

ORNAMENTUL ART DECO

ÎN ARHITECTURA
BUCUREȘTIULUI INTERBELIC

THE ART DECO ORNAMENT IN THE
ARCHITECTURE OF INTERWAR BUCHAREST

SUMAR • CONTENT

ORNAMENTUL. UN CONCEPT UNIVERSAL ORNAMENT – A UNIVERSAL CONCEPT	06
ART DECO ȘI LIMBAJUL MODERN AL ORNAMENTULUI ARHITECTURAL ART DECO AND THE MODERN LANGUAGE OF ARCHITECTURAL ORNAMENT	22
IPOSTAZE ALE ORNAMENTULUI ART DECO ÎN ARHITECTURA BUCUREȘTIULUI INTERBELIC INSTANCES OF THE ART DECO ORNAMENT IN THE ARCHITECTURE OF INTERWAR BUCHAREST	38
PRAGURI, INTRĂRI (PORTALURI, PORȚI, ÎMPREJMUIRI) GATES, ENTRANCES (PORTALS, DOORS, FENCES)	46
GOLURI DECORATE (FERESTRE, ANCADRAMENTE, GRILAJE) DECORATED OPENINGS (WINDOWS, FRAMES, GRILLES)	100
VOLUME ÎN DECROȘ (TURNURI, BOVINDOURI, BALCOANE, LOGGII) VOLUMES IN RELIEF (TOWERS, BAY WINDOWS, BALCONIES, LOGGIAS)	134
ORNAMENTICA FAȚADEI (CORONAMENTE, RELIEFURI, DECORAȚII) FACADE ORNAMENTATION (CROWNINGS, RELIEFS, DECORATIONS)	154
BIBLIOGRAFIE BIBLIOGRAPHY	190

ORNAMENTUL. UN CONCEPT UNIVERSAL

Realitatea înconjurătoare abundă în ornamente care dau vieții culoare și sens: un capitel sau o cupolă, o broșă sau un parfum, o fântână într-o piață, un tril într-o compoziție muzicală, un tatuaj sau o figură de stil, o eșarfă înflorată sau un model de tapet, o piesă veche de mobilier într-un interior modern. De la primele hașuri scrijelite pe unelte rudimentare de os, omul și-a manifestat impulsul „ornamental” de a-și îmbogăți existența cu detalii și nuanțe care transcend necesitățile primare. Ornamentul, în multiplele sale ipostaze, rămâne o prezență constantă de-a lungul istoriei, dincolo de civilizații, doctrine și sisteme de valori. Anatema lansată de raționalismul modern în numele formei esențiale și necesare nu a afectat de fapt decât accepția tradițională a ornamentului, antrenând în schimb descoperirea de valențe și sensuri inedite. Iar revirimentul pe care îl cunoaște în ultimele zeci de ani, atât în dezbaterile culturale, cât și în viața de zi cu zi, este emblematic pentru intenția postmodernă de recuperare a valorilor repudiate de radicalismul modernist, precum tradiția, memoria, identitatea sau semnificația și simbolul.

Universalitatea conceptului este recunoscută încă de la origini, din momentul în care a fost identificat ca „surplus” necesar pentru a da sens lumii. Termenul grecesc *kosmos* însemna în Antichitate „ordine” (de la ordinea banală a lucrurilor la ordinea cosmică), dar și „ornament” (ca podoabă sau echipament), de unde derivau *kosmeo* („a aranja”, „a ordona”, dar și „a împodobi”, „a îmbrăca”, „a echipa”) și *kosmētikē* (arta de a decora și îmbrăca, îngrijirea corpului). Prin dublul înțeles al cuvântului *kosmos* se stabilea deja legătura între unitatea structurată a întregului – universul ordonat – și forța structurantă a detaliului semnificativ – accesoriul ordonator. Aceeași dualitate de sens implica și o relație între realitatea esențială a existentului și diversitatea aparențelor sale palpabile, între spirit și materie – subiect al unei îndelungate controverse filosofice și teologice.

Termenul *ornamentum* (traducerea latină pentru *kosmos*) avea ca prim sens „sistem”, „recuzită”, „echipament” și ca sens secundar „înfrumusețare”, „bijuterie”, dar și „ornament retoric”. De altfel, în retorica clasică și medievală, din Antichitate până la sfârșitul Renașterii, *ornatus* (aparatură figurilor de stil) constituia una dintre componentele elocinței (*elocutio*), alături de *decorum* (adecvarea discursului retoric la loc, timp și tip de public), iar alegerea și dispunerea ornamentului erau considerate cel mai autentic semn al măiestriei unui orator.

Filosofia creștină desemna, în secolul al XII-lea, crearea de către Dumnezeu a stelelor din cer, a păsărilor din aer, a peștilor din apă și a oamenilor de pe pământ ca „operă de înfrumusețare a lumii”, *ornatus mundi*, făcând distincția între Creația lumii (*creatio*) și împodobirea ei ulterioară (*exornatio*). Creatorul era comparat cu un arhitect, dar și cu un orfevru care își desăvârșește opera, ornamentul reprezentând astfel încununarea și împlinirea dăătoare de sens a creației.

Statutul ornamentului de „agent” al Frumosului continuă să fie recunoscut din Renaștere, când Alberti îi dedică patru din cele zece cărți ale tratatului său de arhitectură, până în secolul al XIX-lea, când John Ruskin îl definește ca „expresie a încântării omului în fața lucrării lui Dumnezeu”. Mai mult, pentru unii dintre cei mai influenți istorici ai artei de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, ornamentul reprezintă originea și esența oricărei arte: Alois Riegl îl consideră cel mai complex și sofisticat act creator întreprins de om, iar Wilhelm Worringer – cea mai pură și mai clară expresie culturală a unui popor.

Pe de altă parte, modernitatea conturează o linie de gândire divergentă, care culminează cu celebrul manifest al lui Adolf Loos *Ornament și crimă*, publicat în 1913 și adoptat cu entuziasm de modernismul radical interbelic ca principiu estetic al înnoirii în artele decorative și în arhitectură. Chiar și perioadele premoderne blamau ornamentația neadecvată, lipsită de sens și de legitimitate, în virtutea unor criterii morale și sociale sintetizate în principiul clasic al „convenienței” (*decorum*). Dar epoca modernă înlocuiește acest cod tradițional al decenței cu raționalitatea, înțeleasă în arhitectură ca sinceritate a materialului, a structurii sau a funcțiunii și având o componentă etică puternică. Noul tip de frumusețe și de plăcere estetică propus de doctrina raționalistă se fondează pe necesitate și respinge ornamentul – în accepția curentă de motiv decorativ aplicat – ca adaos artificial și superfluu.

Deși admite că „impulsul omului de a-și orna fața și tot ce are la îndemână constituie originea artelor frumoase”, Loos condamnă ornamentarea obiectelor utilitare și inventarea unor ornamente moderne ca semne de primitivism și prost gust. Sub influența tezelor loosiene, Le Corbusier definește cultura ca rezultat al unui proces de selecție și de epurare, ca manifestare nuda și crudă a Esențialului – idee regăsită în celebra axiomă a lui Mies van der Rohe, „less is more”. Trebuie însă notat că nici polemica lui Loos, nici puritanismul modernismului doctrinar nu condamnă ornamentul în sine, ci supralicitarea ornamentului aplicat și excesele decorative care marchează decorul societății burgheze până la Primul Război Mondial (de la stilurile Napoleon III și Victorian la Art Nouveau). În plus, austeritatea clamată de adepții modernismului doctrinar nu este altceva decât o metaforă a austerității, un principiu stilistic. Parafrazând afirmația lui Theodor Adorno conform căreia „refuzul absolut al stilului devine o formă de stil”, putem afirma că, paradoxal, refuzul ornamentului este o formă de ornament, un „costum” al nudității

suprapus realității obiective. Este valabil pentru prismele dematerializate ale vilelor albe proiectate de Le Corbusier în anii 1920, ca și pentru prismele transparente ale lui Mies van der Rohe, anvelopante care ascund structura reală și transformă epiderma clădirii în imaginea utopică a unei structuri ideale.

De altfel, anti-decorativismul secolului XX a contribuit substanțial la reinventarea ornamentului prin descoperirea unor noi formule și ipostaze până la reabilitarea datorată postmodernității, concretizată atât în practica artistic-arhitecturală, cât și în proliferarea lucrărilor teoretice care demonstrează universalitatea conceptului. Diferite studii interdisciplinare propun ornamentul ca criteriu fundamental pentru analiza fenomenului artistic, arhitectural și literar, în timp ce o serie de studii lingvistice ajung la concluzia că utilizarea limbajului constituie un act de ornamentare a realității și a experienței, iar cercetările sociologice identifică obiceiurile, moda și limbajul ca sisteme ornamentale ale vieții sociale. Constatarea filosofică a esenței ornamentale a artei, datorată lui Martin Heidegger, este reluată de discipolii săi Hans Georg Gadamer și Gianni Vattimo. De asemenea, studiile din domeniul antropologiei, psihologiei și esteticii conduc la ipoteza unei predilecții umane naturale pentru ornament și a unei dimensiuni ornamentale definitorii pentru modul în care omul se raportează la realitate.

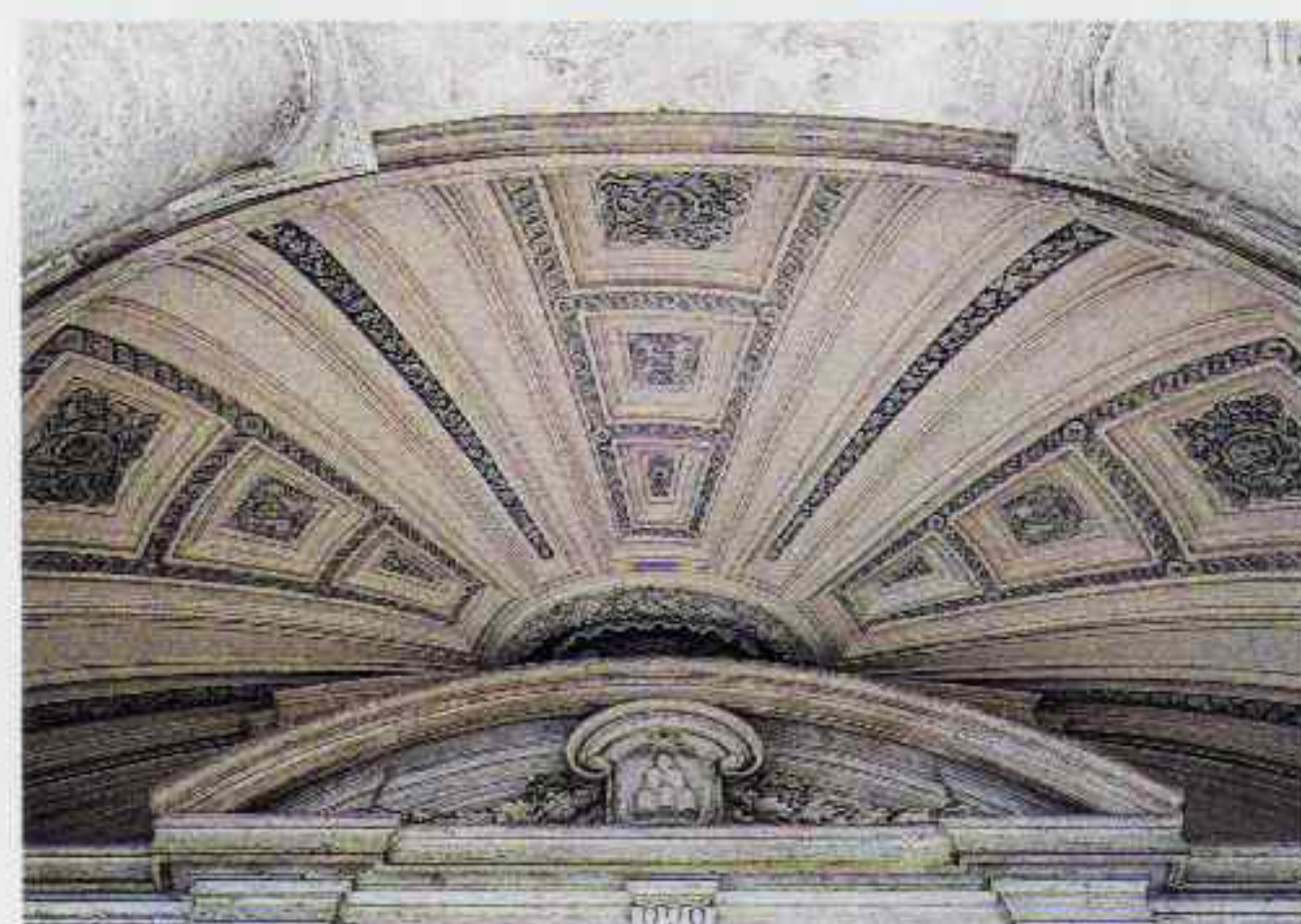
FUNCȚIILE ORNAMENTULUI

Universalitatea conceptului se reflectă în infinita varietate a tipurilor de ornamente și în perenitatea lor, dar mai ales în funcțiile pe care le îndeplinesc, valabile – în proporții diferite – pentru orice specie ornamentală: funcția simbolică, funcția calificativă, funcția ordonatoare și funcția decorativă. Împreună, cele patru funcții definesc rolul fundamental al ornamentului ca suport fizic și metafizic al semnificațiilor umane.

Funcția simbolică se află probabil la originea ornamentului, care ar fi apărut ca un accesoriu indispensabil al ritualurilor, ceremoniilor și momentelor semnificative ale vieții publice sau private, și nu ca o înfrumusețare gratuită. În culturile tradiționale, ornamentul constituia echipamentul necesar unui obiect sau unei persoane ca împuternicire sau investiție pentru a-și îndeplini eficient rolul atribuit în cadrul sistemului. În Grecia antică, perechea de ochi pictați pe prora corabiei era esențială pentru o călătorie sigură, pe lângă forma vasului și calitatea lemnului, iar ordinul clasic al templului nu era numai structura de rezistență a construcției, ci în primul rând – prin echilibru, regularitate și proporții perfecte – expresia ordinii cosmice manifestate în casa zeului.

Coroana regelui sau roba judecătorului, inițial simboluri ale ordinii divine întrupate în ordinea societății, sunt și astăzi accesorii necesare unor funcții care nu trebuie numai exercitate, ci și reprezentate. Chiar dacă modernitatea a adus cu sine desacralizarea viziunii despre lume, funcția simbolică a ornamentului a rămas în vigoare, reflectând statutul social individual sau de grup, conținuturi ideologice și valori ale societății moderne (Libertate, Progres, Justiție, Stat), identitatea corporativă sau imaginea de brand.

De altfel, orice obiect care primește un ornament este potențat și devine el însuși un ornament pentru contextul său imediat, dobândind o semnificație aparte. De aceea ornamentarea se justifică în primul



Funcția simbolică: ordinul clasic ca expresie a ordinii cosmice

sus: Templul lui Hefaistos, Grecia

jos: blazonul familiei Chigi, Palatului Chigi, Roma

The symbolic function: the Classical order as an expression of the cosmic order.

top: Temple of Hephaistos, Greece

bottom: Chigi family crest, Chigi Palace, Rome



Funcția calificativă: tratări decorative ale boltii.
sus: Basilica San Giovanni in Laterano, Roma
jos: Basilica Sant'Andrea della Valle, Roma

The qualifying function: decorative vault treatments.
top: San Giovanni in Laterano Basilica, Rome
bottom: Sant'Andrea della Valle Basilica, Rome

rând în cazul obiectelor semnificative, care ne investesc momentele existenței cu un sens ritual la care năzuim inconștient.

Funcția calificativă se referă la statutul „adjectival” al ornamentului, care particularizează obiectul-suport în cadrul clasei din care face parte și îi definește identitatea. Chiar sensurile inițiale ale cuvântului grecesc *kosmos* („ordine [cosmică]” și „ornament”) instaurează o conexiune între unitate și diversitate care definește funcția calificativă, menirea de a transpune generalul în particular și tipologicul în morfologic.

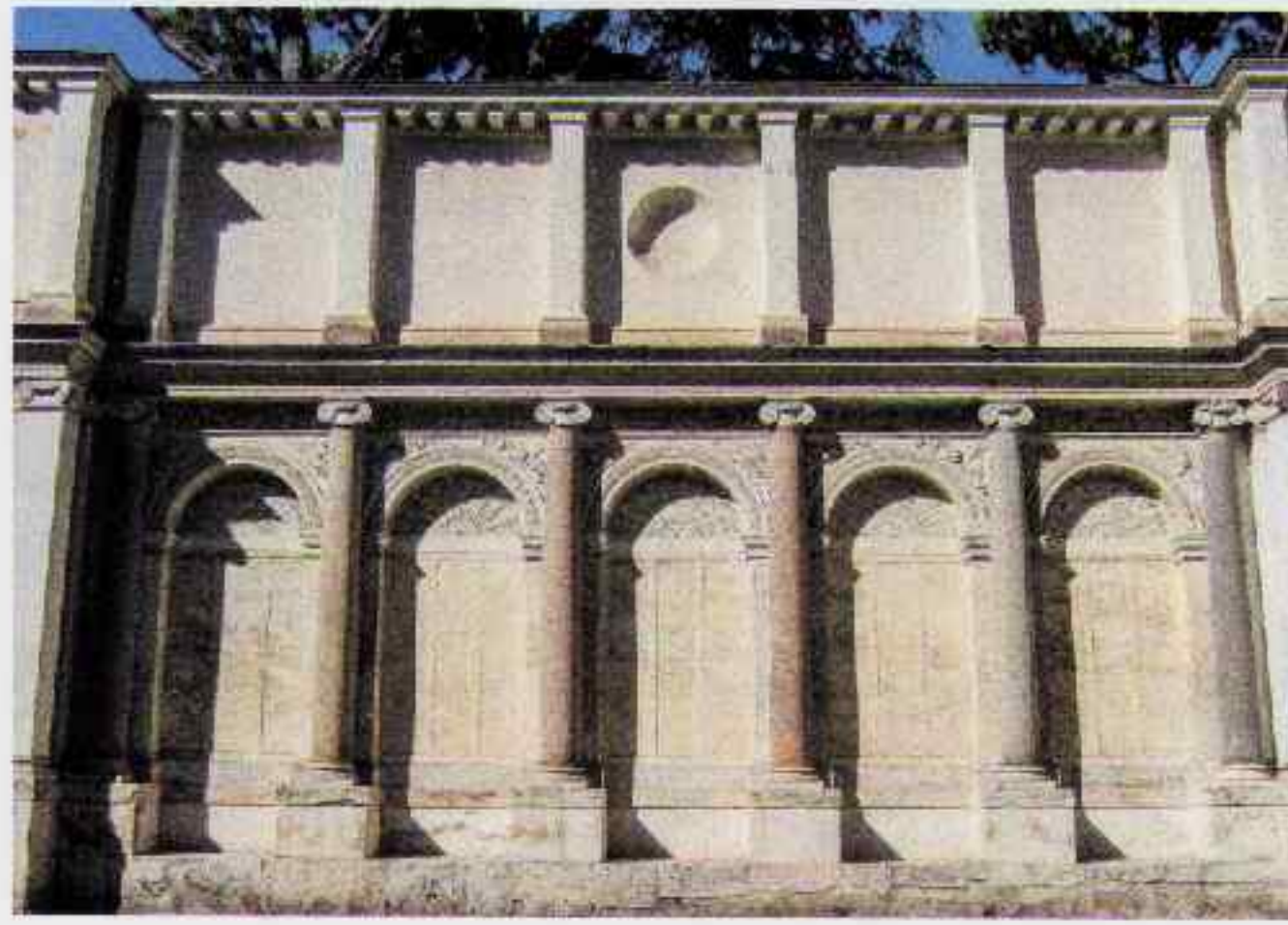
Astfel, în arhitectură, tratarea ornamentală este modalitatea prin care diferite clădiri sau elemente arhitecturale aparținând aceleiași categorii se manifestă ca expresii individualizate ale unui tipar comun. Ca exemplu, bolta cilindrică este o formă arhetipală care poate primi, după cum observa Alberti, diferite texturi sau tratări ale suprafeței (pictură, casete pătrate sau alte modele din profile liniare).

În mod analog, palatele renascentiste italiene, care adoptă același model al blocului compact rectangular cu curte interioară, își afirmă clar identitatea proprie prin decorația fațadelor, spre deosebire de blocurile-tip ale arhitecturii funcționaliste, a căror standardizare exprimă lipsa de preocupare a modernismului doctrinar pentru semnificațiile identitare, legată nu întâmplător de eradicarea ornamentului. Eșecul utopiilor moderniste și reacția postmodernă au revigorat preocuparea pentru forma arhitecturală cu valențe ornamentale, expresie a valorilor individuale și de grup, a memoriei locului și a identității culturale.

Funcția ordonatoare a ornamentului, sugerată de însuși sensul etimologic al termenului în limba greacă, se manifestă atât în plan social, cât și la nivelul formei artistice. Ornamentul privit ca detaliu semnificant (conform funcției simbolice) creează și face vizibile ordinea ierarhică, unitatea și coerența unui sistem. Principiul antic al convenienței, adecvarea formei la conținut și scop (*decorum* în retorică, preluat de Vitruviu pentru arhitectură ca *decor* și omniprezent în teoria clasică), se fondează pe utilizarea corectă a ornamentului, conform convențiilor și regulilor consacrate. Discursul retoric trebuie adaptat locului, momentului și tipului de public prin aparatul figurilor de stil, iar în spațiul construit fiecare clădire își găsește locul în ordinea generală prin alegerea riguroasă a ornamentelor, în acord cu destinația sa. Astfel, aspectul unui templu trebuie să reflecte imaginea divinității căreia îi este dedicat prin ordinul folosit: doric pentru zeități virile, autoritare sau războinice (Marte sau Hercule), ionic pentru zeițe care îmbină feminitatea cu unele trăsături masculine (Junona, Minerva, Diana), corintic pentru zeițe suave și grațioase (Venus, Flora, Proserpina).

De asemenea, ornamentul furnizează instrumentele necesare pentru reprezentarea sistemului ierarhic de relații social-politice și a statutului pe care fiecare individ, grup sau instituție îl deține în cadrul societății. Tratatelor de arhitectură din secolul al XVIII-lea pun accentul pe legitimitatea ornamentului, condamnăm atât excesul, cât și vulgarizarea unor teme ornamentale specifice edificiilor de prestigiu (de exemplu, sunt criticate atât abundența decorației baroce, cât și utilizarea „necuvenită” a unor portici monumentale în fața prăvăliilor și a halelor comerciale, în timp ce pentru locuințele celor săraci se recomandă să fie curate, comode și simple, lipsite de fast – ca manifestare necesară a ierarhiei sociale).

Funcția ordonatoare a ornamentului, care guvernează raportul dintre întreg și părți, este evidentă și din perspectiva formei artistice, în special



Funcția decorativă: repetitivitate.
sus: Friză de motive grecești, Ara Pacis Augustae, Roma
jos: Ordonanță de coloane angajate, Villa Giulia, Roma

The decorative function: repetition.
top: Frieze with Greek motifs, Ara Pacis Augustae, Rome
bottom: Line of engaged columns, Villa Giulia, Rome



Funcția decorativă: transformare prin ornament.
sus: Palazzo dei Papi, Viterbo
jos: Basilica di Santa Croce, Lecce

The decorative function: transformation through ornament.
top: Palazzo dei Papi, Viterbo
bottom: Basilica di Santa Croce, Lecce

În arhitectură, muzică și literatură, unde este mai ușor de identificat decât în artele figurative. Alegerea și dispunerea motivelor sau a materialului, gradul de detaliere sau virtuozitatea execuției constituie aspecte care diferențiază, ierarhizează și totodată unifică părțile unui ansamblu. Iar regulile sintactice care organizează elementele unei compoziții (ritmul și repetiția, simetria, contrastul, traseele regulatoare, dar și neregularitatea controlată) pot fi considerate scheme (*pattern-uri*) ornamentale care transformă opera, chiar și în artele figurative, într-o compoziție „decorativă”. Astfel, având în vedere că modelul regulat repetitiv este schema ordonatoare asociată de regulă cu ornamentul, orice structură cu o regularitate pronunțată, de la o friză sau un portic la un ansamblu urban, dobândește în percepția noastră valențe ornamentale.

Funcția decorativă este în mod curent asociată cu ornamentul, privit ca sursă a plăcerii estetice și adesea echivalat în mod reductiv cu „decorația”, ca urmare a erodării dimensiunii simbolice în epoca modernă. Dacă, în virtutea celorlalte funcții, ornamentul materializează și potențează semnificații rituale, sociale sau culturale, în schimb prin funcția decorativă poate transforma o realitate oarecare (persoană, lucru, context, acțiune) în obiect estetic și astfel contribuie la crearea unei relații de simpatie între om și realitatea înconjurătoare.

Plăcerea formei în sine, dincolo de orice conținut semnificant sau reprezentational, apare ca o facultate înăscută sau apărută foarte de timpuriu pe scara evoluției culturale. Antropologii recunosc existența unor necesități pur estetice ca motivații ale decorării corpului în culturile tribale, alături de rațiunile simbolice. Iar ideea unei dimensiuni „decorative” în artă, constând în armonia formei și independentă de conținut, poate fi urmărită de la Aristotel la Sf. Toma de Aquino, culminând apoi cu faimoasa teză kantiană a autonomiei estetice a artei, ilustrată cu exemple precum friza grecească, vrejurile pentru rame sau pentru tapete și fanteziile muzicale fără o temă anume. Secolul al XVIII-lea fundamentează o adevărată doctrină a plăcerii, consecință a ofensivei filosofiei senzualiste, care pune accentul pe sensibilitatea individuală și pe caracterul subiectiv al Frumosului. Iar „instrumentul” prin excelență al delectării este ornamentul, definit de Quatremère de Quincy în dicționarul său de arhitectură ca ridicând „ceea ce a fost dictat de necesitate în domeniul plăcerii”.

Pe de altă parte, experiența estetică nesubordonată unui scop ideal sau spiritual, deci gratuită, a fost privită ca ostilă rațiunii (în tradiția platoniciană) și meditației pioase (în creștinism). Iar supraabundența decorației, prețiozitatea excesivă și neadecvarea la scop sunt dezaprobrate pe baza unor criterii morale și sociale atât în teoria clasică prin regula *decorum*-ului, cât și în numele rațiunilor ideologice ale revoluțiilor burgheze, care vedeau în capriciile ornamentului simbolul regimului aristocratic decadent. În continuare, puritanismul estetic al raționalismului modernist decide că nu avem nevoie decât de esențial, care poate fi atins numai prin suprimarea plăcerii, deci a ornamentului. Exilat în cultura de masă și în kitsch, ornamentul supraviețuiește, descoperind noi posibilități de manifestare și demonstrând universalitatea funcției sale decorative, care pare să răspundă unei nevoi permanente și se extinde la însăși condiția artei ca surplus necesar.

ACCEPȚII MODERNE ALE ORNAMENTULUI ÎN ARHITECTURĂ

Paradoxal, anti-decorativismul arhitecturii moderniste (linia radicală Loos – Le Corbusier – Bauhaus) nu este un non-decorativism: ceea ce blamează este nu atât ornamentul ca atare, cât proliferarea în decorul vieții burgheze a ornamentului aplicat, adesea produs în serie sau reprodus ca imitație ieftină. Sunt condamnate de asemenea și încercările de inventare a unor ornamente moderne, neîndatorate stilurilor istorice, bazate pe stilizări geometrice sau pe forme organice ori inspirate din tradiții locale – demersuri caracteristice pentru tendințele moderat-moderniste ilustrate de mișcarea Arts & Crafts și de artele „1900” în diferitele lor variante (Art Nouveau, Secession, Jugendstil, Liberty etc.), iar ulterior de Art Deco.

Dar atât aripa radicală a modernismului, cât și cea moderată, descoperă o aceeași soluție înnoitoare a expresiei stilistice: „integrarea” ornamentului în realitatea materială a suportului, rezolvare satisfăcătoare pentru ambele tabere, posibil de interpretat în același timp ca eliminare a ornamentului aplicat și ca perpetuare a sa într-o nouă formulă. Ideea ornamentului integrat, inspirată de paradigma biologică, fusese deja prefigurată în domeniul teoriei arhitecturale de către Eugène Viollet-le-Duc, promotorul raționalismului structural, care afirma că decorația nu este un veșmânt al edificiului, ci face parte din corpul acestuia, așa cum mușchii și pielea aparțin corpului uman.

Reinventarea ornamentului prin asimilare în corpul obiectului-suport transformă obiectul însuși în ornament, în timp ce ornamentul își pierde caracterul aplicat și, ca atare, artificial, incriminat de apostolii modernismului radical. Ornamentul se poate identifica cu elemente constitutive ale obiectului suport precum materialul, culoarea și lumina, structura și suprafața, detaliile și chiar forma generală (care de fapt au avut dintotdeauna un rol ornamental, dar erau subliniate permanent prin intermediul decorației aplicate). Modernitatea și în special secolul XX le transformă însă în procedee ornamentale de sine stătătoare, care aduc un suflu nou în arhitectură și în artele „minore”, opunând în același timp rezistență valului de austeritate al raționalismului utilitarist.

Materialul, prin calitățile sale senzoriale (textură, granulație sau venatură, culoare, luciu, transparențe) a fost apreciat din cele mai vechi timpuri ca sursă a plăcerii estetice. Însă numai teoriile epocii moderne l-au înscris explicit în categoria Frumosului, începând cu Claude Perrault, iar mișcarea Arts & Crafts și influența lui Gottfried Semper i-au consolidat statutul de substitut sau complement al ornamentului tradițional. Primul care a exploatat plenar potențialul ornamental al materialelor, dispuse simplu în suprafețe mari sau în combinații inedite, rămâne Adolf Loos, avându-l ca succesor de necontestat pe Mies van der Rohe. În continuare, de la hedonismul esteticii Art Deco la minimalismul contemporan, valențele ornamentale ale materialului au fost și sunt valorificate pentru a potența complexitatea formei sau, după caz, a-i compensa simplitatea prin calitățile tactile și vizuale ale suprafeței.

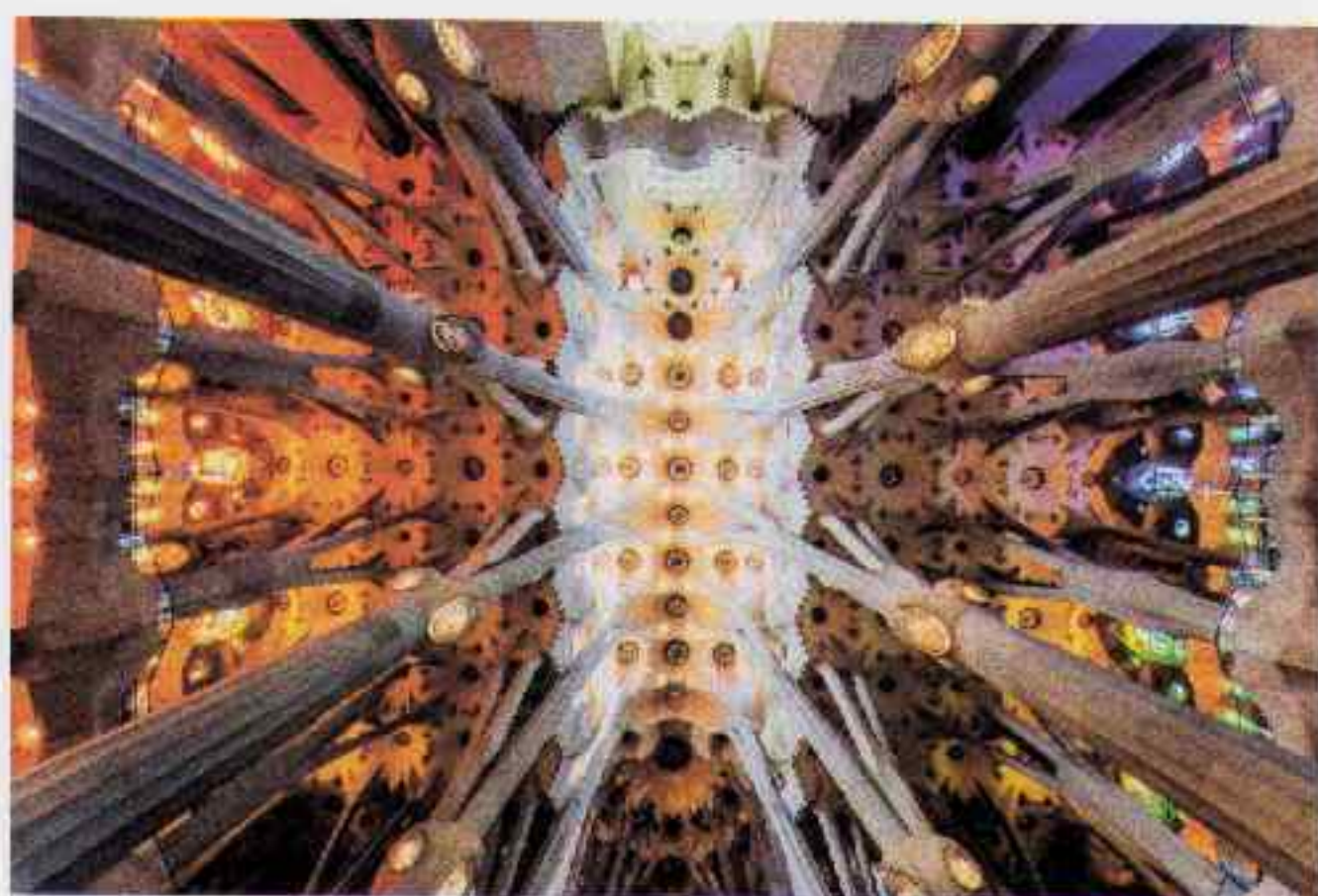


Materialul ca ornament. Interiorul Pavilionului de expoziție, Barcelona, arhitect Mies van der Rohe
Material as ornament. The interior of the Exhibition Pavilion, Barcelona, architect Mies van der Rohe

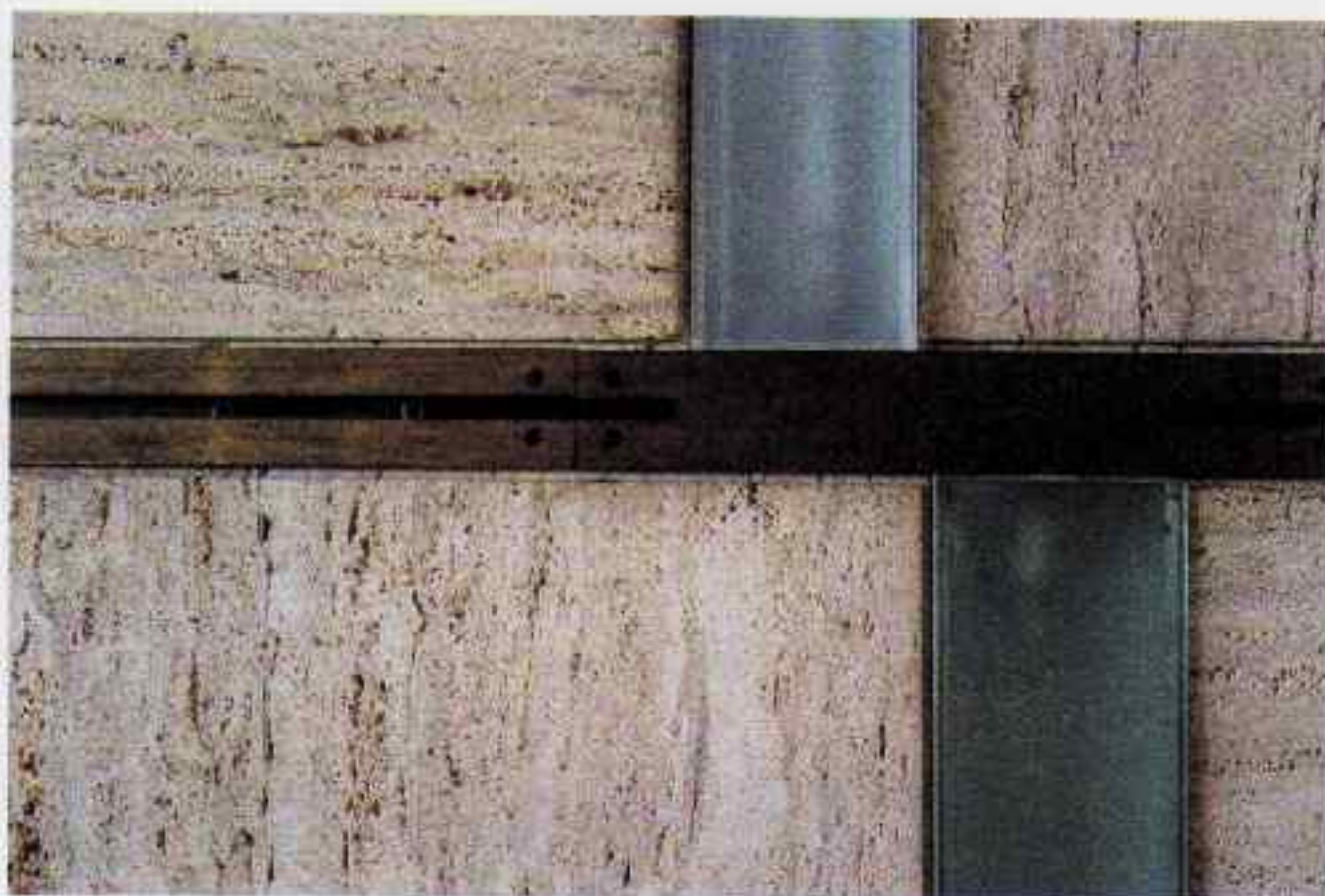


Culoarea ca ornament. Imobilul de locuințe sociale Karl-Marx-Hof, Viena, 1930, arhitect Karl Ehn

Colour as ornament. Karl-Marx-Hof social housing building, Vienna, 1930, architect Karl Ehn



Lumina ca ornament. Bazilica Sagrada Família, Barcelona, arhitect Antoni Gaudí
Light as ornament. Sagrada Família Basilica, Barcelona, architect Antoni Gaudí



Detaliul ca ornament: detaliu al holului de acces, Palazzo Querini Stampalia, Veneția, arhitect Carlo Scarpa

Detail as ornament: detail of the access lobby, Palazzo Querini Stampalia, Venice, architect Carlo Scarpa

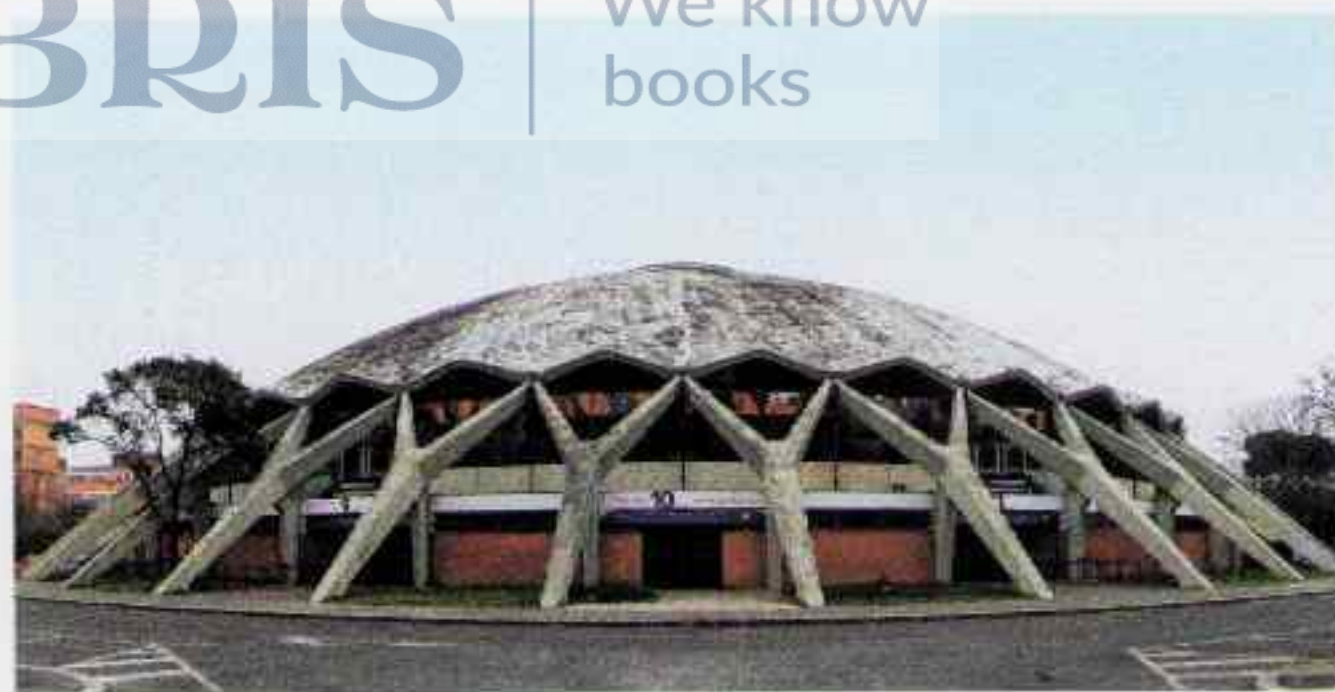
Culoarea, sub influența curentelor de avangardă (cubism, neoplasticism, abstracționism), dobândește calitatea de ornament autonom, care dematerializează formele solide și subliniază izolarea reciprocă a liniilor și suprafețelor simple în care este descompus un obiect tridimensional (cazul proiectelor lui Theo van Doesburg sau Gerrit Rietveld). Pentru limbajul prin excelență antiretoric al Stilului Internațional și al posterității sale contemporane, culoarea rămâne uneori singurul procedeu retoric-ornamental care înviorează sobrietatea unor ansambluri funcționaliste (de la *siedlung*-urile berlineze proiectate de Bruno Taut la locuințele sociale din Pilotengasse, Viena, arhitect Adolf Krischanitz). Iar tendința actuală de stimulare emoțională prin diversitatea experiențelor spațiale se traduce frecvent prin recursul la efecte cromatice care transformă imaginea arhitecturală într-o compoziție abstractă (la arhitecți precum Ricardo Legoretta sau Sauerbruch & Hutton).

Lumina devine mijloc de expresie arhitecturală cu valențe ornamentale încă de la Karnak și Stonehenge, ca reprezentare simbolică a sacrului, și evoluează spre scenografie odată cu barocul. Lumina-ornament, naturală sau artificială, pune în valoare volumele solide, traversează corpurile diafane sau se lasă capturată, filtrată și modelată prin decupaje savante ale formelor. Primele decenii ale secolului XX creează o adevărată estetică a iluminatului artificial interior și exterior, de la efectele dramatice influențate de teatrul și cinematograful expresionist la spectacolul plin de vervă al universului Art Deco. Dacă nuditatea Stilului Internațional mizează în principal pe transparențe și contraste puternice de umbră și lumină pentru a pune în valoare puritatea geometrică a formelor, modernismul postbelic, prin reprezentanți de marcă precum Le Corbusier, Louis Kahn, Carlo Scarpa sau Jorn Utzon, descoperă moduri inedite de poetizare a spațiului prin lumină, iar arhitectura contemporană continuă să îi cultive valențele ornamentale fie prin intermediul unor procedee sofisticate (traforuri, pergole, *brise-soleil*-uri), fie pe baza tehnologiilor digitale.

Detaliul, dacă nu reprezintă un accesoriu utilitar sau decorativ, este de regulă o articulație între părțile unui întreg, între materiale, între plin și gol sau chiar între un obiect și spațiul înconjurător, ca terminație. Îmbinările, care au constituit întotdeauna un suport al ornamentului aplicat, devin uneori în arhitectura primelor decenii ale secolului XX autentice ornamente integrate (la Frank Lloyd Wright, Mies van derRohe, Școala de la Amsterdam sau Art Deco). Dar atât estetica abstractă a modernismului canonic, axată pe geometria epurată a compoziției, cât și, mai târziu, scenografia artificială a postmodernismului istoricist, fascinată de citatul stilistic, cu neglijat detaliul și implicit valențele sale ornamentale.

Modernismul postbelic include în schimb, în anii 1950-1970, o orientare clară spre exaltarea materialității prin detaliile de construcție sau de finisaj – reacție împotriva dogmei funcționaliste în cadrul căreia se disting cu precădere Louis Kahn și Carlo Scarpa. Pentru Kahn, îmbinarea reprezintă „începutul ornamentului”, iar ornamentul este „adorția îmbinării”; pentru Scarpa, detaliul „cosmetic” devine la orice scară principiul ordonator al compoziției, comparat de critici cu leitmotivul wagnerian pentru textul muzical.

Structura și formele structurale, masive sau liniare, au deținut dintotdeauna o dimensiune ornamentală prin însăși configurația lor: coloanele egiptene și ordinul clasic, cupolele bizantine și bolțile romanice, arcadele islamice și osatura gotică. Înainte ca raționalismul modern să declare ruptura între



Structura ca ornament. Palazzetto dello Sport, 1956-1957, Roma, arhitect Pier Luigi Nervi
Structure as ornament. Palazzetto dello Sport, 1956-1957, Rome, architect Pier Luigi Nervi



Suprafața ca ornament. Clădirea Ministerului Culturii, Paris, 2002-2004, arhitect Francis Soler
Surface as ornament. The building of the Ministry of Culture, Paris, 2002-2004, architect Francis Soler

construcție și ornament, Alberti considera coloana (dincolo de metafora antropomorfică a proporțiilor corpului uman) ca ornamentul principal al artei edificării. Dar fascinația modernității pentru progresul tehnologic a consacrat valoarea ornamentală intrinsecă a noilor structuri și materiale de construcție, de la rețeaua structurală exaltată de Auguste Perret și de Mies van der Rohe, iar ulterior de brutalisti și de *high-tech*, la geometria sofisticată a structurilor speciale imaginate de Buckminster Fuller, Felix Candela, Pier Luigi Nervi, Jørn Utzon, Otto Frei și Kenzo Tange. Alături de structură, echipamentele tehnice (trasee de instalații, guri de ventilație, dispozitive mecanice) completează imaginea tehnicistă și generează noi sisteme ornamentale. Era digitală, prin arhitectura parametrică, reconciliază structura, tehnica și motivul decorativ minor, topindu-le în curgerea continuă a unor anvelopante fluide care unifică toate palierele sintaxei ornamentale.

Suprafața, prin tratare bidimensională sau prin introducerea reliefului, devine o compoziție decorativă bazată fie pe un model repetitiv, caracteristic ornamenticii, dar și tectonicii, fie pe un traseu regulator sau pe o schemă liberă, asemenea picturii. Influenta teorie a lui Gottfried Semper, care descoperă originea artelor majore în artele aplicate reprezentate prin tehnicile artisanale primitive, se transpune în arhitectura sfârșitului de secol XIX și începutului secolului XX prin tratarea fațadei ca *Bekleidung* – înveliș aplicat structurii, sugerând un *pattern* ornamental specific materialelor textile sau împletiturilor. Caracterul neportant al fațadelor se exprimă astfel prin motive repetitive sau ritmice, amintind de textura regulată a țesăturilor (la Otto Wagner și Josef Plečnik sau la locuințele californiene cu blocuri „textile” de beton proiectate de Frank Lloyd Wright în anii 1920), dar și, mai târziu, prin figurarea unei rețele structurale metalice (la Mies van der Rohe) sau din beton armat (în arhitectura brutalistă), în realitate aplicată structurii de rezistență.

Alternativ, teza lui Alois Riegl despre „voința artistică” (*Kunstwollen*) ca mecanism al creației, deși contrazice ideile lui Semper, încurajează o orientare similară spre tratarea decorativă a suprafețelor. În linia lui Riegl, fațadele devin compoziții plastice abstracte, atectonice, cu valențe ornamentale, fie dominate de un motiv major – verieră sau relief decorativ – etalat asemenea unei bijuterii prețioase, ca în arhitectura „1900” (ex. Atelierul *Elvira* din München sau Cazinoul din Constanța), fie tratate conform principiului corbusian al „fațadei libere”, de la vilele puriste la traseul regulator al peretelui sudic de la Ronchamp. În prezent, formula învelișului decorativ proliferează prin ecranele de fațadă traforate sau filigranate, cu *brise-soleil*-uri sau cu jocuri de textură și culoare, ca și prin cortinele pixelate și fațadele verzi.

Forma arhitecturală, pe diferite paliere de complexitate, acționează ca ornament în virtutea expresivității sale specifice. După cum o demonstrează Alberti în mod sistematic, forma arhitecturală se percepe întotdeauna ca „eveniment” într-o structură neutră, căreia i se subordonează, dar îi accentuează semnificația. Astfel, deschiderile și tratarea suprafețelor, dar mai ales coloanele, sunt ornamente pentru clădiri; edificiile publice (templu, arc de triumf, teatru), alături de porticuri și obeliscuri – pentru oraș; lucrările peisagistice și de transformare a sitului – pentru teritoriu.

Caracteristic pentru epoca modernă și în special pentru secolele XX-XXI este însă efectul de „ornamentalizare” a clădirilor prin forma generală (siluetă, volumetrie, compoziție spațială). Timp de câteva mii de ani, creația arhitecturală s-a concentrat în principal pe construcțiile destinate



Forma arhitecturală ca ornament. Palatul Stoclet, Bruxelles, 1905-1911, arhitect Josef Hoffmann
Architectural form as ornament. Stoclet Palace, Brussels, 1905-1911, architect Josef Hoffmann



Forma arhitecturală ca ornament. Imobilul Weissenhof din Stuttgart, 1927, arhitecți Le Corbusier și Pierre Jeanneret
Architectural form as ornament. Weissenhof estate, Stuttgart, 1927, architects Le Corbusier and Pierre Jeanneret

puterii, palatul și edificiul de cult – forme simple sau combinații de prisme, cilindri, calote și piramide –, care prin scară, decorație, materiale și compoziția elaborată ieșeau din tiparele comune ale fondului construit. Modernitatea, odată cu evoluția tehnologiei constructive și accentul pe emanciparea față de tradiție, aduce cu sine o libertate fără precedent a expresiei arhitecturale, care tinde să transforme fiecare clădire în unicat.

Așa-numita „arhitectură vorbitoare” (*architecture parlante*) de la sfârșitul secolului al XVIII-lea propunea deja utilizarea formelor arhitecturale ca metafore „lingvistice”, deci ca ornamente ale discursului arhitectural – figuri de stil care să exprime sugestiv destinația și „caracterul” unei clădiri. Eclectismul secolului al XIX-lea excelează în a combina și interpreta repertoriul stilurilor istorice, dar, chiar atunci când transformă clădirile în ornamente ale orașului printr-o tratare spectaculoasă, la scara forme generale păstrează tiparele istorice consacrate sau inspirate din tradiții locale.

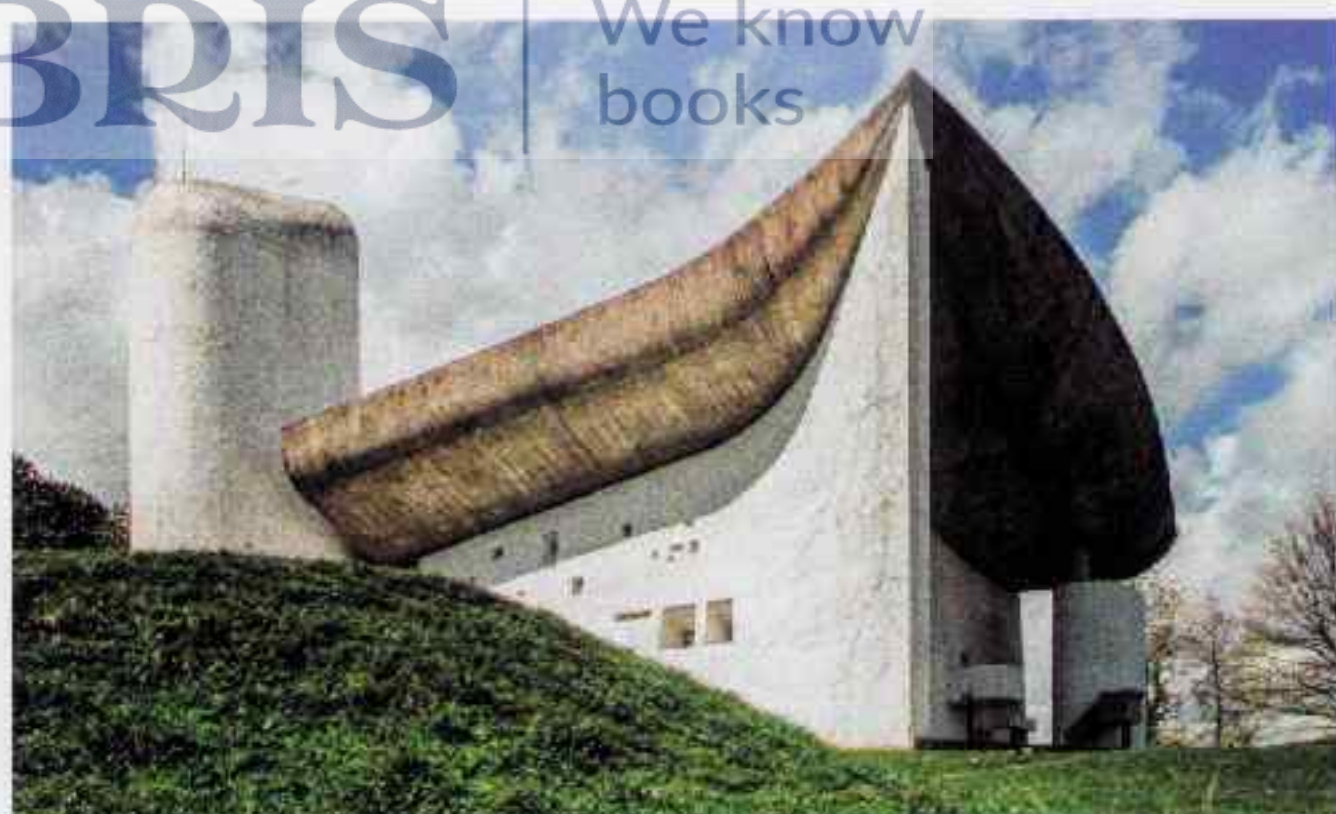
Totuși, după cum observa Giulio Carlo Argan, odată cu estetica „1900”, strâns legată de artele aplicate, decorația își pierde treptat caracterul de adaos suprapus forme rezultate din rațiuni funcționale și constructive, tinzând să conformeze obiectul însuși ca ornament. Palatul Stoclet din Bruxelles, capodoperă a mișcării Secession datorată lui Josef Hoffmann, ilustrează elocvent această orientare de esență decorativistă, în care tipologia arhitecturală se transformă într-o morfologie ornamentală, iar logica tectonică a tradiției clasice este înlocuită cu prețiozitatea unui atectonic *objet d'art*, neafectat de legile fizicii.

Într-un registru diferit față de geometria cristalină a palatului Stoclet, fluiditatea formelor Art Nouveau sau Jugendstil, care adoptă modelul organic, anulează distincția între elementele de vocabular, între parte și întreg, structural și nestructural, decor și arhitectură.

Deși lipsit de tenta hedonistă a esteticii „1900”, expresionismul privește arhitectura ca operă de artă și o eliberează complet de canoanele tradiției la scara forme generale a clădirilor, care se transformă în ornamente urbane cu o puternică încărcătură simbolică. De la Școala de la Amsterdam la Eric Mendelsohn, arhitecții expresioniști creează forme active, sculpturale, care animă spațiul vieții sociale și contracarează raționalismul dezumanizat al civilizației industriale.

Dinamismul și inventivitatea formală a expresionismului se transmit arhitecturii Art Deco, stimulându-i evoluția de la un eclectism târziu, „modernizat” prin ornamentația stilizată geometric, la o ipostază exuberantă a modernismului, care recuperează decorativismul și hedonismul Belle Époque ca antidot pentru realitatea instabilă și neliniștitoare a perioadei interbelice. Forma generală ca ornament caracterizează și estetica aerodinamică a anilor 1930 (cunoscută ca *Streamlining* sau *stil pachebot*), sinteză stilistică între expresionismul lui Eric Mendelsohn, Art Deco și funcționalism. Designul aerodinamic îmbracă orice clădire sau obiect de uz curent într-o formă expresivă, fluidă, cu colțuri rotunjite și registre sau striuri orizontale – o „caroserie” ornamentală ca metaforă a vitezei și a vieții moderne.

În paralel, Stilul Internațional – vârf de lance al modernismului prin demersul programatic de epurare a limbajului arhitectural – contribuie în mod paradoxal la descoperirea unor formule ornamentale inedite. Prisma transparentă și plastica abstractă a volumelor albe, contrastele puternice



Forma arhitecturală ca ornament. Capela Notre-Dame du Haut, Ronchamp, 1955, arhitect Le Corbusier

Architectural form as ornament. Notre-Dame du Haut Chapel, Ronchamp, 1955, architect Le Corbusier



Forma arhitecturală ca ornament. Fundația Louis Vuitton, Paris, 2014, arhitect Frank Gehry

Architectural form as ornament. Louis Vuitton Foundation, Paris, 2014, architect Frank Gehry



Edificiul-eveniment ca ornament al orașului. Elbphilharmonie, Hamburg, 2017, arhitecții Herzog & de Meuron

The building as an event and ornament for the city. Elbphilharmonie, Hamburg, 2017, architects: Herzog & de Meuron

de umbră și lumină, scările suspendate și copertinele plutitoare, pergolele și *brise-soleil*-urile sunt noile figuri de stil ale unei retorici care refuză sistematic orice reminiscență istorică.

După Al Doilea Război Mondial, vulgarizarea și banalizarea Stilului Internațional sub forma unui modernism rigid și inexpressiv motivează revirimentul filonului expresionist și orientarea către forme sculpturale, organice sau minerale, care speculează potențialul expresiv al betonului și al structurilor speciale.

Tendința spre „o nouă monumentalitate”, inițiată de manifestul semnat în 1943 de istoricul Sigfried Giedion, arhitectul José Luis Sert și pictorul Fernand Léger, readuce în atenție dimensiunea semnificativă a arhitecturii și rolul „ornamental” al clădirilor-reper ale orașului, remarcat de Alberti cu 500 de ani în urmă, dar acum cu accent mai clar afirmat pe viața și valorile comunității.

De la Le Corbusier și Oscar Niemeyer la Louis Kahn și Yeoh Ming Pei, noua monumentalitate produce gigantice bijuterii cu forme insolite și design viguros, frapante nu prin eleganța sau prețiozitatea compoziției și execuției, ci prin plastica accentuată, tehnologia inovatoare sau combinații neașteptate de forme, texturi și culori.

Iar epoca post-modernă nu face decât să continue linia „ornamentalizării” arhitecturii prin forme ludice, sofisticate și surprinzătoare, de la postmodernismul istoricist și deconstructivism la neo-expresionism și designul parametric.

Clădirile iconice ale ultimelor decenii, multe dintre ele datorate unor staruri precum Zaha Hadid, Frank Gehry sau Rem Koolhaas, ignoră adesea un principiu fundamental al ornamentului, valabil și pentru arhitectură: acela de a nu se constitui ca scop în sine, ci ca vehicul de semnificații, subordonat suportului sau contextului pe care îl înobilează. Indiferența față de spiritul locului, autosuficiența și extravaganta transformă aceste edificii-unicat în ornamente redundante și gratuite, probabil singurele categorii de ornamente cu adevărat condamnabile.

Analizând vechile și noile ipostaze ale ornamentului, se observă că paradigma ornamentală este perfect congruentă cu arhitectura. Dacă ornamentul autentic iese în evidență ca eveniment plastic pe fondul obiectului-suport, cu scopul de a-i potența simbolic funcția sau statutul, arhitectura autentică se distinge întotdeauna ca eveniment în peisajul urban sau natural prin darul întrupării în forma construită a semnificațiilor umane. În viața socială, evenimentele sunt marcate sau însoțite de accesorii și decoruri rituale, simbolice, care ne transpun într-un registru emoțional superior. Dar arhitectura, după cum observa Joseph Rykwert, are la origine ritualul, în timp ce ornamentul are la origine simbolul. Ornamentul-eveniment și edificiul-eveniment introduc diferențele, accentele și reperele atât de necesare vieții noastre, acel surplus indispensabil care împlinește aspirația tipic umană spre ceva mai mult decât simpla existență biologică.