déco*, como el pabellón de México de Manuel Amábilis Domínguez— y la Exposición Internacional de Barcelona, donde el *noucentisme* más académico deja resquicios al espíritu *déco*. Si en el contexto de la Exposición de París de 1925 se buscaba el triunfo de un supuesto nuevo arte, las dos españolas suponían, en su esencia, el triunfo de la tradición. En la de Barcelona, la ruptura más significativa con la tradición no venía de Rusia sino de Alemania —ausente en la Exposición de París de 1925—, que concurría con el sorprendente pabellón racionalista de Ludwig Mies van der Rohe, con su sutil juego de planos de diferentes materiales.

### Del cubismo a lo aerodinámico

En el mismo 1929, Corpus Barga (Andrés García de Barga y Gómez de la Serna), escribe un precioso comentario crítico en la *Revista de Occidente*, con motivo de una exposición de los pintores españoles residentes en París, en el que señala la invasión del cubismo decorativo (entendemos *art déco*) y la evolución hacia una pintura pura por parte de jóvenes artistas como Francisco Bores:

Durante años y años ha estado la gente visitando las exposiciones cubistas sin comprenderlas, sin ver los cuadros

y llevándose, sin notarlo, la mirada de los cuadros cubistas, transportando al hombro un parásito desconocido que la contemplación de los cuadros cubistas le había depositado. Este parásito ha ido creciendo y multiplicándose, se ha desparramado por el traje, se ha hecho dueño de los muebles, se ha subido por las paredes a la arquitectura. El visitante de las exposiciones cubistas no ha necesitado ver los cuadros para llevarse el cubismo a casa. El cubismo ha pasado de las exposiciones a los escaparates. Ha sido un movimiento pictórico con todas sus consecuencias, sin necesidad de ser visto [...]. Después del cubismo hay que pintar pintura que se vea o que se adivine.<sup>28</sup>

Un comentario bien preciso de lo que significaba el llamado estilo cubista —es decir el *art déco*—, como moda o estilo generalizados. De hecho, los representantes de la corriente racionalista más purista representada por el GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para la Arquitectura Contemporánea), y la sección catalana del grupo, el GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània), mostraban en la revista *AC* el mueble cubista como “falso moderno”<sup>29</sup>. Pero el rigorismo racionalista emergente, que tiene sus principales adeptos en Cataluña, no apaga la llama del *déco* que evoluciona hacia unas posiciones modernas, que con frecuencia se han querido ver como racionalistas.

La vidriera *art déco*, que en España desarrolla principalmente la Casa Mauméjean, tiene sus máximas formulaciones durante los años treinta en edificaciones oficiales, donde se recurre a la vidriera monocroma traslucida como signo de una nueva concepción estética moderna, basada en la valoración de la diafanidad. Cabe recordar como ejemplos señeros de la Casa Mauméjean la vidriera para la ampliación que el arquitecto José Yárnoz Larrosa llevó a cabo en el Banco de España<sup>30</sup>, y la espectacular del vestíbulo de la nueva facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, obra del arquitecto Agustín Aguirre<sup>31</sup>. La vidriera, atribuida por las similitudes que tiene con las del Banco de España a uno de los mejores artistas vidrieros que trabajó para la Casa Mauméjean, Alberto Martorell, es obra de un *art déco* de claro espíritu moderno, en la que, a modo de caleidoscopio, se representa una

28 Corpus Barga 1929, citado en: Pérez Rojas 1994, p. 128.

29 A. C. 1932.

30 Sobre la vidriera del Banco de España: cf. Nieto Alcaide 1998, pp. 306-9.

31 Cf. Muñoz de Pablos 2008, pp. 165-75 y Lasso de la Vega 2008, pp. 103-15.



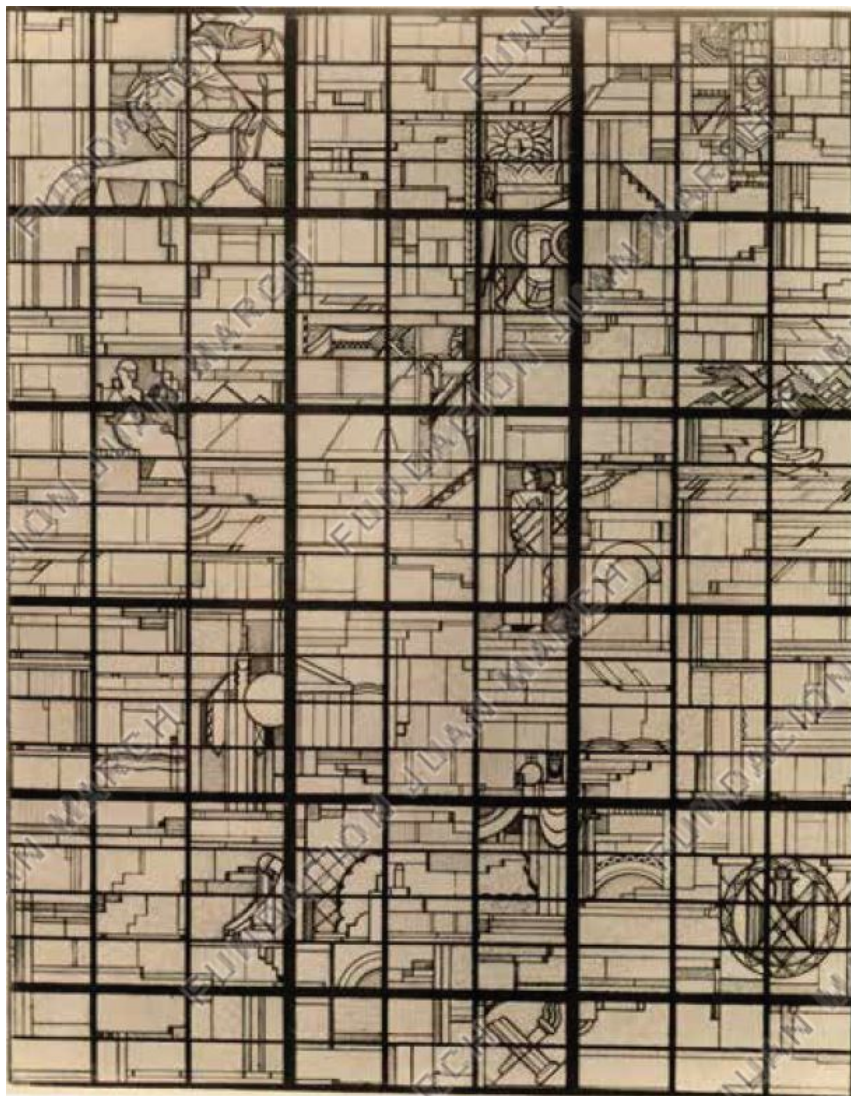
alegoría de las disciplinas de humanidades que se estudian en el centro [fig. 12].

Mucho se ha escrito acerca de racionalismo o “racionalidad” del edificio de la nueva facultad de Filosofía y Letras. A mi modo de ver, es un claro ejemplo de la evolución hacia la depuración del lenguaje arquitectónico de Aguirre, un arquitecto de espíritu *déco*, como queda de manifiesto desde sus inicios en los dibujos de 1920 para la revista *La Esfera*, sobre los que ya hace bastantes años llamé la atención. Si estuviésemos hablando de *art déco* francés, bastaría con decir que Aguirre se acerca en su evolución a la facción de los modernos, según las reflexiones de Guillaume Janneau en sus consideraciones sobre el pabellón de Le corbusier “L’Esprit nouveau”, que escribe en 1925. No tenemos aquí espacio para entrar en detalles sobre conceptos como axialidad o plasticidad, pero la sola vidriera puede servir de elemento justificativo de la evolución de Aguirre: raramente colocaría un arquitecto racionalista ese gran panel de vidrio narrativo jerarquizando el eje central de una construcción. El modelo o concepto en realidad viene de la Exposición de París de 1925 —en la que Aguirre estuvo—, donde uno de los elementos más soberbios de pabellones como el de “La Maîtrise” [véase fig. 88], para las Galeries Lafayette, obra de los arquitectos Joseph Hiriart, Georges Henri Tribout y Georges Beau, o el “Pomone” [véase pp. 86-87], para los almacenes Le Bon Marché, construido por Louis-Hippolyte Boileau era el estallido interior y exterior que proporcionaban las grandes vidrieras, colocadas sobre sus puertas de acceso, elemento que Aguirre ha sabido reconducir hacia las exigencias de un edificio moderno funcional, estético y emotivo.

Una de las obras maestras del *art déco* español de los años treinta, dentro de la variante aerodinámica, fue el Edificio Carrión (también conocido como Edificio Capitol), de los arquitectos Luis Martínez-Feduchi Ruiz y Vicente Eced y Eced, levantado entre 1931 y 1933 [fig. 13]. Juan Daniel Fullaondo hizo del Capitol un concienzudo análisis, y años más tarde lo reivindicó como arquitectura *art déco*<sup>32</sup>. El diseño de Feduchi fue

fig. 12

Alberto Martorell para la Casa Mauméjean (atribuida). Vidriera del vestíbulo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, c. 1935. Copia fotográfica del dibujo preliminar de la vidriera. Archivo Agustín Aguirre



32 Fullaondo 1971a; y Fullaondo 1980, pp. 5-27.

fig. 13

Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced. Edificio Carrión de Madrid, 1931-33. Fotografías reproducidas en la revista *Arquitectura. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, XVII, n.º 1 (1935), p. 13



de carácter total, abarcando todo el mobiliario del edificio. La construcción potencia el difícil solar en esquina de la Gran Vía, avanzando con sus curvas dinámicas y voladas marquesinas; un edificio cuya función (cine, sala de fiestas, hotel, oficinas) está en íntima relación con las exigencias de la ciudad moderna, de la que se convierte en faro irradiador. “Faro del Madrid moderno y cosmopolita”, se escribe en la prensa el día de su inauguración:

Aquel día significó ya un jalón en la historia del nuevo Madrid. Madrid, aquel día, dio un paso gigantesco en su camino de gran ciudad del mundo. Fue entonces cuando nuestra ciudad flirteó con Cosmópolis, y cuando las luces de Nueva York se encendieron sobre la villa del piropo y del mantón. Sobre el mar abigarrado de la Gran Vía —multitud, escaparates, anuncios luminosos— avanzaba gallardamente, como un penacho de la vida suntuosa del mundo, la nave magnífica del nuevo edificio [...] Ese tramo de la Gran Vía que se ampara bajo la gran sombra internacional del Capitol, ¿no es una etapa nueva en la vida de la ciudad? Terrazas, escaparates, mujeres han de reflejar necesariamente en ese sitio el estilo nuevo del gran edificio, como si éste proyectase sobre todo lo de su alrededor la influencia de su lujo.<sup>33</sup>

Tras el inicio trepidante y eufórico de los años treinta en España, un momento festivo y tenso a un tiempo, de charleston y fox-trot, llega 1936, fin del baile, inicio de la tragedia. La Exposición de París de 1937 domina el orden monumental de raíz *déco*. El pabellón de Rusia, del arquitecto Boris Iofan, y el de Alemania, de Albert Speer curiosamente coinciden uno frente a otro, son los más retóricos. En realidad, se conciben como dos monumentos o gigantescos pedestales *déco* sobre los que descansan esculturas simbólicas de sus ideologías dictatoriales. Del cristal a la piedra y el cemento, del cemento al cristal. España está ahora entre las más modernas, con el pabellón de Josep Lluís Sert y Luis Lacasa. El *art déco* ya es una historia del pasado, en declive, que todavía alienta sin embargo el diseño de buena parte de los carteles de guerra de ambos bandos<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> “Un justo homenaje”, en *Cinegramas*, n.º 169 (1934), citado en: Pérez Rojas 1986b, vol.: II, p. 81.

<sup>34</sup> Agradezco a la dirección del Museo de Artes Decorativas de Madrid y a Ana Cabrera la ayuda y facilidades que me han dado para la realización de este trabajo.



# OBRAS EN EXPOSICIÓN

EL PRIMER ART DÉCO [207] EL CUBISMO Y SU APORTACIÓN [243]  
EL INTERIOR MODERNO [259] LA EXPOSICIÓN DE 1925 EN PARÍS [319]  
EL GUSTO MODERNO [351] LA EXPOSICIÓN COLONIAL DE 1931 EN  
PARÍS [403] EL VIAJE MODERNO [421] NUEVAS FORMAS [443]

Detalle de un escaparate  
con maniqués de Pierre  
Imans para Tunmer & Cie,  
París, 1925-30. Fotografía:  
Jean Collas. Bibliothèque  
des Arts décoratifs, París,  
Archives Jean Collas



## EL PRIMER ART DÉCO

El *art déco* comenzó como una reacción conservadora frente al *art nouveau*, pero muy pronto adoptó como inspiración numerosas referencias exóticas y vanguardistas. A comienzos del siglo XX, la producción principal de la industria parisina del mueble se centraba en la fabricación de copias lo más fieles posible de los diferentes estilos del pasado<sup>1</sup>. El dominante en arquitectura y diseño de interiores en París era una versión algo simplificada de los estilos Luis XV o Luis XVI, en consonancia con el tipo de apartamentos en estilo historicista francés que se construyeron hasta bien entrados los años treinta<sup>2</sup>. De hecho, como recuerdan los diseñadores británicos Frank Scarlett y Marjorie Townley, era normal emplear estilos históricos diferentes según el tipo de habitaciones: paneles y muebles oscuros Enrique IV para el comedor, el elegante Imperio para el estudio, y motivos chinoscos y cupidos rococó para el dormitorio femenino<sup>3</sup>. El *art déco* supuso una importante ruptura con los estilos más ornamentales —Luis XV, Luis XVI e Imperio—, a pesar de que André Vera propuso que el nuevo estilo debía basarse en el último estilo “genuinamente” francés, el de Luis Felipe, postrer monarca de Francia, que reinó entre 1830 y 1848 [véase pp. 55-61]. En 1909, Louis Süe y André Mare diseñaron los interiores de las tiendas de Paul Poiret en un estilo colorista y festivo.

Paralelamente los diseñadores y arquitectos sintieron la necesidad de dar respuesta a los nuevos movimientos artísticos. Louis Süe, que abogaba por una vuelta a un enfoque más racional y clasicista en el diseño tras los excesos del *art nouveau*, aceptó sorprendentemente las lecciones del cubismo:

Encuentro el cubismo muy interesante [...] si lo entendemos como una reacción contra la disipación y las orgías de color del impresionismo, como un método, una disciplina, una vuelta a la construcción, a la geometría [...] ¿Por qué no utilizar de él lo que nos sea útil?<sup>4</sup>

Las ideas de Süe fueron materializadas por su colaborador, el pintor experimental cubista André Mare, en la sorprendente *Maison cubiste* [Casa cubista], presentada en el Salón de Otoño en París en 1912 [véase sección 3, p. 259], vasto programa decorativo, del que se conserva una maqueta [cat. 19]. Tras la Primera Guerra Mundial, Süe y Mare crearon con éxito una compañía de diseño de interiores —la *Compagnie des arts français* [Compañía de Artes Francesas]—, que estableció las pautas del estilo defendido por Vera, es decir, un estilo anclado en la tradición, dedicado a mantener los más altos estándares del trabajo manual, pero innovador en los detalles.

Una réplica importante a los intrincados enredos florales del *art nouveau* francés y belga, fueron sus equivalentes en Escocia y Viena. La Sezession vienesa, fundada en 1897 por un grupo de artistas, arquitectos y diseñadores, publicó la prestigiosa revista *Ver Sacrum* [Primavera sagrada], cuyas abstractas pero decorativas ilustraciones —con frecuencia grabados en madera a la fibra o linografías— ejercieron una gran influencia en toda Europa. En 1903, Josef Hoffmann, Joseph Olbrich y Koloman Moser fundaron los *Wiener Werkstätte* [talleres vieneses] con el fin de promover el diseño creativo en las artes aplicadas. Tanto Paul Poiret como Jacques-Émile Ruhlmann, que visitaron Viena por separado en 1910, se vieron influidos por ellos.

*La Perse*, abrigo de noche de Paul Poiret confeccionado con tejido de seda estampado según diseño de Raoul Dufy, 1911. Imagen reproducida en el libro de Palmer White, *Poiret*. Londres: Studio Vista, 1973

1 Le Corbusier y Amédée Ozenfant ridiculizaron el comercio de antigüedades falsas en *L'Esprit nouveau*, reproduciendo en sus páginas obras “envejecidas” para parecer antiguas; véase *L'Esprit nouveau* 1923, s. p.  
2 Deborah Silverman ha demostrado cómo la vuelta al gusto rococó, más que ser el resultado de la importación del “foráneo” *art nouveau*, era ya una característica del gusto parisino en la última década del siglo XIX; véase Silverman 1989.

3 Scarlett y Townley 1975.  
4 Citado por Suzanne Tise del artículo de Louis Vauxcelles, “Les Idées du décorateur Louis Süe”, *Excelsior*, n.º 3 (diciembre de 1919); véase Tise 1991, p. 273. El papel del cubismo en la vuelta a la “disciplina [...] construcción [...] geometría” se puede observar fácilmente en las distintas muestras francesas de la Exposición Internacional de 1925.

Uno de los motivos decorativos característicos de Ruhlmann, las líneas entrelazadas como pompas de jabón superpuestas, derivaba directamente de los diseños de Olbrich.

Robert Mallet-Stevens, llamado a convertirse en uno de los arquitectos y diseñadores franceses *art déco* más importantes, pasó parte de su juventud en el Palais Stoclet, en Woluwe-Saint-Pierre (Bruselas), construido por Josef Hoffmann. Totalmente fascinado por el estilo de la Sezession vienesa, Mallet-Stevens realizó entre 1914 y 1917 una serie inédita de estampas en color de edificios, que más tarde desarrollaría en el álbum *Une Cité moderne* [Una ciudad moderna], publicado en 1922<sup>5</sup> [cat. 332]. Poiret encargaría a Mallet-Stevens en 1921 una espaciosa villa en hormigón armado, que quedó sin terminar cuando el modisto de alta costura se declaró en bancarrota.

La llegada de Serguéi Diáguilev y sus Ballets Rusos a París en 1909 produjo una gran conmoción. No fueron sólo los ricos y resplandecientes colores de los decorados y vestuarios de Léon Bakst y otros artistas, o los colores brillantes y los motivos naifs de los diseños basados en el arte popular de los artistas rayonistas Mijaíl Larionov y Natalia Goncharova lo que llamó la atención, sino también las “exóticas” conexiones de todos ellos. Los movimientos estilizados de Vaslav Nijinsky y los salvajes ritmos de la música de Igor Stravinsky impactaron e intrigaron por igual. Los trajes “orientales” sin entallar y de líneas fluidas de Bakst resultaron sumamente innovadores por el modo en que subrayaban los movimientos de los cuerpos de los bailarines, creando un efecto en consonancia con las ideas contemporáneas, que aspiraban a conseguir formas de vestir más informales y más cómodas, así como mejores oportunidades para expresar la sensualidad. Su impacto se hizo sentir casi de inmediato en los vestidos y en los interiores diseñados por el modisto francés Poiret en colaboración con su Atelier Martine, que llevaron la sensualidad del harén a la vida diaria<sup>6</sup>. A partir de aquí, no restaba más que un paso para llegar a la fascinación por los efectos sensuales y brillantes de las superficies, tan característicos del *art déco* temprano y del posterior.

Jacques Doucet brindó a su entonces ayudante Poiret una gran oportunidad al enviarle una de sus clientas más seducida por la moda, la actriz Gabrielle Réjane. Poiret se estableció por su cuenta en 1903, y en 1906 su nombre estaba ya en boca de todos en París. Revolucionó la moda al introducir colores brillantes y liberar al cuerpo femenino del corsé, creando una imagen juvenil e íntima. Esta imagen estaba encarnada en la figura esbelta y delgada de la joven Denise Boulet, hija de uno de sus proveedores de telas, a quien conoció cuando ésta tenía tan sólo dieciséis años y con la que se casó dos años y medio más tarde. Poiret se vanagloriaba de haber transformado a una sencilla chica de campo en la musa de París por excelencia, y es cierto que la tendencia subyacente en la moda parisina desde 1906, y hasta bien entrados los años treinta, fue la sustitución de la figura con curvas por otra de perfil cada vez más esbelto, hasta tal punto que el modisto de alta costura Jean Patou se vería obligado más tarde a viajar a los Estados Unidos en busca de las modelos de alta estatura que requería. Parte del atractivo de Coco Chanel se debió también a este cambio de tendencia que dictó la moda posterior de los años treinta, como se ve en los vestidos pegados al cuerpo y cortados al biés de Madeleine Vionnet y otros. Esta tendencia hay que ponerla en relación con el modo de vida, cada vez más liberado tras la Primera Guerra Mundial, de las mujeres de alto poder adquisitivo, capaces de conducir coches, pilotar aviones y desempeñar papeles importantes en la sociedad.

Poiret desarrolló una serie de técnicas que adaptarían los modistos de alta costura *art déco* tras la Gran Guerra. Fue uno de los primeros en montar verdaderos escaparates artísticos, en lugar de mostrar simplemente sus productos. Se dio cuenta enseguida de que lo primordial era, más que diseñar prendas de vestir, crear un ambiente de moda. Organizó fabulosas fiestas en torno a temas exóticos, a menudo derivados de los Ballets Rusos. Empleó al artista Raoul Dufy, en apuros económicos, para el diseño de textiles, y estableció en su casa una escuela para chicas jóvenes de diseño de telas —la École Martine—, que comercializó bajo el nombre de Atelier Martine. Estaba convencido de que estas jóvenes, a las que

5 Mallet-Stevens 1922.

6 Véase Nueva York 2007, y White 1973.

reclutaba en el campo a una edad muy temprana, podían diseñar con aquella espontaneidad y frescura que las escuelas convencionales de dibujo habían destruido. A pesar de que la escuela para chicas jóvenes cerró al término de la Primera Guerra Mundial, el Atelier Martine continuó produciendo telas y alfombras muy solicitadas por los diseñadores de interiores.

Por encima de todo, Poiret comprendió la importancia de invertir en publicidad de primera calidad. Hizo desfilas a sus modelos en distintos eventos de prestigio, como las carreras de caballos en Longchamp o en el teatro, despertando la curiosidad y el deseo. Mantuvo un calendario durísimo de desfiles de moda itinerantes por los Estados Unidos, los países escandinavos y el resto de Europa. Poiret fue capaz de diversificar su producción, creando perfumes y otros accesorios [véase en el presente catálogo el texto de Tag Gronberg “El perfume *art déco*”, pp. 125-33], pero, sobre todo, promovió la idea de la supremacía absoluta del artista, mostrándose dispuesto a perder a aquellas clientas que le exigían modificaciones. Si bien esta imagen de dictador intransigente de la moda fue la clave de su éxito antes de la Gran Guerra y durante los años inmediatos a su conclusión, fue asimismo la causa de su declive tras 1925.

Otra característica del ambiente anterior a la Primera Guerra Mundial fue el interés por las revistas de moda producidas con exquisito cuidado, como *Femina* y la *Gazette du bon ton* [Gaceta del buen tono, cat. 5-8]. Esta última, publicada a partir de 1912, proporcionó una plataforma privilegiada a siete de las casas de alta costura más importantes, entre las que estaban las de Jacques Doucet, Paul Poiret, Jeanne Paquin y Charles Worth, quienes tuvieron acceso exclusivo a sus páginas. El empleo de la técnica del *pochoir*<sup>7</sup> permitió crear pequeñas obras de arte coleccionables con cada ejemplar. Poiret encargó a Paul Iribe y Georges Lepape la elaboración de bellísimas carpetas de estampas de moda en esta nueva técnica tan apreciada del *pochoir* [cat. 1-4]<sup>8</sup>. En esta clase de ilustraciones, las diversas fuentes de inspiración del *art déco* son fácilmente identificables: Aubrey Beardsley y la Sezession vienesa en el tipo de dibujo empleado, los estilos Imperio y Directorio para los distintos ambientes, las estampas japonesas, el exótico mundo de Scheherazade y las mil y una noches, etc. La simplicidad abstracta y lineal de las capas de color puro sobre papel de alta calidad fueron perfectas para promocionar el estilo de Poiret y estuvieron en consonancia con estampas similares, realizadas también con la técnica del *pochoir*, de George Barbier [cat. 31-32] y otros artistas, publicadas en revistas de moda como *Vogue*. Estas ilustraciones no sólo mostraban las prendas de vestir, sino también el ambiente y el estilo de vida de una nueva generación de jóvenes mecenas de la alta costura. El *pochoir* se convirtió en el medio por antonomasia para la distribución tanto de las imágenes de la moda en el vestir, como de los diseños de interiores. En los años inmediatos al comienzo y término de la Primera Guerra Mundial se publicaron numerosos álbumes de lujo con ilustraciones en *pochoir*, entre ellos, las series editadas por Jean Badovici<sup>9</sup>.

La apertura de las primeras *boutiques* en los grandes almacenes de París fue otra novedad dirigida a seducir a las jóvenes. En 1912, René Guilleré montó la *boutique* Primavera en los grandes almacenes Printemps para mostrar y promocionar mobiliario hecho a mano y accesorios de decoración interior, dirigidos a los clientes más jóvenes. Tras la guerra de 1914, el resto de los grandes almacenes siguió este ejemplo.

La mayoría de los modistos de alta costura, diseñadores y arquitectos llamados a convertirse en las figuras claves del *art déco* de los años veinte, comenzaron sus carreras antes de 1914. En esa época, sin embargo, el estilo era excesivamente exclusivo, enfocado a un reducido número de clientes muy ricos, interesados en el arte moderno. El estilo resultó también muy atractivo para aquellos artistas, diseñadores y arquitectos que estaban tratando de desprenderse del *art nouveau*, manteniendo a la vez un elemento de innovación radical, como por ejemplo el joven Charles-Édouard Jeanneret –Le Corbusier a partir de 1920–, quien en los años en torno a la Primera Guerra Mundial pintó una serie de acuarelas en estilo *art deco* [cat. 39-41].

7 Técnica muy refinada basada en el empleo de plantillas para crear estampas en color o iluminarlas a mano.

8 Lepape y Poiret 1911, y Aynsley 2008, pp. 9-19.

9 Ruhlmann y Badovici 1924; Badovici 1924; y Badovici y Dufy 1925.



1. Paul Iribe. *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, 1908. Impresor: Societé Général d'Impression, Paris. Álbum con 10 pochoirs

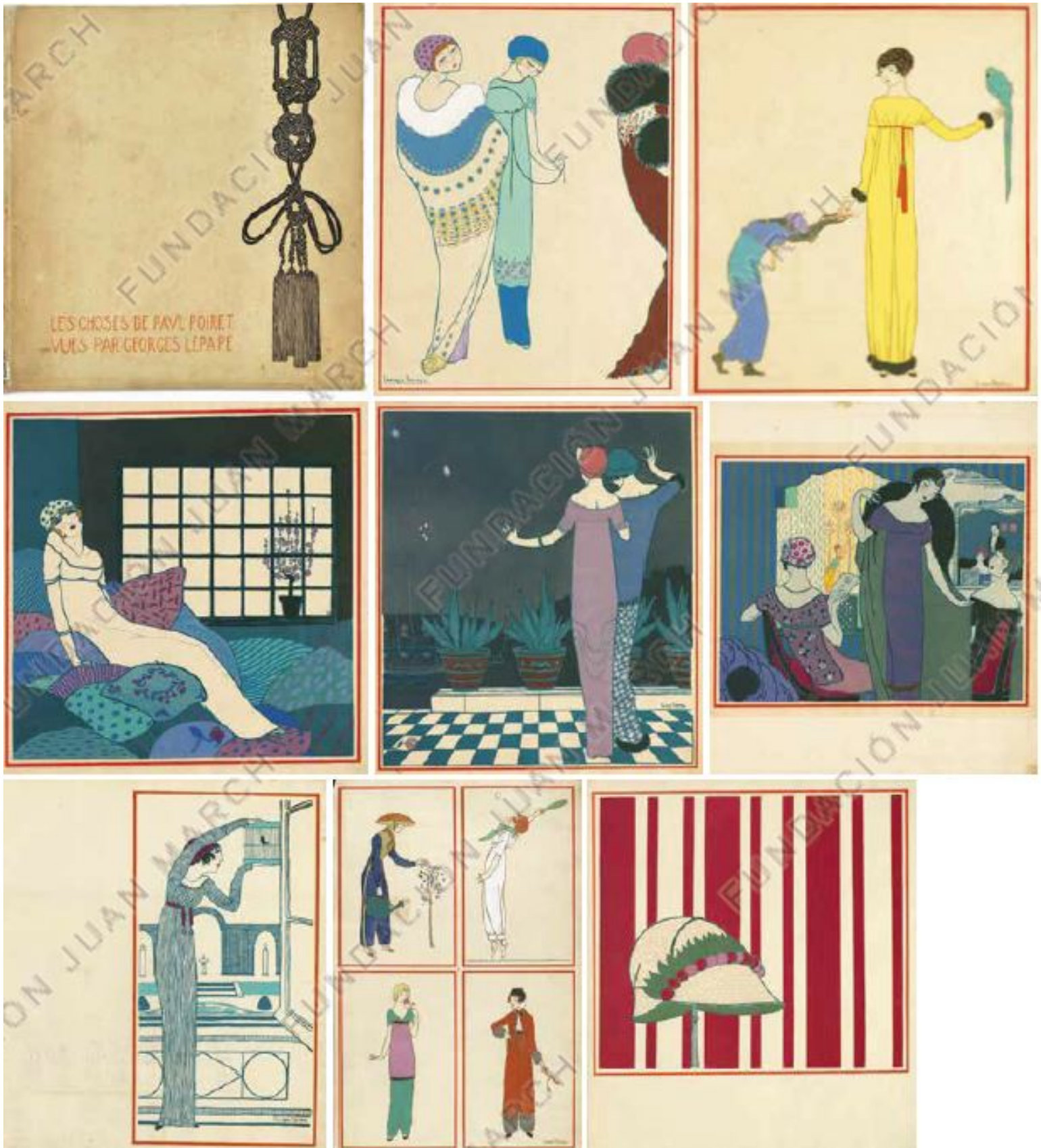
iluminados sobre papel, 32,5 x 30,5 x cm. Museu del Disseny de Barcelona

210



2. Georges Lepape. *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, 1911. Impresor: Maquet, París. Álbum con 12 pochoirs iluminados sobre papel, 34 x 30,5 cm. Museu del Disseny de Barcelona

211



3-4. Georges Lepape.  
Dos estampas del álbum *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, 1911. Pochoirs iluminados sobre papel, 28,5 x 28,8 cm (c/u). Victoria and Albert Museum, Londres

212

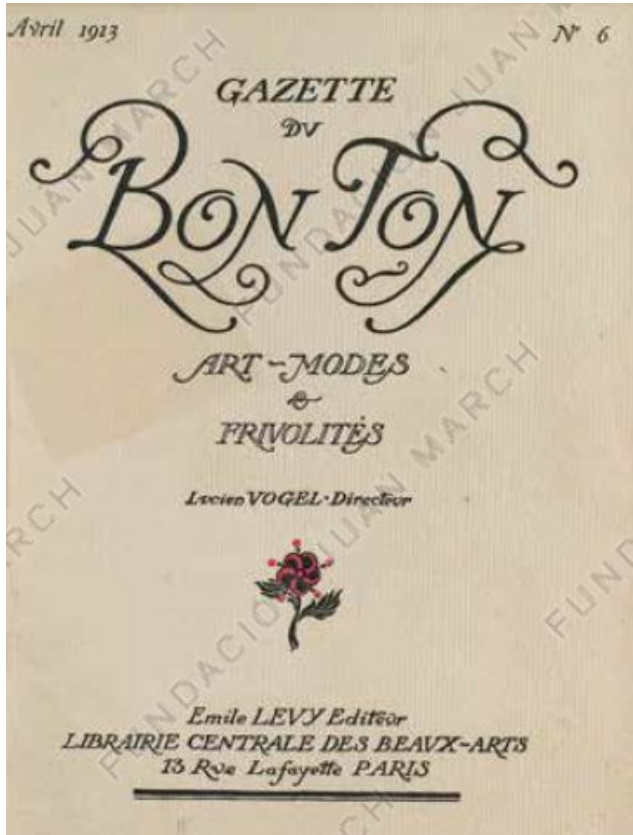




5-8. La Gazette du bon ton: arts, modes & frivolités, vol. I (nov. 1912-abril 1913); vol. II (mayo 1913-oct. 1913); vol. III (enero-abril 1914); vol. IV (mayo 1914-junio 1915). París: Librairie

Centrale des Beaux-Arts, 1912- [1925]. Impresión fotomecánica sobre papel, 25,2 x 21,2 x 5,2 cm (c/u). Museu del Disseny de Barcelona

214





ROBES DE PAUL POIRET SELON BOUSSINGAULT

Genève et de la France — N° 4

Paris 1914 — Pl. 25

C'est à l'Opéra qu'ils donnaient audience cette année, et M. Fokine a plu, après M. Nijinsky, par des moyens dramatiques d'un ordre plus élevé. Mais pourquoi nous donner chaque année un *Fiboulète* semblable à lui-même et une *Sabbata* moins réussie ?

Quant aux œuvres nouvelles qui ont suscité tant de controverses, il faut les distinguer grandement des ballets d'autrefois. Je ne veux parler ni du charmant *Papillon* où M. Fokine a continué la tradition du Girasol, ni de *Mélie*, dont les costumes moins heureux que les créations ordinaires de M. Bakst rappellent les colonnaires de Saint-Sulpice ou les tableaux de Becklin. Je pense au *Rococo* et à l'étonnant *Cop Saï*.

Il s'agit cette fois d'opéras-ballets d'une espèce particulière où tous les personnages sont doublés par des silhoues muets et par des chanteurs immobiles. Que ces chanteurs massés de chaque côté de la scène — comme deux ruisseaux, tous de l'orchestre dont ils sont eux aussi des instruments — prêtent la beauté de leur voix et l'expression de leur âpreté au représentant plastique du personnage, il y a là un procédé qui déçoit sans doute, mais un complément certain de satisfaction.

M. Alexandre Benois a dessiné, pour le *Rococo*, des décors et des costumes qui font sentir fortement la différence de l'art japonais et de l'art chrétien. Pour le



484

*Cop Saï*, Mlle Nathalie Gostcharova, félicite russe pleine d'ingénuité, a composé des images populaires russes brutalement colorées et animées par l'imagination la plus inventive et la plus cocasse. La nuit en scène abonde en trouvailles uniques : les hommes qui courent comme des juments mécaniques, le cheval de roi, si haut que, pour s'arrêter, on doit se servir d'une échelle, le grand lion rieur du vilain de scène. Vous le voyez bien, les Russes sont des enfants qui jouent et leurs jeux ne sont pas les autres.

Quant à la *Légende de Joseph*, s'il faut vanter l'art vilainement et glorieux de M. Richard Strauss, qui fut le maître, et l'ingénuité compléteuse de M. J.-M. Sert, qui fut le directeur, je suis moins tranquille sur la tendance que dégage ce ballet philosophique. Car il n'est pas vrai que la chorégraphie exprime tout et suffit à tout. Joseph et sa femme pure représentant l'ingénuité et la foi, les courtisanes et la femme de Putiphar, avec leurs costumes lourds et colorés, expriment la sensualité lourde et impure, je le veux bien.

N'allons pas plus loin et n'imaginons pas que chacun des pas de Joseph puisse traduire un des moments de son évolution, et que la moindre nuance de mysticisme puisse être exprimée par un saut ou par un mouvement de bras. L'Allemagne, avec MM. Hofmannstahl et Kestler, aurait tôt fait de perdre le ballet



485

→ 11. Atelier Martine. Tejidos para la Maison Poiret, 1919. Satén estampado, 42 x 84 cm; 42 x 86 cm; 43 x 85 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Dr W. A. Probert



9. Erté. Vestido de tarde para la Maison Poiret, c. 1914. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 34,2 x 26,2 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs Gilbert Russell



10. Erté. Blusa de invierno para la Maison Poiret, c. 1914. Lápiz, tinta china, acuarela y dorados sobre papel, 32,5 x 24,8 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs Gilbert Russell







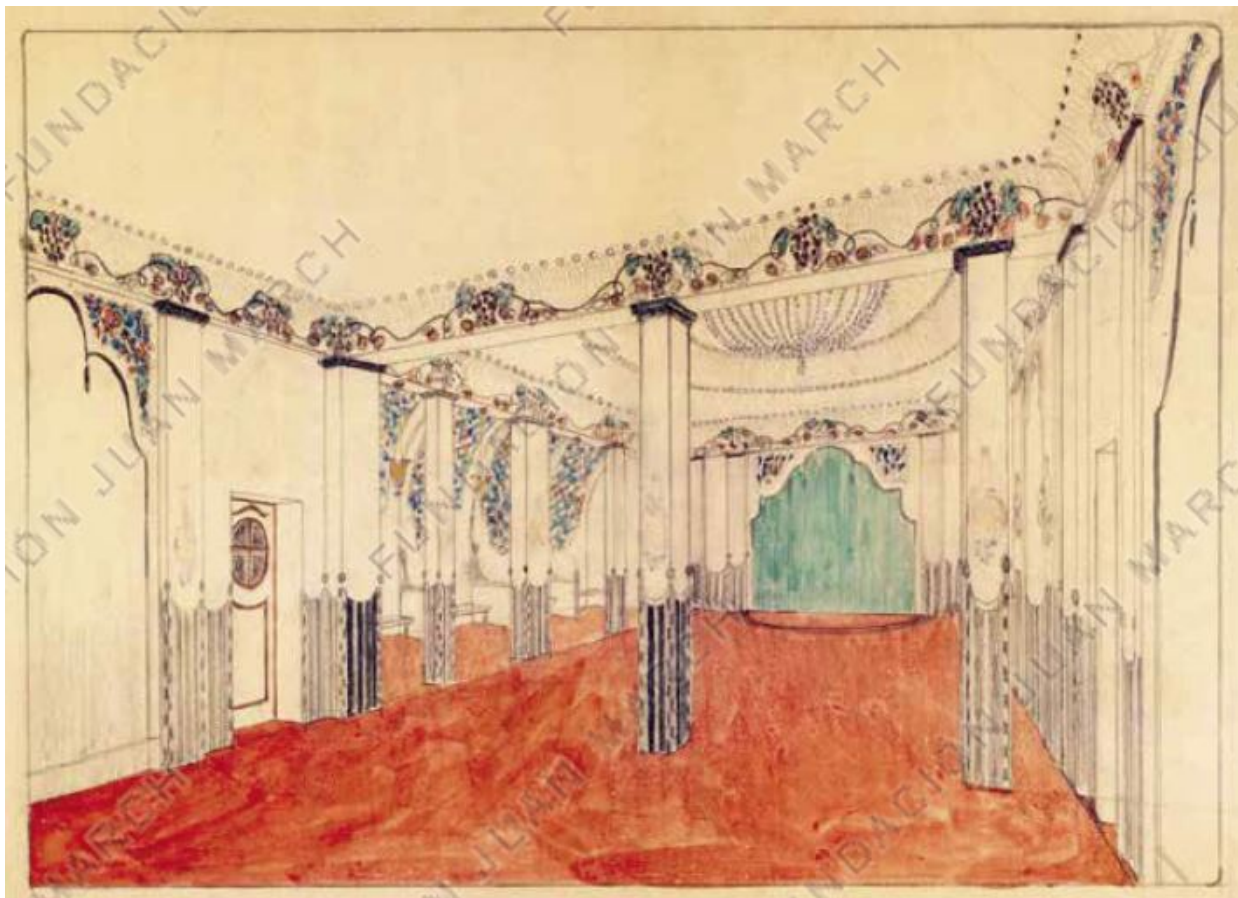
← Denise con vestido de noche plateado diseñado por Paul Poiret, 1919. Fotografía anónima. Les Arts décoratifs. Musée des Arts décoratifs, París



**12.** Eduardo García Benito. *Madame et Monsieur Poiret* [La señora y el señor Poiret], 1921. Óleo sobre lienzo, 100,5 x 200,4 cm. Colección Fontaneda Berthet



**13-14.** Louis Süe.  
Reacondicionamiento del  
*Hôtel de couture* de Paul  
Poiret, en la avenida d'Antin,  
París, distrito 8: vistas del  
salón de desfiles hacia  
el pequeño escenario y  
de la *Salle fraîche*, 1909.  
Lápiz y acuarela sobre  
papel adherido a cartón,  
49,7 x 57 cm ; 26,5 x 34,2 cm.  
SIAF/Cité de l'architecture  
et du patrimoine/Archives  
d'architecture du XXe siècle/  
ADAGP-année, París





**15.** Louis Süe y André Mare.  
Estudio de drapeado y ramo  
de flores para la *Compagnie  
des arts français*, 1919-28.  
Gouache sobre papel,  
49 x 90,5 cm. SIAF/Cité de  
l'architecture et du patrimoine/  
Archives d'architecture du XXe  
siècle/ADAGP-année, Paris



16. André Mare. Sin título, 1918.  
Acuarela sobre papel,  
40 x 30 cm. Colección  
particular



**17.** Louis Süe y André Mare.  
Taza y plato de café, c. 1925.  
Porcelana esmaltada, taza:  
7 x 7,8 x 5,8 cm (diá.); plato:  
1,2 x 13 cm (diá.) Collection  
Cheska Vallois, París

**18.** Louis Süe y André Mare.  
Taza y plato de té, c. 1925.  
Porcelana esmaltada, taza:  
5,1 x 12 x 10,6 cm (diá.); plato:  
2 x 15,5 cm (diá.) Collection  
Cheska Vallois, París



← Raymond Duchamp-Villon,  
detalle de la entrada de la  
*Maison cubiste* en el Salón  
de Otoño de 1912. Fotografía:  
Duchamp-Villon

19. Raymond Duchamp-Villon.  
Maqueta de la *Maison cubiste*  
[Casa cubista], 1912. Yeso y  
cartón pintado, 48 x 69 x 18 cm.  
Colección particular, en  
depósito en el Musée des  
Beaux-Arts, Ruan





**20.** Marie Laurencin.  
*Anne-Françoise Mare*, 1927.  
 Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm.  
 Colección particular

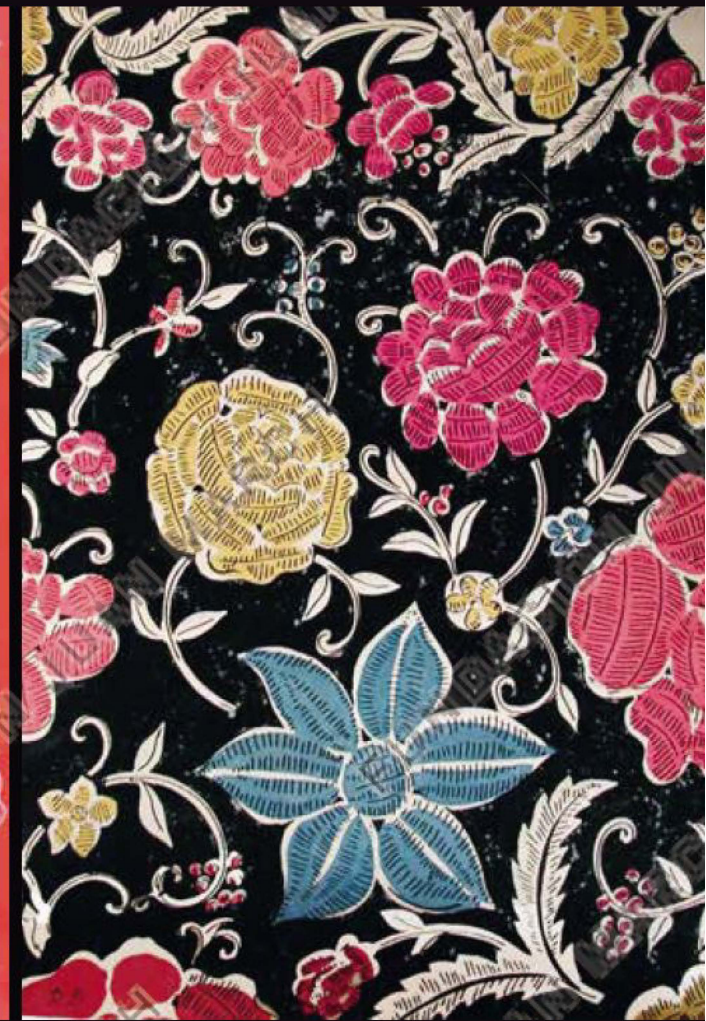
**21.** Jacques Villon. Juego de  
 té (4 piezas), c. 1912. Cerámica  
 esmaltada, tetera con tapa:  
 16 x 13 cm (diá. con asa) / 24 cm  
 (diá. con pico y asa); azucarero  
 con tapa: 12 x 13 cm (diá.

sin asa) / 18 cm (diá. con pico  
 y asa); jarra de leche: 12 x 13 cm  
 (diá. con asa); taza: 6 x 9 cm (diá.  
 con asa); plato: 2 x 13 cm (diá. con  
 asa). Colección particular

→ **22.** Raoul Dufy. Muestra para  
 tejido con flores y mariposas  
 para la Maison Bianchini-Férier,  
 c. 1910. *Pochoir* sobre papel,  
 75 x 66 cm. Cortesía Galerie  
 Michel Giraud, París

**23.** Raoul Dufy. Muestra  
 para tejido con flores sobre  
 un fondo negro para la  
 Maison Bianchini-Férier,  
 c. 1910. *Pochoir* sobre papel,  
 48 x 31 cm. Cortesía Galerie  
 Michel Giraud, París







← **24.** Paul Follot. Alfombra,  
1919-20. Lana anudada a mano,  
200 x 150 cm. Victoria and  
Albert Museum, Londres

**25.** Paul Follot. Tocador y silla,  
1913-20. Madera, mármol y cristal,  
tocador: 131 x 115 x 48 cm; silla:  
89 x 49 x 44 cm. Royal Pavilion  
and Museums, Brighton & Hove





← **26.** Raoul Dufy. Tejido para tapizar muebles *Pegaso* para la Maison Bianchini-Férier, 1919. Algodón mercerizado fabricado en telar Jacquard y estampado, 25 x 38,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

**27.** Raoul Dufy. Tejido para tapizar muebles *La Danse* [La danza], c. 1920. Cretona estampada, 182 x 123 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

**28.** Léon Jallot. Biombo de tres paneles, c. 1920. Madera lacada y pan de oro, 167,5 x 50,5 cm (c/u). The Berardo Collection



29. Pablo Picasso. Cartel  
Parade. Ballets Russes.  
Théâtre des Champs-Élysées,  
1917. Litografía sobre papel,  
152 x 116 cm. Museo Nacional  
del Teatro, Almagro

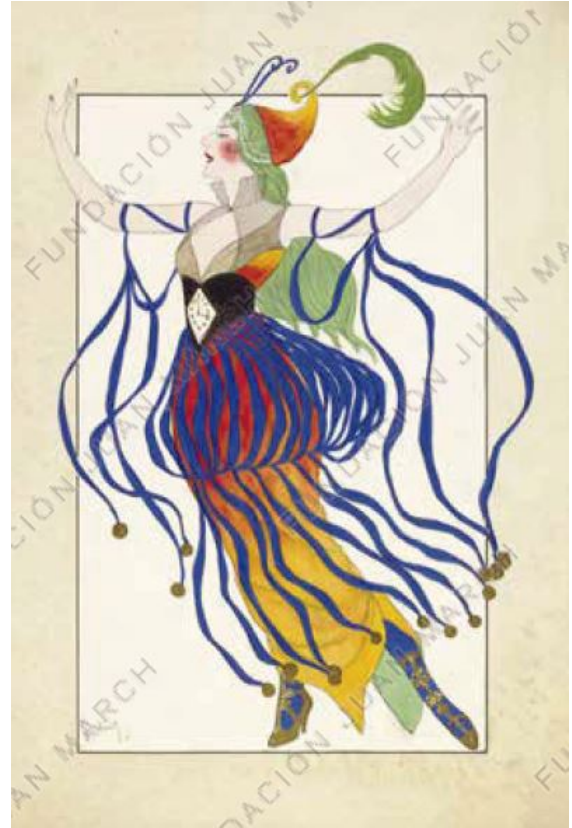
232



**30.** Léon Bakst. Dibujo de vestuario para el joven rajá, personaje del *ballet* de Mijaíl Fokine *Le Dieu bleu* para los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, 1912. Lápiz, acuarela y gouache sobre papel, 28,5 x 21 cm. V&A Theatre and Performance, Londres



**31.** George Barbier. Dibujo de vestuario para la Casa Worth, 1914. Acuarela, tintas, lápiz y pintura dorada, con realces de blanco de zinc sobre papel, 32 x 22 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de The House of Worth



233



**32.** George Barbier. Estampa del álbum *Dessins sur les danses de Vaslav Nijinsky*. París, La Belle édition, 1913. *Pochoir*, 25,4 x 20,3 cm. Victoria and Albert Museum, Londres



**33.** Erté. Dibujo de vestuario para la revista de variedades *La Soie*, para el cabaret Folies Bergère, París, 1927. *Gouache* sobre papel, 39 x 74 cm. Victoria and Albert Museum, Londres





34. Édouard Bénédictus.  
*Variations Pl. 2* [Variaciones  
Pl. 2], c. 1922. Lápiz, gouache  
y plateado sobre papel,  
48 x 38 cm. Département  
des Arts graphiques, Musée  
des Arts décoratifs, Paris



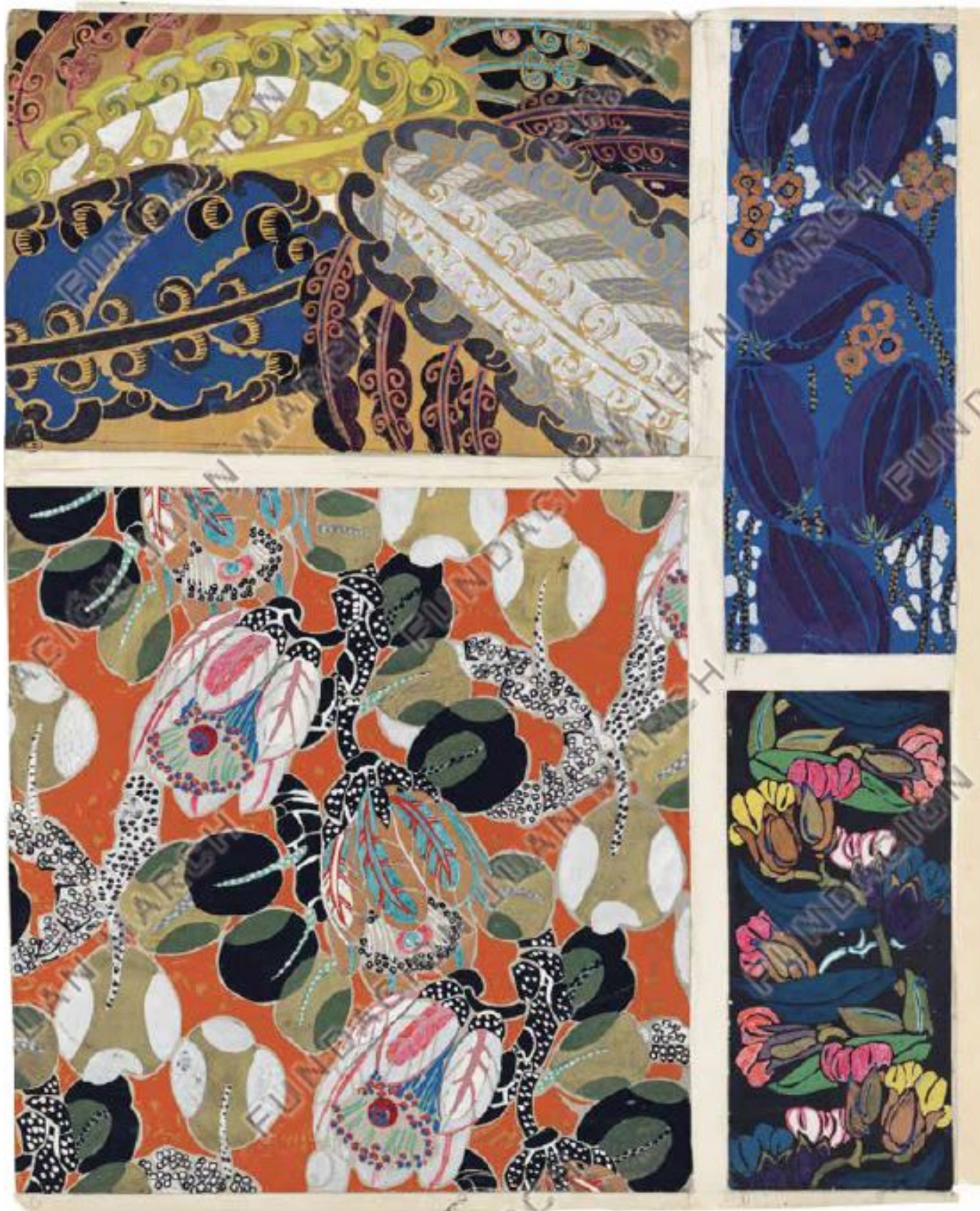
35. Édouard Bénédictus.  
*Variations Pl. 6* [Variaciones  
Pl. 6], c. 1922. Lápiz, gouache  
y plateado sobre papel,  
48 x 39,5 cm. Département  
des Arts graphiques, Musée  
des Arts décoratifs, Paris

237



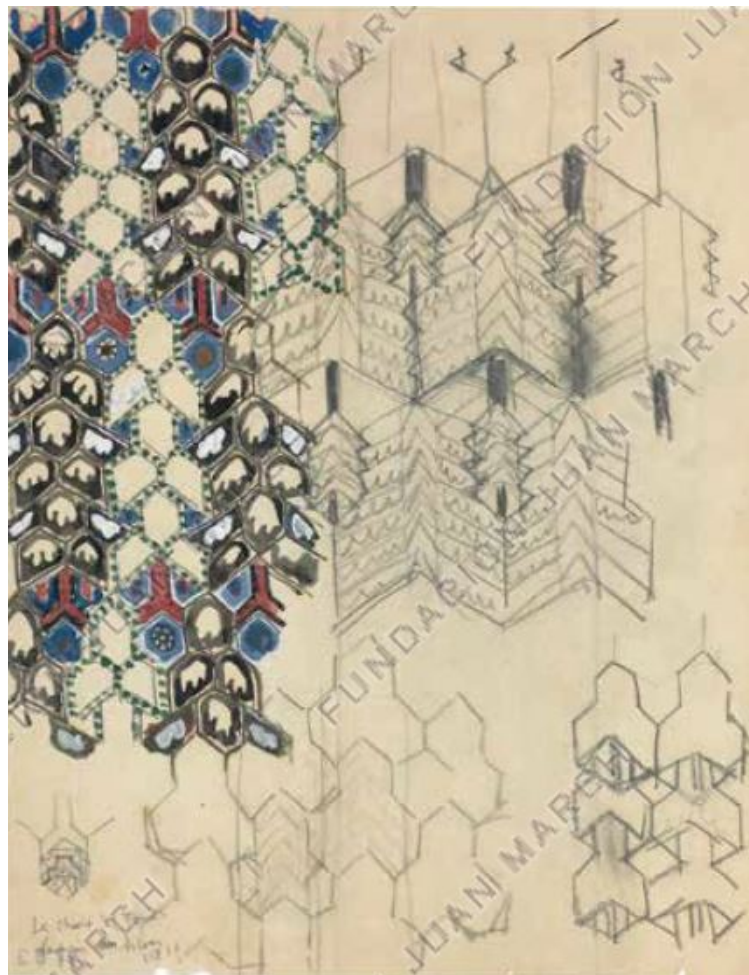
36. Édouard Bénédictus.  
*Variations Pl. 1-Fleurs et  
fruits exotiques* [Variaciones  
Pl. 1-Flores y frutas exóticas],  
1922. Lápiz, gouache, plateado

y dorado sobre papel,  
80 x 60 cm. Département  
des Arts graphiques, Musée  
des Arts décoratifs, Paris



**37-38.** René Lalique. Jarrones *Sauterelles* [Saltamontes], 1913. Vidrio verde y rojo soplado en molde y mateado, 28 x 24 cm (c/u). Colección particular, Barcelona

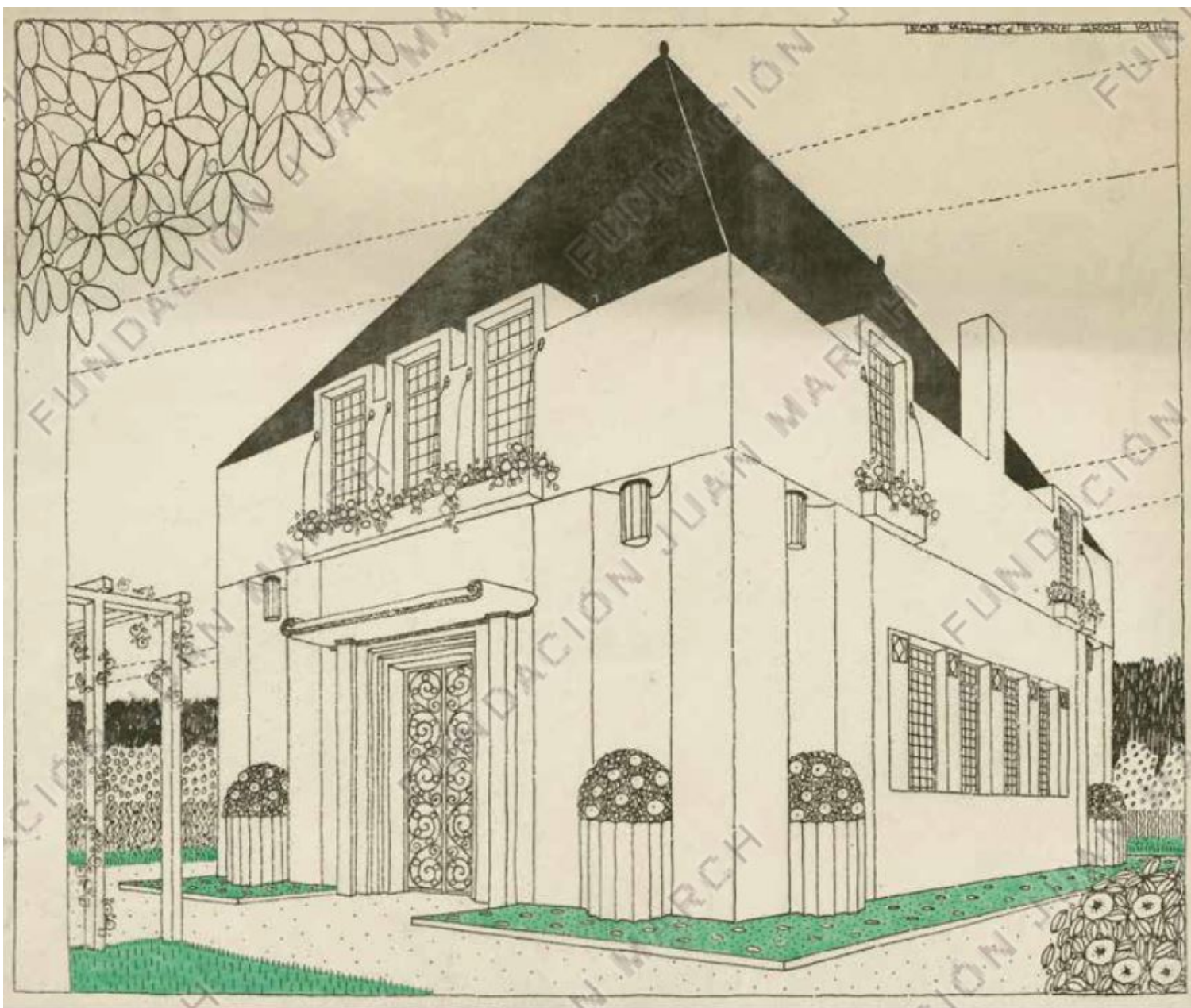




← **39.** Le Corbusier. *Étude florale* [Estudio floral], 1904. Lápiz y gouache sobre papel, 12,7 x 18 cm. Fondation Le Corbusier, París

**40.** Le Corbusier. *Ornements à partir de sapins* [Ornamentos a partir de pinos], 1911. Gouache, tinta y dorado sobre papel, 27,4 x 13,6 cm. Fondation Le Corbusier, París

**41.** Le Corbusier. *Sapin en hiver* [Pino en invierno], 1911. Lápiz, gouache, tinta y dorado sobre papel, 27,4 x 21,3 cm. Fondation Le Corbusier, París



**42.** Robert Mallet-Stevens. *Projet de villa* [Proyecto de villa], 1923. Impresión sobre fondo de gouache, sobre papel, 39,2 x 46,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París





## EL CUBISMO Y SU APORTACIÓN

Muchos de los artistas decoradores que fundaron el movimiento conocido en la actualidad como *art déco* comenzaron sus trayectorias artísticas como pintores, la mayoría de ellos con anterioridad a 1914, en un estilo impresionista o fauvista. Este fue el caso del pintor fauvista Maurice Marinot, que creó algunas de las piezas *art déco* en cristal más deseadas<sup>1</sup>, o el de Francis Jourdain, quien continuó exponiendo sus pinturas al tiempo que jugaba un importante papel como uno de los diseñadores de mobiliario más “puros”<sup>2</sup>. Numerosos arquitectos mantuvieron contacto estrecho con artistas, no sólo con miras a obtener colaboradores para sus encargos arquitectónicos, sino sobre todo como medio de renovar su gusto. Así, por ejemplo, el joven Charles Édouard Jeanneret (más tarde conocido como Le Corbusier) entró en contacto con los pintores fauvistas, que ejercerían una influencia notable en sus acuarelas realizadas entre 1908 y 1909, en una de las veladas con pintores y escultores que organizaba con frecuencia en su apartamento el arquitecto Auguste Perret, para el que trabajaba. Le Corbusier captaría con rapidez las nuevas tendencias artísticas en París, entre ellas el cubismo<sup>3</sup>.

El cubismo fue el fenómeno más significativo del panorama artístico parisino antes de la Primera Guerra Mundial. Desarrollado inicialmente entre 1907 y 1912 por Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris, fue el camino que tomaron otros artistas, como Albert Gleizes y Jean Metzinger. Era un movimiento artístico críptico, difícil de entender, que proponía abandonar la respuesta meramente visual al mundo, típica del impresionismo, en favor de una percepción de la realidad más intelectual y compleja. Definido a veces como el introductor de la cuarta dimensión en la pintura —derivada de la idea de que una imagen se componía de una sucesión de distintos puntos de vista, y no de uno solo—, fue asimismo el desarrollo lógico al que condujo la intuición de Paul Cézanne acerca de la posibilidad de construir una composición mediante una serie de toques o fragmentos pictóricos —si bien determinados por la escena a representar, también supeditados a la superficie plana del lienzo—, rechazando el punto de fuga único. Durante el período álgido del cubismo, desarrollado en privado por Picasso y Braque entre 1911 y 1912, este proceso analítico les llevó incluso a incorporar fragmentos de papeles pintados, partituras y periódicos, jugando de este modo con el contraste entre lo representado y la superficie plana del lienzo, pero también con elementos de la decoración. Picasso y Braque pudieron trabajar sin necesidad de tener que exponer su obra, gracias al contrato que tenían con el galerista alemán asentado en París, Daniel-Henry Kahnweiler. Esto fue sólo posible debido a la transformación experimentada por el mercado del arte en París —gracias en gran parte a la culta y refinada clientela norteamericana—, hasta el punto de que incluso los artistas de vanguardia podían vivir de la venta de sus obras.

Mientras que Picasso y Braque trabajaban apartados de la vista del público, la presentación del cubismo en sociedad recayó en Gleizes, Metzinger y sus amigos, quienes expusieron sus pinturas cubistas en el Salón de Otoño de 1910. Al año siguiente, acompañados de Henri Le Fauconnier, Fernand Léger y Robert Delaunay expusieron en el Salón de los Independientes. El grupo cubista, todavía sin Picasso y Braque, organizó a continuación una exposición dedicada al cubismo bajo el nombre Salón de la Sección de Oro, para la que Gleizes y Metzinger escribieron el libro *Du Cubisme* [Sobre el Cubismo, 1912], que sería reeditado varias veces en la época<sup>4</sup>. Guillaume Apollinaire, siguiendo su ejemplo, publicaría al año siguiente su obra *Les Peintres*

Escenografía con maniquí de Pierre Imans, collar, jarrones y esculturas de cerámica de Jean Besnard, y telas con motivos geométricos de Élise Djo-Bourgeois, c. 1930. Fotografía: Thérèse Bonney. Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Archives Jean Collas

1 Marciilhac y Marciilhac 2013.

2 Rollin y Lauprêtre 1976.

3 Brooks 1997.

4 Gleizes y Metzinger 1912.

*cubistes* [Los pintores cubistas, 1913]<sup>5</sup>, aunque quizá el libro más transcendental fue *Der Weg zum Kubismus* [El camino hacia el cubismo, 1920] de Kahnweiler<sup>6</sup>.

En este efervescente contexto dentro del mundo de la vanguardia artística de París, André Mare, que trabajaba también como diseñador y que, como Louis Süe, estaba a favor de la modernización de la tradición, presentó en el Salón de Otoño de 1912 la *Maison cubiste* [Casa cubista], donde reunió la obra de varios artistas asociados a este estilo. La exposición comprendía una fachada escultórica en escayola diseñada por el escultor Raymond Duchamp-Villon, un vestíbulo de entrada, un *salon bourgeois* [salón burgués] y un dormitorio. En la decoración de su interior colaboraron Mare (mobiliario y papel pintado), Roger de la Fresnaye (relojes y chimeneas), Marie Laurencin, Maurice Marinot (cristalería) y Jacques Villon (piezas de cerámica). Las pinturas que colgaban de sus paredes fueron realizadas por Gleizes, de la Fresnaye, Laurencin, Léger y Metzinger. El objetivo principal de Mare era “hacer sobre todo algo muy francés, dentro de la tradición”, pero que, al mismo tiempo, volviera “a las líneas simples, puras, lógicas y un poco frías” y “a los colores muy vivos, muy puros y muy atrevidos”<sup>7</sup>.

El gusto por el cubismo y su comprensión se convirtieron en la prueba de fuego de los diseñadores y decoradores franceses de los años veinte. Mientras que Guillaume Janneau podía aceptar a los fauvistas, pero no a los cubistas, Louis Chéronnet se sumó a la revolución cubista y continuó apoyando las nuevas búsquedas de la vanguardia artística en los años veinte, al tiempo que continuaba expresando su opinión acerca de las artes decorativas<sup>8</sup>. La inauguración en París en octubre de 1923 de una exposición del grupo holandés De Stijl en la Galerie de l'Effort Moderne de Léonce Rosenberg provocó otra conmoción<sup>9</sup>. El arquitecto Cornelis van Eesteren y el pintor Theo van Doesburg unieron esfuerzos en la creación de una serie de planos, alzados y secciones en color, y de un espectacular grupo de maquetas, también en color. Los colores puros en rojo, amarillo y azul en que estaban pintados los planos verticales que componían estas construcciones, parecían no dejar espacio para los diseñadores de mobiliario. No obstante, la casa diseñada por Gerrit Rietveld para Madame Schröder en Utrecht en los años 1923-24 mostraba cómo era posible crear un ambiente De Stijl teniendo en cuenta hasta el último detalle del mobiliario<sup>10</sup>. De Stijl ejerció una gran influencia en Francis Jourdain, cuyos diseños de interiores en vivos colores se inspiraban en algunas de las características de este estilo, importante asimismo para Jean Badovici y su pareja del momento, Eileen Gray, quienes visitaron la casa Schröder y conocieron a algunos de los artistas y arquitectos De Stijl.

Aunque el movimiento dada y el surrealismo tuvieron una menor influencia en las artes decorativas de los años veinte, en los treinta se convirtieron en una fuente de inspiración para algunos modistos de alta costura, como Elsa Schiaparelli, cuya estrecha amistad con Salvador Dalí y Alberto Giacometti se dejó sentir en muchos de sus diseños<sup>11</sup>. Sus contactos con los dadaístas Francis Picabia, Marcel Duchamp y Man Ray tuvieron también gran trascendencia para los propios artistas. Las fotografías de Man Ray y Cecil Beaton contribuyeron a difundir los principios surrealistas en el mundo de la moda. Por su parte, Dalí dejó una profunda huella en el mundo del escaparatismo de los años treinta. Un proceso similar al observado en los primeros años del cubismo se dio también con respecto al surrealismo. El éxito de este movimiento artístico de vanguardia contribuyó a la propagación, más allá del mundo del arte, de sus principios y formas en la esfera de las artes decorativas.

El desafío que suponía la arquitectura moderna, representada en un principio por los arquitectos funcionalistas de los años veinte en Holanda y Alemania, y por Le Corbusier y André Lurçat en Francia, se convirtió en una prueba de fuego para los *ensembliers*<sup>12</sup>. La revolución que tuvo lugar en el campo de las técnicas y el profundo cambio estético que conllevó pusieron en cuestión la existencia misma de los artistas decoradores. Paradójicamente, fue en ese momento cuando Le Corbusier, que había abogado por la eliminación de las piezas de mobiliario individualizadas en los interiores, comenzó a entusiasmarse con la idea de diseñar sus propias piezas de mobiliario en acero tubular, coincidiendo con la incorporación a su estudio en 1927 de la diseñadora *art déco* Charlotte Perriand y con el momento en el que un grupo considerable de diseñadores abandonó el Salon des artistes décorateurs (el SAD) para formar la Union des artistes modernes (UAM) [véase Sección 8, p. 443].

5 Apollinaire 1913.

6 Kahnweiler 1920.

7 “Faire avant tout quelque chose de très français...”; “Revenir à des lignes simples, pures, logiques et même un peu froides...”; “Revenir à des couleurs bien fraîches, bien pures, bien hardies...”, en carta de Mare a Marinot (febrero de 1912), citado por Cottingham 1997, y Pradel 1961.

8 Janneau 1925b y Chéronnet 1934.

9 Véase París 1985.

10 Overy 1992.

11 Londres 2007.

12 Para una definición del término *ensemblier*, véase el ensayo de Tim Benton publicado en este catálogo [pp. 15-39], en especial, la nota 24 [p. 19].

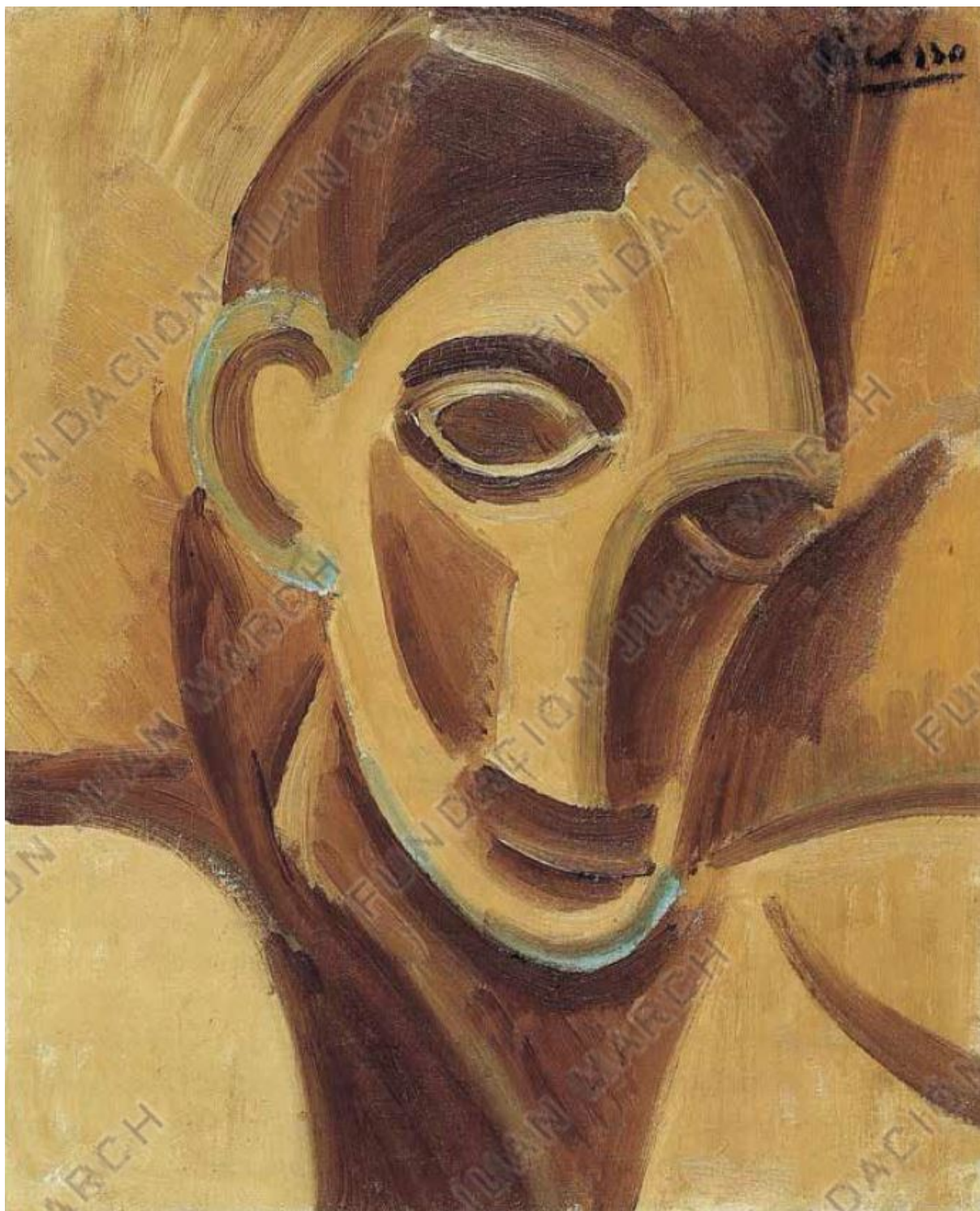
43. Le Corbusier. *Persistentes souvenirs du Bosphore* [Recuerdos persistentes del Bósforo], 1913. Carbonillo, acuarela, gouache y tinta sobre papel, 55,7 x 57,5 cm. Fondation Le Corbusier, París





← 44. Man Ray. *Noire et blanche* [Negra y blanca], 1923-26. Plata en gelatina. Copia póstuma de 1982, 21,9 x 29,4 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

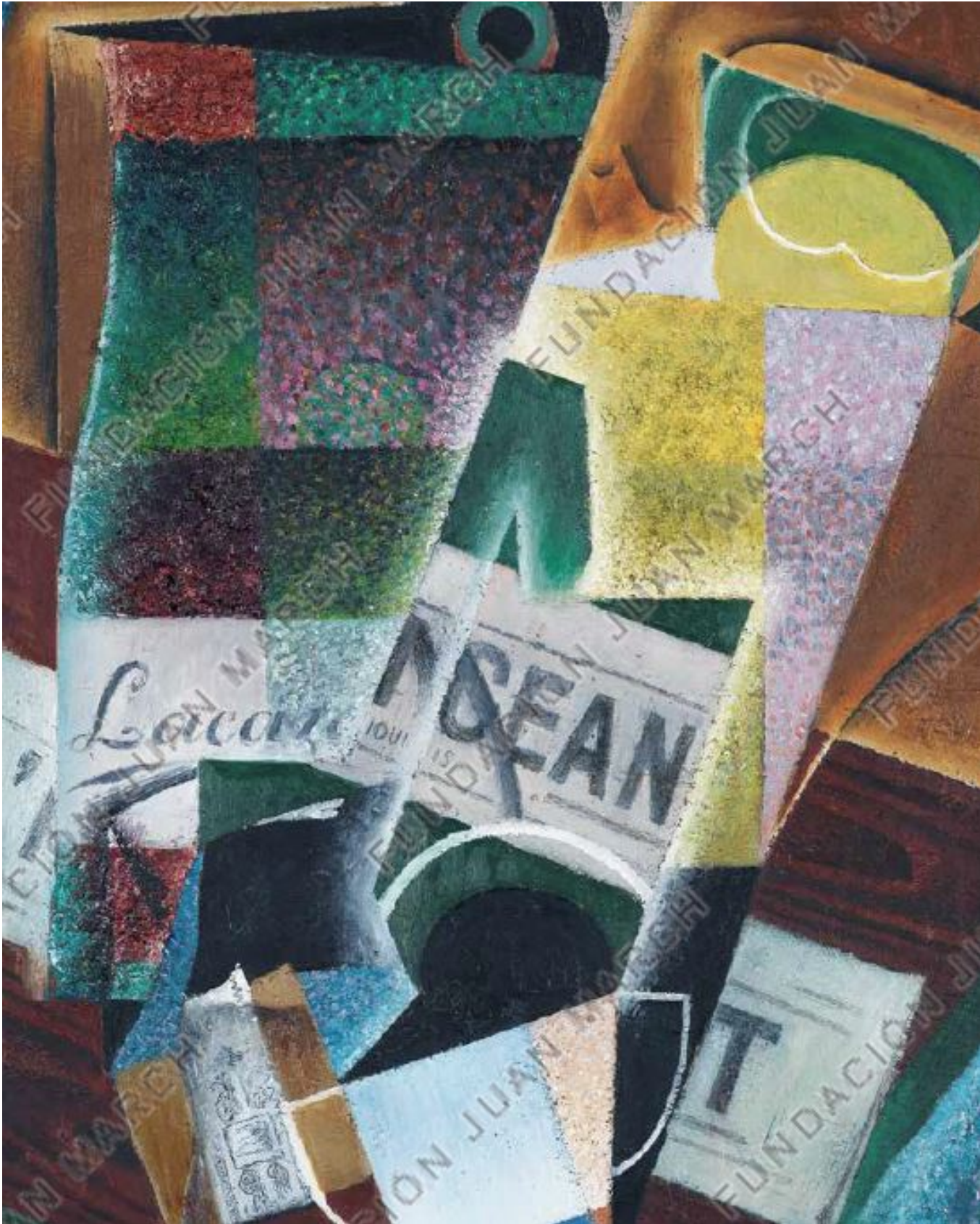
45. Pablo Picasso. *Tête de femme* [Cabeza de mujer], 1907. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. Colección particular



247

46. Juan Gris. *L'intransigent*  
[El intransigente], 1915. Óleo  
sobre lienzo, 65 x 46 cm.  
Colección particular

248



**47.** Georges Braque. *Le Verre* [La copa], 1918. Óleo sobre lienzo, 22 x 14 cm. Colección particular



**48.** Juan Gris. *Nature morte, guitar et compotier* [Naturaleza muerta con guitarra y frutero], 1925. Lápiz sobre papel, 31,7 x 24,2 cm. Colección particular

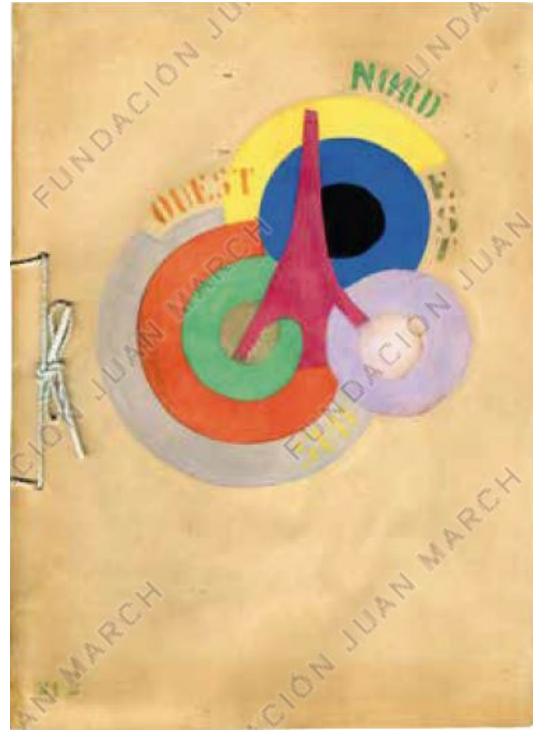






49. Sonia Delaunay. Ilustración del libro desplegable de Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* [La prosa del Transiberiano y de la

pequeña Jehanne de Francia], París: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913. Impresión tipográfica y acuarela, 200 x 36,5 cm. Colección particular



50. Robert Delaunay. Cubierta del libro de Vicente Huidobro *Tour Eiffel*, Madrid, Imprenta J. Pueyo, 1918. Gouache sobre papel, 35,5 x 26 cm. Archivo Lafuente



51. Jacques Lipchitz. *Étude pour une tête* [Estudio para una cabeza], 1915. Tinta, lápiz, carboncillo y tiza sobre papel, 48,9 x 32,1 cm. Colección particular

52. Francis Bernard. *Bal des petits lits blancs* [Baile de las pequeñas camas blancas], 1927. Litografía sobre papel, 157,4 x 115,8 cm. Colección Merrill C. Berman



53. Jacques Lipchitz. *Homme assis à la clarinette II* [Hombre sentado con clarinete II], 1919-20. Bronce, 75 x 25 cm. Colección particular

252



54. Joseph Csaky. *Figure (Femme debout)* [Figura (Mujer de pie)], 1921. Piedra policromada, 65 x 20,1 x 6 cm. Colección particular



55. Jan y Joël Martel. *Joueuse de luth* [Tañedora de laúd], c. 1934. *Biscuit de porcelana* (Ed. de 2008), 56 x 18 x 16 cm. Cité de la céramique. Sèvres et Limoges





**56.** Jean Lambert-Rucki.  
*La Visite* [La visita], 1919. Óleo  
sobre madera, 65 x 92 cm.  
Musée National d'Art Moderne,  
Centre Georges Pompidou,  
París, en depósito en el MA-30/  
Musée des Années Trente, Ville  
de Boulogne-Billancourt

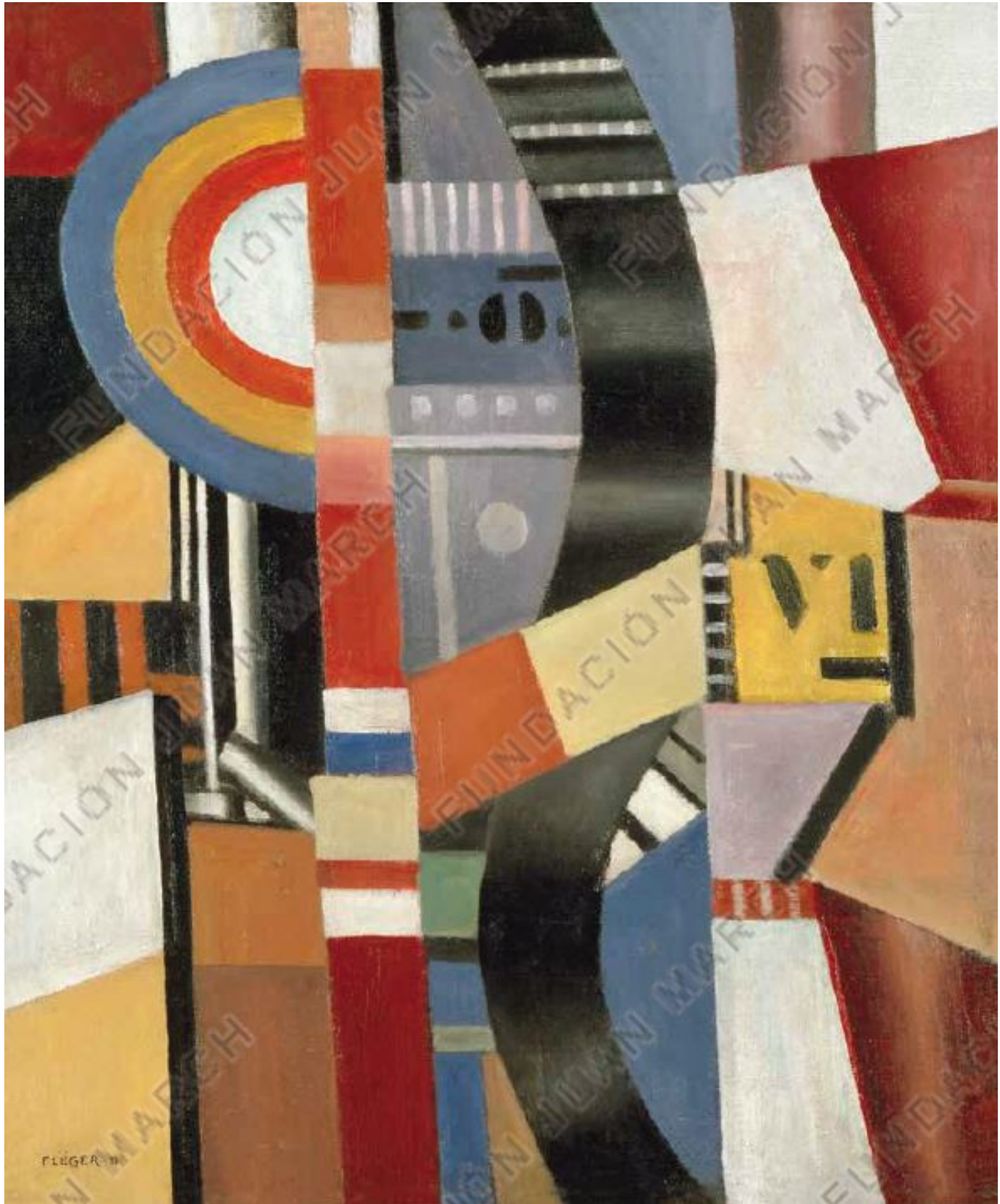
57. Albert Gleizes. *Les Musiciens* [Los músicos], 1920.  
Óleo sobre lienzo, 119 x 92,5  
cm. Colección particular



58. Georges Valmier. Vase de fleurs [Jarrón con flores], 1925. Gouache sobre papel adherido a soporte, 20 x 14 cm. Colección Navarro Valero. Cortesía Galería Leandro Navarro, Madrid



59. Fernand Léger. *Le Disque*  
[El disco], 1918. Óleo sobre  
lienzo, 65 x 54 cm. Museo  
Thyssen-Bornemisza, Madrid







## EL INTERIOR MODERNO

Un buen resumen de los principales problemas a los que tuvo que hacer frente la industria francesa del lujo antes de la Primera Guerra Mundial se encuentra en el artículo que Henri Clouzot publicó durante este conflicto<sup>1</sup>, donde explicaba cómo no sólo se tenían que importar las materias primas imprescindibles para la industria del lujo, sino también una gran parte de la mano de obra especializada. Los entalladores, diseñadores de telas, pintores de cerámica junto con otros muchos oficios artesanos habían ido desapareciendo en Francia desde los años ochenta del siglo XIX. Muchas de estas industrias habían sobrevivido gracias a los componentes tallados, calcomanías cromolitográficas y diseños importados de Alemania, Italia o España, a los que se les añadía el toque final en París. No obstante, la “marca” París iba al mismo tiempo perdiendo su valor. En concreto, la exposición de la asociación de arquitectos, artistas e industriales alemanes Deutscher Werkbund (DWB) celebrada en París en 1910 había demostrado cómo la industria alemana podía fabricar, bajo sus propias marcas, productos más baratos y mejor hechos.

Dejémoslo claro. No podemos negar que el gusto y la distinción son los sellos distintivos de la industria francesa. Por suerte, estas son características raciales que aunque decaigan en un momento dado, podrán reaparecer de nuevo con más fuerza cuando el desafortunado período de decadencia haya pasado.<sup>2</sup>

El problema de la industria francesa, según Clouzot, era la falta de originalidad en el diseño. La época en la que se copiaban directamente los tesoros de los museos y palacios franceses había llegado a su fin. Los extranjeros lo hacían igual de bien y más barato. Pero sería un error volver a los excesos del *art nouveau*. En cambio, el “modernisme bien français” (lo “moderno verdaderamente francés”) de los innovadores del momento —basado en la tradición, pero sin limitarse a copiar—, era lo que marcaba el camino a seguir. Clouzot abogaba asimismo por la necesidad de unir los objetos de lujo singulares diseñados para los entendidos y la producción dirigida al mercado de masas, así como, más significativamente todavía, mejorar las técnicas de mercadotecnia y de exposición de la obra moderna.

Dedicados por tradición al mercado de lujo, muchos diseñadores se dieron cuenta no obstante de la necesidad de producir industrialmente mobiliario de buena calidad, aunque fuera sólo para frenar la competencia extranjera. En 1905, la Chambre syndicale [Cámara Sindical] convocó un concurso para amueblar, con presupuesto reducido, un comedor (500 francos) y un dormitorio (400 francos). El premio lo obtuvo Mathieu Gallerey con un mobiliario que carecía de molduras complicadas y que había sido diseñado para su producción industrial. Una característica innovadora de este concurso fue que requería diseños de *ensembles* [conjuntos]. Hasta entonces, el mobiliario se diseñaba y exponía como piezas aisladas. Los resultados, sin embargo, fueron criticados tanto por su falta de inventiva para adaptarse a la producción mecánica, como por su pobreza estética. El pintor Francis Jourdain, políticamente comprometido, diseñó asimismo algunas líneas de mobiliario para un nivel adquisitivo modesto, que aparecieron anunciadas en las páginas del periódico socialista (comunista, a partir de 1920) *L'Humanité*<sup>3</sup>. Fue Jourdain quien en 1913 organizó la publicación de la conferencia de Adolf Loos “Ornamento y delito” en la revista *Cahiers d'aujourd'hui*

Dormitorio del Palacete del Coleccionista de Jacques-Émile Ruhlmann, Exposición Internacional de París de 1925. Fotografía anónima. Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet

1 Clouzot 1916, pp. 248-61.  
2 *Ibidem*, p. 251.

3 Los orígenes de este tipo de mobiliario se remontan a 1903, pero fue la exposición de los muebles diseñados en 1913 para su apartamento, la que señalaría un momento crucial.

[Cuaderno de hoy]. El ataque que se hacía a las artes decorativas causó conmoción en París y fue muy comentado en la literatura de la época. Le Corbusier y Amédée Ozenfant lo reeditarían en la revista del movimiento moderno *L'Esprit nouveau*<sup>4</sup>.

Los años veinte fueron la época de los *ensemblers*<sup>5</sup>. La mayoría de la gente que quería establecer su hogar en París o deseaba renovar su decoración se encontraba con el problema del espacio reducido. Además, hay que tener en cuenta que una gran parte de los parisinos vivían en apartamentos alquilados. Los *ensemblers* redecoraban apartamentos de arriba a abajo, diseñando o supliendo todo lo necesario, desde los muebles hasta las telas, las piezas de cerámica y la cristalería. El secreto radicaba en hacer cambios que, aunque espectaculares, no fueran definitivos. Un elemento clave en estas transformaciones fue el biombo, que se convertiría en uno de los paradigmas del prestigioso diseño *art déco*. El biombo permitía la creación de un espacio íntimo dentro de un espacio mayor. Los diseñadores Eileen Gray y Jean Dunand crearon biombo asombrosos valiéndose de la técnica de la laca japonesa [cat. 78]. Pierre Chareau mostró cómo emplear telas sujetas a estructuras de metal, dignas de una pared, para transformar un interior. Jacques-Émile Ruhlmann empleó con frecuencia paredes no permanentes o bóvedas para crear un espacio íntimo en torno a una cama o en un dormitorio femenino. El empleo de un mobiliario no muy llamativo, sencillo pero elegante, tenía la ventaja de incrementar la sensación de espacio dentro de las constreñidas dimensiones de un apartamento. La luz, con frecuencia oculta en la cornisa o proyectada hacia arriba mediante una lámpara convencional, contribuía igualmente a agrandar un espacio limitado.

Los años veinte fueron asimismo un período destacado en el diseño de telas. Muchos diseñadores *art déco* —como André Groult, Louis Süe o Ruhlmann—, crearon lujosas colgaduras de seda brocada para la compañía Prella, con sede en Lyon, que todavía se fabrican hoy. Las telas estampadas de Raoul Dufy, diseñadas en principio para Paul Poiret, fueron fabricadas más tarde por Bianchini-Férier y gozaron de una gran demanda [cat. 22, 23 y 26]. Estas telas, junto con las ideadas más tarde por Hélène Henry para Chareau, servían para crear ambiente en un apartamento francés [cat. 319-320].

Ruhlmann fue uno de los diseñadores que marcó la tónica y la calidad del diseño de posguerra. Formado como artista, se dedicó, tras visitar Viena en 1910, al diseño de muebles y de interiores. La influencia del estilo de la Sezession vienesa —en particular, el de los diseñadores Josef Hofmann, Joseph Olbrich y Koloman Moser—, fue inmediata. Ruhlmann comenzó antes de la Primera Guerra Mundial a diseñar muebles inspirados en el estilo Imperio francés, pero con sus detalles clasicistas reducidos a formas más simplificadas. Sustituyó las decorativas piezas fundidas en bronce dorado utilizadas para pies, tiradores y blasones de muebles estilo Imperio, por detalles en ébano y marfil. Su mobiliario es con frecuencia extremadamente simple, dependiendo para producir su impacto del esmerado trabajo del ebanista, y de la elegancia de sus líneas [cat. 65-69].

El tocador de Loto de la colección del Victoria and Albert Museum de Londres es un perfecto ejemplo de la maestría de Ruhlmann. El diseño central, concebido como un tapete que cae sobre el borde del tocador, está trabajado con taracea en ébano y marfil siguiendo el motivo de la “burbuja” empleado con frecuencia por Olbrich y Moser en la revista vienesa *Ver Sacrum*. En vez de usar molduras complejas, Ruhlmann se valió de una línea de puntos y de una secuencia de pequeños cuadrados. La calefacción central había secado y destruido con frecuencia mobiliario antiguo pensado para los interiores fríos y húmedos del siglo XVIII. A comienzos del siglo XX, los ebanistas aprendieron a utilizar diferentes clases de tableros contrachapados, elaborados con planchas finas de madera pegadas entre sí con las fibras entrecruzadas, consiguiendo paneles de gran estabilidad y de dimensiones mayores que los elaborados con madera maciza. Las caras exteriores de estos paneles se recubrían con chapados de maderas duras y exóticas, como el ébano de Macassar y la caoba. El empleo de pieles curtidas de pescado (*galuchat* o piel de zapa), de serpiente pitón, cuero, vitela u otros materiales permitieron combinaciones lujosas y duraderas. El *galuchat* —término que procede del nombre de un ebanista francés del siglo XVIII—, utilizado desde antiguo para recubrir objetos de todos los

4 Adolf Loos 1913, pp. 247-56.

5 Para una definición del término *ensemblier*, véase el ensayo de Tim Benton publicado en este catálogo [pp. 15-39], en especial, la nota 24 [p. 19].

tamaños, se convertiría en uno de los sellos distintivos del mobiliario *art déco*. Este material, que se obtenía de la piel de raya o de tiburón, contenía motitas muy duras de silicato, y solía teñirse a menudo de verde.

La laca japonesa fue otra de las técnicas empleadas en la terminación del mobiliario. Eileen Gray consiguió que Seizo Sugawara —experto en el uso de la laca japonesa, del que ella había aprendido la técnica—, se trasladara de Londres a París, donde en 1910 abrieron juntos un taller. La técnica de la laca era muy laboriosa, pues requería de al menos trece capas de laca, finamente pulidas, para conseguir el efecto deseado. La laca se podía aplicar a pequeña o gran escala. Gray comenzó trabajando con objetos pequeños, como cuencos y platos con motas de oro o plata incrustadas, antes de atreverse con biombo de varios paneles. Uno de estos biombo, el titulado *Le Destin* [El destino, 1913, colección particular], de cuatro hojas, fue adquirido por Jacques Doucet en 1913, lo que dio cierto renombre a la artista. Tras la Primera Guerra Mundial, Gray empleó cuatro años en la transformación del apartamento de la sombrerera Madame Mathieu-Lévy (Suzanne Talbot), dueña de una famosa *boutique*. En lugar de empapelar las paredes con telas, creó biombo compuestos de pequeños paneles lacados en negro que giraban sobre vástagos verticales de metal, creando gracias a ello un espacio misterioso e indeterminado. El apartamento estaba dominado por los tonos oscuros y por la enorme *Chaise-longue Pirogue* [Piragua, 1919-20] —inspirada en las canoas de troncos de la Polinesia—, espléndidamente acabada en laca color castaño con pan de plata. Gray diseñó también para Madame Mathieu-Lévy el *Fauteuil aux dragons* o *Fauteuil aux serpents* [Sillón de los dragones o Sillón de las serpientes, 1917-19], vendido por el precio récord de 28,3 millones de dólares en 2009. En 1922 abrió su propia tienda en París, la galería Jean Désert, donde vendía su mobiliario y las alfombras que diseñaba junto con Evelyn Wylde. En 1923, Gray expuso en el Salon des artistes décorateurs lo que ella misma describió como una “Chambre à coucher-boudoir” [habitación dormitorio-tocador] para Monte Carlo, donde la tonalidades eran más claras, con una versión en blanco de su biombo de azulejos y paredes blancas que se compensaban con el fondo de color rojo y blanco situado tras el gran diván. En 1933, el apartamento de Madame Mathieu-Lévy fue redecorado en blanco por el arquitecto Paul Ruaud, con una versión en blanco de los biombo lacados de Gray, un sofá blanco y una versión, también en blanco, en piel y acero tubular del sillón *Bibendum*, todo distribuido sobre un suelo compuesto de paneles de vidrio fundidos en moldes de arena, moteados en oro. A partir de 1926, sin embargo, el interés de Gray se dirigió más hacia la arquitectura, cerrando su tienda en 1927, y centrándose en el diseño y construcción de la casa E-1027 (1926-29) para su amante Jean Badovici.

El diseñador suizo Jean Dunand aprendió con rapidez las distintas técnicas del lacado, creando con esta técnica biombo y otras piezas de mayor escala. Sus muebles lacados en negro y en color resumían a la perfección los dos objetivos requeridos para este tipo de piezas, el lujo exquisito y la simplicidad de forma, por lo que fueron muy celebrados. En el *fumoir* [sala de fumadores] que diseñó como parte de la serie de habitaciones del proyecto de embajada francesa “Une Ambassade française” para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, empleó laca negra tanto para las paredes como para las distintas piezas del mobiliario, que se dispusieron frente a un gran panel de cobre rojo y plateado situado en la pared del fondo, y sobre una alfombra de colores brillantes. Este mismo artista llevaría a cabo más tarde los gigantescos paneles en relieve lacados en dorado del *Normandie* [cat. 298 y 299].

Otra técnica redescubierta en los años veinte y que se pondría muy de moda fue la denominada *dinanderie*<sup>6</sup>. Este método consistía en esmaltar cobre o peltre con el fin de obtener un acabado que recordara a la cerámica. Dunand empleó esta técnica para crear una serie de preciosos jarrones. El esmalte se adhería de forma rápida y uniforme al cobre, permitiendo la ejecución muy precisa de elaborados diseños decorativos en la mayoría de los casos en colores brillantes sobre un fondo negro. Dunand utilizó esmaltes para decorar brazaletes, cajas de cigarrillos, jarrones y grandes paneles decorativos, a menudo con motivos abstractos organizados en tramas de color rojo, amarillo y dorado. Colaboró asimismo con el artista polaco Jean Lambert-Rucki, quien se encargó de dibujar muchas de las escenas figurativas de sus muebles y biombo. El enorme aparador en laca negra expuesto en el Palacete del Coleccionista [Hôtel du

6 El término *dinanderie* se ha utilizado desde la Edad Media para describir diferentes trabajos artísticos con cobre o peltre.

collectionneur] en la Exposición de París de 1925, fue diseñado por Dunand con los dos juegos de puertas dibujados por Lambert-Rucki.

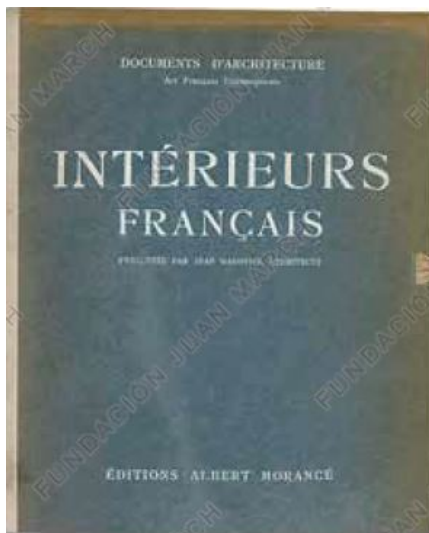
Los artistas y diseñadores se esforzaron por encontrar nuevos modos de combinar formas cubistas y abstractas que cumplieran con la función decorativa demandada por sus clientes. Jacques Simon, que trabajó en Reims —ciudad casi completamente destruida durante la Gran Guerra— y en Nancy, desarrolló un tipo de vidriera que empleaba fragmentos de vidrio industrial con textura como parte de sus composiciones. Louis Barillet fue aún más lejos al diseñar vidrieras con combinaciones abstractas compuestas por entero de fragmentos de vidrio industrial transparente y, a veces, en colores. Muchas de ellas fueron empleadas por Robert Mallet-Stevens, como por ejemplo en el bloque de apartamentos de la rue Mallet-Stevens en 1927. Colaboró habitualmente con Jacques Le Chevallier, quien había desarrollado una línea de lámparas compuestas de placas de alabastro o de planchas de metal sujetas por un armazón invisible. Le Chevallier diseñó a su vez muchas de estas lámparas en colaboración con Chareau. Una de las características del movimiento *art déco* en París fue que muchos artistas y artesanos descubrieron nuevas ideas al combinar sus diferentes habilidades. Algo parecido sucedió con el arte de la encuadernación, que vivió un renacer gracias a la colaboración de artistas de distinta formación. Pierre Legrain fue un artista que se dedicó a diseñar toda clase objetos, desde mobiliario a joyas. Doucet se dio cuenta de su talento, encomendándole en 1919 el diseño de las encuadernaciones para su biblioteca. También realizó para Doucet mobiliario en estilo africano. Rose Adler, formada como encuadernadora y doradora, consiguió también que Doucet se fijara en ella en 1923, y acabaría trabajando muchos años para él. Adler se convirtió en una de las especialistas en este campo, llegando a exponer en el Salon des artistes décorateurs antes de afiliarse a la UAM en 1929.

Durante los años veinte se vivió en París una explosión de talento en campos muy distintos. La energía e invención desplegadas por el movimiento de las artes decorativas se sustentaron en el poder adquisitivo de una nueva generación de clientes, muchos de ellos mujeres jóvenes con buena formación. El modo atrayente de mostrar sus productos, así como las sofisticadas referencias a la literatura, la filosofía, la música y las artes modernas permitieron a los diseñadores verse a sí mismos más como artistas que como comerciantes. Una gran mayoría de los diseñadores *art déco* fueron, de hecho, artistas o arquitectos de formación. Se declararon dispuestos a inventar nuevas formas de vida que se correspondiesen con el nuevo mundo de las máquinas, de los automóviles rápidos y de los aviones, pero manteniendo la necesidad de producir obras de la mejor calidad. La Exposición de París de 1925 actuó como el foco de su actividad profesional, pero resultaría a la postre, como veremos, decepcionante en muchos aspectos.



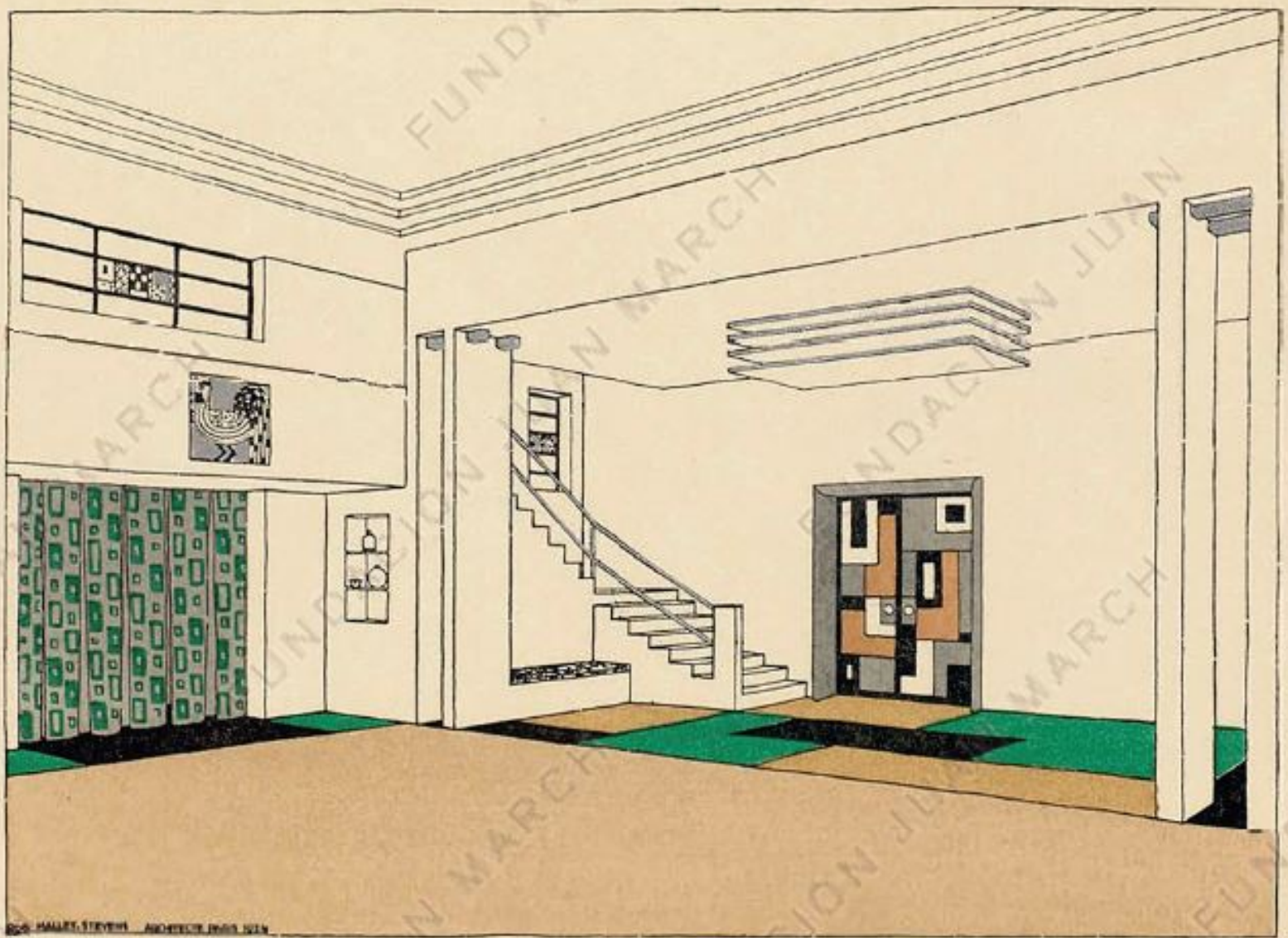
INTÉRIEURS FRANÇAIS  
PIERRE CHAREAU  
SALON

Éditions Albert Morancé  
Copyright 1925



60. Jean Badovici. *Intérieurs français*. Paris: Albert Morancé, 1925. Carpeta con 40 *pochoirs* con interiores de Pierre Chareau, Dufet et Bureau, Eileen Gray, André Groult, Francis Jourdain, Robert

Mallet-Stevens, Martine, Jacques-Émile Ruhlmann y Süe et Mare y xilografías de Raoul Dufy, 28 x 23,5 cm (c/u). Biblioteca Nacional de España, Madrid



ROB. MALLET-STEVEN. ARCHITECTE 1893-1967

INTERIEURS FRANÇAIS  
ROB. MALLET-STEVEN  
HALL D'AMBRASSAT

Editeur Albert Morand.  
Copyright, 1984.



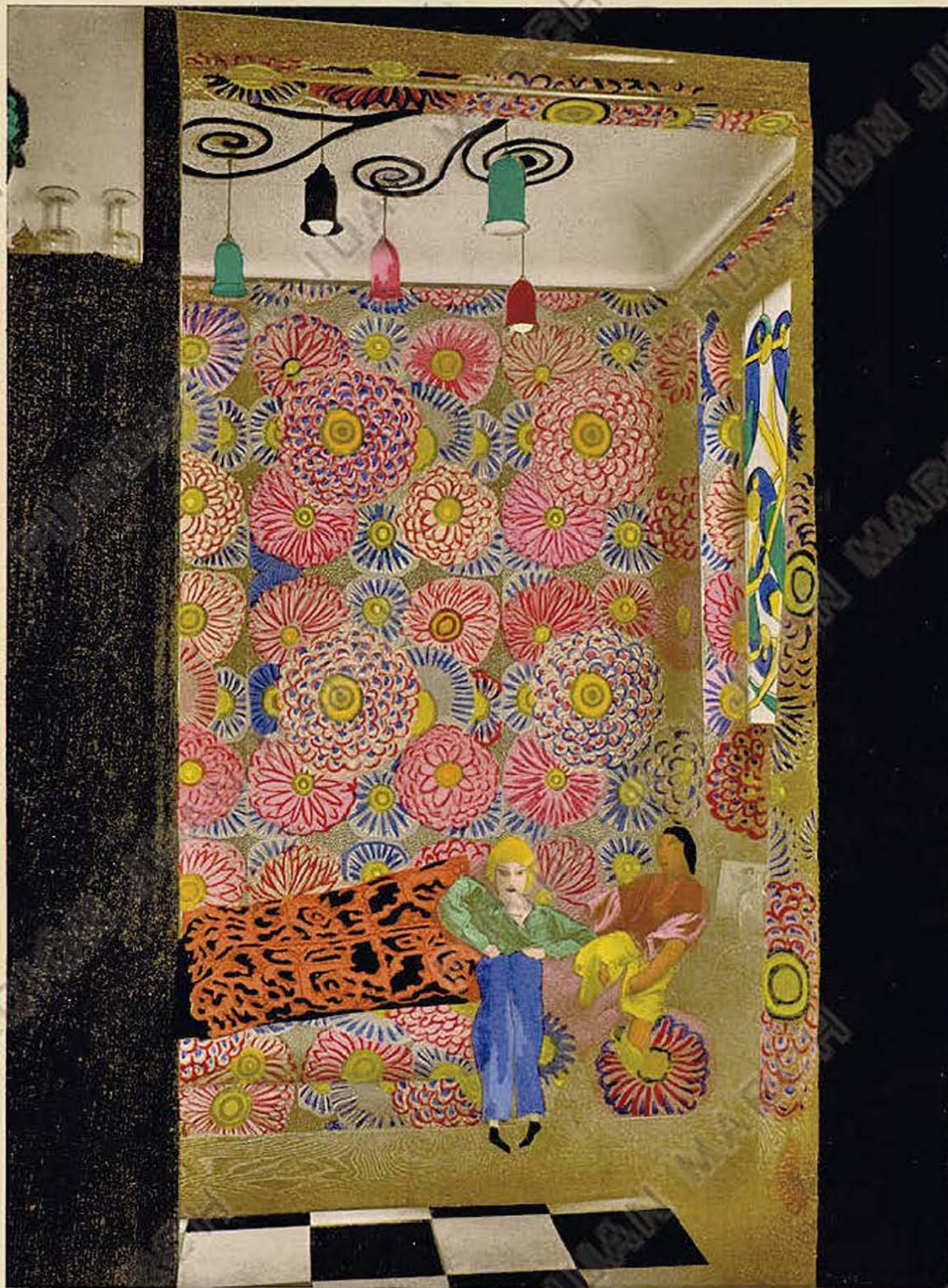
INTÉRIEURS FRANÇAIS  
SILEEN GRAY  
HALL, 1922

*Editeur Albert Morand  
Copyright 1925*

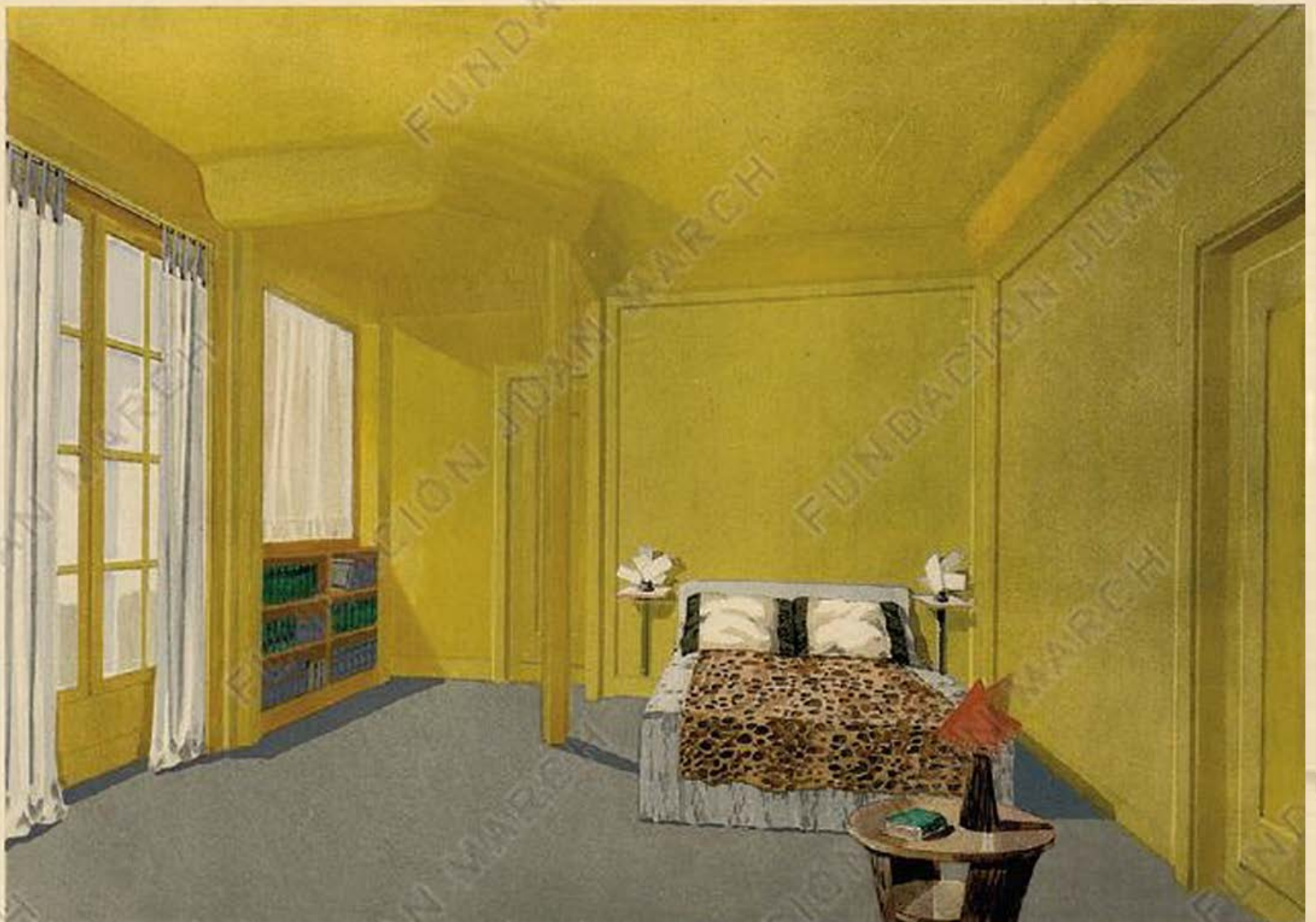




INTÉRIEURS FRANÇAIS  
J.-E. RUHLMANN  
SALLE À MANGER



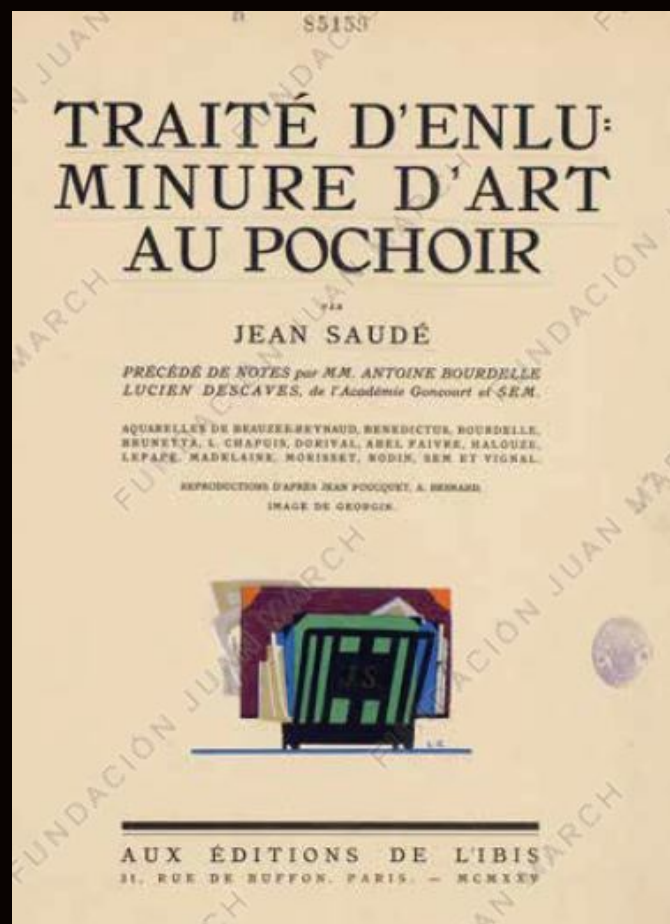
INTÉRIEURS FRANÇAIS  
MARTINE  
CAÛNE TÉLÉPHONIQUE



INTERIEURS PHARSAIS  
PIERRE CHATEAU  
CRABBLE & COUGNER

Edición Albert Morante  
Coppin W. 9:4

61. Jean Saudé. *Traité d'enluminure d'art au pochoir*. París, Aux éditions de l'Ibis, 1925. Portada y *Les roses* (4 estados progresivos) de Marguerite Beauzée-Reynaud, *pochoirs* iluminados con acuarela sobre papel, 33 x 25,6 cm. Biblioteca Nacional de España, Madrid



62. Jacques-Émile Ruhlmann.  
*Carnet de croquis n.º 1*. [Cuaderno de dibujo n.º 1], 1913. Portada y páginas: 1.19, 1.32, 1.38, 1.40 y 1.43. Tinta y lápiz sobre papel, 17,2 x 11,3 cm (c/u). Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, Paris

→ 64. Joseph Bernard. *Jeune fille à la cruche* [Joven con cántaro], 1910. Bronce, 64 x 22 x 32 cm. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

270



63. Jacques-Émile Ruhlmann.  
*Carnet de croquis n.º 9*  
 [Cuaderno de dibujo n.º 9]:  
 "Étude de voiture et de mobilier" [Estudio de coche y mobiliario], 1915. Tinta sobre papel, 21,6 x 18 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, Paris







← **65.** Jacques-Émile Ruhlmann.  
Jarrón de porcelana de Sèvres  
con diseño floral pintado a mano  
por Anne-Marie Fontaine, c. 1927.  
Porcelana y bronce, 21 x 24,8 cm  
(diá.). Collection Cheska Vallois,  
París

**66.** Jacques-Émile Ruhlmann.  
Escritorio *Triplan*, c. 1920.  
Ébano de Macassar y detalles  
de marfil, 112 x 123 x 39 cm.  
Collection Cheska Vallois,  
París





67. Jacques-Émile Ruhlmann.  
Escritorio, c. 1925. Chapa de  
ébano de Macassar y caoba  
maciza, y parte superior  
de piel de becerro dorada,  
75,5 x 122 x 70 cm. Victoria  
and Albert Museum, Londres.  
Donación de Donald Parker

274





68. Jacques-Émile Ruhlmann. Secreter abatible (egipcio), 1926-33. Lupa de Amboina, piel de cocodrilo, marfil, piel marroquín y ébano de Macassar, 137 x 65,5 x 39 cm. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París

69. Jacques-Émile Ruhlmann.  
Mesa Araignée [Araña],  
1929. Ébano de Macassar  
con incrustaciones en marfil,  
80,7 x 60 x 60 cm. Victoria and  
Albert Museum, Londres

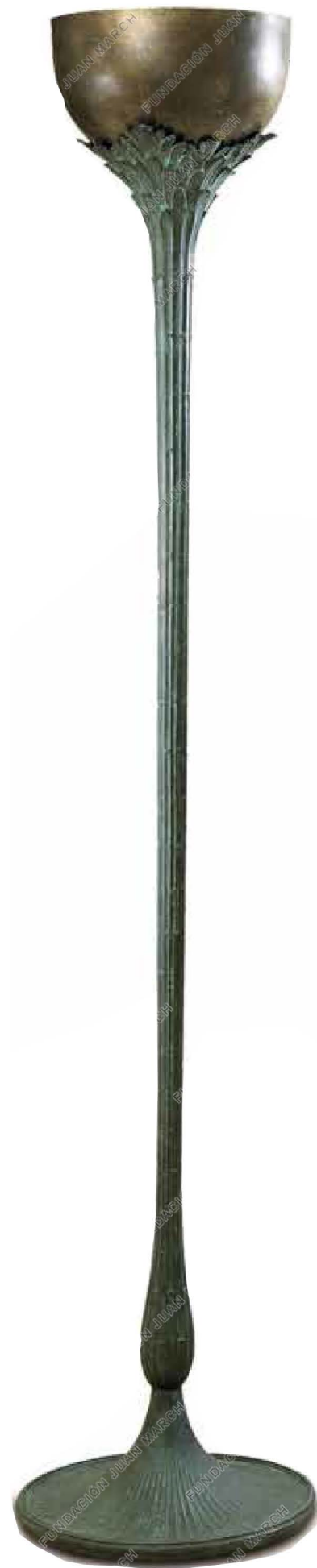
276



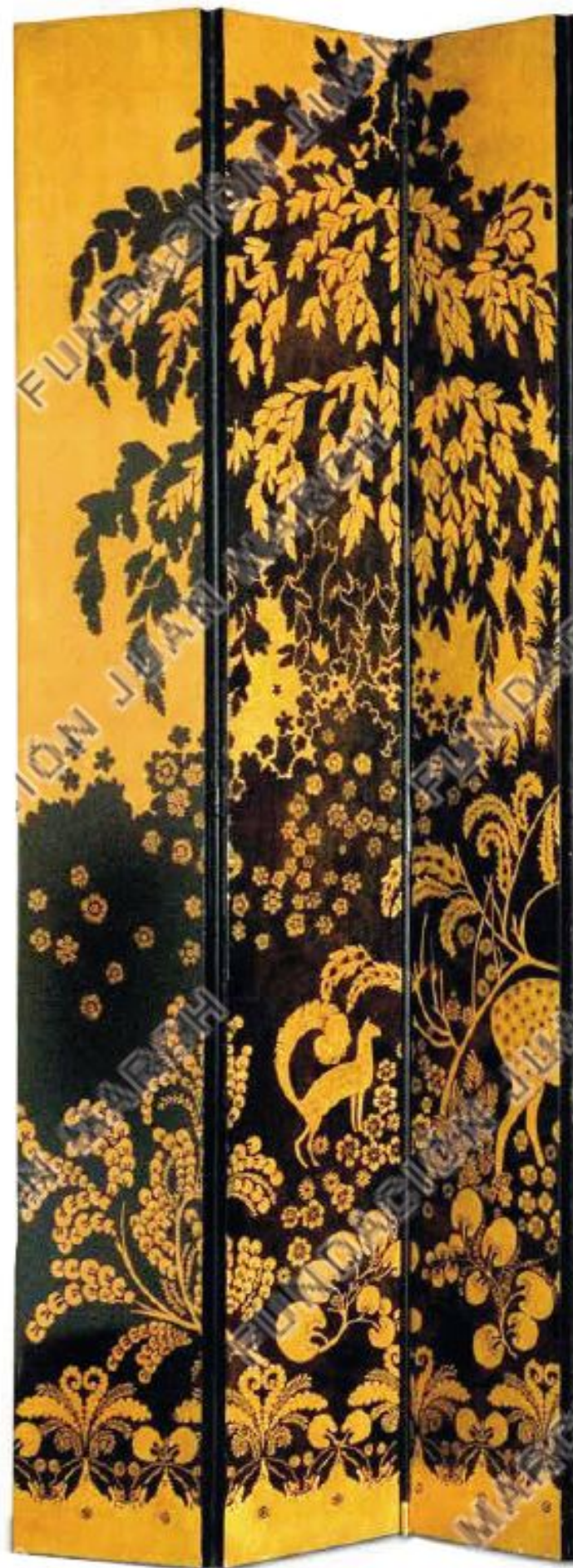


**70.** Paul Plumet (Taller de Armand-Albert Rateau). Dibujo de lámpara de pie para Jeanne Lanvin, c. 1920. Aguada y tinta sobre papel de calco, 190 x 50,6 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París

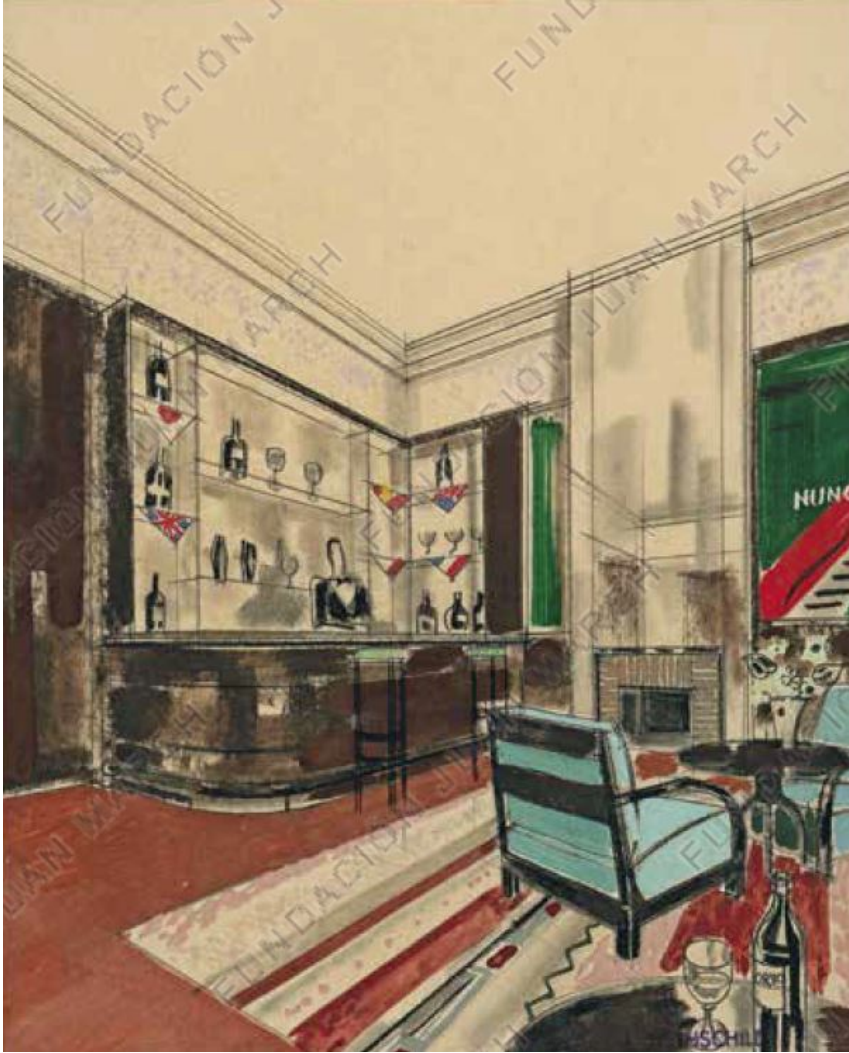
**71.** Armand-Albert Rateau. Lámpara de pie con copa en la parte superior, 1931. Bronce con pátina verde antigua, 189,3 x 35 cm (diá.). Collection Cheska Vallois, París



**72.** Armand-Albert Rateau.  
Biombo de diez hojas del  
comedor de Jeanne Lanvin,  
1921-22. Madera lacada y  
dorada, 330 x 50 x 2,5 cm (c/u).  
Les Arts décoratifs, Musée des  
Arts décoratifs, París







**73.** Jean-Maurice Rothschild.  
Bar en casa del señor Coste,  
1930. Lápiz, carboncillo,  
*gouache* y barniz sobre papel,  
33 x 28,8 cm. Département des  
Arts graphiques, Musée des  
Arts décoratifs, Paris



**74.** Jean-Maurice Rothschild.  
Vestíbulo de entrada, 1927.  
Lápiz, carboncillo, *gouache*  
y barniz sobre papel,  
46,3 x 29,5 cm. Département  
des Arts graphiques, Musée  
des Arts décoratifs, Paris

75. Marcel Coard. Mesa de despacho, 1928. Chapa de caoba y pergamino, 92,4 x 84,9 x 60,5 cm. Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims

281







**76.** Maurice Dufrené. Maquetas de butaca, banqueta, espejo, sofá, mesa, chimenea y cabecero de cama, c. 1925. Butaca: gouache sobre madera de tilo o álamo, 8 x 5 x 6 cm; banqueta: gouache

sobre madera de nogal, 8 x 4,5 x 3,5 cm; espejo: madera de tilo y cristal, 11 x 10 cm; sofá: gouache sobre madera de tilo, 8,6 x 13 cm; mesa: madera de nogal o álamo pintada, 6 x 8 cm; chimenea: gouache

sobre madera de nogal, 9 x 10 x 2,5 cm; cabecero de cama: gouache sobre madera de tuya y contrachapado, 12,2 x 20,5 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París

77. Maurice Dufrené para La Maîtrise. Tocador para el dormitorio de los Sres. Pierre Levasseur, 1921. Roble, chapa de jacaranda, ébano, nácar y bronce, 129 x 134 x 54,5 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París

283



**78.** Jean Dunand. Biombo de seis hojas con decoración de peces, c. 1926. Laca y plata dorada sobre madera, 170 x 240 cm. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París





79. Jean Dunand. Mesa auxiliar, c. 1935. Laca y cáscara de huevo, 39,5 x 29,5 x 29,5 cm. The Berardo Collection



80. Jean Dunand. Escritorio de dama con decoración de peces, c. 1940. Laca y cáscara de huevo pintada, 118 x 151 x 57 cm. Collection du Mobilier national, París



**81.** Jean Dunand. Caja, 1920. Metal plateado lacado, 5,5 x 12 cm (diá.). Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims



**82.** Eileen Gray. Cuenco de laca negra con incrustaciones doradas, c. 1920. Madera lacada con incrustaciones de latón, 8,3 x 25 cm (diá.). Collection Cheska Vallois, París



**83.** Eileen Gray. Caja rectangular, c. 1920. Madera de pino lacada y tostada, 8,8 x 25,5 x 17 cm. Collection Cheska Vallois, París

**84.** Jean Luce y Jean Élysée  
Puiiforçat. Taza, plato y cuchara,  
c. 1930. Porcelana y plata  
maciza, taza: 6,6 x 11 cm (diá.);  
plato: 3 x 16,5 cm (diá.); cuchara:  
17 cm. Cortesía Galerie Michel  
Giraud, París

**85.** Gérard Sandoz.  
Copa, 1925. Metal  
plateado, 16 x 26,5 cm (diá.  
boca) x 14,2 cm (diá. pie).  
Les Arts décoratifs, Musée  
des Arts décoratifs, París



289





**86.** Claudius Linossier. Jarrón con forma de cono, 1930-35. Cobre con pátina granate, 12 x 13,5 cm (diá.). Cortesía Galerie Michel Giraud, París

**87.** Jean Luce. Jarrón cónico con decoración de Chevron, c. 1930. Cristal, 19 x 13,5 cm (diá.). Cortesía Galerie Michel Giraud, París



**88.** René Buthaud. Jarrón con decoración geométrica, c. 1928-30. Gres craquelado decoupage y esmalte, 24 x 25,5 cm (diá.). Victoria and Albert Museum, Londres



89. Gustave Miklos. Proyecto para alfombra, 1921. Lápiz y gouache sobre papel, 47,8 x 21,9 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, Paris

292



90. Gustave Miklos. Alfombra rectangular con decoración de rosa estilizada azul en el centro y motivos geométricos en las esquinas, 1925. Lana; pespunte, 156 x 85 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París



# BRODARD & TAUPIN

BRODARD & TAUPIN  
LA FABRICATION MÉCANIQUE  
DU LIVRE

FABRICATION MÉCANIQUE DU LIVRE  
Spécialité de Carnets EN GRANDE/RIE Fournisseurs  
et Agendas de publicité. Grands des  
Magasins.

BRODARD & TAUPIN  
LA FABRICATION MÉCANIQUE  
DU LIVRE

TOME I  
IMPRIMERIE

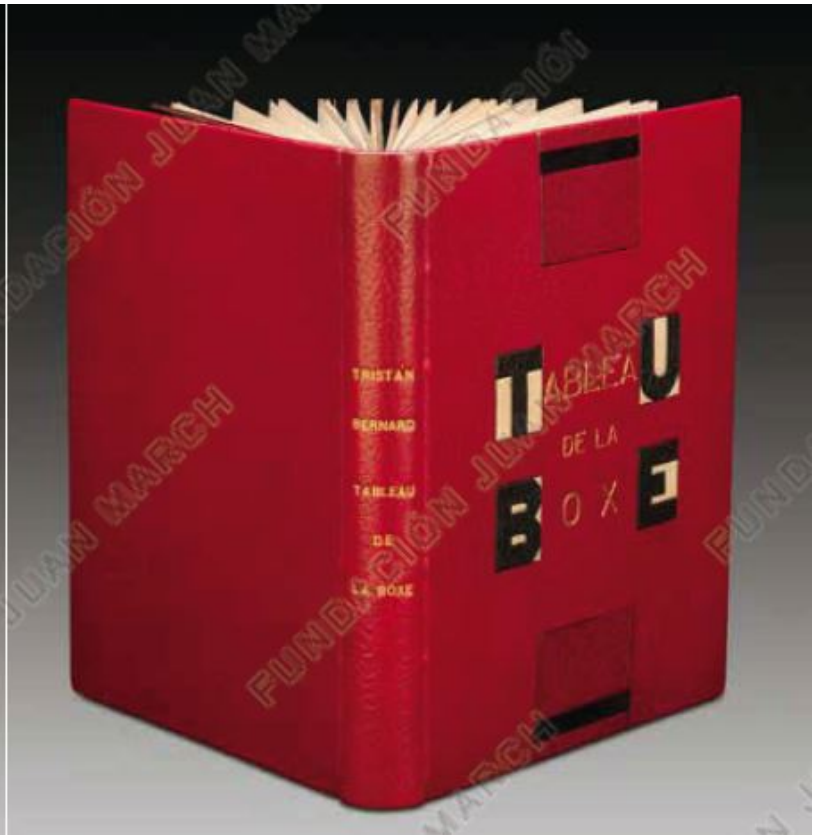
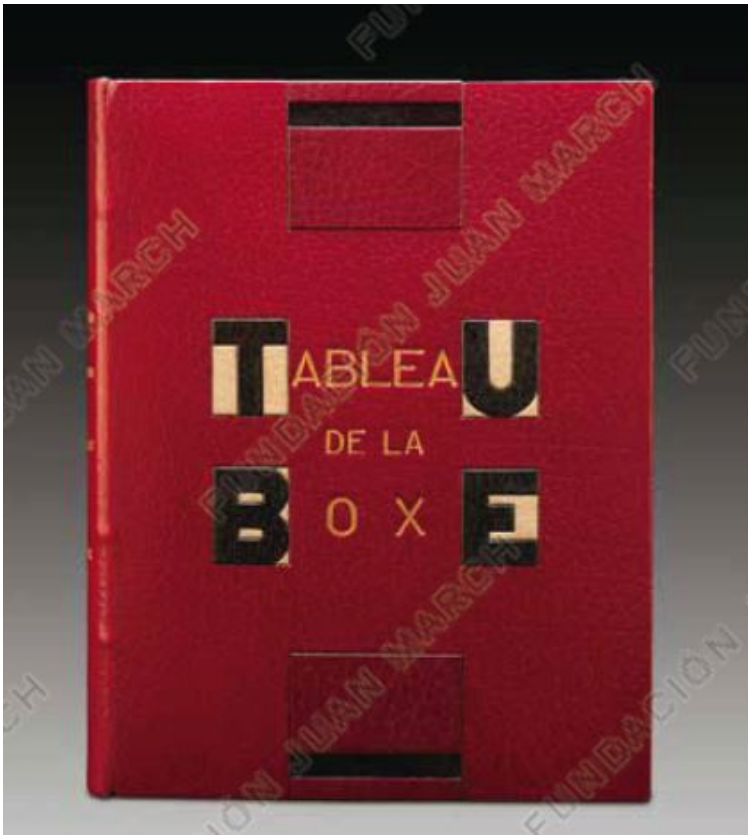
TOME II  
RELIURE

← Imprenta y encuadernación  
Brodard & Taupin, c. 1924.  
Fotografía: Thérèse Bonney.  
Cortesía Smithsonian  
Libraries, Washington, D. C.

91. Pierre Legrain. Encuadernación  
del libro de Tristan Bernard,  
*Tableau de la boxe*. París:  
Éditions de la Nouvelle Revue  
Française, 1922. Piel marroquín  
gofrada, 24,5 x 19 cm. Biblioteca  
de la Fundación Bartolomé  
March, Palma

92. Édouard Halouze.  
Ilustración de caja, cubierta  
e interior del *Almanach du  
masque d'or*. París: Devambez,  
1922. Pochoir sobre cartón,  
seda y papel, 18 x 13 cm.  
Biblioteca de Arte, Fundação,  
Calouste Gulbenkian, Lisboa

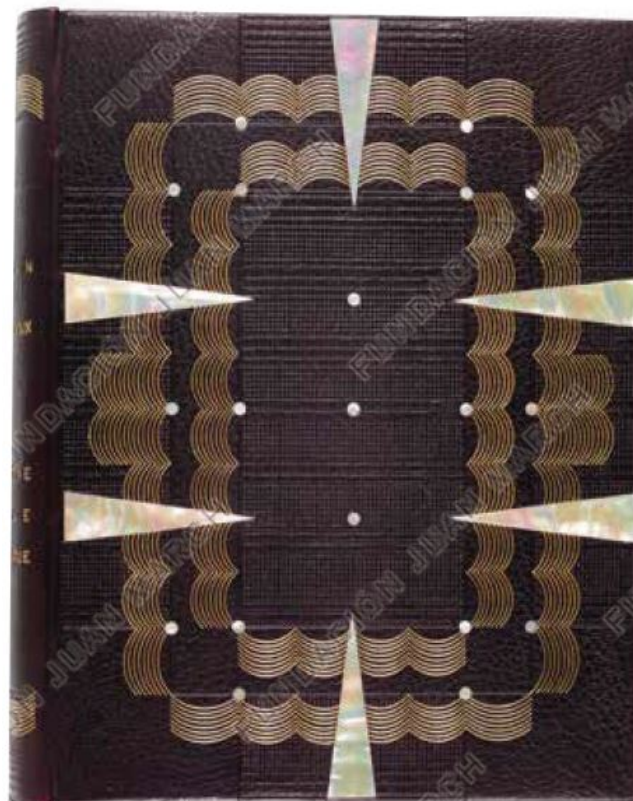
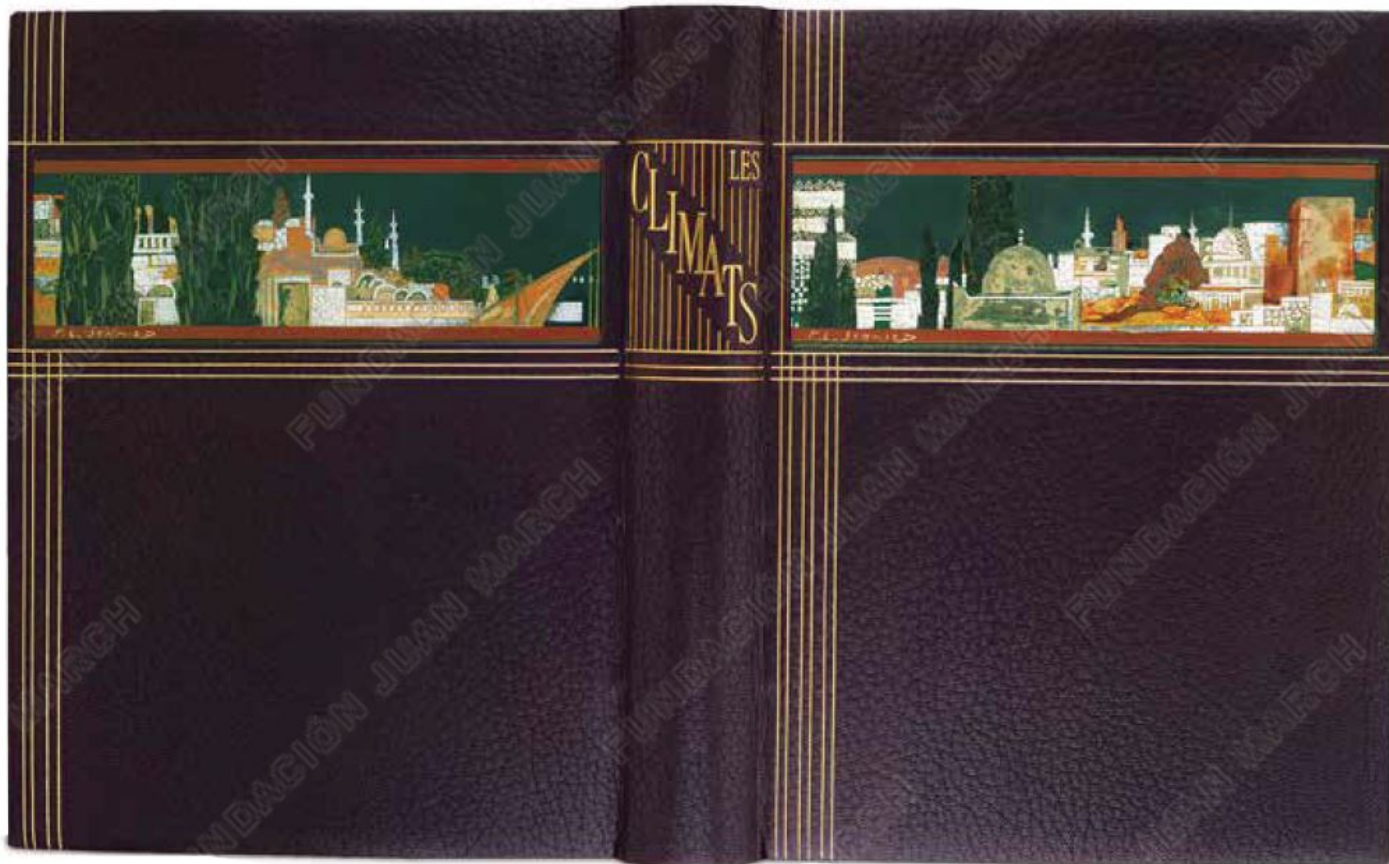
93. Myriam. Encuadernación  
del libro de Pierre Loti, *La  
Troisième jeunesse de Madame  
Prune*, 2 vols. París: Devambez,  
1926. Piel gofrada y dorada,  
28,5 x 23,8 cm. Museu Calouste  
Gulbenkian/ Fundação  
Calouste Gulbenkian, Lisboa



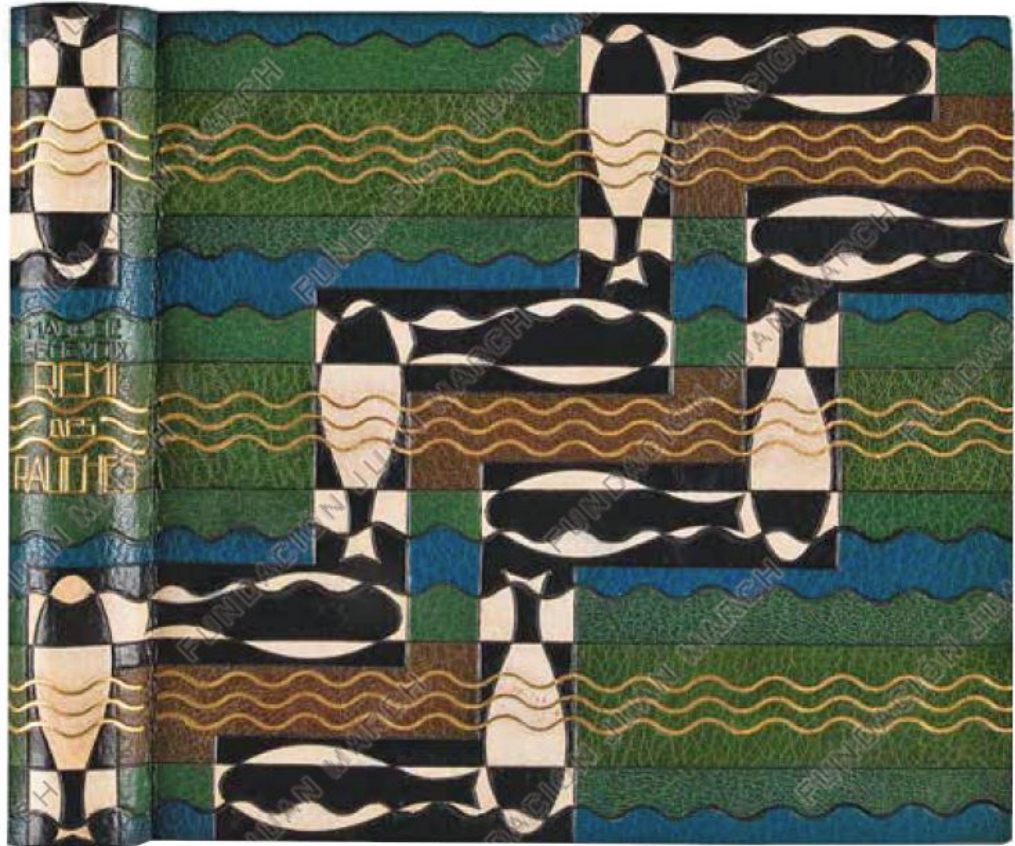
**94.** Georges Cretté. Encuadernación del libro de la Comtesse de Noailles, *Les Climats*. París: Société du Livre Contemporain, 1924. Piel gofrada y ornamentación en laca (Jean Dunand), 31,7 x 25 cm. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

**95.** Georges Cretté. Encuadernación del libro de Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*. París: P. Corrad, 1922. Piel y ornamentación en laca (Jean Dunand), 33,5 x 27,5 cm. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

**96.** Pierre Legrain. Encuadernación del libro de Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*. Lyon: Cercle lyonnais du livre, 1928. Piel gofrada e incrustaciones de nácar, 33,7 x 27 cm. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

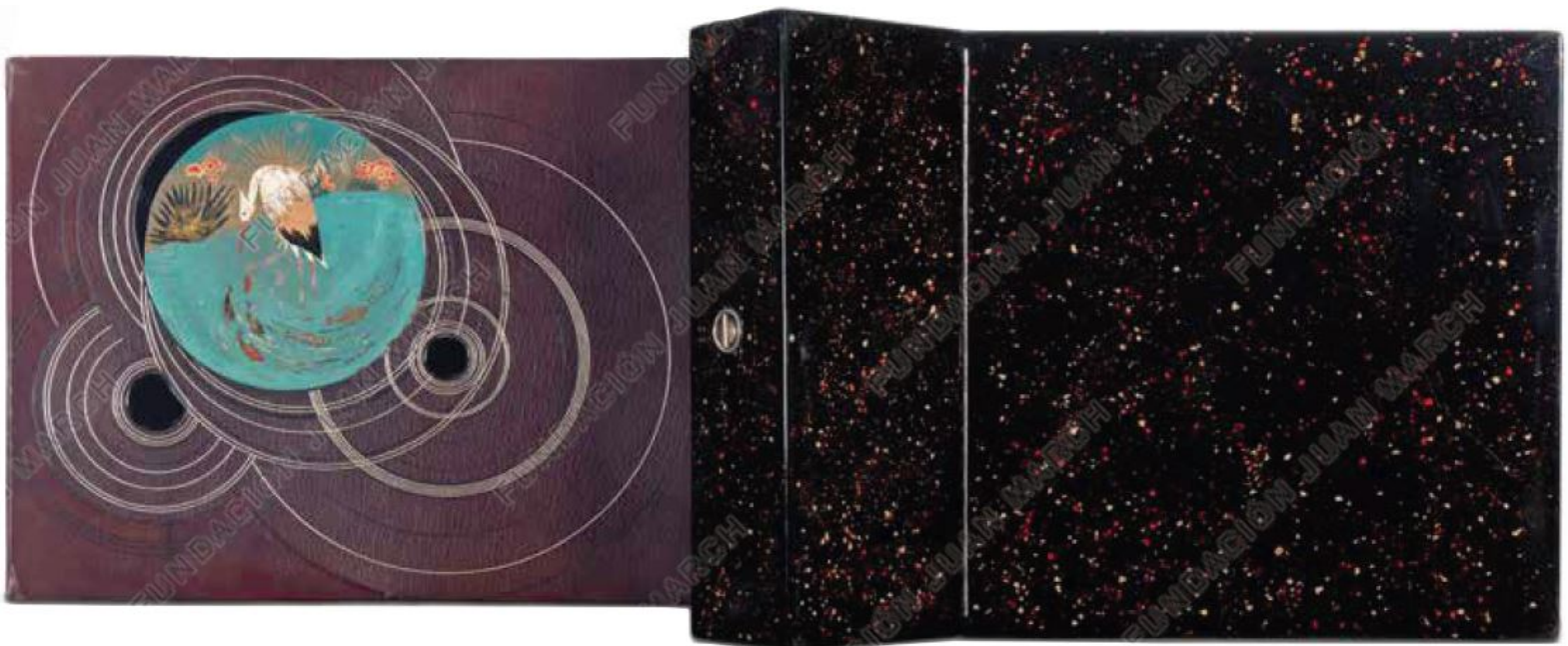


97. Paul Bonet y André Deslignières.  
Encuadernación del libro de Maurice  
Genevoix, *Rémi des Rauches*. París:  
M. Seheur, 1926. Piel gofrada y dorada,  
24,5 x 27,2 cm. Museu Calouste  
Gulbenkian/ Fundação Calouste  
Gulbenkian, Lisboa



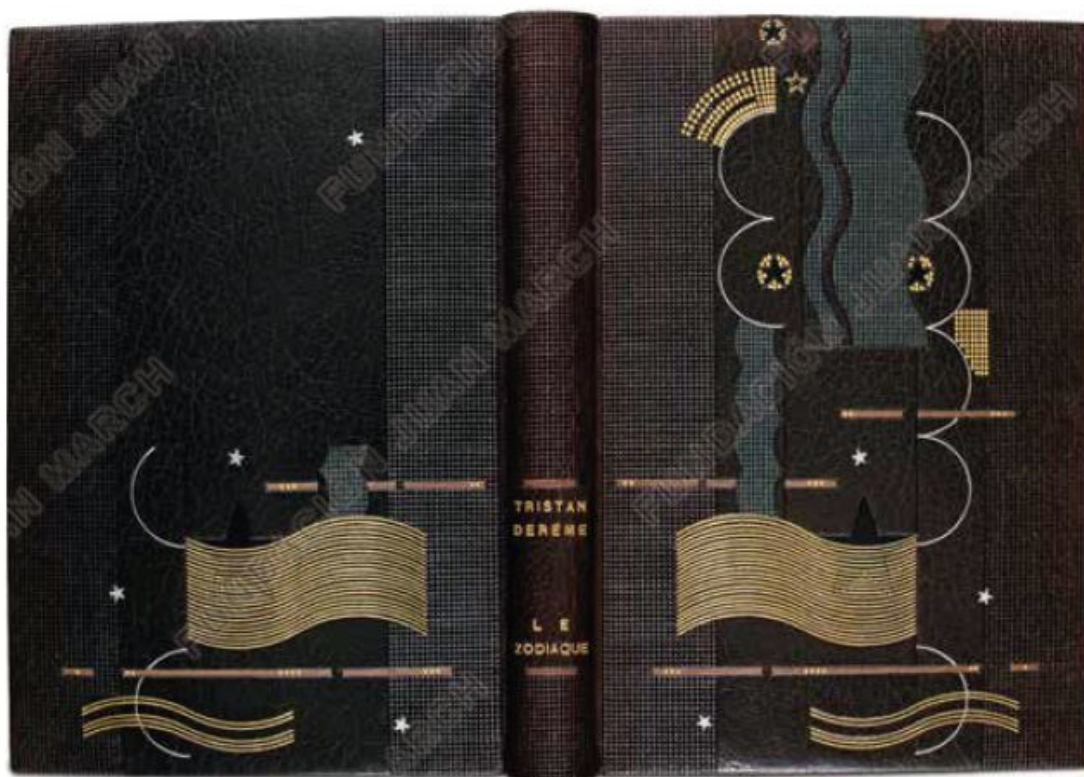
297

98. Jean Dunand. Álbum y caja para  
57 acuarelas sobre fábulas de Jean  
de La Fontaine, c. 1930. Piel gofrada y  
ornamentación en laca; caja lacada,  
caja: 43 x 57,5 cm; álbum: 38,8 x 51 cm.  
Museu Calouste Gulbenkian/  
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa





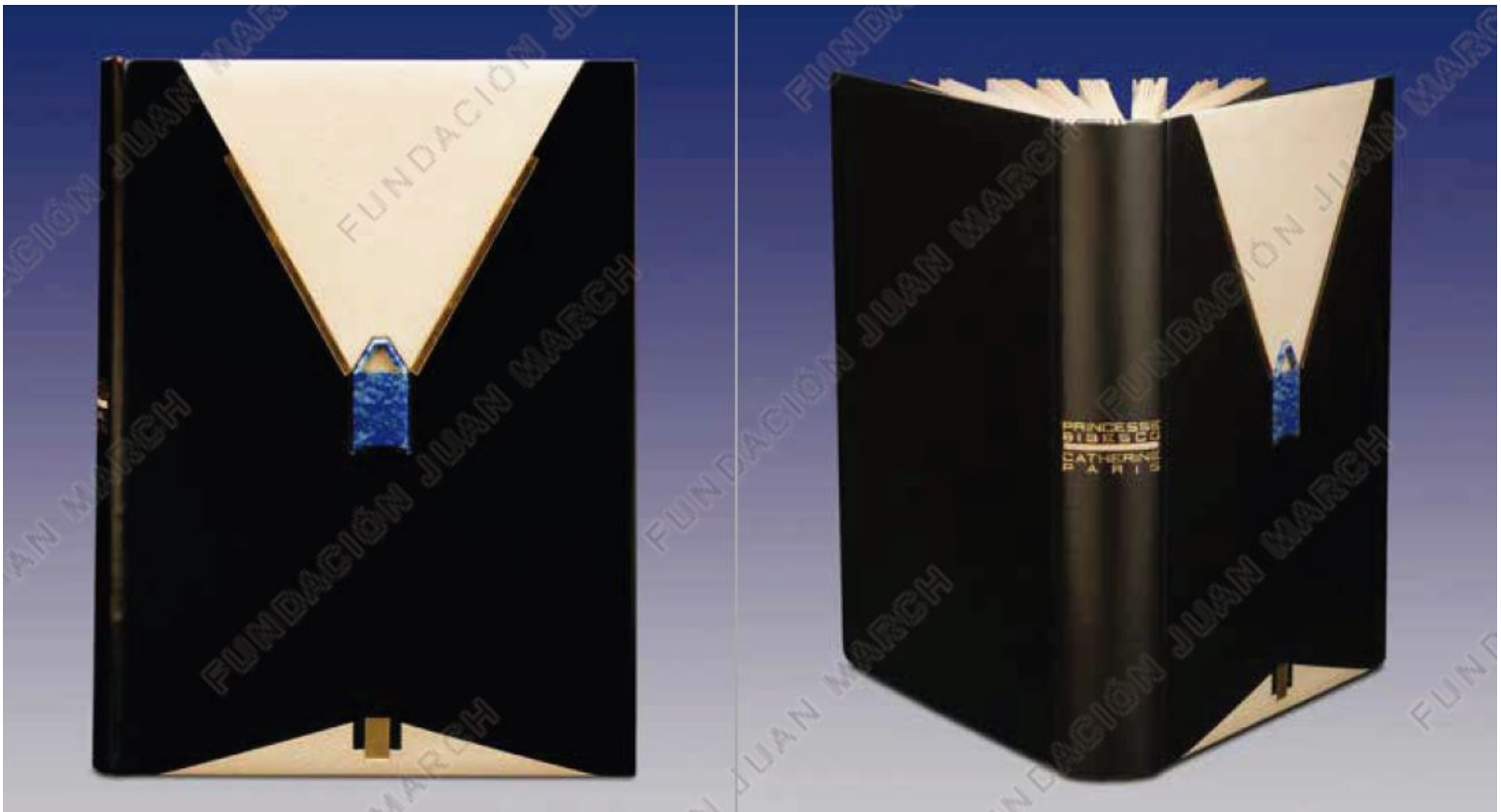
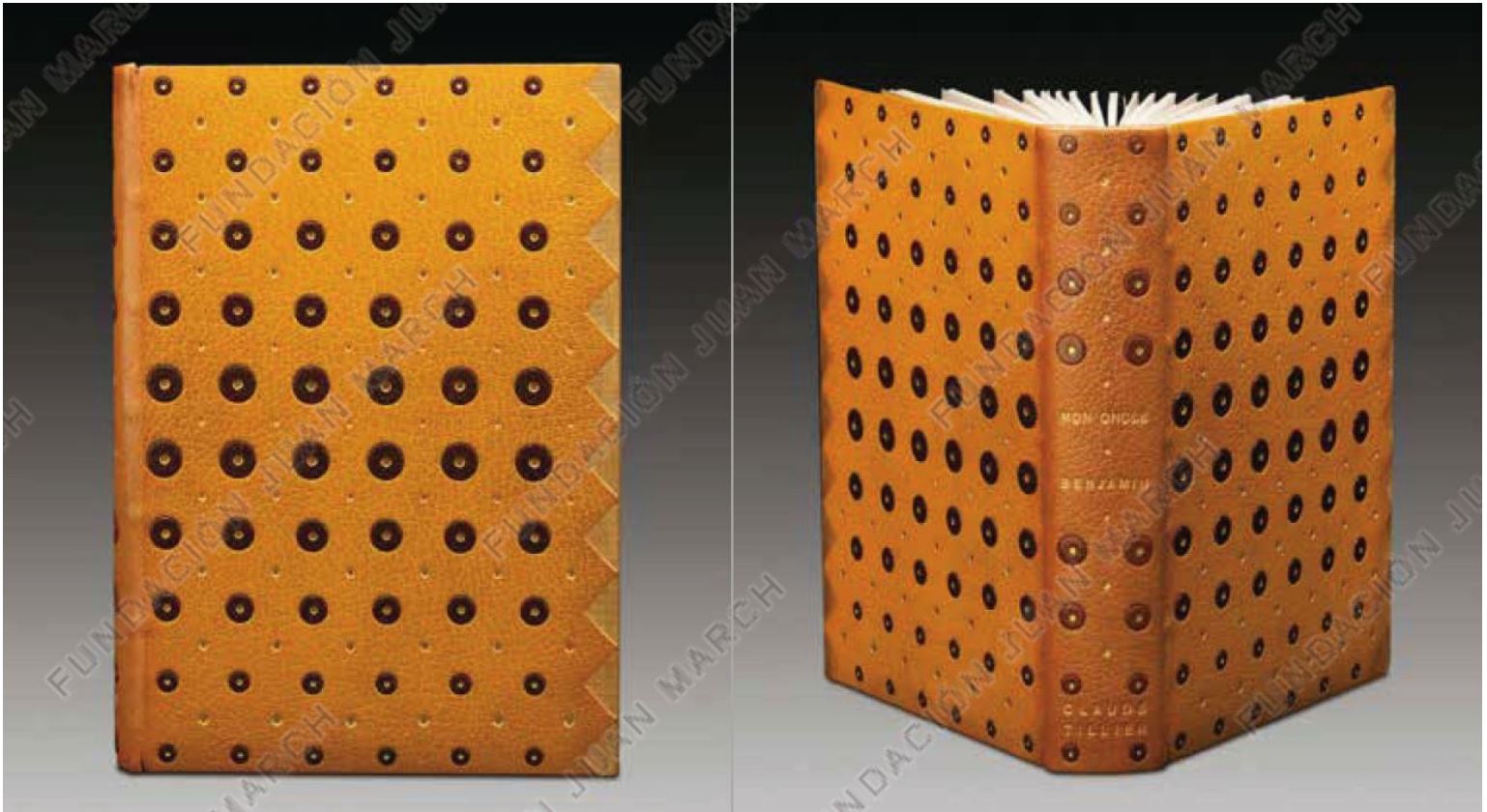
**99.** Pierre Legrain.  
Encuadernación del libro de  
Nikolai Gogol, *Journal d'un fou*.  
París: Les Éditions de la Pléiade,  
1927. Piel marroquín gofrada y  
dorada, 24,9 x 18,6 cm. Biblioteca  
de la Fundación Bartolomé  
March, Palma



**100.** Pierre Legrain.  
Encuadernación del libro de  
Tristan Derème, *Le Zodiaque ou  
Les Étoiles sur Paris*. París: Émile-  
Paul frères, 1927. Piel gofrada,  
28,7 x 20 cm. Museu Calouste  
Gulbenkian/ Fundação Calouste  
Gulbenkian, Lisboa

**101.** Pierre Legrain. Encuadernación del libro de Claude Tillier, *Mon oncle Benjamin*. París: Helleu et Sergent éditeurs, 1926. Piel marroquín gofrada y dorada, 25 x 18 cm. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma

**102.** Rose Adler. Encuadernación del libro de la Princesse Bibesco, *Catherine Paris*. París: Société d'Édition Le Livre, 1928. Piel de becerro y marroquín gofradas y ornamentación de lapislázuli, 31,5 x 23,5 cm. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma

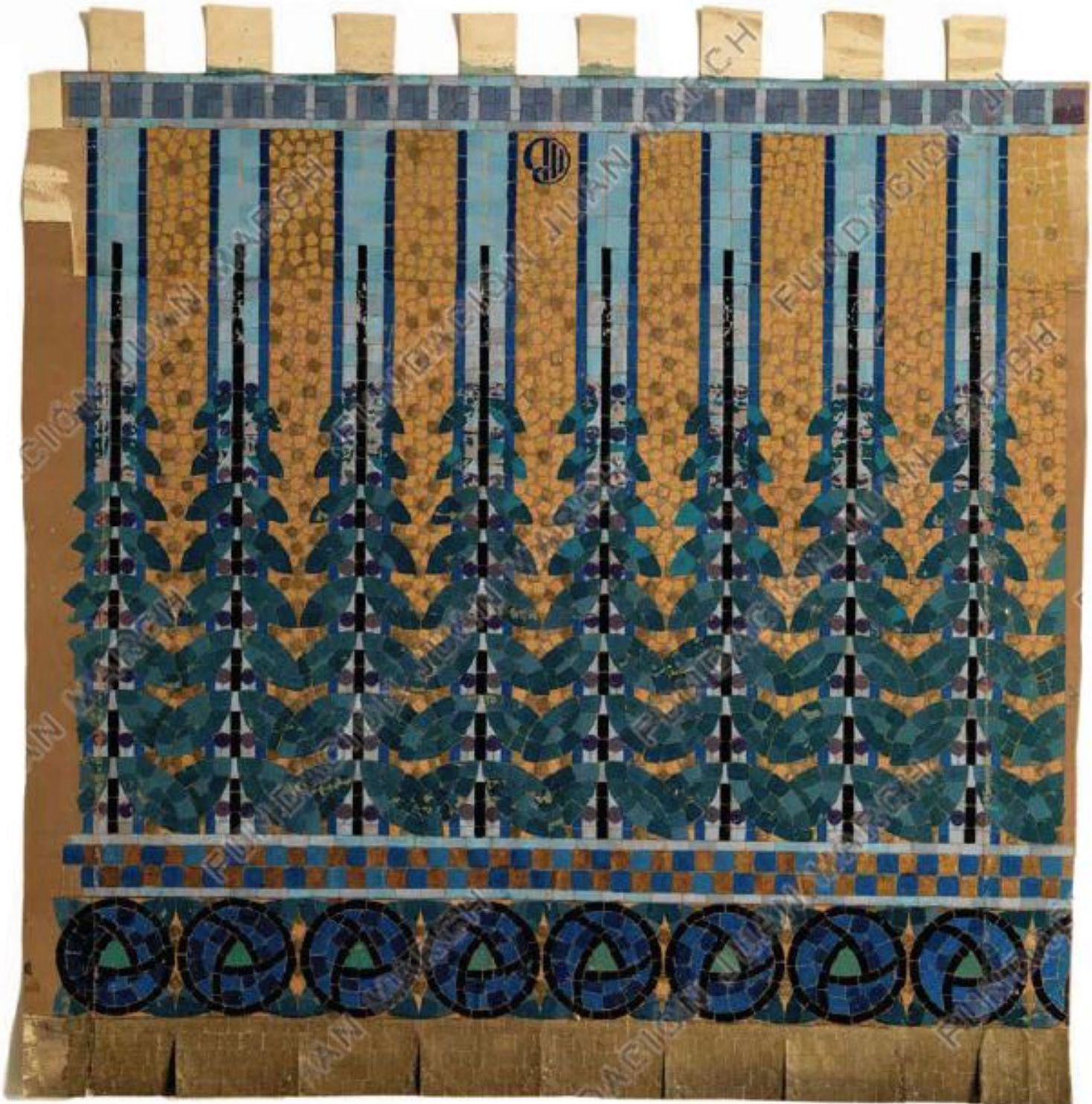


103. Marcel Baude y Eugène Bourdet. Decoración de mosaico para el establecimiento Gentil et Bourdet, 1920. Gouache sobre papel, 61 x 50 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt

300



104. Marcel Baude y Eugène Bourdet. Decoración de mosaico para el establecimiento Gentil et Bourdet, 1920. Gouache sobre papel, 69 x 67 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt





**105.** Charles Schneider. Jarrón, c. 1922-25. Vidrio incoloro de dos capas, con grandes burbujas y marmoleado rosa pálido intercalado, soplado y trabajado en caliente, y base de vidrio negro aplicada, 34,5 x 28,6 x 27 cm. Colección particular, Barcelona



**106.** René Lalique. Vaso, 1921. Vidrio y pintura, 16,5 x 14,5 cm (diá.). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid



**107.** René Lalique. Jarrón con motivos vegetales y peces, c. 1925. Cristal opalescente, satinado con partes de cristal incoloro traslúcido, 24 x 12 cm (diá.). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

**108.** René Lalique. Jarrón *Baies* [Bayas], 1924. Vidrio soplado en molde, mateado y esmaltado, 26,5 x 25 cm (diá.). Colección particular, Barcelona

**109.** René Lalique. Botella *Wingen*, 1926. Vidrio moldeado y prensado, 20,2 x 13 cm (diá.). Colección particular, Barcelona



**110.** René Lalique. Copa con ocho pajarillos, ramas y flores, c. 1945. Vidrio blanco opaco satinado, 13,5 x 12 cm (diá.). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

**111.** René Lalique. *Moineau hardi, Moineau coléreux, Moineau moqueur, Moineau coquet* [Gorrión audaz, gorrión colérico, gorrión burlón, gorrión coquet], c. 1930. Cristal opalescente, prensado y mateado, y plata, 9 x 12 cm; 7,5 x 11 cm; 9 x 10 cm; 8,5 x 13 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid



**112.** René Lalique. Centro de mesa, c. 1920. Cristal, plata y marfil, 14,5 x 35,5 x 18 cm. The Berardo Collection

**113.** René Lalique. Grupo decorativo *Hirondelles* [Golondrinas], 1922. Vidrio prensado; base de bronce patinado, 36 x 28 x 0,9 cm. Colección particular, Barcelona



**114.** René Lalique. Jarrón  
*Cluny*, 1925. Vidrio moldeado  
y prensado y bronce,  
26 x 30,6 cm (diá.). Museu  
Calouste Gulbenkian/  
Fundação Calouste  
Gulbenkian, Lisboa

305







**115.** Marius-Ernest Sabino.  
Jarrón, c. 1925-33. Cristal  
opalescente prensado y  
mateado, y plata, 19,5 x 11 cm  
(diá.). Colección particular,  
Barcelona



**116.** Gabriel Argy-Rousseau.  
Jarrón *Thèbes* [Tebas], 1924.  
Pasta de vidrio incoloro  
con marmoleado rosa y lila,  
16 x 10 x 8 cm (diá.). Colección  
particular, Barcelona



**117.** René Lalique. Jarrón *Archers* [Arqueros], 1921. Vidrio soplado en molde y mateado, 26 x 22 cm (diá.). Colección particular, Barcelona



**118.** René Lalique. Jarrón *Oran o Gros dahlias* [Dalias grandes], 1927. Vidrio opalescente prensado y mateado, 26 x 27,2 cm (diá.). Colección particular, Barcelona



**119.** René Lalique. Cuenco n.º 4 *Jaffa*, 1922. Vidrio prensado, 6,7 x 16 cm (diá.). Colección particular, Barcelona

**120.** François Décorchemont. Centro de mesa, 1930 (ejemplar realizado en 1947). Pasta de vidrio marmoleada, moldeada y pulida, 9 x 33,5 x 21,8 cm. Colección particular, Barcelona



**121.** René Lalique. Apoyalibros *Chrysis*, 1931. Cristal prensado y mateado, 14 x 19 x 14,8 cm. Colección particular, Barcelona



122. René Lalique. Jarrón  
*Bamako*, 1934. Vidrio  
opalescente prensado y  
patinado, 18 x 16,3 cm (diá.).  
Colección particular,  
Barcelona



123. René Lalique. Jarrón  
*Le Mans*, 1931. Vidrio  
soplado en molde, patinado,  
10 x 10,5 cm (diá.). Colección  
particular, Barcelona

310



124. Daum frères y Louis Majorelle (montura). Jarrón, c. 1925. Vidrio soplado con incrustaciones de jade, 26 x 25 cm (diá.). Colección particular, Barcelona



**125.** Marius-Ernest Sabino.  
Aplique, c. 1920-30. Vidrio y  
metal, 28 x 20 x 9,5 cm.  
The Berardo Collection

**126.** Marius-Ernest Sabino.  
Farol, c. 1920. Vidrio y metal  
plateado, 24 x 15,5 x 8,5 cm.  
The Berardo Collection

**127.** René Lalique, Lámpara  
*Cariatides* [Cariátides], 1920.  
Vidrio soplado en molde y base  
de madera, 35 x 20 cm (diá.).  
Museo Art Nouveau y Art  
Déco Fundación Manuel  
Ramos Andrade, Salamanca



**128.** René Lalique. Aplique para el cuarto de baño de la casa de Calouste Gulbenkian en París, 1927. Vidrio, 30,3 x 15 x 13,5 cm. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

**129.** Jean Perzel. Aplique, c. 1930. Metal dorado y vidrio, 15 x 41 x 18 cm. The Berardo Collection





**130.** Raoul-Eugène Lamourdedieu. Lámpara y pie, c. 1930. Bronce plateado, mármol y cristal, 42,8 x 35 x 13 cm. Victoria and Albert Museum, Londres



131. Max Le Verrier. Lámpara-  
figura, c. 1925. Bronce y cristal,  
85 x 50 x 32 cm. Royal Pavilion  
and Museums, Brighton &  
Hove



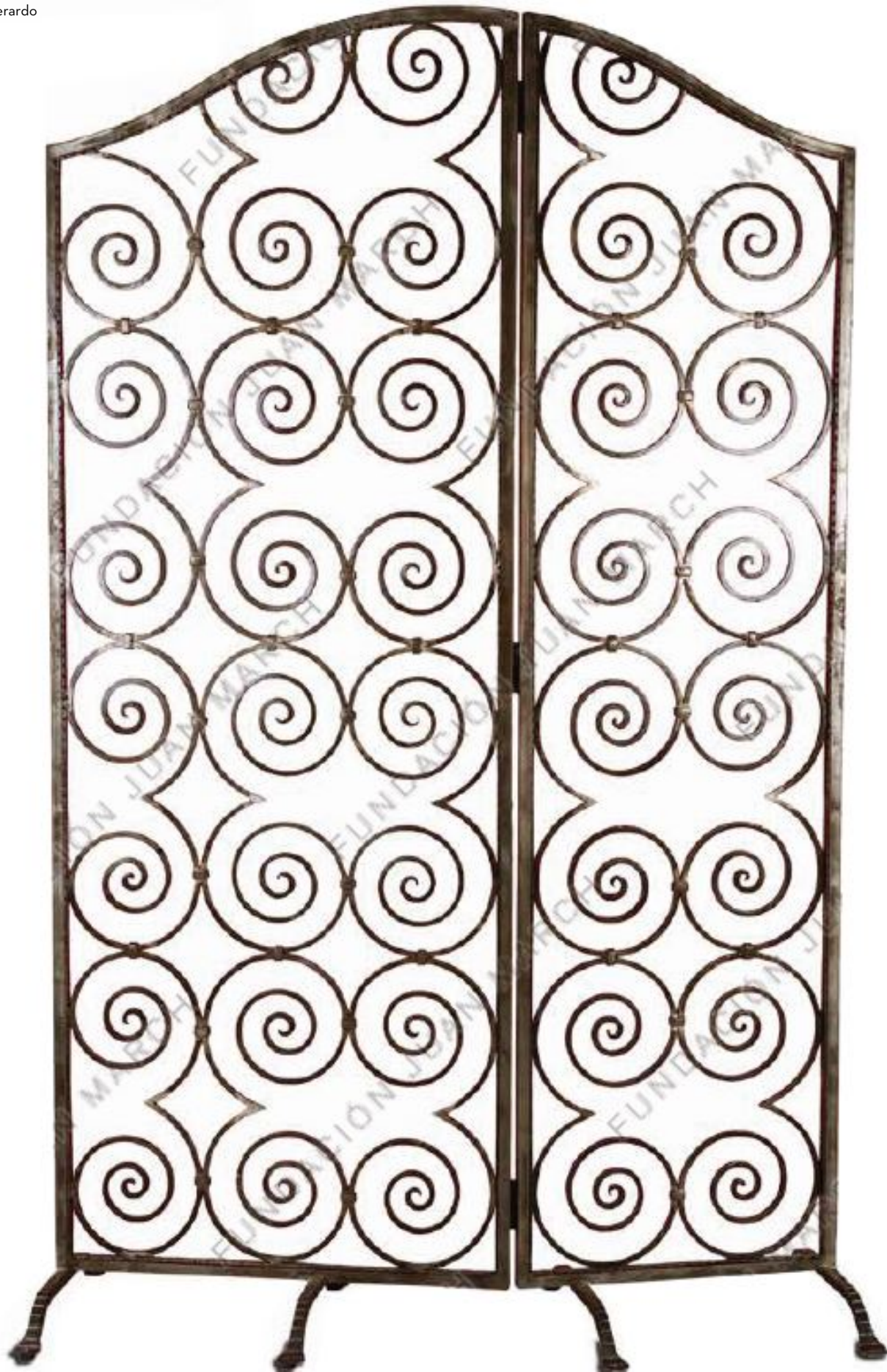
132. Daum frères. Lámpara de pie, c. 1920. Hierro forjado y vidrio, 175 x 54 cm (diá.). The Berardo Collection

316



Fundación Juan March

133. Paul Kiss (atribuido a).  
Biombo, c. 1920. Hierro forjado,  
206 x 130 cm. The Berardo  
Collection





# LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTES DECORATIVAS E INDUSTRIALES MODERNAS DE PARÍS DE 1925

Los orígenes y el contenido de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925 se tratan ampliamente en los textos de Francisco Javier Pérez Rojas [pp. 65-71 y 74-107] y de Emmanuel Bréon [pp. 55-61] publicados en este catálogo. Esta muestra trazó una importante línea divisoria. En el lado de los perdedores se encontraba Paul Poiret, que había invertido una fortuna en tres barcas —*Amours*, *Délices* y *Orgues* [Amores, Delicias y Orgías]— ancladas a orillas del Sena bajo el Pont Alexandre III, decoradas por Süe et Mare con suntuosas telas, almohadones y alfombras del Atelier Martine, con la esperanza de organizar fiestas espectaculares donde pudiese congregarse a toda la élite parisina, pero el momento escogido fue desafortunado por dos razones. La primera, porque las fechas de la Exposición, entre abril y octubre, no coincidieron con la temporada parisina de la aristocracia, que pasaba sus veranos en Deauville, Saint-Tropez, Biarritz o en sus propiedades en el campo<sup>1</sup>. La segunda, porque la época de las grandes fiestas, desgraciadamente para Poiret, había llegado a su fin. A partir de 1925 sus deudas crecientes minaron todas sus operaciones, que habían requerido siempre de inversiones enormes, declarándose en bancarrota a comienzos de los años treinta. Fin de la aventura también para Louis Süe y André Mare y su *Compagnie des arts français*, cuyo pabellón, subtítulo “Musée d’art contemporain” incluía mobiliario de ambos, sillas doradas tapizadas con las telas diseñadas por Maurice Dufrené y pinturas de sus amigos. En 1928 esta compañía fue adquirida por La Maîtrise, cuyo nuevo director, Jacques Adnet, le dio un enfoque nuevo y más moderno.

Los grandes triunfadores de la Exposición Internacional de París de 1925 fueron, en cambio, los *ensemblers*, que vivieron su momento de máximo esplendor. Los grandes almacenes se colocaron a la cabeza, exponiendo habitaciones pensadas para mostrar un cierto “carácter”. Así, por ejemplo, en la *boutique* La Maîtrise de las Galeries Lafayette, Dufrené, su director, demostró cómo diferenciar entre un espacio de recepción y otro privado. Dufrené había trabajado con distintos diseñadores *art nouveau*, como Victor Horta, Henry van de Velde, Charles Plumet y Anthony Selmersheim, quienes concebían la decoración de interiores como un *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. En 1904, como reacción al *art nouveau*, había fundado junto a otros miembros la *Société des artistes décorateurs* (la SAD), con el propósito de elevar el estatus de los decoradores de interior. Su comedor en el pabellón “La Maîtrise” se había diseñado en torno a una enorme mesa cuyo tablero de mármol se sostenía mediante una estructura de bronce que semejaba una jaula, todo ello colocado sobre una alfombra que abarcaba prácticamente toda la habitación, y cuya forma y decoración hacían juego con la mesa<sup>2</sup>. El techo del comedor era una gran vidriera que repetía los mismos motivos, mientras que las paredes, donde se alternaban ventanas y paneles curvos lacados en azul como si de una concertina se tratase, imponían el diseño a toda la estructura de la habitación. Una idea decorativa singular, con un plan de color coherente, abarcaba hasta los más pequeños detalles. Esta habitación, diseñada para impresionar, mejor dicho, imponer a los visitantes, era completamente distinta del dormitorio femenino que concibió Dufrené para el mismo pabellón. En este espacio, Dufrené empleó siempre formas curvas y una tonalidad blanca, puesta aún más de relieve por la alfombra de piel de oso polar —cabeza incluida—. La cama

Vista general de la Exposición Internacional de París de 1925 con el pabellón de Sèvres en primer plano. Fotografía anónima. Les Arts décoratifs. Musée des Arts décoratifs, París

<sup>1</sup> Esta fue la explicación dada por el propio Poiret en su autobiografía. Véase Poiret 1930.

<sup>2</sup> Dufrené 1926.

baja estaba enmarcada dentro de un nicho y elevada sobre una plataforma. Las sinuosas líneas del mobiliario se repetían también en el elemento principal del techo: una cornisa de forma oval con su serpenteante moldura.

Si nos fijamos en la otra vertiente, la decorativa, la Exposición Internacional de 1925 catapultó a los “modernos”. Hombres como Robert Mallet-Stevens y Pierre Chareau ocuparon un lugar destacado en este evento, al igual que muchos jóvenes decoradores, como Djo Bourgeois, René Herbst, Louis Sognot y Charlotte Alix. Entre ambos extremos se situaron los responsables principales del diseño de la muestra, que fueron más comidos: Charles Plumet, superviviente del período *art nouveau*, fomentó el eclecticismo entre arquitectos y diseñadores; mientras que la gran mayoría de los arquitectos, como Tony Garnier, Auguste Perret, Albert Laprade, Michel Roux-Spitz y Pierre Patout, aunque habían recibido formación en diseño clásico, estaban dispuestos a explorar el potencial del cemento armado y la simplificación enfática de los detalles. La etiqueta de “clasicismo modernizado”, una aparente contradicción, puesto que el clasicismo se asocia normalmente con el pasado, describe la obra de todos ellos de forma apropiada. Así, por ejemplo, el ingenioso diseño de Albert Laprade para el “Stadium-Louvre”, la *boutique* de los Grands Magasins du Louvre, transformó en escaparates las pilastras que flanqueaban la entrada, coronada con estilizadas letras capitales delineadas en metal dorado. Las urnas con flores *art déco* de inspiración cubista y la arquería múltiple en relieve en los vanos destinada a reflejar la luz eléctrica, creaban un efecto dinámico ideal para la iluminación nocturna. Esta clase de espectáculo verdaderamente moderno se adaptaba sin problemas al método de los planos y alzados de simetría clásica.

En torno a 1925, la mayoría de los arquitectos y diseñadores aceptaban por lo general las ideas más representativas defendidas por los seguidores del movimiento moderno, reconociendo que el arte y el diseño debían ser “de su tiempo”, lo que suponía abandonar los estilos históricos y diseñar teniendo presentes las tendencias modernas. Muchos de ellos reconocieron públicamente que el arte moderno —el cubismo, sobre todo— era una expresión de la época moderna y debía ser tenido en cuenta. Sin embargo, discreparon en lo relativo al papel de los oficios artesanos y la importancia del diseño de lujo, en el uso del ornamento y la inclinación por lo nacional. Guillaume Janneau publicó en 1925 una recopilación fascinante de los distintos puntos de vista<sup>3</sup>. Se preguntó a los diseñadores y arquitectos más destacados su opinión sobre una serie de temas, desde las viviendas modernas hasta las relaciones del arte con la industria. Francis Jourdain, por ejemplo, expuso sus razones contra el concepto anticuado de salón y el uso de piezas de mobiliario monofuncionales. “A nuestros padres les encantaba recibir invitados, nosotros preferimos conducir coches rápidos. Las habitaciones y los distintos elementos del mobiliario debían ser multifuncionales y adaptables a las diferentes necesidades”<sup>4</sup>. El arquitecto Henri Sauvage afirmó que el apartamento del futuro estaría despojado de todo objeto innecesario en razón de los argumentos médicos que abogaban por una mayor higiene en el hogar<sup>5</sup>. Dentro de esta arquitectura, las formas derivarían de los materiales mismos, sin necesidad de decoración alguna. Incluso André Groult, uno de los diseñadores *art déco* más elegantes, que convenía con André Vera en que el problema era la falta de gusto del *nouveau riche* [nuevo rico] —“La verdad es que ya no hay público”—, estaba de acuerdo con los seguidores del movimiento moderno, hasta el punto de afirmar que la “vivienda del futuro será sobria, desnuda incluso”<sup>6</sup>.

Perret hacía asimismo una distinción entre la reacción a una “estética del momento” —un cambio en el vocabulario decorativo tendente a formas más simples, más cubistas—, y la comprensión de “las condiciones positivas de la vida contemporánea”. La verdadera arquitectura moderna debía encontrar soluciones nuevas en los nuevos sistemas de construcción. El teatro que diseñó para la Exposición de 1925 se levantó con elementos prefabricados de cemento, sin revestimiento decorativo. El efecto ornamental de su interior derivaba por completo de sus componentes estructurales.

En contraposición, el llamativo edificio de Mallet-Stevens destinado a acoger los servicios turísticos del evento, el pabellón de Turismo [cat. 146 y 147], fue concebido para captar la atención, pues tenía que

<sup>3</sup> Janneau 1925a.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>6</sup> “La vérité est qu’il n’y a plus de public”; “Le logis de demain sera sobre; il sera même nu”. *Ibidem*, p. 48.

competir con el adyacente Grand Palais. En su respuesta al cuestionario, Mallet-Stevens expuso cómo entre el trabajo contemporáneo (que no moderno) de los arquitectos tradicionales y las decorativas extravagancias del “estilo moderno”, el camino acertado era el de “lo moderno”, que retomaba los principios primigenios<sup>7</sup>. Sin embargo, a pesar de que se sirvió de los nuevos materiales, como por ejemplo el cemento armado, en la estructura de su pabellón, los usó para conseguir un efecto escultórico, y el empleo que hizo de las vidrieras de Louis Barillet en el interior nunca hubiera sido aceptado por los modernos. Los espectaculares efectos de Mallet-Stevens, aprendidos cuando diseñaba escenarios cinematográficos para películas como *L'Inhumaine* [La inhumana, 1924], de Marcel L'Herbier, hacían juego con la inventiva de los hermanos Jan y Joël Martel, cuyos árboles de cemento armado de inspiración cubista fueron un elemento distintivo de la Exposición Internacional [cat. 148].

Los pabellones de la URSS de Konstantín Mélnikov, y el pabellón “L'Esprit nouveau” de Le Corbusier y Pierre Jeanneret se situaron completamente aparte de la tónica general del resto de los pabellones y diseños de interiores de la Exposición. No era sólo una cuestión de forma, sino también de ideología. El pabellón ruso mostraba un modo de vida cimentado en las cooperativas de trabajadores que desafiaban al consumismo burgués europeo. La estructura de Le Corbusier fue concebida como una vivienda integral y no como un pabellón temporal, ya que podía ser incorporada a un bloque de apartamentos –los *Immeubles-villas*–, llegando incluso a intentar venderla como casa tras la Exposición. Le Corbusier en lugar de diseñar el mobiliario de su interior, lo compró ya hecho: económicas sillas Thonet de madera alabeada con un fin funcional y lujosos sillones de madera de arce tapizados en piel para procurar confort. Este pabellón, al que acompañaron una serie de artículos en la revista *L'Esprit nouveau* que atacaban los principios fundamentales del arte decorativo, fue correctamente percibido por las autoridades de la Exposición como hostil al espíritu de la misma, por lo que intentaron por todos los medios minimizar su impacto.

Muchos críticos sintieron que en la Exposición Internacional de 1925 se perdió la oportunidad de desarrollar una propuesta verdaderamente moderna en arquitectura y diseño. Así, por ejemplo, el crítico norteamericano Elwell H. Hostache la rechazó de plano, refiriéndose a “La exposición en su totalidad [como] [...] un gesto fútil [...] una oportunidad completamente perdida de haber logrado algo positivo”<sup>8</sup>. Otros estuvieron de acuerdo con Janneau cuando afirmaba que:

Existe un espíritu común a todas las creaciones artísticas, un genio moderno que puede encontrarse [...] en las obras de arquitectura, así como en las fantasías decorativas: en los hangares para aviones de [Eugène] Freyssinet en Orly y en los almacenes de [Auguste] Perret en Casablanca, pero también en los dibujos de Paul Poiret y en la obra de Maurice Dufrené.<sup>9</sup>

La plausibilidad de esta declaración es menos importante que la intención de Janneau de manifestarla y, de hecho, muchos visitantes extranjeros pensaron que los franceses habían descubierto el nuevo estilo del siglo. Frank Warner y A. F. Kendrick, miembros de la representación oficial británica que visitó la Exposición, consideraron que los pabellones de los grandes almacenes “permiten formar una idea aproximada de la medida en que el arte de hoy en día tiene derecho a la categoría de un estilo nuevo que abarque todos los ámbitos de la actividad artística”<sup>10</sup>. Es indudable que en los cinco años que siguieron a la Exposición, el estilo de “1925” se extendió con celeridad por todo el mundo.

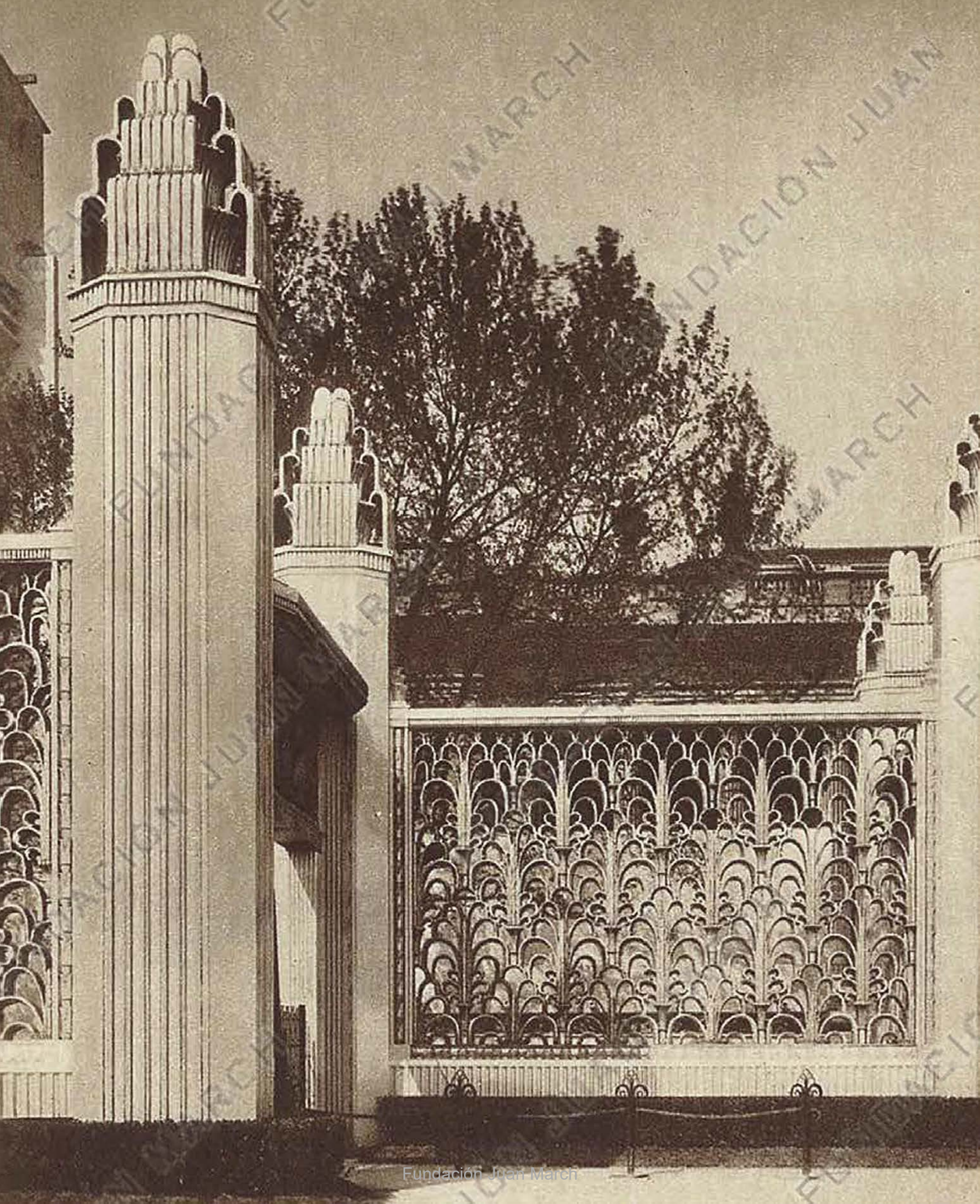
7 *Ibíd.*, p. 24.

8 Hostache 1926, p. 15.

9 Janneau 1925b, p. 175.

10 *Reports on the Present Position...* 1926, p. 75, citado en Londres 2003, p. 147.



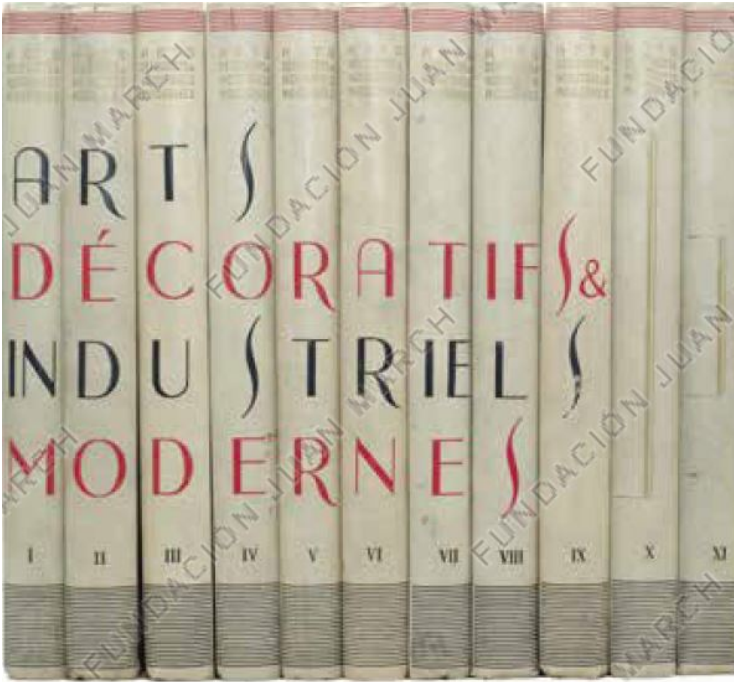


← Detalle de la Puerta de Honor, Exposición Internacional de París de 1925. Imagen reproducida en Lionel Landry, "L'Exposition des Arts décoratifs. L'Architecture: section française", *Art et décoration* (junio 1925)

**134.** René Lalique. Fragmento de la Puerta de Honor de la Exposición Internacional de París, 1925. Vidrio, 79,7 x 40,2 x 8 cm. Musée des arts et métiers-Cnam, París

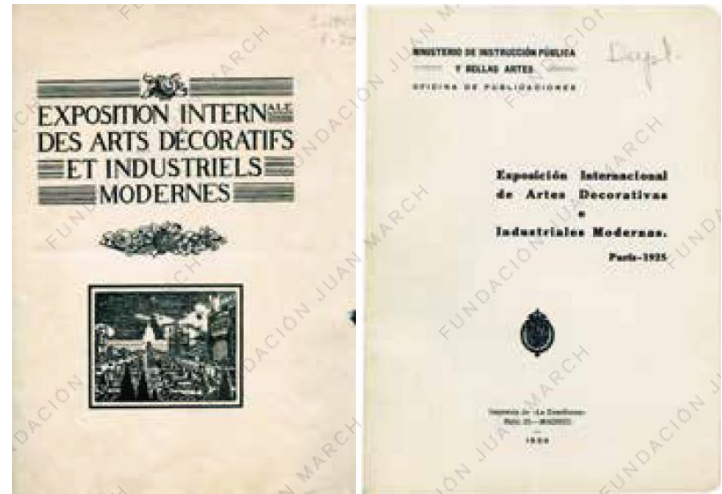


**135.** *Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle*, 11 vols. París: Imprimerie Nationale, c. 1920-25. Impresión tipográfica sobre papel, 28,2 x 23,2 cm (c/u). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

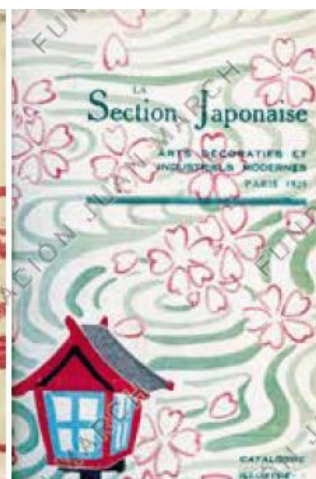
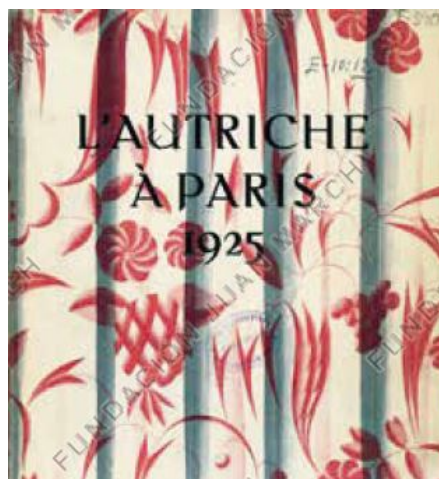
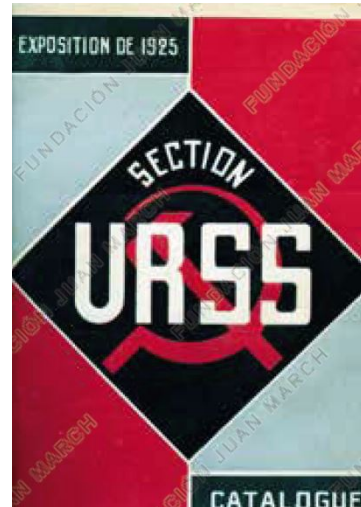


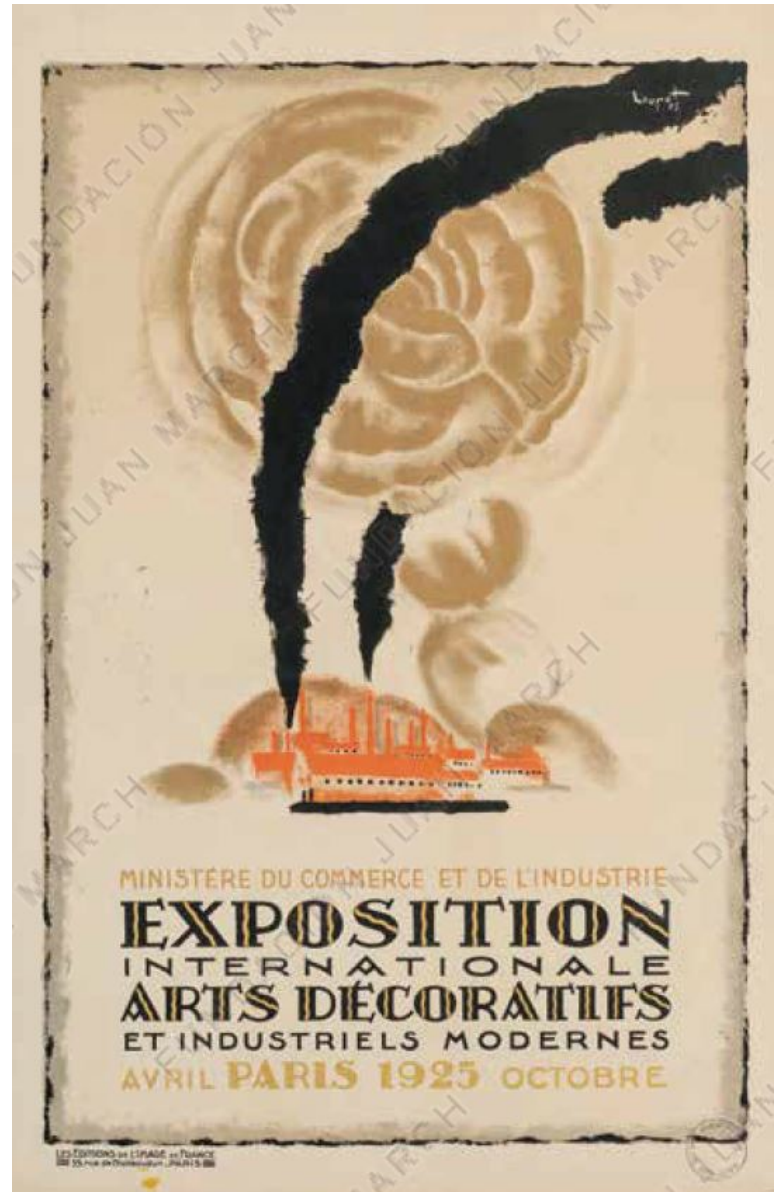
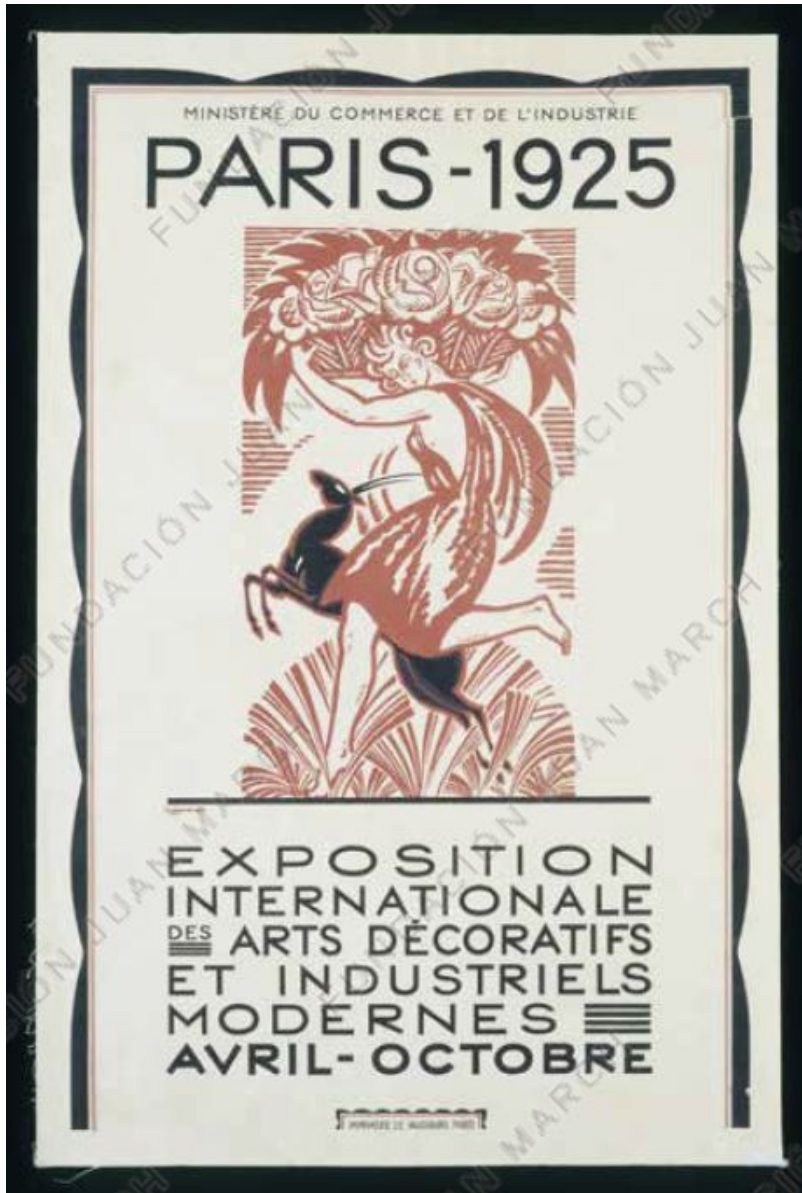
**136-137.** Disposiciones generales de la Exposición Internacional de París (París: Imprimerie Nationale, 1923) y su traducción al castellano (Madrid: Ministerio de

Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924). Impresión tipográfica sobre papel, 29,5 x 23,5 cm; 17 x 13,2 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid



**138-142.** Catálogos de las secciones de la URSS, España, Austria, Japón y Polonia para la Exposición Internacional de París de 1925. Impresión tipográfica sobre papel, 17 x 13,2 cm; 22 x 15,3 cm; 18,5 x 17,2 cm; 20,5 x 14,5 cm; 23,5 x 16,5 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid



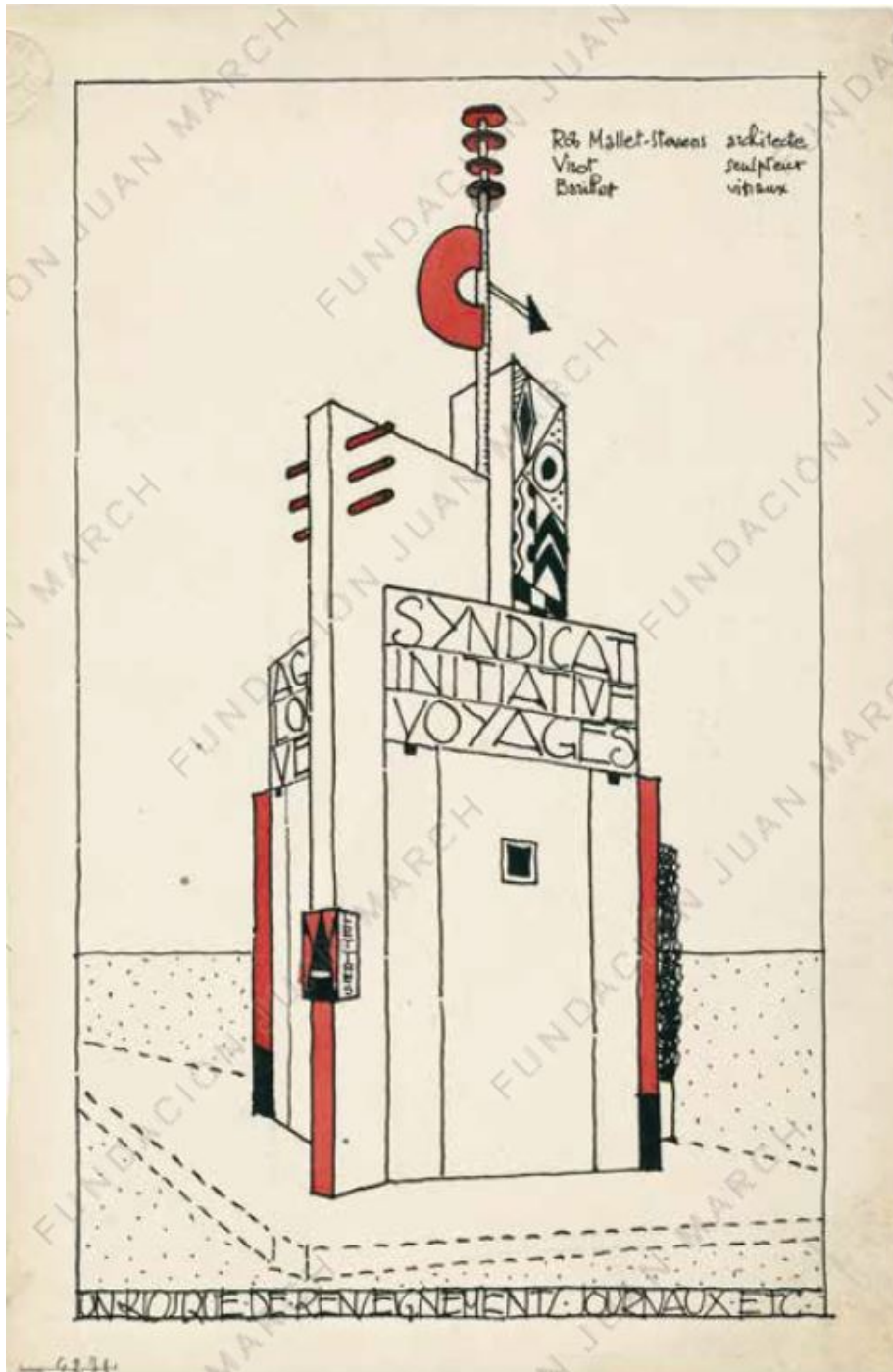


**143.** Robert Bonfils. Cartel *Paris-1925*, 1925. Entalladura en color sobre papel, 59,5 x 39,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Aportación de Frank Pick, Esq.

**144.** Charles Loupot. Cartel *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, 1925. Litografía sobre papel, 60 x 39,5 cm. Département Publicité, Musée des Arts décoratifs, Paris

145. Robert Mallet-Stevens.  
*Syndicat Initiative Voyages*,  
proyecto para la Exposición  
Internacional de París, 1925.  
Lápiz y tinta sobre papel,  
29,7 x 19,4 cm. Département des  
Arts graphiques, Musée des Arts  
décoratifs, Paris

326



→ 146. Robert Mallet-Stevens.  
Vestíbulo de recepción del  
pabellón de Turismo de la  
Exposición Internacional de  
París, 1925. Fotografía en blanco  
y negro pegada sobre cartón,  
29 x 23 cm. Département des  
Arts graphiques, Musée des Arts  
décoratifs, Paris





RENSEIGNEMENTS DE  
TOURISME  
CHANGE  
BILLETS DE CH. DE FER  
NAVIGATION  
BANQUE

← Pabellón de Turismo,  
Exposición Internacional  
de París de 1925. Fotografía  
anónima. Bibliothèque des  
Arts décoratifs, Paris,  
Collection Maciet



**147.** Robert Mallet-Stevens.  
Maqueta del pabellón de Turismo  
de la Exposición Internacional de  
París de 1925 (realizada por  
Philippe Velu en 2013). Madera  
y plástico, 146 x 124,5 x 60 cm.  
Cité de l'architecture et  
du patrimoine. Musée des  
monuments français, Paris

329



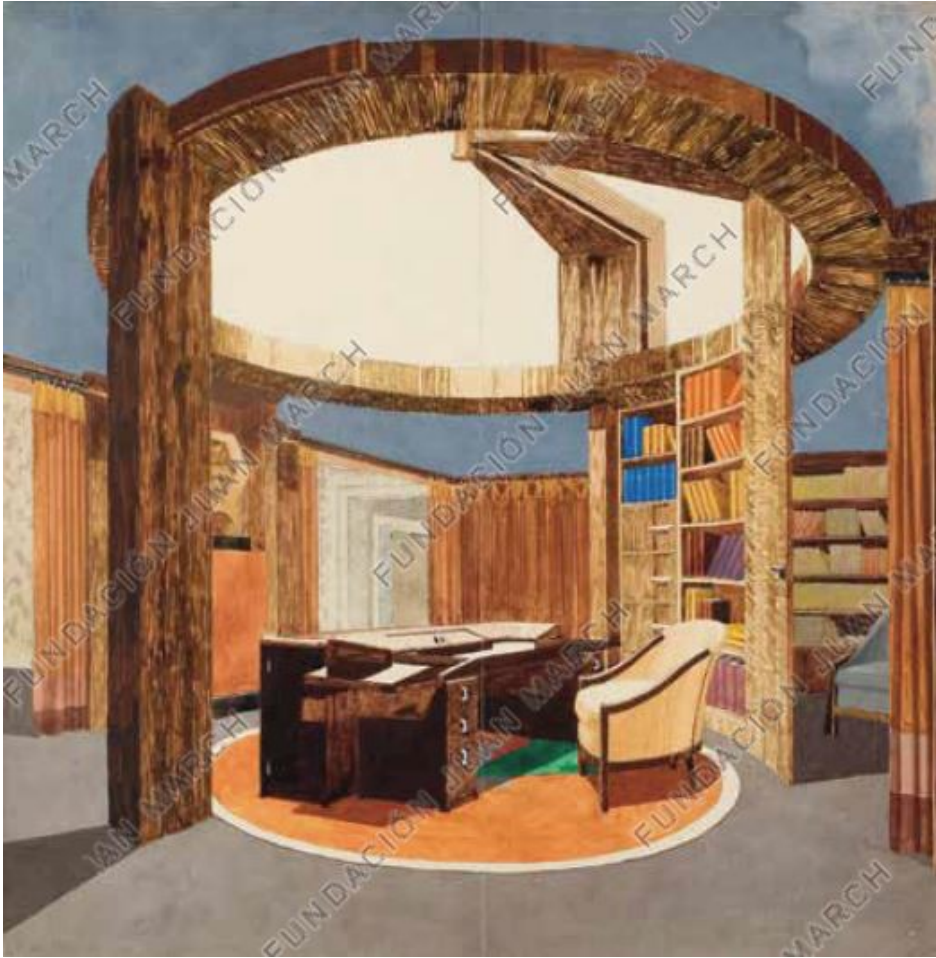


← Árboles cubistas de Jan y Joël Martel en el jardín de Robert Mallet-Stevens, Exposición Internacional de París de 1925. Fotografía anónima. Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet

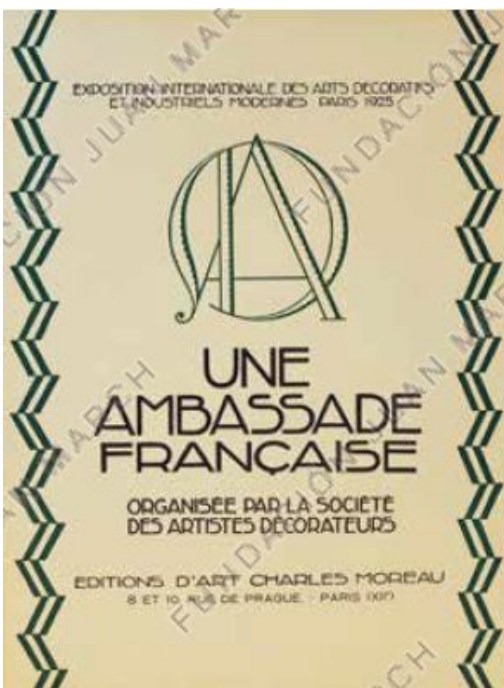
**148.** Jan y Joël Martel. *Árbol cubista*, maqueta para los árboles de cemento del jardín diseñado por Robert Mallet-Stevens para la Exposición Internacional de París, 1925. Madera pintada en blanco, 82 x 37 x 37 cm. Colección F. Langer Martel



**149.** Pierre Chareau. Despacho-biblioteca de la Embajada francesa en la Exposición Internacional de París, 1925. Lápiz y gouache sobre papel, 38,5 x 37,7 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, Paris



**150.** Jean Sauté. *Une Ambassade française.* Organisée par la Société des artistes décorateurs. Exposition des arts décoratifs et industriels modernes à Paris, 1925. Paris: Éditions d'art Charles Moreau, 1925. Carpeta con 44 estampas (32 heliotipos y 16 pochoirs), 32 x 25 cm (c/u). The Berardo Collection

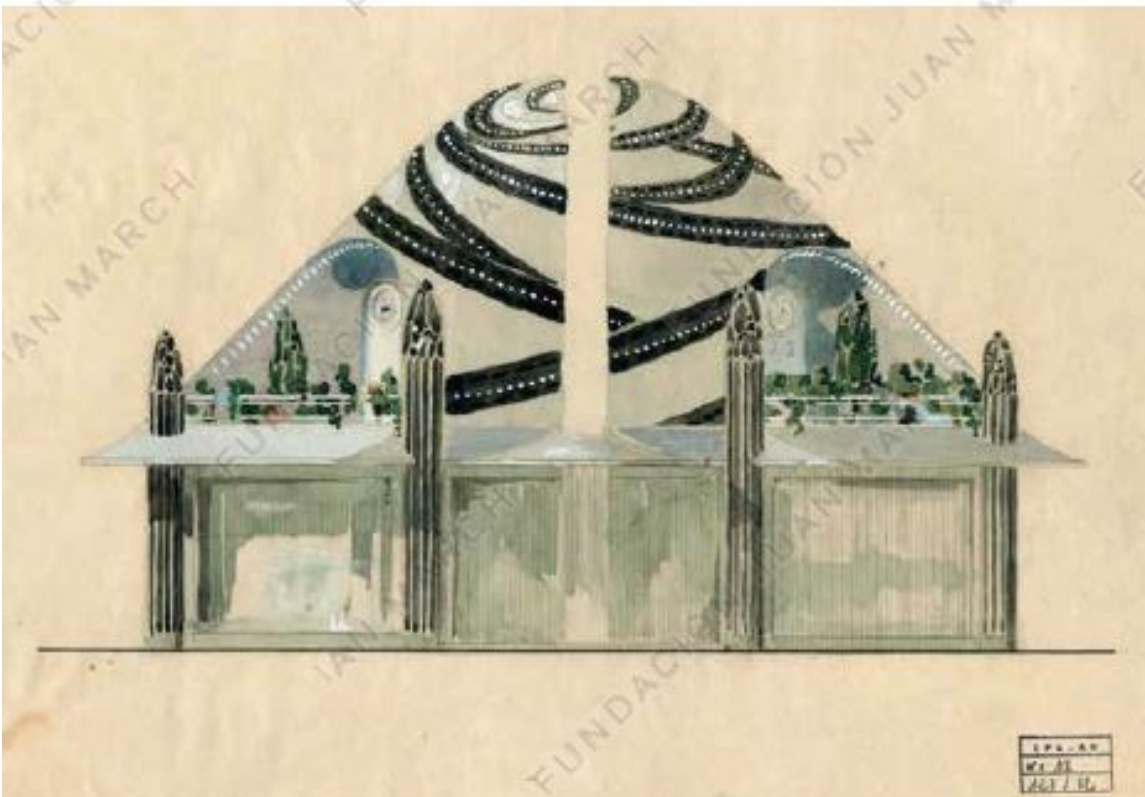


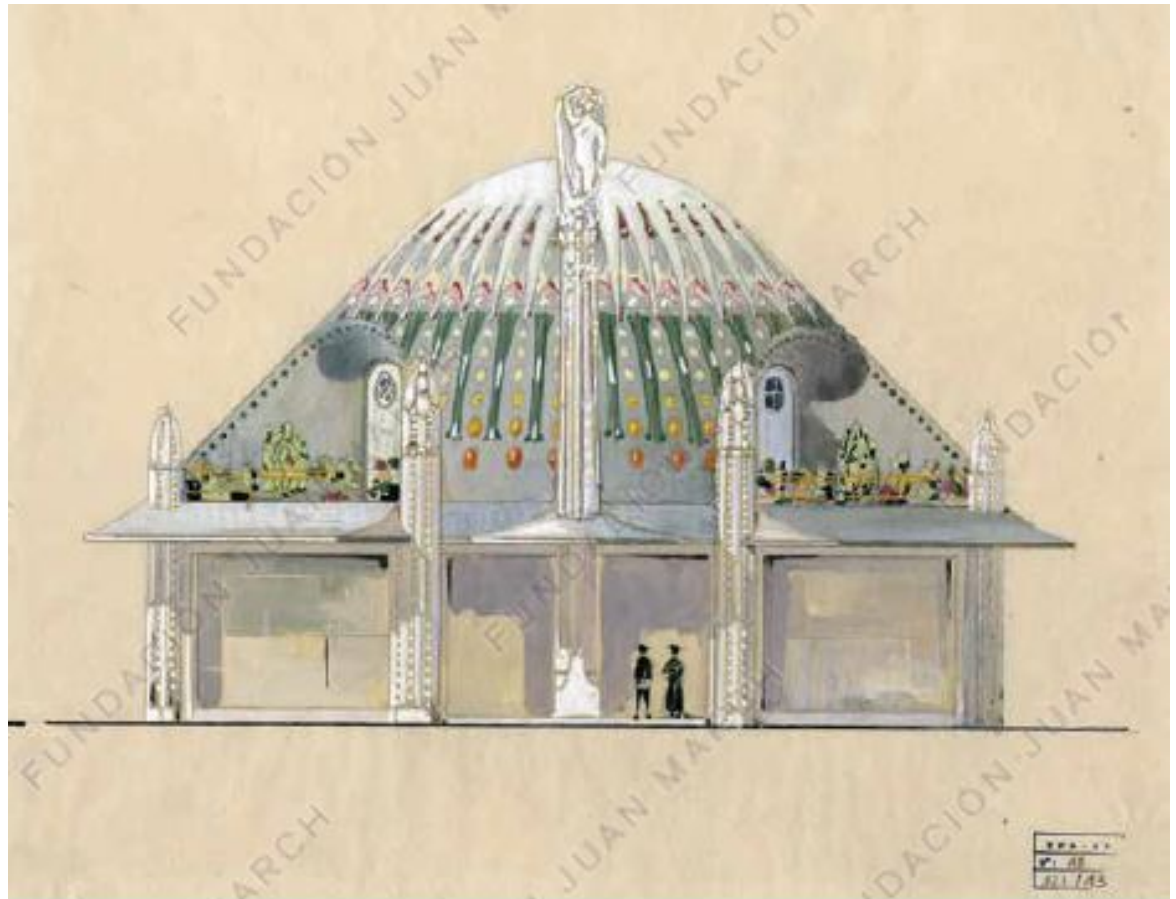
151. Henri Sauvage. Pabellón "Primavera" en la Exposición Internacional de París de 1925: estudio de la fachada principal, [1925]. Lápiz y gouache sobre papel de calco, 45,2 x 29,5 cm. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, París



152-155. Henri Sauvage.  
 Pabellón "Primavera" en la  
 Exposición Internacional de  
 París de 1925: cuatro estudios  
 de la fachada principal, 1925.  
 Lápiz, acuarela y gouache

sobre papel de calco,  
 23,5 x 27,5 cm (c/u). SIAF/  
 Cité de l'architecture et  
 du patrimoine/Archives  
 d'architecture du XXe siècle,  
 París



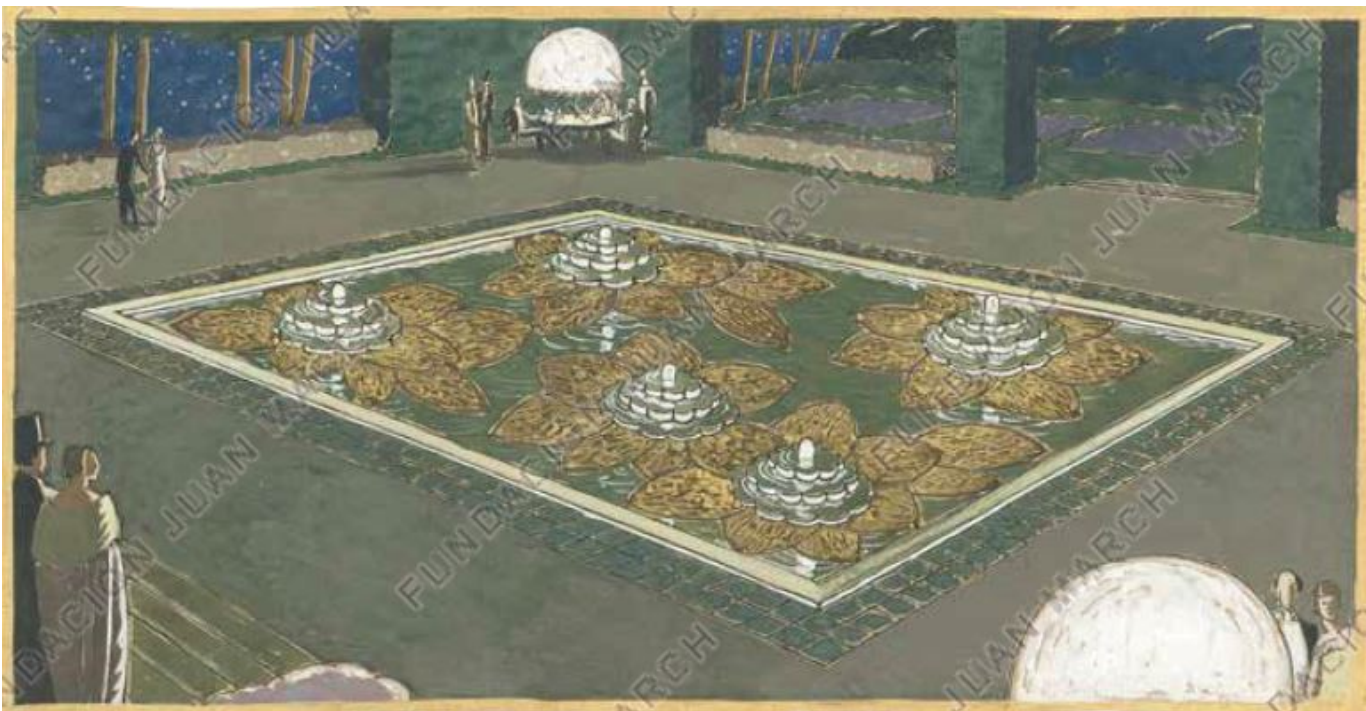


**156.** Albert Laprade. Proyecto de estanques con mármoles luminosos para la Exposición Internacional de París, 1925. Gouache sobre papel de calco adherido a cartón,

31,2 x 23,8 cm. Académie d'architecture/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle/ADAGP, París



**157.** Albert Laprade. Proyecto de estanque con grandes ninfas de cristal iluminado y hojas de metal dorado para la Exposición Internacional de París, 1925. Tinta china y gouache sobre papel, 16,5 x 25,9 cm. Académie d'architecture/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle/ADAGP, París



**158.** Pierre Patout (diseño) y Jean-Baptiste Gauvenet (decoración). Jarrón *Patout*, 1926, réplica de los jarrones gigantes del jardín del pabellón de Sèvres, París 1925. Gres, 27 x 16 cm. Cité de la céramique. Sèvres et Limoges



**159.** Henri Rapin (diseño) y Adrien Leduc (decoración). Jarrón n.º 10, 1932. Porcelana dura, 41 x 22,8 cm. Cité de la céramique. Sèvres et Limoges, en depósito en el Musée des Beaux-Arts de Reims







← Fachada del Palacete del Coleccionista de Jacques-Émile Ruhlmann con el grupo escultórico de Alfred-Auguste Janniot, *Hommage à Jean Goujon*, Exposición Internacional de París, 1925. Fotografía anónima. Les Arts décoratifs. Musée des Arts décoratifs, París

339



**160.** Alfred-Auguste Janniot. Ninfa *Fontainebleau*, c. 1926. Bronce (ed. 2/8-2010), 178 x 60 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París

161. Canto da Maya. *Jeune femme* [Joven], c. 1920-30.  
Jacaranda de Brasil,  
49,5 x 12,5 cm (diá.).  
The Berardo Collection

340



162. Paul Follot. Tocador y asiento, c. 1926. Laca Duco, espejo y piel de poney (asiento), tocador: 70 x 144 x 57 cm; asiento: 61 x 66 x 43 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París

341





← Gran Salón del Palacete del Coleccionista de Jacques-Émile Ruhlmann, Exposición Internacional de París de 1925. En el centro, pintura de Jean Dupas, *Les Perruches* [Las cotorras] y *Ours blanc* sobre la mesa. Fotografía anónima. Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet

**163.** François Pompon. *Ours blanc* [Oso polar], c. 1920. Bronce patinado, 24 x 44 x 10 cm. The Berardo Collection



164. Edgar-William Brandt. Reja Diane [Diana], c. 1924. Hierro forjado y bronce patinado, 206,7 x 150,8 x 4,1 cm. Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Ginebra

→ Reja Diane de Edgar-William Brandt en el hall diseñado por Henry Favier, imagen reproducida en *Ensembles mobiliers. Exposition internationale 1925, 2e série*, lám. 30. París: Charles Moreau, 1925

344







**165.** Edgar-William Brandt.  
Puerta de ascensor de la casa  
de Calouste Gulbenkian en  
París, c. 1925. Hierro forjado y  
bronce patinado, 240 x 85 cm.  
Museu Calouste Gulbenkian/  
Fundação Calouste  
Gulbenkian, Lisboa



**166.** Puerta de entrada de la *boutique* Siegel en la Exposición Internacional de París de 1925, reubicada en 1928 en la entrada de la camisería Hanriot, en la calle del Faubourg-Montmartre de París. Hierro forjado, 234,2 x 75,8 x 6,8 cm. MA-30/ Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt



SIEGEL



← Instalación en la exposición  
1925, *quand l'Art déco séduit  
le monde*. Fotografía anónima.  
Cité de l'architecture et du  
patrimoine, París, 2013

**167-168.** Siegel Ateliers. Cabezas  
de maniquí de mujeres morena y  
rubia, c. 1930. Yeso policromado,  
56 x 20 x 19 cm; 55 x 26 x 18 cm.  
MA-30/Musée des Années  
Trente, Ville de Boulogne-  
Billancourt





## EL GUSTO MODERNO

Los grandes modistos de la alta costura en París contribuyeron en gran medida al desarrollo del *art déco*. Formaron parte del exclusivo grupo de mecenas que patrocinó a los diseñadores de mobiliario moderno y a los *ensembliers*<sup>1</sup>. Jacques Doucet, Paul Poiret, Madame Mathieu-Lévy y Jeanne Lanvin dieron a muchos de los mejores diseñadores la primera oportunidad de entrar en contacto con una clientela de élite. Todas las casas de alta costura rediseñaron sus espacios de venta y de pases de modelos en un estilo más o menos *art déco*. Además, muchos modistos reaccionaron explícitamente al nuevo mundo, poblado de rápidos automóviles, transatlánticos y aviones, diseñando para el hombre y la mujer modernos. Todos buscaron el aval de las nuevas estrellas de cine, de los deportistas y los pilotos de coches de carreras, y participaron con entusiasmo en las producciones teatrales modernas. Jean Patou y Coco Chanel compitieron para crear la ropa deportiva más a la moda. Suzanne Lenglen, la estrella del tenis, se convirtió en el primer icono de la moda dentro del mundo del deporte, cuando en 1922 lució un vestido de Patou en Wimblendon, paseando la marca Patou dentro y fuera de la cancha. Chanel respondió a este desafío con el vestuario deportivo que diseñó en punto de colores para el *ballet* de la compañía de Serguéi Diáguilev *Le Train bleu* [El tren azul] en 1924 [cat. 191]. Los destinos turísticos costeros de Deauville, Biarritz y la Costa Azul se convirtieron en los escenarios clave de la nueva moda. Poiret había sido el introductor de muchos de estos nuevos temas, pero las casas de moda del período de entreguerras se centrarían más en las necesidades prácticas de sus clientes y en los compradores comerciales norteamericanos. Un análisis más detallado de la importancia de la moda en París durante los años veinte puede leerse en el artículo de Ghislaine Wood del presente catálogo, “La moda *art déco* y el *art déco*, un estilo a la moda” [pp. 111-121].

En estos años tuvo lugar una verdadera revolución en la manera en que las casas de moda se presentaban al público<sup>2</sup>. Desde finales del siglo XIX, la alta costura francesa se había visto obligada a captar la atención de dos tipos de clientela muy diferentes. Por una parte, debía atraer a los ricos y especialmente aficionados a la moda, a fin de que sus prendas fueran vistas y admiradas en los ambientes más envidiables. Aunque este principio permaneció inalterable, el foco de atención pasó de la flor y nata de la aristocracia europea a las jóvenes estrellas del escenario, la pantalla y el deporte. Pero si el *glamour* del individuo iba ligado a su imagen, el verdadero negocio estaba en los compradores comerciales. Una vez que una casa de moda se había hecho un nombre, podía comenzar a vender licencias de sus prendas a compradores comerciales que manufacturaban versiones más simples del producto de cara a su venta en los grandes almacenes y en las *boutiques* del mundo entero. Estas dos clases de mercado requerían formas muy diferentes de presentación. La prueba individual permaneció como el medio más apropiado para tratar con las clientas más exclusivas. Las modelos desfilaban con los diferentes vestidos ante la clienta con el fin de que ésta eligiera algunos de ellos. A continuación se adaptaban a su gusto y talla. Por otra parte, los compradores comerciales y la prensa especializada en moda requerían un trato diferente.

El desfile de modelos había sido inventado a finales del siglo XIX, y antes de la Primera Guerra Mundial era ya una característica esencial del mundo de la moda<sup>3</sup>. Sin embargo, fue en los años veinte cuando se

Salón privado diseñado por Rémon et fils para el transatlántico *Île-de-France*. Interior expuesto por primera vez por la Compagnie Générale Transatlantique en el pabellón de Francia en la Exposición Internacional de París de 1925, 1927. Fotografía: Thérèse Bonney. Cortesía Smithsonian Libraries, Washington, D.C.

1 Para una definición del término *ensemblier*, véase el ensayo de Tim Benton publicado en este catálogo [pp. 15-39], en especial, la nota 24 [p. 19].

2 Para un estudio pormenorizado de la historia de los desfiles de moda, véase Evans 2014.

3 Evans 2014, cap. 6.

convirtió en el mejor medio de promoción para los modistos de la alta costura, gracias a los minuciosos reportajes publicados en las revistas de moda, e incluso a su reflejo en el cine. La moda se convertía de forma creciente en un espectáculo, y el movimiento de las maniqués vivas era algo esencial para mostrar la calidad de las telas brillantes y los cortes pegados al cuerpo de los nuevos diseños. Las elogiosas descripciones de los desfiles de moda parisinos en las revistas facilitaban la introducción de los nuevos estilos, contribuyendo a crear el necesario sentido de anticipación. Se ofrecieron al público galas especiales de desfiles de moda en sedes prestigiosas como la Ópera de París, para los que había que pagar entradas, y a partir de 1926 se estableció el Prix d'Élegance [Premio de la elegancia] que se otorgaba a la mejor casa de moda. De esta manera, la industria de la moda fue capaz de crear un mercado cada vez mayor y más extenso. No obstante, para hacer dinero en este tipo de mercado era necesario vender los derechos de los distintos diseños a los compradores comerciales europeos, pero sobre todo a los norteamericanos. Para presentar sus diseños a la prensa, Jean Patou organizó a partir de 1923 elegantes fiestas, donde los periodistas podían entrar en contacto con los ricos y famosos. Al día siguiente, cuando sus favorables reportajes habían aparecido en la prensa, tenían lugar los desfiles para los compradores comerciales.

Bajo la revolución de la moda en los años veinte subyacía un cambio fundamental en la imagen de la nueva mujer. El gusto por una figura más alta, más delgada, más norteamericana, fomentado por las películas americanas y una forma de vida más activa, provocó respuestas diferentes. Los bajos de las faldas y vestidos se acortaron y alargaron durante esta década, provocando que la atención se centrara en los zapatos y las medias. La tendencia hacia lo esbelto creó la necesidad de bolsos más pequeños y elegantes. Especial atención recibieron los accesorios para fumar: las boquillas, las pitilleras y los encendedores [cat. 255-257], en especial los destinados a los hombres. Muchas mujeres se cortaron el pelo, bien a lo *garçon*, bien al estilo *Dutch Boy* —de líneas más cuadradas y con el flequillo recto—, inmortalizado por la estrella del cine norteamericano Louise Brooks, y vistieron sombreros cloché [cat. 197-200], e incluso ajustados gorros de lana de colores o de lentejuelas, inspirados en los cascos de los pilotos. Los chales fueron otro accesorio esencial, fabricados en seda con hilos metálicos y de colores, según diseño de expertos en textiles como Édouard Bénédictus.

Con el fin de promocionar la nueva imagen de la mujer, Pierre Imans y Siegel & Stockman, los dos principales creadores de maniqués, produjeron una serie asombrosa de figuras, de líneas muy abstractas, con acabados en dorado, plateado, en colores brillantes o con efectos de madera natural. Los bustos de cera dominaron los escaparates, especialmente en grandes almacenes como La Samaritaine, donde un conjunto de prismas de cristal tallados en forma de diamante iluminaban los diferentes espacios. Los grandes almacenes crearon profundos espacios indeterminados que permitían al visitante pasar entre vitrinas llenas de artículos de moda antes de entrar en la tienda. El fotógrafo Eugène Atget fue uno de los primeros en capturar el aire surrealista e inquietante de estos escaparates de maniqués vestidos a la última moda. Man Ray que junto con su ayudante Berenice Abbott coleccionó las fotografías de Atget, tomó cientos de instantáneas de escaparates con maniqués, piezas que se convertirían en uno de los temas favoritos del arte surrealista. Este fue sólo uno de los muchos vínculos fecundos entre las esferas de la moda y de la vanguardia artística. Un cierto número de escultores diseñaron maniqués o bustos de confección, incluido el escultor británico Frank Dobson, quien produjo en 1933-34 la figura publicitaria para la compañía de corsés Charnaux Patent Corsets<sup>4</sup> [cat. 189]. El escultor ucraniano Aleksandr Archipenko diseñó asimismo maniqués muy abstractos antes de emigrar en 1923 a los Estados Unidos. El énfasis en una figura cada vez más delgada, fomentada por las formas de las maniqués y por las nuevas actrices de cine, generó un alto nivel de ansiedad entre las mujeres. Las revistas se poblaron de métodos para adelgazar y de fajas para moldear la figura, como las fabricadas con goma por Charnaux, que aunque incómodas de llevar y elaboradas con tejidos no transpirables, se anunciaban incluso como sistemas de adelgazamiento.

Jeanne Lanvin se opuso en un principio a la imagen creada por Poiret, con sus vestidos estilo saco sin entallar y sus túnicas sencillas, decantándose por un tipo de vestido más convencional y de corte más

4 Aunque fue la oficina en Londres de Charnaux la que encargó esta obra, merece la pena su mención como uno de los pocos

ejemplos conocidos sobre la contribución de los escultores al negocio de la moda.

romántico —“robe de style” [cat. 178]—. Este tipo de vestido, que retenía algo del aire de las modas anteriores, con su falda ancha sostenida por las prendas interiores, tuvo mucho éxito en los años que siguieron al final de la Primera Guerra Mundial. En poco tiempo, Lanvin levantó un próspero imperio, invirtiendo en su propia fábrica de tintes y abriendo una cadena de tiendas de decoración. Llegó incluso a pedir al diseñador de su apartamento, Armand-Albert Rateau, que dirigiera Lanvin Sport.

Jeanne Paquin fue uno de los miembros de la anterior generación de diseñadores de moda que se adaptó con más celeridad a las nuevas tendencias. Formó parte del pequeño grupo de privilegiados que tuvieron acceso, desde su fundación en 1912, a las páginas de la revista *Gazette du bon ton* de Lucien Vogel, aunque dejó de diseñar en 1920. Su firma, bajo la dirección artística de Madeleine Wallis, produjo en los años veinte algunos de los vestidos de noche [cat. 177] y a la *garçonne* más clásicos del *art déco*.

Madeleine Vionnet, una de las modistas de la alta costura que logró sobrevivir durante todo el período de entreguerras, adquirió una ascendencia enorme en los años treinta al contribuir a la creación de la nueva moda de vestidos pegados al cuerpo cortados al biés, con los que había empezado a experimentar en los años veinte [cat. 184]. Durante una breve estancia en Inglaterra, se dio cuenta de lo fácil que era copiar y reproducir las modas de París, por lo que decidió introducir un sistema para proteger legalmente sus diseños, empleando etiquetas firmadas que hacían hincapié, una vez más, en la exigencia del estatus artístico, una de las características del *art déco*. Desde sus inicios empleó a artistas de la vanguardia, como Ernesto Thyat —seudónimo palindrómico de Ernesto Michahelles—, cuyas ilustraciones abstractas en la *Gazette du bon ton* marcaron la pauta en sus desfiles de moda, a los que acudía con frecuencia el artista Fernand Léger. Vionnet dirigió su negocio con éxito asombroso, hasta el punto de mantener una mansión con diversas salas para pruebas y un taller de costura en el número 50 de la Avenue Montaigne.

Gabrielle Bonheur Chanel, conocida como Coco, comenzó su carrera como sombrerera, estableciéndose en Deauville durante y después de la Primera Guerra Mundial, con el fin de atraer a los acaudalados visitantes veraniegos. Su carrera se debió tanto a su notable buen gusto, como a su personalidad, y a los hombres influyentes que trató. Enseguida se dio cuenta del potencial de los tejidos de punto para cambiar la idiosincrasia del vestido informal. Una vez establecida en París, adquirió fama gracias a la sorprendente sencillez de sus vestidos —en 1926 su *Petite robe noire* [vestido corto negro] causó sensación—, que compaginó con diseños más elaborados [cat. 181 y 182]. Chanel inició la moda de lucir bisutería, y tuvo mucho cuidado en ser siempre fotografiada por los mejores fotógrafos. El secreto de la moda es vender un estilo de vida asociado a la moda, y Chanel se convirtió en el ejemplo vivo de la nueva mujer, ambiciosa, inteligente y tremendamente culta.

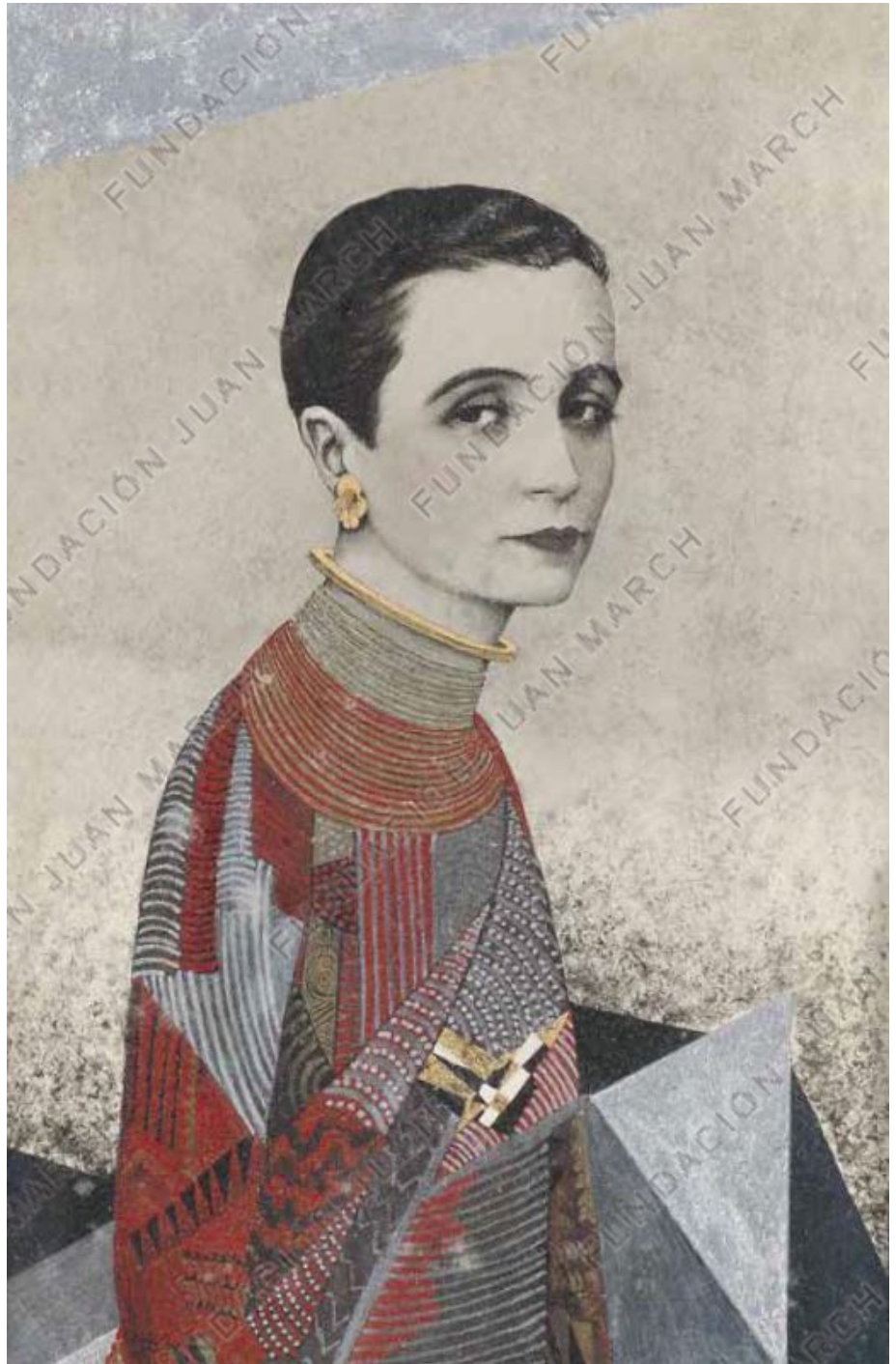
Vionnet y Chanel lograron sobrevivir a muchos otros modistos de la alta costura porque se centraron en lo básico y dedicaron una atención esmerada a sus clientes. Los vertiginosos días de la *garçonne*, con su pelo corto y su vestido tubular apoyado en las caderas no fueron más allá de 1928. Esta moda había recibido un glamuroso respaldo gracias a la novela de Victor Margueritte del año 1922 *La Garçonne* [traducida como *La garzona* en 1924], que no sólo fue un éxito de ventas sino un motivo de conflicto generacional. La novela narra la historia de la liberación de una joven que huye de un matrimonio concertado a través de una serie de escapadas que van desde el uso de drogas hasta una aventura lesbiana. La película de 1923 basada en la novela fue censurada, y la versión cinematográfica posterior, del año 1936, protagonizada por Marie Bell y Arletty, fue considerada igualmente polémica<sup>5</sup>. Hacia 1929 las faldas cortas pasaron de moda. Patou, Vionnet y Lanvin introdujeron los vestidos de noche largos y estilizados que dominarían los desfiles de moda a comienzos de los años treinta [cat. 188]. Ante la feroz competencia de la nueva generación de diseñadores norteamericanos, los modistos franceses de alta costura se centrarían entonces en crear una imagen de elegancia y sofisticación extremas, apoyada en la altísima calidad de la confección todavía disponible en París.

5 Sobre la imagen de la mujer en la época *art déco*, véase Mendes 2003, pp. 260-71.





← Estudio de coleccionista diseñado por Jacques-Émile Ruhlmann para el Salon des artistes décorateurs de 1926. A la izquierda, el retrato de la sombrerera y modista Madame Agnès [Agnès Rittener] y, a la derecha, mural de Jean Dupas, 1925. Fotografía: Thérèse Bonney. Cortesía Smithsonian Libraries, Washington, D.C.



**169.** Jean Dunand. *Madame Agnès* [La señora Agnès], c. 1925-26. Plata en gelatina iluminada con gouache y aplicaciones de pan de oro y plata, 24,5 x 16,5 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París



← **170.** Man Ray. *Nancy Cunard*, c. 1925. Plata en gelatina solarizada. Copia moderna, 17,7 x 12,8 cm. Centre Pompidou. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, París

**171.** Jean Dunand. Dos collares, c. 1925. Laca sobre metal Oreum, 0,3 x 12,5 cm (diá.); 0,3 x 11,6 cm (diá.). Collection Cheska Vallois, París

**172.** Jean Dunand. Cuatro pulseras, c. 1925. Metal Oreum y laca negra y roja, 0,3 x 7,8 cm (diá.) (c/u). Collection Cheska Vallois, París



**173.** Jean Dunand. Brazaletes, c. 1925. Plata y laca negra y roja, 6,3 x 3 x 5,5 cm (diá.). Collection Cheska Vallois, París



174-176. George Barbier.  
*Falbalas et Fanfreluches.*  
*Almanach des modes*  
*présentes, passées et futures:*  
 "Incantation" [Encantamiento],  
 1922; "L'Envie" [Envidia], 1924

y "Le Jugement de Paris" [El  
 juicio de Paris], 1923. *Pochoirs*  
 iluminados, 22,5 x 17,5 cm (c/u).  
 Victoria and Albert Museum,  
 Londres



177. Jeanne Paquin. Vestido de noche *Chimère*, 1925. Seda azul y oro bordada con motivos de dragones chinos y aplicaciones de abalorios, perlas y cuentas doradas, 122 cm (largo) x 99 cm (contorno de pecho). Victoria and Albert Museum, Londres



**178.** Jeanne Lanvin. Vestido  
"robe de style", 1923. Organza  
y ramilletes de flores de seda,  
95 cm (largo falda) x 36 cm (largo  
cuerpo) x 76,5 cm (contorno  
cintura). Victoria and Albert  
Museum, Londres. Adquirido con  
la ayuda del Elspeth Evans Fund

360



**179.** Jean Patou. Vestido, c. 1920. Seda beige, pasta vítrea, piel plateada e hilo metálico, 98 cm (largo) x 86 cm (contorno de pecho). Museo del Traje (CIPE), Madrid

**180.** Diseñador desconocido. Vestido, c. 1928. Algodón, pasta vítrea, 97 cm (largo) x 92 cm (contorno de pecho). Museo del Traje (CIPE), Madrid





**181.** Gabrielle Chanel.  
Vestido de alta costura  
de encaje dorado, c. 1925.  
91 cm (largo) x 82 cm (contorno  
de pecho). Collection Chanel,  
París



**182.** Gabrielle Chanel. Conjunto  
de alta costura color miel y  
terciopelo negro Devore con  
estampado Chevron, c. 1927.  
112 cm (largo) x 102 cm (contorno  
de pecho). Collection Chanel, París



→ **183.** Man Ray. *Coco Chanel*,  
c. 1935. Plata en gelatina. Copia  
póstuma de 1982, 28,7 x 21,9 cm.  
Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía, Madrid



**184.** Madeleine Vionnet (atribuido a). Vestido, c. 1920-29. Seda, tafetán, tul de seda y abalorios de resinas sintéticas, 125 cm (largo) x 96 cm (contorno de pecho). Museo del Traje (CIPE), Madrid

**185.** Diseñador desconocido. Vestido, c. 1920-29. Panamá de seda naranja y aplicaciones de abalorios de resinas sintéticas, 107 cm (largo) x 98 cm (contorno de pecho). Museo del Traje (CIPE), Madrid



**186.** La Samaritaine. Abrigo, c. 1917. Seda, pasta vítrea, 100,5 cm (largo) x 93 cm (contorno de pecho). Museo del Traje (CIPE), Madrid

**187.** Paul Poiret. Abrigo, c. 1920-26. Terciopelo de algodón negro, gasa de seda con aplicaciones de cuentas de vidrio, 115 cm (largo) x 100 cm (contorno del bajo). Museo del Traje (CIPE), Madrid





← **188.** Jeanne Lanvin. Vestido de noche, 1935. Satén púrpura, cosido a máquina, 146 cm (largo) x 112 cm (contorno de pecho). Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs I. L. Martin

**189.** Frank Dobson. *Charnaux Venus* [Venus "Charnaux"], 1933-34. Yeso, tejido y contrachapado 170 x 50 x 40 cm. Tate, transferida en 1983 del Victoria and Albert Museum, Londres



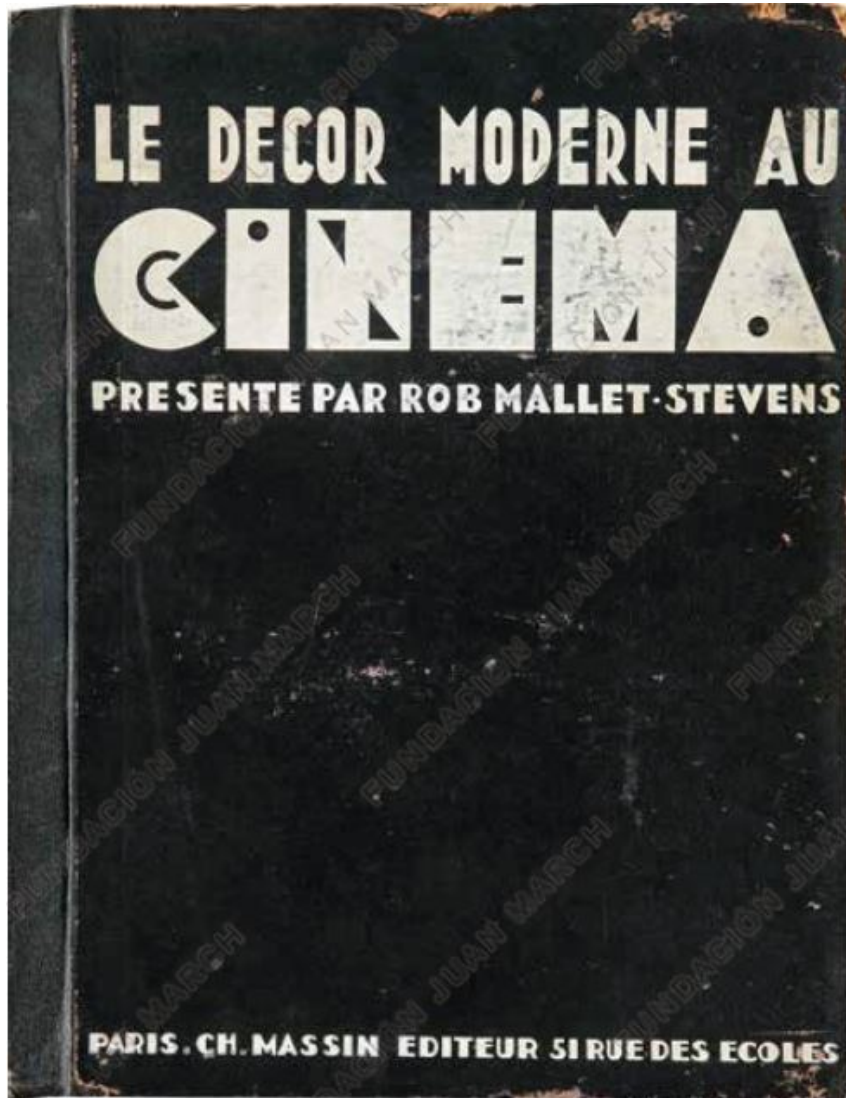


190. Paul Colin. Cartel *Tabarin*, 1928. Litografía sobre papel, 60,3 x 40,2 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

191. Gabrielle Chanel. Traje de *La Perouse*, personaje del ballet de Bronislava Nijinska *Le Train bleu* para los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev. Punto de lana, 155 x 50 x 50 cm (pieza montada). V&A Theatre and Performance, Londres







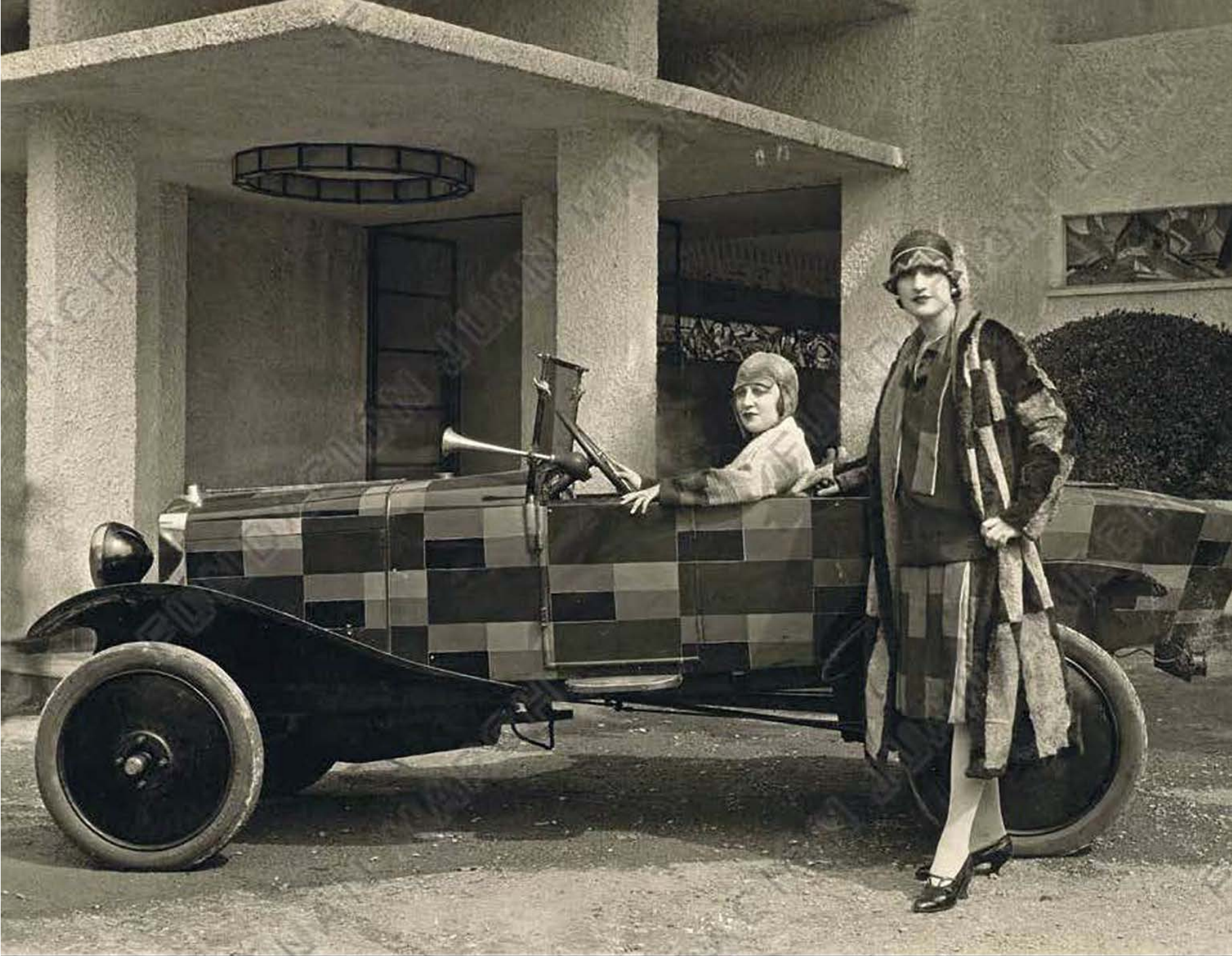
**192.** Cubierta y lámina 3 del libro de Robert Mallet-Stevens, *Le Décor moderne au cinéma*. París: Charles Massin, 1928. Impresión fotomecánica, 32,5 x 24,8 cm. Colección Román Gubern



Ch. MASSIN & Co, Editeurs

Hélio Léon Marotte, Paris

Un coin de Boudoir du film "Le Veilleur". — Mise en scène de Marcel Lherbier  
Décorateur Mallet-Stevens, Fredéricko J. Jan Majaque Catelain. — Film Cinégraphie



← Dos modelos posando ante el pabellón de Turismo en la Exposición Internacional de París de 1925 junto al coche del periodista Kaplan, pintado según el motivo de una tela de Sonia Delaunay. Fotografía anónima. Bibliothèque nationale de France, París



373

**193-196.** Sonia Delaunay. Diseños para telas realizados entre 1922 y 1924 reunidos en el álbum *Sonia Delaunay: ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes*. París: Librairie des Arts Décoratifs, 1925. *Pochoirs* impresos sobre papel, 21,7 x 40,6 cm; 30 x 38 cm; 21,7 x 40,7 cm; 38 x 18 cm. Victoria and Albert Museum, Londres





← **197.** Kilpin Ltd. Sombrero cloché rosa con aplique frontal, c. 1920. Paja trenzada, fieltro y terciopelo, 13 x 20 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

**198.** Diseñador desconocido. Sombrero cloché, c. 1920-24. Paja, seda y algodón, 20 cm (alto copa) x 29 cm (diá.) x 89 cm (contorno). Museo del Traje (CIPE), Madrid

**199.** Julieta Celeste (Lisboa). Sombrero cloché, c. 1920. Paja, seda y rayón, 11 cm (alto copa) x 23 cm (diá.) x 50 cm (contorno). Museo del Traje (CIPE), Madrid

**200.** Suzanne Talbot. Gorro de aviadora, 1930. Sarga de algodón y bandas laterales azules con el logo "YF" (Yacht Club de France), 14 cm (profundidad) x 50 cm (diá.) x 50 cm (contorno). Département Mode et Textile, Musée des Arts décoratifs, París





← Bolsos de señora de G. Silberstein y Van Migom y medias de Èrès expuestas en la sección francesa de la Exposición Internacional de París de 1925. Imágenes reproducidas en la *Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle*, vol. IX. París: Imprimerie Nationale, 1927

**201.** Georges-Henri Lemaire. Vanity case, 1925-30. Plata Vermeil, esmalte y marquesitas, 6,5 x 10,5 x 1,3 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca

**202.** Diseñador desconocido. Bolso, c. 1920-30. Lana y rayón, 13 x 19 cm. Museo del Traje (CIPE), Madrid



**203.** Diseñador desconocido. Zapatos, c. 1920-29. Cuero, seda, vidrio y metal, 7 cm (tacón) x 24 cm (largo) x 7 cm (ancho). Museo del Traje (CIPE), Madrid

**204.** Diseñador desconocido. Zapatos, c. 1920-29. Cuero y algodón, 9 cm (tacón) x 25 cm (largo) x 8 cm (ancho). Museo del Traje (CIPE), Madrid



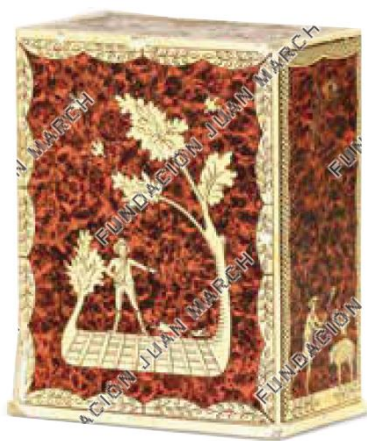
**205.** René Lalique, Frasco de perfume *Mystère* para D'Orsay, 1912. Vidrio soplado en molde y tapón prensado, 9,7 x 4,3 x 4,2 cm. Colección particular, Barcelona



**206.** René Lalique. Frasco de perfume *Panier de Roses*, 1913. Vidrio soplado en molde patinado y tapón prensado, 10 x 4,5 cm (diá.). Colección particular, Barcelona



**207.** René Lalique. Frasco de perfume *Hirondelles*, 1920. Vidrio soplado en molde patinado y tapón prensado, 9 x 8 x 2,3 cm. Colección particular, Barcelona



**208.** Raymond Guerlain. Caja y frasco de perfume *Mitsuoko* para Guerlain, 1919. Vidrio moldeado, frasco: 7,4 x 6 x 3,7 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca

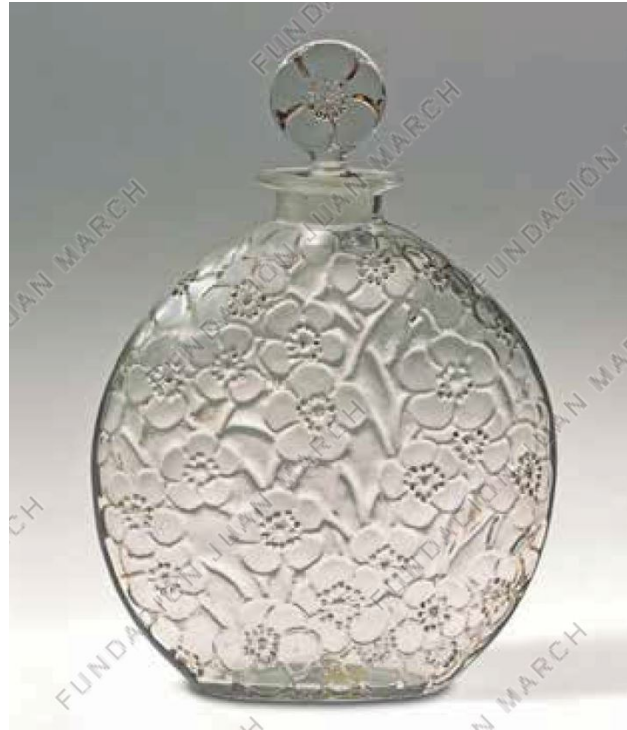
**209.** René Lalique. Frasco de perfume *L'Amour dans le Coeur* para Arys, 1920. Vidrio soplado en molde patinado y tapón prensado, 9,9 x 7,2 x 3 cm. Colección particular, Barcelona



**210.** René Lalique. Frasco de perfume *Le Temps des Lilas* para Houbigant, 1922. Vidrio soplado en molde y tapón prensado, 8,5 x 5,2 x 3,2 cm. Colección particular, Barcelona

**211.** René Lalique. Frasco de perfume *Le Lys* para D'Orsay, 1922. Vidrio soplado en molde patinado y tapón prensado, 18,5 x 12,5 x 4 cm. Colección particular, Barcelona

**212.** René Lalique. Frasco de perfume *Cinq Fleurs* para Forvil, 1924. Vidrio soplado en molde y tapón prensado, 9 x 1,5 cm (diá.). Colección particular, Barcelona



379



**213.** René Lalique. Frasco de perfume *Vers le Jour* para Worth, 1926. Vidrio soplado en molde y tapón prensado, 11,2 x 7,8 x 3 cm. Colección particular, Barcelona

**214.** René Lalique. Frasco de perfume *Dans la Nuit* para Worth, 1924. Vidrio soplado en molde con realces patinados y tapón prensado, 8 x 5 cm (diá.). Colección particular, Barcelona

**215.** René Lalique. Frasco de perfume *Dans la Nuit* para Worth, c. 1927-29. Vidrio azul soplado en molde y tapón prensado, 4,5 x 2,8 x 2,5 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca

**216.** René Lalique. Frasco de perfume *Lilas* para D'Orsay, 1925. Vidrio soplado en molde y tapón prensado, etiqueta de papel estampado en relieve, 7,5 x 5,9 x 2,1 cm. Colección particular, Barcelona



**217.** René Lalique. Frasco de perfume *Feuillages* para D'Heraud, 1925. Vidrio soplado en molde con realces patinados y tapón prensado, etiqueta de papel estampado, 9,3 x 7 x 2,7 cm. Colección particular, Barcelona



**218.** Diseñador desconocido. Frasco de perfume *Chypre* para Bourjois, c. 1927. Vidrio moldeado y patinado, hilo de algodón, etiqueta de papel impresa y corcho envuelto en piel *Shagreen*, 16,7 x 12 x 4 cm. Collection Chanel, París

**219.** Diseñador desconocido. Estuche de viaje y frasco de perfume *Chanel N° 5*, 1924. Estuche: níquel cromado y ante, 13,2 x 9 x 3,5 cm; frasco: vidrio, hilo de algodón y etiqueta de papel impresa, 10,7 x 7,5 x 3,1 cm. Collection Chanel, París

**220.** Diseñador desconocido. Caja de regalo con dos frascos de perfume *Evening in Paris/ Soir de Paris* para Bourjois, c. 1935. Cartón y papel metalizado, tela, vidrio, plata y etiqueta de papel de plata impresa, caja: 13,5 x 10 cm, frasco de colonia: 13 x 5,7 x 2,2 cm, frasco de perfume: 9,8 x 4 x 1,6 cm. Collection Chanel, París



**221.** René Lalique. Frasco de perfume *Le Baiser du Faune* para Molinard, 1928. Vidrio soplado en molde y prensado, cordón metálico, 14,5 x 11,3 x 2,2 cm. Colección particular, Barcelona

**222.** Diseñador desconocido. Frasco de perfume *Kismaju* para Le Clairac, 1930. Vidrio prensado y moldeado, 13 x 6 x 3 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca

**223.** René Lalique. Caja y frasco de perfume *Sans Adieu* para Worth, c. 1929. Caja de madera lacada, vidrio soplado y moldeado, frasco: 15,5 x 5,5 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca

**224.** Diseñador desconocido. Caja y frasco de perfume *Une Idée* para Chanel, 1930. Cartón impreso, vidrio, hilo de algodón y etiqueta de papel impresa, caja: 12,5 x 4,8 cm, frasco: 11,5 x 4,3 cm. Collection Chanel, París



**225.** René Lalique. Caja y frascos de perfume del juego de tocador *Dahlia*, 1931. Vidrio soplado en molde con realces de pátina, esmalte, plata y tapón prensado, caja: 6 x 8,5 cm; frascos: 13 x 10,5 x 5 cm, 18,7 x 13,7 x 6,5 cm. Colección particular, Barcelona

**226.** Pierre Camin. Caja y frasco de perfume *A'Suma* para Coty, 1934. Caja: madera y cartón, 8 x 7 cm; frasco: vidrio moldeado, 8 x 7 x 6 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca

**227.** Raymond Guerlain. Frasco de perfume *Vol de Nuit* para Guerlain, 1933. Vidrio moldeado y metal, 6,5 x 5 x 2 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca

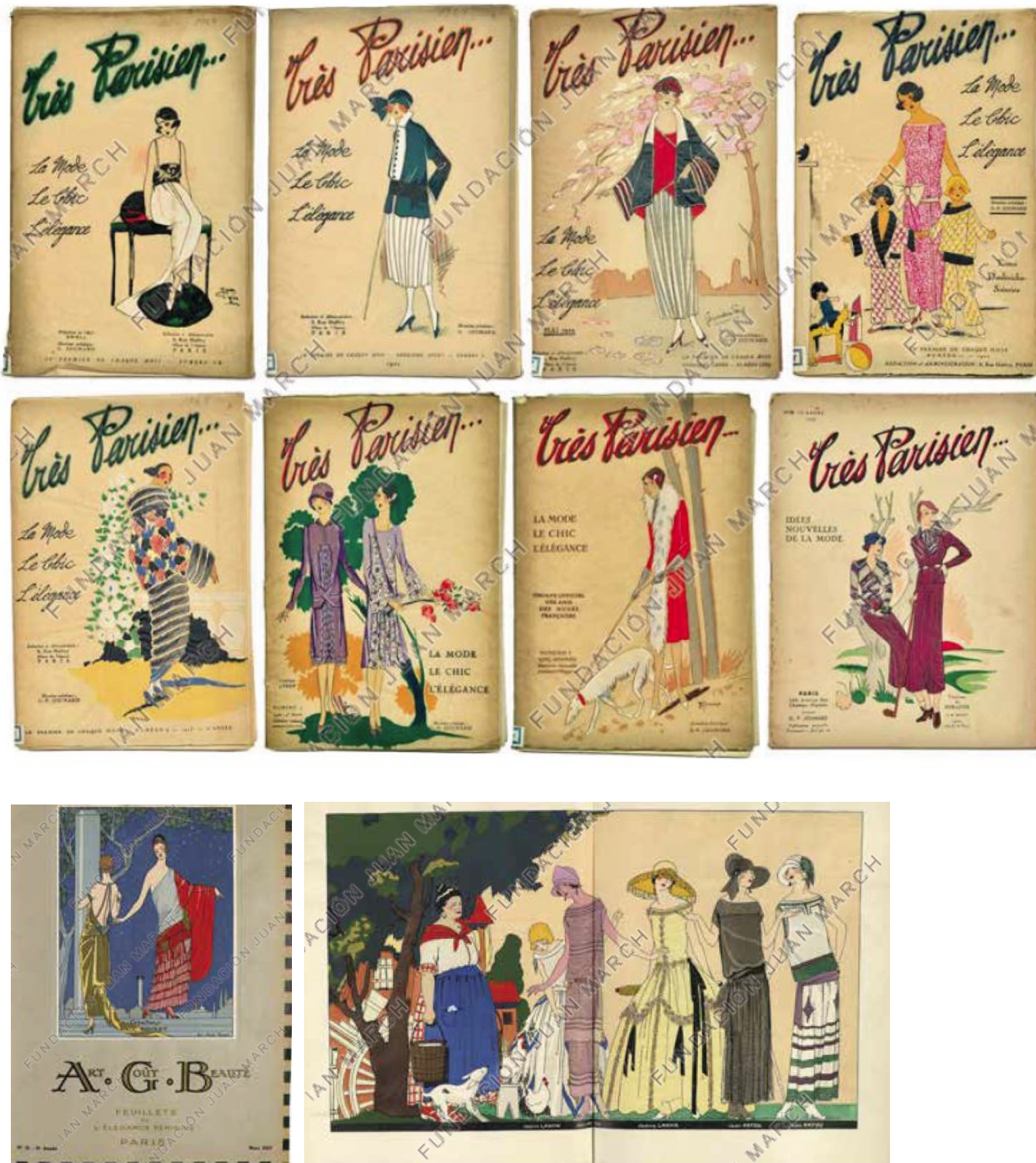


228-235. Portadas de la revista *Très parisien... La Mode. Le Chic. L'élégance*, n.º 1 (1920); n.º 5 (1921); n.º 5 (1922); n.º 11 (1922); n.º 9 (1923); n.º 4 (1926);

n.º 1 (1929); n.º 10 (1932). *Pochoirs*, impresión fotomecánica sobre papel, 27,5 x 18,3 cm (c/u). Museu del Disseny de Barcelona

236. Portada e interior de la revista *Art. Goût. Beauté: feuillets de l'élégance féminine*, n.º 31 (marzo de 1923). Portada: tintas de impresión sobre

cartón y piel; interior: pochoirs, impresión fotomecánica sobre papel, 31,1 x 24 x 4,5 cm. Museu del Disseny de Barcelona





← Modelo con traje de noche de Suzanne Talbot y joyas de Gérard Sandoz, c. 1928. Fotografía: Thérèse Bonney. Cortesía Smithsonian Libraries, Washington, D.C.

**237.** Raymond Templier. Modelo de diadema, 1937. Lápiz, acuarela y gouache sobre papel de calco, 25,8 x 26 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París

**238.** Raymond Templier. Modelo de pulsera y de broche, 1935. Lápiz, acuarela y gouache sobre papel de calco, 21,7 x 27,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París





**239.** Jean Fouquet. Proyecto de colgante, 1924. Lápiz y gouache sobre papel, 25,2 x 11,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, Paris

**240.** Raymond Templier. Proyecto de pulsera para "Me C.", 1928. Lápiz, acuarela y gouache sobre papel de calco, 27,2 x 21 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, Paris



**241.** Jean Fouquet. Proyecto de pulsera, 1931. Lápiz, acuarela y gouache sobre cartón, 25,7 x 17 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París

**242.** Jean Fouquet (Atelier). Proyecto de cierre de bolso, c. 1925. Lápiz, gouache y bolígrafo sobre cartón, 26,3 x 20,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [obra no expuesta]





← **243.** Man Ray. Mujer no identificada (¿Coco Chanel?), c. 1925. Plata en gelatina, 11,2 x 8,3 cm. Centre Pompidou. Musée national d'Art moderne/Centre de création industrielle, París



**244.** Cartier París. Hebilla de cinturón, 1922. Platino y oro, turquesa matriz, diamantes talla rosa, cabujones y dos anillas de ónix y esmalte negro, 5 x 11 cm. Colección Cartier



**245.** Cartier París. Collar, c. 1912. Esmeralda de talla pera, montada sobre pieza de platino, diamantes, zafiros calibrados y esmeralda cabujón; cordón negro con entrepieza de platino, cristal de roca tallado, diamantes, zafiros y esmeraldas, 65 x 2 x 2 cm. Colección Marta Alcolea



**246.** Jean Fouquet. Broche (*Jabot pin*), c. 1915-20. Oro, platino, esmalte, jade y diamantes, 2,5 x 9,8 x 0,5 cm. Colección Marta Alcolea

**247.** Cartier París. Brazaletes *Tutti Frutti*, 1928. Platino, oro amarillo y rosa, diamantes tallas *baguette*, triangular, cuadrada y navette, esmeraldas labradas en forma de hojas, zafiros,

rubíes y cabujones de rubíes, esmalte negro, brazaletes doble cordón negro, 1,7 x 0,7 cm (caja de reloj) x 17,5 cm (longitud). Colección Cartier



**248.** Cartier París. Brazaletes, 1935. Oro, esmalte azul, rojo, blanco y negro, 8 x 0,8 x 20 cm (diá.). Colección Cartier



249. Cartier París. Brazaletes, 1924. Oro y platino, diamantes de tallas redonda, antigua y rosa, coral esculpido, nácar y esmalte negro, 18 x 1,7 x 16 cm (diá.). Colección Cartier

391



250. Cartier. Reloj colgante, c. 1925. Oro amarillo, platino, esmaltes, coral, marfil y diamantes en cordón de seda negro con cierre en platino y diamantes y entrepieza de oro, platino, diamantes y coral, 42,3 cm (largo con cordón) x 2,3 cm (diá. caja reloj). Colección Marta Alcolea

**251.** Cartier París. *Vanity case*, 1925. Oro y platino, esmalte rojo y negro, cabujones de zafiro y esmeralda, nácar y diamantes talla rosa, 9,1 x 5,4 x 1,8 cm. Colección Cartier



**252.** Laclouche frères. *Vanity case*, c. 1925. Oro, jade, diamantes talla rosa y brillante, lapislázuli, turquesa, malaquita, rodonita, madreperla y perla, 4,8 x 8,3 x 1,8 cm.



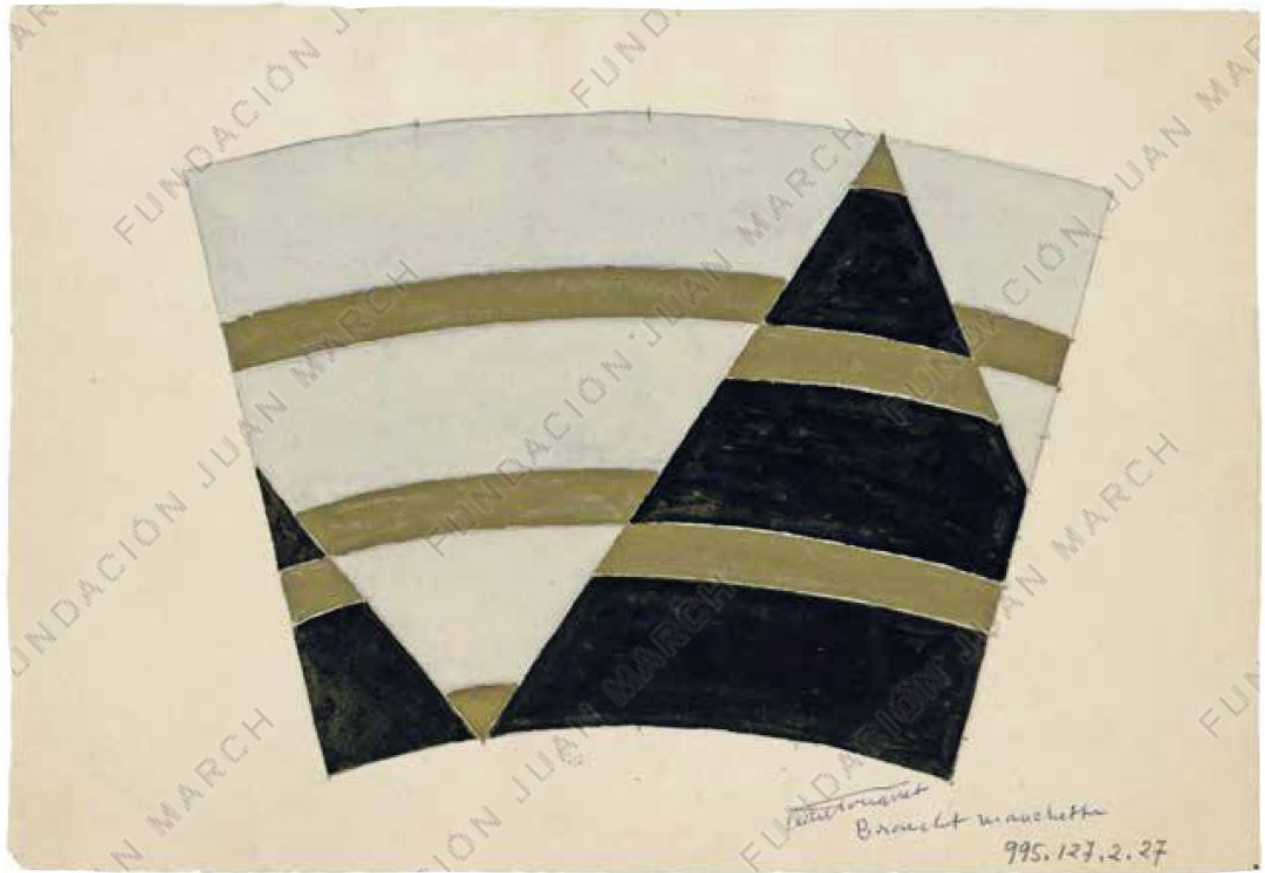
Victoria and Albert Museum, Londres. Legado de Miss J. H. G. Gollan

**253.** Cartier París. *Vanity case*, 1927. Oro rosa, amarillo y platino, esmalte azul, placas de jade, diamantes talla sencilla y cuatro zafiros talla calibre, 8,2 x 5,2 x 1,6 cm. Colección Cartier



**254.** Jean Fouquet (Atelier).  
Proyecto de brazalete, 1925-32.  
Lápiz, gouache y bolígrafo  
sobre papel, 24,6 x 17 cm.  
Département des Arts  
graphiques, Musée des Arts  
décoratifs, París

**255.** Gérard Sandoz.  
Pitillera, 1929. Plata esmaltada,  
laca y cáscara de huevo,  
8,3 x 10,4 x 7 cm. Victoria and  
Albert Museum, Londres







← Brazaletes y anillos de mujer y de hombre diseñados por Gérard Sandoz. Fotografía: Thérèse Bonney. Cortesía Smithsonian Libraries, Washington, D.C.

**256.** Cartier París. Boquilla *Trompette*, 1928. Platino y oro, diamantes talla rosa, esmeraldas talla calibrada, azabache y coral, 9 x 1,3 cm. Colección Cartier

**257.** Cartier París. Encendedor piel de pantera, 1928. Oro, esmalte negro, 3,8 x 3,6 x 1,6 cm. Colección Cartier





← **258.** Man Ray. Marjorie Seabrook con collar diseñado por Man Ray, c. 1930. Plata en gelatina, 8 x 5,8 cm. Centre Pompidou. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, París

**259-260.** Jean Després. Dos broches, c. 1935. Plata martelé y cierre de alfiler con púa, 4,8 x 5,7 x 1,5 cm; plata martelé, 3,3 x 5,5 x 1 cm. Colección Marta Alcolea

**261.** Madeleine Vionnet. Hebilla de cinturón de alta costura para la Colección de verano de 1936. Plástico y metal, 7,2 x 9,3 cm. Département Mode et Textile, Musée des Arts décoratifs, París



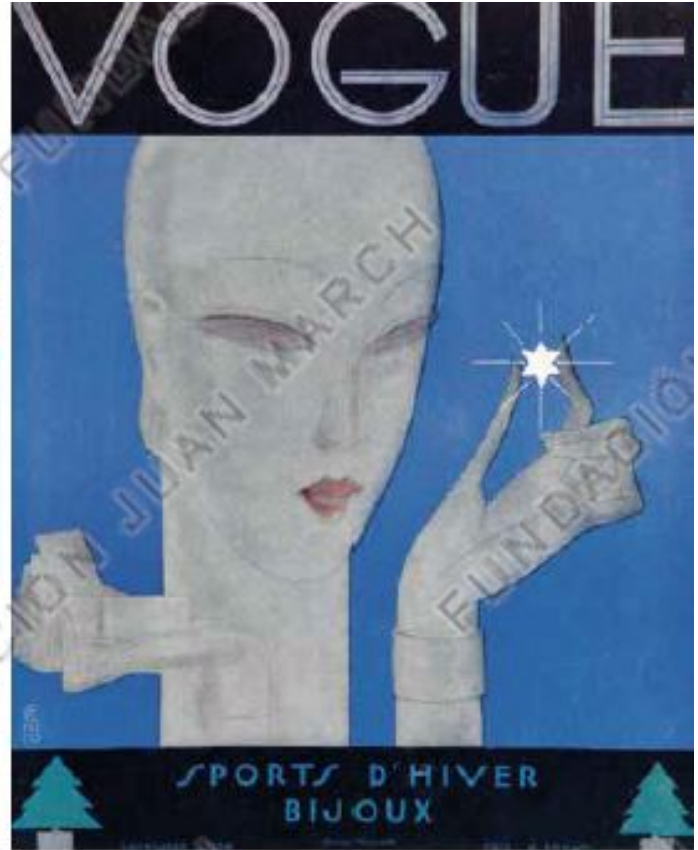
**262.** Cartier París. Brazaletes 1930. Platino, diamantes tall antigua, 3,9 x 5,1 x 6,9 cm. Colección Cartier





263-267. Eduardo García Benito. Portadas de la revista Vogue: "Vacances" (julio de 1930); "Paris Fashion Number" (octubre de 1926), "Sports d'hiver. Bijoux" (diciembre

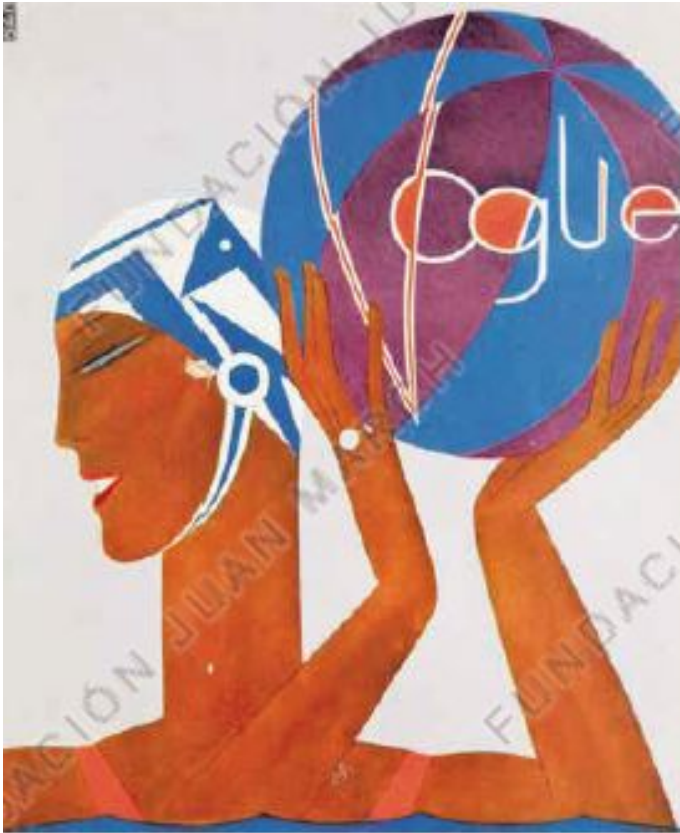
de 1928); "Paris Openings" (septiembre de 1929); "s/t" (c. 1920-34). Litografía sobre papel, 32,5 x 24,5 cm (c/u). Fondos artísticos. Diputación de Valladolid



**268-269.** Eduardo García Benito, Portadas de la revista Vogue, c. 1920-35. Litografía sobre papel, 32,5 x 24,5 cm (c/u). Fondos artísticos. Diputación de Valladolid

**270-271.** Portadas de la revista *La Femme chez elle*, n.º 471 (enero de 1930); n.º 15 (diciembre de 1931). *Pochoirs*, impresiones fotomecánicas sobre papel, 30 x 22 cm (c/u). Colección particular

→ Escaparate de Siegel para Printemps con zapatos y medias de mujer, c. 1929. Fotografía: Thérèse Bonney. Cortesía Smithsonian Libraries, Washington, D.C.









# LA EXPOSICIÓN COLONIAL INTERNACIONAL DE PARÍS

La fascinación por la escultura africana fue otro de los elementos que compartieron el arte de vanguardia y las artes decorativas en París. En los años anteriores al comienzo de la Primera Guerra Mundial un grupo de artistas del círculo de Guillaume Apollinaire descubrió la colección de escultura africana del Trocadéro, y comenzaron a coleccionar este tipo de piezas. El arte africano tuvo una influencia considerable en artistas fauvistas como Henri Matisse y André Derain, y en el origen del cubismo de Pablo Picasso y Georges Braque [cat. 45 y 47]. *Las señoritas de Aviñón* (1907, Nueva York, MoMA), obra considerada por lo general como el inicio del cubismo, sufrió durante su proceso creativo una transformación radical cuando Picasso incorporó algunos motivos derivados de las máscaras africanas que había visto en el Trocadéro. Más tarde, André Breton y los surrealistas otorgaron un papel incluso más transcendental al arte africano, y a la cultura negra en general a la que veían como el equivalente revolucionario de la civilización occidental y como expresión sin restricciones de las emociones más instintivas<sup>1</sup>. Jacques Doucet, propietario entonces de *Las señoritas de Aviñón* y coleccionista de arte chino y japonés, adquirió también esculturas africanas, y hasta encargó a Pierre Legrain algunas piezas de mobiliario inspiradas directamente en las sillas, mesas y taburetes africanos. Legrain adaptó con gran ingenio al lenguaje del *art déco* los modelos tallados a mano que vio en la colección del Trocadéro, como puede observarse, por ejemplo, en la refinada interpretación que hizo en laca roja con incrustaciones de oro de un taburete de estilo Ngombe en madera rugosa decorada con tachuelas de hierro<sup>2</sup>. Asimismo, Jean Dunand colaboró con el escultor Jean Lambert-Rucki, que había empleado motivos africanos en su obra, para producir piezas inspiradas en las sillas Tchokwe que, a su vez, eran adaptaciones de ejemplos europeos del siglo XVII. Dunand tuvo también mucho éxito con sus collares esmaltados en colores sobre fondo dorado, con diseños que recordaban a la joyería africana [cat. 171 y 172]. Eileen Gray sucumbió igualmente a los motivos africanos, basando además su famosa *Chaise-longue Pirogue* [Piragua, 1919-20] en las piraguas de la Polinesia, aunque transformando el carácter áspero y funcional de éstas últimas en el refinado acabado en laca color castaño de su exterior, con aplicaciones de pan de plata en la parte interior. Sonia Delaunay estudió con gran atención las telas africanas antes de adaptar sus atrevidos dibujos geométricos a su paleta de colores brillantes.

El galerista Paul Guillaume, que hizo una pequeña fortuna comerciando con escultura y objetos africanos, fundó en 1918 la revista *Les Arts à Paris* para fomentar el interés por este campo. En 1919 organizó una *Fête nègre* [Festival Negro] en el Théâtre des Champs-Élysées y una exposición titulada *Première exposition d'art nègre et d'art océanien* [Primera exposición de arte negro y de arte de Oceanía] en su Galerie Devambez<sup>3</sup>. La moda por todo lo africano no fue sólo una cuestión puramente formal. La creciente expansión del imperio francés en África dio a muchos franceses la oportunidad de conocer de primera mano las costumbres y las danzas tribales que habían visto en la mencionada exposición. La *Fête nègre* se benefició de esta fascinación por la música y las danzas tribales, aunque la curiosidad por lo exótico estuvo en París más directamente ligada a las búsquedas experimentales de la vanguardia artística. El África negra fue siempre considerada como una especie de metáfora del potencial nuevo y perturbador del arte moderno. Así, por ejemplo, la obra *Impressions d'Afrique* [Impresiones de África], puesta en escena por Raymond Roussel en febrero de 1911, fue vista por Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia y Michel Leiris, llamados a convertirse en las figuras principales

Fuente *Le Grand signal* en el lago Daumesnil, torre de luz de 45 metros de altura coronada por un penacho de 8 metros. Imagen reproducida en *L'illustration. Exposition Coloniale*, 89, n.º 4603 (23 de mayo de 1931)

1 Para una introducción a la literatura más relevante sobre este tema, véase el catálogo de la controvertida Exposición Colonial en: Nueva York 1984, pp. 41, 43 y 45.

2 *Tabouret*, c. 1913, Virginia Museum of Fine Arts. Wood 2003, p. 86.

3 Para una panorámica amplia sobre la difusión del gusto por el arte africano y la música afroamericana en París, véase Archer Straw 1994, y Blake 1999. Para el impacto del diseño *art déco*, véase Wood, "The Exotic" y "Collecting and Constructing Africa", en Wood 2003.

de los movimientos dada y surrealista en París<sup>4</sup>. Dicha obra era, al mismo tiempo, la representación exótica de la coronación de un rey africano presenciada por unos cuantos espectadores blancos, y un experimento vanguardista con narrativas no secuenciales y juegos de palabras abstractos. En 1923, Blaise Cendrars, viajero empedernido, escribió el libreto de *La Création du monde* [La creación del mundo] para los Ballets Suecos<sup>5</sup>, donde intentó representar los mitos africanos. Fernand Léger diseñó los decorados en un estilo que combinaba los motivos africanos con la abstracción geométrica. La música fue compuesta por Darius Milhaud, quien había frecuentado los clubs de jazz de Harlem. El jazz, popularizado en París por los soldados norteamericanos que tomaron parte en la Gran Guerra, se convirtió en el último grito con la llegada de los mejores intérpretes americanos que venían huyendo de los prejuicios raciales en su país. En París, estos músicos se encontraron con una sociedad dispuesta a divertirse y a mezclarse con todo tipo de gente en las fiestas y en los clubes nocturnos, aunque se diese igualmente segregación racial en el mundo laboral. El intento de comprender y promover las culturas africana y afroamericana devino causa política. Nancy Cunard, la rica heredera inglesa, se obsesionó con este tema, dedicando su vida a la elaboración de una gigantesca antología ilustrada, *Negro*, donde recopiló tanto textos de autores africanos y afroamericanos, como escritos sobre ellos<sup>6</sup>. Fue desheredada por su familia por su relación con el músico afroamericano Henry Crowder. Promovió el arte africano de distintas formas, entre las que hay que incluir el coleccionismo de brazaletes tribales africanos, con los que se dejó fotografiar por Man Ray en 1923-26 [cat. 170]. El mismo Man Ray quedó impresionado por el tema de la yuxtaposición de las culturas blanca y negra, realizando una serie de fotografías de la conocida cantante Kiki de Montparnasse posando con esculturas africanas. Con el fin de dejar claro su punto de vista, enfrentó la cabeza de la cantante que reposaba horizontalmente sobre una mesa con la máscara negra colocada verticalmente, revelando ejemplares en positivo y negativo de esta fotografía [cat. 44]. Este juego en blanco y negro, en vertical y horizontal, estaba dirigido contra una serie de ilustraciones y artículos que presentaban el gusto por la cultura africana como la ruina de la civilización occidental. Así, por ejemplo, una pintura de John Bulloch Souter mostraba a una mujer blanca desnuda bailando al son de la música tocada por un saxofonista negro sentado sobre la cabeza hecha pedazos de una escultura griega<sup>7</sup>. Muchos críticos estuvieron de acuerdo con las opiniones de André Levinson, quien consideraba el gusto por el jazz y las “danzas negras” como un “virus” que había contagiado a toda Europa, aunque, al mismo tiempo, alababa su energía, su liberación sexual y su modernidad<sup>8</sup>.

En 1925 dos eventos, programados para coincidir con la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas y sus miles de visitantes, contribuyeron a catapultar la cultura “negra” y darle más popularidad. La compañía de automóviles Citroën financió una “cruzada” a gran escala al corazón de África (1924-25), que utilizó sus coches y otros vehículos de tracción múltiple [cat. 279]. La expedición pretendía demostrar tanto el papel filantrópico y civilizador de los franceses, como su falta de miedo para enfrentarse a los pueblos desconocidos de África. Aleksandr Yákovlev, artista ruso que durante muchos años había viajado por todo el mundo, y que se había especializado en retratos muy decorativos de hombres y mujeres africanos, fue contratado como dibujante oficial de la expedición. Un equipo de filmación se encargó de grabar una serie de documentales sobre las vicisitudes del viaje y los pueblos exóticos que iban encontrando en su camino [cat. 278]. Entre los que causaron una mayor impresión en París estuvieron las mujeres del reino de Mangbetu del África central, con sus alargadas cabezas —resultado de haberseles comprimido el craneo con cuerdas desde bebés—, y sus elaborados peinados y joyería. Este tipo de cabeza llegó a encarnar una forma especial de africanidad decorativa que apareció en carteles, e incluso en tapones de radiador de automóvil<sup>9</sup>. Georges-Marie Haardt, líder de la expedición, encargó a Jacques-Émile Ruhlmann rediseñar su biblioteca para hacer sitio a sus nuevos tesoros. La publicidad generada tras el regreso de la expedición preparó el camino para la recepción de la Exposición Colonial Internacional, montada en el parisino Bois de Vincennes en 1931.

El otro evento significativo de 1925 fue el éxito inesperado de Josephine Baker en *La Revue nègre* [La revista negra], espectáculo puesto en escena en el Théâtre des Champs-Élysées ese año por una compañía de bailarines y músicos afroamericanos. A pesar de que llegó como una chica más del coro, desde la misma noche del estreno produjo tal impacto en el público que se convirtió enseguida en una estrella [véase p. 419]. Su éxito se extendió aún más gracias a la carpeta de litografías creada por el artista Paul Colin, titulada

4 Roussel, Foord y Heppenstall 1967.

5 Adaptación de su novela de 1921 *Anthologie nègre* [Antología negra] de 1921, en la que Darius Milhaud se inspiró para crear la pieza de ballet de la que fue director y para la que compuso la música [N. del E.].

6 Cunard 1934.

7 *The Breakdown*, 1926. Véase Blake 1999, p. 90, fig. 49. Esta pintura fue reproducida en la revista *Royal Academy Illustrated* en 1926.

8 André Levinson, *La Danse d'aujourd'hui: études, notes, portraits*, citado por Archer Straw 1994, p. 114.

9 El coleccionista francés Michel Legrand posee en su extensa colección más de tres tapones de radiador de automóvil en el estilo Mangbetu.

*Le Tumulte noir*<sup>10</sup> [cat. 286 y 287]. Colin capturó a la perfección la conexión entre el diseño gráfico *art déco* y el gusto por lo exótico. Josephine Baker asumió su papel de forma incondicional, bailando en una escena con el pecho descubierto y vestida con una falda de plátanos, para hacer en la siguiente una imitación cómica del paso de baile *cakewalk* [cat. 288-290]. Su habilidad para ser a un tiempo eróticamente fascinante e inofensiva gracias a su autocrítico sentido del humor, le permitió cruzar las barreras de la moral convencional. Se adaptó con rapidez al papel de cantante y de famosa, presentándose en público con un leopardo amaestrado —idea empleada igualmente por la amante de Eileen Gray, la cantante Marisa Damia—, o apareciendo en el escenario luciendo un vestido de noche para encandilar a la audiencia más distinguida con su emblemática canción *J'ai deux amours, mon pays et Paris* [Tengo dos amores, mi país y París].

Como se ha dicho, la Exposición Colonial Internacional se inauguró en el Bois de Vincennes, al este de París, el 6 de mayo de 1931. Su intención era difundir como mensaje el comportamiento filantrópico de la civilización francesa en sus colonias de África y del lejano Oriente, aunque retrospectivamente se ha visto más en términos de la competencia internacional establecida en relación con la colonización. La mayoría de las potencias coloniales occidentales participaron en la muestra, e incluso los Estados Unidos presentaron una réplica de la casa de George Washington en Mount Vernon. Ocho millones de visitantes acudieron a la Exposición Colonial, y se maravillaron ante las reconstrucciones de templos, mezquitas, palacios y aldeas de distintas partes del mundo, y ante el “zoológico humano” de los nativos presentados en escenarios aparentemente naturalistas. Los artesanos y las mujeres aparecían trabajando en sus distintos oficios, y cada poco tiempo tenían lugar espectáculos de danzas. El Palais de la Porte dorée [Palacio de la puerta dorada], diseñado por Albert Laprade, Léon Bazin y Léon Jaussely, daba entrada a la muestra. Laprade encargó al escultor Alfred Janniot la talla del inmenso bajorrelieve (1.200 m<sup>2</sup>) que debía cubrir toda la fachada del edificio. A la izquierda aparecían representadas África y Oceanía, y a la derecha, el lejano Oriente y las Américas. Los nativos, situados en el centro del bajorrelieve, se representaban produciendo o recolectando las diferentes materias primas que llegaban a los puertos de Marsella, Burdeos y El Havre. De este modo, se mostraba cómo se recolectaban, o conseguían, y transportaban materias primas como el café, el té, las frutas tropicales, el marfil y las maderas exóticas, estas últimas uno de los elementos distintivos del mobiliario *art déco* a lo largo de los años veinte. La manera tan vívida en que la gente, los animales y la vegetación aparecían representados en un exagerado estilo característicamente *art déco*, dotó a este bajorrelieve de una presencia y sensualidad exacerbadas. En el interior de este pabellón, los diseñadores Jacques-Émile Ruhlmann y Eugène Printz fueron los encargados de decorar las oficinas y las áreas de recepción del mariscal Lyautey (comandante en jefe de Marruecos y organizador del evento) y Paul Reynaud, ministro de las colonias. Los enormes sillones *Elephant* de Ruhlmann [cat. 274] pretendían ser un comentario ingenioso acerca de la visión europea de África, mientras que las maderas exóticas empleadas por él y por Printz en sus respectivos mobiliarios reforzaban el mensaje del bajorrelieve de Janniot. En el primer piso, se encontraban los dos enormes paneles de Dunand realizados sobre planchas de aluminio y lacados en color castaño, en los que se representaba a “los pueblos de África” y a “los pueblos de Asia”. Dunand contribuyó además con dos grandes jarrones de cobre lacados en color castaño y decorados con motivos dorados [cat. 275]. En el gran auditorio situado en el centro del edificio, un fresco de Pierre-Henri Ducos de La Haille representaba a doctores, enfermeras, maestros y etnógrafos llevando a cabo su trabajo en las colonias. Ni que decir cabe que la imagen presentada de la colonización no fue aceptada de forma unánime, y de hecho el Partido Comunista y los sindicatos boicotearon la Exposición Colonial, como también lo hicieron los surrealistas, quienes organizaron dos eventos paralelos con el fin de denunciar los abusos del sistema colonial y proclamar las ventajas de la Internacional Comunista. Sin embargo, la visión más espectacular de la Exposición Colonial estaba reservada a la noche, cuando los proyectores de luces de colores, las palmeras coloreadas y las grandes escenografías de luz y chorros de agua iluminados creaban una atmósfera de exótico misterio [véase p. 402 y cat. 272].

La Exposición Colonial coincidió con el término del período culminante del *art déco*, tras el hundimiento de Wall Street en 1929 y el comienzo del fin de las confiadas muestras de patriotismo colonial. Pero este evento sintetizó a la perfección la unión entre lo exótico y lo moderno que había sustentado una gran parte de la cultura *art déco* a lo largo de los años veinte.

<sup>10</sup> Colin, “Le Tumulte noir”, en Colin, Gates y Dalton 1998, y el libro en general.



**272.** André Granet y Roger-Henri Expert. Vista de la fuente luminosa *Théâtre d'eau* para la Exposición Colonial de París de 1931 [1929-32]. Gouache y pastel sobre papel, 50,5 x 69,9 cm. CNAM/SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, París

273. Victor Jean Desmeures.  
Cartel *Exposition Coloniale  
Internationale*, 1931. Litografía  
sobre papel, 120 x 80 cm.  
Département Publicité, Musée  
des Arts décoratifs, Paris





Alfred Janniot, Escena de la recogida de algodón en Sudán, detalle del bajorrelieve de la fachada del Palais de la Porte dorée en la Exposición Colonial Internacional de París, 1931. Fotografía de época. Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris, Collection Maciet

**274.** Jacques-Émile →  
Ruhlmann. Sillón *Eléphant* para el Palais de la Porte dorée en la Exposición Colonial de París, 1931. Piel marroquí, ébano y lino, 110 x 90 x 90 cm. Musée de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte dorée, París





**275.** Jean Dunand. Pareja de jarrones para el Palais de la Porte dorée en la Exposición Colonial Internacional de París de 1931, c. 1930. Cobre lacado en oro y base de hierro forjado, 164 cm (c/u). Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París

410



**276.** Félix Aubert (diseño), Jean Beaumont y Henri-Joseph Lasserre (decoración). Jarrón Aubert n.º 40: *Chasse au tigre* [Caza del tigre], 1927-28. Porcelana, 99 x 47,5 cm (diá.). Cité de la céramique. Sèvres et Limoges

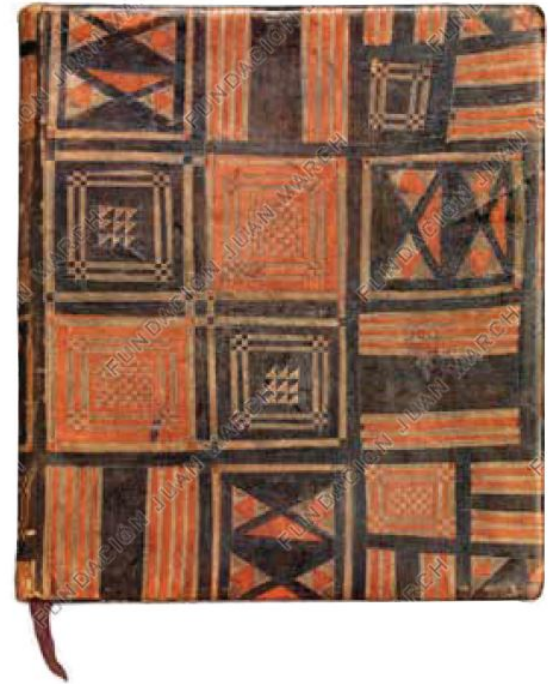
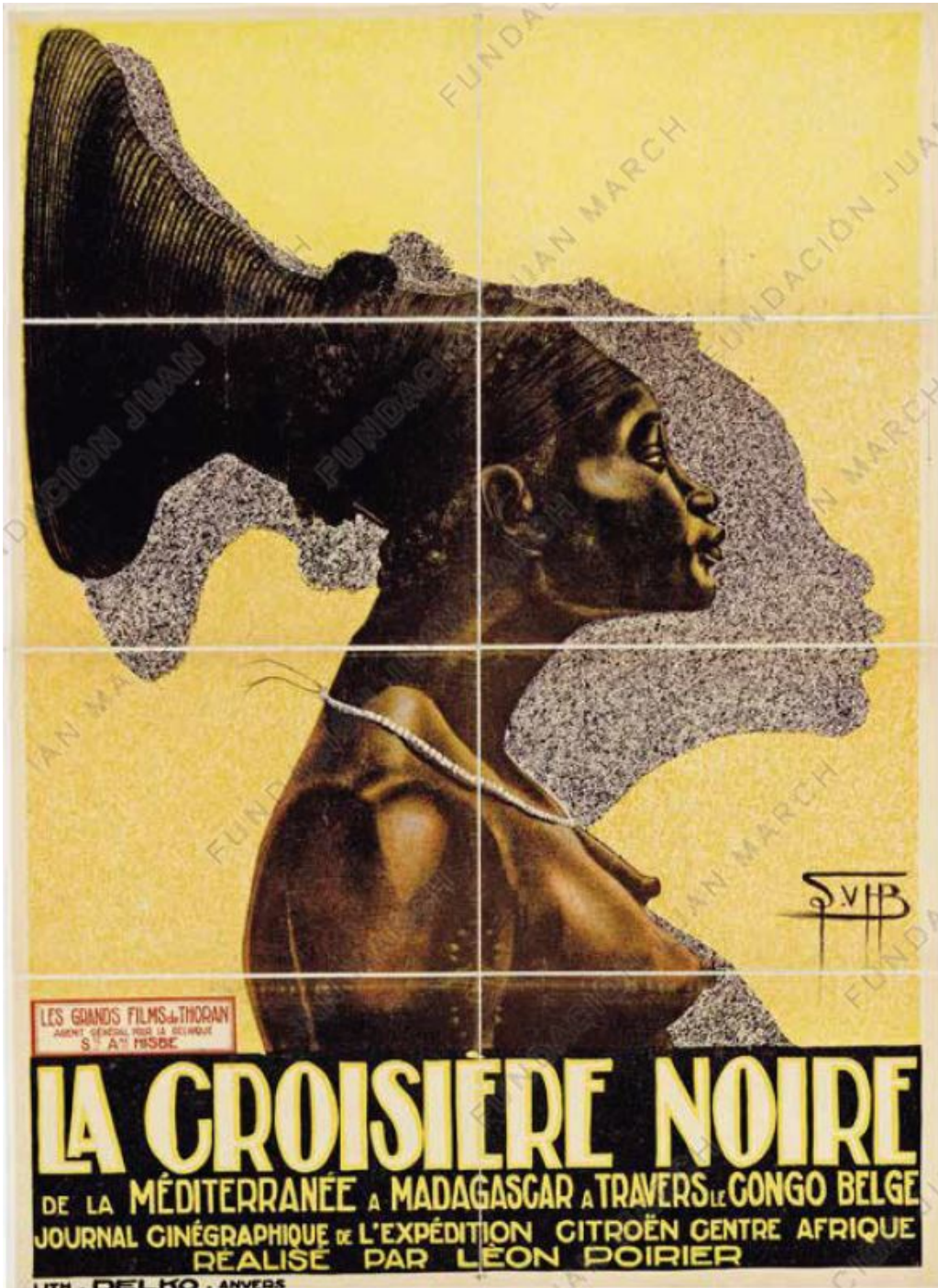
**277.** Raymond Subes. Lámpara de pie para el Palais de la Porte dorée en la Exposición Colonial Internacional de París, 1931. Metal, 280 x 80 cm (diá.). Musée de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte dorée, París



**278.** Autor desconocido.  
Cartel para el documental  
*La Croisière noire*, c. 1926.  
Litografía sobre tela,  
61,5 x 85 cm. Musée du quai  
Branly, París

**279.** Georges-Marie Haardt. Louis  
Audouin-Dubreuil, *La Croisière  
noire. Expédition Citroën  
Centre-Afrique*. París: Plon, 1927.  
Cubierta: encuadernación Tuareg,  
29,8 x 25,5 x 6,3 cm. MA-30/Musée  
des Années Trente, Ville de  
Boulogne-Billancourt

→ **280.** Man Ray. *Simone Kahn*,  
c. 1926. Plata en gelatina. Copia  
póstuma de 1978, 24,4 x 18,1 cm.  
Galería Manuel Barbíé.  
Colección Manuel Barbíé-  
Nogaret, Barcelona





**281.** Pierre Legrain. Silla estilo africano, c. 1924. Madera de palmera, laca, contrachapado y pergamino de piel de oveja, 78 x 45 x 45 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París

414

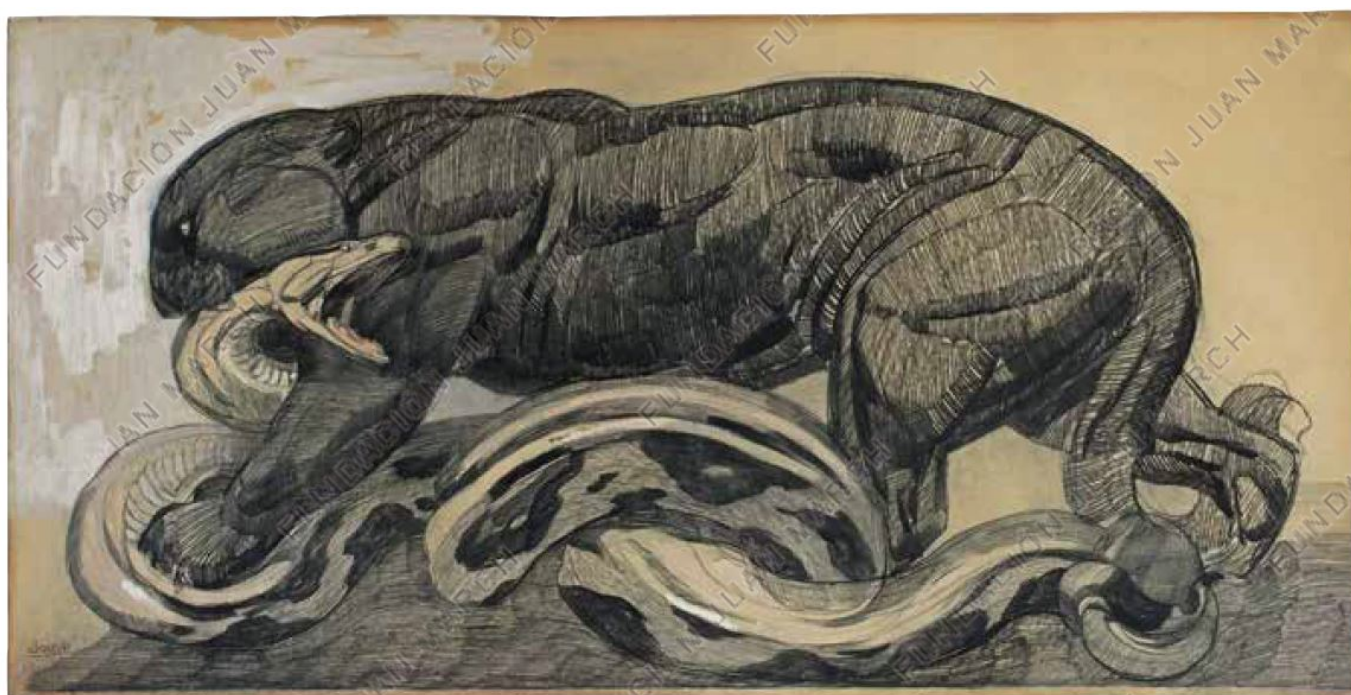


**282.** Raymond Delamarre.  
*Mowgli. El libro de la selva,*  
1927. Laca, lámina de metal  
y yeso, 178 x 202 x 4 cm.  
Colección particular



**283.** Paul Jouve. *Panthere noire couchée sur un arbre* [Pantera negra tumbada sobre un árbol], c. 1914. Litografía barnizada, dorada y pintada al óleo sobre papel adherido a madera, 77 x 82,5 cm. Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims

**284.** Paul Jouve. *Panthere noire et python* [Pantera negra y serpiente pitón], c. 1920. Lápiz y tinta sobre papel adherido a madera, 50,8 x 100,8 cm. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa





**285.** Jean Dunand. *Béliers affrontés* [Carneros enfrentados], 1930. Laca y aluminio, 153 x 245 cm, Musée du quai Branly, París



**286-287.** Paul Colin. *Josephine Baker y Figura cubista*, estampas del álbum *Le Tumulte noir*. París: Éditions d'Art Succès, 1927. Pochoirs iluminados sobre papel, 47,3 x 31,8 cm (c/u). Victoria and Albert Museum, Londres

**288-290.** Aleksandra Kol'tsova-Bychkova. *Josephine Baker*, 1932. Acuarelas sobre papel, 31,2 x 56,6 cm; 19 x 14 cm; 14,5 x 11 cm. Colección particular

→ Joséphine Baker en *La Revue nègre*, 1925. Fotografía anónima de época. RMN-Grand Palais, París







## EL VIAJE MODERNO

El número diez de la revista *L'Esprit nouveau* (julio de 1921), se abrió con una imagen del mecanismo de frenada delantero de un automóvil Delage Sport y un titular que comparaba la precisión de las máquinas modernas con la del entablamento del Partenón o la de las pulidas superficies de las pirámides egipcias<sup>1</sup>. La modernidad, para Le Corbusier, significaba precisión, orden y relaciones geométricas puras. Cinco años más tarde, el crítico de la revista *Art et industrie* asumía irónicamente el papel de una dama que elegía su modelo de coche según el tipo de florero que portaba:

Algunos, sin duda, se molestarán en alabar con elegante estilo las líneas de un capó o la construcción de un motor [...]. A mí, dejadme escoger solamente algunos de los tapones de radiador que podrían haberse presentado al Salón de Otoño, esos fetiches cuya gracia o humor subido de tono son dignos de nuestros mejores artistas. He de reconocer también cómo he sido seducida por los pequeños faros de los guardabarros de los automóviles. Los rubíes de la parte trasera, los diamantes en la delantera, son como joyas encantadoras que brillan en la penumbra de un cofre. ¿Qué más? Las alfombrillas cuidadosamente ajustadas, los pomos de la palanca de cambios más cuidadosamente trabajados que las empuñaduras de los paraguas, los ceniceros de jade, las guanteras en palo de rosa, los armaritos de marquetería, las tapicerías bordadas, la iluminación interior.<sup>2</sup>

No es posible exponer de forma más clara la diferencia entre movimiento moderno y *art déco*. El motor era lo que hacía andar al automóvil, pero eran su carrocería y su acabado lo que lo hacían deseable. Surgió, de este modo, toda una industria dedicada a personalizar los automóviles y proporcionarles un valor añadido para sus ricos clientes, la mayoría de ellos mujeres. Entre 1923 y 1928, los tapones de radiador se convirtieron en objeto de emulación entre los escultores, y muchos famosos artesanos probaron suerte en este género. René Lalique produjo una serie de alas desplegadas en vidrio moldeado, mientras que Jan y Joël Martel llevaron a cabo algunos de los tapones de radiador más buscados por los entendidos. Incluso el joyero Gérard Sandoz creó algunos ejemplares muy bellos. A pesar de que muchos representaban figuras conocidas con un sentido lúdico, como el *Bibendum* de Michelin (el hombre neumático), los cantantes de cabaré Mistinguett y Maurice Chevalier o caracteres tomados de los tebeos o de las películas, la mayoría intentaron encarnar de diferentes modos el atractivo de la velocidad. En su Manifiesto futurista, publicado en 1909 en el periódico francés *Le Figaro*, Filippo Tommaso Marinetti había hecho su famosa alabanza a la velocidad:

El esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo [...] un automóvil rugiente, que parece correr como una metralleta, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.<sup>3</sup>

Pero esta figura alada se convirtió de hecho en la metáfora por excelencia de la velocidad, inspirando muchos tapones de radiador. A pesar de que el *Spirit of Ecstasy* [Espíritu del éxtasis] de Charles Sykes

El transatlántico  
Normandie en Nueva  
York, c. 1935. Fotografía  
anónima. Collection  
French Lines. DR”

1 Le Corbusier-Saugnier (seudónimo de Charles Édouard Jeanneret y Amédée Ozenfant), “Des yeux qui ne voient pas ... III Les autos”, *L'Esprit nouveau*, n.º 10 (julio de 1921). Los dos artículos previos dentro de esta serie estuvieron dedicados a los transatlánticos y los aviones.  
2 Shéridan, “Le Coin du critique”, citado por Brunhammer y Granet 1993, pp. 33-34.

3 “La splendeur du monde s’est enrichie d’une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l’haleine explosive [...] une automobile rugissante, qui a l’air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la *Victoire de Samothrace*”; Marinetti 1909, p. 1.

para Rolls Royce carece de alas, los pliegues al aire de su capa producen el mismo efecto. Numerosos diseños en estilo académico, *art déco* o moderno desarrollaron la idea del ala, bien como parte de un cuerpo femenino, bien de forma aislada. La liberación que ofrecía el automóvil en los años veinte y su capacidad para transportar con rapidez a su dueño a escenarios campestres de gran belleza, es difícil de imaginar hoy en un mundo de atascos y autopistas. El simbolismo del vuelo no sólo expresaba la velocidad y la elegancia asociada al avión, sino también una liberación psicológica de nuestras limitaciones físicas.

Mientras que Le Corbusier y Amédée Ozenfant ponían énfasis en el principio de la perfección mecánica y la pureza de la forma, el trabajo de hacer deseables estos caros automóviles, aviones y transatlánticos de lujo recayó sobre los diseñadores *art déco*. Ghislaine Wood ha escrito elocuentemente sobre los transatlánticos, uno de los paradigmas de la elegancia durante los años veinte y treinta, en su texto para este catálogo “Museos del arte decorativo francés moderno: los transatlánticos y el estilo *art déco*” [pp. 177-185]. Los salones anuales organizados en el Grand Palais eran un evento clave para todos aquellos interesados en automóviles y aviones. Comenzaron siendo bienales, alternando cada año antes de la Primera Guerra Mundial el salón del automóvil con el dedicado a los aviones, para pasar, a partir de 1919, a celebrarse cada uno de ellos anual y consecutivamente de octubre a diciembre, manteniéndose algunas veces la decoración de los salones del automóvil para los de los aviones. Entre 1909 y 1960 André Granet fue el diseñador responsable de la disposición de los salones. Granet, apasionado de la aviación, fundó en 1908, junto con el piloto de pruebas e ingeniero aeronáutico Robert Esnault-Pelterie, la Association des industriels de la locomotion aérienne [Asociación de las industrias de locomoción aérea]. Un año más tarde, en octubre de 1909, se ocupó de la disposición de la primera exposición aeronáutica en el Grand Palais. Tras la Primera Guerra Mundial los salones del automóvil y de la aviación se hicieron famosos tanto por los nuevos modelos presentados, como por su decoración. Granet se especializó en bajar los techos de las altas bóvedas de cristal del Grand Palais, sirviéndose de elaboradas estructuras de paneles de madera suspendidos o de toldos de tela, y empleando miles de bombillas con el propósito de hacer resplandecer las brillantes superficies esmaltadas de los automóviles. Sus montajes pasaron de realizarse mediante paneles coloristas profusamente decorados con motivos florales abstractos, inspirados en la obra de Édouard Bénédictus, a convertirse en despliegues de luz puramente geométricos o en enormes arañas de luz suspendidas, compuestas por discos mecánicos. Estas espectaculares escenografías, comparables a las visiones nocturnas de los grandes almacenes o a las deslumbrantes fachadas de los cines, encarnaron la apariencia física de la modernidad. Aunque ignorados por los modernos, fueron inseparables de la percepción de progreso que se tenía durante los años veinte y treinta [véase fig. 16, p. 33].

Los carteles de viaje fueron quizá el vehículo más importante para transmitir al público las ideas de velocidad, liberación y aventura. Artistas como el ucraniano Adolphe Mouron, conocido como Cassandre, inventaron un género diferenciado. Al igual que en el período *art nouveau*, los carteles se convirtieron en piezas coleccionables y tuvieron una gran influencia en otras manifestaciones artísticas. Así, por ejemplo, el cartel de Cassandre para el periódico *L’Intransigeant* fue imitado en un tapón de radiador [cat. 306], y el conocido diseño de su primer póster para la tienda de muebles Au Bucheron (1923), se convirtió en el logotipo de la empresa, visible en todos sus camiones de reparto. Los carteles diseñados por toda Europa en los años veinte y treinta evolucionaron hacia un lenguaje gráfico directo y poderoso, en el que se combinaban el arte moderno y las técnicas de venta. Los carteles de viaje fueron de los primeros a la hora de promover una retórica altamente abstracta, apoyada en una perspectiva exagerada y en la sugerencia de velocidad. Cassandre fue uno de los pioneros de todo ello. Sus icónicos pósters para la sociedad francesa de ferrocarriles Compagnie des chemins de fer du Nord [Compañía de los Caminos de Hierro del Norte] –*Étoile du Nord* y *Nord Express*, ambos de 1927–, mostraron cómo la imagen de la velocidad y de la distancia podían reducirse a lo esencial. Así, en *Étoile du Nord* las relucientes y

simplificadas líneas de las vías del tren desaparecen en un horizonte que culmina en la estrella epónima como símbolo de un final feliz. Por otra parte, los carteles de viaje yuxtaponían con frecuencia dos tipos de velocidad —el coche frente al caballo, el transatlántico frente al barco de vela—, pero en *Nord Express* Cassandre fue más allá al incorporar cables de telégrafo, para dar a entender que el tren podía ser tan rápido como un mensaje telegráfico [cat. 308]. En el cartel *Vitesse-luxe-confort*, también para la Compagnie des chemins de fer du Nord, utilizó una metáfora aún más abstracta para sugerir la idea de aventura: la aguja de una brújula que señala el Norte se superpone a las vías del tren y los cables de telégrafo que se pierden en el horizonte. De este modo, el destino concreto del tren —Calais o Londres— se generalizaba, pasando a significar cualquier punto situado al norte. En su cartel para el transatlántico *Normandie*, Cassandre hizo hincapié en la escala y la fuerza [cat. 292]. El impacto tan acentuado del buque, obtenido al escoger un punto de vista muy próximo al espectador y en contrapicado, se refuerza con una bandada de gaviotas que se aleja de la proa del transatlántico. Otros muchos artistas contribuyeron también a la asombrosa cosecha de carteles del período *art déco*: Pierre Fix-Masseau, ayudante de Cassandre, Charles Loupot, Robert Mallet-Stevens y Roger Broders entre otros aportaron sus propios recursos al repertorio, en lo que se fue convirtiendo en una competición internacional para promocionar los viajes al extranjero.



291. Cassandre. Cartel  
*L'Atlantique*, 1931, Litografía  
sobre papel, 99 x 62 cm.  
Colección Merrill C. Berman

292. Cassandre. Cartel Normandie, 1935. Litografía sobre papel, 102,9 x 62,3 cm. Colección particular







← Jardín de invierno del transatlántico *Normandie*. Imagen reproducida en "*Normandie, le nouveau paquebot de la Cie Gle Transatlantique, chef-d'oeuvre de la technique et de l'art français*", número especial de *L'illustration*, n.º 4813 bis (junio de 1935)

Piscina de primera clase del transatlántico *Normandie*, c. 1935. Fotografía: Byron Company. Collection French Lines. DR"

**293- 295.** Roger-Henri Expert y Richard Bouwens van der Boijen. Transatlántico *Normandie*: vistas del interior del gran salón y del jardín de invierno con la pajarera [1933-34]. Gouache y acuarela sobre papel,

74,3 x 52,6 cm; 38 x 56,4 cm; 68,5 x 69 cm. Académie d'architecture/Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XXe siècle, París





← Comedor de primera clase del transatlántico *Normandie*. Revestimientos murales de cristal de Labouret, lámparas de René Lalique, al fondo la estatua de Pax y en primer término un bajorrelieve. Imagen reproducida

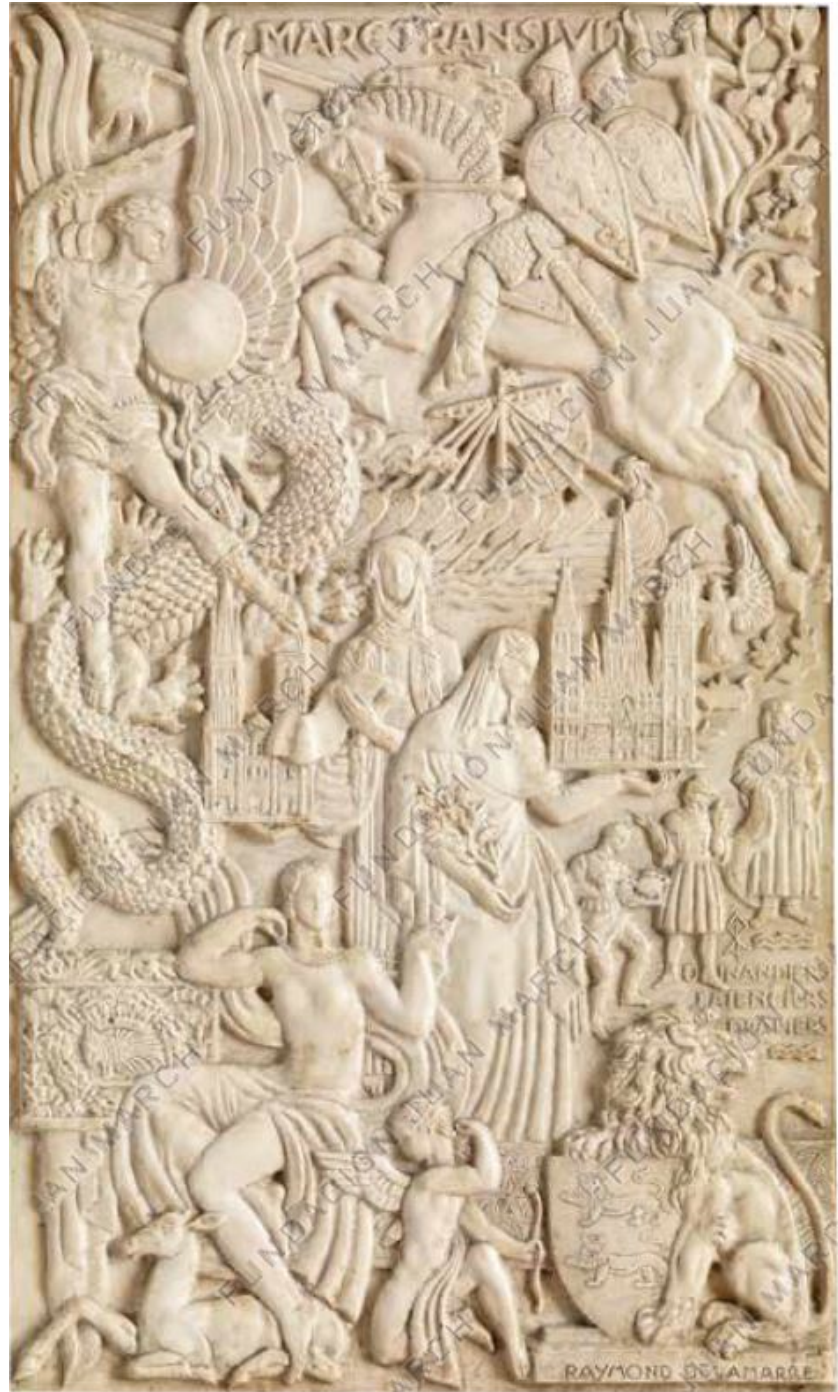
en "*Normandie, le nouveau paquebot de la Cie Gle Transatlantique, chef-d'oeuvre de la technique et de l'art français*", número especial de *L'illustration*, n.º 4813 bis (junio de 1935)

**297.** Raymond Delamarre. *Les arts et les monuments de la Normandie* [Artes y monumentos de Normandía], maqueta de uno de los paneles situados en el comedor de

primera clase del *Normandie*, 1934. Yeso patinado, 62 x 37,5 x 5 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt



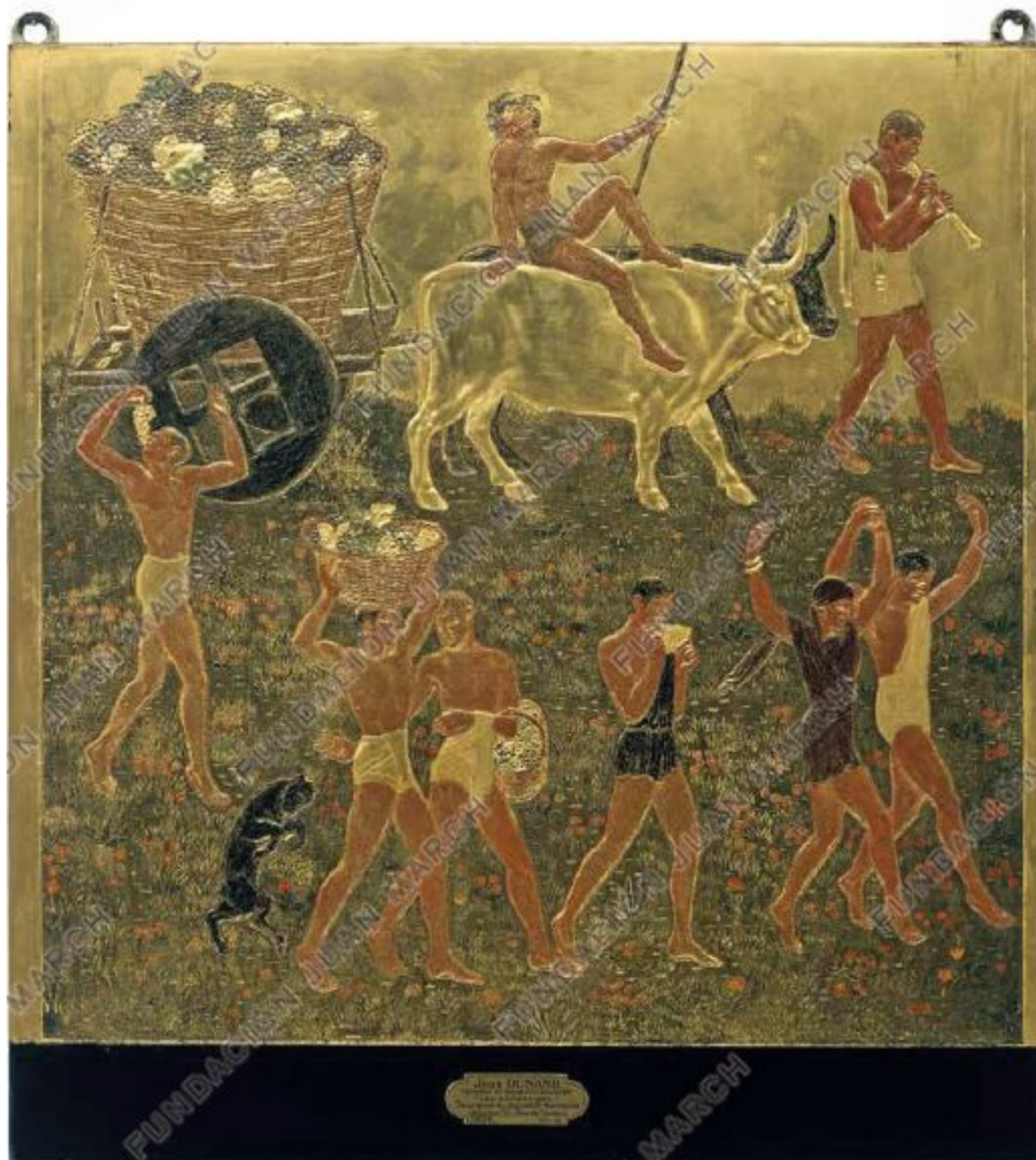
**296.** Karl-Jean Longuet. Estudio para estatua monumental destinada al transatlántico *Normandie*, 1934. Escayola, 33,8 x 17,5 x 26,5 cm. Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims



298. Jean Dunand.  
Les Vendanges [Las vendimias],  
maqueta (escala 1/10) de uno  
de los paneles decorativos  
destinados al transatlántico  
*Normadie*, 1935. Laca,

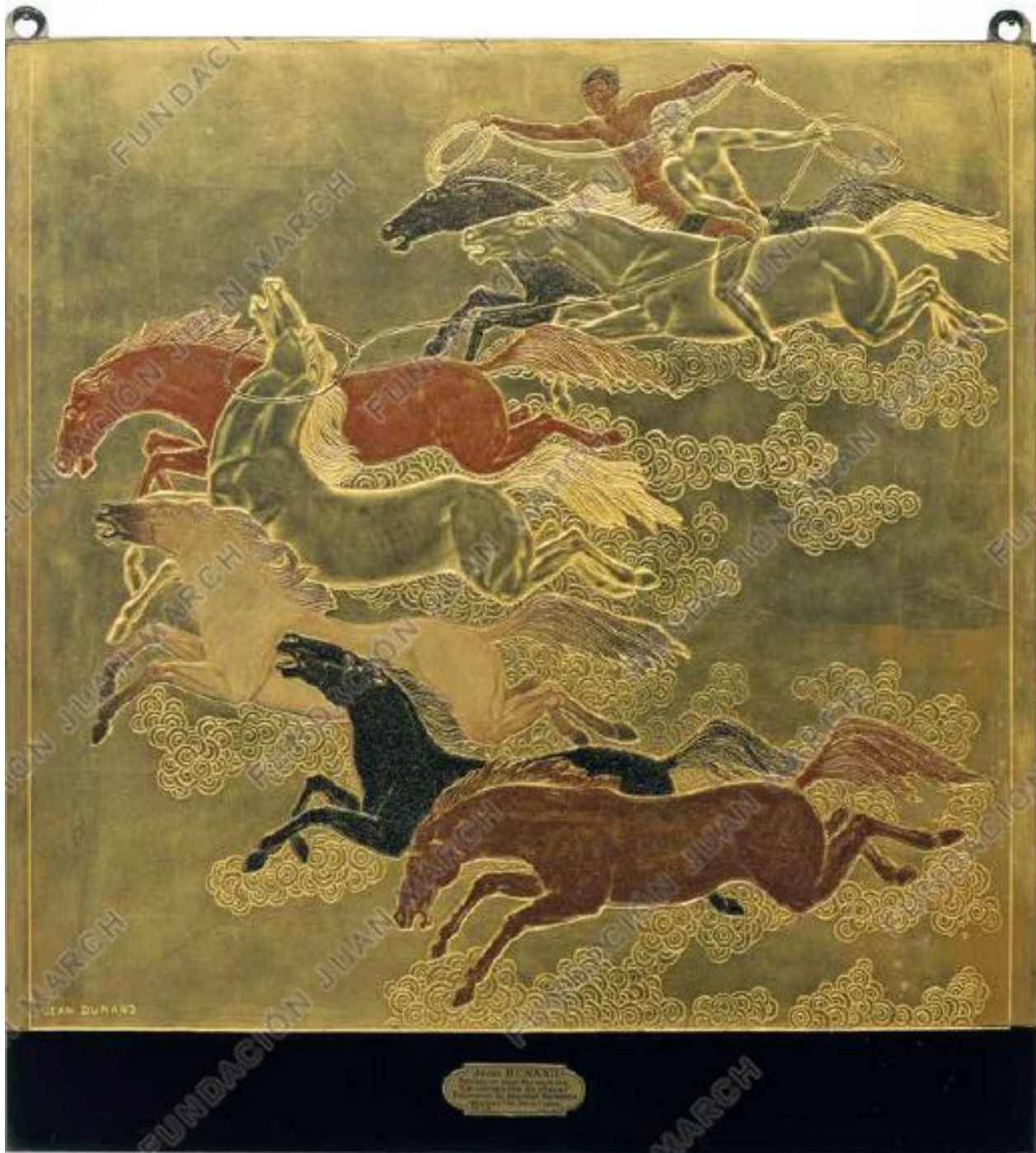
lámina de metal y yeso,  
61,5 x 56,8 x 1,6 cm. Musée  
d'art et d'histoire, Ville  
de Genève, Ginebra

430



299. Jean Dunand.  
*La Conquête du cheval*  
[La conquista del caballo],  
maqueta (escala 1/10) de uno  
de los paneles decorativos  
destinados al transatlántico

*Normadie*, 1935. Laca,  
lámina de metal y yeso,  
61,3 x 56,5 x 1,5 cm. Musée  
d'art et d'histoire, Ville  
de Genève, Ginebra [obra  
no expuesta]



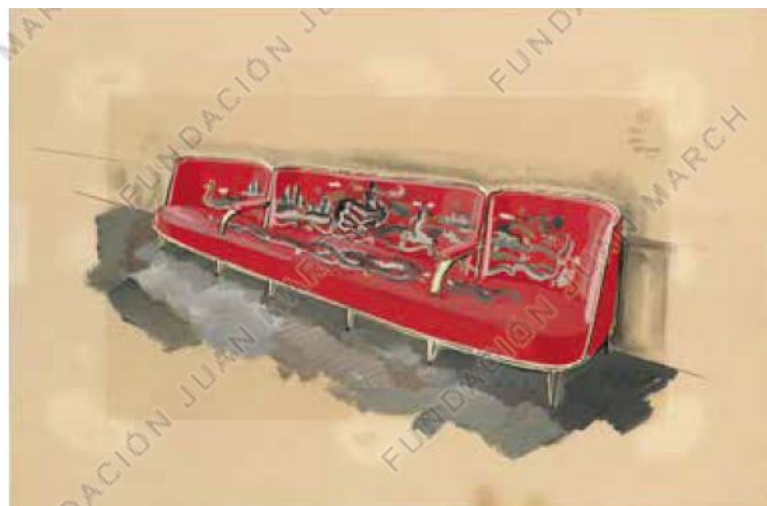


**300.** Jean Élysée Puiforçat.  
Cubertería destinada a los  
apartamentos de gran lujo  
del transatlántico *Normandie*:  
tenedor de ostras, cucharilla,  
tenedor y cuchara de postre,  
tenedor, cuchara y cuchillo.  
Metal plateado y acero  
inoxidable, cuchillo: 24 cm;  
cuchara: 20,3 cm. Les Arts  
décoratifs, Musée des Arts  
décoratifs, París

← Gran salón de primera clase del transatlántico *Normandie* iluminado. Imagen reproducida en "*Normandie, le nouveau paquebot de la Cie Gle*"

*Transatlantique, chef-d'oeuvre de la technique et de l'art français*", número especial de *L'Illustration*, n.º 4813 bis (junio de 1935)

**301-302.** Jean-Maurice Rothschild, Estudios de canapé, 1935. Gouache y lápiz sobre papel, 52 x 73 cm (c/u). Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



433



**303.** Jean-Maurice Rothschild y Émile Gaudissart (tapicería). *Chauffeuse* para el gran salón de primera clase del trasatlántico *Normandie*, 1934. Madera dorada y pintada y tapicería de Aubusson, 82 x 68 x 63,5 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París



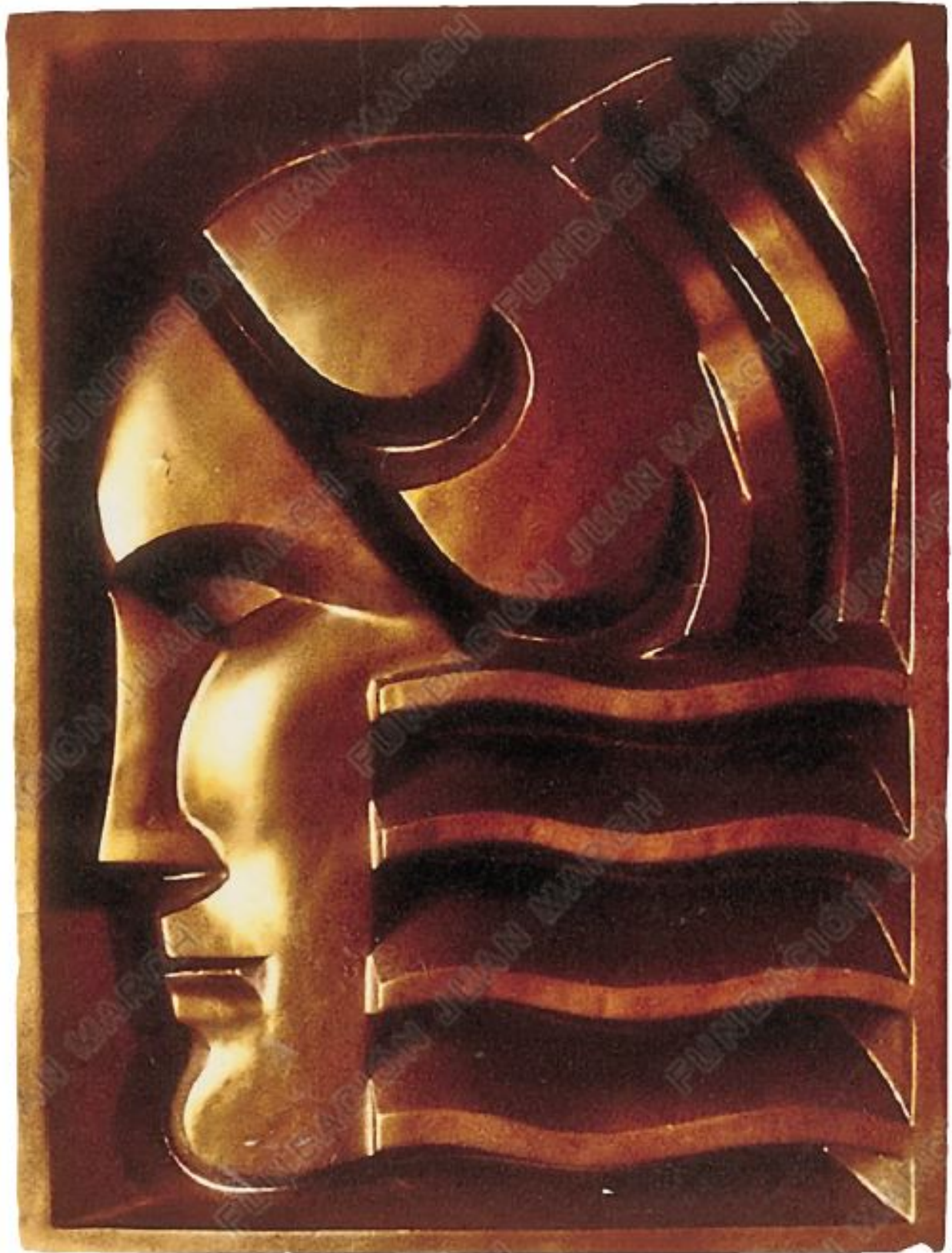
**304.** Cassandre. Cartel  
*L'intransigant. Le plus fort,*  
1925. Litografía sobre papel,  
89,9 x 160 cm. Colección Merrill  
C. Berman

**305.** René Lalique. Tapón  
de radiador de coche,  
*Coq Houdan*, c. 1929. Vidrio  
moldeado y mateado,  
19,7 x 6,5 cm. The Berardo  
Collection

**306.** René Lalique. Tapón de  
radiador de coche *Victoire*, 1928.  
Vidrio moldeado y mateado,  
15 x 25,6 x 6,5 cm. Museo Art  
Nouveau y Art Déco. Fundación  
Manuel Ramos Andrade,  
Salamanca

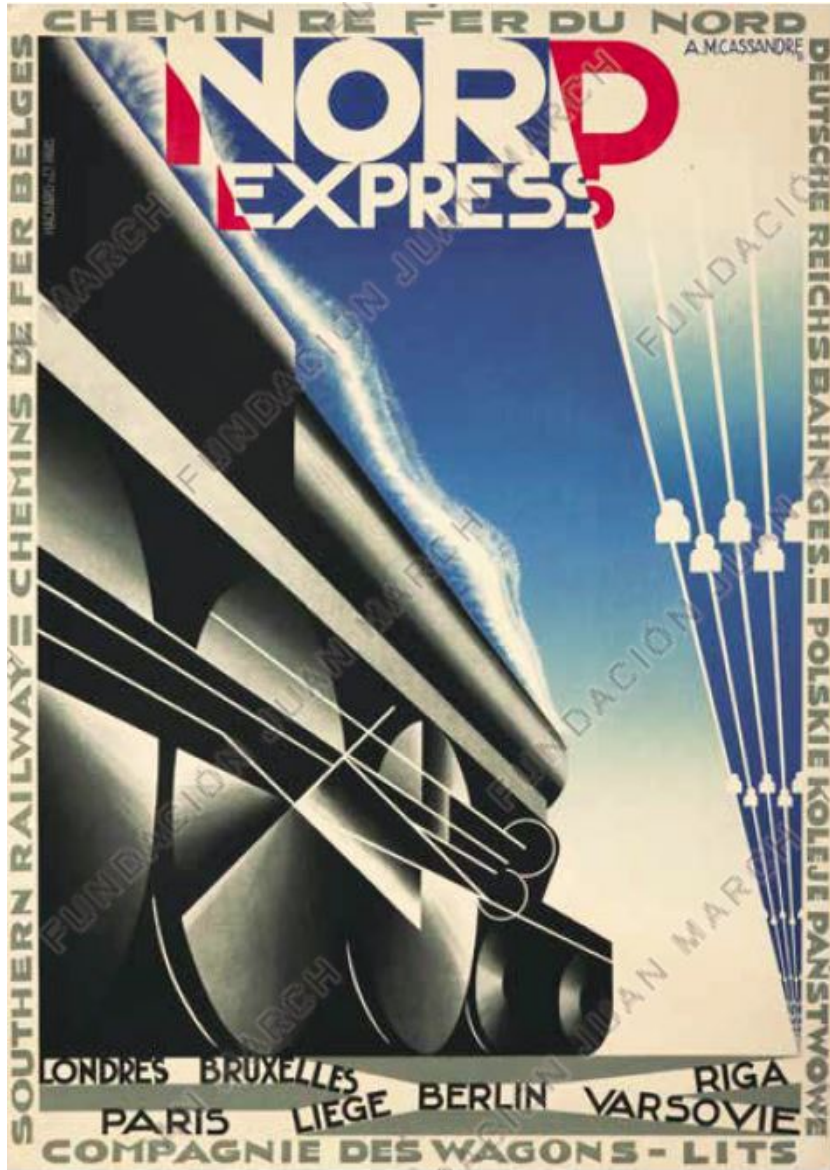


**307.** Jan y Joël Martel.  
Perfil de mujer para el edificio  
de correos de Niza, 1925.  
Lakarmé (mezcla de galatita  
y yeso) con pátina de bronce,  
60 x 44,7 x 9 cm. Colección  
F. Langer Martel, París

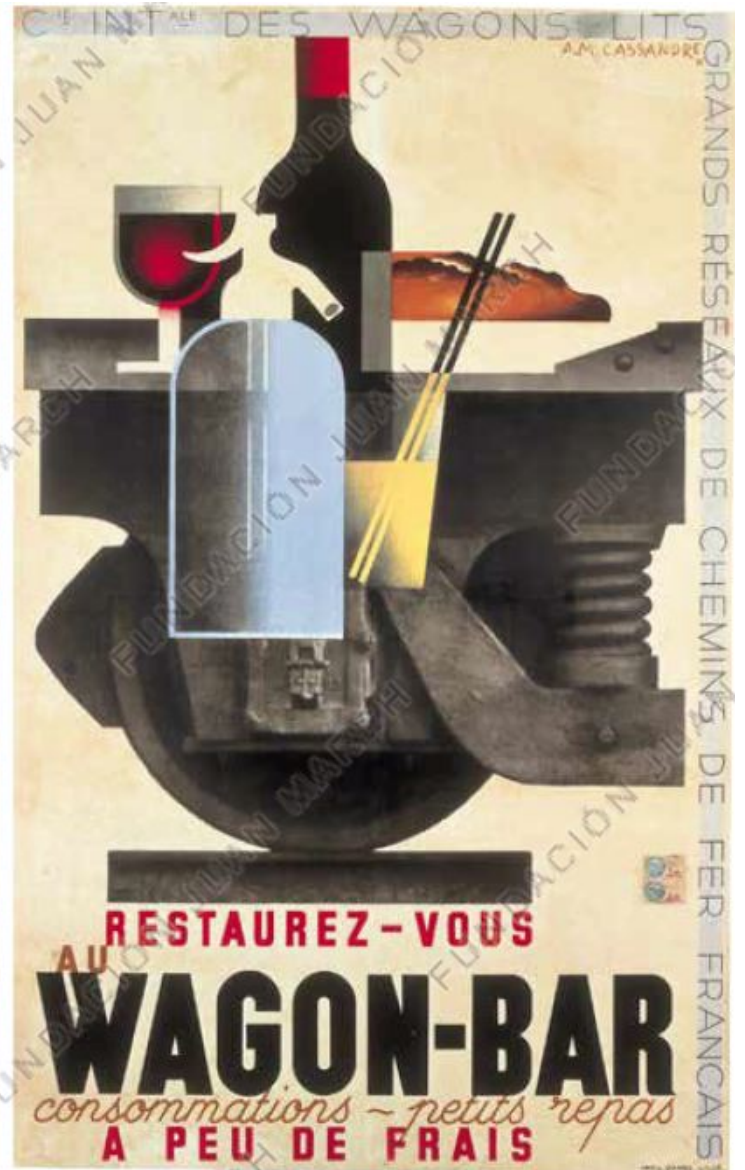


435

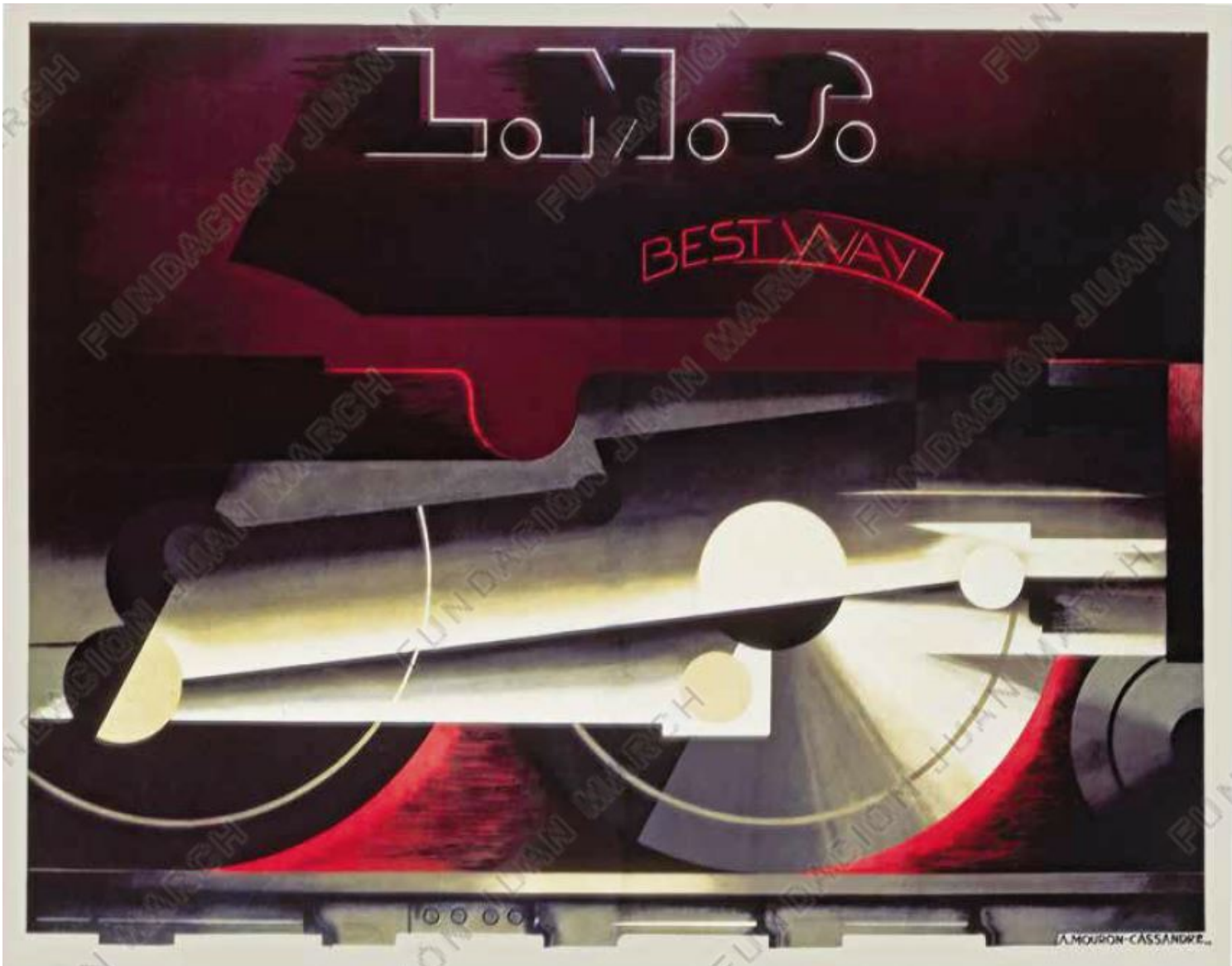
308. Cassandre. Cartel Nord Express, 1927. Litografía sobre papel, 105,4 x 75 cm. Colección Merrill C. Berman



309. Cassandre. Cartel Wagon-bar, 1932. Litografía sobre papel, 102,9 x 62,2 cm. Colección Merrill C. Berman



310. Cassandre, Cartel L.M.S. Bestway, 1928. Litografía sobre papel, 101,3 x 126,4 cm. Colección Merrill C. Berman



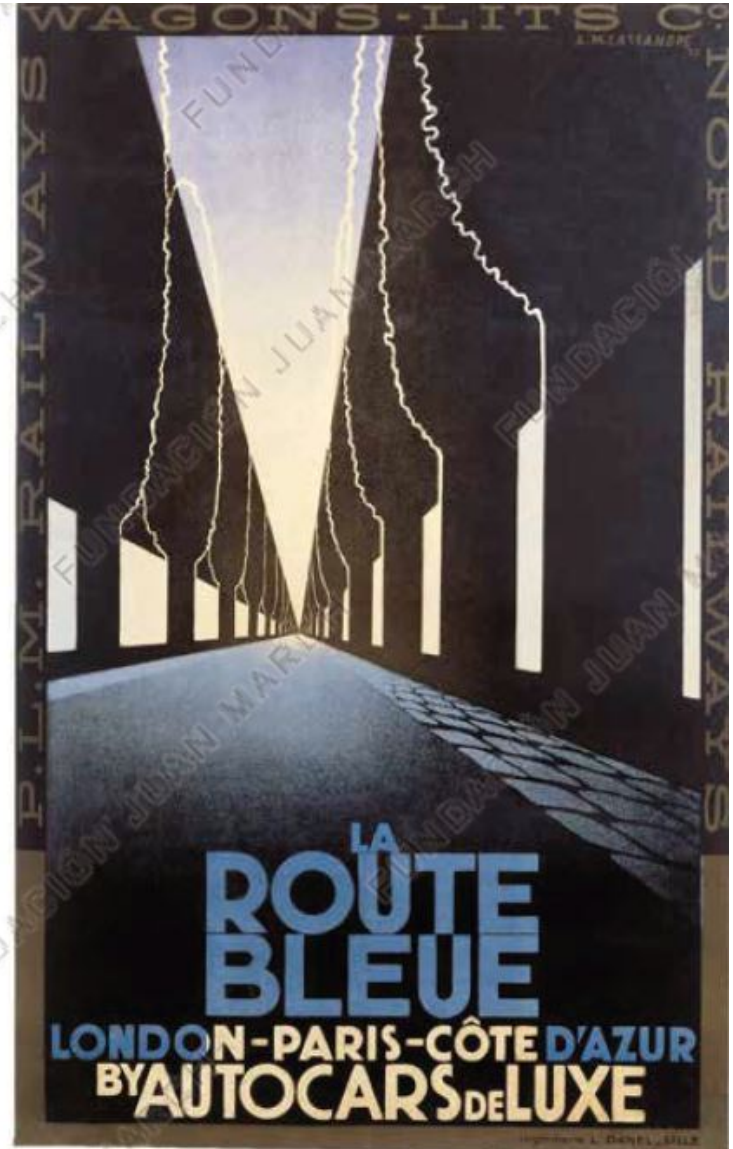
437

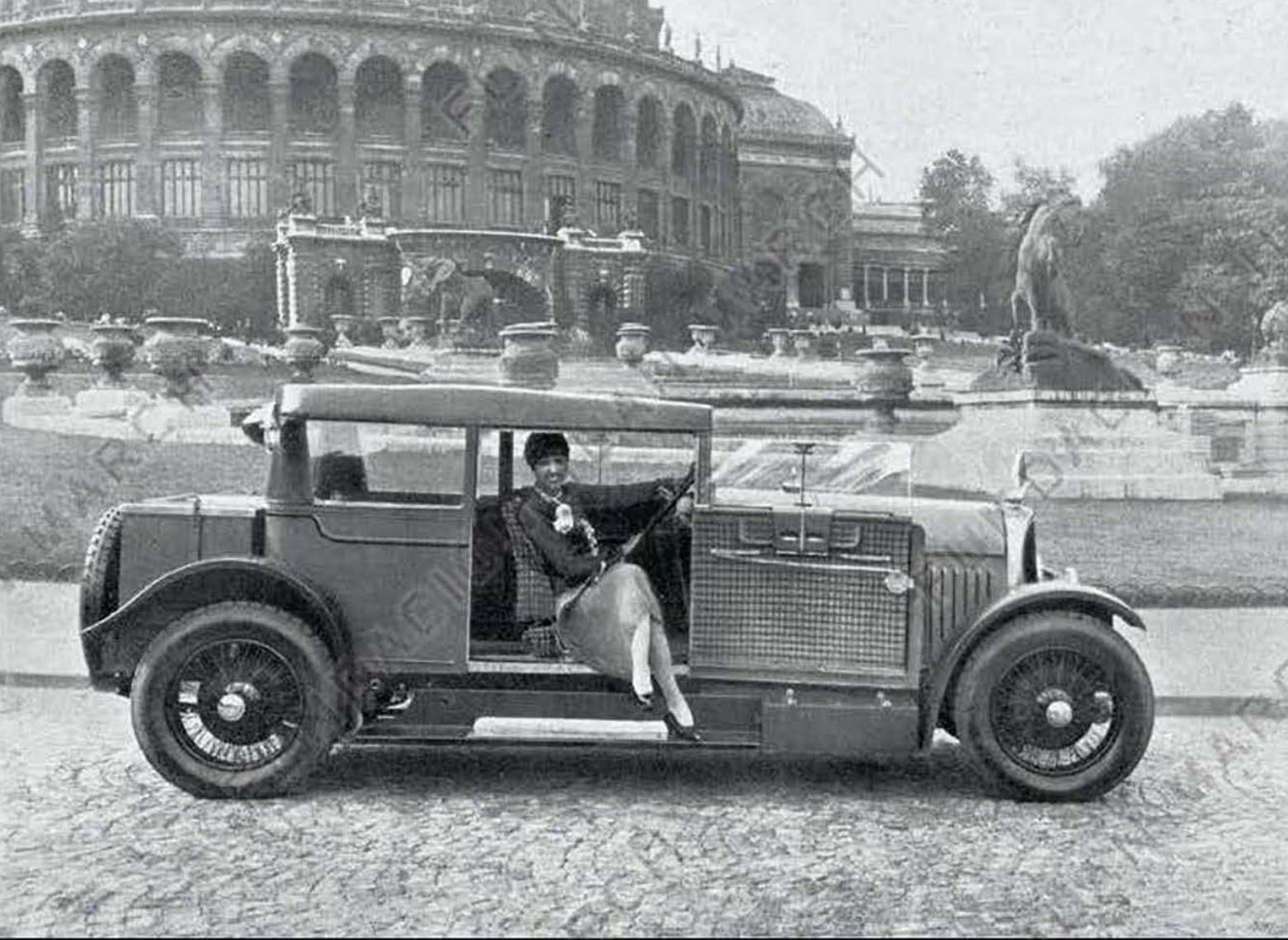


**311.** André Granet. Exposición de locomoción aérea en el Grand Palais: vista de la decoración del techo, 1928. Tinta, gouache y acuarela sobre papel, 72,4 x 104,7 cm. CNAM/SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XXe siècle, París

312. Albert Solon. Cartel  
*Lignes Farman*, 1930. Litografía  
sobre papel, 99 x 62 cm.  
Département Publicité, Musée  
des Arts décoratifs, París

313. Cassandre. Cartel *La  
Route Bleue*, 1929. Litografía  
sobre papel, 99,7 x 62 cm.  
Colección Merrill C. Berman





← Joséphine Baker en un 14 CV de 6 cilindros Voisin, el más moderno de los coches de la época y M. Saint-Granier junto a su Cabriolet con carrocería de Émile Gallé.

Imágenes reproducidas en "L'Automobile et le tourisme", número especial de *L'illustration*, 84, n.º 4361 (2 de octubre de 1926)



**314.** Coche deportivo Amilcar CGS, 1926. 370 x 130 x 120 cm. Colección particular





CRIPSIÓN NACIONAL  
**LA DETTE**  
MURDER SANDLES  
FOR SCHWIMMERS  
AND BATHING BEAUTIES  
BY SASSICA

MARSHALL  
**LA DETTE**

**SALATTO**

PAKIS KIFFE  
**MEILE**

**СЛЕТЯ**

В ПУТИ  
ТОДА  
КОМУТО

**ГЕНЕРАЛ**  
ВЕЩЕВЪ СЪТОН

POUR LE  
**DÉSARMEMENT**  
DES NATIONS

## NUEVAS FORMAS

A finales de los años veinte, la Société des artistes décorateurs (la SAD) que había sido hasta el momento capaz de asimilar puntos de vista divergentes, se enfrentó con un problema de índole distinta. La amenaza que suponía el movimiento moderno en Alemania, Holanda y Francia, y la postura política adoptada por muchos de sus miembros, llevó hacia 1929 a un gran número de diseñadores a considerar insostenible su papel como “decoradores” al servicio de los intereses de sus clientes particulares adinerados<sup>1</sup>. El periodista Ernest Tisserant detectó ya en fecha tan temprana como 1926 un cierto “tufillo secesionista”, vaticinando cómo al año siguiente tendría lugar un salón independiente de artistas decoradores<sup>2</sup>, algo que de hecho sucedería en 1929, cuando un grupo de diseñadores se escindió de la SAD para fundar una organización nueva, la Union des artistes modernes (UAM)<sup>3</sup>. La elección de los términos “artista” y “moderno” era muy significativa, pues reclamaba un estatus superior para los “artistas decoradores” y les situaba, al mismo tiempo, bajo la bandera de la modernidad.

En 1928, Charlotte Perriand, René Herbst y Djo-Bourgeois decidieron crear el Salon des artistes décorateurs (el SAD) una “unité de choc” [unidad de choque] de diseñadores modernos<sup>4</sup>. Perriand expuso su comedor —trasladado de su propio apartamento—, con su mesa extensible y sus sillas giratorias de cobre cromado junto al *fumoir* o sala de fumadores de Herbst y al salón de Djo-Bourgeois. Esta muestra, con su mobiliario de acero cromado, fue recibida de modo favorable por algunos sectores de la prensa, pero atacada con dureza por los conservadores. Al año siguiente, cuando este grupo de diseñadores intentó repetir la táctica del año anterior, incorporando el apartamento diseñado por Le Corbusier, Pierre Jeanneret y la misma Perriand, la SAD se opuso, alegando que suponía la creación de un “salón dentro del salón”. El apartamento de Le Corbusier se expuso entonces en el Salón de Otoño de 1929, fundándose a continuación, en mayo de dicho año, la UAM para acoger al numeroso grupo de diseñadores que había decidido abandonar la SAD.

Los primeros miembros de la UAM fueron un conglomerado heterogéneo de arquitectos, artistas y diseñadores, unidos por lazos de amistad y por los mismos ideales artísticos<sup>5</sup>. Robert Mallet-Stevens fue elegido presidente de la asociación y Raymond Templier, diseñador de joyería abstracta, secretario de la misma<sup>6</sup>. Curiosamente, algunas ilustraciones de las obras de la mayoría de ellos habían aparecido publicadas junto a las de los más respetados diseñadores *art déco* en la serie de cinco carpetas titulada *Repertoire du goût moderne* [Repertorio del gusto moderno], publicado entre 1928 y 1929. En la reunión del comité de la SAD, donde se leyeron las cartas de dimisión de veintiuno de sus miembros, su presidente, Charles Hairon, afirmó que el motivo real de los disidentes era escapar de la tiranía de los grandes almacenes, para poder exponer libremente. Pero el descontento con la SAD era mucho más profundo, e incluso el propio Maurice Dufrêne dimitió en junio 1930, a pesar de los intentos para hacerle recapacitar<sup>7</sup>. Por otro lado, en las actas de la reunión de la UAM de 2 de febrero de 1931, la razón fundamental dada para no volver al seno de la SAD fue que la integraban “demasiados miembros, demasiados imitadores, etc.”<sup>8</sup>. Lo que los miembros de la UAM perseguían era un sentido de identidad, y ser capaces de transmitir al público una imagen intachable de modernidad. Como afirmó el crítico Léon Werth hablando sobre las exposiciones de la SAD, “Es posible

Estand de carteles en la 3.ª exposición de la Union des artistes modernes, pabellón de Marsan del Musée des Arts décoratifs, París, 1932. Fotografía anónima. Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet

1 Brunhammer y Tise 1990.

2 Ernest Tisserand, “Chronique de l’art décoratif. Le Salon de l’Union des artistes modernes”, citado por Yvonne Brunhammer en Brunhammer 1988, p. 113.

3 Barré-Despond 1986.

4 Perriand 1998, p. 35.

5 *Ibidem*, pp. 33-34.

6 Su primer comité administrativo estuvo compuesto por Hélène Henry (diseñadora de telas que trabajó junto a Pierre Chareau), René Herbst, Francis Jourdain, Robert Mallet-Stevens y Raymond Templier.

7 Resúmenes de las actas de la SAD entre el 8 de abril de 1929 y el 5 de junio de 1930, citados por Trajan 2005, vol. 2, pp. 4-6.

8 *Ibidem*, p. 38.

ver hoy con claridad [...] cómo el estilo racionalista, que nos parecía definitivo hace diez años [...] se ha vulgarizado hoy en día”<sup>9</sup>. Sin embargo, la primera exposición de la UAM, celebrada en 1930, no impresionó favorablemente a la crítica por su falta de unidad<sup>10</sup>. Uno de los problemas fue que los diseñadores prefirieron mostrar piezas individuales en lugar de interiores completos. El clima general estaba cambiando y el mundo de los *ensembliers*<sup>11</sup> iba dejando paso al del diseño de objetos individuales para el mercado.

Es significativo que en toda su correspondencia epistolar, los miembros de la UAM utilizaran el tratamiento de “camarada” para dirigirse unos a otros. Aunque no todos estuvieron políticamente comprometidos con la izquierda, el estilo del grupo fue militante y vanguardista. En su respuesta a un artículo del inglés John Gloag, experto en la historia del mueble, titulado “Wood or Metal” [Madera o metal], Perriand, a favor del metal, comenzó su réplica, exclamando: “It is a Revolution!” [¡Es la revolución!]<sup>12</sup>.

Desde el punto de vista teórico, la posición de la UAM era la misma que la del movimiento moderno, como ha dejado claro Yvonne Brunhammer:

Tanto si renunciaban al ornamento como si no, los artistas decoradores dependían de un sistema de producción apoyado en tres puntos: un mecenas rico, un diseñador decorador y un artesano. Este sistema era contrario al propuesto por la vanguardia internacional y los fundadores de la UAM en Francia, que se basaba en las necesidades sociales y en el uso intencionado de métodos industriales para la producción en serie, asumiendo el artista el papel de creador de prototipos.<sup>13</sup>

Esta era, sin duda, la postura pública de la UAM, aunque en realidad la mayoría de sus miembros todavía creaba objetos de lujo para sus adinerados clientes particulares. Muy pocos de ellos lograron diseñar objetos industriales para el mercado de masas. Lo mismo puede afirmarse de los modernos en Alemania y Holanda. La mayoría del mobiliario de acero tubular o en metal concebido por Marcel Breuer y Ludwig Mies van der Rohe entre otros, requería un laborioso ensamblaje a mano y muchas horas de pulido y limpieza de las juntas soldadas. Las tres sillas diseñadas entre 1928 y 1929 por Le Corbusier, Jeanneret y Perriand se han convertido en clásicos<sup>14</sup>, pero en los años treinta se fabricaron muy pocos ejemplares de ellas. La compañía Thonet-frères, aprovechando la convocatoria de un concurso internacional de mobiliario de acero tubular, adquirió muchos de los mejores diseños y publicó un catálogo de lujo en 1930, pero no tuvo inconveniente en impedir que el nuevo mobiliario en metal interfiriera con sus líneas tradicionales de producción de mobiliario en madera.

La trayectoria profesional de Herbst es el paradigma de la de todos los diseñadores modernos franceses de mobiliario. Entre 1908 y 1919 viajó extensamente por Inglaterra, Alemania, Rusia e Italia, adquiriendo un conocimiento profundo en torno a los nuevos desarrollos del arte y de la arquitectura modernos. Asentado en París a partir de 1919, se especializó en el diseño de fachadas de tiendas y en la disposición de escaparates, publicando una obra fundamental sobre el tema<sup>15</sup>. En 1927 presentó en el Salón de Otoño su silla *Sandows* en acero tubular, con asiento y respaldo formados por cordones elásticos de algodón, de la que se fabricaron distintas versiones en grandes cantidades para su uso en cafés y sitios públicos [cat. 334]. En 1927 amuebló el apartamento de Madeleine Vionnet con piezas de acero tubular, y entre 1930 y 1933 rediseñó la residencia parisina del Aga Khan. En 1932 presentó una silla altamente funcional —aunque poco cómoda—, con vistas a su producción en serie, constituida por dos estructuras de acero tubular dobladas, sujetas por un tablero de madera plano, prototipo que nunca llegó a fabricarse. Tras el fallecimiento de Mallet-Stevens en 1945, ocupó el puesto de presidente de la UAM.

En 1930, la UAM logró montar con presupuesto muy reducido una exposición en el pabellón de Marsan —sede actual del Musée des Arts décoratifs—, a la que la iluminación aportó sus mejores efectos, convirtiéndose a partir de entonces en un elemento característico de estas exposiciones. La UAM incluía entre sus miembros a dos especialistas en iluminación: André Salomon y Jean Dourgnon, que formaban parte del pequeño grupo que había revolucionado el uso de la iluminación mediante el tungsteno y los fluorescentes, tanto la exterior nocturna como la de interiores. El vestíbulo de entrada a esta exposición era una amplia

<sup>9</sup> Werth 1930, pp. 33-64.

<sup>10</sup> Ernest Tisserand apuntó cómo “el grupo carecía de espíritu de unidad y homogeneidad”, en *op. cit.* [nota 2], p. 540.

<sup>11</sup> Para una definición del término *ensemblier*, véase el ensayo de Tim Benton publicado en este catálogo [pp. 15-39], en especial, la nota 24 [p. 19].

<sup>12</sup> Perriand 2003.

<sup>13</sup> Brunhammer y Tise 1990, p. 122.

<sup>14</sup> Se trata del *Fauteuil Grand Confort LC2* [Sillón *Grand Confort LC2*], el *Fauteuil à dossier basculant LC1* [Butaca con respaldo basculante], y la *Chaise-longue LC4*, diseñadas para la Villa Church, en Ville-d'Avray, a unos 12 km de París [N. del E.].

<sup>15</sup> Herbst 1929.

curva con cuatro bandas de luz que corrían a lo largo del techo a modo de cornisa gigante. Junto a la pared se colocaron diez sillas idénticas de acero tubular, como retórica alusión a la fabricación en serie. El objetivo principal de muchos de los diseñadores era mostrar la capacidad de adaptación del mobiliario en metal. De este modo, Louis Sognot y Charlotte Alix demostraron cómo una habitación de los laboratorios UCLAF podía ser transformada de sala de reuniones en cuarto de estar tan solo manipulando una mesa hecha de diferentes elementos.

La UAM pretendía que su programa tuviera un fuerte carácter social, y con frecuencia presentaba en sus exposiciones proyectos en esta línea, pero los años de la Gran Depresión, combinados con el conservadurismo general francés, no fueron propicios. El eje central de la impresionante exposición de 1934 lo constituyeron los proyectos de Pierre Barbe, Georges-Henri Pingusson, Pierre Chareau, Herbst, Mallet-Stevens y Jean Prouvé para el concurso destinado a la construcción de camarotes de barco convocado por la asociación de fabricantes de acero, la OTUA (Office technique pour l'utilisation de l'acier). Prouvé, que se convertiría en uno de los ingenieros y diseñadores más radicales de los años treinta y del período de posguerra, exhibió su mobiliario de planchas metálicas dobladas desde la primera exposición de la UAM, aunque más de un crítico describió sus piezas como pesadas y desproporcionadas<sup>16</sup>.

La escisión del grupo de artistas decoradores modernos de la SAD en 1929 sólo puede entenderse como consecuencia de la imagen obsoleta que éstos tenían de la SAD, así como de la tendencia cada vez mayor en el diseño hacia la abstracción y el empleo del metal en la fabricación de muebles. Como comentó Tisserand acertadamente, “fueron los joyeros los que estuvieron detrás del nacimiento de la UAM”<sup>17</sup>, y de hecho los diseños de pura abstracción geométrica de Raymond Templier, Jean Fouquet y Gérard Sandoz de la segunda mitad de los años veinte, capturaron en cierto modo el espíritu del movimiento.

La vuelta de Le Corbusier al diseño de mobiliario, faceta que había abandonado prácticamente desde su traslado a París en 1917 y su asociación con Perriand, le llevó a un acercamiento al *art déco*. Le Corbusier mantuvo el contacto con la UAM a través de su asistente Perriand, colaborando con esta asociación o con alguno de sus miembros sólo cuando le convenía, como sucedió en la exposición de 1935 en Bruselas, cuando su apartamento para un soltero se exhibió junto al gimnasio de Djo-Bourgeois. A lo largo de los años veinte, se negó a diseñar mobiliario “moderno”, más allá de unas cuantas mesas funcionales y algunos aparadores. Sin embargo, la experiencia le mostró cómo los bellos espacios de las villas puristas que había diseñado para sus clientes durante los años veinte se habían ido abarrotando de muebles tradicionales. Esto le llevó, influido a su vez por las elegantes sillas y mesas de acero tubular concebidas por sus colegas alemanes y holandeses, pero sobre todo por diseñadores franceses como Herbst, Chareau y la joven Perriand, a diseñar muebles nuevos en colaboración con Perriand y Jeanneret para la biblioteca de la Villa Church<sup>18</sup>. ¿Se podrían describir como *art déco* estas tres piezas de mobiliario, ahora tan famosas? Efectivamente, ni son tan caprichosas, ni están tan decoradas como las concebidas por Jean Burkhalter, pero tampoco hacen concesiones a la fabricación en serie. Son productos de lujo, hechos a mano con materiales de gran calidad. El prototipo del sillón *Grand Confort LC2*, a diferencia de las reproducciones modernas, tenía almohadones de piel suave rellenos de capoc, y la *Chaise-longue LC4* se fabricó en piel o en cuero de Argentina. Ninguna de estas piezas, incluido el *Fauteuil à dossier basculant LC1* [butaca de respaldo basculante], fue concebido como solución universal: el sillón *Grand Confort* hacía referencia a los butacones de piel que Le Corbusier había utilizado en los años veinte; su butaca de respaldo basculante imitaba las formas de la llamada silla colonial, con sus brazos en piel; y su *Chaise-longue*, inspirada en la silla reclinable patentada por el doctor Pascaud, tenía una fuerte conexión física con el cuerpo femenino, como demostraba la fotografía en la que Perriand aparecía reclinada sobre él, convirtiéndose en la imagen icónica de esta pieza. De esta forma, incluso Le Corbusier estuvo imbuido por el espíritu *art déco*, en el preciso momento en que decidió abandonar su purismo de los años veinte y redescubrir el gusto por la construcción vernácula y la calidez de los materiales naturales, como la madera y la piedra.

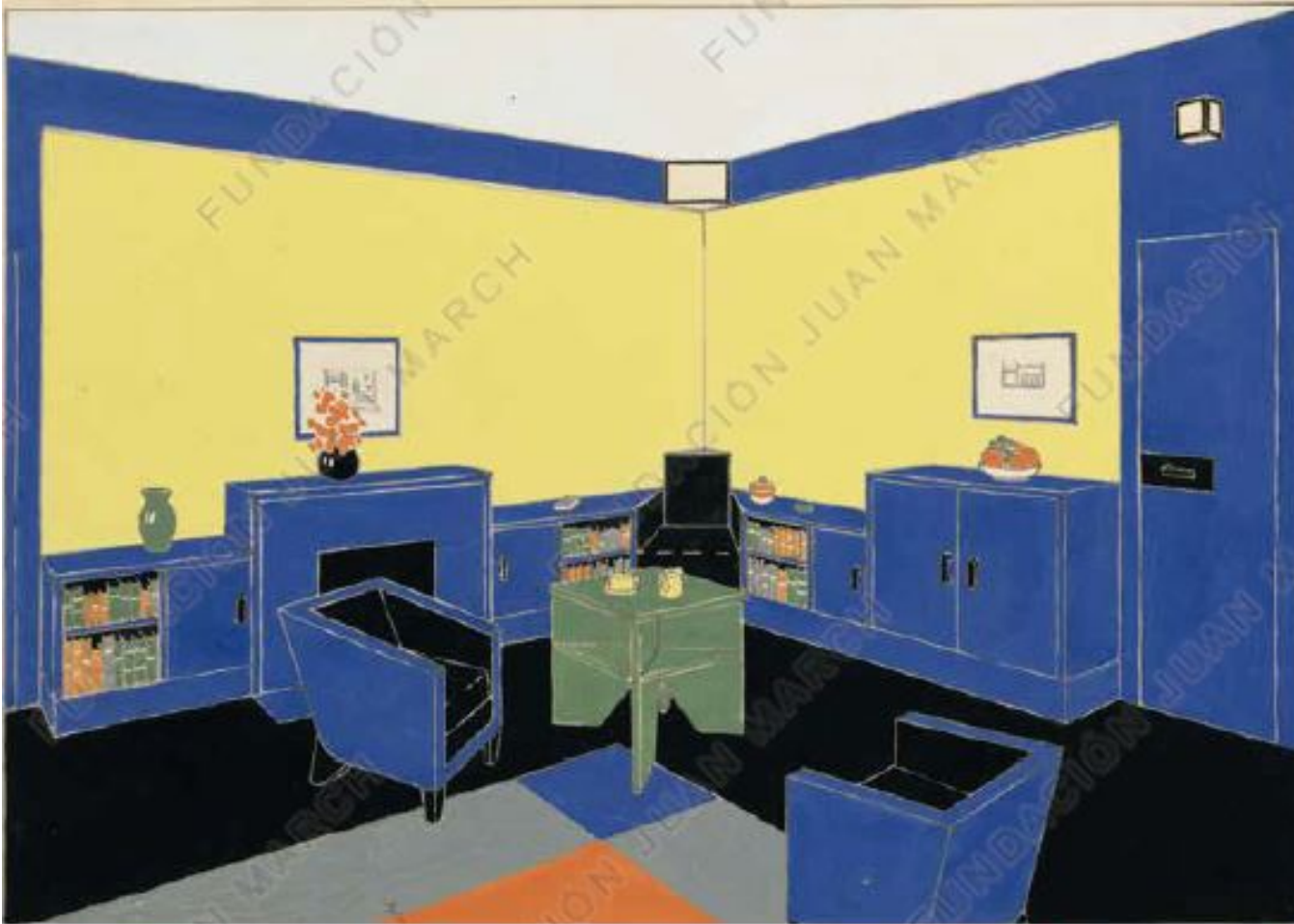
<sup>16</sup> Chavance 1930, p. 23.

<sup>17</sup> Tisserand, *op. cit.* [nota 2], p. 540.

<sup>18</sup> Véase la nota 13.

**315.** Francis Jourdain. Proyecto de decoración de interior, c. 1925-30. Lápiz y gouache sobre papel, 25 x 32 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París

**316.** Francis Jourdain. Proyecto de vestíbulo de entrada, c. 1925-30. Lápices de colores y gouache sobre papel, 28,1 x 51,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



**317.** Jacques-Émile Ruhlmann. Butaca, 1925-30. Madera de peral con patas de latón plateado y satén, 75 x 68 x 82 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

**318.** Jean Perzel. Lámpara de pie, c. 1930. Vidrio, metal cromado y esmalte, 173 x 68 cm (diá.). The Berardo Collection

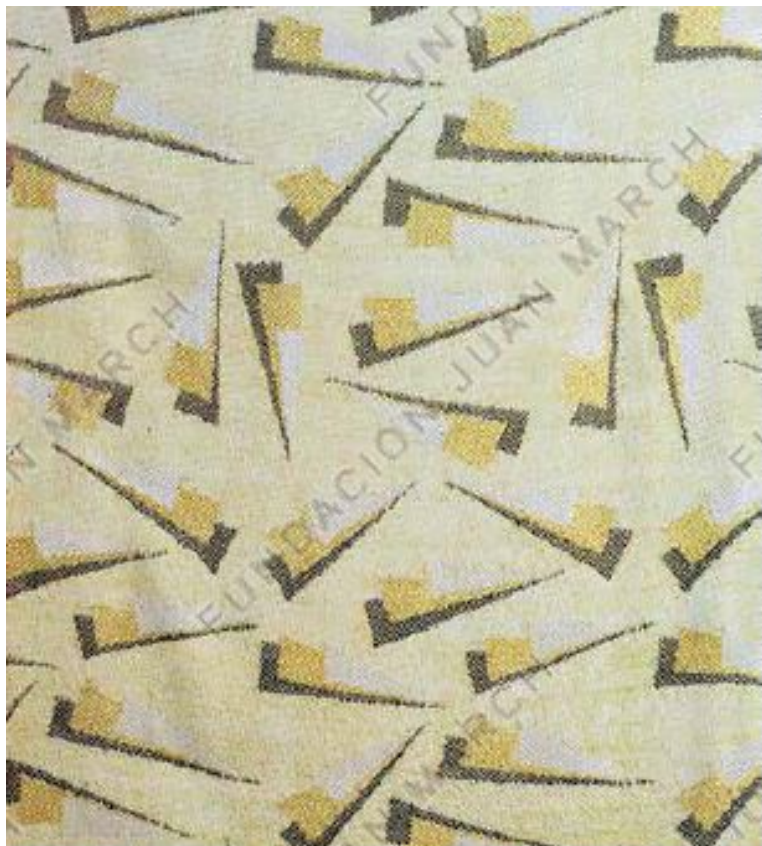


**319.** Hélène Henry. Tejido  
*Les Pipes* [Pipas], c. 1925.  
Algodón Jacquard, viscosa y  
rayón, 125 x 55 cm. Cortesía  
Galerie Michel Giraud, París

**320.** Hélène Henry. Tejido  
*Les Cocottes* [Gallinas], c. 1928.  
Algodón Jacquard, viscosa y  
rayón, 107 x 75 cm. Cortesía  
Galerie Michel Giraud, París

**321.** Pierre Chareau. Tejido  
para tapizar muebles, 1927-28.  
Lino estampado, 132 x 101 cm.  
Victoria and Albert Museum,  
Londres. Donación de Mrs G.  
W. Armitage (Margaret Buller)

**322.** Édouard Bénédictus.  
Boceto con composición  
geométrica para papel pintado,  
1928. Lápiz, ceras y *gouache*  
sobre papel, 81,5 x 69,5 cm.  
Département des Arts  
graphiques, Musée des  
Arts décoratifs, París



**323.** Pierre Chareau y Rose Adler. Mesa en U invertida, 1925. Madera de jacaranda y pergamino, 67 x 140 x 48 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París





**324.** Jean Boris Lacroix. Lámpara de mesa modernista, c. 1930. Latón niquelado y vidrio, 32,5 x 10 x 10 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París

**325.** Pierre Chareau. Mesa para fumar, c. 1928. Hierro, 71,8 x 27 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París

→ **326.** Robert Block. Tocador, c. 1930. Laca, espejo y plástico, 171,5 x 131,5 x 47 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

450







← Sal6n de t6 dise1ado por Louis Sognot para Primavera, el taller de los grandes almacenes Printemps. Este espacio se expuso en el Salon des artistes d6corateurs de 1929, c. 1927. Fotograf6a: Th6r6se Bonney. Cortes6a Smithsonian Libraries, Washington, D.C.

**327.** Joachim Richard.  
Remodelaci6n de la brasserie  
La Grande Max6ville, Par6s,  
distrito 9: vista interior,  
1922-33. L6piz, l6pices de  
colores y carbonillo sobre  
papel, 54,3 x 64 cm. CNAM/  
SIAF/Cit6 de l'architecture  
et du patrimoine/Archives  
d'architecture du XXe si6cle,  
Par6s

**328.** Georges-Henri Pingusson,  
Th6atre des Menus-Plaisirs,  
calle Fontaine, Par6s, distrito 9:  
vista del bar. Pastel sobre papel,  
23,4 x 38,2 cm. ENSBA/Cit6 de  
l'architecture et du patrimoine/  
Archives d'architecture du XXe  
si6cle, Par6s

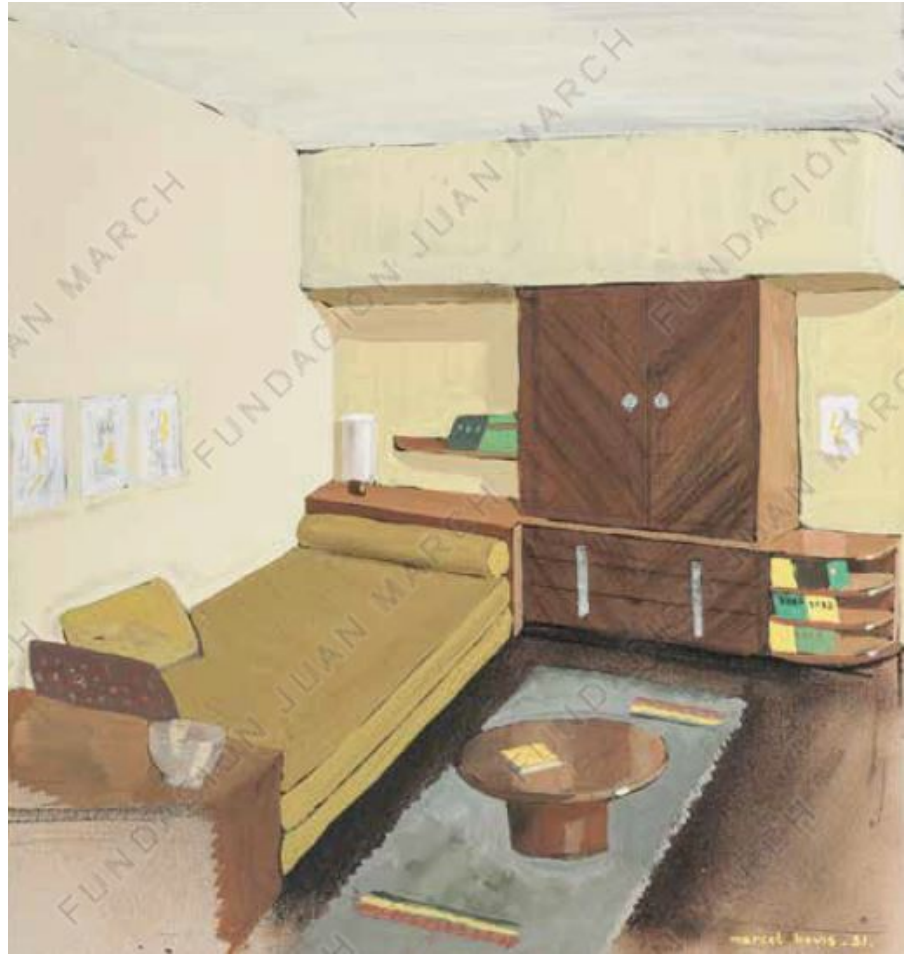




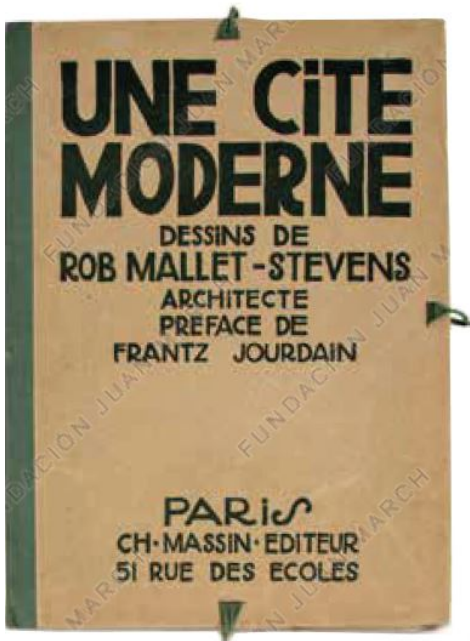
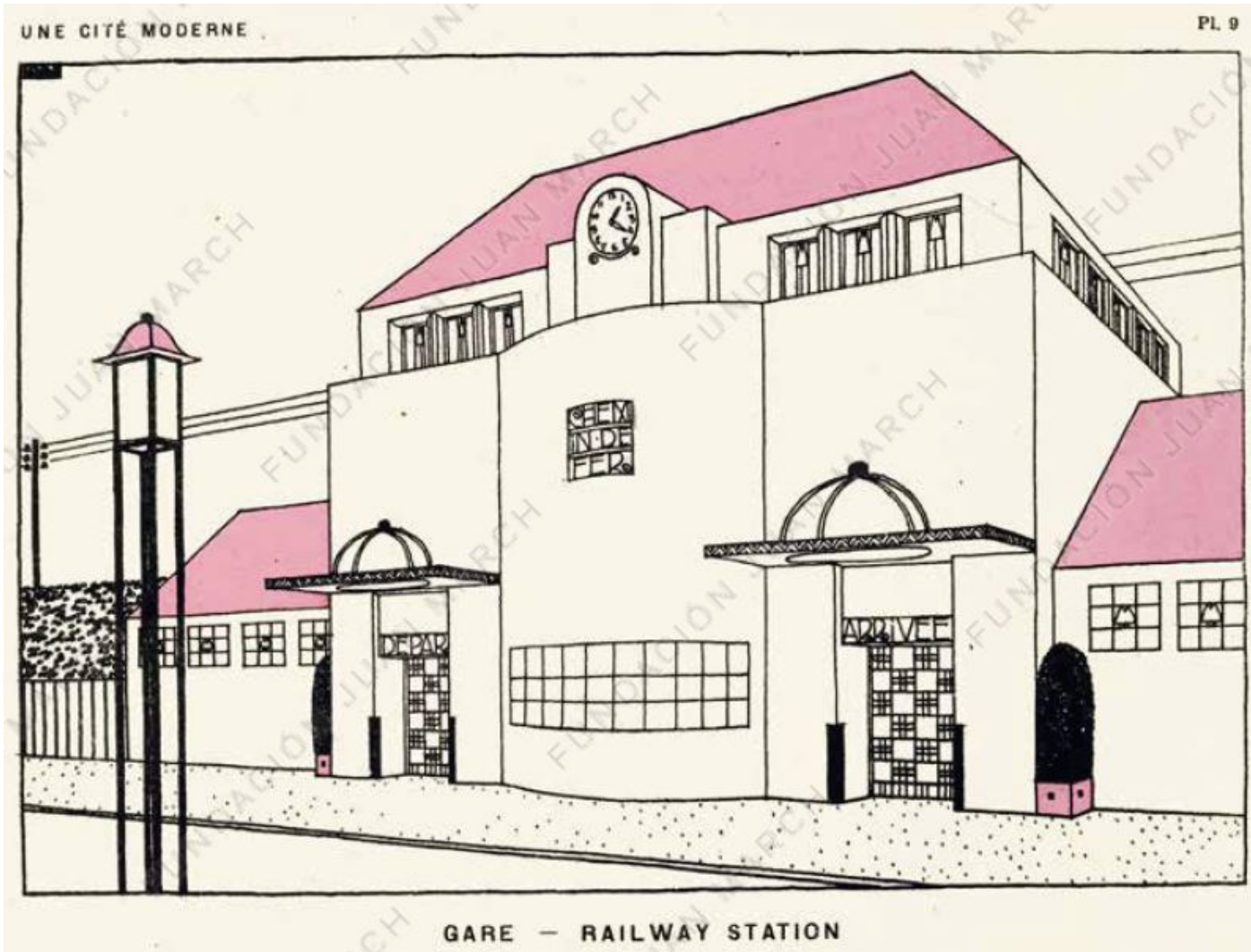
**329.** Charles Adda. Proyecto de cine, boulevard Poissonnière, París, distrito 2: vista exterior, c. 1928-38. *Gouache* sobre papel, 54,8 x 32 cm. SIAF/ Cité de l'Architecture et du Patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, París

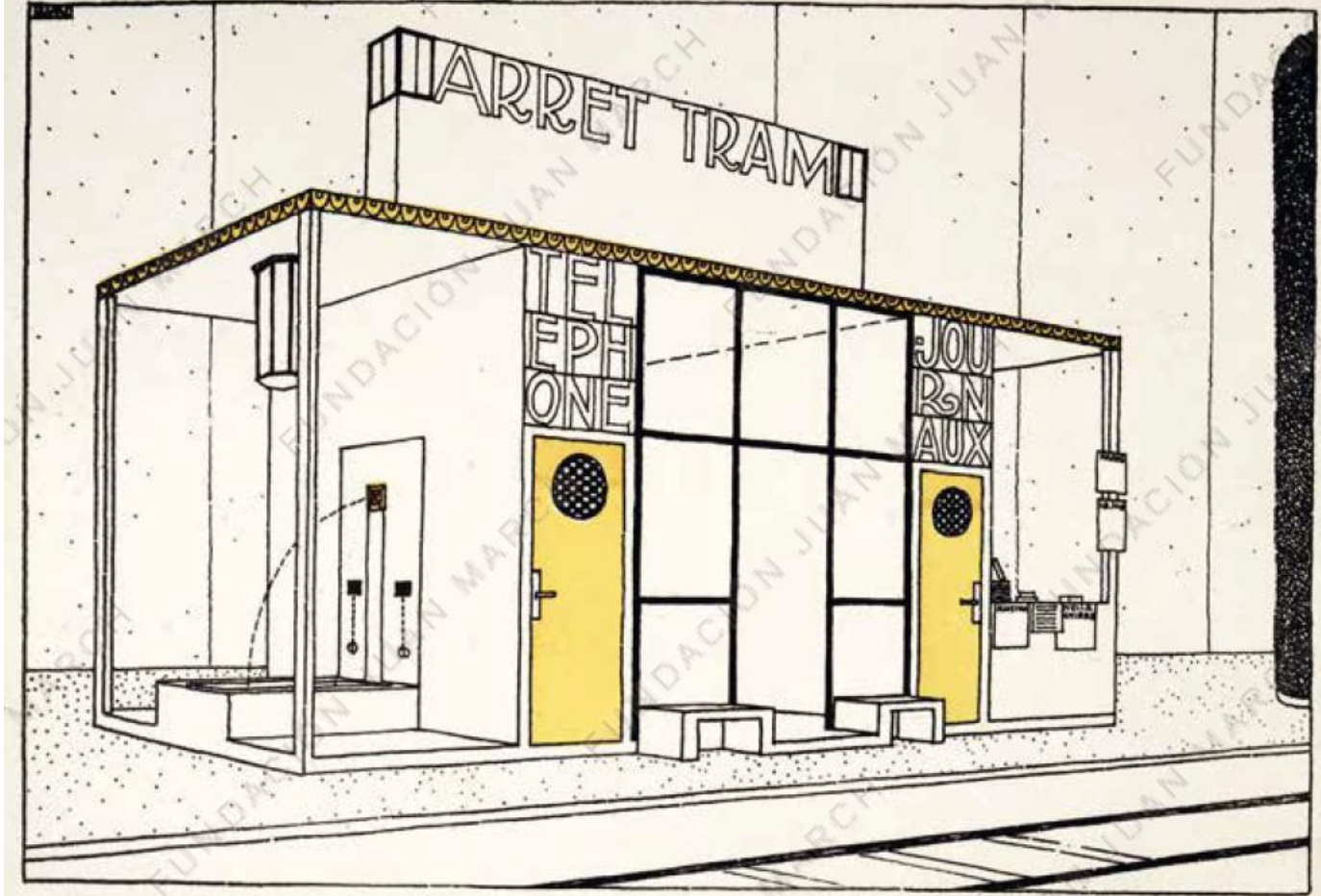
**330.** Marcel Bovis. Proyecto de dormitorio, 1931. Lápiz, gouache y carboncillo sobre papel, 32,4 x 22,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París

**331.** Marcel Bovis. Proyecto de despacho, 1931. Lápiz y gouache sobre papel, 24,2 x 30 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



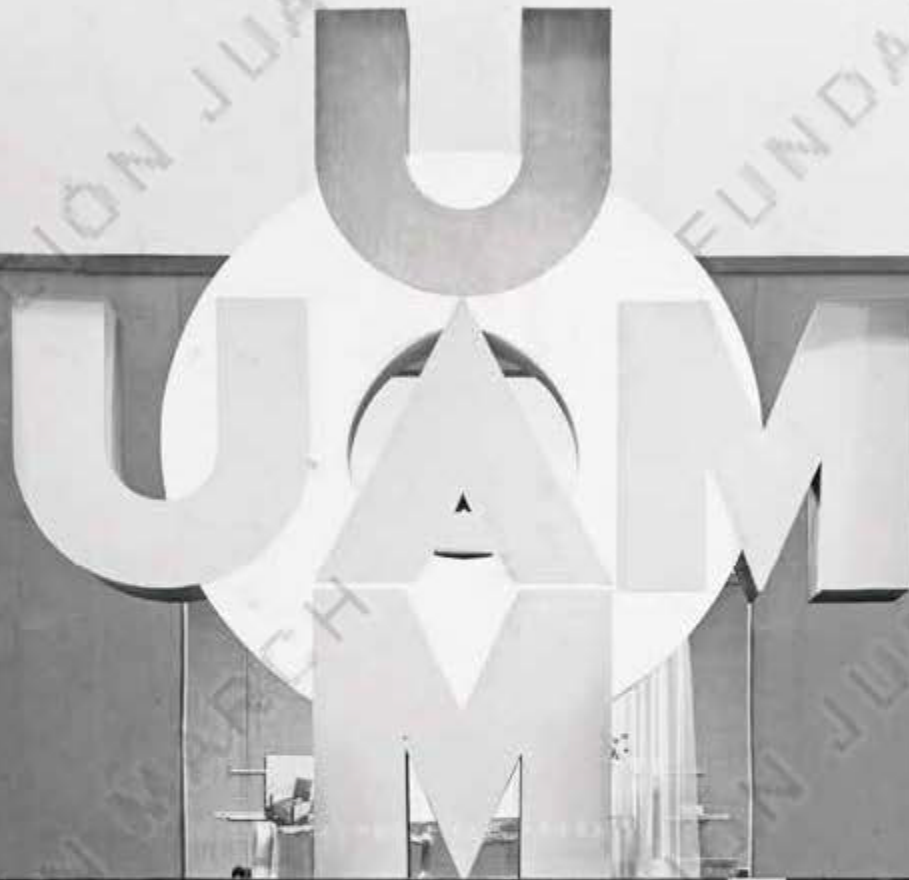
332. Robert Mallet-Stevens.  
*Une Cité moderne*. Paris: Éditions  
Charles Massin, 1917-21. Carpeta  
con 32 estampas iluminadas con  
acuarela, 33 x 24 cm. Coll. Archives  
d'Architecture Moderne, Bruselas





ARRRET DE TRAMWAYS — TRAM STATION



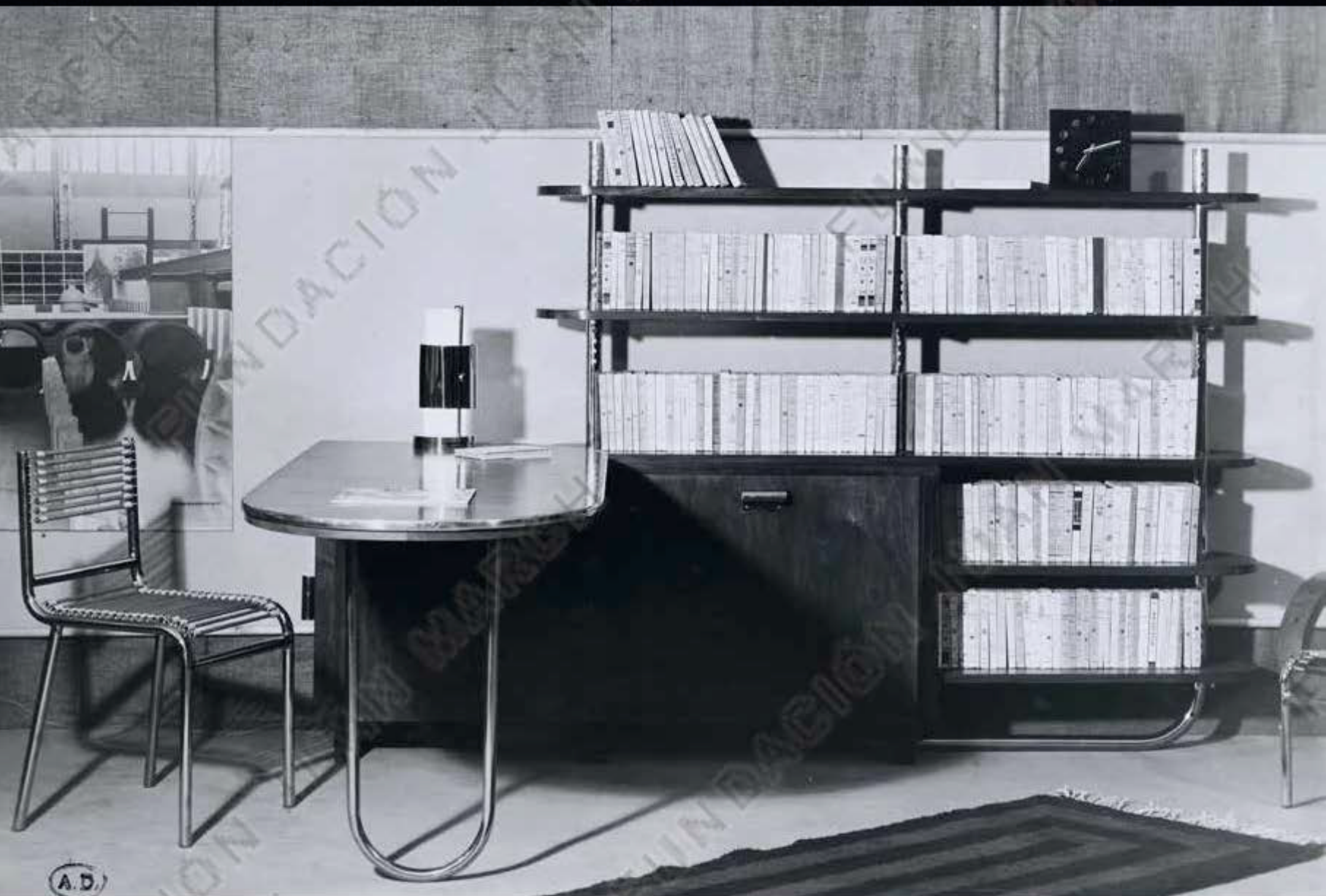


← Entrada de la 3ª Exposition de l'Union des artistes modernes, pabellón, Pabellón de Marsan del Musée des Arts décoratifs, París, 1932. Fotografía anónima. Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet

333. Jean Carlu. Cartel Exposition Union des Artistes Modernes, 1931. Litografía sobre papel, 56,2 x 39,4 cm. Colección Merrill C. Berman

459





← Interior diseñado por René Herbst para la Exposition de l'Union des artistes modernes, 1932. Fotografía anónima. Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet

**334.** René Herbst. *Chaise mi-longue*, 1931. Tubo niquelado y cordones elásticos de algodón, 97 x 54 x 130 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt

**335.** René Herbst. Mueble-bar doble cara, 1930. Chapa de jacaranda, haya, vidrio y metal cromado, 101 x 96,5 x 40 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt



**336.** Louis Sognot. Butaca,  
1930. Metal cromado y escay,  
76 x 66 x 98 cm. MA-30/Musée  
des Années Trente, Ville de  
Boulogne-Billancourt

462



**337.** Charlotte Perriand.  
Sillón LC7, c. 1929. Acero  
cromado, laca y cuero,  
73 x 60 x 58 cm. Centre  
national des arts plastiques,  
Puteaux, en depósito en el  
Musée des Beaux-Arts de la  
Ville de Reims

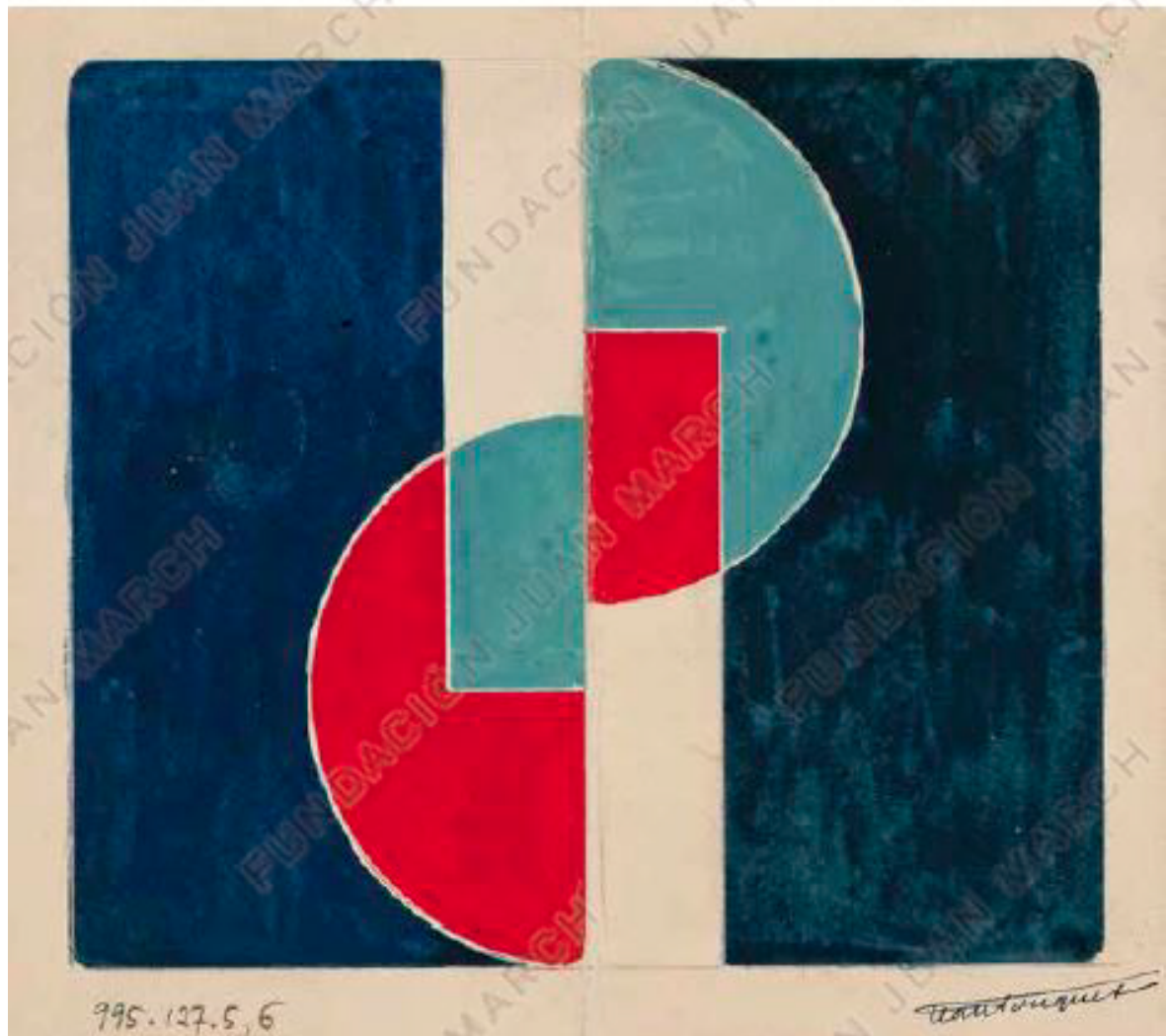
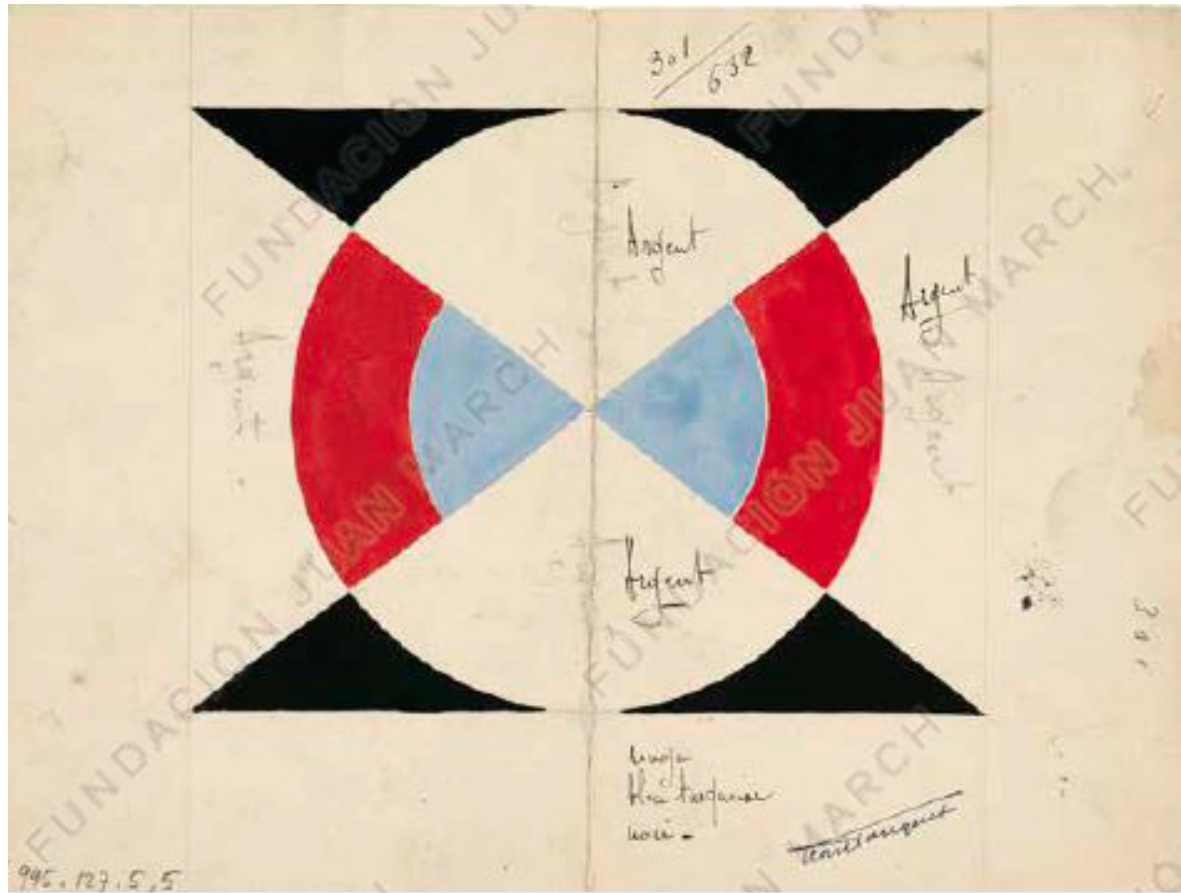
463





← Nécessaire de toilette en laca negra y plata diseñada por Jean Fouquet y presentada en el primer Salón de la UAM, 1930. Imagen reproducida en *Art et décoration* (2.º semestre 1930), p. 38. Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet

**338-339.** Jean Fouquet. Proyectos de pitilleras realizadas en plata, c. 1925. Lápiz, tinta y gouache sobre papel, 17,2 x 19,1 cm; 18,8 x 25,3 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París

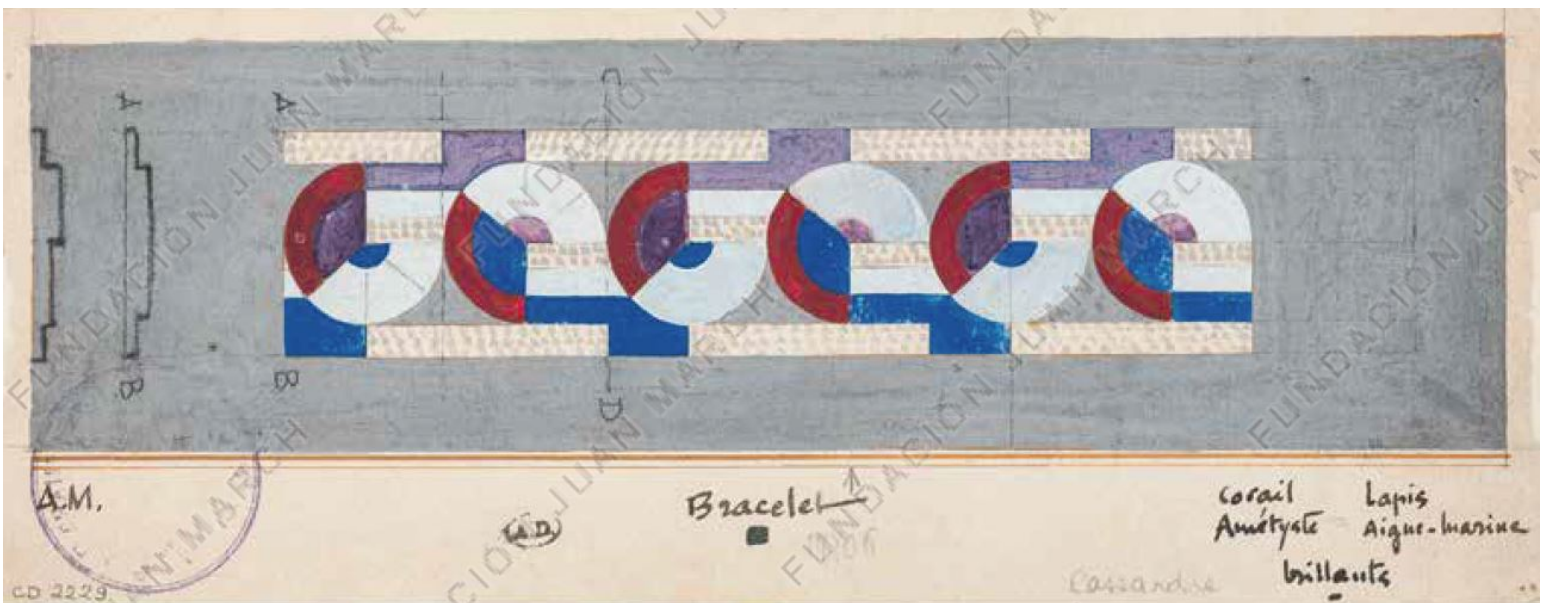




**340.** Cassandre. Proyecto de broche transformable en colgante, 1925. Lápiz, gouache y tinta china sobre cartón, 22,9 x 15,7 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París

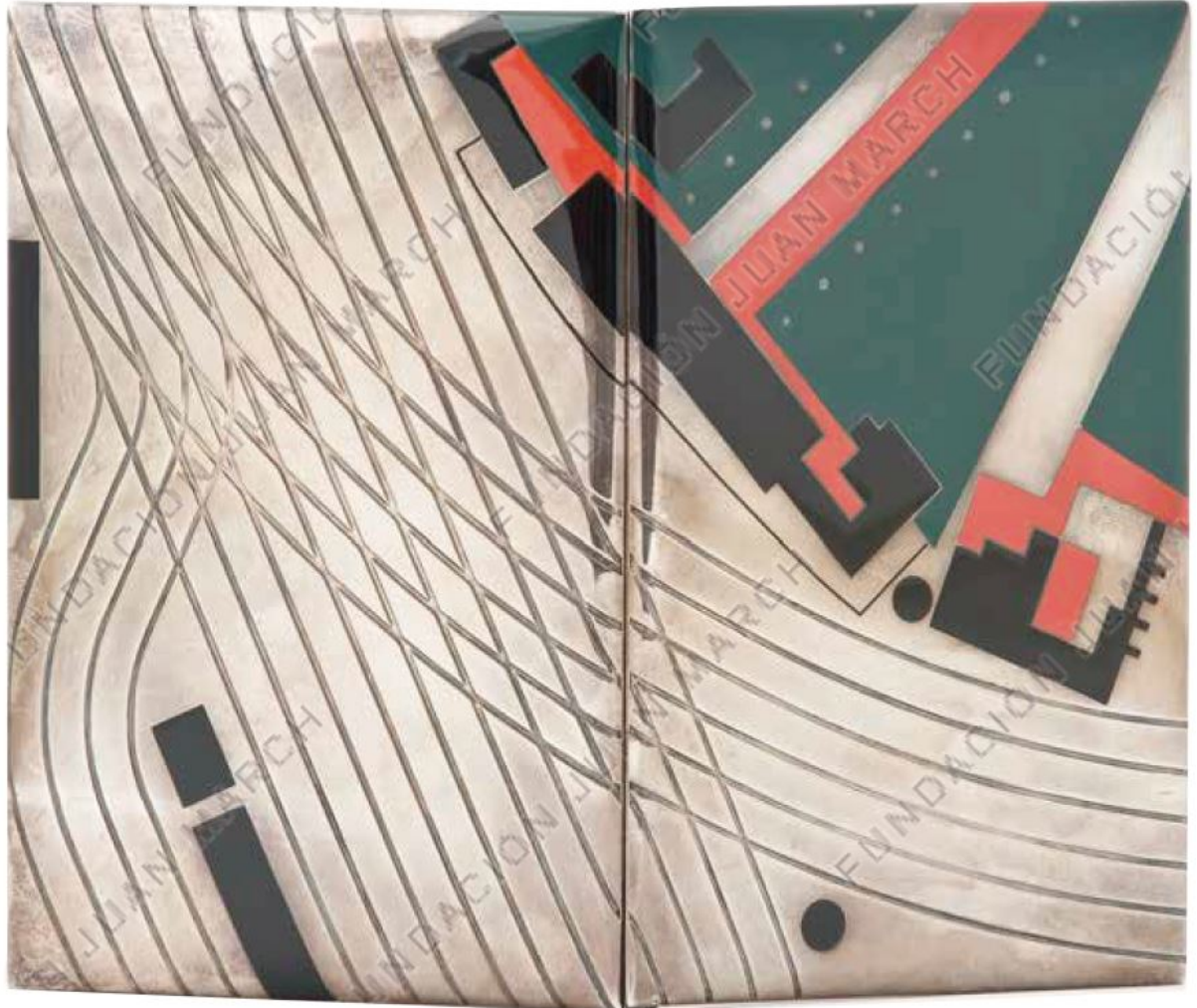
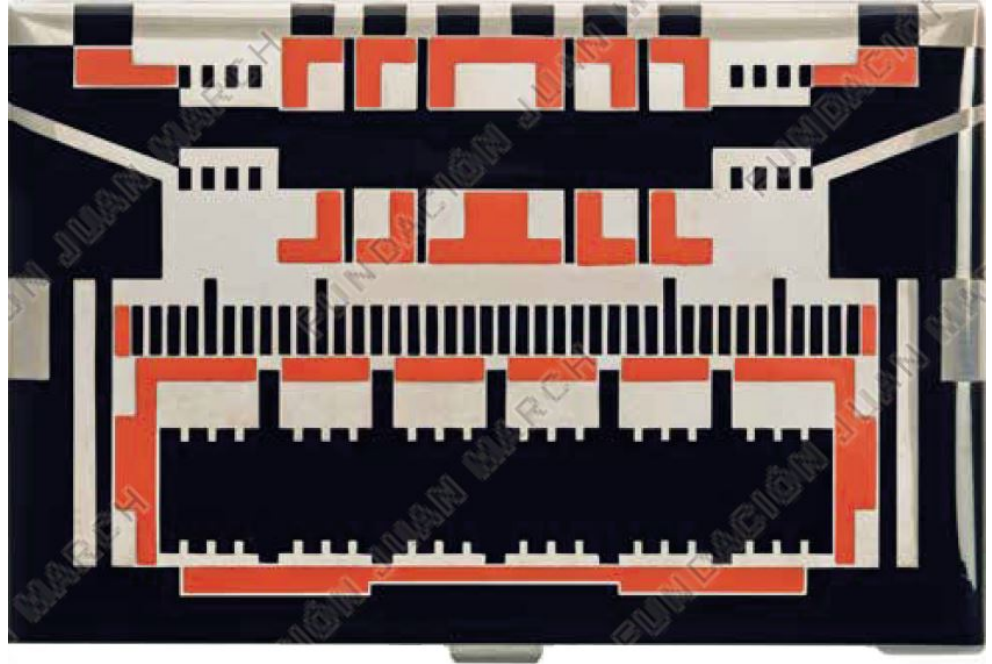


**341.** Cassandre. Proyecto de pulsera de coral, lapislázuli, amatista, aguamarina y brillantes, 1925. Lápiz, tintas y gouache sobre cartón, 10,3 x 26,2 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París



**342.** Raymond Templier.  
 Pitillera *Machine à écrire*  
 [Máquina de escribir],  
 1930. Plata, laca, esmalte y  
 ónix, 12,8 x 8,5 cm. Les Arts  
 décoratifs, Musée des Arts  
 décoratifs, París

**343.** Raymond Templier.  
 Pitillera *Chemins de fer*  
 [Caminos de hierro], 1930.  
 Plata y laca, 12,8 x 8,5 cm.  
 Manufactura: Jean Trotaïn,  
 París. Les Arts décoratifs,  
 Musée des Arts décoratifs,  
 París



**344.** Jean Carlu. Cartel  
*Disques Odéon*, 1929. Litografía  
sobre papel, 251,5 x 132,1 cm.  
Colección Merrill C. Berman



**345.** Cassandre. *Bifur*, 2 vols.  
París: Fonderie Deberny  
Peignot, 1929. Impresión  
fotomecánica, 26,4 x 17,4 cm.  
Archivo Lafuente



**346.** Cassandre. Cartel  
*Dubonnet*, 1932. Litografía  
sobre papel, 48,3 x 114,3 cm.  
Colección Merrill C. Berman



**347.** Cartier Londres. Coctelera *Tells-U-How* ["Te dice cómo"], 1932. Metal acabado plata, 27,5 x 10 cm. Colección Cartier



**348.** Jean Élysée Puiforçat. Servicio de té y café, 1936-37. Plata, jacaranda y dorado, tetera: 14,5 x 21,5 x 15,2 cm; jarra de agua caliente: 18 x 19,7 x 12,8 cm;

jarra de leche: 10 x 7 x 8,2 cm y azucarero: 7 x 11 x 11 cm. Victoria and Albert Museum, Londres



469

**349.** Cartier París "S Department". Set de picnic: seis tenedores, seis cuchillos y seis vasos, 1928. Plata, marfil y cuero, 24,5 x 10 x 7,5 cm. Colección Cartier



**350.** Jean Élysée Puiforçat.  
Reloj de mesa, c. 1930. Metal  
niquelado, 22,5 x 21 x 6 cm.  
The Berardo Collection

**351.** Jean Élysée Puiforçat.  
Centro de mesa, c. 1930. Plata  
y ébano, 15,2 x 12,7 cm (diá.).  
The Berardo Collection

**352.** Jean Élysée Puiforçat.  
Cuenco oval, c. 1930. Plata y  
ébano, 28 x 12,7 cm.  
The Berardo Collection

470



**353.** Jean Dunand. Jarrón, 1937.  
Cobre martelé y lacado,  
50 x 40 cm. Collection du  
Mobilier national, París



**354-355.** Jean Prouvé.  
Escritorio suspendido y silla de  
escritorio para el Sanatorium  
Martel de Jeanville (Francia),  
1935. Metal moldeado, soldado  
y pintado, madera y tela,  
escritorio: 175 x 70 x 170 cm;  
silla: 81 x 39 x 45 cm.  
The Berardo Collection

472



**356.** Djo-Bourgeois. Mesa de despacho modernista, 1937. Madera y cromo, 79,7 x 250 x 76,5 cm. Collection du Mobilier national, París, en depósito en el Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims

473





357. Charlotte Perriand. Mesa  
Guéridon [velador], c. 1927.  
Acero corten pulido y cristal,  
70,7 x 69,5 cm. Musée des  
Beaux-arts de la Ville de Reims

474



**358.** Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand.  
*Chaise longue LC4*, 1928.  
Acero cromado, tejido y piel,  
67 x 58,4 x 158,4 cm. Colección  
Estudio de arquitectura de  
interiores La Californie, Madrid

475





El siguiente índice lista en orden alfabético los nombres y las fechas de nacimiento y muerte de todos los autores con obras en exposición, y de los artistas cuyas creaciones han sido utilizadas como ilustraciones comparativas en los ensayos recogidos en este catálogo. Por otra parte, a la vista del elevado número de personas citadas en los textos contenidos en él —desde artistas hasta escritores, pasando por cineastas, historiadores, críticos, industriales, fabricantes, empresarios, etc.—, y del poco conocimiento que se tiene de muchas de ellas fuera de los respectivos campos especializados, se facilitan también aquí al lector los nombres completos y las fechas de nacimiento y muerte de todas ellas, con objeto de que pueda obtener una rápida referencia histórica al encontrarse con un nombre desconocido durante la lectura de alguno de los textos de esta publicación.

**A**  
 Berenice Abbott (1898-1991)  
**Charles Adda (1873-1938):** cat. 329  
**Rose Adler (1890-1959):** cat. 102, 323  
 Alfred Agache (1875-1959)  
 Agustín Aguirre (1896-1985)  
 Charlotte Alix (1892-1987)  
 William van Allen (1883-1954)  
 Manuel Amábilis Domínguez (1889-1966)  
**Teodoro de Anasagasti (1880-1938):**  
 p. 192 [fig. 3]  
 Hermén Anglada Camarasa (1871-1959)  
 Guillaume Apollinaire (1880-1918)  
 Louis Aragon (1897-1982)  
 Aleksandr Archipenko (1887-1964)  
**Gabriel Argy-Rousseau (1885-1953):**  
 cat. 116  
 Arletty [Léonie Bathiat] (1898-1992)  
 Raimondo Tommaso d'Aronco (1857-1932)  
 Alberto Arrué (1878-1944)  
 José Arrué (1885-1977)  
 Ramiro Arrué (1872-1971)  
 Ricardo Arrué (1889-1978)  
 Aurelio Arteta (1879-1940)  
 José de Aspiroz (1895-1967)  
 Eugène Atget (1857-1927)  
**Félix Aubert (1866-1940):** cat. 276  
**Louis Audouin-Dubreuil (1887-1960):**  
 cat. 279  
**Claude Autant-Lara (1901-2000):** p. 171  
 [fig. 6]  
 Tomás Aymat Martínez (1892-1944)

---

**B**  
 Paul Bablet (1889-1971)  
 Gustavo Bacarisas (1873-1971)  
 Émile-Just Bachelet (1892-1981)  
**Jean Badovici (1893-1956):** cat. 60; p. 38  
 [fig. 21]

Antoni Badrinas i Escudé (1882-1969)  
 Eric Bagge (1890-1978)  
**Pierre Bailly (1889-1973):** p. 100 [fig. 46]  
**Josephine Baker (1906-1975):** cat. 286,  
 288-290; pp. 419 [frontis], 440 [arriba]  
**Léon Bakst (1866-1924):** cat. 30  
 Roger Bal (s.f.)  
 Pierre Barbe (1900-2004)  
**George Barbier (1882-1932):** cat. 31, 32,  
 95, 174-176  
 Catalina Bárcena (1888-1978)  
 Louis Barillet (1880-1948)  
 Rafael de Barradas (1890-1929)  
 Emiliano Barral (1896-1936)  
 Albert Bartholomé (1848-1928)  
 Salvador Bartolozzi (1882-1950)  
**Marcel Baude (1887-1948):** cat. 103, 104  
 Herbert Bayer (1900-1985)  
 Léon-Émile Bazin (1900-1976)  
 Aubrey Beardsley (1872-1898)  
**Georges Beau (1892-1958):** pp. 88 [fig. 25],  
 89 [fig. 27]  
 Jean Beaumont (1897-c. 1984)  
 Marguerite Beauzée-Reynaud (1894-1985)  
 Paul Beber (1850-1915)  
 Peter Behrens (1868-1940)  
 Suzanne Belperron (1900-1983)  
 Federico Beltrán Masses (1885-1949)  
**Édouard Bénédictus (1878-1930):** cat. 34,  
 35, 36, 322; pp. 15 [fig. 1], 156 [frontis], 158  
 [fig. 2]  
 Carl Bergsten (1879-1935)  
 Busby Berkeley (1895-1976)  
 Hendrik Petrus Berlage (1856-1934)  
**Francis Bernard (1900-1979):** cat. 52  
**Joseph Bernard (1866-1931):** cat. 64;  
 pp. 28 [fig. 11], 98 [fig. 43], 99 [fig. 44]  
**Tristan Bernard (1866-1947):** cat. 91  
 Albert Besnard (1849-1934)  
**Jean Besnard (1889-1958):** p. 242

Bernard Bijvoet (1889-1979)  
 Tomás Bilbao (1890-1954)  
 Georges Biscot (1889-1944)  
**Robert Block:** cat. 326  
 Fernand Bodson (1877-1966)  
**Louis-Hippolyte Boileau (1898-1948):**  
 p. 86 [fig. 23]  
 Jeanne Boivin (1871-1959)  
 René Boivin (1864-1917)  
**Paul Bonet (1889-1971):** cat. 97  
**Robert Bonfils (1886-1972):** cat. 143; p. 63  
 [frontis]  
 Louis Bonnier (1856-1946)  
 Francisco Bores (1898-1972)  
 Jean Börlin (1893-1930)  
**Cayetano Borso di Carminati (1900-1972):**  
 p. 200 [fig. 11]  
**Denise Boulet (Denise Poiret, 1886-1982):**  
 pp. 13 [frontis], 30 [fig. 13], 117 [fig. 16], 218  
 [frontis]  
**Émile Antoine Bourdelle (1861-1929):**  
 p. 99 [fig. 44]  
**Eugène Bourdet (1874-1952):** cat. 103, 104  
**Jean Bourgon (1895-1959):** p. 103 [figs.  
 51-52]  
 Louis Bourquin (s.f.)  
 Jean-Louis Bousingault (1883-1943)  
 Louis-Maurice Boutet de Monvel (1855-  
 1913)  
 Roger Bouvard (1875-1961)  
 Jacques Bouvet (s.f.)  
**Richard Bouwens van der Boijen (1863-1939):**  
 cat. 293-295; pp. 175 [frontis], 179  
 [fig. 3], 180 [fig. 4]  
**Marcel Bovis (1904-1997):** cat. 330, 331  
**Georges Braque (1882-1963):** cat. 47  
 Constantin Brancusi (1876-1957)  
**Edgar Brandt (1880-1960):** cat. 164, 165;  
 pp. 75 [figs. 4-5], 345 [frontis]  
 Paul Brandt (1883-1952)  
 Armando Brasini (1879-1965)  
**Pascual Bravo (1893-1984):** p. 195 [fig. 6]  
 André Breton (1896-1966)  
 Marcel Breuer (1902-1981)  
 Roger Broders (1883-1953)  
**Jean Burkhalter (1895-1982):** p. 162 [fig. 5]  
 Juan Manuel del Busto (1905-1967)  
 Manuel del Busto (1874-1948)  
**René Buthaud (1886-1986):** cat. 88

---

**C**  
**Pierre Camin:** cat. 226  
 Ricciotto Canudo (1877-1923)  
**Canto da Maya [Ernesto] (1890-1990):**  
 cat. 161

José Capuz (1864-1964)  
 Pascual Capuz (1882-1959)  
**Jean Carlu (1900-1997):** cat. 333, 344  
**Cassandre [Adolphe Mouron] (1901-1968):**  
 cat. 291, 292, 304, 308-310, 313,  
 340, 341, 345, 346  
 Jaque Catelain (1897-1965)  
**Alberto Cavalcanti (1897-1982):** p. 170  
 [fig. 5]  
**Julieta Celeste (s.f.):** cat. 199  
**Modesto Cendoya (1856-1923):** p. 192  
 [fig. 3]  
**Blaise Cendrars (1887-1961):** cat. 49  
 Charles Champigneulle (1853-1905)  
**Gabrielle "Coco" Chanel (1883-1971):**  
 cat. 181-183, 191  
**Pierre Chareau (1883-1950):** cat. 149, 321,  
 323, 325; pp. 34 [fig. 17], 96 [fig. 37]  
**René Chavance (1879-1961):** p. 59 [fig. 4]  
 Louis Chéronnet (1899-1950)  
 Georges Chevalier (1894-1987)  
 René Clair (1898-1981)  
 Henri Clouzot (1907-1977)  
**Marcel Coard (1889-1975):** cat. 75  
 Jean Cocteau (1889-1963)  
**Paul Colin (1892-1985):** cat. 190, 286, 287  
**Comtesse de Noailles [Anna] (1876-1933):**  
 cat. 94  
 Ernest Cormier (1885-1980)  
 Francisco Cossío (1898-1970)  
 François Coty (1874-1934)  
 Jules Coudyser (1867-1931)  
 Étienne Cournault (1891-1948)  
**Georges Cretté (1893-1969):** cat. 94, 95  
 Henry Crowder (1890-1955)  
**Joseph Csaky (1888-1971):** cat. 54  
**Nancy Cunard (1896-1965):** cat. 170  
 Nathaniel Currier (1813-1888)  
 Marie Cuttoli (1879-1973)  
**Józef Czajkowski (1872-1947):** p. 106  
 [fig. 59]

---

**D**  
 John Dal Piaz (1865-1928)  
 Salvador Dalí (1904-1989)  
**Jean-Gabriel Daragnès (1886-1950):**  
 cat. 96  
 Léon Daudet (1867-1942)  
**Antonin Daum (1864-1931):** cat. 124, 132  
**Auguste Daum (1853-1909):** cat. 124, 132  
**Hermine David (1886-1970):** cat. 100  
 Armand Dayot (1851-1934)  
 Claude Debussy (1862-1918)  
**François Décorchemont (1880-1971):**  
 cat. 120

Louis Déjean (1872-1953): p. 77 [fig. 7]  
 Raymond Delamarre (1890-1986):  
 cat. 282, 297; p. 183 [fig. 7]  
 Robert Delaunay (1885-1941): cat. 50  
 Sonia Delaunay (1885-1979): cat. 49, 193-  
 196; pp. 27 [fig. 7], 113 [fig. 2], 158 [fig. 1],  
 168 [fig. 2], 372 [frontis]  
 Cecil Blount DeMille (1881-1959)  
 Fortunato Depero (1892-1960)  
 André Derain (1880-1954)  
 Tristan Derème (1889-1941): cat. 100  
 Paul Dermée [Camille Janssen]  
 (1886-1951)  
 Paul Derval (1880-1966)  
 André Deslignières (1880-1968): cat. 97  
 Victor Jean Desmeures (1895-?): cat. 273  
 Jean Després (1889-1980): cat. 259, 260;  
 p. 141 [fig. 6]  
 George Desvallières (1861-1950)  
 Richard Desvallières (1893-1962)  
 Serguéi Diaghilev (1872-1929)  
 Marlene Dietrich (1901-1992): p. 184  
 [fig. 9]  
 Djo-Bourgeois [Georges Bourgeois]  
 (1898-1937): cat. 356  
 Elise Djo-Bourgeois (1898-1937): p. 242  
 Frank Dobson (1888-1963): cat. 189  
 Theo van Doesburg (1883-1931)  
 Georges Dorival (1879-1968)  
 Jacques Doucet (1853-1929): p. 114 [fig. 5]  
 Jean Dourgnon (1901-1985)  
 Marcel Duchamp (1887-1968)  
 Raymond Duchamp-Villon (1876-1918):  
 cat. 19; p. 224  
 Jacqueline Duché (1892-1973)  
 Marc Ducluzand: p. 90 [fig. 28]  
 Pierre-Henri Ducos de La Haille (1889-  
 1972)  
 Michel Dufet (1888-1985)  
 Maurice Dufrêne (1876-1955): cat. 76, 77;  
 pp. 80-81 [figs. 15-18]  
 Raoul Dufy (1877-1953): cat. 22, 23, 26, 27;  
 p. 206 [frontis]  
 Paul Dukas (1865-1935)  
 Germaine Dulac (1882-1942)  
 Jean Dunand (1877-1942): cat. 78-81, 95,  
 98, 169, 171-173, 275, 285, 298, 299, 353;  
 pp. 99 [fig. 44], 354 [frontis]  
 Isadora Duncan (1877-1927)  
 André Dunoyer de Segonzac (1884-1974):  
 cat. 91  
 Jean Dupas (1882-1964): pp. 14 [frontis],  
 30 [fig. 14], 99 [fig. 44], 184 [fig. 10], 342  
 [frontis]  
 Jeannine Dusausoy (1909-1990)  
 Duzzy: p. 103 [fig. 52]

## E

Vicente Eced (1902-1978): pp. 187  
 [frontis], 203 [fig. 13]  
 Juan de Echevarría (1875-1931)  
 Cornelis van Eesteren (1897-1988)  
 Francesc Elias i Bracons (1892-1991)  
 Jean Epstein (1897-1953): p. 168 [fig. 2]

Erté [Romain de Tiroff] (1892-1990):  
 cat. 9, 10, 33; p. 109 [frontis]  
 Víctor Eusa (1894-1990)  
 Roger-Henri Expert (1882-1955): cat. 272,  
 293-295

## F

Abel Faivre (1867-1945)  
 Manuel de Falla (1876-1946)  
 Henry Favier (1888-?): pp. 74-75 [figs. 1-5],  
 322 [frontis], 345 [frontis]  
 Casto Fernández-Shaw (1896-1978)  
 Ángel Ferrant (1890-1961)  
 Emilio Ferrer (1899-1970)  
 Eduard Ferrés i Puig (1880-1928)  
 Hugh Ferriss (1889-1962)  
 Jacques Feyder (1885-1948): pp. 166-67  
 [fig. 1], 172 [fig. 8]  
 Kay Otto Fisker (1893-1965)  
 Pierre Fix-Masseau (1869-1937)  
 Julien Flegenheimer (1880-1938)  
 Mijail Fokine (1880-1942)  
 Paul Follot (1877-1941): cat. 24, 25, 162  
 Manuel Fontanals (1893-1972) Jean Forest  
 (1912-1980)  
 Mariano Fortuny y Madrazo (1838-1874)  
 Georges Fouquet (1858-1929): p. 148  
 [fig. 1]  
 Jean Fouquet (1899-1984): cat. 239, 241,  
 242, 246, 254, 338, 339; pp. 15 [fig. 2], 141  
 [fig. 5], 145 [frontis], 146 [frontis], 148  
 [fig. 2], 150 [figs. 3, 4], 151 [fig. 5], 464  
 [frontis]  
 Pierre Francastel (1900-1970)  
 Josef Frank (1885-1967)  
 José Frau (1898-1976)  
 André Fraysse (1902-1984)  
 Eugène Léon Freyssinet (1879-1962)

## G

Antonio Gallegos (1867-1932)  
 Mathieu Gallerey (1873-?)  
 Jean-Louis Gampert (1884-1942)  
 Abel Gance (1889-1981)  
 Juan José García (1893-1962)  
 Eduardo García Benito (1891-1981):  
 cat. 12, 263-269; p. 135 [frontis]  
 Corpus Barga [Andrés García de Barga y  
 Gómez de la Serna] (1887-1975)  
 Federico García Lorca (1898-1936)  
 Pablo Gargallo (1881-1934)  
 Charles Garnier (1825-1898)  
 Tony Garnier (1869-1948): p. 102 [fig. 50]  
 Antoni Gaudí (1852-1926)  
 Émile Gaudissard (1872-1957): cat. 303;  
 p. 99 [fig. 44]  
 Jean-Baptiste Gauvenet (1885-1967):  
 cat. 158  
 Maurice Genevoix (1890-1980): cat. 97  
 Alberto Giacometti (1901-1966)  
 Cedric Gibbons (1893-1960)  
 Sigfried Giedion (1888-1968)

José Felipe Giménez Lacal (1894-1937):  
 p. 192 [fig. 3]  
 Jean Giraudoux [Hyppolyte-Jean] (1882-  
 1944): cat. 96  
 Albert Gleizes (1881-1953): cat. 57  
 Josef Go ár (1880-1945)  
 Javier Goerlich (1886-1972)  
 Nikolai Gogol (1809-1852): cat. 99  
 Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)  
 Natalia Goncharova (1881-1962)  
 Xavier Gosé (1876-1915)  
 André Granet (1881-1974): cat. 272, 311;  
 pp. 33 [fig. 16], 105 [figs. 55-58]  
 Eileen Gray (1878-1976): cat. 82, 83;  
 pp. 38 [fig. 21], 114 [fig. 4]  
 Juan Gris (1887-1927): cat. 46, 48; p. 24  
 [fig. 5]  
 Walter Gropius (1883-1969)  
 Boris Grosser (1889-1982): p. 127 [fig. 4]  
 André Groult (1884-1966): p. 97 [fig. 41]  
 Jacques Gruber (1870-1936): pp. 88  
 [fig. 25], 161 [fig. 4]  
 Jacques Guérin [comisario] (1881-1962)  
 Jacques Guérin [perfumista] (1902-2000)  
 Jacques Guerlain (1874-1963)  
 Pierre Guerlain (1872-1961)  
 Raymond Guerlain (1900-1969): cat. 208,  
 227; p. 129 [fig. 7]  
 Gabriel Guevrekian (1900-1970)  
 Antonio de Gueza (1889-1956)  
 Marcel Guillemard (1886-1932): p. 452  
 René Guilleré (1878-1931)  
 Hector Guimard (1867-1942)  
 Tomás Gutiérrez Larraya (1886-1944)  
 Luis Gutiérrez Soto (1890-1977): p. 198  
 [fig. 9]

## H

Georges-Marie Haardt (1884-1932):  
 cat. 279  
 Charles Hairon (1880-1962)  
 Édouard Halouze (1900-?): cat. 92  
 Demètre [o Dimitri] Haralamb Chiparus  
 (1886-1947)  
 Wallace Harrison (1895-1981)  
 Jacques Heim (1899-1967)  
 Florence Henri (1893-1982): p. 120  
 [fig. 70]  
 Hélène Henry (1891-1965): cat. 319, 320  
 René Herbst (1891-1982): cat. 334, 335;  
 p. 460  
 Mateo Hernández (1884-1949)  
 Juan de Herrera (1530-1597)  
 Bevis Hillier (n. 1940): p. 19 [fig. 3]  
 Joseph Hiriart (1888-1946): pp. 88  
 [fig. 25], 89 [fig. 27]  
 Josef Hoffmann (1870-1956)  
 Katsushika Hokusai (1760-1849)  
 Victor Horta (1861-1947)  
 Manolo Hugué (1872-1945)  
 Vicente Huidobro (1893-1948): cat. 50

## I

Max Ingrand (1908-1969)  
 Boris Iofan (1891-1976)  
 Paul Iribe [Paul Iribarnegaray] (1883-  
 1935): cat. 1; p. 28 [fig. 10]  
 Pedro de Ispezúa (1895-1976)  
 Joris Ivens (1898-1989)  
 James Merritt Ives (1824-1895)  
 José María Izquierdo (1886-1922)

## J

Léon Jallot (1874-1967): cat. 28  
 Guillaume Janneau (1887-1968): p. 34  
 [fig. 17]  
 Alfred Janniot (1889-1969): cat. 160;  
 pp. 32 [fig. 15], 98 [fig. 43], 338 [frontis],  
 408 [frontis]  
 Gustave Jaulmes (1873-1959)  
 Jean Jaurès (1859-1814)  
 Léon Jaussely (1875-1933)  
 Pierre Jeanneret (1896-1967): cat. 358;  
 pp. 23 [fig. 4], 36 [fig. 20]  
 Eduard Jener (1882-1967)  
 Francis Jourdain (1876-1958): cat. 315, 316;  
 p. 96 [figs. 38-39]  
 Frantz Jourdain (1847-1935)  
 Paul Jouve (1880-1973): cat. 283, 284

## K

Simone Kahn (1897-1980): cat. 280  
 Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979)  
 Raphaël Kirchner (1876-1917): p. 55  
 [fig. 1]  
 Paul Kiss (1885-1962): cat. 133  
 Gustav Klimt (1862-1918)  
 Étienne Kohlmann (1903-1988)  
 Aleksandra Kol'tsova-Bychkova (1892-  
 1985): cat. 288-290  
 Louis Herman de Koninck (1896-1984)  
 Germaine Krull (1897-1985)

## L

Auguste Labouret (1871-1964): p. 428  
 Luis Lacasa (1899-1966)  
 Jean Boris Lacroix (1902-1984): cat. 324  
 Celso Lagar (1891-1966)  
 René Lalique (1860-1945): cat. 37, 38,  
 106-114, 117-119, 121-123, 127, 128, 134,  
 205-207, 209-217, 221, 223, 225, 305,  
 306; pp. 90 [figs. 28-30]; 124 [fig. 1], 428  
 [frontis]  
 Jacques-Henri Lambert (1877-?)  
 Jean Lambert-Rucki (1888-1967): cat. 56;  
 p. 100 [fig. 46]  
 Raoul-Eugène Lamourdedieu (1877-1953):  
 cat. 130  
 Jeanne Lanvin (1867-1946): cat. 178, 188;  
 p. 127 [figs. 3, 5]  
 Albert Laprade (1883-1978): cat. 156, 157;  
 p. 84 [fig. 21]  
 Mijail Larionov (1881-1964)  
 Henri-Joseph Lasserre (1870-1932)  
 Marie Laurencin (1883-1956): cat. 20;  
 p. 97 [fig. 41]

Roger de La Fresnaye (1885-1925)  
**Pierre Le Bourgeois (1898-1976):** p. 103 [figs. 51-52]  
Jacques Le Chevallier (1896-1987)  
**Le Corbusier [Charles Édouard Jeanneret] (1887-1965):** cat. 39, 40, 41, 43, 358; pp. 23 [fig. 4], 36 [fig. 20], 51 [fig. 5], 107 [fig. 61]  
Henri Le Fauconnier (1881-1946)  
**René Le Somptier (1884-1950):** p. 168 [fig. 3]  
**Max Le Verrier (1891-1973):** cat. 131; p. 53 [frontis]  
Georgette Leblanc (1869-1941)  
**Adrien Leduc:** cat. 159  
Jean Lefevre (1882-1975)  
**Fernand Léger (1881-1955):** cat. 59; pp. 165 [frontis], 171 [fig. 7]  
**Pierre Legrain (1889-1929):** cat. 91, 96, 99, 100, 101, 281  
Michel Leiris (1901-1990)  
María Lejárraga (1874-1974)  
Jules Leleu (1883-1961)  
**Georges-Henri Lemaire:** cat. 201  
Tamara de Lempicka (1898-1980)  
Suzanne Lenglen (1899-1938)  
**Georges Lepape (1887-1971):** cat. 2, 3-4; p. 27 [fig. 8]  
**Charles Antoine Letrosne (1868-1939):** pp. 78-79 [figs. 9-14]  
**André Léveillé (1880-1962):** p. 148 [fig. 1]  
**Léon Leyritz (1888-1976):** p. 88 [fig. 25]  
**Marcel L'Herbier (1888-1979):** pp. 165 [frontis], 170-71 [figs. 4-7]  
Max Linder (1883-1925)  
**Claudius Linossier (1893-1953):** cat. 86  
Robert Linzeler (1872-1941)  
**Jacques Lipchitz (1891-1973):** cat. 51, 53  
**Nathalie Lissenko (1884-1969):** p. 168 [fig. 2]  
**Frank Lloyd Wright (1867-1959):** p. 50 [fig. 4]  
**Karl-Jean Longuet (1904-1981):** cat. 296  
Adolf Loos (1870-1933)  
**Pierre Loti [Julien Viaud] (1850-1923):** cat. 93  
**Charles Loupot (1892-1962):** cat. 144  
**Pierre Louÿs (1870-1925):** cat. 95  
Boris Lovert-Lorski (1894-1973)  
**Marcel Loyau (1895-1936):** p. 60 [fig. 5]  
Benito Loygorri (1885-1976)  
**Jean Luce (1895-1964):** cat. 84, 87  
**André Lurçat (1894-1970):** p. 27 [fig. 9]

## M

**Victorio Macho (1887-1966):** p. 194 [fig. 5]  
Charles-Rennie Mackintosh (1868-1928)  
**Madame Agnès [Agnès Rittener] (m. 1949):** cat. 169, p. 354 [frontis]  
Madame d'Orá [Dora Kallmus] (1881-1963)  
Gustavo de Maeztu (1887-1947)  
Henri-Marcel Magne (1877-1944)  
**René Magritte (1898-1967):** p. 24 [fig. 6]

Camille Maillard (s.f.)  
Aristide Maillol (1861-1944)  
Louis Majorelle (1859-1926)  
**Robert Mallet-Stevens (1886-1945):** cat. 42, 145-147, 192, 332; pp. 94 [fig. 34], 112 [fig. 1], 170 [fig. 4], 328 [frontis], 330 [frontis]  
Ramón Manchón Herrera (1883-1999)  
Yves du Manoir (1904-1928)  
**Santiago Marco (1885-1949):** p. 196 [fig. 7]  
**André Mare (1885-1932):** cat. 15-18; pp. 93 [fig. 33], 166-67 [fig. 1], 180 [fig. 5]  
Rolf de Mare (1888-1964)  
Emanuel Josef Margold (1888-1962)  
Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)  
Maurice Marinot (1882-1960)  
Félix del Marle (1889-1952)  
Joseph Marrast (1881-1971)  
**Jan y Joël Martel (1896-1966):** cat. 55, 148, 307; pp. 41 [frontis], 74 [figs. 1-2], 77 [fig. 7], 112 [fig. 1], 330 [frontis]  
Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938)  
Enrique Martínez Echevarría "Echea" (1884-1956)  
**Luis Martínez-Feduchi (1901-1975):** pp. 188 [frontis], 203 [fig. 13]  
Gregorio Martínez Sierra (1881-1947)  
**Alberto Martorell:** pp. 187 [frontis], 202 [fig. 12]  
André Édouard Marty (1882-1974)  
Roger Marx (1888-1977)  
**Rafael Masó (1880-1935):** p. 192 [fig. 2]  
Léonide Massine (1896-1979)  
Henri Matisse (1869-1954)  
**Lazare Meerson (1900-1938):** pp. 166-67 [fig. 1], 172 [fig. 8]  
**Konstantín Mélnikov (1890-1974):** pp. 34 [fig. 19], 107 [fig. 60]  
Erich Mendelsohn (1887-1953)  
Jean Metzinger (1883-1956)  
Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)  
**Gustave Miklos (1888-1967):** cat. 89, 90  
Darius Milhaud (1892-1974)  
Carl Milles (1875-1955)  
Joan Miró (1893-1983)  
Luc-Albert Moreau (1882-1948)  
José Moreno Villa (1887-1955)  
Gaby Morlay (1893-1964)  
William Morris (1834-1896)  
Koloman Moser (1868-1918)  
Gabriel Mourey (1865-1943)  
Léon Moussinac (1890-1964)  
Pedro Muguruza (1893-1952)  
Hermann Muthesius (1861-1927)  
**Myriam [Marie de Jouvenel]:** cat. 93

## N

Violette Napierska (s.f.)  
Henri-Paul Nénot (1853-1934)  
Antonin Neurdein (1846-1915)  
Richard Neutra (1892-1970)

Bronislava Nijinska (1891-1972)  
Vaslav Nijinsky (1890-1950)

## O

Enrique Ochoa (1891-1978)  
Joseph Maria Olbrich (1867-1908)  
**Germain Olivier (1869-1942):** p. 104 [figs. 53-54]  
Chana Orloff (1888-1968)  
Eugenio d'Ors (1881-1954)  
José Ortega y Gasset (1883-1955)  
Amédée Ozenfant (1886-1966)

## P

Henri Pacon (1882-1946)  
**Antonio Palacios (1876-1945):** p. 194 [fig. 4]  
Benjamín Palencia (1894-1980)  
**Jeanne Paquin (1869-1936):** cat. 177  
**Jean Patou (1880-1936):** cat. 179  
**Pierre Patout (1879-1965):** cat. 158; pp. 76 [fig. 6], 77 [figs. 7-8], 92 [figs. 31-32], 98 [figs. 42-43], 318 [frontis]  
**Paulette Pax (1887-1942):** p. 112 [fig. 1]  
Georges Pelletier (1892-1953)  
**Rafael de Penagos (1889-1954):** p. 191 [fig. 1]  
**Marcel Percheron (activo 1929-1965):** p. 151 [fig. 9]  
Josep Maria Pericas (1881-1965)  
**Auguste Perret (1874-1954):** p. 105 [figs. 55-58]  
**Charlotte Perriand (1903-1999):** cat. 337, 357, 358; pp. 36 [fig. 20]  
**Jean Perzel (1892-1986):** cat. 129, 318  
George Philippar (1883-1959)  
Francis Picabia (1879-1953)  
**Pablo Ruiz Picasso (1881-1973):** cat. 29, 45  
Maurice Pico [o Picauld] (1900-1977)  
**Georges-Henri Pingusson (1894-1978):** cat. 328  
Nicanor Piñole (1878-1978)  
Armand du Plessy (1883-1924)  
**Charles Plumet (1861-1928):** p. 101 [figs. 47-49]  
**Paul Plumet:** cat. 70  
**Paul Poiret (1879-1944):** cat. 187; pp. 117 [fig. 6], 168 [fig. 2], 206 [frontis]  
Pierre Poisson (1876-1953)  
Albert Pommier (1880-1943)  
Antoine Pompe (1873-1980)  
**François Pompon (1855-1933):** cat. 163; p. 342 [frontis]  
**Alfred Porteneuve (1896-1949):** p. 99 [fig. 44]  
Robert Poughéon (1886-1955)  
Enrico Prampolini (1894-1956)  
**Princesse Bibesco [Marthe Lucie] (1886-1973):** cat. 102  
Eugène Printz (1889-1948)  
René Prou (1889-1947)  
**Jean Prouvé (1901-1984):** cat. 354, 355

**Jean Élysée Puiforçat (1897-1945):** cat. 84, 300, 348, 350-352  
Antoni Puig Giralt (1887-1935)

## Q

Luis Quintanilla Isasi (1893-1978)

## R

Gilbert Ragueneau (s.f.)  
Yvanhoé Rambosson (1872-1943)  
**Henri Rapin (1873-1939):** cat. 159; p. 95 [figs. 35-36]  
**Armand-Albert Rateau (1882-1938):** cat. 71, 72; pp. 129 [fig. 6], 132 [fig. 8], 197 [fig. 8]  
**Man Ray [Emmanuel Radnitzky] (1890-1976):** cat. 44, 170, 183, 243, 258, 280  
Gabrielle Réjane [Gabrielle-Charlotte Reju] (1856-1920)  
Josep Renau (1907-1982)  
Agustín Riancho (1841-1929)  
Federico Ribas (1890-1952)  
Josep Ribas i Anguera (1866-1909)  
José Eugenio Ribera (1864-1936)  
**Joachim Richard (1869-1960):** cat. 327  
Alois Riegl (1858-1905)  
Emilio Rieta (s.f.)  
Joaquín Rieta (1897-1982)  
Gerrit Rietveld (1888-1964)  
Josep Rigol i Fornaguera (1897-1986)  
Roberto Roca Cerdá (1892-1978)  
Aleksandr Rodchenko (1891-1956)  
Antonio Julio Rodríguez Hernández (1889-1919)  
Nicholas Roerich (1874-1947)  
Boris Romanov (1891-1957)  
Julio Romero de Torres (1874-1930)  
**Lorenzo Ros Costa (1890-1989):** p. 199 [fig. 10]  
Françoise Rosay (1891-1974)  
**Jean-Maurice Rothschild (1902-1998):** cat. 73, 74, 301-303; pp. 155 [frontis], 161 [fig. 3]  
Raymond Roussel (1877-1933)  
Michel Roux-Spitz (1888-1957)  
Paul Ruaud (?-1958)  
Leonardo Rucabado (1875-c. 1918)  
**Jacques-Émile Ruhlmann (1879-1933):** cat. 62, 63, 65-69, 274, 317; pp. 54 [frontis], 57 [fig. 2], 58 [fig. 3], 99 [fig. 44], 258 [frontis], 338 [frontis], 342 [frontis], 354 [frontis]  
Cristóbal Ruiz Pulido (1881-1962)

## S

**Gus Saacke (1884-1975):** p. 100 [fig. 46]  
**Marius-Ernest Sabino (1878-1961):** cat. 115, 125, 126  
Carlos Sáenz de Tejada (1897-1958)  
José María Salaverría (1873-1940)  
André Salomon (1891-1970)  
**Gérard Sandoz (1902-1995):** cat. 85, 255; pp. 141 [fig. 4], 384 [frontis], 394 [frontis]

Gustave-Roger Sandoz (1867-1942): p. 141 [fig. 4]  
 Ramón Santa Cruz (activo 1916): p. 192 [fig. 3]  
 Antonio Sant'Elia (1888-1916)  
 Carlo Sarrabezolles (1888-1971): p. 104 [fig. 53]  
 Erik Satie (1866-1925)  
 Jean Saudé: cat. 61, 150  
 Henri Sauvage (1873-1932): cat. 151-155; pp. 60 [fig. 5], 64 [frontis], 82 [fig. 19]  
 Elsa Schiaparelli (1890-1973)  
 Jean Schlumberger (1907-1987)  
 François-Louis Schmied (1873-1941): cat. 94, 95  
 Charles Schneider (1881-1953): cat. 105  
 Marjorie Seabrook: cat. 258  
 Pierre Selmersheim (1869-1949): p. 95 [figs. 35-36]  
 Sem [Georges Goursat] (1863-1934)  
 Gottfried Semper (1803-1879)  
 Josep Lluís Sert (1902-1983)  
 José María Sert (1874-1945)  
 Fernand Siméon (1884-1928): cat. 101  
 Jacques Simon (1890-1974)  
 Marc Simon (1883-1964)  
 José Simont (1875-1968): p. 183 [fig. 8]  
 Ismael Smith (1886-1972)  
 Louis Sognot (1892-1970): cat. 336; p. 452 [frontis]  
 Albert Solon (1897-1973): cat. 312  
 John Souter (1890-1972)  
 Albert Speer (1905-1981)  
 Jan Frederik Staal (1879-1940)  
 Edward Steichen (1879-1973)  
 Igor Stravinsky (1882-1971)  
 Raymond Subes (1893-1970): cat. 277; p. 180 [fig. 4]

Louis Süe (1875-1968): cat. 13-15, 17, 18; pp. 79 [figs. 12-14], 93 [fig. 33], 166-67 [fig. 1], 180 [fig. 5]  
 Seizo Sugawara (m. 1940)  
 Joaquim Sunyer (1874-1956)  
 Charles Sykes (1875-1950)

---

**T**

Juan de Talavera (1880-1960)  
 Suzanne Talbot [Madame Mathieu Lévy]: cat. 200; p. 384 [frontis]  
 Bruno Taut (1880-1938)  
 Julián de Tellaache (1884-1958)  
 Raymond Templier (1891-1968): cat. 237, 238, 240, 342, 343; pp. 138 [fig. 3], 151 [figs. 6-9], 152 [fig. 10]  
 Ernesto Thayaht [Ernesto Michahelles] (1893-1959)  
 Claude Tillier (1801-1844): cat. 101  
 Leopoldo Torres Balbás (1888-1960)  
 Carmen Tórtola Valencia (1882-1955)  
 Jeanne Toussaint (1887-1978)  
 Georges Henri Tribut (1890-1970): pp. 88 [fig. 25], 89 [fig. 27]

---

**U**

José María Ucelay (1903-1979)  
 Santiago Marco Urrutia (1885-1949)

---

**V**

Georges Valmier (1885-1937): cat. 58  
 Henry van de Velde (1863-1957)  
 Daniel Vázquez Díaz (1882-1969)  
 André Ventre (1874-1951): pp. 74-75 [figs. 1-5], 92 [figs. 31-32], 318 [frontis], 322 [frontis]  
 André Vera (1881-1971): p. 29 [fig. 12]  
 Paul Vera (1882-1957)

Fulco di Verdura (1898-1978)  
 Henri Verne (1880-1949): p. 59 [fig. 4]  
 Henri Vever (1854-1942)  
 Paul Vever (1850-1915)  
 Bernardo Vidal (1871-1948)  
 Joan Vila Pujol (1890-1947)  
 Miquel Viladrich (1887-1956)  
 Juan de Villanueva (1739-1811)  
 Jacques Villon (1875-1963): cat. 21  
 Madeleine Vionnet (1876-1975): cat. 184, 261  
 Louis Voguét: p. 76 [fig. 6]

---

**W**

Otto Wagner (1841-1918)  
 Waldemar-George [Jerzy Waldemar Jarocinski] (1893-1970)  
 Madeleine Wallis (s.f.)  
 Félicie Wanpouille (1874-1967)  
 Heinrich Wölfflin (1864-1945)  
 Lucien Woog (1867-1937)  
 Charles Worth (1825-1895)  
 Georges Wybo (1880-1943): pp. 60 [fig. 5], 82 [fig. 19]  
 Evelyn Wylde (1887-?)

---

**Y**

Alexandre Yavcovlev (1887-1938): cat. 279  
 José Yárrnoz Larrosa (1884-1966)

---

**Z**

José de Zamora (1881-1971)  
 Secundino de Zuazo (1887-1971)  
 Ramón de Zubiaurre (1882-1969)  
 Valentín de Zubiaurre (1879-1963)  
 Ignacio Zuloaga (1870-1945)

## SECCIÓN 1

- 1**  
Paul Iribe [Paul Iribarnegaray]. *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, 1908. Impresor: Societé Général d'Impression, París. Álbum con 10 *pochoirs* iluminados sobre papel, 32,5 x 30,5 x 0,8 cm. Museu del Disseny de Barcelona [Inv.: 10602000005336]
- 2**  
Georges Lepape. *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, 1911. Impresor: Maquet, París. Álbum con 12 *pochoirs* iluminados sobre papel, 34 x 30,5 x 0,5 cm. Museu del Disseny de Barcelona [Inv.: 10602000005025]
- 3-4**  
Georges Lepape. Dos estampas del álbum *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, 1911. *Pochoirs* iluminados sobre papel, 28,5 x 28,8 cm (c/u). Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: Circ.266-1976; Circ.262-1976]
- 5-8**  
*La Gazette du bon ton: arts, modes & frivolités*, vol. I (nov. 1912-abril 1913); vol. II (mayo 1913-oct. 1913); vol. III (enero-junio 1914); vol. IV (mayo 1914-junio 1915). París: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1912-[1925]. Impresión fotomecánica sobre papel, 25,2 x 21,2 x 5,2 cm (c/u). Museu del Disseny de Barcelona [Inv.: 10602000005345; 10602000005346; 10602000005347; 10602000004998]
- 9**  
Erté [Romain de Tirtoff]. Vestido de tarde para la Maison Poiret, c. 1914. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 34,2 x 26,2 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs Gilbert Russell [Inv.: E.574-1969]
- 10**  
Erté [Romain de Tirtoff]. Blusa de invierno para la Maison Poiret, c. 1914. Lápiz, tinta, acuarela y dorados sobre papel 32,5 x 24,8 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs Gilbert Russell [Inv.: E.579-1969]
- 11**  
Atelier Martine. Tejidos para la Maison Poiret, 1919. Satén estampado, 42 x 84 cm; 42 x 86 cm; 43 x 85 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Dr W. A. Propert [Inv.: T.539-1919; T.540-1919; T.541-1919]

- 12**  
Eduardo García Benito. *Madame et Monsieur Poiret*, 1921. Óleo sobre lienzo, 100,5 x 200,4 cm. Colección Fontaneda Berthet
- 13-14**  
Louis Süe. Reacondicionamiento del *Hôtel de couture* de Paul Poiret, en la avenida d'Antin, París, distrito 8: vistas del salón de desfiles hacia el pequeño escenario y de la *Salle fraîche*, 1909. Lápiz y acuarela sobre papel adherido a cartón, 49,7 x 57 cm; 26,5 x 34,2 cm. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle/ADAGP-année, París [Inv.: SUELO-B-09-2/30-014-02; SUELO-B-09-2/30-014-01]
- 15**  
Louis Süe y André Mare. Estudio de drapeado y ramo de flores para la *Compagnie des arts français*, 1919-28. *Gouache* sobre papel, 49 x 90,5 cm. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle/ADAGP-année, París [Inv.: SUELO-C-19/30-031-01]
- 16**  
André Mare. Sin título, 1918. Acuarela, 40 x 30 cm. Colección particular
- 17**  
Louis Süe y André Mare. Taza y plato de café, c. 1925. Porcelana esmaltada, taza: 7 x 7,8 x 5,8 cm (diá.); plato: 1,2 x 13 cm (diá.). Collection Cheska Vallois, París
- 18**  
Louis Süe y André Mare. Taza y plato de té, c. 1925. Porcelana esmaltada, taza: 5,1 x 12 x 10,6 cm (diá.); plato: 2 x 15,5 cm (diá.). Collection Cheska Vallois, París
- 19**  
Raymond Duchamp-Villon. Maqueta de la *Maison cubiste* [Casa cubista], 1912. Yeso y cartón pintado, 48 x 69 x 18 cm. Colección particular, en depósito en el Musée des Beaux-Arts, Ruan
- 20**  
Marie Laurencin. *Anne-Françoise Mare*, 1927. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. Colección particular
- 21**  
Jacques Villon. Juego de té (4 piezas), c. 1912. Cerámica esmaltada, tetera con tapa: 16 x 13 cm (diá. con asa) / 24 cm (diá. con pico y asa); azucarero con tapa: 12 x 13 cm (diá. con asa) / 18 cm (diá. con asa); jarra de leche: 12 x 13 cm

- (diá. con asa); taza: 6 x 9 cm (diá. con asa); plato: 2 x 13 cm (diá.). Colección particular
- 22**  
Raoul Dufy. Muestra para tejido con flores y mariposas para la Maison Bianchini-Férier, c. 1910. *Pochoir* sobre papel, 75 x 66 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París [Inv.: 36]
- 23**  
Raoul Dufy. Muestra para tejido con flores sobre un fondo negro para la Maison Bianchini-Férier, c. 1910. *Pochoir* sobre papel, 48 x 31 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París [Inv.: 37]
- 24**  
Paul Follot. Alfombra, 1919-20. Lana anudada a mano, 200 x 150 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: T.77-1982]
- 25**  
Paul Follot. Tocador y silla, 1913-20. Madera, mármol y cristal, tocador: 131 x 115 x 48 cm; silla: 89 x 49 x 44 cm. Royal Pavilion and Museums, Brighton & Hove [Inv.: 300136-37]
- 26**  
Raoul Dufy. Tejido para tapizar muebles *Pegaso* para la Maison Bianchini-Férier, 1919. Algodón mercerizado fabricado en telar Jacquard y estampado, 25 x 38,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: Circ.167-1932]
- 27**  
Raoul Dufy. Tejido para tapizar muebles *La Danse* [La danza], c. 1920. Cretona estampada, 182 x 123 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: Circ. 113-1939]
- 28**  
Léon Jallot. Biombo de tres paneles, c. 1920. Madera lacada y pan de oro, 167,5 x 50,5 cm (c/u). The Berardo Collection [Inv.: 106-126]
- 29**  
Pablo Picasso. Cartel *Parade. Ballets Russes. Théâtre des Champs-Élysées*, 1917. Litografía sobre papel, 152 x 116 cm. Museo Nacional del Teatro, Almagro [Inv.: GRO0493]
- 30**  
Léon Bakst. Dibujo de vestuario para el joven rajá, personaje del ballet deMijail Fokine *Le Dieu bleu* para los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, 1912. Lápiz, acuarela y *gouache* sobre papel, 28,5 x 21 cm.

- V&A Theatre and Performance [Londres Inv.: S.338-1981]
- 31**  
George Barbier. Dibujo de vestuario para la Casa Worth, 1914. Acuarela, tintas, lápiz y pintura dorada, con realces de blanco de zinc sobre papel, 32 x 22 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de The House of Worth [Inv.: E.22194-1957]
- 32**  
George Barbier. Estampa del álbum *Dessins sur les danses de Vaslav Nijinsky*. París, La Belle édition, 1913. *Pochoir*, 25,4 x 20,3 cm. El álbum contiene 12 *pochoirs*. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: E.22194-1957]
- 33**  
Erté [Romain de Tirtoff]. Dibujo de vestuario para la revista de variedades *La Soie*, para el cabaret Folies Bergère, París, 1927. *Gouache* sobre papel, 39 x 74 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: E.19-1968]
- 34**  
Édouard Bénédictus. *Variations Pl. 2* [Variaciones Pl. 2], c. 1922. Lápiz, *gouache* y plateado sobre papel, 48 x 38 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: CD 1231]
- 35**  
Édouard Bénédictus. *Variations Pl. 6* [Variaciones Pl. 6], c. 1922. Lápiz, *gouache* y plateado sobre papel, 48 x 39,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: CD 1235]
- 36**  
Édouard Bénédictus. *Variations Pl. 1-Fleurs et fruits exotiques* [Variaciones Pl. 1-Flores y frutas exóticas], 1922. Lápiz, *gouache*, plateado y dorado sobre papel, 80 x 60 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: CD 1230]
- 37-38**  
René Lalique. Jarrones *Sauterelles* [Saltamontes], 1913. Vidrio verde y rojo soplado en molde y mateado, 28 x 24 cm (c/u). Colección particular, Barcelona [Inv.: 108; 107]
- 39**  
Le Corbusier [Charles Édouard Jeanneret]. *Étude florale* [Estudio floral], 1904. Lápiz y *gouache* sobre papel, 12,7 x 18 cm. Fechado en la esquina



inferior izquierda "L-C". Fondation Le Corbusier, París [Inv.: FLC 2462]

**40**  
Le Corbusier [Charles Édouard Jeanneret]. *Ornements à partir de sapins* [Ornamentos a partir de pinos], 1911. *Gouache*, tinta y dorado sobre papel, 27,4 x 13,6 cm. Fechado en la esquina inferior derecha. Fondation Le Corbusier, París [Inv.: FLC 1764]

**41**  
Le Corbusier [Charles Édouard Jeanneret]. *Sapin en hiver* [Pino en invierno], 1911. Lápiz, *gouache*, tinta y dorados sobre papel, 27,4 x 21,3 cm. Fechado en la esquina inferior izquierda. Fondation Le Corbusier, París [Inv.: FLC 1763]

**42**  
Robert Mallet-Stevens. *Projet de villa* [Proyecto de villa], 1923. Impresión sobre fondo de *gouache*, sobre papel, 39,2 x 46,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 38608 A8]

## SECCIÓN 2

**43**  
Le Corbusier [Charles Édouard Jeanneret]. *Persistantes souvenirs du Bosphore* [Recuerdos persistentes del Bósforo], 1913. Carboncillo, acuarela, *gouache* y tinta sobre papel, 55,7 x 57,5 cm. Fechado en la esquina inferior izquierda. Fondation Le Corbusier, París [Inv.: FLC 4099]

**44**  
Man Ray [Emmanuel Radnitzky]. *Noire et blanche* [Negra y blanca], 1923-26. Plata en gelatina. Copia póstuma de 1982, 21,9 x 29,4 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [Inv.: AS07527]

**45**  
Pablo Picasso. *Tête de femme* [Cabeza de mujer], 1907. Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm. Colección particular

**46**  
Juan Gris. *L'Intransigent* [El intransigente], 1915. Óleo sobre lienzo, 65 x 46 cm. Colección particular

**47**  
Georges Braque. *Le Verre* [La copa], 1918. Óleo sobre lienzo, 22 x 14 cm. Colección particular

**48**  
Juan Gris. *Nature morte, guitar et compotier* [Naturaleza muerta con guitarra y frutero], 1925. Lápiz sobre papel, 31,7 x 24,2 cm. Colección particular

**49**  
Sonia Delaunay. Ilustración del libro desplegable de Blaise Cendrars,

*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* [La prosa del Transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia], París: Éditions des Hommes Nouveaux, 1913. Impresión tipográfica y acuarela, 200 x 36,5 cm. Dedicado a Paul Dermée, poeta y publicista francés que mantuvo lazos estrechos con la vanguardia (Picasso, Braque o Juan Gris entre otros ilustraron sus libros), y fue además secretario de redacción de *L'Esprit Nouveau*. Colección particular

**50**  
Robert Delaunay. Cubierta del libro de Vicente Huidobro *Tour Eiffel*, Madrid, Imprenta J. Pueyo, 1918. *Gouache* sobre papel, 35,5 x 26 cm. Archivo Lafuente

**51**  
Jacques Lipchitz. *Étude pour une tête* [Estudio para una cabeza], 1915. Tinta, lápiz, carboncillo y tiza sobre papel, 48,9 x 32,1 cm. Colección particular

**52**  
Francis Bernard. *Bal des petits lits blancs* [Baile de las pequeñas camas blancas], 1927. Litografía sobre papel, 157,4 x 115,8 cm. Colección Merrill C. Berman

**53**  
Jacques Lipchitz. *Homme assis à la clarinette II* [Hombre sentado con clarinete II], 1919-20. Bronce, 75 x 25 cm. Colección particular

**54**  
Joseph Csaky. *Figure (Femme debout)* [Figura (Mujer de pie)], 1921. Piedra policromada, 65 x 20,1 x 6 cm. Colección particular

**55**  
Jan y Joël Martel. *Joueuse de luth* [Tañedora de laúd], c. 1934. *Biscuit de porcelana* (ed. de 2008), 56 x 18 x 16 cm. Cité de la céramique. Sèvres et Limoges [Inv.: 2009-0-128/MNC26628]

**56**  
Jean Lambert-Rucki. *La Visite* [La visita], 1919. Óleo sobre madera, 65 x 92 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, en depósito en el MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt [Inv.: AM1980-65]

**57**  
Albert Gleizes. *Les Musiciens* [Los músicos], 1920. Óleo sobre lienzo, 119 x 92,5 cm. Colección particular

**58**  
Georges Valmier. *Vase de fleurs* [Jarrón con flores], 1925. *Gouache* sobre papel adherido a soporte, 20 x 14 cm. Colección Navarro Valero. Cortesía Galería Leandro Navarro, Madrid

**59**  
Fernand Léger. *Le Disque* [El disco], 1918. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid [Inv.: 643 (1976.73)]

## SECCIÓN 3

**60**  
Jean Badovici. *Intérieurs français*. París: Albert Morancé, 1925. Carpeta con 40 *pochoirs* con interiores de Pierre Chareau, Dufet et Bureau, Eileen Gray, André Groult, Francis Jourdain, Robert Mallet-Stevens, Martine, Jacques-Émile Ruhlmann y Süe et Mare y xilografías de Raoul Dufy, 28 x 23,5 cm (c/u). Biblioteca Nacional de España, Madrid [Inv.: BA/7772]

**61**  
Jean Saudé. *Traité d'enluminure d'art au pochoir*. París, Aux éditions de l'Ibis, 1925. Portada y *Les roses* (4 estados progresivos) de Marguerite Beauzée-Reynaud, *pochoirs* iluminados con acuarela sobre papel, 33 x 25,6 cm. Con notas de M. M. Antoine Bourdelle, Lucien Descaves y SEM (pseudónimo). Contiene acuarelas de Marguerite Beauzée-Reynaud, Bénédicte Bourdelle, Brunetta, L. Chapuis, Dorival, Abel Faivre, Halouze, Lepape, Madelaine, Morisset, Rodin, SEM y Vignal. Biblioteca Nacional de España, Madrid [Inv.: BA/4850]

**62**  
Jacques-Émile Ruhlmann. *Carnet de croquis* n.º 1 [Cuaderno de dibujo n.º 1], 1913. Portada y páginas: 1.19, 1.32, 1.38, 1.40 y 1.43. Tinta y lápiz sobre papel, 17,2 x 11,3 cm c/u. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: CD 3037-1-à-54]

**63**  
Jacques-Émile Ruhlmann. *Carnet de croquis* n.º 9 [Cuaderno de dibujo n.º 9]: «Étude de voiture et de mobilier» [Estudio de coche y mobiliario], 1915. Tinta sobre papel, 21,6 x 18 x 2 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: CD 3041-43]

**64**  
Joseph Bernard. *Jeune fille à la cruche* [Joven con cántaro], 1910. Bronce, 64 x 22 x 32 cm. Versión reducida de un modelo semejante presentado en el Palacete del Coleccionista, en la Exposición Internacional de París, 1925. Firmada: «J. Bernard n.º 17». Museu Calouste Gulbenkian/Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: 320]

**65**  
Jacques-Émile Ruhlmann. Jarrón de porcelana de Sèvres con diseño floral pintado a mano por Anne-Marie Fontaine, c. 1927. Porcelana y bronce,

21 x 24,8 cm (diá.). Collection Cheska Vallois, París

**66**  
Jacques-Émile Ruhlmann. Escritorio *Triplan*, c. 1920. Ébano de Macassar y detalles de marfil, 112 x 123 x 39 cm. Collection Cheska Vallois, París

**67**  
Jacques-Émile Ruhlmann. Escritorio, c. 1925. Chapa de ébano de Macassar y caoba maciza, y parte superior de piel de becerro dorada, 75,5 x 122 x 70 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Donald Parker [Inv.: Circ.363:1 to 5-1970]

**68**  
Jacques-Émile Ruhlmann. Secreter abatible (egipcio), 1926-33. Lupa de Amboina, piel de cocodrilo, marfil, piel marroquí y ébano de Macassar, 137 x 65,5 x 39 cm. Marcado con hierro candente: «Ruhlmann, 1932 (B)». Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, París [Inv.: AMOA 432]

**69**  
Jacques-Émile Ruhlmann. Mesa *Araignée* [Araña], 1929. Ébano de Macassar con incrustaciones en marfil, 80,7 x 60 x 60 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: Circ.328-1967]

**70**  
Paul Plumet (Taller de Armand-Albert Rateau). Dibujo de lámpara de pie para Jeanne Lanvin, c. 1920. Aguada y tinta sobre papel de calco, 190 x 50,6 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 995.129.1.5]

**71**  
Armand-Albert Rateau. Lámpara de pie con copa en la parte superior, 1931. Bronce con pátina verde antigua, 189,3 x 35 cm (diá.). Collection Cheska Vallois, París

**72**  
Armand-Albert Rateau. Biombo de diez hojas del comedor de Jeanne Lanvin, 1921-22. Madera lacada y dorada, 330 x 50 x 2,5 cm (c/u). Procede del comedor del apartamento privado del palacete de Jeanne Lanvin en París, en la calle Barbet-de-Jouy (demolido en 1965). Se encontraba ante la gran puerta-ventanal de acceso a la terraza. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 39952 A]

**73**  
Jean-Maurice Rothschild. Bar en casa del señor Coste, 1930. Lápiz, carboncillo, *gouache* y barniz sobre papel, 33 x 28,8 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 50095]

**74**  
Jean-Maurice Rothschild. Vestíbulo de entrada, 1927. Lápiz, carboncillo, *gouache*

y barniz sobre papel, 46,3 x 29,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, Paris [Inv.: 50085]

**75**  
Marcel Coard. Mesa de despacho, 1928. Chapa de caoba y pergamino, 92,4 x 84,9 x 60,5 cm. Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims [Inv.: 2011.71]

**76**  
Maurice Dufrené. Maquetas de butaca, banqueta, sofá, mesa, chimenea, espejo y cabecero de cama, c. 1925. Butaca: *gouache* sobre madera de tilo o álamo, 8 x 5 x 6 cm; banqueta: *gouache* sobre madera de nogal, 8 x 4,5 x 3,5 cm; sofá: *gouache* sobre madera de tilo, 8,6 x 13 cm; mesa: madera de nogal o álamo pintada, 6 x 8 cm; chimenea: *gouache* sobre madera de nogal, 9 x 10 x 2,5 cm; espejo: madera de tilo y cristal, 11 x 10 cm; cabecero de cama: *gouache* sobre madera de tuya y contrachapado, 12,2 x 20,5 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, Paris [Inv.: 47203 A-H]

**77**  
Maurice Dufrené para La Maîtrise. Tocador para el dormitorio de los Sres. Pierre Levasseur, 1921. Roble, chapa de jacaranda, ébano, nácar y bronce, 129 x 134 x 54,5 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, Paris [Inv.: 45726]

**78**  
Jean Dunand. Biombo de seis hojas con decoración de peces, c. 1926. Laca y plata dorada sobre madera, 170 x 240 cm. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris [Inv.: AMOA 458]

**79**  
Jean Dunand. Mesa auxiliar, c. 1935. Laca y cáscara de huevo, 39,5 x 29,5 x 29,5 cm. The Berardo Collection [Inv.: 106-223]

**80**  
Jean Dunand. Escritorio de dama con decoración de peces, c. 1940. Laca y cáscara de huevo pintada, 118 x 151 x 57 cm. Collection du Mobilier national, Paris [Inv.: GME 9380]

**81**  
Jean Dunand. Caja, 1920. Metal plateado lacado, 5,5 x 12 cm (diá.). Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims [Inv.: 2008.7.1(1-2)]

**82**  
Eileen Gray. Cuenco de laca negra con incrustaciones doradas, c. 1920. Madera lacada con incrustaciones de latón, 8,3 x 25 cm (diá.). Collection Cheska Vallois, Paris

**83**  
Eileen Gray. Caja rectangular, c. 1920. Madera de pino lacada y tostada, 8,8 x 25,5 x 17 cm. Collection Cheska Vallois, Paris

**84**  
Jean Luce y Jean Puiforçat. Taza, plato y cuchara, c. 1930. Porcelana y plata maciza, taza: 6,6 x 11 cm (diá.); plato: 3 x 16,5 cm (diá.); cuchara: 17 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, Paris [Inv.: 31]

**85**  
Gérard Sandoz. Copa, 1925. Metal plateado, 16 x 26,5 cm (diá. boca) x 14,2 cm (diá. pie). Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, Paris [Inv.: 2008.56.24]

**86**  
Claudius Linossier. Jarrón con forma de cono, 1930-35. Cobre con pátina granate, 12 x 13,5 cm (diá.). Cortesía Galerie Michel Giraud, Paris [Inv.: 32]

**87**  
Jean Luce. Jarrón cónico con decoración de Chevron, c. 1930. Cristal, 19 x 13,5 cm (diá.). Cortesía Galerie Michel Giraud, Paris [Inv.: 30]

**88**  
René Buthaud. Jarrón con decoración geométrica, c. 1928-30. Gres craquelado *decoupage* y esmalte, 24 x 25,5 cm (diá.). Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: C.292-1987]

**89**  
Gustave Miklos. Proyecto para alfombra, 1921. Lápiz y *gouache* sobre papel, 47,8 x 21,9 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, Paris [Inv.: 43641]

**90**  
Gustave Miklos. Alfombra rectangular con decoración de rosa estilizada azul en el centro y motivos geométricos en las esquinas, 1925. Lana; pespunte, 156 x 85 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, Paris [Inv.: 38161]

**91**  
Pierre Legrain. Encuadernación del libro de Tristan Bernard, *Tableau de la boxe*. París: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922. Piel marroquín gofrada, 24,5 x 19 cm. Ilustraciones interiores de A. D. Segonzac. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma

**92**  
Édouard Halouze. Ilustración de caja, cubierta e interior del *Almanach du masque d'or*. París: Devambez 1922. *Pochoir* sobre cartón, seda y papel, 18 x 13 cm. Ejemplar 258 de una tirada de 525. Biblioteca de Arte, Fundação, Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: PCA.2.RES]

**93**  
Myriam [Marie de Jouvencel]. Encuadernación del libro de Pierre Loti [Julien Viaud], *La Troisième jeunesse de Madame Prune*, 2 vols. París: Devambez, 1926. Piel gofrada y dorada, 28,5 x 23,8 cm. Ejemplar único impreso en papel japonés de una edición de

458 ejemplares; 17 aguafletes de Tsugouharu Foujita. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: LM 438A/B]

**94**  
Georges Cretté. Encuadernación del libro de la Comtesse de Noailles, *Les Climats*. París: Société du Livre Contemporain, 1924. Piel gofrada y ornamentación en laca (Jean Dunand), 31,7 x 25 cm. Ilustraciones grabadas en madera por François-Louis Schmied. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: LM 365]

**95**  
Georges Cretté. Encuadernación del libro de Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*. París: P. Corrad, 1922. Piel y ornamentación en laca (Jean Dunand), 33,5 x 27,5 cm. Ejemplar 121 de una edición de 133. Ilustraciones de George Barbier grabadas en madera por François-Louis Schmied. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: LM 421]

**96**  
Pierre Legrain. Encuadernación del libro de Jean Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*. Lyon: Cercle lyonnais du livre, 1928. Piel gofrada e incrustaciones de nácar, 33,7 x 27 cm. Ejemplar 3 (uno de 20 impresos en papel avitelado) de una edición de 152. Ilustraciones de Jean-Gabriel Daragnès. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: LM 095]

**97**  
Paul Bonet y André Deslignières. Encuadernación del libro de Maurice Genevoix, *Rémi des Rauches*. París: M. Seheur, 1926. Piel gofrada y dorada, 24,5 x 27,2 cm. Ejemplar número 10 (uno de 25 impresos sobre papel japonés) de una edición de 446. Ilustraciones: grabados en madera de André Deslignières. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: LM 382]

**98**  
Jean Dunand. Álbum y caja para 57 acuarelas sobre fábulas de Jean de La Fontaine, c. 1930. Piel gofrada y ornamentación en laca; caja lacada, caja: 43 x 57,5 cm; álbum: 38,8 x 51 cm. Pieza única realizada por Jean Dunand para Calouste Gulbenkian; acuarelas realizadas por artistas franceses de finales del siglo XIX y principios del XX. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: R45A/B]

**99**  
Pierre Legrain. Encuadernación del libro de Nikolai Gogol, *Journal d'un fou*. París: Les Éditions de la Pléiade, 1927. Piel marroquín gofrada y dorada, 24,9 x 18,6 cm. Ilustraciones de Alexandre Alexeieff. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma

**100**  
Pierre Legrain. Encuadernación del libro de Tristan Derème, *Le Zodiaque ou Les Étoiles sur Paris*. París: Émile-Paul frères, 1927. Piel gofrada, 28,7 x 20 cm. Ejemplar número 17 (uno de 25 impresos sobre papel japonés) de una edición de 225. Ilustraciones aguafuertes de Hermine David. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: LM 387]

**101**  
Pierre Legrain. Encuadernación del libro de Claude Tillier, *Mon oncle Benjamin*. París: Helleu et Sergent éditeurs, 1926. Piel marroquín gofrada y dorada, 25 x 18 cm. Ilustraciones de Fernand Siméon. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma

**102**  
Rose Adler. Encuadernación del libro de la Princesse Bibesco [Marthe Lucie]. *Catherine Paris*. París: Société d'Édition Le Livre, 1928. Piel de becerro y marroquín gofradas y ornamentación de lapislázuli, 31,5 x 23,5 cm. Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma

**103**  
Marcel Baude y Eugène Bourdet. Decoración de mosaico para el establecimiento Gentil et Bourdet, 1920. *Gouache* sobre papel, 61 x 50 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt [Inv.: 2000.17.25]

**104**  
Marcel Baude y Eugène Bourdet. Decoración de mosaico para el establecimiento Gentil et Bourdet, 1920. *Gouache* sobre papel, 69 x 67 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt [Inv.: 2000.17.26]

**105**  
Charles Schneider. Jarrón, c. 1922-25. Vidrio incoloro de dos capas, con grandes burbujas y marmoleado rosa pálido intercalado, soplado y trabajado en caliente, y base de vidrio negro aplicada, 34,5 x 28,6 x 27 cm. Grabado sobre el pie: "Schneider". Colección particular, Barcelona [Inv.: 266]

**106**  
René Lalique. Vaso, 1921. Vidrio y pintura, 16,5 x 14,5 cm (diá.). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid [Inv.: CEO0937]

**107**  
René Lalique. Jarrón con motivos vegetales y peces, c. 1925. Cristal opalescente, satinado con partes de cristal incoloro traslúcido, 24 x 12 cm (diá.). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid [Inv.: CE12906]

**108**  
René Lalique. Jarrón *Baies* [Bayas], 1924. Vidrio soplado en molde, mateado y esmaltado, 26,5 x 25 cm (diá.). Moldeado

en relieve en la base: "R. Lalique", y grabado: "R. Lalique / France". Colección particular, Barcelona [Inv.: 130]

**109**

René Lalique. Botella *Wingen*, 1926. Vidrio moldeado y prensado, 20,2 x 13 cm (diá.). Colección particular, Barcelona [Inv.: 185]

**110**

René Lalique. Copa con ocho pajarillos, ramas y flores, c. 1945. Vidrio blanco opaco satinado, 13,5 x 12 cm (diá.). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid [Inv.: CE12969]

**111**

René Lalique. *Moineau hardi, Moineau coléreux, Moineau moqueur, Moineau coquet* [Gorrión audaz, gorrión colérico, gorrión burlón, gorrión coqueto], c. 1930. Cristal opalescente, prensado y mateado, y plata, 9 x 12 cm; 7,5 x 11 cm; 9 x 10 cm; 8,5 x 13 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid [Inv.: CE12902-5]

**112**

René Lalique. Centro de mesa, c. 1920. Cristal, plata y marfil, 14,5 x 35,5 x 18 cm. The Berardo Collection [Inv.: 126]

**113**

René Lalique. Grupo decorativo *Hirondelles* [Golondrinas], 1922. Vidrio prensado; base de bronce patinado, 36 x 28 x 0,9 cm. Colección particular, Barcelona [Inv.: 106-108]

**114**

René Lalique. Jarrón *Cluny*, 1925. Vidrio moldeado y prensado y bronce, 26 x 30,6 cm (diá.). Museo Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: 1268]

**115**

Marius-Ernest Sabino. Jarrón, c. 1925-33. Cristal opalescente prensado y mateado, y plata, 19,5 x 11 cm (diá.). Colección particular, Barcelona [Inv.: 255]

**116**

Gabriel Argy-Rousseau. Jarrón *Thèbes* [Tebas], 1924. Pasta de vidrio incoloro con marmoleado rosa y lila, 16 x 10 x 8 cm (diá.). Colección particular, Barcelona [Inv.: 103]

**117**

René Lalique. Jarrón *Archers* [Arqueros], 1921. Vidrio soplado en molde y mateado, 26 x 22 cm (diá.). Colección particular, Barcelona [Inv.: 118]

**118**

René Lalique. Jarrón *Oran* o *Gros dahlias* [Dalias grandes], 1927. Vidrio opalescente prensado y mateado, 26 x 27,2 cm (diá.). Grabado en la base: "R. Lalique / France". Colección particular, Barcelona [Inv.: 187]

**119**

René Lalique. Cuenco n.º 4 *Jaffa*, 1922. Vidrio prensado, 6,7 x 16 cm (diá.). Colección particular, Barcelona [Inv.: 125]

**120**

François Décorchemont. Centro de mesa, 1930 (ejemplar realizado en 1947). Pasta de vidrio marmoleada, moldeada y pulida, 9 x 33,5 x 21,8 cm. Colección particular, Barcelona [Inv.: 100]

**121**

René Lalique. Apoyalibros *Chrysis*, 1931. Cristal prensado y mateado, 14 x 19 x 14,8 cm. Grabado bajo la base: "Lalique / France". Colección particular, Barcelona [Inv.: 201]

**122**

René Lalique. Jarrón *Bammako*, 1934. Vidrio opalescente prensado y patinado, 18 x 16,3 cm (diá.). Grabado, en la base: "R. Lalique / France". Colección particular, Barcelona [Inv.: 210]

**123**

René Lalique. Jarrón *Le Mans*, 1931. Vidrio soplado en molde, patinado, 10 x 10,5 cm (diá.). Grabado, en la base: "R. Lalique / France". Colección particular, Barcelona [Inv.: 204]

**124**

Daum frères y Louis Majorelle (montura). Jarrón, c. 1925. Vidrio soplado con incrustaciones de jade, 26 x 25 cm (diá.). Grabados en la base: "L. Majorelle" y "Daum Nancy / France" con Cruz de Lorena. Colección particular, Barcelona [Inv.: 67]

**125**

Marius-Ernest Sabino. Aplique, c. 1920-30. Vidrio y metal, 28 x 20 x 9,5 cm (c/u). The Berardo Collection [Inv.: 106-3; 106-38]

**126**

Marius-Ernest Sabino. Farol, c. 1920. Vidrio y metal plateado, 24 x 15,5 x 8,5 cm. Firmado en el cristal: "SABINO". The Berardo Collection [Inv.: 106-82]

**127**

René Lalique. Lámpara *Cariatides* [Cariátides], 1920. Vidrio soplado en molde y base de madera, 35 x 20 cm (diá.). Museo Art Nouveau y Art Déco Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca [Inv.: V-022]

**128**

René Lalique. Aplique para el cuarto de baño de la casa de Calouste Gulbenkian en París, 1927. Vidrio, 30,3 x 15 x 13,5 cm. Museo Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: 2919A]

**129**

Jean Perzel. Aplique, c. 1930. Metal dorado y vidrio, 15 x 41 x 18 cm. The Berardo Collection [Inv.: 106-194]

**130**

Raoul-Eugène Lamourdedieu. Lámpara y pie, c. 1930. Bronce plateado, mármol y cristal, 42,8 x 35 x 13 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: Circ.197:1 to 2-1972]

**131**

Max Le Verrier. Lámpara-figura, c. 1925. Bronce y cristal, 85 x 50 x 32 cm. Royal Pavilion and Museums, Brighton & Hove [Inv.: DA300672]

**132**

Daum frères. Lámpara de pie, c. 1920. Hierro forjado y vidrio, 175 x 54 cm (diá.). The Berardo Collection [Inv.: 106-270]

**133**

Paul Kiss (atribuido a). Biombo, c. 1920. Hierro forjado, 206 x 130 cm. The Berardo Collection [Inv.: 106-256]

**SECCIÓN 4****134**

René Lalique. Fragmento de la Puerta de Honor de la Exposición Internacional de París, 1925. Vidrio, 79,7 x 40,2 x 8 cm. Musée des arts et métiers-Cnam, París [Inv.: 18208-0001]

**135**

*Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle*, 11 vols. París: Imprimerie Nationale, c. 1920-25. Impresión tipográfica sobre papel, 28,2 x 23,2 cm (c/u). Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid [Inv.: B-422-I-XI]

**136-137**

Disposiciones generales de la Exposición Internacional de París (París: Imprimerie Nationale, 1923) y su traducción al castellano (Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1924). Impresión tipográfica sobre papel, 29,5 x 23,5 cm; 17 x 13,2 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid [Inv.: F-224; FA-3430]

**138-142**

Catálogos de las secciones de la URSS, España, Austria, Japón y Polonia para la Exposición Internacional de París de 1925. Impresión tipográfica sobre papel, 17 x 13,2 cm; 22 x 15,3 cm; 18,5 x 17,2 cm; 20,5 x 14,5 cm; 23,5 x 16,5 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid [Inv.: B-1394; FA-3426; F-390; FA-1547; F-394]

**143**

Robert Bonfils. Cartel *Paris-1925*, 1925. Entalladura en color sobre papel, 59,5 x 39,5 cm. Impresor: De Vaugirard, París. Realizado con motivo de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas. Victoria and Albert Museum, Londres. Aportación de Frank Pick, Esq. [Inv.: E.1200-1925]

**144**

Charles Loupot. Cartel *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, 1925. Litografía sobre papel, 60 x 39,5 cm. Editor: Les Éditions de l'Image de France, París. Département Publicité, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 11331.2]

**145**

Robert Mallet-Stevens. *Syndicat Initiative Voyages*, proyecto para la Exposición Internacional de París, 1925. Lápiz y tinta sobre papel, 29,7 x 19,4 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: CD 3873]

**146**

Robert Mallet-Stevens. Vestíbulo de recepción del pabellón de Turismo de la Exposición Internacional de París, 1925. Fotografía en blanco y negro pegada sobre cartón, 29 x 23 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 38608 B3]

**147**

Robert Mallet-Stevens. Maqueta del pabellón de Turismo de la Exposición Internacional de París de 1925 (realizada por Philippe Velu en 2013). Madera y plástico, 146 x 124,5 x 60 cm. Cité de l'architecture et du patrimoine. Musée des monuments français, París

**148**

Jan y Joël Martel. Árbol cubista, maqueta para los árboles de cemento del jardín diseñado por Robert Mallet-Stevens para la Exposición Internacional de París, 1925. Madera pintada en blanco, 82 x 37 x 37 cm. Colección F. Langer Martel

**149**

Pierre Chareau. Despacho-biblioteca de la Embajada francesa en la Exposición Internacional de París, 1925. Lápiz y gouache sobre papel, 38,5 x 37,7 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: CD 2940]

**150**

Jean Saudé. *Une Ambassade française. Organisée par la Société des artistes décorateurs. Exposition des arts décoratifs et industriels modernes a Paris*, 1925. París: Éditions d'art Charles Moreau, 1925. Carpeta con 44 estampas (32 heliotipos y 16 *pochoirs*), 32 x 25 cm (c/u). The Berardo Collection [Inv.: 106-501]

**151**

Henri Sauvage. Pabellón "Primavera" en la Exposición Internacional de París de 1925: estudio de la fachada principal, [1925]. Lápiz y gouache sobre papel de calco, 45,2 x 29,5 cm. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, París [Inv.: SAUHE-C-1925-01/181-21-016]

---

**152-155**

Henri Sauvage. Pabellón "Primavera" en la Exposición Internacional de París de 1925: cuatro estudios de la fachada principal, 1925. Lápiz, acuarela y gouache sobre papel de calco, 23,5 x 27,5 cm (c/u). SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, París [Inv.: SAUHE-C-1925-01/18-121-011 a -014]

---

**156**

Albert Laprade. Proyecto de estanques con mármoles luminosos para la Exposición Internacional de París, 1925. Gouache sobre papel de calco adherido a cartón, 31,2 x 23,8 cm. Académie d'architecture/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle/ADAGP, París [Inv.: LAPRA-E-25-3/AL-DES-368-01-01]

---

**157**

Albert Laprade. Proyecto de estanque con grandes ninfas de cristal iluminado y hojas de metal dorado para la Exposición Internacional de París, 1925. Tinta china y gouache sobre papel, 16,5 x 25,9 cm. Académie d'architecture/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle/ADAGP, París [Inv.: LAPRA-E-25-3/AL-DES-368-04-01]

---

**158**

Pierre Patout (diseño) y Jean-Baptiste Gauvenet (decoración). Jarrón *Patout*, 1926, réplica de los jarrones gigantes del jardín del pabellón de Sèvres, París 1925. Gres, 27 x 16 cm. Cité de la céramique. Sèvres et Limoges [Inv.: 2012.1.5201]

---

**159**

Henri Rapin (diseño) y Adrien Leduc (decoración). Jarrón n.º 10, 1932. Porcelana dura, 41 x 22,8 cm. Cité de la céramique. Sèvres et Limoges, en depósito en el Musée des Beaux-Arts de Reims [Inv.: D933.1.20]

---

**160**

Alfred-Auguste Janniot. Ninfa *Fontainebleau*, c. 1926. Bronce (ed. 2/8-2010), 178 x 60 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París [Inv.: 25]

---

**161**

Canto da Maya [Ernesto]. *Jeune femme* [Joven], c. 1920-30. Jacaranda de Brasil, 49,5 x 12,5 cm (diá.). Firmado y marcado: "CANTO DA MAYA/2". The Berardo Collection [Inv.: 106-608]

---

**162**

Paul Follot. Tocador y asiento, c. 1926. Laca Duco, espejo y piel de poney (asiento), tocador: 70 x 144 x 57 cm; asiento: 61 x 66 x 43 cm. Formaba parte de un set de dormitorio completo creado por Pomone (del que Follot era director desde 1923) y se expuso en el Salón de Otoño de 1926. Cortesía Galerie Michel Giraud, París [Inv.: 35]

---

**163**

François Pompon. *Ours blanc* [Oso polar], c. 1920. Bronce patinado, 24 x 44 x 10 cm. Marca: "POMPON". The Berardo Collection [Inv.: 106-107]

---

**164**

Edgar-William Brandt. Reja *Diane* [Diana], c. 1924. Hierro forjado y bronce patinado, 206,7 x 150,8 x 4,1 cm. Adquirida en la Exposición Internacional de París de 1925. Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Ginebra [Inv.: M 1015]

---

**165**

Edgar-William Brandt. Puerta de ascensor de la casa de Calouste Gulbenkian en París, c. 1925. Hierro forjado y bronce patinado, 240 x 85 cm. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: 2917a]

---

**166**

Puerta de entrada de la *boutique* Siegel en la Exposición Internacional de París de 1925, reubicada en 1928 en la entrada de la camisería Hanriot, en la calle del barrio de Montmartre de París. Hierro forjado, 234,2 x 75,8 x 6,8 cm. Exhibida en la Exposición Internacional de París de 1925. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt [Inv.: 1994.60.5]

---

**167-168**

Siegel (Ateliers) Cabezas de maniquí de mujeres morena y rubia, c. 1930. Yeso policromado, 56 x 20 x 19 cm; 55 x 26 x 18 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt [Inv.: 2005.3.3; 2005.3.2]

---

## SECCIÓN 5

---

**169**

Jean Dunand. *Madame Agnès* [La señora Agnès], c. 1925-26. Plata en gelatina iluminada con *gouache* y aplicaciones de pan de oro y plata, 24,5 x 16,5 cm. Marco original de laca negra. Estudio realizado con el fin de obtener la autorización de la modelo para la ejecución posterior de un retrato sobre panel de laca. Retrato de la sombrerera y modista Madame Agnès (Agnès Rittener), dedicado y fechado por Dunand en la trasera: "A MON AMI RITTENER/JEAN DUNAND/ 1 ER JANVIER 1927". Cortesía Galerie Michel Giraud, París [Inv.: 34]

---

**170**

Man Ray [Emmanuel Radnitzky]. *Nancy Cunard*, c. 1925. Plata en gelatina solarizada. Copia moderna, 17,7 x 12,8 cm. Centre Pompidou. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, París [Inv.: TEX 1995-281(84)]

---

**171**

Jean Dunand. Dos collares, c. 1925. Laca sobre metal Oreum, 0,3 x 12,5 cm (diá.);

0,3 x 11,6 cm (diá.). Firmados. Collection Cheska Vallois, París

---

**172**

Jean Dunand. Cuatro pulseras, c. 1925. Metal Oreum y laca negra y roja, 0,3 x 7,8 cm (diá.) (c/u). Uno firmado. Collection Cheska Vallois, París

---

**173**

Jean Dunand. Brazaletes, c. 1925. Plata y laca negra y roja, 6,3 x 3 x 5,5 cm (diá.). Collection Cheska Vallois, París

---

**174-176**

George Barbier. *Falbalas et Fanfreluches. Almanach des modes présentes, passées et futures*: "Incantation" [Encantamiento], 1922; "L'Envie" [Envidia], 1924 y "Le Jugement de Paris" [El juicio de París], 1923. *Pochoirs* iluminados, 22,5 x 17,5 cm (c/u). Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: E.653-1954; E.642-1954; E.626-1954]

---

**177**

Jeanne Paquin. Vestido de noche *Chimère*, 1925. Seda azul y oro bordada con motivos de dragones chinos y aplicaciones de abalorios, perlas y cuentas doradas, 122 cm (largo) x 99 cm (contorno de pecho). Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: T.50-1948]

---

**178**

Jeanne Lanvin. Vestido "robe de style", 1923. Organza y ramilletes de flores de seda, 95 cm (largo falda) x 36 cm (largo cuerpo) x 76,5 cm (contorno cintura). Perteneció a la actriz española Catalina Bárcena. Victoria and Albert Museum, Londres. Adquirido con la ayuda del Elspeth Evans Fund [Inv.: T.54-2013]

---

**179**

Jean Patou. Vestido, c. 1920. Seda beige, pasta vítrea, piel plateada e hilo metálico, 98 cm (largo) x 86 cm (contorno de pecho). Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CE102962]

---

**180**

Diseñador desconocido. Vestido, c. 1928. Algodón, pasta vítrea, 97 cm (largo) x 92 cm (contorno de pecho). Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CE098427]

---

**181**

Gabrielle Chanel. Vestido de alta costura de encaje dorado, c. 1925. 91 cm (largo) x 82 cm (contorno de pecho). Collection Chanel, París [Inv.: HC. INC.1924-1926.1]

---

**182**

Gabrielle Chanel. Conjunto de alta costura color miel y terciopelo negro Devore con estampado Chevron, c. 1927. 112 cm (largo) x 102 cm (contorno de pecho). Collection Chanel, París [Inv. HC.INC. 1926-1928.1]

---

**183**

Man Ray [Emmanuel Radnitzky]. *Coco Chanel*, c. 1935. Plata en gelatina. Copia

póstuma de 1982, 28,7 x 21,9 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid [Inv.: ASO7514]

---

**184**

Madeleine Vionnet (atribuido a). Vestido, c. 1920-29. Seda, tafetán, tul de seda y abalorios de resinas sintéticas, 125 cm (largo) x 96 cm (contorno de pecho). Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CE106249]

---

**185**

Diseñador desconocido. Vestido, c. 1920-29. Panamá de seda naranja y aplicaciones de abalorios de resinas sintéticas, 107 cm (largo) x 98 cm (contorno de pecho). Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CE106215]

---

**186**

La Samaritaine. Abrigo, c. 1917. Seda, pasta vítrea, 100,5 cm (largo) x 93 cm (contorno de pecho). Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CE102799]

---

**187**

Paul Poiret. Abrigo, c. 1920-26. Terciopelo de algodón negro, gasa de seda con aplicaciones de cuentas de vidrio, 115 cm (largo) x 100 cm (contorno del bajo). Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CE103650]

---

**188**

Jeanne Lanvin. Vestido de noche, 1935. Satén púrpura, cosido a máquina, 146 cm (largo) x 112 cm (contorno de pecho). Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs I. L. Martin [Inv.: T.340-1965]

---

**189**

Frank Dobson. *Charnaux Venus* [Venus "Charnaux"], 1933-34. Yeso, tejido y contrachapado, 170 x 50 x 40 cm. Tate, transferida en 1983 del Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: TO3719]

---

**190**

Paul Colin. Cartel *Tabarin*, 1928. Litografía sobre papel, 60,3 x 40,2 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: Circ.507-1972]

---

**191**

Gabrielle Chanel. Traje de *La Perlouse*, personaje del ballet de Bronislava Nijinska *Le Train bleu* para los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev. Punto de lana, 155 x 50 x 50 cm (pieza montada). V&A Theatre and Performance, Londres [Inv.: S.836-1980]

---

**192**

Cubierta y lámina 3 del libro de Robert Mallet-Stevens, *Le Décor moderne au cinéma*. París: Charles Massin, 1928. Impresión fotomecánica, 32,5 x 24,8 cm. Colección Román Gubern

---

**193-196**

Sonia Delaunay. Diseños para telas realizados entre 1922 y 1924 reunidos en

la carpeta *Sonia Delaunay: ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes*. París: Librairie des Arts Décoratifs, 1925. *Pochoirs* impresos sobre papel, 21,7 x 40,6 cm; 30 x 38 cm; 21,7 x 40,7 cm; 38 x 18 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: E.9-1980, E.7-1980, E.11-1980, E.12-1980]

**197**

Kilpin Ltd, Sombrero cloché rosa con aplique frontal, c. 1920. Paja trenzada, fieltro y terciopelo, 13 x 20 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: T.442-1977]

**198**

Diseñador desconocido. Sombrero cloché, c. 1920-24. Paja, seda y algodón, 20 cm (alto copa) x 89 cm (ala). Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CEO15357]

**199**

Julietta Celeste (Lisboa). Sombrero cloché, c. 1920. Paja, seda y rayón, 11 cm (alto copa) x 23 cm (diá.) x 50 cm (contorno). Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CEO97848]

**200**

Suzanne Talbot [Madame Mathieu Lévy]. Gorro de aviador, 1930. Sarga de algodón y bandas laterales azules con el logo "YF" (Yacht Club de France), 14 cm (profundidad) x 50 cm (diá.) x 50 cm (contorno). Département Mode et Textile, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: UF 61-12-62]

**201**

Georges-Henri Lemaire. *Vanity case*, 1925-30. Plata Vermeil, esmalte y marquesitas, 6,5 x 10,5 x 1,3 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca [Inv.: E-004]

**202**

Diseñador desconocido. Bolso, c. 1920-30. Lana y rayón, 13 x 19 cm. Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CE105263]

**203**

Diseñador desconocido. Zapatos, c. 1920-29. Cuero, seda, vidrio y metal, 7 cm (tacón) x 24 cm (largo) x 7 cm (ancho). Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CE105231]

**204**

Diseñador desconocido. Zapatos, c. 1920-29. Cuero y algodón, 9 cm (tacón) x 25 cm (largo) x 8 cm (ancho). Museo del Traje (CIPE), Madrid [Inv.: CE105232]

**205**

René Lalique. Frasco de perfume *Mystère* para D'Orsay, 1912. Vidrio soplado en molde y tapón prensado, 9,7 x 4,3 x 4,2 cm. Colección particular, Barcelona [Inv.: 221]

**206**

René Lalique. Frasco de perfume *Panier de Roses*, 1913. Vidrio soplado en molde patinado y tapón prensado, 10 x 4,5 cm

(diá.). Grabado en la base: "R. Lalique / France". Colección particular, Barcelona [Inv.: 109]

**207**

René Lalique. Frasco de perfume *Hirondelles*, 1920. Vidrio soplado en molde patinado y tapón prensado, 9 x 8 x 2,3 cm. Moldeado en relieve en la base: "R. Lalique / France", y grabado: "230". Colección particular, Barcelona [Inv.: 111]

**208**

Raymond Guerlain. Caja y frasco de perfume *Mitsuoko* para Guerlain, 1919. Vidrio moldeado, frasco: 7,4 x 6 x 3,7 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca [Inv.: V-289]

**209**

René Lalique. Frasco de perfume *L'Amour dans le Coeur* para Arys, 1920. Vidrio soplado en molde patinado y tapón prensado, 9,9 x 7,2 x 3 cm. Moldeado en relieve en la base: "Arys" y "Paris / R. Lalique"; grabado en la base y en el tapón: "91". Colección particular, Barcelona [Inv.: 222]

**210**

René Lalique. Frasco de perfume *Le Temps des Lilas* para Houbigant, 1922. Vidrio soplado en molde y tapón prensado, 8,5 x 5,2 x 3,2 cm. Moldeado en hueco en la base: "France / Lalique", y en la decoración: "Le Temps des Lilas / Houbigant". Colección particular, Barcelona [Inv.: 226]

**211**

René Lalique. Frasco de perfume *Le Lys* para D'Orsay, 1922. Vidrio soplado en molde patinado y tapón prensado, 18,5 x 12,5 x 4 cm. Moldeado en relieve en la base: "R. Lalique", y en hueco en el tapón: "Le Lys D'Orsay". Colección particular, Barcelona [Inv.: 224]

**212**

René Lalique. Frasco de perfume *Cinq Fleurs* para Forvil, 1924. Vidrio soplado en molde y tapón prensado, 9 x 1,5 cm (diá.). Moldeado en relieve en la base: "R. Lalique / Paris France". Colección particular, Barcelona [Inv.: 233]

**213**

René Lalique. Frasco de perfume *Vers le Jour* para Worth, 1926. Vidrio, soplado en molde y tapón prensado, 11,2 x 7,8 x 3 cm. Moldeado en relieve en la base: "R. Lalique / France", y en la decoración: "Worth". Colección particular, Barcelona [Inv.: 240]

**214**

René Lalique. Frasco de perfume *Dans la Nuit* para Worth, 1924. Vidrio soplado en molde con realces patinados y tapón prensado, 8 x 5 cm (diá.). Moldeado en relieve en la base: "R L", y en el tapón "Dans la Nuit". Colección particular, Barcelona [Inv.: 229]

**215**

René Lalique. Frasco de perfume *Dans la Nuit* para Worth, c. 1927-29. Vidrio azul soplado en molde y tapón prensado, 4,5 x 2,8 x 2,5 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca [Inv.: V-096]

**216**

René Lalique. Frasco de perfume *Lilas* para D'Orsay, 1925. Vidrio soplado en molde y tapón prensado; etiqueta de papel estampado en relieve, 7,5 x 5,9 x 2,1 cm. Moldeado en relieve en la base: "R. Lalique". Colección particular, Barcelona [Inv.: 238]

**217**

René Lalique. Frasco de perfume *Feuillages* para D'Heraud, 1925. Vidrio soplado en molde con realces patinados y tapón prensado, etiqueta de papel estampado, 9,3 x 7 x 2,7 cm. Moldeado en relieve en la base: "R. Lalique". Colección particular, Barcelona [Inv.: 228]

**218**

Diseñador desconocido. Frasco de perfume *Chypre* para Bourjois, c. 1927. Vidrio moldeado y patinado, hilo de algodón, etiqueta de papel impresa y corcho envuelto en piel *Shagreen*, 16,7 x 12 x 4 cm. Grabado en la base: "Bourjois Paris France". Collection Chanel, París [Inv. B. 1.1276]

**219**

Diseñador desconocido. Estuche de viaje y frasco de perfume *Chanel* Nº 5, 1924. Estuche: níquel cromado y ante, 13,2 x 9 x 3,5 cm; frasco: vidrio, hilo de algodón y etiqueta de papel impresa, 10,7 x 7,5 x 3,1 cm. Collection Chanel, París [Inv. C.1.680a; C.1.576]

**220**

Diseñador desconocido. Caja de regalo con dos frascos de perfume *Evening in Paris / Soir de Paris* para Bourjois, c. 1935. Cartón y papel metalizado, tela, vidrio, plata y etiqueta de papel de plata impresa, caja: 13,5 x 10 cm, frasco de colonia: 13 x 5,7 x 2,2 cm, frasco de perfume: 9,8 x 4 x 1,6 cm. Collection Chanel, París [Inv. B.5.707]

**221**

René Lalique. Frasco de perfume *Le Baiser du Faune* para Molinard, 1928. Vidrio soplado en molde y prensado, cordón metálico, 14,5 x 11,3 x 2,2 cm. Moldeado en hueco en la decoración: "R. Lalique", y en relieve en la base "Molinard / Paris / France". Colección particular, Barcelona [Inv.: 242]

**222**

Diseñador desconocido. Frasco de perfume *Kismaju* para Le Clairac, 1930. Vidrio prensado y moldeado, 13 x 6 x 3 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca [Inv.: V-339]

**223**

René Lalique. Caja y frasco de perfume *Sans Adieu* para Worth, c. 1929. Vidrio soplado y moldeado y caja de madera lacada, frasco: 15,5 x 5,5 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca [Inv.: V-111]

**224**

Diseñador desconocido. Caja y frasco de perfume *Une Idée* para Chanel, 1930. Cartón impreso, vidrio, hilo de algodón y etiqueta de papel impresa, caja: 12,5 x 4,8 cm, frasco: 11,5 x 4,3 cm. Collection Chanel, París [Inv. C.1.775]

**225**

René Lalique. Caja y frascos de perfume del juego de tocador *Dahlia*, 1931. Vidrio soplado en molde con realces de pátina, esmalte, plata y tapón prensado, caja: 6 x 8,5 cm; frascos: 13 x 10,5 x 5 cm; 18,7 x 13,7 x 6,5 cm. Grabado en la base: "R. Lalique". Colección particular, Barcelona [Inv.: 205]

**226**

Pierre Camin. Caja y frasco de perfume *A'Suma* para Coty, 1934. Caja: madera y cartón, 8 x 7 cm; frasco: vidrio moldeado, 8 x 7 x 6 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca [Inv.: V-104]

**227**

Raymond Guerlain. Frasco de perfume *Vol de Nuit* para Guerlain, 1933. Vidrio moldeado y metal, 6,5 x 5 x 2 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca [Inv.: V-277]

**228-235**

Portadas de la revista *Très parisien... La Mode. Le Chic. L'élégance*, n.º 1 (1920); n.º 5 (1921); n.º 5 (1922); n.º 11 (1922); n.º 9 (1923); n.º 4 (1926); n.º 1 (1929); n.º 10 (1932). *Pochoirs*, impresión fotomecánica sobre papel, 27,5 x 18,3 cm (c/u). Museo del Disseny de Barcelona [Inv.: 1060200005337; -38; -39; -40; -41; -42; -48; -43]

**236**

Portada e interior de la revista *Art. Goût. Beauté: feuillets de l'élégance féminine*, n.º 31 (marzo de 1923). Portada: tintas de impresión sobre cartón y piel; interior: *pochoirs*, impresión fotomecánica sobre papel, 31,1 x 24 x 4,5 cm. Museo del Disseny de Barcelona [Inv.: 1060200005344]

**237**

Raymond Templier. Modelo de diadema, 1937. Lápiz, acuarela y *gouache* sobre papel de calco, 25,8 x 26 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 41403]

**238**

Raymond Templier. Modelo de pulsera y de broche, 1935. Lápiz, acuarela

y *gouache* sobre papel de calco, 21,7 x 27,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 41399]

**239**

Jean Fouquet. Proyecto de colgante, 1924. Lápiz y *gouache* sobre papel, 25,2 x 11,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: CD 2115]

**240**

Raymond Templier. Proyecto de pulsera para "Me C.", 1928. Lápiz, acuarela y *gouache* sobre papel de calco, 27,2 x 21 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 41364]

**241**

Jean Fouquet. Proyecto de pulsera, 1931. Lápiz, acuarela y *gouache* sobre cartón, 25,7 x 17 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 995.127.2.32]

**242**

Jean Fouquet (Atelier). Proyecto de cierre de bolso, c. 1925. Lápiz, *gouache* y bolígrafo sobre cartón, 26,3 x 20,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 995.127.6.3] [obra no expuesta]

**243**

Man Ray [Emmanuel Radnitzky]. Mujer no identificada (¿Coco Chanel?), c. 1925. Plata en gelatina, 11,2 x 8,3 cm. Centre Pompidou. Musée national d'Art moderne/Centre de création industrielle, París [Inv.: AM 1994-394 (4798)]

**244**

Cartier París. Hebilla de cinturón, 1922. Platino y oro, turquesa matriz, diamantes talla rosa, cabujones y dos anillas de ónix y esmalte negro, 5 x 11 cm. Colección Cartier [Inv.: JA 02 A22]

**245**

Cartier. Collar, c. 1912. Esmeralda de talla pera, montada sobre pieza de platino, diamantes, zafiros calibrados y esmeralda cabujón; cordón negro con entrepieza de platino, cristal de roca tallado, diamantes, zafiros y esmeraldas, 65 x 2 x 2 cm. Firmada Cartier Londres, numerada. Colección Marta Alcolea

**246**

Jean Fouquet. Broche (*Jabot pin*), c. 1915-20. Oro, platino, esmalte, jade y diamantes, 2,5 x 9,8 x 0,5 cm. Numerado "7327". Colección Marta Alcolea

**247**

Cartier París. Brazaletes *Tutti Frutti*, 1928. Platino, oro amarillo y rosa, diamantes tallas *baguette*, triangular, cuadrada y *navette*, esmeraldas labradas en forma de hojas, zafiros, rubíes y cabujones de rubíes, esmalte negro, brazaletes doble cordón negro, 1,7 x 0,7 cm (caja de reloj) x 17, 5 cm (longitud). Colección Cartier [Inv.: WWL 34 A28]

**248**

Cartier París. Brazaletes, 1935. Oro, esmalte azul, rojo, blanco y negro, 8 x 0,8 x 20 cm (diá.). Colección Cartier [Inv.: BT 126 A35]

**249**

Cartier París. Brazaletes, 1924. Oro y platino, diamantes de tallas redonda, antigua y rosa, coral esculpido, nácar y esmalte negro, 18 x 1,7 x 16 cm (diá.). Exhibido en la Exposición Internacional de París, 1925. Colección Cartier [Inv.: BT 90 A24]

**250**

Cartier. Reloj colgante, c. 1925. Oro amarillo, platino, esmaltes, coral, marfil y diamantes en cordón de seda negro con cierre en platino y diamantes y entrepieza de oro, platino, diamantes y coral, 42,3 cm (largo con cordón) x 2,3 cm (diá. caja reloj). Colección Marta Alcolea

**251**

Cartier París. *Vanity case*, 1925. Oro y platino, esmalte rojo y negro, cabujones de zafiro y esmeralda, nácar y diamantes talla rosa, 9,1 x 5,4 x 1,8 cm. Interior con espejo y dos polveras con tapa. Colección Cartier [Inv.: VC 54 A25]

**252**

Lacloche frères. *Vanity case*, c. 1925. Oro, jade, diamantes talla rosa y brillante, lapislázuli, turquesa, malaquita, rodonita, madreperla y perla, 4,8 x 8,3 x 1,8 cm. Contiene dos compartimentos para maquillaje y colorete, uno central para barra de labios y un espejo. Victoria and Albert Museum, Londres. Legado de Miss J. H. G. Gollan [Inv.: M.24-1976]

**253**

Cartier París. *Vanity case*, 1927. Oro rosa, amarillo y platino, esmalte azul, placas de jade, diamantes talla sencilla y cuatro zafiros talla calibrada, 8,2 x 5,2 x 1,6 cm. Interior con espejo, estuche de barra de labios y compartimentos para peine y polvera. Colección Cartier [Inv.: VC 18 A27]

**254**

Jean Fouquet (Atelier). Proyecto de brazaletes, 1925-32. Lápiz, *gouache* y bolígrafo sobre papel, 24,6 x 17 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 995.127.2.27]

**255**

Gérard Sandoz. Pitillera, 1929. Plata esmaltada, laca y cáscara de huevo, 8,3 x 10,4 x 7 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: Circ.329-1972]

**256**

Cartier París. Boquilla *Trompette*, 1928. Platino y oro, diamantes talla rosa, esmeraldas talla calibrada, azabache y coral, 9 x 1,3 cm. Colección Cartier [Inv.: CH 05 A28]

**257**

Cartier París. Encendedor piel de pantera, 1928. Oro, esmalte negro, 3,8 x 3,6 x 1,6 cm. Colección Cartier [Inv.: LR 57 A28]

**258**

Man Ray [Emmanuel Radnitzky]. Marjorie Seabrook con collar diseñado por Man Ray, c. 1930. Plata en gelatina, 8 x 5,8 cm. Centre Pompidou. Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, París [Inv.: AM 1994-394 (3286)]

**259-260**

Jean Després. Dos broches, c. 1935. Plata martelé y cierre de alfiler con púa, 4,8 x 5,7 x 1,5 cm; plata martelé, 3,3 x 5,5 x 1 cm. Firmada: "J. Després". Colección Marta Alcolea

**261**

Madeleine Vionnet. Hebilla de cinturón de alta costura para la Colección de verano de 1936. Plástico y metal, 7,2 x 9,3 cm. Département Mode et Textile, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: UF91-19-2]

**262**

Cartier París. Brazaletes, 1930. Platino, diamantes talla antigua, 3,9 x 5,1 x 6,9 cm. Pieza única. Colección Cartier [Inv.: BT 128 A30]

**263-267**

Eduardo García Benito. Portadas de la revista *Vogue*: "Vacances" (julio de 1930); "Paris Fashion Number" (octubre de 1926); "Sports d'hiver. Bijoux" (diciembre de 1928); "Paris Openings" (septiembre de 1929); "s/t" (c. 1920-34). Litografía sobre papel, 32,5 x 24,5 cm (c/u). Fondos artísticos. Diputación de Valladolid [Inv.: 57; 81; 89; 70; 76]

**268-269**

Eduardo García Benito. Portadas de la revista *Vogue*, c. 1920-35. Litografía sobre papel, 32,5 x 24,5 cm (c/u). Fondos artísticos. Diputación de Valladolid [Inv.: 65; 59]

**270-271**

Portadas de la revista *La Femme chez elle*, n.º 471 (enero de 1930); n.º 15 (diciembre de 1931). *Pochoirs*, impresiones fotomecánicas sobre papel, 30 x 22 cm (c/u). Colección particular

**SECCIÓN 6****272**

André Granet y Roger-Henri Expert. Vista de la fuente luminosa *Théâtre d'eau* para la Exposición Colonial de París de 1931 [1929-32]. *Gouache* y pastel sobre papel, 50,5 x 69,9 cm. CNAM/SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, París [Inv.: GM-15-05-02-02]

**273**

Victor Jean Desmeures. Cartel *Exposition Coloniale Internationale*, 1931. Litografía sobre papel, 120 x 80 cm. Editor: Lang Robert, París. Département Publicité, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 17993]

**274**

Jacques-Émile Ruhlmann. Sillón *Eléphant* para el Palais de la Porte dorée en la Exposición Colonial de París, 1931. Piel marroquín, ébano y lino, 110 x 90 x 90 cm. Musée de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte dorée, París [Inv.: 75.2003.0]

**275**

Jean Dunand. Pareja de jarrones para el Palais de la Porte dorée en la Exposición Colonial Internacional de París de 1931, c. 1930. Cobre lacado en oro y base de hierro forjado, 164 cm (c/u.). Musée d'Art moderne de la Ville de París, París [Inv.: AMOA 1]

**276**

Félix Aubert (diseño). Jean Beaumont y Henri-Joseph Lasserre (decoración). Jarrón Aubert n.º 40: *Chasse au tigre* [Caza del tigre], 1927-28. Porcelana, 99 x 47,5 cm (diá.). Cité de la céramique. Sèvres et Limoges [Inv.: 2013.1.1]

**277**

Raymond Subes. Lámpara de pie para el Palais de la Porte dorée en la Exposición Colonial Internacional de París, 1931. Metal, 280 x 80 (diá.) cm. Musée de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte dorée, París [Inv.: 75.2003.0.X]

**278**

Autor desconocido. Cartel para el documental *La Croisière noire*, c. 1926. Litografía sobre tela, 61,5 x 85 cm. Taller litográfico Delko. Musée du quai Branly, París [Inv.: Fol G.M.H. 10]

**279**

Georges-Marie Haardt, Louis Audouin-Dubreuil. *La Croisière noire. Expédition Citroën Centre-Afrique*. París: Plon, 1927. Cubierta: encuadernación Tuareg, 29,8 x 25,5 x 6,3 cm. Ilustrador: Alexandre Iacovleff. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt [Inv.: 2000.1.3.1]

**280**

Man Ray [Emmanuel Radnitzky]. *Simone Kahn*, c. 1926. Plata en gelatina. Copia póstuma de 1978, 24,4 x 18,1 cm. Sello al dorso: «Tirage réalisé à partir du négatif original par Pierre Gassmann en 1978» [Copia realizada a partir de un negativo original por Pierre Gassmann en 1978]. Galería Manuel Barbié. Colección Manuel Barbié-Nogaret, Barcelona [Inv.: 10574]

**281**

Pierre Legrain. Silla estilo africano, c. 1924. Madera de palmera, laca,

contrachapado y pergamino de piel de oveja, 78 x 45 x 45 cm. Modelo presentado en el Salon des artistes décorateurs de París en 1924. Este ejemplar, encargado por Jacques Doucet, formaba parte de un conjunto de cuatro sillas destinadas al cuarto de baño del palacete de Madame Doucet, en la 33 rue Saint-James à Neuilly-sur-Seine. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 38139 C]

**282**

Raymond Delamarre. *Mowgli. El libro de la selva*, 1927. Laca, lámina de metal y yeso, 178 x 202 x 4 cm. Colección particular

**283**

Paul Jouve. *Panthère noire couchée sur un arbre* [Pantera negra tumbada sobre un árbol], c. 1914. Litografía barnizada, dorada y pintada al óleo sobre papel adherido a madera, 77 x 82,5 cm. Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims [Inv.: 2001.2.6]

**284**

Paul Jouve. *Panthère noire et python* [Pantera negra y serpiente pitón], c. 1920. Lápiz y tinta sobre papel adherido a madera, 50,8 x 100,8 cm. Museu Calouste Gulbenkian/ Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa [Inv.: 625]

**285**

Jean Dunand. *Béliers affrontés* [Carneros enfrentados], 1930. Laca y aluminio, 153 x 245 cm. Obra presentada como parte de un conjunto de siete paneles en el Salon des artistes décoratifs de 1930, más tarde en el salón-biblioteca del Musée des colonies de 1931 a 1960. Musée du quai Branly, París [Inv.: 75.3889.5]

**286-287**

Paul Colin. *Josephine Baker y Figura cubista*, estampas del álbum *Le Tumulte noir*. París: Éditions d'Art Succès, 1927. *Pochoirs* iluminados sobre papel, 47,3 x 31,8 cm (c/u). Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: NAL. L1228-1983/38041800162273; NAL. L1228-1983/38041800859076]

**288-290**

Aleksandra Kol'tsova-Bychkova. *Josephine Baker*, 1932. Acuarelas sobre papel, 31,2 x 56,6 cm; 19 x 14 cm; 14,5 x 11 cm. Colección particular

**SECCIÓN 7****291**

Cassandre [Adolphe Mouron]. Cartel *L'Atlantique*, 1931, Litografía sobre papel, 99 x 62 cm. Realizado para la Compagnie de Navigation Sud-Atlantique. Colección Merrill C. Berman

**292**

Cassandre [Adolphe Mouron]. Cartel *Normadie*, 1935. Litografía sobre papel,

102,9 x 62,3 cm. Realizado para la Compagnie Générale Transatlantique. Colección particular

**293-295**

Roger-Henri Expert y Richard Bouwens van der Boijen. Transatlántico *Normadie*: vistas de interior del gran salón y del jardín de invierno con la pajarera [1933-34]. *Gouache* y acuarela sobre papel, 74,3 x 52,6 cm; 38 x 56,4 cm; 68,5 x 69 cm. Vista del interior del jardín fechada abajo a la derecha: "10.12.1934". Académie d'architecture/ Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XXe siècle, París [Inv.: RHE-DES-014-01-01; RHE-DES-014-01-02; RHE-DES-014-03-01]

**296**

Karl-Jean Longuet. Estudio para estatua monumental destinada al transatlántico *Normadie*, 1934. Escayola, 33,8 x 17,5 x 26,5 cm. Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims [Inv.: 2012.5.4]

**297**

Raymond Delamarre. *Les arts et les monuments de la Normandie* [Artes y monumentos de Normandía], maqueta de uno de los paneles situados en el comedor de primera clase del *Normadie*, 1934. Yeso patinado, 62 x 37,5 x 5 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt [Inv.: 1998.4.1]

**298**

Jean Dunand. *Les Vendanges* [Las vendimias], maqueta (escala 1/10) de uno de los paneles decorativos destinados al transatlántico *Normadie*, 1935. Laca, lámina de metal y yeso, 61,5 x 56,8 x 1,6 cm. Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Ginebra [Inv.: L 0031]

**299**

Jean Dunand. *La Conquête du cheval* [La conquista del caballo], maqueta (escala 1/10) de uno de los paneles decorativos destinados al transatlántico *Normadie*, 1935. Laca, lámina de metal y yeso, 61,3 x 56,5 x 1,5 cm. Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Ginebra [Inv.: L 0030] [obra no expuesta]

**300**

Jean Élysée Puiforçat. Cubertería destinada a los apartamentos de gran lujo del transatlántico *Normadie*: tenedor de ostras, cucharilla, tenedor y cuchara de postre, tenedor, cuchara y cuchillo. Metal plateado y acero inoxidable, cuchillo: 24 cm; cuchara: 20,3 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 47165 (cuchillo, cuchara y tenedor); 47166 (cuchara y tenedor de postre); 47167 (cucharilla); 47168 (tenedor de ostras)]

**301-302**

Jean-Maurice Rothschild. Estudios de canapé, 1935. *Gouache* y lápiz sobre papel, 52 x 73 cm (c/u). Département

des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 50098 A y 50098 B]

**303**

Jean-Maurice Rothschild y Émile Gaudissart (tapicería). *Chauffeuse* para el gran salón de primera clase del trasatlántico *Normadie*, 1934. Madera dorada y pintada y tapicería de Aubusson, 82 x 68 x 63,5 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 41449 A]

**304**

Cassandre [Adolphe Mouron]. Cartel *L'Intransigant. Le plus fort*, 1925. Litografía sobre papel, 89,9 x 160 cm. Colección Merrill C. Berman

**305**

René Lalique. Tapón de radiador de coche, *Coq Houdan*, c. 1929. Vidrio moldeado y mateado, 19,7 x 6,5 cm. Firmado cerca de la base: "R. Lalique". The Berardo Collection [Inv.: 106-384]

**306**

René Lalique, Tapón de radiador de coche *Victoire*, 1928. Vidrio moldeado y mateado, 15 x 25,6 x 6,5 cm. Museo Art Nouveau y Art Déco. Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca [Inv.: V-013]

**307**

Jan y Joël Martel. Perfil de mujer para el edificio de correos de Niza, 1925. Lakarmé (mezcla de galatita y yeso) con pátina de bronce, 60 x 44,7 x 9 cm. Realizado como decoración para la Hôtel des Postes (oficina de correos) de Niza, donde se conserva en la actualidad. Colección F. Langer Martel, París

**308**

Cassandre [Adolphe Mouron]. Cartel *Nord Express*, 1927. Litografía sobre papel, 105,4 x 75 cm. Realizado para la Compagnie Internationale des Wagons-Lits (Francia) y la Compagnie Chemins de Fer du Nord. Colección Merrill C. Berman

**309**

Cassandre [Adolphe Mouron]. Cartel *Wagon-bar*, 1932. Litografía sobre papel, 102,9 x 62,2 cm. Realizado para la Compagnie Internationale des Wagons-Lits (Francia) y las Grands Réseaux de Chemins de Fer Français. Colección Merrill C. Berman

**310**

Cassandre [Adolphe Mouron]. Cartel *L.M.S. Bestway*, 1928. Litografía sobre papel, 101,3 x 126,4 cm. Realizado para la British Railway. Colección Merrill C. Berman

**311**

André Granet. Exposición de locomoción aérea en el Grand Palais: vista de la decoración del techo, 1928. Tinta, *gouache* y acuarela sobre papel,

72,4 x 104,7 cm. CNAM/SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, París [Inv.: GM-15-03-02-01]

**312**

Albert Solon. Cartel *Lignes Farman*, 1930. Litografía sobre papel, 99 x 62 cm. Realizado para la Société Générale de Transport Aérien, conocida como Lignes Farman. Département Publicité, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 14260]

**313**

Cassandre [Adolphe Mouron]. Cartel *La Route Bleue*, 1929. Litografía sobre papel, 99,7 x 62 cm. Realizado para la Compagnie Internationale des Wagons-Lits (Francia) y Compagnie Chemins de Fer du Nord. Colección Merrill C. Berman

**314**

Coche deportivo Amilcar CGS, 1926, 370 x 130 x 120 cm. Colección particular

**SECCIÓN 8****315**

Francis Jourdain. Proyecto de decoración de interior, c. 1925-30. Lápiz y *gouache* sobre papel, 25 x 32 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 42580]

**316**

Francis Jourdain. Proyecto de vestíbulo de entrada, c. 1925-30. Lápices de colores y *gouache* sobre papel, 28,1 x 51,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 42581]

**317**

Jacques-Émile Ruhlmann. Butaca, 1925-30. Madera de peral con patas de latón plateado y satén, 75 x 68 x 82 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: Circ.329:1&2-1967]

**318**

Jean Perzel. Lámpara de pie, c. 1930. Vidrio, metal cromado y esmalte, 173 x 68 cm (diá.). The Berardo Collection [Inv.: 106-181]

**319**

Hélène Henry. Tejido *Les Pipes* [Pipas], c. 1925. Algodón Jacquard, viscosa y rayón, 125 x 55 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París [Inv.: 28]

**320**

Hélène Henry. Tejido *Les Cocottes* [Gallinas], c. 1928. Algodón Jacquard, viscosa y rayón, 107 x 75 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París [Inv.: 29]

**321**

Pierre Chareau. Tejido para tapizar muebles, 1927-28. Lino estampado,

132 x 101 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs G. W. Armitage (Margaret Buller) [Inv.: 987.205]

**322**  
Édouard Bénédictus. Boceto con composición geométrica para papel pintado, 1928. Lápiz, ceras y *gouache* sobre papel, 81,5 x 69,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: Misc.2-34-1934]

**323**  
Pierre Chareau y Rose Adler. Mesa en U invertida, 1925. Madera de jacaranda y pergamino, 67 x 140 x 48 cm. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 38613]

**324**  
Jean Boris Lacroix. Lámpara de mesa modernista, c. 1930. Latón niquelado y vidrio, 32,5 x 10 x 10 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París [Inv.: 33]

**325**  
Pierre Chareau. Mesa para fumar, c. 1928. Hierro, 71,8 x 27 cm. Cortesía Galerie Michel Giraud, París [Inv.: 26]

**326**  
Robert Block. Tocador, c. 1930. Laca, espejo y plástico, 171,5 x 131,5 x 47 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: W.36:1 to 5-1987]

**327**  
Joachim Richard. Remodelación de la *brasserie* La Grande Maxéville, París, distrito 9: vista interior, 1922-33. Lápiz, lápices de colores y carboncillo sobre papel, 54,3 x 64 cm. CNAM/SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, París [Inv.: MC-11-01-13-03]

**328**  
Georges-Henri Pingusson. Théâtre des Menus-Plaisirs, calle Fontaine, París, distrito 9: vista del bar. Pastel sobre papel, 23,4 x 38,2 cm. ENSBA/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, París [Inv.: GM-05-01-1998-3]

**329**  
Charles Adda. Proyecto de cine, bulevar Poissonnière, París, distrito 2: vista exterior, c. 1928-38. *Gouache* sobre papel, 54,8 x 32 cm. SIAF/Cité de l'Architecture et du Patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle, París [Inv.: GM-03-02-00-1]

**330**  
Marcel Bovis. Proyecto de dormitorio, 1931. Lápiz, *gouache* y carboncillo sobre papel, 32,4 x 22,5 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 2001.155.19]  
331. Marcel Bovis. Proyecto de despacho, 1931. Lápiz y *gouache* sobre papel, 24,2 x 30 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 2001.155.17]

**332**  
Robert Mallet-Stevens. *Une Cité moderne*. París: Éditions Charles Massin, 1917-21. Carpeta con 32 estampas iluminadas con acuarela, 33 x 24 cm. Diseños de Robert Mallet-Stevens. Prefacio de Frantz Jourdain. Coll. Archives d'Architecture Moderne, Bruselas [Inv.: RP(44) 72.038 MAL]

**333**  
Jean Carlu. Cartel *Exposition Union des Artistes Modernes*, 1931. Litografía sobre papel, 56,2 x 39,4 cm. Colección Merrill C. Berman

**334**  
René Herbst. *Chaise mi-longue*, 1931. Tubo niquelado y cordones elásticos de algodón, 97 x 54 x 130 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt [Inv.: 1997.10.1]

**335**  
René Herbst. Mueble-bar doble cara, 1930. Chapa de jacaranda, haya, vidrio y metal cromado, 101 x 96,5 x 40 cm. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt [Inv.: 2003.11.1]

**336**  
Louis Sognot. Butaca, 1930. Metal cromado y escay, 76 x 66 x 98 cm. Modelo idéntico al que estaba en el taller de Tamara de Lempicka en París. MA-30/Musée des Années Trente, Ville de Boulogne-Billancourt [Inv.: 2005.34.1]

**337**  
Charlotte Perriand. Sillón LC7, c. 1929. Acero cromado, laca y cuero, 73 x 60 x 58 cm. Manufactura: Thonet-frères. Centre national des arts plastiques, Puteaux, en depósito en el Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims [Inv.: D.2010.2.1/FNAC 03-330]

**338-339**  
Jean Fouquet. Proyectos de pitilleras realizadas en plata, c. 1925. Lápiz, tinta y *gouache* sobre papel, 17,2 x 19,1 cm; 18,8 x 25,3 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 995.1275.6; 995.1275.5]

**340**  
Cassandre [Adolphe Mouron]. Proyecto de broche transformable en colgante, 1925. Lápiz, *gouache* y tinta china sobre cartón, 22,9 x 15,7 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: CD 2230]

**341**  
Cassandre [Adolphe Mouron]. Proyecto de pulsera de coral, lapislázuli, amatista, aguamarina y brillantes, 1925. Lápiz, tintas y *gouache* sobre cartón, 10,3 x 26,2 cm. Département des Arts graphiques, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: CD 2229]

**342**  
Raymond Templier. Pitillera *Machine à écrire* [Máquina de escribir], 1930. Plata, laca, esmalte y ónix, 12,8 x 8,5 cm. Manufactura: Jean Trotaïn, París. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 41071]

**343**  
Raymond Templier. Pitillera *Chemins de fer* [Caminos de hierro], 1930. Plata y laca, 12,8 x 8,5 cm. Manufactura: Jean Trotaïn, París. Les Arts décoratifs, Musée des Arts décoratifs, París [Inv.: 41072]

**344**  
Jean Carlu. Cartel *Disques Odéon*, 1929. Litografía sobre papel, 251,5 x 132,1 cm. Firma en parte inferior izquierda: "JEAN CARLU / 29". Imprenta: Les Imp.<sup>ies</sup> Franç.<sup>ses</sup> Réunies, 50 Rue de Châteaudun, París. Colección Merrill C. Berman

**345**  
Cassandre [Adolphe Mouron]. *Bifur*, 2 vols. París: Fonderie Deberny Peignot, 1929. Impresión fotomecánica, 26,4 x 17,4 cm. Folleto promocional del tipo *Bifur*: tipografía 14 (vol. 1) y 28 (vol. 2). Archivo Lafuente

**346**  
Cassandre [Adolphe Mouron]. Cartel *Dubonnet*, 1932. Litografía sobre papel, 48,3 x 114,3 cm. Colección Merrill C. Berman

**347**  
Cartier Londres. Coctelera *Tells-U-How* ["Te dice cómo"], 1932. Metal acabado plata, 27,5 x 10 cm. En parte superior de la coctelera aparecen grabados los nombres de quince *cocktails* diferentes (Alexander, Bacardi, Between the Sheets, Bronx, Clover Club, Dry Martini, Dubonnet, Gin Rickey, Manhattan, Old Fashioned, Orange Blossom, Palm Beach, Side Car, Tom Collins, Whisky Sour). Cuenta con una pared doble: en la interior hay grabados ingredientes y cantidades, y la exterior se puede girar para alinear la flecha con el nombre del *cocktail* deseado. Colección Cartier [Inv.: SI 16 A32]

**348**  
Jean Élysée Puiforçat. Servicio de té y café, 1936-37. Plata, jacaranda y dorado, tetera: 14,5 x 21,5 x 15,2 cm; jarra de agua caliente, 18 x 19,7 x 12,8 cm; jarra de leche: 10 x 7 x 8,2 cm y azucarero: 7 x 11 x 11 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: Circ.521-24-1974]

**349**  
Cartier París "S Department". Set de picnic: seis tenedores, seis cuchillos y seis vasos, 1928. Plata, marfil y cuero, 24,50 x 10 x 7,5 cm. A finales de los años 20 del siglo pasado Jeanne Toussaint fundó el S Department -S de *silver* [plata] o de *soir* [noche]-, en el que se diseñaban objetos prácticos que

a menudo se decoraban solo ligeramente. Tuvo mucho éxito durante los años de la depresión de los treinta. Colección Cartier [Inv.: SI 18 A28]

**350**  
Jean Élysée Puiforçat. Reloj de mesa, c. 1930. Metal niquelado, 22,5 x 21 x 6 cm. Diseñado por Puiforçat para Hour-Lavigne. Grabado: "PUIFORCAT 98/29". The Berardo Collection [Inv.: 106-590]

**351**  
Jean Élysée Puiforçat. Centro de mesa, c. 1930. Plata y ébano, 15,2 x 12,7 cm (diá.). Grabado: "JEAN PUIFORCAT" con sello "EP". The Berardo Collection [Inv.: 106-249]

**352**  
Jean Élysée Puiforçat. Cuenco oval, c. 1930. Plata y ébano, 28 x 12,7 cm. Grabado: "JEAN PUIFORCAT" con sello "EP". Pertenece a un conjunto de tres cuencos (expuestos). The Berardo Collection [Inv.: 106-245; 106-246; 106-247]

**353**  
Jean Dunand. Jarrón, 1937. Cobre martillado martelé y lacado, 50 x 40 cm. Collection du Mobilier national, París [Inv.: GML 5492]

**354-355**  
Jean Prouvé. Escritorio suspendido y silla de escritorio para el Sanatorium Martel de Jeanville (Francia), 1935. Metal moldeado, soldado y pintado y madera, escritorio: 175 x 70 x 170 cm; silla: 81 x 39 x 45 cm. The Berardo Collection [Inv.: 106-447; 106-448]

**356**  
Djo-Bourgeois [Georges Bourgeois]. Mesa de despacho modernista, 1937. Madera y cromo, 79,7 x 250 x 76,5 cm. Collection du Mobilier national, París, en depósito en el Musée des Beaux-Arts de la Ville de Reims [Inv.: GME 8939]

**357**  
Charlotte Perriand. Mesa *Guéridon* [velador], c. 1927. Acero corten pulido y cristal, 70,7 x 69,5 cm. Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims [Inv.: 2005.1.1]

**358**  
Le Corbusier [Charles Édouard Jeanneret]. Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand, *Chaise longue* LC4, 1928. Acero cromado, tejido y piel, 67 x 58,4 x 158,4 cm. Manufactura: Thonet-frères. Colección Estudio de arquitectura de interiores La Californie, Madrid



El presente elenco bibliográfico, que recoge todas las referencias citadas por los autores de los textos de esta publicación, responde, sobre todo, al criterio de orientar al lector que quiera seguir profundizando en el fenómeno del *art déco*. No se ha pretendido ampliar esta relación y presentar aquí una bibliografía exhaustiva sobre este movimiento artístico, ni en general, ni mucho menos desde la perspectiva de la historia de las artes decorativas, función que cumplen muy eficazmente la mayoría de las secciones bibliográficas de las monografías y catálogos sobre el *art déco* citados en esta lista.

La bibliografía se organiza en tres secciones: libros, artículos de publicaciones periódicas y catálogos de exposiciones. En esta última sección, el lector interesado notará que los proyectos expositivos en torno al *art déco*, no muy numerosos, han tenido lugar, a partir de los años sesenta del siglo XX, casi en exclusiva en museos generalistas o de artes decorativas.

*El gusto moderno. Art déco en París, 1910-1935* es en cambio un proyecto que, desde su misma concepción, ha querido insertar el *art déco* en el relato canónico de la historia del arte moderno, al que sin duda pertenece y del que ha sido casi sistemáticamente excluido por historiadores y por la práctica curatorial. Una prueba de la aproximación tan particular al *art déco* recogida en estas páginas la constituye el gran número de citas de obras y de autores del ámbito del arte moderno o de la historia general de las ideas y la cultura —como Guillaume Apollinaire, Le Corbusier, Adolf Loos, Georges Bataille, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Sigfried Giedion, Jacques Lacan, Georg Simmel o Werner Sombart— que el lector encontrará en estas páginas conviviendo con toda naturalidad con las fuentes históricas y la bibliografía secundaria específicas del *art déco*.

---

## LIBROS

ADAM 2012

Peter Adam, *Eileen Gray: sa vie, son œuvre*. París: Éditions de la Différence, 2012.

ALBERA y GILI 2001

François Albera y Jean A. Gili (eds.), *Dictionnaire du cinéma des années 20*. París: AFRHC, 2001.

ALBRECHT 1986

Donald Albrecht, *Designing Dreams: Modern Architecture in the Movies*. Nueva York: Harper & Row en colaboración con el Museum of Modern Art, 1986.

ALONSO PEREIRA 2000

José Ramón Alonso Pereira, *Ingleses y españoles. La arquitectura de la Edad de Plata*. A Coruña: Servicio de Publicaciones, Universidad de A Coruña, 2000.

APOLLINAIRE 1913

Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques: Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Duchamp-Villon*. París: E. Figuière, 1913 [ed. en español: *Los pintores cubistas*. Madrid: Antonio Machado, 1994].

ARCHER 1994

Petrine Archer Straw, *Negrophilia: Paris in*

*the 1920's: A Study of the Artistic Interest in and Appropriation of Negro Cultural Forms in Paris during that Period*. Londres: Courtauld Institute of Art Universidad de Londres, 1994.

AROCA 2014

Inmaculada Aroca, "Joyería Art Déco: nuevas modas, nuevas joyas", en *Actas del II Congreso Europeo de Joyería*, 20 y 21 de noviembre de 2013. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014.

ARWAS 1980

Victor Arwas, *Art Deco*. Londres: Academy Editions, 1980.

AYNSLEY 2008

Jeremy Aynsley, "Pochoir Prints: Publishing the Designed Interior", en *Moderne: Fashioning the French Interior*, Marianne Lamona (ed.). Nueva York: Princeton Architectural Press, 2008, pp. 9-19.

BACHELARD 2013

Gaston Bachelard, *La Dialectique de la durée*. París: PUF, 2013.

BADOVICI 1924

Jean Badovici, *Intérieurs de Süe et Mare*. París: Albert Morancé, 1924.

BADOVICI y DUFY 1925

Jean Badovici y Raoul Dufy, *Intérieurs français. Documents d'Architecture. Art français contemporain*. París: Albert Morancé, 1925.

BAJAC y CHÉROUX 2010

Quentin Bajac y Clément Chéroux (eds.), *Man Ray. Portraits: Paris-Hollywood-Paris*. París: Centre Pompidou, 2010.

BARDOT 2011

Jean-Pierre Bardot, *Les Actes fondateurs: Pont-à-Mousson au Moyen Âge, origines et développement d'une ville neuve*. Pont-à-Mousson: Musée Au fil du papier, 2011.

BARRÉ-DESPOND 1986

Arlette Barré-Despond, *UAM: Union des artistes modernes*. París: Éditions du Regard, 1986.

BATAILLE 2007 [1957]

Georges Bataille, *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 2007 [1.ª ed. en francés: 1957]

BATTERSBY 1969

Martin Battersby, *The Decorative Twenties*. Londres: Studio Vista / Nueva York: Walker and Company, 1969.

BATTERSBY 1971

Martin Battersby, *The Decorative Thirties*. Nueva York: Walker and Company, 1971.

BAUDELAIRE 1863

Charles Baudelaire, "La Modernité", en *Le Peintre de la vie moderne*, cap. IV, 1863 [Edición en línea: <http://baudelaire.litteratura.com>].

BAYER 2011

Patricia Bayer, *Souvenirs des années Art déco*. París: Thames and Hudson, 2011.

BECQUEREL 1925

Paul Becquerel, "La Science", en *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*. París: l'Art vivant, Larousse, 1925.

BENJAMIN 1995 [1928-29 y 1934-40]

Walter Benjamin, *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 1995 [1.ª ed. en alemán: 1928-29].

BENJAMIN 2008 [1940]

Walter Benjamin, "Sobre el concepto de Historia", en *Obras*, Alfredo Brotons Muñoz (ed.). Madrid: Abada, 2008, vol. I, 2, p. 309 [1.ª ed. en alemán: 1940].

BENTON 2003

Tim Benton, "Art Deco Architecture", en *Art déco 1910-1939* [cat. expo.]. Londres: V&A Publications, 2003.

BENTON 2006

Tim Benton, "Modernism and Nature", en *Modernism: Designing a New World, 1914-1939*, Christopher Wilk (ed.). Londres: V&A Publications, 2006, pp. 310-39.

BENTON, BENTON y WOOD 2003

Charlotte Benton, Tim Benton y Ghislaine Wood (eds.), *L'Art déco dans le monde, 1910-1939*. Tournai: Renaissance du livre, 2003.

BENTON, BENTON y WOOD 2010

Charlotte Benton, Tim Benton y Ghislaine Wood (eds.), *L'Art déco dans le monde, 1910-1939*. Bruselas: Renaissance du livre, 2010.

BERGAMÍN 1957

José Bergamín, *La corteza de la letra*. Losada: Buenos Aires, 1957.

BERNAYS 1928

Edward Bernays, *Propaganda: History is a Weapon*. Nueva York: 1928 [ed. en Internet].

BIZOT 2009

Chantal Bizot, "Os interior dos pavilhoes da Exposição de 1925: entre a contenção e a audácia", en *Art Déco 1925* [cat. expo.]. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2009.

BLAKE 1999

Jody Blake, *Le Tumulte noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*. Pennsylvania: Penn State University Press, 1999.

BONAL GRANÉS 1995

Lluïsa Bonal Granés, *L'arquitectura de Rafael Masó a Girona*. Girona: Ajuntament de Girona, 1995.

BONET 1982

Juan Manuel Bonet, "Los Delaunay y sus amigos españoles", en *Robert y Sonia Delaunay* [cat. expo.]. Madrid: Fundación Juan March, 1982.

BOUVET y DUROZOI 2010

Vincent Bouvet y Gérard Durozoi, *Paris between the Wars. Art, Style and Glamour in the Crazy Years*. Londres: Thames & Hudson, 2010.

BOUILLON 1988

Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art déco 1903-1940*. Ginebra: Skira, 1988.

BOUILLON 1989

Jean-Paul Bouillon, *Diario del Art déco 1903-1940*. Barcelona: Destino, 1989.

BOURDIEU 1979

Pierre Bourdieu, *La Distinction: critique sociale du jugement*. París: Éditions de Minuit, 1979.

BOZAL 2103

Valeriano Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, vol. I: 1900-1939. Madrid: Antonio Machado, 2013.

BRÉON 2007

Emmanuel Bréon, *L'Exposition des arts décoratifs 1925: naissance d'un style*. París: SCÉRÉN-CNDP, 2007.

BRÉON y RIVOIRAD 2013

Emmanuel Bréon y Philippe Rivoirard (eds.), 1925. *Quand l'Art déco séduit le monde* [cat. expo.]. París: Norma, 2013.

BRIHUEGA 1981

Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981.

- BROOKS 1997  
H. Allen Brooks, *Le Corbusier's Formative Years: Charles-Édouard Jeanneret at La Chaix-de-Fonds*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- BRUNHAMMER 1988  
Yvonne Brunhammer, "UAM." *Connaissance des Arts*, n.º 442 (diciembre de 1988), pp. 112-19.
- BRUNHAMMER 1991  
Yvonne Brunhammer, *Arts décoratifs des années 20*. París: Le Seuil, 1991.
- BRUNHAMMER 1992  
Yvonne Brunhammer, *Le Beau dans l'utile: un musée pour les arts décoratifs*. París: Gallimard, 1992.
- BRUNHAMMER y TISE 1990  
Yvonne Brunhammer y Suzanne Tise, *Les Artistes décorateurs 1900-1942*. París: Flammarion, 1990.
- BRUNHAMMER y GRANET 1993  
Yvonne Brunhammer y Amélie Granet, *Les Salons de l'automobile et de l'aviation 1900-1960: décors éphémères d'André Granet*. París: Norma, 1993.
- BUDDENSIEG 1979  
Tilman Buddensieg y Henning Rogge, *Industriekultur: Peter Behrens und die AEG, 1907-1914*. Berlín: Mann, 1979.
- CABANNE 1986  
Pierre Cabanne, *Encyclopédie Art déco*. París: Aimery Somogy, 1986.
- CALLU [en prensa]  
Agnès Callu (ed.), *Jean Burkhalter (1895-1982): "construire, c'est donner une forme utile à la matière"*, con Hélène Andrieux, Pauline Juppin y Morgane Lanoue. París: Alain de Gourcuff / Arts décoratifs [en prensa].
- CALLU 2011  
Agnès Callu, *Gaëtan Picon (1915-1976): esthétique et culture*. París: H. Champion, 2011.
- CAMARD 1993  
Florence Camard, *Süe et Mare et la Campagne des arts français*. París: Les Éditions de l'Amateur, 1993.
- CHÉRONNET 1934  
Louis Chéronnet, *Pour l'Art moderne, cadre de la vie contemporaine*. París: Imprimerie de Vaugirard, 1934.
- CHUECA GOITIA 1978  
Fernando Chueca Goitia, "El carmen del pintor Rodríguez-Acosta en Granada", en *José María Rodríguez-Acosta (1878-1941), entre el academicismo y el historicismo. Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento* [cat. expo.]. Granada: Fundación Rodríguez-Acosta; Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1978.
- CLOUZOT 1923  
Henri Clouzot (ed.), *Le Style moderne dans la décoration intérieure. 36 planches empruntées aux décorateurs modernes présentées*. París: Editions Charles Massin, 1923.
- CLOUZOT 1930  
Henri Clouzot, *Le Second âge du mobilier moderne*. París: Roger Bal, c. 1930.
- COLIN, GATES y DALTON 1998  
Paul Colin, Henry Louis Gates y Karen C. C. Dalton, *Josephine Baker and La Revue Nègre: Paul Colin's Lithographs of Le Tumulte Noir in Paris, 1927*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1998.
- CORBIN 1986  
Alain Corbin, *The Foul and the Fragrant: Odour and the Social Imagination*. Londres: Picador, 1986.
- COTTINGTON 1997  
David Cottingham, "The Maison Cubiste and the Meaning of Modernism in pre-1914 France", en *Architecture and Cubism*, Eve Blau y Nancy J. Troy (eds.). Cambridge, MA: MIT Press; Montreal: Canadian Centre for Architecture, 1997.
- CUNARD 1934  
Nancy Cunard, *Negro. Anthology Made by N. Cunard, 1931-1933*. Londres: Nancy Cunard at Wishart & Co., 1934.
- D'AMATO 1991  
Gabriela D'Amato, *Fortune e imagini dell'Art Déco*. Roma: Laterza, 1991.
- DAUDET 1928  
Léon Daudet, *Mélancholia*, col. *Courrier des Pays-Bas*, vol. 3. París: Bernard Grasset, 1928.
- DAVIS 2006  
Mary E. Davis, *Classic Chic: Music, Fashion and Modernism*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- DELAPORTE 2004  
Guillemette Delaporte, *René Herbst, pionnier du mouvement moderne*. París: Flammarion, 2004.1,5
- DÍAZ-PLAJA 1975  
Guillermo Díaz-Plaja, *Estructura y sentido del novecentismo español*. Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- DOVE 2008  
Roya Dove, *The Essence of Perfume*. Londres: Black Dog Publishing, 2008.
- DUNCAN 1998  
Alastair Duncan, *The Encyclopedia of Art Deco*. Nueva York: Knickerbocker Press, 1998.
- DUNCAN 2009  
Alastair Duncan, *Art Deco Complete*. Londres: Thames & Hudson, 2009.
- DUFRENE 1926  
Maurice Dufrene, *Ensembles mobiliers. Exposition internationale 1925*. París: Charles Moreau, 1926.
- DUVIGNAUD 1976  
Jean Duvignaud, *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire: Francastel et après*. París: Denoël, 1976.
- EDWARDS 1996  
Michael Edwards, *Perfume Legends: French Feminine Fragrances*. Levallois: HM Éditions, 1996.
- EGAWA 2014  
Yasuko Egawa, *Le Corpus Gruber de la collection des Arts décoratifs*. París: Institut national du Patrimoine, 2014.
- EVANS 2013  
Caroline Evans, *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America 1900-1929*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- FAVARDIN 2002  
Patrick Favardin, *Les Décorateurs des années 50*. París: Norma, 2002.
- FISCHER 2003  
Lucy Fischer, *Designing Women: Cinema, Art Deco and the Female Form*. Nueva York: Columbia University Press, 2003.
- FONDEVILA 2003  
Maria Àngels Fondevila (ed.), *Myrurgia. 1916-1936. Belleza y glamour* [cat. expo.]. Barcelona: Lunweg, 2003.
- FOUQUET 1934  
Georges Fouquet (ed.), *La Bijouterie, la joaillerie, la bijouterie de fantaisie au XXe siècle*. París: Evreux, 1934.
- FRAY LUIS DE LEÓN 1978  
Fray Luis de León, "La corteza de la letra", prólogo al *Cantar de Cantares*. Barcelona: Biblioteca de Borges, 1978.
- FREUD 1995  
Sigmund Freud, *Consideraciones de guerra y muerte (1915) y Psicología de las masas y análisis del yo (1921)*, en *El malestar de la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- FROISSART PEZONE 2004  
Rossella Froissart Pezone, *L'Art dans tout: les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*, prólogo de Jean-Paul Bouillon. París: CNRS-Éditions, 2004.
- FULLAONDO 1980  
Juan Daniel Fullaondo, "La cara oculta del Capitol", en *Los muebles del Capitol*. Madrid: B. D. Ediciones de Diseño, 1980.
- GARCÍA MORALES 1987  
M.ª Victoria García Morales, "Teodoro de Anasagasti y Algán (1880-1938)", en *Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX* [cat. expo.]. Madrid: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1987, pp. 63-91.
- GEBHARD 1980  
David Gebhard, *Tulsa Art Deco: an Architectural Era 1925-1942*. Tulsa, Okla, Junior League of Tulsa, 1980.
- GEEST y OTAKAR 1980  
Jan van Geest y Macel Otakar Macel, *Stühle aus Stahl: Metallmöbel 1925-1940*. Colonia: Walter König, 1980.
- GIEDION 1978  
Sigfried Giedion, *La mecanización toma el mando*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- GLEIZES y METZINGER 1912  
Albert Gleizes y Jean Metzinger, *Du Cubisme*. París: E. Figuière, 1912.
- GRAHAM 2006  
Édouard Graham, *Les Écrivains de Jacques Doucet*. París: Bibliothèque littéraire Jacques / Chancellerie des universités de París: Éd. des Cendres, 2011; y François Chapon, *C'était Jacques Doucet*. París: Fayard, 2006.
- GRAY y BADOVICI 2006  
Eileen Gray y Jean Badovici, *E. 1027: maison en bord de mer*. Marsella: Imbernon, 2006.
- GRÉSILLON 2008  
Almuth Grésillon, *La Mise en œuvre: itinéraires génétiques*. París: CNRS-Éditions, 2008.
- GRONBERG 1998  
Tag Gronberg, *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris*. Manchester, Nueva York: University of Manchester Press, 1998.
- GRONBERG 2000  
Tag Gronberg, "Deco Venus", en *Manifestations of Venus: Art and Sexuality*, Caroline Arscott y Katie Scott (eds.). Manchester, Nueva York: University of Manchester Press, 2000.
- GRONBERG 2003  
Tag Gronberg, "Paris 1925: Consuming Modernity", en *Art Deco 1910-1939* [cat. exp.]. Londres: V&A Publications, 2003.
- GRUBER Y ARIZZOLI-CLÉMENTEL 1994  
Alain Gruber y Pierre Arizzoli-Clémentel, *L'Art décoratif en Europe. Du néoclassicisme à l'Art déco*. París: Citadelles et Mazenod, 1994.
- GUÉNÉ 2006  
Hélène Guéné, *Décoration et haute couture: Armand-Albert Rateau pour Jeanne Lanvin, un autre Art déco*. París: Les Arts décoratifs, 2006.
- HASLAM 1987  
Malcolm Haslam, "Un Monde Art Déco", en *L'Esprit Art déco*. Flammarion España, 1987.
- L'HERBIER 1946  
Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe*. París: Corréa, 1946.
- L'HERBIER 1979  
Marcel L'Herbier, *La Tête qui tourne*. París: Belfond, 1979.
- HERBST 1929  
René Herbst, *Boutiques et magasins*. París: Moreau, 1929.
- HERSCHDORFER 2012  
Nathalie Herschdorfer, *Coming into Fashion. A Century of Photography at Condé Nast*. Londres: Thames and Hudson, 2012.
- HILLIER 1968  
Bevis Hillier, *Art Deco of the 20s and 30s*. Londres: Studio Vista, 1968.
- HILLIER 1971  
Bevis Hillier (ed.), *The World of Art Deco* [cat. expo.]. Nueva York: E. Dutton, 1971.
- HILLIER 1983  
Bevis Hillier, *The Style of the Century, 1900-1980*. Nueva York: E. Dutton, 1983.
- HILLIER y ESCRITT 1997  
Bevis Hillier y Stephen Escritt, *Art Deco Style*. Londres: Phaidon, 1997.
- HILLIER y McINTYRE 1998  
Bevis Hillier y Kate McIntyre, *The Style of the Century*. Londres: The Herbert Press, 1998 [2.ª ed. aumentada].
- HITCHCOCK y JOHNSON 1932  
Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*. Nueva York: W.W. Norton, 1932.
- IBARLUCÍA 2014  
Ricardo Ibarlucía, *Sobre el origen del*

- concepto de aura en Walter Benjamin: nuevas perspectivas críticas, CIF, Buenos Aires, 2014 [inédito].
- JAKOBSON y HALLE 1956  
Roman Jakobson y Morris Halle, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances", en *Fundamentals of Language*. La Haya: Mouton, 1956.
- JANNEAU 1925a  
Guillaume Janneau, *Formes nouvelles et programmes nouveaux. L'Art décoratif moderne*. París: Bernheim Jeune, 1925.
- JANNEAU 1926  
Guillaume Janneau, *Le Luminaire et les moyens d'éclairages nouveaux*. París: Moreau, 1926.
- JANNEAU 1928  
Guillaume Janneau, *Technique du décor intérieur moderne*. París: Albert Morancé, 1928.
- KAHNWEILER 1920  
Daniel-Henry Kahnweiler, *Der Weg zum Kubismus*. Múnich: Delphin-Verlag, 1920 [ed. en español: *El camino hacia el cubismo*. Madrid: Acanalado, 2012].
- KAPLAN 2003  
Wendy Kaplan, "The Filter of American Taste: Design in the USA in the 1920s", en *Art Deco, 1910-1939*. Londres: V&A Publications, 2003.
- LACAN 2013 [1966]  
Jacques Lacan, *Escritos*. Madrid: Biblioteca nueva, 2013 [1ª ed. en francés, París: Seuil, 1966].
- LACROIX DI MÉO 2012  
Élodie Lacroix di Méo, *Mise en récits et réévaluation de l'Art déco des années soixante à nos jours* (tesis doctoral), Burdeos, Université Bordeaux III, 2012.
- LAMBRECHTS 1989  
Marc Lambrechts, "Maquillage. À propos des intérieurs Art déco", en *L'Art déco en Europe. Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925* [cat. expo.]. Bruselas: Société des Expositions du Palais de Beaux-Arts, 1989.
- LIASSO DE LA VEGA 2008  
Miguel Lasso de la Vega Zamora, "Agustín Aguirre. Arquitecto monumentalista", en *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30* [cat. expo.]. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Madrid, Fundación Arquitectura COAM, 2008.
- LAURENT 1998  
Stéphane Laurent, *L'Art utile: les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*. París: l'Harmattan, 1998.
- LE CORBUSIER 1925  
Le Corbusier, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. París: G. Crès, 1925 [ed. en castellano: *El arte decorativo de hoy*. Barañán, Navarra: EUNSA, 2013].
- LE CORBUSIER 1930  
Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París: G. Crès, 1930.
- LEISCHING 1925  
Eduard Leisching, "Notice sur les arts industriels en Autriche", en *L'Autriche à l'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. Viena: 1925.
- LENIAUD 2009  
Jean-Michel Leniaud, *L'Art nouveau*. París: Citadelles et Mazenod, 2009.
- LEPAPE y POIRET 1911  
Georges Lepape y Paul Poiret, *Les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*. París: Maquet, 1911.
- LLORENS 2001  
Tomás Llorens (ed.), *Forma. El ideal clásico en el arte moderno* [cat. expo.]. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001.
- LOOS 1993  
Adolf Loos, "Degeneración cultural" (1908), en *Escritos I. 1897-1909*. Madrid: El Croquis, 1993.
- LYONNET 2005  
Jean-Pierre Lyonnet (ed.), *Robert Mallet Stevens, architecte*. París: Éditions 15, square de Vergennes, 2005.
- MAENZ 1976  
Paul Maenz, *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- MAGNE y MAGNE 1928  
Lucien Magne y Henri Marcel Magne, *Décor du mobilier: meubles et sièges. L'art appliqué aux métiers*. París: Laurens, 1928.
- MAINER 1983  
José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1983.
- MALLET-STEVENS 1922  
Robert Mallet-Stevens, *Une Cité moderne: París*. París: Charles Massin, 1922.
- MALLET-STEVENS 1925  
Robert Mallet-Stevens, "Le Cinéma français", en *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*. París: G. Crès, 1925.
- MANFREDI 1982  
Nicoletti Manfredi, *D'Aronco e l'architettura liberty*. Roma: Laterza, 1982.
- MARCILHAC y MARCILHAC 2013  
Félix Marcilhac y Joséphine Marcilhac, *Maurice Marinot, 1882-1960, artisan verrier. Catalogue raisonné de l'oeuvre de verre*. París: Éd. de l'Amateur, 2013.
- MARINAS 2001  
José Miguel Marinas, *La fábula del bazar: orígenes de la cultura del consumo*. Madrid: Antonio Machado, 2001.
- MARX 1966  
Karl Marx, "La forma fetiche de la mercancía", en *El Capital*, vol. I. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- MASSEY 2000  
Anne Massey, *Hollywood beyond the Screen: Design and Material Culture (Materializing Culture)*. Oxford: Berg, 2000.
- MASSOBRIO y PORTOGHESI 1976  
Giovanna Massobrio y Paolo Portoghesi, *Album degli anni Venti*. Roma: Laterza, 1976.
- MAVOR 2013  
Carol Mavor, *Blue Mythologies: Reflections on a Colour*. Londres: Reaktion, 2013.
- MENDES 2003  
Valerie Mendes, "Art Deco Fashion", en *Art Deco 1910-1939* [cat. expo.]. Londres: V&A Publications, 2003.
- MENTEN 1972  
Theodore Menten (ed.), *The Art Deco Style in Household Objects, Architecture, Sculpture, Graphics, Jewelry*. Nueva York: Dover Publications, 1972.
- MILLER 2012  
Judith Miller, *L'Art Déco*. París: Gründ, 2012.
- MIRÓ 1963  
Joan Miró, *Je Travaille comme un jardinier*. París: XXe siècle, 1963.
- MORENO VILLA 1928  
José Moreno Villa, "Artes decorativas. Juan José, trabajos de hierro", en *Arquitectura (1928)*.
- MOUILLEFARINE y POSSÉMÉ 2009  
Laurence Mouillefarine y Evelyne Possémé (eds.), *Bijoux Art déco et avant-garde* [cat. expo.]. París: Musée des Arts décoratifs, Norma, 2009.
- MOUSSINAC 1925  
Léon Moussinac, *Le Meuble français moderne*. París: Hachette, 1925.
- MUMFORD 2000  
Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.
- MUÑOZ DE PABLOS 2008  
Carlos Muñoz de Pablos, "Alegoría de las humanidades: la vidriera art déco", en *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30* [cat. expo.]. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Madrid, Fundación Arquitectura COAM, 2008.
- NIETO ALCAIDE 1998  
Víctor Nieto Alcaide, *La vidriera española*. Madrid: Nerea, 1998.
- OPEL 2000  
Adolf Opel (ed.), *Ornament und Verbrechen: ausgewählte Schriften, textos escogidos de Adolf Loos*. Viena: Prachner, 2000.
- ORTEGA Y GASSET 1946  
José Ortega y Gasset, "El Espectador (1916-1934)", en *Obras Completas*, vol. II. Madrid: Revista de Occidente, 1946.
- ORTEGA Y GASSET 1976  
José Ortega y Gasset, *Las Atlántidas y Del Imperio romano*. Madrid: Revista de Occidente, 1976.
- ORTEGA Y GASSET 2008  
José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*. Madrid: Austral, 2008.
- OVERY 1992  
Paul Overy et al., *The Rietveld Schröder House*. Ámsterdam: Thoth, 1992.
- PALLOL 2012  
David Pallol, *Madrid art déco*. Madrid: Ediciones La Librería, 2012.
- PAYNE 2012  
Alina A. Payne, *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2012.
- PÉREZ ROJAS 1986a  
Francisco Javier Pérez Rojas, *Cartagena 1874-1936. Transformación urbana y arquitectura*. Murcia: Editora Regional, 1986.
- PÉREZ ROJAS 1986b  
Francisco Javier Pérez Rojas "Los cines madrileños. Del barracón al rascacielos", en *El cinematógrafo en Madrid 1896-1960* [cat. expo.], 3 vols. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1986.
- PÉREZ ROJAS 1990  
Francisco Javier Pérez Rojas, *Art déco en España*. Madrid: Cátedra, 1990.
- PÉREZ ROJAS 1994  
Francisco Javier Pérez Rojas, *Introducción al arte español del Siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid: Sílex, 1994.
- PÉREZ ROJAS 1997  
Francisco Javier Pérez Rojas, *La Éva moderna*. Madrid: Fundación Mapfre, 1997.
- PÉREZ ROJAS 2000  
Francisco Javier Pérez Rojas (ed.), *El retrato elegante (1874-1936). Del realismo decimonónico a la vanguardia elegante* [cat. expo.]. Madrid: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 2000.
- PÉREZ ROJAS 2003  
Francisco Javier Pérez Rojas (ed.), *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret* [cat. expo.]. Valencia: Generalitat valenciana, 2003.
- PÉREZ ROJAS 2006  
Francisco Javier Pérez Rojas, *Rafael de Penagos en las Colecciones Mapfre*. Madrid: Fundación Mapfre. Instituto de Cultura, 2006.
- PÉREZ ROJAS y ALCAIDE 1991  
Francisco Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide (eds.), *Del modernismo al art déco. La ilustración gráfica en Valencia* [cat. expo.]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Valencia: Universitat, Servei d'Extensió Universitaria, 1991, pp. 7-77.
- PERRIAND 1998  
Charlotte Perriand, *Une Vie de création*. París: O. Jacob, 1998.
- PERRIAND 2003  
Charlotte Perriand: "Wood or Metal? A Reply to John Gloag's article in our January issue", en *A Life of Creation: An Autobiography*. Nueva York: Monacelli Press, 2003.
- POIRET 1930  
Paul Poiret, *Paul Poiret: en habillant l'époque*. París: Bernard Grasset, 1930 [1ª ed. española, *Vistiendo la época (Recuerdos)*. Madrid: Ediciones Literarias, 1930].
- RAMBOSSON 1925a  
Yvanhoé Rambosson, "Les Grandes directives de l'Exposition", en *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*. París: G. Crès, 1925.

- Recueil mensuel... 1925  
Recueil mensuel des procès-verbaux de la Chambre syndicale de la bijouterie, joaillerie, orfèvrerie de Paris et des industries qui s'y rattachent, vol. XLIV-XVII. París, 1925.
- Reports on the Present Position... 1926  
Reports on the Present Position and Tendencies of the Industrial Arts as Indicated at the International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts. París: 1925.
- RILEY 1992  
Terence Riley, *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. Nueva York: Rizzoli, 1992.
- ROLLIN y LAUPRÉTRE 1976  
Jean Rollin y Julien Lauprêtre, *Francis Jourdain 1876-1958. Peintures, dessins, gravures, architecture d'intérieur* [cat. exp.]. Saint-Denis, Musée municipal d'art et d'histoire, 1976.
- ROUSSEL, FOORD y HEPPENSTALL 1967  
Raymond Roussel, Lindy Foord y Rayner Heppenstall, *Impressions of Africa*. Berkeley: University of California Press, 1967.
- RUHLMANN y BADOVICI 1924  
Jacques-Émile Ruhlmann y Jean Badovici, *"Harmonies": intérieurs de Ruhlmann*. París: Albert Morancé, 1924.
- SAINT-EXUPÉRY 2009  
Antoine de Saint-Exupéry, *Vuelo nocturno*. Madrid: Anaya, 2009.
- SÁNCHEZ 2012  
Pierre Sánchez, *La Société des artistes décorateurs (1901-1950): Répertoire des exposants, collaborateurs, éditeurs et liste des oeuvres présentées*. 2 vols. Dijon: L'échelle de Jacob, 2012.
- SCARLETT y TOWNLEY 1975  
Frank Scarlett y Marjorie Townley, *Arts Decoratifs 1925: A Personal Recollection of the Exhibition*. London: Academy Editions, 1975.
- SICHEL 1999  
Kim Sichel, *Germaine Krull: Photographer of Modernity*. Cambridge, MA; Londres: MIT Press, 1999.
- SCHORSKE 1981  
Carl Schorske, *Viena Fin-de-Siècle*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- SCHLANSKER KOLOSEK 2002  
Lisa Schlansker Kolosek, *The Invention of Chic: Thérèse Bonney and Paris Moderne*. Nueva York: Thames & Hudson, 2002.
- SCHLEUNING 2008  
Sarah Schleuning, *Moderne. Fashioning the French interior*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2008.
- SERRANO y SALAÜN 2006  
Carlos Serrano y Serge Salaün (eds.), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2006.
- SILVER 1989  
Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War 1914-1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- SILVERMAN 1989  
Debora L. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- SIMMEL 1905  
Georg Simmel, *Philosophie der Mode, Soziologie der Mahlzeit, Exkurs über den Schmuck*, 1905 [ed. española: Jorge Lozano (ed.), *Georg Simmel. Filosofía de la moda*. Madrid: Casimiro, 2014].
- SOMBART 2009  
Werner Sombart, *Lujo y capitalismo*. Madrid: Sequitur, 2009.
- SUÁREZ y VIDAL 1993  
Alicia Suárez y Mercè Vidal, *Els arquitectes Antoni i Ramon Puig Gairalt*, Curial Edicions Catalanes. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1993.
- TAYLOR y CHAREAU 1992  
Brian Taylor y Pierre Chareau, *Pierre Chareau: Designer and Architect*. Colonia: Taschen, 1992.
- TILL 2009  
Jeremy Till, *Architecture Depends*. Cambridge, MA: MIT Press, 2009.
- TINTEROW 1992  
Gay Tinterow (ed.), *Picasso clásico* [cat. expo., Málaga, Palacio Episcopal]. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1992.
- TISE 1991  
Suzanne Tise, *Between Art and Industry: Design Reform in France, 1851-1939*. Tesis doctoral, University of Pittsburgh, 1991.
- TOLEDANO y COTY 2009  
Roulhac B. Toledano y Elizabeth Z. Coty, *François Coty: Fragrance, Power, Money*. Gredna, Los Ángeles: Pelican Publishing, 2009.
- TRAJAN 2005  
C. Trajan, 1929: *La Scission SAD-UAM*, 2 vols. Tesis doctoral, Université Paris IV, 2005.
- TROY 2007  
Nancy J. Troy, "Introduction: Paul Poiret's Modernism and the Logic of Fashion," en *Poiret, King of Fashion* [cat. exp.]. New Haven; Londres: Yale University Press, 2007.
- VEBLEN 1980 [1899]  
Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980 [1ª ed. 1899].
- VEILLOT 1996  
Valérie Veillot, "Les Frères Martel exposent aux grandes manifestations internationales de 1925, 1931 et 1937", en *Christophe Vital, Joël et Jean Martel, sculpteurs, 1896-1966*. París: Gallimard / Électra, 1996.
- VELLAY 2007  
Dominique Vellay, *La Maison de verre: le chef-d'œuvre de Pierre Chareau*. Arlés: Actes Sud, 2007.
- VERAY 2007  
Laurent Veray (ed.), *Marcel L'Herbier: l'art du cinéma*. París: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2007.
- VERNE y CHAVANCE 1925  
Henri Verne y René Chavance, *Pour comprendre l'art décoratif moderne en France*. París: Hachette, 1925.
- VERONESI 1966  
Giulia Veronesi, *Stile 1925, ascesa e caduta delle Arts Déco*. Florencia: Vallecchi, 1966.
- VIDELA 1971  
Gloria Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid, Gredos, 1971.
- VILLALBA 2012  
María Villalba Salvador, *La participación española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1925): un proyecto del Museo Nacional de Artes Industriales (hoy Museo Nacional de Artes Decorativas)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2012, vol. 7.
- VILLAR MOVELLÁN 1979  
Alberto Villar Movellán, *La arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900-1935)*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979.
- VITAL 1996  
Christophe Vital, *Joël et Jean Martel, sculpteurs, 1896-1966*. París: Gallimard / Électra, 1996.
- WARE y RAY 2007  
Katherine Ware y Man Ray, *Man Ray (1890-1976)*. Londres: Taschen, 2007.
- WARNER 2013 [1976]  
Marina Warner, *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. Londres: Oxford University Press, 2013 [1ª ed. 1976].
- WHITE 1973  
Palmer White, *Poiret*. Londres: Studio Vista, 1973.
- WILSON 1975  
Simon Wilson, *Arte pop*. Barcelona: Labor, 1975.
- WILSON, PILGRIM y TASHJIAN 1986  
Richard Wilson, Dianne Pilgrim y Dickran Tashjian, *The Machine Age in America 1918-1941*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1986.
- WÖLFFLIN 1908  
Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock* [1888]. Múnich: F. Bruckmann, 1908 [Ed. española: *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009].
- WOOD 2003  
Ghislaine Wood, "Collecting and Constructing Africa", en *Art Deco 1910-1939* [cat. expo.]. Londres: V&A Publications, 2003.
- BLANCHARD 1988  
Gérard Blanchard, "L'Enjeu d'un style: le néo Art-déco", en *Communication et langages*, n.º 78 (1988), pp. 29-38.
- CANUDO 1923  
Ricciotto Canudo, "Le Manifeste des sept arts", en *Gazette des sept arts*, n.º 2 (5 de enero de 1923).
- CALLU y MARICAL 2011  
Agnès Callu y Julie Marical, "Des collectionneurs, des dessins et des marques", en *Revue des Arts décoratifs*, n.º 1 (primavera de 2011), pp. 1-17.
- CARSIX 1911  
Robert Carsix, "Bijoux dessinés par Iribe", en *Art et décoration*, XXIX (1911), pp. 26-32.
- CHAVANCE 1930  
René Chavance, "À l'Union des artistes modernes", en *Echos d'Industries d'Art* (1930), pp. 19-25.
- CHAVANCE 1931  
René Chavance, "Le Paquebot l'Atlantique et les beaux métiers", *Art et décoration* (1931).
- CLOUZOT 1916  
Henri Clouzot, "Pour un art industriel moderne", en *Mercure de France*, n.º 118 (16 de septiembre de 1916), pp. 248-61.
- CORNU 1911  
Paul Cornu, "L'Art de la robe", en *Art et décoration*, n.º 29 (abril de 1911), pp. 101-18.
- CORPUS BARGA 1929  
Corpus Barga, "Pintura nunca vista", en *Revista de Occidente*, XXIII (enero-marzo de 1929), pp. 341-51.
- DE DIEGO 1983  
Estrella de Diego, "Ilustraciones de Penagos. Déco y reminiscencia finisecular", en *Goya*, núms. 175-176 (1983), pp. 32-39.
- ESPLÁ 1925  
César Esplá, "La Exposición de Artes Decorativas", en *Las Provincias*, 25 de mayo de 1925.
- L'Esprit nouveau 1923  
*L'Esprit nouveau*, n.º 18 (noviembre de 1923), s. p.
- FONDEVILA 1999  
María Àngels Fondevila, "Aproximació a l'art déco a Catalunya", en *Miscel·lania en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999, pp. 299-306.
- FRANCÉS 1920  
José Francés, "De norte a sur", en *La Esfera*, n.º 321 (28 de enero de 1920).
- FRANCÉS 1925  
José Francés, "La sección española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas", en *La Esfera*, n.º 603 (25 de julio de 1925).
- FULLAONDO 1971a  
Juan Daniel Fullaondo, "El Capitol, expresionismo y comunicación", en *Nueva Forma*, núms. 66-67 (1971).
- FULLAONDO 1971b  
Juan Daniel Fullaondo, "Conversaciones con Luis Gutiérrez Soto", en *Nueva Forma*, n.º 70 (noviembre, 1971), pp. 2-25.

## GALLEGOS 1925

Antonio Gallegos, "Impresiones de una visita a la Exposición", en *La Construcción Moderna*, n.º 15 (15 de agosto 1925), 234-38.

## GALLOTTI 1929

Jean Gallotti, "L'Exposition de joaillerie et d'orfèvrerie du musée Galliera", en *Art et décoration*, LVI (1929), pp. 33-50.

## GRONBERG 1997

Tag Gronberg, "Beware Beautiful Women: The 1920s Shopwindow Mannequin and a Physiognomy of Effacement", *Art History*, XX, n.º 3 (septiembre 1997), pp. 375-96.

## HOSTACHE 1926

Ellow H. Hostache, "Reflections on the Exposition des Arts décoratifs", en *Architectural Forum*, XLIV, n.º 1 (enero de 1926), pp. 11-16.

## JANNEAU 1925b

Guillaume Janneau, "Introduction a l'Exposition des Arts décoratifs: Considerations sur l'esprit moderne", en *Art et Décoration*, mayo de 1925.

## JEAN 1925

René Jean, "La Sculpture a l'Exposition des Arts décoratifs", en *La Revue de l'Art*, n.º 8 (julio de 1925).

## JUPPIN 2011

Pauline Juppín, "Intérieurs de Jean-Maurice de Rothschild", en *Carnet de dessins: esthétique et recherche* (30 de noviembre de 2011), <http://dessins.hypotheses.org/208>.

## KRACAUER 1921

Sigfried Kracauer, "Das Ornament der Masse", en *Frankfurter Zeitung*, 9 y 10 de junio de 1921 [Versión española en Internet: "El ornamento de la masa", en *Contratiempo. Revista de pensamiento y cultura*, párrafo 1].

## LANDRY 1925

Lionel Landry, "L'Exposition des Arts décoratifs. L'Architecture: section française", en *Art et décoration* (junio de 1925), pp. 178-212.

## LINZELER 1925

Robert Linzeler, "La joaillerie française à l'exposition", en *Vogue*, septiembre de 1925.

## LONG 2009

Christopher Long, "The Origins and Context of Adolf Loos's 'Ornament and Crime'", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, LXVIII, n.º 2 (junio de 2009), pp. 200-23.

## LOOS 1913

Adolf Loos, "Ornament et Crime", en *Cahiers d'aujourd'hui*, 5 (junio de 1913), pp. 247-56.

## LORD CLONMORE 1931

Lord Clonmore, "The Architecture of the Liner", en *The Architectural Review*, n.º 70 (Julio-diciembre de 1931).

## MARINETTI 1909

Filippo Tommaso Marinetti, "Le Futurisme", en *Le Figaro*, París (20 de febrero de 1909), p. 1.

## MOUREY 1927

Gabriel Mourey, "SS. Île-de-France: A Floating Museum of French Decorative Art", *The Studio* (1927).

## PÉREZ ROJAS 1996

Francisco Javier Pérez Rojas, "La mirada deslumbrada. Iconografía de la vida moderna en el arte español 1910-1940", actas del congreso *Las edades de la mirada*, Cáceres (1996), pp. 307-31.

## PÉREZ ROJAS 2008

Francisco Javier Pérez Rojas, "La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925 y la crítica española", en *Aldaba*, n.º 33 (2008), pp. 17-101.

## PRADEL 1961

Marie-Noelle Pradel, "La Maison cubiste en 1912", en *L'Art de France*, vol. 1 (1961), pp. 177-86.

## RAMBOSSON 1925b

Yvanhoé Rambosson, "L'Exposition des arts décoratifs, la participation étrangère: Japon, Belgique, Anglaterrre, Italie, Russie, Yougoslavie, Espagne, Luxembourg, Suisse, Grèce, Danemark, Turquie", en *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1925.

## RIBERA 1925

José Eugenio de Ribera, "La Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París", en *Revista de Obras Públicas*, n.º 2437 (15 de septiembre de 1925), pp. 416-20.

## ROSENTHAL 1921

Léon Rosenthal, "Le Paquebot Paris", *Art et décoration*, n.º 237 (septiembre de 1921).

## SALAVERRÍA 1918

José María Salaverría, "Aspectos españoles. Sevilla, o el placer", en *ABC*, 26 de abril de 1918.

## SCOTT FITZGERALD 1931

Francis Scott Fitzgerald, "Echoes of the Jazz Age", en *Scribner's Magazine*, XC, n.º 5 (noviembre de 1931), p. 459 [reimpreso en *The Jazz Age*. Nueva York: New Directions, 1996, p. 3].

## SHÉRIDAN 1926

Shéridan, "Le Coin du critique", en *Art et Industrie* (1926), pp. 41-42.

## SHAPLAND 1931

H. P. Shapland, "De Luxe", discurso leído en julio de 1930 en la Design and Industries Association, en *Architectural Review*, n.º 20 (septiembre de 1931)

## SIMMEL 2000

Georg Simmel, "El conflicto de la cultura moderna", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 89 (2000), pp. 315-30.

## THIÉBAUT 2006

Philippe Thiébaud, "Le Salon d'automne et le style 1910", en *Années folles, années d'ordre. L'Art déco de Reims à New York* [cat. expo.]. Reims: Musée des beaux-arts de la Ville de Reims, 2006, pp. 46-55.

## TISSERAND 1930

Ernest Tisserand, "Chronique de l'art décoratif. Le Salon de l'Union des artistes modernes", en *L'Art vivant*, n.º 133 (1930), pp. 540-41.

## TRETER 1925

Mieczyslas Treter, "L'art décoratif en Pologne", en *Catalogue section polonais. Exposition internationale des arts décoratifs*

et industriels modernes, Varsovia, 1925, pp. 10-14.

## VALETTE 1936

John de la Valette, "The Fitment and Decoration of Ships: From the Great Eastern to the Queen Mary", *LXXXIV*, n.º 4355 (mayo de 1936).

## VERA 1912

André Vera, "Le Nouveau style", en *L'Art décoratif* (enero de 1912), pp. 21-32.

## WERTH 1930

Léon Werth, "Le Premier salon de l'Union des artistes décorateurs", en *Art et décoration* (agosto de 1930), pp. 33-64.

## YÁRNOZ 1925

José Yárnaz Larrosa, "La Arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas", en *Arquitectura*, n.º 78 (1925), pp. 225-35.

## ZAHAR 1932

Marcel Zahar, "À l'exposition de l'Union des artistes modernes", en *Art et industrie* (marzo de 1932).

## EXPOSICIONES

## BARCELONA 2003

*Myrurgia. 1916-1936. Belleza y glamour* [cat. expo., Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya], Maria Àngels Fondevila (ed.). Barcelona: Lunberg, 2003.

## BARCELONA 2004

*Vidrio de artista. Art nouveau y art déco. Colección Salvador Riera* [cat. expo., Barcelona, Fundación Francisco Godia, 25 de febrero-30 de junio de 2004], Jordi Carreras Barreda (ed.). Barcelona: Fundación Francisco Godia, 2004.

## BARCELONA 2006

*Sonia & Robert Delaunay* [cat. expo., Barcelona, Manuel Barbié Galería de Arte], Richard Riss (ed.). Barcelona: Manuel Barbié Galería de Arte, 2006.

## BARCELONA 2008

*Robert Delaunay. La Tour* [cat. expo., Madrid, Embajada de Francia en España], Juan Manuel Bonet (ed.). Barcelona: Manuel Barbié Galería de Arte, 2008.

## BRUSELAS 1989

*L'Art déco en Europe. Tendances décoratives dans les arts appliqués vers 1925* [cat. expo., Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 3 de marzo-28 de mayo de 1989]. Bruselas: Société des Expositions du Palais de Beaux-Arts, 1989.

## CALHETA 2010

*Art Déco- Coleção Berardo, What a Wonderful World!* [cat. expo., Calheta, Centro das Artes Casa das Mudás,], Márcio Alves (ed.). Calheta: Centro das Artes Casa das Mudás, 2010.

## Catalogue section belge... 1925

*Catalogue section belge. Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*, Bruselas, 1925.

## Catalogue section espagnole... 1925

*Catalogue de la section espagnole: Exposition internationale des Arts*

et industriels modernes a Paris 1925. Madrid: Mateu Artes e Industrias Gráficas, 1925

## Catalogue section polonais... 1925

*Catalogue section polonais. Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, Varsovia, 1925.

## CHALON-SUR-SAÔNE 1985

Marcel Bovis: *les années 30* [cat. expo., Ville de Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niépce, 26 de abril-16 de junio de 1985]. Chalon-sur-Saône: Musée Nicéphore Niépce, 1985.

## DUBLÍN 2010

*The Moderns. The Arts in Ireland from the 1900s to the 1970s* [cat. expo., Dublín, Irish Museum of Modern Art, 19 de octubre-25 de marzo de 2011], Enrique Juncosa y Christina Kennedy (eds.). Dublín: Irish Museum of Modern Art, 2010.

## Exposición Internacional... 1924

*Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas. París 1925*. Madrid, Imprenta de "La Enseñanza", 1924.

## FRÁNCFORT-LISBOA 1997

*Arte moderna portuguesa no tempo de Fernando Pessoa, 1910-1940* [cat. expo., Fráncfort, Schirn Kunsthalle; Lisboa, Centro Cultural de Belém], Paulo Henriques (ed.). Kilchberg: Stemmler, 1997.

## GRANADA-MADRID 1978

José María Rodríguez-Acosta (1878-1941), *entre el academicismo y el historicismo. Reflexión histórica en los cien años de su nacimiento* [cat. expo., Granada, Galería de Exposiciones Banco de Granada], Fernando Chueca Goitia (ed.). Granada: Fundación Rodríguez-Acosta; Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1978.

## HELSINKI 2013

*Art Déco and the Arts. France-Finland 1905-1935* [cat. expo., Amos Anderson Art Museum, Helsinki, 8 de marzo-21 de julio de 2013], Laura Gutman (ed.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 2013.

## LISBOA 1990

*Canto da Maia. Escultor* [cat. expo., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/ Instituto Português do Património Cultural, septiembre de 1990], Paulo Henriques (ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

## LISBOA 2006

*The Collector and his Taste. Calouste Gulbenkian, 1869-1955* [cat. expo., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 19 de julio-8 de octubre de 2006], João Castel-Branco Pereira (ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

## LISBOA 2009

*Art Déco 1925* [cat. expo., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 16 de octubre de 2009-3 de enero de 2010], Chantal Bizot y Dany Sautot (eds.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

## LONDRES 2003

*Art déco 1910-1939* [cat. expo., Londres,

- Victoria and Albert Museum, 27 de marzo-20 de julio de 2003; posteriormente viajó a Toronto, Royal Ontario Museum, 20 de septiembre de 2003-4 de enero de 2004; San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, 13 de marzo-5 de julio de 2004; Boston, Museum of Fine Arts, 22 de agosto de 2004-9 de enero de 2005; Melbourne, National Gallery of Victoria, 28 de junio-5 de octubre de 2008], Charlotte Benton, Tim Benton y Ghislaine Wood (eds.). Londres: V&A Publications, 2003.
- LONDRES 2007  
*Surreal Things: Surrealism and Design* [cat. expo., Londres, Victoria & Albert Museum, 29 de marzo-22 de julio de 2007], Ghislaine Wood (ed.). Londres: V&A Publications, 2007.
- MADRID 1982  
*Robert y Sonia Delaunay* [cat. expo., Madrid, Fundación Juan March, 14 de abril-23 de mayo de 1982]. Madrid: Fundación Juan March, 1982.
- MADRID 1986  
*El cinematógrafo en Madrid 1896-1960* [cat. expo., Madrid, Museo Municipal], Francisco Javier Pérez Rojas (ed.), 3 vols. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1986.
- MADRID 1987  
*Arquitectura madrileña de la primera mitad del siglo XX* [cat. expo., Madrid, Museo Municipal]. Madrid: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1987.
- MADRID 1988  
*Art déco* [cat. expo., Madrid, Fortuny Antigüedades]. Madrid: Fortuny Antigüedades, 1988.
- MADRID-VALENCIA 1991  
*Del modernismo al art déco. La ilustración gráfica en Valencia* [cat. expo., Madrid, Calcografía Nacional], Francisco Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide (eds.). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Valencia: Universitat, Servei d'Extensió Universitaria, 1991.
- MADRID-BARCELONA 1995  
*La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* [cat. expo., Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía], Jaime Brihuela y Concha Lomba (eds.). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid, Barcelona: Àmbit, 1995.
- MADRID 2000  
*El retrato elegante (1874-1936). Del realismo decimonónico a la vanguardia elegantizada* [cat. expo., Madrid, Museo Municipal], Francisco Javier Pérez Rojas (ed.). Madrid: Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 2000.
- MADRID 2001  
*Forma. El ideal clásico en el arte moderno* [cat. expo., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 9 de octubre de 2001-13 de enero de 2002], Tomás Llorens (ed.). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001.
- MADRID 2003  
*Anasagasti. Obra completa* [cat., expo., Madrid, Ministerio de Fomento, 2 de diciembre de 2003-26 de enero de 2004], Isabel de Cárdenas Maestre, Ignacio de las Casas Gómez, Elisa Lara Campos (eds.). Madrid: Ministerio de Fomento, 2003.
- MADRID 2008  
*La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30* [cat. expo., Madrid, Conde Duque]. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Madrid, Fundación Arquitectura COAM, 2008.
- MADRID 2012  
*El arte de Cartier* [cat. expo., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 24 de octubre de 2012-17 de febrero de 2013], Guillermo Solana, Paula Luengo y Jorge Varela (eds.). Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2012.
- MADRID 2014  
*Depero futurista (1913-1950)* [cat., expo., Madrid, Fundación Juan March, 10 de octubre de 2014-18 de enero de 2015], Manuel Fontán del Junco (ed.). Madrid, Fundación Juan March, 2014.
- MÉXICO D. F. 2009  
*Tamara de Lempicka* [cat. expo., México D. F., Museo del Palacio de Bellas Artes de México], Alain Blondel (ed.). México D. F.: TF Editores, 2009.
- MIAMI BEACH-JACKSON 2004-5  
*Paris Moderne. Art Deco Works from the Musée d'Art moderne de la Ville de Paris* [cat. expo., Miami Beach (Florida), Bass Museum of Art, 1 de octubre de 2004-23 de enero de 2005; Jackson (Mississippi), Mississippi Museum of Art, 6 de marzo-11 de julio de 2005], Dominique Gagneux y Olivier Gabet (eds.). Washington D. C.: International Arts & Artists, 2004.
- MILÁN 1965  
*Art Déco (1920-1930): Tredicesima mostra* [cat. expo., Milán, Galleria Milano, diciembre de 1965], Giulia Veronesi (ed.). Milán: Galleria Milano, 1965.
- MINNEAPOLIS 1971  
*The World of Art Deco* [cat. expo., Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts], Bevis Hillier (ed.). Nueva York: E. Dutton, 1971.
- MONTREUIL 2009  
*Les Ballets russes* [cat. expo., París, Bibliothèque-musée de l'Opéra, 24 de noviembre de 2009-23 de mayo de 2010], Mathias Auclair y Pierre Vidal (eds.). Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2009.
- NUEVA YORK 1984  
*Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. 2 vols. [cat. expo., Nueva York, Museum of Modern Art, 27 de septiembre de 1984-15 de enero de 1985]. William Rubin (ed.). Nueva York: Museum of Modern Art, 1984.
- NUEVA YORK 1985  
*Jean Dunand* [cat. expo., Nueva York, The Delorenzo Gallery]. Nueva York: The Delorenzo Gallery, 1985.
- NUEVA YORK 1990  
*AA Rateau* [cat. expo., Nueva York, The Delorenzo Gallery], Alastair Duncan (ed.). Nueva York: The Delorenzo Gallery, 1990.
- NUEVA YORK 2007  
*Poiret, King of Fashion* [cat. expo., Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 9 de mayo-5 de agosto de 2007], Harold Koda y Andrew Bolton (eds.). New Haven; Londres: Yale University Press, 2007.
- NUEVA YORK 2011  
*Colours Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay* [cat. expo., Nueva York, The Smithsonian's Cooper-Hewitt, National Design Museum, 18 de marzo-5 de junio de 2011], Matilda McQuaid (ed.). Nueva York, Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2011.
- OPORTO 2009  
*Jacques-Émile Ruhlmann e a Fraternidade das Artes* [cat. expo., Oporto, Casa de Serralves, 18 de julio-5 de octubre de 2009], Florence Camard y Joao Fernandes (eds.). Oporto: Fundação de Serralves, 2009.
- PARÍS 1966  
*Les Années "25": Art déco / Bauhaus / Stijl / Esprit nouveau* [cat. expo., París, Musée des Arts décoratifs, 3 de marzo-16 de mayo de 1966], François Mathey e Yvonne Brunhammer (eds.). París: Union centrale des arts décoratifs, 1966.
- PARÍS 1976  
*Cinquantenaire de l'exposition de 1925* [cat. expo., París, Musée des Arts Décoratifs, 15 de octubre de 1976-2 de febrero de 1977], Yvonne Brunhammer y Chantal Bizot (eds.). París: Musée des Arts Décoratifs/Presses de la Connaissance, 1976.
- PARÍS 1983  
*Les Fouquet, bijoutiers et joailliers à Paris 1860-1960* [cat. expo., París, Musée des Arts décoratifs, 18 de enero-26 de marzo de 1984], Marie-Noël de Gary (ed.). París, Flammarion, 1983.
- PARÍS 1985  
*De Stijl et l'architecture en France* [cat. exp. París, Institut français d'architecture, 4 de noviembre-20 de diciembre de 1985], Yve-Alain Bois y Bruno Reichlin (eds.). Lieja-Bruselas: Mardaga, 1985.
- PARÍS 1988  
*Les Années UAM: 1929-1958* [cat. expo., París, Musée des Arts décoratifs, 27 de septiembre de 1988-29 de enero de 1989], Chantal Bizot, Yvonne Brunhammer y Suzanne Tise (eds.). París: Union des arts décoratifs, 1988.
- PARÍS 1990  
*Hymne au parfum: deux siècles d'histoire dans les arts décoratifs et la mode* [cat. expo., París, Musée des arts de la mode, 16 de octubre de 1990-3 de febrero de 1991]. París: Comité français du parfum, 1990.
- PARÍS 2001a  
*Pierre Chareau: dessins* [cat. expo., París, Galerie Doria, 18 de mayo-28 de julio de 2001]. París: Galerie Doria, 2001.
- PARÍS 2001b  
*Les Années pop, 1956-1968* [cat. expo., París, Centre Georges Pompidou, 15 de marzo-18 de junio de 2001]. Mark Francis (ed.). París: Centre Georges Pompidou, 2001.
- PARÍS 2005a  
*Francis Jourdain: mobilier*. París: Galerie Doria, 2005.
- PARÍS 2005b  
*Robert Mallet-Stevens: l'oeuvre complète* [cat. expo., París, Centre Pompidou,
- 27 de abril-29 de agosto de 2005], Olivier Cinqualbre (ed.). París, Centre Pompidou, 2005.
- PARÍS 2008  
*André et Paul Véra: tradition et modernité* [cat. expo. Saint-Germain-en-Laye, Espace Paul et André Vera, 12 de septiembre de 2008-11 de enero de 2009], Alain Barré, Susan Day, Rosine de Charon, et al. París: Hazan, 2008.
- PARÍS-NUEVA YORK 2009  
*Bijoux Art déco et avant-garde* [cat. expo., París, Musée des arts décoratifs, 19 de marzo-12 de julio de 2009; Nueva York, Bard Graduate Center, 28 de enero-18 de abril de 2010], Laurence Mouillefarine y Evelyne Possémé (eds.). París: Musée des Arts décoratifs, Norma, 2009.
- PARÍS 2013  
*1925. Quand l'Art déco séduit le monde* [cat. expo., París, Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 de octubre de 2013-17 de febrero de 2014], Emmanuel Bréon y Philippe Rivoirard (eds.). París: Norma, 2013.
- PARÍS-GRASSE 2013  
*Paul Poiret, Couturier-Parfumeur / Couturier-Perfumer* [cat. expo., Grasse, Musée International de la Parfumerie, 7 de junio-30 de septiembre de 2013]. París: Somogy; Grasse: Musée International de la Parfumerie, 2013.
- Rapport général 1927 Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes. Paris. 1925. Rapport général. Section artistique et technique, vol. IX: Parure (classes 20 à 24)*. París: Larousse, 1927.
- REIMS 2006  
*Années folles, années d'ordre. L'Art déco de Reims à New York* [cat. expo., Reims, Musée des beaux-arts, 14 de octubre 2006-11 de febrero de 2007], Catherine Ambroselli de Bayser, Yves Badetz, Emmanuel Bréon, et al. Reims: Musée des beaux-arts de la Ville de Reims, 2006.
- SAINT-DENIS 1976  
*Francis Jourdain 1876-1958. Peintures, dessins, gravures, architecture d'intérieur* [cat. exp. Saint-Denis, Musée municipal d'art et d'histoire, 8 de octubre de 1976-23 de enero de 1977], Jean Rollin y Julien Lauprêtre (eds.). Saint-Denis, Musée municipal d'art et d'histoire, 1976.
- VALENCIA 2003  
*La ciudad placentera. De la verbena al cabaret* [cat. expo., Valencia, Museo del siglo XIX], Francisco Javier Pérez Rojas (ed.). Valencia, Generalitat valenciana, 2003.
- VIGO 2007  
*Lempicka: a artista, a muller, a lenda* [cat. expo., Vigo, Casa das Artes], Emmanuel Bréon y Eva Ruiz (eds.). Vigo: Fundación Caixa Galicia, 2007.
- ZARAGOZA 2006  
*Sèvres 1740* [cat. expo., Muel (Zaragoza), Sala de exposiciones "Enrique Cook", Taller-Escuela de Cerámica de Muel, 3 de febrero-24 de abril de 2006], Martine Soria (ed.). Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza, 2006.

# CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

496

La Fundación Juan March ha publicado más de 180 catálogos de las exposiciones celebradas en sus sedes de Madrid, Cuenca y Palma. Agotada la edición en papel de la mayoría de ellos, desde enero de 2014 están disponibles en soporte digital en el portal Todos nuestros catálogos de arte desde 1973 en [www.march.es](http://www.march.es)

1966

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Texto de Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca

1969

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (1ª ed.)

1973

☞ ARTE'73. *Exposición antológica de artistas españoles*. Ed. en cinco idiomas (castellano, inglés, francés, italiano y alemán)

1974

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Ed. del Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca (2ª ed. corr. y aum.)

1975

☞ OSKAR KOKOSCHKA. *Óleos y acuarelas. Dibujos, grabados, mosaicos. Obra literaria*. Textos de Heinz Spielmann

☞ EXPOSICIÓN ANTOLOGICA DE LA CALCOGRAFÍA NACIONAL. Textos de Enrique Lafuente Ferrari y Antonio Gallego

☞ I EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1976

☞ JEAN DUBUFFET. Textos de Jean Dubuffet

☞ ALBERTO GIACOMETTI. *Colección de la Fundación Maeght*. Textos de Jean Genêt, Jean-Paul Sartre, Jacques Dupin y Alberto Giacometti

☞ II EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1977

☞ ARTE USA. Textos de Harold Rosenberg

☞ ARTE DE NUEVA GUINEA Y PAPÚA. *Colección A. Folch y E. Serra*. Textos de B. A. L. Cranstone y Christian Kaufmann

☞ PICASSO. Textos de Rafael Alberti, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Eugenio d'Ors, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, José Camón Aznar, Guillermo de Torre y Enrique Lafuente Ferrari

☞ MARC CHAGALL. *18 pinturas y 40 grabados*. Textos de André Malraux y Louis Aragon (en francés) 📄 📍

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Este catálogo acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 67 sedes españolas entre 1975 y 1996, editando se catálogos específicos en muchos casos]

☞ III EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1978

☞ ARS MEDICA. Texto de Carl Ziegrosser

☞ FRANCIS BACON. Texto de Antonio Bonet Correa

☞ BAUHAUS. Textos de Hans M. Wingler, Will Grohmann, Jürgen Joedicke, Nikolaus Pevsner, Hans Eckstein, Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Otto Stelzer y Heinz Winfried Sabais. Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1976

☞ KANDINSKY: 1923-1944. Textos de Werner Haftmann, Gaëtan Picon y Wasili Kandinsky

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

☞ IV EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1979

☞ WILLEM DE KOONING. *Obras recientes*. Textos de Diane Waldman

☞ MAESTROS DEL SIGLO XX. NATURALEZA MUERTA. Textos de Reinhold Hohl

☞ GEORGES BRAQUE. *Óleos, gouaches, relieves, dibujos y grabados*. Textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, André Chastel, Pierre Reverdy y Georges Braque

☞ V EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

☞ GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (1ª ed.)

1980

☞ JULIO GONZÁLEZ. *Esculturas y dibujos*. Texto de Germain Viatte

☞ ROBERT MOTHERWELL. Texto de Barbaralee Diamonstein y Robert Motherwell

☞ HENRI MATISSE. *Óleos, dibujos, gouaches, découpées, esculturas y libros*. Textos de Henri Matisse

☞ VI EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1981

☞ MINIMAL ART. Texto de Phyllis Tuchman

☞ PAUL KLEE. *Óleos, acuarelas, dibujos y grabados*. Textos de Paul Klee

☞ MIRRORS AND WINDOWS. AMERICAN PHOTOGRAPHY SINCE 1960. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés (separata con el texto de John Szarkowski en castellano). Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980

☞ MEDIO SIGLO DE ESCULTURA: 1900-1945. Textos de Jean-Louis Prat

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Gustavo Torner, Gerardo Rueda y Fernando Zóbel

FERNANDO PESSOA. EL ETERNO VIAJERO. Textos de Teresa Rita Lopes, María Fernanda de Abreu y Fernando Pessoa

1982

☞ PIET MONDRIAN. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Textos de Herbert Henkels y Piet Mondrian

☞ ROBERT Y SONIA DELAUNAY. Textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre

☞ PINTURA ABSTRACTA ESPAÑOLA: 1960-1970. Texto de Rafael Santos Torroella

☞ KURT SCHWITTERS. Textos de Werner Schmalenbach, Ernst Schwitters y Kurt Schwitters

☞ VII EXPOSICIÓN DE BECARIOS DE ARTES PLÁSTICAS

1983

☞ ROY LICHTENSTEIN: 1970-1980. Textos de Jack Cowart. Ed. en inglés. Edición de Hudson Hill Press, Nueva York, 1981

☞ FERNAND LÉGER. Texto de Antonio Bonet Correa y Fernand Léger

☞ PIERRE BONNARD. Textos de Ángel González García

☞ ALMADA NEGREIROS. Textos de Margarida Acciaiuoli, Antonio Espina, Ramón Gómez de la Serna, José Augusto França, Jorge de Sena, Lima de Freitas y Almada Negreiros. Edición del Ministério da Cultura de Portugal, Lisboa, 1983

☞ ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego

☞ GRABADO ABSTRACTO ESPAÑOL. COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Julián Gállego. [Esta publicación acompañó a la exposición del mismo título que itineró por 44 sedes españolas entre 1983 y 1999]

☞ HENRI CARTIER-BRESSON. RETROSPECTIVA. Texto de Ives Bonnefoy. Ed. francés

#### 1984

☞ EL ARTE DEL SIGLO XX EN UN MUSEO HOLANDÉS: EINDHOVEN. Textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge y Margriet Suren

☞ JOSEPH CORNELL. Textos de Fernando Huici

☞ FERNANDO ZÓBEL. Texto de Francisco Calvo Serraller. Madrid y

☞ JULIA MARGARET CAMERON: 1815-1879. Textos de Mike Weaver y Julia Margaret Cameron. Ed. en inglés (separata con el texto de Mike Weaver en castellano). Edición de la John Hansard Gallery & The Herbert Press Ltd., Southampton, 1984

☞ JULIUS BISSIER. Texto de Werner Schmalenbach

#### 1985

☞ ROBERT RAUSCHENBERG. Textos de Lawrence Alloway

☞ VANGUARDIA RUSA: 1910-1930. *Museo y Colección Ludwig*. Textos de Evelyn Weiss

☞ XILOGRAFÍA ALEMANA EN EL SIGLO XX. Textos de Gunther Thiem. Ed. en alemán (separata con todos los textos en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1984

☞ ESTRUCTURAS REPETITIVAS. Textos de Simón Marchán Fiz

#### 1986

☞ MAX ERNST. Textos de Werner Spies y Max Ernst

☞ ARTE, PAISAJE Y ARQUITECTURA. *El arte referido a la arquitectura en la República Federal de Alemania*. Textos de Dieter Honisch y Manfred Sack. Ed.

en alemán (separata con los textos introductorios en castellano). Edición del Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 1983

☞ ARTE ESPAÑOL EN NUEVA YORK: 1950-1970. *Colección Amos Cahan*. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ OBRAS MAESTRAS DEL MUSEO DE WUPPERTAL. *De Marées a Picasso*. Textos de Sabine Fehleemann y Hans Günter Wachtmann

#### 1987

☞ BEN NICHOLSON. Textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson

☞ IRVING PENN. Texto de John Szarkowski. Ed. en inglés. Edición de The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984 (reimp. 1986)

☞ MARK ROTHKO. Textos de Michael Compton y Mark Rothko

#### 1988

☞ EL PASO DESPUÉS DE EL PASO EN LA COLECCIÓN DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Texto de Juan Manuel Bonet

☞ ZERO, UN MOVIMIENTO EUROPEO. *Colección Lenz Schönberg*. Textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ COLECCIÓN LEO CASTELLI. Textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Leo Castelli, Jim Palette, Barbara Rose y John Cage

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (1ª ed.)

#### 1989

☞ RENÉ MAGRITTE. Textos de Camille Goemans, Martine Jacquet, Catherine de Croës, François Daulte, Paul Lebeer y René Magritte

☞ EDWARD HOPPER. Texto de Gail Levin

☞ ARTE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO. FONDOS DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Miguel Fernández-Cid

#### 1990

☞ ODILON REDON. *Colección Ian Woodner*. Textos de Lawrence Gowing, Odilon Redon y Nuria Rivero

☞ CUBISMO EN PRAGA. *Obras de la Galería Nacional*. Textos de Jiří Kotalík, Ivan Neumann, y Jiří Šetlík

☞ ANDY WARHOL. COCHES. Textos de Werner Spies, Christoph Becker y Andy Warhol

☞ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN

JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Eds. en castellano, catalán e inglés

#### 1991

☞ PICASSO. RETRATOS DE JACQUELINE. Textos de Hélène Parmelin, María Teresa Ocaña, Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives

☞ VIEIRA DA SILVA. Textos de Fernando Pernes, Julián Gállego, M<sup>a</sup> João Fernandes, René Char (en francés), António Ramos Rosa (en portugués) y Joham de Castro

☞ MONET EN GIVERNY. *Colección del Museo Marmottan de París*. Textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y Claude Monet

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet (2ª ed.)

#### 1992

☞ RICHARD DIEBENKORN. Texto de John Elderfield

☞ ALEXEJ VON JAWLENSKY. Texto de Angelica Jawlensky

☞ DAVID HOCKNEY. Texto de Marco Livingstone

☞ COL·LECCIÓ MARCH. ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet. Ed. en alemán

#### 1993

☞ MALEVICH. *Colección del Museo Estatal Ruso, San Petersburgo*. Textos de Evgenija N. Petrova, Elena V. Basner y Kasimir Malevich

☞ PICASSO. EL SOMBRERO DE TRES PICOS. *Dibujos para los decorados y el vestuario del ballet de Manuel de Falla*. Textos de Vicente García-Márquez, Brigitte Léal y Laurence Berthon

☞ MUSEO BRÜCKE BERLÍN. ARTE EXPRESIONISTA ALEMÁN. Textos de Magdalena M. Moeller

#### 1994

☞ GOYA GRABADOR. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez y Julián Gállego

☞ ISAMU NOGUCHI. Textos de Shoji Sadao, Bruce Altshuler e Isamu Noguchi

☞ TESOROS DEL ARTE JAPONÉS. *Período Edo: 1615-1868*. *Colección del Museo Fuji, Tokio*. Textos de Tatsuo Takakura, Shin-ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama

☞ FERNANDO ZÓBEL. RÍO JÚCAR. Textos de Fernando Zóbel y Rafael Pérez-Madero

#### 1995

☞ KLIMT, KOKOSCHKA, SCHIELE. UN SUEÑO VIENÉS: 1898-1918. Textos de Gerbert Frodl y Stephan Koja

☞ ROUAULT. Textos de Stephan Koja, Jacques Maritain y Marcel Arland

☞ MOTHERWELL. *Obra gráfica: 1975-1991*. *Colección Kenneth Tyler*. Textos de Robert Motherwell

#### 1996

☞ TOM WESSELMANN. Textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig. Edición de Hatje Cantz, Ostfildern, 1996

☞ TOULOUSE-LAUTREC. *De Albi y de otras colecciones*. Textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal

☞ MILLARES. *Pinturas y dibujos sobre papel: 1963-1971*. Textos de Manuel Millares

☞ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (castellano/catalán e inglés/alemán) (1ª ed.)

☞ PICASSO. SUITE VOLLARD. Texto de Julián Gállego. [Eds. en castellano, bilingüe (castellano/alemán) y trilingüe (castellano/alemán/inglés) [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1996 ha itinerado por siete sedes españolas y extranjeras]

#### 1997

☞ MAX BECKMANN. Textos de Klaus Gallwitz y Max Beckmann

☞ EMIL NOLDE. NATURALEZA Y RELIGIÓN. Textos de Manfred Reuther

☞ FRANK STELLA. *Obra gráfica: 1982-1996*. *Colección Tyler Graphics*. Textos de Sidney Guberman, Dorine Mignot y Frank Stella

☞ EL OBJETO DEL ARTE. Texto de Javier Maderuelo

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (1ª ed.)

#### 1998

☞ AMADEO DE SOUZA-CARDOSO. Textos de Javier Maderuelo, Antonio Cardoso y Joana Cunha Leal

☞ PAUL DELVAUX. Texto de Gisèle Ollinger-Zinque

☞ RICHARD LINDNER. Texto de Werner Spies



## 1999

☞ MARC CHAGALL. TRADICIONES JUDÍAS. Textos de Sylvie Forestier, Benjamín Harshav, Meret Meyer y Marc Chagall

☞ KURT SCHWITTERS Y EL ESPÍRITU DE LA UTOPIA. *Colección Ernst Schwitters*. Textos de Javier Maderuelo, Markus Heinzlmann, Lola y Bengt Schwitters

☞ LOVIS CORINTH. Textos de Thomas Deecke, Sabine Fehleemann, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER

☞ MIQUEL BARCELÓ. *Ceràmiques: 1995-1998*. Texto de Enrique Juncosa. Ed. bilingüe (castellano/catalán) **P**

☞ FERNANDO ZÓBEL. *Obra gráfica completa*. Textos de Rafael Pérez-Madero. Edición del Departamento de Cultura, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1999 **C P**

## 2000

☞ VASARELY. Textos de Werner Spies y Michèle-Catherine Vasarely

☞ EXPRESIONISMO ABSTRACTO. *Obra sobre papel. Colección de The Metropolitan Museum of Art, Nueva York*. Texto de Lisa M. Messinger

☞ SCHMIDT-ROTTLUFF. *Colección Brücke-Museum Berlin*. Texto de Magdalena M. Moeller

☞ NOLDE. VISIONES. *Acuarelas. Colección de la Fundación Nolde-Seebüll*. Texto de Manfred Reuther **P C**

☞ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Texto de Rodrigo Muñoz Avía **C**

☞ EUSEBIO SEMPERE. PAISAJES. Texto de Pablo Ramírez **P C**

## 2001

☞ DE CASPAR DAVID FRIEDRICH A PICASSO. *Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt, de Wuppertal*. Textos de Sabine Fehleemann

☞ ADOLPH GOTTLIEB. Textos de Sanford Hirsch

☞ MATISSE. ESPÍRITU Y SENTIDO. *Obra sobre papel*. Textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séigny y Henri Matisse

☞ RÓDCHENKO GEOMETRÍAS. Textos de Alexandr Lavrentiev y Alexandr Ródchenko **P C**

## 2002

☞ GEORGIA O'KEEFFE. NATURALEZAS ÍNTIMAS. Textos de Lisa M. Messinger y Georgia O'Keeffe

☞ TURNER Y EL MAR. *Acuarelas de la Tate*. Textos de José Jiménez, Ian Warrell, Nicola Cole, Nicola Moorby y Sarah Taft

☞ MOMPÓ. *Obra sobre papel*. Textos de Dolores Durán Úcar **C**

☞ RIVERA. REFLEJOS. Textos de Jaime Brihuega, Marisa Rivera, Elena Rivera, Rafael Alberti y Luis Rosales **C**

☞ SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura **C P**

## 2003

☞ ESPÍRITU DE MODERNIDAD. DE GOYA A GIACOMETTI. *Obra sobre papel de la Colección Kornfeld*. Texto de Werner Spies

☞ KANDINSKY. ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN. Textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y Wassily Kandinsky

☞ CHILLIDA. ELOGIO DE LA MANO. Texto de Javier Maderuelo **C P**

☞ GERARDO RUEDA. CONSTRUCCIONES. Texto de Barbara Rose **C**

☞ ESTEBAN VICENTE. *Collages*. Textos de José María Parreño y Elaine de Kooning **C**

☞ LUCIO MUÑOZ. ÍNTIMO. Textos de Rodrigo Muñoz Avía y Lucio Muñoz **P**

☞ MUSEU D'ART ESPANYOL CONTEMPORANI. PALMA. FUNDACION JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. bilingües (catalán/castellano e inglés/alemán) (2ª ed. rev. y aum.)

## 2004

☞ MAESTROS DE LA INVENCIÓN DE LA COLECCIÓN E. DE ROTHSCCHILD DEL MUSEO DEL LOUVRE. Textos de Pascal Torres Guardiola, Catherine Loisel, Christel Winling, Geneviève Bresc-Bautier, George A. Wanklyn y Louis Antoine Prat

☞ FIGURAS DE LA FRANCIA MODERNA. *De Ingres a Toulouse-Lautrec del Petit Palais de París*. Textos de Delfín Rodríguez, Isabelle Collet, Amélie Simier, Maryline Assante di Panzillo y José de los Llanos. Ed. bilingüe (castellano/francés)

☞ LIUBOV POPOVA. Texto de Anna María Guasch **C P**

☞ ESTEBAN VICENTE. GESTO Y COLOR. Texto de Guillermo Solana **P**

☞ LUIS GORDILLO. DÚPLEX. Textos de Miguel Cereceda y Jaime González de Aledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

☞ NUEVA TECNOLOGÍA, NUEVA ICONOGRAFÍA, NUEVA FOTOGRAFÍA. *Fotografía de los años 80 y 90 en la Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Textos de Catherine

Coleman, Pablo Llorca y María Toledo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ KANDINSKY. *Acuarelas de la Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich*. Textos de Helmut Friedel y Wassily Kandinsky. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

## 2005

☞ CONTEMPORANEA. *Kunstmuseum Wolfsburg*. Textos de Gijts van Tuyl, Rudi Fuchs, Holger Broeker, Alberto Ruiz de Samaniego y Susanne Köhler. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ ANTONIO SAURA. DAMAS. Textos de Francisco Calvo Serraller y Antonio Saura. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ CELEBRACIÓN DEL ARTE. MEDIO SIGLO DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH. Textos de Juan Manuel Bonet, Juan Pablo Fusí, Antonio Muñoz Molina, Juan Navarro Baldeweg y Javier Fuentes. Eds. en castellano e inglés

☞ BECKMANN. *Von der Heydt-Museum, Wuppertal*. Texto de Sabine Fehleemann. Ed. bilingüe (castellano/alemán) **C P**

☞ EGON SCHIELE. EN CUERPO Y ALMA. Texto de Miguel Sáenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ LICHTENSTEIN. EN PROCESO. Textos de Juan Antonio Ramírez y Clare Bell. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **C P**

☞ ROSTROS Y MÁSCARAS. *Fotografías de la Colección Ordóñez-Falcón*. Textos de Francisco Caja. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

☞ MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL. CUENCA. FUNDACIÓN JUAN MARCH. [Catálogo-guía]. Textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (2ª ed.)

## 2006

☞ OTTO DIX. Textos de Ulrike Lorenz. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

☞ LA DESTRUCCIÓN CREADORA. *Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte*. Textos de Stephan Kojá, Carl E. Schorske, Alice Strobl, Franz A. J. Szabo, Manfred Koller, Verena Perhelfter y Rosa Sala Rose, Hermann Bahr, Ludwig Hevesi y Berta Zuckerkandl. Eds. en castellano, inglés y alemán. Edición de Prestel, Múnich/Fundación Juan March, Madrid, 2006

☞ Publicación complementaria: Hermann Bahr, CONTRA KLIMT (1903). Textos adicionales de Christian Huemer, Verena Perhelfter, Rosa Sala Rose y Dietrun Otten. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Alejandro Martín Navarro

☞ LA CIUDAD ABSTRACTA: 1966. *El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español*. Textos de Santos Juliá, María Bolaños, Ángeles Villalba, Juan Manu el Bonet, Gustavo Torner, Antonio Lorenzo, Rafael Pérez Madero, Pedro Miguel Ibáñez y Alfonso de la Torre

GARY HILL. IMÁGENES DE LUZ. *Obras de la Colección del Kunstmuseum Wolfsburg*. Texto de Holger Broeker. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

GOYA. CAPRICHOS, DESASTRES, TAUROMAQUIA, DISPARATES. Textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez (11ª ed., 1ª ed. 1979). [Este catálogo acompaña a la exposición del mismo título que desde 1979 ha itinerado por 173 sedes españolas y extranjeras, traduciéndose a más siete idiomas]

## 2007

ROY LICHTENSTEIN. DE PRINCIPIO A FIN. Textos de Jack Cowart, Juan Antonio Ramírez, Ruth Fine, Cassandra Lozano, James de Pasquale, Avis Berman y Clare Bell. Eds. en castellano, francés e inglés

Publicación complementaria: Roy Fox Lichtenstein, PINTURAS, DIBUJOS Y PASTELES. UNA TESIS (1949). Textos adicionales de Jack Cowart, y Clare Bell. Ed. bilingüe (inglés [facsimil]/castellano). Traducción de Paloma Farré

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE. *Del Romanticismo nórdico al Expresionismo abstracto*. Textos de Werner Hofmann, Hein-Th. Schulze Altcappenberg, Barbara Dayer Gallati, Robert Rosenblum, Miguel López-Remiro, Mark Rothko, Cordula Meier, Dietmar Elger, Bernhard Teuber, Olaf Mörke y Víctor Andrés Ferreti. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Sean Scully, CUERPOS DE LUZ (1998). Ed. bilingüe (inglés/castellano)

EQUIPO CRÓNICA. CRÓNICAS REALES. Textos de Michèle Dalmace, Fernando Marías y Tomàs Llorens. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

ANTES Y DESPUÉS DEL MINIMALISMO. *Un siglo de tendencias abstractas en la Colección Daimler Chrysler*. Catálogo virtual disponible en: [www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp](http://www.march.es/arte/palma/antiores/CatalogoMinimal/index.asp). Eds. en castellano, catalán, inglés y alemán **P**

## 2008

MAXIMIN. *Tendencias de máxima minimización en el arte contemporáneo*. Textos de Renate Wiehager, John M Armleder, Ilya Bolotowsky, Daniel Buren, Hanne Darboven, Adolf Hölzel, Norbert Kricke, Heinz Mack y Friederich Vordemberge-Gildewart. Eds. en castellano e inglés

LA ILUSTRACIÓN TOTAL. *Arte conceptual en Moscú: 1960-1990*. Textos de Borís Groys, Ekaterina Bobrínkaia, Martina Weinhart, Dorothea Zwirner, Manuel Fontán del Junco, Andrei Monastyrski e Iliá Kabakov. Ed. bilingüe (castellano/inglés). Edición de Hatje Cantz, Ostfildern/Fundación Juan March, Madrid, 2008

📖 ANDREAS FEININGER: 1906-1999. Textos de Andreas Feininger, Thomas Buchsteiner, Jean-François Chevrier, Juan Manuel Bonet y John Loengard. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. LA DISTANCIA DEL DIBUJO. Textos de Valentín Roma, Peter Dittmar y Narcís Comadira. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

Publicación complementaria: IRIS DE PASCUA. JOAN HERNÁNDEZ PIJUAN. Texto de Elvira Maluquer. Ed. bilingüe (castellano/inglés)

## 2009

TARSILA DO AMARAL. Textos de Aracy Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Harald de Campos, Juan Manuel Bonet, Jorge Schwartz, António Ferro, Manuel Bandeira, Emiliano di Cavalcanti, Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Sérgio Milliet, Carlos Drummond de Andrade y Regina Teixeira de Barros. Eds. en castellano e inglés

📖 Publicación complementaria: Blaise Cendrars, HOJAS DE RUTA (1924). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de José Antonio Millán Alba

Publicación complementaria: Oswald de Andrade, PAU BRASIL (1925). Ed. semifacsimil en castellano. Traducción de Andrés Sánchez Robayna

CARLOS CRUZ-DIEZ: EL COLOR SUCEDE. Textos de Osbel Suárez, Gloria Carnevali y Carlos Cruz-Diez. Eds. en castellano e inglés **P C**

Publicación complementaria: Carlos Cruz-Diez, REFLEXIÓN SOBRE EL COLOR (2ª ed. rev. y ampl., 1ª ed.: Caracas, 1989). Eds. en castellano e inglés

📖 CASPAR DAVID FRIEDRICH: ARTE DE DIBUJAR. Textos de Christina Grummt, Helmut Börsch-Supan, y Werner Busch. Eds. en castellano e inglés

MUSEU FUNDACIÓN JUAN MARCH. PALMA. [Catálogo-guía]. Textos de Miquel Seguí Aznar y Elvira González Gozalo, Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Eds. en catalán, castellano, inglés y alemán (3ª ed. corr. y aum.)

## 2010

WYNDHAM LEWIS (1882-1957). Textos de Paul Edwards, Richard Humphreys,

Yolanda Morató, Juan Bonilla, Manuel Fontán del Junco, Andrzej Gasiorek y Alan Munton. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: William Shakespeare y Thomas Middleton, TIMÓN DE ATENAS (1623). Con ilustraciones de Wyndham Lewis y texto adicional de Paul Edwards. Ed. bilingüe (inglés/castellano). Traducción y notas de Yolanda Morató y Salvador Oliva

Publicación complementaria: Wyndham Lewis, BLAST. *Revista del gran vórtice inglés* (1914). Textos de Paul Edwards y Kevin Power. Ed. semifacsimil en castellano. Traducción y notas de Yolanda Morató

📖 PABLO PALAZUELO, PARÍS, 13 RUE SAINT-JACQUES (1948-1968). Textos de Alfonso de la Torre y Christine Jouishomme. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

LOS PAISAJES AMERICANOS DE ASHER B. DURAND (1796-1886). Textos de Linda S. Ferber, Barbara Deyer Gallati, Barbara Novak, Marilyn S. Kushner, Roberta J. M. Olson, Rebecca Bedell, Kimberly Orcutt, y Sarah Barr Snook. Eds. en castellano e inglés

Publicación complementaria: Asher B. Durand, CARTAS SOBRE PINTURA DE PAISAJE (1855). Eds. en inglés (facsimil) y castellano (semifacsimil)

PICASSO. Suite Vollard. Texto de Julián Gállego. Ed. bilingüe (castellano/inglés) (Ed. rev., 1ª ed. 1996)

UN COUP DE LIVRES (UNA TIRADA DE LIBROS). *Libros de artista y otras publicaciones del Archive for Small Press & Communication*. Texto de Guy Schraenen. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

## 2011

📖 AMÉRICA FRÍA. LA ABSTRACCIÓN GEOMÉTRICA EN LATINOAMÉRICA (1934-1973). Textos de Osbel Suárez, César Paternosto, María Amalia García, Ferreira Gullar, Luis Pérez Oramas, Gabriel Pérez-Barreiro y Michael Nungesser. Eds. en castellano e inglés

WILLI BAUMEISTER. PINTURAS Y DIBUJOS. Textos de Felicitas Baumeister, Hadwig Goez, Elena Pontiggia, Martin Schieder y Dieter Schwarz. Eds. en castellano, alemán e italiano **P**

ALEKSANDR DEINEKA (1899-1969). UNA VANGUARDIA PARA EL PROLETARIADO. Textos de Manuel Fontán del Junco, Christina Kiaer, Boris Groys, Fredric Jameson, Ekaterina Degot, Irina Leytes y Alessandro de Magistris. Eds. en castellano e inglés

📖 Publicación complementaria: Boris Uralski, EL ELECTRICISTA (1930). Portada e ilustraciones de Aleksandr

Deineka. Ed. facsimil en castellano. Traducción de Iana Zabiaka

## 2012

📖 GIANDOMENICO TIEPOLO (1727-1804): DIEZ RETRATOS DE FANTASÍA. Textos de Andrés Úbeda de los Cobos. Eds. en castellano e inglés

VLADÍMIR LÉBEDEV (1891-1967). Textos de Masha Koval, Nicoletta Misler, Carlos Pérez, Françoise Lévêque y Vladímir Lébedev. Ed. bilingüe (castellano/inglés) **P C**

FOTOMONTAJE DE ENTREGUERRAS (1918-1939). Textos de Adrian Sudhalter y Deborah L. Roldán. Eds. en castellano e inglés **P C**

📖 LA VANGUARDIA APLICADA (1890-1950) Textos de Manuel Fontán del Junco, Richard Hollis, Maurizio Scudiero y Bruno Tonini. Eds. en castellano e inglés

LA ISLA DEL TESORO. ARTE BRITÁNICO DE HOLBEIN A HOCKNEY. Textos de Richard Humphreys, Tim Blanning y Kevin Jackson. Eds. en castellano e inglés

## 2013

📖 DE LA VIDA DOMÉSTICA. BODEGONES FLAMENCOS Y HOLANDESES DEL SIGLO XVII. Textos de Teresa Posada Kubissa

EDUARDO ARROYO: RETRATOS Y RETRATOS. Textos de Manuel Fontán del Junco, Oliva María Rubio y Michel Sager

📖 PAUL KLEE: MAESTRO DE LA BAUHAUS. Textos de Fabienne Eggelhöfer, Marianne Keller Tschirren y Wolfgang Thöner. Eds. en castellano e inglés

📖 SURREALISTAS ANTES DEL SURREALISMO. *La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*. Textos de Yasmin Doosry, Juan José Lahuerta, Rainer Schoch, Christine Kupper y Christiane Lauterbach. Eds. en castellano e inglés

## 2014

📖 GIUSEPPE ARCIMBOLDO. DOS PINTURAS DE FLORA. Textos de Miguel Falomir, Lynn Roberts y Paul Mitchell. Eds. en castellano e inglés

📖 JOSEF ALBERS: MEDIOS MÍNIMOS, EFECTO MÁXIMO. Textos de Josef Albers, Nicholas Fox Weber, Jeannette Redensek, Laura Martínez de Guereñu, María Toledo y Manuel Fontán del Junco. Eds. en castellano e inglés

JOSEF ALBERS: PROCESO Y GRABADO (1916-1976). Texto de Brenda Danilowitz. Eds. en castellano e inglés **P C**

KURT SCHWITTERS. VANGUARDIA Y

PUBLICIDAD. Textos de Javier Maderuelo y Adrian Sudhalter. Eds. en castellano e inglés **P C**

DEPERO FUTURISTA (1913-1950). Textos de Fortunato Depero, Manuel Fontán del Junco, Maurizio Scudiero, Gianluca Poldi, Llanos Gómez Menéndez, Carolina Fernández Castrillo, Pablo Echaurren, Alessandro Ghignoli, Claudia Salaris, Giovanna Ginex, Belén Sánchez Albarrán, Raffaele Bedarida, Giovanni Lista, Fabio Belloni, Aida Capa y Marta Suárez-Infiesta. Eds. en castellano e inglés

## 2015

MAX BILL: OBRAS DE ARTE MULTIPLICADAS COMO ORIGINALES (1938-1994). Textos de Max Bill y Jakob Bill **P C**

EL GUSTO MODERNO. ART DÉCO EN PARÍS, 1910-1935. Textos de Tim Benton, José Miguel Marinas, Emmanuel Bréon, Francisco Javier Pérez Rojas, Ghislaine Wood, Tag Gronberg, Evelyne Possémé, Hélène Andrieux, Agnès Callu y Carole Aurouet. Eds. Castellano e inglés

Para más información:  
[www.march.es](http://www.march.es)

Este catálogo, y su edición inglesa, se publican con motivo de la exposición

# EL GUSTO MODERNO ART DÉCO EN PARÍS, 1910-1935

500

Fundación Juan March, Madrid  
Del 26 de marzo al 28 de junio de 2015

---

## CONCEPTO Y ORGANIZACIÓN

### Fundación Juan March

Manuel Fontán del Junco, Director de Exposiciones  
María Zozaya, Coordinadora de Exposiciones

Tim Benton, Comisario invitado  
Ghislaine Wood, Asesora especial

---

## EXPOSICIÓN

### Coordinación de seguros, transporte e instalación

José Enrique Moreno, Departamento de Exposiciones,  
Fundación Juan March  
Maite Álvaro y Marta Suárez-Infiesta, Asistentes,  
Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March

### Diseño de montaje

Frade Arquitectos y Departamento de Exposiciones,  
Fundación Juan March

### Montaje

Momex, Tapicería Hermanos Álvarez,  
Pintura Calpires

### Seguros

AON-Gil y Carvajal, Arthur J. Gallagher & Co,  
Axa, Blackwall Green, Gras Savoye, March JLT,  
Sociedade Corretora de Seguros S.A.

### Transporte

SIT Transportes Internacionales

### Restauración

Lourdes Rico, Celia Martínez, María Victoria  
de las Heras

### Enmarcación

Decograf

---

## CATÁLOGO

### Edita

© Fundación Juan March, Madrid, 2015  
© Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, 2015

### Textos

© Hélène Andrieux  
© Carole Aurouet  
© Tim Benton  
© Emmanuel Bréon  
© Agnès Callu  
© Fundación Juan March (Presentación)  
© Tag Gronberg  
© José Miguel Marinas  
© Francisco Javier Pérez Rojas  
© Evelyne Possémé  
© Ghislaine Wood

### Coordinación y producción editorial

Jordi Sanguino y María Zozaya, Departamento  
de Exposiciones, Fundación Juan March  
Gestión de imágenes y derechos de reproducción:  
Beatriz Sánchez Santidrián y Marta Suárez-Infiesta,  
Asistentes, Departamento de Exposiciones,  
Fundación Juan March

### Edición y revisión de textos

Mariola Gómez Laínez y Departamento de Exposiciones,  
Fundación Juan March

### Traducciones

Inglés/Español: Elvira Villena  
Francés/Español: Carlos Gracia Zamacona

### Diseño de catálogo

Adela Morán  
Encarnación F. Lena

### Fotomecánica e impresión

Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

### Encuadernación

Ramos S.A., Madrid

### Tipografía

Chronicle y Neutraface

Papel Gardapat, 115 gr.



ISBN: 978-84-7075-630-6  
Depósito Legal: M-8459-2015



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
www.march.es

## Créditos fotográficos

- © Rose Adler, cat. 102, 323; Gabriel Argy-Rousseau, cat. 116; Paul Bonet, cat. 97; Edgar-William Brandt, cat. 164, 165; Georges Braque, cat. 47; Jean Carlu, cat. 333, 344; Marcel Coard, cat. 75; Paul Colin, cat. 190, 286, 287; Georges Cretté, cat. 94, 95; Joseph Csaky, cat. 54; François Décorchemont, cat. 120; Raymond Delamarre, cat. 282, 297; Raoul Dufy, cat. 22, 23, 26, 27, 60; Jean Dunand, cat. 78-81, 94, 95, 98, 169, 171-173, 275, 285, 298, 299, 353; Sevenarts Ltd (Erté), cat. 9, 10, 33; F.L.C., fig. 20, p. 36; fig. 5, p. 51/cat. 39-41, 43, 337, 358; Georges Fouquet, fig. 2, p. 15; fig. 5, p. 141; fig. 2, p. 148; figs. 3, 4, p. 150; fig. 5, p. 151; Jean Fouquet, cat. 239, 241, 242, 246, 254, 338-339; Albert Gleizes, cat. 57; Jean Helleu, cat. 220; Alfred Auguste Janniot, cat. 160; Pierre Jeanneret, cat. 358; Francis Jourdain, cat. 315, 316; Paul Jouve, cat. 283, 284; Jean Boris Lacroix, cat. 324; René Lalique, cat. 37, 38, 106-114, 117-119, 121-123, 127, 128, 134, 205-207, 209-217, 221, 223, 225, 305, 306; Jacques-Henri Lambert, p. 72; Jean Lambert-Rucki, cat. 56; Albert Laprade, cat. 156, 157; Marie Laurencin, cat. 20; Max Le Verrier, cat. 131; Fernand Léger, cat. 59; Georges Lepape, cat. 3, 4; Claudius Linossier, cat. 86; Karl-Jean Longuet, cat. 296; Charles Loupot, cat. 144; André Lurçat, fig. 9, p. 27; René Magritte, fig. 6, p. 24; Robert Mallet-Stevens, cat. 42, 60, 145-147, 192, 332; Jan Martel, cat. 55, 148, 307; Jöel Martel, cat. 55, 148, 307; Gustave Miklos, cat. 89, 90; Rafael de Penagos, fig. 1, p. 191; Charlotte Perriand, cat. 337, 357, 358; Jean Perzel, cat. 129, 318; Paul Poirat, cat. 187; Jean Prouvé, cat. 354, 355; Jean Élysée Puiforçat, cat. 84, 300, 348, 350, 351, 352; Man Ray Trust, cat. 44, 170, 183, 243, 258, 280; Gérard Sandoz, cat. 85, 255; Charles Schneider (Le verre français), cat. 105; Raymond Subes, cat. 277; Louis Süe, cat. 13-15, 17, 18; Raymond Templier, cat. 237, 238, 240, 342, 343; Georges Valmier, cat. 58; Jacques Villon, cat. 21; Frank Lloyd Wright, fig. 4, p. 50; VEGAP, Madrid, 2015
- © Archives d'Architecture Moderne, Bruselas: cat. 332
- © Archivo Agustín Aguirre: fig. 12, p. 202
- © Archivo fotográfico MNCARS, Madrid: cat. 44, 183
- © Archivo Lafuente/Fotos: Ediciones La Bahía, Cantabria: cat. 50, 345
- © Les Arts décoratifs, París: fig. 4, p. 23; fig. 3, p. 127; p. 204; p. 216; p. 318; p. 338
- © Les Arts décoratifs, París/Fotos: Philippe Chancel: fig. 8, p. 132
- © Les Arts décoratifs, París/Foto: Béatrice Hatala: cat. 76
- © Les Arts décoratifs, París/Fotos: Jean Tholance: fig. 2, 3, p. 138; fig. 4-6, p. 141; fig. 10, p. 143; fig. 1, 2, p. 148; fig. 3, 4, p. 150; fig. 5-9, p. 151; fig. 10, p. 152; fig. 1, 2, p. 158; fig. 3, 4, p. 161; fig. 5, p. 162/cat. 34-36, 42, 62, 63, 70, 72-74, 77, 85, 89, 90, 144-146, 149, 200, 237-242, 254, 261, 273, 281, 300, 301-303, 312, 315, 316, 322, 323, 330, 331, 338-343
- © The Berardo Collection: n.º 34, p. 94; n.º 35, 36, p. 95; n.º 37-39, p. 96; n.º 40, 41, p. 97/cat. 28, 79, 113, 125, 126, 129, 132, 133, 150, 161, 163, 305, 318, 350-352, 354, 355
- © Bevis Hillier: fig. 3, p. 19
- © Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: cat. 92
- © Bibliothèque des Arts décoratifs, París, Collection Maciet/Fotos: Suzanne Nagy: fig. 15, p. 32; figs. 18, 19, p. 34; figs. 3, p. 58; n.º 17, p. 81; n.º 20, p. 83; n.º 29, p. 91; n.º 44, p. 99; n.º 46, p. 100; p. 258; p. 328; p. 330; p. 342; p. 408; p. 442; p. 458; p. 460; p. 464
- © Bibliothèque des Arts décoratifs, París/Fotos: Suzanne Nagy: n.º 24, p. 87; n.º 26, p. 88; p. 72; p. 242; p. 345
- © Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma/Fotos: Xisco Bonnin: cat. 91, 99, 101, 102
- © Biblioteca Nacional de España, Madrid: cat. 60, 61
- © Bibliothèque nationale de France, París: fig. 2, p. 48; fig. 1, p. 112; p. 372
- © BPK, Berlín, Dist. RMN-Grand Palais/Image BPK: p. 419
- © CAPA-Gaston Bergeret, 2013: cat. 147
- © Cartier/Fotos: Nils Herrmann, Cartier Collection: cat. 249, 251, 253, 256, 257, 347
- © Cartier/Fotos: Nick Welsh, Cartier Collection: fig. 1, p. 138/cat. 244, 247 y 248, 262, 349
- © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Foto: Guy Carrard: cat. 243
- © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Foto: Philippe Migeat: cat. 258
- © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI: cat. 170
- © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais: cat. 56
- © CHANEL/Fotos: Patricia Canino: cat. 181, 182
- © CHANEL/Fotos: Louis Bourjac: cat. 218-220, 224
- © La Cinémathèque française, París: fig. 1, p. 166; fig. 2, p. 168; fig. 4, 5, p. 170; fig. 6, 7, p. 171; fig. 8, p. 172
- © Círculo de Bellas Artes, Madrid: fig. 1, p. 191
- © Cité de l'architecture et du patrimoine. Archives d'architecture du XXe siècle, París: cat. 13-15, 151-157, 272, 293-295, 311, 327-329
- © Cité de l'architecture et du patrimoine. Musée des monuments français, París: cat. 147
- © COAM: fig. 4, p. 194; fig. 9, p. 198; fig. 13, p. 203
- © Colección F. Langer Martel, París: cat. 148, 307
- © Colección Fontaneda Berthet: cat. 12
- © Collection Cheska Vallois, París: cat. 17, 18, 65, 66, 71, 82, 83, 171-173
- © Collection French Lines. DR': fig. 1, p. 176; fig. 2, 3 p. 179; fig. 4-6, p. 180; fig. 9, p. 184; p. 420; p. 426
- © Collection du Mobilier national, París/Foto: Françoise Baussan: cat. 353
- © Collection du Mobilier national, París/Fotos: Isabelle Bideau: cat. 80, 356
- © Cortesia The Bancroft Library. University of California, Berkeley: p. 294; p. 350; p. 354; p. 384; p. 394; p. 401; p. 452
- © Diputación de Valladolid: cat. 263-269
- © Estate of Jacques Lipchitz: cat. 51, 53
- © Fotos: Ceci Fimia-Sentido Fotografía: cat. 245, 246, 250, 259, 260
- © Foto: Philippe Fuzeau: fig. 5, p. 60
- © Foto: Oronoz fotógrafos: p. 188
- © Fotos: Fernando Ramajo: cat. 46-48, 51, 53, 192, 246, 270, 271, 358
- © Fotos: Pérez Rojas: fig. 2, p. 192; fig. 5, p. 194; fig. 10, p. 199; fig. 11, p. 200
- © Foto: Scala, Florencia, 2014: fig. 1, p. 47
- © Estate of Frank Dobson: cat. 189
- © Fundación Rodríguez-Acosta: fig. 3, p. 192
- © Galería Leandro Navarro, Madrid: cat. 58
- © Galería Manuel Barbié, Barcelona: cat. 280
- © Galerie Michel Giraud, París: cat. 22, 23, 84, 86, 87, 160, 162, 169, 319, 320, 324, 325
- © L'illustration: fig. 5, p. 114
- © Merrill C. Berman Collection/Fotos: Jim Frank y Joelle Jensen: cat. 52, 291, 304, 308-310, 313, 333, 344, 346
- © The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florencia, 2014: fig. 10, p. 184
- © Ministère de la Culture-Médiathèque du Patrimoine, Dist. RMN-Grand Palais: fig. 2, p. 126
- © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Ginebra/Fotos: Maurice Aeschmann: cat. 298, 299
- © Musée d'art et d'histoire, Ville de Genève, Ginebra/Foto: Flora Bevilacqua: cat. 164
- © Musée de l'histoire de l'immigration, Palais de la Porte dorée, París/Fotos: Lorenzò: cat. 274, 277
- © Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París/Foto: Eric Emo/Roger-Viollet: cat. 68
- © Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París/Foto: Philippe Joffre/Roger-Viollet: cat. 275
- © Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París/Foto: Patrick Pierrain/Roger-Viollet: cat. 78
- © Musée des arts et métiers-Cnam, París/Foto: Pascal Faligot: cat. 134
- © Musée des Beaux-arts de la Ville de Reims/Fotos: C. Devleeschauwer: cat. 75, 81, 283, 296, 337, 357
- © Musée des Beaux-Arts de Rouen, Ruan: cat. 19
- © Musée du quai Branly/Foto: Leo Delafontaine/Scala, Florencia, 2015: cat. 285
- © Musée du quai Branly/Scala, Florencia, 2015: cat. 278
- © Musées de la Ville de Boulogne-Billancourt/Fotos: Henri Delage: fig. 5, p. 24; fig. 14, p. 30
- © Musées de la Ville de Boulogne-Billancourt/Fotos: Philippe Fuzeau: cat. 103 y 104, 166-168, 279, 297, 334-336
- © Musées de la Ville de Boulogne-Billancourt: p. 54; fig. 2, p. 57; fig. 7, p. 183
- © Museo Art Nouveau y Art Déco, Fundación Manuel Ramos Andrade, Salamanca: cat. 127, 201, 208, 215, 222, 223, 226, 227, 306
- © Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid: n.º 1, 3, p. 74; n.º 6, p. 76; n.º 9, 10, p. 78; n.º 13, p. 79; n.º 16, p. 80; n.º 28, p. 90; n.º 45, p. 99; n.º 53, 54, p. 104; n.º 59, p. 106; n.º 61, p. 107; fig. 3, p. 113; fig. 5, p. 127; fig. 6, p. 195; fig. 7, p. 196; p. 376/cat. 106, 107, 110, 111, 135-142
- © Museo Nacional del Teatro, Almagro/Foto: José Carlos Nievas: cat. 29
- © Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid: cat. 59
- © Museo del Traje (CIPE), Madrid/Fotos: Javier Maza: cat. 179, 180, 184-187, 198, 199, 202-204
- © Museu Calouste Gulbenkian, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa: cat. 64, 93-98, 100, 114, 128, 165, 284
- © Museu del Disseny, Barcelona: 1, 2, 5-8, 228-236
- © RIBA Library Photographs Collection: n.º 22, p. 85
- © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique)/Foto: Martine Beck-Coppola: cat. 55
- © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique)/Fotos: Thierry Ollivier: cat. 158, 276
- © Royal Pavilion and Museums, Brighton & Hove: cat. 25, 131
- © Sèvres, Cité de la céramique/Foto: C. Devleeschauwer: cat. 159
- © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2015: cat. 29, 45
- © Tate, 2015: cat. 189
- © Victoria and Albert Museum, Londres: n.º 17, p. 81; fig. 2, p. 113; fig. 7, p. 120; fig. 8, p. 183/cat. 3, 4, 9-11, 24, 26, 27, 30-33, 67, 69, 88, 130, 143, 174-178, 188, 190, 191, 193-197, 252, 255, 286, 287, 317, 321, 326, 348
- © White Images/Scala, Florencia, 2014: fig. 3, p. 48

No siempre ha sido posible localizar o identificar a los titulares de los derechos de propiedad intelectual de las reproducciones de este catálogo. Cualquier error u omisión comunicado a la Fundación Juan March a través del correo electrónico [direxpo@expo.march.es](mailto:direxpo@expo.march.es) será subsanado en ediciones posteriores.

**Cubierta:** Jean Dunand. *Madame Agnès*, c. 1925-26 [cat. 169]

**Guardas:** detalle de las guardas de la *Encyclopédie des arts décoratifs et industriels modernes au XXème siècle*, c. 1920-25 [cat. 135]

**Página 2:** Man Ray. *Simone Kahn*, c. 1926 [cat. 280]

**Colofón:** Cassandre. Proyecto de broche transformable en colgante, 1925 [cat. 340]

**Contracubierta:** Raymond Templier. *Pitillera Machine à écrire*, 1930 [cat. 342]



**BancaMarch**





Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

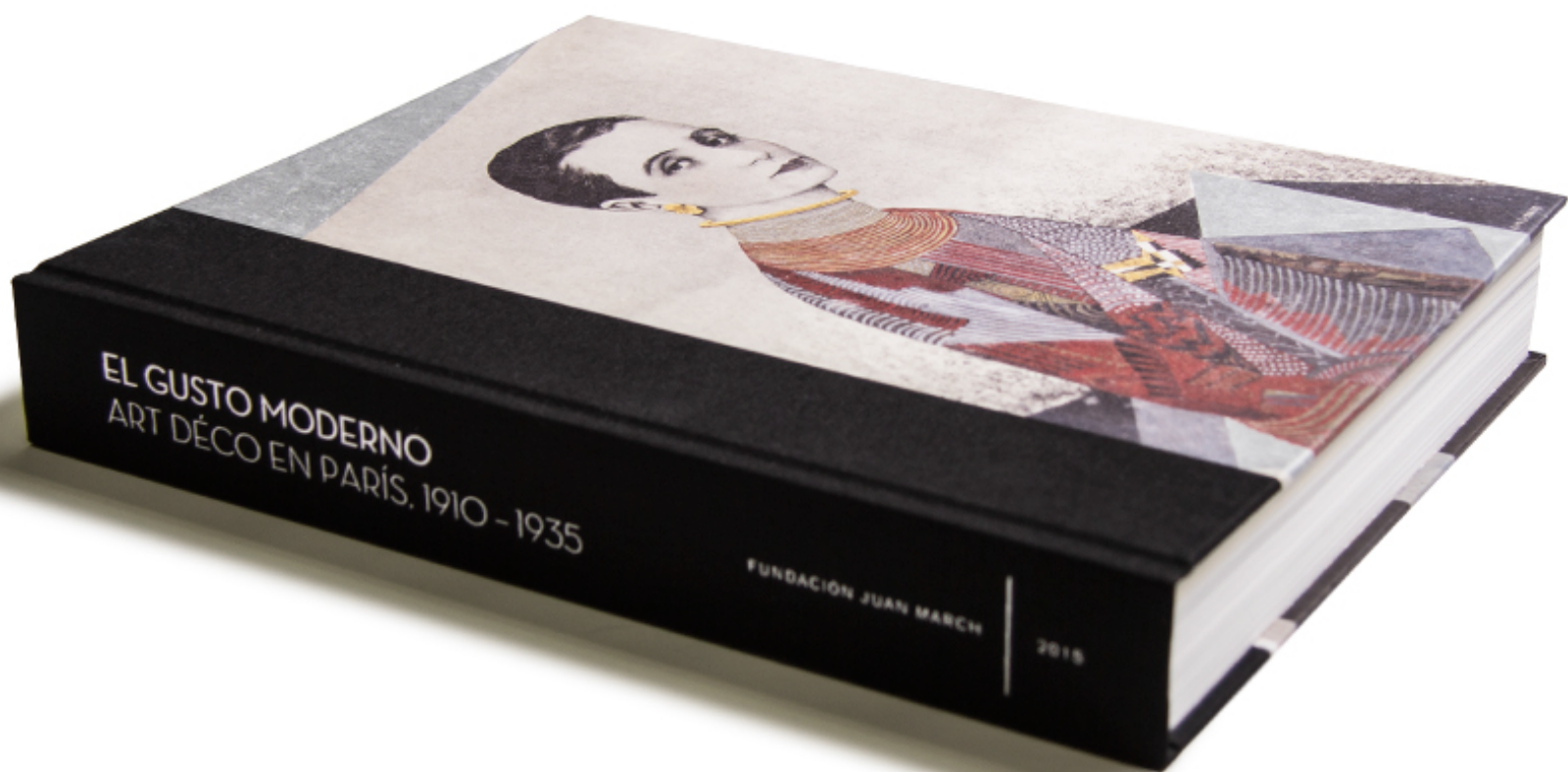












EL GUSTO MODERNO  
ART DÉCO EN PARÍS, 1910 - 1935

FUNDACIÓN JUAN MARCH

2015