

RÉSUMÉS (rubrique TRAVAUX)

Avinoam SHALEM, Eva-Maria TROELENBERG, *Au-delà de la grammaire et de la taxinomie : l'expérience cognitive et la responsivité de l'ornement dans les arts de l'Islam*

Le terme d'« ornement » a été un vrai *topos* – et l'est encore aujourd'hui – lorsqu'il s'agit de définir et de décrire un art soi-disant « islamique ». Il importe d'éclairer cette position de manière critique : dans les études pré-scientifiques sur l'ornement menées par des théoriciens de l'art du XIX^e siècle tels qu'Owen Jones, on constate le point de départ pour une approche essentialiste et taxinomique de l'ornement, laquelle, par l'intermédiaire de la méthode de l'histoire des styles d'Alois Riegl, a également marqué profondément l'histoire de l'art du XX^e siècle. Des spécialistes de l'art islamique, comme Ernst Kühnel et Titus Burckhardt, ont poursuivi dans cette voie qui appréhendait l'ornement principalement sous l'angle formel, ou bien comme une constante universelle. Seule depuis les dernières décennies, une nouvelle approche s'est frayée le chemin. C'est avant tout Oleg Grabar qui a considéré l'ornement comme porteur d'expressions et de messages, en partant des idées issues de la psychologie de la perception et de l'histoire de la réception, introduites dans l'histoire de l'art notamment par Arnheim et Gombrich. Des travaux plus récents, comme ceux de Gülru Neçipoğlu et de Valérie Gonzalez, ont souligné et élargi cette position en mettant en avant une perspective intellectualisée de l'ornement et de la géométrie.

Le présent article partage ses principales positions avec ces nouvelles approches de l'ornement dans l'Islam. Mais ce faisant, il se concentre sur les qualités communicatives et expressives des œuvres d'art qui disposent d'un large éventail formel. L'argumentation se déroule de façon anhistorique à travers quelques exemples significatifs qui émanent principalement des premiers siècles du règne islamique, à commencer par le Dôme du Rocher et sa décoration en marbre et mosaïques, et par les boiseries de la mosquée al-Aqsa, dont la richesse et la puissance des motifs végétaux expriment directement le triomphe et l'expansion territoriale de l'époque. D'autres exemples, comme la façade ornée du palais de Mshatta, les travaux en stuc de Samarra et les ivoireries fatimides, montrent des modes artistiques différents d'un art prétendument décoratif, des modes qui résistent à des schémas d'interprétation universels et taxinomiques et qui, vus de près, dépassent largement les seuls ingrédients décoratifs et le statut de phénomène superficiel. C'est donc le terme même d'ornement qui devient douteux. Il faudrait plutôt poser la question d'une véritable « ornementologie » qui, parallèlement à l'iconologie, pourrait convenir davantage aux caractéristiques de cette variante de l'expression artistique.

Alina PAYNE, *L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du XX^e siècle*

La littérature scientifique dédiée à l'ornement architectural des XV^e-XIX^e siècles a été profondément conditionnée par le positionnement des architectes vis-à-vis de la question. Là où les historiens de l'art du XIX^e siècle, contemporains du paroxysme de l'intérêt pour l'ornement, se sont employés avec enthousiasme à traiter de ce sujet, les générations postérieures l'ont relégué en marge voire ignoré, laissant à des spécialistes issus d'autres disciplines – la littérature, la philosophie, les *gender studies*, etc. – le soin d'assurer la continuité et le renouvellement de la recherche sur l'ornement. Au miroir de la succession du modernisme, du postmodernisme et du néomodernisme en architecture, la réception de l'ornement dans les écrits historiographiques a, elle aussi, suivi une courbe sinusoïdale, connaissant des hauts et des bas jusqu'à atteindre tout récemment un pic d'intérêt significatif. En dépit de ce renversement de tendance, qui s'intègre de diverses manières dans des discussions sur les arts décoratifs et sur les ordres, et qui se voit également affecté par la réévaluation continue des dichotomies existant entre art septentrional et art méridional, Renaissance et Maniérisme, et Baroque et Rococo, les études sur l'ornement se sont déplacées, le plus souvent, en territoire digressif, laissant ainsi des brèches qui pourront être comblées par des recherches futures dans le domaine.

Rémi LABRUSSE, *Face au chaos : grammaires de l'ornement*

À partir des années 1850, la faveur qu'a connue la notion de grammaire appliquée aux théories de l'ornement est un des nombreux symptômes de la critique ou, parfois, du rejet global de la civilisation industrielle moderne, au sein même de la culture occidentale. Par opposition à la notion traditionnelle de recueil, les grammaires ornementales se sont fondées sur un parallèle aussi passionné qu'approximatif entre formes linguistiques et formes artistiques. Le développement concomitant de la linguistique y a aidé, marqué par une volonté de dépassement de l'histoire et par la référence à un Orient fondateur. Chez les principaux défenseurs de la grammaticalité des ornements – Gottfried Semper en Allemagne, Owen Jones en Angleterre, Jules Bourgoïn en France, notamment –, cette pensée fut orientée vers l'horizon d'une nouvelle Renaissance, rompant avec la tradition classique de la mimesis et conférant au décorateur la capacité à articuler, par lui-même, sa pratique à une science, à une philosophie et à une praxis individuelle et collective.

ABSTRACTS

Avinoam SHALEM, Eva-Maria TROELENBERG, *Beyond Grammar and Taxonomy: Cognitive Experiences and Responsive Ornaments in the Arts of Islam*

The term “ornament” has been – and still is – a true *topos* in the definition and description of so-called “Islamic” art. It is essential to shed a critical light on this position: pre-scientific studies on ornament by theoreticians from the 19th century, such as Owen Jones, are at the origin of an essentialist and taxonomic approach to ornament, which, via Alois Riegl’s method of the history of styles, also had a profound impact on 20th-century art. Specialists of Islamic art such as Ernst Kühnel and Titus Burckhardt carried on this approach that regarded Islamic art mainly from a formal perspective or as a universal constant. Only one new approach has been forged over the past decades. Oleg Grabar has been foremost in considering ornament as a vehicle for expression and messages, basing his reflection on ideas borrowed from the psychology of perception and the history of reception as introduced into art history mainly by Arnheim and Gombrich. More recent research, by scholars such as Gülru Neçipoğlu and Valérie Gonzalez, has highlighted and broadened this position by emphasizing an intellectualized perspective on ornament and geometry.

The present article shares the principal positions of these new approaches to ornament in Islam. But in doing so, it focuses on the communicative and expressive qualities of works of art covering a broad formal spectrum. The argumentation is developed anhistorically through several important examples drawn mainly from the first centuries of Islamic rule, beginning with the Dome of the Rock and its marble and mosaic decoration, and with the woodwork from the al-Aqsa mosque, whose rich and powerful vegetal designs directly express the triumphal climate of this period of empire-building. Other examples, such as the ornate façade of the Mshatta palace, the stucco-work at Samarra, and Fatimid ivories, show the different artistic expressions of a supposedly decorative art, expressions that defy universal and taxonomic interpretive models and that are far more than simple decorative ingredients or a surface phenomenon. It is therefore the term of ornament itself that must be examined. It would be more pertinent to raise the question of “ornamentology”, which, parallel to iconologie, might be better suited to the characteristics of this variety of artistic expression.

Alina PAYNE, *Architectural Ornament: Classical Vocabulary from the Modern Period to the Dawn of the 20th Century*

The scholarly literature on architectural ornament of the 15th through the 19th centuries was profoundly conditioned by the architectural profession’s own attitudes vis-à-vis ornament. Where 19th century art historians, contemporary with the high-water mark of this interest, attended to the topic with much enthusiasm, later generations either ignored or only marginally engaged ornament, leaving it to scholars in other fields – literature, philosophy, gender studies etc. – to provide continuity of research as well as new insights. As modernism, post-modernism and neo-modernism in architecture succeeded each other, so did the reception of ornament in historical writing follow a sinus-curve of ups and downs leading up to a significant rise in interest most recently. However, despite this current reversal, variously embedded in discussions on the decorative arts and on the orders, additionally affected by the shifting evaluations of northern versus southern art, of the Renaissance versus mannerism or the baroque and rococo, the discussions on ornament have moved most often into tangential territory and have left gaps in scholarship that offer opportunities for future work in the field.

Rémi LABRUSSE, *In the Face of Chaos: Grammars of Ornament*

The notion of grammar applied to theories of ornament, in favor beginning in the 1850s, is one of the many symptoms, in western culture, of the criticism or even the wholesale rejection of modern industrial society. As opposed to the traditional notion of compendium, ornamental grammars were founded on a supposed parallel, as impassioned as it was approximate, between linguistic forms and artistic forms. The development during this same period of the field of linguistics, characterized by a will to step outside of history and by references to the Orient as a founding source, were also a contributing factor. In the works of the principal champions of the grammaticality of ornament – particularly Gottfried Semper in Germany, Owen Jones in England, and Jules Bourgoïn in France – this reflection was oriented towards the prospect of a new Renaissance, breaking with the classical tradition of mimesis and giving decorators the means to link their practice with a science, a philosophy and an individual and collective praxis.

ZUSAMMENFASSUNGEN

Avinoam SHALEM, Eva-Maria TROELENBERG, *Jenseits von Grammatik und Taxonomie: kognitiven Erfahrungen und zum Ornament als ästhetischem Medium in den Künsten des Islam*

Der Begriff „Ornament“ war und ist mitunter bis heute geradezu ein Topos, wenn es um die Definition und Beschreibung einer so genannten „Islamischen Kunst“ geht – diese Position gilt es kritisch zu beleuchten: In protowissenschaftlichen Ornamentstudien der Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts wie etwa Owen Jones ist der Ausgangspunkt für eine essentialistische und taxonomische Annäherung an das Ornament auszumachen, die, vermittelt über Alois Riegls stilgeschichtliche Methode, auch die Kunstwissenschaft des 20. Jahrhunderts nachhaltig prägen sollte. Spezialisten für islamische Kunst wie Ernst Kühnel und Titus Burckhardt verfolgten diese Linie, die das Ornament primär unter formalen Gesichtspunkten oder als universale Konstante betrachtete. Erst in den vergangenen Jahrzehnten bahnte sich eine neuartige Sichtweise an: Aufbauend auf wahrnehmungspychologischen und rezeptionsgeschichtlichen Ansätzen, wie sie durch Arnheim und Gombrich in die Kunstgeschichte eingeführt wurden, betrachtete zunächst vor allem Oleg Grabar das Ornament als Ausdrucksträger und Vermittler von Botschaften. Jüngere Studien, etwa von Gülru Neçipoğlu und Valerie Gonzalez, unterstrichen und erweiterten diese Position und stellten dabei vor allem eine intellektualisierte Perspektive auf Ornament und Geometrie in den Vordergrund.

Der vorliegende Aufsatz teilt wesentliche Positionen mit diesen neuen Forschungsansätzen zum Ornament im Islam, konzentriert sich aber auf die kommunikativen, expressiven Eigenschaften von Kunstwerken, die in großer formaler Bandbreite auftreten. Die Argumentation bewegt sich dabei ahistorisch an einigen signifikanten Beispielen entlang, die vor allem aus den frühen Jahrhunderten islamischer Herrschaft stammen, angefangen mit der Ausgestaltung des Felsendomes mit Marmor und Mosaiken sowie geschnitzten Holzverkleidungen in der Aqsa-Moschee, deren reiche und kräftige vegetabile Motive Triumph und Expansion der Epoche unmittelbar zum Ausdruck bringen. Weitere Beispiele, etwa von der Schmuckfassade von Mschatta über die Stuckarbeiten von Samarra bis hin zu fatimidischen Elfenbeinschnitzereien, zeigen unterschiedliche künstlerische Modi einer vermeintlich dekorativen Kunst, die sich universalen und taxonomischen Deutungsmustern entziehen und genau betrachtet weit über bloße dekorative Zutaten oder Oberflächenphänomene hinausgehen. Mithin wird also der tradierte Ornamentbegriff selbst zweifelhaft, stellt sich vielmehr die Frage

nach einer regelrechten „Ornamentologie“, die, parallel etwa zur Ikonologie, dieser Variante künstlerischen Ausdrucks gerecht werden könnte.

Alina PAYNE, *Das Architekturornament: von der klassischen Formensprache der Neuzeit zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*

Die Wissenschaftsliteratur, die sich dem Architekturornament des fünfzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts gewidmet hat, wurde zutiefst von den Positionen der Architekten dieser Frage gegenüber bestimmt. Während sich die Kunsthistoriker des neunzehnten Jahrhunderts, als Zeitgenossen der Blütezeit des Interesses für das Ornament, mit Leidenschaft diesem Thema zuwandten, haben es die folgenden Generationen ins Abseits gedrängt, wenn nicht sogar vollends ignoriert, so daß es schließlich Spezialisten anderer Disziplinen, wie z. B. der Literatur, Philosophie und der Gender Studies, überlassen blieb, die Kontinuität und Erneuerungen der Forschung auf diesem Gebiet zu sichern. Im Spiegel der aufeinanderfolgenden Moderne, Postmoderne und Neomoderne in der Architektur hat die Rezeption des Ornaments in den historiographischen Schriften ebenfalls eine Sinuskurve durchlaufen, die die Höhen und Tiefen des Interesses markiert und seit kurzem von einem signifikanten Höhepunkt geprägt ist. Trotz dieser aktuell gegenläufigen Tendenz, die auf gewisse Weise mit den Diskussionen über die angewandte Kunst und die Ordnungsprinzipien zusammenhängt und gleichzeitig durch die ständige Neubewertung verschiedener Dichotomien (nördliche und meridionale Kunst, Renaissance und Manierismus, Barock und Rokoko) stimuliert wird, haben die Studien zum Ornament zumeist jedoch noch episodischen Charakter, so daß genügend Raum bleibt, diese Öffnungen durch zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet zu vervollkommen.

Rémi LABRUSSE, *Im Angesicht des Chaos : Grammatik des Ornaments*

Ab den 1850-er Jahren hat der Begriff der Grammatik angewandt auf die Theorie des Ornaments einen Erfolg gekannt, der als symptomatisch für die Kritik, wenn nicht sogar generelle Zurückweisung der modernen Industriegesellschaft innerhalb der abendländischen Kultur erscheint. Um sich von dem traditionellen Begriff der Sammlung abzugrenzen beriefen sich die ornamentalen Grammatiken auf eine leidenschaftliche wie ungenaue Parallele zwischen sprachlichen und künstlerischen Formen. Dieser Prozess wurde von der zeitgleichen Entwicklung der Linguistik gestützt, sowie vom Willen zur Überwindung der Geschichte mit Verweis auf

den Orient als Ursprung geprägt. Dieser Gedanke orientierte sich bei den Hauptverfechtern einer Grammatikalität des Ornaments (darunter Gottfried Semper in Deutschland, Owen Jones in England, Jules Bourgoïn in Frankreich) in die Richtung einer neuen Renaissance, die einen Bruch mit der klassischen Tradition der Mimesis darstellen und dem Dekorateur die Fähigkeit zusprechen sollte, seine Praxis eigenständig mit einer Wissenschaft, einer Philosophie und individueller oder kollektiver Schöpfung zu verknüpfen.

RIASSUNTI

Avinoam SHALEM, Eva-Maria TROELENBERG, *Al di là della grammatica e della tassonomia : esperienza cognitiva e sulla funzione dell'ornamento nelle arti dell'Islam*

Il termine "ornamento" è stato – ed è ancora oggi – un vero *topos* nel momento in cui si tratta di definire e di descrivere un'arte cosiddetta "islamica". È importante chiarire questa posizione in maniera critica: negli studi pionieristici sull'ornamento condotti da alcuni teorici dell'arte dell'Ottocento, come Owen Jones, si assiste alla nascita di un approccio essenzialista e tassonomico dell'ornamento, che, attraverso il metodo della storia degli stili di Alois Riegl, ha anche inciso in maniera profonda sulla storia dell'arte del Novecento. Alcuni specialisti dell'arte islamica, quali ad esempio Ernst Kühnel e Titus Burckhardt, hanno proseguito su questa pista, che guardava all'ornamento principalmente dal punto di vista della forma oppure come ad una costante universale. Solamente a partire dagli ultimi decenni si è fatto strada un approccio differente. È innanzitutto Oleg Grabar che ha considerato l'ornamento come portatore di espressioni e di messaggi, partendo dalle idee derivate dalla psicologia della percezione e della storia della ricezione, introdotte nella storia dell'arte in particolare da Arnheim e da Gombrich. Alcuni lavori più recenti, come quelli di Gülru Neçipoğlu et di Valerie Gonzalez hanno sottolineato ed approfondito questa posizione, proponendo una prospettiva intellettualizzata dell'ornamento e della geometria.

Il presente articolo condivide le proprie linee principali con questo nuovo approccio dell'ornamento nell'Islam. Ma al tempo stesso si concentra sulle qualità comunicative ed espressive delle opere d'arte che dispongono di un largo ventaglio formale. L'argomentazione segue un percorso storico, attraverso alcuni esempi significativi prodotti essenzialmente nei primi secoli del regno islamico, a partire dalla Cupola della Roccia e dalla sua decorazione a marmo e mosaico, e dalla *boiserie* della

moschea al-Aqsa, la cui ricchezza e potenza di motivi vegetali esprimono in maniera diretta il trionfo e l'espansione territoriale del tempo. Altri esempi, come l'ornamentazione della facciata del palazzo di Mshatta, i lavori in stucco di Samarra e gli avori fatimidi, mostrano modi artistici differenti di un'arte per così dire decorativa, modi che resistono a schemi interpretativi universali e tassonomici, e che, visti da vicino, superano largamente i soli ingredienti decorativi e lo statuto di fenomeno superficiale. È dunque la categoria medesima di "ornamento" che diviene problematica. Bisognerebbe porre piuttosto il problema di una vera e propria "ornamentologia", che, in parallelo all'iconologia, potrebbe adattarsi meglio alle caratteristiche di questa variante dell'espressione artistica.

Alina PAYNE, *L'ornamento architettonico : dal linguaggio classico dei tempi moderni all'alba del xx secolo*

La bibliografia specialistica dedicata all'ornamento architettonico dal Quattro all'Ottocento è stata profondamente condizionata dalla posizione degli architetti di fronte al problema. Se gli storici dell'arte del XIX secolo, contemporanei del parossismo di interesse per l'ornamento, si sono dedicati con fervore alla trattazione dell'argomento, le generazioni successive l'hanno relegato ai margini o perfino ignorato, lasciando così a specialisti provenienti da altri campi disciplinari – letteratura, filosofia, *gender studies*, etc. – il compito di garantire la continuità ed il rinnovamento delle ricerche sull'ornamento. Parallelamente al succedersi del modernismo, del post-modernismo e del neomodernismo in architettura, la ricezione dell'ornamento nella letteratura scientifica ha seguito anch'essa una curva sinusoidale, che ha conosciuto alti e bassi per poi raggiungere di recente un significativo picco di interesse. A dispetto di questa inversione di tendenza, che si integra in forme diverse nelle discussioni sulle arti decorative e sugli ordini, e che è al tempo stesso influenzata dalla continua rivalutazione delle dicotomie esistenti tra arte settentrionale e meridionale, tra Rinascimento e Manierismo, tra Barocco e Rococò, nella maggior parte dei casi gli studi sull'ornamento si sono sviluppati come digressioni, lasciando così aperti dei vuoti che potranno essere colmati da future ricerche sull'argomento.

Rémi LABRUSSE, *Di fronte al caos : grammatiche dell'ornamento*

Il successo riscontrato a partire dagli anni cinquanta dell'Ottocento dalla nozione di grammatica applicata alle teorie dell'ornamento è uno dei numerosi sintomi della critica o, talora, del rifiuto totale della

civiltà industriale moderna, nel cuore stesso della cultura occidentale. In opposizione alla nozione tradizionale di raccolta, le grammatiche ornamentali si sono fondate su di un parallelismo tanto appassionato quanto approssimativo tra forme linguistiche ed artistiche. Lo sviluppo concomitante della linguistica vi ha contribuito, segnato da una volontà di superare la storia e dal riferimento ad un Oriente fondatore. Nei principali difensori della grammaticalità degli ornamenti – in particolare Gottfried Semper in Germania, Owen Jones in Inghilterra, Jules Bourgoïn in Francia – questa linea di pensiero fu orientata verso l'orizzonte di un nuovo Rinascimento, che rompeva con la tradizione classica della mimesis e conferiva al decoratore la capacità di articolare egli stesso la propria pratica con una scienza, una filosofia e una *praxis* individuale e collettiva.

RÉSUMENES

Avinoam SHALEM, Eva-Maria TROELENBERG, *Más allá de la gramática y de la taxonomía: experiencia cognitiva y la función del ornamento en las artes islámicas*

El término de «ornamento» ha llegado a ser un verdadero *topos* – y aún hoy lo está siendo – a la hora de definir o describir un supuesto arte «islámico». Es importante apoyar dicha postura de forma crítica: en los estudios precientíficos sobre el ornamento llevados a cabo por los teóricos del arte del siglo XIX como Owen Jones, encontramos el punto de partida para un enfoque esencialista y taxonómico del ornamento, el cual, con el método de la historia de los estilos de Alois Riegl, también ha marcado profundamente la historia del arte del siglo XX. Algunos especialistas del arte islámico, como por ejemplo Ernst Kühnel o Titus Burckhardt, se han adentrado en la vía de estudio del ornamento sobre todo desde una perspectiva formal o bien como una constante universal. Solo en los últimos decenios un nuevo enfoque se ha abierto un camino. Es principalmente Oleg Grabar quien ha llegado a considerar el ornamento como portador de expresiones y mensajes, basándose en ideas procedentes de la psicología de la percepción y de la historia de la recepción, introducidas en la historia del arte sobre todo por Arnheim y Gombrich. Unos estudios más recientes, como los de Gülru Neçipoğlu y Valérie Gonzalez, han subrayado y ampliado esta postura poniendo de relieve una perspectiva intelectualizada del ornamento y la geometría.

El presente artículo comparte sus principales posturas con dichos nuevos enfoques sobre el ornamento islámico. Asimismo, se concentra en las

cualidades comunicativas y expresivas de las obras de arte que disponen de un amplio abanico formal. La argumentación se despliega de manera anhistórica a través de algunos ejemplos significativos procedentes en su mayoría de los primeros siglos del reino islámico, empezando por la Cúpula de la Roca adornada con mármol y azulejos, y la mezquita al-Aqsa y sus elementos de carpintería, cuyos motivos vegetales, por su riqueza y potencia, expresan directamente el triunfo y la expansión territorial de aquella época. Otros ejemplos, como la fachada adornada del palacio de Mshatta, los trabajos de estuco de Samarra así como los de marfil fatimí, dan cuenta de modas artísticas diferentes de un arte supuestamente decorativo, modas que resisten a los esquemas interpretativos universales y taxonómicos y que, vistos de cerca, rebasan ampliamente los meros ingredientes decorativos y el estatus de fenómeno superficial. De allí que se vuelve dudoso el término de ornamento. Más bien habría que plantearse la cuestión de una verdadera «ornamentología», la cual, en paralelo a la iconología, podría resultar más adecuada con respecto a las características de dicha variante de expresión artística.

Alina PAYNE, *El ornamento arquitectónico: del lenguaje clásico de los tiempos modernos al comienzo del siglo XX*

La literatura científica dedicada al ornamento arquitectónico del siglo XV al siglo XIX se ha visto muy condicionada por la postura de los arquitectos al respecto. Si los historiadores del arte del siglo XIX, en un momento de interés paroxístico por el ornamento, se han dedicado fervorosamente a estudiar el tema, las generaciones posteriores se han despreocupado de él, ignorándolo y dejando que especialistas de otras disciplinas – literatura, filosofía, *gender studies*, etc. – se ocupen de velar por la continuidad y la renovación de la investigación sobre el ornamento. Al igual que la sucesión del modernismo, postmodernismo y neomodernismo en la arquitectura, la recepción del ornamento en los escritos historiográficos también ha seguido una curva sinusoidal, con altibajos, hasta alcanzar muy recientemente un pico de interés significativo. A pesar de la inversión de tendencias, que se integran de diversas maneras en las discusiones sobre las artes decorativas y los órdenes, y que asimismo queda afectada por la continua reevaluación de las dicotomías entre arte septentrional y arte meridional, Renacimiento y Manierismo, o Barroco y Rococó, los estudios sobre el ornamento en muchos casos se han desplazado a un territorio digresivo, dejando brechas para futuras investigaciones en este campo.

Rémi LABRUSSE, *Frente al caos: gramáticas del ornamento*

A partir de los años 1850, la predilección por la noción de gramática aplicada a las teorías del ornamento es uno de los numerosos síntomas de la crítica, y, algunas veces, del rechazo global de la civilización industrial moderna, en el mismo seno de la cultura occidental. En oposición a la noción tradicional de compendio, las gramáticas ornamentales se basaron en un paralelo tan apasionado como aproximativo entre formas lingüísticas y formas artísticas. El desarrollo concomitante de la lingüística lo apoyó, marcado por una voluntad de superación de la historia y por la referencia a un Oriente fundador. Para los principales defensores de la gramaticalidad de los ornamentos – Gottfried Semper en Alemania, Owen Jones en Inglaterra, Jules Bourgoïn en Francia, entre otros –, este pensamiento se orientó hacia un nuevo Renacimiento, rompiendo con la tradición clásica de la mimesis y atribuyéndole al decorador la capacidad de conjugar, él mismo, su práctica con una ciencia, una filosofía y una praxis individual y colectiva.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Malgré nos recherches, les ayants droit de certains documents reproduits dans le présent ouvrage n'ont pu être contactés.

Nous avons cependant pris la responsabilité de publier ces images indispensables aux propos des auteurs. Nous tenons à disposition les droits usuels en notre comptabilité.

- © Alina Payne
- © Arne Psille
- © A. Monterroso Checa
Bauhaus-Archiv Berlin © Photo: Gunter Lepkowski
- © Béatrice Fraenkel
Photo Belzeaux-Zodiaque
- © Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
- © By kind permission of the Trustees of the Wallace Collection, London
- © BPK, Berlin, Dist. RMN/Elke Estel/Hans-Peter Kluth
- © Claus-Peter Haase (?)
Courtesy the Bruschetti Foundation, Genua
- © E. Cambier/Musée de l'Armée, Paris/dist. RMN
- © Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris 2009
- © E. M. Janet Le Caisne
- © Georg Niedermeiser
Gernot Bubenik © Paris ADAGP 2010 (fig. 10, p. 21)
- © Guy Lieby, Thierry Pinette
Institut für Kunstgeschichte, Munich, Slide Archive
- © Jean-François Lefort
Jean Nouvel © Paris ADAGP 2010 (fig. 2, p. 78)
- JM Périn © Inventaire général
- © Kunsthaus Zürich
Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance
Markus Brüderlin
- © Matthias Langer, Braunschweig/Varel
- © Milwaukee, Milwaukee Public Museum
- © Musée du Louvre-Etienne Revault
New York, The Metropolitan Museum of Art
- © P. Segrette/musée de l'Armée, Paris/dist. RMN
Paris, Bibliothèque Forney
- Philip Taaffe
- © Pierre di Scullo
- © Pierre Gros
- © RMN, Château de Versailles
- © RMN / Franck Raux
Sol LeWitt © Paris ADAGP 2010 (fig. 4, p. 175)
- © Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino
- © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN/image of the MMA
- © The Trustees of the British Museum
Wilhelm Wagenfeld et Carl Jacob Jucker © Paris ADAGP 2010 (fig. 4, p. 80)
- © Trésors de Ferveur, Chalon-sur-Saône

Tous droits réservés