

ORNAMENTO Y ESCRITURA AUSENTE

Oscar Scopa
Universidad de Vigo

El siglo XIX fue, en la historia de las figuras, no de las imágenes, el siglo del ornamento forzoso. El ornamento era una cuestión de Estado, al menos para el imperio británico. El *Department of Science and Art* (DSA), operativo como sistema pedagógico y administrativo a partir de 1856, heredero de las ideas academicistas y burocratizantes de Henry Cole¹, comenzó a trabajar forzando el control burocrático de las artes en general y del ornamento en particular para la *Great Exhibition* (1851).

Ese forzamiento, impuesto como voluntad optimista (o sea moderna), estaba condicionado por una concepción tanto historicista como academicista del flujo civilizatorio unidireccional.

Se creía que la implantación socioeconómica de la burguesía conllevaba ornamentos que la justificaran, en el sentido cristiano del término, tanto en la modernidad como en el proyecto socioeconómico.

Algunos críticos, como Stuart Durant², suponen que los ornamentos en las casas y mansiones, tanto urbanas como rurales, podía dividirse entre los elegantes y los academicistas. Me refiero a los ornamentos murales.

Sin embargo, por los registros escritos y visuales de esa época, generalmente llamada victoriana (aunque deberían hacerse matices), se utilizaba decir “academicista” a los ornamentos de las casas de los “nuevos ricos”, término denostativo acuñado en el siglo XIX que suplía el de “nuevo aristócrata” del siglo XVIII de los Luises franceses. Elegantes eran los ricos de más generaciones.

Tanto los burgueses que se adjudicaban la “elegancia” –un término de distinción– como los que iban accediendo a la burguesía eran a la vez academicistas e historicistas. El academicismo como condición necesaria del principio historicista moderno, o sea de ideología optimista.

Para que nos situemos, el ornamento decimonónico era a su época lo que es el *design* a la nuestra. Más precisamente, podríamos decir que el ornamento, *cool* o no *cool*, de nuestra época, es la iluminación.

Si en el siglo XIX eras “refinado” –término sacado de contexto de la técnica especular véneta del siglo XVI– podía decirse que se sabía ornamentar. Todo en orden. Si no eras “refinado” no sabías ornamentar.

En nuestra época eres “cool” si aplicas las planificaciones del *design* y no eres “cool” si no las sabes aplicar.

¿Podemos hablar de un retorno del siglo XIX a partir de la década de 1980? En mi concepción, los periodos asintóticos, o sea de una oblicua ascendente rigidizada, tienden a segregar a partir de un “saber” o un “no saber” de aquello que hace las veces de decoración planificada (llamé a este fenómeno hace 15 años de-cor-acción). Una cartografía sentimental.

El problema no son las imágenes. El problema es que la gente venera los “ornamenta”.

Retrocedamos aproximadamente diez siglos en el tiempo. En un texto escrito entre el siglo VII y el VIII de nuestra era³ aparece el problema del ornamento. Es un texto encargado por Carlomagno, quien, en medio de la guerra de los iconoclastas –esos que odiaban, bajo justificación religiosa, cualquier tipo de imágenes– del imperio bizantino, deseaba saber, y por lo tanto sabiamente consulta, qué decisión tomar con respecto a las imágenes de las iglesias en el mundo galo y en el Imperio Romano Germánico. No se sabe si lo escribió un hombre o una mujer, si era seglar, monje o monja. No lleva firma y, hasta donde a mí me consta, jamás fue publicado como libro. El manuscrito está en la sala carolingia de la Biblioteca Nacional de Francia.

Quien escribe el informe le dice explícitamente que el problema no son las imágenes. El problema es que la gente venera los “ornamenta”, término que repite en *lapsus calami*, en el manuscrito el o la copista, autor o autora. El problema, entonces, eran los ornamentos, no las imágenes.

Volvamos al pasado, o sea el siglo XIX, dado que los siglos VII y VIII no son el pasado sino la Antigüedad. Podríamos remitirlo con esta frase: “en esta casa se domina la naturaleza calculada y la geometría para ponerlas al servicio de la Historia a partir de un refinamiento”.

El ornamento decimonónico era específicamente moderno, sostenía el optimismo historicista.

Si la fisiognomía de aquellos años permitía saber “a ciencia cierta” quién era un ladrón, un impostor o una “persona de bien”, la ornamentación permitía “distinguir” entre refinados y arribistas. No era un signo de “gusto”, en su primigenio sentido renacentista itálico. Más bien era una taxonomía.

los moldes ornamentales, estaban catalogados al modo de un alfabeto del gusto y su corrección. No se escribía con letras, sino con guardas, bordes, molduras

De hecho, los moldes ornamentales, ya a finales del siglo XVIII, estaban catalogados al modo de un alfabeto del gusto y su corrección. No se escribía con letras, sino con guardas, bordes, molduras, buscando un efecto inmediato preponderante y anterior a que surgiera cualquier palabra. El ornamento regía la conversación. Era su censor.

Si bien, ya en el siglo XIX, en las “buenas casas” se conversaba con los invitados sobre la ornamentación, la cual actuaba a la vez como coagulante identitario –y como provocador de envidia– la ornamentación funcionaba como enmudecedora.

Trayendo de memoria un texto publicado en *Les modes parisiennes* en 1854 era una frase habitual decir “cómo va a saber vestirse (ornamentar, ser elegante) si es republicano”.

Uno de los signos destacados de la moldura industrial de los distintos abecedarios de la ornamentación, incluía un desprecio por la artesanía. Debía llegar, en la segunda mitad del siglo XIX, un pensador y diseñador esencial como William Morris y el Movimiento *Arts & Crafts* para que esta situación del ornamento, industrial e historicista, hecho con máquinas abaratadoras, fuese criticada y recomenzara una valorización de la artesanía, enterrada o bien en el “antiguo régimen” o en la gente llamada “bruta” o “rústica” que solía utilizar escupideras al lado de las mesas donde se comía. Esos mismos a los que el Concilio de Trento condenaba a la ignorancia. Burocratizante y moderna.

No sólo en el siglo VII u VIII el ornamento era una cuestión de Estado. También, a mediados del siglo XIX y coincidiendo con la exposición universal de 1851, desarrollada en el Cristal Palace de Hyde Park, el gobierno británico constituye una comisión con el fin de dar un sentido único, de Estado, al ornamento industrial.

Uno de los llamados y elegidos fue Owen Jones.

Jones, en 1856, publica un precioso y original libro titulado *The grammar of ornament*⁴. Fue el primero en plantear específicamente la ornamentación como un problema gramatical, si bien el término gramatical estaba utilizado de forma paragráfica, en su sentido de orden y no en sentido textual.

Este libro, asimismo, es un intento, serio para la época, de realizar un estudio etnográfico de lo que Jones, de un modo industrialmente extensivo, moderno, consideraba ornamentación.

¿Cuál fue el acierto de Jones? Darse cuenta, aunque no fue el primero, que un ornamento debía estar conectado con otro ornamento a través de una gramática que él confecciona. ¿Cuál fue su error? Creer que los tatuajes en el cuerpo de los que él llamaba “salvajes” era un ornamento, una decoración, sin significación alguna, sin escritura. Aunque luego él mismo duda de su afirmación.

Sin embargo, cuando Jones pasa del tatuaje “salvaje” al ornamento egipcio antiguo introduce cierta simbolización: el loto y el papiro simbolizaban, para Jones, el alimento para el cuerpo y el alma.

Su posición sobre los “salvajes” es característica de la ideología colonialista de su época. Si son salvajes se los puede domesticar o esclavizar, si formaron una civilización o imperio se los puede imitar y superar.

Hay un signo de preocupación a lo largo de toda la obra de Jones, sin duda de Estado. Esta preocupación aparece cuando analiza civilizaciones anteriores a la suya, la moderna: lo que declina.

Owen Jones supone, sin decirlo explícitamente, que si una civilización mantiene vivos e intactos sus ornamentos no declina. El problema que esta posición presenta, para nosotros, es que justamente sólo puede conjugarse lo que declina, no lo que es igual a sí mismo o a su orden. De lo contrario entramos en los algoritmos cibernéticos: sin conjugación que no sea extensiva y, por lo tanto, sin declinación. Ese es el sentido del término “virtual”: lo que no puede conjugarse ni declinar.

El “gloria, ornamento y honor” que se escribía en las cartas del siglo XVII se colaba, por la vía moderna de la perfección, en los prejuicios de Jones, quien estaba fascinado por el “globo con alas” que simbolizaba la divinidad egipcia. Quizá la respuesta a la repetición “ad nauseam” en la que vuelve a fracasar el intento moderno e imperial de Jones la encontramos años después en el duro texto de 1908 *Ornamento y delito*⁵, de



Figura 1

Owen Jones. *Examples of Chinese Ornament*. Selected from Objects in the South Kensington Museum and other Collections, Londres, 1867, lámina 11. Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

Figura 2
Owen Jones. *The Grammar of Ornament*. Londres, 1868, lámina XXXV, Arabian Ornament. Colección particular.

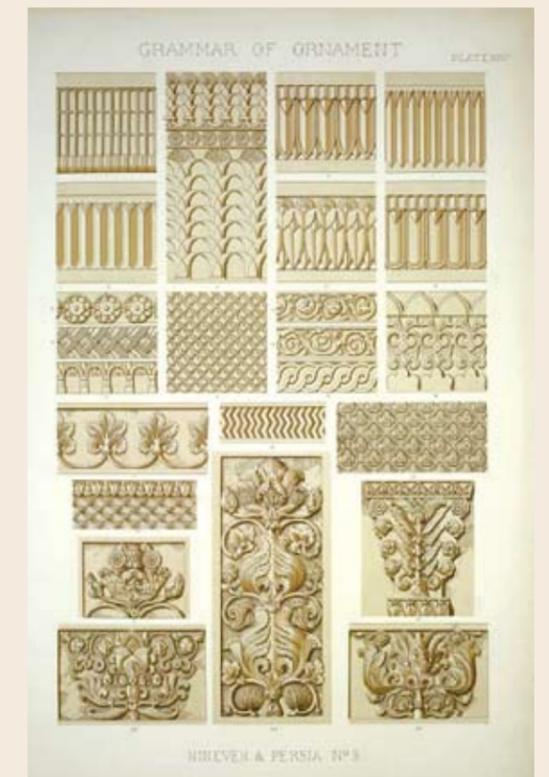


Figura 3

Owen Jones. *The Grammar of Ornament*. Londres, 1868, lámina XIV, Assyrian and Persian Ornament. Colección particular.

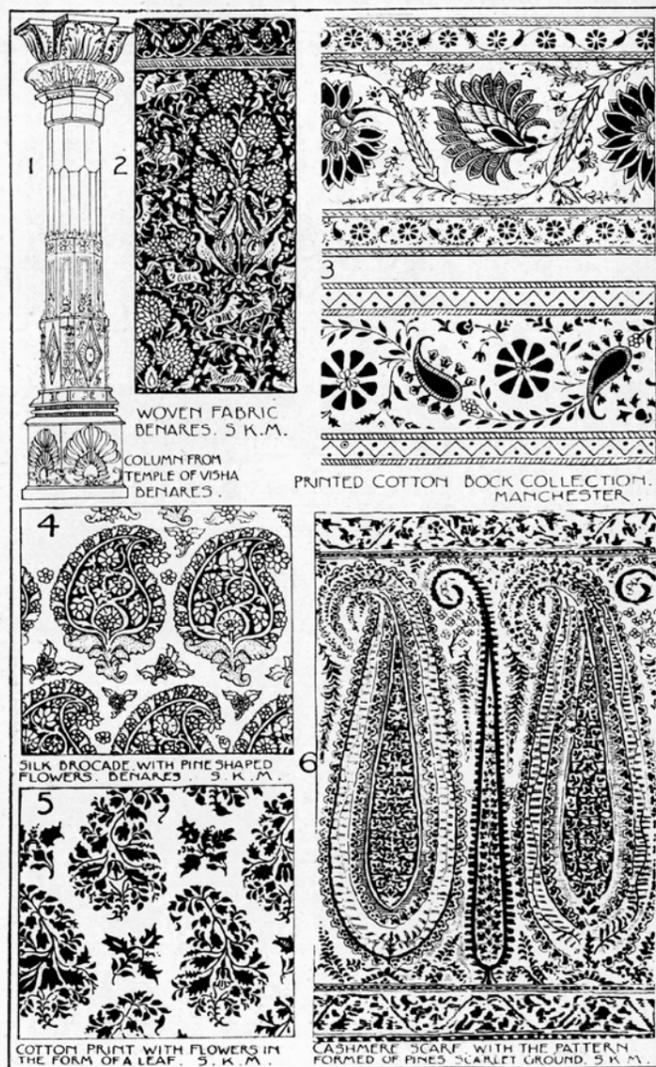


Figura 4
Owen Jones. *The Grammar of Ornament.* Londres, 1868, lámina XCVI, Leaves from Nature. Robert Holmes Collection. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

Figura 5
James Ward y George Aitchison. *The principles of ornament.* Londres, 1892, lámina 83, Greek Borders. Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid

Figura 6
Richard Glazier. *A manual of historic ornament: treating upon the evolution, tradition, and development of architecture & the applied arts / prepared for the use of students and craftsmen.* Londres, 1914, lámina 33, Indian Ornament. Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid

INDIAN ORNAMENT. Plate 33.



Adolf Loos. El cual no podría haber sido escrito sin la confabulación de la iluminación eléctrica. La de-solación fascinante de la luz eléctrica.

La “empresa”, retornando al siglo XVI, tuvo sus manuales. Qué era la “empresa” o “impresa”, como se escribía en italiano: Brusatin la describe como “la elección de un sujeto representado acompañado por un lema”⁶. No era un blasón familiar, indicador de propiedades y oficios, sino algo que “habla de nosotros” como familia. En el siglo XIX el término “empresa” pasa a utilizarse exclusivamente para las actividades comerciales, industriales y financieras, mientras lo que “habla de nosotros” es la capacidad gramatical, en un sentido, insisto, de orden debido, de la ornamentación.

Pero ¿qué “dice de nosotros”? ¿a qué se refiere la ornamentación decimonónica? En primer lugar a una posición económica, en segundo a una adscripción de clase, en tercer lugar a demostrar que se “sabe” o no utilizar la gramática enmudecida del ornamento.

Las “empresas” del siglo XVI⁷ no representaban sujetos humanos sino figuras, a veces enigmáticas, y el lema estaba escrito en una lengua antigua o extranjera. Lo que se buscaba era que el enigma fuera la torre de la “empresa” y la incógnita de su propósito.

En la ornamentación decimonónica, en cambio y jugando con otro salto, esa incógnita no existe: a la vista de todos “se dice”: magnitud de capital, posición social, “saber” del enmudecimiento ornamental con el fin de reasegurar, en la casa o la mansión, las actividades industriales o empresariales de sus moradores, como un amuleto contra la declinación.

El ornamento no es un artefacto surgido de una gramática. Por contrapartida es un artificio que busca justificarse en el sentido del mismo: un código artificial que deja sin habla y del que nada puede escribirse sin caer en la frágil equivocación mural. Quizá por lo que tiene de simulacro.

Lo que verdaderamente entra en las casas de las “buenas familias” es el dibujo del jardín ideal bajo la forma de elementos ornamentales que citan la naturaleza domesticada

En la ornamentación no puede haber una gramática que funcione bajo sospecha. Sería tomada como una falsificación de una determinada escritura: la aparición de una sombra de duda. De ahí que en el ornamento del siglo XIX se haya discutido e impuesto la ausencia de sombras en las molduras e impresos murales. Después de todo, y contradictoriamente, la escritura se dibuja siempre sobre una sombra, aunque ésta aparezca en un papel en blanco.

Algunos críticos suponen que la carga ornamental con motivos de la naturaleza del siglo XIX correspondió con la entrada en las casas de las “buenas familias” de la creación de Dios. Sin embargo, un detalle que falta o queda ocluido, los lleva al error: lo



Figura 5

Helmuth Theodor Bossert. *Encyclopaedia of ornament : a collection of applied decorative forms from all nations and all ages.* Berlín, 1937, lámina 32, North-West Africa. Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas. Fotografía: Museo Nacional de Artes Decorativas, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

que entra en el ornamento de las casas no es el desordenado y a veces arbitrario orden de la naturaleza, el cual es concebido como signo de dejadez o quiebra económica. En esa concepción, también, lo que aparece como el orden de la naturaleza conduce a lo rústico, y a lo artesanal denostado.

Lo que verdaderamente entra en las casas de las “buenas familias” es el dibujo del jardín ideal bajo la forma de elementos ornamentales que citan la naturaleza domesticada. Lo que en realidad entra en esas casas con la ornamentación es la “estricta observancia” o la rigidez moral vista desde la posibilidad del desmoronamiento del Jardín ideal, edénico, que se mantiene gracias a la “empresa” familiar optimista.

Lo no dicho, lo no escrito de ese ornamento industrial es el terror al desmoronamiento civilizatorio o familiar, a lo que declina. No olvidemos que aún en la primera mitad del siglo XIX el jardín era considerado, por heredad de la aristocracia del siglo XVIII, como una de las bellas artes. La naturaleza sometida por el cálculo geométrico.

El artesanado industrial de la “naturaleza” ficcionalizada en las novelas familiares tuvo que esperar a la aparición del movimiento *aesthetic* y el *Arts & Craft*, preanunciado ambiguamente por John Ruskin, para recuperar algo del espacio mítico preindustrial. Recién Loos, en 1908, logrará dar las bases axiomáticas para una arquitectura sin ornamento.

El ornamento, en el siglo XIX, va a tener un peso pictórico específico. En esa época, y desde el punto de vista de los academicistas, su detalle es signo de poder de la figura pintada, por lo general historicista. Desde los prerrafaelitas, el ornamento, por ejemplo en el cuadro *Ophelia* de Millais (1852), es devuelto al detalle de la naturaleza no domesticada.

El ornamento se sostiene en una repetición gramatical no debe padecer interrupción alguna. Si hubiera interrupción, ya no sería ornamento sino una obra que podemos llamar “de arte”.

Sin embargo en las vanguardias del siglo XX, a partir de Dadá y por la influencia de Adolf Loos, el rechazo al ornamento se vuelve una práctica reflexión sobre el arte mismo. El sobreafamado urinario de Duchamps tuvo en su época la potencia expresiva del debate entre quienes querían continuar con un ornamento (ya artesanal, como en la Secesión vienesa) y quienes caminaban hacia el racionalismo, teórico y práctico.

Si tomamos como auténtica la frase de Loos diciendo que en el futuro las celdas de las cárceles estarían ornamentadas para mayor castigo de los condenados, podemos verificar la intensidad de la polémica sobre el ornamento que tenía lugar a fines del siglo XIX y principios del XX.

El ornamento se sostiene en una repetición gramatical de un determinado motivo, el cual no debe padecer interrupción alguna. Si hubiera interrupción, ya no sería ornamento

sino una obra que podemos llamar “de arte”. La elección de la coloratura, la sucesión emblemática sin blasón, hacen del ornamento una escritura ausente, que no debe leerse como una escritura sino como un acompañamiento melódico reiterativo, concordante con determinado prestigio social inalterable.

Desde mediados del siglo XVII, cada vez que se activa el término “moderno” significa que estamos frente a un cambio técnico en la mercancía, un cambio de manos del capital o una nueva imposición de autómatas. El ornamento no estuvo ausente de esta verificación, la cual siempre es moralizante.

¿Podemos llamar “ornamento” a las guardas reiteradas del siglo IV a. C. en el mundo helénico? No específicamente y sin traslitar. Si los templos tenían esas guardas era porque los humanos ponían esa edificación arquitectónica bajo la producción y el conocimiento asumido de un saber: la geometría. La cual era, de este modo, puesta al servicio y bajo la protección del dios o la diosa de un templo.

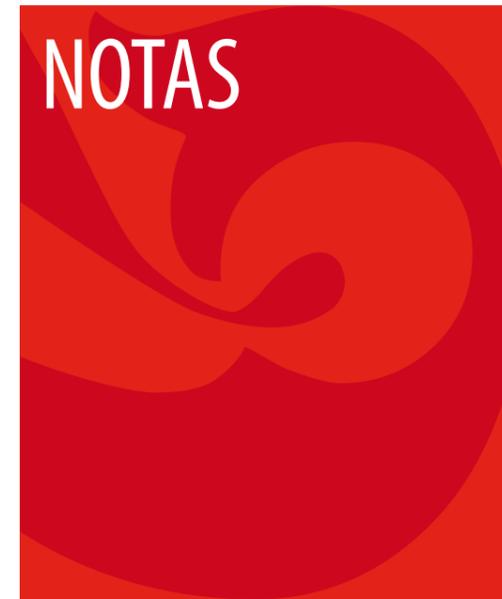
¿Qué se ausenta como escritura de la ornamentación moderna? Tanto del lado ornamental cristiano como del de aquellos que elegían la fe científicista, el ornamento, a diferencia de lo que ocurría en la Hélade del siglo IV a. C., debía esconder tal inclinación. No hay cruces ni soles con compases en la ornamentación decimonónica, como los había en los emblemas del siglo XVII, sucesores de las “empresas” del XVI.

Una escritura vaciada de las intenciones daba al ornamento sólo el parangón de una posición gramatical de clase, quedando ocluida la intención de quienes ornamentaban.

Volvemos a aquel sabio o sabia del siglo VII u VIII de la época carolingia: la gente se rinde al ornamento, no frente a un icono sagrado. Ese vacío queda escrito, digamos como servidumbre voluntaria, en el deseo de no desear de quienes, en la Historia, veneran ornamentos o se protegen con ellos, sea cual fuere su procedencia.

Pero nadie está libre de pecado. Mientras releía estas palabras que escribí para ustedes me di cuenta que había caído preso del ornamento. Raramente en una conferencia cito. Por el contrario busco que mi discurso se autorice por él mismo. Sin embargo en este texto cité. La cita es un marco de referencia ornamental, innecesario, impuesto por el academicismo del siglo XIX en su vertiente pedagógico.

La capacidad de pregnancia, de apropiación que produce el ornamento en el ojo humano no es un tema cerrado. Por el contrario precisa una relectura que conduzca a nuevas posiciones. Algo hay cierto: se veneran los ornamentos; y éstos fascinan.



¹ DUTTA, A., *The Bureaucracy of Beauty (Design in the age of its global reproducibility)*, Nueva York-Londres, Routledge, 2007, p. 16.

² DURANT, S., *La ornamentación*, Madrid, Alianza Forma, 1991, p. 48.

³ “Capitulare de Imaginibus”, anónimo siglo VII/VIII, manuscrito. Paris BNF - Bibliothèque de l’Arsenal Ms. 663 [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8455906k.image>] [última consulta, octubre 2017]

⁴ JONES, O., *The grammar of Ornament*, Londres, Day and Son, 1856, prólogo.

⁵ El texto, añadido en 1910, decía: “Dirigida a los chistosos con motivo de haberse reído del artículo “Ornamento y delito”: Queridos chistosos: yo os digo que llegará el tiempo en que la decoración de una celda hecha por el tapicero de palacio Schulze o por el catedrático Van de Velde servirá como agravante de castigo”. LOOS, A., *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, pp. 50-51.

⁶ BRUSATIN, M., *Historia de las imágenes*, Madrid, Julio Ollero Ed., 1992, pp. 45-62.

⁷ GIOVIO, P., *Dialogo dell’Imprese militari et amorose*, Lyon, Guglielmo Roviglio imp., 1559.