

Wojciech Januszewski*

POWRACAJĄCY PROBLEM ORNAMENTU – ELEMENTY TEORII DEKORACJI W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ

THE RECURRING PROBLEM: ORNAMENT. ELEMENTS OF THEORY OF DECORATION IN CONTEMPORARY ARCHITECTURE

Temat ornamentu stanowi jeden z najbardziej kontrowersyjnych aspektów architektury. Dziś, po latach odrzucenia przez modernizm, ornament ponownie wraca do architektonicznego repertuaru. W artykule dokonano wstępnej analizy zjawiska ornamentu w architekturze, przyczyn jego deprecjacji w ruchu nowoczesnym oraz perspektyw kierunku ornamentalnego w obliczu transformacji estetycznych i rozwoju technologii cyfrowych.

Słowa kluczowe: estetyka, architektura, ornament, dekoracja, detal

The subject of ornament is one of the most controversial aspects of architecture. Today, after decades of rejection in modernism, ornament returns to architectonic repertoire. The paper undertakes a preliminary analysis of prevalence of decoration in architecture, reasons of its depreciation in modern movement and outlook of ornament in a context of aesthetic transformations and development of digital technology.

Keywords: aesthetics, architecture, ornament, decoration, detail

1. Wstęp

Pytanie o relację architektury i ornamentu stanowi jeden z istotnych problemów, jakim od dawna zajmowała się krytyka i teoria sztuki. Dziś, po latach deprecjacji w doktrynie ruchu modernistycznego ornament powraca do architektonicznego repertuaru [1]. Prowokuje to do ponownego rozważenia znaczenia dekoracji ornamentalnej w architekturze. Czy

ornament jest niekoniecznym lub zbędnym dodatkiem do architektury, czy też stanowi jej integralną część?

2. Funkcja ornamentu

Niespełna 60 lat przed nastaniem modernizmu, wiktoriański architekt Owen Jones pisał: „Nie ma prawie ludzi, nieważne na jakim poziomie cywilizacji, u których potrzeba ornamentu nie byłaby silnym instynktem.(...)”

* Januszewski Wojciech, dr inż. arch., Politechnika Wroclawska, Wydział Architektury, Zakład Projektowania Architektury Mieszkaniowej.

Człowiek staje urzeczony pięknem otaczającej go Natury, i stara się naśladować – na swoją miarę – dzieło Stwórcy” [2]. Wyjaśnienie tej naturalnej predyspozycji człowieka do dekorowania swojego środowiska obejmuje zagadnienia estetyki, antropologii oraz psychologii percepcji.

Jak wskazuje Kent Bloomer – rzeźbiarz i wykładowca ornamentu na uniwersytecie Yale – odpowiednikiem łacińskiego terminu *ornamentum* jest grecki *Kosmos*, a zatem pojęcie związane znaczeniowo z porządkiem, którego antytezą jest *Chaos*. W myśl koncepcji presokratycznych, wszechświat (*Kosmos*) wyłonił się z *Chaosu* pod wpływem boskiej siły, która wiąże w sobie przeciwieństwa – miłość i nienawiść, życie i śmierć. Z chwilą powstania wszechświata sprzeczności zostają związane w rytmach natury, zmianach pór roku i cyklach życiowych tworząc kosmiczny ład. Ornament jest formą przelożenia tej zrytmizowanej harmonii na język wizualny, co znajduje swój wyraz w archetypowym wzorze pąka i kwiatu (il.1) [3].

Ornament tworzy skalę pośrednią pomiędzy skalą gabarytu przedmiotu użytkowego a uziarnieniem materiału, z którego jest on wykonany. Następuje w ten sposób upodobnienie artefaktu do wytworów natury, ukształtowanych według wielopoziomowych geometrii fraktalnych, co sprzyja pozytywnej reakcji emocjonalnej. Według Christophera Alexandra zadaniem ornamentu w architekturze jest wzmocnienie wizualnych połączeń poszczególnych elementów w obrębie obiektu i w relacji z otoczeniem [4]. Jak twierdzi Ernst Gombrich, wyjaśnieniem estetycznego zadowolenia z ornamentu jest charakter procesów postrzegania określony jako „zmysł porządku”. Percepcja człowieka działa na zasadzie ciągłego aktywnego poszukiwania geometrycznych zależności w środowisku. Ornament jako dodatkowa informacja

wizualna i punkt fiksacji wzroku wychodzi naprzeciw tej potrzebie [5].

3. Krytyka i odrzucenie ornamentu w architekturze

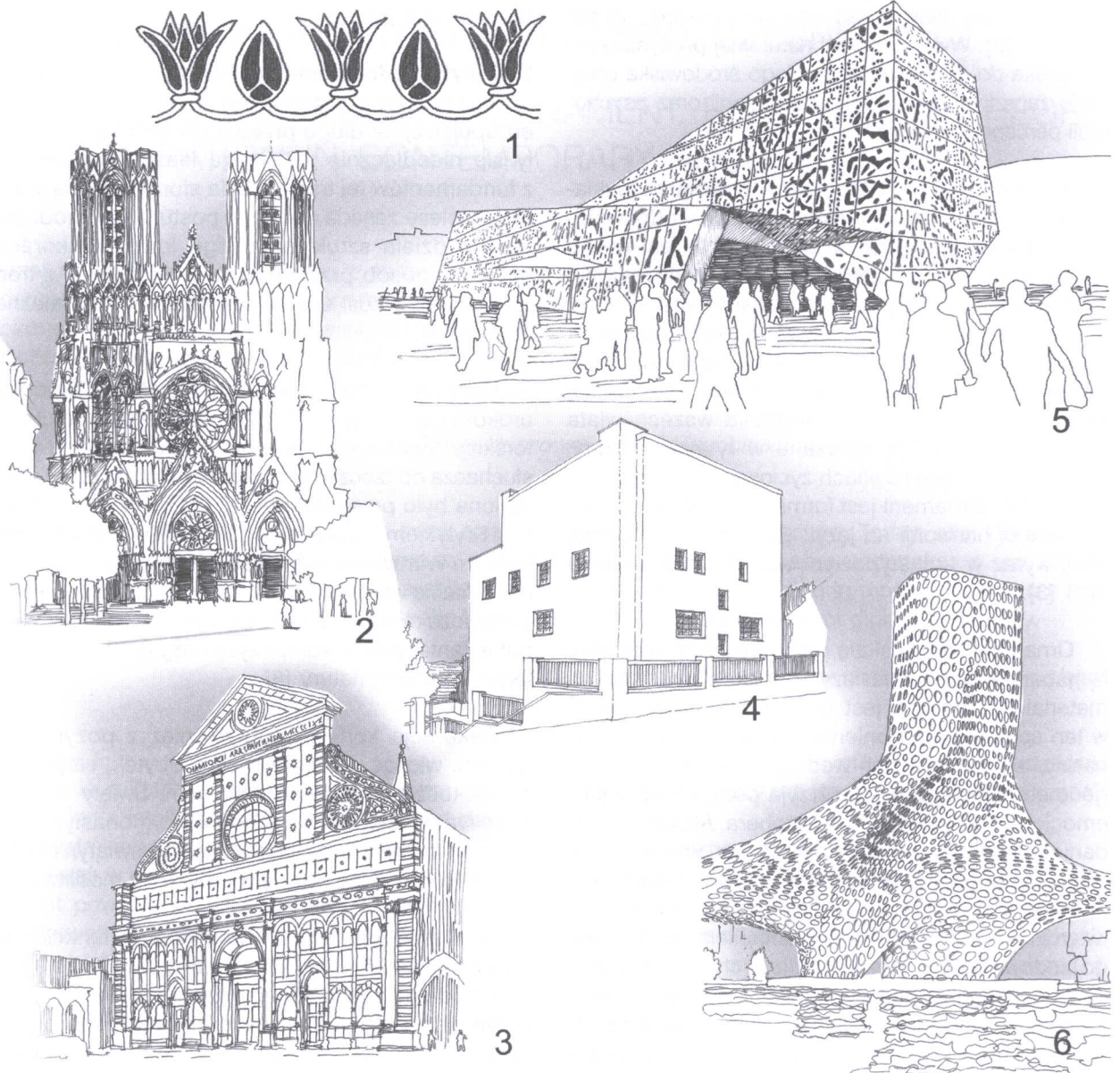
Rozważania o ornamencie pojawiły się w krytyce europejskiej na długo przed modernizmem i wiązały się nieodłącznie z tradycją klasyczną. Jednym z fundamentów tej tradycji była sformułowana przez Arystotelesa zasada *decorum* postulująca zgodność tematu dzieła sztuki oraz jego formy. Dekoracja użyta w sposób przesadny bądź sprzeczny z treścią „oślepia i kusi umysł, aby odstąpił od należytej refleksji” [6].

Pierwsze napomnienia, aby nie ulegać złudnym urokom dekoracji, pochodzą od klasyków sztuki rektorskiej. Wyrafinowane krasomówstwo, które odwołało się do rzeczywistości przedmiotu rozmowy potępione było przez Sokratesa, Cycerona i Horacego [7]. Krytykiem rozpasanej dekoracji w architekturze był sam Witruwiusz, piętnujący w swoich pismach ornamentalne wybruki. Przedmiotem jego niechęci było zwłaszcza malarstwo ścienne stylu pompejańskiego, pełne fantazyjnych kompozycji urągających regułom logiki i prawom natury [8].

Dekorację krytykowano również z pozycji religijnych, widząc w niej doczesny zbytek, stojący na przeszkodzie sprawom duchowym. Święty Bernard z Clairvaux, reformator zachodniego monastycyzmu, z pasją atakował fantazyjne zdobienia świątyń i klasztorów odwracające uwagę wiernych od modlitwy [9].

Od Albertiego w teorii architektury funkcjonuje wyraźny podział na dwie rozłączne kategorie: strukturę podlegającą mechanistycznej geometrii oraz ornament, będący przejawem organicznego piękna (il. 2, 3). Czerpały z niego wszystkie kierunki odwołujące się do tradycji antycznej. Style odstępujące od

1. Egipski fryz lotosowy (rys. autora) / Egyptian lotus frieze (author's drawing) 2. Fasada katedry Reims – jedność struktury i dekoracji (rys. autora) / Facade of Reims cathedral – unity of structure and decoration (author's drawing) 3. Leon Battista Alberti – fasada kościoła Santa Maria Novella – rozdział struktury i dekoracji (rys. autora) / Facade of Santa Maria Novella by Leon Battista Alberti – separation of structure and decoration (author's drawing) 4. Adolf Loos – Willa Mullerów w Pradze (1930) – zamierzony brak dekoracji (rys. autora) / Mullers' House by Adolf Loos (1930) – deliberate absence of decoration (author's drawing) 5. Pawilon polski na EXPO 2010 w Szanghaju (rys. autora) – dekoracja płaszczyzn inspirowana ornamentyką ludową (rys. autora) / Polish pavilion at EXPO 2010, Shanghai – decoration of surface inspired by vernacular motifs (author's drawing) 6. Lars Spuybroek – projekt *Trzy Gracje* w Dubaju 2011 – „struktura dekoracyjna” (rys. autora) / *Three Graces*, Dubai by Lars Spuybroek (author's drawing)



klasycznej prostoty na rzecz ekspansywnej dekoracyjności, jak późny gotyk, barok i rokoko, poddane były surowej krytyce orędowników klasycyzmu [10].

Zagadnienie ornamentu było jednym z najbardziej dyskutowanych tematów w estetyce wieku XIX. Upadek cechów rzemieślniczych i rozwój przemysłu odcisnęły piętno na architekturze i sztuce użytkowej. Technika umożliwiła tanią seryjną produkcję dekoracyjnych detali, zdobionych przedmiotów codziennego użytku i wystroju wnętrz. Klasa średnia chętnie wchodziła w posiadanie tych tradycyjnych atrybutów luksusu, nie dbając często o ich wartość artystyczną. Zależność przemysłu od popularnych upodobań budziła sprzeciw elit intelektualnych, w tym artystów i krytyków sztuki. Stopniowo rodziła się świadomość, że uprzemysłowienie musi wiązać się z racjonalizacją projektowania.

W wiktoriańskiej Anglii powstał ruch reformatorski, mający na celu uzdrowienie sytuacji poprzez szkoły wzornictwa i popularyzację „zasad projektowania”. Ukoronowaniem przedsięwzięcia była Wielka Wystawa Prac Przemysłu Wszystkich Narodów w 1851 i jej symbol – Pałac Kryształowy, zbudowany przez ogrodnika Paxtona w całości z żeliwnych odlewów i szkła. Zaangażowani w reformę krytycy i artyści jak Henry Cole, Augustus Pugin, Owen Jones i Ralph Wornum przypuścili publicystyczny atak na dekoracyjne ekscesy i fałszywy przepych „mieszczańskiego gustu”. Pod ostrzałem znalazły się wybudane dekoracje, nieudolne naśladownictwa wzorców historycznych i brak logiki materiału. Wyśmiewano „gotyckie” kałamarze, dzwonki uformowane z liści, cynowe puchary o formie wiklinowych koszyków i inne „niewyczerpane pokłady złego smaku”. Jak pisze Ernst Gombrich: „W XIX wieku elementem edukacji artystycznej stał się pręgiest estetyczny: proces edukacji polegał na wytykaniu przykładów głupoty, której należało unikać” [11].

Oryginalnym głosem w dziewiętnastowiecznej debacie jest myśl Johna Ruskina, wyrażająca sprzeciw wobec utylitaryzmu i podporządkowania sztuki procesom przemysłowym. Dla Ruskina celem architektury była „dyspozycja i upiększenie budowli wznoszonych przez człowieka dla jakiegokolwiek użytku, tak aby ich widok sprzyjał mentalnemu zdrowiu, sile i przyjemności” Architektura „dotyczy ona tych cech w budynku, które wykraczają poza jego zwyczajny cel użytkowy” [12]. Angielski teoretyk podkreślał znaczenie dekoracji ornamentальной a nawet utożsamiał ornament z architekturą jako taką. U Ruskina sens ornamentu wiąże się z procesem jego wytwarzania. Ornament jest jedynym elementem nie poddanym ograniczeniom pragmatyzmu, przejawem indywidualności twórcy; zapisem stanu ducha i moralnej postawy. Dlatego też jego piękno wiąże się nierozłącznie z pracą rzemieślnika. Dekoracja wytworzona przez maszynowe powielanie, jak w Pałacu Kryształowym jest według angielskiego pisarza źródłem brzydoty i fałszu. Stanowisko Ruskina jest paradoksalne, ponieważ z jednej strony uważał on ornament za właściwą architekturę, z drugiej zaś wykluczał jego stosowanie, o ile nie nastąpiłby renesans rzemiosł. O realizację tego marzenia starali się członkowie bractwa Arts and Crafts na czele z Williamem Morrisem. Pomimo doniosłych osiągnięć artystycznych ruchu, industrializacji nie udało się cofnąć.

Pierwsza dekada XX wieku przyniosła eksplozję idei, z których wyrósł ruch nowoczesny. Zwłaszcza w Austrii i w Niemczech archaiczna estetyka z jej przesytem ornamentu w architekturze i wzornictwie przedstawiana była jako przeszkoda na drodze uprzemysłowienia. W roku 1908 wiedeński architekt Adolf Loos wygłosił słynny referat-manifest *Ornament i zbrodnia*. Główna teza Loosa brzmiała: „ewolucja kultury polega na usuwaniu ornamentu z artykułów codziennego użytku”. Na jej poparcie Loos

zastosował dosadną argumentację: w przeciwieństwie do ludzi o niższym stopniu rozwoju cywilizacyjnego, takich jak dzicy pokrywający ornamentami swoje łodzie i ciała, czy dzieci rysujące po ścianach, człowiek współczesny zobowiązany jest moralnie do rezygnacji z ornamentu. W świetle tej historycznej konieczności ornament jest świadectwem degeneracji i przestępstwem przeciwko społeczeństwu. Zwiększa bowiem nakład pracy i generuje niepotrzebne koszty [13].

Ornament i zbrodnia stanowił przełom w teorii architektury. Podczas gdy wcześniejsze napiętnowanie ornamentalnych wykroczeń dotyczyło łamania różnie rozumianej zasady *decorum*, tym razem ogłoszono odrzucenie ornamentu jako takiego (il.4). Niebawem program ten zrealizowano w architekturze Bauhausu, Le Corbusiera i stylu międzynarodowego [14].

4. Perspektywy architektury ornamentalnej

Architektura w dobie „kultury obrazu” cechuje się zawrotną dynamiką przemian stylistycznych kierowaną poszukiwaniem nowych doznań wizualnych. Powrót ornamentu umożliwia poszerzenie repertuaru środków wyrazu i nadanie budynkom oryginalnego wyglądu. Modernistyczny zakaz ornamentyki jest coraz częściej ignorowany.

Tendencji tej sprzyja gwałtowny rozwój technologii cyfrowej, ułatwiający projektowanie i wykonywanie niestandardowych elementów, także o złożonej geometrii. Dekoracyjne fasady powstają w realizacjach uznanych twórców jak Herzog i de Meuron, Jean Nouvell, Adam Caruso czy holenderska pracownia FAT. Do realizacji tego rodzaju zaliczyć można pawilon

polski na EXPO 2010 w Szanghaju (arch. arch. W. Karkowski, M. Mostafa N. Paszkowska) (il.5).

Należy jednak zapytać, czy nowe trendy stanowią o głębszym przełomie w architekturze współczesnej, czy są też, jak pisał w 1896 r. Otto Wagner „zakładaniem kostiumu z minionych wieków na nowoczesnym balu” [15]? Jak pisze Farshid Moussavi współczesne podejście powinno odrzucić ów dziewiętnastowieczny sposób myślenia, traktujący ornament jako wartość wtórnie dodaną do konstrukcji i funkcji obiektu i rozumieć go raczej jako „wszystkie elementy mające udział w zmysłowym oddziaływaniu form zbudowanych” [16].

Według Larsa Spuybroeka architektura obciążona jest wciąż renesansowym rozdziałem estetyki i techniki. Modernistyczny zakaz ornamentu wynikał z tego podstawowego dualizmu. W modernizmie estetyka uległa technice poprzez fascynację maszyną, a pierwiastek emocjonalny architektury został odrzucony na rzecz skrajnej racjonalizacji. Jednak współczesne oblicze technologii coraz mniej przypomina mechanistyczną wizję z przełomu XIX i XX wieku z jej bezduszną standaryzacją. Technologia cyfrowa umożliwia uwzględnienie czynników organicznych, indywidualności i oddziaływania zmysłowego. W architekturze XXI wieku może dokonać się synteza struktury i ornamentu podobna tej, która miała miejsce w stylu gotyckim [17]. Podobnie jak dłuto kamieniarza u Ruskina, narzędzia cyfrowe mogą być środkiem do przekazania emocji i artystycznej ekspresji (il. 6). Rewolucja cyfrowa może być okazją do przełamania mechanistycznego paradygmatu w architekturze i przywrócenia do łask najbardziej zaniedbanej kategorii estetycznej, jaką jest piękno.

PRZYPISY

- [1] D. Murphy, *The New Ornament*, ICON Magazine nr 077, listopad 2009.
- [2] O. Jones, *The Grammar of Ornament*, London 1910, s. 13.
- [3] K. Bloomer, *The Nature of Ornament: Rhythm and Metamorphosis in Architecture*, Nowy Jork 2000, s. 14–27.
- [4] Ch. Alexander, *Język wzorców*, Gdańsk 2008, s. 1156–1162; Ch. Alexander, *Nature of Order*, Berkeley 2002, s. 145–150.
- [5] E. Gombrich, *Zmysł porządku: O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Kraków 2009.
- [6] *Ibidem*.
- [7] *Ibidem*.
- [8] Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, ks. VII, rozdz. 5, 4.
- [9] św. Bernard z Clairvaux, *Apologia*.
- [10] Johann Joachim Winckelmann, w roku 1755 pisał: „Nasze zakrętaszy i delikatne ornamenty muszlowe, bez których

żadna dekoracja obyć się nie może, mają w sobie czasem nie więcej natury niż u Witruwiusza kandelabry dźwigające małe twierdze”, E. Gombrich, *Zmysł porządku: O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Kraków 2009.

- [11] *Ibidem*.
- [12] J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, Nowy Jork 1849, s. 7–9.
- [13] A. Loos, *Ornament and Crime*, [w:] U. Conrads, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge 1971, s. 19–24.
- [14] „Współczesna sztuka dekoracyjna wyróżnia się tym, że nie jest dekoracyjna(...) Ornament? Czarująca rozrywka dla dzikich”, Le Corbusier, *Decorative Art of Today*, Architectural Press London 1985, s. 85.
- [15] O. Wagner, *Moderne Architektur*, Wiedeń 1896, s. 37.
- [16] M. Colletti, Ch. Jencks, F. Moussavi, *The Return of Ornament*, ICON Magazine nr 078, grudzień 2009.
- [17] L. Spuybroek, *The Architecture of Continuity: Essays and Conversations*, Nai Publishers, Rotterdam 2008, s. 13–23.

BIBLIOGRAFIA

- Alexander Ch., *Język wzorców*, Gdańsk 2008.
- Bloomer K., *The Nature of Ornament: Rhythm and Metamorphosis in Architecture*, Nowy Jork 2000.
- Colletti M., Jencks Ch., Moussavi F., *The Return of Ornament*, ICON Magazine nr 078, grudzień 2009.
- Gombrich E., *Zmysł porządku: O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Kraków 2009.
- Hamlin A., *History of Ornament, Ancient and Medieval*, London 1916.
- Jones O., *The Grammar of Ornament*, London 1910.
- Le Corbusier, *Decorative Art of Today*, London 1985.

- Loos A., *Ornament and Crime*, [w:] Conrads U., *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*, Cambridge 1971, s. 19–24.
- Mallgrave H., *Modern Architectural Theory: A Historical Survey 1673–1968*, Cambridge 2005.
- Murphy D., *The New Ornament* w: ICON Magazine nr 077, listopad 2009.
- Ruskin J., *The Seven Lamps of Architecture*, Nowy Jork 1849.
- Salingaros N., *The Sensory Necessity for Ornament*, San Antonio 2002.
- Spuybroek L., *The Architecture of Continuity: Essays and Conversations*, Rotterdam 2008.