

As figuras do decorador francês no século XX: uma história de palavras e de práticas¹

The image of French decorators in the 20th century, a history of words and practices

<http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672019v27e01>

BEATRICE GRONDIN²

<https://orcid.org/0000-0001-9098-4266>

Université Paris Nanterre / Paris, France

RESUMO: A evolução semântica da palavra “decorador” revela os processos identitários em jogo na construção das figuras de artistas. No alvorecer do século XX na França, os novos valores desse termo têm origem na afirmação do estatuto de artista criador e na consagração da síntese das artes. Uma figura ideal de artista decorador ganha forma, sem, contudo, referir-se a uma categoria profissional estável. Com efeito, não há consenso, no âmbito da recepção crítica, quanto às competências, entre conhecimento e savoir-faire, colaboração independente e coordenação de projeto, visão estética e desenho técnico, concepção sob medida ou em série. Do *ensamblier* ao arquiteto de interiores, o termo “decorador” não adquire nenhuma definição social e profissional específica. A concepção da decoração de estilo francês moderna e a necessidade de responder às reais demandas da sociedade dividem os criadores. Os princípios racionalistas de arranjo dos espaços, defendidos pela Union des Artistes Modernes (UMA) em 1929, colocam definitivamente em crise a identidade do decorador ornamentalista. A depreciação semântica que se prolonga durante os *Trente Glorieuses* culmina em reivindicações profissionais que giram em torno da figura do “arquiteto especializado”. Associações como a Union des Artistes Décorateurs Créateurs d'Ensembles (UADCE) e sindicatos como o dos Créateurs d'Architectures Intérieures et de Modèles (CAIM) expressam as novas estratégias identitárias em favor do arquiteto de interiores, criador de modelos ou, mais tardiamente, designer. A especialização e a ampliação das competências do decorador durante esse período revelam porosidades e diferenciações profissionais que são sempre difíceis de legitimar.

PALAVRAS-CHAVE: Decorador. Artista decorador. *Ensemblier*. Arquiteto de interiores. Artes

1. Este artigo retoma as principais ideias de uma comunicação apresentada no colóquio internacional organizado pelo Institut national d'histoire de l'art (INHA) em 7 e 8 de outubro de 2016 em Paris, intitulado “Pour une histoire culturelle du décorateur, de la fin du XVIIIe à la fin du XXe siècle”.

2. Doutoranda em História da Arte sob a orientação do professor doutor Rémi Labrusse na Universidade Paris Nanterre, escola doutoral Milieux, Cultures et Sociétés du Présent et du Passé (MCSPP), Unidade de pesquisas (EA 4414 HAR). Professora de História da Arte da Académie Charpentier, École d'Arts Appliqués (Paris). E-mail: <beatrixgrondin@yahoo.fr>

decorativas. Profissionalização.

RESUMÉ: L'évolution sémantique du mot décorateur révèle les processus identitaires en jeu dans la construction des figures d'artistes. À l'orée du XXe siècle en France, les nouvelles valeurs de ce vocable trouvent leur origine dans l'affirmation du statut d'artiste créateur et dans la consécration de la synthèse des arts. Une figure idéale d'artiste décorateur se dessine sans pour autant renvoyer à une catégorie professionnelle stable. En effet, la réception critique ne fait pas consensus autour des compétences, entre savoir et savoir-faire, collaboration indépendante et maîtrise d'oeuvre, vision esthétique et dessin technique, conception sur mesure et en série. De l'ensemblier à l'architecte d'intérieur, le terme décorateur ne parvient à aucune définition sociale et professionnelle propre. La conception de la décoration de style français moderne et la nécessité de répondre aux besoins réels de la société divisent les créateurs. Les principes rationalistes de l'aménagement, défendus par l'Union des artistes modernes (UMA) en 1929, mettent définitivement en crise l'identité du décorateur ornementaliste. La dépréciation sémantique qui se poursuit pendant les Trente Glorieuses aboutit à des revendications professionnelles autour de "l'architecte spécialisé". Des groupements et syndicats comme l'Union des Créateurs d'ensembles et de modèles (UADCE) et le Syndicat des créateurs d'architectures intérieures (CAIM) témoignent des nouvelles stratégies identitaires au profit de l'architecte d'intérieur, créateur de modèles ou plus tardivement designer. La spécialisation et l'élargissement de compétences du décorateur au cours de cette période révèlent des porosités et des différenciations professionnelles toujours difficiles à légitimer.

MOTS CLÉS: Décorateur. Artiste décorateur. Ensemblier. Architecte d'intérieur. Arts décoratifs. Professionnalisation.

ABSTRACT: The semantic evolution of the word decorator reveals the identity processes at stake in the construction of the image of artists. At the dawn of the 20th century in France, the new values of this word were originated in the affirmation of the status of creative artist and in the consecration of the synthesis of arts. An ideal image of a decorating artist takes shape, but does not, however, refer to a stable professional category. In fact, there is no consensus in the scope of critical reception with regard to the competencies, between knowledge and *savoir-faire*, independent collaboration and project coordination, aesthetic vision and technical design, tailor-made or serial designs. From *ensemblier* to interior architects, the term decorator does not acquire any specific social and professional definition. The concept of modern French style decoration and the need to respond to real demands from society divides creators. Rationalist principles of arrangement of spaces, defended by the *Union des artistes modernes* (UMA) in 1929, placed the identity of ornamental decorators in definitive crisis. The semantic depreciation that extends during the *Trente Glorieuses* culminates in professional claims that revolve around the idea of the "trained architect". Associations such as the *Union des artistes décorateurs créateurs d'ensembles* (UADCE) and unions such as the *Créateurs d'architectures intérieures et de modèles* (CAIM) represent new identity strategies in favor of the interior architect, model maker or, later, designer. The specialization and expansion of decorator's skills during this period reveals the porosity and professional differences that are always difficult to legitimize.

KEYWORDS: Decorator. Decorator Artist. Ensemblier. Interior Architect. Decorative Arts. Professionalization.

As designações profissionais de artistas expressam mudanças nas práticas e questões de reconhecimento social. Para investigar a figura do decorador, o olhar do observador pode focar nas estratégias de autodefinição de grupos independentes, sociedades³ ou sindicatos⁴ e na sua recepção social. As flutuações semânticas revelam toda a tensão das construções identitárias em ação.

No século XIX, o termo “decorador” designa, na França, um grande número de práticas. Floristas ou arquitetos o utilizavam para indicar a especialização decorativa de sua profissão. No âmbito da decoração de interiores domésticos, o termo “*ensemblier*”⁵ se impõe durante os anos 1910, mas não adquire uma definição social e profissional específica. Os críticos estavam divididos no que diz respeito às questões de conhecimento e *savoir-faire*, colaboração independente e coordenação de projeto, visão estética e desenho técnico, concepção sob medida ou em série. A indeterminação de competências e de práticas foi reforçada pela cisão entre a Société des Artistes Décorateurs (SAD) e a Union des Artistes Modernes (UAM) em 1929. Este grupo rejeitou o termo “decorador” em seu nome oficial, assim como fizeram os *criadores de modelos, arquitetos de interiores*⁶ e *arquitetos designers dos Trente Glorieuses*.⁷ Os processos de concepção global, que pertencem ao domínio da arte, do artesanato e da indústria, levaram a novas diferenciações e porosidades profissionais. As diversas modalidades de reconhecimento não conseguem, no entanto, dissipar a confusão concernente às suas especificidades identitárias, e o decorador não parece mais encarnar a figura artística legítima para reformar o enquadramento moderno da vida cotidiana.

A partir da instabilidade semântica do termo “decorador”, será possível mostrar a dificuldade de identificação das práticas profissionais dos criadores de espaço e de objetos. Nessa perspectiva, os documentos de sociedades e sindicatos, as correspondências entre autoridades públicas e associações, a documentação profissional dos decoradores e as revistas especializadas constituem materiais de análise pertinentes. Neste artigo, o corpus abrange mais precisamente o fundo de arquivos da SAD,⁸ catálogos de salões, uma parte dos arquivos nacionais da Direction de l'Architecture dedicada à profissão do arquiteto (1960-1970)⁹ e ainda o fundo de arquivos Janette Laverrière.¹⁰

A análise desse material de pesquisa permite postular que os princípios racionalistas do arranjo moderno dos espaços fazem com que a identidade profissional do decorador francês entre em crise. Nós analisaremos, em um primeiro momento, a figura do decorador a partir das terminologias “artista decorador” e “*ensemblier*” ao longo da primeira metade do século XX. Em um segundo momento, nós nos concentraremos nas novas definições encaminhadas pela associação profissional Union des Artistes Décorateurs Créateurs d'Ensembles (UADCE) e pelo sindicato Créateurs d'Architectures Intérieures et de Modèles (Caim) durante os *Trente Glorieuses*.

3. Veja a bibliografia ao final do artigo.

4. É preciso destacar o projeto de pesquisas Labex CAP 2015/2016 *De l'art à la politique, les artistes et le syndicalisme intellectuel dans l'entre-deux-guerres, le cas de la Confédération des Travaillleurs Intellectuels (CTI)*.

5. Sem tradução em português, o termo “*ensemblier*” designa o profissional responsável pelo conjunto (“*ensemble*”) de um ambiente, que reúne e combina móveis e elementos decorativos de um mesmo espaço (N. da T.).

6. Considerando-se a nomenclatura adotada hoje no Brasil pelas entidades de classe, como o Conselho de Arquitetura e Urbanismo, ou ainda pelas instituições de ensino superior, a tradução de “*architecte d'intérieur*” deveria ser “designer de interiores”, que se refere ao profissional cuja intervenção em matéria de acabamento, mobiliário e equipamentos não envolve os elementos estruturais dos espaços e ambientes. Ainda assim, devido ao fato de que este artigo se refere às disputas entre os diferentes profissionais da habitação no contexto francês, optou-se aqui pela tradução literal “arquiteto de interiores”, porque é precisamente a inclusão do termo “arquiteto” uma das maiores fontes de conflito entre os arquitetos formados nas escolas superiores de arquitetura e inscritos na Ordem dos Arquitetos, de um lado, e os antigos decoradores sem formação universitária hoje denominados “arquitetos de interiores”, de outro. Na ótica dos arquitetos, os arquitetos de interiores usurpam um título que não corresponde às suas reais

competências profissionais e, menos ainda, às suas responsabilidades jurídicas (N. da T.).

7. A expressão designa os trinta anos que se seguiram ao fim da Segunda Guerra Mundial, quando a França e a maioria dos países desenvolvidos teriam vivido um período de prosperidade excepcional (N. da T.).

8. Fundo de arquivos da Société des Artistes Décorateurs, Bibliothèque des Arts Décoratifs (MAD), Paris.

9. Os dossiês sobre as relações entre arquitetos e interiores reúnem demandas relativas ao reconhecimento da profissão pelos poderes públicos, a o estabelecimento de uma tabela de honorários e à criação de uma Ordem, bem como relatórios-síntese e notas de 1967 a 1969 (Arquivos nacionais Association des Créateurs de Modèles en Série /CAIM 19930521/86).

10. Fundo de arquivos Janette Laverrière, P 61 C, Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du Musée National d'Art Moderne – Centre de Création Industrielle, Paris.

11. Cf. Magnusson (2009).

12. Blondel (1777).

13. Cf. D'Aviler (1755). Segundo Quatremère de Quincy (1832), o decorador pode ser pintor, escultor e arquiteto.

14. Nouveau... (1856, p. 147).

15. Dictionnaire... (1873-1874, p. 992).

16. Cf. Bracquemond (1885).

A ERA DE OURO DO DECORADOR FRANCÊS

Um artista especializado?

No século XVIII, o termo “decorador” não designa ainda um profissional especializado na habitação e no arranjo dos espaços interiores. Ainda que ele exista na prática,¹¹ o uso do termo varia de acordo com os discursos sobre a arte. No seu *Cours d'architecture* publicado em 1777, o teórico Jean-François Blondel¹² considera a decoração um ramo essencial da arquitetura. O termo exalta as altas qualidades dos grandes mestres da arte, pintores, escultores ou arquitetos.¹³ Entretanto, os juízos estéticos referentes aos excessos decorativos já depreciam esse termo.

Em 1856, o dicionário Larousse¹⁴ define o decorador de maneira mais restritiva, como um “profissional da ornamentação”. Posteriormente, o Littré precisa: “aquele cuja profissão é adornar o interior dos apartamentos ou aquele que faz decorações para os teatros e para as festas”.¹⁵ Os numerosos manuais profissionais do século XIX atestam a popularização do substantivo, empregado indistintamente para qualificar um arquiteto, um tapeceiro, um marceneiro ou um confeitiro (Figura 1). Desvios semânticos manifestam-se na diluição do termo, que definirá daí e diante a finalidade decorativa de uma profissão¹⁶ ou de um objeto, independentemente de sua qualidade estética. Paralelamente, o termo se generaliza em sua forma nominal para distinguir uma categoria profissional no campo artístico da decoração de interiores. Para o artista Felix Bracquemond, essa profissão só teria “as aparências de uma arte específica”.¹⁷ Mas no *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* de 1894, o historiador da arte Henri Harvard identifica uma especialização: “Dá-se o título de decorador aos artistas que se encarregam mais especificamente da decoração interior e exterior dos edifícios”.¹⁸ Deplorando o declínio de competências, o autor surpreende-se com essa recente mudança lexical e profissional em relação à tradição artística e à hierarquia das artes:

A diferença que se faz hoje, como profissão, entre os artistas pintores e escultores propriamente ditos e seus colegas que recebem o nome de decoradores seria considerada, nos séculos precedentes, como perfeitamente ridícula. Os maiores artistas, nos séculos XIV e XV, não viam como algo inferior se encarregar de trabalhos de pura decoração.¹⁹

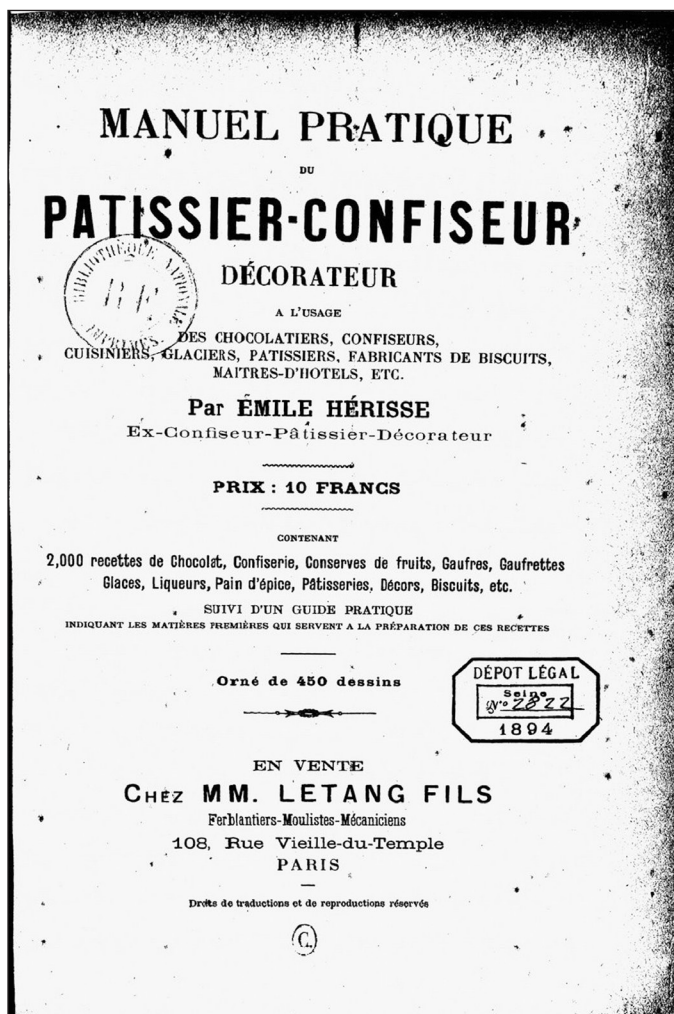


Figura 1 – Capa do *Manuel Pratique du Pâtissier-Confiseur Décorateur: à l'usage des chocolatiers, confiseurs, cuisiniers, glaciers*. Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

A questão da especialização deve ser relacionada à abolição das corporações em 1791. Outros fatores são a nova segmentação do trabalho, a crise da aprendizagem e, de modo mais geral, o advento de um novo sistema de produção de bens de consumo imposto pela indústria ao longo de todo o século XX. A organização das profissões artísticas foi muito perturbada por tudo isso e as artes decorativas foram reavaliadas. Um movimento reformista em favor das “artes utilitárias”²⁰ entra em cena. Citemos, sem pretensão de exaustividade, a importância de exposições como aquelas da Union Centrale des Arts Décoratifs em 1882 e 1883, a Exposição Universal de 1889 ou ainda os Salões organizados no palácio

17. A decoração “designa tanto o produto de uma profissão especial quanto uma certa qualidade contida em obras que podem nunca ter tido uma finalidade decorativa. Daí resultam dois significados bem distintos” (Bracquemond, 1885, p. 193). Existe agora uma produção artística independente, sem destino preciso, “que pode abarcar toda a extensão da arte que a decoração comportava originalmente. Consequentemente, fórmulas, práticas e receitas de que o decorador de profissão, mais do que os outros artistas, parece ter preservado a tradição. Daí, também, a aparência de uma arte específica” (Bracquemond, 1885, p. 198-199).

18. Havard (2012, p. 45-46).

19. Havard (2012, p. 46).

20. Cf. Luneau (2013).

21. As galerias parisienses também multiplicaram as exposições de artes decorativas, tais como as lojas art nouveau de Siegfried Bing em 1895 e a *Maison Moderne* de Julius Meier-Graefe, inaugurada em 1895.

22. Cf. Froissart-Pezone (2004); Meneux (2006).

23. Froissart-Pezone (2004, p. 208).

dos Champs-Élysées abertos às artes ditas menores. Em 1893, a Société Nationale des Beaux-Arts admite não apenas os objetos de arte isolados, mas também o mobiliário e a decoração de interiores.²¹ A partir de 1903, o Salão de outono propõe uma seção especial, e em 1904, ano da inauguração do Musée des Arts Décoratifs em Paris, a SAD apresenta seu primeiro Salão exclusivamente dedicado às artes decorativas (Figura 2).

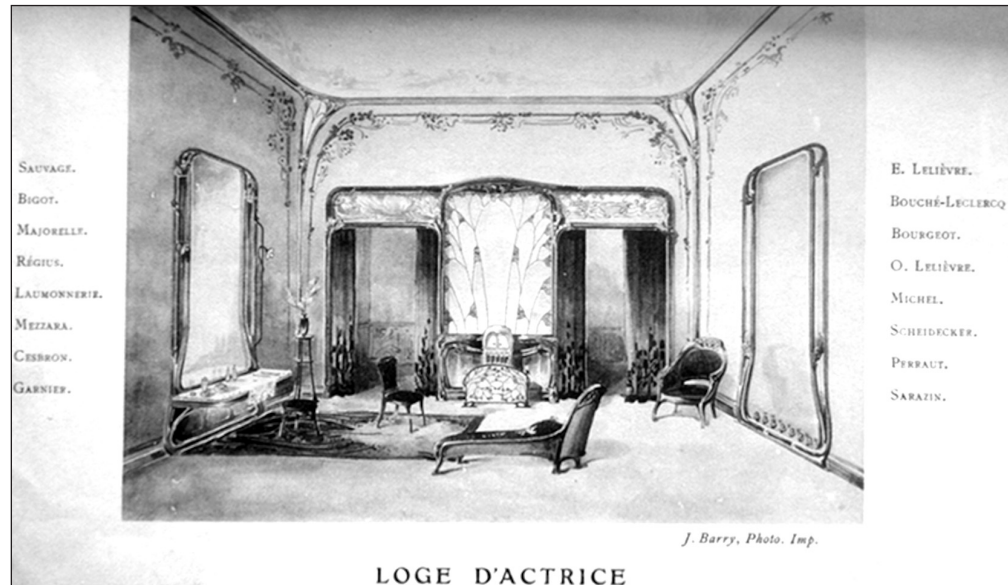


Figura 2 – Henri Sauvage, Charles Sarazin e colaboradores, *ensemble* (conjunto) “Loge d’actrice” apresentado no primeiro Salão da Société des Artistes Décorateurs (janeiro-fevereiro de 1904) no Petit Palais de Paris. Fonte: Société des Artistes Décorateurs (1904).

Se o ideal da unidade das artes e da “arte em tudo”,²² partilhado por muitos artistas europeus, permite compreender a questão das colaborações artísticas, uma sociedade francesa como a dos artistas decoradores atende prioritariamente às reivindicações profissionais e corporativas. Para resolver o mal-estar estético e econômico manifestado na Exposição Universal de 1900, surgem estratégias de reconhecimento “separatistas”. A historiadora da arte Rossella Froissart-Pezone constata, com razão, esse paradoxo: “a profissionalização da figura do *artista decorador* pôs fim à utopia da *unidade da arte*, cara aos proponentes da arte social e em nome da qual as artes menores tinham adquirido o estatuto de arte”.²³

○ reconhecimento do artista decorador

Em 1901, a SAD²⁴ reserva uma terminologia gratificante para todos as profissões das artes decorativas. Sem levar em conta a heterogeneidade dos perfis sociais, ela abrange uma diversidade de práticas (encadernação, ourivesaria, vidraçaria, cerâmica, bordado, tapeçaria, escultura, mobiliário ou pintura decorativa, por exemplo). No anuário do primeiro catálogo de 1904, os artistas são sempre designados pela sua técnica artesanal (esmaltador, ceramista, ferreiro). Outros escolhem a expressão “artista decorador”, mais prestigiada²⁵ e implicitamente multidisciplinar.²⁶ De maneira performativa, esta qualificação geral reúne idealmente, sem precisão de ofício ou de ramo decorativo, o artista e o decorador, o artista e o artesão, o criador²⁷ e o executor.²⁸ A propósito, os estatutos da SAD não distinguem o modo de produção (artesanal ou industrial), com a condição de que a obra não seja uma cópia de estilo. Mas se na prática dos membros e dos expositores o pastiche desaparece, a arte industrial de produção em série não é por isso privilegiada. O reconhecimento do estatuto é o que mais preocupa o comitê da Sociedade, que se mobiliza pelo projeto de emenda da lei de 19-24 de julho de 1793 em favor dos desenhistas e escultores, que será promulgado em 10 de março de 1902. A proteção jurídica aparece como uma questão da maior importância que precede a organização do Salão. O advogado René Guilleré, membro fundador da SAD, hierarquiza assim as prioridades:

A primeira tarefa é fazer com que os artistas decoradores sejam reconhecidos pelos poderes públicos como detentores dos mesmos direitos concedidos aos chamados artistas de belas artes, a fim de estabelecer sua condição de artista e de reconhecer sua importância social; em seguida, obter das leis, das jurisprudências e das práticas comerciais a proteção de seus interesses artísticos; e, finalmente, organizar exposições que mostrem seus talentos.²⁹

Em seu discurso, que assume tons ruskinianos, René Guilleré defende a renovação das artes decorativas por meio do reconhecimento do artista e de sua realização pessoal:

Para que a arte prospere, o artista deve estar satisfeito [...] não é suficiente considerar o que alguns chamam de “os nobres interesses da arte”. Devemos nos preocupar também com a *situação moral e material do artista*. O artista só pode criar com perfeição se tirar de sua obra satisfações morais e benefícios materiais.³⁰

O reconhecimento social não pode ser entendido sem o leitmotiv do nacionalismo³¹ artístico e a luta contra a concorrência estrangeira que ameaça as indústrias de arte. Com base nos relatórios de Marius Vachon,³² a ambição corporativista³³ da SAD se afirma claramente. No entanto, se todos os artistas

24. A SAD é uma associação reconhecida por lei em 1901 e declarada de utilidade pública em 1924, tendo sido fundada em 7 de fevereiro de 1901 por cerca de quarenta artistas que responderam ao apelo lançado em 1900 pelo advogado da Association des Sculpteurs Modeleurs, René Guilleré, presidente da SAD em 1911.

25. De todos os membros da Sociedade em 1904 (cerca de trezentos), somente Charles Fridrich se apresenta como decorador, e Lucien Ott como arquiteto decorador.

26. Por exemplo, Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1840-1917), formado na Ecole des Beaux-Arts antes de abrir seu próprio atelier de escultor-ornamentalista, é em sua prática profissional sobretudo um escultor, ao passo que artistas como Maurice Dufrene são mais multidisciplinares, projetando tanto joias quanto móveis.

27. Em 1911, Eugène Gaillard reivindica o acréscimo de um subtítulo à SAD: “Artistas criadores de décors e de protótipos de nossas artes aplicadas modernas”.

28. Publicados em 1904, os estatutos da Sociedade admitem como membros ativos “artistas que fizeram pessoalmente uma obra de arte”, “criadores de modelos de arte aplicada ou de obras dotadas de uma finalidade decorativa determinada” (Bulletin..., 1902, p. 18).

29. Bulletin... (1902, p. 22).

30. Bulletin... (1902, p. 38).

31. Cf. Froissart-Pezzone (2005).

32. Vachon (1886, 1899).

33. A questão da corporação está na ordem do dia (Anonyme, 1902).

34. “Além disso, o mesmo artista não é alternadamente escultor e decorador?” (Société des Artistes Décorateurs, 1901, p. 45).

35. A questão da especialização aparece também na expressão “arte decorativa”: “a arte aplicada aos objetos utilitários, para não empregar a palavra arte decorativa que não especifica nada” (Boisseau, 1912, p. 18).

36. Belville (1910, p. 18-19).

37. Belville (1910, p. 18).

38. Durante a primeira metade do século XX, as formações artísticas e técnicas eram oferecidas na École Supérieure des Arts Décoratifs, inaugurada em 1767 (Paul Follot, André Mare, René Gabriel), nas Écoles Régionales de Beaux-Arts et des Arts Appliqués (como a de Nancy) e na École Boulle (Armand-Albert Rateau) que, além de cursos noturnos, oferecia formações especializadas em profissões artísticas desde a infância (marceneiros, carpinteiros, tapeceiros, escultores de madeira, ourives, montadores de estátuas de bronze, gravadores etc.). Alguns criadores formaram-se na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paul Iribe e Pierre Chareau, por exemplo). A Chambre Syndicale de l'Ameublement também oferece cursos, bem como o antigo Comité des Dames, fundado em 1895 pela Union Centrale des Arts Décoratifs, transformado em École et Ateliers d'Art Décoratif por volta de 1909, dirigido por René Prou em 1928 e posteriormente mobilizado para a criação do Centre d'Art et de Techniques (futura École Camondo), fundado em 1944 e que conferirá um diploma de decorador-ensemblier.

podem ser decoradores e se todos os artistas decoradores são decoradores,³⁴ o termo “decorador” permanece impreciso para identificar suas competências profissionais.³⁵ Em um artigo de janeiro de 1910, o artista Eugène Belville enfatiza a confusão reinante na recepção social:

O próprio termo [decorador], bastante impróprio aliás, está apenas começando a ser entendido em referência a artistas dedicados às artes ditas *aplicadas, industriais, decorativas* ou *menores*. Para muita gente de boa educação, o decorador é somente um pintor; artista apenas se fizer cenários de teatro; operário, se transformar em mármore ou madeira preciosa as fachadas das lojas. O decorador criador de formas e de linhas ou cores harmônicas que se aplicam a todas “as artes da vida”.³⁶

O autor lembra que a criação da seção “objetos de arte” da Société Nationale des Beaux-Arts “despertou em muitos decoradores que até então se contentavam em delegar seus modelos a um executante o desejo de assumir a responsabilidade de realização de seus projetos”.³⁷ Para o artista ligado a uma empresa industrial, existe o problema do direito de propriedade industrial; quanto aos demais perfis observados pelo autor, destacam-se os criadores especializados por sua formação, mas multidisciplinares em suas práticas, como foi, por exemplo, Henri Ballery-Desfontaines (1867-1909), um dos membros fundadores da SAD (Figura 3).

Criadores-executores, autônomos ou empregados, artistas criadores de modelos especializados ou não, de formação e práticas diversas,³⁸ a imprecisão que envolve o termo “decorador” não facilita o reconhecimento social do que ele é, do que produz e de como produz. E, no entanto, a institucionalização de uma profissão exige legitimidade social.



Figura 3 – Exposição retrospectiva de Henry Ballery-Desfontaine no Salon des artistes décorateurs de 1910, Paris. Fonte: Guerinnet (1910).

O decorador como *ensamblier*

Durante as primeiras décadas do século XX, a consagração do “conjunto” (“*ensemble*”) moderno faz com que o termo “decorador” se cristalice em torno de uma figura que coordena todas as artes da decoração de interiores.³⁹ A imprensa da época reconhecia o impulso decisivo dado pelos alemães à Exposição Universal de 1900, depois ao Salão de outono de 1910.⁴⁰ É pelo conjunto (*ensemble*) que a moderna unidade estilística francesa deve ser alcançada. O escultor Maurice Maignan faz um apelo à harmonização artística geral (Figura 4):

Pre vemos um futuro no qual a arte não mais fabricará objetos artísticos – mesmo que sejam chamados de obras-primas –, mas no qual ela produzirá harmonização [...]. Nossa arte decorativa deve buscar se firmar como *a arte dos conjuntos (l'art des ensembles)*. Ela deve se tornar a arte das artes e comandar todas as faculdades artísticas, sejam elas dos maiores pintores ou dos maiores escultores. Eis por que o plano de sua organização é necessário, uma vez que busca dispor e colocar em cena os talentos mais diversos.⁴¹

39. Cf. Genuys (1904).

40. Cf. Vauxcelles (1912).

41. Maignan (1911, p. 201-202).



Figura 4 – *Ensemble* (conjunto) francês de Louis Süe e Paul Huillard exibido no Salão de outono de 1910, Paris. Fonte: Vauxcelles (1910, p. 167).

42. Em 1922, o Larousse universal definia *ensemblier* como o artista que combina o conjunto da decoração. O conjunto é o “quadro encantador que dá a ilusão de vida, a sensação de um interior habitado, que chama especialmente a atenção. Nossos decoradores, na maior parte homens de gosto e de espírito engenhoso, se entregam a isso de corpo e alma. Também foi criada há 15 anos a função e o termo *ensemblier*” (Anonyme, 1923, p. 1121).

43. Anonyme (1912, p. 757).

44. Exposition... (1910).

45. No âmbito de seu primeiro boletim de janeiro de 1902, a SAD deplora o individualismo artístico francês: “Cada um permanece isolado e trabalha para se satisfazer pessoalmente, preocupado apenas em esgotar em sua obra todo o seu virtuosismo profissional, mas sem respeito pelo todo. Cada um toca um solo na orquestra” (Exposition..., 1910, p. 37).

46. “Tudo, nos seus conjuntos (*ensembles*) decorativos (dos muniqueuses), se deve aos sólidos méritos de coesão, solidariedade e subordinação dos executantes ao pensamento diretivo do ‘coordenador do projeto’. Tudo, entre eles, é concebido e realizado tendo em vista o efeito de conjunto; as menores molduras foram projetadas pelo arquiteto-chefe. Entre nós, [...] O acordo nem sempre prevalece entre os colaboradores; cada um puxa o cobertor para si mesmo; cada um quer ‘cantar sua grande ária’. Temos pouco respeito pelo maestro, deve-se admitir” (Anonyme, 1910, p. 455).

47. Roches (1911, p. 317).

O conjunto (*“ensemble”*) decorativo coloca, assim, o decorador diante de grandes desafios artísticos e econômicos. Para os críticos que defendem uma arte social, esse papel não faz do *ensemblier*⁴² uma figura fútil como aquela retratada em 1912 no semanário *La vie parisienne*:

Um *ensemblier* é alguém que, sob pretexto de renovar o gosto presente – andava ele tão mal assim? –, busca mostrar a seus contemporâneos como um artista pode adornar sua casa. Vá ao Salão, você verá como é fácil. Colocamos uma almofada amarelo ovo sobre um tapete episcopal, cortinas verde-maçã ao lado de paredes azul-indigo, móveis pintados de rosa com sedas pretas... E eis um “conjunto” (*“ensemble”*)! Abstemo-nos de julgar. Não se deve fazer nenhum desagrado aos *ensembliers*, por menor que seja. Outro dia, diante de sua exposição, alguém exprimiu claramente uma opinião sem indulgência; então uma pequena mulher, encolhendo os ombros, disse: Você não consegue ver que é estilizado?

Pobrezinha! [...] Pobres de nós, isso sim, pois, lhes pergunto, o que será de nós nesse inverno se formos recebidos por *ensemblières*?⁴³

Em seu relatório sobre a seção francesa da Exposição Internacional de Milão em 1906, o arquiteto e decorador Eugène Pierre Selmersheim distingue duas figuras ideais e complementares a partir dos conjuntos (*“ensembles”*) apresentados pelo artista Maurice Dufrenê e pelo arquiteto Louis Bigaux: a figura do artista isolado e a do coordenador do projeto. Um (o primeiro) representa o criador que projeta e executa tudo sozinho, o outro (o segundo) projeta, mas trabalha com colaboradores, artistas decoradores e industriais. Para reformar as artes decorativas, um deveria ser a exceção e o outro “a maioria”.⁴⁴ Apoiado por revistas especializadas, como *Art et Décoration*, *Art et Industrie* ou ainda *L’Art Décoratif*, o conjunto (*“ensemble”*) será progressivamente promovido por Salões e exposições internacionais. Mas as colaborações coordenadas são difíceis de implementar.⁴⁵ Tal dificuldade é atribuída aos artistas considerados individualistas demais.⁴⁶ O escritor Fernand Roches se pergunta:

Quando a vontade será capaz de organizar esses decoradores talentosos, dirigi-los, esclarecê-los, a fim de que, ao invés de se desintegrar, eles concorram, na subordinação, para o advento de uma expressão decorativa, tradicional, lógica, útil e necessária?⁴⁷

A mesma constatação dos anos 1910 surge na comparação com o *Deutscher Werkbund* no Salão dos artistas decoradores em 1930.⁴⁸ Ao contrário dos alemães, a harmonia estilística dos conjuntos (*“ensembles”*) franceses resulta de uma referência

comum à grande tradição nacional e de afinidades artísticas⁴⁹ (Figura 5). As iniciativas realizadas não perturbam a organização entre os diversos ofícios e a indústria. Diferentemente da disciplina alemã, uma figura de autoridade não se impõe na França. A apresentação da Casa Cubista no Salão de outono de 1912⁵⁰ anuncia uma nova era centrada na obra coletiva. Do ateliê Martine à Compagnie des Arts Français, a decoração de interiores moderna deve ser concebida em colaboração, mesmo que a aliança privilegiada seja a existente entre a arte e o artesanato de luxo. Tal colaboração exige uma figura ordenadora menos “demiúrgica” do que a que apareceu durante o art nouveau, distinta do “*ensemblier huchier*”,⁵¹ “autor” ou “ensaísta em busca de estilo”, segundo o crítico de arte Guillaume Janneau.⁵²



Figure 5 – Paul Follot, quarto de dormir, Salão da Société des Artistes Décorateurs, 1923, Paris. Fonte: Arquivos da Société des Artistes Décorateurs, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

48. No catálogo do Salão de 1930, Charles Haireon sublinha: “o animador da seção alemã, ao fixar o tema especialmente escolhido por ele, impôs uma disciplina a todos os seus colaboradores, artistas, produtores, comerciantes, unidos sob sua direção para servir um ideal nacional. [...] Nossa Sociedade reúne, de fato, criadores de todas as tendências, ansiosos para afirmar, tanto quanto possível, sua individualidade”, não paginado.

49. Cf. Fravallo (2012).

50. Cf. Possemé (1999).

51. Artesão especializado na fabricação de caixas e cofres e, por extensão, marceneiro e escultor em madeira (N. da T.).

52. Janneau (1925).

53. Anonyme (1912, p. 157).

54. Para Maurice Maignan, essa mudança terminológica data de 1905, quando os fabricantes de móveis art nouveau se tornaram *ensembliers*: “Por volta de 1905, sua ambição (a do decorador) consegue lidar com grandes superfícies; ele assume o nome de *ensemblier*, sim, ele fará conjuntos (*ensembles*). [...] Por volta de 1910, cá está ele construindo um palacete” (Maignan, 1911, p. 195).

55. Cf. Clouzot (1925, p. 349).

56. O exemplo de Paul Follot (1877-1941) é revelador. Filho do fabricante de papel de parede Felix Follot e aluno de Eugène Grasset, ele começa sua carreira em 1901 como desenhista para a Maison Moderne de Julius Meier-Graefe e expõe primeiro joias, por volta de 1905, antes de projetar móveis e conjuntos (*ensembles*).

57. “A arquitetura e a arte do tapeceiro, o que se chama hoje o *ensemblier*” (Jaloux, 1934, p. 461).

58. Nos comentários do Salão de outono dos anos 1910 e 1911, críticos como Louis Vauxcelles não cessam de lembrar que pintores como Gustave Jaulmes, Louis Süe e André Mare, coloristas dos anos 1910, improvisaram-se em fabricantes de móveis (Vauxcelles, 1911).

59. “A seção dos *ensembliers*’ como se diz hoje para designar os tapeceiros e os artistas do móvel” (Gillet, 1921, p. 315).

60. “Há muitos tapeceiros [...], marceneiros ou literatos entre os decoradores. Um decorador deve ser marceneiro, pintor, arquiteto e, além

O termo “*ensemblier*” se populariza e até mesmo substitui o de “decorador”. Em um artigo anônimo publicado em 19 de outubro de 1912 no semanário *La vie parisienne*, lê-se: “O *ensemblier*. Trata-se de uma palavra nova [...] pois não se diz mais de um artista que ele é decorador, mas, sim, que ele é *ensemblier*”.⁵³ Durante os anos 1910 e muito antes de entrar nos dicionários em 1922, esse neologismo deselegante é usado com mais frequência na imprensa e na publicidade profissional.⁵⁴ Ele recebe sua consagração final na exposição internacional das artes decorativas e industriais modernas de 1925. O *ensemblier* é “o criador dos nossos lares” que “combina a decoração fixa e a decoração móvel”.⁵⁵ Se o termo “decorador” não designa uma figura precisa, o mesmo ocorre com *ensemblier*.⁵⁶ Ora arquiteto,⁵⁷ ora tapeceiro, pintor⁵⁸ (Figura 6), marceneiro⁵⁹ e escultor, seu perfil oscila entre o artista total,⁶⁰ o artesão⁶¹ e o criador de modelo. Embora Guillaume Janneau reconheça que *ensemblier* é “o nome nobre do tapeceiro”,⁶² considera-o acima de tudo um “fornecedor de ideias” que não é mais um “homem que executa um trabalho manual”. No mesmo ano, o artista decorador Maurice Dufrene admite a separação inevitável entre a concepção e a execução. Desde 1914, Maurice Pillard-Verneuil defende a separação profissional das competências de concepção, fabricação e comercialização das obras.⁶³ Enfim, o arquiteto e historiador da arte Lucien Magne⁶⁴ imagina uma figura distinta da do ebanista e da do arquiteto para designar o criador de modelos aplicados à indústria. Pelo fato de que ele deve ser capaz de atender a todas as realidades sociais, o *ensemblier* não pode se limitar ao papel de “costureiro sob medida” a serviço da elite rica. Entretanto, esta figura não predomina. No setor moveleiro francês permanecem os vínculos privilegiados com o artesanato. O *ensemblier* mantém muitas vezes sua própria loja. Alguns decoradores trabalham com grandes ateliês ou casas moveleiras (como as Maisons Gouffé ou Jansen, por exemplo). Outros, como Pierre Chareau, atuam no interior de uma rede relativamente fechada de clientes e artesãos. O crítico de arte Henri Clouzot não considera a aplicação à indústria a única competência apta a representar a figura arquetípica do decorador-*ensemblier* dos anos 1920. Ele insiste, em contrapartida, na função de “coordenador do projeto” que trabalha sob encomenda, como Jacques-Émile Ruhlmann, Armand-Albert Rateau, Maxime Old, Jean Royère ou René Herbst, por exemplo:

O “*ensemblier*” concebe tudo o que constitui “o conjunto” (*l'ensemble*) de um cômodo, tenha ele feito os desenhos ou os solicitado a colaboradores que trabalham sob sua direção, como nos bons tempos, os vários artesãos reunidos sob as ordens do coordenador do projeto e depois do arquiteto.⁶⁵



Figure 6 – André Mare, Gabinete de trabalho, Salão de outono de 1912, Paris. Fonte: Roches (1912, p. 272).

Um homem de bom gosto

Se o decorador *ensemblier* aparece como uma figura polimorfa, a imprensa generalista o descreve frequentemente como um esteta. Se as elites não impõem mais o seu gosto, cabe ao decorador compor os estilos e, até mesmo, impor o seu.⁶⁶ Segundo Pierre Albin, o domínio da gramática dos estilos é essencial:

A rápida formação dos neocapitalistas, devido ao exagero dos lucros comerciais, deu origem a uma profissão que não é nova – não há mais nada de novo sob o sol, nem mesmo os novos ricos –, mas que alcança atualmente um crescimento curioso. Esta profissão, a ser recomendada aos jovens em dificuldade de inserção profissional, é a dos *ensembliers*. Um *ensemblier* é um homem ou uma mulher, pouco importa o sexo, responsável, mediante uma justa remuneração, por ter bom gosto por aqueles cuja ausência de educação individual ou de tradição familiar não permitiu adquirir. Sua função é combinar ou, como dizem os clientes das lojas de departamento, nuançar os contrastes. Ele desempenha o papel de maestro com a gama de cores complementares. O manual da mobília não tem segredos para ele que é dotado d’*A arte de reconhecer os estilos*: ele sabe quais linhas caracterizam o estilo *Diretório* e que não se deve colocar uma porcelana Louis XV sobre um relógio de pêndulo Império, mas um bronze romano ou egípcio.⁶⁷

Seja qual for o perfil do decorador, moderno ou antigo, “colorista” ou “construtor”,⁶⁸ a concepção do conjunto (“*ensemble*”) de um ambiente triunfa.

disso, deve ter uma cultura geral que lhe permita situar apropriadamente a sua arte, conhecer suas possibilidades e limites” (Cogniat, 1935, p. 162).

61. “Nós tínhamos imaginado, antes da guerra, para designar o artista encarregado de disciplinar e coordenar a ação de todos os profissionais da decoração de interiores de uma casa, uma palavra tão feia quanto inútil, *ensemblier* [...]. Nela todos os ofícios se reúnem em um único homem que é ao mesmo tempo o inspirador, o ordenador e o trabalhador manual. Foi ele que desenhou todos os detalhes” (Michel, 1914, p. 173).

62. Janneau (1925, p. 141).

63. Pillard-Verneuil (1914).

64. Magne (1913).

65. Clouzot (1925, p. 349).

66. Em 1884, num manual dirigido às classes médias supostamente desprovidas de educação artística, o decorador é responsável pelo arranjo dos espaços interiores, da mesma forma que o arquiteto e contrariamente ao tapeceiro (Cardon, 1884).

67. Albin (1922, p. 1).

68. A expressão é empregada pela maioria dos críticos dos anos 1910, como Guillaume Janneau, que distingue os “coloristas” André Groult, Louis Süe e Clément Mère dos “construtores” Léon Jallot, Maurice Dufrené e Pierre Seltersheim.

O descrédito dos modernos

A partir de 1929, os membros da UAM modificam o discurso das necessidades e dos usos no contexto das urgências sociais da época. Eles definem o decorador como um especialista não da ornamentação a serviço de uma elite, mas da habitação e do equipamento a serviço da coletividade. Se o *ensemblier* pode ser visto como a figura moderna que encarna, em sua terminologia, o ideal da síntese das artes, é na interpretação e nas modalidades desta síntese que a figura do decorador acabará por se enfraquecer. A UAM, que se pretende multidisciplinar, rejeita a decoração do embelezamento, do acessório e da mentira. Nos textos, enquanto o termo "*ensemblier*" resiste, o de "decorador" desaparece em prol do arquiteto de interiores (Figura 7). Tanto em suas dimensões estéticas e seus objetivos sociais como em seu campo de aplicação, o decorador moderno terá que redefinir suas práticas e sua designação.

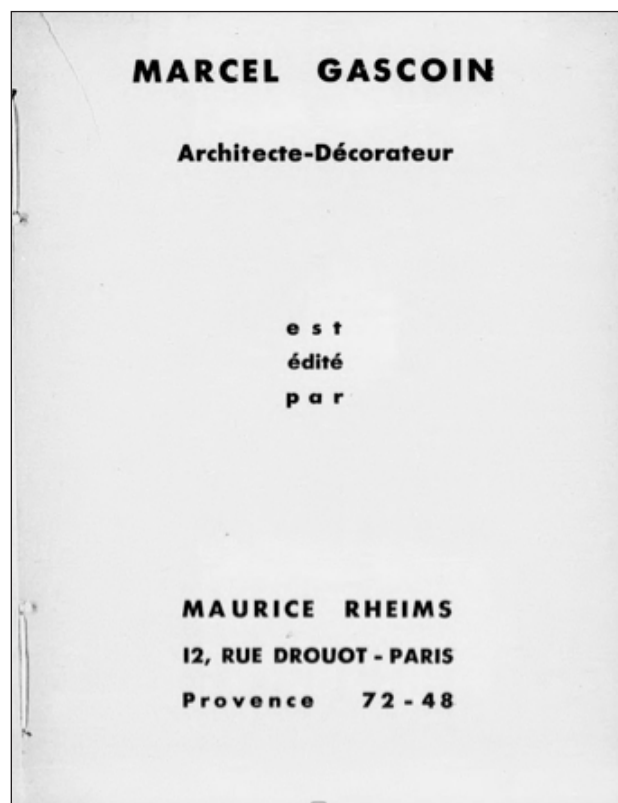


Figure 7 – Anuário do catálogo da Exposição da Union des Artistes Modernes, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, junho e julho de 1930, Paris. Fonte: Bibliothèque Nationale de France.

Para tanto, ele se identifica com a figura prestigiada do arquiteto formado na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts e se inscreve na continuidade de um certo pensamento da decoração total e racionalista, na trilha de Viollet-Le-Duc. O teórico dos jardins André Véra já escrevia, em 1912: “trata-se, de alguma forma, de fazer ingenuamente o trabalho do arquiteto”.⁶⁹ Em 1913, Maurice Dufrene aproxima o decorador do arquiteto:

O “decorador completo” está mais próximo do arquiteto do que do pintor ou do escultor. [...] nós somos arquitetos de interiores, nós imaginamos, criamos, mas, como os arquitetos, não podemos construir, precisamos como eles recorrer a intermediários, trabalhadores industriais e operários que dirigimos [...]. É imperioso que os decoradores conheçam a fundo não apenas sua tarefa de projetista e sua missão como artista, mas os ofícios aos quais recorrerão e as técnicas que adotarão a fim de projetar de acordo com eles e por meio delas.⁷⁰

Em 1937, Francis Jourdain, membro da UAM, prefere o termo de arquiteto de interiores que organiza o espaço.⁷¹ O jovem Marcel Gascoin também julga “impróprio” o termo “decorador”, que não traduz a organização do espaço nem a ampliação dos programas. A preocupação do decorador “não é ornamentar nossas casas, mas harmonizá-las com a vida [...]. Ele sabe tanto transformar e modernizar os ‘bistrôs’ do interior quanto decorar um apartamento burguês ou colaborar com uma empresa industrial”.⁷² Apesar disso, a figura idealizada do artista-artesão sobreviveu à crise dos anos 1930, fortemente marcada pelo retorno aos valores artesanais.⁷³ Esta figura que sacraliza o *savoir-faire* nacional e o gesto criador é quase diametralmente oposta à do “promotor moderno” proposta pelo decorador Maurice Barret em 1935. Não convém mais apenas aproximar o *ensemblier* da figura do arquiteto, coordenador do projeto por excelência, mas questionar sua supremacia.

Pela primeira vez o arquiteto-decorador tenta uma colaboração com a indústria. Pela primeira vez ele abandona seu poder de “criador” a fim de assumir um novo papel: o de “promotor” [...]. Reiteramos, então, uma vez mais que o mundo dos objetos (noção que se estende a tudo o que entra na casa) não pertence mais ao artista-decorador. Este mundo será apenas o resultado da cooperação de pesquisas coletivas, em que o industrial, o técnico, o organizador, etc. estarão ligados ao criador-deseñhista.⁷⁴

A redefinição das práticas profissionais em todo o processo de criação das formas industriais coloca tudo em questão. A continuidade entre as artes decorativas e a criação industrial anuncia-se impossível.

69. Vera (1912, p. 66).

70. Dufrene (1913, p. 28).

71. Jourdain (1937).

72. Moutard-Uldry (1937, p. 147).

73. Iribe (1931).

74. Barret (1935, p. 26-27).

UMA PROFISSIONALIZAÇÃO QUE INTRODUZ NOVAS TERMINOLOGIAS

Uma mobilização coletiva para definir melhor as práticas

75. Para um panorama do mobiliário dessa época, veja o catálogo da exposição *Mobi Boom* (Forest, 2010), realizada entre 22 de setembro de 2010 e 2 de janeiro de 2011 no Musée des Arts Décoratifs de Paris.

76. Citemos, entre os membros fundadores da Union, René Prou, Maurice Pré, Janette Laverrière, Jacques Hitier e Paul Beucher.

77. Liderado por Maurice Dufrene, este projeto de reconhecimento profissional em nível nacional é evocado nos textos da assembleia geral da SAD ocorrida em fevereiro de 1942.

78. A SDF tornou-se em 1978 o sindicato patronal da Union Nationale des Architectes d'Intérieur Designers (Unaid). A multiplicidade dos grupos torna menos nítida a representatividade profissional.

79. Documento da UADCE provindo de arquivos privados relativos aos sindicatos e que pertenciam a Jacqueline Lecoq. Eles foram gentilmente cedidos a Béatrice Grondin. Para facilitar a leitura das notas de rodapé, nomearemos estes documentos arquivos JL-BG.

80. Arquivos SAD 1955, Bibliothèque des Arts Décoratifs.

No início dos *Trente Glorieuses*,⁷⁵ as reivindicações profissionais giram em torno do estatuto de “criador” de modelos e de arquiteturas de interiores. Os decoradores devem identificar competências específicas para tentar completar seu processo de profissionalização junto aos poderes públicos. Renomados *ensemblers* fundam em 1946 a UADCE⁷⁶ após a criação, em 1939, do Syndicat Professionnel des Artistes Décorateurs (SPAD). Já em 1932 o vice-presidente da SAD, o arquiteto Joseph Hiriart, introduz reflexões sobre o estatuto dos *ensemblers* no contexto de crise econômica e na perspectiva da Exposição Internacional de 1937. Alguns anos mais tarde, o projeto de uma Ordem dos artistas decoradores não sai do papel.⁷⁷

Depois da guerra, retomam-se os projetos de reconhecimento oficial. Diante das urgências sociais, a iniciativa da UADCE testemunha a vontade de ampliar as encomendas no campo da habitação. O objetivo é dotar-se de uma identidade de grupo profissional qualificado, e isso no âmbito de uma organização mais federativa do que a SAD, que não reúne exclusivamente os *ensemblers*, ou a Société des Décorateurs Français (SDF), fundada em 1947⁷⁸ e que aceita também decoradores antiquários. Em 1952, essa união “de todas as tendências estéticas modernas” proclama que o decorador combina competências técnicas e artísticas (Figuras 8 e 9). Em sua designação e nas práticas de seus membros, essa associação reúne criadores de modelos, espaços e ambientes que buscam conceber o “enquadramento da vida contemporânea”.⁷⁹ Mas para atender às necessidades da Reconstrução e aumentar a produção de edifícios, novas e estreitas colaborações deverão ser redefinidas com os arquitetos. A fim de garantir sua competência específica, sua complementariedade e inserção profissionais, os decoradores buscam proteção por meio de um título. Ocorre que desde a emenda votada pelo governo de Vichy em dezembro de 1940, o título de arquiteto é exclusivo do profissional detentor de um diploma de arquitetura e que está inscrito na Ordem dos Arquitetos. A definição e a proteção do título para exercer essa profissão liberal não conferem, no entanto, o monopólio de seu exercício. Em 1955, o presidente da SAD André Charles Jean Renou dirige uma “Carta aos arquitetos”. Ele escreve que os decoradores são “os especialistas dos interiores que gostariam de se chamar arquitetos de interiores e não mais decoradores. [...] Na habitação moderna, a especialização é obrigatória”.⁸⁰

No catálogo da SAD de 1956,⁸¹ a função do “especialista dos interiores” consiste em instalar e ordenar tudo o que é inventado pela indústria.⁸² Alguns anos depois de Jean Royère,⁸³ o criador Joseph-André Motte,⁸⁴ interrogado pelo crítico Pascal Renous, reivindica claramente uma outra designação profissional: “Eu sou dos que se dizem arquiteto de interiores, criador de modelos, e não ‘decorador’ no sentido de uma virtuose em decorações diversas (maquiador, *imagier*,⁸⁵ ornamentalista), que esse termo impróprio sugere imediatamente”.⁸⁶ Em 1959, André-Louis Pierre, vice-presidente da SAD e secretário-geral adjunto da Confédération des Travailleurs Intellectuels (CTI), difunde amplamente seu artigo intitulado “Da qualificação do artista-decorador criador”. As questões terminológicas animam também os debates do Congresso Internacional de Estética Industrial de Estocolmo. Se a definição de estética industrial e de design mobiliza a cena internacional, alguns atores na França, notadamente na SAD, buscam especificar

81. No catálogo do Salão de 1956, a SAD se apresenta como uma sociedade que reúne todo o “campo das artes aplicadas à indústria”. A participação dos industriais foi crescente, como dá a ver o concurso do Aluminium Français em 1952-1953, ou ainda as parcerias, em 1959, com os Établissements Agache, o Aluminium Français, De la Rue Formica, ou ainda com os fabricantes de cristais e vidros Saint Gobain, Boussois e Aniche Miroiterie da S.A.G.A.I.S. Eles estão representados ao lado da Federação Nacional dos Importadores,

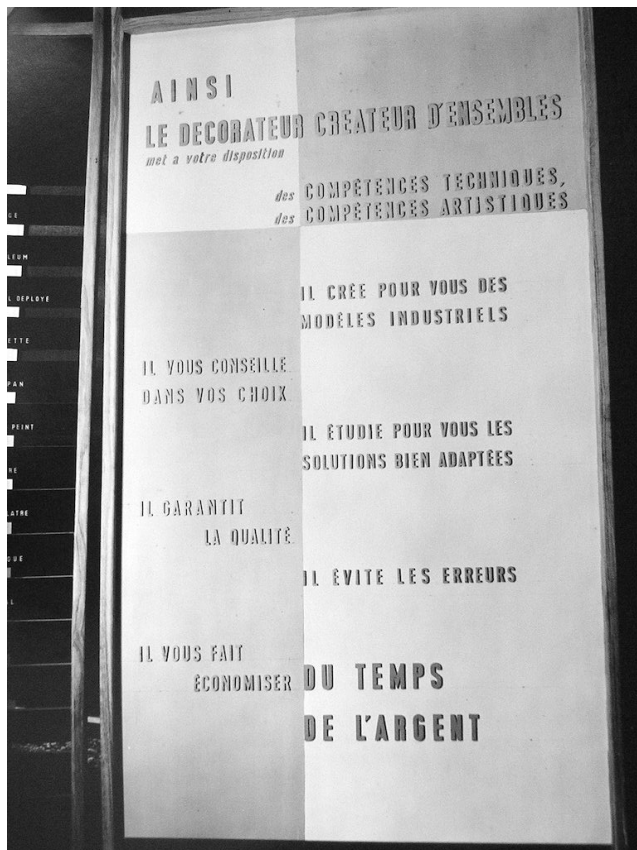


Figura 8 – Cartaz de propaganda da Union des Artistes Décorateurs Créateurs d'Ensembles exibido no Salon des Artistes Décorateurs em 1952. Fonte: Inv. COL 993-9-8-1-62, Musée des Arts Décoratifs, Doação de Annick Collas, 1993, Paris. Foto: Jean Collas.

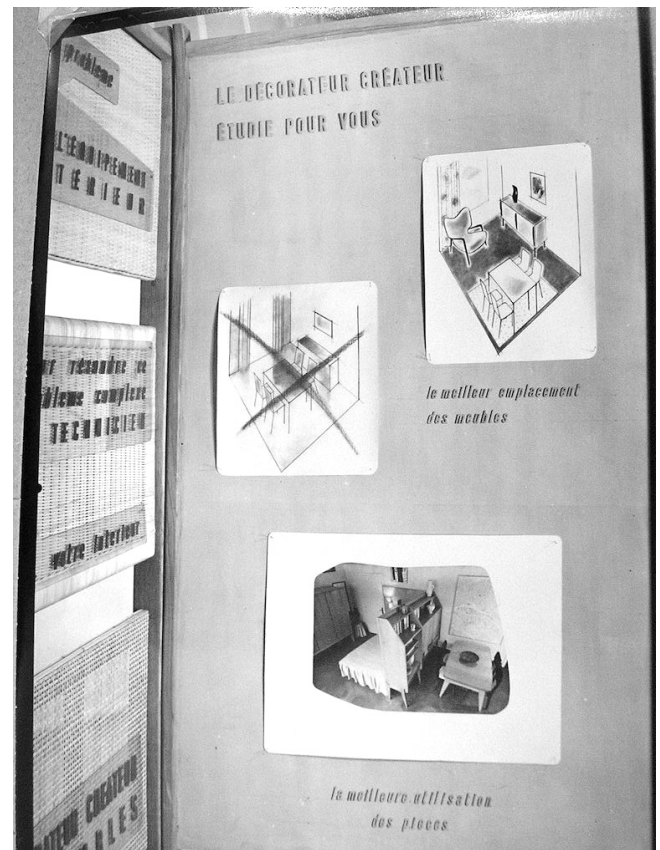


Figura 9 – Cartaz de propaganda da Union des Artistes Décorateurs Créateurs d'Ensembles exposto no Salon des Artistes Décorateurs de 1952. Fonte: Inv. COL 993-9-8-1-63, Musée des Arts Décoratifs, Doação de Annick Collas, 1993, Paris. Foto: Jean Collas.

Negociantes, Industriais ou Comerciantes de Madeiras Exóticas, Coloniais e Americanas, dos Papiers Peints de France e dos Établissements Delaroière.

82. Catálogo do 40º Salão dos artistas decoradores, p. 7.

83. Royere (1948).

84. Joseph-André Motte (1925-2013), figura de proa da nova geração do móvel industrial, cofundador – com Michel Mortier e Pierre Guariche – do Atelier de Recherche Plastique (ARP), que funcionou de 1954 a 1957, membro do comitê da SAD em 1958, vice-presidente em 1961 e presidente de 1963 a 1965. Ele foi responsável pela organização geral do Salão em 1959 com R. J. Caillette, depois em 1961 com J. Dumont, A. Philippon, E. Fermigier, A. Monpoix, J. Lecoq e A. Philippon.

85. Produtor e vendedor de imagens e iluminuras (N. da T.).

86. Renou (1969, p. 26).

87. Etienne-Henri Martin (1905-1997), grande figura da decoração francesa do entreguerras e do período de transição da Reconstrução, foi vice-presidente da SAD de 1955 a 1958, depois presidente de 1958 a 1963, sucedendo o decorador ensemblier André Renou.

88. Relatório anual do presidente Etienne-Henri Martin, assembleia geral de 16 de dezembro de 1959, p. 5, arquivos SAD 1959.

as competências dos artistas decoradores numa nova economia de mercado. O presidente da SAD, Etienne-Henri Marti,⁸⁷ questiona-se sobre uma concorrência profissional que resultaria da ampliação das práticas na concepção dos modelos.

Parece que, na maioria dos países estrangeiros, os criadores de modelos estão sob o signo da estética industrial e, em suma, exercem sua profissão tanto para estudar máquinas e objetos utilitários quanto elementos do equipamento interior (móveis, aparelhos de iluminação, tecidos, talheres, cerâmica etc.). Podemos nos perguntar, portanto, se este movimento não constitui um movimento concorrente, e se a organização das nossas profissões, na França, não precisa ser revisada. A menos que, ao contrário, os Artistas Decoradores estejam suficientemente armados para que tudo o que diz respeito à Habitação permaneça em seu domínio.⁸⁸

A inquietação de Etienne-Henri Martin é ainda mais compreensível quando se sabe que as apresentações dos Salões da SAD não manifestam nenhuma mudança radical na produção francesa (Figura 10).

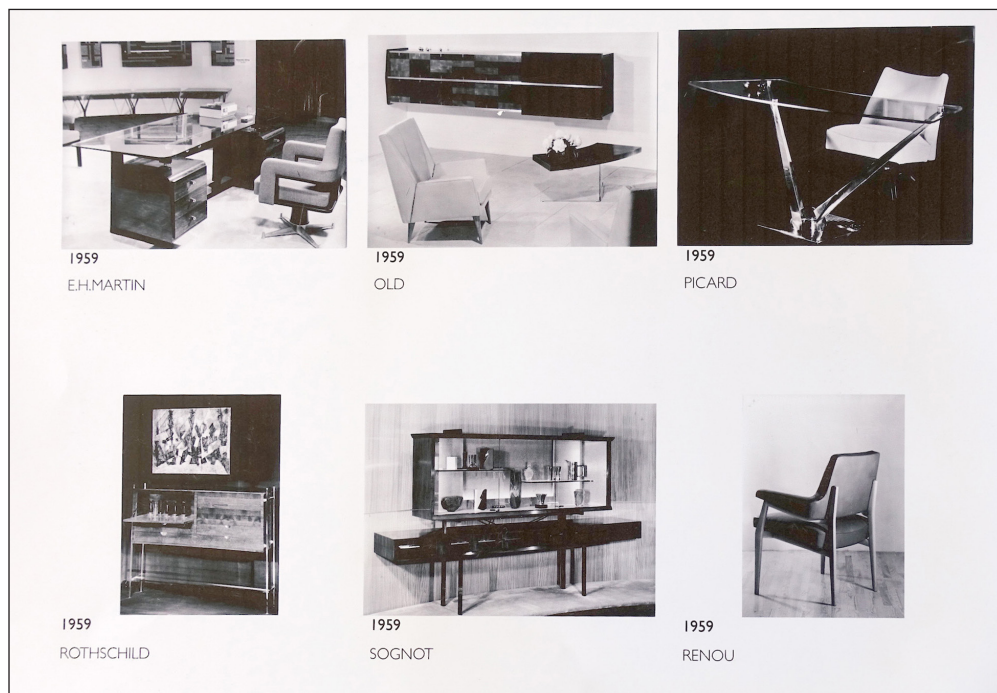


Figura 10 – Prancha da maquete de um projeto de publicação que retraza a história dos Salões da Société des Artistes Décorateurs ao longo da segunda metade do século XX. Fonte: Arquivos da Société des Artistes Décorateurs, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

Figuras moldadas por um novo contexto socioeconômico e industrial

Em enquete organizada pela UADCE⁸⁹ em 1960, o decorador Louis Baillon, membro ativo da SAD (Figura 11), descreve a evolução da profissão dos decoradores modernos como resultado das ideias progressistas de René Gabriel⁹⁰ e Francis Jourdain:

Vemos hoje o artigo de luxo se alinhar ao artigo produzido em série. Nossos grandes predecessores, que se diziam Artistas Decoradores com letras maiúsculas, trabalhavam para a grande burguesia, instalando, mobiliando, decorando vastas e suntuosas residências com luxo, requinte e prestígio. Desde então, como nenhuma estrutura social é fixa, o dinheiro mudou de mão, dispersou-se, as grandes fortunas se tornaram escassas, enquanto novas camadas da sociedade aspiravam, no melhor dos casos, a ter conforto. Paralelamente a isso, e para responder a esse movimento, o artesanato de móveis e assentos transformava-se pouco a pouco em indústria, equipando-se de uma maquinaria cada vez mais sofisticada, enquanto novos materiais e novas técnicas surgiam. Este movimento social e técnico causou uma verdadeira revolução em nossa profissão, dividindo-a em duas grandes correntes extremas.⁹¹



Figura 11 – Louis-Auguste Baillon, quarto de estudante, com a colaboração de Caillat, editado por Ets Goubrin, exibido no 38º Salon des artistes décorateurs, organizado sob os auspícios do Ministério da Educação Nacional, intitulado “La jeunesse et le cadre de la vie” e realizado entre 25 de maio e 4 de julho de 1954 no Grand Palais des Champs-Élysées, em Paris. Fonte: Arquivos da Société des Artistes Décorateurs, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

89. Arquivos JL-BG.

90. René Gabriel (1890-1950) foi presidente da SAD de 1944 a 1947. Como outras grandes figuras do período entreguerras orientadas à produção em série, ele exerceu uma influência capital sobre uma geração de criadores por meio de seu ensino na Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs (Gencey, 2016).

91. Arquivos JL-BG.

92. Citemos, por exemplo, Maxime Old, Jacques Adnet, André Arbus, Jacques Quinet. Cf. Amic (1983); Bony (1983); Favardin (2012).

93. Arquivos JL-BG.

Louis Baillon distingue os raros *ensemblers* que mantiveram a tradição do luxo do período entreguerras,⁹² dos jovens decoradores inspirados nos países da Europa do Norte que acompanhavam de perto os desenvolvimentos da arquitetura moderna. Aberta às reais necessidades da coletividade e às colaborações industriais, essa geração se lança em novos campos de atuação, como o turismo (hotelaria), o comércio (instalações de lojas) e a administração estatal ou privada (instalações de escritórios) (Figura 12).

Devendo considerar a atividade humana não mais apenas em escala individual, mas também no nível do grupo ou mesmo da sociedade, e tendo que resolver não mais problemas de prestígio, mas de organização das coletividades, nossa profissão deve estar aberta a todos os problemas humanos do nosso tempo, aproximando-se da arquitetura de modo a constituir-se em sua continuação necessária, de modo que, do urbanismo ao objeto mais ordinário, a sequência seja lógica e harmoniosa.⁹³ (Figura 13)



Figura 12 – Jacques Dumont (com a colaboração de Philippe Leloup), hall de entrada da diretoria de uma sociedade de crédito, 1966. Fonte: Arquivos da Société des Artistes Décorateurs, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

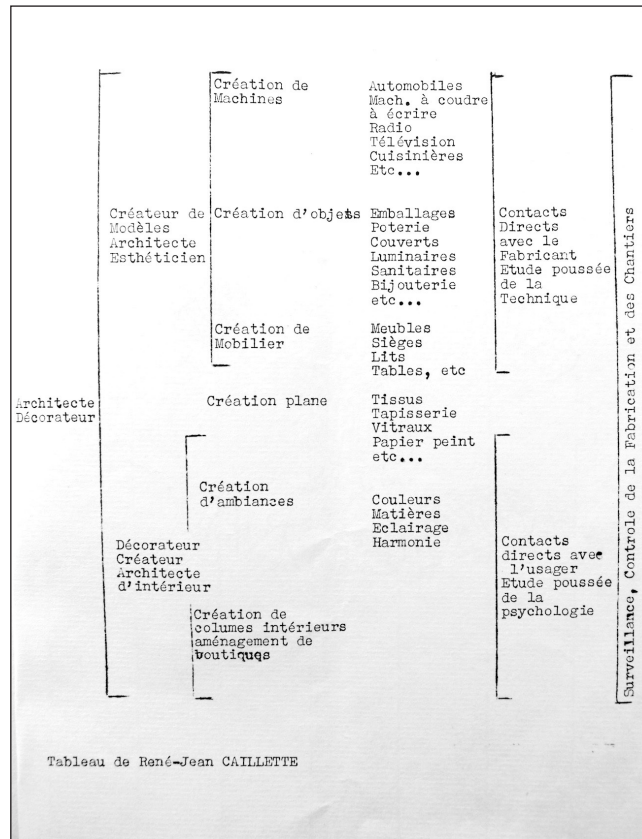


Figure 13 – Esquema de René-Jean Caillette extraído do relatório da Commission de Définition de la Profession da UADCE, 1960. Fonte: Arquivos pessoais Béatrice Grondin.

Até meados dos anos 1960, o gosto que as elites e as classes populares⁹⁴ nutrem pelo ecletismo e pelo pastiche, a relutância da indústria moveleira em relação à “estética contemporânea”,⁹⁵ a concorrência estrangeira cada vez mais presente, a diminuição da prestigiosa encomenda pública, bem como daquela advinda das clientelas privadas, restringem fortemente as iniciativas dos criadores modernos. Além disso, a figura do decorador “costureiro sob medida” que mantém sua própria loja tende a desaparecer. Segundo Etienne-Henri Martin, “nós nos tornaremos, na melhor das hipóteses, uma espécie de maestro, de coordenador. Caberá a nós organizar interiores com elementos recolhidos de tudo quanto é lugar”.⁹⁶ Para o decorador Jacques Dumont,⁹⁷ o *ensemblier* não desaparece, mas se afirma mais técnico:

A estética industrial modificou o papel do decorador que, além de criador de modelos, torna-se agora um *ensemblier*, nome que já portava, mas numa acepção bem diferente [...]. Cabe justamente ao decorador escolher e reunir objetos que têm certas afinidades entre si, para integrá-los de modo apropriado no meio arquitetônico do qual ele é o autor e o técnico.⁹⁸

94. Cf. Baudrillard (1968).

95. Expressão retirada da documentação geral da Association des Créateurs de Modèles en Série, que a emprega com frequência (Arquivos nacionais ACMS/CAIM 19930521/86-88).

96. Cf. Renous (1969, p. 44).

97. Jacques Dumont (1925-2009) colaborou com o arquiteto Pierre Patout e foi, com Jacques Viénot, um dos fundadores do Institut d'Esthétique Industrielle. Foi membro do comitê diretor da UAM, fundador, com André Hermant, de Formes Utiles em 1949 (Hermant, 1959). Ele se voltou ao mobiliário feito em série desde 1947 e conduziu pesquisas bem próximas às de René Gabriel e Marcel Gascoin. Expositor desde 1944 na SAD, foi curador do Salão em 1953, vice-presidente da Sociedade de 1954 a 1961 e presidente em 1969. Foi escolhido para representar o móvel francês de luxo na *Triennale de Milan* em 1953.

98. Dumont (1963, p. 67).

99. Arquivos nacionais ACMS/CAIM 19930521/86-88.

100. Cabe precisar que na documentação da Associação o termo “decorador” é paradoxalmente empregado tanto quanto o de criador de modelo. O mesmo ocorre na documentação da UADCE.

101. O Ministério da Reconstrução e da Habitação organiza em 1953, com o Centre Technique du Bois (CTB), o primeiro concurso do móvel feito em série. O CTB organiza um outro concurso em 1955.

102. Nos estatutos da Associação, o interesse da assinatura, de um ponto de vista moral, se resume assim: “Dar ao artista o seu verdadeiro lugar na profissão; revalorizar seu talento [...], dar a novos talentos maiores oportunidades de se revelarem, suscitar o interesse do grande público, que poderá comparar e discernir melhor a diferença entre as obras assinadas e as que não o são” (Arquivos nacionais ACMS/CAIM 19930521/86-88).

103. Os “decoradores” são mal identificados na Convention Collective Nationale de l'Ameublement de 1956, cujos termos quase não mudam em 1971.

104. No entanto, o termo “decorador” não é recusado no debate sobre a formação. Por exemplo, em 16 de janeiro de 1959, os membros da UADCE reuniram-se no Pavillon de Marsan para debater a falta de um título oficialmente reconhecido e protegido pela lei. Previu-se a constituição de um comitê consultivo superior das artes aplicadas para

O fim do decorador?

Em 1961, os termos “artista”, “*ensemblier*” e “decorador” desaparecem da designação sindical dos Caim. Este grupo nasceu da fusão da UADCE e da Association des Créateurs de Modèles en Série (ACMS). Esta última, fundada em 1952⁹⁹ sob a presidência de Marcel Gascoïn, reúne os criadores de modelos¹⁰⁰ que buscam promover um mobiliário racional de qualidade e em série,¹⁰¹ em um enquadramento jurídico favorável ao reconhecimento do criador. Ela almeja normatizar as relações com os fabricantes e negociantes por meio da implementação de um modelo de contrato de edição. Ela combina política de marca (ACMS) e direito de propriedade industrial,¹⁰² reafirmando o estatuto do criador. Os objetivos da Associação dão a ver também o lugar que esses artistas¹⁰³ querem ocupar na “melhoria das condições de vida”. Mas as raras oportunidades nesse campo fazem com que os criadores de modelos se voltem para a arquitetura de interiores. A maior parte deles realiza seu protótipo em autoedição. A ACMS é então dissolvida em 1961 para se fundir com a UADCE e dar origem ao Caim.

Em 1961, os membros do Caim eliminam a palavra “decorador”, julgada imprópria demais pelos próprios decoradores, mas também pelas autoridades públicas. Inadequada para traduzir as novas dinâmicas das práticas e os novos desafios da sociedade, a palavra remete sempre a diferentes profissões ou a práticas amadoras. Assim, para expressar o almejado reconhecimento da expertise, a designação “arquitetura” (e não arquiteto) é adotada após uma enquete conduzida em 1960 pela UADCE,¹⁰⁴ antes de sua dissolução e da fundação do Caim. Mais de noventa membros responderam à Comissão “Definição da profissão”, que reunia Louis Baillon, Antoine Philippon,¹⁰⁵ René-Jean Caillette¹⁰⁶ e Jacques Altayrac.¹⁰⁷ A maioria dos membros contesta o uso do termo “artista decorador”, que não designa claramente as práticas de arranjo dos espaços interiores. Esse título generalista não abrange a atividade do criador de modelos que, na visão dos interessados, já não pertence à profissão do decorador. A dificuldade consiste em encontrar uma terminologia que reúna os vários ramos do projeto da habitação. Se “artista decorador” e “decorador” aparecem depreciados, os termos “criador de conjunto” (“*ensemble*”) ou “*ensemblier*” não abrangem a dimensão arquitetônica e espacial da atividade. Contrariamente a outros países que utilizam as designações “arquiteto de interiores” e “designers”, os criadores franceses procuram uma equivalência. Diante da pergunta “você considera que o exercício da profissão de ‘decorador criador de modelos de equipamento mobiliário e de conjunto’ (“*ensemble*”) apresenta hoje um caráter particular, que diferencia esta profissão das outras agrupadas geralmente sob o nome de ‘artistas

decoradores', aproximando-a da de um arquiteto especializado?", as personalidades responderam unanimemente de maneira afirmativa. Para Bernard De Swarte, "a profissão é realmente muito particular. Concordo com a comparação com aquela de arquiteto especializado". Roger Landault¹⁰⁸ também afirma: "Sim, nós somos mais arquitetos e estetas do que 'decoradores'". Claude Bailly precisa que "o nome ainda precisa ser encontrado... o importante é que a profissão seja paralela à de arquiteto e reconhecida como tal". Para Charles Ramos,

não há nem "artista" nem "decorador". Somos arquitetos especializados, somos artistas somente na medida em que um arquiteto é artista [...]. A Union des Artistes Décorateurs Créateurs d'Ensembles parece estar ciente de tudo isso ao pensar em uma organização da nossa profissão e promover não mais decoradores que não têm mais nada a "decorar", mas "artistas técnicos".

Para Serge Lesage, "não é mais uma profissão de artista, mas de especialista".¹⁰⁹ Enfim, Jacques Mottheau, membro fundador da UADCE e do Caim que contribuiu para a *Encyclopédie Pratique de la Construction et du Bâtiment* de 1958, conclui:

Nossa profissão apresenta hoje um caráter particular que a diferencia nitidamente da de "artista decorador" em geral, estando entendido, evidentemente, que existirá sempre um denominador comum próprio a todas as disciplinas artísticas: A Criação.¹¹⁰

Na seqüência dessa enquete, a designação do Caim é escolhida.¹¹¹ Em 1964, uma definição profissional se impõe nos textos sindicais. A despeito de uma ausência de reconhecimento oficial do título, os arquitetos de interiores se identificam assim:

[eles] partem da estrutura de edifícios ou parte de edifícios, organizam e arranjam o enquadramento arquitetônico da vida privada ou coletiva dos homens, harmonizam os volumes, as formas, as cores, os materiais e, nessa perspectiva, criam, isto é, projetam de maneira original, estudam, desenvolvem e executam ou fazem executar através da indústria ou do artesanato todos os equipamentos móveis e objetos utilitários ou de lazer, de emprego cotidiano ou de caráter excepcional.¹¹²

Após o esclarecimento das relações com os industriais, são as relações com os arquitetos as mais urgentes de se precisar.¹¹³ Para tanto, o Caim toma como modelo diálogos frutíferos entre arquitetos e decoradores. O objetivo é definir idealmente suas relações em vista de um protocolo¹¹⁴ de entendimento com os sindicatos de arquitetos.¹¹⁵ As oportunidades de encomendas públicas, durante os anos 1960, possibilitam algumas colaborações. O percurso de Jacques Dumont é um exemplo disso (Figuras 14 e 15). O arquiteto André Wogensky, em carta de 16

conhecer todas as questões relativas ao ensino das artes aplicadas e para preparar um projeto de diploma nacional único de decorador-criador de modelos e de conjuntos ("ensembles").

105. Antoine Philippon (1930-1995) presidiu a SAD de 1970 a 1972 e expôs, como muitos membros da SAD, tanto no Salon des Arts Ménagers quanto na SAD, com Jacqueline Lecoq (1932). Ele participou da organização geral do Salão com Jeanne Couturier, André Monpoix e Pierre Paulin. Arquivos do Centre de Documentation des Arts Décoratifs, Fonds Philippon Lecoq XXe, PL.

106. René-Jean Caillette (1919-2004), membro do grupo Saint-Honoré e do Groupe 4, cofundador da ACMS, foi um defensor do móvel feito em série. Ele participou da organização geral do Salon des Artistes Décorateurs em 1956 e foi membro do comitê entre 1958 e 1959, responsável pela seção "L'appartement du matin" no Salão de 1961 e vice-presidente da Société em 1965.

107. O relatório foi apresentado quando do Conselho de Administração de 6 de maio de 1960.

108. Depois da guerra, Roger Landault (1919-1983) produziu mobiliário feito em série com o editor A.B.C.

109. Todas as citações foram extraídas do relatório da enquete provindo dos arquivos JL-BG.

110. Arquivos JL-BG.

111. No boletim do Caim de 1962, Jacques Hitiier atesta: "Faltava encontrar o termo; depois de muitas hesitações, foi enfim o de *créateurs d'architectures*

intérieures et de modèles que respondia melhor às nossas aspirações. Este título resulta igualmente de uma enquete realizada com nossos colegas que foram todos unânimes em reconhecer que se tratava, para nós, de realizar o arranjo de volumes interiores, criar modelos para a vida do homem na sua habitação privada e coletiva, como lembramos na definição da profissão. As perspectivas e objetivos a alcançar, por parte de nosso jovem sindicato, permanecem aqueles que nós sempre nos colocamos: reconhecimento oficial do título, criação de um diploma único, para os quais empenharemos, é claro, todos os nossos esforços” (Arquivos JL-BG).

112. Bulletin... (1964).

113. “Como desejamos que nossa profissão possa ser exercida conjuntamente com aquelas cuja missão é criar e construir. Como lamentamos frequentemente que o arquiteto, absorvido pelas responsabilidades de seu trabalho, deixe de chamar o especialista das instalações interiores que teria, com sua competência, prolongado harmoniosamente o sucesso da obra. Diante da denominação “decorador”, que designa uma multiplicidade de profissões indefinidas, o arquiteto, conhecendo-nos mal e temendo a mutilação de sua obra, ignora ou algumas vezes proíbe todo tipo de colaboração relacionada à decoração dos interiores da obra que construiu. Mas eis que muitos entre nós, por meio da perseverança, estabelecemos excelentes relações com numerosos escritórios de arquitetura. Dessas frutíferas colaborações, obras importantes e variadas foram realizadas, provando assim a pertinência da colaboração entre o arquiteto e o decorador”.

de abril de 1968 dirigida à Direction de l'Architecture, reconhece a importância do envolvimento do decorador no início do projeto a fim de que ele não atue “contra a arquitetura”. A arquitetura é indivisível e o decorador, como colaborador, deve ser colocado sob a autoridade do arquiteto que, ele também, se pretende criador na coordenação do projeto. O sindicato do Caim pressiona diversas Direções para obter novas regulamentações (direitos, tabela de honorários), mas uma mensagem de Bernard Anthonioz da Direction de la Création Artistique dirigida à Direction de l'Architecture em 28 de agosto de 1967 atesta a subordinação profissional:

Admitindo-se que a especialização das diferentes tarefas da arquitetura justifique a definição de uma nova profissão de criadores de arquitetura de interiores, é evidente que essa regulamentação só poderia ser realizada com base naquela já em vigor para os arquitetos. O Service de la Création Artistique tem que conhecer os decoradores sobretudo enquanto criadores de modelos. Os decoradores se aproximam muito mais, quanto a isso, dos outros artistas das artes plásticas e sua profissão não parece exigir uma regulamentação específica.¹¹⁶

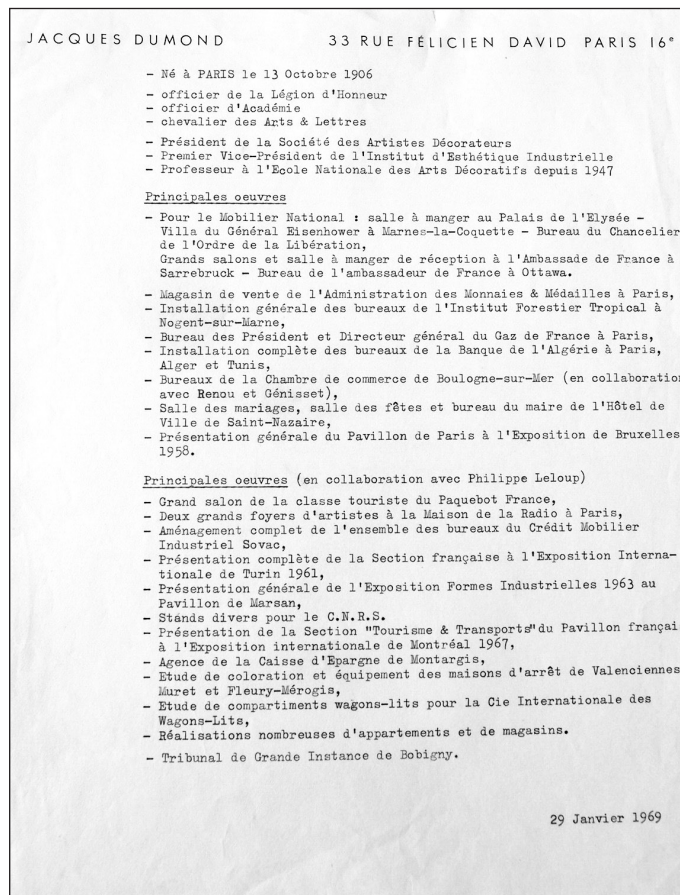


Figura 14 – Curriculum vitae de Jacques Dumont circa 1969. Fonte: Arquivos da Société des Artistes Décorateurs, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

NOM -- DUMOND ----- PSEUDONYME -----
 PRENOMS -- Jacques ----- NATIONALITE français -----
 DATE DE NAISSANCE 13 octobre 1906 LIEU Paris -----
 DOMICILE -- 53 Rue Fatiéer Paris ----- TEL MIR 9525 -----
 ATELIER -- 54 av. T. Beethoven Paris XVI ----- TEL BAB 51-17 -----

MEMBRE DE LA SAD DEPUIS 1943
 DE QUELLES SOCIÉTÉS D'ARTISTES ÊTES-VOUS MEMBRE ? Institut d'Art et d'Industrie
Fédération Française des Artistes Décorateurs
 FORMATION -- École Beaulieu -----

PROFESSION EXERCÉE DEPUIS 1933
 DONNEZ-VOUS OU AVEZ-VOUS DONNÉ UN ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE ? -----
Professeur à l'ENSAD - M. Camargo -----

EXPOSITIONS (lieux et dates)
 - en France -----
 - à l'étranger -----
 - à la SAD -----

PRIX ET RECOMPENSES -----

ORIENTATION DE VOS ACTIVITÉS (estimée en pourcentage)
 - CREATION DE MODELES 5% -----
 - ARCHITECTURE INTERIEURE 45% -----

1° collectivités
 2 particuliers
 3 magasins
 4 stands
 autres

(° numéroté par ordre d'importance)

photo d'
 identité

Figura 15 – Ficha informativa dos membros da SAD, Jacques Dumont, circa 1969. Fonte: Arquivos da Société des Artistes Décorateurs, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

A Direction de l'Architecture deverá decidir sobre o destino regulamentar dos arquitetos de interiores. Mas a nova lei sobre a arquitetura, de 1977, não permitirá que se chegue a um consenso, sobretudo porque a contratação de um profissional que se encarregue da concepção dos espaços interiores não é obrigatória. A despeito dos obstáculos a que a definição implícita induz, o arquiteto de interiores¹¹⁷ afirma ainda em 1977 sua expertise multidisciplinar no acabamento.

O arquiteto de interiores não é apenas um decorador, que é antes de mais nada um ornamentalista, o arquiteto de interiores não é arquiteto, mas deve, no entanto, ter um bom conhecimento de arquitetura [...]; o arquiteto de interiores não é um designer altamente qualificado, mas deve, entretanto, estar apto a criar um certo número de modelos, especialmente no domínio do mobiliário; o arquiteto de interiores não é um designer gráfico, mas deve, contudo, saber utilizar as competências deste, enquadrando-as no campo da arquitetura.¹¹⁸ (Figura 16)

dor-criador” (Bulletin..., 1964).

114. Mensagem de Jacques Hitier, presidente do Caim, dirigida aos membros do sindicato em nome da comissão “Rapports Architectes-Décorateur Créateur”, de 31 de março de 1964 (Arquivos JL-BG).

115. A comissão “Reconhecimento da profissão: relações com os arquitetos” é composta, no ano de 1964, por Jacques Dumont, Jacques Hitier; Jean Lesage, J. Maheu, Joseph-André Motte, Maurice Pré, Charles Ramos, André Preston e Francis Ullmann. As relações entre o Caim e os sindicatos de arquitetos ainda devem ser esclarecidas, mesmo que a história da Société des Architectes Diplômés du Gouvernement (SADG) já tenha sido objeto de uma síntese (Dumont, 1989).

116. Arquivos nacionais ACMS/CAIM 19930521/86.

117. Cf. Ollivier (2010).

118. Bulletin... (1977, p. 3).



Figura 16 – Prancha da maquete de um projeto de publicação que retraza a história dos Salões da Société des Artistes Décorateurs ao longo da segunda metade do século XX. Fonte: Arquivos da Société des Artistes Décorateurs, Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

O processo de identificação do arquiteto de interiores implica o reconhecimento de especificidades comuns em termo de práticas, condições de exercício (em favor do estatuto liberal, por exemplo), mas, também, formação no âmbito das escolas de arte e de técnicas. A SAD se compromete com o ensino com seu presidente André Renou em 1955, depois Etienne-Henri Martin em 1961, tendo sua sede, por exemplo, no conselho de aperfeiçoamento da École des Arts Appliqués à l'Industrie de Paris (liceu técnico municipal), na rua Dupetit-Thouars. A ata da reunião de 23 de janeiro de 1961¹¹⁹ revela as reformas pelas quais passou esta escola depois da direção de Jean Fressinet, tanto em termos do recrutamento dos alunos quanto no que concerne aos conteúdos pedagógicos. Em 1960, uma nova formação de desenhista polivalente e criador de modelos é prevista para ser desenvolvida em módulo de quatro anos (mas apenas o segundo ano é implementado). Considera-se também a formação de um especialista, de nível superior mais tecnológico. O terceiro ano funcionaria como um “centro de estudos”, com professores especializados e exercícios de criação que se desenvolvem em condições muito próximas das condições profissionais. Previsto para o início do ano escolar de 1963, um quarto ano deveria estar mais voltado aos problemas de

conjunto (“ensemble”) e de espaço, “sob a forma de seção de técnicos [que] formaria um pequeno número de especialistas de nível superior, elite de criadores e de técnicos necessários à indústria e ao artesanato de todas as especialidades”.¹²⁰ Os alunos do novo Cours Supérieur d’Esthétique Industrielle implementado por Jacques Viénot desde 1956 assistem igualmente ao curso de Jean Prouvé no Centre National des Arts et Métiers (Cnam). Durante essa reunião do Conselho em 1961, o engenheiro M. Fayeton observa que o ensino nas escolas francesas não é técnico o suficiente para favorecer as colaborações com os arquitetos, em comparação com as escolas especializadas suíças e alemãs. Se a questão da formação de um técnico em arquitetura é bastante discutida, resultando no primeiro Brevet de Technicien Supérieur (BTS)¹²¹ em artes aplicadas em 1962, a abordagem polivalente, técnica e profissionalizante parece lacunar. Nesse mesmo ano, contudo, Roger Tallon assegura o ensino da estética industrial na École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs que já nos anos 1930 recrutava arquitetos para seus cursos e conferia um diploma de *ensemblé*-decorador. Essa escola foi reconhecida como apta a ensinar arquitetura até 1940, assim como a École Nationale Supérieure des Beaux-Arts e a École Spéciale d’Architecture. Mas não esqueçamos que a École Nationale Supérieure de Création Industrielle (Ensci) será criada apenas em 1982. A formação continua se dando, portanto, nos centros de estudos dos “antigos” e em relação direta com os industriais. Do seu lado, os arquitetos diplomados pelo Estado a partir de 1968 não dependem mais da seção Arquitetura da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts mas das doze “unidades pedagógicas de arquitetura” (UPA), da École Spéciale d’Architecture ou ainda das escolas de desenho regionais. O ensino da arquitetura é profundamente reavaliado. Na prática profissional, a separação das competências de programação e de concepção se acentua, bem como a concorrência de novas profissões no âmbito da coordenação do projeto. Essa situação complexa não favorece o reconhecimento daqueles cuja prática, como escreve Jacques Viénot, “não pertence nem às belas artes, nem às artes decorativas nem à técnica”.¹²² A propósito, é nesse novo contexto de consumo de massa e mediatização da decoração de interiores que o Créateurs d’Architectures Intérieures et de Modèles integrará o Conseil du Design Français (CDF). Fundado por Paul Breton em 1969, o Conselho almeja promover o “design” junto aos poderes públicos. Seu surgimento foi impulsionado por associações que estavam há muito tempo envolvidas com a criação industrial: a Chambre Syndicale des Esthéticiens Industriels e, sobretudo, a Formes Utiles e o Institut d’Esthétique Industrielle. Essa confederação do design reúne, sob um termo pouco consensual à época, a arquitetura de interiores, as artes aplicadas, a criação de modelos, a estética industrial, o design gráfico, a paisagem e o estilismo. Mas as divisões entre os grupos acabarão por destruir a perenidade e a eficácia de sua ação.

120. Société des Artistes Décorateurs (1961, p. 4).

121. Certificado de técnico em nível superior cuja formação é feita após o *baccalauréat*, prevê estágios em empresas e permite a obtenção de um diploma profissionalizante em dois anos, de acordo com o Ministério do Ensino Superior, da Pesquisa e da Inovação (Disponível em: <<https://bit.ly/29TCD64>>. Acesso em: 1º nov. 2018 (N. da T.).

122. Viénot (1951).

123. Bulletin... (1977, p. 4).

124. Renomeado Syndicat National des Architectes d'Intérieur (SNAI) e depois Office Professionnel de Qualification des Architectes d'Intérieur (OPQAI) em 1981, tornou-se em 2000 o atual Conseil Français des Architectes d'Intérieur (CFAI).

125. A esse respeito, as designações utilizadas pelo decorador Pierre Guariche são interessantes. Ele faz inicialmente parte de um grupo em 1954, o Atelier de Recherches Plastiques (ARP): Création de Mod les Destin s aux Logements de la Reconstruction. Em 1957, após a dissolu o do grupo, Guariche se estabelece na condi o de decorador. Membro da Association des Créateurs de Mod les en Série, ele se serve dessa filia o em suas correspondências, bem como do termo "arquitetura de interiores".   apenas em 1971 que ele adota a palavra "design" com a denomina o *Bureau d'étude-design et architecture*, que ele mant m até o fim de sua carreira liberal (Jacob, 2015).

126. Cabe lembrar que o termo continua a constar nas listas das profissões reconhecidas pelo Institut National des Métiers d'Art (Disponível em: <<https://bit.ly/2PAwrXJ>>. Acesso em: 1  nov. 2018).

127. Emery (1971, p. 2).

O paradoxo está a : na afirma o de competências múltiplas, ao mesmo tempo muito especializadas e muito generalistas, comprometidas com a indústria e as condi es de vida contemporâneas, mas que, contudo, impede de identificar claramente as especificidades necessárias para alcançar o reconhecimento estatutário e social. Os grupos profissionais se posicionam uns em rela o aos outros, enquanto suas práticas frequentemente se sobrepõem. O mal-estar se expressa no boletim do Caim de 1977, intitulado "Uma profissão invadida ao excesso e mal definida":

Todo mundo pode se apresentar como arquiteto de interiores ou decorador, ou *ensemblier* decorador, ou arquiteto decorador, ou designer, e no espírito do público como no de um bom número de profissionais (arquitetos, engenheiros, promotores privados ou do Estado etc.), as fronteiras entre os que se chamam dessa ou daquela maneira são pouco conhecidas.¹²³

Um reconhecimento profissional sempre confuso

O Caim¹²⁴ funciona como um selo de qualidade e de modernidade, um certificado profissional indicado nos cartões de visita e nos papéis timbrados.¹²⁵ Apesar de tudo, o termo "decorador" resiste até o final dos anos 1960. As práticas profissionais não se enquadram em categorias nem em defini es sindicais. Alguns decoradores se assimilam ao antiquário ou ao arquiteto, ao artista ou ao engenheiro-conselheiro. Durante os anos 1960, seja ele moderno ou eclético (como Madeleine Castaing, Emilio Terry ou Henry Samuel, por exemplo), o decorador *ensemblier* tem várias faces.¹²⁶ Ele se denomina às vezes "designer", mesmo que esta profissão nem seja regulamentada. Durante os anos 1970, o acréscimo de um novo termo (arquiteto de interiores-designer) não contribui em nada para identificar melhor suas competências, bem no momento em que o termo "design" também funciona como um conceito vago. No editorial da revista *L'architecture d'aujourd'hui*, em 1971, Marc Emery põe o problema nestes termos:

O arquiteto se pretende designer, mas o designer nega "a arquitetura". Ambos buscam, por vias semelhantes, um domínio global do espaço. Ambos sofrem da mesma confusão quanto   finalidade de sua prática e   sua inser o numa sociedade em mudança.¹²⁷

Os termos anglicizados “*design*” e “*designer*”, que entraram na linguagem corrente em torno de meados dos anos 1960, substituem gradualmente “estética industrial” e se popularizam ao final dos anos 1970. É significativo observar a diferença que existe entre a definição que desejam impor os profissionais do “design industrial” e a recepção social que se faz dela. Apesar dos esforços institucionais do Centre de Création Industrielle (CCI), criado pela iniciativa privada da Union Centrale des Arts Décoratifs em 1969, e do Conseil Supérieur de la Création d'Esthétique Industrielle (CSCEI), criado pela iniciativa pública em 1971 (e dissolvido em 1975), o termo permanece ligado à arte, à arquitetura, à decoração de apartamento, ao “estilo” e à “modernidade”.

128. Roubaix, Arquivos nacionais, 38AS.

129. Comparações no âmbito europeu podem ser feitas com a sociedade suíça l'Oeuvre (OEV), por exemplo. Fundo de arquivos PP 807, Archives cantonales vaudoises, Chavannes-près-Renens (Suíça).

CONCLUSÃO

Nenhuma terminologia consegue identificar claramente as práticas de concepção e arranjo global dos ambientes. Certamente, novas designações nem sempre remetem a novas profissões. Elas revelam, antes de tudo, novas dinâmicas ligadas às evoluções técnica, social e comercial. As indeterminações terminológicas que afetam os profissionais mostram como é difícil apreender a evolução das práticas em um campo de aplicações ampliado, situado no cruzamento da indústria, da arte e da economia. Elas expressam a falta de consenso no âmbito mesmo das profissões. Na França, a legitimação cultural dessas práticas multidisciplinares parece sempre ameaçada. Além disso, a história de instituições como a Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie (Seai)¹²⁸ e a SAD,¹²⁹ ou ainda a das relações entre as associações profissionais e os poderes públicos, abriria novas vias de compreensão dos mecanismos envolvidos na criação, difusão e recepção das produções. E lançaria luz sobre a construção dos discursos sobre as práticas e seu campo de ação, bem como identificaria o papel específico das instâncias de legitimação na construção das figuras de artistas, tal como aquela do “artista decorador”.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Pierre. Avant Cannes, « Ensembliers » et reconstruteurs. *L'Homme libre*, Paris, n. 1987, 1 jan. 1922.

AMIC, Yolande. *Le mobilier français 1945-1964*. Paris: Editions du Regard, 1983.

ANONYME. L'idée de corporation (opinions de Auguste Rodin, Alexandre Charpentier, Eugène Grasset, Charles Christofle, Edmond Gustave Siot-Decauville, Henri Vever, Gustave Michel e Félix Gaudin). *Art et Décoration*, Paris, maio 1902. Supplément.

ANONYME. *Touche à tout*. out. 1910.

ANONYME. *L'ensemblier*. *La vie parisienne*, Paris, p. 757, 19 out. 1912.

ANONYME. Les oeuvres et les hommes. *Le Correspondant*, Paris, p. 1121, 1923.

BARRET, Maurice. *Le Décor d'aujourd'hui*, Paris, jun. 1935.

BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.

BELVILLE, Eugène. Lucien Bonvallet, décorateur. *L'Art décoratif*, Paris, v. 23, n. 136, p. 17-25, 1910.

BLONDEL, Jean-François. *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments*. Paris: Desaint, 1777.

BOISSEAU, Émile-André. L'art décoratif au Salon des artistes français. *Bulletin des Sociétés artistiques de l'est, Société lorraine des amis des arts*, Nancy, p. 18, jan. 1912.

BONY, Anne. *Les Années 50*. Paris: Editions du Regard, 1983.

BRACQUEMOND, Felix. *Du dessin et de la couleur*. Paris: Charpentier, 1885.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS. Paris: Société des Artistes Décorateurs, n. 1, 1902.

BULLETIN D'INFORMATION DU SYNDICAT NATIONAL DES CRÉATEURS D'ARCHITECTURES INTÉRIEURES ET DE MODÈLES. Paris: Syndicat National des Créateurs d'Architectures Intérieures et de Modèles, n. 2, oct. 1977.

CARDON, Émile. *L'art au foyer domestique (la décoration de l'appartement)*. Paris: Renouard, 1884.

CLOUZOT, Henri. Les ensembles mobiliers. *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, Paris, p. 349-362, ago. 1925.

COGNIAT, Raymond. Maurice Lafaille. *Art et Décoration*, Paris, abr. 1935.

D'AVILER, Charles Augustin. *Dictionnaire d'architecture civile et hydrolique*. Paris: C-H Jombert, 1755.

DICIONNAIRE de la langue française. Paris: Littré, 1873-1874. tomo 2.

DUFRENE, Maurice. A propos de meubles : le siège (1^{ère} partie). *Art et Décoration*, Paris, p. 21-31, 2^o semestre de 1913.

DUMONT, Jacques. Formes industrielles. *La Maison Française*, n. 165, março de 1963.

DUMONT, Marie-Jeanne. *La SADG: histoire d'une société d'architectes: première partie: 1877-1939*. Paris: S.F.A, 1989.

EMERY, Marc. Editorial. *L'architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 155, abr./maio 1971.

EXPOSITION Internationale de Milan 1906, groupe VIII, classe 66 (Arts Décoratifs), Rapports de MM. Paris: Vermot, 1910.

FAVARDIN, Patrick. *Les décorateurs des années 50*. Paris: Norma, 2012.

FOREST, Dominique (Dir.). *Mobi Boom, l'explosion du design en France, 1945-1975*: catalogue d'exposition éponyme du 22 septembre 2010 au 2 janvier 2011. Paris: Les Arts Décoratifs, 2010.

FRAVALO, Fabienne. Le salon de l'art décoratif (1905-1906): exposer l'intérieur en vue d'un art total? *Histoire de l'Art*, n. 70, 2012.

FROISSART-PEZONE, Rossella. *L'Art dans tout: les arts décoratifs en France et l'utopie d'un Art nouveau*. Paris: CNRS Editions, 2004.

FROISSART-PEZONE, Rossella. Les arts décoratifs au service de la Nation, 1880-1918: resumo do seminário de 17 de junho de 2005. 2005. Disponível em: <<https://bit.ly/2Q66rjX>>. Acesso em: 31 out. 2018.

GENCEY, Pierre. *René Gabriel*. Paris: Norma, 2016.

GENUYS, Charles. L'Exposition de la Société des artistes décorateurs. *Art et Décoration*, Paris, p. 78-95, jan. 1904.

GILLET, Louis. Le salon d'automne. *Gazette des Beaux Arts*, Paris, jul. 1921.

GUERINET, Armand. *L'Art décoratif aux Salons de 1910: Société des artistes français, Société nationale des beaux-arts, Société des artistes décorateurs: bijoux, orfèvrerie, ornementation*. Paris: Librairie d'art décoratif Armand Guérinet, 1910. prancha 24.

HAVARD, Henri. *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration: depuis le XIIe siècle jusqu'à nos jours*. Paris: Dourdan, E. Vial, 2012. tomo 2.

HÉRISSE, Émile. *Manuel pratique du pâtissier-confiseur decorateur: a l'usage des chocolatiers, confiseurs, cuisiniers, glaciers*. Paris: Létang Fils, 1894.

HERMANT, André. *Formes utiles*. Paris: Edition du Salon des Arts ménagers, Vincent Fréal et Cie, 1959.

IRIBE, Paul. Profits et pertes. *Ameublement et Décoration*, Paris, p. 5-7, 1931.

JACOB, Delphine. *Pierre Guariche designer-architecte d'intérieur (1926-1995) et les nouveaux programmes issus de la croissance*. 2015. Tese (Doutorado em História da Arte) – Université Paris 1, Paris, 2015.

JALOUX, Edmond. Lettre de Paris: le déclin du bibelot. *La Revue Belge*, Bruxelles, v. 2, n. 1, p. 460-463, avril 1934.

JANNEAU, Guillaume. Introduction à l'exposition des arts décoratifs, considérations sur l'esprit moderne. *Art et Décoration*, Paris, 1925.

JOURDAIN, Francis. *Regards sur le monde du travail*, Paris, 21 out. 1937.

LUNEAU, Jean-François. Art et industrie au XIXe siècle: des arts industriels aux industries d'art. In: LAMARD, Pierre; STOSKOPF, Nicolas (Org.). *Art et industrie, XVIII-XIXe siècle: histoire industrielle et société*. Paris: Picard, 2013. p. 21-22.

MAGNE, Lucien. *L'art appliqué aux métiers, décor du verre, gobeletrie, mosaïque, vitrail*. Paris: H. Laurens, 1913.

MAGNUSSON, Carl. La décoration intérieure au XVIIIe siècle: l'architecte et le sculpteur. *Études de Lettres*, Lausanne, n. 1, p. 1-13, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2OYiS50>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

MAIGNAN, Maurice. A propos du Salon des artistes décorateurs. *L'Art Décoratif*, Paris, n. 148, p. 192-202, abr. 1911.

MENEUX, Catherine. L'Art social au tournant du siècle. *Arts & Sociétés*, n. 12-1, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2Q9wgjf>>. Acesso em: 31 out. 2018.

MICHEL, André. Artistes contemporains: Jean Dampé. *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, Paris, v. 34, n. 208, jul. 1914.

MOUTARD-ULDRY, Renée. Marcel Gascoin. *Art et Décoration*, Paris, v. 66, 1937.

NOUVEAU dictionnaire de la langue française. 3. ed. Paris: Larousse, 1856.

OLLIVIER, Carine. *Les architectes d'intérieur: division du travail et concurrences*. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines, Versailles, 2010.

QUINCY, Quatremère de. *Dictionnaire historique d'architecture: encyclopédie méthodique*. Paris: Le septième salon des artistes décorateurs. Art et Industrie, 1832. tomo 1.

PILLARD-VERNEUIL, Maurice. Le salon des artistes décorateurs. *Art et Décoration*, Paris, p. 98-99, abr. 1914.

POSSEMÉ, Évelyne. *1910-1930: les années 25*. Paris: Massin, 1999.

RENOUS, Pascal. Portraits de décorateurs. *Revue de l'ameublement*, Paris, 1969.

- ROCHES, Fernand. A propos des salons des 1911. *L'Art Décoratif*, Paris, v. 25, jun. 1911.
- ROCHES, Fernand. Le Salon d'Automne de 1912. *L'Art Décoratif*, Paris, n. 184, nov. 1912.
- ROYERE, Jean. De l'inutilité du décorateur. *La Maison Française*, Paris, v. 2, n. 16, p. 3, 1948.
- SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS. *Ata do comitê*. maio 1901.
- SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS. 1^{ère} exposition d'art décoratif, catalogue illustré. Paris: Frazier-Soye, 1904.
- SOCIÉTÉ DES ARTISTES DÉCORATEURS. Ata de 23 de janeiro de 1961. *Arquivos*, Paris, 1961.
- VACHON, Marius. *La crise industrielle et artistique en France et en Europe*. Paris: Librairie illustrée, 1886.
- VACHON, Marius. *Pour la défense de nos industries d'art: l'instruction artistique des ouvriers en France, en Angleterre, en Allemagne et en Autriche*. Paris: A. Lahure, 1899.
- VAUXCELLES, Louis. Le Salon d'Automne de 1910. *L'Art Décoratif*, Paris, v. 23, out. 1910.
- VAUXCELLES, Louis. Au Salon d'Automne, 2e article. *L'Art Décoratif*, Paris, 20 nov. 1911.
- VAUXCELLES, Louis. Le septième salon des artistes décorateurs. *Art et Industrie*, Paris, abr. 1912.
- VERA, André. La nouvelle architecture. *L'Architecte*, Paris, set. 1912.
- VIÉNOT, Jacques. *Esthétique industrielle*. Paris : Éditions de Clermont, n. 1, 1951.

Tradução: Carolina Pulici

Artigo apresentado em 17/08/2017. Aprovado em 23/05/2018



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License