

# „MEGHALT AZ ORNAMENTIKA. ÉLJEN AZ ORNAMENTIKA!”

*Adalékok a kortárs építészeti ornamentika előtörténetéhez*

Az elmúlt évtizedek újabb változásokat hoztak városaink építészetében, a városok képében, és ha ezek mértéke itt Európában egyelőre még nem is éri el a XIX. század nagyszabású városrendezéseinek szintjét, sejtethető, hogy népesedési, ökológiai, technológiai, gazdasági és még számtalan ok miatt radikális változásoknak vagyunk a kezdeti, már érzékelhető, látható szakaszában. Írásom a város, e hatalmas organikus erőter egészének egyetlen elemét, az épületornamentikát vizsgálja. Nem szigorú értelemben vett építészettörténeti, alakítási változásokat követek, hanem azokat a szellemi változásokat igyekszem leírni, amelyek az ornamentikához való viszony történetében nyomon követhetők, és amelyek elvezetnek a mai úgynevezett „kortárs ornamentika” megjelenéséhez. Az elmúlt két vagy lassan talán három évtizedben éppen innen kiindul olyan jelentős változásnak lehetünk tanúi, ami alapvetően fogja városaink képét és így az általuk, bennük lehetséges esztétikai tapasztalatot formálni.

Az épületeknek az utcára, a köztérre fordított „arca”, hogy mindjárt egy régi megszemélyesítéssel éljek, meglehet, nem kulcsfontosságú az épület, pláne nem a város működése szempontjából, de közvetlenül befolyásolja a városi környezet által nyújtott esztétikai tapasztalatot, a város *képét*, vagyis az urbánus tér nyújtotta élmény egyik intenzív médiuma. Most az írás elején hadd nevezzem egyszerűen a homlokzat felületi kiképzésének, artikulációjának az ornamenst, amely, úgy gondolom, leginkább két képessége által formálja a városi élményt. Egyrésztől ritmust teremt, s ennél fogva a városi kinezetikus észlelés egyik rendezője, másrésztől épp mivel „arc”, „személyiség” jegye, imaginárius élmények forrása lehet. Ezen túl, *felszíni* díszítmény volta mellett vagy ellenére, az ornamens mindig az adott társadalom *mély* meghatározottságainak – gazdasági, politikai, kulturális – a köztérben való megmutatkozása, mondhatni, ezek színrevitelének egyik módja volt. Leon Battista Alberti írásában (*De re aedificatoria libri decem*, 1452) jelent meg először az építészettel kapcsolatban a cicerói retorikai követelmény, a *decorum*, amely arra utalt, hogy az *utilitas* és *venustus* egymásnak való megfelelése mellett a *perfectus artifex*, a tökéletes építész úgy díszíti a házat, hogy az mind funkciójával, mind a tulajdonosok társadalmi rangjával megfelelésben álljon. Vagyis az épület díszítése nem pusztán megengedett, hanem sok évszázadon át a *decorum* által szabályozottan el is várt, hiszen kifejezeshordozó, a város társadalmi és szimbolikus rétegzettségéről tanúskodik, ma (vagy inkább tegnap)<sup>1</sup> úgy mondanánk, hogy nagyban teremt a város olvashatóságát. Vagyis sokáig az orna-

---

A dolgozat az OTKA K-143294 számú *Környezetesztétikai perspektívák* című kutatási projekt támogatásával készült.

<sup>1</sup> E megjegyzéssel a hatvanas-hetvenes évektől meghatározó lingvisztikai irányultságú városértelmezési modellre gondolok, amely a városi tér elemeit olvasásra váró jelekként értelmezte. Az egyik legfontosabb első ilyen írás: Kevin Lynch: *The Image of the City*. MIT Press, Massachusetts, 1960. Magyarul részlet: Uő.: A város szemléletének struktúrája. In: Vidor Ferenc (szerk.): *Urbanisztika*. Gondolat, Budapest, 1979, 537–558.

mentális homlokzat összetett, rétegzett jelentések hordozója volt, ezek része az építési technológiához kapcsolódott, mások az épület funkcióját sugallták vagy tették nyilvánvalóvá, megint mások pedig az épületet és vele az egyént a társadalmi, politikai szövetbe helyezték el.

A felismerés, hogy a városi tér és az építészet nyújtotta tapasztalat korántsem merül ki az általa felkeltett értelmezési igényben, a kilencvenes évektől határozott fordulatot hozott az urbanisztikai elméletekben, egyre hangsúlyosabbá váltak az értelmezés sokszor esztétikainak, fenomenológiaiainak nevezett, értsd perceptuális modelljei. Ez a váltás jól követhető az ornamentikáról való gondolkodás terén történő változásban is. A kortárs épületek ornamentálisága a számítógépes tervezés által lehetővé tett, és a marketingstratégiák nyomására már most klisévé váló szabad formák építészeti divatja, ám mégis úgy gondolom, nem pusztán múlt divatjelenségről, hanem a szellemi környezet mélyebb változásáról is szó van. És nem úgy van-e talán mindig, hogy ugyan a technológiai fejlődés nagy változásokat hoz magával, azonban a technológia megtalálásához, kifejlesztéséhez mindig kell egy azt megelőzően arra irányuló, ha nem is mindig tudatos, intellektuális vágy, vagyis a mentális mélyszerkezet már korábban ott hordja magában a változás lehetőségét, még mielőtt az azt lehetővé tevő technológia rendelkezésre állna? Gropius, kinek egy írása záró mondatait címként kölcsönvettem, e szövegében arról beszél, hogy bár felszínes és esetleges dolognak tűnik az ornamentika, valójában „a történelem azt mutatja, hogy az igazi díszítés csak az emberi faj harmonikus időszakában jön létre, amikor [a díszítéssel az ember] arra törekszik, hogy egy társadalom belső céljainak adjon formát, ne pedig pusztán személyes érzelmeinek. Kiderül, hogy az igazi díszítés nem egyének műve, hanem egy egész civilizációs korszak öntudatlan munkájának eredménye”.<sup>2</sup> Meglepőnek tűnhet a modern, vagyis a hagyományos ornamentikát eltörlő építészet egyik nagy alapítójától ilyen mondatot olvasni. Gropius saját korának díszítési gyakorlatát természetesen elvetette, a benuált képzelet pótcselekvésének tartotta, mert a kor, mondja, alapjaiban rendezi át a társadalmi struktúrát, s e folyamat még nem zárult le, tehát egyelőre még nem is képes létrehozni a fenti értelemben vett kollektív ornamentikát. Gropius írását itt annak a sokak által osztott gondolatnak éppen az ornamentikával való alátámasztására kívánom idézni, miszerint a formálódó szellemi, kulturális igények első megjelenítése az építészetben történik meg.

Már jó százötven éve szélsőségek között ingadozik épület és ornemens viszonyának története; újra és újra szenvedélyes, a morál és az igazság vagy hamisság fogalmait használó vitákban szélső értékeket elfoglaló álláspontokat képviselnek mind a gyakorlat, mind az elmélet emberei. Ha csak dióhéjban áttekintenénk e történetet, világosan látszana, hogy a kérdést nem lehet egyszerűen a változó stílus- és ízléstörténetre hivatkozva elintézni. Ennek oka, úgy gondolom, abban keresendő, hogy az építészeti ornemens által felvetett kérdések valójában egyáltalán nem specifikusak, és még csak az alkalmazott művészetek területére sem korlátozhatók. Hiszen az ornamentika alapvető kérdései a művészetek eredetének, funkciójának vagy egy esztétikai antropológiának a problémájához vezetnek, s ezek mind, akár explicit, akár implicit módon, de belejátszanak abba, hogyan gondolkodtak az épület díszítettségéről. Ha azt mondjuk például jó Hegel-olvasó módjára, hogy a művészet nem egyszerűen életünk díszje, vagyis nem redukálható díszítő funkciójára, ettől még megmarad a kérdés, hogy nem díszít-e mindig a művészet *bizonyos fokig, bizonyos módon*. Persze mi már láttuk és értékeltük például Cindy Sherman hányás képeit, és kulturális rossz közérzetünket sem csillapítják a mindent „dizájnosná” varázsoló esztétizálódási folyamatok – hogy a skála két ellentétes tendenciájára, vagyis a művészet „anti-esztétikai” törekvéseire és a környezet „beautifigation” általi kommodifikációjára

<sup>2</sup> Walter Gropius: Für eine lebendige Architektur. In: Natasha Meuser (szerk.): *Zeichenlehre für Architekten. Ornamente*. Hochschule Anhalt, Dessau, 2017, 61–66.

emlékeztessenek. Ha mégis megtartom e kérdést mint relevánsan felvethetőt, akkor csak azért teszem, mert talán mégis ez a díszítés az, ami az építőművészetet definiálja. „Kőből, fából, cementből építkezünk; házakat, palotákat alkotunk belőlük: ez az építkezés. A leleményes ész munkálkodik. De hirtelen valami szíven üt, valami jólesik, boldog vagyok és azt mondom: szép. Ez építészet. Ez már művészet.”<sup>3</sup> Le Corbusier persze a maga nagyon patetikus módján fogalmaz, de mégis éppen erről szól ez a 150 év, hogy miben áll ez a szépség, mi az épület valódi dísze, hogyan kapcsol össze tereket és embereket, falfelkszíneket és történelmeket. Hogy hogyan történik meg az építészet esetében az, amit általában a művészetről beszélve talán ontológiai „ugrásnak” lehetne nevezni, amikor az ornemens már nem külsődlegesen tapad ahhoz a tárgyhoz, amelyen díszként megjelenik, hanem mintegy maga teremti meg, hívja elő saját hordozóját mint műalkotást.

Az ornamentikáról való gondolkodás története során azt mint külsődleges, hozzáadott, kiegészítő, felszíni, az épület funkcionalitásának és statikájának megmaradása mellett eltávolítható elemet tárgyalták legtöbbször. Ám a viták mindig akkor lángoltak fel, amikor valami alapvetően megváltozott az építészet felfogásában. Manapság is monográfiák, tanulmánykötetek, fontos lapok tematikus számai és a témának szentelt kiállítások sora jelzi, hogy a felszín e problémájával valami olyan kérdés vetődött fel újra, amely az építészet lényegét érinti. Erre az ártatlanul hangzó kijelentésre azonnal egy kérdéssel lehetne visszavágni: meglehet, nagy dolog, hogy hosszú száműzetéséből visszatérni látszik az ornamentika, de miért érintené ez az építészet egészét? Az építészet lényegi elemei nem a térképzés, a konstrukció, a tektonikus vonatkozások, a struktúra lennének, amelyekhez képest az ornamentika valóban akár el is hagyható, felesleg, sőt túlzás? Úgy tűnik, az építészeti ornemens története során mindvégig ez a dichotomikusság a meghatározó: funkció szemben a díszítéssel, tömeg szemben a felülettel, belső tér szemben a homlokzattal, szerkezet a burkolattal.<sup>4</sup> Ám úgy látom, hogy rendszeresen végigvihető lenne egy olyan építészettörténeti olvasat is, amely épp e kettősséggel szemben értelmezi a hagyományt. A mai elméletek igyekeznek is a történeti szövegekből kiemelni azokat az elemeket, amelyek e kettősséget vagy aláássák, vagy legalább nem lényeg vs. esetlegesség kettőssége mentén tárgyalják azt. Az ilyen „harmadik utas” elméletek első képviselőit a XVIII. század végi francia építészetben lehet elhelyezni Étienne Louis Boullé és Claude Nicolas Ledoux munkásságával, akik már nem a klasszikus elemek elhelyezésére akarták használni a homlokzatot, hanem az épület belső természetének kifejeződéseként akarták megjeleníteni. A XIX. század közepétől pedig már bőven sorolhatók olyan szerzők – Pugin és Ruskin, Viollet-le-Duc vagy Louis Sullivan –, akik a klasszikus szótár kimerülésével új, az anyagra, a szerkezetre, az „őszinteségre” alapuló elvek mentén kívántak építeni.

E szerzők közül Gottfried Semper az, akinek elméleteivel a maiak közvetlen kapcsolódást találnak. Ő a XIX. század közepén a felöltöztetésben, a burkolásban jelölte meg minden építészet – és minden művészet – alapját. Nem véletlen, hogy feltűnően megszapordott az irodalomban a rá való hivatkozás. Semper elméletéből, úgy gondolom, három elem lenne szisztematikusan hivatkozható, analógiába állítható a ma kérdéseivel, de inkább csak elszórt utalásokat találunk.

<sup>3</sup> Le Corbusier: *Új építészet felé*. Corvina, Budapest, 1981, 173.

<sup>4</sup> Nem véletlenül gondolta úgy Derrida, hogy a bináris oppozíciók lebontásával egész filozófiája az architektúra-modell kérdőjelezi meg, a megalapozás és megalapozott közti viszony hierarchiáját, ami, éppen az építészetben lesz világossá, nem egyszerű lebontás, hanem kérdésessé tétel, nemcsak destrukció, hanem konstrukció is. Mindezekről Bernard Tschumirol írva Jacques Derrida: „Point de folie – Maintenant l’architecture,” from Bernard Tschumi, *La Case Vide: La Villette* 1985. In: K. M. Hays (szerk.): *Architecture Theory Since 1968*. MIT Press, New York, 1998.

Az első Semper alaptétele, a Bekleidungsprinzip, azaz a felöltöztetés, burkolás elve lehet.<sup>5</sup> Ezen elmélet szerint a térelhatárolás drapériák felfüggesztésével kezdődött, s mi-  
kor már fix falakat építettek, továbbra is használták a textíliát egyszerre a fal védelmére és  
díszítésére. Vagyis a semperi építészettörténetben kezdetben az állványzat elemei között  
feszítettek ki szőnyegeket, ezzel egyszerre létrehozva magát a térelhatárolást és annak  
díszítését is. Tehát nem a szerkezet burkolásáról van szó, hanem ez a „burkolás”, ami  
egyben díszítés, „felöltöztetés” is, hozza létre a szerkezetet. A felöltöztetés létre is hozza  
és ugyanakkor el is rejti a szerkezetet.<sup>6</sup>

Ez ma úgy aktualizálódik, hogy a díszítés és a szerkezet közti határvonal bizonytalan,  
lehetséges az egyikből a másikba való átmenet, a jelek megfordítása. Az „új-ornamentika”<sup>7</sup>  
egyik típusa nem a felszín kiképzéséhez akar visszatérni, nem kiegészítésként akarja a dí-  
szítést az épület köpenyére illeszteni, hanem az ornemens és a struktúra kétosztatúságát  
akarja megszüntetni. Ezt kétségtelenül az új digitális tervezési és gyártási technológiák te-  
szik lehetővé.<sup>8</sup> Greg Lynn például, aki a Columbia Egyetemen ’92 és ’99 között működő  
úttörő jelentőségű Paperless Studios<sup>9</sup> egyik oktatója volt, azzal a hasonlattal írja le a tömeg-  
forma és az ornamentika immár szerinte szét nem választható egységét, ahogyan egy állat  
szőrének mintázata is a teste formájához szervesen igazodó.<sup>10</sup> Filozofikusabb nyelven ezt  
úgy fogalmazhatjuk meg, hogy az ilyen ornamentika azt szemlélteti, hogy a kiegészítés, a  
szupplementum – ahogy Derrida mondja – meghatározójává válik annak, amihez hozzá-  
járul. A szupplementum sem nem külső, sem nem belső, sem nem esetleges, sem nem lé-  
nyegi, hanem azt a paradox küszöböt jelenti, amelyen keresztül az a végtelen elkülönbö-  
ződési folyamat végbemegy, amely nem engedi, hogy a strukturális, vagyis lényegi és a  
nem-strukturális, vagyis esetleges közti kapcsolat hierarchikus viszonyra merevedjen.<sup>11</sup>  
Tehát a kortárs ornamentika azáltal, hogy egyszerre tölt be strukturális és felszíni szere-  
pet, éppen ezt az alapdichotómiát bontja meg. Jacques Herzog, a mai építészeti világ  
egyik vezető stúdiójának – Herzog & de Meuron – alapítója azt állítja, hogy nem kell  
többé bocsánatot kérniük műveik egy-egy dekoratív részletéért, mivel az ornamentika  
egygyé válik az épületeik formájával.<sup>12</sup> Ezt a hibrid, határokat ösztömosó elemet egy koráb-  
ban paradoxonnak számító megnevezéssel „szerkezeti ornamentikának” hívják.

A másik semperi hivatkozási pont lehet funkció és ornemens illeszkedésének követel-  
ménye. Semper a rossz ornemens szellemes példájaként a kockás nadrágot hozza fel, úgy

<sup>5</sup> Lásd Gottfried Semper: *Die vier Elemente der Baukunst*. Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1851. Különösen az V. fejezet.

<sup>6</sup> Magyarul rövid részlet: Gottfried Semper: A burkolás elve az építőművészetben. In: Moravánszky Ákos – M. Gyöngy Katalin (szerk.): *Monumentalitás*. Terc, Budapest 2006, 44–48.

<sup>7</sup> A kortárs építészeti ornamentikának számos megnevezésével lehet találkozni. Én a „kortárs” és „új-” kijelölő jelzők mellett ezeket olvastam: kódolt vagy dinamikus ornamentika, ornamentals vagy éppen digitális Nouveau.

<sup>8</sup> Ez az állítás csak akkor állja meg a helyét, ha eltekintünk attól, hogy az oszlop gyakorta kapott kettős értelmezést, egyszer mint az épület legfontosabb díszítő elemét, másszor pedig mint a szerkezet fundamentumát értelmezték. Így kapott Albertinél is az oszlop valójában bizonytalan identitást.

<sup>9</sup> Bernard Tschumi dékánsága idején jött létre egyik első kísérletként a digitális technológia terve-  
zésben való felhasználására, még jóval a digitális lehetőségek megnövekedése előtt.

<sup>10</sup> Greg Lynn: *The Structure of Ornament*. Conversation with Neil Leach. In: Neil Leach – David  
Turnbull – Chris Williams (szerk.): *Digital Tectonics*. Wiley-Academy, Chichester, 2004, 63–68.

<sup>11</sup> Lásd Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula, Typotex, Budapest, 2014.

<sup>12</sup> Jean-François Chevrier: Ornament, structure, space. A conversation with Jacques Herzog. *El  
Croquis*, 2006/129–130, 22–40.

érvel ellene, hogy annak mintája nem követi a láb funkcionális vonalát, mozgását.<sup>13</sup> E példán keresztül is az ornemens olyan semperi felfogása mutatkozik meg, hogy az nem csupán kiegészítő, hanem lényegien kell illeszkednie, nemcsak kifejezést kell adnia valamely alapvető elemnek, hanem meg kell erősítenie, sőt szinte az ornemensnek kell lehetővé tennie.

Több szerző is továbbviszi a gondolatot, hogy a díszítés akkor jogos, s ott a leggazdagabb, ahol valamilyen módon funkciót tölt be. Amikor a kortárs szerzők szinte kézzel-lábbal tiltakoznak az új-ornamentika lehetséges ikonográfiai vagy szimbolikus olvasatai ellen, akkor még mindig a modernitás minden klasszikus ornamentikát letiltó szellemének kísértete ólálkodik itt. Tudjuk, mikor az elfojtott visszatér, meglehetősen rossz közérzetet hoz magával. Ez pedig úgy gyűrhető le, ha megmutatjuk, éppen az elfojtó keretrendszerén belül van mód az eddig elfojtott visszavételére. Vagyis míg a modernista építészet a tiszta funkcionalitás nevében kiűzi a külső referenciákkal operáló ornamentikát, annak visszatértekor sem a külsődleges szignifikációt fogadják el, hanem azt állítják, van funkcionális ornamentika. A teoretikusok egy része azon igyekszik, hogy „nem-jelölő jel”-ként, vagyis önmagán túl nem mutató, értelmezést nem kívánó elemként mutassa be a ma elfogadható ornamentikát.<sup>14</sup> Tehát amikor azon igyekeznek – például Moussavi vagy Kubo<sup>15</sup> –, hogy funkcionalitást rendeljenek az ornamentikához, akkor ezt újfajta önreferencialitásként kell látnunk, mert ezzel benne lehet maradni az építészet autonómiára való törekvésének projektumában.

A harmadik elem pedig az a semperi tétel lehetne, miszerint a technológiát nem elrejteni kell, hanem díszítő elemmé kell változtatni, ahogy történt ez kezdetben, amikor az ornemens formája közvetlenül az anyag megmunkálásához kötődött. Semper dicséri, hogy az indiánok textiljeiken nem rejtik el a varrást, hanem az anyag technikai illesztésében magában képzik meg a mintázatot, vagyis a hangsúlyossá tett öltések mikéntje adja magát a mintát.<sup>16</sup>

Miközben mindenhol az anyag kulcsfontosságáról írnak, arról, szinte egybehangzóan Semperrel, hogy az épület és anyaga mintegy ornamentikus melléktermékként akár magán is viselheti gyártásának lenyomatát, mégis a „digitális épületek” egyik talán legfeltűnőbb jegye, hogy nemcsak a statikával, hanem az anyag által megengedett technológiákkal, vagyis az anyag természetével is dacolni látszanak. A mai írások egyik visszatérő fogalma a „digitális anyagiság”. Ez azt jelenti, próbálok érteni, hogy „digitális logikával gazdagítják” az anyag által természetes módon megengedett konstrukciókat, vagyis, egyszerűen fogalmazva, mivel a gyártás is digitálisan irányított, korábban kivitelezhetetlen, igen bonyolult szerkezeteket lehet finom részletességgel kialakítani.<sup>17</sup> A mai (vagy inkább már tegnapi) hajló, görbülő, vékony, szinte membránszerű burkolatok teoretikusai azt a passzust persze már nem idézhetnék Sempertől, amelyben az Entstofflichung, az elanyagtalanodás egyszersmind művészietlenséget is jelent. „Az anyag szóljon a maga nyelvén és szerepeljen leplezetlenül olyan alakban és olyan arányokban, amelyek a tapasztalat és a tudomány szerint a legcélszerűbbnek bizonyultak.”<sup>18</sup>

<sup>13</sup> Gottfried Semper: *Textilművészet*. In: Uő.: *Tudomány, ipar és művészet*. Corvina Kiadó, Budapest, 1980, 91–100., 96.

<sup>14</sup> Vö. Jesse Reiser – Nanako Umemoto: *Atlas of Novel Tectonics*. Princeton Architectural Press, New York, 2006, 172–73. Idézi: Antoine Picon: *Ornament. The Politics of Architecture and Subjectivity*. Wiley, Chichester, 2013, 43.

<sup>15</sup> Farshid Moussavi – Michael Kubo (szerk.): *The Function of Ornament*. Actar – Harvard University Graduate School of Design, Barcelona, 2006.

<sup>16</sup> Az ornemens mintái Semper szerint eredetükön túl már önálló életet élnek, a díszítés konvencióivá váltak, s technikai-anyagi eredetük után a kultúra szimbolikus jelentéshordozóivá váltak. Semper: *Textilművészet*, 91.

<sup>17</sup> Például Mathias Kohler: Veiling. *Forward*, 2009/ősz. Ornament – tematikus szám.

<sup>18</sup> Gottfried Semper: Előzetes megjegyzések. In: Uő.: *Tudomány, ipar és művészet*, 25

Aki viszont minden bizonnyal olvasta Semper írásait, s ma mint elrugaszkodási ellenpontot kötelező legalább címében idézni, az Adolf Loos (1870–1933) és *Ornamens és bűnözés* című híres-hírhedt előadása.<sup>19</sup> Loos követi abban Sempert, hogy a burkolás törvénye tiltja, hogy egyik anyagnak egy másik látszatát adjuk. „Minden anyag a saját formanyelvével rendelkezik, egyik anyag sem veheti igénybe a maga számára egy másik anyag formáit.”<sup>20</sup> A dekoratív járványt, amelynek egyik utolsó tünete éppen a bécsi szecesszió volt, Loos azért tartotta leközöndőnek, mert hazugságokon, csalásokon, például egyik anyagnak a másik formakörébe való beavatkozáson, utáztatokon alapuló maszk építészet volt, álruha. Vagyis a Kleidung és a Bekleidung immár szemben állnak, ahol a ruházat, Loos egyik állandó metaforája, legyen jól vagy rosszul szabott, szegényes vagy drága anyagú, de nem képezi a test részét. Loos szemében a bécsi Ringstraße hivalkodó díszítéssel túlterhelt palotái hamis módon, a múlt arisztokráciától örökölt jeleivel akarták az új polgári öntudatot megerősíteni. Mindeközben a bontakozó új rend leleplez, elutasítja az illuzionizmust, a hazug homlokzat ornamenseit az őszinteség, az átláthatóság nevében. A modernség egyik kitüntetett jegye éppen a transzparencia, az erre való törekvés pedig belül jól kipakolta, kívül jól leborotváltá az épületet. Walter Benjamin ezt is briliánsan elemzi: egyrészt a kipakolandó lakásbelsőről úgy látja, hogy az „adekvát módon mindössze a hullának nyújthat szállást”,<sup>21</sup> másrészt forradalmi erénynek tartja az üvegházban való lakást.<sup>22</sup> Tehát csak ott nem önkényes a díszítés, ahol a konstrukcióra, annak hangsúlyozására, vagy éppen kényszerű megoldásainak takarására korlátozódik. Loos persze nemcsak a díszítés ellen érvelve fektetett nagy hangsúlyt a burkolás elvére, hanem mert burkolással elrejtethők az egyre bővülő infrastruktúra elemei, csövek, kábelek, vezetékek, amelyek által Le Corbusier kívánalmának megfelelően a ház lakógéppé válik.<sup>23</sup> Ugyan a burkolat mint felület lehetővé teszi, hogy dekorációként is működjön, ám ez most nem régmúlt idők jeleinek applikálása a felszínre, hanem az anyag minőségeinek „őszinte” megmutatása által a felszín új birtokba vétele.

Nemcsak a századforduló képmutató díszítésdömpingjével való esztétikai és társadalmi szembenállás volt a legfontosabb oka annak, hogy a modern építészet elfordult az addigi ornamentikától, hanem az, hogy az egész avantgárdot jellemző, a többi művészeti ágat is meghatározó lényegkereső nyugtalanság az építészetben is azt jelentette, hogy törekedett a maga lényegi elemeinek mind tisztább megmutatására, mondhatjuk úgy is, hogy haladt az absztrakció felé, így az új stílust immár nem a díszítéshez, hanem a téralakításhoz és a konstrukcióhoz kötötték. Henry van de Velde már 1901-ben olyan ornamentikáról beszél, amely nem kötődik a történelmi szimbolikus jelentésekhez, és olyan elvontabb fogalmakra támaszkodva alakítja ki a maga „absztrakt ornemens” fogalmát, mint a

<sup>19</sup> Adolf Loos: *Ornamens és bűnözés*. In: Uő.: *Ornamens és nevelés. Válogatott írások*. Szerk. és ford. Kerégyártó Béla, TERC, Budapest, 2004, 154–163. Loos 1908-ban tartotta előadását Münchenben, írásos változata először franciául jelent meg rövidítve a *Les Cahiers d'aujourd'hui* lapban 1913-ban *Ornement et Crime* címmel, s így a szöveg azonnal manifesztumszerűvé vált, a bontakozó modern mozgalom hívei is magukévá tették. 1920-ban aztán ezt a fordítást közölte újra Le Corbusier a *L'Esprit nouveau* hasábjain, és szerkesztői előszavában Loost dicsérve felszólítást látott az írásban a tisztogató hadjáratához, amely kiiktathatja végre az építészetből a felesleges dolgokat.

<sup>20</sup> Alfred Loos: *A felöltöztetés elve* (1898). In: Uő.: *Ornamens és nevelés*, 46–51., 47.

<sup>21</sup> Walter Benjamin: Nagyúri módon bútorozott tiszobás lakás. In: Uő.: *Egyirányú utca*. Atlantisz, Budapest, 2005, 15.

<sup>22</sup> Walter Benjamin: Tapasztalat és szegénység. In: Uő.: *Angelus Novus*. Helikon, Budapest, 1980, 741. „[...] az üveg a titok ellensége. Ellensége a tulajdonnak is.”

<sup>23</sup> Az 1977-ben befejezett párizsi Centre Pompidou (tervezők Richard Rogers és Renzo Piano) épp azzal lett a high-tech posztmodern egyik legfontosabb példájává, hogy a ház addig rejtett elemeit – csatorna-, villany-, fűtésrendszer stb. – az épületen kívülre, mintegy színes állványzatként helyezte el.

harmónia vagy az egyensúly.<sup>24</sup> A modern építészet súlyos kérdéseit nem a felszínen alakított stílus helyes megválasztásával látták megválaszolhatónak. „A művész, aki a szerkezeti elemek tervezését pusztán külső, dekoratív megfontolások alapján közelíti meg, eltereli a figyelmet a tiszta, nukleáris forma megtalálásáról” – írja Poelzig 1906-ban.<sup>25</sup> „Az építészet gyökere a térproblematika uralása”, mondja Moholy-Nagy is, vagyis az építészet radikálisan új formái megoldásai a téralakítás kísérleteiből következnek, s nem az épület, főként ornamentális elemeiben hordozott szimbolikus tartalmaiból. Az ornamentika mint a meghaladni kívánt régi történelem szimbólumainak hordozója ezzel relevanciáját veszti számukra.

Az anyag, a szerkezet és az ornamentika kapcsolata a különböző történeti korszakokban és a különböző építészeti gyakorlatokban a szoros összetartozástól a teljes autonómiáig terjedő skálán foglal helyet. Ám az ornamentals mint önálló kategória talán akkor jön létre, és felteszem, akkor lesz jelentős és ezzel persze problematikus, ha a formát szimbolikusként ismerjük fel, ha végső soron nem pusztán anyagi vagy funkcionális alapjaira redukáljuk.<sup>26</sup> És épp ezért olyan makacs és megkerülhetetlen téma e látszólag felszíni kérdés, ezért toladódik elő mindig az építészet meghatározásakor az ornamentika kérdéses státusza, mert mibenléte, milyensége nem válaszolható meg az építészet „tartalmi” kérdéseivel; a tömeg, a szerkezet az alaprajz stb. problémáihoz képest – bár természetesen ezek is lehetnek szimbolikusak – az ornamentals makacsabbul tartja szimbolikus mivoltát.<sup>27</sup>

Ha azt állítom, hogy az ornamentika azért kényes és meghaladhatatlan kérdés, mert makacsul szimbolikus, akkor igaz ez elhagyására is. Világos, egy jel tagadása maga is jelként funkcionál. Loosnak *A férfidivatáról* (1989) szóló szövege világosan árulkodik arról, hogy a dísztelenség maga is lehet „dísz” mint a hiányzó jelölő jelentése. „Úgy öltözködünk, amivel a legkevesebb feltűnést keltjük. Egy vörös frakk feltűnést kelt a bálteremben. Következésképp a báltermi vörös frakk nem modern. [...] minden feltűnés a kellő kifinomultság hiányát jelzi.” És legfőképp beszédes: „egy ruhadarab modern, ha valaki a kultúra középpontjában egy meghatározott alkalommal a legjobb társaságban a lehető legkisebb feltűnést kelti”.<sup>28</sup> Loos a maga épületeiben az anyag sajátos tulajdonságait, azok értékét emelte ki. Nem mintha nem tette volna ezt a maga módján az art deco is, vagy éppen a modern mozgalom egy jelentős része. Gondoljunk a Mies van der Rohe által tervezett 1929-es barcelonai vásár német pavilonjának nemes anyagaira – a márvány, a vörös onix, travertin –, ezek nem a bemutatott forradalmi térszervezés, hanem a dekorativitás szolgálatában álltak. Ahogyan Loos leírásában az igazi eleganciát a legfinomabb anyagok feltűnést kerülő tökéletes szabása adja, úgy van der Rohe épülete is erejének egy részét éppen abból merítette, amit ki akart zárni.<sup>29</sup>

<sup>24</sup> Henry van de Velde: *The New Ornament*. Ford. Harry Francis Mallgrave. In: H. F. Mallgrave – C. Contandriopoulos (szerk.): *Architectural Theory, Vol. II. An Anthology from 1871 to 2005*. Blackwell, 2008, 116.

<sup>25</sup> Hans Poelzig: *Fermentation in Architecture*. In: Ulrich Conrads (szerk.): *Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1970, 14–18.

<sup>26</sup> Ez a megfogalmazás, tudom, már Semperre vonatkoztatva is leegyszerűsítő, s ne felejtjük, hogy Alois Riegl már 1893-ban nagy ívű írásban érvelt ellene autonóm szellemi alkotásként értve az ornamentikát. Magyarul részlet: Alois Riegl: *Az ornamentika története*. In: Uő.: *Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. Beke László, Balassi Kiadó, Budapest, 1998, 121–140.

<sup>27</sup> Vö. G. M. Elrayies: *Architectural ornament in the twentyfirst century*. In: A. Catalini és mások (szerk.): *Cities' Identity through Architecture and Arts*. Routledge, London – New York, 2018, 9–26.

<sup>28</sup> Loos: *A férfidivat*. In: Uő.: *Ornamentals és nevelés*, 82–85.

<sup>29</sup> Le Corbusier ezt persze elutasította: „A hivalkodás végső menedéke a csiszolt márványban rejlik, nyugtalan eretmintákkal, a ritka fákból készült lambériában, amelyek olyan egzotikusak számunkra, mint a kolibrók [...]” *Le Corbusier: Decorative Art of Today*. Ford. James Dunnett, MIT Press, Massachusetts, 1987, 49.

Robert Venturi modernizmuskritikájának éppen az volt az egyik eleme, hogy megmutatta, ez az eljárás éppen úgy a dekoráció egyik formája, csak nem vallják be.<sup>30</sup> Vagyis Venturi szerint miközben elvetik a külső dekorációt, maga az épület válik dekorációvá. „az ornamentika funkciója igen gyakran formalista – ilyen a barokk pilaszterek ritmizáló használata. [...] Ritka a modern építészetben az olyan formalista elem, amely egyúttal szerkezeti is, bár Mies olyan biztonsággal használja a formalista I-gerendát, hogy azt még Bernini is megirigyelhetné.”<sup>31</sup> A posztmodern építészet nagy alakja azt tanulta Las Vegas-tól, a vernakuláristól, hogy az ornamentika retorikus voltát jobb felvállalni. Jobb egy dekorált fészert építeni, amelyben a struktúra egyszerű funkcionális doboz, ám a felszín denotatív, szinte hirdetésszerűen beburkolva saját jelentésével, mintsem modernista „kacsákat” építeni, amelyek a formán és az anyagon keresztül akarnak konnotatív módon jelentéseket hordozni.<sup>32</sup> Ha kicsit tovább feszítjük ezt az állítást, akkor úgy is fogalmazhatunk, hogy az ornamentális (dekorált) építészet megengedett, de büntett közvetlenül ornamentikát (dekorációt) építeni. Ebben a felfogásban tehát a modernista épület sem mentes a szimboliktól, de ezt csak az elit által értett önreferencialitáson keresztül éri el, míg a posztmodern épület újra szabadon visszatér a történeti ornamentikához mint építészeti köznyelvhez, bár Charles Jencks, a posztmodern első teoretikusa úgy fogalmaz, hogy imár nem szimbolikusan, hanem „enigmatikus jelölőként” használja a posztmodern az ornamentális homlokzatot, mivel nem egyértelmű denotációkat, hanem többretegű jelentéseket hoz létre.<sup>33</sup> A kortárs új-ornamentika funkcionalizáló jellege mellett másik meghatározója, hogy általában hevesen tiltakozik bármiféle ikonografikus, szimbolikus jelentésképzés ellen, legyen az nyílt vagy „enigmatikus”, s ennek okai között, mondani sem kell, nagyon erősen jelen van a posztmodernről való távolságtartás hangsúlyozása. Persze a mai ornamentika újdonsága ellenére nem függetleníthető sem a modernizmus absztrakt felületeitől, sem a posztmodern felületi dekorativitás pastiche-aitól, sem a dekonstrukció kollázs geometriájától.

A félmúlthoz és közelmúlthoz való viszony szokásos logikájával, az új-ornamentika a posztmodernről távolságot tart, ám nagyban visszanyúl ahhoz az ötvenes években induló időszakhoz, amikor művészek sora, például Vasarely, Schöffer, Kepes, hogy csak a magyar származásúakat említsem, a kinetikus művészettől az op-artig és ezeken túl is kísérletezett a kibernetika fogalmain és módszerein keresztül az emberi érzékelés egészének megértésével, valamint az ember és környezete kapcsolatának feltérképezésével. A moduláció, a szerialitás mintázatai, a hálózatok, a horizontális közvetítések bővülő terei, a rácsszerkezetek, a ritmus, a textúrák, rétegek változása, váltakozása, a különböző mintázatok viselkedése és hatásaik, az érzékelés csatornáinak akár egymás ellen szegülése, akár egymást felerősítése mind olyasmit céloztak, amit a ma ornamentikája immerzióknak nevez, vagyis hogy az érzékelő, a szubjektum és az érzékelt, az objektum közti éles határvo-

<sup>30</sup> Robert Venturi – Denise Scott-Brown – Charles Iznavour: *Learning From Las Vegas*. MIT Press, Cambridge, 1972, 102.

<sup>31</sup> A magyar fordításban mindvégig formalistának olvashatjuk az eredeti szövegben retorikainak megnevezett eljárást. A retorikai kifejezés kevésbé hordoz pejoratív jelentéstartalmakat, ugyanakkor mutatja a szónoki beszéd modalitástól függő díszítésnek cicerói elvét, melyet az építészetelmélet Albertitől fogva hagyományozott. Robert Venturi: *Összetettség és ellentmondás az építészetben*. Corvina, Budapest, 1986, 46.

<sup>32</sup> Venturi Las Vegas épületeit két típusba sorolja: az egyik a kacsá, az olyan épület, amelynek saját szerkezete és formája szimbolikus, utalva egy kacsát formázó baromfivoltra, a másik a díszített pajta (decorated shed), amelyre külső elemként aggatják rá a szimbolikus elemeket.

<sup>33</sup> Vö. Charles Jencks: *The Story of Post-Modernism. Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. Wiley, Chichester, 2011.

nal megszűnjön, vagy legalább destabilizálódjon, vagy legalább az épített teret a szubjektum egy önmagával egységes kontinuumként érzékelje.<sup>34</sup>

A kortárs új-ornamentika jelentős része is immerzív hatások elérésére törekszik, ezért is szokták sokszor a barokk építészet hatásaihoz hasonlítani. Ám míg a hatvanas évek jellemzően a kibernetika szókincsét használta, addig a mai teoretikusok és gyakorló építésszek Deleuze filozófiáját hívják segítségül, egyenesen „Deleuze-kapcsolat”-ról beszélnek.<sup>35</sup> Írásai egy egész gondolkodási univerzumot kínáltak néha burkoltan vagy akaratlanul a digitális tervezés születő elméletének, és katalizátorai lettek az építészet digitális fordulatának.<sup>36</sup> Úgy látom, Deleuze elsősorban két szálon hat az építészeti gondolkodásra. Az egyik az affektum fogalma, amelyet talán úgy lehetne összefoglalni, hogy az affektumok nem az elme személyes, individuális érzéseiként működnek, hanem eredendőbb, a személyest megelőző (fizikaibb, biológiaibb) módon jelzik azokat az intenzitásbeli változásokat, amelyeket az ember testileg érzékel, és az őt körülvevő teret is érintik. Míg az érzés lokalizált és benső, addig az affektum a felszínhez kapcsolódik és immerzív, a szubjektum és a külső világ folytonosságán alapul. A hangsúly olyan elemekre és módosulásokra esik, mint az erő, a mező, az áramlás, hajlás, csavarodás. Halljuk, olyan szóképlet ez, ami közeli analógiába hozható a számítógépes tervezés fogalmaival. A másik számamatematikai, és a leibnizi aritmetika inflexió pontjainak megértéséhez kapcsolódik. Deleuze *Le pli. Leibniz et le baroque* című 1988-ban megjelent könyvében mint teoretikusra hivatkozik Bernard Cache matematikus építészre. Deleuze az ő gyakorlatának elvét Leibniz differenciálszámításon alapuló parametrikus görbe fogalmához hasonlította. Az ilyen számításokon alapuló eljárással létrejövő új tárgyat *objectile*-nek nevezi Deleuze, és Cache-tól veszi annak leírását: az új technológiai tárgy, az *objectile* olyan iparilag, tehát sokszorosítással előállítható egyedi tárgy, amely kiiktatja a szabványosítással járó homogenitást. Szembemegy az addig az iparból kiiktathatatlannak tűnő szabvány logikával, ami filozófiai értelemben még mindig a lényeg egy formáját tartja fenn a konstans elemek alkalmazásának, az állandóságnak a törvénye által.<sup>37</sup>

Cache az *Objectile* technológiai értelmezésén keresztül közvetítette Deleuze-t a tervezők felé, majd ez lett építészirodájának neve. S hogy a hosszas *Semper*-analógiával talán nem lövök nagyon mellé, annak egyik megerősítése lehet, hogy Cache készítette az első olyan digitális építészeti alkotást, amelyben a tervezési eljárástól a gyártási folyamatig mindent ugyanazon a szoftverplatformon generáltak, s melynek neve *Semper-pavilon* volt.

Ha úgy tekintünk egy épületre, az építészetre, mint ami mindig is a megértés társadalomilag és történetileg szervezett formáin keresztül lép kapcsolatba világával, vagyis a szubjektumot a maga által nyújtott értelmezésen keresztül kapcsolja be a politikaiba, úgy magától értetődőnek tetszik az az álláspont, amely minden épületnek tulajdonít olyan jelentést, amelyet korábban csak az ornamentalszimbolikus jelentésképző, -hordozó potenciáljának tulajdonítottak. Tehát az új-ornamentika bár elfordul az építészetet jeleként

<sup>34</sup> Egyetlen példa: A Vasarely Alapítvány épületében (Fondation Vasarely, Aix en Provence, 1976) 42 monumentális, megtévesztő optikai hatású mű bizonytalanítja el a nézőt. A színek, az optikai illúziók, a transzparencia és a tükröződések egy instabil, szinte labirintusszerű univerzumba vonják a látogatót. Vasarely azt nevezi kinetizmusnak, ami egy ilyen tér hatására a néző elméjében történik. Ilyen hatásra az érzékletek nem rendeződnek a helyes észlelés rendjébe, hanem a percepció értelmezni, strukturálni kényszerül az instabil érzékelési mező. Vagyis a szubjektum a maga perspektívájával nem képes rögzíteni a látványt, az mintegy kimozdul a képpé merevedésből, hogy magával együtt érzékelési pozíciójából a nézőt is kimozdítsa. Szubjektum és objektum kölcsönös feltételezettségének dinamikája indul meg ezzel.

<sup>35</sup> Vö. Mario Carpo (szerk.): *The Digital Turn in Architecture 1992–2012*. Wiley, Chichester, 2013.

<sup>36</sup> Lásd erről például: David Savat: *Deleuze and New Technology*. Edinburgh UP, Edinburgh, 2009.

<sup>37</sup> Gilles Deleuze: *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Ford. Tom Conley, The Athlone Press, London, 1993, 15–19.

olvasó értelmezhetőségtől, nem a jelentést, hanem az általa előállított érzékelést, észlelést hangsúlyozza, mégis, úgy gondolom, világosan jelentéshordozó, amennyiben működés-módja a korszak szellemiségének megfelelő.

Az új-ornamentika parametrikus tervezése generatív dinamikán alapul, amit asszociatív tervezési eljárásnak is neveznek. Ugyanazon építészeti elemek különböző léptékben ismétlődve ugyanazon az épületen, akár tektonikusak, akár díszítőelemek, fraktálarchitektúrát eredményeznek.<sup>38</sup> Összetettséjük ellenére a létrehozásukhoz szükséges műveletek általában meglehetősen egyszerűek. A felhasznált egyenletek önmagukban nem különösebben bonyolultak, de ha több százszor, több ezerszer ismétljük őket, végtelenül bonyolulttá válnak, miközben a kezdeti egyenletben felállított szabályok alapján minden szinten megtartják az ön hasonlóság (self-similarity) bizonyos arányait. Tehát korlátozott számú geometrikus és numerikus alaphoz indulnak ki, dinamikusak, vagyis a szoftver képes automatikusan értékelni a rendszer egy komponensében bekövetkező változást, és szükség szerint újratervezi az összes csatlakozó elemet. Vagyis a rendszer legkisebb összetevőjének megváltozása képes befolyásolni az egészet. Ehhez csatlakozik a rendszerelméletből származó emergencia fogalom, ami egy rendszer olyan tulajdonságait határozza meg, amelyek nem vezethetők le a részek összegéből. Számítógépes környezetben az emergens formákat létrehozó folyamatok matematikai modelljeinek használatával, morfogenezissel kialakuló formák és struktúrák is tervezhetők.

A hatvanas évek művészeti és építészeti érdeklődése a sorozatok, a rendszerek iránt a szerialitás legkülönbözőbb eljárásait használja az elemek modulálására. Az így létrejövő műalkotások, ornamentális elemek egy referencialitás nélküli, mindent mindennel kapcsolatba hozó, nem hierarchikus láncolatba állnak össze. Az egyes, de nem individuális elemek egymásmellettségének variációit alkotják meg. Az új-ornamens újdonságát abban látom, ahogyan az egyest kezeli. Fix középpont nélkül formálódik itt is a struktúra, ám az egymással kapcsolódó részek összeadódása nem visz a formai egységesülés felé. Nem figura vagy csak mintázat sorolódik az elemekből, hanem szinte önkényesnek tűnő módon halmozódnak az elemek. Lehetnek bár a kezdeti szabályok egyszerűek, a rendszer logikája azért válik átláthatatlanná, mert az egyest másként rendeli alá az egésznek.<sup>39</sup> Az egyes elemek folytonosan módosulnak, s így végül illeszkedni tudnak a szintén módosuló keretekhez. Vagyis a szabály állandóságát felváltó ingadozó, változékonny normához úgy igazodik az egyes elem, ha nem egyszerűen szerialisan variálódik, hanem önmaga is folyton változik, s közben identitását, s ezzel individualitását mégis megtartja. Deleuze megfogalmazásához visszatérve ez azért jelenti a tárgy új státuszát, mert nem egy térbeli, azaz forma-anyag viszonyt jelent, hanem „időbeli modulációra vonatkoztatja állapotát, ami az anyag folyamatos variációjának kezdetét éppúgy magában foglalja, mint a forma folyamatos fejlődését”.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Lásd a Benoît Mandelbrot (1924–2010) által kialakított fraktálgeometriát, vagyis a minden léptékben részletgazdag, szabálytalan alakzatok geometriáját.

<sup>39</sup> A 2007-es pekingi uszoda – PTW Architects, CSCEC + Design and Arup, Peking National Aquatics Centre, 2007 – esetében a mind különböző sejtek, vagy a TVCC torony – OMA 2012 Peking – esetében a hullámzóan megjelenő cellák egy rugalmas geometriába rendeződnek, ahol ismétlődés nélkül lehetséges különböző, rugalmas keretek feltöltése.

<sup>40</sup> Deleuze: *The Fold*, 19.