

# EN POS DE PRINCIPIOS COMPOSITIVOS PARA LAS ARTES DECORATIVAS: EL LEGADO DEL SIGLO XIX

In search of compositional principles for the Decorative Arts:  
The nineteenth-century legacy

Recibido: 19/07/2021  
Aceptado: 17/11/2021

Rafael Lacruz-Rengel. Universidad de Los Andes, Venezuela. lacruz.rengel@gmail.com  
 <https://orcid.org/0000-0003-0606-928X>

## Resumen:

El presente artículo ofrece una visión panorámica de las posturas teóricas que cobraron vida en la Gran Bretaña del siglo XIX sobre los fundamentos del diseño, como parte de la reforma educativa de alcance mundial que allí se inició para superar el uso inadecuado de los estilos históricos y mejorar la ornamentación de los objetos de las artes decorativas producidos en masa. Con este fin se realizó un estudio comparativo de un grupo representativo de escritos usados para delinear y enseñar principios compositivos del diseño en el Reino Unido durante ese siglo, en aras de extraer lecciones sobre la manera como dichos principios fueron presentados, el tipo de procesos mentales involucrados y el papel del conocimiento existente en su formulación.

Palabras clave: Artes decorativas, principios compositivos, reforma educativa, siglo XIX, Gran Bretaña.

## Abstract:

The present article offers an overview of the theoretical positions developed in Great Britain during the 19th century about the basis of design, which were part of the worldwide educational reform there initiated to overcome the inadequate use of historical styles and improve the ornamentation of the mass-produced objects of the Decorative Arts. To this aim, a comparative study of a group of representative writings used to outline and teach the compositional principles of design in the United Kingdom during that century was carried out, in order to extract lessons about the way in which such principles were presented, the type of mental processes involved, and the role of the existent knowledge in their formulation.

Keywords: Decorative Arts, compositional principles, educational reform, 19th century, Britain.

## Introducción

El término "composición" fue usado por primera vez en la teoría del diseño durante el siglo XVIII para aludir al ordenamiento de los elementos arquitectónicos de un edificio como parte de un todo (Collins, 1970, p. 183). Como tal fue también usado para abordar los elementos ornamentales de las artes decorativas a partir de la década de 1840 (Chestnova, 2014, p. 6). Sin embargo, sus raíces como noción están en la idea de "armonía" delineada por el poeta griego Homero (siglo IX a.C.) en su *Odisea*,<sup>1</sup> siendo posteriormente incorporada en las expresiones medievales *formositas* y *compositio* -usadas para designar la armonía interior presente en un objeto bello-, así como en la renacentista *composizione* u organización de figuras, volúmenes y colores según cierta narrativa en el espacio de un cuadro (Marchán Fiz, 1981, p. 35; Estrada Herrero, 1988, pp. 536, 582 y 694). Bajo esta última acepción, dicha noción dominó el arte occidental hasta el siglo XIX, encontrando entonces su camino dentro de las artes decorativas como la labor de ornamentar "...las invenciones de la mecánica y de las destrezas arquitectónicas mediante la aplicación de aquellos principios de decoración... que la misma naturaleza ha empleado para adornar la estructura del mundo" (William Dyce, 1849 en Chestnova, 2014, p. 9).

Desde los inicios de la humanidad, se han formulado principios compositivos para la creación de objetos artísticos y utilitarios como parte de un instinto intelectual llamado por algunos autores "sentido de orden", y cuyo propósito es el imponer dirección a la confusión, extraer armonía de la disonancia y unidad de la multiplicidad (Huxley, 1970, p. 154). No obstante, la manera como tales principios han sido aproximados y estudiados a lo largo de la historia no siempre ha sido la misma (Gombrich, 1979). Al punto de que su tratamiento transitaría de una etapa sub-consciente a una consciente y de ésta a una etapa auto-consciente (Saarinen, 1985, p. 28), es decir, de la

intuición a la comprensión y de esta última a la prescripción.

Los siglos XVIII y XIX, en particular, aportaron un conjunto de circunstancias que definitivamente cambiaron la manera de entender tales principios dentro de las artes decorativas. De hecho, para la década de 1750 una teoría sobre la belleza para la apreciación de las artes finalmente se consolidó mediante las ideas de pensadores como Francis Hutcheson (1694-1746), Alexander Baumgarten (1714-62), Charles Batteaux (1713-1780) e Immanuel Kant (1724-1804) (Tatarkiewics, 1990, pp. 90-91 y 358-360). Esta teoría, además de ayudar a separar las bellas artes de las artes menores, también despertó la atención de los practicantes y críticos hacia la forma de apreciar las creaciones utilitarias de las artes decorativas (Frank, 2000, p.4). De ahí que, mientras pensadores como el pintor británico William Hogarth (1753) usaron el lenguaje de la estética como base común para evaluar tanto las bellas artes como las decorativas, otros -como el filósofo alemán Karl Philipp Moritz (1793)- instrumentaron criterios teóricos para la apreciación de los objetos utilitarios en sí mismos.

Adicionalmente, el siglo XIX atestiguaría el nacimiento de diferentes posiciones sobre el posible impacto de la Revolución Industrial en la configuración de los objetos utilitarios de uso diario. Tal preocupación asumió particular relevancia en Gran Bretaña, dado su papel en el surgimiento de dicha revolución y la importancia asignada por su gobierno a la educación de sus artistas industriales (i.e. diseñadores) mediante la creación de un sistema gubernamental de escuelas de diseño a partir de 1837. Una preocupación que, sin embargo, no alcanzó su clímax sino hasta la Gran Exposición de Londres de 1851, donde la apariencia poco placentera de muchos de los productos exhibidos desencadenó una búsqueda pseudocientífica de principios de diseño para una mejor configuración estética de los nuevos objetos hechos

a máquina. No en vano, hay quienes catalogan dicha Exposición como "...el mejor símbolo externo de la mentalidad victoriana –cuestionando, insistiendo y objetivando el progreso a través de la ciencia, el arte y la industria–" (Swift, 1995, p. 124). Tales circunstancias ubicaron a la Gran Bretaña en el centro de una reforma educativa de alcance mundial para las artes decorativas (entendidas entonces como "artes ornamentales"), cuya meta real fue complementar con nuevos conocimientos lo que la enseñanza del dibujo y el modelado venía haciendo por la educación de los artistas industriales (Lacruz-Rengel, 2019, p. 63).

En este sentido, el presente artículo intenta mostrar la forma como los principios compositivos para las artes decorativas fueron vislumbrados y progresivamente desarrollados en tratados y escritos sobre diseño realizados por practicantes, educadores y críticos del siglo XIX con el fin de educar. Los autores bajo estudio son mayoritariamente británicos dadas las circunstancias previamente delineadas. Sin embargo, también se aborda el trabajo de algunos autores no-británicos cuyos escritos fueron tan influyentes como para ser traducidos al inglés en el siglo XIX. La idea es aportar una caracterización del tipo de contribución hecha por estos teóricos para la comprensión de los principios compositivos del diseño.

## 1. La Arquitectura como "Madre" de las Artes Decorativas

Para muchos diseñadores contemporáneos la idea de la arquitectura como marco general del arte y el diseño es algo normalmente asociado a Walter Gropius y la Bauhaus (Moholy-Nagy, 1947, p. 22). Curiosamente, la historia se repite y la manera como los *Bauhäuslers* posicionaron a la arquitectura en el siglo XX no fue muy distante de aquella de los teóricos del siglo XIX (Lacruz-Rengel, 2019, p.70). De hecho, la idea de "la arquitectura como madre de las artes"

es incluso más antigua. Según el arquitecto y académico finlandés Eliel Saarinen (1985, p.45-46), "[E]n todas las grandes civilizaciones del pasado... la arquitectura no solo significó el edificio... significó tanto los distintos objetos de un salón como el salón en sí mismo". No olvidemos la definición de arquitectura, como ciencia capaz de conocer y juzgar todas las artes relacionadas con ella, dada por el arquitecto romano Marco Lucio Vitruvio en el siglo I a.C. (Vitruvio, 1991, p.5).

Aun así, esa primacía asignada a la arquitectura entre las artes, también fue cuestionada en ciertos períodos de la historia, tanto por el lugar especial que se le asignó a otras artes –como pasó con la pintura durante el Renacimiento (Beardsley, 1997, p. 44)- como por las ideas de notorios historiadores de arte y teóricos como los alemanes J.J. Winckelmann (1990, p. 23) en el siglo XVIII –para quien el arte comenzaba con la escultura- y Gottfried Semper (1860, pp. 254) en el siglo XIX –quien vio el origen de la arquitectura en las artes textiles-. Fue con la teoría evolutiva y dialéctica del arte propuesta por el filósofo alemán G.W.F. Hegel (1770-1831) publicada en 1835, que la arquitectura volvió a ganar su vieja primacía como origen de las artes. De hecho, en la teoría de Hegel (2002, p.123) la primera realización del arte es la arquitectura, dado su origen simbólico y su relación fundamentalmente exterior con lo espiritual. Las teorías estéticas de Hegel fueron bien conocidas y admiradas en Europa (Knox in Huisman, 2002, p. 49), jugando un papel fundamental en la historia del arte del siglo XIX (Shapiro, 1995, p. 182). No obstante, dicha preminencia teórica perdió fuerza poco a poco en el siglo siguiente debido al rechazo y subestimación del llamado "canon" en la arquitectura o "grupo de trabajos tradicionalmente reconocidos como ejemplares" (Sutton, 1999, p. 7).

En el caso particular de las artes decorativas del siglo XIX, la idea de "la arquitectura como madre de las artes" es comúnmente asociada

al arquitecto, diseñador y teórico galés Owen Jones (1809-74). Él desarrolló el esquema cromático para las exhibiciones de la Gran Exposición de Londres de 1851; además de ser un conocido diseñador de textiles, alfombras, cartas de juego y cubiertas de libros, y un intenso viajero a lo largo de Europa y el cercano oriente con el fin de recolectar y estudiar diseños en aras de demostrar la existencia de "ciertas leyes generales en el lenguaje de la forma" (Naylor, 1992, pp. 234 y 236; Geddes y Grosset, 1997, p. 93). Jones también se involucró en la enseñanza que impartían las escuelas de diseño del gobierno británico. Entre sus preocupaciones estuvo el desarrollo de principios de diseño para ayudar a producir novedad en el arte y belleza con inteligencia, siendo su libro *The Grammar of Ornament* de 1856, "ampliamente usado como referencia y libro texto a lo largo del siglo XIX" (Naylor, 1992, p. 234 y 236). Es en este libro donde Jones presenta lo que él consideraba el primero de los 37 principios necesarios para entender el ordenamiento de la forma y el color en la arquitectura y las artes menores (*Lesser Arts*): "Las artes decorativas se derivan de la arquitectura y deben ceñirse apropiadamente a ella" (Jones, 1856, p. 5). Con este precepto claramente buscó asegurarle a la arquitectura no solo el status de ser el origen de dichas artes sino también su destino último.

Esta fue una idea con muchos artistas, diseñadores, arquitectos, críticos y educadores de la época a su favor, incluyendo el influyente poeta y crítico inglés John Ruskin (1819-1900), quien en *The Seven Lamps of Architecture* de 1849 reconoce a la arquitectura como "...la primera de las artes" (Ruskin, 1865, p. 3), y al diseñador y escritor inglés William Morris (1834-96), quien poseía una copia de "La Gramática del Ornamento" de Jones (Gombrich, 1979, p. 55) y diseñó junto a sus colegas el mobiliario, decoraciones y accesorios de su propia vivienda -su "Red House" (1859-60)- siguiendo la inspiración vernácula y medieval de su arquitectura (Massey, 1995, p. 12). Esta

fue una experiencia que marcó la trayectoria de Morris (Naylor, 1992, p. 244). A tal punto que en su ensayo sobre *The Lesser Arts of Life* (1882, p. 184) expresa que "la existencia de las otras artes está ligada a la de la arquitectura..."; y describe el arte de construir como "...el arte de crear un edificio con todo su equipamiento interior para llevar a cabo una vida digna y alegre" (p. 185), considerando a las artes menores como una parte comparativamente pequeña de la arquitectura.

Otro conocido partidario de esta idea fue el pintor, escritor inglés e inspector general de arte del Consejo Educativo Británico, Richard Redgrave (1804-88). Como uno de los asistentes del principal organizador de la Gran Exposición de 1851 -Henry Cole- en la escuela gubernamental de diseño de Somerset House en Londres, incentiva la idea de que aquellas decoraciones de materiales que fueran inapropiadas para la arquitectura eran igualmente inapropiadas para el mobiliario y los accesorios de los edificios que los contenían, así como para los pequeños artículos de uso diario (Redgrave, 1876, p. 38).

De un modo más elaborado, James Ward (1851-1924), un renombrado artista y educador irlandés, Director de la que fue una importante institución en la educación de los diseñadores para la industria británica de la seda (la Escuela Macclesfield de Arte en Cheshire), escribió en sus *Principles of Ornament* de 1896 que "[e]l mejor ornamento, por su abstracción, está cercanamente vinculado al arte arquitectónico" (p. 4). De manera similar, el ilustrador Art and Craft, diseñador de vitrales y educador inglés George Woolliscroft Rhead (1855-1920) justificó el status asignado a la arquitectura afirmando que "...las primeras artes nacen de las necesidades físicas del hombre, y la primera de todas las necesidades del hombre es la de tener un techo con el cual cubrirse" (Rhead, 1905, p. 15).

El vínculo entre la arquitectura y las artes decorativas también fue vislumbrado con referencia a artes en particular como sucedió con la cerámica y los tejidos. De hecho, esta fue la línea de pensamiento seguida por Thomas Delf (1811-1865) –un escritor y fotógrafo inglés, traductor del famoso libro sobre color escrito por el químico francés Michel-Eugène Chevreul- y quien bajo el seudónimo de Charles Martel publicó en 1856 su libro *The Principles of Form in Ornamental Art*, un tratado sobre la forma en la cerámica. Allí mantiene que la arquitectura y las artes cerámicas tienen en común su obediencia a las leyes de proporción, simetría, ornamentación y utilidad (Martel, 1875, pp. 14 y 16). Desde su punto de vista, la arquitectura y la cerámica también estaban conectadas por el hecho de ser ambas capaces de generar formas inventivas (i.e. formas que van más allá de la mera imitación de la naturaleza).

Desde una perspectiva menos estética y más tecnológica, Gottfried Semper (1803-79) –un arquitecto y académico alemán de paso por Inglaterra como refugiado político y profesor en ese país de arte ornamental, construcción, arquitectura y decoración en la década de 1850- en su *Style in the Technical and Tectonic Arts* de 1860 vislumbra el vínculo entre la arquitectura y las artes decorativas a través de los textiles, argumentando que el origen de la arquitectura estuvo en la necesidad del hombre de construir barreras tejidas de fibras naturales para los cerramientos verticales de sus refugios (Semper, 1860, p. 254). También en Francia, el artista grabador, historiador, crítico y miembro de la Academia francesa de Bellas Artes, Charles Blanc (1813-1882), publica en 1867 su libro *Grammaire des Arts de Dessin*. Allí desarrolla un argumento teórico ubicando a la arquitectura como origen de la “artes del diseño” (artes del dibujo), es decir, como origen de la escultura y la pintura. Según su argumento “[a]l medir la extensión, [el hombre] descubre la geometría; al medir la duración, descubre los números” y ambos hallazgos le dieron vida a la arquitectura

y a la música como las dos primeras madres universales de todas las artes, naciendo ambas de analogías con la naturaleza (Blanc, 1951, p. 54).

Hubo también autores que compartieron la vinculación entre arquitectura y artes decorativas sin ser tan complacientes con el status a ella asignado por Owen Jones. Un buen ejemplo de ello está en la postura del diseñador y académico escocés Christopher Dresser (1834-1904), quien es considerado como uno de los grandes diseñadores del siglo XIX educado en la Escuela de Diseño de South Kensington (Londres) y entre los más influyentes escritores sobre diseño de su tiempo (Henderson en Dresser, 1973, p. ii). Partiendo de que los edificios no eran su esfera de acción, Dresser vio la conexión entre la arquitectura y el arte ornamental en la idea de que ambas artes han sido condicionadas por la naturaleza de los materiales, la religión de la gente (una forma peculiar de aludir a su idiosincrasia muy propia de la Inglaterra del siglo XIX), y al clima en todas las épocas y países. Con esto en mente llegó a la conclusión de que “[n]o podemos considerar correctamente el ornamento sin la arquitectura” (1973, p. 13). Este argumento es luego profundizado por uno de los artistas decorativos más versátiles de ese siglo: el pintor inglés, ilustrador y diseñador de papel tapiz y textiles del Movimiento Arts and Crafts Walter Crane (1845-1915), quien también fue el primer presidente de la Arts and Crafts Exhibition Society, Director de diseño de la Escuela de Arte de Manchester y Director del Royal College of Art de Londres durante la década de 1890. En su libro *Bases of Design* (1898), une los argumentos de Jones y Dresser como parte de un intento por instrumentar una comprensión del diseño como “sistema”. Con este fin, Crane (1898, p. 3) vislumbra a la arquitectura como “...la reina y madre de todas las artes”, y a los aspectos catalogados por Dresser como factores que influyen el diseño (materiales, raza/idiosincrasia y condiciones/clima) junto

a la utilidad, lo simbólico (tipos y acuerdos), lo gráfico (la representación), lo colectivo (historia y evolución del diseño) y lo individual (carácter o temperamento de cada diseñador), como los elementos que integran su "sistema del diseño", bajo una suerte de analogía con los sistemas naturalistas de los siglos XVIII y XIX (figura 1).

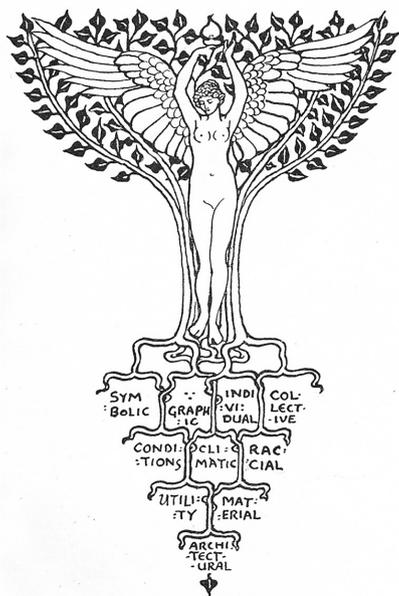


Figura 1. El sistema del diseño según Walter Crane.

Fuente: Crane, 1898, p. i.

También es importante mencionar que, aun cuando algunos tratados no abordan en forma explícita la alegada conexión entre arquitectura y artes decorativas, los puntos de vista en ellos expresados sobre los principios compositivos del diseño son ejemplificados y explicados a través de muestras de arquitectura. Esto se hace especialmente evidente en escritos como *Art in Ornament and Dress* (1877, pp. 1-45) de Charles Blanc, donde elementos y decoraciones propios de la arquitectura (e.g. una columna corintia, un balaustre, triglifos y metopas) son usados ampliamente como ejemplos para explicar principios generales. Lo mismo sucede en el *Manual of Decorative Composition* (1885) de Henri Mayeux, un arquitecto francés y profesor de artes decorativas en la L'École Natio-

nal Des Beaux-Arts de París. Allí, algunos principios básicos de la composición tales como la simplicidad, la complejidad y la proporción son presentados a través de su aplicación primero a la arquitectura y luego en objetos derivados de las artes decorativas.

## 2. Tres Fuentes de Explicación

La existencia de teorías para explicar el origen de las artes decorativas a través de fuentes distintas a la arquitectura durante el siglo XIX (Collingwood, 1883, p. 4; y Balfour, 1893, p. 76), lleva a pensar que debió haber una razón en particular para escoger y soportar la tesis de la arquitectura como "madre" de estas artes. Por lo que todo parece indicar que la arquitectura fue escogida como marco para las artes decorativas por su capacidad para involucrar factores de la más variada índole y por la familiaridad que tenían artistas y diseñadores con sus preceptos. De hecho, la variedad y riqueza de conocimiento puestos al servicio de las artes decorativas bajo esta relación de subordinación fue excepcional en comparación con lo que hubiese sido de no existir. No olvidemos que el conocimiento aplicado a la arquitectura durante el siglo XIX se derivaba de tres importantes fuentes (Semper, 1860, pp. 189-194): de la historia y las tradiciones de las bellas artes, de las ciencias básicas o naturales (particularmente las matemáticas/geometría, la botánica, la cristalografía y en algunos casos la zoología), y de la estética especulativa (fundamentalmente devota a indagar sobre la naturaleza de la belleza). Esta es la razón por la cual los principios compositivos de las artes decorativas fueron enunciados de un modo bastante elaborado, con explicaciones que combinaban conocimiento de las tres fuentes mencionadas.

La historia y la tradición fueron comúnmente empleadas para ilustrar el modo de aplicar los principios compositivos, en aras de evitar la simple copia de estilos históricos y asegurar la producción de variedad ornamental mediante

sistemas de detalles y sistemas de ordenamiento (Wornum, 1873, pp.135-136) –ver figura 2-. Esta aproximación encuentra sus raíces en los libros de patrones de diseño y decoración usados por artistas y artesanos como fuentes de ideas en el siglo anterior (Trilling, 2001, pp. 58-59). No obstante, los ejemplos de ornamentación en los tratados del siglo XIX fueron organizados según aquellos períodos históricos en lo que los cánones estilísticos eran claramente discernibles –como el antiguo Egipto, la Grecia clásica, y el renacimiento-, o a partir de tradiciones estilísticas de carácter peculiar o innovador desde el punto de vista de la ornamentación –como las culturas primitivas, los celtas, árabes y chinos-. La idea de base era el uso de la historia y la tradición no solo para ejemplificar la manera cómo la composición había evolucionado sino también para legitimar los principios que eran vistos como esenciales por diferentes autores. De hecho, la mentalidad del siglo XIX era devota de los hechos –los cuales se asumían como de naturaleza permanente- (Van Doren, 2006, p. 383).

Por otra parte, las ciencias básicas y naturales fueron generalmente empleadas para presentar o extender la explicación de principios y técnicas relacionadas con la configuración de objetos mediante ejemplos (figuras 3 y 4); mientras que la estética especulativa fue usada para delinear los principios –sobre todo en función del efecto que se les atribuía sobre el observador- y para desarrollar el razonamiento detrás de los efectos estéticos cuando eran posibles o necesarias explicaciones concisas (figura 5).

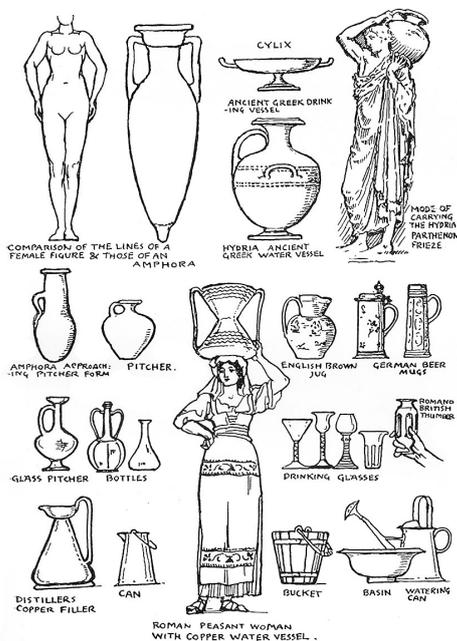


Figura 2. Definiciones de formas para vasijas con base en la historia, la tradición y el uso.

Fuente: Crane, 1898, p.79.

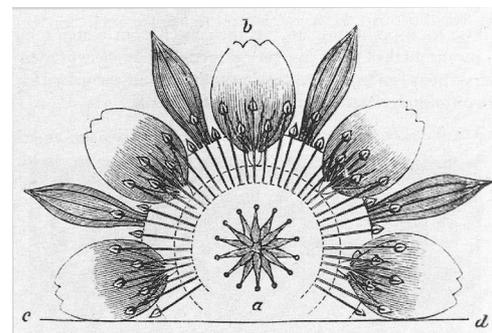


Figura 3. Estudio del rol de la simetría en una flor.

Fuente: Semper, 1860, p. 200.

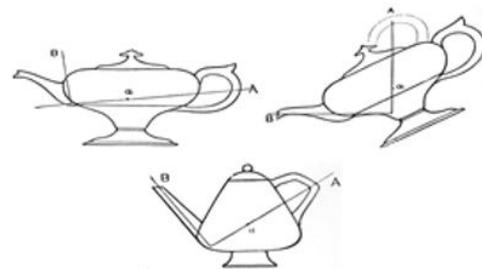


Figura 4. Estudio de la relación entre el centro de gravedad y la ubicación de la agarradera y el vertedero de teteras.

Fuente: Dresser, 1973, pp.140-141

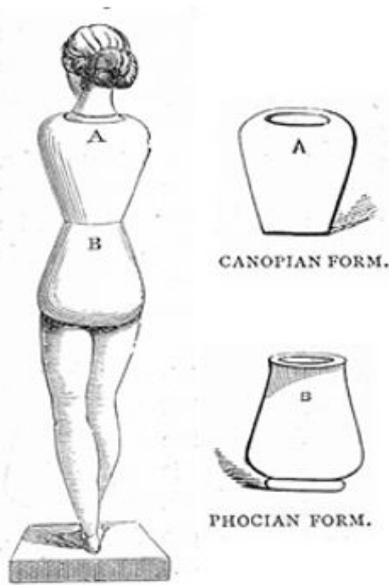


Figura 5. Explicación del atractivo estético de las formas cerámicas canopianas y focianas con base en su similitud con formas humanas.

Fuente: Modificado de: Martel, 1875, pp. 57, 59 y 60

Los teóricos del siglo XIX podrían difícilmente ser vistos como empezando de cero en su búsqueda de principios apropiados de composición para abordar las nuevas realidades desencadenadas por la Revolución Industrial. Ellos contaban con el conocimiento de estilos históricos y culturas proveniente del surgimiento de la arqueología erudita en el siglo anterior, y con los fundamentos teóricos desarrollados por los estudios naturalistas de finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, cuyos principios y leyes –como los de similitud y adaptación– fueron ajustados y usados para permitir comparaciones de humanos, animales y plantas con objetos, que ayudaran a vislumbrar la contribución de los contextos físicos y culturales en su configuración (Steadman, 1982, pp. 44 y 79-82). Desde el punto de vista estético, los teóricos británicos del diseño también tuvieron en el *Analysis of Beauty* (1753) de William Hogarth un modelo de las posibles direcciones a seguir en su búsqueda de principios. No en vano, este tratado de Hogarth ha sido descrito como “el

primero y, aun hoy, uno de los mejores libros sobre la estética del diseño” (Gombrich, 1979, p. x), y como una de las primeras discusiones sobre la estética de los objetos manufacturados (Bayley, 2007, p. 15).

Para Hogarth, la belleza de cualquier objeto puede ser apreciada mediante la comprensión de seis principios (Hogarth, 1974, p. 12): adaptación a su fin (fitness), variedad, uniformidad (incluyendo como suyas la repetición, la simetría y la regularidad), simplicidad (que incluye la jerarquía o énfasis), complejidad (interés para el observador) y cantidad (que abarca también tamaño y proporción).<sup>2</sup> Su habilidad para sintetizar estos principios tiene su claro norte en los efectos perceptivos derivados de la configuración de los objetos:

“...Me propongo mostrar lo que son los principios en la naturaleza, a través de los cuales llegamos a catalogar como bella la forma de algunos cuerpos... [mediante la consideración de] la naturaleza de aquellas líneas, y de sus diferentes combinaciones, las cuales sirven para despertar en la mente las ideas de toda la variedad de formas imaginables.” (Hogarth, 1974, p. 1)

### 3. Primeros Intentos de Enunciación Teórica

Las artes decorativas de los primeros países industrializados iniciaron el siglo XIX con dos preocupaciones básicas: “las limitaciones técnicas para diseñar motivos y patrones que pudiesen ser producidos por medios mecánicos” y la necesidad de “una teoría sobre lo que era apropiadamente bello para la nueva era [industrial]” (Brett, 1986, p. 61). El primer aspecto fue de alguna manera resuelto con el desarrollo de un nuevo tipo de dibujo –plano y de simplicidad lineal– basado más en la abstracción que en la imitación, para la concepción de temas ornamentales (Cardoso, 2005, p. 25). La solu-

ción del segundo aspecto, en cambio, avanzó a un paso más lento a través de las críticas de practicantes, educadores y comentaristas del diseño.

Alrededor de 1844, algunos de ellos criticaban el surgimiento de una “escuela” de pensadores especulativos quienes “...habían renunciado a la ciencia como guía” y cuyas posturas se afirmaban “...en oposición a las más fuertes convicciones de nuestros sentidos” (Hay, 1856, p. 1). Otros, como Owen Jones (en Naylor, 1992, p. 234), se enfocaban tanto en la ausencia de principios para el diseño como en la falta de unidad entre las diferentes ramas de las artes decorativas. No olvidemos que una de las consecuencias de la Revolución Industrial fue la creación y fabricación de un mismo objeto mediante diferentes y especializadas labores de diseño y manufactura (Schmiechen, 1990, p. 60).

En aras de comprender la contribución de los primeros intentos para formular principios de diseño después de 1850, deben revisarse tres antecedentes, aun cuando ellos no apuntaron hacia la consecución de una estética industrial *per se*. El primero está en las ideas del arquitecto y diseñador inglés Augustus Welby Pugin (1812-52), conocido por haber creado muebles góticos para el Castillo de Windsor (c.1827), formular una línea de cubertería para un fabricante importante (1830s) y diseñar todos los detalles góticos del proyecto ganador del arquitecto Charles Barry para el edificio del Parlamento en Londres (1836). En sus escritos, Pugin refiere una decadencia del gusto derivada de un uso extravagante del neo-gótico que esconde “...el verdadero propósito para el cual el artículo [i.e. objeto] ha sido hecho...” (Pugin, 1841, p. 23). Esto sucede en un período histórico en el cual Inglaterra experimentaba una renovación religiosa marcada por un retorno a antiguos usos rituales, de muebles, vestimentas y arquitectura (Sutton, 1999, p. 272), y en el cual su sociedad se había aferrado a la

noción de que un ambiente físico diseñado moralmente debería crear individuos igualmente morales (Schmiechen, 1990, p. 59). Así, para Pugin, el diseño se convirtió en una cruzada dirigida a buscar la autenticidad a través de una suerte de funcionalismo estético que no se oponía al uso de las máquinas –excepto cuando fuesen usadas para imitar técnicas manuales– (Naylor, 1992, p. 232). En sus *True Principles of Pointed or Christian Architecture* de 1841 Pugin establece dos “grandes reglas para el diseño”: (1) “No debe haber rasgos... que no sean necesarios para la conveniencia, construcción o propiedad” [del edificio u objeto]; y (2) “todo ornamento debe buscar enriquecer la [su] construcción esencial...” (p. 1). Aun cuando estas reglas fueron inicialmente dirigidas hacia la arquitectura, secciones de su libro muestran –a través de críticas– su aplicación a trabajos metálicos (accesorios metálicos para edificios, puertas y muebles; objetos vaciados y forjados), papel tapiz, baldosas para pisos, cortinas y mobiliario.

Las ideas de Pugin inspiraron las posturas de John Ruskin (Massey, 1995, p. 10), tal como se muestra en su ensayo sobre “La naturaleza del gótico” originalmente publicado en 1853 como parte de su libro “Las piedras de Venecia”. Pero es en *The Elements of Drawing* de 1857 donde Ruskin expone sus ideas sobre la composición, motivado por sus enseñanzas en el Working Men’s College de Londres en 1854. Así, reconoce la existencia de nueve “leyes” compositivas (primacía/jerarquía, repetición, continuidad, curvatura, radiación, contraste, intercambio/alternancia, consistencia/carácter y armonía), con claras implicaciones prácticas, pero sin una interrelación taxonómica como un todo (Ruskin, 1971). Esto se explica por su creencia en que el trabajo disciplinado era monótono, así como su abierta intención de deshacerse “...de toda regla sistemática, y [enseñarle] a la gente a dibujar tal como un campesino aprende a montar, sin silla ni riendas” (Ruskin en Cardoso, 2005, p. 26). No en vano, su aproximación

a la composición ha sido catalogada como una suerte de "expresionismo grafológico" (Gombrich, 1979, p. 53), dado que para Ruskin (1859, p. 56). "...[n]adie, puede, en el sentido más extremo, enseñarle a nadie cómo hacer un buen diseño".

Desde una perspectiva diferente y más cercana a la aproximación perceptiva desarrollada por Hogarth están los escritos de David Ramsey Hay (1798-1866), un artista escocés, decorador de interiores y teórico del color, mejor conocido por sus diseños de interiores para la casa del escritor Sir Walter Scott, del palacio Holyrood en Edimburgo para la Reina Victoria y del salón de la Society of Arts en Londres. D. R. Hay escribió muchos libros sobre diseño. En sus *Original Geometrical Diaper Designs* de 1844 incorpora un ensayo que describe en el subtítulo de dicho libro como "...un intento por desarrollar y dilucidar los verdaderos principios del diseño ornamental, como se aplican en las artes decorativas". A pesar de su intención hacia un tema tratado de manera evasiva en esa época, su trabajo termina enfocándose en consejos prácticos sobre formas de generar armonía a través de proporciones; tipos de líneas y ángulos; dentro de figuras curvilíneas, cuadriláteras, triangulares y poligonales, así como en la génesis de series. Como parte de ello, principios de composición tales como la unidad, la simetría, la proporción, la oposición y la variedad son sólo referidos colateralmente. Un énfasis especial es puesto en mostrar cómo "la línea de la belleza" de Hogarth (cuyo supuesto origen es la línea elíptica) puede ser aplicada al "humilde arte del diseño ornamental" (Hay, 1844, p. 28).

El hito más nombrado en la formulación de principios compositivos después de la Gran Exposición de 1851 es *The Grammar of Ornament* de Owen Jones. Se trata de un libro mayoritariamente gráfico como los libros de patrones del siglo anterior, pero con el espíritu ecléctico e interés de anticuario característico del siglo

XIX (Trilling, 2001, p. 60). Extraño como pueda sonar, la parte que se hizo más popular con el paso de los años es aquella a la cual Jones le otorgó menos espacio en su obra:<sup>3</sup> las 37 proposiciones que presenta cual "principios generales para el ordenamiento de la forma y el color en la arquitectura y las artes decorativas..." (Jones, 1972, pp. 5-8). Para Jones, el estilo del ornamento se rige por las mismas leyes que regulan la organización de la forma en la naturaleza, las cuales -a pesar de sus variadas manifestaciones- pueden resumirse en unas pocas ideas básicas. Con esto en mente, desarrolla un conjunto de principios para la composición del diseño cuya meta final es la consecución del "reposo" (un estado mental de satisfacción perceptiva, intelectual y emotiva) a través del uso de principios secundarios como la adaptación a su fin (fitness), la proporción y la armonía.

Así, los 37 principios de Jones contemplan: tres proposiciones sobre la preeminencia de la arquitectura sobre las otras artes, cinco proposiciones explicando los principios de composición antes mencionados, una proposición sobre estilo (una noción bastante devaluada en la época), veintiuno sobre el uso del color en el diseño, cinco sobre aspectos implícitos en cualquier composición decorativa (división, construcción geométrica, progresión, radiación y continuidad), y las tres últimas expresadas cual advertencias sobre el uso de imitaciones de materiales, de ejemplos históricos y sobre la importancia de una apropiada educación en las artes para artistas (i.e. diseñadores), fabricantes y el público en general. La variedad presente en las proposiciones de Jones aporta una visión bastante desarticulada de la composición. De hecho, aparte de sus cuatro principios estéticos básicos (reposo, adaptación al fin, proporción y armonía), los 33 restantes son más una mezcla de tecnicismos, recetas derivadas de su conocimiento o experiencia, y apreciaciones personales sobre temas relevantes para la época (educación, historia, imita-

ción, etc.). Esta debe ser la razón por la cual su "gramática" fue ponderada por algunos de sus contemporáneos como poseedora de consejos útiles, pero de máximas inadecuadas (Lewis Foreman Day en Rycroft, 1989, p. 19); y estudios posteriores sobre su libro han vislumbrado sus proposiciones como "...vagas e incluso vacías en cierto modo", a pesar de reconocerle el mérito de haber traído de vuelta los criterios perceptivos una vez propuestos por Hogarth y ausentes en escritos como los de Ruskin (Gombrich, 1979, p. 51).

Además de Jones, hubo otros autores sobre este tema cuyo trabajo fue altamente admirado en el siglo XIX a pesar de su vaguedad. Ejemplo de ello se encuentra en las alocuciones públicas y reportes oficiales de Richard Redgrave entre 1847 y 1871, y posteriormente compilados como su *Manual of Design* de 1876. Este grupo particular de escritos, caracterizado por extensas y elaboradas discusiones a través de las cuales el autor solo llega a abordar un reducido número de principios -unidad, congruencia, organización simétrica, distribución geométrica, cantidad, yuxtaposición y adaptación a su fin- ofrece una concepción de éstos como parte de un todo que definitivamente carece del tipo de claridad taxonómica presente en escritos anteriores sobre el tema, como el de William Hogarth del siglo anterior. En este sentido, es importante tener en mente que mientras los autores británicos dominaron los escritos teóricos sobre la práctica del diseño en el siglo XIX, "los de lengua germánica fueron los que produjeron las teorías más académicas y fueron los primeros en desarrollar interpretaciones sobre la naturaleza del arte decorativo de corte histórico" (Frank, 2000, p. 6).

#### 4. La Búsqueda de Sistematización

La preminencia de los aspectos prácticos de la composición sobre los teóricos, junto a la obvia carencia de una correlación lógica entre sus principios y leyes, fueron especialmente pro-

blemáticos ante la fuerte influencia que para la época tenían los estudios naturalistas de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX en el arte y la ciencia (Keyser, 1998, pp. 29-130). De hecho, desde el siglo XVIII, las taxonomías biológicas fueron explícitamente evocadas como un modelo de clasificación para los estilos y los artefactos (Steadman, 1982, p. 46). Por lo que la necesidad de estudiar al ornamento "...en sí mismo, teórica y científicamente" y sin restringirlo a su mera aplicación (Wornum, 1873, p. 3), condujo a los autores a organizar sus principios compositivos de manera semejante a los "sistemas" naturalistas, pero esta vez con un claro énfasis en su interrelación funcional.<sup>4</sup> Fue también la época en que la composición se vislumbró como más cercana a la arquitectura y a la música que a la escultura y a la pintura, dada la naturaleza estandarizada de sus elementos (Collins, 1970, p. 183).

Un claro ejemplo de estos intentos de sistematización se ve en el libro *Analysis of Ornament* (1856) de Ralph Nicholson Wornum (1812-1877), un artista inglés, historiador de arte, académico y custodio de la National Gallery de Londres. Su libro se basó en un curso originalmente preparado entre 1848 y 1850 para las escuelas de diseño del gobierno británico. Allí presenta una vía para entender los principios de composición apoyado en la idea de que el ornamento es "un sistema de contrastes: [donde] el objeto de estudio es el orden del contraste", dado que "[l]os órdenes individuales puede que varíen hasta el infinito, pero las clases [de contraste] son limitadas" (Wornum, 1873, p. 5). Amparándose en una analogía con la armonía musical, Wornum vislumbró toda la "gramática del ornamento" como integrada por contraste, repetición y series, donde la repetición es equiparada al ritmo en la música y relacionada con la proporción y la simetría en el arte ornamental; mientras que las "[s]eries incluyen a la repetición, y definen su orden" (Wornum, 1873, p. 14). De ahí que, para él, la repetición encarna la primera etapa de la composición -corres-

pondiéndose con la creación de la melodía en la música- y la combinación de series su segunda etapa, equiparable a la búsqueda de armonía en la música y al desarrollo de progresión armónica en el ornamento (Wornum, 1873, pp. 27-28).

Una aproximación definitivamente distinta para correlacionar los principios compositivos está en el trabajo del arquitecto y académico alemán Gottfried Semper. Él estaba familiarizado con los métodos clasificatorios del biólogo francés Georges Cuvier (1769-1832), y apoyaba la idea de usar un método análogo al de éste para sentar las bases de una doctrina de estilo en las artes (Steadman, 1982, pp. 90-91). De hecho, en su *Style in the technical and tectonic arts* (1860), Semper desarrolla un conjunto de doce principios inspirado por la forma como la configuración cobra vida en la naturaleza. Estos principios son concebidos como parte de un proceso dinámico en el cual los objetos son configurados a su paso por tres momentos diferentes definidos por la influencia de lo que él consideraba un principio superior que se impone a una tríada de principios inferiores. Así, para Semper había tres principios superiores: *Unidad de Integración* (i.e. unidad en su más elemental expresión), *Unidad de Autoridad* (unidad definida a través de relaciones jerárquicas) y *Unidad de Propósito* (el tipo de unidad más elevado); y nueve principios inferiores: simetría, proporción y dirección para la Unidad de Integración; autoridad simétrica, autoridad proporcional y autoridad direccional para la Unidad de Autoridad; y regularidad, tipo y carácter para la Unidad de Propósito. La manera como estos principios se ensamblan lógicamente introduce una aproximación novedosa para asegurar la comprensión de un conjunto de principios como parte de un sistema. De hecho, su trabajo ha sido visto como el primer intento por integrar los métodos histórico y científico dentro de una misma aproximación teórica para el diseño (De Fusco en Patetta, 1984, p. 232). Sin embargo, el colmar con demasiada

lógica un proceso concebido por muchos como dependiente del temperamento del artista / diseñador (Ruskin, 1859, p. 56; Crane, 1898, p. 334; Day, 1904, p. 261), debió haber despertado cierto grado de escepticismo entre los contemporáneos de Semper, dado el aparente rigor mecanicista de sus ideas.

Un punto intermedio interesante entre la aproximación semiestructurada de Jones y la rigurosa sistematicidad de Semper se encuentra en los *Principles of Decorative Design* de 1873 de Christopher Dresser. Como persona familiarizada con las ideas de su mentor Owen Jones, Dresser intentó ofrecer un conjunto de principios compositivos más conciso y coherente. De manera semejante al trabajo de Semper, Dresser estableció dos grupos de principios (Dresser, 1973, pp. 15-24): Primarios y secundarios (una división también implícita en el trabajo de Jones, pero no con la misma claridad). Así, para él, la verdad (el estar alejado de la falsedad), la belleza (sinceridad en expresión y gracia) y el poder (fuerza de carácter) fueron principios primarios; mientras la adaptación al propósito (fitness), la proporción, el orden, la repetición y la alternancia fueron sus principios secundarios.<sup>5</sup> Curiosamente, incorpora las nociones de contraste y armonía no como parte de sus principios secundarios sino solo en relación con el uso del color. Situación que lo acerca a Jones, quien instrumentó principios separados para abordar cuestiones de forma y de color (Jones, 1972, pp. 5-8). Por otra parte, los principios primarios de Dresser (verdad, belleza y poder) plantean un significativo alejamiento de los principios de Jones y Semper debido a su nivel de abstracción, en cierta manera más cercano al de reglas de moralidad para el diseño, y por ende más próximo a posturas como las de Pugin y Ruskin.

#### 4. La Complementariedad como Clave para la Reducción

Una vez que el número de principios compositivos empezó a ser reducido mediante la reflexión de los teóricos, nuevas preocupaciones surgieron en torno a cuáles principios tomar en cuenta para el diseño. Esta preocupación fue de alguna manera allanada mediante la división entre principios primarios/superiores y secundarios/inferiores. En este caso, sin embargo, las reflexiones fueron más lejos enfocándose en el rol de la complementariedad entre los principios como vía para reducir su cantidad y mejorar su comprensión.

Un temprano ejemplo de ello está en el libro *Principles of Ornamental Art* (1875), escrito originalmente por Frederick Edward Hulme (1841-1909) como una serie de disertaciones para el *Art Journal* en 1873. Hulme fue un maestro de dibujo técnico, pintor e ilustrador inglés, y examinador del Departamento de Ciencia y Arte del gobierno británico y de la Cámara de Comercio de Londres. Para él (1875, pp. 85 y 117-118) la simetría (incluyendo la proporción como parte de ella) es el principio más digno a considerar en casi todos los períodos del arte, y la adaptación al propósito (fitness) el principio general a cargo de definir aspectos clave como el tamaño y naturaleza del ornamento en relación a la superficie en la cual se aplica.<sup>6</sup>

Adicionalmente, Hulme lleva a cabo un delimitado de otro grupo de principios en función de la inclusión, oposición y complementariedad entre ellos. De hecho, aborda principios tradicionales como la alternancia y la radiación como derivados del principio de repetición, el principio de variación como opuesto al de repetición, y simplicidad y complejidad como complementarios y por ende como principios más co-existentes que opuestos (Hulme, 1875, pp. 89-91 y 122). Así, enuncia un conjunto de siete principios básicos: adaptación al propósito (fitness), simetría, contraste, repetición, variación,

simplicidad y complejidad. Pero aún más interesante es su forma de correlacionar tales principios en función de sus efectos perceptivos. Siguiendo una línea argumentativa claramente inspirada en las ideas de Hogarth, Hulme (1875, p. 125) refiere el "efecto de simplicidad" como apoyado en la repetición, y el "efecto de complejidad" como asistido por la variación.

Otra aproximación interesante de este período es la del teórico Charles Martel para los objetos cerámicos. En sus *Principles of Form in Ornamental Art*, Martel (1875, pp. 28, 30 y 73) plantea una división entre principios compositivos generales (una suerte de principios universales aplicables a más cosas que la mera ornamentación) y principios compositivos particularmente relevantes para la ornamentación. Desde su punto de vista, la ornamentación solo tiene que ver con los principios de: complicación (o complejidad, como medio para atraer interés), confusión (como vía para resaltar el orden), euritmia (armonía), repetición, alternancia e intersección (como medio para generar división); mientras otros principios como la proporción, la cantidad, la jerarquía, la simetría y la adaptación al propósito son usados tanto para cuestiones de forma en general como para forma en el ornamento. Así, desarrolla una manera diferente de entender las ideas de inclusión y complementariedad entre los principios al mantenerlos teóricamente separados, pero simultáneamente aplicados en términos prácticos. Como lector del *Análisis de la Belleza* de William Hogarth, Martel debió haberse preguntado por qué aspectos de la forma como la simetría y la proporción no fueron entendidos por Hogarth como principios en sí mismos para definir nuestra apreciación estética de las cosas, desencadenando la búsqueda de las distinciones que caracterizan su tratado. De hecho, se puede decir que los principios ornamentales de Martel se basan, al igual que los de Hogarth, fundamentalmente en cuestiones de efecto estético.

Aun cuando los trabajos de Hulme y Martel tienen sus méritos, sus propuestas no han sido tan conocidas hoy como la de Charles Blanc, el crítico francés autor de la "Gramática del Diseño". En su *Art in Ornament and Dress* de 1877, Blanc presenta un sistema de principios compositivos explícitamente basado en la complementariedad entre ellos. De hecho, sugiere cinco principios primarios acompañados de cinco principios secundarios. Los primeros son entendidos como aquellos a través de los cuales la composición se inicia, mientras que los segundos aluden a los niveles de intensidad que se pueden alcanzar en cada uno de los primeros (Blanc, 1877, pp. 31-45). Así, sus principios primarios son: repetición, alternancia, simetría, progresión (movimiento) y confusión (confusión balanceada para resaltar orden). Estos están en correspondencia, en el mismo orden, con los principios secundarios de: consonancia (dominio jerárquico), contraste (como derivado de la más fuerte alternancia), radiación (como un subproducto extremo de la simetría), gradación (como el tipo más regular y controlado de transición/progresión) y complicación (como la inserción deliberada de complejidad para generar curiosidad) -ver figura 6-. Estos diez principios (primarios y secundarios) interactúan entre sí para generar orden, el cual junto con la proporción y la unidad son considerados por él como las tres condiciones que definen la belleza (Blanc, 1877, p. 3). Este sistema de complementariedades tan elaborado es, como el de Martel, también basado en los efectos perceptivos. Por lo que no es extraño que los principios secundarios sean definidos en función de los niveles más altos de intensidad perceptiva. También debe notarse que principios comúnmente aludidos, como la proporción, son también localizados fuera de su sistema de principios, pareciéndose de alguna manera a la estrategia usada por Martel para reducir la cantidad de sus principios ornamentales.

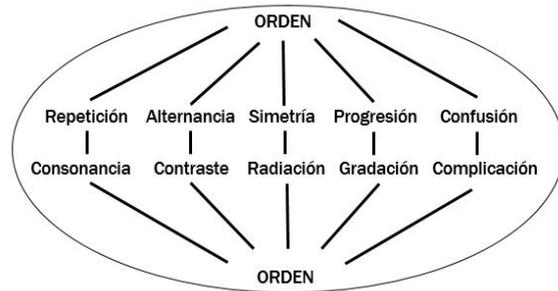


Figura 6. Principios primarios y secundarios de Charles Blanc organizados como parte de un sistema.

Fuente: Basado en Blanc, 1877, p. 31.

## 5. Mientras Ciertos Principios sean Dados

La etapa final en el desarrollo de principios compositivos que se evidencia como parte de este estudio tiene lugar aproximadamente entre 1882 y 1905. Se trata de un período en el que la intensa búsqueda de las formas más apropiadas para abordar los principios compositivos del diseño alcanza niveles de agotamiento. Esta situación se manifiesta en actitudes de complaciente negación hacia los elaborados sistemas formulados en las décadas anteriores. De hecho, los autores de los escritos y tratados de este período no niegan la existencia de principios compositivos, pero asumen que, en términos prácticos, la forma como han sido organizados hace poco o nada por su apropiado uso. Esta es una postura extrema que desencadenó dos tendencias principales en los escritos de diseño que versaron sobre composición. Una en la que los autores explícitamente presentan una lista inicial de principios con los cuales trabajan a lo largo de sus libros, y otra en la que el interés es sólo en sus aplicaciones particulares. En este último caso, los principios son mencionados solo cuando son importantes para la comprensión de un objeto o trabajo en particular.

De la primera tendencia se heredaron tratados como los *Principles of Ornament* (1896) de James Ward,<sup>7</sup> con dieciocho principios compositivos, y los *Principles of Design* (1905) de C.W. Rhead, con once principios, cinco de los cuales son de naturaleza dual (e.g. simetría-balance).<sup>8</sup> Desde la perspectiva de estos autores, la importancia tradicionalmente asignada a ciertos principios se hace relativa. Así, por ejemplo, "el reposo" deja de ser entendido como la meta final de la composición (como lo sugería Jones), y la adecuación al propósito (fitness) empieza a ser abordado de una manera dual, ya sea como resultado de una aplicación exitosa de otros principios o como una precondition derivada de la claridad de propósito y del correcto manejo de materiales. De ahí que, para Ward, la organización geométrica y la proporción sean solo "leyes preliminares" o condiciones sin las cuales no puede producirse ornamento, seguidas por la aplicación de principios como la repetición, subordinación, balance, etc.- cuyo orden de importancia es generalmente el mismo, dado que su presencia depende de las circunstancias compositivas (Ward, 1896, pp. 40-41). Adicionalmente, lo que había sido considerado como un principio en el pasado es sustituido por el fenómeno a través del cual cobra vida, como cuando la repetición es sustituida por las series. Para Rhead, en cambio, la idea de principios primarios y secundarios parece no existir del todo. Él se centra en crear una simple lista de principios. Su uso ocasional de principios duales en dicha lista es claramente heredado de los tratados de períodos anteriores, aun cuando la lógica detrás de ellos se apoya en la inclusión entre principios en lugar de su complementariedad.

En la segunda tendencia (escritos y tratados sin una lista explícita de principios) se heredaron ejemplos como el ensayo sobre *The Lesser Arts of Life* (1882) de William Morris, las *Lessons on Decorative Design* (1888) de Frank G. Jackson, el *Manual of Decorative Composition* (1898) de Henri Mayeux, y el *Ornament and its application*

(1904) de Lewis Foreman Day. Morris, más un practicante del diseño que un teórico, se preocupó por el logro de efectos prácticos en sí mismos, aportando direcciones generales para cada "arte" en particular con base en la adecuación al propósito (fitness), el uso adecuado de la ornamentación, el carácter formal a través del color, el misterio y la simplicidad. Así, por ejemplo, para la alfarería sugiere el uso de formas adecuadas al propósito de las vasijas y la aplicación de menos ornamento mientras más delicado fuese el material; para el arte de objetos de vidrio recomendaba colocar pequeños toques de tinte en el material para hacer la forma visible; para patrones impresos en papel el uso del misterio en el entrelazado de tallos y ramas; y para el mobiliario, el dominio de la simplicidad tanto en términos de cantidad como en el tipo y modo de diseñar (Morris, 1882, pp. 189-218).

Siguiendo una ruta semejante, pero en una forma más académica, Frank G. Jackson (1831-1904), maestro de diseño práctico y asistente del director de la Birmingham Art School –reconocida como la primera escuela municipal de Inglaterra en abrazar la influencia del Movimiento de Arts and Crafts (Pevsner, 1937, p. 139)- comienza su libro apoyado en aquella idea de Ruskin de que el diseño no puede ser enseñado, pero sus principios compositivos sí. Desde su punto de vista, los principios compositivos que más se presentan en cualquier diseño son repetición, contraste y variedad; complementados con los principios de simetría y radiación. De hecho, para él, la simetría interviene en un diseño cuando una apropiada actividad de sus tres principios básicos ocurre, y la radiación cuando cualquier expresión formal de crecimiento cobra vida (Jackson, 1888, p. 17). En este sentido, la simetría y la radiación son vistas por Jackson como instancias elaboradas de sus tres principios básicos, marcando con sus ideas una transición entre la compleja sistematicidad de la década precedente y la preeminencia comúnmente otorgada a lo prác-

tico por los seguidores del Movimiento de Arts and Crafts.

Este énfasis en la práctica y en una teoría fácil de aplicar, es eventualmente nublado por el extenso uso de definiciones a través de ejemplos. En esta dirección, el tratado de Mayeux asume la estrategia pedagógica de introducir principios compositivos comparando ejemplos de su apropiada y errada aplicación en objetos y superficies—figura 7—. Mientras, Lewis Foreman Day (1845-1910) —como escritor, educador y diseñador inglés de vitrales, telas y papel tapiz bajo la tradición del Arts and Crafts británico— se centra en la presentación de ejemplos sobre el apropiado uso de la ornamentación, reservando el capítulo XIV de su libro al “diseño práctico”, para comentar muy brevemente en él sobre algunos principios compositivos en sí mismos. Esto no es extraño dado que, para él, “...cualquier cosa parecida al establecimiento de reglas dogmáticas sería dañino, sino inútil”, ya que “[l]a única forma de aprender composición es componiendo” (Day, 1904, p. 261). En este sentido, es importante tener en mente que, antes de la década de 1890, la estructura a nivel de contenidos usada por la mayoría de los autores de tratados sobre diseño, estaba generalmente integrada por dos grandes partes: una en la que los principios de diseño eran presentados y explicados en sí mismos, y otra en la que se mostraba su aplicación en las artes decorativas (como en las obras de Dresser y Blanc). Tal división es claramente distorsionada a partir de la década de 1890 debido a un excesivo énfasis ya sea en la teoría (e.g. Ward) o en la práctica (e.g. Day).

### Conclusión: Algunas Lecciones en la Formulación de Principios

Este estudio comparativo de escritos ha puesto de manifiesto las complejidades implícitas para la formulación de un listado congruente y universalmente aceptable de principios com-

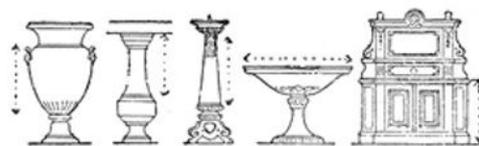


Fig. 6.—Objects possessing Dominant Shape.

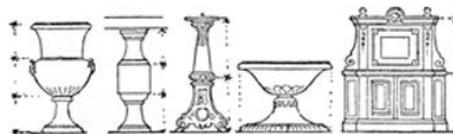


Fig. 7.—Shapes of False Equality.

Figura 7. Dos ejemplos de ilustraciones comparando el correcto y el errado uso de principios compositivos.

Fuente: Mayoux, 1898, pp. 12 & 13.

positivos para el diseño. Al respecto, tres son las lecciones más importantes que se pueden aprender del trabajo de los teóricos del siglo XIX. La primera es que no se puede desarrollar un conjunto coherente de principios compositivos sin la presencia de un marco general de referencia sobre la actividad de la cual son parte. En los escritos abordados, la arquitectura fue vista como tal por razones históricas y filosóficas, aunque también estuvo el hecho de que la noción de composición había sido primero aplicada de manera consciente para la enseñanza de la arquitectura y solo después para las artes decorativas.

La segunda lección es que, en cuestiones de conocimiento, no se puede obviar el curso de su historia. De hecho, la “cruzada” teórica y educativa iniciada por los reformistas del diseño del siglo XIX para sobrellevar el uso abusivo de estilos históricos y propiciar una adaptación estética a las nuevas realidades derivadas de la Revolución Industrial, no pudo escapar al tipo de sistematización del conocimiento iniciada en el siglo anterior. El presente estudio ha hecho evidente el uso que los reformistas hicieron de la aproximación erudita a la arqueología, de los métodos clasificatorios naturalistas y de explicaciones perceptivas sobre la apreciación estética que surgieron en el siglo XVIII. No obstante, también es innegable que en el siglo XIX se hi-

cieron aportes que llevaron aún más lejos dicho legado. En el caso particular del diseño se deben mencionar: el logro de una conciencia más clara sobre el papel de la historia, la tradición y el contexto en la configuración de sus productos, el aprovechamiento de analogías teóricas con otros campos de la composición (como la música), una comprensión de los principios compositivos del diseño no en forma aislada sino como parte de sistemas totalizadores que los interrelacionan en términos conceptuales y prácticos, y el reconocimiento de la importancia que tienen las consideraciones perceptivas en el manejo estético de las artes decorativas. Con este fin, los reformistas del diseño aprendieron a combinar conocimientos científicos, artísticos e industriales en aras de alcanzar lo que Owen Jones una vez calificó como "novedad en las artes y belleza con inteligencia".

La tercera lección es que -en cuestiones teóricas- es prácticamente imposible obviar la trayectoria mental subconsciente-consciente-autoconsciente sugerida por autores como Eliel Saarinen (1985, p. 28). De hecho, se puede decir que, en su búsqueda de una visión coherente de los principios compositivos del diseño, los reformistas decimonónicos empezaron trabajando bajo una dinámica pre o subconsciente apoyada en escasos principios generales para gestar una lista más amplia de ellos. Estas listas, sin embargo, terminaron siendo lógicamente inconexas debido a la usual confusión entre medios y fines. Todo lo cual desencadenó la búsqueda de vías para sistematizar el conocimiento de dichos principios, bajo estrategias catalizadoras capaces de aportar un orden lógico para su comprensión consciente como la estratificación, la inclusión y la complementariedad. Tanta complejidad teórica hace que finalmente se imponga una preocupación por la aplicación práctica de estos principios, la cual asume matices de corte prescriptivo al comparar ejemplos del uso correcto e incorrecto de principios compositivos, desarrollando así modos de autoconsciencia compositiva en los

diseñadores.

Aun cuando difícilmente se puede decir que alguna de las propuestas teóricas aquí estudiadas llegó a ser considerada como la más apropiada para abordar los principios compositivos de las artes decorativas, no hay duda de que algunas fueron definitivamente más influyentes que otras, afectando de manera inevitable el curso de la educación del diseño no sólo en el siglo XIX sino también en los siglos siguientes.

## Notas

<sup>1</sup> Para Homero, la armonía es la relación que unifica las diferentes partes que integran un todo (Estrada Herrero, 1988, p. 536).

<sup>2</sup> De manera parecida a sus principios para la forma, Hogarth también delineó tres principios particulares para abordar el color (Hogarth, 1974, p. 106): Oposición (contraste), extensión (valor), y simplicidad (intensidad o croma) que involucran los aspectos usados en su época para la actividad por la que él fue mejor conocido: sus pinturas.

<sup>3</sup> En su prefacio Jones resalta que la principal motivación de su trabajo ha sido recopilar ilustraciones o ejemplos de las "siempre cambiantes fases del arte ornamental" seleccionando "...algunos de los más prominentes tipos en ciertos estilos claramente conectados entre ellos" (Jones, 1972, p. 1).

<sup>4</sup> No olvidemos que los métodos clasificatorios de la historia natural del siglo XVIII estaban esencialmente basados en las propiedades visuales de animales, plantas y minerales. Sin embargo, con la formulación del "principio de similitud" empezó a surgir la relación entre funciones y formas en los cuerpos orgánicos (Steadman, 1982, pp. 40 y 79).

<sup>5</sup> Estos principios secundarios habían sido reducidos a un solo término en aras de la claridad, aun cuando su autor los expresara a manera de oraciones. Dos principios secundarios no han sido incluidos aquí: uno sobre el uso sincero de los materiales y el otro sobre el carácter de las líneas curvas para la producción de belleza; ya que ambos

habían sido considerados dentro de sus principios primarios de verdad y belleza (Dresser, 1973, pp. 22-23).

<sup>6</sup> Hulme (1875, p. 118) de hecho alude a la propiedad de escala (fitness of scale) o aquella que versa sobre los tamaños más apropiados de ornamento y propiedad de posición (fitness of position) o aquella asociada al sentido moral de propiedad que define el tipo de ornamento que es particularmente aplicable a edificios, vasijas, tapicerías, etc.

<sup>7</sup> Los principios enumerados por James Ward (1896) son: variedad, reposo, adaptación al propósito, contraste, superposición, crecimiento, series (repetición), unidad, balance y subordinación.

<sup>8</sup> Los principios enumerados por G.W. Rhead (1905) son: simetría y balance, proporción y espaciado, subordinación, reposo, congruencia, radiación, contraste (incluyendo contracambio), repetición y ritmo (incluyendo alternancia), unidad, e incluso distribución, desarrollo y composición de la línea.

## Referencias

- Balfour, H. (1893). *The Evolution of Decorative Art*. Londres: Rivington, Percival & Co.
- Bayley, S. (2007). An Industrious Love of Art: The Beginnings of Design. En: S. Bayley y T. Conran (eds.) *Design: Intelligence made visible*. Pp. 15-19. New York: Firefly Books.
- Beardsley, M.C. (1997). Historia. En: M. Beardsley y J. Hospers. *Estética: Historia y fundamentos*. Pp. 15-94. Madrid: Cátedra.
- Blanc, Ch. (1877). *Art in Ornament and Dress*. Londres: Chapman and Hall.
- Blanc, Ch. (1951). *Gramática de las artes del dibujo* (2ª ed). Buenos Aires: Victor Lerú.
- Brett, D. (1986). Drawing and the ideology of industrialization. *Design Issues*, Vol.3, N° 2, otoño, pp. 59-72.
- Cardoso, R. (2005). A preliminary survey of drawing manuals in Britain c.1825-1875. En: M. Romans (ed). *Histories of art and design education*. Pp. 19-32. Bristol: Intellect.
- Chestnova, E. (2014). "Ornamental design is... a kind of practical science". Theories of ornament at the London School of Design and Department of Science and Art [Paper en línea]. [https://www.academia.edu/9558647/\\_Ornamental\\_design\\_is\\_a\\_kind\\_of\\_practical\\_science\\_Theories\\_of\\_Ornament\\_at\\_the\\_London\\_School\\_of\\_Design\\_and\\_Department\\_of\\_Science\\_and\\_Art](https://www.academia.edu/9558647/_Ornamental_design_is_a_kind_of_practical_science_Theories_of_Ornament_at_the_London_School_of_Design_and_Department_of_Science_and_Art)
- Collingwood, W. G. (1883). *The Philosophy of Ornament*. Orpington: George Allen.
- Collins, P. (1970). *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución 1750 – 1950*. Barcelona: GG.
- Crane, W. (1898). *The bases of design*. Londres: George Bell and Sons.
- Day, L. F. (1904). *Ornament and its application*. Londres: B.T. Batsford.
- Dresser, Ch. (1973). *Principles of decorative design*. Londres: Academy Editions.
- Estrada Herrero, D. (1988). *Estética*. Barcelona: Herder.
- Frank, I. (2000). Introduction. En: I. Frank (ed.) *The theory of decorative art: An anthology of European & American writings, 1750-1940*. Pp. 1-18. New Haven: Yale University Press.
- Geddes & Grosset (1997). *Dictionary of Design*. Londres: Brockhampton Press.
- Gombrich, E.H. (1979). *The Sense of Order*. Oxford: Phaidon.
- Hay, D.R. (1856). *The science of beauty, as developed in nature and applied in art*. Edimburgo: William Blackwood and Sons.
- Hay, D.R. (1844). An essay on Ornamental Design. En: *Original geometrical diaper designs*. Pp. 43 (s.n.p.). Londres: D. Bogue.
- Hegel, G.W.F. (2002). *Lecciones de estética* (2ª ed.). México D.F.: Coyoacán.
- Hogarth, W. (1974). *The Analysis of Beauty*. Londres: The Scholar Press Ltd.

- Huisman, D. (2002). *La estética*. Madrid: Montesinos. Vol. 7, pp. 222-259. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hulme, F. E. (c.1875). *Principles of Ornamental Art*. Londres: Cassell Petter & Galpin.
- Huxley, A. (1970). Superorganización. En: Ardrey et.al. *La crisis del homo sapiens*. Pp. 149 - 163. Caracas: Nuevo tiempo.
- Jackson, F.G. (1888). *Lessons on decorative design*. Londres: Chapman and Hall.
- Jones, O. (1972). *The Grammar of Ornament*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Keyser, B. (1998). Ornament as idea: Indirect imitation of nature in the design reform movement. *Journal of Design History*, Vol. 11, No. 2, pp. 127-144.
- Lacruz-Rengel, R. (2019). Entre la tradición y la vanguardia: Las fuentes decimonónicas de la pedagogía de la Bauhaus de Weimar. *DeSigno*, N° 5, enero-diciembre, pp. 54-75. <http://revistas.saber.ula.ve/index.php/designo/article/view/16733/21921927872>.
- Marchán Fiz, S. (1981). *El universo del arte*. Barcelona: Salvat.
- Martel, Ch. (c.1875) *The principles of form in ornamental art*. Londres: Winsor and Newton.
- Massey, A. (1995). *El diseño de interiores en el siglo XX*. Barcelona: Destino.
- Mayeux, H. (1898). *A manual of decorative composition* (3ª ed.). Londres: J.S. Virtue and Co.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *The New Vision* (4ª ed.). New York: George Wittenborn.
- Moritz, K. Ph. (1793). Preliminary ideas on the theory of ornament: Application on the concept of isolation to ornament. En: I. Frank (ed.) *The Theory of Decorative Art: An anthology of European & American Writings, 1750-1940*. Pp. 259-263. New Haven: Yale University Press.
- Morris, W. (1882). The Lesser Arts of Life. En: *Society for the Protection of Ancient Buildings (comp). Lectures on Art*. Pp. 174-232. Londres: Macmillan and Co.
- Naylor, G. (1992). Design, craft and industry. En: B. Ford (ed). *Victorian Britain. The Cambridge cultural history*,
- Patetta, L. (1984). *Historia de la arquitectura*. Madrid: Blume.
- Pevsner, N. (1937). *An inquiry into industrial art in England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pugin, A.W.N. (1841). *The true principles of pointed or christian architecture*. Londres: John Weale.
- Rhead, G. W. (1905). *The principles of design*. Londres: B.T. Batsford.
- Redgrave, R. (1876). *Manual of design*. Londres: Chapman and Hall.
- Ruskin, J. (1865). *The seven lamps of architecture*. New York: John Wiley & Son.
- Ruskin, J. (1859). Modern manufacture and design. En: I. Frank (ed.) *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*. Pp. 47-60. New Haven: Yale University Press.
- Ruskin, J. (1971). *The elements of drawing*. New York: Dover.
- Rycroft, E. (1989). Lewis Foreman Day, 1845-1910. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present*, N° 13, pp.19-26.
- Saarinen, E. (1985) *The search for form in art and architecture*. New York: Dover Publications.
- Semper, G. (1860). Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics: A handbook for technicians, artists, and patrons of art. En: F. Pellizzi (ed.) (1989). *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and other Writings*. Pp.181-263. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schmiechen, J. (1990). Reconsidering the factory, art-labor, and the schools of design in nineteenth-century Britain. *Design Issues*, Vol. VI, N° 2, primavera, pp. 58-69.
- Shapiro, G. (1995). Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. En: D. Cooper (ed). *A companion to Aesthetics*. Pp. 182-188. Cambridge: Blackwell.

- Steadman, Ph. (1982). *Arquitectura y naturaleza*. Madrid: Blume.
- Sutton, I. (1999). *Western Architecture*. Londres: Thames and Hudson.
- Swift, J. (1995). Controlling the masses: the reinvention of a "National" Curriculum. *Journal of Art & Design Education*, Vol. 14, N° 2, May, pp. 115-126.
- Tatkiewicz, W. (1990). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnós.
- Trilling, J. (2001). *The language of ornament*. Londres: Thames & Hudson.
- Van Doren, Ch. (2006). *Breve historia del saber*. Barcelona: Planeta.
- Vitruvio, M. L. (1991). *Los diez libros de arquitectura* (9ª ed.). Barcelona, España: Iberia.
- Ward, J. (1896). *The principles of ornament*. Londres: Chapman and Hall.
- Winckelmann, J.J. (1990). *Historia del arte en la antigüedad*. Barcelona: Iberia.
- Wornum, R. (1873). *Analysis of Ornament* (4ª ed.). Londres: Chapman and Hall.