

# EL RETORN DE L'ORNAMENT

ISABEL CAMPÍ

## THE RETURN OF ORNAMENT

After a lapse of two generations, the polemic about ornament has revived with new strength, being a question that the Modern Movement undertook to clear up definitely; but nowadays this movement no longer exerts its moral authority on the young generations of designers who claim the right to decoration. On the other hand, progress achieved in modern technology no longer justifies the rejection towards ornament in the way that the spiritual parents of modernity had felt it. The origins of this rejection lies in nineteenth century formal decadence. The English reformers undertook a spiritual crusade against ornament; their Viennese colleagues, on the contrary, adopted a far more drastic and materialistic attitude; the essay «Ornament and Offense» became the Modern Movement's creed. Branzi and other authors vindicate ornament from a socio-linguistic point of view; according to them, ornament is communication about a product.

ISABEL CAMPÍ

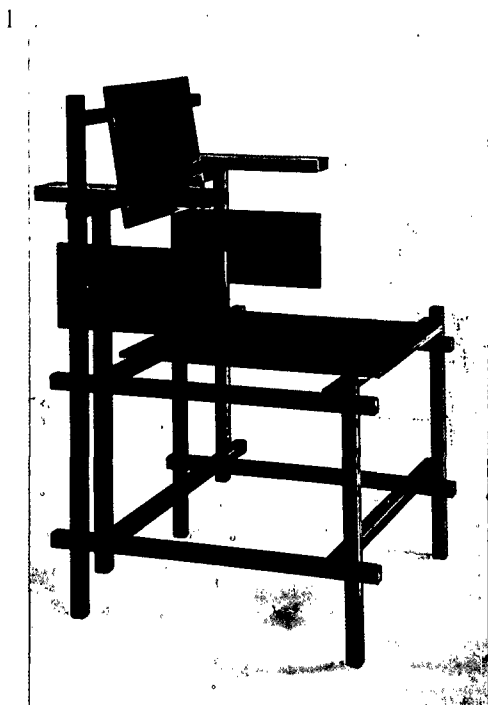
Graduada en Disseny Industrial i Disseny d'Interiors. Postgraduate Diploma on Design for Disability a Londres. Professora de Projectes i de Teoria del Color a la Secció de Disseny Industrial de l'Escola Massana.

La qüestió de l'ornament reapareix després de dues generacions d'oblit. Ha estat certament una qüestió que el Moviment Modern es va encarregar de deixar ben aclarida: la batalla de l'ornament es combatia en nom d'una puresa formal que es creia indispensable per al desenvolupament civilitzat de la Societat Industrial<sup>1</sup>.

El retorn de la polèmica de l'ornament es pot interpretar com un símptoma més que ens adverteix que el Moviment Modern ha deixat d'exercir la seva autoritat moral sobre les joves generacions de dissenyadors. Els primers indicis d'aquesta manca d'autoritat es remunten als anys seixanta i setanta, amb l'ascensió dels grups contraculturals i ecologistes; ocorregué que la jove cultura d'avantguarda es girava contra la cultura «moderna» oficial, ja consagrada per les institucions, reivindicant l'eclecticisme i la recuperació dels estils burgesos. L'actitud «camp», exercida a través de la resurrecció de qualsevol estil marginat de la història oficial del disseny (el Victorià, l'Art Decó o l'Steamlining) revelava l'absència d'un projecte social capaç d'il·lusionar les joves generacions<sup>2</sup>.

D'altra banda, el mateix projecte de disseny està sofrint una dura revisió del seu propi codi històric, el qual va néixer com una necessitat d'interpretar correctament les possibilitats constructives dels nous materials a fi d'afavorir-ne la producció industrial. L'axioma segons el qual les figures simples eren les úniques idònies per a aquesta producció, cau pel seu propi pes en el moment que apareixen tecnologies que permeten la perfecta reproducció de peces ornamentades sense un increment relatiu del cost. Aquest és el cas de les resines poliuretàniques, que tenen la particularitat de no contreure's en refredar-se. Andrea Branzi ens comenta amb sarcasme, com l'aparició d'una cadira d'estil Lluís XIV amb potes de resina de poliuretà ha tingut la virtut de posar nerviosos els teòrics del disseny a Itàlia, perquè aquests no han pogut qüestionar la idoneïtat del material en relació amb la forma. Amb els nous sistemes d'impressió es poden fer laminats i materials de superfície amb qualsevol motiu decoratiu per complicat que sigui. La utilització dels microprocessadors redueix enormement el volum dels aparells, convertint el disseny de llur carrosseria en un simple exercici de significació en la mesura que desapareixen els complexos mecanismes que abans s'havien d'amagar per a protegir les mans de l'usuari. Quan obrim els nous aparells electrònics, ens trobem que són quasi buits. Aleshores cal preguntar-se on és la resposta racional del problema.

La lògica profunda sobre la qual es basa avui la producció industrial no pot ser definida sinó de manera molt impròpia com a «racional». Racional és la lògica amb què es construeix la màquina i la ma-



1. L'estètica maquinista que proposaren els pares del Moviment Modern no sempre contribuï a la creació d'objectes autènticament funcionals o estèticament complaents. Cadira de Rietveld (1919).

2. L'eclecticisme decadent del segle XIX es perllongà fins entrat el segle XX. Interior de l'Hotel Ritz de Londres (1904).

nera com aquesta treballa, però el seu avançat nivell tecnològic permet avui d'obtenir productes que tenen una enorme possibilitat de variació formal i àdhuc de decoració. Això significa que «l'estat de necessitat» amb el qual el disseny històric controlava les seves rígides formes de projectes ha estat totalment eliminat i ara es veu abocat a la gestió exclusivament formal dels seus codis compositius passats.

El Moviment Modern generà un estil que era afí als interessos de la indústria; ara bé, els sistemes productius que generaren la Revolució Industrial no són immutables ni perduraran sempre, i en la mesura que el model productiu modifiqui els seus esquemes a instàncies de la revolució tecnològica que està sofrint aquest final de segle, és ben probable que l'aliança entre estètica i indústria que formulà la modernitat quedi definitivament obsoleta.

## ELS ERRORS DE LA MODERNITAT

La decoració s'ha d'entendre com un autèntic i específic sistema d'informació. L'ornament dona informació cultural, lingüística i visual del producte. Però el Moviment Modern va eliminar el signe ornamental en nom de la raó i de la funció, oblidant que la dimensió estètico-comunicativa del producte és funcional en ella mateixa. El signe ornamental quedà substituït pel signe funcional. No es tractava sols que els productes fossin funcionals, era encara més important que ho semblessin. Amb aquestes premisses no és estrany, doncs, que el «funcionalisme» hagi conduït a la creació de productes que ni són autènticament pràctics ni estèticament satisfactoris<sup>4</sup>.

Per al Moviment Modern l'ornament no ha constituït el símbol de la superfluïtat i del malbaratament d'energies i recursos materials, com deia Adolf Loos, sinó que ha estat per damunt de tot una qüestió moral. La nostra moderna civilització occidental ha estat, que nosaltres sapiguem, l'única que ha vist un perill en l'ornament, seguint la doctrina puritana segons la qual el que importa no és el valor exterior de les coses sinó el seu valor interior. L'ornament és perillós perquè tempta i aliena la ment a fi que se sotmeti sense una adequada reflexió. Les atraccions de la riquesa i l'esplendor són per a les persones puerils: un adult madur hauria de resistir aquests enganys i optar per la sobrietat i la racionalitat<sup>5</sup>.

El rebuig de l'ornament ha estat l'origen del racisme, que ha postergat les arts decoratives al terreny de les arts «menors» o «aplicades», oblidant que durant el Renaixement, el Gòtic, el Romànic i en totes les èpoques antigues, l'art era *sempre* aplicat. La cultura decorativa ha estat bandejada de la moderna his-

tòria oficial de l'art, i hom l'ha considerada tan sols com un capítol més de la història del vestit o de la etnografia.

## EL VALOR ANTROPOLÒGIC DE L'ORNAMENT

Els antropòlegs ens han ensenyat que l'ésser humà es l'únic animal que no solament utilitza eines sinó que a més les fa. Però en la construcció del seu utilatge per a la vida quotidiana no intervenen únicament qüestions utilitàries. No sempre se'ns recorda prou que l'impuls estètic constitueix una de les potencialitats bàsiques de l'ésser humà. I encara que els elements d'aquest impuls són observables en altres espècies (peixos i ocells) només en l'espècie humana aquest impuls ha perdut la seva funció original (camuflament o exhibició) per a esdevenir una feina d'expressió i simbolització. La relació entre la dimensió pràctica i la dimensió estètica del treball de l'home ha estat sempre complexa<sup>6</sup>. El que és cert és que des de sempre la concepció i la realització física i fins i tot l'ús no es produeixen mai desvinculats del component estètic. Aquest fenomen és observable en totes les cultures, fins i tot en les més primitives, en què l'ornament juga un paper de primer ordre en la vida quotidiana, precedint la funcionalitat. S'ha comprovat que l'home i la dona que no necessiten vestits per raons climàtiques, insisteixen a vestir-se, ja sigui mitjançant roba o simulant-ho amb pintures i tatuatges que responen a un codi precís, que té la funció de contribuir a significar quin lloc ocupa l'individu en l'escala social.

També podem recordar aquí que en els èxits més grans de l'arquitectura gòtica el problema era simbòlic abans que pràctic. El propòsit d'una catedral i de totes les seves parts era la celebració de la glòria de Déu i aconseguir la unitat en la diversitat de tots els membres de l'Església de Crist. Els aspectes simbòlics estètics i espirituals d'una catedral són la seva funció<sup>7</sup>.

L'ornament s'origina en «l'ordre simbòlic» compartit per la societat, i proporciona l'espai social i material en el qual el treballador manual pot celebrar la seva joia subjectiva en el treball. Simultàniament li permet d'afirmar i estendre les creences col·lectives i els valors espirituals del grup. No solament l'esplendor dels prínceps sinó també el poder del sagrat ha estat universalment proclamat mitjançant l'abundància d'ornament i decoració. Ningú no ha criticat mai un temple hindú, un palau moresc, una catedral gòtica o una església barroca per ser «excessivament ornamentada». El concepte no existia, perquè no pot haver-hi mai un excès d'amor i sacrifici invertits en el respecte i la veneració<sup>8</sup>.

## LA MECANITZACIÓ DE L'ORNAMENT

Si l'ornament ha estat sempre sinònim de treball i sacrifici, llavors l'ornament mecanitzat és un absurd. En efecte, la crisi moral de l'ornament apareix amb la Revolució Industrial. De sobte, la màquina arrabassà a l'artesà el seu paper de transmissor i interpretador de mites i creences. La màquina posava a l'abast d'un públic molt més ampli una cascada imparable de productes ornamentats que havien estat realitzats sense cap esforç físic.

L'ornament porta el testimoni material d'aquelles necessitats socials dels homes i les dones que no es poden reduir a les necessitats físiques. Una tradició estilística viva i creixent és una de les maneres més importants a través de la qual els subjectes humans individuals es reconcilien ells mateixos amb la bruta existència del món en què estan obligats a viure, però la intensificació de la industrialització, la divisió del treball, l'extensió de les fàbriques i l'emergència del proletariat industrial transformaren la naturalesa del treball. Durant el capitalisme industrial del segle XIX, cada cop es deixà menys espai social per a l'expressió de l'impuls estètic innat. Per a la majoria dels homes i les dones, la dimensió estètica del treball quedà simplement eliminada. El treball esdevingué una feina pagada, despullada de tota expressió de valors significatius o d'expectació de plaer<sup>9</sup>. El pas d'una civilització agrària a una civilització urbana, en el moment en què les ciutats encara no havien estat capaces de controlar llur creixement intern, acabà per trastocar definitivament l'escala de valors de llurs habitants, expressada en una profunda inseguretat estètica.

La mecanització transformà tant els objectes d'ús quotidià com aquells que responen a necessitats de tipus emocional o representatiu. Les màquines començaren a produir massivament estàtues, quadres, geros, mobles i tota mena d'objectes carregats d'ornamentació, i com menys costosa era la producció, més florien els ornaments. La màquina servia tot el repertori formal de l'art antic a un preu assequible: neogòtic, neobarroc, neoclàssic, oriental, arabitzant, etc. El segle XIX no va saber trobar els signes de la seva pròpia identitat, sinó que s'entretingué a devaluar els d'altres èpoques<sup>10</sup>.

El fenomen preocupà profundament els teòrics del segle, els quals s'afanyaren a emprendre diversos camins de cara a la reforma de les arts decoratives. Gràcies a ells avui podem contemplar els orígens del Disseny com l'intent de reinserir el desplaçament de la dimensió estètica del treball a l'interior del procés productiu.

## LA REFORMA FORMAL DELS ANGELESOS

A Anglaterra, la reforma de les arts decoratives fou marcada per una romàntica evocació de l'Edat Mitjana, gràcies als treballs d'August W.N. Pugin (1812-1852), responsable del renaixement neogòtic anglès. Pugin no rebutjà en absolut l'ornament, però recomanà que aquest fos pla, esquemàtic i sense relleu, a fi i efecte de no desvirtuar la continuïtat de les superfícies. Aquest rebuig de la tridimensionalitat ornamental aviat fou entès com un dogma pels confusos decoradors de la seva època.

La confusió estètica del segle conduí a la proliferació dels compendis d'art ornamental, on es recollien tots els estils, catalogats per èpoques i llocs de procedència. El més significatiu de tots ells fou «The Grammar of Ornament» (1856) realitzat per Owen Jones. En aquesta gramàtica s'oferien més d'un centenar de gravats amb tots els estils ornamentals que s'havien produït a Europa i al Pròxim Orient al llarg dels segles. Però Owen Jones no es limità a proposar la còpia literal dels estils passats, sinó que introduí al llarg de tota la seva obra subtils observacions i diagrames que permetien analitzar els gravats segons el que setanta anys més tard s'anomenaria la teoria de la Gestalt o de la percepció visual. Owen Jones instava els artistes a interpretar aquestes lliçons compositives de l'art ornamental, i en uns gravats dissenyats per ell mateix, acabava recomanant la inspiració en la naturalesa, a fi i efecte de produir aquell «estil» que el segle no aconseguia definir. «The Grammar of Ornament» gaudí d'una enorme difusió nacional i internacional i constituí, juntament amb l'obra de Morris, el punt de partida del que més endavant seria l'estil modernista.

De totes maneres, van ser John Ruskin (1819-1900) i William Morris (1834-1896) els reformadors que van adoptar una posició més radical respecte al tema de l'ornament. Morris fou el primer que va descriure l'art com a expressió de la joia de l'home en el treball diari:

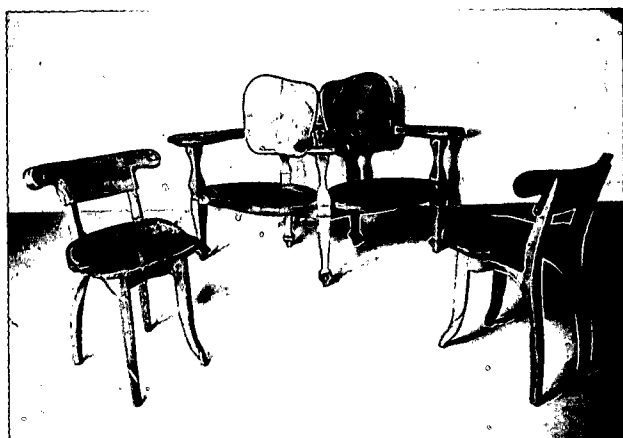
*«Si el plaer en el treball és possible en general, quina estranya follia ha de representar per a l'home consentir a treballar sense plaer, i quina odiosa injustícia ha de representar per a la societat el fet d'obligar-lo a fer això.»*

Tant Ruskin com Morris reconegueren la dependència de l'autèntic ornament respecte als valors humans de significació, i l'associaren al sentit de compromís individual del productor i el consumidor amb el treball creatiu i imaginatiu.

Per a Ruskin, l'ordre simbòlic que sosté l'ornament residia en l'esperit cristià i en la percepció de la naturalesa com a obra literal de Déu. «Tot ornament noble» va escriure, «és l'expressió del gaudi en



3



92

4

3. John Ruskin: Moderació i excés en la corba en «The Stones of Venice» (1853).

4. Cadira Batlló d'Antoni Gaudí.

*l'obra de Déu*». Segons ell, l'únic estil possible era el gòtic.

La visió de Morris, en canvi, era més laica. Per a ell el renaixement de la joia en el treball humà vindria a través de l'ordre simbòlic que proporciona la naturalesa, conjuntament amb la conservació dels oficis artesans. Ni Ruskin ni Morris no es movien per odi a la indústria, sinó que llur enfocament era més aviat positiu: el treball s'havia de reconciliar amb les necessitats espirituals de l'home. Morris no fou només un teòric eminent, sinó també un artista dotat que produí una extensíssima col·lecció d'obres d'art decoratiu (tapissos, papers pintats, rajoles, mobles, llibres, etc.) on manifestà un gran talent creatiu expressat en aquella subtil i ordenada estilització de les formes naturals que després serviria d'inspiració a la següent generació d'artistes: els modernistes.

Cap al 1880, Morris va desplaçar la seva activitat al terreny de la política, iniciant un fecund període de dedicació a l'estudi i l'anàlisi de l'art ornamental i a les relacions entre art i societat. En el cicle de conferències que pronuncià en el Workingsmen's College el 1881, que després foren editades i publicades, se'ns ofereix un dels resums més brillants del seu pensament respecte al tema de la decoració:

*«Ara, per recapitular, direm que desitgem vestir les nostres parets amb quelcom que, primer, ens sigui possible d'obtenir; segon, que sigui bell; tercer, que no ens produeixi desassossegament ni comporti crueltat; quart, que ens recordi la vida més enllà d'ella mateixa i que hagi rebut una forta empremta de la imaginació humana; i per últim, que pugui ser fet per una gran quantitat de gent, sense gaire dificultat i amb un gran plaer.»*

*«Per a superar el menyspreu a què s'ha fet creditor per part de l'home raonable, l'art ornamental ha de posseir tres qualitats: bellesa, imaginació i ordre.»<sup>11</sup>*

Com he dit abans, la mística reforma dels artistes i pensadors britànics tingué una transcendental influència en la següent generació d'artistes, perquè proporcionà tot el repertori d'idees i formes bàsiques sobre les quals es constituí el Modernisme. El Modernisme fou l'últim gran estil ornamental de l'art occidental; el que el segle XIX havia llargament esperat. Un estil que sabé projectar la seva visió romàntica de l'art i de l'expressió humana en una ornamentació d'inspiració naturalista i sensual. L'ornamentació modernista no fou una decoració «aplicada» (concepte que horroritzava el cercle de Ruskin i Morris) sinó que es trobà integrada en l'estructura mateixa de l'objecte, considerat en la seva totalitat des del punt de vista del projecte. Aquesta peculiaritat es re-

velà vivament en l'obra d'Antoni Gaudí el qual fongué en una unitat indivisible el tractament funcional i el tractament ornamental de l'objecte o l'edifici.

## LA REFORMA FUNCIONAL DELS AUSTRIACS

El florejat estil modernista que havia constituït l'herència dels reformadors anglesos va ser considerat aviat pels austríacs com un estil mancat de fonament. En arribar el final de segle es produí a Àustria una mena de «Jugendstil» exquisit i moderat que, a pesar de participar en general de l'esperit reformista de l'«Art Nouveau», aviat refusà l'ornamentació naturalista per arribar a un codi formal auster i abstracte: Viena fou la primera ciutat que invocà el quadrat i la línia recta. La reforma dels vienesos no es trobava imbuïda de la mística espiritualitat dels seus antecessors britànics, encara que s'ha pogut comprovar que hi hagué estretes vinculacions entre ambdós grups. L'obra de Mackintosh tingué un notable ressò a Viena i la revista «Studio», editada per la societat de les «Arts and Crafts», se sap que era devorada pels artistes vienesos.

Per entendre el context que portà Adolf Loos a escriure l'assaig «Ornament i delictes» que s'ha erigit en el paradigma ideològic del Moviment Modern, ens hem de situar en el peculiar moment històric que vivia la ciutat i hem d'examinar la influència que la teoria de la forma essencial de Semper tingué sobre els artistes de l'època.

Cap a finals de segle, Àustria s'havia convertit en un terreny adobat per al naixement d'una revolució artística i cultural. Viena era la seu d'una cort imperial ostentosa i decadent que vivia el somni de l'imperi Austro-hongarès de la segona meitat del segle XIX, i que va urbanitzar la ciutat a base d'edificis grandiloqüents. Durant els anys de l'expansió de l'imperi, la ciutat conegué i sofrí com cap altra els estralls de l'eclecticisme i la manca d'identitat del s. XIX. Quan s'enderrocaren les muralles i s'urbanitzà l'anell de carrers corresponents al seu perímetre (el «Ringstrasse»), es patentzà com en cap altra part, quins eren els criteris estètics que utilitzava la pretensiosa classe dirigent. Els edificis públics havien servit tot el repertori formal de la història d'occident: el neogòtic de l'ajuntament, el neoclàssic del parlament, el neorenaixement de l'òpera, etc. La versió vienesa de l'estil interior victorià, el constituí l'abarrocat, pesat, tenebrós i pretensios estil creat pel decorador Hans Mackart. Davant l'allau de mediocritat vuitcentista, la intel·lectualitat vienesa es reunia en els cafès, a l'empara dels quals es gestà una de les majors revolucions culturals del nostre segle.

L'activisme renovador s'inicià el 1897, quan un

83

grup d'artistes d'avantguarda, dirigits pel destacat pintor Gustaf Klimt, decidí separar-se de la Casa dels Artistes (símbol de l'«establishment») amb el propòsit de trobar un ambient propici on exposar la seva obra i la d'altres contemporanis europeus. El grup d'artistes de l'anomenada «Sezession» vienesa, entre els quals es trobaven els arquitectes Josef M.<sup>a</sup> Olbrich, Otto Wagner, Josef Hoffman i l'artista dissenyador Koloman Mosser, obriria els seus propis locals d'exposició el 1898 en un edifici dissenyat per Olbrich. L'estil de la «Sezession» es convertiria en una particular, rigorosa i destil·lada versió de l'«Art Nouveau», que tindria el seu màxim exponent, no solament en els arts visuals, sinó també en l'artesanía artística i en les arts decoratives.

Els «Wiener Werkstaette» (Tallers de Viena) s'en-carregaren de portar a la pràctica constructiva les propostes estètiques dels artistes de la «Sezession», en un particular intent de reproduir a Àustria, l'experiència de les «Arts and Crafts» britàniques. Dels «Wiener Werkstaette» en sortí una extraordinària gamma d'objectes personals, mobiliari i accessoris domèstics, marcats amb el segell d'una estètica severa, utilitària, i de formes reticents, plasmades en esplèndids materials, que reduïen l'ornament a un simple esquematisme geomètric.

La teoria de la forma essencial de Gottfried Semper tingué una influència transcendental en l'articulació de les idees de Loos i els seus contemporanis i fou la pedra de toc per a l'acceptació de l'estètica funcional.

Nascut a Hamburg, Gottfried Semper viatjà a Anglaterra el 1848 on tingué contacte amb els reformistes anglesos implicats en el debat sobre l'ornament. Al seu retorn d'Anglaterra, residí a Zurich i posteriorment es traslladà a Viena on morí el 1879. Semper escriví entre 1861 i 1863 la seva voluminosa obra «Der Stijl», dedicada a la teoria de les arts aplicades o de l'estètica pràctica. Encara que l'obra de Semper hagi estat titllada de pedant i soporífera per Gombrih, i de materialista pel seu contemporani Alois Riegl<sup>12</sup>, el cert és que sobre ella es bastí la teoria funcionalista de la història de l'art. Per a Semper, l'explicació dels tipus essencials de les formes artístiques es troba en els materials i tècniques productives que els han configurat en el seu origen i evolució. Així per exemple, les formes més elementals tèxtils o ceràmiques constitueixen l'origen de formes artístiques més complexes. Aquestes formes primàries es modificarien amb el temps segons els materials i processos utilitzats, així com per agents aliens al fet mateix de dissenyar: el lloc, el clima, la geografia, etc. Semper invocava la naturalesa, però no com ho feia Ruskin. Segons ell l'art havia d'aplicar les lleis de la naturalesa en lloc d'imitar-la. Les lleis bàsiques de la forma amb què la naturalesa actua són la simetria,

la proporcionalitat i la direccionalitat. Semper fou durament atacat pel seu contemporani Alois Riegl, que l'acusà de transposar el funcionalisme darwinista a les formes de l'art.

## LA BATALLA DE LOOS CONTRA L'ORNAMENT

La batalla dels vienesos contra l'ornament no es lliurà únicament en el pla formal, sinó que, com ara veurem, tingué un vessant teòric molt profund i controvertit. El debat sobre l'ornament polaritzà una de les polèmiques més vives entorn del present i el futur d'aquell estil que la civilització de la màquina cercava. El debat s'inicià amb els arquitectes Otto Wagner i Adolf Loos, i aquest amb els anys, acabaria per convertir-se en el principal apòstol de la doctrina antiornamental. Loos és un figura clau en el panorama de personatges que aportaren la paternitat ideològica al Moviment Modern en la mesura que no cessà en tota la seva vida de mostrar la seva disconformitat amb els estaments implicats en l'oferta i la demanda de l'Arquitectura i el Disseny, que eren directament responsables de la decadència formal de la fi de segle. En un article del primer número de la revista «Ver Sacrum», el crític austríac atacà durament el paper de la burgesia en la configuració de l'ornament.

*Cada ciutat té aquells constructors que es mereix, perquè la construcció és un problema de l'oferta i la demanda. El constructor realment prefereix una façana llisa de dalt a baix, perquè aquesta és una manera més barata, honesta, artística i correcta de procedir. Però ningú no prestarà atenció a aquest edifici. Si l'arquitecte té presents els futurs ocupants, no té altra alternativa que decorar un i altre cop aquestes façanes...*

*...El deure de l'artista hauria de ser sempre el de trobar un nou llenguatge estètic per als nous materials. Qualsevol altra cosa és irritant. Però per a l'última generació de vienesos això no significa res en absolut...*

*...El nou ric sempre ha estat convençut que les faltes pitreres de camises, les pells sintètiques, i tots els substituïts de què es rodeja, compleixen àmpliament llur missió...*

*...La pobresa no és cap desgràcia. No tot el món pot ser marquès o posseir un gran domini feudal. Actuar com un d'ells és absurd i immoral. No hauríem d'averkonyir-nos pel fet de viure al segle XIX i no en un altre període. Aquesta és l'única manera perquè se'ns doni un estil adequat al nostre temps. Vull dir un estil que puguem transmetre a la posteritat amb la consciència tranquil·la, i amb el qual puguem ser reconeguts amb orgull en el futur»<sup>13</sup>.*

Amb el canvi de segle, Loos es dedicà a atacar

el preciosisme car i exclusivista que destil·lava la producció artística de la «Sezession» considerant aquella preocupació per l'estilització total de l'entorn com un crim contra el poble, ja que requeria, en definitiva, una enorme inversió de treball manual i de temps en favor d'uns quants. El 1908 publicà el seu cèlebre assaig «Ornament i Delicte», on descriví el nexa d'unió entre l'evolució cultural i l'eliminació de l'ornament; atacà la intrínseca obsolescència de l'ornament dels dissenyadors del modernisme floral, i acabà per proclamar que l'absència d'ornament era un signe de fortalesa espiritual.

*L'ornamentació és una força, de treball malversada i, per tant, és salut malgastada. Sempre ha estat així. Però això avui significa també material malversat i en definitiva, capital perdut.»*

L'obsessió de Loos per la perversitat de l'ornament el portà a associar aquest amb l'erotisme i la delinqüència. Així escriví en un article el 1898:

*«L'infant és amoral. El papú també ho és per a nosaltres. El papú trosseja els seus enemics i se'ls menja. No és un delinqüent, però quan l'home modern trosseja i devora algú, llavors és un delinqüent o un degenerat. El papú fa tatuatges a la seva pell, al bot en què navega, al rem, i a tot allò que és al seu abast. No és un delinqüent. L'home modern que es tatua és un delinqüent o un degenerat...»*

*El primer ornament que va sorgir, la creu, és d'origen eròtic. La primera activitat artística: que l'home pintà a la paret, la va fer per a despullar-se dels seus excessos. Una ratlla horitzontal: la dona que jeu. Una ratlla vertical: l'home que la penetra...*

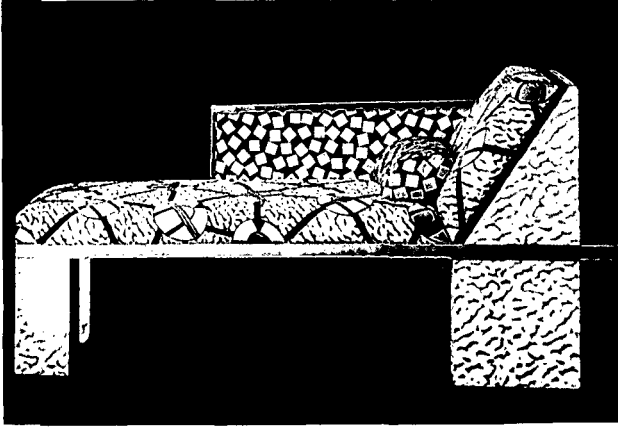
*Vaig descobrir el següent i ho vaig comunicar al món: L'evolució cultural equival a l'eliminació de l'ornament de l'objecte usual. Vaig creure que amb això proporcionaria a la humanitat quelcom amb què alegrar-se, però la humanitat no m'ho ha agraït... El que els preocupava era saber que no es podia produir un ornament nou... Hem vençut l'ornament. Ens hem dominat fins al punt que ja no hi ha ornaments. Vegeu, s'acosta el temps, la meta ens espera. Aviat els carrers de les ciutats brillaran com murs blancs. Com Sió, la ciutat santa, la capital del cel. Llavors ho hauré aconseguit.»*

Hi havia, evidentment, quelcom de profètic en aquest manifest contra l'ornament, i el divorci entre art i disseny va ser acceptat per les generacions següents. No solament es van convertir en article de fe que l'ornamentació de cases, mobles i objectes domèstics era fonamentalment de mal gust, sinó que es va admetre també que a la imaginació formal, que amb això havia perdut el seu canal de sortida tradi-



5

5. L'estètica purista i antiornamental dels austríacs esdevingué un dogma i una fórmula per al Moviment Modern. Le Corbusier, Villa Stein (1927).



cional, se li havia d'adjudicar un nou terreny de joc<sup>14</sup>.

## EL PROJECTE DECORATIU

Així doncs, veiem com molts dels pressupòsits metodològics sobre els quals s'ha basat el Disseny, han tendit més a delimitar les possibilitats de decisió formal del dissenyador que no pas a aplegar totes les possibilitats expressives i constructives de la producció mecànica<sup>15</sup>

A la decoració se li ha atribuït un paper extremadament reduït, el de subproducte de la pintura; el mateix terme decoratiu és sovint sinònim de vulgarització dels fenòmens gràfics i figuratius, que seran transformats en signes privats de qualsevol valor cultural. Però com diu Andrea Branzi, aquest concepte reduït de la decoració, ara s'ha de revisar; el pensament decoratiu posseeix la seva pròpia modernitat i representa per a alguns autors, una producció estètica extraordinàriament avançada<sup>16</sup>.

Com abans he esmentat, és potser Branzi, l'autor que amb més clarividència ha tornat a proposar el tema de l'ornament, enfocant-lo des d'una perspectiva nova i actual:

*«La decoració representa el projecte d'un sistema de signes pràcticament infinit, que pressuposa un desenvolupament infinit sobre un pla il·limitat constituït en suport. La superfície decorada no és un segment d'un univers limitat a ell mateix. En aquesta utopia quantitativa resideix la seva gran actualitat i la seva proximitat a tots els processos repetitius propis de la civilització industrial moderna. Sobre la base d'aquesta hipòtesi teòrica, el projecte decoratiu posseeix unes característiques semàntiques totalment originals; a diferència de la superfície pictòrica, que pressuposa sempre l'existència d'un límit constituït pel perímetre del quadre, a l'interior del qual el missatge pictòric s'organitza com una unitat, la superfície decorativa pressuposa límits infinits i conté en cada una de les seves mínimes parts la totalitat de les informacions del sistema sencer, des del moment que conté el signe singular que després es veurà repetit fins a l'infinit. La decoració és informació cultural del producte, perquè actua sobre la identitat cultural, o sigui, sobre les seves referències històriques i culturals, més enllà del mateix producte. És informació d'ús, perquè a través de la identitat cultural del producte es determina en el consumidor un ús, no solament cultural, sinó també de comportament. És informació lingüística autèntica, perquè comunica, a través d'un sistema de signes abstractes, els símbols i els significats d'una cultura social. És informació*

6. Natalie du Pasquier. Divano «Royal». Producció Memphis 1983. Laminat Print MPL. Cotó estampat «Cerchio».

7. Xavier Mariscal. Estampat «Autopista» i prototipus llum «Imposible».



visual, perquè determina un ús visual del producte, independentment d'aquest.»<sup>17</sup>.

Sobre la base d'aquestes consideracions es va iniciar a Itàlia, cap al 1974, una sèrie d'interessants investigacions sobre la decoració, portades a terme per una sèrie de dissenyadors, entre els quals hi havia Branzi, finançades per la indústria tèxtil. Com a fruit d'aquestes investigacions, s'editaren els manuals «Decorativo» dels quals n'arribaren, per desgràcia, escassíssims exemplars a casa nostra. Els manuals «Decorativo» contenien una àmplia selecció de temes decoratius, extrets de museus i col·leccions tèxtils, sense ulterior modificació gràfica. Els motius decoratius es proposaven com a estímul per al dissenyador, incitant-lo a la interpretació (no a la còpia), mitjançant l'acompanyament de fotografies amb situacions actuals que servien per a confrontar, de manera estimulante, la tradició decorativa amb l'actual cultura de la imatge. La recerca que es dué a terme amb els manuals «Decorativo» serví també per a mostrar l'actualitat, i fins i tot, la modernitat dels anònims dissenyadors tèxtils del segle passat, molts del qual s'avançaren en més de cinquanta anys, a les propostes de l'avantguarda pictòrica oficial.

La publicació dels manuals «Decorativo» desvetllà un fort interès pel tema de la decoració a Itàlia: de 1977 a 1980 es feren una sèrie d'experiments i de noves aplicacions decoratives. Ettore Sottsass jr. projectà per a l'Albert Print, una sèrie de laminats amb nous temes decoratius, que posteriorment aplicà sobre els seus prototipus realitzats per l'Alchymia. Paola Navone participà a la XVI Triennale de Milà el 1979, amb un ambient completament decorat. Contemporàniament naixia el «Progetto Decoro», una investigació sobre la decoració ambiental, finançada per diverses i importants indústries italianes coordinades per Alessandro Mendini i Paola Navone, i en la qual col·laborà també Alchymia.

És força probable que els puristes del disseny tremolin davant la reivindicació de la legalitat de l'ornament, perquè hom pot témer una invasió incontrolada d'objectes recarregats i el retorn de l'estètica kitsch. Però el cert és que els dissenyadors industrials actuals no tenen ni idea de com afrontar el problema, perquè fa prop de vuitanta anys que l'ornament ha estat bandejat del procés de projectar. D'altra banda, s'ha produït durant aquest segle una profunda revisió de l'educació artística, la qual s'ha encarregat eficaçment de depurar qualsevol temptació ornamental en els estudiants.

Retrobar l'ornament significa anar a descobrir els signes d'identitat de la nostra cultura i incorporar-los a l'interior del procés constituït pel projecte. El problema rau en el fet que encara no sabem ben bé quins són els signes d'aquesta cultura on ens ha

tocat viure. Ni la religió, ni la mitologia, ni la natura, ni els astres ni l'evocació de cultures passades no ens són útils en aquesta feina. El disseny neix a l'interior d'una cultura que se sap urbana i laica, i és en aquest context, on ha de trobar els signes de la seva identitat. I el que és cert és que els signes de l'estètica mecànica que ens llegà el Moviment Modern ja no ens complauen, perquè sorgiren en un context social, industrial i cultural que ha canviat.

Ara bé, la cultura urbana no és uniforme, sinó que, com ens han ensenyat recentment els sociòlegs de la moda, al seu interior conflueixen grups socials fortament diferenciats segons llur status econòmic, llur edat o llur integració al sistema. La cultura urbana ja no és ni serà mai més una cultura uniforme. El problema és, doncs, força complex.

Són, potser, els artistes plàstics, més que no pas els dissenyadors, tan hàbilment ensinistrats a reprimir llur tendències ornamentals, els qui estan en millor situació per a descobrir i proposar els signes de la cultura d'aquest final de segle. L'èxit i l'audiència que estan assolint actualment artistes que provenen del món de la il·lustració, i del «comic» (Peret, Mariscal, etc.) és explicable pel fet que contribueixen poderosament a crear una estètica decorativa molt vinculada a la imatge de la ciutat.

Potser això semblarà una heretgia, però crec que han aparegut diversos signes que ens permeten observar que l'orgullós divorci que al segle XX hi ha hagut entre artistes plàstics i artistes dissenyadors, no solament s'està diluint, sinó que mai no ha estat tan profund com hom es pensava. Les limitacions expressives que comporta el projecte de disseny ha fet que molts dissenyadors i arquitectes cultivessin, les arts plàstiques, quasi d'amagat. Inversament, les limitacions espacials que comporten el quadre i la pintura de cavallet, han fet que molts artistes plàstics envaïssin, no sense escàndol per part dels projectistes puristes el terreny del disseny. Ambdues situacions són observables en l'obra de molts creadors, però han estat moltes vegades negades per un context cultural que ha afavorit la dissociació entre arts plàstiques i disseny.

És ja innegable que les joves generacions que ara es formen no s'entusiasmen per la raó i el mètode, ni es mouen per un sentit de responsabilitat col·lectives. Potser això escandalitza els educadors i pares espirituals, formats en la mística de la modernitat. Però ells ens recorden que l'ornament, conjuntament amb la poesia i el sentiment ja han estat prou temps absents de la configuració formal.

## Referències

1. Branzi, Andrea. «Il Progetto Decorativo» a *La Casa Calda* pàg. 115 - Idea Books Edizioni, Milà 1984.

2. Ramoneda, Josep. «L'experiència dels límits: per una arqueologia de la modernitat». Revista SABER, n.º 3 Maig-Juny 1985, pàgs. 4-12.
3. Branzi, Andrea. *Ibidem*. pàg. 116.
4. Fuller, Peter. «Should products be decorated?» a *DESIGN*, pàg. 33-45. Agost 1983.
5. Gombrich, E.H. *El sentido de orden; Estudio sobre la psicología de las artes visuales* Ed. Gustavo Gili, Arte, Barcelona 1980, pàg. 44.
6. Fuller, Peter. *Ibidem*.
7. Fuller, Peter. *Ibidem*.
8. Gombrich, E.H. *Ibidem*.
9. Fuller, Peter. *Ibidem*.
10. Siegfried Giedion. *La mecanización toma el mando* Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1978 - pàg. 355.
11. Citat per Ray Watkinson a *William Morris as designer* Trefoil Books Ltd. Londres, 1983.
12. Alois Riegl, *Problemas de estilo: Fundamentos de la ornamentación*. Ed. Gustavo Gili. Col. Arte. Barcelona, 1980.
13. Adolf Loos 1898. «La ciutat Potemkin». Citat per Adlman, J.E. «An introduction to early vienesse moderne». Catàleg, exposició «Viena Moderne: 1898-1919» University of Houston. Texas, 1979.
14. Gombrich, E.H. *Ibidem*, pàg. 94.
15. Branzi, Andrea. *Ibidem*. pàg. 116.
16. *Ibidem*, pàg. 117.
17. *Ibidem*. pàg. 117.