



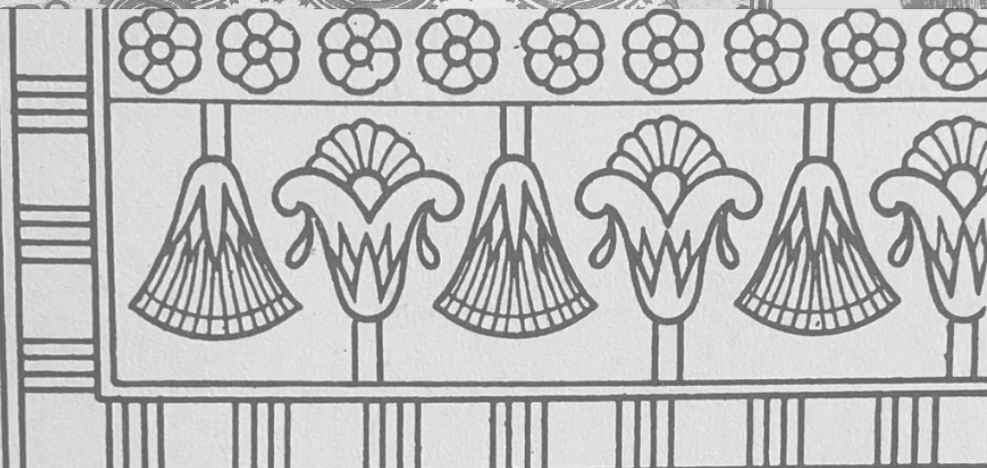
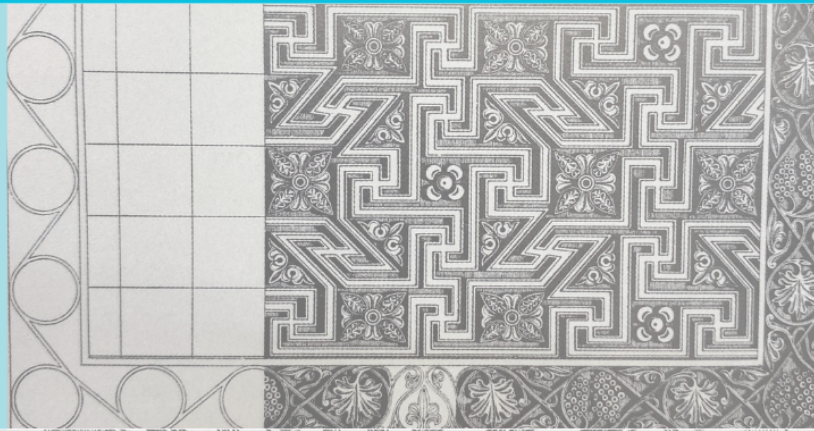
MARIA ALTIMIRA MARFÀ

L'ornamentació en el punt de mira

Aportacions i valoracions sobre la finalitat de les arts decoratives

Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
Grau d'Història de l'Art

Treball Final de Grau
Tutora: Nuria Peist Rojzman
Curs acadèmic 2023-2024





L'ornamentació en el punt de mira

Aportacions i valoracions sobre la finalitat de les arts decoratives

Maria Altimira Marfà

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Grau d'Història de l'Art

Treball Final de Grau

Tutora: Nuria Peist Rojzman

Curs acadèmic 2023-2024



Agraïments

Gràcies a la tutora Nuria Peist pel seguiment, la saviesa i els bons consells per al TFG i sobretot, pel meu futur professional laboral.

A les meves companyes de carrera que conec des del primer any ara fa ja vuit anys, pel vostre suport infinit, gràcies Sandra i Belén.

I per suposat, gràcies a la meva família, Oriol, Rosa, David, Pau i Joan per estar sempre al meu costat, en els estudis, la feina i la vida privada.

Resum:

A trets generals, l'objecte d'estudi són les arts decoratives i més concretament, el fet de decorar. És a dir, s'establirà una revisió sistemàtica de les aportacions, teories, valoracions i apreciacions de diferents autors i autores sobre les arts decoratives. Es pretén respondre a preguntes tals com per què l'ésser humà decora? Es pot parlar de grans moments amb una mateixa voluntat decorativa? I per a resoldre aquestes qüestions caldrà sistematitzar què han aportat diferents autors al tema escollit, i encara més concretament, des d'una vessant antropològica, social i cultural. És a dir, s'analitzarà com s'han concebut i analitzat les arts decoratives, la seva finalitat, motiu o intenció.

Paraules clau:

ornament, ornamentació, decoració, arts decoratives, arts mecàniques, artífex

Abstract:

In the first place, the object of study is the decorative arts and more specifically, the fact of decorating. That is to say, a systematic review of the contributions, theories and appreciations of different authors about ornamentation. The main purpose is to answer questions such as why do human beings decorate? Or also, can we talk about general moments with the same decorative will? In order to solve these interrogations, it will be necessary to systematize what various authors have contributed to the chosen theme. And moreover, and even more specifically, from an anthropological, social and cultural point of view. Therefore, it will be analysed how the decorative arts have been conceived and studied, their aim, motive and intention of them.

Key words:

Ornament, ornamentation, decoration, decorative arts, mechanical arts, craftsman

ÍNDEX

Introducció.....	5-10
Objectius i hipòtesis.....	6-7
Estat de la qüestió.....	7-8
Disseny metodològic.....	8-10
1. Primeres temptatives.....	11-21
1.1. Teories per entrar en matèria.....	11-15
1.2. Problemàtiques d'oblit, de classificació i de definició.....	16-21
2. Teoritzant l'ornamentació dins la Història de l'art.....	22-33
2.1. Tensió entre arts liberals i arts vulgars.....	22-30
2.2. Resistències a la segregació.....	31-33
3. L'objecte d'estudi a través de diferents àmbits.....	33-59
3.1. Percepció i entorn des d'una vessant psicològica.....	33-43
3.2. La voluntat geometritzada.....	44-46
3.3. La forma i ornament com a pertinença social.....	46-54
3.4. L'arquitectura i la defensa de l'ornament.....	54-59
Conclusions.....	60-62
Bibliografia.....	63-66
Annexos.....	67-70

Introducció

Un dels objectius d'aquest treball és el d'investigar i estudiar tot allò relacionat amb el món de la decoració, els motius ornamentals i les arts decoratives. Aquesta motivació de caire més personal ve donada per l'absència d'una assignatura al grau d'Història de l'Art destinada a aquest tema. Com a estudiant, m'alerta el fet que no s'aprofundeixi en l'ornamentació quan sempre està present. Al llarg de tota la carrera ha anat apareixent de forma secundària i intermitent en totes les assignatures. Aleshores, com a futura historiadora de l'art em proposo plantejar l'interrogant sobre la funció i finalitat de l'ornamentació.

Aquest tema però no és l'única qüestió que m'inquieta sinó que tinc altres fronts oberts i en ment com són els estudis de gènere o la museologia. I d'aquests tres temes, el de l'ornamentació resulta el més atractiu pel fet que ha anat apareixent i mencionant en totes les assignatures del grau, des d'Art de Grècia i les civilitzacions antigues fins a Art modern i contemporani català. És a dir, la constant aparició al llarg dels estudis que finalitzen amb quart de carrera amb aquest estat de la qüestió han fet que em declini per aquest tema que espero que plagui al lector. Es desitja que si tant d'entrada interessa el fet decoratiu com si no, que almenys suscitin i apareguin les mateixes inquietuds i fascinació que m'han originat a mi. Des de la primera tutoria en que s'han exposat les tres possibles opcions, la llibertat d'elecció ha ajudat a declinar-me pel quin més em convencia. Ja que cal pensar que estaré gairebé cinc mesos especialitzant-me, llegint i estudiant un tema en concret i que per tant, aquest ha de motivar i atraure.

A més a més, voldria exposar una notícia relativament recent que s'hi relaciona directament. El Museu del Disseny de Barcelona ha enretirat la seva col·lecció d'arts decoratives. Titulars com "El Museu del Disseny enviarà al magatzem les col·leccions històriques d'arts decoratives" s'han publicat el febrer del 2024. Aquesta proposta de canvi de la col·lecció permanent ha causat debat entre defensors del patrimoni i d'altres que cerquen renovar. La col·lecció va ser formada a partir del 1888 quan es va celebrar l'Exposició Universal a Barcelona tot aplegant diferents tipus d'objectes i tècniques, com per exemple arquetes medievals (fig.1) o mobiliari del Modernisme, Noucentisme i l'Art déco o l'extensa col·lecció de ceràmica.



Fig. 1. Arquetes medievals de la col·lecció d'arts decoratives del Museu del Disseny.

Aquest debat al voltant de l'enretirada de la col·lecció d'arts decoratives en un museu del disseny es relaciona amb tots els continguts que treballaré al llarg del treball. Tant pel fet que hi hagi defensors com detractors com per l'argument que les arts decoratives també conegudes o denominades com a arts menors o vulgars s'han menystingut per la historiografia. Aleshores, la tria de tema també busca una reivindicació i un posicionament per revaloritzar l'ornamentació dins la disciplina de la Història de l'Art, o com a mínim, donar-li veu per a expressar-se com a àmbit particular i a tenir en compte.

Un cop establerta la meva declaració d'intencions en relació al treball, cal concretar i definir els objectius i hipòtesis plantejades, l'estat de la qüestió i discurs i finalment, la metodologia i estructura a utilitzar. Tot en conjunt, expressaré i argumentaré el meu posicionament envers a l'objecte d'estudi en aquest Treball Final de Grau que pròpiament és un estat de la qüestió en si mateix.

Objectius i hipòtesis

En primer lloc, exposar més concretament el què es durà a terme i el què s'està buscant. Tal com s'ha fet esment, l'objecte d'estudi són les arts decoratives i el fet d'ornamentar.

Al llarg del treball, es teoritzarà des de la disciplina de la Història de l'Art el “per què” de les arts decoratives i no el com ni la metodologia ni qüestions materials o de tècnica, sinó que des d'una vessant antropològica, social i cultural. El principal objectiu serà respondre a la pregunta de què mou l'ésser humà a decorar o per a què l'ha mogut a ornamentar al llarg de la història i com els historiadors ho han argumentat. Es pretén fer dialogar els autors cercats i escollits per a resoldre el posicionament i l'aportació de cada un d'ells a la vegada que contraposant les idees i teories d'aquests.

Així doncs, mitjançant aquesta hipòtesis de partida, el treball s'estructura en diversos apartats agrupant grans temes, preguntes i resolucions per estudiar i concebre la funció i finalitat de l'ornamentació i així poder concloure què manca per estudiar i plantejar. És a dir, poder obrir nous camps d'estudi, noves preguntes i nous plantejaments partint d'una base força breu i resumida del panorama general de les arts decoratives. Es plantejaran diverses problemàtiques al llarg del treball partint de la hipòtesis inicial i que diversos autors han respost en altres hipòtesis de desenvolupament. És a dir, es posarà de manifest les controvèrsies que hi han ocorregut al llarg de les diferents èpoques i teories ja que una sola teoria de l'art no ens resultaria òptima.

Tot i que pot resultar un plantejament ambiciós i que podria quedar obert per a una futura tesis, es té l'objectiu primer de posar en valor i rellevància la temàtica molts cops poc estudiada, i segon, respondre al per què l'ésser humà ha decorat. Només alguns especialistes s'han atrevit a estudiar la matèria de l'ornamentació, d'aquí el títol del TFG: “l'ornamentació en el punt de mira”. Com a estudiant apunto amb la meva arma del coneixement a la finalitat i funció de les arts decoratives a veure si no es falla el tir i s'apunta bé per resoldre la incògnita.

Estat de la qüestió

En segon lloc, comentar que tot i que el Treball Final de Grau és un estat de la qüestió pròpiament, jo m'inserto i em posiciono amb una estructura temàtica pròpia resultat de plantejar-nos amb quines òptiques o lents es pot enfocar la funció i la finalitat de les arts decoratives. Es crea un discurs propi per tal de confeccionar un estat de la qüestió amb uns criteris que s'estableixen ja des de la introducció mateixa. És a dir, una estructura fixa que modularà tots els continguts per a resoldre la hipòtesis de partida. Fins al moment, no hi ha un compendi, llibre o article que focalitzi la seva temàtica a la finalitat de

l'ornamentació des de la Història de l'Art, des de les aportacions d'historiadors de l'art escrit per a una futura historiadora de l'art, d'aquí la importància de realitzar aquest estat de la qüestió de la manera en que es durà a terme.

Bibliogràficament, hi ha diversos grans manuals dedicats a compilar les diverses tècniques i materials però no a esbrinar l'impuls, la voluntat i necessitat per ornamentar de l'ésser humà des de la prehistòria fins avui en dia. La majoria d'historiadors de l'art s'han centrat en l'evolució dels estils i dels motius decoratius. Es realitzarà aquest estat de la qüestió per entendre i concebre uns fonaments sobre les arts decoratives pel que fa a funció i finalitat. I també per tal de contrastar, aprofundir i complementar amb autors que treballen temes més concrets i especialitzats. Aquests autors i aquesta bibliografia es justifica a continuació amb el disseny metodològic del treball.

Disseny metodològic

En tercer i últim punt, exposar extensament com duré a terme l'estat de la qüestió, com s'estructura més concretament i quins tipus de fonts es consultaran. Aquestes fonts que s'utilitzaran són majoritàriament llibres i manuals extrets de diferents biblioteques i recursos del CRAI UB i del Catàleg de la Xarxa de Biblioteques Municipals, tot i que per complementar també es cercaran articles disponibles online per a una lectura actualitzada del tema ja que d'entrada alguns llibres poden resultar antiquats al tenir quasi cinquanta anys de recorregut. També s'utilitzaran autors del passat i del present per comprovar teories i coincidències. Caldrà contrastar la informació i veure quins autors realment són rellevants o actualitzen teories passades per a resoldre la hipòtesis que ens plantejem.

A més a més, es focalitzarà en historiadors de l'art com a referents de la professió i vocació personal escollida. Si s'amplia a altres àmbits com la sociologia o l'antropologia seria una cerca massa àmplia i poc concreta. Ja d'entrada el propi tema pot resultar massa genèric i es vol acotar més la cerca a historiadors de l'art i no, a sociòlegs o antropòlegs tot i que se'n farà referència i esment ja que no es poden obviar. També es pretén utilitzar els recursos adquirits com a estudiant del grau i es busca l'especialització en un tema com a futura historiadora de l'art. Així doncs, partirem de la base de coneixements previs ja adquirits per a revisar tants autors com l'extensió permeti per a resoldre el principal interrogant. Sabem que aniran obrint-se nous plantejaments, qüestions de debat o altres

àmbits des d'on enfocar el treball. Tot per poder aportar diferents i variades hipòtesis i resolucions, del passat i del present, sobre el tema ja definit.

Per exemple, dels autors escollits en destaquen alguns que aniran apareixent intermitentment al llarg del treball. En una primera tutoria amb la professora Nuria Peist es recomana iniciar la cerca per Ernst Gombrich i el seu manual dedicat a la psicologia de les arts decoratives i també revisar els dos volums de la col·lecció Summa Artis. A la vegada s'aconsella llegir les introduccions de diferents llibres especialitzats en ornamentació per tal d'identificar aquells altres autors rellevants. Per exemple, s'escollen autors com Alain Gruber en tant que director d'aquests dos volums dins una col·lecció de caràcter enciclopèdic, a Larry Shiner que trenca amb el discurs establert o Richard Sennet per la seva visió actual del concepte artesà. També a Aloïs Riegl com a anomenat pare de l'ornamentació juntament amb Gottfried Semper. Ara bé, el principal referent serà Ernst Gombrich ja que recopila tota una sèrie d'autors que ja han estudiat i teoritzat sobre les arts decoratives, per la seva postura i vessant més psicològica. Les seves aportacions estan organitzades en un extens i voluminós volum ple d'imatges i exemples que acompanyen el seu discurs, a diferència d'aquest TFG que pretén sintetitzar i resoldre una qüestió concreta i acotada.

S'han escollit aquests autors degudament referenciats a la bibliografia per les seves aportacions al tema com referents i també d'altres especialistes tot buscant a la vegada autors nacionals i del territori pels exemples i aportacions. És a dir, que no sigui només un tema extern o superficial sinó que s'aproximi en alguns aspectes i exemples concrets al context actual ja que molts cops es parla de grans autors i de grans referents historiogràficament amb un nom grandiloqüent i establert però també s'han consultat d'altres de variats i menys consultats, pels seus exemples. Aquests manuals que es treballaran ofereixen altres punts de vista ja siguin grans compendis de les arts decoratives com petits llibres mostres d'especialitat d'un estil ornamental o d'un motiu concret. Per tal de no quedar-nos amb grans idees sinó que intentar de tocar de peus a terra amb casos concrets que exemplifiquin els diferents posicionaments que plantejaré.

Aquests exemples es mostren en imatges al llarg del treball també amb l'objectiu d'amenitzar i alleugerir la lectura que en alguns casos pot suposar intensa i teòrica. I que per tant, amb les fotografies s'allibera la ment per anar lligant i visualitzant les idees que s'exposaran. Ja al final, a l'apartat d'Annexos s'hi troba tot el llistat recopil·lat de les

figures amb la seva procedència ja siguin imatges extretes d'escanejos dels llibres consultats com fotografies disponibles online amb l'enllaç per a visualitzar-ne l'origen.

El primer apartat del treball intentarà definir diversos termes i com els autors utilitzen una terminologia concreta per referir-se a les arts decoratives. Aquest treball parteix de la divisió entre arts decoratives, artesanía/es, disseny i el gran art comunament anomenat per molts especialistes com a 'belles arts' tal com s'exposarà en el segon gran apartat. I en el tercer i últim, el més ampli i variat de tots, es pretén respondre directament a la hipòtesis de partida plantejada des dels diferents àmbits possibles a estudiar. Aquest últim apartat amb quatre subdivisions se li podria incloure una cinquena referent a l'àmbit institucional i museològic que no s'inclourà per extensió i perquè podria definir-se en un altre tipus de treball ja a nivell de conservació i museologia.

Així doncs, el treball s'estructura en tres capítols, un més aviat introductori, un altre de diferenciació i finalment el d'aprofundir i treballar el tema escollit. En el primer capítol, s'establiran importants qüestions terminològiques i de definició tot temptejant diversos autors i exposant les problemàtiques relacionades amb l'oblit i la classificació de les arts decoratives. En el segon capítol, s'exposarà el fil discursiu de les arts decoratives en la història de l'art com a disciplina, com es crea una jerarquia i un sistema de valors al voltant de la tensió entre arts liberals i vulgars tot i que amb unes resistències a aquesta segregació com són John Ruskin, William Morris o John Dewey entre d'altres. I en el tercer capítol, es revisarà l'ornamentació des de diferents àmbits: la vessant psicològica i simbòlica plantejada des de la percepció visual i l'ordenació de l'entorn, el *Kunstwollen* o voluntat de l'art d'Aloïs Riegl, el context i la societat influent com a pertinença d'identitat social i finalment, des de l'arquitectura com a cas vertaderament particular.

L'aportació real resulta doncs d'aquest últim capítol, els dos primers seran per introduir per una banda el vocabulari i les definicions pertinents al tema. I per altra banda, per teoritzar al voltant de la tensió i poder esbrinar com és que hi ha aquesta desvalorització de les arts decoratives abans d'intentar respondre al per què decorem a l'últim gran apartat. Així doncs, la meua aportació és aquesta divisió i estructura que plantejo amb els tres capítols i l'ordre que estableixo en quan a discurs propi per abordar l'objecte d'estudi, la finalitat i funció en l'ornamentació. I ja a les conclusions veurem si s'han assolit aquests objectius inicials plantejats a la introducció i també, quines noves aportacions s'afegeixen i contrasten entre els diferents autors. Es deixa aquí el misteri per aquell que s'atreveixi a endinsar-se en el món de l'ornamentació tot a continuació.

1. Primeres temptatives

En aquest primer apartat de contingut, es revisaran diferents autors que han pretès definir, conceptualitzar, classificar i organitzar les arts decoratives. L'objectiu d'aquestes primeres temptatives és el d'organitzar unes primeres teories i terminologia sobre el tema. Es vol començar a configurar un vocabulari propi amb bastants punts en comú com el desinterès de la historiografia, la distinció entre decoració i ornament, la dicotomia entre funcionalitat i estètica o el saber sistematitzar la gran varietat de categories, àmbits i disciplines que poden suposar les arts decoratives per acabar amb una teoria actual de l'afecció humana en la valoració i ús de l'ornamentació.

Així doncs, aquest primer capítol tal com es comenta a la introducció és necessari degut a la gran quantitat d'autors escollits que treballen el tema de les arts decoratives. És a dir, aquest apartat ve donat per clarificar i entrar directament en matèria passant d'un a un altre autor per treballar diferents temes d'interès amb una única justificació, trobar el sentit i definició a l'ornamentació. Tindrà dos subapartats per tal de classificar les teories: un primer per començar a abordar l'objecte d'estudi amb paraules clau i diferenciacions entre elles i un segon per treballar al voltant de diverses problemàtiques i discussions o percepcions al voltant del tema.

1.1. Teories per entrar en matèria

Per començar, Tatarkiewicz comenta com dins les arts visuals s'hi distingeixen dos components: l'estructura i l'ornament o dit d'una altra manera, l'estructura i la decoració. I època rere època els teòrics s'han anat pronunciant a favor o en contra dels ornaments (2016, 204). Per exemple, els escolàstics a l'Edat Mitjana van denominar *formositas* a la bellesa de l'estructura en tant que forma i també *compositio*; i per altra banda, van anomenar *ornamentum* i *ornatus* a la bellesa dels ornaments, també amb el nom de *venustes* en el sentit ornamental i decoratiu. I en el Renaixement, Alberti va distingir entre bellesa i ornament (*pulchritudo* i *ornamentum*) afegint que l'ornament és el *complementum* de la bellesa (2016, 205).

Oleg Grabar en el prefaci del seu manual defineix una sèrie de termes i conceptes per a poder-ne parlar al llarg del llibre tals com artefacte/objecte, atribut, decoració i ornament. Defineix l'artefacte com a terme genèric per a referir-se a qualsevol creació humana estudiada pels especialistes que s'ocupen de les arts. L'atribut l'exposa com a qualsevol característica general d'un artefacte que es pugui definir independentment del seu suport o material incloent característiques físiques o judicis de valor i convencionalismes. La decoració ve definida com qualsevol aplicació a una estructura o objecte que no sigui necessària per a l'estabilitat, funció i ús (fig. 2). O l'ornament que l'explica com a qualsevol decoració que no tingui cap referent fora de l'objecte sobre el que es troba a excepció de manuals tècnics de repertoris (fig. 3). I finalment, defineix un motiu ornamental com la manera de tractar alguna cosa més que la naturalesa o imitació del que es representa. També complica el discurs afegint com aquests motius ornamentals poden defensar uns principis universals de judici de plaer o antipatia segons les formes representades i els criteris psicològics, emocionals i intel·lectuals que s'emprin. (1989, 227).

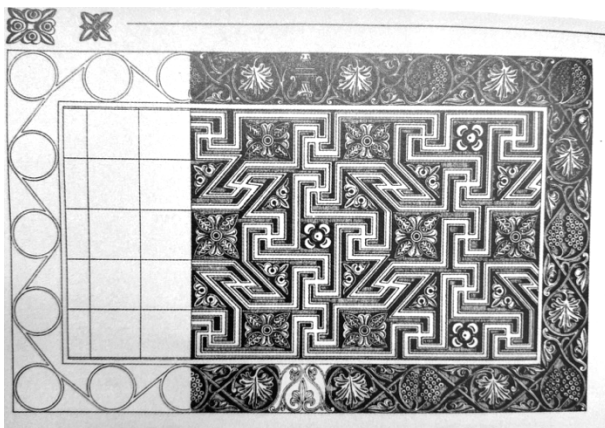


Fig. 2. Reconstrucció d'un panell d'estuc, Khirbat al-Mafjar.

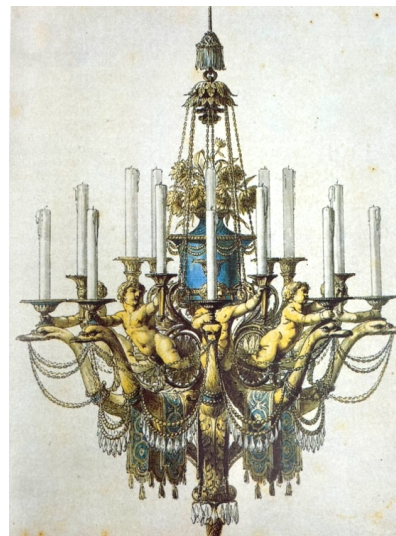


Fig. 3. Projecte d'una llum d'aranya, encàrrec d'un zar de Rússia pel palau Kamení Ostrov a San Petersburg, aquarel·la de J.D. Dugourc, 1784, Rijksmuseum.

Curiosament, Grabar distingeix la decoració de l'ornament en el sentit que la decoració pot ser qualsevol cosa fins i tot mosaics sencers o escultures mentre que l'ornament seria l'aspecte de la decoració i que no té altra funció o finalitat que millorar el seu portador,

embellir en definitiva (fig. 2). I aquest fet d'embellir aportaria significat, expressió i sensibilitat sense pretendre millorar la funció útil (fig. 3).

Alain Gruber va dirigir dos volums col·lectius sobre les arts decoratives a la col·lecció Summa Artis en la qual defineix i organitza les arts decoratives dins el context europeu. En el pròleg, Jacques Thullier, posa sobre la taula les discussions al voltant d'aquestes definicions i de la terminologia. Afirmar que l'art decoratiu existeix però renúncia a concebre un art descrit amb el terme 'decoratiu' (2000, 10). L'objectiu d'aquests dos volums és el de valoritzar l'art decoratiu: "Devuelve a la vida del arte decorativo su dimensión de aventura maravillosa en el país de las formas" (Gruber, 2000, 14). Aquest art decoratiu juga amb la pròpia inherència de la dependència o del fet de pertànyer i vincular-se amb la forma/objecte. L'objecte és creat amb una intenció, llavors esdevé la forma d'aquest i finalment l'ornament. Exposa la idea de dependència o lligam. Concep les arts decoratives en la seva multiplicitat de formes diverses recurrents definides com a motius. Aquests motius també anomenats ornaments serien "zonas de densidad, de secuencias duraderas, de líneas de difusión o de fractura, todos estos síntomas por los que se manifiestan la presencia y la vida de un estilo" (Gruber, 2000, 12).

Una altra teoria interessant mencionada per Gruber, per entendre i definir l'ornamentació és la de Henri Focillon i la *Vie des formes*. L'art decoratiu és per excel·lència el domini de la forma i la seva història depèn de les formes. "Focillon ya distinguía el ornamento, juego de formas simples y relativamente fijas, pero que se prestaban a infinitas variaciones de detalles. Ponía de relieve sobre todo la existencia de estilos, (...). Pero es en las artes decorativas donde el ornamento y el estilo aparecen como los principios mismos de la perpetua renovación de las formas" (Gruber, 2000, 26).

Alain Gruber, un cop ha definit l'ornament posa com a exemple d'aquest els llaços, element decoratiu essencial ja en les civilitzacions més antigues. Gottfried Semper va buscar l'origen d'aquest motiu o ornament en el tèxtil essent aquest el més antic de tots els artesanats. Henry Harward en el seu *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* del 1890 parla dels llaços i entrelaços com a ornament universal que deriva del caprici del qui l'imagina. Gombrich fa referència als entrelaços com a càlculs matemàtics abstractes i que artistes varen copiar o imitar en quan a repte partint d'exemples de l'art islàmic (fig. 4, 5) (2010, 85 i 86). I Alain Gruber posa diferents exemples d'entrelaços emprats en diferents períodes i estils com a motiu ornamental persistent (fig. 6, 7, 8, 9).

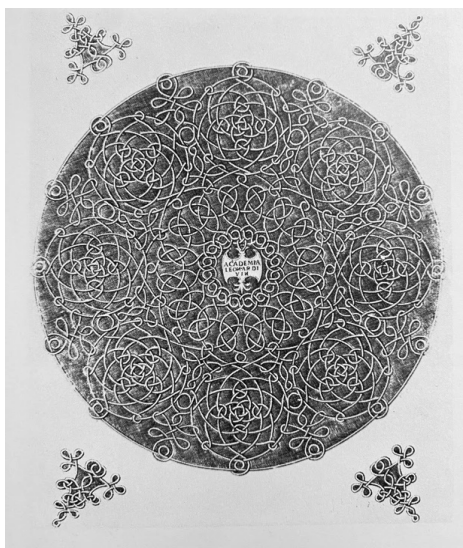


Fig. 1. Gravata de Leonardo da Vinci, c. 1496.

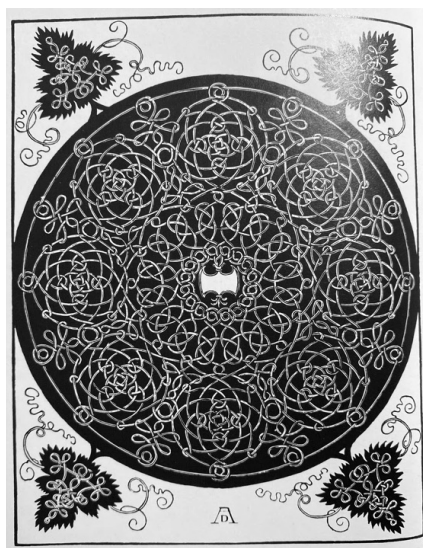


Fig. 2. Gravata d'Albert Dürer, 1507.



Fig. 6. Decoració en mosaic de principis del segle IV a Santa Costanza de Roma.



Fig. 7. Foli 118 del manuscrit de Georg Bockasy Mira *Calligraphiae Monumentae*, il·lustrat per Joris Hoefnagel entre 1590 i 1596.



Fig. 8. Vista del sostre de la Barca de l'Alhambra a Granada, mitjans del segle XIV.



Fig. 9. Plat de tradició mossàrab amb esmalts de quatre colors a Siena, 1525, Rijksmuseum.

També, José F. Ràfols en el seu llibre dedicat als sostres de fusta espanyols amb entrelaços exposa que visualment donen un aspecte d'atreviment i lleugeresa i que per tant, un motiu decoratiu és capaç d'influir a l'espectador a nivell de sensacions (fig. 10 i 11). “Las techumbres granadinas son las ingenuas experimentaciones de los alarifes que gozaban en sus obras, y tienen el mismo encanto, en el arte mudéjar, que tuvieron en el Renacimiento italiano las creaciones de Brunelleschi y Michelozzo. En ellas los temas de lacería (...) les dan un aspecto jocundo, de atrevimiento y ligereza.” (Ràfols, 1953, 117).

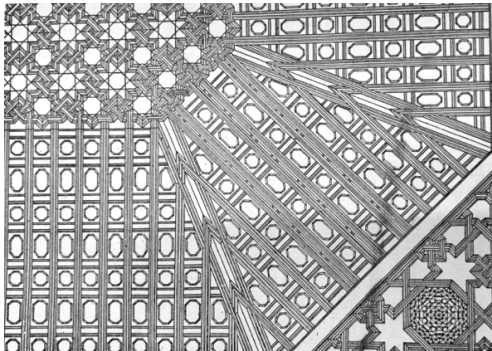


Fig.10. Dibuix estructural del sostre de la Sinagoga del Tránsito a Toledo.

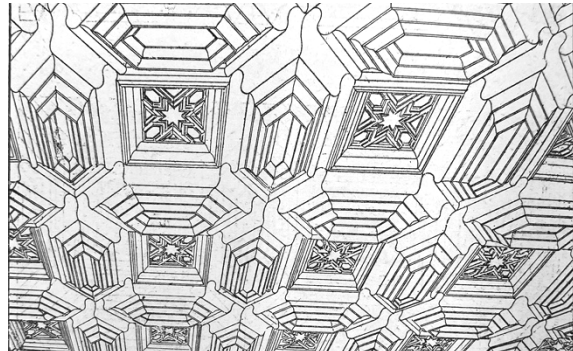


Fig.11. Dibuix de Ràfols en perspectiva d'una casa gòtica al carrer de Mercaders a Barcelona.

Un altre exemple d'ornament serien els fullatges que sorgirien de l'observació naturalista tan apreciada pels escultors antics i que els cristians varen apropiar-se tot adaptant les formes per la genealogia de Crist amb l'arbre de Jessé. A les il·luminacions dels manuscrits dels segles XIII i XIV s'hi aprecien aquest tipus d'ornamentació. En el Saltiri de Bonne de Luxemburg (1345-1350) s'hi observen fullatges als fons de les il·lustracions, dins a lletres capitals o en els marges del text (fig. 12) (Gruber, 2000, 78).



Fig. 12. Saltiri de Bonne de Luxemburg, “Els dos tontos” al foli 83 verso i “Les tres morts” al foli 322 recto.

1.2. Problemàtiques d'oblit, de classificació i de definició

Ara bé, per seguir definint l'ornamentació cal tenir en compte la problemàtica d'oblit i menyspreu que existeix al voltant del tema. Henry De Morant en el seu manual compendi recopilatori de totes les tècniques, artistes i museus relacionats amb les arts decoratives exposa com els historiadors sovint obliden o menystenen aquest tema i molts cops parlen només d'arquitectura i pintura i algun apartat d'escultura quan exposen l'art de tot un país. Però clar, l'art d'un país no només són aquestes tres disciplines, potser s'hauria de fer referència a les arts decoratives i a altres àmbits (1979, 10). En el segon volum de Summa Artis també es reitera la problemàtica que durant quasi tres quarts del segle XX no s'han estudiat amb profunditat les arts decoratives del XIX essent víctimes tal com diu d'un desinterès persistent (2000, 10).

De Morant per definir les arts decoratives esmenta la gran quantitat d'obres ben variades amb resultats desiguals ja que les que tenen èxit es deu a l'expressió, la bellesa de la matèria i per la sinceritat del seu aspecte. Segons ell, dins les arts decoratives hi ha objectes que no necessiten ornamentació per la sola bellesa de la seva forma (1979, 31). Així doncs, tan sols poden prescindir dels ornaments si ofereixen qualitats excepcionals. Però adverteix d'un perill, del de sobrecarregar un objecte d'ornaments cosa que produiria l'ocultació de la seva veritable naturalesa. És a dir, l'excés o el fet de recarregar d'ornaments un objectes produeix que desaparegui l'objecte en si. I posa l'exemple de les columnes salomòniques, les quals pel seu aspecte, sembla que els hi falti estabilitat cosa que negaria la pròpia funció d'una columna (fig. 13 i 14) (1979, 32).



Fig. 13. Detall de la façana de l'església parroquial de Caldes de Montbui.



Fig. 14. Portada del tractat de Juan de Caramuel, *Arquitectura Civil y Oblicua* del 1678.

De Morant concreta com a ornaments unes formes bàsiques utilitzades des dels orígens de les civilitzacions: el punt; la línia o banda ja visible en la decoració protohistòrica i en els vasos grecs; el *zigzag* com a signe de l'aigua ja a l'Egipte faraònic i en altres pobles i en molt diverses èpoques; la banda trencada repetida (fig.15) en l'art romànic o en la Xina dels Chang i les llaceries típiques de l'art islàmic tot i que la trena havia estat ja utilitzada a l'Antiguitat oriental i grega (fig.16) (De Morant, 1979, 15).



Fig. 15. Banda trencada repetida en un vas ceràmic blanc decorat amb línies en zigzag.

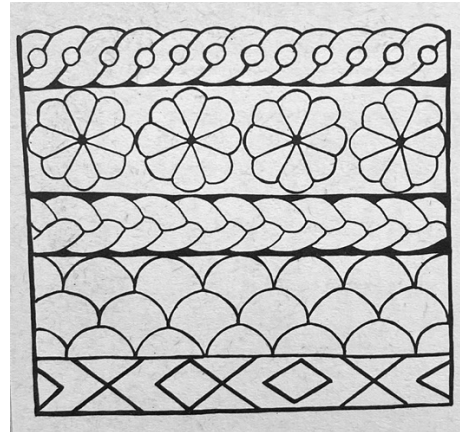


Fig. 116. Trens, rosetes i escames d'una ara composta d'elements de terracota decorats.

Si Henry Morant escriu al seu manual al 1979, abans F.S. Meyer havia escrit al 1929 un altre manual dedicat a l'ornamentació i resultat de la mateixa problemàtica, de la voluntat d'englobar totes les arts decoratives en un sol volum ja que no hi havia precedents. Meyer defineix les arts decoratives referint-se a la mà creadora i imaginativa de l'home que produeix ornament ja sigui per invenció autònoma o per reproducció particularment modificada o alterada d'una idea ja establerta. I això succeeix per dos casos, és a dir, s'origina l'ornament per successió i unió, formant i descomposant figures geomètriques a partir de les lleis de regularitat, simetria i ritme o bé, per la reproducció d'elements del món exterior (1965, 9).

En el seu manual, Meyer compila tant la tipologia ornamental com la d'objectes i tècniques. Per exemple, exposa les formes naturals i organismes vegetals tals com l'acant, el lliri i flor de lis, el llorer, l'olivera, el lotus, el papir, la palmeta, les cornes de l'abundància... tots ells simbòlics; també les formes artificials com trofeus i emblemes; i diferencia entre l'ornament com a tal (cintes, suports...) i l'ornamentària aplicada com l'escriptura decorativa, joies, heràldica, utensilis, mobiliari, etc. Per exemple, de la

ceràmica i més concretament dels atuellts fa referència a un altre autor, Gottfried Semper, el qual va dir que la ceràmica ha estat una tècnica de gran estima entre tots els pobles i èpoques, carregada de simbologia religiosa molts cops i en relació constant amb l'arquitectura directament com a ornament per a la construcció o bé indirectament per l'adopció de models estètics i estilístics ceràmics a l'arquitectura.

Rudolf Arnheim defineix l'ornament en relació amb el 'formalisme' i com a forma visual subordinada a un conjunt més ampli al que completa. "En las obras de arte, estos rasgos ornamentales se utilizan con cautela. La simetría estricta, por ejemplo, es tan rara en la pintura y escultura como frecuente en la decoración y en las artes aplicadas" (2017, 159). És més, declara la funció d'un ornament la de caracteritzar o enriquir la forma.

Domingo García ho defineix tot argumentat que si l'art es conceptualitza mitjançant l'expressió de sentiments humans, la decoració no és sols expressió sinó que també suggestió i les seves formes són suggestives per a un ús precís. És més, es podria anomenar art decoratiu aquell que desperta el desig de vestimenta de l'objecte. També defineix l'ornamentació en divergència amb l'ornament ja que segons ell l'ornamentació va lligada a la forma decorativa en si tot complementant-la i l'ornament és aquell afegit extern de l'objecte del qual no pertany (García, 1966, 17).

També classifica per temes els elements ornamentals que es poden trobar i estudiar: "humanos, zoológicos, botánicos, heráldicos, literales, geométricos regulares, estrellados, lacerías, entrelazados, simbólicos, reproducción de objetos y figuras irregulares." (1966, 101). Posa èmfasi en les decoracions vegetals ja que són les més abundants i que compleixen la geometria regular, regla imprescindible en l'ornamentació. La decoració no és un art imitatiu i que per tant, no hi ha decoració natural sinó que producte és artificial dels humans i en conseqüència les formes naturals només s'identifiquen quan no s'ha variat aquesta naturalesa perquè tota representació feta artificialment cau en un propòsit escenogràfic. Tota naturalesa li correspon un ritme i la seva presència com a element ornamental és tant antic com l'humà (García, 1966, 72).

La naturalesa "té horrors (*horror vacui*), permet capricis (*lusus naturae*), escomet disbarats (*errors naturae, monstra*)" (Capellà, 2014, 11). Al 1904, Keller en el llibre *Le decor par la plante* va estudiar les regles compositives de tota llei ornamental en relació a la botànica: simetria, resplendor, repetició, alternança, gradació i accident. Alhora,

destaca la geometria que desenvolupa elements lineals i la corba (*coup de fouet*, característica de l'Art Nouveau (fig. 17, 18 i 19)) que expressa sentiment (2014, 147).



Fig. 17. Detall de la reixa de la porta de serveis de Casa Barbey a la Garriga a Catalunya, de Joaquim Raspall.

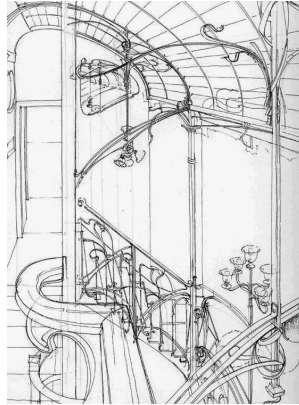


Fig. 18. Dibuix de l'arquitecte Victor Horta de la façana de l'Hôtel Guimart de París.



Fig. 19. Interior de la casa Tassel de Victor Horta a Brussel·les (1893).

Manifestar com en relació a l'ornamentació vegetal, hi ha una llarga tradició i estudi d'aquesta, tant formal com de la seva simbologia. Al llarg del treball, s'esmentaran casos concrets sobre la simbologia vegetal. Per exemple, les decoracions vegetals dels interiors de les residències de luxe medievals ens donarien la clau per entendre la realitat quotidiana d'una època (VV.AA., 2020, 225). Molts cops, decoraven l'interior com un jardí, ja que hi ha una necessitat de crear un oasi tancat, un refugi. Antonio Bonet també es preocupa per sistematitzar les arts anomenades aplicades, decoratives i a la vegada industrials en el context d'Espanya. Funcionalitat i estètica són els dos factors clau per entendre la funció i significat de l'ornamentació d'un objecte. I ho exemplifica així:

Una reja monumental no es sólo un cierre funcional, que proporciona seguridad a un recinto, sino también un elemento plástico y visual, transparente y simbólico, que establece una determinada manera de ver y mirar un interior sin necesidad de estar dentro, que acerca y a la vez aleja lo que está delante, y transparente, que comunica al espectador de lo sagrado un particular estado de espíritu (Bonet, 1994, 11)

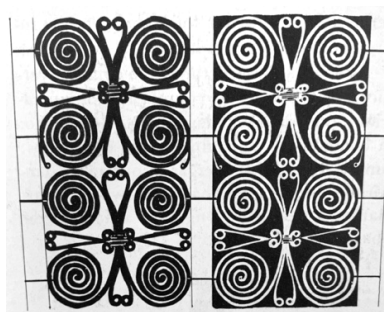


Fig. 20. Dibuix de les reixes romàniques de la catedral Vieja de Salamanca de finals del segle XII.

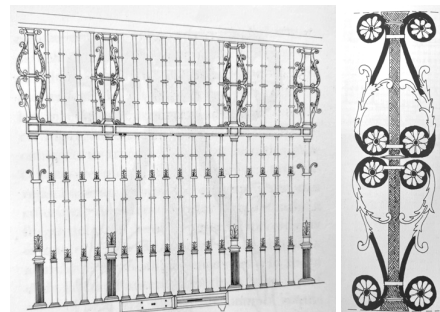


Fig. 21. Dibuix-esquema hipotètic del cos d'una reixa de capella i un motiu decoratiu propi de l'últim Renaixement.

Valeriano Bozal puntualitza que el plaer estètic troba la seva oposició en la utilitat. “El tópico se formula del siguiente modo: el placer de los objetos depende de la utilidad de los mismos o es independiente de esa utilidad. En el primer caso, se obtiene algo a través de ellos -y no importa ahora la índole de lo obtenido-, en el segundo no se alcanza nada que no sea el mismo placer en la contemplación de los objetos” (1997, 18). Precisament, l’origen de la noció de *decorum* ve de Ciceró i es troba dins el debat entorn a la utilitat dels objectes bells. Aquesta bellesa dels objectes res aportaria al propi coneixement dels objectes ja que és pura formalitat. Res afirma o declara en relació a les propietats de l’objecte, tan sols el gaudi immediat i universal (1997, 142). “Nada hay más ligado al ser humano que los objetos de uso diario, para los que se exige dimensión, material, forma, utilidad práctica, etc” (García, 1966, 6).

Així doncs, hi ha diferents formes d’organitzar, classificar i sistematitzar les arts decoratives en els diferents manuals. Bonet utilitza dos criteris, per una banda el de materials com metalls, fustes, cuirs, tèxtils, marfils... i per l’altra banda, les tècniques. En canvi, per exemple la professora Maria Isabel Álvaro Zamora distingeix dos grups: la vessant popular i la culta. I dins aquesta última, la culta, elabora tres grans grups amb un mateix criteri coherent, la funció. Un primer subgrup que seria de revestiment arquitectònic que englobaria la pintura mural, escultura ornamental, mosaic, vidrieres, estucs... Un segon de revestiment de tot tipus i com a elements de compartimentació espacial que englobaria les fustes, els tèxtils i el cuir. I un tercer com a arts decoratives exemptes que englobarien el gravat, l’orfebreria, els esmalts, la ceràmica, marfils, etc. D’aquesta manera exposa Gonzalo Borrás en el seu capítol d’arts decoratives diferents maneres de classificar aquestes arts decoratives que poden suposar la impressió d’un ‘calaix de sastre’ de la Història de l’Art, tot i que amb un denominador comú que seria la decoració, és a dir, la presència de motius ornamentals disposats segons un determinat sistema ja siguin motius naturals o estilitzats o a mode de quadre o narració (1996, 118).

I és que quan es va a algun museu d’arts decoratives s’aprecia aquesta varietat de materials i tècniques que pot causar perplexitat i cansament al visitant. Aquesta visió heterogènia que mostren els museus d’arts decoratives amb la gran quantitat i varietat d’objectes ornamentats segons estils, tècniques, materials o períodes, la seva disposició i gran quantitat d’elements poden deixar ‘exhaust’ visualment al visitant en contrast o comparació amb els típics i convencionals museus de parets immaculades amb gran camp visual per a que l’ull descansi entre obra i obra (Borrás, 1996, 120). Pilar Vélez,

historiadora d'art i gestora cultural, es va ocupar d'una altra problemàtica molt concreta. Dins aquesta varietat expositiva d'objectes que configuren les arts decoratives, molts cops no s'hi recullen els objectes de disseny industrial, el qual generaria debat ja que els museus del disseny sí.

Per tant, “el tema de la ornamentación ha sido objeto de análisis en el ámbito de las humanidades desde diversas perspectivas: se ha señalado su relevancia como fenómeno en la naturaleza así como su valor como instrumento sociológico, simbólico y cultural. Sin embargo, esto no ha impedido que los avatares de la industrialización y el posterior envite del Movimiento Moderno devaluaran el reconocimiento de sus potencialidades” (Velasco, 2022, 64). Resumint, en aquest subapartat es parla d'un oblit o desinterès pel tema, de poder definir i concretar la decoració i l'ornamentació en el marc d'un Estat de la qüestió, d'una tensió entre funcionalitat i estètica de la bellesa dels objectes i d'una falta de classificació clara que el visitant d'un museu percep.

I per concloure aquest primer gran apartat de definició, comentar com “actualment, dins un marc d'un sistema econòmic sostenible en producció i consum, la funció de l'ornamentació recupera la seva importància com a factor de persuasió comercial ja que incideix en aspectes perceptius, sensitius, emocionals, d'identitat i culturals per a una necessària dimensió humana en relació amb els espais i els objectes que ens envolten i ens hi relacionem. Rosario Velasco i Joan Sanz proposen la hipòtesis d'una història d'afecció productiva en la que corrents de pensament d'època han produït constants desplaçament en la valoració i ús de les arts decoratives (2022, 64).

Ara bé, per arribar a comprendre aquesta concepció actual de les arts decoratives caldrà primer revisar i teoritzar sobre la tensió entre belles arts i arts menors i el concepte d'artista i artesà. Per poder després aprofundir en matèria psicològica, social, de context i disciplinar per elaborar un bon estat de la qüestió sobre la funció i finalitat de l'ornamentació.

2. Teoritzant l'ornamentació dins la Història de l'Art

Alain Gruber nomena Gottfried Semper i Aloïs Riegl pares de l'ornamèntica com a disciplina que estudia els ornaments dins la Història de l'Art. I Gonzalo Borràs esmenta la importància d'aquests dos historiadors de l'Art que varen influir i canviar l'actitud, valoració i estudi de les arts decoratives a finals del segle XIX. Però abans de centrar-nos en aquests dos autors cal estudiar la tensió palpitant entre belles arts i arts menors.

Aquest apartat és necessari per tenir en ment una visió general del posicionament i jerarquització de les arts decoratives abans de treballar el tema en si de la funció i finalitat. Cal saber situar l'ornamentació en la disciplina de la Història de l'Art ja que hi ha hagut una tensió palpitant encara vigent entre les anomenades belles arts i les arts vulgars, dues etiquetes que corroboren el desprestigi o desinterès vers les arts decoratives que es comentava en quan a problemàtica inicial a l'anterior apartat.

2.1. Tensió entre arts liberals i arts vulgars

Per entendre aquesta tensió cal revisar el pensament grec i el sistema de coneixement de l'Edat Mitjana tot aprofundint amb qüestions de terminologia i de definició o vocabulari. I també, per tal d'esclarir què va succeir en el Renaixement italià per comprendre les concepcions que avui en dia tenim sobre la dicotomia artista-artesà. L'art entès com avui dia es troba institucionalitzat en un sistema i un mercat de l'art i amb una jerarquia que s'ha anat establint al llarg de la Història de l'Art. Resulta ser una invenció i convenció europea amb pocs anys ja que abans existia un sistema més utilitari.

Larry Shiner escriu el seu llibre al voltant d'aquesta premissa treballant la tensió entre belles arts i artesanies o arts populars que s'ha anat establint en un context determinat ja que fora d'Europa i Estats Units funcionaria diferent. Shiner s'inspira en els assajos de Paul Oskar Kristeller el qual ja va dir que la categoria de les belles arts no existia com a tal abans del segle XVII. Des de principis del segle XIX que s'estableix una tensió entre art i artesanía, artista i artesà, entre allò estètic i allò utilitari en definitiva. Les belles arts estarien destinades a un plaer refinat i les arts populars o artesanies mostrarien l'habilitat de l'artífex per ser utilitzades o per entretenir al públic. Per esbrinar aquesta distinció cal

revisar els orígens de la noció d'art que deriva del grec *techné* i del llatí *ars*. Aquests termes es refereixen a qualsevol habilitat humana realitzada amb habilitat i gràcia.

Per als grecs l'art tenia una terminologia i significat relativament diferent a la concepció actual, ells utilitzaven el terme *techné*. I aquest terme no definiria les belles arts com avui en dia coneixem sinó que es referia a tota classe d'habilitats humanes, artesanía i inclús el coneixement tècnic. Els grecs no havien trobat cap divergència entre les belles arts i la tècnica ja que pensaven en art parlant de poesia o oratòria però no de les arts visuals.

Per Aristòtil, la *techné* implica una fusió de pensament i producció, un fer, i situarà el raonament i la *techné* en allò que distingeix a l'humà de la resta d'espècies. Per tant, estaria més relacionat amb el verb produir que no el de crear. Aristòtil accepta la tradició procedent dels pitagòrics que la bellesa és proporció, la considera un valor en si mateixa i introdueix el fet d'agradar com a referent en la seva *Retòrica* (Bozal, 1997, 113).

A l'època clàssica, l'escultor o pintor se l'anomenava *banausos* i eren simples mecànics ja que treballaven manualment, amb les seves mans. I per aquest motiu, eren exclosos de qualsevol participació d'escala superior de valors (Barasch, 2006, 33). Shiner posa de manifest com en aquesta antiga concepció grega d'artista/artesà li és absent les característiques modernes d'imaginació, originalitat i autonomia ja que eren vistos com a mers treballadors manuals (Shiner, 2018, 51).

A l'Edat Mitjana, l'*ars* és un cos de coneixements i sistema reglat transmès i heretat en part per l'Antiguitat tardana i el seu sistema de set arts liberals. L'esquema i ordre de progressió d'aquestes set arts liberals va ser definit per Marciano Capella qui entre 410 i 439 va escriure *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Cap al 480-525, Boeci va donar a les quatre últimes arts, les arts matemàtiques el nom de *quadrivium* (quatre vies: aritmètica, geometria, astronomia i teoria musical) i que des del segle IX les tres restants reberen el nom de *trivium* (tres vies: gramàtica, retòrica i dialèctica).

Així doncs, els autors de l'Alta Edat Mitjana van mantenir la divisió grecoromana entre les arts lliberals i les vulgars o servils i, amb fins educatius. I aquesta classificació global del coneixement humà subdividit entre les set arts no incloïa les arts visuals. Va ser Hugo de San Víctor, cardenal i teòleg cristià, qui va proposar substituir els terme pejoratiu de 'vulgar' o 'servil' pel terme d' 'arts mecàniques' englobant-ne també set, totes elles amb subdivisions: teixit, armament, comerç, agricultura, caça, medicina i teatre. Hugo de San Víctor va ser el primer en formular l'esquema d'aquestes set arts mecàniques

corresponents a les set liberals. I mentre que la poesia i la música eren estudiades a escoles i universitats, en canvi, les arts visuals eren destinades a l'ofici dins als gremis d'artesans (Jiménez, 2002, 91-92).

Sant Tomàs d'Aquino accepta la distinció aristotèlica entre ciències teòriques i productives i defineix les arts mecàniques o servils com aquelles que serveixen a alguna utilitat. Tomàs d'Aquino és conscient que l'òrgan decisiu és la mà, la qual allibera la raó humana i produeix consciència humana (Fischer, 1967, 25). Molt més endavant, al llarg del segle XVII, molts estudiosos segueixen defensant l'esquema de separació de les arts liberals de les mecàniques. A les liberals es configura la poesia amb gramàtica i la retòrica, la teoria musical amb la geometria i l'astronomia i s'inclouen la pintura i l'escultura entre les arts mecàniques juntament amb la sastreria, els treball metàl·lics i l'agricultura (Shiner, 2018, 69).

Els artistes eren anònims tot i que hi havia excepcions i alguns tenien cert prestigi gràcies a la destresa de l'ofici i a la innovació. “Desde hace muchas décadas los historiadores del arte medieval han atacado el viejo estereotipo del anónimo artesano medieval (...) los especialistas en el medievo han desenterrado gran número de firmas y pruebas que muchos ebanistas y pintores gozaban, al menos en sus regiones, de una reconocida reputación” (Shiner, 2018, 61). Realment ja a l'Antiguitat tardana les primeres firmes van aparèixer al segle VI aC amb el procés de consolidació de les ciutats-Estat quan acaba consolidant-se el paper i la funció social dels diferents especialistes de les *téchnai*.



Fig. 14. Folí 5 verso, Àlbum de Villard de Honnecourt.

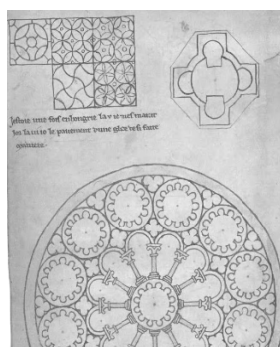


Fig. 15. Folí 15 verso, Àlbum de Villard de Honnecourt.

Els artistes medievals s'organitzaven en gremis distribuïts en tallers dins els quals s'elaborava molts cops una literatura. Aquests tractats tècnics eren fets pels mestres de taller i consistien en models a seguir o en l'explicació de l'execució pròpia de la tècnica

o material. Segurament, la tradició d'aquests tallers es transmetia de forma oral però degut a una creixent complexitat en l'especialització i una millora de les tècniques van ser necessaris uns tractats (Moshe, 2006, 69). Alguns d'aquests tractats i llibres de models són l'*Àlbum* de Villard de Honnecourt (fig. 14 i 15), *Las diverses arts* de Teophilus Presbyter del segle XII o *El manual del pintor* de Denis de Foura, tots ells destinats a l'ús pràctic i a l'execució des dels tallers (Barasch, 2006, 93).

A trets generals, es diu que la teoria de les arts visuals és producte de l'època del Renaixement italià lligat a l'humanisme com a corrent cultural intel·lectual. “Renacimiento asistió a los comienzos de una larga y gradual transición desde el antiguo sistema del arte/artesanía hacia nuestro moderno sistema del arte” (Shiner, 2018, 69). El segle XV, pintors i escultors es van voler deslligar de l'herència medieval que incloïa els artesans dins les ‘arts mecàniques’. Aquesta rebel·lió es deu també a un canvi de públic, ja que les seves obres ja no estarien destinades a una massa popular sense gust ni cultura ni a un públic ampli sinó que es comença a restringir, sofisticar i culturitzar el sistema.

En aquest context de canvi, s'hi configuren nous conceptes i termes a tenir en compte. Alberti va introduir la noció d'*invenzione* com a ens en si mateix que pot produir plaer. També s'introdueix el concepte de *disegno*: “la teoría del disegno en *Idea*: no es ni materia, ni cuerpo, ni sentimiento ni sustancia, es una forma, idea, orden, regla, frontera o el propósito de la mente (Moshe, 2006, 243). Vasari va utilitzar el terme ‘*arti del disegno*’ (2002, 96). Jiménez defineix el *disegno* com aquella imatge mental, esbós o esquema, traç o dibuix, com un nucli comú de les arts plàstiques (2002, 96).

Alguns pintors, escultors i arquitectes van deixar els gremis d'artesans per formar una *accademia del disegno*, la primera d'aquest tipus que servirà de model per altres institucions a Itàlia. Alberti també puntualitza que un artista com a molt pot afegir ornament però que la veritable bellesa es trobaria en la naturalesa de les coses ja que és innata a elles. I defensa l'art com a fruit d'una necessitat: “Pensaba, por lo tanto, que la obra de un verdadero artista no está dirigida por la libertad, sino por la necesidad (*qualche necessità*)” (Tatarkiewicz, 2016, 247).

En aquest context de canvi entre el que etiquetem com a Edat Mitjana i Renaixement caldria concebre i definir l'artesanía abans de passar a la noció d'artista com a geni. Felix de Azúa defineix l'artesanía així:

Es el nombre antiguo del Arte o, si se prefiere, es el nombre de unas artes ya desaparecidas, las artes manuales, de las que vivían, agrupados por gremios, los artistas de la orfebrería, de la escultura en cera, de la sastrería y de otras cien utilidades. Los pintores, por ejemplo, en buena parte de Italia pertenecían al gremio de boticarios y un gran pintor florentino o sienés era aquel que tenía una gran *bottega*, que es como decir una gran farmacia, un buen y floreciente negocio”(2017, 47).

Els aprenents vivien amb els mestres i el taller, tal com apunta Richard Sennet, era la seva llar. Els artesans a l'Edat Mitjana dormien menjaven i criaven els fills en el lloc de treball. “El artesano explora estas dimensiones de habilidad, compromiso y juicio de una manera particular. Se centra en la estrecha conexión entre la mano y la cabeza. Todo buen artesano mantiene un diálogo entre unas prácticas concretas y el pensamiento; este diálogo evoluciona hasta convertirse en hábitos” (Sennet, 2021, 21).

Ara bé, al llarg del Renaixement, la norma era la producció cooperativa en tallers que complien uns contractes ja sigués per decorar esglésies, edificis públics, mobles, etc. Destacar també com durant els segles XIV i XV els gremis i confraries estaven dominades per homes que van començar a excloure a les dones amb ordenances que prohibien el treball femení independent. Això reforçarà a concebre la idea d'home humanista artista italià que més endavant evolucionaria en el terme 'geni'. Neoplatònics com Marsilio Ficino associaven l'art amb idees de creació o geni (Jiménez, 2002, 95).

La teoria del geni romàntic en quan a la idea d'artista que no artesà ni artífex com un ésser diví que ordena el caos amb lliure creativitat. Aquesta idea reforça la dicotomia entre arts liberals com a superiors per sobre les arts vulgars. Amb aquest propi terme de 'vulgar' desmereix a les pròpies arts aplicades. Per trobar l'origen de l'ús, s'ha d'esmentar a Emmanuel Kant i la seva *Crítica del judici* de finals del XVIII que va aplicar el terme geni a l'art com aquell qui dona la regla: “hacer que los materiales se unan en una forma que es reconocible como bella para los contempladores, estableciendo el ejemplo que han de seguir artistas posteriores” (Freeland, 2019, 93). Provoca que l'espectador reaccioni amb veneració l'obra que contempla. El geni com a creador, que no productor.

Tornant a la producció en tallers dins a gremis en la transició entre Edat Mitjana i Renaixement, algunes dones sobresortiren en aquests canvis de condició social:

En la Edad Media la costura no era una actividad exclusiva de las mujeres sino que en ella también participaban los hombres. Por añadidura, las mujeres siguieron siendo activas en casi todas las artes, incluso en las nuevas artes prestigiosas (pintura y escultura), aunque muchas de ellas eran hijas de pintores (Lavinia Fontana y Marietta Robusti), o trabajaban en los conventos (Catherina dei Virgi). Incluso una de ellas,

pintora, procedia de la noblesa (Sofonisba Anguissola). Sabemos pocas cosas acerca de Robusti, su padre Jacopo (llamado Tintoretto) se negó a autorizar que se casase y que aceptase encargos por ella misma, y la mantuvo como miembro de su gran taller. (Shiner, 2018, 78)

Personalitats com Alberti o Leonardo van ajudar a projectar una imatge d'artista com artesà-científic. A finals del segle XVI, aquest sentit científic era aplicat a la invenció i es va enriquir amb les qualitats associades d'un poeta com la imaginació, la inspiració i el talent natural. Es deia que el talent natural era l'*ingegno* i que aquest es manifestava amb gràcia, dificultat/facilitat i inspiració.

Tot i aquestes novetats i la nova mentalitat, abans del segle XVIII els termes artista i artesà s'utilitzaven indistintament sense diferenciar. Però a finals d'aquest segle es van convertir en termes oposats. Artista vindria a referir-se com a creador d'obres d'art i artesà com a simple *homo faber*¹ de quelcom útil i entretingut.

Después de la ruptura en el siglo XVIII, todos los aspectos nobles de la antigua imagen del artesano/artista, como son la gracia, la invención y la imaginación, quedaron adscritos únicamente al artista mientras que el artesano quedó solamente como aquél que posee cierta destreza o habilidad para trabajar de acuerdo con reglas y se lo retrató como un individuo al que sólo le interesaba el dinero (...) abarca categorías tan amplias como artes aplicadas, arte menor, arte folclórico, arte popular, arte comercial y arte del entretenimiento (Shiner, 2018, 35).

Així doncs, per anar recopil·lant idees, durant el segle XVI apareixen noves pràctiques com les biografies d'artistes, els autoretrats, noves institucions com les acadèmies o col·leccionistes i un cert mercat de l'art. Tot aquest context produeix canvis. Aquestes biografies d'artistes i el desenvolupament de l'autorretrat ajuden a transformar la noció artista/artesà cap a algú prestigiós i honorable, digne de conèixer. El sistema modern de les arts impulsat des dels estudis humanistes del Renaixement fins al creixement del comerç i el progrés de les ciutats europees, van dotar una major demanda social ja no sols pública o eclesial d'obres de pintors i escultors.

La demanda de la integració de la pintura entre les arts liberals va ser clau en aquesta ruptura de l'antic esquema ja superat. Leonardo da Vinci situa la pintura per sobre de la literatura i Alberti amb el seu *De pittura* al 1435 reivindica el caràcter intel·lectual d'aquesta. "En el último tercio del siglo XV, en Italia, la pintura y las otras artes visuales

¹ *Homo faber* com a locució en llatí que significa l'home que treballa o fa i molts cops es contraposa amb l'*Homo ludens* de Johan Huizinga com a lúdic i ociós.

se situan ya plenamente entre las artes ‘liberales’, lo mismo que la poesía (o la literatura en general) y la música, algo que tendría lugar en otros países europeos algo más tarde. De pasada, conviene advertir que la distinción entre artes ‘liberales’ y artes ‘mecánicas’ o manuales no desaparece” (Jiménez, 2002, 95).

Ja al Barroc amb la fundació de l’Acadèmia el cardenal Richelieu convertia l’art en un instrument de poder polític. A canvi d’incorporar-se a l’acadèmia, els artistes es deslligaven de les corporacions artesanes conseqüència en part de voler-se alliberar de la inferioritat social dels treballadors manuals considerats una classe servil. La pròpia paraula ‘servil’ igual que ‘vulgar’ implica un menyspreu (Cirici, 2009, 134). Richard Sennet posa de manifest com la tècnica té mala reputació ja que se sol vincular amb la insensibilitat. “Pero no es así como la ven las personas de mano muy bien adiestradas. Para ellas, la técnica está íntimamente ligada a la expresión” (2021, 185). I el que més enorgulleix a l’artesà és el desenvolupament de les habilitats. Per aquest motiu, la imitació no produeix una satisfacció a llarg termini i l’habilitat sí que evoluciona. El temps de dedicació al treball artesanal, la lentitud de l’ofici els hi produeix satisfacció ja que la pròpia pràctica fa que l’habilitat sigui part d’un mateix. Aquest temps artesanal lent també permet reflexió i imaginació en el procés.

Per avançar, la combinació de plaer enfront utilitat amb ingeni i imaginació va ser utilitzada com a argument per distingir les *beaux arts* de les arts mecàniques, artesanies o oficis. El terme però de belles arts no és esportat ja que tal com ens comenta Jiménez, va aparèixer en el segle XVI per Francesco da Hollanda (*boas artes* en portuguès) i es va començar a donar a conèixer durant el segle XVII. Al 1960 Charles Perrault va escriure el *Cabinet des beaux arts*, el primer en presentar un sistema de belles arts en un tractat exclusiu sobre el tema.

I ja més endavant, al 1746 Charles Batteux va publicar *Les beaux arts réduits à un même principe*, en el qual agruparia sota el principi explícit de la imitació de la naturalesa bella la música, poesia, pintura, escultura i dansa. “Pero, mientras las artes utilitarias la *emplean* para resolver nuestras necesidades, las bellas artes la *imitan*. Batteux situa las bellas artes a la música, poesía, pintura, escultura y el arte del gesto o danza. Aunque agrega el caso especial de aquellas artes que tiene simultáneamente como interés la utilidad y el placer, que florecieron por la necesidad y se perfeccionaron por el gusto: la arquitectura y la elocuencia” (Jiménez, 2002, 98).

A França en el context de la Il·lustració, Diderot i D'Alembert van publicar l'*Encyclopédie* entre 1751 i 1772. Diderot presenta una taula de tots els coneixements basada en la divisió segons Bacon de memòria (història), raó (ciència) i imaginació (poesia). Dins l'Enciclopèdia s'agrupaven les cinc belles arts sota la facultat de la imaginació: poesia, pintura, escultura, gravat i música. D'Alembert en el discurs preliminar fa constar el propòsit d'aquestes belles arts com el de donar plaer i com a producte del geni inventiu. Lacombe al 1752 en *El Diccionario portátil de las bellas artes* afirma que el nom d'artista s'ha d'utilitzar per aquell que exerceix alguna de les arts liberals. I com a resistència a aquesta dicotomia artesà/artista que s'està produint, tenim per una banda, l'obra de Dubos al 1719 a *Reflexiones críticas sobre poesía y pintura* en la que es refereix als poetes i pintors com artesans. Diu que resulta absurd qualificar-los amb adjectius com il·lustre o d'altres epítets. I per l'altra banda, a Rousseau al 1762 amb *Émile* en el que es mofa dels individus que es donen aires d'importància amb el nom d'artista quan són artesans però que treballen pels rics ociosos.

La creació de tantes acadèmies elevarien la condició social de l'artista/artesà però també cal tenir en compte el factor de l'expansió del mercat de l'art i la major especialització. A la primera meitat del segle XVIII, molts pintors treballaven realitzant moltes tasques i oficis. El factor institucional s'ha de tenir en compte també: l'aparició de crítics, marxants, teòrics, etc. Les qualitats ideals que configurarien l'artista dins aquest context són el geni, la regla, la inspiració i la facilitat, la innovació i la imitació, la llibertat i el servei tal com ho exposa Shiner. En el diccionari de l'*Académie Française* del 1762 es defineix l'artista com aquell que treballa un art amb geni i habilitat manual essent lliure i creatiu mentre que l'artesà el defineix com un simple treballador d'un art mecànic, home d'ofici, depenent i rutinari. En aquest segle XVIII és quan apareix una nova disciplina, l'estètica.

Al segle XIX, la divisió del XVIII entre belles arts enfront artesania es va transformar per la preocupació o evolució cap a l'Art en majúscula, privilegiat de l'esperit, la veritat i la creativitat. En aquest context, la figura de l'artesà es va anar degradant. "A mitad del siglo XIX, el término 'arte' había llegado a designar no sólo una categoría de las bellas artes (la poesía, la pintura, la música, etc) sino también un reino autónomo de obras e interpretaciones, valores e instituciones" (Shiner, 2018, 307). Va entrar en debat també la fotografia en tant que medi tècnic que desbancava a la pintura. "En el debate sobre la fotografía en cuanto arte que se sucedió, las dos posiciones se desarrollaron en las

mismas polaridades del moderno discurso del arte: el enfrentamiento de bellas artes versus artesanías se convirtió en intelecto versus mecanismo” (Shiner, 2018, 317)

I per anar concloent aquest apartat, configurar aquest discurs de la tensió viscuda entre belles arts i artesanía en el segle XX amb l’aparició de l’abstracció en relació a l’objecte d’estudi del treball. L’ornamentació i les formes decoratives van quedar reduïdes a favor de la utilitat i funcionalitat. L’art abstracte al segle XX entra en escena, el cubisme, el pop art, l’art òptic o cinètic (op art), entre d’altres. Tots aquests van ser utilitzats com a estampats sobre teles i papers de paret. I res desagradava més al pintor abstracte que els crítics i historiadors cataloguessin al seu art com a ‘decoratiu’. Així argumenta Gombrich (2010, 62) el tema de la funció, tret diferencial entre les belles arts i les arts aplicades. A més a més, l’abstracció dins el panorama de l’art entra com a reivindicació o ruptura amb el passat figuratiu. I molt d’aquest art abstracte és geomètric a l’igual que l’ornamentació la qual des de temps primitius s’està produint (Gruber, 2000, 458).

Per exemple, els primers constructivistes distingien tant el treball manual com les arts aplicades: el treball manual en la mesura de virtuosisme del pinzell i la tècnica havia estat substituït per precisos dissenys i eines mecàniques. I les arts aplicades en la mesura que la construcció passen a ser un assumpte de disseny absolut, no de decoració d’un objecte ja existent (Shiner, 2018, 348).

I per acabar aquest repàs sobre la tensió, divisió, segregació i establiment d’una dicotomia entre les belles arts i ‘les altres’ exposar un cas concret: el tapís. Ja Plini el Vell a Història Natural ens dóna una noció de l’execució i tècnica del tapís en el món hel·lenístic. I el tapís en quan a funció decorativa que té ha imitat sempre a la pintura a través de miniatures, estampats i gravats. Per tant, belles arts i arts aplicades han estat estretament lligades. Hi ha però una tradició paral·lela de resistència i oposició al relat occidental europeu de diferenciar entre belles arts i les arts mecàniques i és la quina es desenvoluparà en el següent apartat.

2.2. Resistències a la segregació

Alain Gruber reivindica l'abolició entre la distinció d'arts majors i menors amb el simple argument que els estils ornamentals estarien presents en els diferents camps (arquitectura, pintura, escultura, mobiliari, joieria, etc.). Caldria una visió més universal ja que els estils ornamentals no es limitarien a unes arts decoratives independents sinó que conflueixen amb les comunament reconegudes com a arts majors en moltes ocasions. Per tant, el relat de resistència partiria del següent argument o hipòtesis de conciliar estètica i ús: “¿cómo sería el relato de las ideas e instituciones de las bellas artes si ya no lo escribiéramos como el inevitable triunfo del Arte sobre la artesanía, del Artista sobre el artesano, de lo Estético sobre la función y el placer ordinarios? ¿Por qué no escribir nuestra historia desde una perspectiva más afín a un sistema del arte que conciliase la imaginación y la destreza, el placer y el uso, la libertad y el servicio?” (Shiner, 2018, 29).

En primer lloc, esmentar a John Ruskin. Segons Gombrich, ens llega el seu pensament hostil vers la màquina relacionada amb la perfecció de la enginyeria degut als avenços tecnològics del moment. Gran defensor del gòtic i idealitzador del mode de vida medieval. Ruskin té l'objectiu de retornar les condicions de treball de l'Edat Mitjana a la industrialització imperant a Anglaterra. “Para Ruskin la división del trabajo significa una separación radical entre el artista/diseñador y el artesano que, a la postre, convierte al hombre de oficios en poco más que una máquina operativa. Además, la producción industrial produce objetos de una desagradable uniformidad comparada con la belleza de objetos artesanales” (Shiner, 2018, 323). Ruskin va escriure *Las siete lámparas de la arquitectura* al 1849 com a guia per l'artesà enfeinat i qualsevol que treballi directament amb coses materials.

A finals del XIX, el Moviment de les Arts i els Oficis volia reunificar les belles arts i l'artesanía a la vegada que dignificar la figura de l'artesà tot recordant l'impuls universal d'expressió que tot ésser humà és portador. Al final, va resultar irònic el moviment en si ja que teòricament es tractava d'un art fet per i per al poble i va resultar que realment servia als rics a la vegada que discriminava a les dones. Molts gremis de disseny de Londres exclouïen a les dones. Dues tendències artístiques van sorgir del moviment: la idea de disseny total i el moviment dels estudis d'artesanía.

William Morris s'oposa a la separació argumentant que aquesta havia resultat nefasta per ambdues (belles arts i artesanía) provocant una actitud despectiva i de menyspreu per part dels artistes i un cert abandonament per part dels artesans i es refereix a artesà com a treballador manual per dotar-lo d'honor i dignitat. “Si el arte fuera como corresponde, cada albañil y carpintero haría cosas tan bellas como útiles, y las artes formarían una pirámide donde, por una parte, todos los oficios manuales estarían comprendidos en la base; por la otra, en el centro, pasando sin apenas transición, se hallarían la pintura, la escultura y la poesía; y por último, la música ocuparía el lugar de la cima” (Shiner, 2018, 325).

Per a William Morris, l'absència d'art popular a la seva època li resultava inquietant i dolorosa i dictamina com a causant la divisió humana entre classes cultivades i degradades que el comerç competitiu havia creat. “Tanto mis estudios históricos como mis continuos conflictos con el fariseísmo de la sociedad moderna, me han impuesto la convicción que el arte no puede tener una vida y un desarrollo auténticos bajo el actual sistema de comercialización y búsqueda del beneficio. He intentado desarrollar esta teoría, que no es otra cosa sino el socialismo visto por un artista” (Morris, 1977, 25-26).

Segons ell, l'art ha d'estar dividit entre l'intel·lectual i l'art decoratiu. El primer resultaria de les nostres necessitats mentals i aniria destinat a educar l'intel·lecte i el segon de les materials al servei del cos. “Debo decir, además, que ha habido naciones y períodos históricos que han carecido del arte puramente intelectual, pero con toda certeza ninguno careció del arte decorativo (o al menos de algún simulacro de él) (...). El arte intelectual está separado del arte decorativo por rígidas líneas de demarcación, que se refieren no sólo a la clase de trabajo que cada uno produce, sino incluso a la posición social de quienes lo producen” (Morris, 1977, 43-44).

La connexió entre treball i ciutadania implica socialisme però no necessàriament democràcia, tal com es manifestava en el gremi medieval i en els seus tallers que van servir d'inspiració per a Ruskin, Morris i John Dewey. Però hi ha en el saber artesanal raons que acrediten la fe del pragmatisme en la democràcia: “estas razones residen en las capacidades a las que recurren los seres humanos para desarrollar habilidades, la universalidad del juego, las capacidades básicas para precisar, indagar y desvelar, no restringidas a una élite, sino ampliamente distribuidas entre los seres humanos” (Sennet, 2021, 357).

John Dewey també va atacar la separació entre belles arts i arts útils, i més en general, l'escissió entre art i vida. Per a ell, el nucli de qualsevol experiència memorable és el sentiment d'harmonia després d'un previ desequilibri i qualsevol objecte útil podia ser susceptible a una experiència estètica.

A Karl Marx al 1840 li preocupava el capitalisme industrial el qual havia dividit la humanitat entre capitalistes i treballadors. Aquesta classe treballadora havia quedat reduïda a l'activitat mecànica mentre que la classe capitalista passava el seu temps adquirint diners per consumir. Segons ell, calia superar aquestes divisions i restaurar una unitat d'ús i gaudi mitjançant l'abolició de la propietat privada. El sistema capitalista ho converteix tot en mercaderia així doncs l'art esdevindrà mercaderia i l'artista un productor de mercaderies. (Fischer, 1967, 57).

A principis del segle XX, apareix la Bauhaus, escola d'arts a Alemanya que es va oposar al sistema establert de les belles arts intentant reunificar art i oficis per restaurar el propòsit social de l'art. Va ser fundada per Walter Gropius que va unir l'Escola de Belles Arts de Weimar amb l'Escola d'Arts i Oficis el 1919. En el manifest de 1919 afirmava que la seva intenció no era tornar a l'artesania sinó que aglutinar art, ofici i tècnica en la formació de dissenyadors i arquitectes (Shiner, 2018, 349).

Després, també tenim a Walter Benjamin que trencarà amb l'aura que havia divinitzat una obra d'art amb el seu assaig de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* al 1936 en el que posa de manifest la producció industrial seriada per a la massa pròpiament dita. L'obra ja a l'Edat Mitjana i al Renaixement podia tenir un aura religiosa derivada d'allò simbòlic i ritualístic que representava, però en període modern l'obra es va convertir en única, autònoma i mitificada dins el sistema de les belles arts. Benjamin igual que Theodor Adorno ho critica i argumenta. El desenvolupament de la indústria i la inclusió de màquines en el procés productiu remourà aquest sistema de geni creador ideal dels productes de l'art com a únics enfront a la serialitat i multiplicitat de la nova cultura tecnològica. “Las ideas de unidad y originalidad de la obra se ven confrontadas con una situación completamente contradictoria, en el marco de una cultura tecnológica que hace posible la *reproducción masiva*, e introduce las propuestas artísticas en una dinámica de *serialidad, multiplicidad y repetibilidad*” (Jiménez, 2002, 113).

La idea de l'artista com a geni especial i personatge fictici, no deixa de ser una etiqueta carregada de significats degut a tota la literatura artística que va arrossegant.

3. L'objecte d'estudi a través de diferents àmbits

En aquest gran apartat en el que s'inclouen quatre subapartats ben diferenciats es revisaran diverses aportacions d'autors a través de diferents disciplines per treballar ara sí ja la funció i finalitat de l'ornamentació com a tal. A partir d'una vessant psicològica i simbòlica pel que fa a la percepció de l'ornamentació i a partir també dels considerats pares de l'ornamèntica per la historiografia, Riegl i Semper i la teoria de geometritzar les formes. Mitjançant també el context i la vessant més social i finalment a través d'un estudi d'àmbit com és el de l'arquitectura que pot ocasionar certa problemàtica com ja s'ha mencionat en els dos capítols anteriors.

Així doncs, aquest tercer apartat esdevé clímax del treball per a resoldre la hipòtesis de partida formulada a la introducció a través de teories més concretes i especialitzades sobre el tema. És aquí on s'inclou l'aportació real i pròpia d'aquest Treball Final de Grau al fer aquesta subdivisió en quatre blocs o discursos per a focalitzar i estudiar la finalitat de l'ornamentació.

3.1. Percepció i entorn des d'una vessant psicològica

Gombrich exposa la teoria de la percepció entesa com a procés actiu igual que va fer el filòsof Karl Popper per destacar la constant activitat de l'individu a buscar i explorar a l'entorn que el rodeja. A aquest precepte li podem afegir la teoria de John Locke sobre la percepció activa i constant del nostre entorn. És a dir, l'empirisme parteix del fet de conèixer a partir del sentits i els estímuls, per tant, l'ésser humà tindria com a guia, mestre o professor per omplir la seva *tabula rasa* entesa com a pissarra en blanc que és la ment l'experiència pròpiament. L'observació conscient i l'experiència directe amb l'entorn ens educa la mirada i la ment. I com a procés de cognició resulta interessant si a més a més li afegim com al psicòleg J. J. Gibson li crida l'atenció l'ordre ocult implícit en allò que l'ésser humà experimenta al moure's per l'entorn. Així doncs, aquest subapartat s'inaugura amb tots aquests pensadors i molts més que teoritzen la percepció visual en relació amb l'entorn.

Gombrich relaciona la producció estètica des de la naturalesa fins a l'artifici per una voluntat i impuls de supervivència. "Gombrich (1980) propone que el ser humano,

fijándose en estos patrones de la naturaleza, ha ejercitado el análisis y el sentido del orden. Así, en su producción de tratamientos decorativos, que definió como ‘órdenes sintéticos’” (Velasco, 2022, 65). L’escultor Kent Bloomer al 2000 va relacionar l’ornament amb l’ordre d’allò cognoscible i a través de l’ornamentació amb l’estructura de l’univers i les relacions entre els seus elements (2022, 64).

Altres historiadors com Owen Jones, pensament hereu de William Hogarth teoritza sobre la psicologia de la percepció i els mètodes empírics. Té un llibre titulat *The Grammar of Ornament* del 1856 amb moltes làmines d’exemples de les arts ornamentals. El seu és un manual didàctic per introduir els elements bàsics de la decoració, les regles i les combinacions i usos d’aquestes (fig. 24).



Fig.24. Làmines de models grecs, pompeians, àrabs i moriscos segons Jones.

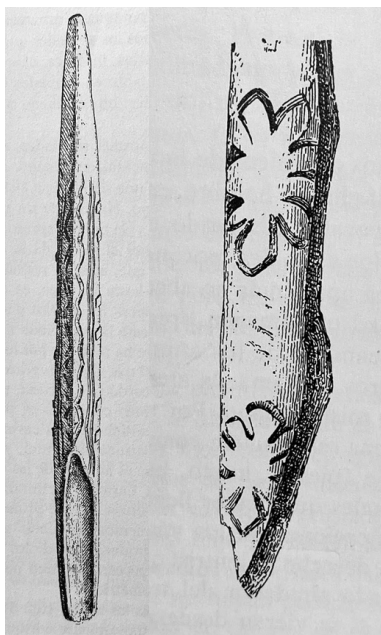


Fig. 25. *Sacatúetanos* d’os de ren amb ornamentació gravada en zigzag amb dibuix en espiga de Laugerie-Basse i ós de ren amb

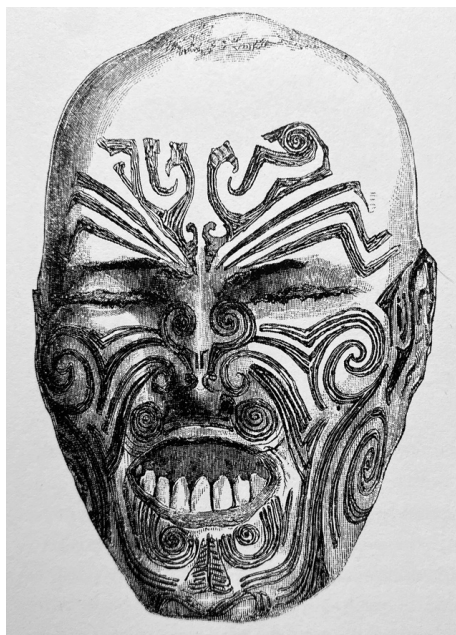


Fig. 26. Cap tatuat de Nova Zelanda, dibuix segons Owen Jones (1856).

Jones també estudia l'ornament de les tribus salvatges el qual serà sempre fidel al seu objectiu: l'esdevenir de l'instint natural. I partint d'aquesta premissa, argumenta com l'ornamentació en un territori més civilitzat, al tenir aquest primer impuls més dèbil, l'ornament no s'aplicaria adequadament. Així doncs, respon a la pregunta de per què l'home decora tot resolent-la que per instint natural tal com passa a una tribu salvatge (Gombrich, 2010, 52). Meyer en el seu manual també en fa referència esmentant com l'ornament geomètric és el principal i més antic, tal com es té prova a les decoracions d'estris de les tribus salvatges o dels seus tatuatges, per exemple (fig. 25 i 26) (1965, 7).

Totes aquestes qüestions les exposa Gombrich en el seu manual, va ser ell qui es va plantejar la pregunta: per què decorem? Ja en el seu anterior llibre *Arte e ilusió* argumenta com l'ésser humà és un agent actiu que busca a l'entorn no de forma aleatòria sinó que guiat per un sentit de l'ordre. Teoria que lliga o es relaciona directament amb el ja anomenat Locke i l'empirisme però també amb la psicologia de la Gestalt.

A principis del segle XX, es va fundar dins la filosofia moderna un corrent de pensament anomenat la teoria de la forma o de la Gestalt per part d'uns psicòlegs (Max Wertheimer, Wolfgang Köhler i Kurt Koffka) que estudiaven com el cervell humà en el propi procés de percepció visual tendeix a concebre conjunts organitzats fàcils de reconèixer tot agrupant formes ja sigui per simetria, agrupació, color, contrast, direcció, tancament... entre d'altres processos. Anteriorment, William Hogarth ja apel·lava a la psicologia de la visió per explicar aquella peculiaritat en les línies de composició que guien a l'ull per cercar plaer. Aquests ordres que busquem es basen segons ell en les lleis de la geometria.

Gombrich apunta com anteriors historiadors a ell es preguntaven com podia l'ésser humà aconseguir un grau d'abstracció. Per exemple, l'investigador d'art tribal Franz Boas també es pregunta com els elements geomètrics freqüentaven tant, és a dir, eren d'ús recurrent i, com podia això deure's a la satisfacció que sent l'home per aconseguir un grau alt d'habilitat a la vegada que podia esdevenir resultat d'una ment controladora ja que l'home vol controlar el caos que pot resultar l'entorn. Per comprendre els orígens de l'ornament el zoòleg Alfred C. Haddon en el seu llibre al 1895 recull un gran nombre de patrons de 'salvates' que evolucionen a partir d'una representació realista d'un objecte real però que es geometritza. La imatge naturalista per creació mental de l'artífex és simplificada més enllà de poder identificar-la.

El psicòleg i filòsof Rudolf Arnheim diu que al percebre l'entorn la ment s'allibera de la seva habitual actitud de submissió davant les complexitats de la naturalesa i organitza les

formes segons les tendències que governen el seu funcionament. “Los teóricos del siglo pasado, inclinados a hacer proceder todas las propiedades de las imágenes de aspectos observados de la realidad, trataron de explicar esta tendencia señalando formas regulares presentes en la naturaleza, que se suponía que el hombre habría imitado: el disco solar, la construcción simétrica de la planta, el animal y el hombre mismo” (Arnheim, 2017, 155). Operem cap a la forma més regular, simètrica i geomètrica que sigui possible d’acord amb unes circumstàncies.

Tant la psicologia de la Gestalt com el modulador de Le Corbusier, unitat arquitectònica bàsica, com l’anomenat op art (fig. 18, 19 i 20) tindrien en comú l’existència de la recerca per a uns esquemes ocults per a la representació de la realitat. L’op art es basa en les fenòmens òptics que pot produir el contrast del blanc i el negre o la geometria entre d’altres lleis de regularitat, ritme i repetició, etc. tot jugant amb uns mòduls geomètrics (fig. 27, 28, 29).

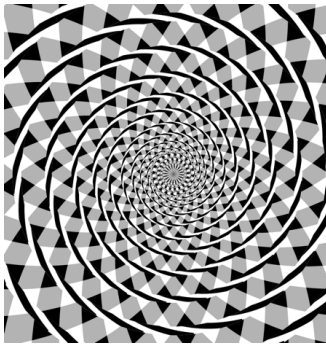


Fig. 27. Espiral de Fraser, 1908.



Fig. 28. Exemple de moviment il·lusori per a la retina conegut com a fenomen de la ‘cascada’.

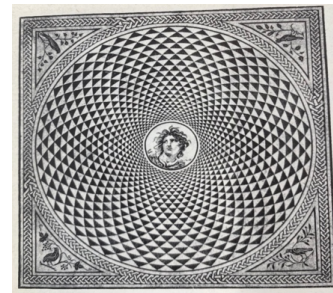


Fig. 29. Mosaic romà amb cap de Medusa trobat a Roma

Tornant a la vessant més antropològica del fenomen perceptiu de l’art, els antropòlegs es pregunten moltes vegades què tenen en comú les arts en diverses cultures. Richard Anderson sosté que podem trobar bellesa sensual juntament amb habilitat de creació. John Dewey parla d’un llenguatge universal que expressa la vida d’una comunitat. És a dir, el contacte de l’art d’una cultura pot ajudar-nos a entendre aquesta pròpia cultura ja que suposa ser l’expressió més profunda d’unes actituds i punts de vista. Arthur Danto sosté que l’art emmiralla el context i les intencions possibles d’una època i una cultura. Danto especifica o alerta el fet que en algunes cultures però, la gent no veurà distinció entre art i artefacte. Així ho exposa Cynthia Freeland: “El arte de otros lugares y épocas no siempre se ajusta a nuestros criterios contemporáneos en relación con el arte que se expone en las

galerías y expresivo de objetivos individuales o del ‘genio’. Los objetos artísticos podrían ser utilitarios o espirituales, o las dos cosas; podrían tener valor sólo en un contexto ritual o ceremonial, y así sucesivamente” (Freeland, 65, 2019).

La funció de l’art ha estat llargament estudiada i plantejada. Ernst Fischer té la idea “de l’art com a “substitutiu de la vida”, com a mitjà de col·locar l’home en un estat d’equilibri amb el món circumstant conté un reconeixement parcial de la natura de l’art i de la seva necessitat” (1967, 5). Per tant, l’home tindria la necessitat d’equilibrar el món que l’envolta. I si reflexionem sobre els orígens de l’art, es comprèn com la funció inicial que deia Cynthia Freeland de ritual ha canviat i han aparegut noves funcions. A més a més, la funció de l’art canvia o modula la societat. Aquest art com a necessitat per a l’home, per a que sigui capaç de reconèixer, comprendre i canviar el món de el rodeja. Ernst parla d’una funció màgica: “La creient abundància de testimonis ens permet d’arribar a la conclusió que l’art era, en el seu origen, una màgia, una ajuda màgica per a dominar un món real però inexplorat. La religió, la ciència i l’art es combinaven en aquesta màgia en forma latent, s’hi trobaven en forma germinal. Aquesta funció màgica de l’art ha desaparegut progressivament i ha estat substituïda per la funció d’aclarir les relacions socials.” (Fischer, 1967, 13).

Després d’aquest parèntesis sobre la funció de l’art en la societat instaurada en una cultura, retornem a la teoria perceptiva d’Ernst Gombrich per poder-ho relacionar amb l’ornamentació. A aquesta se li afegiria la dicotomia entre monotonia i varietat. Hi ha un antic proverbi que diu així: *variatio delectat*, és a dir, la varietat delecta, és a dir, produeix plaer i gaudi. I per contra, l’avorriment causa monotonia. Aleshores, el veritable gaudi de la percepció es trobaria en un punt mig entre l’avorriment i la confusió o sorpresa que pot causar la varietat. En conjunt, contrasta allò més racional (monotonia) amb allò irracional (varietat). Seguint amb aquest argument de la monotonia i la varietat com a harmonia o equilibri, tenim l’aportació més literària d’Oscar Wilde al seu assaig *El crític artista* a favor de l’art decoratiu perquè estimula a la imaginació gràcies a la repetició d’elements que ofereixen repòs i pot esdevenir bàsic per a la creació: “La armonía, que reside en las delicadas proporciones de las líneas y masas, se refleja en el pensamiento. Las repeticiones del dibujo nos brindan reposo. Las maravillas del trazo agitan nuestra imaginación. En la mera hermosura de los materiales empleados hay latentes elementos de cultura” (Gombrich, 2010, 58).

I en relació a la monotonia, Owen Jones (1856) adreçava la seva estètica o teoria de l'ornament cap a la idea del 'repòs' com a metàfora. La formalització i estandardització de patrons repetitius causarien aquesta sensació. Gombrich exposava un plaer al crear ordres complexos. El joc i l'art hi tindrien molt a veure. Esdevindria un plaer major al de la creació més que el de percebre. L'artesà o artífex té el seu poder l'habilitat en quan a tècnica i la inventiva en quan a personalitat. El plaer del propi ofici o la pròpia pràctica esdevé *l'homo faber* el qual es pot vincular amb *l'homo ludens* de Johan Huizinga, l'humà que gaudeix amb el joc. Aquest voler transformar un objecte sense realment canviar la seva forma i funció, l'encant i atractiu de la pròpia transformació d'un objecte.

Henry De Morant defensa la idea d'estilització o interpretació d'allò real mitjançant la simplificació per facilitar la tasca per part de l'artista. I en relació als sistemes decoratius per a l'òptima utilització dels motius ornamentals n'esmenta tres de principals en relació als seus efectes per a la percepció visual: la repetició que produeix regularitat i per tant, també sensació de poder serè i solidesa, i que es pot trobar en sanefes, bandes o frisos, la inversió que impedeix la monotonia al presentar el mateix motiu en sentit contrari i l'alternança mitjançant la successió de motius resultant d'un joc (1979, 27),

Tot en conjunt, tant la idea del repòs com la de necessitat d'ordre espacial del nostre entorn amb aquest impuls de repetició que ha imperat la decoració al llarg de la història es relacionaria amb la força de l'hàbit. "Podría decirse que la fuerza del hábito tiene su origen en el sentido del orden. Es el resultado de nuestra resistencia al cambio y de nuestra búsqueda de la continuidad. Allí donde todo fluye y nada puede ser pronosticado en ningún momento, el hábito establece un marco de referencia ante el cual podemos trazar la variedad de la experiencia" (Gombrich, 2010, 171).

I a continuació, passem de la monotonia vers la varietat de l'experiència perceptiva a la vessant més simbòlica d'interpretació en relació a l'ornamentació. Winckelmann segons Gombrich atacava la decoració pel fet de no tenir significat propi, sinó simple forma i ornament. Escrigué sobre la irracionalitat de la decoració en contraposició a donar significat al disseny decoratiu. Aquest argument negatiu el vol solucionar mitjançant l'ús de motius més simbòlics. Quan Aby Warburg va reintroduir el terme d'iconologia va obrir una nova forma d'estudi i d'interès més enllà de la problemàtica de la forma i l'estil. Erwin Panofsky distingeix entre dissenys i signes, entre allò simplement decoratiu i allò simbòlic, és a dir, amb càrrega simbòlica o de significat més enllà de la forma i/o motius decoratius. No com a oposició sinó que com a interacció entre decoració i simbolisme

pròpiament ja que la funció pròpia de qualsevol llenguatge és la de comunicar. En aquest món de la simbologia, Jurgis Baltrusaitis, deixeble d'Henri Focillon, insisteix en una aproximació iconogràfica de la història dels motius ornamentals declarant que hi ha certs temes formals que permeten variacions tant de contingut com de forma. I l'intent més extrem d'explicar aquesta persistència vindria de la mà de les teories de Carl Gustav Jung i els seus arquetipus (Gombrich, 2010, 247).

Per exemple, el signe de la creu, avui en dia, vinculat al món cristià. Compleix les lleis de la simetria i de l'ordre, però es té constància que aquest signe avui carregat d'una simbologia concreta ja apareixia en la decoració precristiana (fig. 30) (Gombrich, 2010, 247). De Morant puntualitza que a l'art cristià, tant a Orient com a Occident, s'han utilitzat una sèrie de símbols ornamentals: el peix, el fènix, la palma, l'àncora, el dofí enrotllat en un trident i per sobre de tot, la creu de la qual existeixen nombroses variants (fig. 31) (1979, 25). I a banda dels religiosos també tenim com a motius simbòlics els blasons i escuts d'armes que entrarien dins el món de l'heràldica (fig.32).

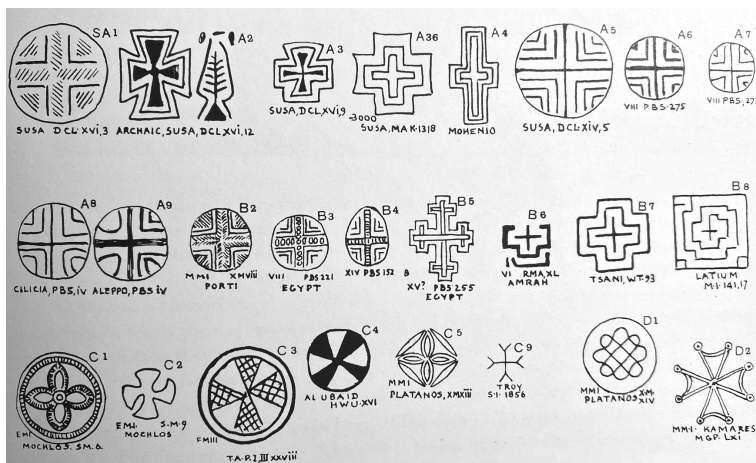


Fig. 30. El motiu cruciforme abans de 2000 a.C. segons Finders Petri (1930).

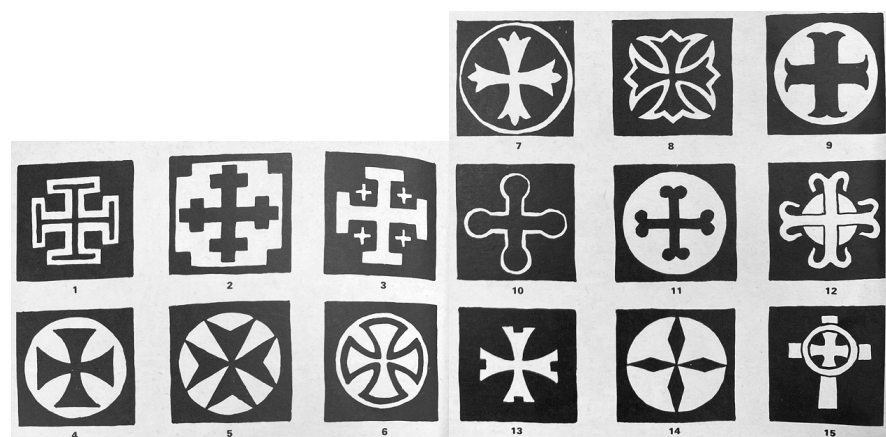


Fig. 31. Variants de la creu (De Morant, 1979, 24).

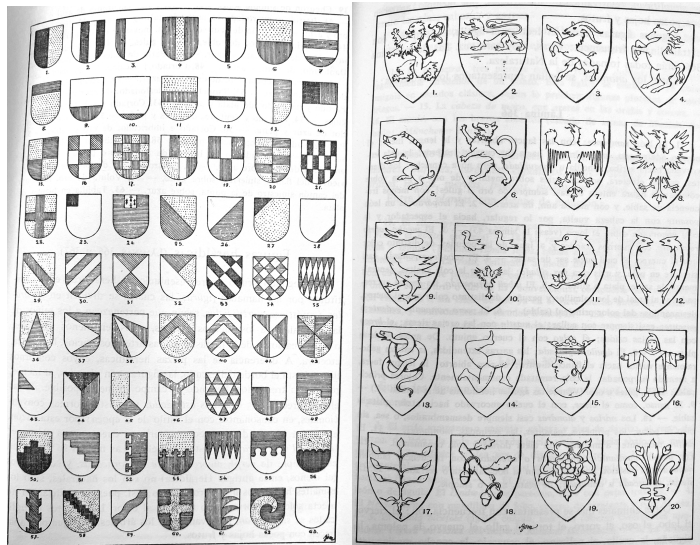


Fig. 32. Dibuixos d'escuts dins el món de l'heràldica, geomètrics i figuratius: zoomorfs o vegetals (Meyer, 671 i 673).

O per exemple, W.G.Goodyear en el seu *Grammar of the Lotus* explica l'ornamentació vegetal antiga i com la força impulsora de la difusió universal d'aquesta tipologia d'ornament creu l'origen en el culte al Sol. Goodyear pretén relacionar connexions històriques per mitjà del simbolisme. Posa l'exemple de la palmeta (fig.33) que es troba tant a Egipte com a Grècia i que sembla difícil concebre que el mateix motiu pugui sorgir en ambdós territoris de forma independent ja que és un motiu que reproduïx una forma floral no perceptible en el món natural, per tant, sense un referent real clar. Ell argumenta que només va poder crear-se en un lloc i traslladar-se a l'altre per contacte de cultures. Moltes relacions causals entre els pobles veïns del Mediterrani que es deurién al comerç marítim i terrestre (Riegl, 1980, 6). L'or molts cops s'ha vinculat a la simbologia del Sol i per aquest motiu l'ornamentació d'Egipte s'ha emprat el color en amulets o en joies. "The role of jewellery as adornment is obvious, but the fundamental purpose of jewellery in ancient Egypt was as amulets -charms tied to vulnerable parts of the body to protect the wearer from mysterious and hostile forces" (Wilson, 1986, 13).

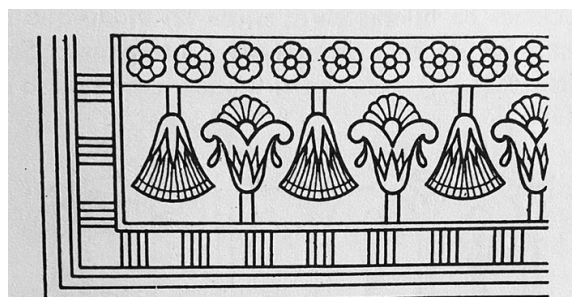


Fig. 33. Palmetes i flors de lotus de perfil disposades en filera en un marge, Egipte.

El considerat pare de l'ornamèntica, Aloïs Riegl es preocupa per l'aparició de l'ornament de la fulla d'acant (fig.34). En el relat de Vitruvi, l'acant ve lligat al capitell corinti, una casual combinació d'un cistell i d'una planta que brota del terra, la còpia immediata del *Acanthus spinosa*. I Riegl defensa la hipòtesis de l'acant com a derivació i transformació plàstica d'una semipalmeta o una palmeta, com a traducció i transformació. S'interessa molt pels diferents motius ornamentals i el seu origen o interrelació: “Los aislados eslabones de la cadena que conduce desde la enigmática flor del valle del Nilo y desde el pámpano vegetal del aún más misterioso pueblo insular ‘micénico’ hasta las maravillosas creaciones ornamentales del arabesco” (Riegl, 1980, 235). Riegl també defensa que tot art, també el decoratiu, és inherent i indissoluble a la naturalesa ja que tradueix allò natural ja sigui transformat, simplificat o geometritzat per al propi benefici o plaer de l'individu (1980, 9).

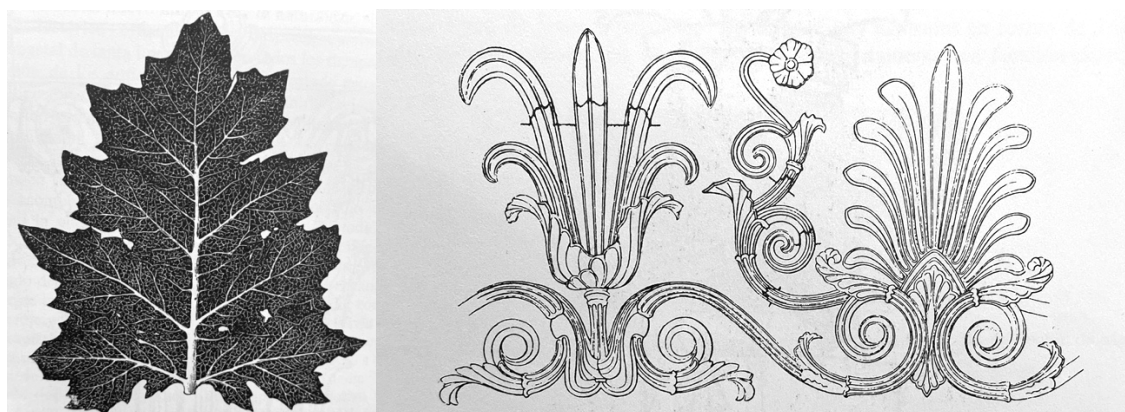


Fig. 34. Fulla d'*Acanthus spinosa* segons Owen Jones i un ornament d'un coll de capitell del pòrtic de l'Erechtheion amb la representació plàstica de l'acant (Riegl, 1980, 140).

I per anar tancant aquest tema de la percepció i l'entorn, ja en el Barroc es parla d'un art plaent i idealista que té la funció d'agradar. Bellori pensava que la funció d'una obra d'art és incorporar i manifestar la bellesa. La pintura segons una carta de Nicolas Poussin és la d'imitar-ho tot amb línies i colors sobre una superfície amb la finalitat d'agradar. Sorgeix el terme de *délectation* a França al segle XVII, vinculat a unes connotacions sensuais però vinculades també a l'experiència de la gràcia divina. Per contextualitzar, tant Bellori com Poussin els vinculem dins el context de l'Acadèmia a París, com a pares de l'academicisme classicista. Així doncs, “la pintura, al igual que la poesia, debe instruir al tiempo que deleitar (Horacio, *Ars Poetica* 333 ss.)” (Barasch, 2006, 261).

En relació al gust i a la bellesa per delectar, Kant parlava dels judicis del gust i li interessaven els judicis sobre la bellesa. Pretenia demostrar com els bons judicis es basaven no només en les característiques d'una obra sinó que en les nostres preferències. Kant descriu les capacitats humanes per percebre i classificar el món que ens rodeja. Aquestes facultats morals inclouen la percepció, la imaginació i l'intel·lecte o judici. Així ho descriu Freeland en el seu llibre sobre què és l'art i com definir-ho. Kant parlava d'una intencionalitat sense intenció en allò bell. I etiquetaríem un objecte com a bell al promoure una harmonia interna o 'lliure joc' de les nostres facultats mentals quan provoca plaer, és a dir, satisfà als sentits (imaginació i intel·lecte). "El objeto bello atrae a nuestros sentidos, pero de una manera fría y distanciada. La forma y el diseño de un objeto bello son la clave del importantísimo rasgo de la 'intencionalidad sin intención'. Reaccionamos a la corrección de diseño del objeto, que satisface a nuestra imaginación e intelecto, aunque no estemos evaluando el propósito del objeto" (Freeland, 2019, 17). En termes tècnics kantians, establir que la finalitat de judici estètic es troba més enllà de tot interès, ja sigui aquest teòric com el judici racional o pràctic com el judici moral. Segons Kant, el judici de gust és una universalitat sense conceptes i una forma d'apreciació desinteressada que es resol en una actitud contemplativa.

Per concloure i passar al següent apartat cal retornar a la idea de la geometria vinculada a la percepció, un element present i indispensable en tots els manuals i escrits sobre ornamentació. Oleg Grabar exposa la teoria dels intermediaris en que la geometria faria el paper de mediador i organitzador de significat per glorificar el poder i la riquesa de la comprensió del missatge visual. Ja sigui, per mitjà de la composició, propietats, formes i colors que conformen el controvertit terme de formalisme en la representació de la realitat. Simbòlicament, més enllà que un motiu pugui adquirir significats imperials o sagrats, es tracta també d'un tema ètic. Una teoria dels intermediaris que pot ajudar a aprofundir en els límits entre l'ornament i la realitat ja que proposa l'existència d'un ordre de percepció i per contrapartida, de realitat entre l'espectador i l'objecte. (Grabar, 1989, 234). Grabar fa referència a que les obres d'art i, en general, l'entorn visual percebut té un poder per configurar la vida i modelar el pensament de l'individu dins la societat. És més, l'ornament com a mediador en aquest procés o en aquesta dialèctica, pot ésser valor de significats convertint-los en plaer i el fet de proporcionar aquest plaer també podria ser interpretat lliurement pel que fa a significats (Grabar, 1989, 237).

3.2. La voluntat geometritzada

Al llarg del treball ja s'ha fet referència a l'historiador d'art austríac Aloïs Riegl el qual va estudiar l'ornamentació posant les bases i fonaments d'aquesta, també se'l coneix com a impulsor del formalisme i per la seva teoria de la voluntat de l'art (*Kunstwollen*). *Problemas de estilo* és el llibre que Riegl va escriure quan era conservador en el Museu d'Arts Decoratives de Viena. I parteix de la polèmica contra el positivisme de Gottfried Semper que en la seva obra principal titulada *Der Stil* argumentava l'origen de les formes elementals de la decoració en la tècnica i els materials com a condicionants. Riegl diu el contrari, la independència de les formes respecte la part matèrica i pràctica. Contraposa formes similars realitzades en objectes tècnicament i materialment diferents. Mostra la continuïtat en el temps i fins i tot a través de les cultures d'aquests motius ornamentals simples. Busca la base dels grans sistemes estilístics en aquests motius.

I més concretament, Riegl postula per una 'voluntat d'estil' per justificar aquesta independència de les formes respecte al seu suport material i, a la continuïtat i mutació històrica d'aquestes formes. Aquesta pervivència ja visible en formes de l'antic Egipte, passant per la geometrització a Mesopotàmia, el naturalisme propi grecolatí fins a l'abstracció de l'arabesc. Un desenvolupament i una pervivència històrica que passa de mestre a deixeble, de generació a generació, de poble a poble, per tant, un fet cultural que traspasa fronteres.

Ell anomena i descriu com a estil geomètric la representació matemàtica de la simetria i el ritme de l'abstracció. D'aquella ordenació del caos que n'hem fet referència a l'apartat anterior. Tot i que les figures de l'estil geomètric no tradueixin directament la realitat no ho relacionem fora de la naturalesa. Les mateixes lleis de simetria i ritme són les quines la naturalesa utilitza. *L'homo faber* lliurement dibuixa la silueta, el contorn que no existeix pròpiament a la realitat, simples aparences que la ment transforma. "Al abandonar la corporeidad y contentarse con la apariencia, se libera la fantasía de la severa observancia de las formas de la naturaleza, dando paso a un trato y a unas combinaciones menos serviles de aquéllas" (Riegl, 1980, 9).

Segons Riegl primer apareixerà la tècnica degut a objectius pràctics a partir de la qual, mitjançant un creixement cultural, esdevé l'art. A les més antigues formes i ornaments artístics es troben figures geomètriques rectilínies que poden ser resultat de la pròpia

tècnica més que de la creació o inventiva. Per tant, formes sorgides per generació espontània que ell ho anomenarà com a teoria de l'origen tècnic. Semper s'oposa dient que el primer model no apareix casualment sinó que l'humà va fer una selecció conscient que a través d'una variació i un ritme va conduir al model en si. Semper segons Gombrich buscava l'equilibri entre decoració i objectiu o finalitat. És a dir, l'equilibri entre estètica o ornament afegit a la pròpia funció de l'objecte. Dins les arts decoratives per Semper hi haurien tres categories per tal d'establir una relació entre estructura i decoració sota uns mateixos principis: l'arracada, l'anell i l'ornament direccional (*Richtungsschmuck*). I les lleis bàsiques de la forma serien la simetria, la proporcionalitat i la direccionalitat (Gombrich, 2010, 48).

Riegl argumenta a favor de la necessitat de l'ornamentació, com a essencial. Una necessitat per adornar o per emplenar la superfície, d'*horror vacui*. Ja des dels homes de les cavernes que ornamentaven els seus utensilis i estris de treball o a ells mateixos produïen collars i arracades segons els lleis de la simetria i la repetició.

Se quiso adornar el objeto. La necesidad del adorno es una de las más elementales del hombre, más elemental que la de proteger el cuerpo (...) A Lartet y Bertrand también les había llamado la atención el hecho que sobre un utensilio, que primeramente fue tomado por un sacatuétanos (fig. 25), se encontrasen ornamentos en relieve simétricamente repartidos. Nosotros vemos igualmente en las producciones de los hombres de las cavernas de Aquitania adornos semejantes que poseen un ritmo puro y una simetría abstracta, esto es, adornos lineales del estilo geométrico (Riegl, 1980, 21).

Larry Shiner exposa el concepte de simetria en els grecs. Imitació, expressió i harmonia són conceptes clau de l'Antiguitat clàssica. El concepte de simetria també existia però no aniria relacionat amb el tema formal que aquí ens ocupa sinó que amb un tema metafísic relacionat amb la bellesa i la virtut en el cosmos: "La simetría se basa en la creencia que todo -tanto en el cosmos como en el arte- se puede descomponer en formas definidas y mensurables; la relación equilibrada y global de estas formas constituye la simetría' dice Platón (Filebo, 64e)" (Moshe, 2006, 30). La teoria de Jenòcrates també inclou la simetria juntament amb tres altres components: el ritme, la precisió i el que va anomenar com a problema òptic. I en període hel·lenístic, Plotí defineix la simetria com l'harmonia adequada que sorgeix de les parts de l'obra, és a dir, les parts pel tot, la correspondència de cada una de les parts amb la forma global del dibuix com a relació interna. Plotí diu que la bellesa 'trasllueix' els cossos sensibles amb la seva metàfora de la llum la qual

alimentarà teories fonamentals de l'Edat Mitjana sobre l'estètica de la llum' en relació a la divinitat (Barasch, 2006, 46).

I per concloure aquest apartat dedicat a Riegl i Semper en relació a la geometria i finalment amb un apunt a la simetria, esmentar com Ernst Fischer descriu l'ornament en forma de metàfora com un cristall en la natura. "Els ornaments són en l'art, allò que són els cristalls en la natura" (1967, 147). Com ja hem esmentat i segons ell l'art ornamental és vist per primera vegada en els egipcis, els quals dominaven la matemàtica. Se sorprèn que l'home sense coneixement de les lleis del cristall pogués descobrir les simetries naturals i les traslladés en l'art decoratiu. I segons ell, l'impuls d'aquestes simetries vindria donat per l'agrimensura, mare de la geometria. També hi deuria influir el plaer de l'ordre i l'equilibri. Un cop revisat tant el tema de la percepció i de la geometria com a impulsors a decorar, cal revisar en el següent subapartat el tema del context social vinculat a l'ornamentació.

3.3. La forma i ornamentació com a pertinença social

En aquest subapartat, es defineix la decoració com a reflex cultural de l'home a partir d'una vessant social i de context. És a dir, com a element identitari cultural de la societat. José Jiménez anima al lector a rebutjar el tòpic que l'art és universal i etern ja que allò universal seria la dimensió estètica. En totes les cultures humanes hi ha hagut un conjunt de pràctiques i manifestacions de representació utilitzant diversos suports sensibles. L'art entès com avui en dia és una convenció cultural que s'inscriu en un context i una cultura. I "...el término 'cultura' en un sentido antropológico, se define como el conjunto de técnicas productivas, instituciones sociales, costumbres y creencias que se transmiten de generación en generación en un grupo étnico determinado" (Jiménez, 2002, 54). La pròpia idea del *decòrum* de vincular les qualitats formals amb les fisiognòmiques o emotives recorda a la teoria de l'empatia de Wöfflin i a la teoria de Hegel de l'esperit d'una època lligat al sentiment identitari. "A veces, desean distinguirse de los demás en su atuendo, en sus actitudes y en sus preferencias; otras veces, incluso adoptan un estilo como insignia" (Gombrich, 2010, 215).

Des que existeixen llars, la gent que les habita les ha decorat. "Mediante imágenes de la vida cotidiana y una paleta de colores tradicional, el pueblo ha intentado siempre decorar

su entorno y expresar su pertenencia a un grupo cultural” (González-Hontoria, 1998). Hi va haver una exposició al 2020 al Museu Tèxtil de Terrassa al voltant dels interiors domèstics catalans sobre els espais de representació com a escenaris per a l'àmbit social mitjançant el mobiliari i els teixits. En el fet d'aparentar, “el vestit i els accessoris d'una residència juguen en la història de les mentalitats” (VV.AA., 2020, 216). Espais de recepció per a transmetre valors que els amfitrions volen comunicar dins una societat en què es prioritza l'individualisme. Tot per situar l'estatus del propietari. Es defineix ‘decor’ com el principi que designaria el que és apropiat en l'estil i la forma i que era analitzat per l'exposició a Terrassa de ‘Decòrum. Vestir la casa per l'ocasió’. Els mobles, les tècniques i teixits tenien un concepte idíl·lic d'harmonia, equilibri i refugi per convertir la casa en un espai de domesticitat. Humanitzar l'entorn en definitiva. William Morris a *Las artes menores* al 1877 ho referenciava de la següent manera: “la supuesta decoración que allí hay solo está por puro lucimiento” (VV.AA., 2020, 30).

Les cultures han conservat i transmès la tradició i activitat artística. Veiem en l'art la materialització dels valors d'un grup humà i l'activitat principal dels pobles. “L'art com a reflex de la formació social que el produeix” (Cirici, 2009, 30). Per exemple, a processons, recepcions, cerimònies de dol i altres rituals es necessiten uns objectes ornamentals i un parament tèxtil adequat a l'escenografia del moment.

Alexandre Cirici organitza l'art com a superestructura configurada per tres elements fonamentals: el primer seria l'element espontani en tant que l'art com a procés natural, físic, biològic, fruit d'unes condicions ambientals i ètniques i d'un patrimoni heretat, El segon, l'element reflex el qual deriva de la consciència, dels fets especulatius, de tota elaboració d'artistes i crítics, influït per l'opinió pública i per l'autoritat dels poderosos, és a dir, aquell aspecte més cultural. I per últim, el tercer, l'element il·lusori com el quin provoca, estimula, deforma, crea o anul·la, com a eina també d'alienació amb la possibilitat de mentir.

També hi ha la mentida dolça, potser la pitjor de totes. Res no és tan idíl·lic com els bocins de natura, les canyetes o els ocellics, les flors i les boires de la pintura que feien els xinesos al moment de les grans estossinades de l'alba de l'edat mitjana. La pedreria de l'art bizantí, els celatges d'or de cúpules i voltes, la imatge jeràrquica, principesca, del cel, que produeix, ¿no són fets perquè el poder terrestre aparegui als ulls del poble com a inscrit dins un ordre etern i celestial? Trampes subtils, com el fet que el palau imperial se'n digués palau sagrat, o trampes matusseres com el fet que al tron de l'autòcrata hi hagués

lleons d'artifici capaços de bramular, ajuden a comprendre'n la significació (Cirici, 2009, 59-60)

Un exemple concret sobre aquest aspecte il·lusori, de mentir i com a disfressa seria quan una Mèdici es va casar amb el rei de França amb lo qual el llinatge de la flor de lliri vermella típica dels florentins passa a ser identificada amb el de les flors de lliri blanques de l'heràldica cavalleresca. L'art decoratiu també és reflex de la societat que la produeix, permet comunicar idees a través del disseny decoratiu. "The lifestyles, preoccupations and aspirations of patrons are most ostentatiously expressed in the intrinsic value and function of their objects and more subtle messages are communicated through the decoration" (Ward, 1993, 37). Així doncs, anem concretant i la decoració es pot definir funcionalment com a producte d'alienació, artifici, capritx i de pertinença social.

Resulta interessant el tema de l'opulència i l'exhibició en relació al d'identitari i de pertinença. En aquest sentit, Gombrich adverteix del perill de l'ornamentació degut al seu poder d'atracció: "El ornamento es peligroso precisamente porque nos enajena y tienta a la mente para que se someta sin la apropiada reflexión. Las atracciones de la riqueza y el esplendor son para las personas pueriles; un adulto maduro debería resistir estos engatusamientos y optar por lo sobrio y racional. En este sentido, las advertencias contra los despliegues de decoración son un tributo a su atracción psicológica" (Gombrich, 2010, 17). Així doncs, es postula a favor d'un ordre, d'una racionalitat, regularitat i d'uns hàbits o certa monotonia en referència a l'apartat 3.1.. A banda, d'afegir-li una moralitat lligada al gust. Gombrich fa referència a Sòcrates quan advertia dels atractius del parlar refinat i els poders de seducció de l'oratoria sofística amb els seus trucs i ornaments al llenguatge verbal, cosa que podia distreure de l'argument principal a l'oient. Passaria el mateix a nivell visual, adverteix dels perills que l'excés d'ornamentació degut a una voluntat d'opulència o de pompositat esdevingui atractiu i distraient del veritable objectiu i funcionalitat.

Pel que fa als materials preciosos com l'or en relació a l'ostentositat, a l'Edat Mitjana hi havia el concepte de *claritas* molt relacionat amb la tradició neoplatònica i la metafísica de la llum i l'esplendor com a pont entre lo terrenal i lo celestial. Molts objectes i decoració del període van resultar d'aquesta simbologia o fascinació per les pedres precioses, les superfícies brillants o recobertes per materials costosos més enllà del tema d'aparentar. Per exemple, "desde la Edad Media, la riqueza de los tapices marcaba la diferencia entre sus poseedores. El oro, la plata, las joyas y también los paños no solo

mostraban la riqueza, sino la magnificencia del señor, por lo que atesorar tapices fue obsesión de los principales nobles y clérigos y, por supuesto, de los monarcas” (Zalama, 2018, 10). La magnificència no com a pura ostentació sinó com a virtut. A partir del segle XVIII però els tapissos van ser substituïts per les pintures i tan sols recentment es tornen a valorar com a obres d’art i objecte d’estudi pels historiadors. A la Indústria tapissera flamenca, Espanya hi comprava i encarregava tapissos entre els segles XV i XVII per embellir les parets dels edificis i potenciar al mateix temps, la seva importància social, el poder i la riquesa dels propietaris. També pel plaer de la contemplació i com a solució aïllant de les sales humides, fredes o tristes. Els tapissos tenien aquesta pretensió de sorprendre i captivar als convidats. La noció paradisiàca, de jardí plaent està present en totes les civilitzacions i cultures com a lloc amè. Un exemple serien els tapissos de la Seo (fig.35) que estudia Pilar Bonet en el fet de decorar un espai domèstic i quotidià. Així doncs, més enllà del fet d’aparentar o ostentar, l’ornamentació podia complir una multifunció, tant pràctica com social i psicològica.



Fig. 35. Tapís i detall de la decoració floral, *El baptisme en el Jordà* de la Seo de Zaragoza.

Per continuar aquest apartat dedicat al context i la societat, en relació a la problemàtica inicial del poc valor i dels pocs estudis en profund sobre les arts decoratives comentar possibles causes contextuais a aquest fenomen. A nivell institucional, Alain Gruber diu que s’han realitzat algunes exposicions i estudis de gran nivell però que no han aconseguit que es valorin les arts decoratives per sobre d’altres corrents artístiques del segle XX, potser massa valorades, en excés, per alguns crítics. I això pot ser causa de l’ostentació, de l’extremisme i de la fastuositat dels més rics interessats en acumular obres d’arts i objectes de luxe que no coneixement. Tot per una qüestió de prestigi i poder. Aquesta

sobrecàrrega d'interiors principescos i burgesos del segle XIX va provocar segurament rebuig per a les joves generacions i els pocs aficionats (fig. 36).



Fig. 36. Vista del Saló de Plata del Palau d'Eliseo, aquarel·la per H. Lebas al 1810.

Bruno Munari defineix el luxe de la següent manera: “es la manifestación de la riqueza incivil que quiere impresionar a quien se ha quedado pobre. En la manifestación de la importancia que se le da a todo lo exterior y revela la falta de interés por todo lo que es elevación cultural. Es el triunfo de la apariencia sobre la sustancia. El lujo es una necesidad para mucha gente que quiere tener una sensación de dominio sobre los demás” (1983, 13).

Més enllà del luxe o els estaments socials, cal tenir en compte el context sociocultural en relació amb altres àmbits com és el cas de la religió. Jacques Thullier al pròleg de la col·lecció de Summa Artis valorava com l'art decoratiu a Orient sobresurt o destaca més que a la resta d'arts decoratives ja que a l'estar prohibida la figuració i per tant, l'originalitat i invenció, s'han vist obligats a jugar molt més amb les variacions. Tot pel context i el fet de pertànyer a un territori amb unes creences normatives. O per exemple, el context de la Revolució Industrial en relació a les arts aplicades o manufactures va esdevenir punt d'inflexió pel que fa a l'estatus que un estament social vol mostrar. Una classe mitja, una burgesia, utilitzarà l'ornament com a expressió del seu creixement i poder. En el context industrial l'ideal era crear treballadors especialitzats i la cultura i l'art serien desplaçats al considerar-se inútils ja que aquest tipus de societat impulsava als humans a l'acció, no a la contemplació: “L'idéal de la société industrielle et commerçante

‘était pas (et n’est toujours pas) de susciter des vocations artistiques, mais de former des ouvriers spécialisés, des arpenteurs, des géomètres, des comptables, des agents de maîtrise, des ‘cadres’, etc. le problème de cette société n’étant pas de pousser les hommes à la contemplation, mais à l’action, d’en faire non pas des rêveurs, mais des producteurs, la culture et l’art seront considérés comme non productifs, donc inutiles. » (Ragon, 1971, 28).

Retornant a l'exemple del tapís, el segle XIX és conegut com el segle dels tapisserers. Els fabricants tèxtils van constituir la burgesia industrial els quals van obtenir poder i es van convertir en polítics o banquers i fins i tot nobles. Al segle XIX també van proliferar repertoris per als artistes decoradors gràcies en part a la primera Exposició Universal celebrada a Londres l'any 1851 en que es va mostrar repertoris recopilats en gramàtiques de l'ornamentació, amb el que es va posar de manifest la necessitat de l'estudi de l'ornament com a principal utilitat de les arts industrials (Capellà, 2014, 139).

Gombrich exposa la problemàtica de l'amenaça de la màquina en relació al treball més artesanal o manual. Una cosa, és l'ajuda que pot produir una invenció tecnològica com el torn per un terrisser o el famós teler Jacquard. I l'altra és la producció massiva més econòmica dels fins al moment reconeguts com a objectes de luxe els quals podien ser adquirits per a qualsevol persona. Recordar com ja s'ha mencionat a John Ruskin que es declarava en contra de la màquina. “La Revolución Industrial suele ser presentada como si las máquinas de vapor hubieran desbancado el viejo sistema de talleres de la noche a la mañana, pero en la actualidad los historiadores describen un proceso mucho más gradual, que varió de una región a otra así como de una industria a otra. En cualquier caso, la desaparición de cientos de pequeños talleres era inexorable aunque para ello fue preciso que transcurriera la mayor parte del siglo XIX” (Shiner, 2018, 282).

És més, el període que va de 1850 a 1950 va haver una predilecció per a la bellesa funcional, per a la pura bellesa de la construcció sense ornaments (Tatarkiewicz, 2016, 204). Durant el segle XIX es va produir una repulsió en contra de l'ornament. En aquest context industrial, van néixer el moviment De Stijl, el Esprit Nouveau i la Bauhaus els quals van produir en sèrie objectes de disseny neutre. I per contra, els intents de renovació també van sorgir com el Modern Style i l'estil d'Arts Déco, entre d'altres. L'Art Nouveau va ser un esforç conscient de crear un estil nou per produir per al gran públic i no per les elits amb la voluntat de conciliar els avantatges dels mètodes moderns, de la reproducció mecànica i la industrialització i a la vegada, com a revolució contra l'eclecticisme

acadèmic de la segona meitat del segle XIX. L'Art Déco va ser un moviment elitista en contra de la indústria i a favor de la tradició tot intentant salvar la decoració de l'amenaça de la màquina i de la funció.

La implicació industrial de la fabricació va produir canvis i convulsions entre d'altres necessitats que van conduir al disseny. De Morant utilitza aquest context i aquests moviments per justificar la idea que es té avui en dia que les arts decoratives han mort o desaparegut indicant la data de defunció en l'aparició d'escoles de disseny i del procés de fabricació en sèrie dels objectes. Pel que fa a les arts industrials, Alain Gruber argumenta com el fet de tenir tants models disponibles va provocar un excés de decoració i per tant, un rebuig a tot ornament.

La noció d'art decoratiu amb la seva implicació ornamental sense negar la pròpia funció de l'objecte es basava en una interpretació estètica (un estil, moda o gust), un destí (públic o client) i un mitjà de fabricació (l'artífex, artesà o *homo faber* coneixedor de tècnica i material). Aleshores, amb la industrialització i la necessitat d'una nova disciplina com és el disseny, les arts decoratives van decaure a excepció de moviments reticents a aquests canvis de la màquina (2000, 10). “L'Escola Gratuïta de Disseny, activa des de 1775, es fundà precisament per la necessitat de la indústria tèxtil de promoure la creativitat dels dibuixants de teixits de cotó i de seda, i de les tecnologies mecàniques. L'escola pensionava els estudiants perquè anessin a estudiar noves tècniques a l'estranger, especialment a França” (VV.AA., 2020, 196).

Al llarg del segle XIX era comú dins les escoles de disseny que tot llibre inclogués repertoris d'ornaments per dissenyar façanes, interiors o mobiliari segons uns estils lligats a unes estètiques: l'ornament clàssic, bizantí, gòtic, renaixentista, etc. Uns estils vinculats a les exigències i modes canviants de diferents moments donats. Fátima López estudia la rellevància de l'ornamentació vegetal en el modernisme exposant com els repertoris ornamentals eren imprescindibles com a material didàctic per a les escoles de Belles Arts i Decoratives, entre els quals hi havia: *Flore ornementale essai sur la composition de l'ornement. Éléments tirés de la Nature et principes de leur application* de Victor Ruprich-Robert, *La plante et ses Applications ornementales* d'Eugène Graset o *Etude de la Plante. Son application aux industries d'art: pochoir. Paier peint. Étoffes. Céramique. Marqueterie. Tapis. Ferronnerie. Reliure. Dentelles. Broderies. Vitrail. Mosaïque. Bijouterie. Bronze. Orfèvrerie* de Maurice Pillard Verneuil. “Durante el Modernismo, la naturaleza, y especialmente el mundo vegetal, configuraron la base de la ornamentación

y de toda composición artística, consiguiendo ser el repertorio por excelencia del movimiento” (López, 2016, 576).

A l'Escola de Belles Arts la Llotja de Barcelona ja des del seu començament hi havia l'assignatura 'Flores y Adornos' (1775) o altres assignatures anomenades 'Pintura decorativa, Tejidos y estampados' per Josep Mirabent o 'Arte decorativo aplicado a la Indústria y en especial a la téxtil' per Josep Pascó. Així doncs, aquestes són assignatures que responen a les necessitats industrials del context, de la demanda i que els artistes s'havien de formar per al seu futur professional. López també estudia la simbologia floral. “La representación de flores y plantas puede responder a dos funciones, la decorativa y la simbólica (...) resalta la obra *El lenguaje de las flores y el de las frutas con algunos emblemas de las piedras y los colores*, firmado con el seudónimo de Florencio Jazmín (...) interesante remarcar un caso excepcional como el de Maurice Pillard Verneuil, artista decorador francés del Art Nouveau, que publicó *Dictionnaire des symboles, emblemes & atributs* (1897) en París” (2016, 581-582).

I per concloure l'apartat, un cop revisat breument el context de la Revolució Industrial i el que va comportar, revisar també el tema estilístic lligat al gust i criteri d'una clientela. Si és que el coneixement dels diferents estils d'ornamentació van esdevenir cada cop més necessaris per a tot dissenyador i treballador artístic tal com afirma Dolmetsch (1887, 11).

Henri Focillon al seu llibre *Vie des formes* del 1934 posa de manifest un pluralisme estilístic en que cada un dels estils té el seu ritme propi d'evolució puntualitzant també, com diferents estils podien conviure al mateix temps/context. “Si volem entendre l'estil d'un període, no l'hem de considerar aïlladament, sinó en el context de la història global de l'art, com un moment de l'evolució històrica. (...) La forma és l'expressió d'una finalitat social, és l'experiència social solidificada” (Fischer, 1967, 180 i 182).

Aquest sentit social podria considerar-se un deure vers la societat per a fer que el públic arribi a percebre plaer en l'art, despertar la comprensió i també posar èmfasi en la pròpia responsabilitat social de l'artista. Riegl es va preocupar per l'evolució dels motius vegetals per exemple confirmant com a fet psicològic el que dissenyadors prefereixin modificar un motiu ja establert abans que inventar-ne un del no res. Focillon justifica el pas del *decorated style* (fig.37) a l'estil perpendicular (fig.38) a Anglaterra a finals del segle XIV com a venjança de la línia en contra de les 'capritxoses' sinuositats de la corba. En canvi, Thomas Rickman ofereix una altra explicació al canvi d'estil centrat en la difícil execució, per tant en la tècnica ja que les rectes es combinen més fàcilment. Samuel

Gardner estudia el *decorated style* des de l'aparença de solidesa i suport per retornar a la natura una fresca inspiració o sensació (2013, 71).



Fig. 37. Catedral de Wells, exemple d'una catedral gòtica amb *Decorated Style*.



Fig. 38. Catedral de Gloucester amb l'element al sostre de la *fan vaulting* característic de l'estil perpendicular.

Resumint, l'ornamentació igual que l'art són un reflex cultural resultat d'un context amb unes exigències, necessitats i referents a tenir en compte tant si es valora una obra d'art com un motiu o estil ornamental. La Revolució Industrial i l'aparició del disseny són esdeveniments històric-culturals a tenir en compte quan es valora l'ornamentació i la seva funció i finalitat al llarg de la història.

3.4. L'arquitectura i la defensa de l'ornament

En aquest darrer subapartat, es fa revisió de la connexió evident entre ornamentació i arquitectura, ornament i forma, i, la conseqüent problemàtica. Les diferents teories de diferents arquitectes i personalitats que es declaren a favor, en contra o neutres pel que fa a la problemàtica entre ornamentació, puresa de formes i funcionalitat.

Per començar, Vitruvi defineix uns conceptes clau entorn a l'arquitectura: ordre, disposició i simetria; per a l'aspecte òptim d'una composició arquitectònica. “Vitruvio dotó al ornamento de la capacidad de generar ambiente, mediar con la naturaleza y comunicar voluntades” (Velasco, 2022, 64). Totes aquestes idees en relació altre cop a la geometria. A la vegada, apareixen conceptes com els de simetria, ja esmentada al punt 3.2., i l'eurítmia que en el pensament clàssic tenen una tradició pròpia que Vitruvi

recupera. ‘Symmetria’ seria la disposició harmoniosa de les parts en el tot i l’eurítmia consistiria en la disposició en tant que produeix un efecte agradable sobre l’espectador al qui es té en compte com a destinatari de l’obra.

Vitruvio se apoya sobre la idea de proporción pero la elabora en direcciones diversas. El objeto de su análisis es la composición arquitectónica, en la que distingue seis conceptos fundamentales: *ordinatio*, *dispositio*, *distributio*, *symmetria*, *euritmia* y *decor*. Además distingue diferentes cualidades arquitectónicas, algunas de naturaleza óptica o visual - *aspectus*, *species*, *venustas*, *elegancia*...-, matemáticas o geométricas otras -*proportio*, *convenientia*, *compositio*...-, incluso sociales algunas -*probatio*, *autoritas*... (Bozal, 1997, 115).

En arquitectura, tant antiga com medieval, es mantindria un equilibri entre estructura i ornament. L’arquitectura va permetre que la decoració escultural entrés als temples. L’evolució tendeix a que la decoració augmenti arquitectònicament. “En el barroco, imperó un verdadero *horror vacui*, y en el neoclasicismo (al menos en algunas de sus manifestaciones), un *amor vacui*” (Tatarkiewicz, 2016, 205). En canvi, Horatio Greenough va escriure sobre la majestuositat de l’essencial i Louis Henri Sullivan va afirmar que no tenia por a la nuesa. Per a la majoria d’arquitectes més aviat funcionalistes, resistir a l’ornamentació seria quelcom secundari, no primordial. L’oposició a l’ornament tindria una doble intenció o motiu: afavorir les formes funcionals i a la vegada també les formes simples, regulars i geomètriques (Tatarkiewicz, 2016, 207).

Però hi ha un cas concret d’oposició radical tot i que Adolf Loos admetia que els ornaments fossin quelcom natural i apropiat. Ara bé, deia que només podien ser utilitzats per cultures inferiors o menys civilitzades, el tema de l’art tribal ja mencionat al 3.1. Gombrich té un apartat dedicat a Adolf Loos i en fa referència en altres parts del llibre *El sentido del orden*. Loos va qüestionar allò més artificial de l’art Nouveau ja que retornava a la puresa i austeritat de la tradició neoclàssica. Ell veia en tot excés d’ornamentació un resultat d’ésser vulgar. És la postura més radical en contra de tot ornament dins l’àmbit de l’arquitectura. Aquest pensament tant radical de Loos esdevindria del malestar que la decoració va causar a historiadors del segle XIX i inicis del XX per la decadència de la tradició artesanal. Ara bé, la negació o oposició de l’ornament no va suposar la mort o final d’aquest en l’evolució sinó que un període o una tendència com ja s’ha mencionat. Adoolf Loos va introduir el principi de racionalitat a l’arquitectura i crea una nova distribució dels espais per a la privacitat i intimitat.

En contraposició, l'arquitecte Domingo García té un llibre dedicat a la relació entre arquitectura i arts decoratives en positiu. Treballa la decoració com l'efecte d'exaltació de la forma obtinguda pel tractament del material. Puntualitza com l'ornament s'afegeix o es treu ja que no pertany al material mateix de l'objecte. La funció de l'ornamentació seria la de revelar i exaltar la forma decorativa no per dissimular ni distreure amb afegits per corregir sinó que per satisfer un estat d'ànim de l'ésser.

La arquitectura, no es sólo una fría comprobación de técnicas perfeccionadas; quienes desvían el problema hacia sólo la técnica, pretenden olvidar o quieren olvidar que la arquitectura es en el fondo y por principio un conflicto esencialmente humano, diario y permanente entre la forma y el ser y que la adecuación de la forma a los distintos estados de ánimo que sustenta el individuo, puede encontrar un principio de solución haciéndolo grato mediante el arte y en este caso particular, la decoración y la ornamentación son partes esenciales de ese mundo grato que se crea para satisfacción del ser (García, 1966, 2)

Ell es pregunta on acaba l'arquitectura i s'inicia l'escultura decorativa o la pintura ornamental ja que ho considera tot un mateix objecte el qual s'ha de tenir en compte la voluntat del moment realitzat. En el gòtic tot d'arts (pedreria, estatuària, vitrall, talla en fusta...) s'integren amb la traceria per crear l'ambient necessari pel ritus, sense separar camps decoratius. També posa l'exemple del Barroc en que allò accessori i ornamental molts cops s'ha analitzat sense tenir en compte el valor místic de l'obra i del context.

El terme doncs d'arts decoratives' concebudes com a 'auxiliars' es refereixen a ornamentació que no al simple ornament. Ell defensa la integració plàstica com a revalorització d'aquestes activitats separades. Tal com s'ha desentrellat en el capítol 2: "Francisco Pérez Dolz dice: '...por establecer separaciones entre las artes plásticas 'puras' o 'bellas artes' y las 'decorativas' como obedeciendo a la necesidad de reconocer a estas última 'impureza' o limitación en cuanto a manifestaciones de belleza plástica'. 'El resultado ha sido como un reconocimiento de inferioridad para las obras decorativas, apartando la mirada de la enorme producción artística suntuaria.' Los tratadistas de estética han contribuido a que a la decoración se le mencione "subalterna", "secundaria", "arte impuro" que equivale a "bastardo".' (García, 1966, 6).

Al parlar de decoració entre alguns arquitectes fa que la menyspreï, com a falsa, il·legítima, vulgar, deshonest com a recurs d'un mer decorador, però amb tot això només fa que demostrar la ignorància segons García de la pràctica professional de l'arquitectura ja que en aquesta disciplina va implícita la decoració i és aquesta la manifestació més

important. L'arquitectura es regeix per la geometria, el seu aspecte exterior depèn de figures geomètriques que són resultat d'una proporció dimensional dels seus elements i resultat també d'aplicacions tècniques. L'arquitectura és l'excepció en les belles arts ja que en general aquestes han estat concebudes com a inútils des del punt de vista de la satisfacció física de l'humà però en l'arquitectura es té una relació més estreta gràcies al caràcter utilitari de les arts menors. "Artes menores son consideradas aquellas utilitarias que se practican como complementarias de las bellas artes y que en un momento es difícil deslindar el campo de la simple artesanía, con el trabajo del artista, pues concurren en ella méritos excepcionales que pueden acercarlas al arte puro" (García, 1966, 13).

Un cop revisades dues postures extremes pel que fa a l'ornamentació i l'arquitectura, Domingo García i Adolf Loos, a favor i en contra, es poden revisar altres casuístiques més neutres o conciliadores sobre la problemàtica. Mackintosh va ser un arquitecte que realitzava tant construccions com disseny i ornamentació dels objectes interiors d'aquestes. "Mackintosh no sólo hizo edificios, sino también mobiliario, accesorios y todo cuanto necesita una casa, de suerte que sus construcciones forman un cuadro de vida total" (Gruber, 2000, 454). O Josef Maria Olbrich que és un altre arquitecte que va realitzar l'edifici de la Secessió, moviment que tenia la voluntat d'eliminar les barreres que la tradició historiogràfica havia construït al voltant de les diferents formes d'art, entre les 'belles arts i les arts aplicades, discussió que ens retorna a l'apartat 2.1.. La tendència que va sorgir de les Arts i Oficis al XIX de disseny total va ser practicada per alguns arquitectes i dissenyadors:

Muchos arquitectos consideraron que el diseño total significaba que ellos lo diseñaban todo, incluido el mobiliario, y que los artesanos sólo cumplían órdenes, pero arquitectos como Philip Webb y W. R. Lethaby en Inglaterra, o Gottfried Semper y Peter Behrens en Alemania, promovieron una relación más cooperativa entre los arquitectos, los artistas y los artesanos u hombres de oficio. Frank Lloyd Wright rechazó la condena de Ruskin aplicada a las máquinas, pero sus casas de la pradera de 1893-1910 debían mucho a la idea, procedente de las Artes y los Oficios, de la integración de la arquitectura y los oficios. Wright reunió a un equipo que incluía al ingeniero Paul Mueller, el arquitecto Wilhelm Miller, al escultor Richard Block, al ebanista George Niedecken, a la diseñadora de mosaicos Catherine Ostertag al coloreador textil y de cristales Orlando Giannini y a la delineante Marion L. Mahony (Frampton, 1992) (Shiner, 2018, 327)

I per concloure aquest últim subapartat del treball, comentar com l'ornament en l'arquitectura ha jugat un paper fonamental en la definició no de l'estil pròpiament sinó del fet arquitectònic. La seva presència en qualitat estètica i forma i fins i tot la seva

absència han contribuït a situar i explicar l'arquitectura en un moment i espai. Miguel García ens alerta del perill de caure en la simplificació d'identificar ornament i estil arquitectònic tot i que el primer participi de la definició formal. “Cabe discutir la afirmación de Adolf Loos (1908) cuando dice que el ornamento es lo que definió el estilo de una época. A nadie escapa que es posible identificar un templo clásico por su estructura más elemental, al margen de la presencia de frisos, metopas y molduras; o una catedral gótica independientemente de la presencia de gárgolas o abocinamientos” (García, 2016, 52). L'ornamentació ha contribuït a definir estilísticament i ho ha fet de diferent manera al llarg del transcurs del propi estil. Ell parla d'ornamentació com el conjunt format per tots aquells elements que intervenen en l'obra arquitectònica i que no tenen altre funció que l'artística. Poden ser elements afegits com l'exemple de les gàrgoles (fig. 39) o treballats a partir de modificacions d'un propi material com l'exemple dels frisos de tríglifs i mètopes (fig. 40) o un fris d'escultures (fig. 41). O ambdues funcions a la vegada com els pinacles gòtics (fig. 42).



Fig. 41. Fris d'escultures a la façana de Notre-Dame de París.



Fig. 39. Gàrgola d'una bruixa a la Catedral de Girona, 1301-1350.



Fig. 40. Fris escultòric de mètopes i tríglifs de la Capella del Remei a Montbui.



Fig. 42. Detall dels pinacles del King's College Chapele a Cambridge (1443).

Resumint, l'existència d'ornament, en major o menor grau d'implicació pot donar sentit i definició a la pròpia arquitectura i a les architectures en plural al llarg de la història. Fernando De Terán reflexiona sobre el fet arquitectònic al voltant de tres conceptes clau: forma, funció i ornament. “Porque como dijo Mumford en *El mito y la técnica*, ‘la invención estética jugó un papel tan grande como las necesidades prácticas en el empeño del hombre por construir un mundo significativo’. Y es que, aunque tenga que sostenerse, la forma arquitectónica no responde solo a requerimientos técnicos, sino a muchas motivaciones que están más allá de lo útil” (De Terán, 2018, 74).

Conclusions

A mode de resum, primer de tot tornar a revisar la introducció, els objectius i la hipòtesis de partida entre altres qüestions per comprovar realment si s'han complert. I en segona instància, sistematitzar i resumir aquelles idees rellevants i remarcables per a que el lector en faci una reflexió final.

Per una banda, els objectius inicials tot i que es comentava que massa genèrics o ambiciosos han quedat satisfets i amb ganes de continuar o ampliar la cerca i estudi de l'ornamentació ja que engloba tal quantitat de disciplines i àmbits per abastar que en aquest estat de la qüestió només ens hem centrat en la hipòtesis de partida, en resoldre la funció i finalitat de les arts decoratives. En conjunt, la dificultat ha estat compilar i estructurar totes les teories al voltant de la pregunta de per què l'ésser humà decora, la qual s'ha pogut resoldre extensament.

En relació al tema escollit inicialment amb les altres dues opcions temàtiques per al TFG que es mencionen a la introducció finalment s'han introduït petites dosis tant dels estudis de gènere com de museologia. És a dir, s'ha volgut exposar com les dones tenien un paper en els gremis i pel que fa a la transició cap al Renaixement i al nou sistema de jerarquització de les arts que va restringir l'accés als tallers. I també, qüestions d'institució i museologia amb el fet que el visitant queda exhaust d'observar i apreciar tal quantitat d'arts decoratives exposades. Les obres estan disposades sense aire ni respir entre sala i sala a banda de la gran varietat d'objectes i d'estils que se sol aglutinar en els museus.

A la introducció, es comentava com es deixarien de banda a sociòlegs o antropòlegs a nivell bibliogràfic per l'extensió i excés d'ambició. Així doncs, al ser tant ampli el tema s'ha anat configurant i aprofundint només des de la disciplina de la Història de l'Art però a través dels seus estudiosos que treballen diferents punts de vista com la psicologia, l'antropologia, la vessant social o la cultural. És a dir, com a aportació pròpia tal com es menciona a la introducció seria l'elecció i el diàleg envers als diferents autors, historiadors de l'art, tant del passat com del present, cada un tenint present que pertany a un temps i a un context i que cadascun parla des d'un moviment o tendència historiogràfica. Aquest discurs que ha suposat finalment el TFG resulta enriquidor per a la hipòtesis inicialment plantejada.

I per altra banda, resumir una sèrie d'aportacions i idees que s'han treballat. Al llarg del treball s'han revisat una gran quantitat de funcions per resoldre la finalitat de l'ornamentació en l'art del passat i en el d'avui en dia. D'entrada, la finalitat és sinònim d'intenció, de motiu, de funció o de fi i que per tant es pot visualitzar des de diferents àmbits també: conceptual, històric, psicològic, social, cultural, des de l'arquitectura o institucional. En definitiva, el caràcter ornamental com a instrument sociològic i cultural en la societat subjecte als gustos i tendències personals i col·lectives. És a dir, les arts decoratives com a reflex directe de les transformacions socials i econòmiques i que identifiquen l'evolució de les mentalitats.

A més a més, entre les funcionalitats de l'ornament trobem la finalitat doncs d'impuls expressiu de l'ànima humana, vinculat al gust i plaer del propi fer i percebre. Per tant, aquesta finalitat la trobem des d'uns orígens en la necessitat inherent de *l'homo faber*, també en el gaudi executor o el plaer propi visual, per l'evasió o fugir del caos que ens rodeja i que volem ordenar i controlar. Tanmateix, es pot vincular també en la il·lusió, l'aparença o la disfressa, en l'ostentació i l'afany de poder per mostrar i pertànyer a un estament social, lligat a un estil, època o període contextual. Però també per una bellesa útil en l'àmbit de la indústria i el procés de producció serial d'objectes.

En un principi, s'han definit l'ornamentació i les arts decoratives a través de diferents autors per elaborar un conjunt d'idees al voltant d'aquesta. També s'ha diferenciat entre ornament i decoració a través de nombrosos exemples i des de l'àmbit o estudi de cas de l'arquitectura. S'han analitzat les diferents problemàtiques al llarg de l'estudi historiogràfic del tema. En un inici de la investigació, es creia que es trobaria poca informació relacionada ja que havia estat un objecte d'estudi menystingut i amb pocs referents. En una primera visió es tindrien com a referents a Riegl, Semper i sobretot a Gombrich, però realment ha estat llargament estudiat en els últims anys i des del segle passat per intentar resoldre el misteri o problemàtica originat per la tensió o dicotomia entre belles arts i arts menors relegades en una jerarquia inferior per la historiografia. I que per tant, amb el treball s'ha comprovat com varis autors es postulen fermament a favor de l'ornamentació en l'art com Domingo García des de l'arquitectura o Richard Sennet definint la figura de l'artesà com aquell amb habilitat, compromís i judici particular. L'habilitat entesa en quan a tècnica i inventiva, en connexió de la mà amb la ment.

En resum, com a resultats de la investigació s'ha pogut respondre gratament a la pregunta formulada inicialment de per què l'ésser humà, declarat *homo faber*, decora. Realment ha resultat ser un tema força extens ja que s'ha abastat multitud de disciplines i àmbits tècnics, temàtics i/o de territori. En un inici, es volia acotar a una hipòtesis de partida però finalment s'ha ampliat a diverses hipòtesis de desenvolupament a través de les diferents aportacions i a l'estructura pròpia del treball.

Per exemple, Gottfried Semper deia que l'origen d'una forma artística, d'un ornament, té com a condicionant matèria i tècnica. Aloïs Riegl totalment al contrari. Henri Focillon exposa el pluralisme estilístic i l'evolució d'estils en relació a Riegl. Ernst Gombrich esmenta totes aquestes teories i aporta de noves a través de la psicologia. Fins i tot, Tatarkiewicz dedica un petit assaig a l'ornamentació en el que diu que a les arts visuals distingim entre estructura i ornament/decoració tot i que Oleg Grabar puntualitzava com l'ornament embelleix o millora l'aparença i la decoració com a qualsevol objecte ja sigui un mosaic o un tapís. Rudolf Arnheim afirma que l'ornament té l'objectiu de caracteritzar o enriquir la forma. I Domingo García distingeix entre ornamentació i ornament ja que la primera va lligada a la forma decorativa per completar-la i l'ornament s'afegeix com a element extern. Henry De Morant però alerta del perill de sobrecarregar d'ornaments un objecte ja que produeix l'ocultació de la naturalesa pròpia d'aquest.

I com a apunt final, destacar com tot el treball té una constant que es va repetint més enllà dels exemples i teories exposades, el de la geometria. Com l'ésser humà ordena i sistematitza el caos que ens suposa l'entorn per mitjà de l'abstracció en formes simples i de com s'utilitzen aquestes ja sigui per decorar l'interior d'una llar, per mostrar l'estament social al que pertany o bé, per ornamentar la l'interior o la façana d'una catedral gòtica en que funcionalitat i estètica dialoguen entre si.

Bibliografia

- ADACHI, Fumie. *Japanese Design Motifs*. Nova York: Dover Publications, 1972.
- ALAIN, Gruber (DIR.). *Las artes decoratives en Europa (Tomo I.) Del Renacimiento al Barroco*. Madrid: Espasa Calpe, 2000. (Historia General del Arte, SUMMA ARTIS; XLVI).
- ALAIN, Gruber (DIR.). *Las artes decoratives en Europa (Tomo II.) Del Neoclasicismo al Art Déco*. Madrid: Espasa Calpe, 2000. (Historia General del Arte, SUMMA ARTIS; XLVII).
- GOMBRICH, ERNST. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. 6ª ed. Nova York: Phaidon Press Inc., 2008. ISBN: 9780714896465
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. 9ª ed. Madrid: Alianza Forma, 2017 (1979).
- BARASCH, Moshe. *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. 5ª ed. Madrid: Alianza Forma, 2006.
- BONET, Antonio (COORD.). *Historia de las artes aplicadas e Industriales en España*. 3ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- BORRÁS, Gonzalo M.. <<Cap. 8. Las artes decorativas.>> A: *Teoría del arte I*. Madrid: Historia 16, 1996. (Conocer el Arte; 11).
- BOSQUED, Pilar. *Flora y vegetación en los tapices de La Seo*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1989.
- CAPELLÀ, Simó I ANTONI, Galmés (coord.). *Arts i naturalesa. Biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014. (Singularitats).
- CIRICI, Alexandre. *Art i societat*. Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum, 2009. (Estudi general; 1).
- DE AZÚA, Felix. *Diccionario de las artes*. 4ª ed. Barcelona: Debate, 2017.
- DE MORANT, Henry. *Historia de las artes decorativas*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

DE TERÁN, Fernando. *Forma, función i ornamento*. A: Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel: RACBA, ISSN: 2174-1484, nú. 11, (en línea), 2018, (pp.71-80), < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7107734> > (consulta: febrer del 2024).

DOLMETSCH, Heinrich. *The Treasury of ornament*. London: Studio Editions, 1887.

EHRENZWEIG, Anton. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Editorial Labor, 1973.

FISCHER, Ernst. *La necessitat de l'art*. Barcelona: Edicions 62, 1967. (col·lecció a l'abast; 48).

FOWLER, John; CORNFORTH, John, *English Decoration in the 18th Century*. 2ª ed. London: Barrie and Jenkins, 1978.

FREELAND, Cynthia. *Pero ¿esto es arte?*. 5ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 2019.

GARCÍA, Domingo. *Arquitectura y artes decorativas*. Mèxic: Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

GARCÍA, Miguel. *La ornamentación en la definición arquitectònica. Contextos e influencias*. A: Universidad Politécnica de Cartagena. ISSN: 2172-9220, (en línea), 2016, (pp.51-66), <<https://repositorio.upct.es/entities/publication/1ae98627-0890-461a-9747-cf4cf48ef435>> (consulta: abril del 2024).

GOMBRICH, Ernst. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. 3ª ed. Nova York: Phaidon Press Inc., 2010. (Estudi general; 1).

GONZÁLEZ-HONTORIA, Guadalupe. *Las Artesanías de España*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998 (vol. I).

GRABAR, Oleg. *The Mediation of Ornament*. Oxford: Princeton University Press, 1989. (Bollingen Series XXXV; 38).

JIMÉNEZ, José. *Teoría del arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 2002. (neoMetrópolis). ISBN 84-309-3779-X

JONES, Owen. *The Grammar of Ornament*. Londres: Day and Son, Limited, (en línea) 1856, < https://archive.org/details/gri_33125008700086/page/n9/mode/2up > (consulta: maig del 2024).

JULIAN, Inmaculada. *El arte cinético en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986. (Cuadernos Arte Cátedra).

LÓPEZ, Fátima. *Ornamentación vegetal. En el Modernismo de Barcelona: Flores y plantas aplicadas en la arquitectura. A: Congreso Internacional el Modernismo en el Arco Mediterráneo*. Universidad Politécnica de Cartagena. ISBN 978-84-16325-26-9, (en línea), 2016, pp.575-584, <<https://repositorio.upct.es/handle/10317/5539>> (consulta: abril del 2024).

MEYER, F.S. *Manual de ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1965.

MORRIS, William. *Arte y Sociedad. Antología de escritos*. 2ª ed. Valencia: Fernando Torres Editor, 1977. (Colección; 21).

MUNARI, Bruno. *¿Cómo nacen los objetos?*. 6ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995 (1983).

PITARCH, A. José. *Arte e industria en España, 1774-1907*. Barcelona: Editorial Blume, 1982.

RACINET, A., DUPONT-AUBERVILLE, A.. *The world of Ornament*. Köln: Taschen, 2006. (Biblioteca Universalis).

RÀFOLS, José F.. *Techumbres y artesanados españoles*. 4ª ed. Barcelona: Editorail Labor, 1953 (1926). (Colección Labor, Sección IV Artes plásticas; 456-457).

RAGON, Michel. *L'art: pour quoi faire?* Paris: Casterman, 1971. (Mutations Orientations; 13).

RIEGL, Aloïs. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

SAMUEL, Gardner. *English Gothic Foliage Sculpture*. 2ª ed. Nova York: Cambridge University Press, 2013. ISBN 978-1-107-63611-8

SENNET, Richard. *El artesano*. 3ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 2021. (Colección compactos; 768). ISBN 978-84-339-6091-7

SHAFFER, Frederick W.. *Indian Designs from ancient Ecuador*. Nova York: Dover Publications, 1979. ISBN 0-486-23764-8

SHINER, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. 5ª ed. Barcelona: Editorial Planeta, 2018. (Paidós Estética).

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. 9ª ed. Madrid: Editorial Tecnos, 2016.

VALERIANO, Bozal. *Historia de las ideas estéticas I*. Madrid: Historia 16, 1997. (Conocer el Arte; 18).

VELASCO, Rosario I SANZ, Joan. *La ornamentación en el discurso del arte y el diseño*. A: Universitat Autònoma de Barcelona: ESS Gràfica, ISSN: 2339-7500, vol. 10, núm. 19, (en línia), 2022, (pp.63-71), < <https://revistes.uab.cat/grafica/article/view/v10-n19-velasco-sanz> > (consulta: maig del 2024).

VÉLEZ, Pilar. *De las artes decorativas al diseño industrial*. A: Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos. Barcelona: Barcanova. (1990). ISBN 84-7533-511-X, pgs. 235-272.

WARD, Rachel. *Islamic metalwork*. London: British Museum Press, 1993.

WILSON, Eva. *Ancient Egyptian Designs*. London: British Museum Patterns Books, 1986.

WILSON, Eva. *Early Medieval Designs*. London: British Museum Patterns Books, 1983.

ZALAMA, Miguel Ángel (dir.). *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*. Madrid: Ediciones Trea, 2018. (Colección Piedras Angulares).

VV.AA. *Decòrum. Vestir la casa per l'ocasió*. Terrassa: Museu Tèxtil Terrassa, 2020.

Annexos

Llistat i procedència de les imatges:

Fig. 1. Arquetes medievals de la col·lecció d'arts decoratives del Museu del Disseny.

Disponibles a:

<https://cataleg.museudeldisseny.cat/resultat/?advanced=1&sort=title&search=arqueta&keyword=arts+decoratives%2Fmobles+contenidors&resultsetnav=6655e8157a586&pageNumber=1&view=galleryList>

Fig. 2. Reconstrucció d'un panell d'estuc, Khirbat al-Mafjar. Extreta de: (Grabar, 1989, 140).

Fig. 3. Projecte d'una llum d'aranya, encàrrec d'un zar de Rússia pel palau Kameni Ostrov a San Petersburg, aquarel·la de J.D. Dugourc, 1784, Rijksmuseum. Extreta de: (Gruber, 2000, 126).

Fig. 4. Gravat de Leonardo da Vinci entorn el 1496. Extreta de: (Gombrich, 2010, 86).

Fig. 5. Gravat d'Albert Dürer, 1507. Extreta de: (Gombrich, 2010, 86).

Fig. 6 Decoració en mosaic de principis del segle IV a Santa Costanza de Roma. Extreta de: (Gruber, 2000, 27).

Fig. 7. Foli 118 del manuscrit de Georg Bockasy *Mira Calligraphiae Monumentae*, il·lustrat per Joris Hoefnagel entre 1590 i 1596. Extreta de: (Gruber, 2000, 36).

Fig. 8. Vista del sostre de la Barca de l'Alhambra a Granada, mitjans del segle XIV Extreta de: (Gruber, 2000, 51).

Fig. 9. Plat de tradició mossàrab amb esmalts de quatre colors a Siena, 1525, Rijksmuseum. Extreta de: (Gruber, 2000, 61).

Fig. 10. Dibuix estructural del sostre de la Sinagoga del Tránsito a Toledo. Extreta de: (Ràfols 1953, 115).

Fig. 11. Dibuix de Ràfols en perspectiva d'una casa gòtica al carrer de Mercaders a Barcelona. Extreta de: (Ràfols, 1953, 132).

Fig. 12. Saltiri de Bonne de Luxemburg, “Els dos tontos” al foli 83 verso i “Les tres morts” al foli 322 recto. Disponible a:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471883>

Fig. 13. Detall de la façana de l'església parroquial de Caldes de Montbui. Disponible a:

https://www.cataloniasacra.cat/llocs/esglesia-de-santa-maria-de-caldes-de-montbui/153/1_ca

Fig. 14. Portada del tractat de Juan de Caramuel, *Arquitectura Civil y Oblicua* del 1678.

Disponible a: <https://archive.org/details/architecturacivi00cara/page/n3/mode/2up>

Fig. 15. Banda trencada repetida en un vas ceràmic blanc decorat amb línies en zigzag. Extreta de: (De Morant, 1979, 66).

Fig. 16. Trenes, rosetes i escames d'una ara composta d'elements de terracota decorats. Extreta de: (De Morant, 1979, 182).

Fig. 17. Detall de la reixa de la porta de serveis de Casa Barbey a la Garriga a Catalunya, de Joaquim Raspall. Disponible a: https://ca.wikipedia.org/wiki/Coup_de_fouet

Fig. 18. Dibuix de l'arquitecte Victor Horta de la façana de l'Hôtel Guimart de París.

Disponible a: <https://www.decoatouslesetages.fr/2016/12/29/art-nouveau-a-tous-les-etages-4-lapogee-de-la-ligne-courbe/#>

Fig. 19. Interior de la casa Tassel de Victor Horta a Brussel·les (1893). Disponible a:

<https://whc.unesco.org/en/list/1005/>

Fig. 20. Dibuix de les reixes romàniques de la catedral Vieja de Salamanca de finals del segle XII. Extreta de: (Bonet, 1994, 29).

Fig. 21. Dibuix-esquema hipotètic del cos d'una reixa de capella i un motiu decoratiu propi de l'últim Renaixement. Extreta de: (Bonet, 1994, 49-50).

Fig. 22. Foli 5 verso, Àlbum de Villard de Honnecourt. Disponible a:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f12.item.zoom>

Fig. 23. Foli 15 verso, Àlbum de Villard de Honnecourt. Disponible a:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10509412z/f32.item.zoom>

Fig. 24. Làmines de models grecs, pompeians, àrabs i moriscos segons Owen. Extreta de: (Pitarch, 1982, 225-228)

Fig. 25. *Sacatúetanos* d'os de ren amb ornamentació gravada en zigzag amb dibuix en espiga de Laugerie-Basse i és de ren amb flors gravades de les cabanyes de Dordoña. Extreta de: (Riegl, 1980, 22 i 34).

Fig. 26. Cap tatuat de Nova Zelanda, dibuix segons Owen Jones (1856). Extreta de: (Gombrich, 2010, 52).

Fig. 27. Espiral de Fraser, 1908. Extreta de: (Gombrich, 2010, 134).

Fig. 28. Multiplicació cromàtica formal sobre figures anàlogues a les de Hering, 1966. José M^a Yturralde. Extreta de: (Julian, 1986, 165).

Fig. 29. Mosaïc romà amb cap de Medusa trobat a Roma. Extreta de: (De Morant, 1979, 228).

Fig. 30. El motiu cruciforme abans de 2000 a.C. segons Finders Petri (1930). Extreta de: (Gombrich, 2010, 274).

Fig. 31. Variants de la creu: “1 cruz potenziada; 2 cruz recruzada; 3 cruz del Santo Sepulcro; 4 cruz patada; 5 cruz de Malta; 6 cruz patada convexa; 7 cruz florenzada; 8 cruz florenzada vaciada; 9 cruz ancorada; 10 cruz apomada; 11 cruz sarcelada; 12 cruz resalcelada; 13 almenada; 14 cruz apuntada; 15 cruz cèltica.”. Extreta de: (De Morant, 1979, 24).

Fig. 32. Dibuixos d'escuts dins el món de l'heràldica, geomètrics i figuratius: zoomorfs o vegetals. Extreta de: (Meyer, 671 i 673).

Fig. 33. Palmetes i flors de lotus de perfil disposades en filera en un marge, Egipte. Extreta de: (Riegl, 1980, 49).

Fig. 34. Fulla d'*Acanthus spinosa* segons Owen Jones i un ornament d'un coll de capitell del pòrtic de l'Erecteion amb la representació plàstica de l'acant. Extreta de: (Riegl, 1980, 140).

Fig. 35. Tapis i detall de la decoració floral, *El baptisme en el Jordà* de la Seo de Zaragoza. Extreta de: (Bosqued, 1989, 83 i 85).

Fig. 36. Vista del Saló de Plata del Palau d'Eliseo, aquarel·la per H. Lebas al 1810. Extreta de: (Gruber, 2000, 125).

Fig. 37. Catedral de Wells, exemple duna catedral gòtica amb *Decorated Style*. Disponible a: https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/blog-page_786.html

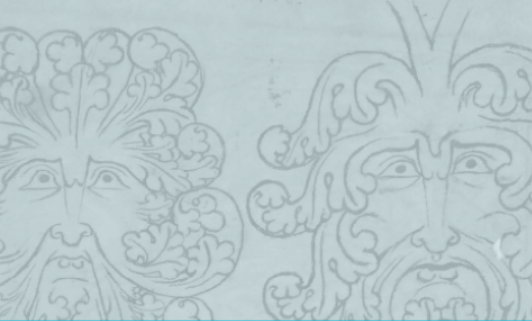
Fig. 38. Catedral de Gloucester amb l'element al sostre de la *fan vaulting* característic de l'estil perpendicular. Disponible a: https://ca.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Gloucester

Fig. 39. Gàrgola d'una bruixa a la Catedral de Girona, 1301-1350. Disponible a: https://www.girona.cat/artalcarrer/cat/obra_fitxa.php?id=3

Fig. 40. Fris escultòric de mètopes i tríglifs de la Capella del Remei a Montbui. Disponible a: <https://www.rondaller.cat/2020/01/08/capella-del-remei-de-caldes/>

Fig. 41. Fris d'escultures a la façana de Notre-Dame de París. Disponible a: https://ca.wikipedia.org/wiki/Fris#/media/Fitxer:Paris,_Notre_Dame_--_2014_--_1458-65.jpg

Fig. 42. Detall dels pinacles del King's College Chapel a Cambridge (1443). Disponible a: https://en.wikipedia.org/wiki/Pinnacle#/media/File:20130808_Kings_College_Chapel_Closeup_01.jpg



MARIA ALTIMIRA MARFÀ

Universitat de Barcelona
Facultat de Geografia i Història
Grau d'Història de l'Art

Treball Final de Grau
Tutora: Nuria Peist Rojzman
Curs acadèmic 2023-2024

