

## **Ornamento: El arte de los márgenes**

La discusión sobre la validez del uso de elementos ornamentales surge con la primera revolución industrial, ya que la producción industrial no se ajustaba bien con el uso del ornamento y sobre todo con los tiempos de contemplación que este exige. En un primer momento, en el contexto industrial de la Inglaterra de 1850, se genera la necesidad de adecuar los ornamentos de los objetos de uso a las nuevas necesidades productivas.

Las posturas más distantes en la valoración del ornamento se dan, con sólo 50 años de diferencia, entre John Ruskin, crítico de arte y artista y Adolph Loos, arquitecto.

La postura de Ruskin es muy paradójica, ya que defiende las posturas más conservadoras derivadas del naturalismo ornamental y se opone radicalmente a las exigencias de la industrialización, pero llega a una conclusión de un sentido común sorprendente: *"...hay una ley general, de simple buen sentido, no decorar lo que concierne a los fines de la vida activa y ocupada. Decorad sólo las partes donde hayáis de poder reposar; allí donde el reposo está prohibido lo está igualmente la belleza"*

Así como Ruskin, miraba al pasado tratando de salvar algo valioso, Loos miraba al futuro determinando una situación en la que el ornamento no tendría ninguna razón de ser. En el influyente libro "Ornamento y Delito" que Loos publicó en 1908, se orienta de modo opuesto a Ruskin, ya que propone la muerte del ornamento.

No obstante, a pesar de las posturas tan distantes de ambos autores, las coincidencias entre ambos son verdaderamente notables, especialmente cuando reflexionan sobre el concepto de autenticidad del ornamento: Ruskin nos advierte sobre la falsa representación de materiales calificándola como vil o directamente inadmisibles, y Loos es muy preciso cuando dice "...Cada material tiene su forma de expresión y ningún material puede tomar para sí la forma de otro material... el que osa hacerlo es marcado como falsificador, como mentiroso".

La arquitectura y la artesanía encontraron en el Art Nouveau una ocasión para revitalizarse mutuamente, pero lamentablemente, más allá de esta revitalización y de aquel entusiasmo creador se llegó a una situación de exceso ornamental en la que las líneas del cuerpo arquitectónico quedaban ocultas en una profusión ornamental sin precedentes. Loos libera a la arquitectura ya no del exceso ornamental, sino del ornamento mismo.

No le faltaba razón a Loos al reclamar la visibilidad de los cuerpos arquitectónicos puros como vía racional hacia la funcionalidad de la arquitectura y hacia una noción de belleza austera y sólida.

Con esta perspectiva, de auge y caída del ornamento, de más de 100 años, es oportuno hacer una revisión de los caracteres básicos del concepto de ornamento. Para recuperar de manera nítida estos caracteres podemos apoyarnos en los testimonios cerámicos más antiguos, los que nos llegan desde el Neolítico.

### **Vaso Campaniforme**

Si observamos los vasos neolíticos, por ejemplo, los que nos han llegado de Ciempozuelos, vemos en primer lugar el esfuerzo estructurador del cuerpo o vaso. Dicho esfuerzo se resume en las acciones básicas de abrir-cerrar-abrir la forma, con la que se configura la tipología cerámica que conocemos como vaso campaniforme realizado con la técnica de cordones.

Estas acciones aportan la estructura del vaso, ya que son tres decisiones: ABRIR-CERRAR-ABRIR que implican la decisión “HASTA AQUÍ” realizada por tres veces.

Con el primer “abrir” y “cerrar” se genera el recipiente, el cual probablemente reproduce la tipología formal de un fruto parecido a una granada.

El segundo “abrir” nos muestra una noción intuitiva de proporción, ya que genera un vuelo o apertura a partir de la forma inicial que podemos denominar cuello. El conjunto de cuerpo inicial y cuello recuerda la forma de una campana invertida, de ahí el apelativo de vaso campaniforme con el que se denomina esta tipología cerámica.

Pero el esfuerzo estructurador que nace de las acciones abrir-cerrar-abrir no da un resultado único, sino que genera diferentes tipologías formales, en función de la duración e inclinación de cada uno de los tres momentos descritos. Cada una de estas variaciones formales se irá vinculando a usos específicos.

Vemos un momento de madurez estructural en los vasos campaniformes en su doble composición de “recipiente” y “cuello”, pero eso no quiere decir que no evolucione el concepto de estos vasos. Hay una lección estructural extraordinaria que podemos leer en las cerámicas conservadas en el museo de la antigua ciudad ibera de Ullastret. En ella vemos el impulso neolítico, todavía vivo, actuando desde el siglo IV a.C hasta la llegada de los romanos hacia el año 200 de nuestra era.

Los tipos cerámicos que encontramos en esta ciudad ibera, herederos directos de las tipologías neolíticas, muestran, en una línea continua de reformulaciones, la consolidación definitiva del elemento estructural más humilde y de mayor trascendencia: el pie. El más humilde porque es apenas un anillo, y el de mayor trascendencia porque implica la objetivación de la forma en sí, en cierta forma es como si el pie permitiese tomar consciencia de la forma abstracta, desvinculándola de su origen mimético. Con la aportación formal de Ullastret a la tipología cerámica queda consolidada la estructura de los vasos en sus tres elementos: PIE-RECIPIENTE-CUELLO.

Ahora estamos en condiciones de entender que el ornamento nace con la estructura, porque la enfatiza e incluso puede modificar su percepción, y se desvanece o degenera cuando no va asociado a ella. Esta situación de desvanecimiento era exactamente el modo en el que se encontraba el ornamento en la primera revolución industrial.

EL ornamento, en los vasos campaniformes de la península ibérica, juega con la ubicación precisa de conjuntos de líneas y segmentos lineales o en zig-zag en la superficie estructurada de los vasos. Estos juegos de líneas pueden conseguir que la percepción de una forma idéntica varíe en función de la ubicación del ornamento. Pueden enfatizar la longitud del cuello, la parte central del recipiente, o la base, incluso antes de haber definido el pie.

De este hecho fundacional podemos extraer los caracteres básicos del ornamento, de los que depende tanto su vitalidad como su eficacia diferenciadora.

## **1.- El ornamento es estructural**

Se aplica siempre sobre un cuerpo estructurado, bien sea objeto-mueble, objeto arquitectónico o el propio cuerpo y responde a una forma de ver la estructura. Es decir, apliquemos las líneas donde las apliquemos estaremos pulsando una superficie estructurada, pero la conciencia de este hecho posibilita la generación de variaciones que responderían a la intuición “¿Y si coloco las líneas en este otro lugar?”, lo cual ayuda a desarrollar la visión abstracta en la medida en que desvincula el concepto de la imagen.

El tratamiento ornamental puede ocupar toda la superficie del objeto, con una actitud generalizadora comparable a la mística de los “adoradores del nombre” o solo algunas partes de su estructura, lo cual enfatiza la diferencia individual de cada objeto. El ornamento puede estar centrado en una de las partes de la estructura o alojarse en una zona intermedia compartida por dos partes de la estructura.

## **2.- El ornamento es distinguido y aporta distinción**

Encontramos tipos estructurales cerámicos idénticos pero que percibimos como diferentes porque su ornamento hace variar el modo en el que percibimos la estructura. Si, por ejemplo, el ornamento nace en la parte inferior del cuello y se extiende hasta el primer tercio del cuerpo, leemos el objeto de forma muy diferente a lo que haríamos si el ornamento estuviese alojado exclusivamente en la mitad superior del cuello. Así, siendo el cuerpo idéntico, lo leemos de manera diferenciada gracias al ornamento.

Esta evolución de lo ornamental hacia la diferenciación de objetos colabora decisivamente en la definición de la identidad, en primer lugar la de grupo y posteriormente en la individual.

Volviendo al ejemplo de la ciudad ibera de Ullastret, en ella podemos percibir los mismos elementos ornamentales, formados por varias líneas en torno al cuello de las vasijas cerámicas que se repiten en las puertas de la ciudad. Lo cual, parece indicar un uso identitario de tales ornamentos. Entendemos también que la distinción ornamental se aplica a todo tipo de cuerpos, sean estos cerámicos, de mobiliario, arquitectónicos o humanos. Pues, ¿qué es un collar? sino un ornamento para leer el cuello como surgido desde el pecho y aportar distinción a la persona portadora.

## **3.- El ornamento es contenido**

Decimos que el ornamento es contenido porque no dispone de un cuerpo propio. Es una entidad abstracta, y para ser percibida debe alojarse en cualquier cuerpo concreto, sea este estructurado o no.

El ejemplo más claro de una forma ornamental ubicada en un cuerpo concreto no estructurado es el de los petroglifos: grabados neolíticos realizados sobre piedra, de carácter simbólico y claro antecedente de la escritura. Desde el punto de vista moderno y occidental tendríamos dificultades para definir el estado de una roca encontrada en la naturaleza como un cuerpo estructurado, sin embargo, la acción de inscribir un trazado en la superficie de la roca dota a esta de una organización interna básica, como sería el diferenciar la cara delantera y la posterior. Recuerdo algunas conversaciones que mantuve en los años 90 con el arquitecto japonés Yuichi Suzuki acerca de la naturaleza de las rocas y lo mucho que me sorprendió cuando observando un jardín ornamentado con rocas en Barcelona me comentó con evidente disgusto: “están todas mal puestas, las han dejado tiradas en el suelo. El jardinero no las ha mirado bien y no ha entendido como ha de ser colocada cada una en el suelo”. Esta mirada atenta que exigía mi amigo Yuichi es exactamente la mirada pausada que requiere todo cuerpo ornamental.

La forma ornamental cuando está ubicada en un cuerpo estructurado, como hemos visto más arriba, matiza la proporción de los elementos estructurales y, en cierta medida, los altera, o mejor, los redefine, pero por sí misma carece de cuerpo. Y este es, sin duda, uno de los rasgos del carácter de lo ornamental que el Art Nouveau olvidó.

Cuando el ornamento crece desvinculado de la estructura del cuerpo que lo aloja, borra la percepción del cuerpo, ya que compite con él por la atención del observador, y genera confusión y amaneramiento. En este caso, el ornamento se hace insignia de sí mismo y resulta insoportable, o como diría Loos en términos morales “delictivo”.

Hay un momento, en el estudio de los rasgos del ornamento, en el que vemos como se combina la naturaleza física y ética del problema. El hecho de que el ornamento sea contenido en un cuerpo que no le pertenece, hace surgir un carácter psicológico que podríamos definir como “contención” que se manifiesta en forma de prudencia o de autolimitación.

De forma paradójica vemos que el ornamento traza un recorrido ético que va de la necesaria contención del sujeto en sí mismo o autolimitación, a la disolución del sujeto mediante técnicas de repetición que llevan al sujeto a territorios que se aproximan a lo infinito y a la experiencia de éxtasis. La dialéctica de sujeto contenido y sujeto extático se derrumba estrepitosamente cuando el sujeto pretende contener en vez de ser contenido. Y esto lo hemos aprendido del ornamento contenido en un cuerpo que no es el suyo.

#### 4.- El ornamento es ordenado

Las secuencias de elementos definidos en el ornamento responden a la intuición de un orden preestablecido. La aproximación a este orden, cuya existencia intuimos pero cuya realidad ignoramos, es extraordinariamente emocionante y genera unos modelos de orden, usados en todas las culturas de la humanidad, que conocemos como **patrón** o, para no ponernos quisquillosos, **pattern**. En realidad, si atendemos al uso de ambos términos veremos que el término castellano “patrón” hace referencia a un modelo formal definido, listo para ser trasladado sobre un tejido, mientras que el término anglo-sajón “pattern” indica un principio de orden pero no especifica la forma de su ejecución ni sus posibles variaciones. Sólo las hace posibles. El ornamento, además, puede responder a un único pattern o a varios combinados. El pattern es, por lo tanto, un principio de orden que requiere una aplicación creativa sobre un cuerpo estructurado.

La búsqueda de este orden suprapersonal intuitivo se puede entender como una fuerza vital que se manifiesta en la cultura muy por encima de las categorías vanales y, por qué no decirlo, estúpidas, tales como arte y ornamento.

En los años 50 del siglo XX surgió un movimiento artístico conocido como “Cinetismo” o “Arte Cinético”, que se extenderá hasta bien entrados los años 70, animado por un espíritu experimental que reacciona frente a los excesos personalistas del Arte Informal. Esta reacción tiene mucho que ver con el carácter “contenido” del ornamento al que nos referíamos antes.

El Arte Cinético también quiere mostrar el movimiento, lo inestable, no tanto o no sólo, de las obras sino del mundo en general. Quieren abrirse al mundo y transformar la percepción de la realidad. ¿Pero no es eso lo que siempre ha hecho el ornamento al hacernos percibir la diferencia de cuerpos iguales alterados por la percepción?

Todavía es más espectacular la proximidad del arte y del ornamento en los planteamientos de algunos artistas como Sol Lewitt o Donald Judd, catalogados por la crítica del arte como “artistas minimalistas” y a sus realizaciones como “Arte Minimal”. Usaremos el término por comodidad, sin olvidar la respuesta airada de los artistas implicados en tal catalogación.

En el Proyecto Serial nº1 de Sol Lewitt vemos como son literalmente tematizados algunos de los rasgos característicos del ornamento. Concretamente el carácter que estudiamos ahora “El

ornamento es ordenado”. Nos dice Sol Lewitt: “ Una composición serial se compone de múltiples partes con cambios regulados. Las diferencias entre las piezas son el tema de la composición, quedando algunas partes constantes para enfatizar los cambios”.

## 5.- El ornamento es rítmico

De la aplicación de su carácter ordenado, de la diferenciación y repetición de sus motivos surge la noción temporal de ritmo. Este carácter temporal del ornamento tiene especial desarrollo en una fase específica de todas las civilizaciones, en la cual se manifiesta como contrapartida de la solidez y de la fuerza de lo simple, la ligereza y la gracia del ritmo cambiante. Podría corresponder a lo que en nuestra cultura denominamos Barroco y especialmente a su modo más exacerbado del Rococó.

Se origina en el Barroco uno de los patterns rítmicos más eficaces y frecuentes de la cerámica. Me refiero al pattern creado por Douat consistente en una forma y cuatro posiciones del misma que pueden ser colocadas en secuencias diferentes.

La forma de Douat es un cuadrado surcado por una diagonal que genera dos campos que se rellenan cada uno de un color. Por ejemplo, frecuentemente son triángulos verdes y blancos. Las cuatro posiciones las obtenemos apoyando sucesivamente el cuadrado en cada una de las cuatro aristas.

De las múltiples combinaciones posibles de estas cuatro posiciones surgen figuras y contrafiguras rítmicas que requieren de un cierto sentido musical para evitar la monotonía sin perder el sentido del orden. Todo ritmo se compone de elementos diferenciados, latidos, cuya repetición nos permite percibir el tiempo y anhelar el infinito. Una de las paradojas matemáticas más sorprendentes es la constatación de infinitos mayores y menores, pero en cualquier caso infinitos. Lo que quiero decir es que, el pequeño infinito de Douat comparte principio con el gran infinito de las cantatas y de las fugas de Bach.

## Conclusiones

De esta reflexión surge una acción que se ha de llevar a cabo de manera urgente. Se trata del establecimiento de una nítida diferenciación entre **ornamento estructural** y **ornamento decorativo**.

El ornamento estructural responde a los caracteres que acabo de describir, mientras que el ornamento decorativo pretende tener valor por sí mismo y acaba siendo exceso, amaneramiento y confusión. Toma ínfulas de cuerpo y pretende transacción económica como demostración de su realidad.

Uno de los videos de Oteiza que circulan por la red nos lo muestran como personaje que habitó voluntariamente el margen de lo real. Su línea de pensamiento, su ornamento estructural, insistía de manera enfática en la nada del cuerpo de sus esculturas. No sólo por su trabajo sobre el vacío sino por el desprecio que sentía por el hecho de que el comportamiento estético en el margen del

cuerpo de lo real fuese tomado por realidad y, aún peor, que este pensamiento estético, puro ornamento estructural, fuese dotado de valor económico.

Oteiza quería actuar sobre el cuerpo real desde el único lugar en el que esto sería posible: desde los márgenes de lo real.

Manuel Aramendia  
Lliçó inaugural Departament de Ceràmica  
Escola d'Art La Industrial  
Octubre 2022