

**Louis Hautecoeur**

## **Reflexiones sobre el arte decorativo moderno**

Esta materia ha adquirido gran actualidad en Chile, especialmente por la ampliación de los talleres de arte aplicado de la Escuela de Bellas Artes de Santiago y la creación de otros nuevos, iniciadas por el Gobierno como una de las primeras medidas de la reforma de la enseñanza artística. Se nos informa, además, que el Gobierno se propone, para un plazo no muy lejano, establecer análogos talleres en diversas provincias y crear Museos Regionales de carácter mixto: histórico y de artes populares.

Nos ha parecido, pues, oportuno dar a conocer a nuestros lectores el artículo que sigue de M. Hautecoeur, traducido especialmente para ATENEA y que constituye una información de alto interés y acertado juicio sobre la Exposición de Artes Decorativas de París (1925).

**L**A Exposición de Artes decorativas de 1925 tuvo un éxito grande y merecido. Dió a conocer al grueso público los ceramistas, vidrieros y ebanistas que antes eran apreciados únicamente por los aficionados que todos los años acudían al Pabellón de Marsan. Demostró también que el «arrabal» de Saint Antoine abandonaba las viejas rutinas y que los industriales habían comprendido todo el beneficio que podían sacar de esa afición por las formas nuevas. Los editores publicaron

lujosas ediciones en las que el cacharro más insignificante estaba grabado con todo lujo. Se multiplicaron las revistas de especialidades. Está, por consiguiente, permitido preguntarse qué han producido estos esfuerzos y tratar de determinar el carácter general del arte decorativo de hoy.

Hasta el siglo XVII se confundió al artista con el artesano; el arquitecto se formó lentamente del maestro albañil. Recordemos que en Italia, durante la Edad Media, el pintor era miembro de la corporación de médicos y farmacéuticos y en Francia, de la de los silleros. Johan Fouquet decoraba un cirio pascual con igual destreza que pintaba el retrato de los reyes Carlos VII y Luis XI o del Papa Eugenio IV. En el reinado de Luis XIV, Lebrun, primer pintor de su majestad, proporcionaba modelos para los obreros de los Gobelinos, y sus archivos del Louvre están llenos de bocetos de consolas, de estuches y de marcos para espejos. Todos estos objetos han sido bosquejados con esa genial imaginación y esa exuberante fantasía que caracterizan sus grandes composiciones. Meissonier, Oppendorf, que eran arquitectos, trabajaban en pleno siglo XVIII para los decoradores y los ebanistas. Tomás Germain era capaz de edificar la iglesia de Santo Tomás del Louvre y de hacer maravillas como orfebre. Gabriel no sólo dibujaba las fachadas de Versailles, sino también las bibliotecas de Luis XVI. Percier y Fontaine, arquitectos del emperador, hacían las maquetas para la escultura de Jacob.

Así, a pesar de la diversidad de los temperamentos individuales, había unidad en el estilo. El arte decorativo respondía a la arquitectura y a la pintura de cada época. Tenía vida. Algunas provincias como Bretaña o Provenza conservaban su estilo particular; pero en toda Francia, hasta en la silla rústica más insignificante, se seguía la moda del día; las patas eran graciosamente curvas bajo Luis XV y se hacían rectas, con extraña severidad, bajo Luis XVI y Napoleón I.

El siglo XIX produce una escisión entre el artista y el artesano, del mismo modo que determina una ruptura entre el arquitecto y el constructor. La doctrina académica había estable-

cido una jerarquía entre los artistas, entre los géneros. Los fundadores de la Academia habían querido diferenciar a los pintores y los escultores del Rey de los maestros pintores y de los maestros escultores. El pintor que pintaba un jarrón de bronce era un artista y el orfebre que lo cincelaba no era más que un artesano, cualquiera que fuese la mediocridad del primero y la habilidad del segundo. En la Academia se pensaba, aún antes de Kant, que el arte debe ser una finalidad sin fin.

Un objeto era vulgar cuando era útil, del mismo modo que un miembro de la Academia no tenía derecho a ser comerciante, y que un noble se rebajaba si se entregaba a los negocios. Nunca un ebanista se hubiera atrevido a exponer su guardarropas y sus sillones en el salón del Louvre, el día de San Luis, al lado de las enormes poltronas de los señores de la Academia Real.

El Instituto fué aún más severo que las antiguas asociaciones, y desde la Restauración el artista, que según el Romanticismo y el Clasicismo tiene una misión sagrada, se diferencia ciertamente del artesano. Las transformaciones sociales no son extrañas a este fenómeno. El desarrollo del comercio y de la industria, la venta de los bienes nacionales, habían enriquecido a la burguesía, y ésta quiso responder al papel que le había asignado Sieyès. No quiere decir esto que el antiguo régimen hubiese sido severo con esta clase social; al contrario, tanto el burgués enriquecido como la magistratura en general, eran luego absorbidos por la nobleza. Bajo la Restauración y la Monarquía de Julio, el burgués empezó a darse importancia. Napoleón I condecoró a Oberkampf, el fabricante de telas pintadas de Jony-en-Josas. El rey distribuía premios en las exposiciones industriales que se realizaban en el Salón del Louvre. A César Birotteau le nombran alcalde de su comuna. El burgués tuvo a pecho ostentar un lujo que atestiguara su rango. Como escribía Caillot en sus curiosas «Memorias para ayudar a la historia de los franceses» (1827, t. II, pág. 101):

«La señorita Dervieux y las otras ninfas de los diversos espectáculos lanzaron la moda de los boudoirs; las imitaron en

seguida las ninfas de la sociedad y las de la alta burguesía, de lo cual se deduce que es sobre todo a ellas y a las mujeres galantes a quienes Francia debe el saber amoblar un departamento con todo el gusto y comodidad posibles... El arte de amoblar un departamento se ha ido esparciendo poco a poco. Un burgués acomodado, un comerciante cuyo negocio prospera, pone cuidado en amoblar un departamento con toda la elegancia que su gusto le permite.

Como había gran demanda, luego aparecieron los tapiceros, que se encargaban de entregar todo un mobiliario. Antes, el cliente que deseaba un salón lo encargaba al ebanista; ahora, lo encontraba hecho en el «arrabal» Saint-Antoine. El mueble se comercializa.

Gracias a la prosperidad de que se disfrutó en la era de la Restauración, numerosos inmuebles fueron construidos, y, como consecuencia de la concentración urbana, la casa de varios pisos, antes reservada al pueblo o a la burguesía pobre, fué habitada en adelante por las clases acomodadas. El mismo Caillot señalaba esta transformación y deducía sus consecuencias: «Como las piezas de estos departamentos son chicas, tienen parquets, y están decoradas con espejos y tapices, los arrendatarios no necesitan hacer grandes gastos de amoblado; pero, en cambio, el canon de estas especies de bomboneras es, en general, muy subido. Un departamento de cinco pequeñas piezas, en cuarto piso, no se arrienda por menos de seiscientos francos. Como se comprende que arriendos tan caros no convienen a esa parte del pueblo que vive de su trabajo diario, ni a los que poseen pequeñas rentas, se deduce que los propietarios esperan arrendar sus casas, desde el sótano a la guardilla, sólo a gente rica». De aquí en adelante el propietario se dirige al comerciante, que le vende para todo el inmueble espejos iguales y chimeneas similares. El decorado no se adapta a la pieza; no es el arquitecto el que lo dirige; lo ejecutan por series. Ya en 1809 Fontaine señalaba el peligro de este nuevo fenómeno.

El maquinismo apuró esta evolución. El fierro forjado que

hacia valer el dibujo del artista y la habilidad del artesano, desaparece, reemplazado, en los balcones, en las pañoletas rizadas y en las fallebas de las ventanas, por el metal compuesto, que funden según un modelo único, repetido hasta la saciedad.

Todas las maderas se trabajan a máquina; las puertas son todas iguales; las molduras de los muebles no tienen esa amable irregularidad que atestigua el trabajo hecho a mano; las aristas son agudas, idénticas, sin la menor falla. Las cornisas se hacen según un molde común; para escoger una basta abrir el catálogo de un fundidor italiano. Desde la invención del cilindro, en 1797, los papeles pintados imitan la seda, el terciopelo, los encajes, el bronce. La imitación invade las casas. Fontaine protestaba en 1812:

«El yeso reemplaza al mármol; el papel a la pintura; el cartón imita el trabajo de la tijera; el vidrio sustituye a las piedras preciosas, el palastro a los metales, el barniz al pórfido... Lo que hay de grave en esta prostitución de las obras de arte, es que la economía del trabajo, la falsificación de las materias en ellas usadas, y los pocos procedimientos metódicos o mecánicos que se emplean, les quitan esa perfección que se obtiene únicamente por un pulimiento exquisito y por el toque personal que resulta de toda obra hecha con gusto». De aquí en adelante, la burguesía gusta de ese engaño que le da, a poco costo, la ilusión de vivir rodeada de las materias más ricas. Las Exposiciones Universales dan cuenta de los progresos realizados por estos honrados falsificadores.

En 1863, en la exposición de artes aplicadas a la industria, la casa Zuber exponía papeles impresos, juzgados de este modo por el crítico del «Mundo Ilustrado» (II, 1922):

«No es papel, son verdaderos cuadros, y dudo que las telas que hayan servido de modelo les sean superiores... Los maravillosos panneaux de M. Zuber están encuadrados en una imitación igualmente hermosa de enmaderaciones de antecámara real o de comedor».

En 1861, el mismo crítico loaba las imitaciones de los cueros de Córdoba de la casa Pellet:

«Desde ahora puede Ud. tapizar cuatro sillas con la tela cuero, por el mismo precio de una con cuero legítimo, resultando las primeras mucho más hermosas».

He aquí que aparecen los «zincs artísticos», las molduras químicas, los falsos vitraux en papel, las alfombras en moqueta, la platería en ruolz.

Cuando se leen los inventarios de las herencias en los siglos XVII y XVIII se comprueba con extrañeza lo exiguas que eran, a menudo, las sumas líquidas, y lo enorme las invertidas en muebles, en ropa, en joyas, en platería, aún entre las familias burguesas poco acomodadas. El desarrollo de las sociedades anónimas y la centuplicación de los valores bursátiles, cambiaron las costumbres de esta burguesía. En el futuro redujo la parte de las riquezas improductivas, para colocarla en la caja de ahorro o en acciones que le proporcionaban un interés o un dividendo.

A las pinturas sustituyó, por economía, los grabados, y a los grabados los fotograbados; a los bronces, los zincs llamados artísticos o el yeso patinado.

La manía de la imitación, que hemos visto enseñorearse en la arquitectura, no fué menos funesta al arte decorativo. Los clásicos defienden Grecia y Roma, los góticos exaltan la Edad Media; la Emperatriz Eugenia y sus amigas se enamoran del siglo XVIII. Así vemos en las piezas reclinatorios cuyos doseles son arcos ojivales, camas con columnas de Enrique II, sillas Luis XV de patas torneadas, y artesonados con decorados pompeyanos. En la exposición de artes aplicadas de 1863, la casa Lerolle exhibía una lámpara greco-romana, otra greco-egipcia, cuatro relojes de péndulo, uno enteramente griego, otro etrusco, otro del siglo XVIII y el último egipcio. Paul Bitterlin presentaba un cielo raso griego, enteramente de vidrio grabado, una ventana esmaltada persa y un vitral egipcio trabajado al ácido fluorhídrico.

Podríamos acumular ejemplos. Durante los treinta primeros años de la República, reinaron los falsos estilos, llamados históricos, y las imitaciones vulgares de las materias preciosas.

• • •

Algunos hombres de buen gusto protestaron. Hemos visto con qué clarividencia anunciaba Fontaine, durante el Imperio, el daño que iba a causar esta moda. Se ha citado a menudo el informe de M. de Laborde, escrito en 1850, sobre la Exposición de Londres. Algunos arquitectos, entre ellos Davioud, pedían en 1873 que se creara una escuela de arte aplicado y «la admisión de las composiciones artísticas de la industria en las Exposiciones de Bellas Artes»; en el mismo año Sedille proponía a la Sociedad Central de Arquitectos la renovación del decorado interior.

En 1860 se fundó la Unión Central de las Artes Decorativas para «difundir en Francia el gusto por las artes que persiguen la realización de lo hermoso en lo útil». Sabemos cómo respondieron a este llamado los artistas en 1880. En un libro titulado «El Renacimiento del Mobiliario Francés» (1890-1910), nuestro amigo Pierre Olmer analizó las obras de Gasset, Gallé, Bing, Charpentier, Bellery-Desfortanes, Clement Mére, Majorelle, y de los arquitectos Luis Bonnier, Luis Sorel, Carlos Plumet, Tony Selmersheim, T. Laubert, etc. Nacidos en la época realista, seducidos por el arte japonés, que acababan de dar a conocer Bracquemond y los Goncourt, arrastrados por el ejemplo de Gallé que había empezado por ser botánico, estos hombres buscaron en la naturaleza sus modelos decorativos: flores de campo y de jardín, árboles de los huertos y de los bosques, algas de nuestras costas, insectos de los prados, tales fueron los temas en que se inspiraron. Los discípulos de Viollet le Duc pensaban de este modo resucitar el siglo XIII.

A decir verdad, estos modelos fueron a veces tratados con cierta indiscreción. Aceptables cuando se trataba de decorar objetos de vidrio y cerámicas; en realidad intempestivos cuando el decorado y la forma confundidos contradecían la materia empleada.

Ciertos arquitectos pretendían imponer a la piedra las on-

dulaciones de la planta. Trataban el calizo como tierra plástica. Era de creer que las formas querían rivalizar en sus contorsiones con las bailarinas javanasas de la Exposición de 1900. En todas partes se veían tenias en arrebatos de locura, enredaderas torcidas por el viento. Los sillones y las sillas descansaban sobre monstruosas patas de langostas listas para emprender el vuelo; las lámparas parecían grandes regadores metálicos que aprisionaban una medusa de vidrio. Los armarios eran invadidos por una maraña de plantas trepadoras que había que romper para abrir las hojas de la puerta. El espejero hacía prodigios de habilidad para seguir con su diamante las curvas y más curvas de los espejos. Los arquitectos discípulos de Viollet le Duc restauraban las formas medioevales; sostenían los aparadores con dos arcos-estribos de sarmiento; insertaban las molduras de una mesa en las patas así como sus predecesores del siglo XV habían introducido las arquivoltas en las columnas que las sostenían, y terminaban los montantes de los muebles como pináculos.

Después de 1905 dejaron los artistas de interpretar con tanta fidelidad la naturaleza. Ya Clément Mère mostraba en sus objetos preciosos, en sus panneaux de género o de cuero, flores extrañas, a la manera del Extremo Oriente; rosetones maravillosos, fulgurantes de colorido como los pintaba Odilon Redon, el simbolista.

El ejemplo de los arquitectos precipitó esta transformación. Si algunos permanecían fieles a las delicuescencias de 1900, otros, que habían comprendido la importancia del cemento armado, buscaban líneas más sencillas, volúmenes más netos. La recta sucede a la curva, como el estilo del Dipylon al miceniano: lo geométrico a lo floral. En lo sucesivo los muebles son una combinación de grandes planos; las patas no huyen ya la vertical y no hacen cuestión para soportar la cubierta de una mesa. En 1908 M. Paul Follot presentaba una mesa siguiendo estos principios. Los armarios, los aparadores rara vez tienen combas, y recuerdan por su rigidez los del Primer Imperio, y por sus grandes planos lisos, los armarios de caoba de la Restauración.

Estas mismas tendencias aparecen en la misma época entre los alemanes. El *Werhbund* de Munich, que expuso sus obras en el Salón de Otoño de 1910, obedecía a concepciones similares, pero las traducía con esa lógica a veces irracional que caracteriza el pensamiento germano.

Al mismo tiempo M. Serge de Diaghilew daba a conocer en París el ballet ruso. En verdad, los franceses residentes en San Petersburgo se habían visto muy apurados para describir a sus compatriotas los espectáculos a que iban a asistir. En el Teatro Maire, que dirigían los Petit-pas, las bailarinas se ejercitaban siempre en los mismos pasos adecuados al clásico «tulú». Cuando en el Norodin-Dom se daba el *Príncipe Igor*, los trajes de los bailarines polovtsianos eran más pintorescos, pero no presentaban ese conjunto esquemático de los ballets parisienses. El teatro ruso de comedia, sobre todo en Moscú, estaba más adelantado. Los eslavos han gustado siempre de los colores vivos; sobre las estepas interminables, cubiertas de nieve, les gusta el rojo, el azul o el verde de una «isba», el oro de una «glava», la policronía abigarrada de un «chater».

Bilibin, cuando ilustraba las viejas leyendas rusas, los poemas de Puchkin, o las tarjetas postales para la Sociedad Santa Eugenia, empleaba los colores más vistosos. Roerich, en sus decorados, no procedía de otra manera. Bakst, en los trajes y decorados escénicos que decoró para M. de Diaghilev, dió a conocer este arte a nuestros fabricantes de géneros, tapices y alfombras. Desde las exposiciones de los artistas decoradores del Salón de Otoño, los modelos fueron en adelante de colores violentos.

El número de amateurs, de curiosos que se apasionaban por el arte decorativo, era cada día más grande. Todos estaban cansados de los estilos del «arrabal» Saint Antoine, de sus eternos comedores Enrique II, con sus aparadores de columnitas, de las alcobas Luis XVI, con su catre laqueado, sus cortinajes sostenidos por una cúpula, su armario con espejo anacrónico, sus dos sillas iguales, sus veladores, el todo por mil ochocientos francos. Sin embargo, el «arrabal» no comprendía aún que

por su testarudez perdía la clientela internacional. Rusia, los países escandinavos, la Europa central, ya no compraban muebles franceses; preferían modelos nuevos, sencillos y claros. Nuestros fabricantes no admitían que se pudiese salir de los estilos consagrados. Las únicas fantasías que se permitían eran los oratorios góticos y ¡Dios nos ampare! los sillones Dagoberto. ¿Para qué iban ellos a pedir a sus viejos dibujantes acostumbrados a los adornos Luis XV, a las palmitas de Napoleón I, que cambiaran, cuando los matrimonios jóvenes seguían comprando amoblados de estilo, y cuando el pequeño ebanista de la canción, con su delantalcito, verde seguía presentando a la admiración popular? En 1912, cuando el Parlamento dió su voto a favor de una exposición internacional de artes decorativas, la Cámara de Comercio de París pidió que los estilos antiguos fuesen admitidos.

Las tiendas de novedades fueron las primeras en comprender la posibilidad que había de explotar estos gustos nuevos. No obedecían, por cierto, al proselitismo, pues seguían importando vagones de esos horribles muebles, pretendidos Luis XV, que fabricaban por gruesas las usinas italianas de la Brianza. En 1912 el Printemps tuvo la buena idea de llamar a M. Guilleré, el fundador y presidente de la Sociedad de Artistas Decoradores, para que se hiciera cargo de sus talleres de arte moderno.

\* \* \*

La guerra apartó por un tiempo los espíritus de estas preocupaciones. La paz trajo nuevos problemas. Había que volver a amoblar miles de casas devastadas por los alemanes. Era necesario imaginar muebles económicos, que respondiesen a una arquitectura nueva. Una pequeña exposición tuvo lugar en el Conservatorio de Artes y Oficios. Reveló muchas tendencias: los exponentes habían buscado, en general, formas sencillas que pudiesen ser hechas mecánicamente por series; algunos se contentaban con maderas humildes como el álamo, el haya, que pintaban con colores vivos; otros dejaban ver las hermosas vetas del roble y del nogal, cuyos precios no eran aún del todo fan-

tásticos. Los muebles que los artistas decoradores mostraron en el Pabellón de Marsan y en el Grand Palais, eran destinados a los amateurs.

Las riquezas rápidamente adquiridas durante la guerra, incitaron a sus poseedores a comprar muebles modernos. Cuando se exhibía en los paseos un 40 H. P. era imposible no tener un salón, una salita para la música, un hall, una biblioteca, y una piscina a la moda. La inflación dió alas a estas tendencias. Estaba muy bien sin duda eso de adquirir cuadros antiguos, tapices, sillones Luis XVI donde pululaban los anticuarios, pero ¿no era acaso mejor comprar cuadros modernos, cuyos precios aumentaban de día en día? ¿No iban los muebles a seguir el mismo camino? ¿No era más prudente comprar un amoblado de Ruhlmann que acciones del ferrocarril?

La Exposición de 1925 vino a demostrar el buen resultado de todos estos esfuerzos. Dió a conocer al público en general, lo que ya sabían los iniciados; que nuestros ebanistas eran tan hábiles como los que trabajaban los estilos antiguos, y que la enseñanza dada en la Escuela Boulle, bajo la activa dirección de M. Frechet y de espléndidos profesores, había formado buenos artesanos, y que el «arrabal» Saint Antoine, despertándose al fin, se había convertido al nuevo estilo. El grueso público descubrió que existía un arte decorativo moderno. Este estilo ¿es acaso enteramente nuevo? Los artistas jóvenes ¿no se dejan, como lo pretenden algunos, influenciar por reminiscencias del pasado? Algunas molduras se parecen a las egipcias o a las asirias, lo que no es una simple coincidencia. Nuestra curiosidad ha sido atraída sin cesar por épocas cada vez más lejanas. El Renacimiento y el siglo XVI sólo conocían a Roma, el siglo XVII descubrió el dórico, y el XIX las civilizaciones más antiguas. Los escultores tallan con largueza grandes planos, como los del Egipto y se complacen en el arcaísmo; algunos admiran los «Xoana» del mismo modo que los ídolos negros, que ellos creen primitivos. Esas ondulaciones, esos decorados hechos de anchos semicírculos que se suceden y que observamos a lo largo de las pilastras, que adornan las patas de las mesas, que hasta

inspiran la forma general de algunos escritorios, no son de origen conocido, aunque los artistas que los emplean lo han olvidado o lo ignoran. Sabemos que los egipcios imitaban las estriás de los tabiques hechos de troncos de palmera desde la época thinita. Las murallas onduladas, que sobrevivieron al imperio, eran un recuerdo de ese estilo. Los asirios decoraban sus muros de igual manera, aun cuando para obedecer a una idea mística tenían que responder al número siete.

Las columnas cuyas estriás no presentan el perfil clásico de un filete entre dos zanjas, sino el de molduras cóncavas cortadas en aristas, son esas columnas de dieciseis planos que gustaban bajo el imperio y sobre todo durante la XVIII dinastía (a Semneh, en el templo de Phtah en Karnak, por ejemplo) y que los recientes descubrimientos de M. Firth, en una capilla funeraria cerca de la pirámide de las gradas, han probado que existían desde la época menfítica. Es el tipo de media caña que emplearan los griegos para sus templos dóricos primitivos.

Esas cornisas, compuestas de una zanja que lleva en la base un bloque y en la punta un filete, son también cornisas egipcias. Esas cornisas de arco profundo que rodea una cavidad central estuvieron de moda entre 1650 y 1680 en las piezas llamadas «a la italiana». Podríamos dar todavía muchos ejemplos de estas reminiscencias conscientes o inconscientes.

Los decorados vuelven a la tradición interrumpida: en el siglo XIV el mueble era independiente de la arquitectura. Podía ser transportado a cualquier departamento. Los artistas quieren hoy día adaptar el mobiliario a la arquitectura.

El ancho del aparador está calculado según el del «panneau», la cama queda en un fondo adecuado; nichos, pequeñas escalas dan valor al mobiliario, o, más bien dicho, arquitectura y mobiliario están concebidos para completarse el uno al otro.

La tonalidad general se escoge de modo que ninguno de los elementos pueda perjudicar al vecino y destruya de este modo el efecto deseado.

Los decoradores gustan, además de los colores violentos, de los oros que centellean en las cortinas de brocados, el púrpura, el lila; comedores de un verde ardiente que parecen decorados de teatros, con grandes ramajes en los papeles pintados y en las cortinas; sin embargo, la policromía no es tan violenta como en tiempos de los ballets rusos; los colores se han apagado. Unos grises perla a lo Marie Laurencin, unos verdes pálidos y rosas diluïdos, vienen a mezclarse a colores más firmes. Los nuevos sistemas de alumbrado han contribuïdo a modificar estas armonías coloristas.

Hace veinte años los aparatos eléctricos, como pasa siempre inmediatamente después de un descubrimiento, imitaban los aparatos del gas o las lámparas a petróleo. Las pantallas se hacían con géneros de tonos vivos. Hoy día se emplea con frecuencia el alumbrado tamizado. Los teóricos afirman que es el único que no daña la vista. Se procede por reflexión, quedando la lámpara oculta por una cornisa, o por difusión la luz irradia al pasar por vidrios esmerilados. La atmósfera se llena de una luminosidad diluida; no está atravesada por rayos directos. Es muy natural que para adaptarse a este ambiente, los colores se hayan apaciguado.

Todo lo que se diga sobre la influencia de los técnicos modernos sobre el decorado, sería poco. Las materias de que disponen los artistas son más numerosas que las de antaño, gracias al desarrollo de los medios de transporte y a los progresos de la química y de la mecánica. Las maderas de las islas o de las colonias eran empleadas en el siglo XVIII, pero cortadas en láminas espesas. Hoy día las sierras de cinta permiten cortar en placas muy anchas y finísimas todas las maderas que recibimos de nuestras colonias africanas. Los ebanistas emplean a veces como único decorado, vetas de estas maderas dispuestas simétricamente. Buscan los trozos donde los nudos forman dibujos curiosos. Obtienen así efectos debidos enteramente a la belleza de la materia empleada. Incrustaciones de marfil, acero, plata de piel de serpiente, de cueros teñidos, de botones de metal cincelados, de coral, vienen a enriquecer la superficie de las

maderas barnizadas o enceradas. Los ceramistas dan a sus jarrones reflejos metálicos, que recuerdan los de los platos moro-españoles; otros han tratado de descubrir el azul intenso de los objetos desenterrados, y otros, el negro profundo del «bucchero nero». Los fabricantes de géneros han vuelto a la tradición de los ricos brocados que adornaban en los siglos XVII y XVIII los muros de los palacios; han mezclado el oro a la seda para tejer dibujos modernos. Los esmaltadores, ya se llamen Dunand o Linossier, han nielado sus jarros con cobre batido. En el último salón de los decoradores, M. Lalique incrusta vidrios tallados a una muralla de yeso tallada al cuchillo, el *noukch hadida* de los árabes. Las lacas cubren grandes biombos incrustados de cáscaras de huevo, según la moda del Extremo Oriente. Han inventado materias que imitan el brillo transparente de estas lacas y las han hecho centellear por medio de nácar machacado. Se ha reprochado a los decoradores modernos el abusar de la materia y sacrificarle la belleza de la forma.

Hay dos escuelas entre estos artistas. Unos emplean todavía la curva. Los roperos de Sue y Mare tienen combas, como en los tiempos de Luis XV. Gustan del motivo en V, encorvado con volutas, trátase de lo que se trate. Se encuentra la misma afición por la curva en los panneaux de M. Saulmes y a veces en las rejas que M. Favier dibuja para M. Brandt.

Otros artistas, que se consideran modernos de verdad, parecen haberle robado su rigidez al cemento armado. Las mesas están formadas por un paralelepípedo horizontal que descansa sobre otro paralelepípedo vertical, o sobre patas con aristas. Las camas son marcos donde se embuten sommiers y colchones. Los sillones son cajones tapizados. Este mobiliario conviene a cierta arquitectura que destierra sistemáticamente toda fantasía y que concibe los problemas decorativos, como ecuaciones por resolver.

Aun cuando el cubismo ha muerto en la pintura, sobrevive en el arte decorativo; mató al decorado floral y realista de 1900, que sólo se encuentra ahora en ciertos vidrieros o ceramistas; ha sustituido el espíritu geométrico al espíritu pintoresco. Ha

ejercido su influencia en todos los dominios del arte decorativo. Los tapices están cortados por líneas que limitan zonas coloreadas, triángulos, trapecios, segmentos de círculos; los papeles pintados parecen cartas geológicas, surcadas de fallas que interrumpen de repente un motivo. Las encuadernaciones, cuyo dorso y tapas son considerados como una sola superficie que decorar, están llenos de líneas doradas paralelas, círculos que se rompen, grandes campos diversamente coloreados y cruzados por diagonales.

Los aparatos para el alumbrado están hechos de cubos, de esferas de vidrio; pegan triángulos esmerilados como corolas de flores rígidas sobre zócalos rectangulares de madera. Las últimas cristalerías de M. Marinot, grabadas con ácidos, parecen lijadas siguiendo planos severos a los cuales de vez en cuando falta un pedazo redondo, sacado de ahí como con un martillazo. Las joyas no presentan ya esos *pendantifs* en forma de libélula o de flores, como en 1900; son placas donde los diamantes, los rubíes y las esmeraldas se colocan en hileras regulares, dibujan losanjes y donde volvemos a encontrar la geometría de las encuadernaciones. Las chapas, los picaportes, parecen piezas de maquinaria.

La máquina ha llegado a ser el ideal de muchos de los jóvenes decoradores. Los hombres formados según los principios antiguos, y que eran ya adolescentes cuando triunfaron el automóvil y el aeroplano, no pueden naturalmente comprender el entusiasmo casi místico de las generaciones siguientes. Los niños juegan a que son mecánicos y su imaginación se llena de una especie de romanticismo por el motor. Así como los cubistas, sinceros o no, llegaron a pintar únicamente ruedas dentadas o bielas, algunos decoradores piensan que nuestro mobiliario debe aprovechar lo que nos enseña el automóvil y el avión. Hacen sillas con tubos metálicos, conciben sillones de aluminio, o escritorios en palastro. No revisten, como M. Ruhlmann en su escritorio del último salón, el acero con cello-laca; muestran el metal desnudo. Proclaman con M. LeCorbusier que nuestra era es la del acero, que «el arte decorativo es cuestión de

herramientas, de hermosas herramientas», que «el arte decorativo moderno no tiene decorado», «que no puede haber arte decorativo por la misma razón de subsistir ningún estilo», y que se debe imitar la máquina.

El tipo ideal de pieza, de «living room» de hoy día, sería entonces la sala de operaciones: sillas articuladas, mesas de vidrio y níckel, murallas pintadas con ripolín. Todos los objetos tienen destino. Todo es fácil de limpiar. Así es que de aquí en adelante, nada de esas colgaduras pesadas, que todavía gustan a algunos decoradores; no más los muebles acolchados de Napoleón III, pero sí muebles lavables, paredes lavables. Hay que dejarse de bibelots inútiles, de pantallas de género; usar sólo lámparas que se estiran por brazos metálicos como las de los dentistas; nada de alfombras polvorientas; sólo aglomerados de cemento magnésico.

Los deportes tienen el mismo resultado. La sala de baños es una de las piezas más importantes del departamento. Que la dejen desnuda, según los teóricos que acabamos de citar, o que la adornen con mosaicos y cerámicas, no deja por eso de ser un pequeño santuario: el baño, que a veces toma las proporciones de una piscina, está embutido en una especie de nicho tapizado de espejos. Es ahí donde se celebra el culto del cuerpo humano, cuya desnudez se ostenta con igual libertad en el teatro y en las playas. Y nos muestran en los magazines la sala de baño de M. X. actor cinematográfico, o de la señorita Z. bailarina, de igual modo que Mariette en el siglo XVIII reproducía el salón del palacio d'Évreux o del de Lassay.

El turismo, por último, inspira a nuestros decoradores: los sillones chatos y echados para atrás, como los del automóvil; las piezas tan reducidas en algunos departamentos que parecen cabinas.

• • •

Existen, por consiguiente, a lo menos, dos grandes tendencias en el arte decorativo de hoy día. Los artistas formados hace

treinta años en el estudio de los estilos antiguos y que se libertaron de la manía de la imitación, siguen considerando el mueble, el jarrón, los aparatos del alumbrado, como objetos útiles, pero al cual se puede agregar belleza, belleza de materia y de forma. Otros artistas, más jóvenes, piensa que el mobiliario moderno es una máquina de la cual el hombre se sirve, como lo haría de una herramienta, y que el que lo crea debe preocuparse únicamente de adaptarlo exactamente a nuestro uso.

Estos dos conceptos presentan iguales peligros: los jóvenes que quieren reducir toda belleza a la de la máquina, persiguen un sofisma. Podemos beber de igual modo en un vaso de vidrio que en el de cristal; pero ¿es acaso el primero tan hermoso? Ya interviene aquí la materia empleada. ¿Hay acaso que desechar los prendedores por los alfileres de gancho? El ideal como silla ¿es la silla de fierro del jardín? La forma no es menos importante; se puede expresar la misma idea en lenguaje corriente y en el lenguaje cuidado. El resultado práctico será el mismo: la estética será distinta.

La campaña de estos intransigentes no es inútil. Nos recuerda que el decorado no debe existir por el decorado mismo. El escoger materias preciosas no excluye la búsqueda de formas armoniosas y prácticas. No reprocharemos a los decoradores modernos que empleen las técnicas modernas; pero la virtuosidad técnica no tiene que excluir el arte verdadero. Emplear materias raras presenta también otro inconveniente; es cosa de alabar cuando se trata de muebles únicos, reservados a algunos amateurs, pero es nefasta al mueble corriente. Los fabricantes vuelven así a sus antiguos errores; antes imitaban, a precios módicos, las formas antiguas; hoy falsean las materias hermosas.

Váyase a las tiendas y se verán escritorios de falso ébano, veladores de falsas maderas de violeta. Son sencillamente maderas vulgares teñidas, es un *ersatz*. La imitación es la prueba del éxito, pero corrompe el gusto del público.

¿Por qué no hacer comedores o amoblados con un honrado palo frutal, o con encina encerada? Ahí es donde la producción en serie está permitida. Basta que el modelo sea sencillo

y que los contornos estén adaptados al trabajo de la máquina para que el resultado sea bueno. Algunos ceramistas que han decorado con gusto servicios de mesa, han mostrado el progreso realizado en ciertos ramos.

Además, el público lo ha comprendido y demuestra interés por estos ensayos. Este éxito ha causado un pequeño daño: los artistas decoradores han subido en la jerarquía social; han dejado de ser artesanos; el alfarero se convirtió en ceramista; los tapiceros en «artistas de conjunto». Todo eso está muy bien, pero los aficionados que hemos visto hacer estragos entre los pintores, se han precipitado a las exposiciones de los artistas decoradores; cierto es que resulta menos peligroso, porque poca gente sabe y puede cocer la greda.

Felizmente, la educación del artista decorador está en buen camino.

\* \* \*

Durante el siglo XIX el arte decorativo se había contentado con imitar; al fin se ha libertado de ello. Gente descontentadiza se queja del poco resultado de los nuevos ensayos; ¿puede exigirse acaso que todos los artistas decoradores tengan genio o sencillamente talento? El término medio de obras buenas ¿no es acaso mayor en el decorado que en los salones de pintura y de escultura?

Añaden que no hay todavía un estilo, ya que se encuentran tantas tendencias diversas. ¿Se imaginan acaso que los decoradores de los siglos pasados producían obras iguales?

Los muebles incrustados de un Boule no se parecen a los muebles esculpidos por un Pineau ni a los muebles con aplicaciones de bronce de un Cressent y, sin embargo, ¿no dan todos a conocer el espíritu de una época, lo que caracteriza un estilo?

Cuando los años hayan pasado reconocerán que tenemos un estilo. Al arte floral, atormentado, sinuoso de 1900, que respondía a su literatura, sucedió un arte coloreado, brillante, sun-

tuoso, que era «divertido», pero demasiado teatral para gustar. Ahora, un arte que evoca por sus formas macizas la tendencia a la Geometría, la nitidez, nuestra época del cemento armado, del automovilismo, del sport y también de post-guerra, donde a veces el lujo vulgar se codea con la pobreza elegante. Si el arte decorativo se estacionara, si sus características se distinguieran sin necesidad de análisis, sería porque habría dejado de existir. Sus vacilaciones, sus diversidades, sus rarezas mismas, son la mejor prueba de su existencia.