

# Art Déco en Argentina



## EXPOSICIÓN

### **Art Déco en Argentina**

CEDODAL, Organización de Estados Iberoamericanos, Biblioteca del Congreso de la Nación, Soluciones Geo Espaciales, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico (GCBA)

## IDEA Y PRODUCCIÓN

Arq. Ramón Gutiérrez y Dra. Patricia Méndez

## CONTENIDO

Daniel Bianchi  
Roberto Bonifacio  
Roxana Civalero  
Adriana Collado  
Guillermo Etchevers  
Graciela Fasulo  
Nicolás Ferrino  
Francisco Girelli  
Liliana Girini  
Ramón Gutiérrez  
Fernando Martínez Nespral  
Patricia Méndez  
Pablo Mercado  
Nancy Mozzi  
Elisa Radovanovic  
Graciela M. Viñuales  
José M. Zingoni

## DISEÑO GRÁFICO EXPOSICIÓN

DG. Marcelo Bukavec

Director responsable:  
**Alejandro Lorenzo César Santa**

Diseño, compaginación y corrección:  
Subdirección Editorial. Biblioteca del Congreso de la Nación

Foto de tapa:  
**Avenida Diagonal Roque Saénz Peña, cartel publicitario  
de la Compañía Ítalo-Argentina de Electricidad, 1932.**  
Fuente: AGN

Foto de contratapa:  
**Detalle decorativo de una vivienda en Rosario: entre el  
Art Nouveau y el Art Déco. Foto: Rafael Iglesia, CEDODAL**

© Biblioteca del Congreso de la Nación 2025  
Alsina 1835, CABA

Buenos Aires, noviembre de 2025  
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

ISBN 978-950-691-178-2

# Art Déco en Argentina



**Patrimonio**  
de Buenos Aires

**OEI** 

  
**CEDODAL**

 **SOLUCIONES  
GEO ESPACIALES**

**BA** Buenos  
Aires  
Ciudad

  
**Biblioteca del  
Congreso**  
ARGENTINA

# EL *ART DÉCO* DE PARÍS A LA ARGENTINA. ABRIENDO CAMINO A LA MODERNIDAD DEL SIGLO XX<sup>1</sup>

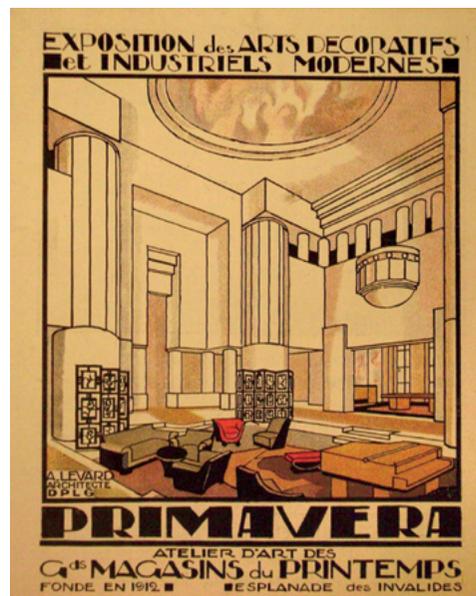
Arquitecto Ramón Gutiérrez

## 1. Contexto

La década del 20 marcó un punto de inflexión con una enorme dosis de creatividad y de efervescencia intelectual que pareció abortar en la crisis económica de 1930. Fue también el tiempo en que los latinoamericanos comenzaron a reflexionar sobre sí mismos y a formular una nueva lectura de su cultura reivindicando su tiempo y su lugar como diferente al europeo. Muchos arquitectos latinoamericanos estuvieron en París en 1925 cuando se desarrollaba la Exposición de Artes Decorativas y es curioso constatar cuán diferentes fueron los intereses y las visiones que de la misma recogió cada uno de ellos.



Catálogo de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, 1925. CEDODAL.



Cartel de difusión de la Exposición.

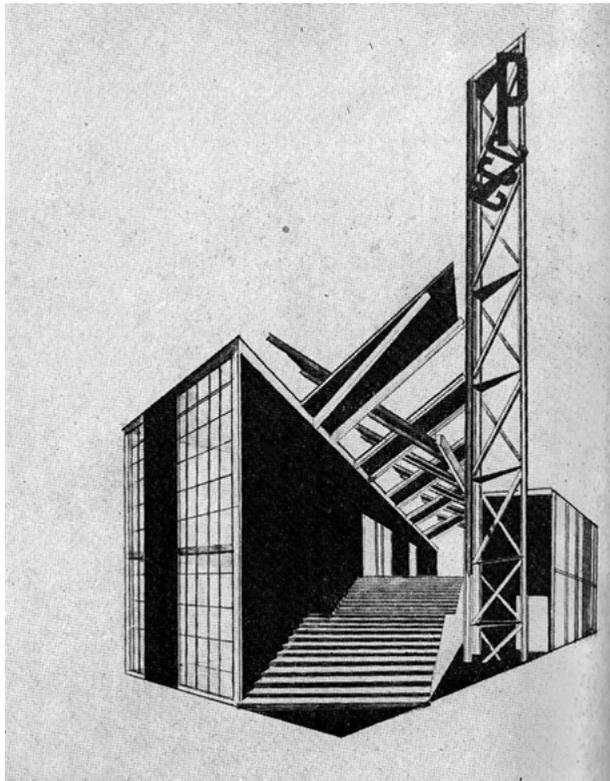
El mexicano Luis Barragán estuvo motivado por los jardines de Ferdinand Bac (*Les jardins enchantés* y *Les Colombières*), el pabellón austríaco de Josef Hoffman y la escenografía de Frederick Kiesler. Martín Noel, por la obra de Jean Nicolas Forestier para los jardines de la Casa del Rey Moro en Ronda,

<sup>1</sup> Este texto recoge ideas ya planteadas en "El *Art Déco* en Argentina". En: AA. VV., *Arquitectura 1900-1930*. Buenos Aires, Editorial Clarín, 2005. Arquitecto Ramón Gutiérrez, CONICET-CEDODAL.



Jean Nicolás Forestier.  
Los jardines del Rey Moro  
(Ronda, España).

y el uruguayo Mauricio Cravotto escribió ese mismo año una crónica de la Exposición en la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.<sup>2</sup> En torno a la Exposición el peruano Héctor Velarde, mudado de París a Estados Unidos, se preocupaba por el diálogo tecnológico entre el adobe y el cemento armado.<sup>3</sup> Ninguno de ellos se manifestó particularmente atraído por los Pabellones de Le Corbusier ni por el de Rusia, de Melnikov, claramente el más moderno.<sup>4</sup>



Pabellón de Rusia en la Exposición de 1925,  
diseño Arq. Melnicoff.

<sup>2</sup> Gutiérrez, Ramón. "Luis Barragán. Trayectoria y culminación americana". En: *Edificar* n.º 6. Mérida, Universidad de los Andes, 2000.  
Gutiérrez, Ramón. "Cravotto y la cultura arquitectónica y urbanística en la Latinoamérica de su tiempo". En: *Mauricio Cravotto (1893-1962)*. Montevideo, Ediciones El Arca, 1995. Gutiérrez, Ramón; Gutman, Margarita; Pérez Escolano, Víctor (Eds.). *Martín Noel, su tiempo y su obra*. Sevilla, Consejería de Obras Públicas, Junta de Andalucía, 1994.

<sup>3</sup> Gutiérrez, Ramón. *Héctor Velarde*. Lima, Editorial Epígrafe, 2002.

<sup>4</sup> Scarlett, Frank; Townley, Marjorie. *Arts Décoratifs 1925. A personal recollection of the Paris exhibition*. London, Academy Editions, 1975.

## 2. Ubicación del *Art Déco*

Si la rigurosidad modernista ubica al *Art Déco* como expresión final del antiguo régimen academicista, otra lectura lo ubica como la nueva formulación de los movimientos de vanguardia del siglo XX próximos al cubismo. Para otros críticos el *déco* era en realidad una respuesta dialéctica al *Art Nouveau*, una libertad formal que requería del ejercicio de la razón y su capacidad de abstracción, o de la actitud de geometrizar para retomar un “orden” que se había desdibujado. Se lo valoraba también por su sobriedad y sencillez (expresada en los costos económicos), pero a la vez por su integración decorativista, que daba individualidad a las obras.

Es bastante evidente que existen lazos de transición entre las manifestaciones regionales del *Art Nouveau* de la *sécession* vienesa en lo geométrico, y en el modernismo catalán en la ornamentación y el trabajo de hierro y vitrales. En otro plano cultural el *déco* se asociaba con las primeras búsquedas de un funcionalismo que no renunciaba a la expresividad de las formas decorativas, pero impulsaba rotundas plasticidades formales. La fuerza de las formas que plantean ejemplos arquitectónicos de las obras de Salamone en la provincia de Buenos Aires, o de la llamada “arquitectura barco” internacional, no se desprende totalmente de lo ornamental. La transición es pues bastante elocuente en el papel propio del *Art Déco*.

Pero sin dudas el propio *Art Déco* apela a la decoración variada con lenguajes de bajorrelieves, vitrales, esculturas y una notable herrería artística. Se trataba de una decoración abstracta o figurativa de variadas texturas que solía combinar materiales tradicionales o modernos con libertad.



La variedad de tratamientos en la decoración muestra el grado de importancia que le adjudicaba el movimiento déco como expresión vertebral de su propuesta.

Foto: Federico Ortiz, CEDODAL.

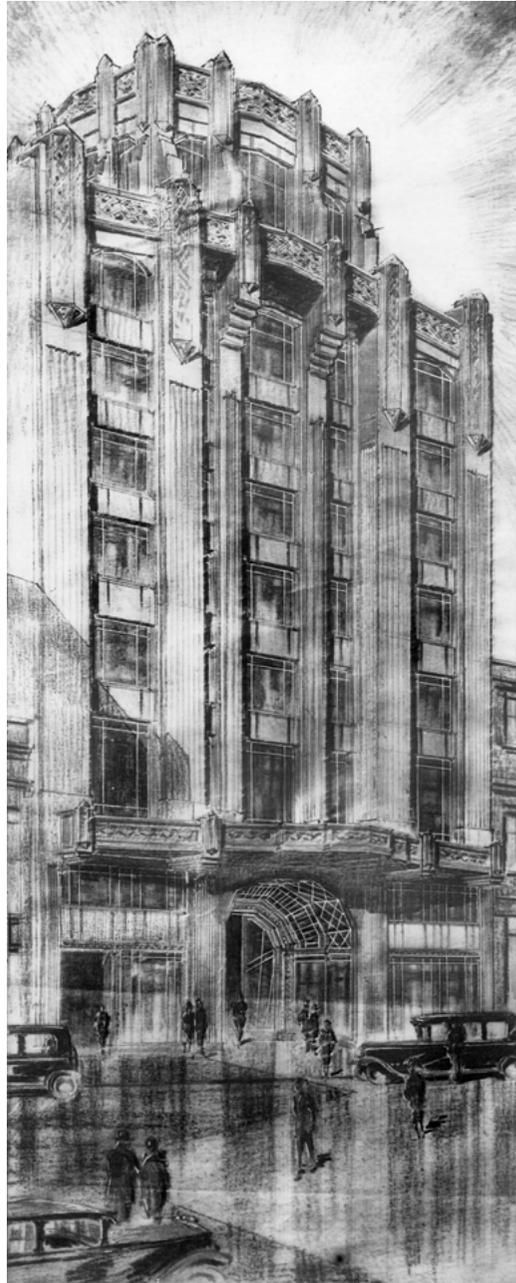
Su articulación con la producción industrial posibilitó la existencia de catálogos pero la creatividad formal y la singularidad de los diseños fue clave en la valoración. Líneas onduladas y dinámicas, figuras geométricas, vidrios esmerilados y luces blancas testimonian la unidad de lenguajes conceptuales.

## 3. Apertura hacia una primera modernidad

Mientras algunos discuten al *Art Déco* como expresión de modernidad, nosotros pensamos que fue parte imprescindible de un proceso donde la historia no se manifestó por rupturas globales sino por transiciones que fueron explicando la génesis de esos cambios. El escenario que va de la Exposición de París de 1925 a la de 1937 nos muestra el desconcierto que generó la posguerra y la crisis del 30 proyectaría la ansiedad mimética de ciertas regiones de nuestro continente.<sup>5</sup> En Buenos Aires la exposición de Pettoruti en

<sup>5</sup> Ramos, Jorge. “*Art Déco*”. En AA. VV. *Materiales para la historia de la arquitectura, el hábitat y la ciudad en la Argentina*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata, s/f.

1924, comentada por Alberto Prebisch, y las revistas *Áurea* y *Martín Fierro* marcan los hitos del nuevo debate.<sup>6</sup> El gran cambio que se introduce con el *déco* es el abandono de los lenguajes clasicistas y la capacidad para generar nuevos paradigmas que expresan una vía privilegiada de acceso a la inmediata modernidad racionalista. La obra *déco* mantiene pautas compositivas del academicismo, tales como la simetría axial y la estructuración tripartita de los cuerpos edilicios (basamento, cuerpo principal y remate escalonado). No rehúye la utilización estilizada de los órdenes clásicos en clave geométrica.<sup>7</sup>



Proyecto para el edificio social  
del Círculo de la Prensa, Buenos Aires.  
CEDODAL.

Estas expresiones de una arquitectura “cultura” se manifestaron en la amplia aceptación tanto en lo individual cuanto en la aceptación social a nivel barrial.

<sup>6</sup> Gutiérrez, Ramón y otros. *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*. Buenos Aires, CEDODAL, 1999.

<sup>7</sup> Arana, Mariano; Mazzini, Andrés; Ponte, Cecilia; Schelotto, Salvador. *Guía Art Déco*. Montevideo, Dos Puntos, 1999.

#### 4. El camino de la transición necesaria

Ha sido frecuente considerar al *Art Déco* como una fase más de la arquitectura ecléctica en la medida que privilegia la ornamentación, pero quienes la consideramos como una temprana expresión de la modernidad, ponderamos cómo se aparta generalmente de la filiación arqueologista e historicista del academicismo clasicista.<sup>8</sup>

El *Art Déco* aporta la abstracción y el geometrismo en la decoración, aunque no disuelve los principios compositivos del academicismo. Ella se expresa en la innovación de la ruptura de espacios cúbicos con la utilización de juegos de entrantes y salientes, formas piramidales, ángulos obtusos y agudos.<sup>9</sup> En Europa centrado en lo decorativo algunos perciben al *Art Déco* como una herencia del *Art Nouveau*, particularmente con el “liberty” italiano, como afirma Rossana Bossaglia, y por ende la aferran más a una fase de la arquitectura del pasado.<sup>10</sup> En Buenos Aires Francisco Gianotti podría ejemplificar esta transición con su proyecto *déco* para la Sociedad Comercial del Plata (1936).<sup>11</sup>



Francisco Gianotti.  
Proyecto para la Sociedad  
Comercial del Plata  
(Italo-Argentina de  
Electricidad), 1936.

La negación del *Art Déco* como expresión anticipatoria de la modernidad surge justamente de los referentes del movimiento moderno, quienes polarizan dialécticamente las opciones del academicismo y la modernidad como manifestaciones iniciáticas, y por ende excluyentes de todo vestigio de transición.<sup>12</sup>

La falacia de esta lectura sesgada de la realidad testimoniaba más un esquema propagandístico que una comprensión del proceso cultural. Caracteriza al *Art Déco* su integración artística, que se manifiesta en todos los planos de las artes plásticas, y su expresión fundamentalmente decorativista que será la razón de su enfrentamiento dialéctico con el racionalismo.

También debemos apuntar su opción industrialista, que lo convierte en expresión de vanguardia junto con su pretendida vigencia internacional basada en el lenguaje de la geometría. El *Art Déco* maneja estructuras compositivas recurrentes en los edificios de altura. Un movimiento dinámico

8 Waisman, Marina. “La cultura arquitectónica en el período de la integración nacional”. En: *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires, Ediciones SUMMA, 1978.

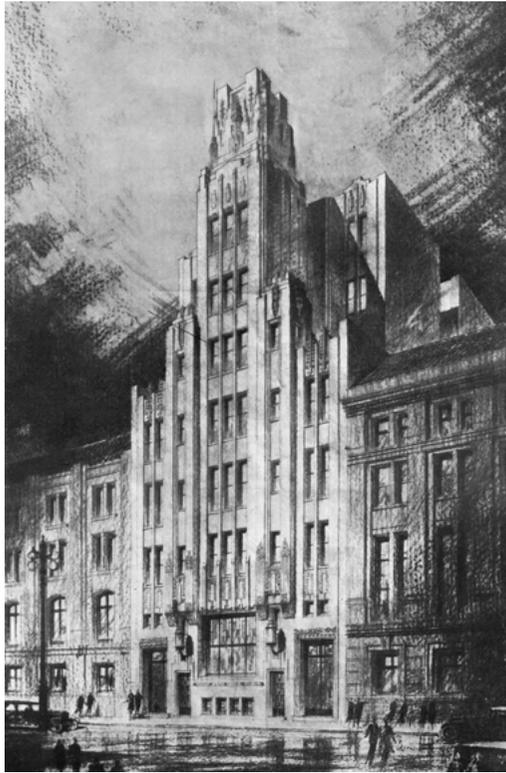
9 De Paula, Alberto; Gómez Crespo, Raúl. “El *Art Déco*”. En: *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires, Ediciones SUMMA, 1978.

10 Bossaglia, Rossana. *Guide all'architettura moderna. L'Art Déco*. Bari, Editori Laterza, 1984.

11 Gutiérrez, Ramón y otros. *Francisco Gianotti. Del Art Nouveau al Racionalismo en la Argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2000.

12 Segre, Roberto. “Havana déco: alquimia urbana da primeira modernidade”. En: *Art Déco en América Latina*. Río de Janeiro, Prefeitura da Cidade, 1997 (pág. 37).

de los volúmenes yuxtapuestos, un claro sentido de carácter ascensional y los remates escalonados que, en el caso de Buenos Aires, seguirían las exigencias del Código de edificación de 1928.



Arquitectos Calvo, Jacobs y Giménez, Compañía de Seguros, Commercial Union Assurance, Bartolomé Mitre 335, Buenos Aires. *Revista de Arquitectura.*

Se puede constatar también un sofisticado trabajo de modelado de las fachadas o las portadas con rehundidos, redientes y estriados. Se caracteriza además por la preocupación por el manejo de la luz, así como la búsqueda de planos de aristas nítidas y geométricas con el predominio de la masa y los llenos sobre el vacío.

Como expresión de su tiempo suele optar por estructuras de hormigón armado que son enriquecidas con el uso de los conocidos como “materiales nobles”: los mármoles o granitos, pero a la vez integrando las propuestas modernas del ladrillo de vidrio, el acero inoxidable, el bronce y la madera trabajada industrialmente. Podemos agregar su predisposición innovadora como la fenestración horizontal, las ventanas basculantes y las cortinas de enrollar. El espíritu decorativista se perfecciona, buscando el contraste entre texturas y colores con espacios que valorizan los detalles con la incorporación del tubo fluorescente y la luz indirecta a través de gargantas.



Arquitecto Mario Cooke, Hall edificio calle Juncal 2235, Buenos Aires. Foto: Gómez. CEDODAL.

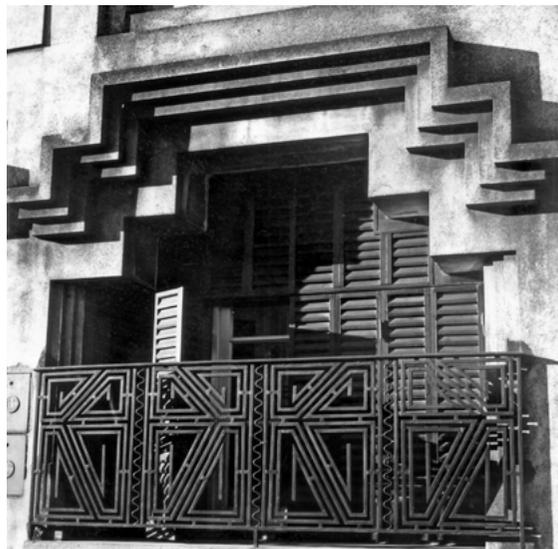
No existe una especial preocupación por el desarrollo de una nueva concepción tipológica en el diseño arquitectónico de las plantas, ya que las ideas fuerza del *Art Déco* se centralizan en el tratamiento de las fachadas y en ese manejo ponderado y funcional de los espacios sociales interiores.

La visión abarcante de la obra *déco* tiende a adoptar también los artefactos y el mobiliario de base geométrica que potenció esta articulación entre la obra arquitectónica y su equipamiento. El espacio interior ganó en calidad presentando una riqueza unitaria de expresiones, donde el adecuado manejo de la luz, colores y texturas jerarquizaron los resultados. La configuración de rincones espaciales caracterizados por el mobiliario, tapetes, biombos y otros elementos, marca justamente la dinámica de estos ámbitos que personalizan su diseño dando calidad al equipamiento cotidiano.

Telas y tapices complementaban esta visión abarcante del nuevo “estilo”, que generaba también una gráfica acorde al tiempo y una cartelera de rotundos efectos visuales de alta creatividad. El *Art Déco* se manifiesta así no solamente con varias líneas operativas sino también con sus contradicciones, procedentes de las diversas corrientes tributarias que ya se manifestaban en la Exposición de 1925.

## 5. Sintonías simultáneas en el tiempo, una globalidad internacionalizada

En general se ha aceptado, con variantes, la vigencia de tres líneas *Art Déco* que propone David Gebhard: la primera, la de mayor fuerza geométrica expresada por el escalonamiento de volúmenes y una decoración abstracta; la segunda más académica e identificada con la Exposición del 25 y los antecedentes *Art Nouveau* en su versión *secessionista* vienesa, y la tercera articulada con el expresionismo, la *streamline* y ciertos rasgos futuristas<sup>13</sup>.



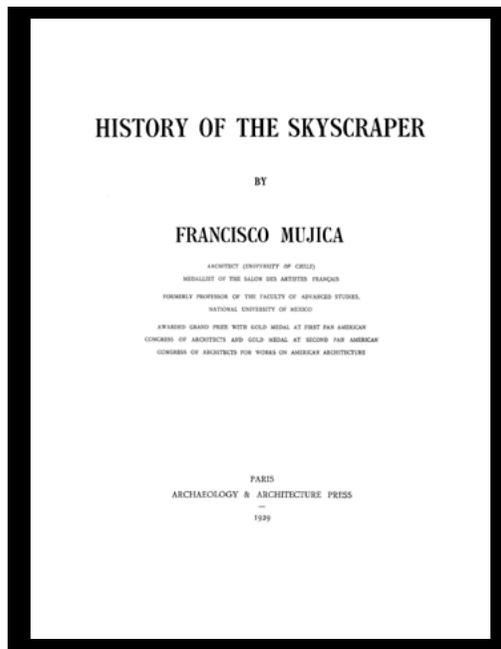
Edificio de Mendoza 1862,  
Rosario. Foto: Rafael Iglesia,  
CEDODAL.

En el rebote expansivo desde Estados Unidos llegaron influencias directas de los rascacielos neoyorquinos configurados como el imaginario de la modernidad tecnológica y por otro lado el festivo “tropical *déco*”.<sup>14</sup> Como contrapartida fue curiosamente un arquitecto mexicano, Francisco Mujica Diez de Bonilla, graduado de en Chile y residente luego en Argentina, quien en 1929 publicó en París el primer libro sobre los rascacielos proponiendo la realización de remates piramidales neomayas en virtud de lo que estaban realizando en Estados Unidos.<sup>15</sup>

13 Gebhard, David. *Tulsa Art Deco: an architectural era, 1925-1942*. Tulsa, The Junior League, 1980.

14 Cerwinske, Laura. *Tropical Deco. The architecture and design of old Miami Beach*. New York, Rizzoli, 1981.

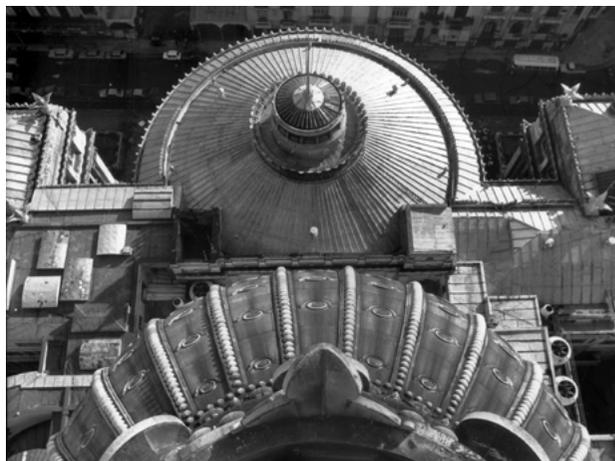
15 Gutiérrez, Ramón; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Lo neoprehispánico en el arte y la arquitectura de América”. En: Schavelzon, Daniel; Tomasi, Jorge. *La imagen de América en los dibujos arqueológicos de Francisco Mujica Diez de Bonilla*. Buenos Aires, 2006.



Portada del libro de los Rascacielos de Francisco Mujica Diez de Bonilla. CEDODAL.

Esta primera concepción de rasgos arqueologistas introducirá el decorativismo americanista de lo prehispánico como vertiente formal en el repertorio *déco*. Una concesión historicista que se despega de los presupuestos clásicos e irrumpe con la calificación de un revisionismo de las fuentes periféricas.

Otro polo posterior de amplia resonancia en el continente fue el de la arquitectura “náutica”, difundida como “estilo buque” o como “arquitectura internacional”. Se trata de la vertiente *streamline* norteamericana impulsada por la promoción de los grandes transatlánticos *L’Atlantique* y *Normandie* (1931-35), sus espectaculares interiores *Art Déco* y el fervor corbusierano por ellos. Muchos edificios *déco* ingresan en esta variante donde predominan los ojos de buey, los salvavidas de cemento, las terrazas como puentes de mando con barandas de acero inoxidable o cromadas y un lenguaje formal dinámico.<sup>16</sup> En el caso latinoamericano tuvo resonancia la presencia articuladora entre el *Art Déco* y los movimientos plásticos neoindigenistas. Ellos se proyectan hasta Estados Unidos e impactan en la obra de Wright y muchos ejemplos de Miami, pero no faltarán los neoaztecas que encontraremos desde México a la Argentina, o los *marajoara* del Brasil, que enfatizan el geometrismo *déco* con la iconografía de las antiguas culturas. Lo decorativo se enfatizaba a nivel del peatón, pero no descuidaba el detalle ornamental aun en la “quinta” fachada de los remates y cubiertas de los edificios.



El ornamento no es delito, decoramos hasta el paisaje aéreo. Foto: CEDODAL.

16 Margenat, Juan Pedro. *Barcos de ladrillo. Arquitectura de referentes náuticos en Uruguay 1930-1950*. Montevideo, 2001.

Los textos de enseñanza de dibujo preparados por Best Maugard en México y las hermanas Izcue en el Perú, se prolongan en los de Martín Malharro y los Cuadernos Viracocha de Gelly Cantilo y Leguizamón Pondal en Argentina.



Arquitecto Alberto Gelly Cantilo,  
Colegio República del Uruguay,  
Carabobo 253, Buenos Aires.

Tuvo también importancia la propuesta de Ricardo Rojas para la enseñanza en la Universidad de Tucumán y su “Silabario de la Decoración americana”.<sup>17</sup> Arquitectos de la modernidad como los húngaros Andrés y Jorge Kálnay utilizarían un calendario azteca en el solado de la oficina del director del Diario Crítica.<sup>18</sup> El arquitecto y urbanista francés Alfred Agache, que había hecho diseños de kioscos para la Exposición de París, tendría a su cargo el Plan urbano de Río de Janeiro en 1930. Allí avanzaba en la propuesta morfológica de los espacios urbanos que serían definidos por rascacielos *Art Déco*, la nueva tendencia de “estética edilicia”, una concepción con una arquitectura presuntamente modernista.<sup>19</sup>

## 6. *Art Déco* en la Argentina: Buenos Aires, ciudad y provincia

Jorge Ramos ha señalado que las expresiones *Art Déco* en Buenos Aires son esencialmente levantadas por sectores poblacionales medios y bajos, siendo relativamente pocas las obras de las clases altas y del propio Estado.<sup>20</sup> Ello es parcialmente cierto si analizamos la obra de Virasoro (Banco El Hogar Argentino, La Equitativa del Plata, Casa del Teatro) o más directamente la de Francisco Salamone realizada justamente como una política de Estado en la provincia de Buenos Aires, aunque es claro que lo que Ramos busca enfatizar es la vigencia de un *déco* popular que se encuentra en Argentina y el Uruguay con manifestaciones cuantitativas y cualitativas significativas. El *Art Déco* en la Argentina es asumido en plenitud en los eclécticos estudios de arquitectura. Allí se diseñaba sin exigencias simultáneamente academicismo

17 Ingle, Marjorie. *The Mayan revival style. Art deco Mayan fantasy*. Salt Lake City, Gibbs Smith Inc., 1984. Gutiérrez, Ramón; Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América”. En: *Revista Temas de la Academia*. Buenos Aires, 2000 (pág. 68).

18 Gutiérrez, Ramón y otros. *Andrés Kálnay, un húngaro para la renovación arquitectónica argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2002. 24 AA. VV. *El Art Déco en México*. México. Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, 1977.

19 Agache, Alfred. *Cidade do Rio de Janeiro: remodelação, extensão e embelezamento*. París, Foyer Brésilien, 1930.

20 Ramos, Jorge. “Buenos Aires *déco*: a outra modernidade”. En: AA. VV.: *Art Déco na América Latina*. Río de Janeiro, Prefeitura da Cidade, 1997 (pág. 61).

francés, neocolonial, *déco* y moderno, según la demanda del cliente. Pero a la vez es cierto que buena parte de la obra *déco*, sobre todo a nivel barrial, es fruto de constructores anónimos que se pliegan con entusiasmo tanto a la modernidad de sus manifestaciones cuanto a los ahorros que sus simplificaciones geométricas introducían, frente a las elevadas alturas y recargamientos ornamentales de los *petit hôtels* del academicismo. Algunas grandes operaciones generadas desde el Estado, como la apertura de las avenidas diagonales, propiciadas por el urbanismo francés, desde Bouvard a Jaussely en Buenos Aires, facilitaron un nuevo paisaje urbano. Sus normativas de ordenamiento y sistematización estructuraron la configuración de un paisaje homogéneo donde la geometría *déco* y racionalista dejó huellas indelebles. Bien señala Fernando Diez la capacidad del *déco* para producir una alta calidad urbana con eficaz coherencia.<sup>21</sup> En este sentido las obras de Alejandro Virasoro, probablemente el más consecuente de los arquitectos *déco* de la Argentina, tuvieron un escenario jerarquizado para su lucimiento volumétrico.<sup>22</sup>

Alejandro Virasoro levantó la polémica entre la modernidad y el academicismo francés con un artículo en la revista de Arquitectura de 1926, que mereció la réplica del presidente de la Sociedad Central de Arquitectos, Alberto Coni Molina, quien sostenía que si hubiese conocido aquel artículo habría impedido que pasara a letras de molde.<sup>23</sup> El planteo de Virasoro fue rotundo: las nuevas temáticas arquitectónicas de bancos, hoteles, cines, fábricas, frigoríficos, estaciones, etc., requerían nuevas soluciones y la utilización de los materiales modernos, fundamentalmente el cemento por su ductilidad, menor costo y potencialidad expresiva.

Es cierto que para Virasoro el hormigón armado “impone la línea geométrica y por lo común recta, e impone el volumen geométrico, de ordinario cúbico y a veces esferoidal”, lo que lo llevaba a un determinismo formal donde el *Art Déco* cubría los requerimientos.

Virasoro decía “yo aspiro a bastarme con pocas formas geométricas y dar con las combinaciones que me sean posibles dentro del cuadrado y el cubo, una serie nueva de formas arquitectónicas (...) La distribución de las masas ha de ser clara, las líneas nobles y sencillas: todo basado en principios matemáticos”. Vemos así que su repertorio formal, más que inspirarse en los modelos de la Exposición parisina, surge de la aceptación de una poética propia concebida desde la racionalidad matemática y geométrica.<sup>24</sup>

Una “originalidad” que los academicistas como Christophersen y Bustillo rechazan, como luego lo harán los racionalistas Prebisch o Acosta. Unos lo hacían por no asumir plenamente el gran legado histórico de lo clásico, los otros por entender que teníamos otra historia o que carecíamos de ella. El cambio es evidente cuando, en el número especial de enero de 1930, la revista de la Sociedad Central de Arquitectos legitima la vigencia moderna con la publicación de obras *déco* de Virasoro, Squirru y Croce Mujica (simultáneos paladines del neocolonial en su revista *El Arquitecto*), Gelly Cantilo y De Lorenzi, Otaola y Roca que asumían la vanguardia modernista.<sup>25</sup> Ello no obviaba que estudios eclécticos y de notable calidad de diseño, como el de Sánchez, Lagos y de la Torre, fueran capaces de erigir obras *déco* de gran envergadura como el edificio de Córdoba y Libertad. Los cinematógrafos fueron temas relevantes en el *Art Déco* porteño. Desde las obras de Andrés Kálnay para los cines Suipacha (1928) y Broadway (1930), el Capitol de Virasoro (1932), el Palais Royal de Calvo, Jacobs y Jiménez, el Ópera de Bourdon (1936) o el San Miguel Sono Film de Claudio Caveri, este imaginario se impuso. Para el edificio de Paramount Films, Squirru y Croce Mujica estudiaron en Estados Unidos los sistemas de almacenamiento de puertas estancas y control electrónico pero decoraron su sala con motivos chinoscos.<sup>26</sup>

21 Diez, Fernando. “Urbanismo: Abstracción y delito. Sobre el *Art Déco*, las avenidas de Buenos Aires y la relación entre urbanismo y decoración”. En: *SUMMA+* n.º 21 (1996-1997), Buenos Aires.

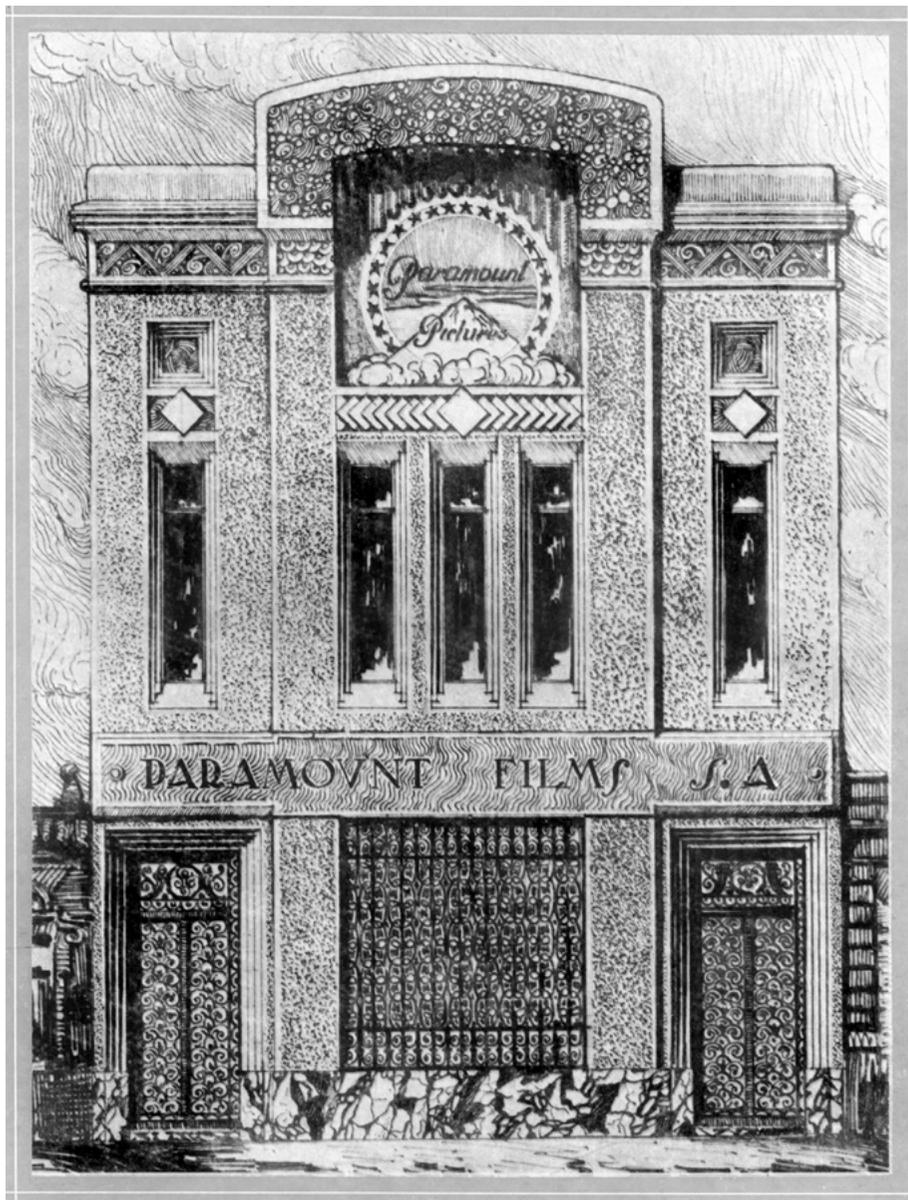
22 Martini, José Xavier; Peña, José María. *Alejandro Virasoro*. Buenos Aires, Instituto de Arte Americano, 1969.

23 Virasoro, Alejandro. “Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas”. En: *Revista de Arquitectura* n.º 65 (mayo de 1926), Buenos Aires. Coni Molina, Alberto. “Carta abierta al arquitecto Alejandro Virasoro”. En: *Revista de Arquitectura* n.º 67 (julio de 1926), Buenos Aires.

24 Di Pasquo, Carlos. “Alejandro Virasoro, un arquitecto y su vivienda”. En: *Sumarios* n.º 133 (1990), Buenos Aires.

25 Gutman, Margarita. “Apogeo y crisis. 1926-1935”. En: Gutiérrez, Ramón y otros. *Sociedad Central de arquitectos. 100 años de compromiso con el país. 1886-1986*. Buenos Aires, SCA, 1993 (pág. 118).

26 Gutiérrez, Ramón. “La génesis de la arquitectura contemporánea en la Argentina (1925-1935)”. En: *Nuestra Arquitectura* n.º 509 (1979), Buenos Aires.



Arquitectos Squirru y Croce Mujica,  
Proyecto para la Paramount Films,  
Buenos Aires, 1929.

Los cafés y los cabarets danzantes serían otros de los escenarios predilectos del *déco*. El Petit Café de Antón Gutiérrez y Urquijo en Callao y Santa Fe (que daría origen a la fauna “petitera”), la Munich de la Costanera de Andrés Kálnay y el Armenonville de Valentín Brodsky testimoniarían esta temática. Sin dudas, dentro de la vertiente *déco* tributaria del expresionismo, la obra de Francisco Salamone en numerosos municipios de la provincia de Buenos Aires expresa la predilección del gobernador conservador Manuel Fresco por las obras grandilocuentes.<sup>27</sup> Ellas se concentraron en los edificios municipales, las portadas de los cementerios y los mataderos, así como en el equipamiento de las plazas. Salamone realiza una arquitectura de fuertes connotaciones plásticas que muestra su creatividad de diseño en las casas municipales de Rauch, Guaminí o Pringles, en los cementerios de Laprida o Saldungaray y en los Mataderos de Azul o Carhué.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Gutiérrez, Ramón y otros. *Italianos en la arquitectura argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2004.

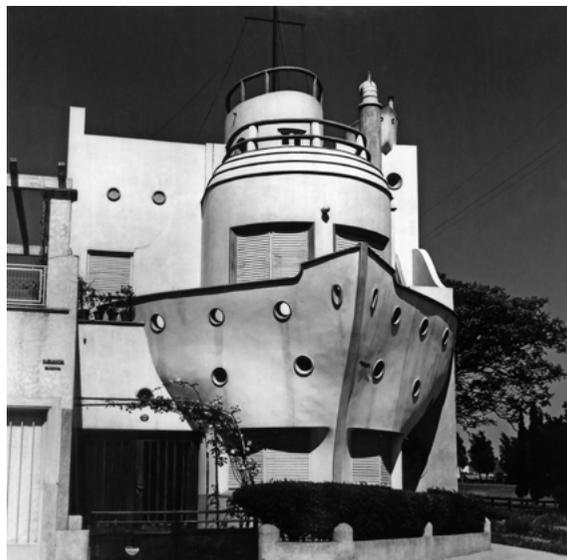
<sup>28</sup> Novacovsky, Alejandro; París Benito, Felicidad; Roma, Silvia (Editores). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires. Reconocimiento patrimonial de sus obras*. Mar del Plata, Facultad de Arquitectura, 2001.



Arquitecto  
Francisco Salamone,  
Matadero de Guamini.  
Foto: Alejandro Novacovsky.

No faltarán en Buenos Aires los ejemplos de un *Art Déco* vinculado a la arquitectura náutica donde los trasatlánticos fueron los paradigmas.

Quizás el más obvio fue el de la casa del “navegante solitario” Vito Dumas, que hoy se encuentra transformada pero que reproducía literalmente la proa de un barco.



La casa de Vito Dumas en Buenos Aires, parcialmente demolida. CEDODAL.

Arquitecturas de balnearios en la provincia de Buenos Aires, como los diseñados por Andrés Kálnay en Chascomús, o por Birabén y Lacalle Alonso en el Costa Buero en Mar del Plata, recogían esta tradición.<sup>29</sup> La tardía obra del academicista Eduardo Le Monnier para el Yacht Club de Buenos Aires podría señalar la culminación de esta vertiente por sus calidades de emplazamiento y resolución de diseño.<sup>30</sup> En la gama de tendencias que ofreció el *Art Déco*, las instituciones deportivas y sociales, como el Ateneo de la Juventud porteño o los clubes y entidades de las colectividades, testimonian muchas preferencias en este sentido, como podía apreciarse en la Sociedad Española de Resistencia (Chaco) antes de su transformación.



La Asociación Española en Resistencia (Chaco) adoptó una fachada *Art Déco* luego transformada. Foto: Boschetti, 1934.

Más limitados fueron los ejemplos que integraron rasgos *Art Déco* con elementos ornamentales procedentes de las culturas prehispánicas de nuestro país. El proyecto de Mausoleo Americano con el cual Ángel Pascual y Héctor Greslebin obtuvieron el primer premio en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1920 era una pirámide escalonada, instalada en una gran avenida flanqueada por estatuas zoomorfas y antropomorfas, dentro de un cementerio. La pirámide recordaría las formas de Papantla en México, pero la decoración vendría de Tiahuanaco en Bolivia.<sup>31</sup> Ángel Pascual en 1921 gana el concurso de la SCA con una “Mansión Neo-Azteca” que en realidad parte de un petit hotel francés que inclina sus muros en talud y agrega motivos decorativos neoprehispánicos, poniendo en evidencia el carácter epidérmico de la propuesta.<sup>32</sup> Greslebin, volcado al trabajo arqueológico, realizará algunas casas como la de la calle Céspedes donde integra ornamentación indigenista a un partido arquitectónico tradicional con ropaje *déco*. La obra de Alberto Gelly Cantilo para la Escuela Joaquín V. González, realiza un homenaje al escritor riojano con decoraciones calchaquíes y diaguitas. Alberto Nicolini ha señalado la vigencia de una corriente neoprehispánica vinculada al *déco* como fruto de las prédicas de Ricardo Rojas, Vicente Nadal Mora y el libro de los arqueólogos Emilio y Duncan Wagner “La civilización chaco-santiagueña”, que brindaron los íconos para muchas ornamentaciones.

29 Gómez Crespo, Raúl. “Yacht Style y un balneario marplatense”. En: *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana (DANA)* n.º 7 (1979). Resistencia.

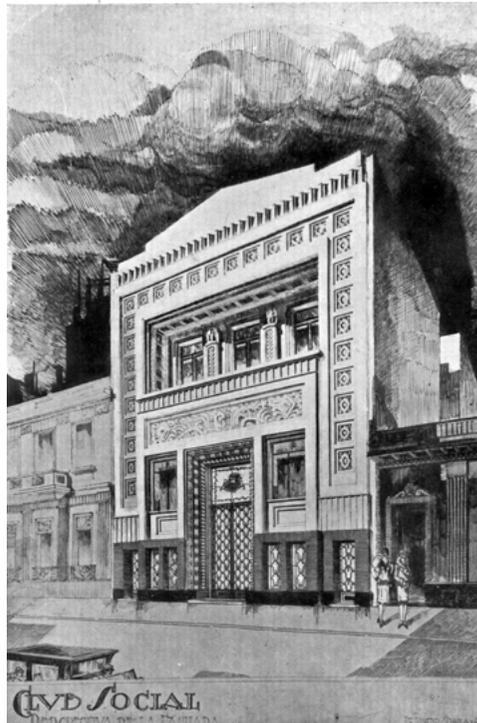
30 Gutiérrez, Ramón y otros. *Eduardo Le Monnier. Arquitectura francesa en la Argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2001.

31 Greslebin, Héctor; Pascual, Ángel. “Un ensayo de arquitectura americana”. En: *El Arquitecto* n.º 12 (noviembre de 1920), Buenos Aires.

32 Pascual, Ángel. “Mansión Neo-Azteca”. En: *Revista de Arquitectura* n.º 30 (1922), Buenos Aires.

## 7. *Art Déco* en las ciudades intermedias en expansión: el ejemplo de Rosario

Aunque para algunos autores el *Art Déco* fue una opción que se opacó rápidamente, es sin embargo en Rosario donde podemos localizar algunas de sus obras más relevantes en la Argentina, realizadas en un contexto cosmopolita de ciudad de migración que no rehuirá integrar a las tradicionales variables criollas e indigenistas otras tan exóticas como el neoejipcio de los cines El Cairo y El Nilo<sup>33</sup> y el “alhambrismo” del Hotel Central. En la búsqueda de la modernidad mantiene su misma jerarquía: obras de Ermete De Lorenzi, Otaola y Roca, como su diseño para Club Social (1929), que preanuncia los del Sindicato del Seguro y el Edificio Gilardoni, se anticipan en casi una década a la obra símbolo de La Comercial, referente en calidades formales y espaciales del conjunto.<sup>34</sup>



Arquitectos De Lorenzi, Otaola y Roca, Proyecto del Club Social en Rosario, *Revista de Arquitectura*.

El Palacio Minetti de Gerbino y Schwarz (1929) es probablemente una de las obras de mayor entidad en el *Art Déco* de la Argentina ya que, si bien sigue una estructura tradicional de locales en planta baja y oficinas en la parte superior, su tratamiento volumétrico y espacial está impregnado por una decoración de sofisticada expresividad que integra desde la gráfica hasta el imponente conjunto escultórico del remate, los vitrales, los revestimientos y los trabajos de forja y broncearía. En la misma línea merecen destacarse las obras del edificio de La Unión Gremial, diseñado por Gerbino, Schwarz y Ocampo, y los edificios Boero y Napoli del arquitecto Ángel Vanoli. Por su propuesta lúdica cabe recordar al antiguo almacén Pompeo, en Rioja y Paraguay, con su juego de vanos recedidos, viseras y remates.

Cabe también señalar algunas casas de Virasoro realizadas para el Banco El Hogar Argentino en Boulevard Oroño y San Juan, pero lo verdaderamente notable es la extensión del *Art Déco* popular en los barrios rosarinos donde los trabajos de herrería y los frisos ornamentales muestran la gravitación de un desarrollo artesanal en la ciudad.<sup>35</sup>

33 De Gregorio, Roberto y otros. *Rosario. Guía de arquitectura*. Sevilla, UNR - Junta de Andalucía, 2003.

34 Yaquinto, Ernesto; Sproviero, Eduardo. “Ermete de Lorenzi. Cinco obras en la configuración urbana de Rosario”. En: *A&P* n.º 11-12 (1996), Rosario, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño.

35 Iglesia, Rafael. “Art Déco en Rosario”. En: *Nuestra Arquitectura* n.º 506 (1979), Buenos Aires.

## 8. La efímera presencia del *Art Déco* en el centro y su prolongada vida en la periferia

En las grandes obras de transformación urbana de la tercera década del siglo XX en Buenos Aires, el *Art Déco* definió el conjunto de las mejores obras de la avenida Diagonal Norte, sistematizada en un paisaje urbano de calidad. El refinamiento de algunos equipamientos, la calidad ornamental de juegos de paneles decorativos y vitrales, mostraban los rasgos de una sensibilidad jerarquizada en las áreas centrales. Paulatinamente los rotundos volúmenes formales comenzaron a abrir los vanos a grandes superficies y la iluminación jugaba crecientemente un papel expresivo en los espacios. A la vez, la arquitectura *déco* se inserta en la cuadrícula de nuestras ciudades americanas sin generar rupturas, aunque, en general, potenciando tipologías tradicionales desde la casa chorizo o de medio patio, transformada luego en la “casa cajón” que incluye el garaje.



Casa *Art Déco* en tipología barrial con garage y planta alta, Buenos Aires.  
Foto: Federico Ortiz.  
CEDODAL.

En la edificación de renta en altura, quedó acotada por los nuevos planos inclinados definidos por los códigos de edificación que valorizaban el remate edilicio. Los departamentos con comercio en planta baja ocuparon el centro, mientras en las periferias urbanas la casa individual *Art Déco* formó un tejido urbano homogéneo.<sup>36</sup> Esta peculiaridad de ir creando ciudad o consolidando barrios en expansión muestra su cualidad integradora. Esa arquitectura simplista y geométrica que con asimetrías, y radialidades tendió a recuperar su individualidad en la fantasía ornamental de los paneles o bajorrelieves, en una pequeña escultura o en el tratamiento de un diseño de herrería que incorpora flores o ilusorias palmeras con onduladas iconografías. Todo ello marca el sorpresivo encanto de las periferias barriales de Buenos Aires, Córdoba, Tucumán, Bahía Blanca o Rosario.

36 Ramos, Jorge. “El sistema *Art Déco*: centro y periferia”. En: *Sumarios* n.º 105 (1986), Buenos Aires.



Las rejas ornamentales de hierro: la figura del cisne en Rosario. Foto: Rafael Iglesia, CEDODAL.

Son las manifestaciones de una modernidad popular que ya Le Corbusier había atisbado en su visita a Buenos Aires en 1929, cuando hacía el elogio de las casas de los constructores italianos que consolidaban la trama urbana del suburbio. No es casual que muchos de estos constructores italianos o sus hijos sean los protagonistas de esta nueva aventura urbana. Ramos interpreta la potencialidad de autonomía que se vislumbra en muchas de estas manifestaciones del “*Art Déco* popular barrial”, a las que ve como “antisolemnes, no canónicas, irreverentes y no pocas veces altamente creativas” y “otorgando una nueva fisonomía al paisaje callejero barrial”.<sup>37</sup> Entre las innovaciones que podemos detectar cabe señalar la presencia de las pérgolas de hormigón en las terrazas como un elemento semicubierto de presencia hacia el espacio urbano. También la predilección del tratamiento de los revoques de cemento —que remplazan al símil piedra, academicista— con texturas, salpicados, rugosidades, estriados que definen un paisaje gris y que eventualmente se dinamiza con aplicaciones de piezas de cerámica o azulejos, y más recientemente por el uso indiscriminado de la pintura.



Arquitecto Alejandro Virasoro, Malabia 3310, Buenos Aires. Foto: Federico Ortiz, CEDODAL.

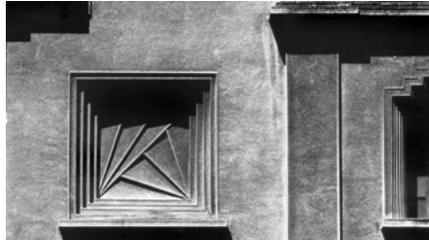
37 Ramos, Jorge. “Apuntes para una tesis del *déco* popular barrial”. En: *Sumarios* n.º 133 (1990), Buenos Aires.

Los cines barriales, los clubes, mercados o sucursales bancarias suelen ser los nuevos íconos de la modernidad en las periferias urbanas. *El déco* pragmático de las periferias es la expresión de la extensión popular de la modernidad, es la puerta por donde el racionalismo entra en la configuración de los ensanches urbanos. También es cierto que es el momento en que se privilegia la casa individual sobre la obra colectiva, con barrios de baja densidad.

En el futuro habrá de competir con el otro gran ícono creado por el neocolonial, el “chalet californiano” que en la década de los 40 emerge como el imaginario deseado por las clases populares para su vivienda individual y para la segunda casa de la burguesía.

## 9. ¿Momento o movimiento?

Luiz Paulo Conde explicita que el *Art Déco* no puede ser considerado un “movimiento” artístico pues carece de una doctrina teórica unificadora expresada en manifiestos, sociedades o publicaciones que estructuren y sistematicen una producción preferentemente pragmática. A partir de esta lectura se lo perfila como un “estilo” y en rigor, entre nosotros, todos, inclusive el racionalismo, fueron “estilos” quizás con la excepción del llamado Movimiento Moderno a partir del fin de la segunda guerra mundial. En 1930 un estudiante de arquitectura de Buenos Aires afirmaba que en la facultad se hacía “estilo moderno” por una de tres razones: por convencimiento (porque así pensaba el alumno), por conveniencia (porque así pensaba el profesor) o por comodidad (porque había que dibujar mucho menos...). Es pues admisible entender al *Art Déco* como un momento en el proceso de transición del antiguo sistema academicista a las primicias de la arquitectura moderna. Pero también es posible circunscribirlo con características propias que se diferencian nítidamente en lo conceptual y en lo formal de otras etapas de esa transición del eclecticismo a la primera modernidad.



Abstracción geométrica  
en la ornamentación,  
avenida Córdoba, Buenos Aires.  
Foto: Federico Ortiz, CEDODAL.



Geometrización “floreale” en Rosario.  
Foto: Rafael Iglesia, CEDODAL.



Arquitecto Jorge Sábaté,  
edificio para la Unión Ferroviaria,  
avenida Independencia 2880,  
Buenos Aires. CEDODAL.

## REPERTORIOS *ART DÉCO* DESDE UNA MODERNIDAD PERIFÉRICA

**Dra. Patricia Méndez**

CONICET/FADU, CEDODAL

Dpto. de Artes Integradas, Universidad de Playa Ancha

Durante el lustro que transcurrió entre la Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas en París, celebrada en 1925, y el inicio de la década de 1930, la imagen urbana de algunas ciudades argentinas, como Buenos Aires, habrían desconcertado al peatón más atento. Hacia el inicio del período, la capital del país desplegaba un repertorio arquitectónico tan heterogéneo como el imaginario que alimentaba su arquitectura: influencias externas y lenguajes propios se mixturaban con la vanguardia europea y reflejaban una escena urbana que desafiaba toda lectura lineal. El panorama no era otra cosa que el resultado del incipiente proceso de metropolización que la urbe acomodaba para su millón y medio de habitantes.

Pero, para el ojo sagaz, Buenos Aires revelaba una tensión estructural entre sus partes: el “ser moderno” era el modelo a seguir, pero siempre en un contexto que daba cuenta de movimientos poblacionales que provocaban presiones demográficas y, a la vez, una expansión periférica que incrementó la consolidación de barrios alejados del centro. Esta pulsión se mostraba entonces como un escenario de contradicciones: el impulso modernizador de las vanguardias tensionaba la persistencia de lo tradicional y lo ecléctico de la arquitectura fluctuaba entre la centralidad política y la marginalidad urbana, ergo, entre la fachada y la interioridad. Sin embargo, en cualquiera de estos aspectos, con mayor o menor gravitación y provocando una suerte de necesaria bisagra en aras de la modernidad, promovido desde la exposición parisina, el lenguaje del *Art Déco* empezó a tomar protagonismo.



Publicidad en revistas de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925.

La nueva expresión llegó a la arquitectura para rectificar las líneas de diseño, impulsar la verticalidad, la cinética y la iluminación eléctrica con patrones que inducían a la abstracción geométrica y, simultáneamente, transgredir lo existente. Desde Francia llegaban modelos de mobiliario, de vitrinas y decoraciones de interiores y, desde Norteamérica, el culto apuntaba hacia el automóvil y los rascacielos y, siempre que fuera posible, también en gestos urbanos, ubicados en lugares visibles y cercanos al transeúnte como en puentes o en puertas de gran escala.



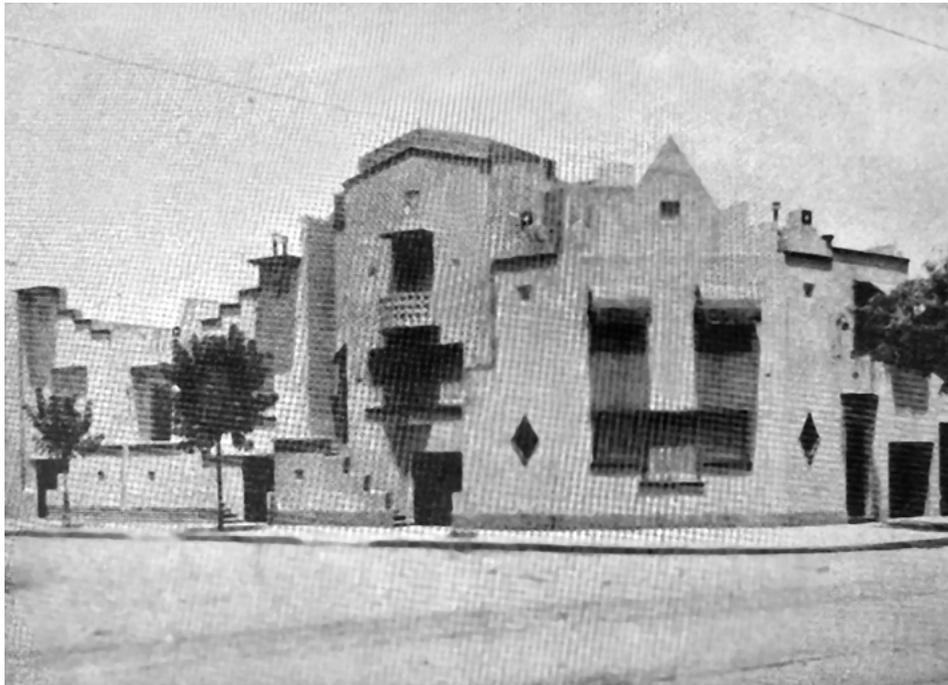
Bajorrelieves de puerta monumental en bronce: "Las artes gráficas," "La arquitectura," "La energía" y "Los transportes", escultora Léonard Crunelle, 1933. Museo de la Ciencia y de la Industria, Chicago.

Entre los actores de este abanico cultural que operaba en el ámbito de la arquitectura porteña a mediados de los años 20, los medios periodísticos con los que contó la profesión fueron el canal para nutrirse de información novedosa. Provenientes de instituciones gremiales o comerciales, las publicaciones periódicas especializadas en arquitectura establecieron los rumbos que la arquitectura local pudo consolidar en las décadas siguientes. Ese conjunto de ediciones fue un factor de influencia directa, sobre todo, porque su participación cobró importancia en la medida que sus intenciones se plegaron a la estética vanguardista de modo auténtico, porque no reclamaban la autonomía en nombre de la belleza, sino fundamentalmente de la novedad. Lo "nuevo", finalmente, fue el eje que dirimió esa legitimidad (Sarlo, 1988; Méndez, 2011).

En términos de difusión especializada en arquitectura, las revistas ejercieron como mediadoras entre la élite profesional y la cultura urbana que estaba en franco proceso de transformación. Sus páginas no solo concentraron proyectos y teorías, sino que construyeron imaginarios visuales que, muy lentamente, dieron presencia al *Art Déco* como lenguaje moderno accesible. A través de distintas estrategias editoriales, las publicaciones articularon sincronías estéticas con vanguardias internacionales, pero al mismo tiempo promovían una modernidad adaptada a las condiciones locales. La selección de imágenes, la diagramación y el tratamiento de sus textos revelan una tímida voluntad de posicionamiento disciplinar, donde lo moderno se asociaba tanto al progreso técnico como al espectáculo urbano. De esta manera, las revistas funcionaron como dispositivos curatoriales que moldearon la percepción pública de la arquitectura y su producción animó la consolidación de repertorios visuales compartidos.

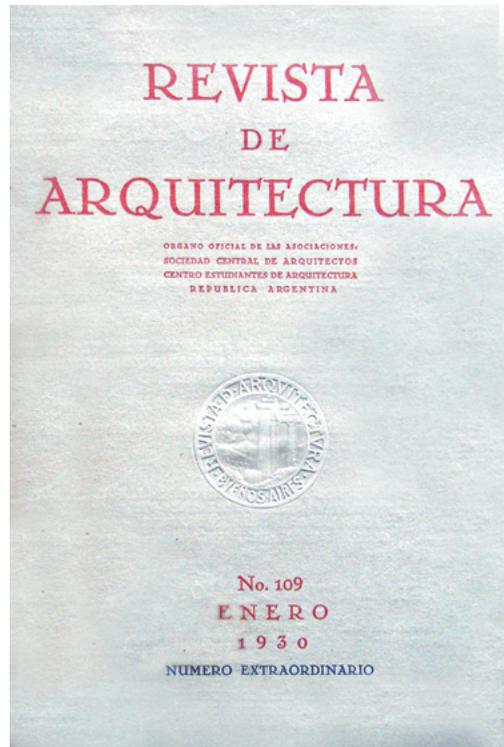
Entre las primeras noticias que referencian al *Art Déco* en las ediciones argentinas, cabe una revista editada fuera del establishment profesional. En abril de 1928, *CACYA* —dependiente del Centro de Arquitectos, Constructores y Afines— publicaba bajo el rótulo “Futurismo. Exposición Internacional de Arquitectura y Arte de Paris 1925” algunas pocas fotografías con énfasis en decoración de vitrinas e interiores y carente de referencias textuales. En un inicio, la resistencia editorial a integrar los ejemplos locales adscritos a este lenguaje fue notoria en casi todas las revistas circulantes, pero también temporalmente dispar respecto de la materialización edilicia de casos de buena factura, tal como sucedió con el edificio para el diario *Crítica*, autoría de los hermanos Kálnay, que, finalizado en 1926, recién fue publicado por *CACYA* en 1928.

Una mayor sincronía entre publicaciones y obras se puede verificar un poco más adelante en el tiempo, cuando las páginas de *El Arquitecto Constructor*, en enero de 1929, promocionaban el cine Once levantado en 1928 sobre la avenida Rivadavia por Alejandro Virasoro. El mismo autor también tuvo cabida en las ediciones de septiembre-octubre de 1929 de la *Revista Argentina de Arquitectura y Construcciones* con sendos conjuntos de viviendas recién construidos en el barrio de Floresta y haciéndose eco de la importancia de sus obras; otra publicación de diciembre de 1929, *Nuestra Arquitectura*, le concedió páginas a la inauguración del edificio de su autoría para La Equitativa del Plata, sobre Diagonal Norte.



Grupo de cuatro viviendas,  
Mariano Acosta esquina Juan  
Bautista Alberdi, Buenos Aires,  
arquitecto Alejandro Virasoro,  
1928.  
*Revista Argentina de  
Arquitectura y Construcciones*,  
año II (7), sep. y oct. 1929.

Por su parte, la voz editorial de la Sociedad Central de Arquitectos, en coincidencia con su 16.º aniversario, presentó un número “extraordinario” en enero de 1930 consagrado a la modernidad, tal como lo promocionara en ediciones previas. La *Revista de Arquitectura* tuvo una puesta gráfica acorde con la temática del ejemplar: portada blanca, tipografía en color rojo y ausencia de figuras, un interior con imágenes a toda plana y textos breves que antecedian las obras allí publicadas. La edición reunió en



Portada de la edición extraordinaria *Revista de Arquitectura*, año XVI (109), ene. 1930.

poco más de doscientas páginas obras de los arquitectos Squirru y Croce Mujica, del tándem rosarino de De Lorenzi, Otaola y Roca, también de Gelly Cantilo y Anton Gutiérrez, de Urquijo y un “moderno” Alejandro Bustillo con la vivienda construida para Victoria Ocampo en Barrio Parque. Del conjunto publicado, el mejor representado fue el arquitecto Alejandro Virasoro, de quien se presentaron cuatro de sus obras, profusamente ilustradas; esta dedicación para con el autor no resulta un dato menor si se considera que, desde mucho tiempo antes, era público el sostén de sus ideas basadas en el perfil racional de la arquitectura, tal como ya lo expresara en su casi manifiesto teórico, “Tropiezos y dificultades de las artes propias”, publicado en la edición de mayo de 1926 de la misma revista.

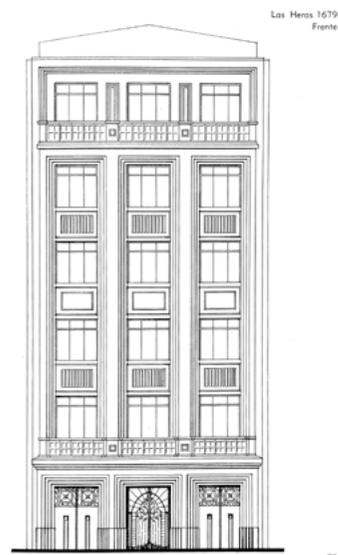
Alejandro Virasoro emergió como una de las figuras más influyentes en la consolidación del *Art Déco* argentino, no solo por su prolífica producción, sino también por su capacidad de articular teoría y práctica en un momento de transformación arquitectónica. Su trayectoria profesional evidencia una temprana comprensión de que la modernidad no radicaba exclusivamente en el despojamiento formal, sino en la síntesis entre racionalidad constructiva y reinterpretación ornamental. Desde sus tempranos escritos en la *Revista de Arquitectura*, Virasoro defendió un posicionamiento que conjugaba el respeto por los avances técnicos con una sensibilidad decorativa que no renunciaba al ornamento, sino que lo redefinía bajo parámetros asentados en la geometría y la abstracción, articulando diseño y técnica de manera racional. Y su obra construida despiega esta filosofía con notable consistencia.

El edificio para La Equitativa del Plata, el conjunto de viviendas en el barrio de Floresta o el de la ciudad de Rosario, las viviendas unifamiliares sobre calle Agüero al 2000, las obras para el banco El Hogar Argentino, el sanatorio De Cusatis, la Casa del Teatro, las salas de cine (Once y Capitol) y la serie de edificios de renta sobre las avenidas Las Heras, Santa Fe, Libertador, sobre Riobamba al 800 o

Irigoyen al 2900, así como otros programas en Mar del Plata, entre muchos otros ejercicios de depuración formal, dan cuenta de la práctica del autor. En todas ellas Virasoro comprendió que el *Art Déco* permitía reconciliar la aspiración modernizadora con los códigos representativos que demandaba una clientela



Bóveda familia Quirolo, Cementerio Mar del Plata, arquitecto Alejandro Virasoro, s/d.



Casa de renta, avenida Las Heras 1679, Buenos Aires, arquitecto Alejandro Virasoro, 1928. *Revista de Arquitectura*, año XVI (109), ene. 1930.

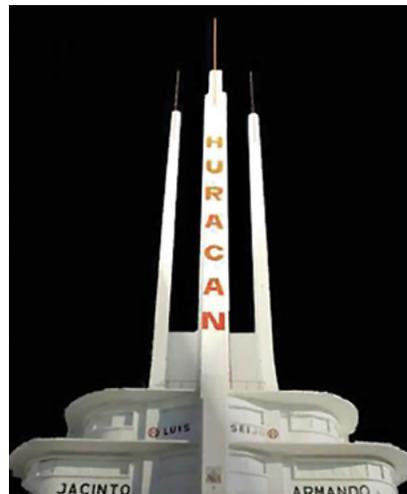
todavía burguesa y, aunque con cierto apego a la ostentación, algo dispuesta a aceptar un lenguaje simplificado. Su arquitectura trascendió lo meramente decorativo bajo propuestas de una modernidad posible y su producción supo ajustarse a las condiciones técnicas, económicas y culturales del momento.

Mientras tanto, y aun cuando los profesionales más rancios señalaban que adscribirse al *Art Déco* significaba solamente atenerse a una “tendencia de diseño cuya entraña es decorativa”, la mayoría de los arquitectos activos entre 1925 y 1935 se plegaron al credo basado en el culto al cuadrado, a la racionalidad, a las nuevas tecnologías, al deporte, al espectáculo y a la velocidad con su inevitable correspondencia en programas funcionales diferentes. Así, las casas de renta, los hangares, las salas de cine, las viviendas suburbanas y los edificios industriales, en aras de la modernidad, fueron transformando la imagen urbana de las ciudades más importantes de Argentina.



Depósito garaje Emilio Nager, avenida San Martín 7064, Buenos Aires (s/d), 1930.

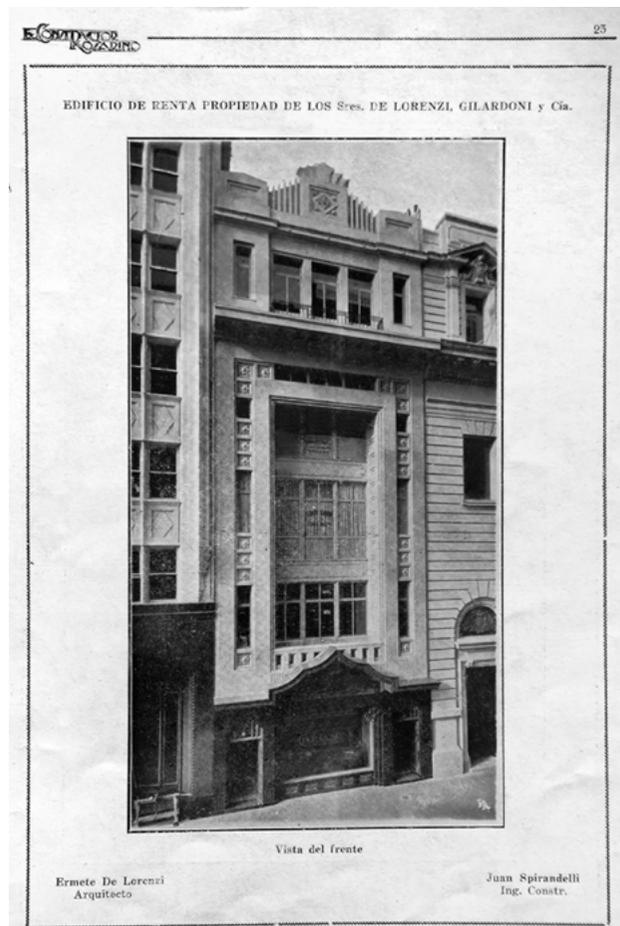
Foto: Patricia Méndez.



Torre Miravé, estadio Tomás Adolfo Ducó (Club Atlético Huracán), avenida Amancio Alcorta 2544, Buenos Aires, arquitectos Curutchet, Giráldez y Olivera, 1941.

En cuanto a los modos de habitar, y sobre todo en centros urbanos populosos, como Buenos Aires, Córdoba o Rosario, la tipología de casa de renta ganaría muchos seguidores. En la capital argentina el fenómeno fue coincidente con la Ordenanza municipal del 30 de junio de 1928 que, ajustando el Reglamento de Construcciones vigente desde 1910, estableció nuevas zonificaciones, alturas máximas y retiros de frente (Larrañaga *et al.*, 2017). Un sinnúmero de obras significativas se inscribe en esta tipología y, solo por mencionar algunas, destacan las realizadas sobre calle Viamonte (Calvo, Jacobs y Giménez, de 1928), sobre avenida Córdoba 1184 (Sánchez, Lagos y De la Torre, 1931) o en José M. Moreno al 100 (Alejandro Varangot, 1932), entre cientos de ejemplos más (Petrina, 2007).

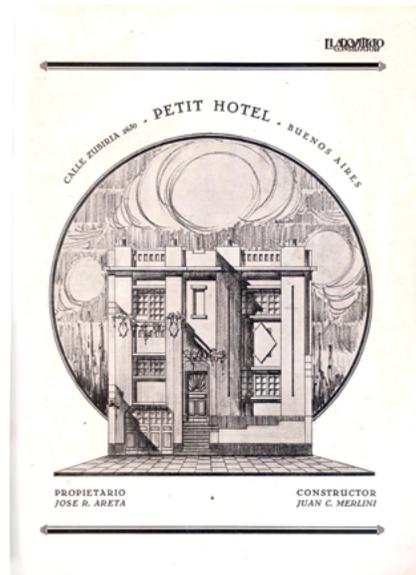
Mientras tanto, en Rosario, ciudad marcada por su intensa actividad portuaria y la recepción de una intensa inmigración interna, se verifican expresiones arquitectónicas afines a las transformaciones observadas en Buenos Aires. El edificio de renta se consolidó como respuesta habitacional predominante y aunque sus plantas mantuvieron cierta fidelidad a los cánones académicos, sus fachadas evidencian el logrado esfuerzo por incorporar las nuevas reglas estéticas con resultados diversos y, en muchos casos, notables. Entre los exponentes destacados se encuentra el equipo conformado por Ermete De Lorenzi, Otaola y Roca, cuyas obras fueron recurrentemente difundidas en las páginas de *El Constructor Rosarino*.



Edificio de renta, propiedad de Sres. De Lorenzi, Gilardoni y Cía., Rosario (Santa Fe), 1930, arquitecto Ermete De Lorenzi.

Mención especial merece el emblemático “Palacio Minetti” de clara vocación del rascacielos norteamericano; la obra de 1929 a cargo de José Gerbino, Luis Schwarz y Juan Bautista Durand fue contemporánea al Chicago Board of Trade, con quien comparte no solo la estética y la morfología, sino también los característicos coronamientos escultóricos que enfatizan su verticalidad y refuerzan su presencia urbana (Bréon, 2021). Así, con el pulso de arquitectos relevantes, la ciudad de Rosario no solo replicó modelos internacionales alineados con la modernidad, sino que los reinterpretó en clave local inscribiendo numerosos ejemplos *Art Déco* en el tejido urbano.

Asimismo, en coincidencia con el crecimiento poblacional y la expansión del centro hacia los límites urbanos de las grandes ciudades argentinas de entonces, los barrios comenzaron a consolidarse como espacios de densificación social y cultural, donde la tensión entre modernidad y tradición se manifestó con particular intensidad. En ese contexto, la aspiración moderna logró, gracias a la acción de constructores anónimos, que las prácticas tradicionales y las lógicas proyectuales heredadas convivieran con una



Proyecto *petit-hôtel* de José R. Areta, Zubiría 2650, Buenos Aires, constructor Juan C. Merini, 1932 [la construcción actual es similar, aunque no idéntica a la propuesta].

diversidad de fachadas inscriptas en el lenguaje del *Art Déco*. La vivienda unifamiliar modesta en los barrios periféricos de Buenos Aires incorporó estos gestos de modernización simbólica, que operaban casi exclusivamente en el plano de la representación pública y peatonal. Si bien los desarrollos en planta se mantuvieron dentro de esquemas convencionales —como la casa chorizo o las viviendas tipo cajón, con patios laterales y habitaciones enfiladas—, fueron las fachadas las que tradujeron la aspiración mimética de conexión con el centro urbano.



Vivienda unifamiliar, Escobar 2485, Buenos Aires, s/d.  
Foto: Patricia Méndez.

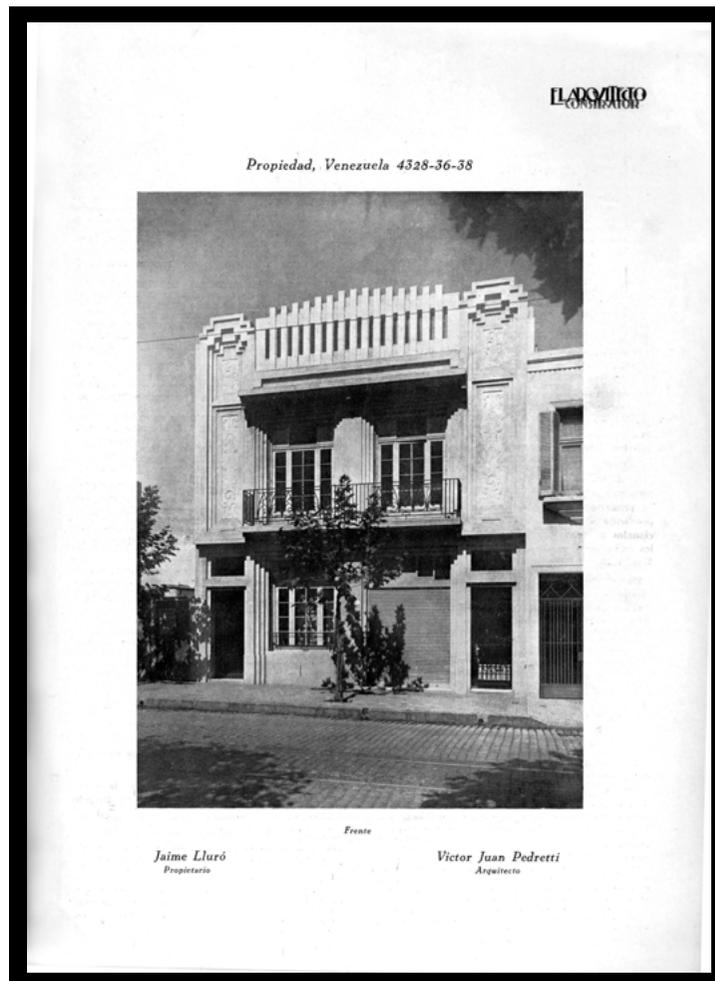


Vivienda unifamiliar, Escobar 2491, Buenos Aires, s/d.  
Foto: Patricia Méndez.



Vivienda unifamiliar, Ladines 2718, Buenos Aires, s/d.  
Foto: Patricia Méndez.

Fue estos casos, donde el repertorio formal del *Art Déco* se adaptó a una arquitectura modesta, donde el cuadrado, la greca y las formas escalonadas se reiteraron como vocabulario accesible, permitiendo a los sectores medios y populares participar del imaginario moderno sin alterar sustancialmente sus modos de vida. Puertas enmarcadas por escalonamientos geométricos, dinteles zigzagueantes, herrerías de trazado abstracto, aventanamientos con guardapolvos geometrizados y, siempre que fue posible, la inclusión de bajorrelieves discretos, reforzaron la abstracción característica de este lenguaje. Esta arquitectura, habitualmente considerada como “solo de fachada”, funcionó como interfaz entre la domesticidad tradicional y el espectáculo urbano, entre la intimidad del patio barrial y la visibilidad de la calle, configurando un *Art Déco* popular que, aunque despojado de la sofisticación de los edificios céntricos, resultó igualmente significativo como fenómeno de apropiación cultural (Ramos, 1990).



Vivienda unifamiliar de Jaime Lloró, Venezuela 4328, Buenos Aires, arquitecto Víctor Pedretti, 1932.

En simultáneo, un programa funcional público transformará radicalmente las formas de sociabilidad urbana y demandó una arquitectura específica capaz de materializar todo lo que el lenguaje *Art Déco* proponía. La irrupción del cinematógrafo como espectáculo de masas durante las primeras décadas del siglo XX y sobre todo la llegada a Buenos Aires del cine sonoro en 1927 promovió una necesaria actualización arquitectónica de las salas, alineándolas directamente con la producción hollywoodense, y desencadenando una ola de construcciones especialmente diseñadas para este programa y que encontrarían en el *Art Déco* su lenguaje arquitectónico por excelencia. Fue la temporada inaugural de los “palacios de cine”, pero también la adecuación de las salas más pequeñas y distantes del centro y, en todos ellos, el cine —o las construcciones vinculadas a su producción— adquirió rápidamente el estatus de monumento urbano, con fachadas que competían por la atención del transeúnte mediante marquesinas luminosas, revestimientos brillantes y composiciones verticales escalonadas que evocaban la modernidad.



Proyecto para Cine Moderno, Pergamino (Buenos Aires), arquitectos Rossi, Tapia y Moia, premiado en la exposición realizada en esa localidad. *CACYA* (103), dic. 1935.



Proyecto para cine Metropolitan, avenida Corrientes 1343, Buenos Aires, ingenieros Germán y J. Bernardo Joselevich, E. Ramirez y R. Abril, 1936.

Los ejemplos arquitectónicos se repartieron en toda la geografía nacional bajo la firma de arquitectos destacados como los hermanos Kálnay (Florida, 1926; Broadway, 1930 y otros proyectos no concluidos) o Alberto Prebisch (autor del Atlas y Gran Rex en Buenos Aires, pero también del Güemes en Salta, el Moderno y el Plaza en Tucumán y el Cóndor en Rosario). Pero también, y concentrando la



Cine - Teatro "Broadway"

Emp. Constructora: Wagon y Freytag  
Del C. A. C. y A.

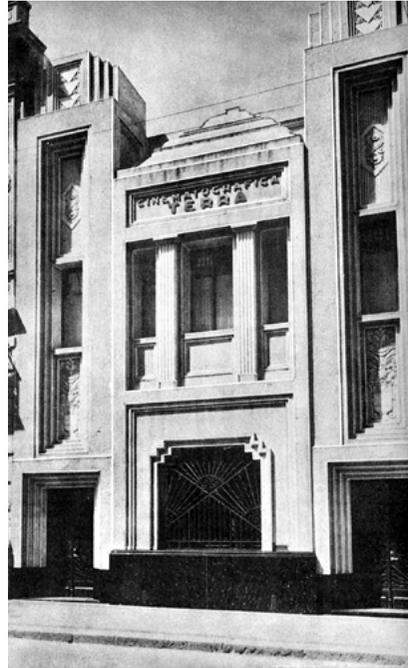
Arq. JORGE KALNAY  
Del C. A. C. y A.

Inauguración cine teatro Broadway, avenida Corrientes 1155, Buenos Aires, arquitecto Jorge Kálnay, 1929.

mayor cantidad de proyectos de salas enroladas en la nueva estética, mención especial merecen Claudio Caveri y Alberto Bourdon; el primero de ellos con obras como el Renacimiento (1928), el Monumental (1931) y más tardíamente el Luxor y el Iguazú, además de la sede para Cinematográfica Terra sobre calle Ayacucho (actual sede de FLACSO, Argentina). Por su parte, Alberto Bourdon exhibe una habilidad

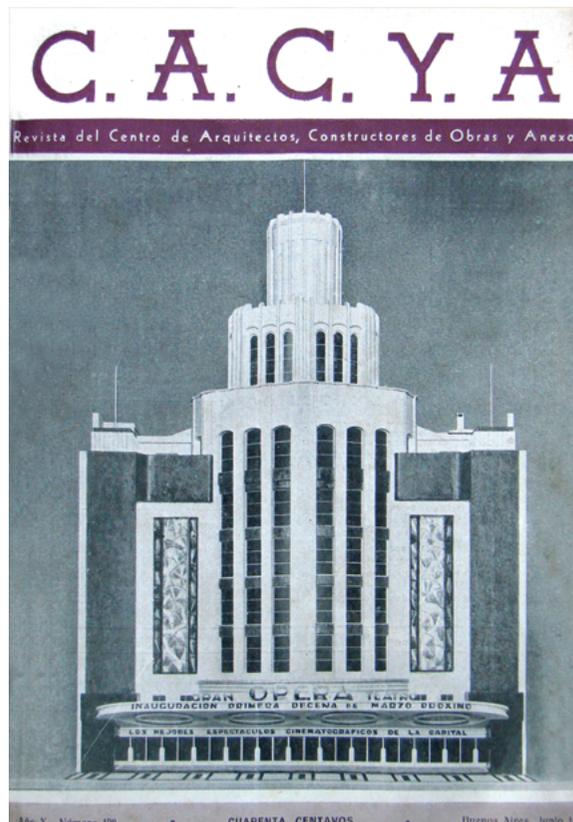


Proyecto preliminar para cine teatro Monumental, Lavalle 780, Buenos Aires, arquitecto Claudio Caveri, 1930.



Cinematográfica Terra, Ayacucho 551, Buenos Aires, arquitecto Claudio Caveri, 1931 [actual sede FLACSO Argentina].

inusitada de adaptación a las tendencias vigentes en cada una de sus obras y registra la construcción —o remodelación— de más de cuatrocientas salas distribuidas en el país. El caso emblemático lo constituye el Ópera, inaugurado en 1936 sobre la porteña avenida Corrientes y que fue consagrado como el máximo exponente del género gracias a su volumen elíptico y telescópico que domina la composición de su fachada, inspirada en la sala del Rex de París (1932) y con interiores trabajados por el catalán José María Sert en un despliegue escenográfico sin precedentes.



Portada de revista *CACYA*, año X (169), con el cine teatro Ópera, jun. 1941.

Estos palacios cinematográficos no solo ofrecieron la proyección de películas, sino una experiencia sensorial completa donde la arquitectura precedía y amplificaba la fantasía de la pantalla. Las instalaciones de iluminación artificial —neones, tubos fluorescentes, proyectores— convertían las fachadas en verdaderos anuncios luminosos que transformaron el paisaje nocturno de las arterias urbanas. Los interiores desplegaron una secuencia espacial cuidadosamente orquestada: vestíbulos amplios con revestimientos de mármol y espejos, escaleras monumentales, foyers decorados con motivos geométricos y, finalmente, las salas propiamente dichas donde el confort de las butacas y la sofisticación técnica del equipamiento sonoro garantizaban una inmersión total en el universo cinematográfico. La arquitectura de las salas de cine *Art Déco* encarnó así la convergencia entre modernidad tecnológica, espectáculo de masas y consumo cultural, configurando una tipología arquitectónica que sintetizó las aspiraciones de una sociedad que hurgaba en la pantalla grande tanto el reflejo como la promesa de su propia modernización.



Cine "Metropolitan", detalle superior, avenida Corrientes 1343, Buenos Aires, ingenieros Germán y J. Bernardo Joselevich, E. Ramírez y R. Abril, 1936  
Foto: Patricia Méndez

## Modernidad sin ruptura: el *Art Déco* como transición cultural

Si bien las salas de cine se implantan como el punto urbano cúlmine para el desarrollo del *Art Déco*, la arquitectura argentina de esta temporada debe comprenderse menos como estilo coherente que como repertorio disponible. Se trató de un conjunto de recursos formales y decorativos que, a través de distintos actores —arquitectos, constructores, comitentes— movilizaron según sus posibilidades técnicas, económicas y simbólicas. Por su parte, las revistas especializadas actuaron como dispositivos fundamentales de modernización visual, mediando entre la élite profesional y una cultura urbana emergente ávida de referentes contemporáneos, y construyeron consensos sobre qué significaba ser moderno en el contexto rioplatense.

Los programas urbanos emergentes —cines, garajes, edificios de renta— constituyeron laboratorios privilegiados donde la modernidad tecnológica encontró su progresivo correlato arquitectónico. Espacios funcionales diseñados para la circulación, el espectáculo y el consumo modernos materializaron las transformaciones en los modos de vida urbana: la movilidad motorizada, el ocio masivo, las formas de habitar colectivas. Así, el *Art Déco* proveyó el lenguaje formal adecuado para estas tipologías emergentes, conjugando impacto visual y racionalidad constructiva con muchos más ingredientes de espectacularidad representativa que de progreso funcionales. Su difusión como lenguaje moderno y decorativo, acrecentado

por las publicaciones especializadas y las películas, respondió tanto a sincronías estéticas internacionales como a demandas locales de distinción que tampoco implicaron, al menos en lo inmediato, una ruptura radical con prácticas constructivas y distributivas tradicionales.

El cambio en los tipos de consumo cultural fue evidente; sin embargo, la recepción fue selectiva: la decoración *Art Déco* fue aplaudida primero por el público antes que su materialización y sugiere entender que la modernización penetró primero en la esfera privada del equipamiento doméstico y recién después se manifestó en la imagen urbana pública. Las instalaciones de iluminación artificial, las vidrieras comerciales y el concepto social de moda asociado al “dejarse ver” configuraron el espectáculo urbano donde arquitectura, diseño y prácticas sociales se entrelazaron indisolublemente.

Entre las figuras de la época y sin menoscabo de múltiples y reconocidos profesionales que enriquecieron el panorama con variantes estilísticas y programáticas (como Francisco Salamone en la provincia de Buenos Aires), la figura de Alejandro Virasoro emerge paradigmática. Su reinterpretación ornamental, su empresa arquitectónica dentro y fuera de Buenos Aires, su condición de acólito de la técnica que racionalizó procesos constructivos y los trasladó a la esencia de sus obras, lo posicionan como exponente de una modernidad consciente y congruente con sus medios y sus fines.

El *Art Déco* funcionó como interfaz entre tradición doméstica y espectáculo urbano, entre continuidades distributivas y renovaciones formales, entre aspiraciones cosmopolitas y condiciones productivas locales. Revisado desde una modernidad periférica, el aporte del *Art Déco* fue la renovación del repertorio decorativo que transitó desde la fase figurativa decimonónica a la abstracción geométrica y puso al día la lingüística arquitectónica sin que ello implicara transformaciones radicales en las lógicas proyectuales o constructivas. Esta condición de transitar a la modernidad, lejos de constituir una limitación, permitió una apropiación que permeó distintas capas sociales y programas y configuró un paisaje urbano heterogéneo, pero reconociblemente moderno en la imagen de varias de las ciudades argentinas durante el período de entreguerras.



Detalle coronamiento  
cine teatro Broadway.  
Foto: Patricia Méndez.

## Bibliografía

Bréon, Emmanuel (dir.). *France. L'Art Déco. Amérique du Nord*. Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Éditions Norma, 2021.

García Falcó, Marta; Méndez, Patricia. *Cines de Buenos Aires. Patrimonio del siglo XX*. Editorial Publicaciones Especializadas, CEDODAL, 2010.

Larrañaga, Ma. Isabel de; López Martínez, Sergio; Petrina, Alberto. *Arquitectura moderna en Buenos Aires (1928-1945)*. Ministerio de Cultura de la Nación, 2017.

Méndez, Patricia. "Arquitectura moderna en foco. La construcción y difusión de su imaginario en las revistas especializadas a través de las fotografías. Buenos Aires, 1925-1955". Tesis Doctoral, FLACSO, 2011.

Petrina, Alberto. *Guía del Patrimonio cultural de Buenos Aires*. Tomo 8: "Art Déco". Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007.

Ramos, Jorge. "Apuntes para una tesis del Decó popular barrial", en *Summarios* (133), ene-feb 1990. Ediciones Summa, pp. 3-13.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, 1988.



# ART DÉCO EN ARGENTINA

## La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas. Paris, 1925

El siglo XX vio nacer los ímpetus de los cambios y en París, en 1901, surgía la Société des Artistes Décorateurs que rompería con las ortodoxias del academicismo clasicista generando el *Art Nouveau*. Bajo su influjo y con autonomía de los pintores y los escultores, los decoradores impulsarán los "Salones Artísticos".

La liberación ornamental se expandió desprendido de las academias, de los historicismos neogóticos y de los regionalismos. En 1919 el fin de la guerra motivó reconstrucciones que impactaron en la arquitectura y el urbanismo. Hubo una racionalización de propuestas, surgieron nuevas tecnologías y se generó una cierta euforia que un lustro después se concretaría en la Exposición internacional. Allí se vislumbraron las manifestaciones diferenciales del repertorio formal clasicista y las nuevas tendencias decorativistas.

En abril de 1925 se instalaron 15.000 expositores en la explanada de Les Invalides y en las márgenes del río Sena.

Múltiples pabellones en rutilante competencia entre jardines y paseos regocijaron a 16 millones de visitantes durante siete meses. Las propuestas acataban las exigencias que prohibían las copias historicistas, las imitaciones o la proximidad a los antiguos estilos, aunque se percibía cierta continuidad de las composiciones arquitectónicas en cuanto a axialidad y simetrías. No faltaron ejemplos vanguardistas como las propuestas del pabellón ruso de Melnikov que ayudaba a verificar la génesis de una transición latente en aras de una modernidad expresiva de la calidad y variedad en la ornamentación.

Arq. Ramón Gutiérrez



Pabellón de Checoslovaquia, interior, arquitecto V. Lozek

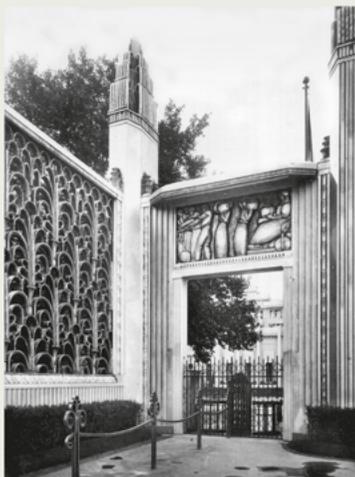


Pabellón de la empresa Pomona, arquitecto Louis Hyppolite Baileu



Pabellón de Holanda, interior, arquitecto Jan Frederik Staal Dervaux

Puerta de Honor de la Exposición de Artes Decorativas, arquitectos Henri Favier y André Ventre



Pabellón de Polonia, frente e interior, arquitecto Josef Czajkowski

Imagen 1 tomada de Patout, P., *L'Architecture officiel et les Pavillons*, Charles Moreau Editeur, Paris, 1925.  
Imágenes 2 a 6 tomadas de Dervaux, Adolphe, *L'Architecture Etrangère: la Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Charles Moreau Editeur, Paris, 1925.

# La decoración como expresión de los cambios

El énfasis ornamental de la Exposición de París expresó las transformaciones que la industria había generado en las primeras décadas del siglo y así configuró el escenario de la modernidad. Esto se vislumbra en la calidad de las obras que la Exposición generó en la década siguiente donde se irá desprendiendo del eje decorativo y atenuará el conflicto con el antiguo diagnóstico de Loos, para quien "el ornamento es delito". La Exposición evidenció la capacidad creativa y el manejo de los nuevos materiales integrándolos con las técnicas tradicionales y los recursos industriales de la producción en serie. Entre 1925 y 1940, período de apogeo en el mundo europeo y americano, el *Art Déco* se materializó en obras de alta calidad e integrada a los espacios arquitectónicos. Nuevos elementos como los juegos de iluminación y pro-

puestas de diseños jerarquizaron la producción decorativa y abarcaron desde la potenciación del detalle hasta la prefabricación in-situ. Ciertos ámbitos de la modernidad como los trenes, los trasatlánticos y los diseños de aviones marcaron la dinámica eufórica del nuevo tiempo. En los sectores populares, los constructores asumieron la expansión de las ciudades latinoamericanas, redujeron los costos y adoptaron una decoración geométrica y compacta sin abandonar las antiguas premisas de axialidad y simetría. La calidad del trabajo de la rejería, los vitrales y otros rasgos ornamentales testimonian la herencia de aquella década junto con las nuevas tipologías arquitectónicas.

Arq. Ramón Gutiérrez



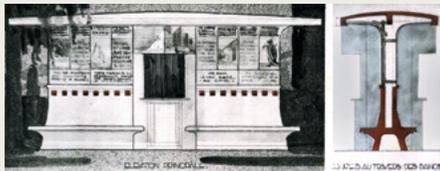
Agencia de Viajes, Mme. Hot Le Son, París (1927)



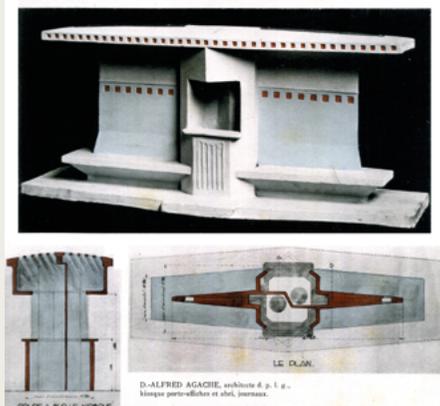
Pabellón de L'Esprit Nouveau, Le Corbusier (1925)



Compagnie Art Français, décorateur Maurice Dufrene (1925)



Puesto de seguridad, décorateur Emile Pinguel (1925)



Kiosko porta afiches, arquitecto Alfred Agache (1925)

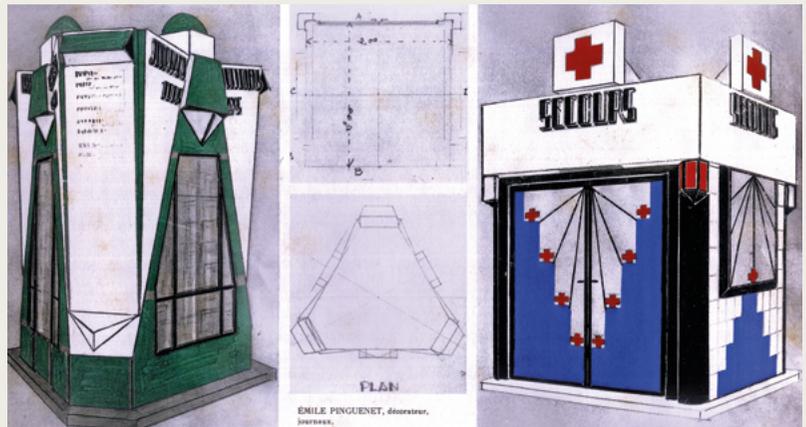


Imagen 1 tomada de *Interieurs au Salon des Arts Décorateurs, Présentés par René Prou*, Charles Moreau Editeur, Paris, 1928.  
 Imagen (2) tomada de *Nouvelles devantures et Agencements de Magazins*, 4<sup>o</sup> Serie, présentée par René Herbst aux Editions d'Art, Charles Moreau Paris.  
 Imágenes 3 y 4, tomadas de *Mayor J. Concours de l'Art de France. Kiosques et Pavillons urbaines destinés a l'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Charles Moreau Editeur, Paris, 1925.  
 Imagen 5 tomada de Rapin, Henri. *La esculpura decorativa á l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925*, Paris, Charles Moreau Editeur, 1925



Relieves escultóricos, décorateurs Joel y Jan Marlen (1925)

# Avenida Roque Sáenz Peña

La avenida Roque Sáenz Peña -o Diagonal Norte- es parte del proyecto de modernización de la traza colonial del centro de la ciudad de Buenos Aires, iniciado a partir de 1880 con la Avenida de Mayo. El corte oblicuo, casi a 45° del damero porteño, tiene en sus edificaciones iniciales, ejemplos arquitectónicos del academicismo que se intercalan con la modernidad para luego, a partir de la década de 1930, iniciar la transición hacia el racionalismo y en la cual el *Art Déco* actuará como bisagra.

La rigurosa normativa edilicia que define a la Diagonal Norte unifica notablemente la variedad estética que conforman ambas fachadas, destacando la concentración de proyectos de los más célebres arquitectos del ámbito nacional con obras de alta calidad estética, constructiva y de avanzada tecnología.

En la esquina de Esmeralda y Diagonal Norte, la sede argentina de la empresa "Shell Mex" fue terminada en 1936

y define una proa arquitectónica de sofisticada ornamentación exterior, así como en sus espacios interiores. En la esquina opuesta, el edificio "Volta", sede de la Compañía Hispano Americana de Electricidad, tiene líneas sobrias y potentes que oscilan entre el *Art Déco* y el monumentalismo, con un espacioso y elegante salón de ventas a la calle.

Al otro lado de la Diagonal Norte, entre las calles Esmeralda y Perón, surge el edificio para "YPF", propone una amplia fachada casi carente de ornamentación y una propuesta predominantemente racionalista.

El Hotel Reconquista hace un delicado equilibrio entre el racionalismo y el *Art Déco*, con sus balcones trapezoidales y un friso de bajorrelieves que acompaña la gran cornisa del basamento dentro de una volumetría sin sobresaltos.

Arq. Nicolás Ferrino



Avenida Roque Sáenz Peña, Buenos Aires.  
Fuente: [Autor]



Edificio corporativo YPF, Departamento Técnico de YPF (1938), avenida Roque Sáenz Peña 777, Buenos Aires.  
Fuente: *Revista de Arquitectura*



Edificio corporativo "Shell Mex", arquitectos Héctor Calvo, Arnoldo Jacobs y Rafael Jimenez (1936), avenida Roque Sáenz Peña 788, Buenos Aires



Edificio corporativo "Instituto Ítalo Argentino de Seguros Generales" -actual Hotel Reconquista Luxor-, arquitecto Jorge Hardoy (1932), avenida Roque Sáenz Peña 890, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Detalles de puerta.  
Fuente: [Autor]



Edificio corporativo "Volta", arquitecto Alejandro Bustillo (1935), avenida Roque Sáenz Peña 832, Buenos Aires. Fuente: [Autor]

# Nuevas tipologías

Con la aparición de la luz eléctrica, la radiofonía, la proyección de imágenes, los aviones, automóviles y transatlánticos, los progresos industriales y tecnológicos, la comunicación y la publicidad, se crearon nuevos espacios para albergar tantas novedades. El *Art Déco* y su lenguaje expresivo, sus nuevas formas geométricas, y su faceta comercial y popular ofreció propuestas para variados programas.

El céntrico y cosmopolita "Hotel City" con la mirada puesta en los *skyscraper* de Nueva York, ubica en lo más alto un conjunto de volúmenes que se acoplan y crecen escalonadamente, en un cubo luminoso, su nombre a todo color. El tema preferido fueron los cines, que conjugan tecnología y fantasía y se agruparon densamente en las calles Lavalle y Corrientes; sus carteles luminosos formaron un nuevo paisaje urbano, donde el emblemático Ópera continúa destacándose con su perfil y sus brillantes interiores que incluyen un techo de cielo con estrellas luminosas. Entre otras funciones, también la que alberga el "Sindicato de

la Fraternidad" con su frente geometrizado y su interior conteniendo un teatro con notable acústica e importantes murales sociales.

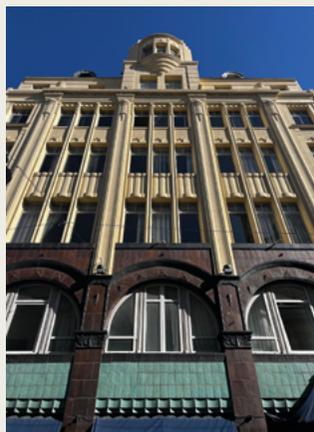
También los *cabaret*, *dancing* o lugares nocturnos con orquestas en vivo y pista de baile, combinaron música de jazz y tango y se decoraron con elementos *Art-Déco* para atraer al público combinándolo con pérgolas y terrazas curvas.

Entre otros distintos programas funcionales de la época se encuentran los garages, que aparecieron junto con la creciente industria del automóvil. Una fachada donde están presentes los relieves geométricos y los detalles del estilo. También las empresas comerciales levantaron sus edificios corporativos y se adscribieron al lenguaje estético de la época, como el ejemplo de Moreno 364, que incluyó las coloridas cerámicas UWAG y cuidadosa herrería.

Arq. Graciela Fasulo



Edificio Social para el Sindicato "La Fraternidad" - actual "Teatro Empire", arquitecto Jorge Sabaté (1934), Hipólito Yrigoyen 1938, Buenos Aires. Fuente: CEDODAL



Edificio Corporativo de oficinas, arquitecto Johannes Kronfuss, Moreno 364/76, Buenos Aires (1929), fue sede Editorial Kapeluz y luego Hotel Moreno. Fuente: Alejandro Pájar, Ars Hungarica



Gran Cine Teatro Ópera, arquitecto Alberto Bourdon (1935), avenida Corrientes 860, Buenos Aires



Garage Guido, ingeniero Atilio Maletti (1932), Guido 1653, Buenos Aires. Fuente: Mariano Jurio

Hotel City, arquitecto Miguel Madero e ingeniero Julio Noble (1931), Bolívar 160, Buenos Aires. Fuente: Gustavo Thorlichen



"Armenonville II", luego "Les Ambassadeurs" y sede del ex Canal 9, posteriormente demolido, arquitecto Valentín Brodsky (1927), ex Canning 3353, Buenos Aires. Fuente: Álbum GEOPE, IAA-FADU/UBA



## Viviendas de renta

En la ciudad de Buenos Aires entre 1920 y 1930, el crecimiento demográfico y la transformación del tejido urbano estimularon una amplia producción de edificios de vivienda colectiva. La tipología de renta o multifamiliar debía responder a la densidad creciente y, al mismo tiempo, ofrecer identidad arquitectónica en frentes extensos o esquinas estratégicas. El *Art Déco*, con su plasticidad volumétrica y ornamental, encontró en este programa habitacional un terreno ideal para desplegar sus recursos, en diálogo con un racionalismo incipiente que privilegiaba claridad compositiva y funcional.

Las viviendas de renta en altura y con alta densidad recurrieron a retranqueos volumétricos, escalonando la masa y afirmando la verticalidad, generando la silueta de una torre y que luego alcanzaron su esplendor con el Kavanagh. Esa tendencia ascendente, acompañada por la simplificación formal, dejaba entrever principios racionalistas que resultan plenamente compatibles con la ex-

presividad plástica del momento. Pero también se ejecutaron composiciones empleando clásicas simetrías, con torres laterales que avanzaban y enmarcaban el conjunto e intercalaban paños de llenos y vacíos para completar la composición. En otros casos llevarán esta lógica al extremo del verticalismo, combinando bandas y discos ascendentes que remataban con torres texturadas reflejando, de otra manera, la impronta *déco*.

En las viviendas de altos, menores en escala que los edificios céntricos, el énfasis se concentró en la ochava: simetría, bajo relieves geométricos y ejes que articulaban la esquina manteniendo su escala doméstica y las improntas de la época.

En esta tipología, el estilo supo conjugar racionalidad constructiva y potencia plástica, dejando obras que aún se destacan el paisaje urbano porteño.

Arq. Guillermo Etchevers



Edificio de renta, Santiago Alani Constructor (1930), Tres Arroyos 1106, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Edificio de renta, Viamonte 680, arquitectos Calvo, Jacobs y Giménez (1928), Buenos Aires. Fuente: CEDODAL



Edificio de renta, José María Moreno 122, ingeniero Alejandro J. Varangot (1932-36), Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Edificio de renta, arquitectos Sánchez, Lagos y De la Torre (1931), avenida Córdoba 1184, Buenos Aires. Fuente: CEDODAL



# Vivienda urbana

Dentro del periodo en que el *Art Déco* tuvo su auge en la ciudad de Buenos Aires, se registra una diversidad tipológica en viviendas barriales, mayormente levantadas por constructores anónimas. En el conjunto, se aprecian distintas interpretaciones dentro del tejido urbano entre medianeras, distinguiendo tanto la vivienda individual de una sola planta como la que alcanzaba dos niveles.

Un aspecto singular es la coexistencia de fachadas de este lenguaje con la distribución tradicional de la casa tipo chorzizo, a menudo con accesos independientes.

Asimismo, dentro de las tipologías, la integración de la cochera es un rasgo en común, reflejando la creciente presencia del automóvil en la época.

El repertorio formal en los casos de las viviendas barriales se manifiesta con formas geométricas y relieves sutiles, como triángulos invertidos, escalonamientos y el uso del patrón *Chevron*. En los remates de las fachadas se uti-

lizaron hasta motivos de abanicos o soles naces. Las aberturas se distinguen por el quiebre de los ángulos en los dinteles y por frisos superiores con guardas de líneas quebradas y pilastras que acentúan la verticalidad.

La resolución constructiva se basó en mampostería de ladrillos comunes, con un revoque símil piedra y el uso de moldes para la ornamentación mientras que las cubiertas se resolvieron con bovedillas, utilizando perfiles de hierro y ladrillos comunes.

La herrería ocupó un papel importante, mostrando un diseño geométrico que combinaba líneas rectas, ondulaciones, espirales y rayos, a menudo con tramas superpuestas.

En muchos de los casos relevados, el *Art Déco* se concentra en la fachada y en el hall de entrada, perdiendo su intensidad hacia los interiores de la vivienda.

Arq. Daniel Bianchi



Vivienda unifamiliar, CADE Empresa Constructora, Bonifacio 3380, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Vivienda unifamiliar, Juan Tempone constructor, Laguna 744, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Vivienda unifamiliar, Junín 1284, Buenos Aires. Fuente: [Autor]

Vivienda unifamiliar, Y. Barresi Constructor, Pergamino 616, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Vivienda unifamiliar, Lavalleya 1510, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Vivienda unifamiliar, Honduras 4565, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



# Alejandro Virasoro (1892-1978). Viviendas

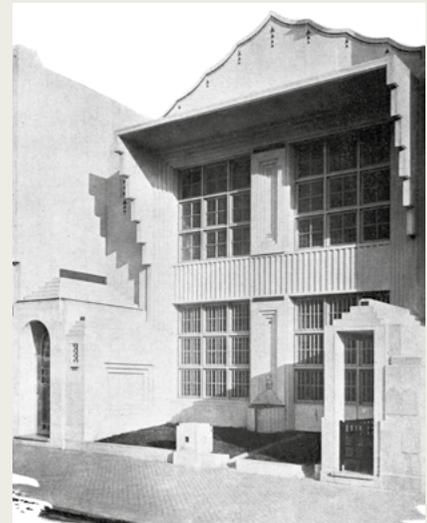
Formado como arquitecto en la UBA en 1913, Virasoro se constituye en la bisagra ineludible para comprender la transición entre el lenguaje académico y la modernidad arquitectónica del siglo XX. Sus ideas y propósitos de vanguardia quebraron el esquema tradicional vigente, ofreciendo una mirada renovada a la arquitectura de entonces. Y lo fue a tal punto que se le reconoce como el impulsor de la organización sistemática en la construcción de una obra que incluía la división de tareas y la prefabricación de materiales, aplicado sobre todo a programas de viviendas sociales a partir de la fundación de su propia empresa "Viribus Unitis" con más de mil quinientos empleados. Considerado entre los primeros exponentes profesionales del *Art Déco*, Virasoro introdujo en Argentina un lenguaje estilizado y geométrico que desplazó el eclecticismo his-

toricista, adaptando influencias europeas a las condiciones locales. Su producción residencial superó las sesenta obras, entre casas particulares, viviendas de renta y conjuntos habitacionales, desarrolladas principalmente en las décadas de 1920 y 1930 en Buenos Aires y Rosario. En ellas, el *Art Déco* no fue solo ornamento: fue parte de una visión integral que articuló diseño, técnica y compromiso con la clase trabajadora. La vivienda se convirtió en campo de experimentación formal y organizativa, donde Virasoro aplicó criterios de estandarización, racionalización constructiva y sensibilidad urbana. Su legado expresa una ética proyectual que abona la transición de lenguajes y una arquitectura entendida como herramienta de transformación social.

Arq. Patricia Méndez



Der.: Vivienda unifamiliar familia Virasoro (1924), Agüero 2038, Buenos Aires  
Fuente: Daniel Bianchi



Vivienda unifamiliar Ganduglia, Agüero 2024, Buenos Aires.  
Fuente: *Revista de Arquitectura*



Vivienda colectiva, Riobamba 739, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Viviendas unifamiliares agrupadas (1929), Cachimayo y La Nave, Buenos Aires.  
Fuente: *Revista Argentina de Arquitectura y Construcciones*



Vivienda colectiva, Las Heras 1679, Buenos Aires. Fuente: IAA, *Revista de Arquitectura*



# Alejandro Virasoro (1892-1978). Otros programas

Alejandro Virasoro extendió su lógica vanguardista a una amplia gama de programas no residenciales. Consolidó así una práctica que combinaba eficiencia técnica y expresividad aun sin desatender la integración urbana al momento de resolver esquinas. Su intervención en el diseño de sedes bancarias, cines, oficinas, sanatorios y espacios institucionales revela una arquitectura que no se limitó a resolver funciones, sino que interpretó y pudo inscribir sus obras en la vocación transformadora por la que atravesaba la ciudad moderna de entonces.

Lejos de operar como ornamento, Virasoro tradujo el *Art Déco* en un lenguaje estructurante que preservaba la singularidad: ritmo, proporción y síntesis material se articularon en una estética representativa de la modernidad. Sus obras lograron diluir los límites físicos y, si en altura o en fachada generaban una secuencia telescópica de

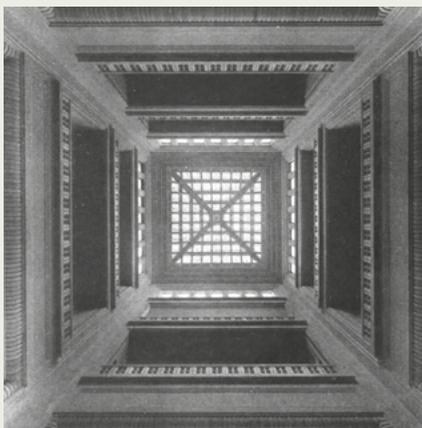
retracción volumétrica, en las tomas de esquina las envolventes otorgaban continuidad visual, absorbiendo la geometría del cruce y reforzando la presencia institucional del edificio en el tejido urbano. Estas operaciones no solo respondieron a exigencias constructivas, sino que además le permitieron inscribir en el paisaje una retórica espacial que evocaba aspiraciones de transformación y jerarquía.

La arquitectura de Alejandro Virasoro puede entenderse entonces como sistema cultural, donde cada resolución espacial tuvo la capacidad de expresar los valores simbólicos de su arquitectura. Su legado tipológico revela una mirada integral, donde técnica y arte se conjugaron para transformar el entorno en clave de modernidad.

Arq. Patricia Méndez



Sede bancaria "El Hogar Argentino" –actual sede oficinas GCBA- (1926-1927) y detalle de su cúpula, Bartolomé Mitre 575, Buenos Aires.  
Fuente: *Revista de Arquitectura*



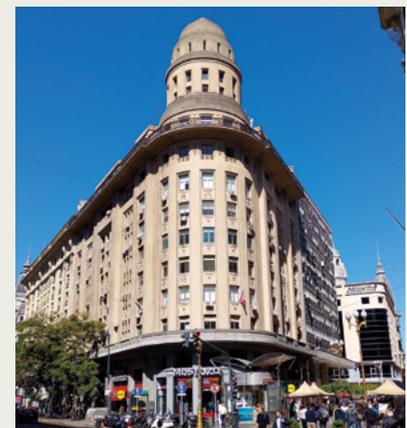
Cine Capitol (1932), avenida Santa Fe 1848, demolido, Buenos Aires.  
Fuente: *Revista de Arquitectura*

Sanatorio De Cusatis (1929), avenida Pueyrredón 845, Buenos Aires.  
Fuente: Alejandro Leveratto



Casa del Teatro (1927), avenida Santa Fe 1243, Buenos Aires. Fuente: Alejandro Leveratto

Edificio de oficinas, la "Equitativa del Plata" (1928-1930), avenida Roque Sáenz Peña 600, Buenos Aires.  
Fuente: Marcelo Bukavec



# Los Kálnay: escenario de la transición

Después de participar en la Gran Guerra, Andrés y Jorge Kálnay se embarcan y por azar llegan al Río de la Plata en 1920. La rigurosidad de sus planteos, el dominio del dibujo y el compromiso con calidades y tiempos de obra serán su carta de presentación que los llevará a otras ciudades y hasta provincias alejadas. Deberán asumir proyectos muy variados en sus funciones y en su escala, así como trabajar no sólo para húngaros y alemanes -como sus primeros clientes- sino para personas de diversa procedencia, que confiaron en lo que ellos ofrecían. Durante cinco años mantendrán un estudio juntos y tipos arquitectónicos de raigambre centroeuropea, llegando al edificio del diario *Crítica*, nudo esencial de su producción conjunta. La fachada principal muestra todas las notas de despojo de adornos clásicos trasladándose a la decoración geometrizable y de planos desnudos que resal-

tan elementos decorativos acotados hasta con influencias prehispánicas. Luego, cada uno tomaría su propio camino.

Andrés proyectó salones de diversión, así como casas familiares en los que aparecían pérgolas, ámbitos circulares y se incluían otras artes, como los famosos vitrales. Jorge encaró obras de gran envergadura como mercados o edificios de renta de múltiples pisos, a veces trabajando hasta el límite de lo que la normativa indicaba, logrando notables resultados.

El *art déco* fue el punto central de su producción que partiendo de aquella tradición europea los hizo abrirse a los cambios y transitar cada uno su propio camino de modernidad: Andrés investigando el tema de la prefabricación, Jorge enfocándose en los asuntos del urbanismo.

Arq. Graciela M. Viñuales



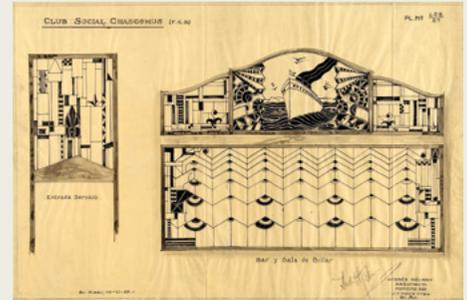
Diario *Crítica* –actual Superintendencia de Administración de la Policía Federal-, arquitectos Andrés y Jorge Kálnay (1925), Avenida de Mayo 1333, Buenos Aires. Fuente: CEDODAL



Cine Suipacha –actual Espacio INCAA-, arquitecto Andrés Kálnay (1928), Suipacha 442, Buenos Aires. Fuente: foto Forero, CEDODAL



Cerveceria Munich –actual Museo de la Imaginación y el Juego, MUJ-, arquitecto Andrés Kálnay (1928), Avenida de los Italianos 851, Buenos Aires. Fuente: foto Gómez, CEDODAL



Vitrales para el Club Social, arquitecto Andrés Kálnay (1929), Libres del Sur 14, Chascomús, provincia de Buenos Aires. Fuente: Archivo Kálnay, CEDODAL



Edificio Bocazzi, arquitecto Jorge Kálnay (1932), avenida Santa Fe 1697, Buenos Aires. Fuente: CEDODAL



# Herrerías en fachadas

El movimiento adopta masivamente el hierro como material para el diseño y ejecución de puertas y barandas en balcones y de escaleras interiores. El desarrollo creativo en este segmento de componentes de la arquitectura, es excepcional y sin inhibiciones. Aunque resulta casi imposible encontrar dos piezas iguales, la pertenencia y fidelidad al estilo, son indudables.

Las entidades geométricas combinadas en la multitud de diseños diferentes son relativamente escasas: rectas autónomas o configurando polígonos, circunferencias enteras o en fragmentos y con notable preferencia: espirales y sinusoides. Solo se alejan de ese repertorio, cuando el trazado remite a alguna imagen del reino vegetal o animal. Algunos diseños se resuelven con la selección de rectas únicamente, otros solo con curvas, pero en la mayoría se combinan entidades rectas y cur-

vas. Coherente con la idea de frontalidad que caracterizó los diseños, la materia prima utilizada consiste en barras de sección cuadrada o planchuelas. Pero es en la sintaxis, o en el criterio compositivo de los diseños, es donde se evidencia la mayor variedad y diferencia de actitud entre las propuestas. En tanto que algunas han sido diseñadas como conjuntos cerrados, con idea de totalidad y dominio de un eje de simetría, otras fueron concebidas como recortes o piezas de un *puzzle* que bien podrían exceder los límites de lo concretado materialmente.

En los edificios con autoría de arquitectos reconocidos, el diseño de las herrerías lleva su nombre, pero en los edificios barriales con firma de constructores, es probable que el diseño provenga - directa o indirectamente- de la invención de los talleres de herrería.

Arq. Roberto Bonifacio



Vivienda unifamiliar, Junín 1284, Buenos Aires

Viviendas en hilera, Viel 1289, Buenos Aires. Fuente: [Autor]

Der.: Edificio de Renta, avenida Gaona 1891, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Vivienda de altos con local comercial, avenida Córdoba 4483, Buenos Aires. Fuente: [Autor]

Vivienda de altos y bajos, Gorriti 4686, Buenos Aires. Fuente: [Autor]

Izq.: Vivienda unifamiliar, Asamblea 89, Buenos Aires. Fuente: [Autor]

# El arte del hierro

A comienzos del siglo XX la herrería artística alcanzó su apogeo en nuestro medio; por su parte, los arquitectos debieron centrarse en la sobriedad de formas y en la necesidad de reducir los costos en las edificaciones. Por su composición armónica y la pureza de líneas del nuevo estilo, el arte del hierro -abstracto o figurativo- fue tratado con espíritu de equilibrio, el mismo que proporcionó libertad en sus combinaciones constructivas y estéticas para su uso en fachadas y en espacios interiores.

A esto se sumaron procedimientos diferentes para trabajar los metales. Los establecimientos metalúrgicos proporcionaron rejas ubicadas en puertas, balcones, barandas de escaleras de los edificios y cajas de ascensores. El hierro forjado se asoció a materiales como el mármol, el vidrio labrado, el cristal, el bronce dorado y la madera.

En ese tiempo los hierros forjados a martillo fueron sustituidos por metales livianos tratados por el acero inoxidable, el *duraluminium*, o el aluminio, combinados con bronce y vidrios. El hierro de sección reducida permitió una mayor variación de los detalles, combinado con planchuelas forjadas. También se usaron con fines ornamentales el zinc y el bronce que sirvieron para complementar rejas de puertas monumentales, ventanas, arranques de escaleras, las que debían conciliarse con líneas arquitectónicas modernas. Se montaron asimismo grandes ventanales de vidrio.

Se destacan, en particular, triángulos encadenados y superpuestos, así como líneas y composiciones geométricas en movimiento. Barrotes de hierro que formaron las barandas de balcones, de ventanas y hasta formaron parte de decoraciones interiores engalalaron el lenguaje *Art Déco*.

Lic. Elisa Radovanovic



Cuadro con motivo estilizado animal y vegetales, ex cine "Palais Royal", arquitectos Calvo, Jacobs, Giménez (1929-1930), avenida Santa Fe 2450. Fuente: *Guía Patrimonio Cultural de Buenos Aires, Art Déco* (8)



Arranque de escalera en vivienda colectiva, arquitecto Valentín Brodsky (1929-1930), Paraguay 419-435, Buenos Aires. Fuente: *Guía Patrimonio Cultural de Buenos Aires, Art Déco* (8)



Puerta de ingreso a vivienda colectiva, arquitectos Gelly Cantillo y Alejandro Moy, (1930-1931), avenida Coronel Díaz 1905, Buenos Aires. Fuente: Manuel Gómez



Reja de ventana articulada en vivienda unifamiliar, s/datos, Caracas 4238, Buenos Aires. Fuente: Patricia Méndez



Puerta de vivienda de renta, s/datos, Mendoza 4984, Buenos Aires. Fuente: Patricia Méndez

Puerta del Banco de Córdoba, arquitectos Calvo, Jacobs y Giménez (1931), Bartolomé Mitre 335, Buenos Aires. Fuente: CEDODAL

Reja de balcón con motivos geométricos, arquitecto A. Virasoro (c.1930), Puán 95, Buenos Aires. Fuente: *Guía Patrimonio Cultural de Buenos Aires, Art Déco* (8)



# Buenos Aires. Ornamentación y color

Uno de los aspectos característicos del *Art Déco* fue el uso de colores saturados –amarillo, verde, marrón– en contraste con el blanco y negro y que resultó típico de observar tanto en los afiches publicitarios, en la cultura material y que, en la arquitectura, tuvo su correlato en los espacios interiores. Mientras que los frentes eran en general monocromos, revestidos con morteros de color gris u ocre apagados, los interiores incluyeron un gran abanico de texturas y terminaciones. Los azulejos ocuparon allí un lugar central sobre todo por su valor cromático, como por ejemplo las estaciones del subterráneo de las líneas D y E de la ciudad de Buenos Aires, construidas a mediados de la década de 1930.

La combinación de azulejos de distinto tipo y color fue otro de los criterios compositivos de la época. La fuente diseñada por Jorge Kálnay en la demolida quinta “Los Granados” es un buen ejemplo que combina piezas estándares de la fábrica Ramos Rejano de Sevilla (España) con diseños fuera de catálogo que incluyeron motivos de inspiración prehispánica y cuya comercialización fue exclusiva para el mercado argentino. Sobre el uso del color en las fachadas -tan común en la corriente *Art Nouveau*-, se detectan muy pocos ejemplos en la capital argentina, pero uno de los pocos casos es la obra de Juan Kronfuss ubicada en la calle Moreno 376, con su basamento de mayólicas color verde y marrón de la firma “UWAG” (Ullersdorfer Werke de Alemania).

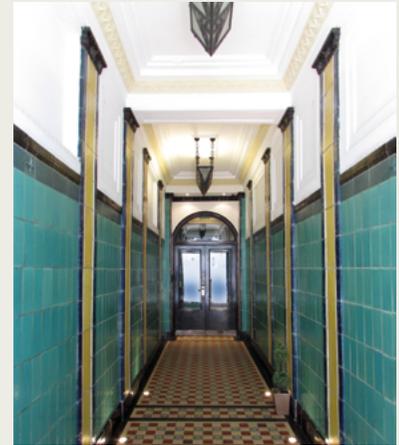
Arq. Francisco Girelli



Escuela Joaquín V. González, arquitecto Alberto Gelly Cantilo (1929), Pedro Goyena 984, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Gran Garage, Constructor F. y L. Alvarez (1930-1932), Nicolás Repetto 1360, Buenos Aires. Fuente: *Guía Patrimonio Cultural* (8), Art Déco, GCBA



Edificio de renta, arquitecto Juan Kronfuss (1929), Moreno 376, Buenos Aires. Fuente: [Autor]

Fuente en quinta “Los Granados” y detalle de azulejo -demolida a inicios de 1990-, arquitecto Jorge Kálnay (1932), Don Torcuato, provincia de Buenos Aires. Fuente: CAU-IAA



Cine-teatro Ópera, arquitecto Alberto Bourdon (1935), Corrientes 860, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



# Carpintería de madera

Es bien conocida la profusión de puertas de herrería y rejas en obras de estilo *Art Déco*, pero ello no quita que ocasionalmente la carpintería de madera de los edificios sigue también los lineamientos de este estilo. Aunque esto es menos frecuente, pues en muchos casos se prescindiría de la madera o se opta por carpinterías de formas tradicionales no identificables con el *Art Déco*. Hemos querido pues centrarnos en este aspecto para mostrar otra faceta menos conocida de la presencia del estilo en la ciudad de Buenos Aires.

Entre los casos presentados, destaca especialmente el edificio de vivienda colectiva de la calle Chile 871 donde todas las piezas de carpintería de madera, comenzando por la puerta cancel, ubicada en el hall de entrada y siguiendo con las puertas internas de los departamentos, así como las ventanas fueron concebidas de modo de acompañar

través de ángulos, diagonales y ochavas, el estilo *Art Déco* que define todo el edificio y es identificable también en el uso de decoraciones con mármoles, mampostería y hierro presentes en el edificio.

También podemos apreciar estas líneas en la puerta de la cochera de la casa ubicada en la calle Morón 2485, donde también la forma que adopta el paño vidriado y los motivos y colores del vitral decorativo son claramente identificables como *Art Déco*.

Por último, en la puerta cancel de la vivienda ubicada en el pasaje King 386 o en la de avenida Nazca, pueden verse también una repartición de los paños vidriados a través de diagonales que generan formas triangulares típicas de este estilo arquitectónico o remates escalonados en el dintel.

Arq. Fernando Luis Martínez Nespral



Detalles en vivienda colectiva, Chile 871, Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Entrada de autos en vivienda, Morón 2485, Buenos Aires. Fuente: Roberto Bonifacio

Puerta cancel de vivienda, pasaje King 386, Buenos Aires. Fuente: Patricia Méndez

Der.: Puerta de vivienda, Av. Nazca 1467, Buenos Aires. Fuente: Patricia Méndez



# Bahía Blanca

En Bahía Blanca, el *Art Déco* surgió a fines de la década de 1920 y continuó durante toda la siguiente, con tres expresiones muy marcadas identificada como ornamental, barrial y original.

El ornamental es sin duda el más vistoso y cuenta con varios ejemplos, algunos bien conservados y otros no tanto. Entre ellos se cuenta la panadería Industrial, la mueblería Taberner, el Palacio del Cine y viviendas del área central y algunas localidades cercanas, como Ingeniero White. El énfasis de estas obras está dado en la concentración y creatividad de sus ornamentos, clara señal de la modernidad que quería expresar en sus edificios, aspecto muy destacado sobre todo en las tipologías comerciales.

El barrial es una morfología sencilla de viviendas unifamiliares de una sola planta en las que se usan fachadas muy

sencillas y en las que se recurre a las líneas geométricas, sin mayores ornamentos, aunque destaca el diseño de las puertas de hierro.

Una obra muy particular es la vivienda y estudio del Ingeniero Adalberto Pagano, un profesional caracterizado por obras con rasgos eclécticos y excelentes definiciones. Autor de su propia residencia y oficina en 1928, allí plasmó lo novedoso del *Art Déco* que amalgamó con rasgos de telares mapuches. Se destaca la puerta de acceso reproduciendo un telar en hierro y el diseño interior de sus solados en tablas de madera, entre otros detalles. Esta pasión -y la de su esposa- por dicha cultura lo impulsaron a constituirse en el primer gobernador de la provincia de Río Negro.

Arq. José María Zingoni



Palacio del Cine, ingenieros Francisco Marseillán y Guillermo Martín (1931), Chiciana 174, Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Logotipo en cornisa, mueblería Taberner, ingeniero Adalberto Pagano (1937), San Martín 450, Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires. Fuente: [Autor]



Detalle cornisa en vivienda particular, ingeniero Francisco Marseillán (1932), España 168, Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires. Fuente: [Autor]

Vivienda particular, ingeniero Francisco Marseillán (1933), Belgrano 192, Bahía Blanca. Fuente: [Autor]



Vivienda y estudio profesional, ingeniero Adalberto Pagano (1929) y detalle de puerta principal, Mitre 18, Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires. Fuente: [Autor]



# Arq. Francisco Salamone (1897-1959)

Nacido en Italia, Francisco Salamone se graduó en Córdoba en 1917 y participó de los cambios culturales de la época. Allí innovó con obras de la transición entre el clasicismo y la modernidad desarrollando ejemplos neocoloniales y dentro del *Art Déco*.

Su labor más emblemática es la que realiza en la provincia de Buenos Aires entre los años 1936 y 1940, con más de setenta trabajos diseminados en 28 pueblos del territorio provincial, introduciendo la "modernidad" en cada uno de los sitios. Concibió en ellas una arquitectura singular, involucrada con los distintos postulados encaminados hacia el Movimiento Moderno e innovando en cada una de sus variantes.

Bajo la presidencia del Ingeniero Justo y la gobernación de Manuel Fresco en la provincia de Buenos Aires, la obra pública municipal adquirió un importante volumen de construcciones descentralizadas. Se planificaron y cons-

truyeron sedes municipales, delegaciones, escuelas urbanas y rurales, plazas, parques, mercados, mataderos y cementerios cuya ejecución Salamone concentró en un impresionante despliegue que dejó su impronta en la provincia.

Durante un lustro realizó una obra calificada y singular en la pampa bonaerense, donde es necesario valorar sus cualidades compositivas, el rigor de su estilística de formas contundentes y bien articuladas. Su vinculación decorativista es también expresionista en el manejo de volúmenes y formas con libertad de recursos geométricos. Es coherente desde el conjunto hasta la fragmentación del diseño en los detalles en los que aflora una personalidad propia, un creador de edificios de indudable atractivo. Su arquitectura perdura en el tiempo siendo re-des-cubierta día a día.

Arq. Alejandro Novacovsky



Matadero (1937), avenida Eva Perón 3949, Balcarce, provincia de Buenos Aires.  
Fuente: Rodrigo Gutiérrez Viñuales



Escuela (1938), avenida René Favaloro 699, Balcarce, provincia de Buenos Aires.  
Fuente: Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Fuente en Plaza central (1937), Mariano J. Pereyra, avenida P. Pereyra y avenida San Martín, Laprida, provincia de Buenos Aires.  
Fuente: Rodrigo Gutiérrez Viñuales



Municipalidad (1937), avenida San Martín 1160, Laprida, provincia de Buenos Aires.  
Fuente: Rodrigo Gutiérrez Viñuales



Matadero (1938), Ruta Nacional N° 3, sobre el camino viejo a Tandil, Azul, provincia de Buenos Aires.  
Fuente: Rodrigo Gutiérrez Viñuales



Municipalidad (1938), 25 de Mayo 550, Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires.  
Fuente: Rodrigo Gutiérrez Viñuales



# Provincia de Santa Fe

La presencia del *Art Decó* en Santa Fe comenzó a notarse a fines de la década de 1920 y adquirió mayor protagonismo en los años '30. Tímidamente, en escasos ejemplos, sus formas se exhibieron en los mismos programas funcionales en los que se aplicaron en diversas regiones del país: edificios para la cultura (teatros, cines, bibliotecas), clubes sociales y deportivos, locales comerciales, sedes bancarias y viviendas de clase media.

Entre los primeros, en especial los cines, se contaron numerosos ejemplos, pero de la mayor parte de ellos casi no quedan rastros. En muchos casos, cancelada definitivamente su función original, donde alguna vez hubo cines hoy sorprende descubrir fragmentos de aquella ornamentación en salones donde funcionan garajes, concesionarias de automóviles, supermercados, etc.

En las principales calles comerciales de la capital provincial o de ciudades del interior, se encuentran algunos

restos de fachadas en los altos, que dan cuentas de la morfología original, mostrando trozos de la decoración característica, un cuidadoso trabajo del material de frente, herrería de notable calidad, aunque en la mayoría la arquitectura de planta baja ha sido sustituida por grandes y anónimas superficies vidriadas.

Un campo en el que el *Art Decó* se distinguió en Santa Fe con numerosos ejemplos, es el de las viviendas en los barrios de clase media. Siguiendo el prototipo de la casa italianizante con zaguán, a lo largo de la década de 1930 muchos constructores, buscando imprimir un sesgo de modernidad en sus fachadas, abandonaron las membraturas historicistas y se inclinaron por las guardas, las poligonales quebradas, las grecas, zigzags y las geometrías rigurosas.

Dra. Adriana Collado



Teatro Giuseppe Verdi, arquitecto Juan B. Durán (1932), Belgrano 357, Venado Tuerto, provincia de Santa Fe. Fuente: José Luis Meucci

Biblioteca Pública Juan Bautista Alberdi (1925), calle Mitre 855, Venado Tuerto, provincia de Santa Fe. Fuente: José Luis Meucci



Portal Club Independiente, Empresa constructora Dellasanta (década 1930), Chacabuco 501, Rafaela, provincia de Santa Fe. Fuente: Jorge Balangero



Ex Banco Provincial de Santa Fe, sucursal Esperanza, arquitecto Pedro Galán (1932, concurso), 25 de Mayo esquina Belgrano, Esperanza, provincia de Santa Fe. Fuente: Eugenio Avanzi, Fototeca Museo de la Colonización de Esperanza



Casa unifamiliar (c. 1930), Lamadrid 137, Rafaela, provincia de Santa Fe. Fuente: Jorge Balangero



Casa unifamiliar (c. 1935), San Lorenzo 128, Rafaela, provincia de Santa Fe. Fuente: Jorge Balangero

# Rosario

Consolidada como el puerto principal del interior del país a mediados del siglo XIX, Rosario creció vertiginosamente en su población causada por la inmigración y por los aportes de arquitectos radicados en Buenos Aires. La expansión urbana determinó las formaciones barriales con una arquitectura que fue respondiendo a los sucesivos modelos y generó talleres de artesanos de alta calidad que se lucieron en las obras del *Art Déco* gestando el camino hacia el racionalismo.

Apenas unas pinceladas de ello pueden apreciarse en la casa esquinera de Victorio De Lorenzi y la de Firpo con un diálogo que jerarquiza los volúmenes curvos en simetría. También una obra de carácter excepcional es el Palacio Minetti que culmina con un grupo escultórico sobre una torre escalonada y aporta notables trabajos de bronceería. Esa misma idea, del remate edilicio con formas geométri-

cas, se reitera en la obra de la Unión Gremial con los pináculos que enfatizan su altura.

Otro interesante ejemplo híbrido es la casa de Teodoro Fracassi con un planteo expresivo neocolonial que no elude el pasado americano de la mano de Alfredo Guido. A ello, sumó la vigencia hispánica que aportan las esculturas de José de Bikandi y las mayólicas de raíz mudéjar para intentar el camino de una síntesis decorativista. Finalmente, el Banco Edificador Rosarino difundió un modelo de vivienda como una fórmula de *petit-hôtel* donde el vehículo se incorporó al piso noble de salones y las habitaciones se localizaron en la planta alta. Esta idea se generalizó en las construcciones de los nuevos barrios del ensanche urbano resueltos muchas veces con intervenciones art déco.

Arq. Pablo Mercado



Palacio Minetti y detalle de puerta acceso, arquitecto Juan Bautista Durand, arquitectos José Gerbino, Leopoldo Schwartz y Manuel Ocampo (1929), Córdoba 1452, Rosario, provincia de Santa Fe. Fuente: [Autor]



Edificio de renta de la "Unión Gremial" y detalle de puerta acceso, arquitecto José Gerbino, Leopoldo Schwartz y Manuel Ocampo (1932), Rosario, provincia de Santa Fe. Fuente: Biblioteca FAPyD. UNR

Viviendas unifamiliares para el Banco "El Hogar Argentino", arquitecto Alejandro Virasoro, San Juan 2177-2185, Rosario, provincia de Santa Fe. Fuente: [Autor]



Detalle puerta de entrada del edificio de renta de la "Unión Gremial" y detalle de puerta acceso, arquitecto José Gerbino, Leopoldo Schwartz y Manuel Ocampo (1932), Rosario, provincia de Santa Fe. Fuente: Biblioteca FAPyD. UNR



Vivienda unifamiliar Teodoro Fracassi, arquitecto Angel Guido e ingeniero Victor Avalor (1925), San Luis 1384, Rosario, provincia de Santa Fe. Fuente: Biblioteca FAPyD. UNR



# Concepción del Uruguay

A comienzos de los años '30 Concepción del Uruguay era una ciudad pequeña, de 25.000 habitantes. No obstante, tempranamente llegó el *Art Déco* con algunas obras significativas, tanto de profesionales arquitectos como también de la mano de albañiles constructores. En un breve lapso el estilo se hizo presente en el mejor cine-teatro, en una gran concesionaria de automóviles, en una importante biblioteca pública, en el edificio del club social, en algunas casas comerciales y varias viviendas unifamiliares, realizadas por albañiles locales. La mayoría de estas obras ha sufrido el embate del tiempo, la falta de cuidado y las malas intervenciones, haciendo muy dificultosa su identificación en la actualidad.

En 1932 el arquitecto Carlos Bedogni proyectó la biblioteca "La Buena Lectura", donde el *Art Déco* está presente en todo el edificio, incluyendo hasta los menores detalles ornamentales y funcionales. Con una rígida simetría axial

y sobre un lote muy angosto, este edificio ha perdurado hasta hoy en excelentes condiciones de mantenimiento, constituyendo el mejor ejemplo de este lenguaje en la ciudad entrerriana.

Por su parte, el Club Social abordó la reforma integral de su sede en 1933 y aunque el *art déco* sólo se aplicó al tratamiento de la fachada, es un testimonio más del prestigio y de la aceptación social que el nuevo lenguaje que adoptaba la arquitectura. Por su parte, mientras que el "Mercado Sud", proyectado en 1933 por el ingeniero Pablo Gorostiaga de la Municipalidad de Paraná, fue construido en un terreno donado a esos efectos, viviendas unifamiliares y comercios de distinto orden eran realizados por constructores locales que adoptaron la geometrización de sus fachadas.

Arq. Carlos R. Canavessi

Vivienda unifamiliar, (1935), 8 de Junio 357, Concepción del Uruguay, Entre Ríos. Fuente: [Autor]



Biblioteca "La Buena Lectura", arquitecto Carlos Bedogni (1932), San Martín 760, Concepción del Uruguay, Entre Ríos. Fuente: [Autor]



Club Social y detalle de ventana, Empresa Constructora Dafarra (1933), San Martín 735, Concepción del Uruguay, Entre Ríos. Fuente: [Autor]



Bazar Mauricio y vivienda unifamiliar (1937), Leguizamón 70, Concepción del Uruguay, Entre Ríos. Fuente: [Autor]



Mercado Sud, ingeniero Pablo Gorostiaga (1933), Villaguay y Perón, Paraná, Entre Ríos. Fuente: Municipalidad Paraná

Vivienda unifamiliar, (1935), 8 de Junio 357, Concepción del Uruguay, Entre Ríos. Fuente: [Autor]

# Córdoba

El crecimiento y nueva fisonomía de la ciudad en la década de 1930, están marcados por la implantación de la Fábrica Militar de Aviones y la industria cementera. El *Art Déco* fue la nueva imagen de la modernidad, visible en obras del interior provincial como reflejo de lo que acontecía en el centro y, también, parte de la imagen que consolidó los barrios tradicionales y nuevos, producto del ensanche de la ciudad y de la mano de sus constructores italianos o españoles.

El *Art Déco* reflejaba el progreso y no distinguió clases sociales. Fue utilizado para viviendas individuales de obreros, profesionales, comerciantes, para casas de renta y en edificios en altura como en la avenida Colón-Olmos producto del ensanche de la calle. La libertad funcional y el lenguaje que les proporcionó gran versatilidad permitió que se aplicara a diversas tipologías como cines, locales comerciales y edificios públicos.

Los arquitectos Ángel Lo Celso y Jaime Roca desarrollaron una importante labor académica y profesional y, fieles a

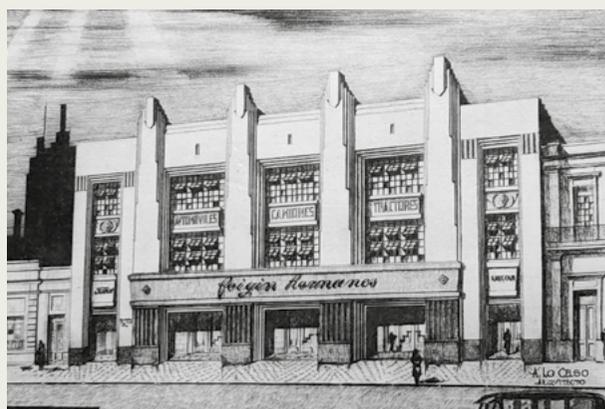
su época, fueron proyectistas eclécticos que manejaron diferentes lenguajes acordes a sus encargos y tipologías funcionales. Ambos poseen singulares obras dentro de este lenguaje, tales como son el local de la agencia de automotores de Lo Celso, que aportó una nueva funcionalidad e imagen al tipo y el hospital San Roque del gobierno de R. Cárcano, en el cual Roca intentó marcar una ruptura ideológica con los lenguajes que adoptaba la Nación.

El *Art Déco* en Córdoba no fue un mero uso del lenguaje sobre proyectos academicistas, fue un modo de diseñar con una búsqueda de tipos funcionales compactos, adecuados a los nuevos requerimientos, como la incorporación del garaje en la vivienda. La flexibilidad en la métrica de los elementos utilizados y la relación de las partes con el todo permitieron ajustar las proporciones en cada obra, generando cambios espaciales que se adecuaron a una racionalidad en las alturas de todos los elementos.

Arq. Roxana Civalero



Administración, fachada norte del pabellón 9, Hospital San Roque, arquitecto Jaime Roca (1927), Rosario de Santa Fe 374, Centro, Córdoba.  
Fuente: Archivo personal Jaime Roca



Agencia Ford para Feigin Hnos., proyecto ingeniero-arquitecto Ángel T. Lo Celso (1931), avenida Humberto Primo 444, Centro, Córdoba.  
Fuente: Archivo personal Ángel T. Lo Celso

Vivienda unifamiliar, autor sin datos (1925), calle Balcarce 314, Centro, Córdoba.  
Fuente: [Autor]



Vivienda individual, autor sin datos (1935), calle Urquiza 1619/21, B° Alta Córdoba, Córdoba.  
Fuente: [Autor]



Edificio de renta, constructor Pennacchioni (1932), calle Roque Sáenz Peña 1418, B° COFICO, Córdoba.  
Fuente: [Autor]



# Mendoza

El Art Déco en Mendoza se desarrolló en un contexto de crecimiento demográfico, consolidación metropolitana y preocupación oficial por los problemas urbanísticos, entre 1930 y mediados de la siguiente década. En arquitectura, convivió con corrientes como el eclecticismo historicista, el neocolonial y los inicios del Movimiento Moderno y se desplegó en un ámbito temático y territorial limitado. Sus primeras expresiones aparecieron en el centro, sobre la avenida San Martín, impulsadas por una visión modernizadora que alcanzó también a las cabeceras departamentales. Se manifestó en grandes tiendas y edificios de renta con locales comerciales en planta baja y viviendas u oficinas en los pisos superiores. Destacó la labor del arquitecto Daniel Ramos Correas, donde el estilo se expresó, más que en una novedad tipológica, en el despliegue de elementos decorativos geométricos. En San Rafael, al sur mendocino, coincidió

con un período de renovación edilicia del casco urbano y expansión de la ciudad que alcanzó su máxima expresión en el edificio municipal, gracias a su torre y un tratamiento vertical que trasciende la función administrativa para convertirse en afirmación visual de poder y de modernidad.

El cine fue su tipo edilicio más representativo, con ejemplos destacados como el "Cóndor" y numerosas salas barriales. El lenguaje estilístico se reflejó también en la arquitectura de la infraestructura y en la funeraria, especialmente en mausoleos de cementerios del Gran Mendoza. Muchas de estas obras han sufrido transformaciones, perdiendo su función y estética originales. Los casos mencionados son parte de un acervo mayor aún disperso, que espera ser reconocido y puesto en valor.

Arq. Liliana Girini



Ex tienda "A la ciudad de Buenos Aires", arquitecto Ramos Correas (1929), avenida San Martín y Buenos Aires, Mendoza. Fuente: Carlos Sala

Municipalidad, arquitecto Alfredo Nenciolini (1936), Salas y Gral. Belgrano, San Rafael, Mendoza. Fuente: Juan Pi; Museo de Historia Natural de San Rafael

Centro: Ex Usina hidroeléctrica Casale, ingeniero Edmundo Romero (1945), Besares y San Martín, Chacras de Coria, Luján de Cuyo, Mendoza. Fuente: [Autora]



Mausoleo Familia Casale, s/datos (c. 1940), Cementerio de Godoy Cruz, Mendoza, Fuente: Alberto Lucchesi

Cine Teatro Sportman, s/datos (1950), Paso de Los Andes 1634, Godoy Cruz, Mendoza. Fuente: [Autora]



Ex "Cine Cóndor", arquitecto Alberto Bourdon e ingeniero David Lifschitz (1946), Lavalle 71, Mendoza. Fuente: Archivo ICAU-FAUD-UM



# Tucumán

En Tucumán se puede dividir la producción *Art Déco* en dos períodos. El primero que transcurre entre 1927 y 1933 con obras singulares promovidas por la dirigencia económica y una segunda etapa de difusión popular entre 1934 y 1938.

Las primeras obras *Art Déco* están relacionadas a la actividad financiera y empresarial, como el proyecto del Banco Hipotecario y las actividades vinculadas con el ocio -los cines, los clubes deportivos y las confiterías, con la consolidación de la expansión urbana y la construcción de mercados de suburbio como el Dorrego. En la arquitectura doméstica el *Art Déco* tuvo su mayor expansión entre 1933 y 1936 en viviendas de todos los sectores económicos. En la mayoría de los ejemplos predomina la estilización geométrica del lenguaje clásico, tanto en versiones

populares como la vivienda de San Lorenzo 647 como en otras más refinadas, como la casa Sollazzo de Crisóstomo Álvarez 973.

El *Art Déco* asociado a Estados Unidos y a Inglaterra representó el ideal tucumano: la industrialización en lo económico y la construcción de la metrópoli en lo urbano. La difusión de la estética *Art Déco* fue el resultado de un proyecto mucho más profundo en términos sociales: la instalación de la idea de modernidad asociada a la democratización del consumo, a la tecnologización del hogar, a la movilidad social y a la movilidad física del automóvil. El *Art Déco* contribuyó, pese a su carácter preminentemente ornamental, a instalar el tipo de la casa compacta como ideal de confort y así facilitar la aceptación popular de la arquitectura del Movimiento Moderno.

Arq. Nancy Mozzi



Proyecto para Sucursal del Banco Hipotecario Nacional, ingeniero Ismael Díaz (1929), San Martín 805, San Miguel de Tucumán.  
Fuente: Silva, M., *100 años Banco Hipotecario Nacional Tucumán*



Mercado Dorrego, ingenieros Pascualini y Robles Mendilharzu (1933), avenida General Roca 2, San Miguel de Tucumán.  
Fuente: Ezequiel Vargas Zelarayán

Cine Majestic, constructor Juan Pasteris (1931), 24 de septiembre 672, San Miguel de Tucumán.  
Fuente: Ezequiel Vargas Zelarayán



Abajo: vivienda unifamiliar Francisco Sollazzo, Empresa Sollazzo (1938), Crisóstomo Álvarez 973, San Miguel de Tucumán.  
Fuente: Ezequiel Vargas Zelarayán



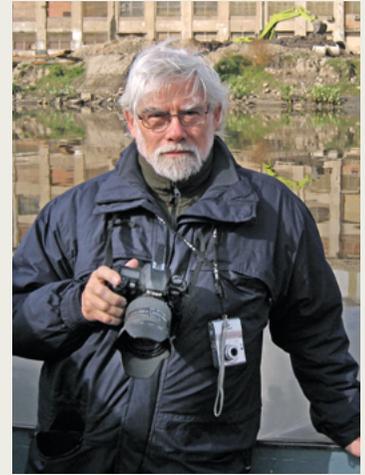
Vivienda unifamiliar, sin datos (c. 1934), San Lorenzo 647, San Miguel de Tucumán.  
Fuente: Ezequiel Vargas Zelarayán



# Alejandro Leveratto (1944-2024)

Graduado como Licenciado en Ciencias Geológicas en la UBA (1969). Desde muy joven se dedicó a la que fue su gran pasión: la fotografía. En este ámbito, su producción más importante fue la fotografía de arquitectura, iniciando sus trabajos para la revista *summa*. Desde allí, retrató las más importantes obras del país para numerosos y prestigiosos estudios de arquitectura. También realizó fotografías para libros y revistas especializadas del país y del exterior.

Fue en la fotografía de arquitectura y diseño en donde desplegó la mejor versión de su genio y pasión. Su trabajo como fotógrafo se ha exhibido en numerosas exposiciones en Buenos Aires y Rosario, entre otras locaciones en Argentina, y también en Europa se exhibió su exposición "Buenos Aires desde el río" en Bordeaux, Francia, y en Valencia, España. Recibió numerosos premios y menciones. Ejerció la docencia en la Universidad de Palermo y en la Escuela de fotografía. Enseñó como pocos a ver la arquitectura a través del objetivo de su cámara. Su don particular como artista ha sido mostrar mediante la fotografía las cualidades de las obras arquitectónicas y su relación con el entorno.



Familia Leveratto

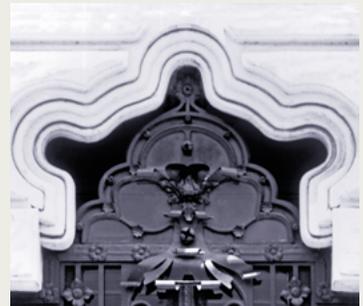


## Federico Florencio Ortiz (1929-2005)

A Federico Ortiz lo conocí como alumno primero y lo tuve como amigo y compañero de investigaciones y libros después. Fue uno de los pioneros en los estudios sobre arquitectura argentina de los siglos XIX y XX. Bajo su tutela publicamos, en 1968, *La arquitectura del liberalismo en la Argentina*, un libro que puso en tela de juicio las apologías al proyecto eurocéntrico, sin por ello desconocer el valor patrimonial de aquella arquitectura. En Buenos Aires editó su monografía sobre el grupo SEPRA y en 1973 editamos en España *Arquitectura argentina 1930-1970*, más tarde realizaría el libro dedicado a Antonio Bonet. Federico Ortiz fue la presencia permanente en la consulta, en el consejo certero, en el compartir conocimientos y en el señalar nuevas líneas de investigación. Excepcional docente, como fotógrafo de arquitectura documentó desde allí el conocimiento de nuestro patrimonio. Dedicado a la comunicación y al diseño publicitario, la fotografía jugó un papel relevante en su profesión. Como Académico de Bellas Artes escribió textos que documentó con sus propias fotos y realizó notables exposiciones de fotografía sobre Monumentos históricos de Argentina presentadas en México y en España.

En esta oportunidad hacemos un homenaje al maestro, al compañero, al amigo, mostrando la sutileza de su mirada en un tema como el art déco que valoriza la singularidad de lo decorativo. Federico apuntó así certeramente a documentar el detalle y potenciar en su fotografía un resumen de lo que es el todo. Una manera muy propia de enseñar a mirar con ojos mejores.

Arq. Ramón Gutiérrez



## AGRADECIMIENTOS

María Martina Acosta  
Jorge Balangero  
Horacio Caride Bartrons  
Claudia Brendani  
Marta García Falcó  
Ricardo Gasalla  
Daniel Gianini  
Mariana Giordano  
María Raquel Gutiérrez Garigliano  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales  
Familia Leveratto  
Alberto Lucchesi  
José Luis Meucci  
Graciela Moretti  
Agustina Muntaner  
María Ortiz  
Horacio Padula  
Sebastián Piedra  
Arnaldo Juan Pujal  
Roberto Pujana  
Juan Pablo Ramunno  
Carlos Sala  
Daniel Schávelzon  
Luciana Tessio  
Laura Vera  
Alejandro Villa

Comisión Directiva Biblioteca “La Buena Lectura” (Concepción del Uruguay)  
Instituto de Cultura Arquitectónica y Urbana -ICAU- FAUD-UM  
Municipalidad de Bahía Blanca  
Museo de la Colonización de Esperanza (Santa Fe)  
Museo de Historia Natural de San Rafael, Mendoza  
Universidad Nacional del Sur



**Patrimonio**  
de Buenos Aires

**OEI** 

  
**CEDODAL**

 **SOLUCIONES  
GEO ESPACIALES**

**BA** Buenos  
Aires  
Ciudad

  
**B**iblioteca del  
Congreso  
ARGENTINA

2025 | **LA CISTERNA**