



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi

Na granicy wnętrza i architektury.
Wzajemne przenikanie się form strukturalnych.

ROZPRAWA DOKTORSKA

Promotor

dr hab. Andrzej Wachowicz

Autor

Zuzanna Krasuska

Łódź 2019

Spis treści

Wstęp.....	3
Cele i założenia.....	4
Obszar badań	5
Rozdział 1. Terminologia	6
1.1. Detal, ornament, dekor - uwagi o znaczeniu pojęć.	6
1.2. Ornament i dekor - rozumienie terminów na ziemiach polskich.....	8
Rozdział 2. Ewolucja w postrzeganiu dekoracji ornamentalnej	12
2.1. Historyczna retrospekcja	23
2.2. Zwrot w estetyce.....	26
2.3. Architektura współczesna - tendencje	33
2.4. Formy strukturalne	36
Rozdział 3. Poszukiwanie motywu	41
3.1. Ewolucja motywu zdobniczego.....	48
3.2. Studium z natury.....	51
3.3 Poszukiwanie formy	55
Symetria obrotowa.....	57
Kalejdoskop	57
Pole sił.....	58
Efekt działania linii falistej	58
Efekt pochylenia/Efekt działania krawędzi	59
Reifikacja	59
3.4. Badania w przestrzeni. Wnioski	59
Rozdział 4. Badania możliwości detalu w oparciu o studium architektury	67
4.1. Założenia projektowe	68
4.2. Architektura jako baza dla działań projektowych.....	68
Opis obiektu poddanego studium	72
4.3. Granica wnętrza i zewnątrz.....	73
4.4. Detal architektoniczny jako element kreacji przestrzeni. Studium rewitalizacji obektu	81
Zakończenie	99
Spis ilustracji	101
Bibliografia.....	104
Książki i artykuły:.....	104
Strony internetowe:.....	106

Wstęp

Wpisując się w nurt bieżących poszukiwań dotyczących postrzegania ornamentu, w działania mające na celu rehabilitację jego zastosowania w architekturze i architekturze wnętrz, podjęłam próbę kreacji artystycznej, której efektem stał się projekt detalu architektonicznego osadzonego kulturowo w dziedzictwie europejskim. Kreacja nowej formy zdobniczej stanowi głos w dyskusji, jest próbą nawiązania do form przeszłych w sposób współczesny. Nie poprzez cytaty z przeszłości, lecz poprzez zrozumienie drogi projektowej sprawiającej, że dane motywy dekoracyjne przetrwały do XIX wieku w prawie niezmienionej formie. Postawiłam sobie za cel odnalezienie źródła ich pierwotnej idei, w celu pokonania tej samej wędrówki twórczej. W poszukiwaniach inspiracji dla własnej pracy artystycznej sięgnęłam do analizy motywów dekoracyjnych widocznych na zabytkowych kamienicach Łodzi. Wybór tej przestrzeni nie był przypadkowy. Miasto to bowiem jest jednym ze sztandarowych przykładów architektury eklektycznej, łącząc w sobie architekturę nurtu historyzmu, secesji oraz architektury przemysłowej. W swojej zabytkowej części prezentuje upodobania estetyczne epoki a wraz z nimi motywy dekoracyjne popularne w okresie XIX wieku i przełomu XIX i XX wieku. Ponadto jest uznawane za doskonały przykład zachodzących w owym czasie procesów demograficznych i przemysłowych a co za tym idzie urbanistycznych. Zachowana tkanka miejska wraz z architekturą prezentują bogaty materiał do studium i analizy. Podjęcie decyzji o skoncentrowaniu uwagi na detalach architektonicznych wspomnianego okresu, wynikała z przeświadczenia, iż ten moment w historii sztuki wraz z panującą ówczesnie modą na historyzm oraz jego wszelkimi fascynacjami, był sam w sobie pewną syntezą stylów zamierzchłych - selekcją obiektywną. Wyborem motywów najbardziej rozpoznawalnych, najmocniej zaszczerpionych w przeszłości i podsumowaniem etapu w sztuce, gdy detal architektoniczny był ważny i pożądanym.

Większość prezentowanego w pracy materiału fotograficznego przedstawiającego detal architektoniczny, pochodzi z obszaru ścisłego centrum miasta. Analizowane obiekty; kamienice prywatne oraz budynki użyteczności publicznej zawierają się w granicach czasowych wyznaczonych przez datę powstania miasta: Nowe Miasto Łódź (1823) oraz datę oblężenia miasta w wyniku wybuchu I wojny światowej (1914). Przedział czasowy między

początkiem XIX wieku a latami dwudziestymi XX wieku umownie¹ zamyka fascynację detalem architektonicznym w Łodzi jak i w całej Europie. Wybuch konfliktu zbrojnego o zasięgu ogólnoświatowym wzmocnił potrzebę poszukiwania nowych form wyrazu, adekwatnych do czasów powojennych.² Powszechnie pożądane i akceptowane elementy dekoracyjne ustąpiły miejsca postawie purystycznej, z założenia odrzucającej ornamentację i detale architektoniczne. Dzieła reprezentujące taką postawę, automatycznie wykluczyłam z kręgu moich zainteresowań i badań.

Cele i założenia

Głównym celem badań było:

- Opracowanie nowego wzoru nawiązującego do stylów przeszłych, prezentującego współczesne podejście do detalu architektonicznego.
- Pokonanie drogi projektowej w trakcie poszukiwania własnej formy artystycznej.
- Konfrontacja z obranym zagadnieniem oraz wartość dodana w postaci zdobytej wiedzy na temat kształtowania się wzoru.
- Osiągnięcie „gotowości estetycznej”³ w stosunku do dzieł sztuki dekoracyjnej.
- Uzasadnienie potrzeby nawiązania do form przeszłych w projektowaniu detalu architektonicznego oraz podkreślenie wartości kulturowych tych poszukiwań.

1 Umownie, ze względu na fakt, iż po wojnie w wielu krajach powrócono chwilowo do architektury nawiązującej do form historycznych bogatych w detal. Powrót ten wynikał przede wszystkim ze stosowania tradycyjnych metod budowlanych wykorzystujących drewno i cegłę, co skłaniało do sięgania po sprawdzone wzorce projektowe.

2 A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1967, s. 112-114

3 Oznaczające przygotowanie intelektualne i kulturowe pozwalające na rozumienie treści zawartych w danym dziele sztuki, osiągnięte poprzez studium na dany temat. Szerzej na ten temat zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975.

Obszar badań

Wstępne rozpoznanie problemu badawczego oparłam o materiał fotograficzny w postaci inwentaryzacji detalu architektonicznego miasta Łódź, udostępniony mi przez Panią Marię Nowakowską autorkę przewodnika⁴ po Łodzi szlakami detali architektonicznych, inicjatorkę programu *Łódzki Detal*⁵. Kolejnym poczynionym przeze mnie krokiem było zgłębienie tematu detalu architektonicznego w oparciu o własny materiał badawczy. Obszar poczynionych badań wyznaczała obecność zewnętrznych form dekoracyjnych oraz data powstania obiektów architektonicznych. Odrzuciłam zatem wszelkie budynki pozbawione zdobień, w tym również obiekty powstałe w nurcie architektury modernistycznej oraz później. Analiza zgromadzonego materiału pierwotnie posłużyła mi do poszukiwania formy ornamentalnej charakterystycznej dla Łodzi, w związku z chęcią wpisania się w obecnie prowadzony dyskurs nad możliwymi formami rewitalizacji miasta oraz sposobem zachowania dziedzictwa, jakie stanowi zdobnictwo obiektów historycznych. Ostatecznie jednak, prowadzone rozważania skłoniły mnie do podjęcia próby stworzenia motywu dekoracyjnego oraz tkanki nośnej dla niego w postaci architektury, w pełnym tego słowa znaczeniu. Poszukiwania motywu odbywały się równolegle do opracowywania formy architektonicznej obiektu mogącego potencjalnie zaistnieć w rewitalizowanym obszarze miasta.

4 M. Nowakowska, *Łódzki detal. Przewodnik po Łodzi szlakami detali architektonicznych*, Centrum Inicjatyw na rzecz Rozwoju REGIO, Łódź 2016

5 URL: <http://lodzkidetel.pl>, [09.12.2016]

Rozdział 1. Terminologia

1.1. Detal, ornament, dekor - uwagi o znaczeniu pojęć.

Podjęcie tematu kreacji detalu wynikało z mojego przeświadczenia o istotności tego elementu architektonicznego. Jego znaczenie można postrzegać w wieloraki sposób; przez pryzmat wielkości jak i istotności. Detal może być punktem jak i krawędzią uwidaczniającą styk płaszczyzn. Obnażać konstrukcję podkreślając funkcjonalność lub też maskować jakiś fragment obiektu przenosząc uwagę w inne rejony kompozycji plastycznej. Jego zadaniem powinno być podkreślenie, wzmocnienie przekazu architektonicznego całości. Powinien być istotny na tyle, by istnieć nie zmieniając założeń kompozycyjnych obiektu. Jako szczegół - stanowiący element składowy większej całości obiektu architektonicznego lub jego fragmentu, detal stanowi nośnik informacji. Rzadko bywa ponadczasowy, staje się więc poniekąd świadectwem czasu, ujawniając preferencje estetyczne okresu, w którym powstał. Jego charakter zależny jest również od materiału. Technologia wykonania zdradza nie tylko jego genezę, ale również kształtuje odbiór. Charakter detalu jest zmienny i uzależniony od woli twórcy. Jego rolą może być podkreślenie głównej idei projektowej (wtedy staje się on elementem decydującym o postrzeganiu całości obiektu/bryły) lub też może nią być uzupełnienie kompozycji przestrzennej (w której detal stanowi dodatek nie definiujący odbioru całości). Zadaniem detalu jest odróżnić architekturę i architekturę wewnątrz od budownictwa - zaspokajając potrzeby estetyczne odbiorcy. I tak jak źle dobrany naszyjnik może zniszczyć efekt wspaniałej kreacji, tak detal może wpłynąć na odbiór dzieła. Detalem staje się dowolny fragment obiektu, jeśli taką rolę mu powierzono⁶. Może nim być dekor - rozumiany jako wyodrębniony element ozdobny, rzeźba - umiejscowiona w przestrzeni architektonicznej, jak i ozdobna rytmiczna kompozycja - wzór przestrzenny.

6 M. Kozień - Woźniak, *Detal architektoniczny- świadek czasu*, „Architektura” 2012, R.109, z 5-A/2, s.315-318

Ornament i dekor we współczesnym rozumieniu będące często synonimem ozdoby, do XIV wieku postrzegano rozdzielnie. Znaczenie dekoru i ornamentu przyjęto ze starożytnej retoryki.⁷ Do architektury terminy te zaadoptował Witruwiusz, uzależniając ich stosowanie od tak zwanej stosowności. Omawiając teorie architektury pisał: „(...) są one powiązane z czasownikiem *decet*”⁸ [przystoi]. Rozumienie terminu dekor w sposób klasyczny jako elementu konstytutywnego budowli, nie zaś jako ozdoby (jak postrzegano go w średniowieczu) utrwalił i wprowadził do nowożytnej architektury Leon Battista Alberti, pisząc: „*Wdzięk i miły wygląd budowli pochodzą nie skądinąd, jak z piękna i ozdoby (ornamentum).*”⁹ Ornament opisał jako formę dopełniającą kompozycję, element dodany, nie wpływający na konstrukcję obiektu. Jak sądzę, mając na myśli zarówno małe detale jak i rytm budowli wprowadzany za pomocą porządków. Postrzegał ornament jako środek plastycznego wyrazu decydujący o odbiorze budowli. Twierdził,¹⁰ iż jego zastosowanie musi być określone ramami w postaci jasno określonych zasad kompozycji (zasada dekoru) oraz hierarchii określającej stosowność jego natężenia na płaszczyźnie. Alberti za pomocą terminu *dekor* opisywał właściwe stosowanie ornamentu. Podział ten wyróżniał następującą klasyfikację w natężeniu zdobień. Kolejno; świątynie, bazyliki, bramy miejskie, następnie; budowle użyteczności publicznej i finalnie: domy prywatne. Zasada *dekorum* określającą właściwą przynależność form zdobniczych i ich natężenie w stosunku do funkcji i statusu społecznego fundatora stała się głównym z kryteriów według którego kształtowano architekturę aż do końca XVIII wieku.¹¹

Współczesne rozumienie obu terminów zostało zdefiniowane w 1537 roku przez Sebastiana Serlia. Określił on ornament jako dodatek do dekoracji porządkowej, używany w celu wzbogacenia formy obiektu, kształtowany przez artystę w sposób swobodny, podporządkowany jednak kompozycji budowli, ale nie zaburzający jej bryły i artykulacji. Zadaniem dekoru było natomiast określanie ram ilościowych dla zdobień w taki sposób, aby stworzone dzieło było tym „*które postrzegamy jako wyniosłe i wielkie.*”¹²

7 P. Krasny, *Ornament i dekor. Kilka uwag o znaczeniu pojęć w nowożytnej teorii sztuki*, [w:] J. Daranowska-Lukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (red.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015, s.43

8 *Ibidem*, s.43

9 *Ibidem*, s.41

10 *Ibidem*, s.42

11 *Ibidem*, s.49

12 S. Serlio, *Architettura in sei libri divisa. De architectura libri sex*, Venezia 1644, s. 200 [cyt. za:] *Ibidem*, s 44

Lekką modyfikację w postrzeganiu dekoru jako terminu określającego zasady kompozycji form architektonicznych z ornamentem, wprowadził architekt Gian Lorenzo Bernini. W 1652 roku w swojej rozprawce¹³ poświęconej projektowi elewacji świątyni w Mediolanie wyraził przekonanie, rozpropagowane następnie przez innych twórców zafascynowanych jego koncepcjami, iż w tworzeniu kompozycji ornamentalnej korzystać należy z wzorców już wypracowanych, które są zachowane w „skarbcu tradycji”¹⁴. Bernini zachęcał do bardziej swobodnego kształtowania form ornamentalnych, zastrzegając jednak by w tych działaniach podierać się zestawieniami i motywami sprawdzonymi już w innych stuleciach. Około połowy XIX wieku zaprzestano używania terminu *dekor* w kontekście określania relacji pomiędzy ornamentem i formami budowli, zastępując go określeniem: czystość/jedność stylistyczna.

1.2. Ornament i dekor - rozumienie terminów na ziemiach polskich

„Ozdoba” czyli „wszelkie ukształcenie, które daje się zewnątrz, czy wewnątrz budowli. Najcelniejszymi ozdobami są porządki budownicze, rzeźby, malowania, marmury, sztukaterie itp.”¹⁵

W kontekście polskim do XIX wieku, znaczenie obu terminów było zbieżne z myślą europejską. Ornament postrzegano jako ozdobę, zaś *dekor* jako termin do oceny jego stosowności. Pierwszy termin „podkreślał komunikacyjny potencjał dekoracji, będącej istotnym źródłem informacji o społecznym przeznaczeniu budynków.”¹⁶ Traktat z 1812 roku; *Architektura obejmująca wszelki gatunek murowania*, (pierwsza polska rozprawa, czerpiąca formę z *De Architectura* Witruwiusza, autorstwa księdza Sebastiana Sierakowskiego, oparta w poglądach na innej rozprawie architektonicznej *Principij di architettura civile* z 1781 roku, autorstwa Francesca Milizii), przenosiła na grunt polski główne zasady odnoszące się do stosowania wszelkiego rodzaju zdobień architektonicznych. Najistotniejszą z nich była

13 G.L. Bernini, *Discorso sopra il disegno della facciata del Duomo di Milano che si va in questo tempo ergendo*, [cyt. za:] *Ibiden*, s.47

14 *Ibiden*, s.49

15 S. Sierakowski, *Architektura*, Kraków 1812, t.1, s.3 [cyt. za:] M. Getka-Kenig, *Ozdoba architektoniczna w służbie „wskrzęszonej” Polski: ideologiczne motywacje dyskursu dekoracji w traktacie Architektura ks. Sebastiana Sierakowskiego z 1812 roku*. [w:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (red.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015, s.302

16 M. Getka - Kenig, *Ibiden*, s. 302

zasada *Decorum* rozumiana jako „przyzwoitość” mówiąca, iż należy dostosować wystrój i formy zdobień zewnętrznych obiektu do hierarchii społecznej; „*ozdabianie pałaców (...) ma zachować stosunek do bogactw, do ich stopnia w urzędzie, do godności, i do tego charakteru który ich różnicę od innych stanowi.*”¹⁷

Wiek dziewiętnasty odegrał znaczącą rolę w postrzeganiu detalu; przestrzeganie zasad *Dekorum*, postrzeganie architektury przez pryzmat sztuki i retoryki klasycyzmu, pielęgnowanie tych wartości i zasad przez stulecia oparte było na utrzymaniu określonej hierarchii społecznej. Nośnikiem wartości architektury była uprzywilejowana grupa społeczna ludzi wyróżnionych z racji urodzenia. W momencie, w którym ta odwiecznie funkcjonująca struktura została zaburzona poprzez zmiany natury społecznej i przemysłowej rozpoczęte jeszcze pod koniec XVIII wieku, zmienił się również pogląd na ornament, zdobnictwo, detal oraz ich rolę. Kosmopolityczne podejście prezentowane przez coraz liczniejszą warstwę społeczną - mieszczan, charakteryzujące się podejmowaniem decyzji życiowych w oparciu o potencjał finansowy nie zaś przynależność do jakiegoś obszaru i kultury, skutkowało tworzeniem się miast będących konglomeratem wielu nacji dążących do tego samego celu - podniesienia statusu majątkowego i społecznego. Rozrastające się i zawłaszczające tereny wiejskie miasto, postrzegano jako przestrzeń wrogą człowiekowi prostemu, którego doprowadza do dalszego zubożenia. „*Jeśli chodzi o strefy zabudowane w Ameryce, Wielkiej Brytanii i dużej części Europy kontynentalnej [w tym ziem polskich], charakterystyczne było to, że miasta przemysłowe rosły jak na drożdżach, natomiast tereny wiejskie wyludniały się. (...) Można powiedzieć, że kultura XIX stulecia była nieustającym atakiem na samą koncepcję miasta - jako czegoś nienaturalnego, zagrażającego, nieopanowanego, siedliska występku, chorób, niebezpieczeństw i zepsucia (...) Wymodelowanie nowej przestrzeni, z wszystkimi ekonomicznymi i społecznymi zaletami miasta, ale bez jego wad [posiadającego] niezbędną miejską infrastrukturę, a przy tym mnóstwo zieleni i świeżego powietrza, [będąca] czymś między miastem a dzikim pograniczem, między fabryką a łąką*”¹⁸, stało się głównym motorem dla projektowania miast w oparciu o nurty architektoniczne, będące reminiscencją wieków przeszłych, odwołujących się do czasów przywołujących zaburzone poczucie stabilności.

17 S. Sierakowski, *Architektura*, Kraków 1812, t.1, s.177 [cyt. za:] M. Getka-Kenig, *Ibidem*, s.304

18 W. Graham, *Miasta wyśnione. Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat*, Karakter, Kraków 2016, s. 16

Mieszczanie, dążąc do zaspokojenia tych pragnień, jak również chcąc za pomocą kształtowania otaczającej ich przestrzeni awansować w hierarchii społecznej, rozmiłowali się w formach dekoracyjnych pomijając kwestie wspomnianej wcześniej „stosowności”. Nurty architektoniczne XIX i przełomu XIX i XX wieku pozwalały na swobodne zaspakajanie tych oczekiwań oraz umożliwiały kreowanie podbudowy statusowej przy okazji tworzenia nowych przestrzeni miejskich. Nowa wyższa warstwa społeczna - przedsiębiorcy, do tej pory budujący swoją pozycję w oparciu o wyzysk napływowej siły roboczej, chcąc udowodnić swoje filantropijne zacięcie, budowali paternalistyczne w zamyśle przestrzenie przemysłowe oraz równoległe coraz to bogatsze w detal architektoniczny siedziby rodu. Dziewiętnastowieczne przestrzenie miejskie kreowano w oparciu o nowoczesne założenia urbanistyczne, jednak podłożem dla architektury były wieki przeszłe; obiekty przemysłowe wznoszono w estetyce nawiązującej do gotyku zaś dla architektury mieszczańskiej stosowano formy historyzujące, szczególnie nawiązujące do renesansu włoskiego oraz liczne obiekty eklektyczne w wyrazie estetycznym. W miastach nowo powstających, rozrastających się z obszarów wiejskich do wielkich metropolii, oddalonych od stolic i guberni, zauważyć można było ujednolicony charakter w wyrazie plastycznym. Brak wzorców lokalnych wpływał na odwoływanie się do bardziej ogólnych, podpatrzonych w przestrzeniach miejskich nasyconych materialnym i kulturowym dziedzictwem.¹⁹ Natomiast nieobecność stałego nadzoru publicznego nad estetyką takich rodzących się miast, wynikająca głównie z faktu, że większość budynków stanowiła własność prywatną najbogatszych mieszczan sprawiała, iż zastosowane formy ornamentalne oraz skala ich stosowania charakteryzowały się większym rozmachem i często indywidualnym charakterem.

Wspaniałym przykładem takiej przestrzeni miejskiej jest Łódź - przypominającą wielką scenografię. Większość kamienic mieszczańskich, miała podobny zwarty charakter zabudowy, tworząc wzdłuż ulicy głównej - pierzeje. Wąska działka determinowała rozrost architektury w dwóch kierunkach; do góry i do wewnątrz działki. Wertykalne elewacje stanowiły doskonałą przestrzeń reprezentacyjną, umożliwiającą kreowanie wizerunku fundatora za pośrednictwem zdobienia przestrzennego. Kompozycja dzieła w oparciu

19 P. Gryglewski, *Recepcja nowożytnych form ornamentalnych w epoce historyzmu na przykładzie wybranych dekoracji architektonicznych w Łodzi (1870-1900)* [w:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (red.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015, s.391

o poszczególne motywy zdobnicze oraz przypisane im stylistyki, stanowiła swoisty manifest estetyczny, podkreślając jednocześnie status społeczny właściciela mającego odpowiednie środki finansowe by zrealizować obiekt zgodnie z wytycznymi ówczesnie panujących, tendencji estetycznych oraz mody.



II. 1 Architektura mieszczańska Łodzi.

(a) Projekt elewacji,

źródło: URL: https://piotrkowska-nr.pl/Piotrkowska_143, [06.01.2018]

(b, c, d) D. Lande, Kamienica ul. Piotrkowska 143 w Łodzi,

źródło: fotografia własna

Rozdział 2. Ewolucja w postrzeganiu dekoracji ornamentальной

Myślenie funkcjonalne, rozumiane jako skupianie uwagi projektowej na aspektach praktycznych, i im podporządkowywanie estetyki obiektu, mające swe początki w czasach Rewolucji Przemysłowej,²⁰ utrwalone następnie potrzebami rozwoju świata powojennego - pierwszej i drugiej wojny światowej, sprawiło iż; dekoracja, ornament, detal - wszystkie te terminy traktujące o wzbogacaniu estetycznym bryły, o akcentowaniu jej wyrazu plastycznego, o dekorowaniu - stawały się coraz bardziej określeniami obcymi współczesnej myśli projektowej. Zanim jednak tak się stało, przez stulecia stanowiły podstawę dla kreacji projektowej, jedno z podstawowych narzędzi pracy twórcy. Stosowanie określonych dekoracji stanowiło podstawę do komunikowania intencji autora dzieła. Przy ich pomocy kreowany był kontekst w jakim obiekt będący jego nośnikiem miał być rozumiany.

Przy okazji poszukiwania inspiracji dla własnych działań twórczych poddałam analizie różnego rodzaju detale zdobnicze popularne na przestrzeni wieków. Obserwacja transformacji pewnych form plastycznych, ujawniła przede mną temat cykliczności zmian zachodzących w ornamentyce i zdobnictwie oraz wywołało refleksje, iż poprzez analizę sztuki dekoracyjnej obserwować można rozwój i schyłek kolejnych epok. Okazją do potwierdzenia słuszności moich obserwacji była lektura książki: *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej* Ernsta H. Gombricha oraz zapoznanie się z przedstawionymi przez autora koncepcjami na temat przyczyn kształtowania się motywów dekoracyjnych oraz zmian w ich postrzeganiu na przestrzeni wieków. Szczególną atencją obdarzyłam przedstawione w niej opracowania na temat charakterystycznych momentów przełomowych w rozwoju określonych motywów dekoracyjnych oraz przebieg procesu ich wyginięcia. Cytowany we wspomnianym dziele Henri Focillon autor książki *Życie form*, wypowiadając się na temat zasad kształtujących motywy dekoracyjne w ramach rozwoju sztuki dekoracyjnej, wyróżnił kolejne fazy rozwojowe stylu danej epoki;²¹

20 „Terminem rewolucja przemysłowa określa się zespół zjawisk, które zmieniły Wielką Brytanię, a potem także inne kraje Europy i Stany Zjednoczone w nowoczesne państwa uprzemysłowione.” J. Pile, *Historia Wnętrz*, Arkady, Warszawa 2006, s.183

21 E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Kraków 2009, s.205

Fazę eksperymentalną - czas prób i błędów; okres krystalizowania się ogólnej zasady; czas opanowania nowych środków wyrazu plastycznego w celu podjęcia próby stworzenia nowego stylu.

Fazę klasyczną - w której opanowanie narzędzi i środków plastycznych doprowadza do wykreowania doskonałej formy- motywu lub formy architektonicznej; okres formułowania się definicji i postulatów będących wyrazem danej epoki.

Fazę barokową - będącą chwilą pokazu wirtuozerii; okresem, w którym ornamentacja staje się celem samym w sobie, przestając pełnić funkcję służebną, stając się sztuką.

Będąc twórcą zdaję sobie sprawę, iż są to również charakterystyczne fazy pracy artystycznej. Pomysł „rodzi” się pod wpływem chwilowego natchnienia. Czasem jest to moment kulminacyjny wcześniejszych długich poszukiwań twórczych, efekt pogłębiania wiedzy w jakimś obszarze, objawiający się nagłą pewnością „co chcę się stworzyć”. Innym razem jest to nagły przebłysk zupełnie nowej koncepcji, będącej efektem nieświadomych procesów myślowych lub zmysłowych, rzadziej efektem czynnika przypadku - eksperymentu twórczego. Kolejne etapy służą doskonaleniu zamysłu, poznawaniu jego możliwości, doprecyzowaniu wykreowanej formy plastycznej dzieła, by następnie móc oddać się przyjemności czystej kreacji w oparciu o wypracowane metody i efekty artystyczne. Na tym etapie można się spodziewać rodzącej się potrzeby konfrontacji, poprzez odniesienie się do dzieł sztuki lub punktu widzenia innych twórców. Ego, ambicja - wzbudzają ducha współzawodnictwa, stopniowo prowadząc do wyczerpania możliwości wymyślonego motywu i tak zwanego znużenia estetycznego.²² Przedział czasowy w jakim odbywa się dany cykl nie jest określony ogólnie, jest indywidualny i podatny na wiele czynników. Artysta może wykonać kilka cykli twórczych, odrzucając każdorazowo rezultaty. Może też poświęcić całe swoje życie na poszukiwania w ramach którejś z faz, realizując w ten sposób swoje dążenia twórcze, poprzez świadome kreowanie drogi rozwoju.

22 *Ibidem*, s.212

Sztuka dekoracyjna może rozwijać jakiś motyw przez stulecia lub w przeciągu jednego wieku zatoczyć kilkakrotnie pełen cykl, generując w ten sposób wiele charakterystycznych motywów dekoracyjnych bądź stylów.²³ Jak pisał Alois Riegl; jej rozwój uzależniony jest od *Kunstwollen*²⁴ epoki, termin współcześnie rozumiany jako: „*chcenie sztuki, to czego chce sztuka*”²⁵ czyli bezosobowej siły mającej wpływ na jej cykl rozwojowy. Innym czynnikiem determinującym styl jest technologia. Podwaliny do rozpatrywania rozwoju sztuki i rzemiosła w oparciu o technikę zapoczątkował teoretyk ornamentu - Gottfried Semper, widząc w technologii i materiale jeden z czynników wywierających wpływ na styl.²⁶ Odwołujący się do niego inny autor - George Kubler twierdził, iż nowe narzędzie będące wstępem do nowej technologii zawsze jest przyczynkiem do rozpoczęcia poszukiwań twórczych od nowa, próbą wymyślenia nowej estetyki, odrzuceniem tego co znane w oparciu o bazę w postaci wcześniej opanowanych umiejętności lub dokonań. W dziele: *Kształty czasu. Uwagi o historii rzeczy* pisał: „*Sytuacja człowieka dopuszcza wynalazek tylko w mistrzowskim popisie*”²⁷ oznacza to, że style ornamentalne są wynikiem pracy „*połączonych rozwiązań*”²⁸. Artyści i rzemieślnicy na przestrzeni wieków raczej modyfikują istniejący motyw niż kreują go od podstaw. Znane nam motywy są wynikiem „procesu projektowego”, który podlega przemianie. Kolejne etapy stanowią jakby „sekwencję formalną”²⁹ zaś efekt końcowy jest efektem zbiorowej pracy pokoleń rzemieślników.

23 *Ibidem*, s.205

24 *Ibidem*, s.183

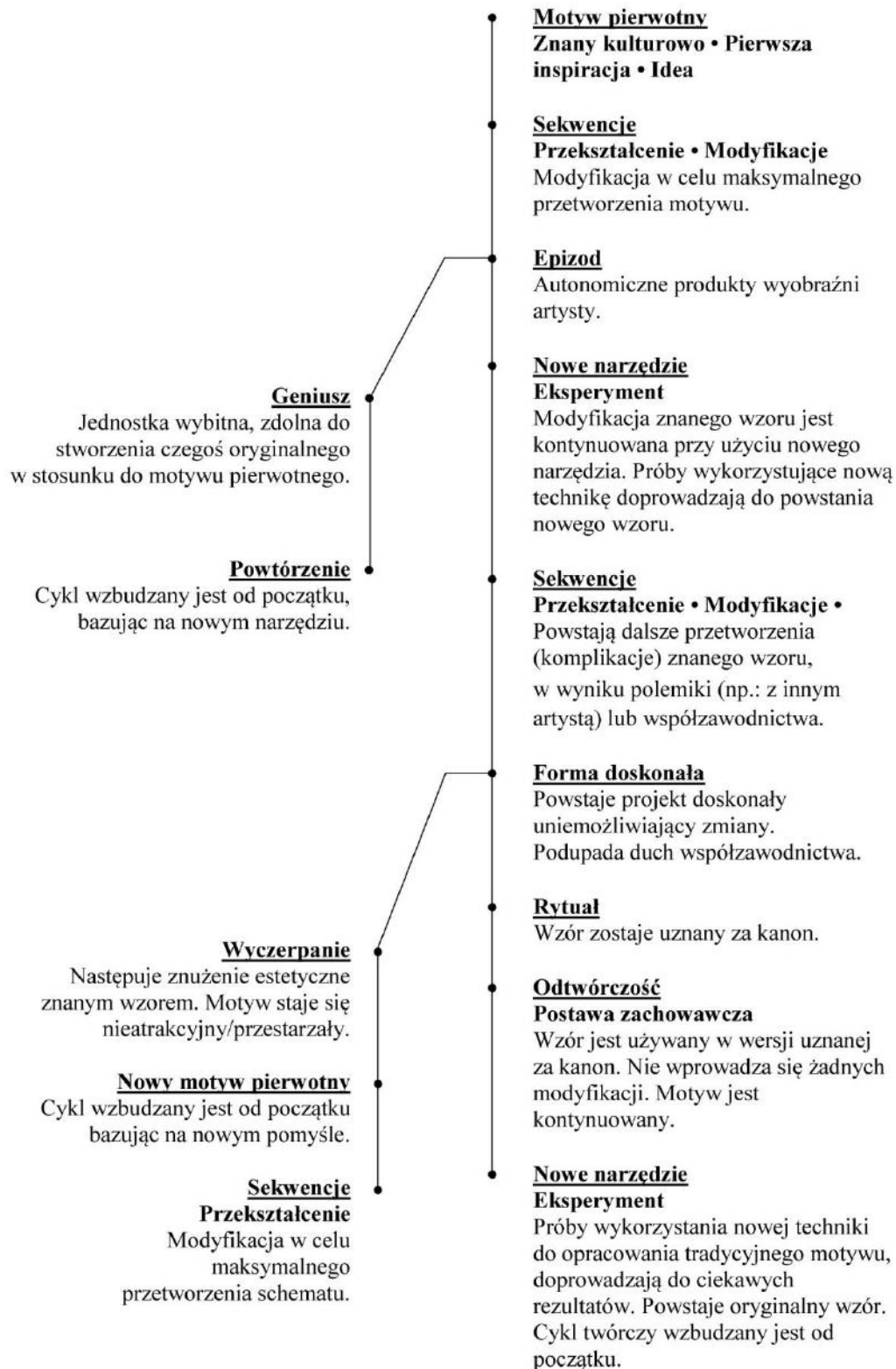
25 W. Bałus. *Czego chcą ornamenty?* [w:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (red.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015, s.23

26 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.205

27 *Ibidem*, s.210

28 *Ibidem*

29 *Ibidem*



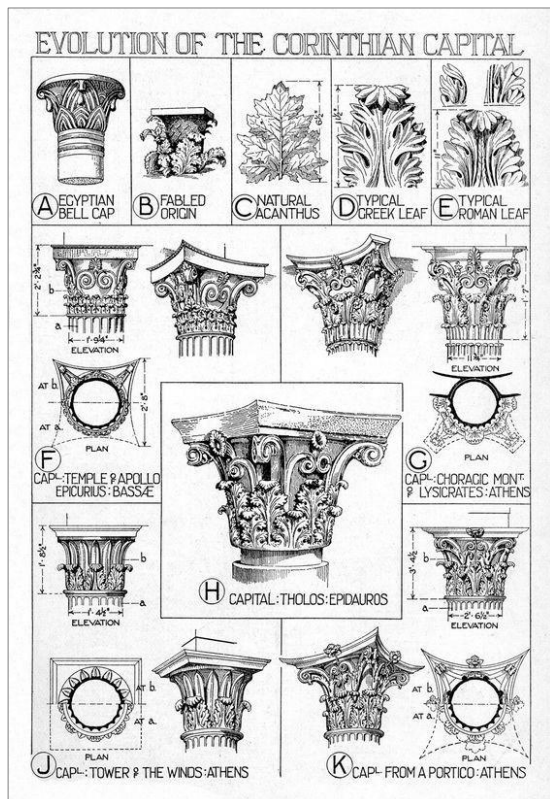
II. 2 Schemat rozwoju motywu dekoracyjnego.
Opracowany na podstawie: E.H. Gombrich, Zmysł porządku, Universitas, s.209-213,
źródło: rysunek własny

Przełom wieków, czas pomiędzy połową XVIII wieku a schyłkiem XIX stulecia stanowił właśnie takie podsumowanie pracy zbiorowej nie tylko na płaszczyźnie estetycznej. Zmiany zachodziły równolegle w wielu obszarach. Zmienił się sposób postrzegania celu i powinność sztuki. Nastąpiły przemiany definiujące sposób funkcjonowania społeczeństwa - jego hierarchie. Rozwój nauk ścisłych wymusił przewartościowanie dotychczas znanych teorii na temat natury świata i roli człowieka we wszechświecie.

Zakładając wiarygodność stworzonej przeze mnie tezy, powstałej w oparciu o wspomnianych autorów; iż wypracowane w kolejnych wiekach style wraz z charakterystyczną dla nich ornamentacją są jedynie kolejnymi sekwencjami na temat kompozycji dzieła architektury oraz zdobiących je motywów dekoracyjnych, poznanych dzięki dziedzictwu sztuki klasycznej (kultury minojskiej, mykeńskiej, greckiej, rzymskiej), można założyć iż; kolejne style architektoniczne tj.: gotyk, renesans, barok, rokoko, klasycyzm oraz charakterystyczne dla nich dekoracje są efektem opanowania kolejnych narzędzi i środków plastycznych w celu wykreowania doskonałej formy, charakterystycznej dla fazy doskonalenia opisaną przez H. Focillon'a. Większość motywów znanych w sztuce architektury była kontynuowana przez stulecia, nie wykazując szczególnego odejścia od kształtu początkowo ustanowionego pierwowzoru. Zmiany i modyfikacje motywów dekoracyjnych w większości wynikają z zastosowania nowych narzędzi, dzięki czemu pewne motywy ulegają przekształceniom w wyrazie plastycznym. Oczywiście można domniemywać, że wpływ na ich wygląd miała głównie zmiana światopoglądu estetycznego oraz tendencji w sztuce. Jednak jak świadczą o tym liczne opracowania dotyczące rozwoju detalu, większość wzorów przekształca się w ramach podobnego cyklu, niezwiązanego bezpośrednio z zmianami natury kulturowej.

Rozwój kolejnych stylów, a co za tym idzie motywów dekoracyjnych uważanych za atrakcyjne, wynika ze zbieżności wielu tendencji, które stopniowo i często niezależnie narastają, aby ostatecznie doprowadzić do zmiany gustu odbiorców. Wpływ na takiego rodzaju zmiany ma również przepływ informacji oraz nasilający się wpływ jakiejś kultury. Proces określający taką zmianę kanonów piękna psychologowie nazywają: racjonalizowaniem preferencji.³⁰

30 *Ibidem*, s.22



Il. 3 Cykl rozwoju detalu - przekształcenie wzoru.
 źródło: Sir B. Fletcher, A History of Architecture,
 1950, p.111, [cyt. za] URL:
<http://buffaloah.com/a/DCTNRY/c/corinthorder.html>
 [06.01.2019]



Il. 4 Architektura współczesna inspirowana historyczną.
 Hotel Ritz, Arabia saudyjska,
 źródło: URL:
<http://www.ritzcarlton.com/en/hotels/saudi-arabia/riyadh>, [06.01.2019]

Do końca XVIII wieku do wytwarzania wszelkiego rodzaju zdobnictwa wykorzystywano obróbkę ręczną. Finalne dzieło, niezależnie czy był to detal architektoniczny, forma biżuteryjna czy wzór płaski stanowiło efekt pracy ludzkich rąk. Sztuka dekoracyjna jako dzieło wielu twórców, w większości anonimowych, opierała się od zawsze na doświadczeniu wielu pokoleń rzemieślników oraz wypracowanym przez nich standardom. W kręgu kultury europejskiej stosunek do ornamentyki prezentowany na początku XIX wieku nie różnił się znacząco od sposobu w jaki postrzegano go we wcześniejszych wiekach. Zdobnictwo, detale architektoniczne, ornamenty, graficzne wzory - postrzegane jako forma uatrakcyjnienia przestrzeni, stanowiły naturalny element rzeczywistości estetycznej. Zmieniały się stosowane motywy, kolorystyka, przestrzenność form zdobniczych oraz preferencje co do sposobu ich kompozycji w stosunku do tła, jednak nie wyobrażano sobie możliwości

zupełnej rezygnacji z tego środka wyrazu plastycznego traktując „ozdoby” jako jeden z pierwszych podstawowych warunków koniecznych do osiągnięcia „piękności w budownictwie”.³¹

Zmiana postrzegania zasad, według których kreowano dzieło architektoniczne oraz wszelkiego rodzaju zdobienia nastąpiła wraz z przejściem od metod rzemieślniczych do metod stosujących obróbkę przemysłową. Technologie industrialne, opierając się na pracy maszyny umożliwiły wykorzystanie na większą skalę surowców takich jak żelazo i gaz ziemny. Stopniowo urządzenia jednostkowe typu piec drzewny, lampa olejowa zastępowano coraz bardziej zaawansowanymi wynalazkami. Rozwój przemysłu - przede wszystkim tkackiego, wpłynął na rozwinięcie się technologii przemysłowych umożliwiających seryjne powielanie popularnych motywów zarówno płaskich jak i przestrzennych. Możliwość stosowania materiałów hutniczych na dużą skalę, znacząco przyczyniło się do rozwoju urbanistyki miast i poszerzenia grupy odbiorców dóbr luksusowych oraz osób aspirujących do tej grupy społecznej.

Czas przypadający na te rewolucyjne wynalazki,³² wyróżniał się nienasyconym zamiłowaniem do form dekoracyjnych we wnętrzach i wzornictwie, natomiast w kwestii architektury pozostawał wierny estetyce ukształtowanej w oparciu o sztukę klasyczną. Tworzono ją, kierując się zasadami epoki klasycyzmu; „*Budowla rozsądnie zrobiona nie powinna (...) ozdobami obrażać.*”³³ Wpływ tych transformacji na estetykę zaczęto dostrzegać około 1851 roku, kiedy to za sprawą Światowej Wystawy w Londynie, prezentującej dzieła sztuki dekoracyjnej i wzorniczej, powstałej w oparciu o nowe możliwości produkcji przemysłowej, uświadomiono sobie jak dużo wydarzyło się w tym obszarze³⁴. *Crystal Palace* - obiekt zaprojektowany specjalnie na tą okazję, będący przykładem nowych możliwości technologicznych, podkreślił kontrast pomiędzy wypracowaną koncepcją form dekoracyjnych; eksponatów prezentujących splendor i bogactwo wzorów dostępnych w asortymencie wyposażenia wnętrz - znajdującego się wewnątrz pawilonu a jego surową konstrukcją i uproszczoną estetyką będącą efektem

31 Pozostałe trzy „prawa” to symetria, eurytmia oraz przyzwoitość. S. Sierakowski, *Architektura*, Kraków 1812, t.1, s.3 [cyt. za:] M. Getka-Kenig, *op. cit.*, s.302

32 Wynalazki będące przedmiotem patentu: maszyna parowa (1769 r.) i (1784r.), urządzenia wykorzystujące podobne rozwiązanie techniczne: maszyna tkacka (1785r.), lokomotywa, statek pasażerski i handlowy.

33 S. Sierakowski, *Architektura*, Kraków 1812, t.1, s.99 [cyt. za:] M. Getka-Kenig, *op. cit.*, s.304

34 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.37

możliwości projektowych dynamicznie rozwijającego się świata techniki. Łatwość produkcji obiektów dekoracyjnych o bogatej ornamentyce, powielenia detali, wykonania odlewu, stworzenia tapety, dywanu oraz wykonania skomplikowanego frezu bądź ażuru w drewnie, połączone ze stale wzrastającym zapotrzebowaniem na dobra luksusowe dla powiększającej się grupy bogatego mieszczaństwa, doprowadziła do rozdzielenia procesu twórczego od jego realizacji, co zostało zauważone w licznych recenzjach owej wystawy.³⁵



Il. 5 Wielka Wystawa Światowa z 1851 roku.
Anglia, *Crystal Palace*,

źródło: URL: <https://www.vanillamagazine.it/crystal-palace-il-palazzo-perduto-di-londra-che-inauguro-la-prima-expo-universale-nel-1851/>, [06.01.2018]

Jednocześnie z gwałtownym rozwojem przemysłowym nastąpił intensywny rozwój nauk ścisłych, przyrodniczych i historycznych wpływając na sposób postrzegania świata. Wymienione czynniki stopniowo oddziaływały na twórców, coraz częściej mówiących o konieczności weryfikacji bieżących poglądów estetycznych, znalezieniu nowej formy dla architektury. Mikołaj Gogol już w 1834 roku pisał: „*Czy minął już nie powrotnie wiek architektury? Czy wielkość i genialność już nigdy nie zstąpią na nas?*”³⁶ - oczekując odrzucenia form klasycyzujących i znalezienia nowej formuły architektonicznej. Coraz częściej zauważano brak pomysłu jak wykorzystać techniki przemysłowe również

35 J. Pile, *Historia wnętr*, Arkady, Warszawa 2004, s.190

36 M. Gogol, *o architekturze naszych czasów*, 1834r. [cyt. za:] M. Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1967, s.188

w architekturze publicznej i prywatnej. W konstrukcji stosowano żeliwo zamiast drewna, jednak powłoka zewnętrzna pozostawała w duchu klasycznej architektury.

Proces przemiany estetycznej w sztukach dekoracyjnych rozpoczął się od zmian na gruncie czysto teoretycznym. Oczekiwano przerwania impasu estetycznego, wyzwolenia się od form klasycznych w kierunku nadchodzącej nowoczesności. W kwestii praktyki, dzieła prezentowane przez teoretyków architektury, będących również czynnymi twórcami, wciąż bazowały na formach o tradycyjnym rodowodzie klasycznym.³⁷ Poszukiwano „szczeroci” w architekturze, rozumianej jako powrót do jej podstawowych cech decydujących o wartości estetycznej. W tym też celu powstały liczne opracowania stylów historycznych i detali, prezentowane w formie plansz ilustracyjnych i publikacji. Jako że ówczesna fascynacja przeszłością stała się tendencją ogólną, materiały prezentujące cechy charakterystyczne stylów historycznych, stały się tematem szerszych dyskusji oraz zainteresowania.

Już od początku XIX wieku zaczęto intensywnie zgłębiać dzieje architektury, opisując i datując budowle. Początkowo dokumentowano tylko obiekty średniowieczne, z czasem i te pochodzące z późniejszych epok. Promotorem powrotu do idei budownictwa gotyckiego, opartego w rzemiośle był August Welby Northmore Pugin, widząc w nim szansę na odrodzenia budownictwa w oparciu o powrót do wartości średniowiecznych: Boga, etycznego porządku oraz równowagi³⁸. Jego poglądy podzielali Viollet le Duc (konserwator), poszerzając je o twierdzenia, iż architektura historyczna oraz jej detale powinna być wierna oryginalnym zamierzeniom architektonicznym, zaś w przypadku renowacji dzieła należy dążyć do pozbycia się wszelkiego rodzaju form przydanych dla zachowania tzw. czystości stylu.³⁹ John Ruskin - angielski teoretyk i krytyk sztuki, jeszcze bardziej poszerzył obszar oddziaływania neogotyku, uwypuklając postrzeganie ornamentacji przemysłowej jako pozbawionej pierwotnej siły i prawdy zawartej w rękodziele.⁴⁰ Szczególnie za jego sprawą zaczęto postrzegać architekturę historyzującą jako nośnik emocji. Angielski neogotyki oraz jego rozwinięcie - styl Wiktorii, uitorował drogę innym neostylom, nasilając zapotrzebowanie na ornament i jego twórców. Teoretycy sztuki:

37 A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1967, s. 23

38 W. Baraniewski, *Historyzm w architekturze XIX wieku*, [w:] A. Lewicka - Morawska (red.), *Sztuka Świata*, Arkady, Warszawa 2004, t. 8, s.166

39 *Ibidem*, s.169-170

40 *Ibidem*

Thomas Rickman, Ksawery Kraus oraz wspomniany już Eugène Viollet-le-Duc stworzyli opracowania naukowe, będące później podstawą do badań nad romanizmem i gotykiem⁴¹. Studia te oraz towarzyszące im opracowania graficzne w postaci szczegółowych ilustracji, stały się podstawą dla rzeszy przyszłych twórców, przyczyniając się tym samym do wskrzeszenia na całym świecie neostylów: neoromanizmu, neogotyku, neorenesansu, neobaroku.⁴²



Il. 6 Przykład architektury historyzmu zawierającej elementy neorenesansowe i neobarokowe.

Ch. Garnier, *Opera w Paryżu*, 1860 rok,

źródło: URL: <https://www.flickr.com/photos/anto13/14309080492/>, [06.01.2019]

Il. 7 Przykład architektury historyzmu zawierające elementy neogotyckie.

Ch. Barry, A. W. Pugin, *Gmach Parlamentu w Londynie*, powstały w latach: 1840-1865,

źródło: [pinterest.com](https://www.pinterest.com), [06.01.2019]

Motywy ewokujące doznania, uniwersalne w kreowaniu kontekstu na przykład literackiego oraz posiadające możliwości adaptacyjne do nowych technologii (żelaznych odlewów i konstrukcji) współzawodniczyły ze sobą znajdując szerokie grono wielbicieli. Przykłady prezentujące ową fascynację nadal łatwo znaleźć wśród licznych budowli architektury anglosaskiej oraz europejskiej, w tym Polski. Spopularyzowane style wraz z przynależnymi im motywami, szczególnie zaś neogotyckie i neoklasycyzm, stały się produktem masowym i w takiej skali zaczęto się nimi posługiwać.

Nasycone ornamentyką dzieła, popularne początkowo we wnętrzach epoki Wiktoriańskiej odpowiadały na zapotrzebowanie zwłaszcza bogatego mieszczaństwa. Intensywności

41 *Ibidem*, s.170

42 *Ibidem*, s.181

i prędkości z jaką koncepcje estetyczne, przenikały z kraju do kraju, począwszy od Wielkiej Brytanii - prekursora w kwestii rozwoju przemysłowego do Stanów Zjednoczonych, Europy oraz innych rejonów świata, rozpoczęła modę na dzieła eklektyczne – rozumiane jako konglomerat wielu stylów. Katalogi zawierające wzornictwo oraz aktualnie modną ornamentykę dotarły również do Europy. Liczne publikacje w języku niemieckim, popularyzowały zarówno wzornictwo XIX wieczne jak i różnego rodzaju detale. W tym nasyceniu wzorów pojawiły się głównie dzieła w złym gatunku i tylko nieliczne dobre - nowatorskie; wykorzystujące technologię jako wsparcie dla kreacji artystycznej, nawiązującej do tradycyjnych metod rzemieślniczych. Reformatorzy do którego grona zalicza się ruch Arts & Crafts w Wielkiej Brytanii oraz Craftman Movement w Stanach Zjednoczonych, stworzyli wiele nowych motywów dekoracyjnych - głównie graficznych, wywierając wpływ na rozwój przyszłej sztuki dekoracyjnej jednak nie naruszając wyobrażenia na temat architektury.



Il. 8 Wnętrze w stylu Wiktoriańskim z roku 1886.
Victorian House Museum, San Francisco,
źródło: URL: <https://www.haas-lilienthalhouse.org/> [06.01.2019]

Il. 9 Wnętrze w stylu Art & Crafts.
W. Morris/P. Webb, Anglia, 1891-94,
źródło: URL: <https://artsandcraftshomes.com/travel/london-and-nearby>, [06.01.2019]

Dekoracyjność nadal pozostawała naturalnym elementem wystroju wnętrz, jednak dzięki takim reformatorskim ruchom zaczęto bardziej świadomie posługiwać się ornamentyką i detalem. Wzory zaczęły oddziaływać na siebie wzajemnie, zaś kolorystyka podkreślała zastosowaną symbolikę. Nastąpiło uporządkowanie zarówno w obszarze kompozycji zdobień jak i w samych wnętrzach. Stosowane wzory stały się prostsze, o bardziej regularnej

ornamentyce.⁴³ Popularność estetyki propagowanej przez ruchy reformatorskie została zauważona również w Europie. W 1896 roku, rząd Prus wydelegował do Londynu naczelnego architekta Herman'a Muthesius'iena w celu zapoznania się z nowymi tendencjami we wzornictwie i architekturze.⁴⁴ Liczne publikacje w języku niemieckim na temat zachodzących w architekturze angielskiej tendencji projektowych, stały się źródłem inspiracji do zmian dla twórców europejskich, otwierając projektowaniu architektonicznemu, drogę do współczesnych tendencji funkcjonalizmu.

2.1. Historyczna retrospekcja

„Historyzm można znaleźć w całej Ameryce Północnej, w Europie, we współczesnych miastach, w zasadzie na całym świecie. Praktyka odtwarzania dawnych stylów zaczęła się w XIX stuleciu, krok w krok z przemysłową nowoczesnością. Przedziwne zjawisko: w swoim marszu naprzód sięgamy wstecz, do przeszłości.”⁴⁵

Koniec XVIII stulecia oraz cały XIX wiek jawi się jako bardzo intensywny czas. Gwałtowny rozwój przemysłowy rozpoczęty jeszcze w XVIII wieku a mający swój kulminacyjny moment w latach 90 XIX stulecia, wywarł globalny wpływ na wygląd miast. Osiągnięcia technologiczne pobudziły rozwój inżynierii, ta zaś wywarła wpływ na przemiany jakie nastąpiły w obszarze infrastruktury oraz wyobrażeń na temat powinności jakie powinno spełniać miasto. Okres „wielkiej przebudowy” większości stolic Europy jak również działań poza kontynentem stał się szansą wykreowania nowych przestrzeni miejskich w oparciu o nowe rozwiązania w zakresie konstrukcji, urbanistyki oraz infrastruktury. *„Historyzm (...) zakładał istnienie mechanizmu nieustannych przeobrażeń i rozwoju, a więc zmienności i różnorodności.”⁴⁶* Architekci owych czasów mogli korzystać z wszystkich form przeszłych, gdyż głównym założeniem tej idei estetycznej było przywołanie wrażeń zmysłowych odwołujących się do wybranej epoki/stylu - nie zaś stworzenie wiernej repliki form zamierzonych. Historyzm jako wierność, czystości pierwotnej formy przeszłej, była raczej domeną architektów/konserwatorów niż architektów/projektantów owego czasu. Do zadań projektanta należało przeszłość badać, zrozumieć, aby następnie umiejętnie

43 J.A. Mrozek, *Odrodzenie sztuk i rzemiosł*, [w:] A. Lewicka - Morawska (red.), *Sztuka Świata*, Arkady, Warszawa 2004, t. 8, s. 297-313

44 J. Pile, *op. cit.*, s.223

45 W. Graham, *op. cit.*, s.8

46 W. Baraniewski, *op. cit.*, s.163

wykorzystać tę wiedzę w kreacji twórczej. W kontekście architektury termin ten miał zabarwienie pejoratywne, określające cechy takie jak: odtwórczość oraz brak samodzielności stylistycznej.⁴⁷ W obszarze sztuki dekoracyjnej, faktycznie był to czas mało twórczy pod względem wypracowanych wzorów, jednak charakteryzujący się wielką intensywnością w stosowaniu form dekoracyjnych już powstałych. Traktując wspomniany nurt jako wycinek czasu będący fragmentem większego procesu zmian zachodzących w sztuce dekoracyjnej, postrzegam okres jego trwania za pokaz wirtuozerii w operowaniu detalem jako formą skończoną. Pokaz, w którym ornamentacja i kreowanie za jej pomocą kontekstu dzieła architektonicznego stała się celem samym w sobie. Twórcy tego czasu bazowali bowiem na eksperymencie, poruszając się w ramach ustanowionych wcześniej norm estetycznych oraz zasad architektury.

Słynny XIX wieczny polski architekt i teoretyk Adam Idzikowski piastujący posadę budowniczego zamków i pałaców cesarskich w Warszawie i Skierniewicach pisał: *„Każda forma, każdy kształt, każdy rodzaj budowania może być pięknym, jeżeli ręka artysty potrafi nadać w układzie tę pożądaną harmonie, jakiej doświadczony i ukształcony smak znawcy wymaga.”*⁴⁸ Analiza tego przedziału czasowego z perspektywy zachodzących procesów rozwojowych, doprowadziła mnie do rozpatrywania wcześniej założonej tezy, iż: w obszarze rozwoju sztuki dekoracyjnej, ujętej w ramach czasowych począwszy od czasów antycznych, zwiastunem końca cyklu kreowania motywów dekoracyjnych był historyzm - nurt w XIX wiecznej architekturze, który porównałabym do fazy wirtuozerii - odznaczający się charakterystycznym szacunkiem do przeszłości, jednak pozwalający na wolność w decyzjach stylistycznych.

Koniec XIX wieku był najbardziej intensywnym okresem rozwoju nowych technologii przemysłowych w dziejach świata nowożytnego⁴⁹ i sądzę, że właśnie poprzez dostarczenie nowego „narzędzia” aktywował dalsze eksperymenty w ramach estetyki już poznanej, operując motywami dekoracyjnymi utrwalonymi dziejowo. Nowe technologie wywołały również inny efekt - nasiliły potrzebę zmodyfikowania założeń estetycznych w oparciu o nowe możliwości. Czytając teksty architektów dziewiętnastowiecznych widać wyraźnie,

47 *Ibidem*

48 *Ibidem*

49 J.A. Mrozek, *Architektura rewolucji przemysłowej*, [w:] A. Lewicka - Morawska (red.), *Sztuka Świata*, Arkady, Warszawa 2004, t. 8, s.183

że intencją ich było wykreowanie nowej wartości projektowej mimo fascynacji przeszłością, nie zaś usilne trwanie przy tym co poznane. Teza George Kublera, postawiona przy okazji definiowania przez niego celów sztuki, zakładała, iż celem tworzonych sekwencji, czyli wielu wersji i typów określonego wzbogacenia estetycznego jest uzyskanie maksymalnej złożoności formy, zaś ignorowanie tego celu może się zdarzyć tylko w momencie, gdy trwa eksperyment przy użyciu nowego narzędzia.⁵⁰ Wydaje się mieć ona zastosowanie dla tego okresu w sztuce architektury. Tłumaczy też, dlaczego fascynacja motywami dekoracyjnymi oferowanymi za pomocą historycznych retrospekcji trwała, mimo poczucia wyczerpania dalszych możliwości w obszarze sztuki dekoracyjnej i budownictwa. Architektura historyzmu, w założeniach mająca pomóc wyzwolić się od form przeszłych, w tym przypadku od klasycyzmu, zatraciła się we wzorach przeszłości. Romantyczna idea, w której znane motywy dekoracyjne i porządki architekt wykorzystuje jako narzędzie do kształtowania własnych wizji artystycznych, opartych o nowoczesne idee projektowe oraz nowoczesne technologie, okazała się trudna w realizacji. Wzory przeszłości jako bogaty materiał do dalszego studium miał pomóc w kreacji. Z wyjątkiem jednak kilku godnych reprezentantów architektury autorskiej stworzonej w tym nurcie, w głównej mierze była przykładem dzieł będących zlepkiem zapożyczonych z przeszłości idei projektowych bądź czystą repliką: *„Zdawało się, że wszystko, co wielkie w tych dziedzinach zostało już stworzone i że tylko naśladowując formy dawne lub tworząc wariacje na ich temat można zbliżyć się do doskonałości.”*⁵¹

Eklektyzm, będący odłamem historyzmu,⁵² rozpowszechnił się zwłaszcza w obszarach nieposiadających własnego dziedzictwa, w miastach kreowanych od podstaw.⁵³ W założeniach realizował myśl o uwolnieniu się od schematu porządków, w celu poszukiwania czegoś nowego. Swoboda łączenia różnych stylów przeszłości - początkowo stosowana do wyrażania celów własnych artysty lub realizacji intencji inwestora, doprowadziła ostatecznie do powstania obiektów architektury oraz architektury wewnątrz przeładowanych formami dekoracyjnymi. Powstające w tym nurcie obiekty stawały się

50 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.210

51 M. Wallis, *op. cit.*, s.187

52 „Eklektyzm” rozumiany jako łączenie- często swobodne i niekonsekwentne wybranych detali oraz porządków znanych z przeszłości architektury, zaś „historyzm” jako naśladowanie tych form w sposób bardziej konsekwentny. Definicja obu terminów zaproponowane przez M. Walissa w rozdziale *Antyhistoryzm, Ibidem*, s. 187

53 P. Gryglewski, *op. cit.*, s.391

źródłem frustracji estetycznej coraz szerszej grupy społecznej. Artyści XIX wieku mieli świadomość impasu w jakim znalazła się sztuka architektury - obserwowali wzajemne poczucie niemocy twórczej oraz próby zerwania ze stylami przeszłymi. Głosili manifesty oraz teoretyczne rozprawy nad koniecznością znalezienia nowego języka plastycznego, który odpowiadałby bieżącym potrzebom cywilizacji. Jednak teoria zawarta w ich hasłach po raz kolejny nie przekładała się na praktykę.⁵⁴ Koncepcja o konieczności odrodzenia architektury oraz zdobnictwa stawała się coraz bardziej natrętna, doprowadzając w końcu do przełomu.

2.2. Zwrot w estetyce

„Historycy architektury współczesnej zgodni są co do tego, że wszelkie, bądź to ideowe, bądź to konstrukcyjne, przesłanki architektury XX wieku krystalizują się ostatecznie w latach dziewięćsetnych wieku XIX, aby między rokiem 1905 a 1914 przybrać formę kierunku modernistycznego, uważanego za pierwszą fazę historii architektury nowoczesnej”(…) „za okres przejściowy od eklektyzmu wieku XIX do pierwszej fazy modernizmu (ściślej pół modernizmu) lat 1905-1914 uważa się jedno z najkrócej trwających zjawisk artystycznych, jakie zna historia sztuki zwane w Austrii secesją.”⁵⁵

Poszukiwania nowego języka plastycznego dla architektury oraz zdobnictwa wyrażającego negację dla naśladownictwa form przeszłych zrodziło kolejne zjawisko. Zarówno we Francji jak i w Anglii styl określany dziś secesją traktowano jako modę, która przyszła z zewnątrz. W rodzimym nazewnictwie, coś co dziś odbierany jako globalną tendencję, traktowano jako „zjawisko” w sztuce, pewnego rodzaju eksperyment. Artyści określani dziś jako twórcy secesyjni oraz ci w których twórczości można dostrzec pierwiastek tego stylu, wyszli w poszukiwaniach poza antyczo - europejski obszar, poznając sztukę wytworną i prostą, operującą kompozycję plastyczną, stosującą asymetrię, rytm, uproszczenie, nie bojącą się pustych przestrzeni. Operującą linią oraz plamą. Rezygnującą z cienia, światłocienia oraz efektów iluzji. Rozszerzenie estetycznych horyzontów myślowych o sztukę dalekiego wschodu,⁵⁶ otworzyło artystów na eksperyment twórczy. Zachęciło ich również do podjęcia prób stworzenia nowego stylu, traktującego projektowanie w sposób całościowy.

54 M. Wallis, *op. cit.*, s.188

55 A.K. Olszewski, *op. cit.*, s.37

56 M. Wallis, *op. cit.*, s.277-291

Najbardziej wybitni twórcy tego czasu; Antoni Gaudí, Victor Horta, Joseph Maria Olbrich, Hector Guimard tworzyli zarówno ornamenty jak i elementy konstrukcji, traktując oba, jako struktury tworzące dzieło. Postrzegając secesję tylko przez pryzmat dzieł wybitnych, należy dostrzec, iż; nie rezygnując z rzemiosła uznała maszynę, umożliwiła otwarcie się sztuki na szerokie kręgi odbiorców oraz uwolniła ją od stylów przeszłych.⁵⁷ Patrząc z perspektywy historii sztuki, rozszerzyła zakres tematów oraz motywów dekoracyjnych, doprowadzając stopniowo do wyparcia motywów obrazowanych w realistyczny sposób. „Wyloniła arabeski linearne, sylwety⁵⁸ oraz „rozszerzyła zakres stosowania konstrukcji szkieletowej w architekturze.”⁵⁹



Il. 10 Architektura secesyjna.

(a) A. Gaudí, Casa Batlló, Barcelona,
 źródło: URL: <https://www.flickr.com/photos/fresg/7042122233/> [06.01.2018]

(b) V. Horta, Horta Muzeum,
 źródło: URL: <http://www.hortamuseum.be/nl/het-huis/galerie-nl>

(c) J. M. Olbrich, Pawilon Secesji, Wiedeń,
 źródło: URL: https://www.flickr.com/photos/scott_r_mclmore/4304369858/in/faves-agehill425/,
 [06.01.2018],

(d) H. Guimard, Markiza wejścia do stacji, metro Dauphine,
 URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Guimard_subway_canopy.jpg, [06.01.2018]

57 *Ibidem*

58 *Ibidem*, s.291

59 *Ibidem*, s.290

Secesja, oceniana z perspektywy czasu pozytywnie za jej najbardziej wybitne dzieła, nie budziła tak długotrwałego zachwyty w czasach jej współczesnych. Oceniano ją całościowo, nie zaś wybiórczo - pomijając dzieła nieudane (a tych było wiele). Patrząc z perspektywy historii zdobnictwa i architektury zdawała się być kolejnym momentem, w którym detal architektoniczny oraz wszechobecny ornament zakłócały funkcjonalność obiektów będących dla nich bazą, gdyż nowe wzory w większości przypadków zastępowały znane, zajmując miejsca przypisane kompozycyjnie ich poprzednikom. „*Nigdy smak nie upadł tak nisko. Płynąca z Wiednia fala błędu zalewa Europę, oznaczając być może jej zmierzch. Jest to letarg, omdlenie(...) Artystom wydaje się, że czerpią z natury - z baldaszków, z muszli, z kłosów lub ziarn, nigdy zaś nie byli od niej tak daleko.*”⁶⁰ Zdawała się być kolejną transformacją motywów zdobniczych, oddalaniem się od architektury nowoczesnej oraz regresem.

Akceptowana do końca XIX wieku „wewnętrzna potrzeba” wzbogacania form dekoracją, stopniowo zaczęła być postrzegana jako przykład słabości ludzkich. Za sprawą Adolfa Loosa - teoretyka sztuki i architekta, który swym manifestem; *Ornament i zbrodnia*, podsumował i efektownie wyraził poglądy, które podzielała liczna grupa mu współczesnych.⁶¹ Manifest Loosa miał ogromny wpływ na postrzeganie zdobienia architektonicznego; celowości oraz estetyki. Konsekwencją zmiany poglądów na estetykę architektoniczną, którą umownie zwiastuje jego publikacja, było całkowite odrzucenie dekoracji oraz wynikająca z tego potrzeba kompensacji - oznaczająca świadomość, iż brak dekorowania należy czymś zastąpić. Tak radykalna w skutkach opinia nie odnosiła się wcale do wszelkich form zdobniczych a tym bardziej do form przeszłych o rodowodzie klasycznym.⁶² Autor krytykował głównie dzieła secesyjne, wcale nie oczekując całkowitego odrzucenia dekoracji jako takiej. Potrzeba znalezienia nowoczesnego języka plastycznego w oparciu o negację ornamentu była efektem długotrwałe niezrealizowanej potrzeby odrzucenia tego co przeszłe, na rzecz nowej estetyki adekwatnej do czasów rozwoju gospodarczo - społecznego, była efektem znużenia estetycznego. Za sprawą manifestu Loosa, wszelkiego rodzaju formy zdobienia plastycznego w obszarze architektury i architektury wnętrz zaczęły być odbierane

60 P. Morand, *1900*, Les Editions de France, 1931[cyt. za:] *Ibidem*, s.283

61 M. Kunińska, *Zanim ornament stał się zbrodnią: historia zmian postaw wobec kategorii ornamentum jako historia drogi do teorii modernistycznej* [w:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (red.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015, s.422

62 *Ibidem*, s.424

jako prymitywny instynkt, wewnętrzny przymus, któremu uleganie świadczy o braku dojrzałości estetycznej. Za jego sprawą idea puryzmu - wyrażającą postęp i nowoczesność, stawała się coraz bardziej popularna. W licznych dyskusjach teoretyków i praktyków architektury temat nowej estetyki, mającej być wyrazem formalnym epoki a będącej załącznikiem dla późniejszej architektury modernizmu pokazuje, iż potrzeba przedefiniowania co stanowi wartość a co świadczy o zubożeniu kulturowym stała się nadrzędna: „*Spójrzcie, to właśnie jest wielkość naszej epoki, która nie jest w stanie stworzyć nowego ornamentu. Pokonaliśmy ornament, osiągnęliśmy brak ornamentu. Spójrzcie, oto nadchodzi czas naszego spełnienia. Wkrótce ulice miast będą lśnić jak białe ściany! Jak Syjon, święte miasto, stolica niebios. Wtedy nadejdzie spełnienie*”⁶³

Mimo upływu dekad, hasło jakoby ornament był archaiczną ludzką potrzebą, reprezentowane przez Loosa i jemu współczesnych, wycisnęły piętno w poglądach na sztukę i architekturę kolejnych pokoleń, skutecznie blokując rozwój ornamentacji oraz izolując twórców od narzędzia jakim dla architekta i projektanta są środki wzbogacenia formy, w postaci ornamentu, wzoru i dekoracji. W kontekście historii architektury, wielokrotne próby poczynione w XX wieku, mające na celu zmianę sposobu postrzegania detalu oraz powrotu do jego stosowania, są traktowane jako zjawiska oraz chwilowe mody, nie zaś jako kontynuacja myśli estetycznej wypracowanej przez stulecia. Świadczy o tym fakt, że wzór roślinny lub geometryczny nadal jest motywem rzadkim w świecie architektury współczesnej kręgu kultury europejskiej.

Adolf Loos, autor wykładu na temat bezzasadności używania ornamentu w czasach, gdy nie stanowi on już wyrazu prawdziwej natury ówczesnego społeczeństwa, wygłoszonego 21 stycznia 1910 roku w Wiedniu, zapamiętany został przez potomnych jako najbardziej zagorzały przeciwnik ornamentu. Głoszone przez niego hasła zostały zinterpretowane tak radykalnie, w dużej mierze za sprawą stylu języka jakim się posługiwał; „*W Loosowskim pisaniu nie chodzi o linearną logikę wyvodu, lecz o wywołanie emocji i wciągnięcie słuchacza/czytelnika w dialog.*”⁶⁴ Być może bylibyśmy w zupełnie innej rzeczywistości architektonicznej, jeśli chodzi stosowanie detalu, gdyby ton jego wypowiedzi na temat

63 A. Loos, *Ornament i Zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013, s.136

64 D. Leśniak - Rychlak, *Życie, śmierć, architektura*, BWA, Tarnów 2013 [w:] A. Loos, *Ornament i Zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013, s.15

stosowania ornamentu lekko złagodzić. Adolf Loos pisał; „*Nowoczesny twórca ornamentu albo jawi się jako nieco zapóźniony w swym artystycznym rozwoju, albo jest zjawiskiem patologicznym.*”⁶⁵ oraz „*(...) ewolucja kultury jest równoznaczna z usunięciem ornamentu z przedmiotów użytkowych.*”⁶⁶



II. 11 Prekursorzy Modernizmu

(a) A. Loos, Willa Karma w Szwajcarii (1904),

źródło: URL: <https://architectdesign.blogspot.com/2009/12/villa-karma.html>, [06.01.2019]

(b) L. Sullivan/F.L. Wright, Charnley - Persky House (1891-1892)

źródło: URL: <https://www.sah.org/about-sah/charnley-persky-house/visit-the-house>, [06.01.2019]

(c) F.L. Wright, Arthur Heurtley House, Illinois (1902),

źródło: URL: <http://newyorkfeed.org/frank-lloyd-wright-home-interiors/unique-arthur-heurtley-house-interior-photos-frank-lloyd-wright-home-interiors/>, [06.01.2019]

65 A. Loos, *op. cit.*, s.140

66 *Ibidem*, s.136



II. 12 Prekursorzy Modernizmu.

(a, b) A. Loos, Willa Muller w Pradze (1928-1930),

źródło: URL: https://www.taschen.com/pages/en/catalogue/architecture/all/49299/facts.adolf_loos.htm, [06.01.2019]

(c, d) F. L. Wright, Millard House w Kalifornii (1923),

źródło: URL <https://inhabitat.com/frank-lloyd-wrights-iconic-la-miniatura-millard-house-now-up-for-sale-in-pasadena-california/>, [06.01.2019]

Teoretyk i twórca - Louis Henry Sullivan, twórca maksymy: *form follow function*, uznany przez potomnych wraz Frankiem Lloydem Wrightem za prekursorów modernizmu, wyraził podobne co do założeń oczekiwania dużo precyzyjniej i mniej emocjonalnie; „*Byłoby wielkim pożytkiem dla naszego dobra estetycznego, gdybyśmy na pewien okres powstrzymali się całkowicie od stosowania ornamentu, tak by myśl nasza mogła w pełni skoncentrować na tworzeniu dobrze uformowanych budynków, które byłyby urodziwe w swojej nagości.*”⁶⁷

Minął już wiek od czasów, w których wspomniane poglądy się kształtowały, zaś postulaty zostały spełnione. Jest więc naturalnym, że musi nastąpić kolejny zwrot w postrzeganiu estetyki. Lekcja modernizmu wraz z jego puryzmem, z pewnością wryła się w myślenie kulturowe naszych czasów. Hasła głoszone przez Loosa, wyrażające sprzeciw przeciwko nadmiarowi ornamentu jako przejawowi wulgarności - barbarzyńskich potrzeb⁶⁸ (mające na celu krytykę stylu Art Nouveau), w XX wieku zostały uznane apriorycznie, utrzymując ten punkt widzenia na estetykę do czasów współczesnych. I tak jak poprzednie epoki odwoływały i odnosiły się do dzieł sztuki kultury klasycznej; przestrzegając

⁶⁷ E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.59

⁶⁸ A. Loos, *op. cit.*, s.140

wypracowanych zasad dotyczących kompozycji, stosowania porządków oraz określonych proporcji, nie mogąc i nie chcąc uznać innego okresu w sztuce za godnym bycia swego rodzaju kanonem - tak wytyczną zasad estetycznych dla architektury XXI wieku jest architektura Modernizmu, dla której brak ornamentu stał się najpiękniejszym ornamentem. Współczesna estetyka objawiająca się w architekturze XXI wieku, tylko teoretycznie wyzwolona od poglądów modernistycznej zasady; w imię której forma wynika z funkcji,⁶⁹ zaś dekoratywność bryły wynika wyłącznie z uwarunkowań materiałowych - dopiero od niedawna bawi się konwencją, polemizuje. W większości wypadków jej punktem odniesienia wciąż są założenia wczesnego Modernizmu. Oswajając się na nowo z poszukiwaniem formy plastycznego wyrazu, zaburzonego poprzez odrzucenie tradycyjnych celów architektury,⁷⁰ poszukuje nowego języka architektonicznego mierząc się tym razem z kanonem braku ornamentu. Kolejne nurty architektoniczne XX wieku: późny Modernizm; Konstruktywizm (lata 20. i 30.XX); Brutalizm (lata 40.XX); były przykładem takiego osvajania się. Wydaje się, że zmiana postrzegania detalu jako elementarnej części bryły architektonicznej, będzie musiała odbyć się tą samą drogą, którą wcześniej nastąpiło jego odrzucenie. Czyli poprzez manifesty, zakwestionowanie aksjomatów architektury, jakim stał się wczesny modernizm z jego funkcjonalizmem. Okazuje się jednak, że ponownie zmiany nastąpiły w wyniku nie ruchów odgórnych, ruchów estetycznych, filozoficznych, myślowych, lecz oddolnie poprzez rozwój technologiczny i przemysł. Kolejny raz, szansą na dalszy rozwój sztuki stało się pozyskanie nowego narzędzia, które pozwoliło na znalezienie nowej formy dla dawno utrwalonych wzorów. Powstałe po 1959 roku i później nurty architektoniczne eksperymentując dopuściły do głosu wcześniej stłumione pierwotne potrzeby i instynkty ludzkie, w tym potrzebę zdobienia. Za sprawą ciągłego postępu rozwoju technologii cyfrowej, kolejne zjawiska architektoniczne zaczęły coraz swobodniej poszukiwać języka plastycznego. Odznaczające się niezwykle plastycznością i fantazją bryły, nurty architektoniczne: Hi-tech (od 1956 roku), Metabolizm (lata 60.XX), Dekonstruktywizm (lata 80.XX) oraz Blob (lata 90.XX) wyzwolone już od lęku przed nadmiarem formy, rozpoczęły selekcję haseł funkcjonalno - modernistycznych. Skupiając się nadal na aspektach formy i funkcji, zaprzestały ukrywanie swojej fascynacji

69 Maksyma H. Sullivana „*Form follows function*” oznaczająca, że o pięknie budynku stanowi głównie jego funkcjonalność.

70 Cele architektury zostały opisane przez Witruwiusza w dziele *O architekturze ksiąg dziesięć*; jako dążenie do wyrażenia piękna, rozumianego przez statykę budowli, uzyskiwaną za pomocą zastosowania symetrii kompozycji, w oparciu o regularne kształty tworzące obiekty nacechowane dużą dbałością o ornamentykę i ozdobność.

nowymi możliwościami technologicznymi, szczególnie zaś projektowaniem parametrycznym wykorzystywanym do opracowywania konstrukcji tych obiektów. Postrzeganie kwestii estetycznych ponownie zmieniło się za sprawą chęci odkrywania nowych narzędzi i materiałów, na powrót wyzwalając potrzebę stosowania ornamentu.



II. 13 Nurty architektoniczne.

(a) nurt Hi-Tech: R. Rogers, The Inside-Out Building, Londyn (1978-1986),
źródło: URL: <https://www.pinterest.es/pin/343610646542678270/>, [06.01.2019]

(b) metabolizm: B. Goldberg, Marina City, Chicago (1959),
źródło: URL: http://www.wikiwand.com/en/Marina_City [06.01.2019]

(c) dekonstruktywizm: F. Gehry, Vitra Design Museum, w Weil am Rhein (1989),
źródło: URL: <https://weiwenku.net/d/106625459>, [06.01.2019]

(d) architektura typu Blob: P. Cook, Kunsthaus [Dom Sztuki], Graz (2003),
źródło: URL: <https://pl.pinterest.com/pin/495396027738026078/>, [06.01.2019]

2.3. Architektura współczesna - tendencje

Współczesne tendencje w architekturze XXI wieku objawiają mi się jako eksperymenty nad formą w oparciu o nowe narzędzia; cyfrowe modelowanie 3D oraz metody druku i skanowania cyfrowego. Poruszając się pośród stylistyk już poznanych oraz wypracowanych zasad architektury, ponownie pojawiła się sposobność dla eksperymentu twórczego. Coraz wyraźniej zauważalna jest próba wskrzeszenia form architektoniczno - zdobniczych (jako elementu istotnego i wartościowego z punktu widzenia estetyki formy), poprzez kreację wspartą dodatkowo projektowaniem parametrycznym; wykorzystującym zarówno motywy zdobnicze jak i swobodne przekształcanie się krzywych w oparciu o algorytm matematyczny. Jak by na te próby nie patrzeć, prowadzą one do wzbogacenia

przestrzennego. Niezależnie czy efektem są formy bazujące na klasycznym podejściu do wzbogacenia plastycznego bryły, czy też kształtowane we współczesny sposób - jako element strukturalny, będący jednocześnie formą zdobniczą i konstrukcyjną obiektu. Wzory roślinne, ornament geometryczny oraz wzory nawiązujące do epok historycznych sprzed XIX wieku, powracają do łask architektów jakby tylnymi drzwiami - poprzez modę oraz design. Fascynacja stylami historycznymi, szczególnie XIX wiekiem oraz ornamentyką dalekowschodnią - wynika, jak sądzę, z tęsknoty za zdobnictwem i ornamentem jako takim - otwierając nowe możliwości dla ponownego rozwoju detalu. Wzory ornamentalne (inspirowane występującymi w naturze podziałami), formy geometryczne oraz struktury bioniczne (typu fraktale), stają się coraz częściej stosowanym motywem. Prym w tych poszukiwaniach nowych form plastycznego wzbogacenia bryły, wiodą twórcy wywodzący się ze świata Dalekiego Wschodu. Nieprawdopodobne wyczucie estetyczne i obeznanie z elementami zdobniczymi i strukturalnymi - charakteryzujące ich twórczość - wynika, jak sądzę, z oswojenia się z detalem, ono zaś z zachowania ciągłości sztuki dekoracyjnej.



II. 14 Architektura Islamu.

(a) J. Nouvel, Muzeum Sztuki „Luwr”, Zjednoczone Emiraty Arabskie (2017),
 źródło URL: <https://www.dezeen.com/2017/12/11/new-photographs-reveal-engineering-behind-louvre-abu-dhabi-dome-architecture/#/>, [06.01.2019]

(b) Aedas, Wieża Al Bahar, Zjednoczone Emiraty Arabskie (2012),
 źródło: URL: <https://www.pinterest.es/pin/666532813579003666/>, [06.01.2019]

(c) Foster&Partners, Masdar Institute Campus, Zjednoczone Emiraty Arabskie (2010),
 źródło: URL: http://iranianwa.com/wp-content/uploads/gallery/culture%20and%20art/Persian_art_culture_008.jpg, [06.01.2019]

(d) LAN Architecture, Koncepcja biurowca, planowana lokalizacja- Bejrut,
 źródło: URL: <https://www.lan-paris.com/en/projects/beyrouth> [06.01.2019]

Bieżące, wzajemne przenikanie się zjawisk estetycznych i kulturowych, wynikające z globalizacji - pobudza i stymuluje twórców. Coraz wyraźniej zauważalna również w Europie jest próba wskrzeszenia form architektoniczno - zdobniczych jako elementu istotnego i wartościowego z punktu widzenia estetyki formy. Wydaje mi się, iż te poszukiwania, które można już potraktować jako globalną tendencję w architekturze i architekturze wnętrz, powinny dostrzegać twórcze osiągnięcia sztuki europejskiej oraz jej korzenie, ponownie je studiując. Nie uważam, aby konieczne było ślepe ich naśladowanie oraz rozmiłowanie się w motywach historycznych, jak to miało miejsce w okresie XIX wiecznego historyzmu. Sadzę jednak, iż świadomość przeszłych osiągnięć w tematyce rozwoju architektury i detalu, jest dobrą bazą dla rozwinięcia własnych studiów nad estetyką form. Taka rewizja sprzyja bowiem refleksji nad powstałą już ideą, skracając tym samym sam proces twórczy. Analiza taka, pozwala na radykalniejsze odcięcie się od rozwiązań już kiedyś zaproponowanych lub decyzję o kontynuacji założeń będących w naszym mniemaniu nadal zasadnymi i aktualnymi.

Charles Jencks, w książce *Architektura Postmodernistyczna*, wydanej w 1984 roku, prognozuje zmiany jakie zajdą jego zdaniem w postrzeganiu estetyki architektonicznej na przestrzeni najbliższych 30 lat: „*Należy oczekiwać, że następne pokolenie architektów będzie posługiwać się nowym językiem - hybrydą zupełnie swobodnie. Będzie on bardziej przypominał secesję niż styl międzynarodowy, bo z secesji wchłonie pełny wachlarz środków ekspresji architektonicznej: wielość punktów odniesienia, bogatą metaforykę, znaki pisane i wulgarność, znaki symboliczne i banały.*”⁷¹ Wyraża w niej pogląd oparty wręcz o pewność, co do przyszłych twórców, że będą oni samodzielni w swoich decyzjach projektowych, posługując się dziedzictwem przeszłości jak narzędziem. Obserwując bieżące działania w świecie architektury, wyraźnie widać, że jego założenia były słuszne.

71 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s.62

2.4. Formy strukturalne

„Proces, w którym najpierw powstaje powierzchnia, a potem szuka się dla niej struktury, jest praktykowany w przemyśle lotniczym i samochodowym od dawna. W architekturze jest nowy i stanowi odejście od modernistycznego prymatu logiki, konstrukcji i funkcji.”⁷² Współczesna architektura, a przede wszystkim trend nazywany FFD - Free Form Design⁷³, coraz częściej wykorzystuje do kreacji metody pozwalające na dostosowywanie konstrukcji do założeń efektu finalnego, tzw. MES⁷⁴ (automatycznej analizy). Jednak koncepcja architektury jako dzieła strukturalnego - traktującego konstrukcję i powłokę jako całość, jest dziedzictwem twórców ukształtowanych w XIX wieku i na początku XX wieku. Antoni Gaudi, Gustave Eiffel, Eduardo Torroja zaraz po architektach gotyku byli prekursorami myślenia formami strukturalnymi.

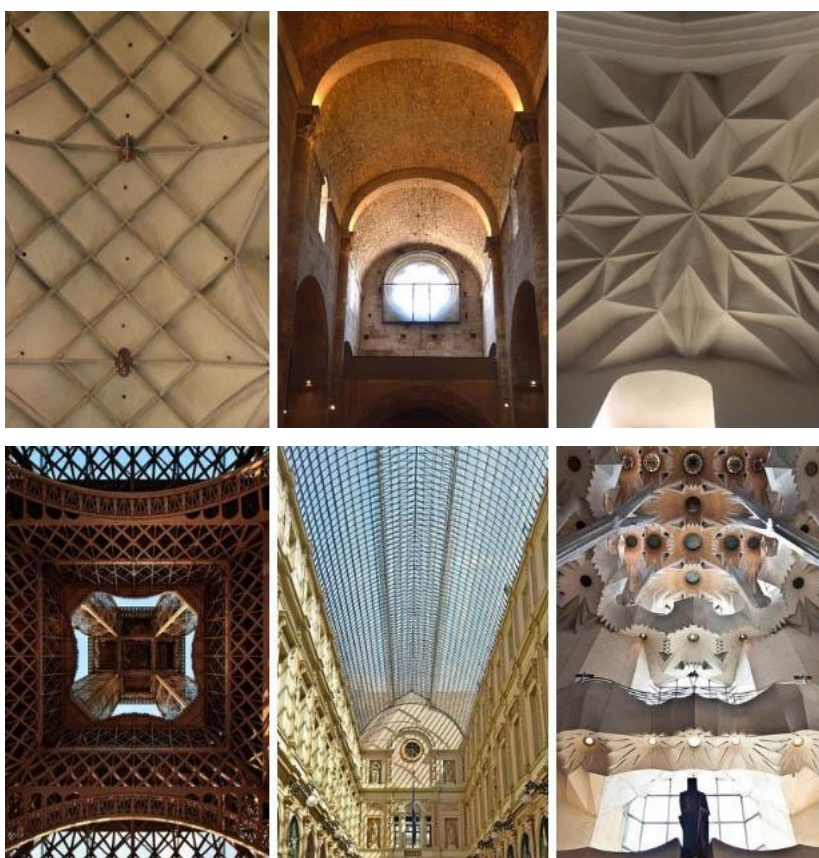
Teraźniejsza architektura opierająca się na projektowaniu cyfrowym, modelowaniu przestrzennym, wizualizacji fotorealistycznej oraz modelach przestrzennych wykonanych metodą druku 3D, wspierająca się algorytmem matematycznym w celu sprawdzenia możliwości konstrukcyjnych obiektów, coraz częściej wykorzystuje detal jako punkt wyjścia dla kreacji formy plastycznej dzieła. Projektowanie, w którym efekt wizualny stanowi o zastosowanych metodach konstrukcyjnych (wspomniana architektura w nurcie FFD), przynajmniej na etapie kreacji, likwiduje tradycyjne przeszkody w postaci pytania: „Jak to będzie stało?” Dawne przeświadczenie, iż konstrukcja jest gwarantem osiągnięcia efektów estetycznych, minęła. Współczesna architektura odwracając kolejność myślenia projektowego „od powłoki do konstrukcji” sprawiła, że istnieje duże prawdopodobieństwo, iż z perspektywy czasu te współczesne szkice przestrzenne, jakimi są obiekty testujące możliwości technologiczne w oparciu o projektowanie parametryczne, zostaną ocenione

72 K. Januskiewicz, *Strukturalna „skóra” form swobodnych*, „Archivolta” 2013, nr.4(4), s. 42-47

73 FFD - trend w projektowaniu architektonicznym przedkładającym efekt plastyczny dzieła nad jego logikę architektoniczno – konstrukcyjną. Wykorzystującym nowoczesne systemy obliczeniowe statyki i konstrukcji budowli w taki sposób nie determinowały one kreacji. Jednym z przykładów takiej architektury jest Muzeum Guggenheima w Bilbao w Lizbonie autorstwa Franka O. Gehry'ego. Problematyka projektowania FFD poruszana jest w opracowaniu: M. Majowiecki, *Osobiste doświadczenia z architekturą strukturalną: od poszukiwania formy do projektowania free form*, „Architectus” 2014, nr 4(40) s. 79-92

74 MES - „metoda elementów skończonych”, jako metoda analizy wykorzystywana do obliczeń konstruktorskich w architekturze i budownictwie. Stosowana od lat 50 XX wieku jako pomoc w opracowaniu projektu budowlanego przy wykorzystaniu narzędzi cyfrowych. Szerzej na ten temat zob. M. Majowiecki, *op. cit.*, *Ibidem*

podobnie jak kiedyś dzieła XIX wieku - jako nieuczestne. I tak jak już nieraz w przeszłości zdarzyło się, tylko drobna ilość dzieł okaże się godna miana sztuki architektonicznej i rzeźbiarskiej, zaś większość zostanie wyrzucona na śmietnik dziejów. Już teraz padają zarzuty ze strony współczesnych, iż myślenie; strukturą jako rzeźbą, wykorzystywanie motywów dekoracyjnych, transpozycja form ornamentalnych (z dekoracyjnych w metaforyczne) oraz przewaga istotności efektu wizualnego nad racjonalnością prowadzi do nadmiernego komplikowania form i rozwiązań konstruktorskich.⁷⁵



Il. 15 Architektura strukturalna.

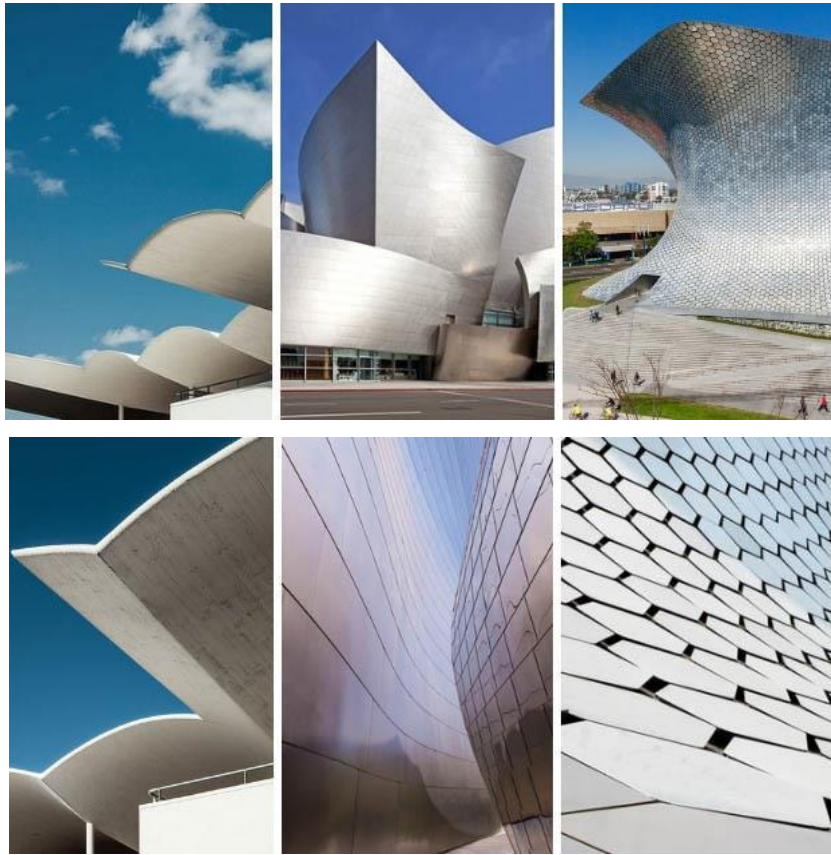
(a) sklepienie sieciowe (b) sklepienie kolebkowe (c) sklepienie kryształowe,
źródło: URL: <https://medievalheritage.eu/pl/?s=sklepienie>, [06.01.2019]

(d) G. Eiffel, żelazna konstrukcja wieży, Paryż (1889),
źródło: URL: <https://www.flickr.com/people/dcdead/>, [06.01.2019]

(e) konstrukcja sklepienia w Pasażu św. Huberta, Bruksela (1846-47),
źródło: URL: <https://pl.pinterest.com/pin/203647214379044178/>, [06.01.2019]

(f) A. Gaudi, konstrukcja sklepienia w Kościele Sagrada Família, Barcelona (1882-),
źródło: URL: <https://pl.pinterest.com/pin/77546424806941422/>, [06.01.2019]

⁷⁵ Szerzej na ten temat zob. M. Majowiecki, op. cit., *Ibidem*, s.91



II. 16 Architektura strukturalna.

(a, d) E. Torroja, Zarzuela Hippodrome, Madryt (1935),

źródło: URL: <https://archidose.blogspot.com/2013/06/todays-archidose-687.html>, [06.01.2019]

(b, e) F. Gehry, Walt Disney Concert Hall, Los Angeles (2003),

źródło: URL: <https://www.travelcaffeine.com/free-tour-walt-disney-concert-hall/>, [06.01.2019]

(c, f) F.R. Enterprise, Museo Soumaya, Meksyk (2011),

źródło: URL: <https://www.archdaily.com/452226/museo-soumaya-fr-ee-fernando-romero-enterprise/529542d3e8e44ead2a000016-museo-soumaya-fr-ee-fernando-romero-enterprise-photo>, [06.01.2019]

Dysponując aktualnie tak ogromnym bagażem doświadczeń projektowych, możemy być jako twórcy wolni od schematów. Możemy wykorzystać technologię wpisując się w zmiany w sposobie kształtowania architektury. Formy strukturalne mogą stanowić podstawę do myślenia o konstrukcji, stając się nią jednocześnie - jak w przypadku architektury parametrycznej (wykorzystującej narzędzia cyfrowe, umożliwiające kształtowanie form

w oparciu o krzywe Nurbs⁷⁶ i Beziera.)⁷⁷ Możemy również odrzucić ten sposób myślenia, pozostając konserwatywni, czyli wierni funkcjonalizmowi jako kanonowi architektury XX wieku. Mamy również prawo, potraktować wszystkie te doświadczenia wybiórczo, ograniczając się w projektowaniu do synergii form i struktur, tak aby mogły, ale nie musiały, wykorzystać możliwości technologiczne takie jak optymalizowanie elementów zdobniczych bądź detalu również do roli struktur nośnych.

Detal może więc zostać zawłaszczony przez obiekt, stając się podstawą do budowania „strukturalnych skorup i skóry”⁷⁸, które okalając wewnątrz formą konstrukcyjną będąca jednocześnie jej głównym motywem dekoracyjnym, stają się umowną granicą wnętrza i zewnątrz - wykorzystując detal dla realizacji celów reprezentacyjno - konstrukcyjnych.

W kreacji współczesnych twórców, istotnymi kwestiami są zarówno posługiwanie się symbolem, cytatem jak i repliką. Współczesne dzieła architektury są z pewnością na wskroś funkcjonalne - funkcja jest oczywistym elementem kształtowania przestrzeni, obwarowana normami ergonomicznymi i przepisami prawa budowlanego. Ich charakter uzależniony jest od kontekstu w jakim dzieło ma być postrzegane. W ten sam sposób traktowane są również detale - środki ubogacenia formy. Zaproponowane rozwiązania (często indywidualne w charakterze), rozstrzygają o wartości miejsca, które niejako zawłaszczają - kształtując pośrednio przestrzeń życiową wokół. Sądzę również, że w znaczący sposób wpływają na kształtowanie się gustów oraz rozumienie piękna ich użytkowników jak i przypadkowych odbiorców.

76 Krzywe BÉZIERA - znajdują zastosowanie w programach do projektowania inżynierskiego CAD, projektowania dwu oraz trójwymiarowej grafiki komputerowej, do reprezentowania kształtów - znaków w czcionkach komputerowych oraz w grafice wektorowej. Dzięki dodanym do nich węzłom z załączonymi uchwytami kontrolnymi, będącymi jakby uchwytami kontrolnymi definiują kształt krzywej i umożliwiając sterowanie nimi za pomocą oprogramowania. Szerzej na ten temat zob. A. Zolkos, *Krzywe matematyczne w grafice komputerowej*, URL: <http://zobaczycmatematyke.krak.pl/025-Zolkos-Krakow/index.html> [28.12.2017]

77 Krzywe NURBS - matematycznie reprezentują postać trójwymiarowej geometrii, pozwalając opisać każdy kształt nawet najbardziej skomplikowane organiczne powierzchnie trójwymiarowe. Stanowią nieodłączny element w modelowaniu trójwymiarowym, ze względu na łatwość modyfikacji ich kształtu dzięki manipulacji punktów kontrolnych, węzłów oraz wag punktów. Szerzej na ten temat zob. *Ibidem*

78 Określenie dla elementów mających cechy zdobnicze pełniących jednocześnie role konstrukcyjne. Szerzej na ten temat zob. M. Majowiecki, *op. cit., Ibidem*, s.79-92



Il. 17 Replika. Cytat. Symbol.

(a) [Drewniany model w skali 1:1, odwzorowujący kościół San Carlo alle Quattro Fontane w Rzymie F. Borrominiego.] M. Botta, San Carlino (1999) Lugano, Szwajcaria,
 źródło: URL: <https://www.pinterest.es/pin/666532813579064813/>, [06.01.2019]

(b) [Współczesny obiekt nawiązujący do zabytkowej architektury Paryża.]
 E. François, Hotel Fouquet Barrière (2009) Paryż,
 źródło: URL: <https://www.edouardfrancois.com/projects/hotel-fouquets-barriere> [06.01.2019]

(c) [Instalacja nawiązująca do miejscowej architektury sakralnej.]
 G. Van Vaerenbergh, Reading Between the Lines (2011) Belgia,
 źródło: URL: <https://www.archdaily.com/298693/reading-between-the-lines-gijs-van-vaerenbergh>,
 [06.01.2018]

Jako projektant ukształtowany w ostatnim ćwierćwieczu, architekturę postrzegam w sposób prognozowany przez Jencks'a. Jestem świadoma, iż jedynym ograniczeniem dla rozwoju współczesnej twórczości projektowej jest wyobraźnia oraz umiejętności w pozyskaniu fundatora dla realizacji wizji twórczej. Zdaję sobie również sprawę, że możliwości te są zawsze adekwatne do poziomu rozwoju artystycznego twórcy jak i gotowości estetycznej odbiorców. Traktuję dziedzictwo kulturowe, jakim są wypracowane w przeszłości formy projektowe, architektoniczne i zdobnicze jako bazę dla własnych poszukiwań. Chcę móc czerpać z doświadczeń innych, ucząc się poprzez naśladowanie i negację. Parafrazując Wade Graham'a; w swojej drodze naprzód (drodze projektowej) korzystam z przeszłości. Myślenie o kształtowaniu detalu architektonicznego, postrzeganie go jako potencjalnego obiektu strukturalnego, prezentuje współczesny model myślowy wpisujący się w bieżący nurt kreowania architektury. W kontekście mojej pracy, decyzja o przeprowadzeniu studium form strukturalnych jako ćwiczenia, potraktowałam jako szansę na ustalenie relacji między materiałem a geometrią form. Jako doświadczenie, którego celem było stworzenie rytmicznej kompozycji przestrzennej składającej się z powtarzających modułów.

Rozdział 3. Poszukiwanie motywu

„Człowiek nie byłby sobą, gdyby mistrzostwo ruchu nie służyło mu do wyższych celów. Wyplatany kosz, utkana materia, odłupany kamień czy rzeźbione drewno utrwalają i zachowują przyjemność opanowania pewnej umiejętności, nieodłącznie towarzyszącej sztuce dekoracyjnej. Jednocześnie wzór sam w sobie jest tworzony jako element kulturowy: „Tradycja ogranicza wolność zabawy, gdy motywy zaczynają nabierać znaczeń.”⁷⁹

Poszukiwania inspiracji dla motywu dekoracyjnego, ukierunkowywały mnie na architekturę przeszłą jako źródło motywów ornamentalnych. Ograniczając swoje badania do architektury europejskiej okresu XIX wieku oraz przełomu XIX i XX wieku, wybrałam miasto bogate w architekturę historyczną - Łódź. W pierwotnym zamyśle, zakładałam potraktowanie zdobytego materiału dokumentacyjnego wprost. Planowałam cytować repliki obiektów architektury przeszłej, tworząc z nich swojego rodzaju kolaż, w oparciu o neutralną przestrzeń. Zależało mi jednak na wzajemnej korelacji znalezionych motywów oraz zestawieniu ich w rodzaj struktury architektonicznej. Wykorzystując przywilej twórcy, dokonałam selektywnego wyboru motywów dekoracyjnych charakteryzujących obiekty zabytkowe Łodzi, mających stanowić moją przyszłą bazę inspiracji. W oparciu o zgromadzony materiał, przedstawiający głównie detale architektoniczne zabytkowych kamienic mieszczańskich, wykrystalizowały się ostateczne idee projektowe, będące podstawą do przyszłych poszukiwań twórczych dla opracowanego detalu. Analiza form dekoracyjnych wybranego obszaru miasta, posłużyła mi do przeprowadzenia studium rozwoju określonych zdobień, w celu znalezienia ich wspólnego mianownika, rodzaju znaku mogącego stać się charakterystycznym dla miasta. Główną trudnością tych poszukiwań były założenia pierwotne, zakładające wykorzystanie dziedzictwa. Liczne style typowe dla architektury XIX wiekowej, współzawodniczyły o moją uwagę. Mnogość możliwości ich interpretacji sprawiała, że przez długi czas zastanawiałam się w jaki sposób wykorzystać dla własnej pracy twórczej zdobytą bazę wzorów i detali architektonicznych. Poszukiwania tego wspólnego mianownika, wpłynęło na zmianę kierunku mojej pierwotnej idei projektowej. Uznałam, iż zgromadzone materiały wykorzystam w celu opracowania współczesnego motywu - modułu (elementu wzorniczego), który finalnie stanowić będzie temat przewodni

79 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.13-14

dla późniejszej formy przestrzennej (architektury i architektury wnętrz), ta zaś zostanie oparta o istniejącą, poddaną rewitalizacji przestrzeń. Dążeniem stało się więc utworzenie detalu/ornamentu, zaś poszukiwania modułu/znaku stało się fazą pośrednią. Koncepcja opracowania detalu przestrzennego wynikała również ze sposobu w jaki sama postrzegam rolę detalu oraz jego funkcję. W moim przeświadczeniu powinien być on elementem strukturalnym obiektu, mogąc jednocześnie przeistoczyć się w rodzaj znaku lub formę dekoracyjną. We wszystkich tych wcieleniach powinien elastycznie dostosowywać się do nadanej mu funkcji, bez szkody dla niego samego. Te refleksje, jak również przemyślenia na temat znaczenia skali w formach dekoracyjnych oraz jej wpływu na sposób w jaki zaprojektowany układ przestrzenny jest odbierany, ukierunkowało moje poszukiwania. Celem stała się kreacja motywu pozwalającego na swobodne operowanie wielkością, dopuszczającego zniekształcenie i deformacje w celu wywołania różnorodnych efektów wizualnych.



Il. 18 Detale architektoniczne Łodzi.

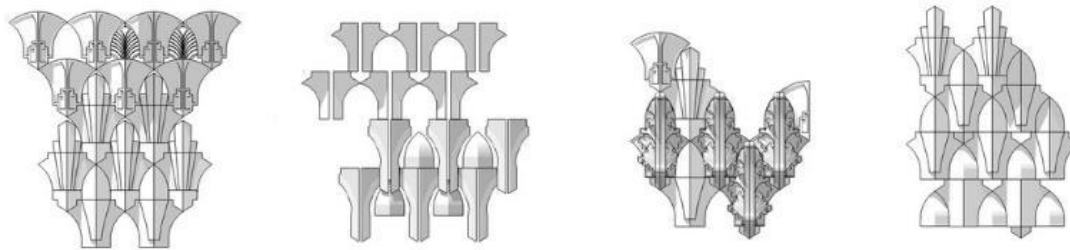
- (a) Liść akantu oraz rozetki z liści akantu oraz prawdopodobnie kwiatu lotosu. Detal - wspornik, ul. Moniuszki 2 Łódź, źródło: fotografia własna
- (b) Liście kasztanowca. Detal - głowica kolumny, ul. Rewolucji 1905r. nr 44 w Łodzi, źródło: fotografia M. Nowakowska
- (c) Prawdopodobnie kwiat akantu lub wiciokrzew. Detal na kamienicy ul. Moniuszki 7 w Łodzi, źródło: fotografia własna
- (d) Detal w formie festonu [girlandy kwiatowo - owocowej], ul. Piotrkowska 272 a i b, Łódź, źródło: fotografia M. Nowakowska
- (e) Motyw sowy w otoczeniu palmety, stylizowanych liści akantu oraz prawdopodobnie kwiatu lotosu. Płyca na kamienicy przy skrzyżowaniu ul. Zielonej i Wólczańskiej, źródło: fotografia M. Nowakowska
- (f) Motyw palmety stylizowanej na kwiat lotosu. Detal w formie płaskorzeźby, ul. Legionów 30 w Łodzi, źródło: fotografia M. Nowakowska

Badanie istniejących detali architektonicznych miasta Łódź, ich budowy oraz tematyki doprowadziło mnie do decyzji, aby zgromadzony materiał poznawczy uporządkować, sprowadzając wszystko do podstawowego podziału. Spośród zgromadzonego materiału fotograficznego obiektów zdobniczych, wyodrębniłam detale: o abstrakcyjnej formie (oparte na liniach prostych) oraz ornamenty przedstawiające (krzywoliniowe) o tematyce onirycznej i organicznej. Zastosowany schemat wyjściowy pozwolił na przeprowadzenie dalszej analizy form, mogących stać się źródłem przyszłych inspiracji. Podpierając się zasadą, iż zastosowanie odpowiedniego kontekstu determinuje sposób odbioru wszelkich obiektów, jak również, że naturalnym dążeniem umysłu ludzkiego jest poszukiwanie zasady porządku we wszelkiego rodzaju wzorach⁸⁰ - uznałam motywy roślinne za najbardziej interesujące do dalszego opracowywania. Badanie detali krzywoliniowych doprowadziło mnie do konkluzji, iż moim głównym celem dla dalszej drogi badawczej będzie próba przeanalizowania tych motywów pod względem ich pierwotnej inspiracji, w celu stworzenia ornamentu posiadającego w sobie cechy struktury roślinnej - kompozycji uporządkowanej a jednak niejednostajnej. Dalsza praca badawcza polegała na stopniowym grupowaniu znalezionych detali architektonicznych, w celu wyodrębnienia motywów roślin najczęściej stosowanych.

W kręgu moich zainteresowań znalazły się zdobienia najczęściej powtarzających się gatunków, rozpoznanych przeze mnie jako; kasztanowiec, akant, lotos oraz liść palmowy. Śledząc pochodzenie wybranych motywów stopniowo sięgałam wstecz, dopatrując się ich obecności w architekturze różnych rejonów i epok. Motyw liści kasztanowca pojawiający się wielokrotnie na kamienicach łódzkich - odrzuciłam, uważając go za przejaw fascynacji roślinnością rodzimą, świadczący o fascynacjami formami secesyjnymi, a więc inspiracją wynikającą z poszukiwań nowej estetyki po 1900 roku. Pozostałe motywy pozostawiłam jako motywy uniwersalne do dalszej analizy, uznając je za najbardziej „klasyczne” w znaczeniu czystości formy, rozumianej jako pewną stałość przedstawienia oraz hierarchie użycia.

80 Szerzej na ten temat zob. E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.95-116

Kolejnym krokiem na drodze badawczej była decyzja o sylwetowaniu wybranych detali oraz rozbiór ich na osobne elementy. Rozbiór ten ujawnił zawarte w większości detali podstawowe kształty i bryły geometryczne. Przeprowadzona synteza oraz metoda redukcji ujawniła w większości analizowanych motywów kształty bazujące na geometrii wykreślnej w oparciu o krzywą, takie jak; ostrołuk, łuk odcinkowy, łuk półkolisty, łuk wklęsło - wypukło - ostry, łuk lancetowaty, łuk pełny, ośli grzbiet oraz spiralę logarytmiczną. Jak również bryły i figury przestrzenne tj.: stożek i ostrosłup, które ujawniły się w postaci detali opartych na ich kształcie tj.: hełmy proste, hełmy cebulaste oraz kapitel i pół - kapitel. Zgromadzony w wyniku analizy materiał stał się źródłem inspiracji dla pierwszej grupy opracowanych detali przestrzennych, które ostatecznie odrzuciłam.



Il. 19 Poszukiwania wzoru.
Etap I, źródło: rysunki własne

Świadomość, iż odbiór każdego rodzaju sieci splecionych linii wywołuje skojarzenia z usystematyzowaną strukturą organiczną⁸¹ oraz wpływa na kształt stworzonego wzoru dekoracyjnego, doprowadziła mnie do decyzji, o włączeniu do analizy studium z natury wytypowanych roślin. Przeprowadzona analiza form natury, w swoim charakterze odpowiadała znaczeniu terminu *Mimesis*⁸² rozumianego jako twórcze naśladownictwo. Jej głównym celem było rozpoznanie części morficznych wybranych gatunków, w celu rozpoznania ich jako bezpośredniej inspiracji w wytypowanych detalach architektonicznych. Przyczyniła się również do odkrycia w analizowanych formach roślinnych - „wrażenia harmonii i bezwładu”, które postanowiłam wykorzystać opracowując detal przestrzenny.⁸³ Szczególną atencją obdarzyłam detale architektoniczne z motywem dużych, głęboko wcinanych liści - przez wzgląd na pewną uniwersalność wzoru, elastyczność plastyczną tego motywu oraz łatwość dostosowywania się do różnych stylistyk. Motyw roślinny stał się bezpośrednim bodźcem do dalszych poszukiwań wzoru mającego ostatecznie stać się, moją własną odpowiedzią w temacie zaprojektowania detalu przestrzennego. Naśladownictwo natury posłużyło mi jako stymulator do dalszych działań twórczych, którego efektem stała się druga grupa opracowanych detali przestrzennych, które ostatecznie również odrzuciłam.



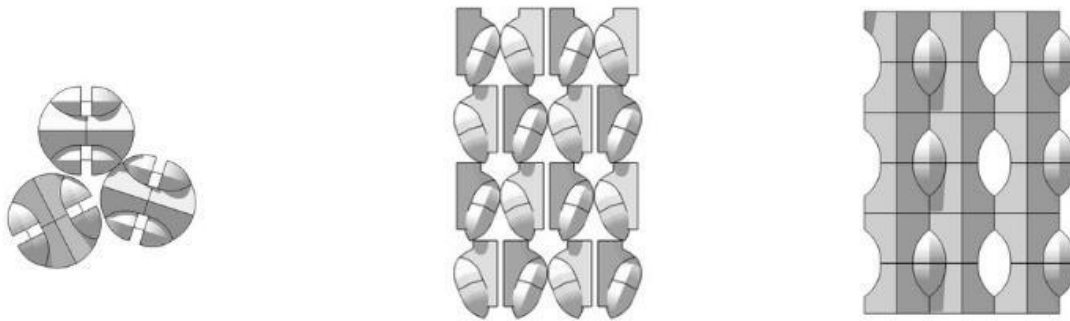
Il. 20 Detale z motywem Akantu.
Łódź, źródło: fotografia własna.

81 Szerzej na ten temat zob. E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.5-9

82 Mimesis - znaczenie terminu prezentowane przez Arystotelesa, gdzie „mimesis” jest rozumiana jako akt twórczy. Kreowanie rzeczywistości potencjalnej, ale zarazem obiektywnej, bo odzwierciedlającej. Jako kreacja twórcza będąca jednak w analogii do świata realnego. Szerzej na ten temat zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975.

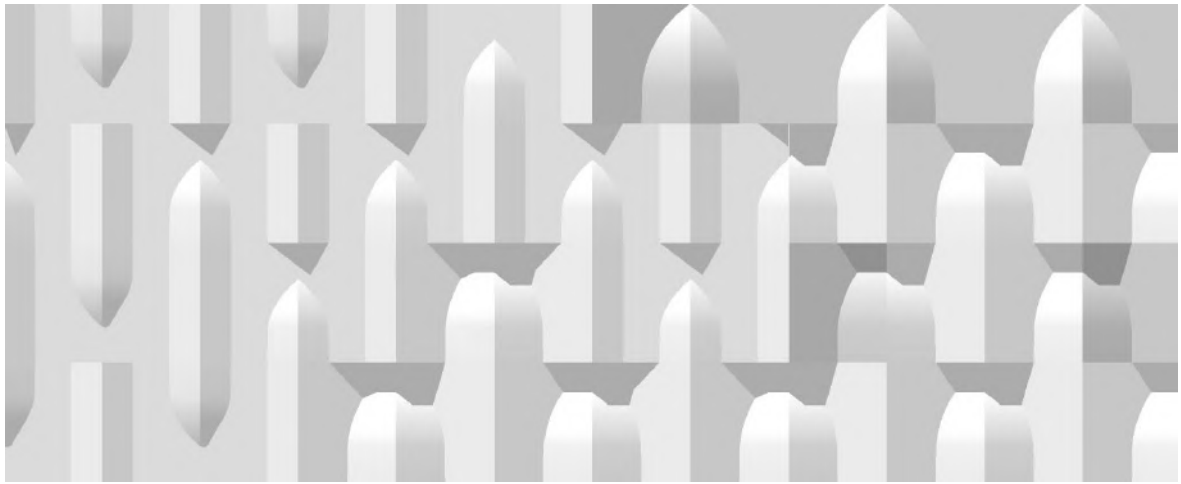
83 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s. 1-16

Dążenie do zaprojektowania układu estetycznego najbardziej urozmaiconego a zarazem regularnego, stało się moim kolejnym dążeniem. Dostrzegłam w trakcie procesu twórczego, nieodpartą potrzebę przełamania monotonii opanowanego wzoru nowym działaniem, np. nowym elementem. E.H. Gombrich nazywał ten czynnik „*procedurą stopniowanej komplikacji*”⁸⁴. Opisane zjawisko oddziałuje na twórcę, przymuszając go niejako do poszukiwań dalszych wariacji na temat opracowanego wzoru lub ich kontynuacji. Na tym etapie powstało wiele wariacji wybranego motywu.

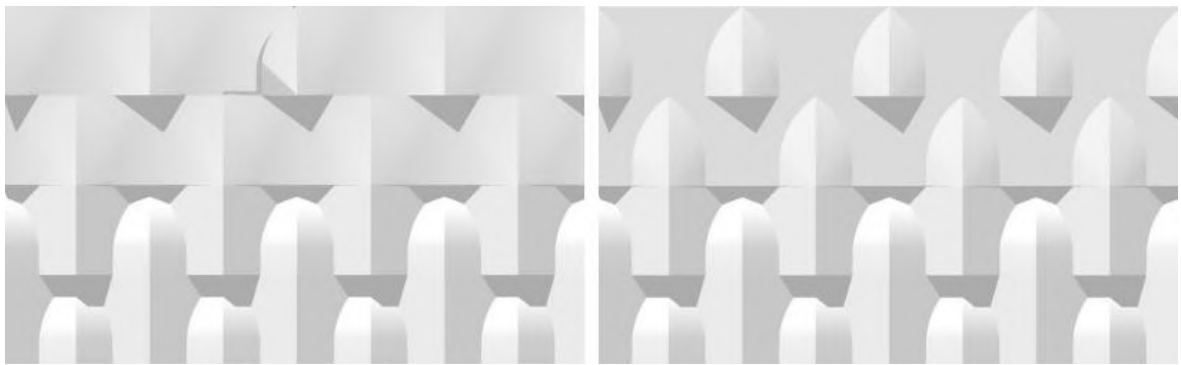


Il. 21 Poszukiwania wzoru - Etap II (a),
źródło: rysunki własne.

84 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.13



II. 22 Poszukiwania wzoru - Etap II (b),
źródło: rysunki własne.



II. 23 Poszukiwania wzoru - Etap II (c),
źródło: rysunki własne.



II. 24. Poszukiwania wzoru - Etap II (d),
źródło: rysunki własne.

3.1. Ewolucja motywu zdobniczego

„Sztuka przyszłości funkcję odtwórczą będzie na przemian tracić i odzyskiwać. Odrębną natomiast kwestią, czy funkcję tę będzie spełniać wiernie i jak będzie wierność rozumieć.”⁸⁵

W przeprowadzonej analizie wzorów dekoracyjnych, główny nacisk został położony na prześledzenie ewolucji wybranych motywów. Celem takiego działania była chęć włączenia się w proces twórczy oraz nawiązanie dialogu z zachowanymi formami dziedzictwa kulturowego. Prezentowany sposób myślenia kierował mnie w stronę uproszczenia opracowanych form przestrzennych. Odrzuciłam więc pomysł, aby w swoich poszukiwaniach nawiązywać do ugruntowanych form ornamentalnych. Uwzględniając ich drogę ewolucji uznałam takie motywy zdobnicze za formy skończone, próbę nawiązania do nich za drogę prowadzącą jedynie w kierunku ich kolejnych przekształceń i modyfikacji, w finale do przeładowania formy. Obranym celem było prześledzenie kierunku odwrotnego; powrót do natury, powrót do pierwszej inspiracji - oderwanej od naleciałości stylowych, wizji innych twórców oraz oczekiwań. Odrzucenie wszelkich ornamentów będących dziełem kolejnych stylów dekoracyjnych na rzecz ich pierwszej uznanej za kanon wersji.

W swoich poszukiwaniach podziwiam zatem detale w ich pierwotnej postaci: akant na kolumnie korynckiej, lotos w zdobnictwie Egiptu, liście palmowe w architekturze bliskiego wschodu - uznając je za moment zatrzymania się wzoru na etapie czystości formy. Obrane kryterium selekcji najlepiej ilustrują słowa E.H. Gombricha, że w przedstawieniu wzorów powinniśmy podziwiać przede wszystkim: *„dyskrecje pomysłu”* [gdyż] *jakże łatwo można było uczynić tę krzywiznę bardziej namacalną, a ulistnienie bogatszym, i jak szlachetna ręka powstrzymuje się sama od tego, by dodać choćby jedno sfalowanie więcej.”⁸⁶*

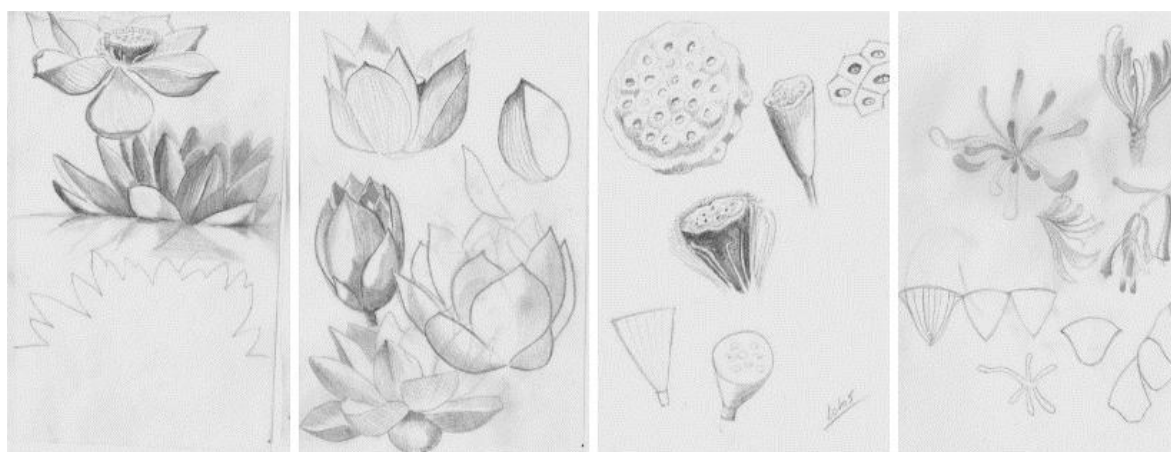
Analiza wybranych gatunków roślin w naturze: liścia palmowego, lotosu oraz akantu, studium roślin, synteza ich kształtu, wyłoniła przede mną piękno podstawowych figur geometrycznych oraz ich prostoty. Ukazała również to o czym pisze E.H. Gombrich w rozdziale poświęconym wzorom natury *„świat tworzony przez człowieka na własny użytek(...) jest z reguły światem prostych form geometrycznych.”⁸⁷* Stopniowo odtwarzane

85 W. Tatarkiewicz, *op. cit.*, s.339

86 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.43

87 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.5

przeze mnie formy roślinne ulegały syntezie, nieregularne kształty wpisywały się w okręgi, poszczególne elementy składowe jak liście, płatki, łodygi - stawały się liniami, bądź prostymi formami geometrycznymi. Poszczególne elementy trafiały do podzbiorów. Wszelkie nieregularności, formy przestrzenne, kształty - zostały uporządkowane wspólną formułą. Ku memu zdziwieniu dążenie do znalezienia wspólnego klucza stało się moją nadrzędną potrzebą na tym etapie drogi badawczej. Odczuwane przeze mnie jako twórcę uczucie przymusu, opisał w swoich badaniach Franz Boas twierdząc, iż potrzeba wpisywania wszelkich obiektów dostrzeżonych w naturze w elementy geometryczne, wynika z potrzeby znalezienia schematu, według którego tworzy natura.⁸⁸ Ten przejaw regularności stanowi dla człowieka potwierdzenie tezy o jego zdolności do „*sprawowania przez siebie kontroli na tle przypadkowej gmatwaniny natury.*”⁸⁹ Otrzymane uproszczenia posłużyły mi zatem do stworzenia zespołów form bazujących na pewnym rodzaju prostoty. Kolejne próby uporządkowania identycznych modułów w regularnych układach, odkrywały przede mną możliwości danych rozwiązań, stając się kompozycjami układów regularnych oraz nieregularnych. Wspólne linie krawędzi zestawionych modułów, ujawniały swoje możliwości transformacji oraz ograniczenia. W wyniku tej metodologii, kształty zaczerpnięte z elementów natury - uproszczone, poddane syntezie, zaczęły ulegać selekcji. Formy, które zdecydowałam się pozostawić do dalszej analizy stawały się coraz bardziej jednolite, dzięki czemu stało się możliwe tworzenie z nich sekwencji.

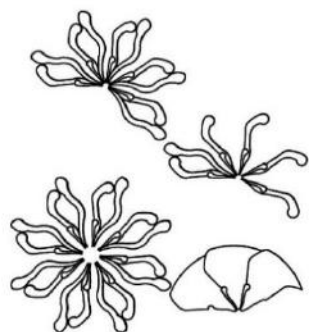


II. 25 Studium wybranych gatunków roślin,
źródło: rysunki własne.

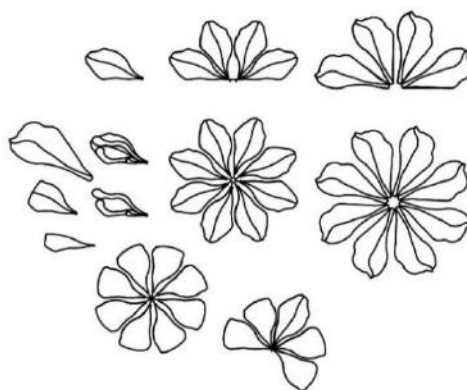
88 E.H. Gombrich, op. cit., s.7

89 Ibidem

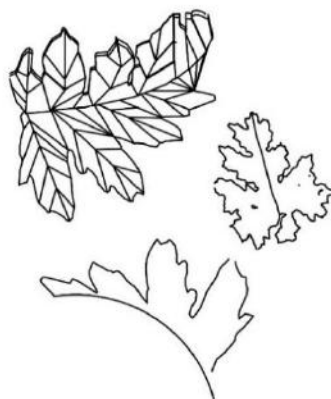
WICIOKRZEW



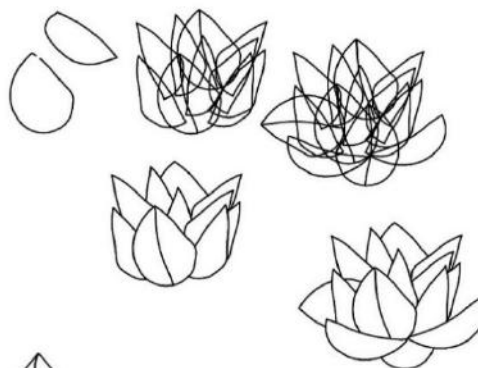
LILIA



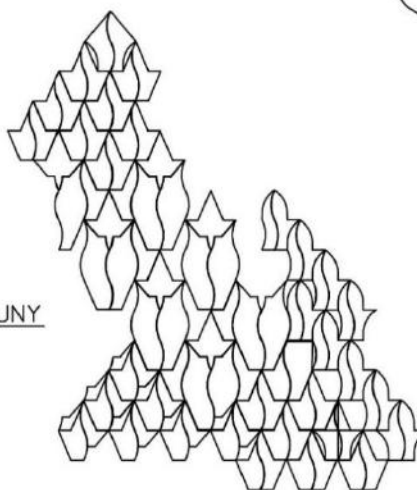
AKANT



LOTOS



MOTYW DEKORACYJNY



Il. 26 Poszukiwania wzoru,
źródło: rysunki własne.

3.2. Studium z natury

Analiza form wytypowanych roślin, częściowo ukształtowała moje wyobrażenie na temat tego jaki powinien być właściwy kształt tworzonych elementów dekoracyjnych. Inspiracje organiczne kwiatami lotosu oraz przeprowadzone studium wzrostu i rozwoju roślin z gatunku *Acanthus*: *Akantus mollis*, *Tasmanian Angel*, *Acanthus Mollis*, *Acanthus longifolius* udokumentowane serią fotografii tradycyjnej oraz studium rysunkowym, stanowiły kolejny materiał pomocniczy do stworzenia własnej formy zdobniczej.

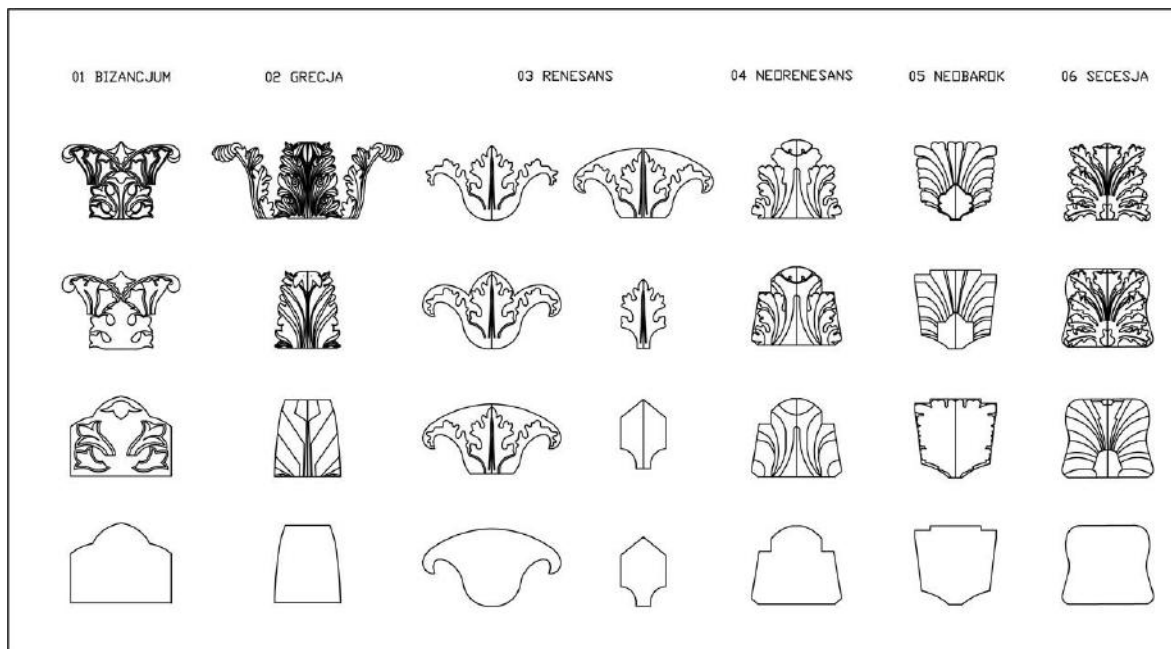


Il. 27 *Acanthus Mollis* – studium wzrostu,
źródło: fotografia własna.

Motyw Akantu powszechnie uważany był za proste naśladownictwo autentycznej rośliny rosnącej w Grecji i basenie Morza Śródziemnego. Jednak powszechnie znany z kolumn korynckich wzór, nie miał wiele wspólnego z formą naturalistyczną. Pokrój rośliny, jej liście - przedstawione w dekoracjach rzeźbiarskich późno hellenistycznej Grecji, same w sobie były już formą doskonałą, powstała w wyniku stylizacji. Świadczą o tym liczne opracowania badaczy zajmujących się badaniem ścieżki rozwoju motywów dekoracyjnych, w tym akantu - wywodząc go od form palmety.⁹⁰ Wyodrębnienie motywu samego listowia i uznanie go za proste naśladownictwo rośliny znanej jako Akant utrwalił Witruwiusz w swoim traktacie *De Architectura libri X* na temat architektury starożytnej Grecji i Rzymu, przytaczając historię

⁹⁰ Genezą motywu wici roślinnej zajmowali się; A. Riegl - wywodząc ten motyw od palmety, A. Warburg - analizując czynniki wpływające na kontynuowanie tradycji klasycznej w ornamentyce, W.H. Goodyear - analizując genezę motywu lotosu, dowodząc jego przeniknięcie do kultury klasycznej z ornamentyki Starożytnego Egiptu i przekształcenie w motyw palmety. Tematyką pochodzenia motywów dekoracyjnych zajmowali się również inni badacze. Szerzej na ten temat zob. E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.180-189

opisującą genezę powstania formy plastycznej kapitelu kolumny korynckiej jako dzieła architekta Kallimacha.⁹¹ Powszechnie stosowany w architekturze klasycznej motyw, był jak twierdził Witruwiusz, wynikiem impresji powstałej w wyniku wzruszenia, wywołanym ujrzeniem kosza ofiarnego, otulonego w wyszukany sposób rodzimą byliną jaką jest akant (ujrzanego na grobie młodej kobiety). Motyw ulistnienia rośliny, utrwalony został w kulturze kręgu europejskiego przez liczne nawiązania do architektury starożytnej Grecji, w tym porządku korynckiego utrwalonego na przełomie V i IV wieku p.n.e. Motyw wielokrotnie odtwarzany, deformowany, ostatecznie zaś uznany za kanon w epoce renesansu, zamarł przez postawę zachowawczo - odtwórczą jaką przyjmują twórcy wobec formy doskonałej.⁹²



II. 28 Rozwój motywu Akantu na przestrzeni wieków.
Analiza oraz synteza form detalu, źródło: fotografia własna.

Według Aloisa Riegla, badacza analizującego ewolucje motywów dekoracyjnych a w szczególności rozwoju wici roślinnej, najistotniejszym powodem decydującym o kształcie jakiegoś motywu było, nie naśladownictwo tworców natury, lecz zniekształcenie istniejącego wzoru tak, aby dostosowywał się do potrzeb estetycznych, kulturowych i przestrzennych. W przypadku analizowanego przez niego motywu wici roślinnej, badacz

91 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.184

92 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.204-206

wywodził motyw akantu z palmy, odrzucając prawdopodobieństwo spontanicznej genezy jego powstania⁹³. E.H. Gombrich analizując i rozwijając tę myśl twierdził zaś, że zgodnie z zasadą przetrwania form najlepiej przystosowanych; ostają się tylko te motywy dekoracyjne, które są najłatwiejsze do zapamiętania, są najbardziej elastyczne pod kątem kontekstu oraz posiadają dużą zdolność adaptacyjną (np.: wzór wywodzący się z motywu roślinnego jest odbierany jako wzór rodzimy). Sekret ich trwania polega również na uroku danego motywu, który wywołuje przyjemność poprzez oddziaływanie linii falistej oraz na kilku cechach; między innymi zdolności adaptacyjnej do pustej przestrzeni, akcentów wyjaśniających - pomocnych w odróżnieniu figury i tła. Jak twierdzi, właściwością motywu najlepiej przystosowanego jest również możliwość wprowadzenia akcentów kierunkowych oraz stosowanie działań projektowych takich jak: obramowanie, wypełnienie, włączenie (w tym też rozgałęzienie i promieniowanie) wywołując skojarzenia z żywym organizmem poprzez stosowanie animacji.⁹⁴ Kolejny badacz - historyk sztuki Piotr Skubiszewski, w swoim artykule naukowym *Najstarsze dzieje wici półpalmetowej na Wschodzie*,⁹⁵ przeprowadzając wywód nad drogą rozwoju tego motywu dekoracyjnego, tak opisuje najstarszy datowany przykład wici roślinnej znaleziony w ruinach dawnego pałacu władców Persji (242-272) w starożytnym mieście Ktezyfon, znajdującym się na wschodnim brzegu rzeki Tygrys.⁹⁶ „W rysunku przypominają pół liście Akantu, silnie stylizowane; zakończenie ich płatków, z wyjątkiem najdłuższego, spiczastego, są zaokrąglone; kąty pomiędzy pół liśćmi a wicią wypełniają krótkie, pękowate wypustki. Regularny zarys konturów pół liści o stopniowo zmniejszających się płatkach i wyrazisty rysunek osiągnięty ostrym modelunkiem odcinającym motyw od tła, wreszcie rytmizacja krzywizn łodygi stanowi znamiona rozstrzygające o znacznym stopniu geometryzacji ornamentu.”⁹⁷



Il. 29 Geneza motywu Akantu.

[A. Riegl stara się udowodnić, iż wzór powstał w wyniku przekształcenia się motywu Palmety, tą zaś wywodzi z motywu Lotosu. Teza Riegla zakłada ciągłość sztuki dekoracyjnej.]
źródło: E.H. Gombrich, *Zmysł porządku*, Universitas, s.180-186.

93 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.180-189

94 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.154

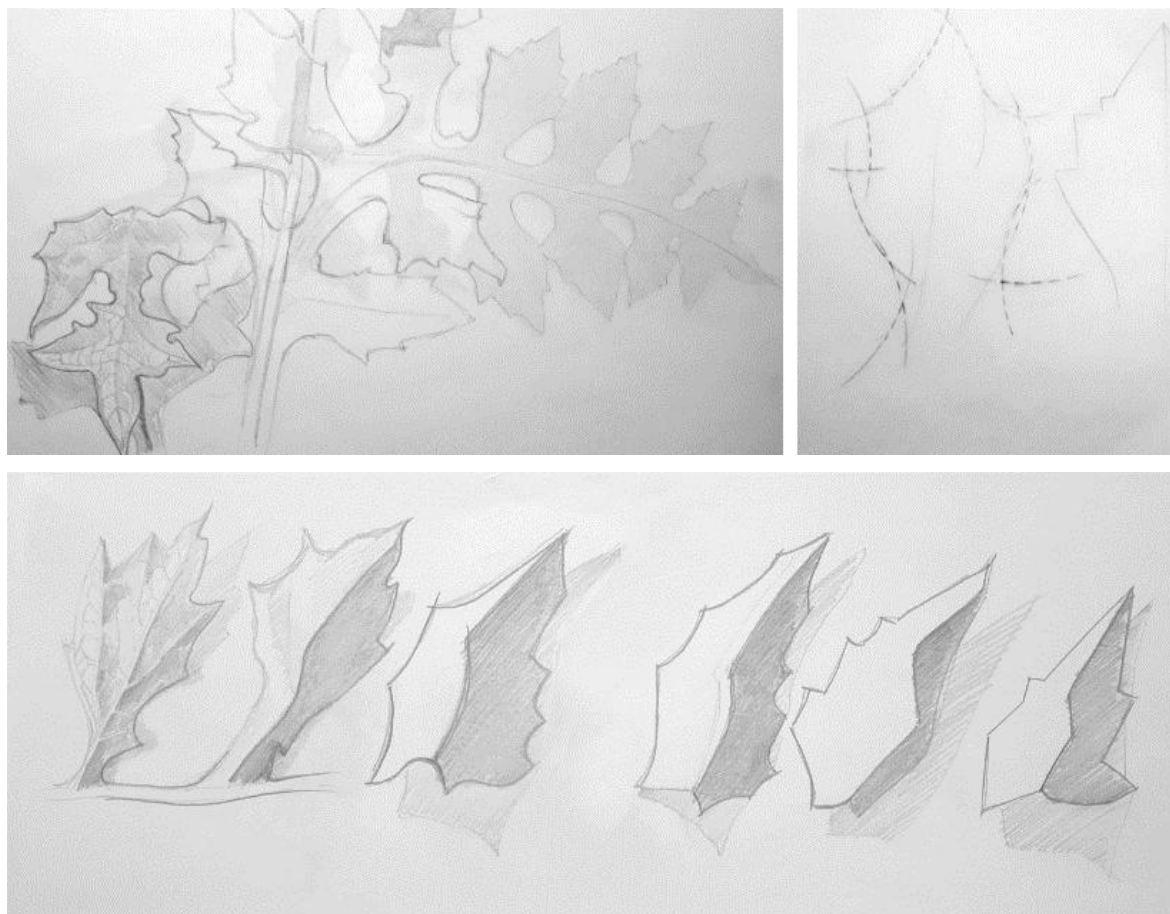
95 P. Skubiszewski, *Najstarsze dzieje wici półpalmetowej na wschodzie*,

URL: https://bon.edu.pl/media/book/pdf/Najstarsze_dzieje_wici-polpalmetowej-PS.pdf, [29.12.2017]

96 Obecnie ruiny znajdują się około 30 km na południowy wschód od miasta Bagdad w Iraku.

97 P. Skubiszewski, *Ibidem*

Poszukiwanie nowego motywu w oparciu o znany motyw, jest przykładem tak zwanego schematu twórczości artystycznej⁹⁸. Obserwując transformacje, kolejne fazy wzrostu rośliny, jak i jej formę dojrzałą, starałam się znaleźć w niej tę znaną z ornamentów i detali architektonicznych. Nie udało mi się jednak. Dla mnie jako dla twórcy, akant stał się motywem pierwotnym, który postanowiłam poddać przeobrażeniom, wzbudzając cykl twórczy przy użyciu nowego narzędzia jakim jest cyfrowe modelowanie trójwymiarowe oraz filtrując go przez współczesną estetykę jaką nasiąknęłam jako projektant ukształtowany w XXI wieku. Zamysłem, dzięki któremu zrodził się ostateczny kształt opracowanego przeze mnie detalu, było właśnie wskrzeszenie na nowo motywu dekoracyjnego jakim jest akant - poprzez nadanie mu współczesnej interpretacji, nowego wzoru.

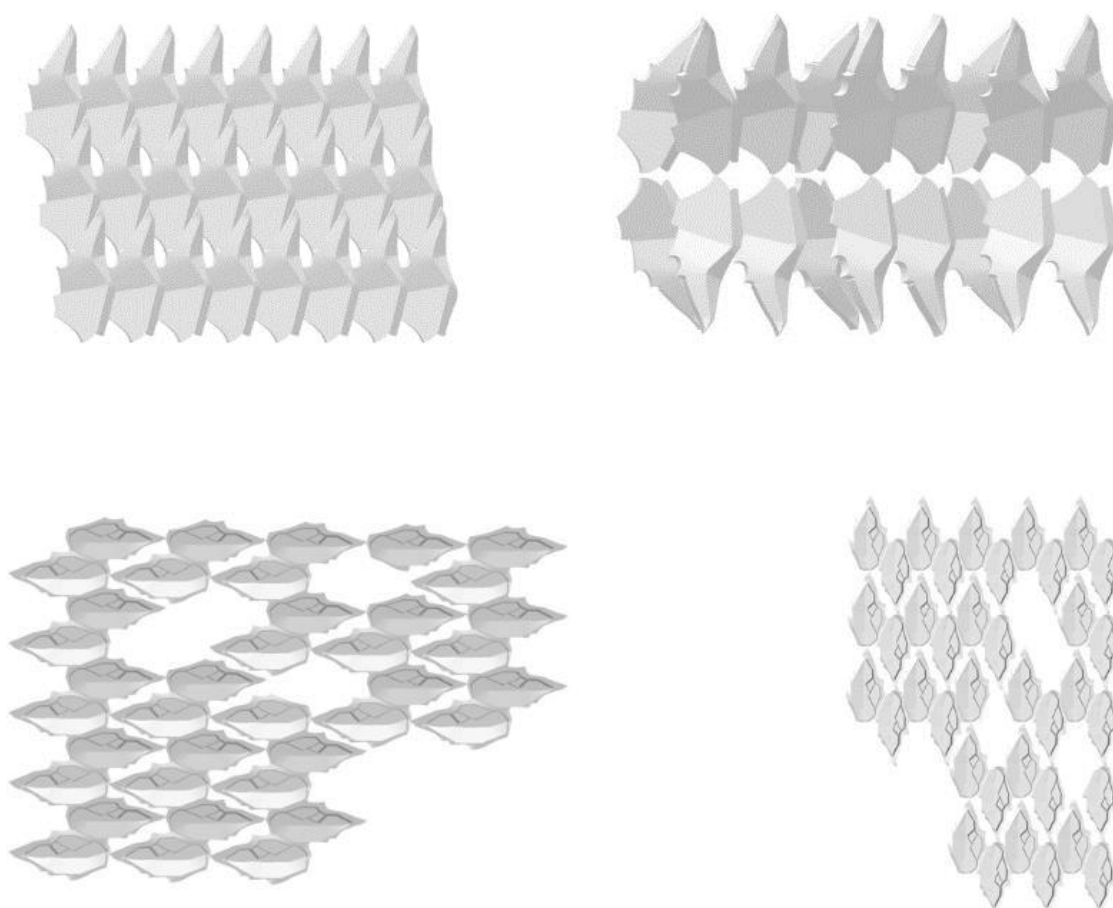


Il. 30 Studium rysunkowe,
źródło: rysunki własne.

98 Teza zakładająca, iż poszukując nowego wzoru dekoracyjnego zawsze wstępnie sięgamy po już gotowe rozwiązania, to zaś powoduje absorpcję motywów znanych, wykluczając tym samym możliwość nowatorstwa. Szerzej na ten temat zob. E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.187

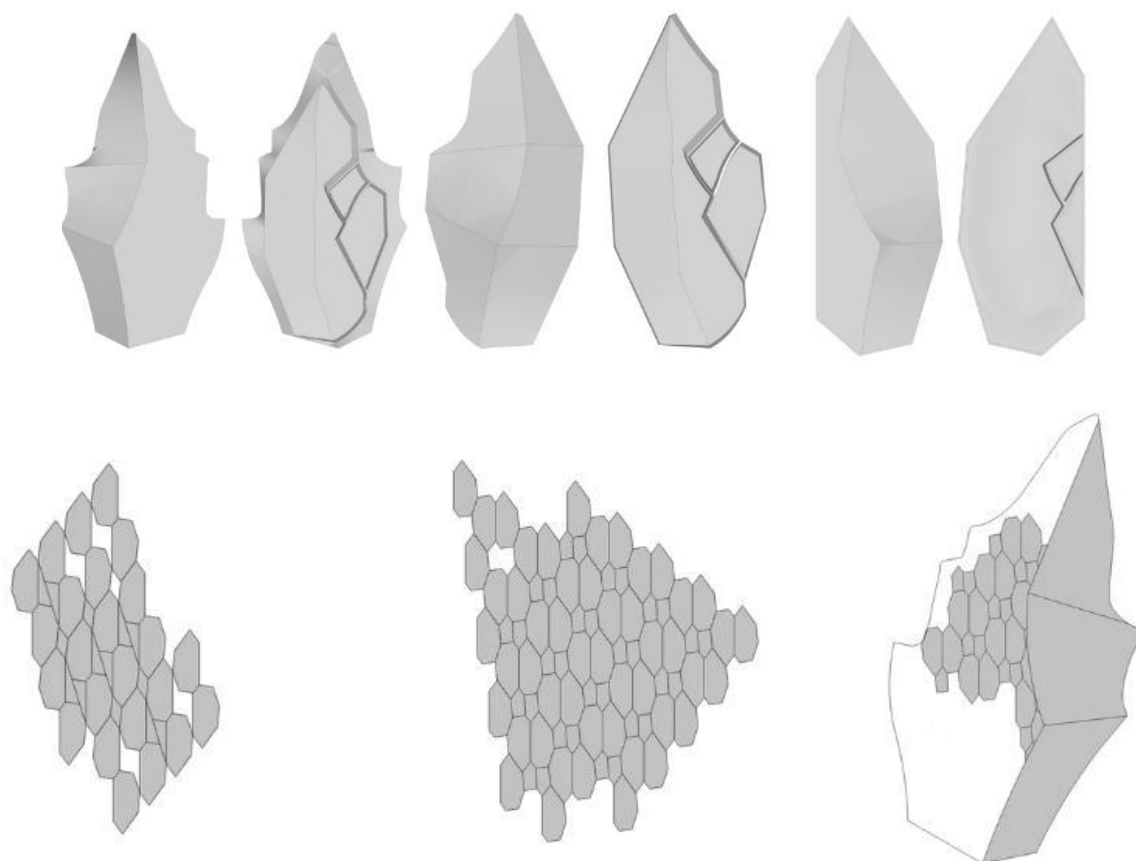
3.3 Poszukiwanie formy

„Fascynujące a zarazem trudne w badaniach nad dekoracją jest to, że poświęcone są one temu rodzajowi ludzkiej działalności, która wzięła rozwód z funkcją. Tutaj poczucie porządku pozwala na pełną swobodę tworzenia wzorów o dowolnym stopniu klarowności czy komplikacji. Nie możemy mówić projektantowi, kiedy powinien dążyć do uzyskania niepokoju, a kiedy spokoju.”⁹⁹



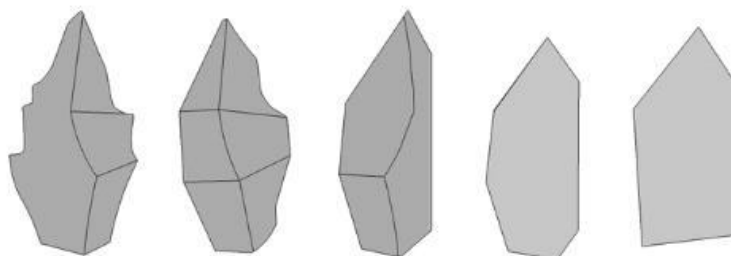
Il. 31 Poszukiwanie wzoru.
Źródło: rysunki własne.

99 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.146



Il. 32 Poszukiwania wzoru,
źródło: rysunki własne.

Zaproponowana forma ornamentu jako wynik mojego procesu twórczego, stanowi motyw o wysokim poziomie plastycznej sugestywności. W założeniach, opracowana forma plastyczna miała wywołać różnorodne reminiscencje. Dla sprawdzenia uzyskania tego swobodnego odbioru, ukształtowany detal architektoniczny zestawiono w różnych kontekstach architektury opracowanej na te potrzeby. Koncepcja motywu dekoracyjnego inspirowana Akantem, poddana została licznym eksperymentom nad jej formą.



Il. 33 Rozwój opracowanego motywu dekoracyjnego,
źródło: rysunki własne.

Stworzony detal wykorzystuje mechanizmy psychologiczne opisane przez E.H. Gombricha w książce *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*. Kreacja motywu odbywała się w dużej mierze intuicyjnie. Celem przeprowadzonych testów, było stworzenie wzoru estetycznie atrakcyjnego. Dynamicznego jako samodzielna rzeźba, lecz jednocześnie statycznego jako element struktury. Spokojnego i neutralnego w całości. Wykreowana forma zaprojektowanego motywu dekoracyjnego bazuje na asymetrii, jednak na tyle zrównoważonej by uzyskać poczucie spokoju, tzw. efekt symetrii dynamicznej. Zależało mi, na wykreowaniu wzoru mającego w sobie pewną uniwersalność typową dla ornamentu geometrycznego, jednak na tyle oryginalną by mógł on ewokować na przestrzeń lub inne obiekty. Stąd też pomysł, aby przeprowadzić badania przestrzenne w oparciu o wskazówki zawarte we wspomnianym wcześniej dziele. W założeniu miały one za zadanie pomóc w kreacji ostatecznego kształtu zaprojektowanego detalu, nadając mu cechy dobrego wzoru. Badania te sprawdzały możliwości opracowanego detalu w konfrontacji z wybranymi zjawiskami oraz pod kątem jego oddziaływania w oparciu o określone efekty:

Symetria obrotowa

Wzory budowlane w oparciu o symetrię obrotową reprezentują rodzaj porządku, którego podświadomie poszukujemy ze względu na budowę naszego ciała oraz jego ruch. Projektując wzór w oparciu o pionową oś symetrii sprawiamy, że obie jego połowy odczuwamy jako bliskie identyczności. Wzory symetryczne, ale odwrócone o 180 stopni nie mają już takich właściwości. Obcuje z nimi pojawia się tzw. „przymus testowania przez wyobraźalny obrót”¹⁰⁰.

Kalejdoskop

Regularne układy ukazujące się w kalejdoskopie, powstające dzięki lustram tworzącym liczne symetrie, tworzą tzw. efekt maksymalnej redundancji, czyli nadmiaru. Konfrontacja motywu z efektem kalejdoskopu, ujawnia nawet w bardzo skomplikowanych wzorach potencjał do kreowania ornamentu o spokojnym i równoważnym układzie. Każdy wzór, poddany działaniu kalejdoskopu finalnie okazuje się monotony. Konfrontacja z efektem kalejdoskopu umożliwia uformowanie wstępnej hipotezy na temat możliwości elementów dekoracyjnych lub zbioru elementów, jego atrakcyjności w opcji uporządkowanego chaosu. Może być wstępem do dalszych eksperymentów w oparciu o cyfrowe metody multiplikacji:

100 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.138

„W stopniu nie mniejszym niż widz, projektant doświadcza, w jakim stopniu powtórzenie dewaluuje motyw, zaś wyodrębnienie wzmacnia jego potencjalne znaczenie”¹⁰¹ co finalnie prowadzi do konkluzji o konieczności uproszczenia wzoru.

Pole sił

Poddanie zaprojektowanego motywu efektowi działania sił, ułatwiło mi podjęcie decyzji, która z opracowanych kompozycji ornamentalnych niesie ze sobą najciekawszy dla mnie ładunek emocjonalny. Wnioski z tych obserwacji wykorzystałam w kolejnym etapie prac, przy przeprowadzonym studium architektury. „*Nadanie porządku większej całości dokonuje się poprzez odarcie poszczególnych elementów z ich odrębności, tak aby zlały się w większą jednostkę, która odbieramy jako obiekt samoistny.*”¹⁰² Pozwala to na sprawdzenie w formie metaforycznej, oddziaływania wzoru. Środek stanowi silny akcent emocjonalny i percepcyjny, zaś rama wytycza granice działania sił. Znaczenie rośnie ku centrum kompozycji, porządek jest uzależniony od zachowania zwartości kompozycji.

Efekt działania linii falistej

William Hogarth, twórca pojęcia "linia piękna"¹⁰³ twierdził, że linia falista wywołuje u odbiorcy przyjemność, ponieważ umysł podążając za okiem poszukuje ciągłości w różnorodności. Jak twierdził; wrażenie to jest wynikiem zbiegu różnych czynników zaś płynność jest jednym z nich. Doświadczenie układu kompozycyjnego, w którym tło i figura wzajemnie się równoważą wywołuje określone wrażenia; poszukując podobieństw stwierdzamy, że każdej wypukłości odpowiada inna wypukłość. To zaś rodzi ciekawość czy zauważona wypukłość jest efektem wklęsłości w innym miejscu, uruchamiając myślenie przestrzenne negatywne i pozytywne. Dotyczy to także układu negatywowego wzoru. Opracowując sekwencję wzoru w oparciu o stworzony detal, dążyłam do uzyskania „efektu linii falistej”. Zauważyłam, że wzory takie zmuszają umysł do wysiłku, wymuszając analizę wzoru, która interpretacja przestrzenna jest zgodna z prawdą. Starłam się, aby stworzony z multiplikacji detalu ornament, miał w sobie taką ciągłość. Do opracowania tych kompozycji, posłużyłam się zrzutowanym rysunkiem detalu. Układy kompozycyjne

101 E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.151-152

102 *Ibidem*

103 Twórca książki: *Analiza Piękna [Analysis of Beauty]* z 1753r., [w której przedstawia tezę, dlaczego linia falista jest dla oka źródłem przyjemności] jak również „*jest autorem pierwszej konsekwentnej próby oparcia teorii projektowania na psychologii percepcji.*” Szerzej na ten temat zob. E.H. Gombrich, *op. cit.*, s.23

budowane w ten sposób, miały wpływ na korektę kształtu detalu poprzez korektę obrysu stworzonych form.

Efekt pochylenia/Efekt działania krawędzi

Opracowałam ostateczny kształt modułu zawierającego sekwencję stworzonych wcześniej detali, sprawdzając jak mogą wpłynąć na różnorodną interpretację stworzonego ornamentu w zależności od jego pochylenia względem odbiorcy. Stosując „efekt pochylenia”¹⁰⁴ dla układu geometrycznego, miałam możliwość wpłynięcia na jego odbiór i interpretację stosując drobne modyfikacje na etapie prezentacji wzoru - co też uczyniłam. W wypadku „efektu działania krawędzi”¹⁰⁵ wysunięcie określonego elementu poza krawędź całości wpływa na odbiór tego elementu jako dominującego dla całości wzoru zmieniając jego odbiór jako całości.

Reifikacja

Nadając właściwości zmysłowe takie jak gładkość, sprężystość, bezwład, sztywność, podatność na kształtowanie, giętkość, ostrość, łamliwość, rozprzestrzenianie, spływanie jeden na drugiego - sprawiamy, że elementy nieożywione zaczynają uczestniczyć w rozdawaniu ruchu i dotyku.¹⁰⁶ Ponieważ motyw został opracowany jako obiekt przestrzenny a powierzchnie faktycznie były formowane rzeźbiarsko, w badaniu tym zależało mi bardziej na obserwacji jak zaprojektowany detal będzie interpretowany w zależności od zastosowanego materiału i układu kompozycyjnego. Jak będzie wyglądał jako sekwencja, a jak będąc elementem samodzielnym.

3.4. Badania w przestrzeni. Wnioski

Fakt, iż wykreowany wzór oscyluje wśród typu wzorów: „*figura a tło*” umożliwiając liczne zabawy z efektem iluzji przestrzennej, uwypuklenia kontrastów oraz podkreślenia światłocieniowo określonych płaszczyzn, które wyobrażeniowo będą odbierane jako wypukłe lub płaskie, pozwala na dalsze rozwijanie opracowanego detalu jako wzoru płaskiego. Możliwości te, ujawniają się zwłaszcza przy oglądaniu go w trójwymiarowej przestrzeni. Poczynione założenia były jednak takie, aby wzór był przede wszystkim odbierany jako detal architektoniczny. Opracowując wzór przestrzennie - naprzemiennie; tradycyjnymi narzędziami rzeźbiarskimi oraz w środowisku cyfrowym - łatwiej było mi

104 E.H. Gombrich, *op.cit.*, s.131

105 *Ibidem*

106 E.H. Gombrich, *op.cit.*, s.160

uzyskać efekt stabilności struktury niż gdybym kontynuowała pracę tworząc go jako wzór graficzny. Zaniechałam więc tymczasowo dalszych wersji wzoru płaskiego, sprawdzając jedynie czy zrzutowanie go do widoku płaskiego utrzyma jego przestrzenny charakter. W tym celu motyw został poddany testom w oparciu o zastosowanie różnych technologii materiałowych.

Podsumowaniem badań przestrzennych jest opracowany detal. Został on skonstruowany jako dwuelementowy zestaw form rzeźbiarskich, tak aby oba elementy, stanowiąc moduły wykreowanego kompletu, mogły być prezentowane razem, oddziałując na siebie jako rzeźby oraz jako moduły struktury przestrzennej, przykładowo jako: elementy układu tworzące w ten sposób relief lub inną formę przestrzenną. Stworzone przeze mnie obiekty, różnią się wielkością oraz krzywizną opracowanych płaszczyzn. Wspólne proporcje oraz stykające się krawędzie obu elementów umożliwiają zestawienie ich na zasadzie układanki. Charakteryzująca je prosta forma o wyraźnej kierunkowości, została ukształtowana przy pomocy narzędzi cyfrowych w postaci programu modelującego 3D. Płaszczyzny zaprojektowanych obiektów oddziałują na siebie wzajemnie. Zestawiłam ze sobą powierzchnie wklęsłe i wypukłe oraz płaszczyzny miękkie (o wyraźnie organicznym kształcie) z geometrycznymi (o ostrych krawędziach). Zależało mi na uzyskaniu pewnego wyczuwalnego napięcia w płaszczyznach zaprojektowanego detalu. Obiekty potraktowałam sylwetowo, wyzbywając się szczegółów. Oba moduły zawierają się w konturze wielokąta od lica obiektu oraz czworokąta w jego rzucie. Zestawione ze sobą tworzą komplet, mogący następnie wejść w układy sekwencji. Stworzony przeze mnie system modułowy prezentowany jest jako dwa odmienne układy dekoracyjne oraz trzeci uwzględniający dodatkowy element.

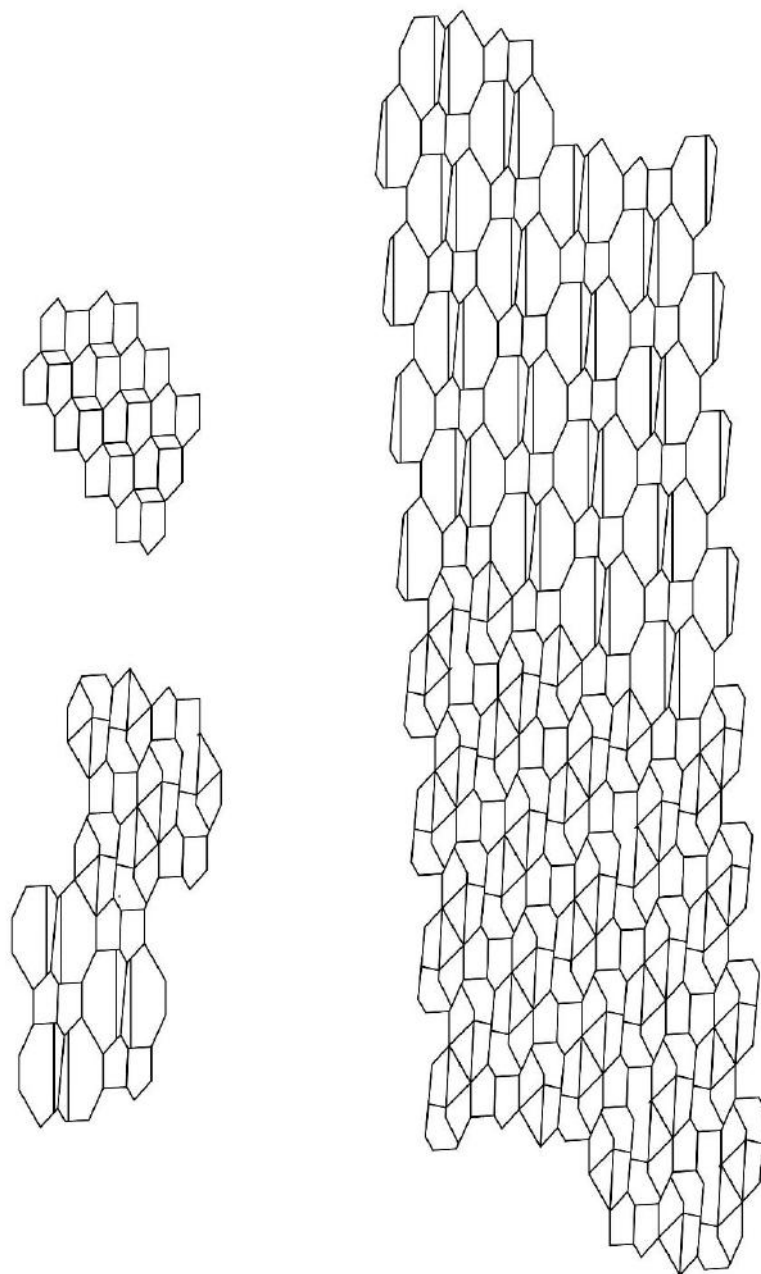
Podjęłam również próby sprawdzające możliwości zaprojektowanej formy w różnych przestrzeniach. Opracowany cyfrowo detal był udoskonalany poprzez równoległe formowanie go w glinie. W ten sposób stworzyłam kilka szkiców przestrzennych, spośród których wybrałam jeden. Ostateczny kształt został nadany po uwzględnieniu dostrzeżonych wniosków. Model cyfrowy został zrealizowany za pomocą druku trójwymiarowego, następnie otrzymany detal poddałam próbom repetycji w oparciu o tradycyjne metody. Wykonałam odlewy silikonowe oraz gipsowe, w celu uzyskania formy negatywowej do wycisku z gliny ceramicznej. Powstały moduły prezentujące możliwości konfiguracyjne

zaprojektowanego detalu, wykonane metodą wypału ceramicznego. Celem zastosowanej metodyki było sprawdzenie jak zmieni się cyfrowo stworzony obiekt, w zależności od zastosowanej technologii.



Il. 34 Proces: druk trójwymiarowy, studium materiałowe, proces realizacyjny,
źródło: fotografia własna.

Zależało mi na dopracowaniu detalu w rzeczywistości. Dzięki przeprowadzonym eksperymentom w oparciu o pracę rzemieślniczą, dowiedziałam się jak udoskonalić zaprojektowany obiekt by mógł zostać powielony techniką przemysłową. Analiza działań i ich rezultatów ujawniła przede mną potencjał zastosowanych rozwiązań technologicznych jak i wady. Zastosowanie technologii druku 3D ujawniło dodatkowy efekt dekoracyjny, w postaci regularnego reliefu - śladzie po ścieżce głowicy drukującej. Zaistniałą fakturę postanowiłam wykorzystać w procesie technologii odlewu przemysłowego lub w technice druku ceramicznego. Dla realizacji małych form dekoracyjnych takich jak odlewy i wyciski ceramiczne, wydrukowana forma została oszlifowana, zaś krawędzie sfazowane, tak by ułatwić wyjęcie odlewu z formy. Wszystkie udokumentowane procesy technologiczne utwierdziły mnie w słuszności podjętych decyzji artystycznych.



Il. 35 Stworzony detal. Możliwości konfiguracji,
źródło: rysunek własny.



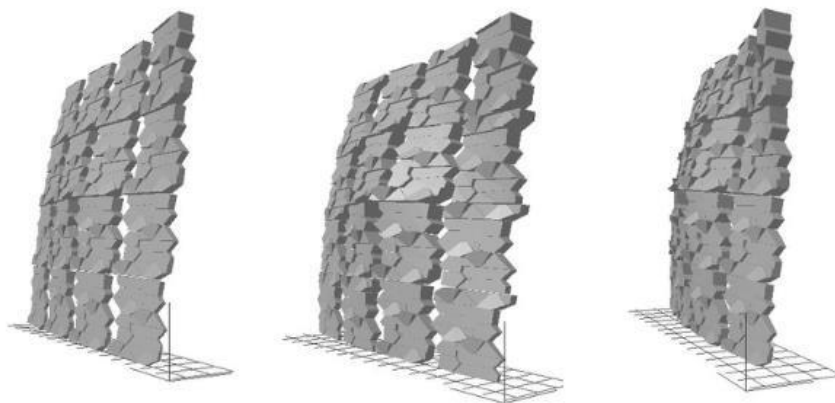
Il. 36 Realizacja. Płaskorzeźby ceramiczne,
źródło: fotografie własne.



Il. 37 Realizacja. Płaskorzeźby ceramiczne,
źródło: fotografie własne.



Il. 38 Realizacja. Płaskorzeźby ceramiczne,
źródło: fotografie własne.



Il. 39 Forma strukturalna. Badanie możliwości detalu w oparciu o projektowanie parametryczne, źródło: rysunki własne.

Dodatkowo koncepcyjnie przeprowadziłam konfrontację dzieła jakim jest zaprojektowany detal z przestrzenią architektoniczną. Model trójwymiarowy wykonany w programie SketchUp Pro, został wykorzystany do wygenerowania różnych efektów. Możliwości opracowanego detalu zostały przebadane za pomocą narzędzi cyfrowych zaś opracowane modele wykreowanych detali, poddałam próbie parametryzacji, przekształcając je w formę strukturalną mogącą być samoistnym elementem architektonicznym.

Przeprowadzone studium koncepcyjne architektury nie było procesem koniecznym, ale uznałam, że będzie stanowił istotne dopełnienie dla projektu detalu architektonicznego. Zależało mi, aby opracowany zestaw tworzył uporządkowany wzór, w którym poszczególne elementy, poprzez rytm i ciągłość oddziaływać będą jako ornament. Chciałam, aby w kontekście sekwencji, oddziaływanie poszczególnych modułów opracowanych jednostkowo zanikło a zmultiplikowany detal stawał się elementem całej struktury, charakteryzującej się głębokim światłocieniem oraz rozedrganą linią obrysu.

Rozdział 4. Badania możliwości detalu w oparciu o studium architektury

„Sztuka abstrakcyjna nie tkwi jedynie w teraźniejszości. Ludzie nastawieni są zbyt materialistyczne i formalistycznie. I dlatego cofają się (...) Wieczny błąd tych ludzi polega na tym, że wyobrażają oni sobie, iż pozostają wierni duchowi przyszłości, podczas gdy rzeczywiście wierni są nie Duchowi, lecz Formie”¹⁰⁷

Etap poszukiwań formy dekoracyjnej nastąpił prawie równoległe do rozważań na temat sposobu ujęcia tematu rewitalizacji wybranego obiektu. Opracowane studium posłużyło mi jako baza do kolejnej analizy stworzonego detalu - tym razem w oparciu o architekturę i architekturę wnętrz. Projektując przestrzeń obiektu architektonicznego - jako koncepcyjne założenie, nasycone wieloma interpretacjami stworzonego wcześniej wzoru, zwróciłam uwagę na „potrzebę uzupełnienia ciągłości”.¹⁰⁸ Pozwala ona na kreowanie w przestrzeni wzorów niekompletnych, „umownych całości” tworzących wrażeniowo jedną strukturę. Wykreowany przeze mnie detal, przetworzony w wieloraki sposób, został wykorzystany jako seria punktów orientacyjnych, wytyczających oś widokową zaprojektowanego obiektu architektury, prowadząc oczy widza wzdłuż umownych linii wytyczonych za pomocą obiektów nasyconych detalem. Zestawienie rozczłonkowanej - ornamentalnie bogatej struktury zaprojektowanego motywu, z oszczędną, czysto funkcjonalną tkanką obiektu, miało za zadanie stworzyć pewnego rodzaju pole sił - pozwalające wyodrębnić i podkreślić zaprojektowany detal architektoniczny. Również projekt wnętrz, oparty został na klarowności i prostocie, spełniając funkcję tła - które poprzez kontrast statyczny ma za zadanie wydzielać strukturę ornamentu z otoczenia, tworząc z niej motyw decydujący o odbiorze. Opracowana koncepcja wnętrz, zakładała pozostawienie aranżowanej przestrzeni jako niedopowiedzianej stylistycznie. Prezentowany w niej detal został umiejscowiony w sposób pozwalający na jego interpretację jako elementu dekoracyjnego lub dekoratywnego, pozostawiając jednocześnie przestrzeń wokół dla ewentualnych dalszych działań stylistycznych.

107 W. Kandyński, URL: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kandinsky-i-sztuka-abstrakcyjna/> [29.12.2017]

108 E.H. Gombrich, *op.cit.*, s.121

4.1. Założenia projektowe

W kreacji formy wspomnianego obiektu, stanowiącego strukturę nośną dla detalu, posłużyłam się analizą materiałów zgromadzonych w trakcie pracy badawczej. Badania te podzieliłam na dwie części, w których analizie poddałam aspekty funkcjonalne oraz estetyczne opracowanej koncepcji rewitalizacji zabytkowego budynku w Łodzi. Rozplanowując funkcje obiektu, wzięłam pod uwagę przede wszystkim analizę komunikacji (wynikająca z planu zagospodarowania terenu, na którym znajduje się obiekt) jak również możliwość wprowadzenia udogodnień dla osób niepełnosprawnych oraz szansę uwzględnienia miejsc parkingowych w istniejącym budynku. Zakładając jego komercyjny charakter stworzyłam również wstępny plan układu funkcjonalnego wnętrza. Od strony estetyki postanowiłam skupić się na aranżacji pomieszczeń reprezentacyjnych, elewacji, wewnętrznego dziedzińca oraz wybranych pomieszczeń, które jako elementy architektonicznej kompozycji były nośnikiem dla zaprojektowanej wcześniej formy. W obu aspektach bazowałam na materiale naukowym, będącym rezultatem własnych poszukiwań opartych o materiały właściwe - wykonywane w toku badań oraz materiały pomocnicze. Opracowany w pierwszej fazie badań materiał projektowy w postaci układu funkcjonalnego kamienicy stanowił bazę dla dalszych działań. Poszukiwania fazy drugiej poświęciłam na kreację przestrzeni jako tła dla detalu.

4.2. Architektura jako baza dla działań projektowych

Opracowana koncepcja obiektu jest autorską propozycją, wpisującą się w nurt bieżących zmian w architekturze Łodzi. Nawiązuje do działań modernizacyjnych aktualnie realizowanych oraz prognozowanych na najbliższe lata, wynikającym z przyjętego przez miasto programu unijnego - *Rewitalizacja Łodzi 2022*.¹⁰⁹ Wspomniany program zakłada całkowitą odnowę tkanki miejskiej Śródmieścia, realizując hasło rewitalizacja - jako zmianę na poziomie estetycznym oraz społecznym. Wybrany przeze mnie do dalszych działań budynek przy ul. Włókienniczej 20, znajduje się na ujętej programem rewitalizacji działce

109 Projekt realizowany w ramach *Projekty infrastrukturalne UE - Rewitalizacja Obszarowa Centrum Łodzi*. Głównym Beneficjentem jest miasto Łódź, realizatorem: Zarząd Inwestycji Miejskich. Źródła dofinansowania: Europejski Fundusz Rozwoju Regionalnego, URL: <https://uml.lodz.pl/dla-mieszkancow/projekty-unijne/projekty-infrastrukturalne/>, [29.12.2017]

miejskiej, będącej częścią jednego z dwudziestu poddanych rewitalizacji kwartałów, znajdujących się w ścisłym centrum Łodzi. Założenia zawarte w wspomnianym programie, zakładają przywrócenie obszarom zdegradowanym pierwotnej świetności.¹¹⁰ Oprócz zmian typowo rewitalizacyjnych, wspomniany kwartał zaplanowano objąć programem; *Detal miasta* - mającym w zamyśle utworzenie stref miejskich charakteryzujących się bogatym dziedzictwem kulturowym, w postaci zachowanych detali architektonicznych, które zostaną wkomponowane w nowe założenia projektowe. Dodatkowym bodźcem dla planowanych zmian wizerunkowych, miałyby być idea zmiany nazewnictwa ulicy Włókienniczej, poprzez powrót do pierwotnej nazwy ul. Kamiennej. Zmiana ta ma za zadanie podkreślić jej oryginalny, pierwotny, reprezentacyjny charakter.

Poddany studium rewitalizacji obiekt, w swojej aktualnej formie jest trzykondygnacyjnym budynkiem, wpisującym się w przyjętą na całej ulicy regułę układu linearnego. Autorem XIX wiecznego założenia projektowego jakim była wspomniana ul. Kamienna, był architekt miejski Hilary Majewski - autor licznych budowli łódzkich między innymi: willi Herbistów, gmachu Towarzystwa Kredytowego, dawnej fabryki Poznańskiego, ale również innych, nie sygnowanych przez autora budynków - będących jednak pod jego pieczęcią estetyczną w związku z pełnioną funkcją architekta miasta.

110 Obiekt znajduje się na obszarze objętym programem rewitalizacji (o powierzchni 7,5 ha ograniczony ulicami: Wschodnią, Rewolucji 1905 r., Kilińskiego, Jaracza wraz z pierzejami po drugiej stronie ww. ulic) Projekt został rozpoczęty 10.02.2017 roku zaś planowane zakończenie realizacji przewidziano na: 01.31.2022 rok. Projekt jest realizowany w ramach *Osi Priorytetowej VI Rewitalizacja i potencjał endogeniczny regionu, działanie VI.3 Rewitalizacja i rozwój potencjału społeczno - gospodarczego, poddziałanie VI.3.3 Rewitalizacja i rozwój potencjału społeczno - gospodarczego - miasto Łódź, Ibidem*



II. 40 Elewacja frontowa, stan istniejący (2018),
źródło: EC1 Fundacja Łódzka.



II. 41 Obiekt poddany studium projektowemu.

- (a) stan istniejący ul. Włókienniczej (2018)
 - (b) elewacja frontowa ul. Włókienniczej 20
 - (c) stan istniejący detali architektonicznych obiektu,
- źródło: Fotografia własna.

Dawną ulicę Kamienną charakteryzowała zabudowa pierzejowa o bogatej formie, utrzymana w jednorodnym stylu. Elewacje - skromne jak i te bogate w formie architektonicznej, w większości nawiązywały do architektury włoskiego renesansu. Większość budynków na tej krótkiej, liczącej 313 metrów ulicy, nie zachowała się w całości. Jednak nieliczne, zachowane - prezentują wysoki poziom estetyczny, definiując odbiór całej ulicy pomimo jej obecnego zdegradowanego charakteru.



II. 42 Mapa sytuacyjna ul. Włókienniczej.
źródło: zumi.pl

Obiekt o najwyższych walorach artystycznych znajduje się pod numerem 11 - kamienica Hilarego Majewskiego. Kolejne, nadal atrakcyjne wizualnie, znajdują się pod to numerami: 16, 18, 20, 22, 33. Nieregularne usytuowanie obiektów cennych estetycznie przeplata się z tymi o niskiej wartości. Istniejący ciąg fasad ul. Włókienniczej odbiera się jako całość, dzięki wciąż czytelnym pierwotnym założeniom projektowym, charakterystycznym dla XIX - wiecznej architektury, bazującej na stosowaniu porządków architektonicznych. Poszczególne kamienice przy dawnej ulicy Kamiennej, były jednymi z licznych przykładów architektury nurtu historyzmu obecnego w Łodzi. Poddany studium budynek jako jedyny spośród obiektów znajdujących się w ciągu kamienic, posiada możliwość prezentacji swoich walorów architektonicznych z szerszej perspektywy - nie posiada bowiem na wprost elewacji żadnej zabudowy a jedynie pas zieleni. Biorąc pod uwagę przyszłe założenia urbanistyczne związane z planowaną modernizacją ulicy, znajduje się jakby w centrum przyszłego „Podwórca Miejskiego”. Fakt ten przyczynił się do wyboru właśnie tego obiektu jako bazy dla badań nad oddziaływaniem detalu w przestrzeni.

Opis obiektu poddanego studium

Budynek przy ul. Włókienniczej 20 składa się z części frontowej przylegającej do innych kamienic oraz z dwóch symetrycznych skrzydeł, widocznych dopiero po przekroczeniu bramy wjazdowej, zlokalizowanej na osi budynku. Wybrana kamienica, mimo bardzo złego technicznego stanu elewacji frontowej, wykazuje cechy architektury epoki, w duchu której powstała. Istniejące elementy fasady frontowej zachowały wyraźne podziały płaszczyzny, w postaci powtarzających się pilastrów, nadając jej określony rytm. Umieszczone szeregowo okna, wzbogacone wypukłymi gzymsami oraz zachowane detale architektoniczne w postaci płycin podokiennych, gzymsów oraz nielicznych głowic kapiteli korynckich, jeszcze teraz świadczą o „klasycznym” rodowodzie budynku. Charakter budowli reprezentacyjnej, utrzymany jest jedynie od strony ulicy. Elewacja widoczna od strony oficyny zachowuje stylistykę znaną z frontu jedynie w kształcie okien oraz powtórzeniu poziomów kondygnacji. Aktualny stan wewnętrznego dziedzińca jak i wewnątrz obiektu jest na tyle zły, że pozwala na rozważanie nie tylko gruntowej rewitalizacji, lecz nawet częściowej rozbiórki.¹¹¹ Ogólny widok frontu oraz zachowane elementy detalu architektonicznego pozwalają na zdefiniowanie go, jako obiektu symetrycznego o zrównoważonych proporcjach, wykazującego horyzontalność. W wyrazie plastycznym bazującego na delikatnym światłocieniu uzyskanym za pomocą gzymsów oraz elementów pionowych, nadających mu regularny rytm. Budynek znajduje się w sąsiedztwie obiektów o podobnych wyrazie wizualnym, stanowiąc element większej kompozycji urbanistycznej. W stosunku do obiektów sąsiadujących jest niższy o jedną kondygnację stwarzając tym samym możliwość dalszej rozbudowy w górę.

Wytyczną dla studium projektu rewitalizacji kamienicy, było wpisanie się w zastaną konwencję stylistyczną istniejącej tkanki architektonicznej obiektu oraz otaczających go budynków, jak również nadanie mu określonej funkcji. Opracowywany koncepcyjnie budynek, potraktowany został jako obiekt komercyjny. Jako budynek prywatny, nie był zobligowany do pełnienia funkcji społecznych, wynikających z założeń programu rewitalizacji miasta. Stał się więc idealną bazą do poddania go dalszym działaniom twórczym, bez wyraźnych ograniczeń wynikających z planu zagospodarowania miasta lub wytycznych konserwatora zabytków. Podjęta decyzja o wyborze tej kamienicy jako bazy dla

¹¹¹Poddany studium obiekt nie jest wpisany do rejestru zabytków.

dalszych działań badawczych wynikała z chęci wykorzystania możliwości jaką kreuje hasło rewitalizacja oraz warunki pewnego otwarcia na dekoracyjność. Stworzoną kompozycją architektoniczną posłużyłam się dla wykreowania potrzeby oraz kontekstu w jakim opracowana forma dekoracyjna/detal zostanie zaprezentowana. Zaprojektowany obiekt stanowi rezultat studium projektowego, którego celem była kreacja kompozycji przestrzennej określonej mianem architektury. Badania nad dualnością pojęcia formy, rozumianą zarówno jako układ części oraz formą jako granicą/konturem, ukształtowały jego ostateczny wygląd. Prezentowany obiekt jest korelatem częściowo zachowanego budynku historycznego z obiektem nowym, opartym na strukturze architektonicznej obiektu istniejącego, jednak prezentującego nowe rozwiązanie w obszarze funkcji i technologii budowlanej. Posłużenie się bryłą historyczną jako bazą do dalszych autorskich działań twórczych wynikało z chęci zabrania głosu w dyskusji na temat możliwości i ograniczeń wynikających z hasła „rewitalizacja”.

4.3. Granica wnętrza i zewnątrz

„Gdy w drugiej połowie XIX wieku, za pomocą konstrukcji żeliwnych połączonych z dużymi przeszkleniami, przykryto perony kolejowe lub ulice i place miejskie, stopniowo zaczęła zacierać się różnica między wnętrzem, rozumianym jako pomieszczenia wewnątrz budynku, a przestrzenią zewnętrzną.”¹¹²

Stworzona przeze mnie koncepcja, zakłada zestawienie ze sobą stylistyki dwóch epok: XIX wieku i współczesności. Zastosowane środki wyrazu plastycznego bazują na kontraście, skali, fakturze oraz hierarchii. Zamiarem moim było zaburzenie rytmu istniejącej i pozostawionej części XIX wiecznej elewacji w taki sposób, aby wyeksponować nowy, współcześnie zaprojektowany przeze mnie fragment. Działanie to miało być na tyle subtelne, by nowa część stanowiła całość wraz z oryginalnym fragmentem elewacji, jak i komponowała się z frontami sąsiadujących kamienic. W tym celu zastosowałam podział materiałowy oraz formalny, dzięki któremu nowy fragment jest wspólny w obrębie istniejącej architektury, lecz inny - oryginalny, w stosunku do kompozycji pozostawionej części. Dla podkreślenia odrębności konstrukcyjnej nowo zaprojektowanej formy oraz

112 A. Basista, *Kompozycja Dzieła Architektury*, Universitas, Kraków 2006, s.19

uwidocznienia jej indywidualności stylistycznej, elewację nowo stworzonego fragmentu nazwałam Ryzalitem. Występ z lica elewacji budynku ma formę asymetrycznego odchylenia. Kształtem nawiązuje do rozwiązania widzianego na kamienicy pod adresem Piotrkowska 31 oraz wielu innych obiektów Śródmieścia Łodzi.



Il. 43 Detale na kamienicach Łódzkich wykorzystane jako inspiracja dla studium architektury.
Źródło: (a, b) fotografie własne (c) fotografia: M. Nowakowska

Umieszczenie go poza osią główną, nie zaś centralnie względem całej kamienicy - jest celowe. Koncepcja zakłada bowiem, że nowy fragment zawiera współczesną funkcję - wjazd do garażu podziemnego.¹¹³ Zależało mi, aby brama garażowa wtapiała się w lico ściany, stając się elementem niewidocznym, nie konkurencyjnym w stosunku do oryginalnego wejściem.

Zaprojektowany fragment frontu kamienicy pełni funkcje reprezentacyjną, zgodną z wytycznymi XIX wieku: „Założenia projektowe, którymi kierowano się w danym okresie zakładały przeniesienie nacisku na prezentację. Pierzejowa zabudowa oraz układ urbanistyczny bazujący na kwartałach wpłynął na myślenie fragmentami nie zaś całą bryłą. Elewacje traktowano jako wizytówkę właściciela budynku.”¹¹⁴ Ryzalit, stanowiąc element konstytutywny, staje się jednocześnie nośnikiem dla stworzonego przeze mnie detalu, który poprzez zwielokrotnienie i przeskalowanie go do dużych brył, buduje jednolitą strukturę

113 Koncepcja projektowa zakłada umiejscowienie wjazdu do garażu pod nowym fragmentem obiektu, zaś sam garaż w obszarze wewnętrznym dziedzińca.

114 W. Adamiak, *Dziedzictwo: detale przestrzeni publicznych Łodzi na tle innych miast*, Jurczyk Design, Łódź 2013, s. 25

będącą jednocześnie ścianą zewnętrzną oraz dwustronną płaskorzeźbą. Detal architektoniczny będący podstawą kompozycji ryzalitu, oddziałuje na widza jako forma rzeźbiarska o bogatym światłocieniu, wspinając się od poziomu pierwszej kondygnacji aż po dekoracyjny szczyt, utworzony z multiplikowanych elementów. Wklęsłe i wypukłe moduły tworzące motyw zdobniczy, usytuowane asymetrycznie względem płaszczyzny pionowej ryzalitu, umownie rozpychają ją od środka. Ta gra między pustką a ornamentem zapoczątkowana na licu budynku ma kontynuację w kolejnych fragmentach obiektu.

Asymetryczne usytuowanie ryzalitu względem reszty obiektu, jak również wertykalności jego formy, konkuruje z charakterystyczną dla Łódzkich kamienic „pozioma baza” podkreśloną profilowanymi gzymsami. w zamyśle jest jednak zgodne z kierunkowością istniejących detali architektonicznych widocznych na oryginalnej partii elewacji, pełniąc wspomniane funkcję reprezentacyjną. Zastosowanie detalu w miejscu przełamania frontu kamienicy, pozwoliło na płynne przejście od płaszczyzny pionowej istniejącej elewacji do skosu nowo zaprojektowanej. Detal ma tu funkcję maskującą. Faktyczny kształt tego fragmentu budynku ujawnia jedynie linia gzymsu, wieńczącego poziom parteru oraz przekrój ryzalitu - ujawniający widoczną od lewej strony zabudowaną loggie. W wyższych partiach, zaprojektowany detal skutecznie wizualnie gubi zastosowane odchylenie lica ryzalitu względem frontu oryginalnej elewacji. Uzyskana w ten sposób przestrzeń, stopniowo narastającą ku górze, skrywa przestrzenie tarasów o coraz większych proporcjach. Opracowana koncepcja architektury zakłada, że wszystkie one są oddzielone od pomieszczeń wewnątrz - lokalowych, przeszkleniem. Zastosowane wielkogabarytowe okna suwane, umożliwiają oglądanie ryzalitu również z perspektywy pomieszczeń. Rozwiązanie to pozwala na doświadczanie zaprojektowanego detalu również od strony wnętrza.

W obszarze istniejącej struktury budynku zdecydowałam o wykorzystaniu potencjału jakim było niższe usytuowanie dachu względem przyległych kamienic. Podjęłam również decyzję o podwyższeniu opracowywanego obiektu o jedną kondygnację w wybranym fragmencie poprzez zaprojektowanie nadbudowy. Zrównując w ten sposób wysokość kamienicy do wysokości przyległych do niej obiektów nadałam istniejącemu niskiemu strychowi funkcje pełno - użytkowe. W ramach przeprowadzonego studium projektowego wprowadziłam również drobne korekty w kompozycji istniejącej części elewacji frontowej, między innymi

w proporcji okien dolnej kondygnacji - starając się nadać obiektowi bardziej współczesny wygląd. Zdecydowałam również o drobnych korektach, starając się zachować pierwotny wygląd budynku. W celu stworzenia bazy dla zaprojektowanego detalu, z którą będzie on korespondował, koncepcyjnie założyłam przywrócenia dawnej świetności zarówno frontowi kamienicy jak i zdobiącym go detalom architektonicznym - kładąc szczególny nacisk na dialog oraz zależność między nowo zaprojektowanym detalem oraz istniejącymi dekoracjami przestrzennymi. W głównych założeniach, dążyłam do współdziałania form estetycznych poprzez wzajemne oddziaływanie ich na siebie.



II. 44 Wizualizacja. Studium architektury,
źródło: fotografia własna.



Il. 45 Wizualizacja. Detal,
źródło: fotografia własna.



Il. 46 Wizualizacja. Detal,
źródło: fotografia własna.



Il. 47 Wizualizacja. Studium architektury,
źródło: fotografia własna.

4.4. Detal architektoniczny jako element kreacji przestrzeni. Studium rewitalizacji obiektu

„Czasami wznosimy miasta od razu, jak miasta satelickie, przedmieścia, a nawet stolice, przeniesione wprost z deski kreślarskiej. Większość jednak jest budowana stopniowo, przez różnych ludzi, rozmaite elementy nakładają się na siebie albo nawzajem się przepychają, wypierają, wymazują, niszczą, zastępują i są zastępowane.”¹¹⁵

Decyzja o częściowym odrestaurowaniu budynku, czy wręcz odtworzeniu nieistniejącego już wyglądu pierwotnego, którą podjęłam w opracowanej koncepcji, wpisuje się zarówno w nurt bieżących trendów wynikających ze wspomnianego programu rewitalizacji Łodzi, jak również jest zgodna z pierwotnymi założeniami, na bazie których budynek powstał. W przeprowadzonym studium obiektu, zaprojektowany system dekoracyjny wykorzystany został w kontekście wnętrza jako; przegroda przestrzenna, płaskorzeźba, mozaika oraz ornament tworzący obiekt użytkowy. W temacie zewnątrz jako element strukturalny budujący ścianę zewnętrznej elewacji oraz jako układ przestrzenny w formie graficznej. W granicach obu stref; jako dekoratywna struktura, tworząca przestrzeń i architekturę pawilonu wewnątrz dziedzińca.

Wewnętrzne podwórko kamienicy stanowiące przestrzeń jakby „półzamkniętą”, nazwane zostało przeze mnie terminem - *Atrium*. Zależało mi bowiem aby zagospodarować istniejącą w obrębie posesji przestrzeń jak wnętrze. Głównym założeniem projektowym dla tego fragmentu poddanego studium obiektu, było uzyskanie efektu przenikania się stref wnętrza i zewnątrz, w oparciu o wspólną tkankę architektoniczną zespoloną dodatkowo detałem. Otwarcie elewacji tylnej na atrium, miało za zadanie uzyskanie efektu wzajemnego oddziaływania na siebie struktur dekoracyjnych jak i doświetlenie wnętrza.

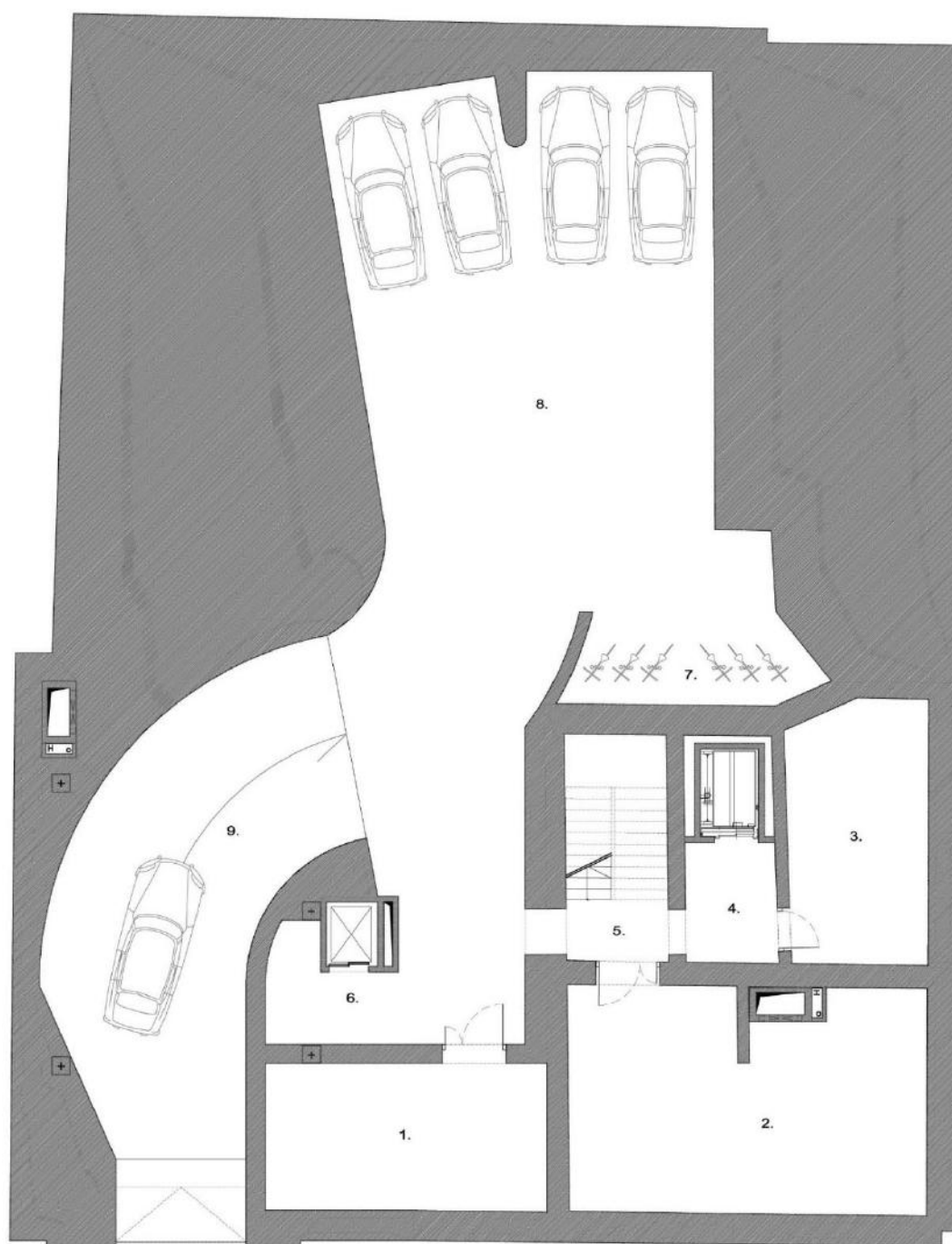
Elewacja tylna opracowanego fragmentu kamienicy (w proporcjach określonych przez ryzalit elewacji frontowej) bazuje na rozwiązaniu ściany kurtynowej, rozpierając się na wysokość dwóch kondygnacji. Zastosowanie tego rozwiązania miało na celu utworzyć przestrzeń otwartą wizualnie, o charakterze reprezentacyjnym. Wydzielona przestrzeń parteru dedykowana jest na *Lobby* - pomieszczenie stanowiące łącznik komunikacyjny oraz

115 W. Graham, *op. cit.*, s.2

przestrzeń dedykowaną na punkt informacyjny (typu recepcja) dla całego obiektu. Scala ono komunikacyjnie część zabytkową kamienicy z nowym fragmentem oraz z atrium - nadając obiektowi charakter obiektu publicznego. W jego przestrzeni został wyeksponowany zaprojektowany detal. Przeszklenie wydzielające jego obszar oddzielając się od atrium, niczym kadr fotograficzny, ogranicza i definiuje oś widokową osoby przebywającej w jego wnętrzu. Lobby staje się granicą wnętrza i zewnątrz, zapraszając do otwartej części atrium oraz umieszczonego w jego wnętrzu pawilonu - będącego również nośnikiem stworzonej wcześniej formy zdobniczej.

Wszystkie wnętrza obiektu w opracowaniu studium zostały potraktowane schematycznie. Zaproponowany został układ funkcjonalny pomieszczeń, w oparciu o założenia wstępne, w których budynek pełni funkcje komercyjno - użytkowe, zaś poszczególne przestrzenie są dedykowane na funkcje realizacji celów społecznych. Dla podkreślenia istotności detalu, w opracowanej koncepcji architektury i wnętrz (będącego jedynie dopełnieniem w przeprowadzonych badaniach nad detalem), zastosowałam jednolitą neutralną stylistykę. Jasna kolorystyka zewnątrz oraz surowa i funkcjonalna przestrzeń wewnątrz, bazuje na delikatnym kontraście materiałowym oraz kreacji poprzez przestrzeń i światło. Również użyte barwy podkreślają możliwości zaprojektowanego detalu. Opalizująca czerń zastosowana została punktowo, zaś biel jako dominanta. Decyzja o pozostawieniu pomieszczeń w tak neutralnej kolorystyce, pozwala na skupieniu uwagi na jego architekturze i detalu, gdyż; *„Biel jest ulotna, jest symbolem nieustającego ruchu. Jest zawsze aktualna, ale nigdy taka sama. Jasna i zmieniająca się w ciągu dnia. Biel jest światłem, środkiem przekazu dla zrozumienia i siłą przemiany.”*¹¹⁶

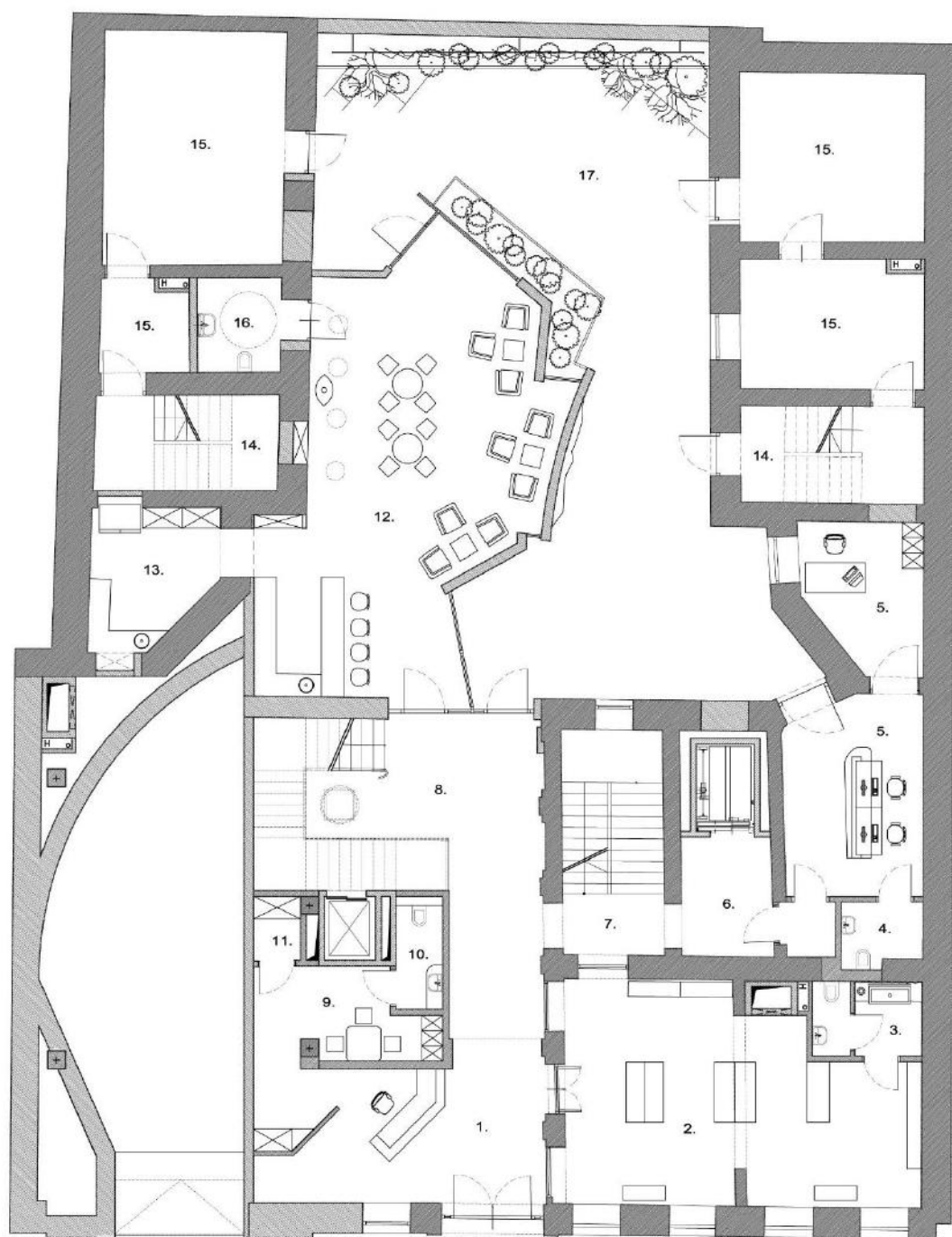
116 Przekład własny; P. Jodidio, *Richard Meier & Partners. White is the light*, Taschen, Koln 2010, s.7



- | | | |
|---------------------|--------------------|------------------------|
| 1. MAGAZYN MNIEJSZY | 4. LOBBY WINDOWE 1 | 7. PARKING DLA ROWERÓW |
| 2. MAGAZYN WIĘKSZY | 5. KOMUNIKACJA | 8. POZIOM GARAŻU |
| 3. POM. TECH.1 | 6. LOBBY WINDOWE 2 | 9. POCHYLNIA |



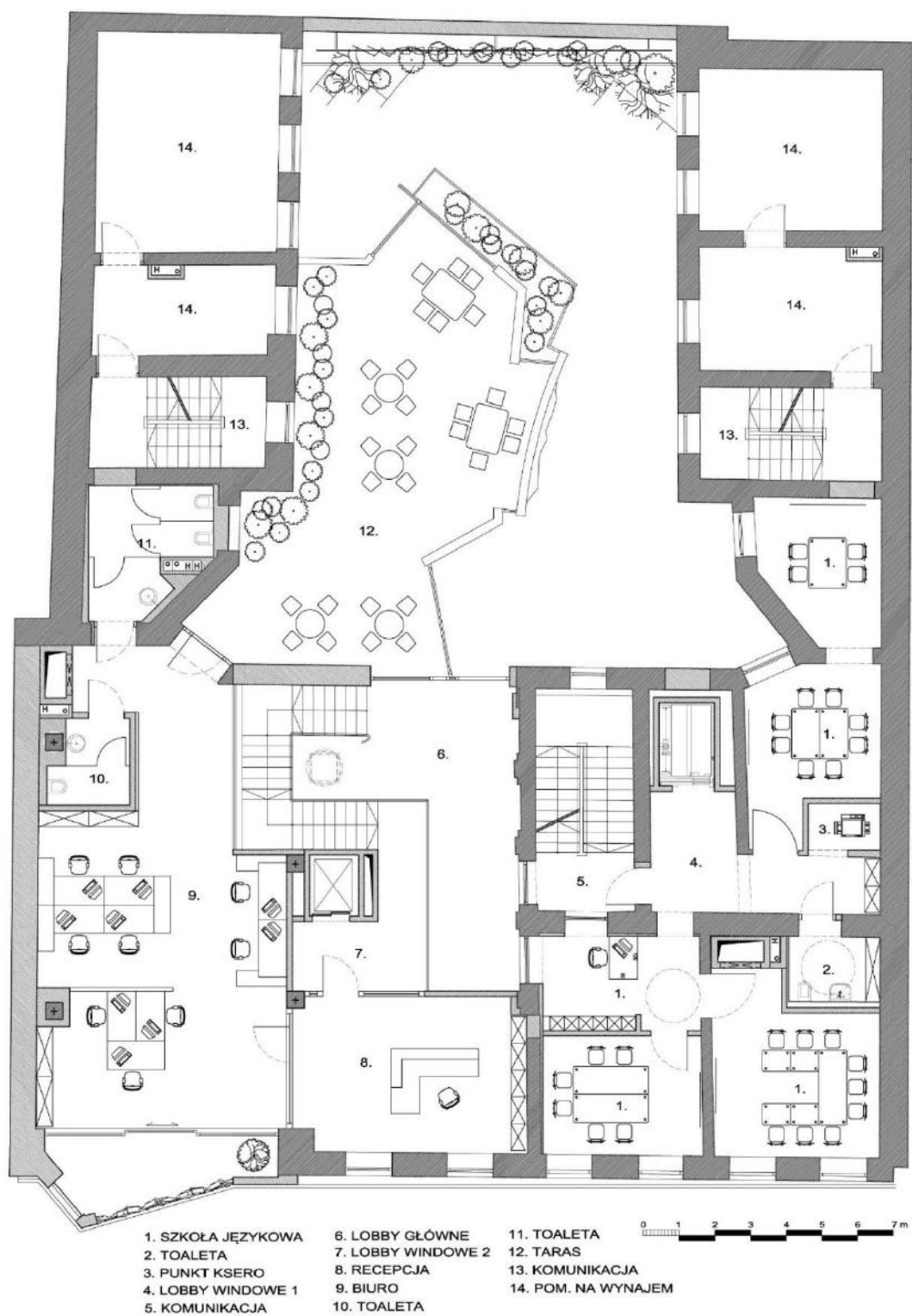
Il. 48 Aranżacja obiektu, rzut garażu,
źródło: rysunek własny.



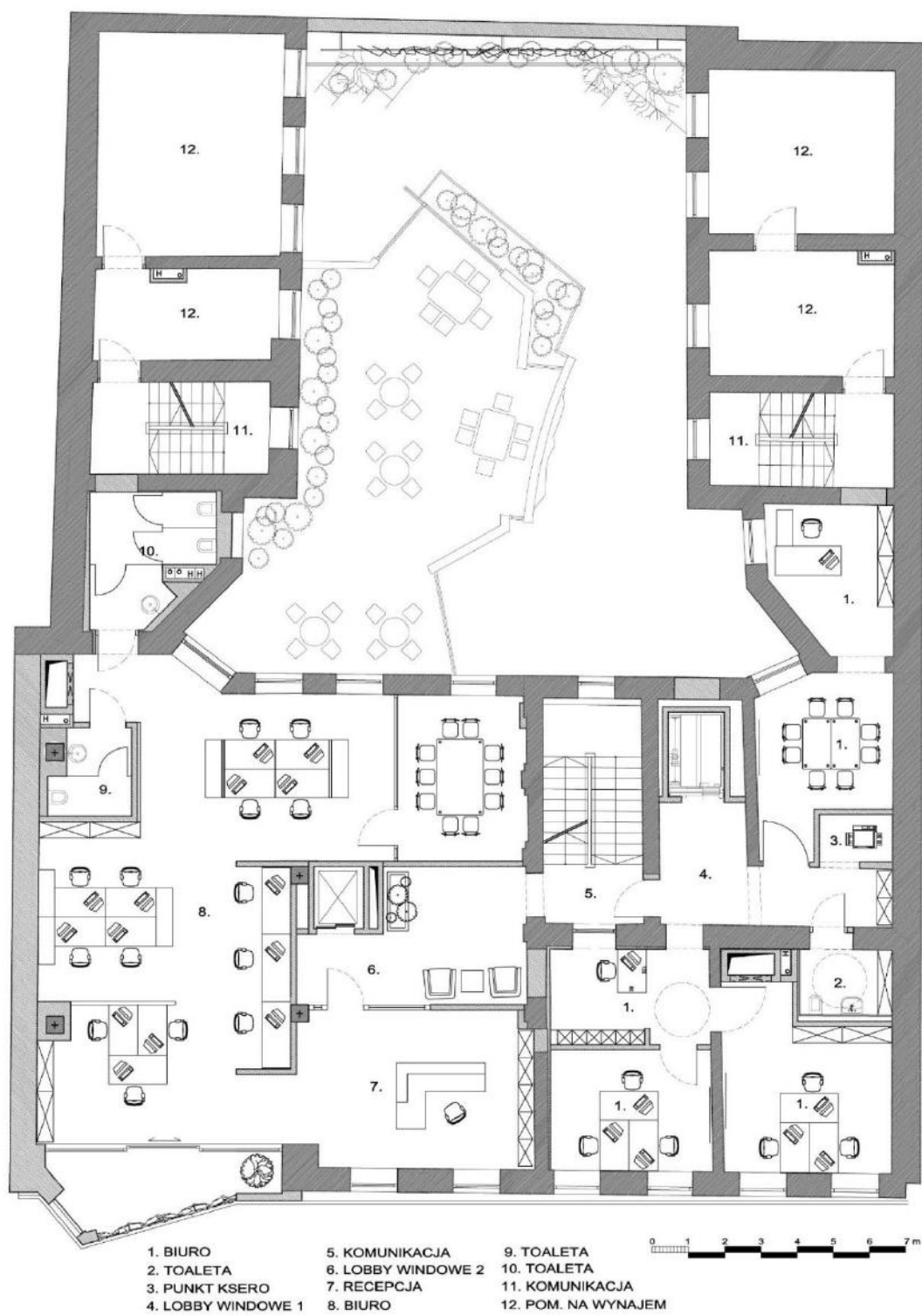
- | | | |
|--------------------|-----------------|----------------------------|
| 1. RECEPCJA | 7. KOMUNIKACJA | 13. ZAPLECZE KAW. |
| 2. SKLEP | 8. LOBBY GŁÓWNE | 14. KOMINAKCJA |
| 3. TOALETA | 9. ZAPLECZE | 15. POM. NA WYNAJEM |
| 4. TOALETA | 10. TOALETA | 16. TOALETA |
| 5. BIURO | 11. MAGAZYNEK | 17. DZIEDZINIEC WEWNĘTRZNY |
| 6. LOBBY WINDOWE 1 | 12. KAWIARNIA | |



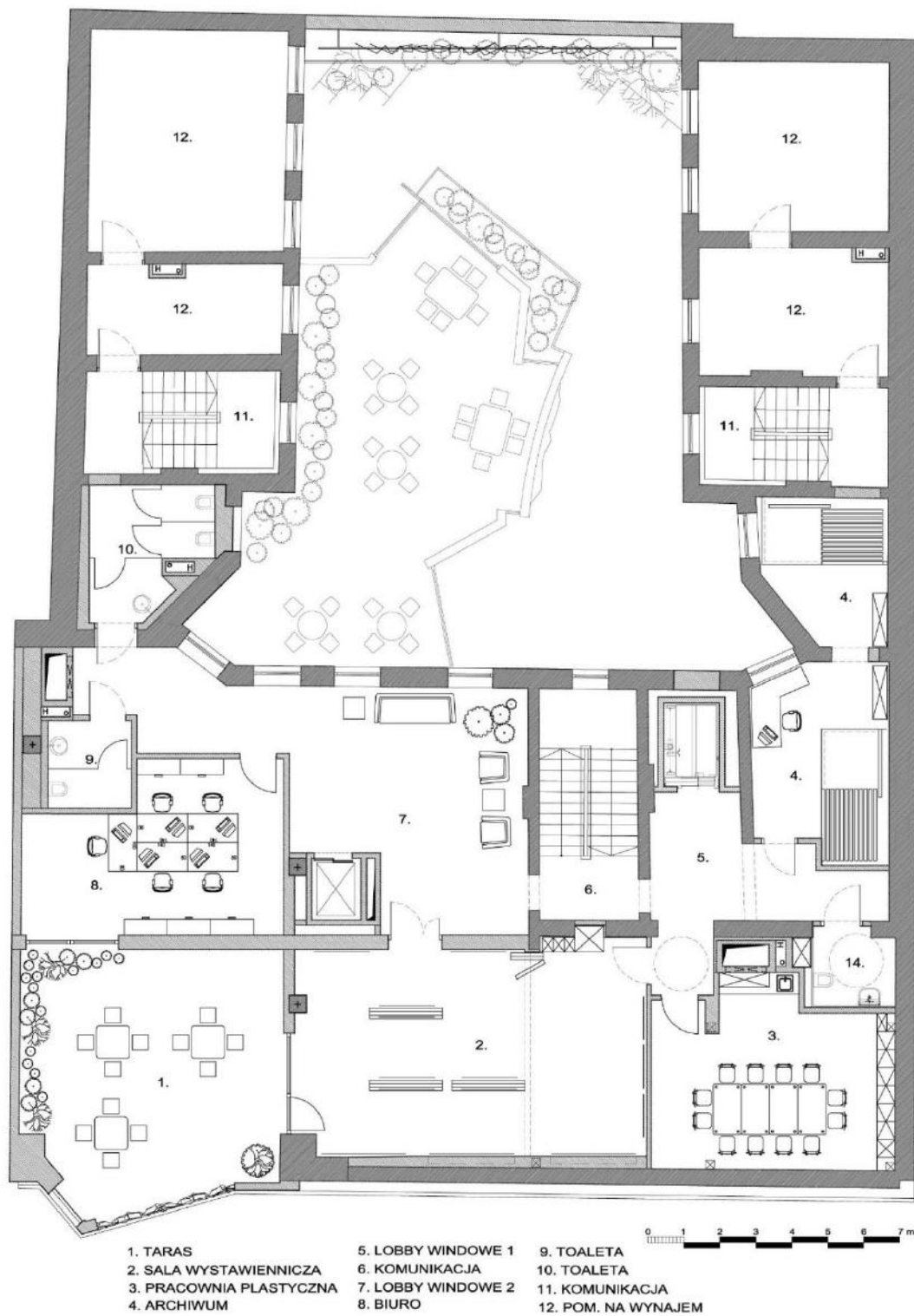
II. 49 Aranżacja obiektu, rzut parteru,
źródło: rysunek własny.



II. 50 Aranżacja obiektu, rzut pierwszego pietra,
 źródło: rysunek własny.



II. 51 Aranżacja obiektu, rzut drugiego piętra,
źródło: rysunek własny.



II. 52 Aranżacja obiektu, rzut trzeciego pietra,
 źródło: rysunek własny.



II. 53 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania Atrium,
źródło: fotografia własna



Il. 54 Wizualizacja. Detal jako element dekoracyjny i użytkowy,
źródło: fotografia własna



Il. 55 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania Lobby. Detal jako element dekoracyjny,
źródło: fotografia własna



Il. 56 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania piętra,
źródło: fotografia własna



Il. 57 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania Lobby. Detal jako element wyposażenia,
źródło: fotografia własna



Il. 58 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania piętra. Detal od strony wnętrza,
źródło: fotografia własna



Il. 59 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania piętra. Detal od strony wnętrza,
źródło: fotografia własna



Il. 60 Wizualizacja. Koncepcja aranżacji łazienki z wykorzystaniem stworzonego detalu.
źródło: fotografia własna



Il. 61 Realizacja. Detal - płaskorzeźba ceramiczna,
źródło: fotografia własna.



II. 62 Realizacja. Detal - rzeźba ceramiczna,
źródło: fotografia własna.



Il. 63 Realizacja. Detal - rzeźba ceramiczna,
źródło: fotografia własna.

Zakończenie

Podjmując się tematu opracowania formy strukturalnej, wyobrażałam ją sobie jako element graniczny, obiekt dzielący przestrzeń lub silnie ją dookreślający jako wnętrze lub zewnątrz. Pierwotne założenia projektowe zmieniały się wielokrotnie za sprawą kolejnych refleksji pojawiających się w trakcie cyklu badawczego. Każdy z wniosków wyciągniętych w jego trakcie, stanowił moment przełomowy, pozwalający podjąć decyzję o kontynuacji lub odrzuceniu rozwijanych idei. Ostatecznym rezultatem podjętego procesu badawczo-projektowego jest forma plastyczna – detal.

Możliwość przeprowadzenia tego procesu w pełni; od pierwotnej inspiracji poprzez fazę eksperymentalną aż do wykrystalizowania się ostatecznego kształtu obiektu - pozwoliła mi na przekształcenie początkowo intuicyjnego eksperymentu twórczego w pełni świadomą kreację. Przy okazji przeprowadzonego badania nad możliwościami zaprojektowanego detalu w kontekście architektury, rozpatrywałam potencjał stworzonego motywu jako detalu oraz dodatkowo jako formy strukturalnej w znaczeniu elementu samonośnego, pozwalającego poprzez multiplikację na kreacje obiektów z pogranicza architektury i rzeźby. Badanie to wymagało ode mnie zapoznania się z możliwościami oprogramowania parametrycznego i było kolejną okazją do rozwinięcia dodatkowych umiejętności zawodowych. Takim działaniem było również zmierzenie się z zadaniem stworzenia projektu koncepcyjnego, obiektu architektonicznego, jedynie na potrzeby analizy możliwości detalu. Realizacja tego pomysłu okazała się czasochłonną koncepcją, jednak oceniam decyzję podjęcia się jej jako wartość.

Opracowany układ funkcjonalno - przestrzenny wnętrz oraz stworzone studium architektury, zakłada korespondencję stylistyczną za pośrednictwem zaprojektowanego detalu. Zaprojektowany motyw dekoracyjny, nadaje całemu założeniu jednostkowy charakter dzieła plastycznego. Detal pojawia się w różnych kontekstach. Wnika on do wnętrza, przenikając przez odkryte fragmenty elewacji frontowej oraz przeszklenia. Chciałam, aby wykreowany detal postrzegany w różnorodnej skali, zaprezentowany w wielu odsłonach materiałowych,

ujawnił swoje możliwości przyjmując odmienną funkcję w obrębie dziedzin; wzornictwa, architektury, sztuk plastycznych - stając się jednocześnie spoiwem dla całego zamierzenia projektowego; będąc rzeźbą, elementem wzorniczym, detalem architektonicznym bądź też strukturą przestrzenną. Wszystkie wymienione sposoby przedstawienia dla stworzonego detalu testują go jako formę plastyczną przenikającą wewnątrz i zewnątrz, sprawdzając tym samym jego potencjał.

Spis ilustracji

Il. 1 Architektura mieszczańska Łodzi.	11
Il. 2 Schemat rozwoju motywu dekoracyjnego.	15
Il. 3 Cykl rozwoju detalu - przekształcenie wzoru.	17
Il. 4 Architektura współczesna inspirowana historyczną.	17
Il. 5 Wielka Wystawa Światowa z 1851 roku.	19
Il. 6 Przykład architektury historyzmu zawierającej elementy neorenesansowe i neobarokowe.	21
Il. 7 Przykład architektury historyzmu zawierające elementy neogotyckie.	21
Il. 8 Wnętrza w stylu Wiktoriańskim z roku 1886.	22
Il. 9 Wnętrza w stylu Art & Crafts.	22
Il. 10 Architektura secesyjna.	27
Il. 11 Prekursorzy Modernizmu.	30
Il. 12 Prekursorzy Modernizmu.	31
Il. 13 Nurty architektoniczne.	33
Il. 14 Architektura Islamu.	34
Il. 15 Architektura strukturalna.	37
Il. 16 Architektura strukturalna.	38
Il. 17 Replika. Cytat. Symbol.	40
Il. 18 Detale architektoniczne Łodzi.	42
Il. 19 Poszukiwania wzoru.	44
Il. 20 Detale z motywem Akantu.	45
Il. 21 Poszukiwania wzoru - Etap II (a),	46
Il. 22 Poszukiwania wzoru - Etap II (b),	47
Il. 23 Poszukiwania wzoru - Etap II (c),	47
Il. 24. Poszukiwania wzoru - Etap II (d),	47
Il. 25 Studium wybranych gatunków roślin,	49
Il. 26 Poszukiwania wzoru,	50
Il. 27 Acantus Mollis – studium wzrostu,	51
Il. 28 Rozwój motywu Akantu na przestrzeni wieków.	52
Il. 29 Geneza motywu Akantu.	53
Il. 30 Studium rysunkowe,	54

Il. 31 Poszukiwanie wzoru.	55
Il. 32 Poszukiwania wzoru,	56
Il. 33 Rozwój opracowanego motywu dekoracyjnego,	56
Il. 34 Proces: druk trójwymiarowy, studium materiałowe, proces realizacyjny,.....	61
Il. 35 Stworzony detal. Możliwości konfiguracji,	62
Il. 36 Realizacja. Płaskorzeźby ceramiczne,	63
Il. 37 Realizacja. Płaskorzeźby ceramiczne,	64
Il. 38 Realizacja. Płaskorzeźby ceramiczne,	65
Il. 39 Forma strukturalna. Badanie możliwości detalu w oparciu o projektowanie parametryczne,	66
Il. 40 Elewacja frontowa, stan istniejący (2018),.....	70
Il. 41 Obiekt poddany studium projektowemu.	70
Il. 42 Mapa sytuacyjna ul. Włókienniczej.	71
Il. 43 Detale na kamienicach Łódzkich wykorzystane jako inspiracja dla studium architektury.	74
Il. 44 Wizualizacja. Studium architektury,	77
Il. 45 Wizualizacja. Detal,	78
Il. 46 Wizualizacja. Detal,	79
Il. 47 Wizualizacja. Studium architektury,	80
Il. 48 Aranżacja obiektu, rzut garażu,.....	83
Il. 49 Aranżacja obiektu, rzut parteru,	84
Il. 50 Aranżacja obiektu, rzut pierwszego piętra,	85
Il. 51 Aranżacja obiektu, rzut drugiego piętra,	86
Il. 52 Aranżacja obiektu, rzut trzeciego piętra,	87
Il. 53 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania Atrium,.....	88
Il. 54 Wizualizacja. Detal jako element dekoracyjny i użytkowy,	89
Il. 55 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania Lobby. Detal jako element dekoracyjny,	90
Il. 56 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania piętra,.....	91
Il. 57 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania Lobby. Detal jako element wyposażenia,	92
Il. 58 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania piętra. Detal od strony wnętrza,.....	93
Il. 59 Wizualizacja. Koncepcja zagospodarowania piętra. Detal od strony wnętrza,.....	94

II. 60 Wizualizacja. Koncepcja aranżacji łazienki z wykorzystaniem stworzonego detalu.	95
II. 61 Realizacja. Detal - płaskorzeźba ceramiczna,	96
II. 62 Realizacja. Detal - rzeźba ceramiczna,	97
II. 63 Realizacja. Detal - rzeźba ceramiczna,	98

Bibliografia

Książki i artykuły:

1. W. Adamiak, *Dziedzictwo: detale przestrzeni publicznych Łodzi na tle innych miast*, Jurczyk Design, Łódź 2013
2. W. Bałus. *Czego chcą ornamenty?* [w:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (red.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015
3. W. Baraniewski, *Historyzm w architekturze XIX wieku*, [w:] A. Lewicka - Morawska (red.), *Sztuka Świata*, Arkady, Warszawa 2004, t. 8
4. Basista, *Kompozycja Dzieła Architektury*, Universitas, Kraków 2006
5. G. L. Bernini, *Discorso sopra il disegno della facciata del Duomo di Milano che si va in questo tempo ergendo*, Milano 2014
6. H. Dolmetsch, *Skarbnica ornamentów*, Wydawnictwa Artystyczne i filmowe. PWN, Warszawa 1999
7. M. Getka-Kenig, *Ozdoba architektoniczna w służbie „wskrzeszonej” Polski: ideologiczne motywacje dyskursu dekoracji w traktacie Architektura ks. Sebastiana Sierakowskiego z 1812 roku*. [w:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (red.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015
8. W. Graham, *Miasta wyśnione. Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat*, Karakter, Kraków 2016
9. P. Gryglewski, *Recepcja nowożytnych form ornamentalnych w epoce historyzmu na przykładzie wybranych dekoracji architektonicznych w Łodzi (1870-1900)* [w:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (red.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015
10. M. Gogol, *O architekturze naszych czasów*, 1834
11. E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Kraków 2009
12. K. Januszkiewicz, *Strukturalna, skóra” form swobodnych*, „Archivolta” 2013, nr.4(4)
13. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987

14. P. Jodidio, *Richard Meier & Partners. White is the light*, Taschen, Koln 2010
15. O. Jones, *La grammaire de L'Ornement*, Paris 1865
16. W. Koch, *Style w architekturze. Arcydziała budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, Bertelsmann Publishing, Warszawa 1996
17. M. Koziń- Woźniak, *Detal architektoniczny - świadek czasu*, „Architektura” 2012, R.109, z 5-A/2
18. P. Krasny, *Ornament i dekor. Kilka uwag o znaczeniu pojęć w nowożytnej teorii sztuki*, [w:] J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (red.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015
19. M. Kunińska, *Zanim ornament stał się zbrodnią: historia zmian postaw wobec kategorii ornamentum jako historia drogi do teorii modernistycznej* [w:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (red.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015
20. D. Leśniak - Rychlak, *Życie, śmierć, architektura*, BWA, Tarnów 2013 [w:] A. Loos, *Ornament i Zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013
21. A. Loos, *Ornament i Zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013
22. M. Majowiecki, *Osobiste doświadczenia z architekturą strukturalną: od poszukiwania formy do projektowania free form*, „Architectus”2014, nr 4 (40)
23. P. Morand, *1900*, Les Editions de France 1931
24. J. A. Mrozek, *Odrodzenie sztuk i rzemiosł*, [w:] A. Lewicka - Morawska (red.), *Sztuka Świata*, Arkady, Warszawa 2004, t. 8
25. M. Nowakowska, *Łódzki detal. Przewodnik po łodzi szlakami detali architektonicznych*, Centrum Inicjatyw na rzecz Rozwoju REGIO, Łódź 2016
26. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1967
27. J. Pile, *Historia Wnętrz*, Arkady, Warszawa 2006
28. E. Rettelbusch, *Podręcznik stylów. Ornamentyka, meble, architektura wnętrz od najdawniejszych czasów do secesji*, Arkady 2013
29. S. Serlio, *Architettura in sei libri divisa. De architectua libri sex*, Venezia 1644
30. S. Sierakowski, *Architektura*, Kraków 1812

31. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975
32. M. Wallis, *Secesja*, Arkady 1967
33. Witruwiusz, o *Architekturze Ksiąg Dziesięć*, Prószyński i S-ka, 1999

Strony internetowe:

1. Zolkos, *Krzywe matematyczne w grafice komputerowej*,
URL: <http://zobaczycmatematyke.krak.pl/025-Zolkos-Krakow/index.html>
[28.12.2017]
2. P. Skubiszewski, *Najstarsze dzieje wici półpalmetowej na wschodzie*,
URL: https://bon.edu.pl/media/book/pdf/Najstarsze_dzieje_wici-polpalmetowej-PS.pdf, [29.12.2017]
3. W. Kandyński, *Kandinsky i sztuka abstrakcyjna*, URL: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kandinsky-i-sztuka-abstrakcyjna/> [29.12.2017]
4. Autor nieznany, *Projekty infrastrukturalne UE*, URL: <https://uml.lodz.pl/dla-mieszkanow/projekty-unijne/projekty-infrastrukturalne/>, [29.12.2017]



The Strzemiński Academy of Fine Arts in Łódź

On the border of interior and architecture.

Interpenetration of structural forms.

Doctoral Thesis

Thesis Supervisor

dr hab. Andrzej Wachowicz

Author

Zuzanna Krasuska

Łódź 2019

Table of contents

Introduction	3
Purposes and assumptions	4
Research area	5
Chapter 1. Terminology.....	6
1.1. Detail, ornament, decor - comments on the meaning of the concepts.....	6
1.2. Ornament and decor – understanding of the terms on Polish lands	8
Chapter 2. Evolution in the perception of ornamental decoration	12
2.1. Historical retrospection.....	23
2.2. A shift in aesthetics	26
2.3. Contemporary Architecture - Trends	33
2.4. Structural Forms	36
Chapter 3. Search for the motif	41
3.1. Evolution of the decorative motive	48
3.2. Study of nature	51
3.3 The search for form	55
Rotational symmetry.....	57
Kaleidoscope.....	57
Force field	58
Effect of a wavy line	58
Effect of the inclination/ Effect of the edge	59
Reification.....	59
3.4. Research in space. Conclusions.....	59
Chapter 4. Research on the capabilities of the detail based on the study of architecture	67
4.1. Design assumptions	68
4.2. Architecture as the basis for project activities	68
Description of the object subjected to the study.....	72
4.3. Border between the interior and the exterior	73
4.4. Architectural detail as an element of space creation. Study of the revitalization of the object	80
Ending	98
List of Figures	99
Bibliography.....	102
Books and articles.....	102
Webpages	104

Introduction

Trying to become a part of an ongoing trend of research on the perception of the ornament, of activities aimed at rehabilitation of its use in architecture, I undertook an attempt at artistic creation that has resulted in the architectural detail design embedded culturally in the European heritage. Creation of a new decorative form is my voice in the discussion, is an attempt to refer to past forms in a contemporary manner. Not through a quote from the past but through understanding of the design path that let the decorative motifs survive until the 19th century in an almost unchanged form. I set a goal to find the source of their original idea in order to make the same journey. In the search of inspiration for my own artistic work, I reached for the analysis of decorative motives on the historic tenement houses of the city of Łódź. The choice of this space was not accidental. In fact, the city is one of the flagship examples of eclectic architecture combining the architecture of Historicism, Art Nouveau and industrial architecture. In its historical part it presents the aesthetic preferences of the age along with the decorative motifs popular during the 19th century and at the turn of the 19th and 20th centuries. Moreover, it is considered an excellent example of demographic and industrial processes taking place at that time and the resulting urban development processes. The preserved urban tissue along with its architecture presents rich material for study and analysis. The decision to concentrate on the architectural details of the mentioned period stemmed from the conviction that this moment in the history of art, together with the current prevailing fashion for historicism and all its fascinations was in itself a certain synthesis of bygone styles - an objective selection. It was selection of the most recognisable themes, the ones that are most heavily rooted in the past and a summary of the stage in art, when an architectural detail was important and desirable.

Most of the photographic material presented in the study and depicting architectural detail comes from the area of the strict city center of Łódź. The analysed objects, private tenement houses and public utility buildings are within time limits set by the date of when the city of Nowe Miasto Łódź was created (1823) and the date of the siege of the city which was the result of the outbreak of World War I (1914). The time span between the beginning of the 19th century and the year 1920 is defined as the end of the fascination with architectural

detail in Łódź and throughout Europe.¹ The outbreak of a worldwide armed conflict strengthened the need to search for new forms of expression, adequate for the post-war period.² The commonly desired and accepted decorative details gave place to a purist approach that rejected ornamentation and architectural details. The works that represent this approach were automatically excluded from the circle of my interests and research.

Purposes and assumptions

The main purpose of the research was to:

- Develop a new design reminiscent of the past styles, presenting a contemporary approach to architectural detail.
- Complete the path of design during the search of my own artistic form.
- Confront with the selected topic and the added value in the form of acquired knowledge on the evolution of a design.
- Achieve the "aesthetic readiness"³ in relation to the works of decorative arts.
- Justify the need to establish relationship with the past forms in the design of architectural detail and to highlight the cultural values of the research.

1 By convention, due to the fact that after the war many countries temporarily returned to the architecture referring to historical forms, rich in detail. This return was mainly due to the use of traditional building methods using wood and brick, which led to reaching for proven design patterns.

2 A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, PAN, Wrocław 1967, pp. 112-114

3 Meaning intellectual and cultural preparation, allowing to understand the content, contained in a given work of art, achieved through study on a given topic. For further information see: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warsaw 1975.

Research area

I based the initial reconnaissance of the research problem on the photographic material in the form of an inventory of the architectural detail of the city of Łódź, that was made available to me by Mrs. Maria Nowakowska, the author of a guide⁴ to Łódź along the trails of architectural details, the initiator of the *Detal Łódzki*⁵ programme. Next, I explored the subject of the architectural detail on the basis of my own research material. The area of research was determined by the presence of external decorative forms and the date architectural objects were created. Therefore, I rejected all the buildings without decorations, including the objects created in the modernist architecture movement and later. Originally, I used the analysis of the collected material to seek the ornamental form characteristic for the city of Łódź, in connection with a desire to enter in the ongoing discourse on possible forms of the revitalization of the city and the way to preserve heritage, that is the ornamentation of historical objects. Ultimately, however, the reflections upon the subject made me try to create a decorative motif and the supporting tissue for it in the form of architecture in the broadest sense. I carried out the search for the motif in parallel to developing an architectural form of an object that could potentially exist in the revitalized area of the city.

4 M. Nowakowska, *Łódzki detal. Przewodnik po Łodzi szlakami detali architektonicznych*, Centrum Inicjatyw na rzecz Rozwoju REGIO, Łódź 2016

5 URL: <http://lodzikeyword.pl>, [09.12.2016]

Chapter 1. Terminology

1.1. Detail, ornament, decor - comments on the meaning of the concepts

Taking up the subject of creation of a detail stemmed from my conviction about the relevance of this architectural element. Its importance can be seen in multiple ways; from the angle of the size and significance. The detail can be a point and also an edge that exposes the contact of surfaces. It can unmask the structure by emphasizing its functionality or mask a fragment of the object, focusing viewer's attention on other areas of the plastic composition. It should emphasize and strengthen the architectural message of the whole. It should be important enough to exist without changing the assumptions about composition of the object. As a detail - being a component of a larger architectural object or its fragment, the detail is an information carrier. Rarely is it timeless, so it becomes a testimony to the time, revealing the aesthetic preferences of the period in which it was created. Its character also depends on the material. The technology of production reveals not only its origins, but it also shapes the reception. The character of the detail is volatile and depends on the will of its creator. Its role may be to emphasize the main design idea (then it becomes a decisive element in the perception of the whole object/solid) or it may complete a spatial composition (in which the detail is an addition that does not define the whole). The task of a detail is to distinguish architecture from the construction industry - by satisfying the aesthetic needs of the viewer. And, just like a miss-matched necklace can diminish the effect of the wonderful outfit, a detail can affect the reception of a work of architecture. Any fragment of an object becomes a detail, if it was provided with such a role⁶. It may take a form of a decor - understood as a separate decorative element, a sculpture - located in the architectural space, and also a decorative, rhythmic composition - a spatial pattern.

Ornament and decor, which are now commonly perceived as a synonym of a decoration, up to the 14th century were perceived as separate entities. The meaning of decor and ornament was adopted from ancient rhetoric.⁷ The both terms were adopted to Architecture by

6 M. Kozień - Woźniak, *Detal architektoniczny - świadek czasu*, „Architektura” 2012, A.109, n 5-A/2, pp. 315-318

7 P. Krasny, *Ornament i dekor. Kilka uwag o znaczeniu pojęć w nowożytnej teorii sztuki*, [p:] J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (edit.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warsaw 2015, p.43

Vitruvius, who made them conditional on the so called appropriateness. When discussing the theories of architecture, he wrote: "(...) *they are related with the verb decet*"⁸ [it is suitable]. Understanding of the term decor in a classical way, as a constitutive element of a building, and not as an ornament (as it was perceived in the Middle Ages) was retained and introduced to modern architecture by Leon Battista Alberti, who wrote: "*Grace and pleasant appearance of a building come only from beauty and decoration (ornamentum)*."⁹ He described an ornament as a form that is complementary to a composition, an added element that does not affect the structure of the object. I believe that he meant both small details and rhythm of a structure introduced by means of orders. He perceived the ornament as a means of artistic expression deciding about the reception of a building. He claimed¹⁰ that its use must be specified by a framework of clearly defined rules of composition (rule of decor) and the hierarchy that determines the suitability of its intensity on a surface. Alberti, using the term *decor*, described the proper use of an ornament. The division distinguished the following hierarchy in the intensity of decorations. Successively: temples, basilicas, city gates, then, public buildings and, finally: private houses. The principle of *decorum* that specifies the appropriate affiliation of ornamental forms and their intensity in relation to the function and social status of the founder became the criterion by which architecture was shaped up to the end of the 18th century.¹¹

Contemporary understanding of both terms was defined in 1537 by Sebastiano Serlio. He defined the ornament as an addition to ordinal decoration, used to enrich the form of the object, shaped by the artist in a free manner, but subordinated to the composition of the building and not affecting its shape and articulation. The aim of the decor in turn was to determine the quantitative framework for decorations in such a way as to create the work "*that we perceive as eminent and great.*"¹² A minor modification in the perception of the decor as a term defining the rules for the composition of architectural forms with ornament was introduced by Gian Lorenzo Bernini, an architect. In 1652 in his thesis¹³ on the project of the facade of a temple in Milan he expressed the conviction, that had been propagated by

8 *Ibidem*, p.43

9 *Ibidem*, p.41

10 *Ibidem*, p.42

11 *Ibidem*, p.49

12 S. Serlio, *Architettura in sei libri divisa. De architectura libri sex*, Venezia 1644, p. 200 [quot. for:] *Ibidem*, p. 44

13 G.L. Bernini, *Discorso sopra il disegno della facciata del Duomo di Milano che si va in questo tempo ergendo*, [quot. for:] *Ibidem*, p.47

other creators fascinated by his ideas, that in the creation of an ornamental composition the author should use the patterns that had already been developed, that are preserved in the "treasury of tradition"¹⁴. Bernini encouraged authors to shape ornamental forms with greater freedom reserving, however, that in these operations they should base on juxtapositions and the motifs verified in previous centuries. In the mid-19th century the term *decor* was not used any longer in the context of determining the relationship between the ornament and forms of buildings. It was replaced with the term: purity/stylistic unity.

1.2. Ornament and decor – understanding of the terms on Polish lands

"Ornament" or „all the moulding that is put outside or inside a building. The most valuable decorations include organisation of building, sculptures, paintings, marbles, stucco works, etc."¹⁵

In the context of the Polish lands up to the 19th century, the meaning of both terms was consistent with the European thought. The ornament was seen as a decoration, and *decor* as a term to assess its adequacy. The first term "emphasized the communication potential of a decoration, which is an important source of information about the social purpose of buildings."¹⁶ A treaty of 1812: *Architecture covering all types of masonry*, (the first Polish dissertation, drawing from *De Architectura* by Vitruvius, written by Sebastian Sierakowski, a priest, based on views on another architectural dissertation *Principij di architettura civile* of 1781 by Francesco Milizia), brought to Poland the main principles relating to the use of all kinds of architectural decorations. The most important of them was the principle of *Decorum* understood as "decency" and saying that the decor and forms of external decorations of the object should be adapted to the social hierarchy; "decorations of palaces (...) are supposed to preserve the attitude to wealth, to their rank in the office, to dignity, and to the character that corresponds to the difference from the others."¹⁷

14 *Ibidem*, p.49

15 S. Sierakowski, *Architektura*, Cracow 1812, vol.1, p.3 [quot. for:] M. Getka-Kenig, *Ozdoba architektoniczna w służbie „wskrzeszonej” Polski: ideologiczne motywacje dyskursu dekoracji w traktacie Architektura ks. Sebastiana Sierakowskiego z 1812 roku*. [p:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (edit.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warsaw 2015, p.302

16 M. Getka - Kenig, *Ibidem*, p. 302

17 S. Sierakowski, *Architektura*, Cracow 1812, vol.1, p.177 [quot. for:] M. Getka-Kenig, *Ibidem*, p.304

The nineteenth century played a significant role in the perception of the detail; observance of the principles of *Decorum*, perception of architecture from the angle of art and classical rhetoric, nurturing these values and principles for centuries was based on maintaining a certain social hierarchy. The privileged social group of people distinguished by their birth was the carrier of architectural value. At the time, in which that eternally functioning structure was disturbed by social and industrial changes started as early as at the end of the 18th century, the view on the ornament, ornamentation, detail and their role also changed. The cosmopolitan approach presented by the growing social layer - burghers, characterized by making life decisions based on financial potential, not on belonging to any area and culture, resulted in the formation of cities being a conglomerate of many nations pursuing the same goal - acquiring wealth and raising social status. The city, growing and encroaching on rural areas, was perceived as a hostile space for a simple man, leading to their further impoverishment. *"As for built-up areas in America, Great Britain and a large part of continental Europe [including Polish lands], it was characteristic that industrial cities grew like weeds, while rural areas were getting depopulated. (...) One could say that the culture of the 19th century was a constant attack on the very concept of the city - as something unnatural, threatening, uncontrolled, a habitat of vice, disease, danger and corruption (...) Modeling a new space, with all economic and social advantages of the city, but without its flaws, [having] necessary urban infrastructure, and, at the same time, a lot of greenery and fresh air, [being] something between the city and the wild borderland, between the factory and the meadow."*¹⁸ has become the main driving force for designing cities based on the architectural trends, which are the reminiscence of the past centuries, referring to the times that invoke the disturbed sense of stability.

The burghers, in order to satisfy these desires, but also willing to move up in the social hierarchy by shaping the space around them, developed an enormous interest in decorative forms, without touching on the issue of the "appropriateness" mentioned earlier. Architectural trends of the 19th century and the turn of the 19th and 20th century allowed for free satisfaction of these expectations and enabled creation of a status foundation on the occasion of creating new urban spaces. The new upper social layer - entrepreneurs, until then

18 W. Graham, *Miasta wyśnione. Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat*, Karakter, Cracow 2016, p. 16

building their position on exploitation of the migrant workforce, willing to prove their philanthropic urge, built paternalistic industrial spaces and, at the same time, seats of their families more and more abundant in architectural detail. The nineteenth-century urban spaces were created on the basis of modern urban planning principles, however, past centuries were the basis for architecture; industrial facilities were erected in the aesthetics referring to the Gothic, whilst for bourgeois architecture historicizing forms were used, especially those referring to the Italian Renaissance, and numerous eclectic objects in their aesthetic form. In new emerging cities, developing from rural areas to large metropolises, distant from the capitals and governorates, one could notice a unified character in the artistic expression. A lack of local patterns influenced the reference to more general patterns copied from urban spaces, saturated with material and cultural heritage.¹⁹ On the other hand, the absence of a permanent public supervision over the aesthetics of such emerging cities, resulting mainly from the fact that most of the buildings were owned by the richest citizens, made the applied ornamental forms and the scale of their use more flamboyant and created their individual character.

19 P. Gryglewski, *Recepcja nowożytnych form ornamentalnych w epoce historyzmu na przykładzie wybranych dekoracji architektonicznych w Łodzi (1870-1900)* [p:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (edit.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warsaw 2015, p.391

Łódź is a fine example of such an urban space, as it looks like a great stage design. Most of the tenement houses had a similar, compact character of the buildings, creating frontages along the main street. Narrow plots determined growth of architecture in two directions: up and inside the plot. Vertical facades were an excellent representative space, enabling creation of the founder's image through spatial decoration. Composition of the work based on individual decorative motifs and styles assigned to them was a kind of aesthetic manifesto, emphasizing at the same time the social status of the owner having the adequate financial resources to construct the object in accordance with the guidelines of the contemporary aesthetic trends and fashion.



II. 1 Urban architecture of Łódź.

(a) Facade project,

source: URL: https://piotrkowska-nr.pl/Piotrkowska_143, [06.01.2018]

(b, c, d) D. Lande, Piotrkowska Street no.143 in Łódź,
source: own photograph.

Chapter 2. Evolution in the perception of ornamental decoration

Functional thinking, understood as focusing on the practical aspects of a design and submitting the aesthetics of an object to them, having its beginnings during the Industrial Revolution,²⁰ then fixed by the needs of development of the world in the period after the world war I and world war II, made the decoration, ornament and detail - all these terms concerning aesthetic enrichment of the solid, putting emphasis on its plastic expression, and decorating - more and more remote from the modern design thinking. However, before that happened, for centuries they were the basis for design creation and one of the basic tools of the creator's work. The use of specific decorations was the basis for communicating the author's intentions. With them, the context in which the object being its carrier was to be understood was created.

While searching for inspiration for my own creative activities, I analyzed various decorative forms popular over the centuries. Observation of transformation of certain plastic forms revealed to me the cyclicity of changes in ornaments and ornamentation and gave me the reflection that through the analysis of decorative art one can observe development and decline of subsequent epochs. Reading a book titled *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art* by Ernst H. Gombrich was an opportunity to confirm the validity of my observations and to get familiar with the concepts presented by the author on the reasons for formation of decorative motifs and various points of view on this subject, presented over the centuries. I gave special attention to the studies on the characteristic milestones in the development of specific decorative motifs and the course of their extinction process presented therein. Quoted in the mentioned work Henri Focillon, the author of the book *The Life of Forms*, when commenting on the principles that shape decorative motifs in the development of decorative arts, distinguished subsequent phases of development of a style of a given epoch.²¹

20 "The term Industrial Revolution refers to a set of phenomena that have changed the United Kingdom, and then also other European countries and the United States into modern industrialized countries." J. Pile, *Historia Wnętrz*, Arkady, Warsaw 2006, p.183

21 E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Cracow 2009, p.205

Experimental phase - time of trial and errors, period for crystallization of general principle, time for mastering new forms of artistic expression in order to undertake attempts to create a new style.

Classical phase - in which the mastery of tools and artistic measures is the basis for creation of a perfect form - a motif or architectural form; the period of formulating the definition of postulates which are the expression of the given age.

Baroque Phase - which is the moment to show the virtuosity, the time in which ornamentation becomes an end in itself - it does not serve as an auxiliary any longer but becomes art.

Being an artist myself, I realize that these are characteristic phases of artistic work, too. The idea is "born" under the influence of a moment. Sometimes it is a climax of previous long creative quest, the effect of expanding knowledge in a certain area, manifesting in the sudden certainty of "what I want to create". At other times it is a sudden flash of a completely new concept, which is the result of unconscious thinking or sensory processes, less often, the effect of a case factor - a creative experiment. The subsequent stages serve to improve the idea, to explore its possibilities, to specify the created artistic form of the work, in order to be able to indulge in the pleasure of pure creation based on the developed methods and artistic effects. At this stage, one can expect the emerging need for confrontation, by reference to the works of art or the point of view of other creators. Ego, ambition - they inspire the spirit of competition, gradually leading to the exhaustion of the possibilities the invented motif offers and to the so-called aesthetic fatigue²². The time range in which the given cycle takes place is not pre-defined, it is individual and subject to many factors. The artist can perform several cycles, rejecting the results each time. They can also devote all their life to search as a part of one of the phases, in their pursuit of creative aspirations, consciously creating their development course.

Decorative art can develop a motif over centuries or, within one century, simultaneously go through several cycles, thus generating many characteristic decorative motifs or trends²³.

²² *Ibidem*, p.212

²³ *Ibidem*, p.205

As Alois Riegl wrote; its development depends on *Kunstwollen*²⁴ epoch, the term nowadays understood as: "*will to art, what art wants*",²⁵ or impersonal force that affects its developmental cycle. Technology is another factor determining the style. The study of the development of art and craft based on the technique was started by Gottfried Semper, an ornament theorist, who in technology and material saw one of the factors influencing the style.²⁶ Another author - George Kubler, who referred to him, claimed that a new tool, which is the introduction to a new technology, always contributes to the beginning of a creative search from scratch, an attempt to invent a new aesthetics, a rejection of what is known based on the previously mastered skills or achievements. In his work: *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* he wrote: "*The situation of a human allows for the invention only in a masterful display*"²⁷ which means that ornamental styles are the result of the work of "*combined solutions*."²⁸ Artists and craftsmen throughout centuries modify an existing theme rather than create it from scratch. The themes that we know are the result of the "design process", which is subject to transformation. Subsequent stages appear to present "a formal sequence"²⁹ and the end result is the result of collective work of generations of craftsmen.

24 *Ibidem*, p.183

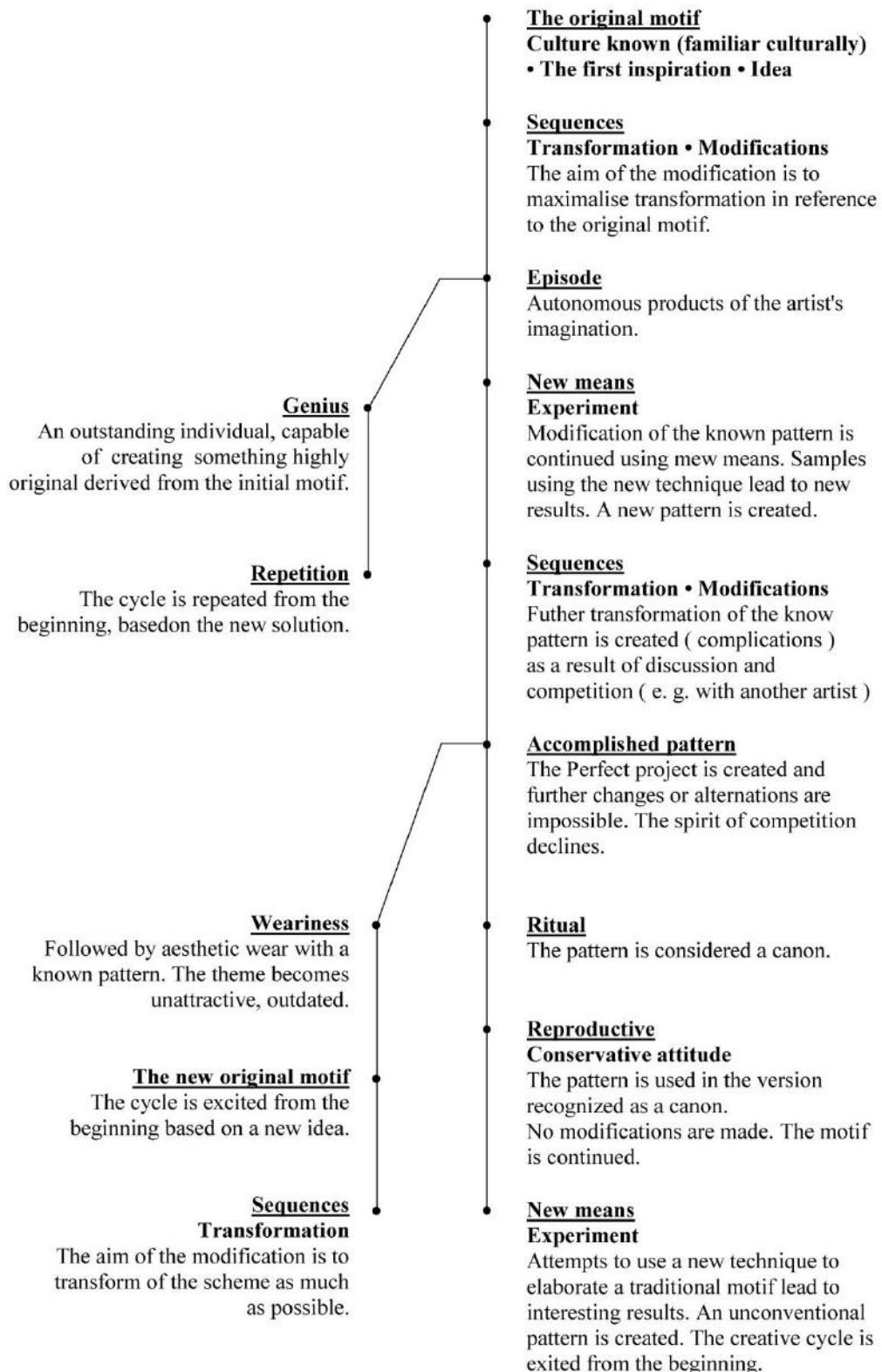
25 W. Bałus. *Czego chcą ornamenty?* [p:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (edit), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warsaw 2015, p.23

26 E.H. Gombrich, op. cit., p.205

27 *Ibidem*, p.210

28 *Ibidem*

29 *Ibidem*



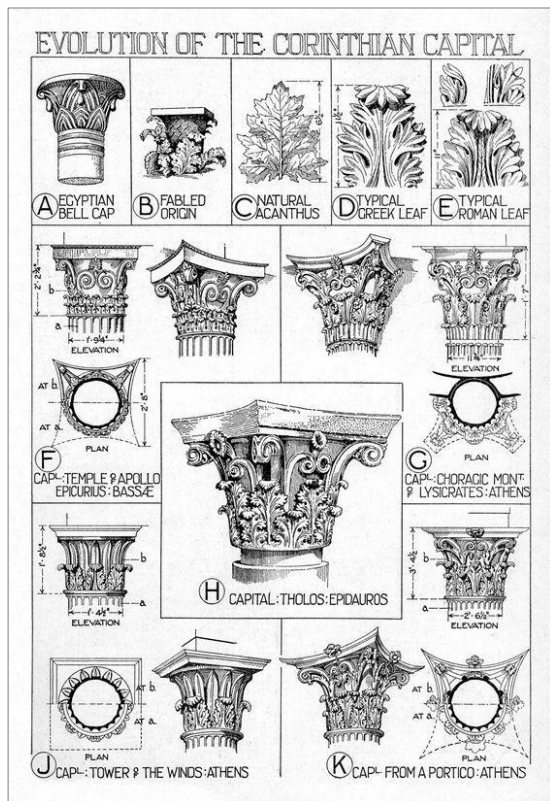
II. 2 Diagram of the development of the decorative motif.
Prepared on the basis of: E.H.Gombrich, *Sense of order*, Universitas, pp.209-213,
source: own photograph.

The turn of the century, the time between the half of the 18th century and the end of the 19th century was such a summary of collective work not only on the aesthetic level. The changes took place in parallel in many areas. The perception of the purpose and duty of the art changed. The changes that define how the society functions - its hierarchies, occurred. Development of sciences forced a re-evaluation of the previously known theories on the nature of the world and the role of a man in the universe.

Assuming a simplified claim, on the basis of the mentioned authors, that the styles developed in the subsequent centuries with ornamentation distinctive for them are only successive sequences on the composition of the work of architecture and the decorative motifs decorating it, known due to the legacy of classical art (Minoan, Mycenaean, Greek, Roman), it can be assumed that the subsequent architectural styles: i.e. Gothic, Renaissance, Baroque, Rococo, classicism and their characteristic decorations are the result of mastering subsequent tools and artistic measures in order to create a perfect form, characteristic of the phase of improvement described by H. Focillon. Most of the motifs known in the art of architecture continued for centuries, showing no special departure from the shape of the originally established original. Changes and modifications of decorative motifs derive mostly from the use of new tools, so that certain themes are being transformed in the artistic expression. Of course, it can be presumed that their appearance was mainly influenced by the change in the aesthetic beliefs and trends in art. However, as evidenced by numerous studies on the development of the detail, most of the designs are transformed within a similar cycle, not directly related to cultural changes.

Development of subsequent styles, and thus decorative motifs considered to be attractive, results from the convergence of many tendencies, which gradually and often independently build up to eventually lead to a change in the taste of recipients. The flow of information and growing influence of a culture also have an impact on this type of change. The process describing such a change of canons of beauty is called by psychologists rationalization of preferences.³⁰

30 *Ibidem*, p.22



II. 3 The cycle of detail development - the transformation of the pattern.
 source: Sir B. Fletcher, *A History of Architecture*, 1950, p.111, [quot. for] URL: <http://buffaloah.com/a/DCTNRY/c/corinthorder.html> [06.01.2019]

II. 4 Contemporary architecture inspired by the historical.
Hotel Ritz, Saudi Arabia, source: URL: <http://www.ritzcarlton.com/en/hotels/saudi-arabia/riyadh>, [06/01/2019]

Until the end of the 18th century, to manufacture all kinds of ornamentation manual processing was used. The final work, whether it was an architectural detail, a form of jewellery or a flat pattern, was the effect of the work of human hands. Decorative art as the work of many creators, mostly anonymous, has always been based on the experience of many generations of craftsmen and the standards developed by them. In the sphere of European culture, the attitude to ornamentation presented at the beginning of the 19th century did not differ significantly from the way it was perceived in earlier centuries. Ornamentation, architectural details, ornaments, graphic patterns - perceived as a form of making space attractive, were a natural element of aesthetic reality. The motifs, colors, spatiality of decorative forms and preferences changed as to how they were composed in relation to the background, but it was not possible to completely abandon this form of plastic

expression, treating "decorations" as one of the first basic conditions necessary to achieve "*beauty in construction*".³¹

The change in the perception of the principles according to which the architectural work and all kinds of decorations were created followed the transition from the craft methods to the methods applying industrial processing. Industrial technologies, based on the machine's operation, made it possible to use raw materials such as iron and natural gas on a larger scale. Gradually, devices like a wood stove or oil lamp were replaced with more and more advanced inventions. Development of industry - the weaving industry above all, spurred the development of industrial technologies enabling serial duplication of popular motifs, both flat and spatial. The possibility to use metallurgical materials on a large scale significantly contributed to the development of urban planning and expanded the group of recipients of luxury goods and people aspiring to this social group.

Characteristics of the times of those revolutionary inventions³² included passionate love for interior and design decorative forms, while in architecture it remained faithful to the aesthetics developed on the basis of classical art. It was guided by the principles established by the age of Classicism: "*A reasonably constructed building should not (...) insult with decorations.*"³³ The impact of those transformations on aesthetics was noticed about 1851, when, thanks to the Great Exhibition in London, that presented works of decorative and design art created on the basis of new capabilities of industrial production; it was realized how much had happened in this area.³⁴ The Crystal Palace - the object designed especially for this occasion, as an example of new technological capabilities, stressed the contrast between the well-established concept of decorative forms, the exhibits demonstrating the splendor and richness of designs available in the wide assortment of home furnishing products, located inside the Pavilion, with its austere design and simplified aesthetics, which was the result of design possibilities of the fast-developing world of technology. Ease of manufacture of decorative objects with rich ornamentation, of duplicating details,

31 The other three "laws" are: symmetry, eurythmia and decency. S. Sierakowski, *Architektura*, Cracow 1812, vol. 1, p.3 [quot. for:] M. Getka-Kenig, op. cit., p. 302.

32. Inventions being the subject of a patent: a steam engine (1769) and (1784); devices using a similar technical solution: a weaving machine (1785), a locomotive, a passenger and commercial ship.

33 S. Sierakowski, *Architektura*, Cracow 1812, vol.1, p.99 [quot. for:] M. Getka-Kenig, op. cit., p.304

34 E.H. Gombrich, op. cit., p.37

implementation of casting, creation of a wallpaper, a complex milling work or mesh in wood combined with a growing demand for luxury goods for growing group of rich bourgeoisie, led to the separation of the creative process from its implementation, which was noticed in many reviews of the exhibition.³⁵



Il. 5 Great World Exhibition,

England, *Crystal Palace*, 1851,

source: URL: <https://www.vanillamagazine.it/crystal-palace-il-palazzo-perduto-di-londra-che-inauguro-la-prima-expo-universale-nel-1851/>, [01.06.2018]

Simultaneously with the rapid development of the industry, an intensive development of sciences, natural sciences and history took place, affecting perception of the world. The listed factors gradually influenced the creators, who more often talked about the need to verify the current aesthetic views and to find a new form for architecture. As early as in 1834 Nikolai Gogol wrote: " *Has the age of architecture gone irrevocably? Won't the greatness and genius never descend on us any more?*"³⁶ expecting the rejection of classicizing forms and finding a new architectural formula. The lack of ideas on how to use industrial techniques in public and private architecture was an increasingly frequent observation. In the construction cast iron was used instead of wood, however, the outer layer remained in the spirit of classical architecture.

35 J. Pile, *Historia wnętrz*, Arkady, Warsaw 2004, p.190

36 M. Gogol, *O architekturze naszych czasów*, 1834r. [quot. for:] M. Wallis, *Secesja*, Arkady, Warsaw 1967, p.188

The process of aesthetic transformation in decorative arts began with purely theoretical changes. A break in an aesthetic impasse was expected, liberation from classical forms towards the oncoming of modernity. In terms of practice, the works presented by architectural theoreticians, who were also active creators, were still based on forms of traditional classical origin.³⁷ People sought "honesty" in architecture, which was understood as a return to its basic features deciding on the aesthetic value. For this purpose, numerous historical styles and details were developed and they were presented in the form of illustration boards and publications. As the fascination with the past became a general trend, the materials presenting the characteristics of historical styles were the subject of a wide discussion and interest.

From the beginning of the 19th century, the history of architecture was intensively explored, buildings were described and dated. Initially, only medieval objects were documented, and with time also the ones from the subsequent ages. Augustus Welby Northmore Pugin was a promoter of a return to the ideas of a Gothic construction style, based in the craft. He saw in it an opportunity to revive construction industry based on the return to medieval values: God, ethical order and balance³⁸. Viollet le Duc - a conservator, shared his views - expanding them with claims that the historical architecture and its details should be faithful to the original architectural objectives and, in the case of renovation of works one should strive to get rid of all kinds of forms useful for retention of the purity of style.³⁹ John Ruskin- an English art theorist and critic, further expanded the area of the impact of the neo-Gothic style, highlighting the perception of industrial ornamentation as devoid of its original strength and truth contained in the handicraft.⁴⁰ Thanks to him people began to perceive the historicising architecture as a carrier of emotions. The English neo-Gothic and its development into the Victorian style, paved the way for another neo-styles, increasing the demand for ornament and its creators. Art theorists: Thomas Rickman, Ksawery Kraus and the already mentioned Eugène Viollet-le-Duc created scientific works, that later became the basis for research on

37 A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, PAN, Wrocław 1967, p. 23

38 W. Baraniewski, *Historyzm w architekturze XIX wieku*, [p:] A. Lewicka - Morawska (edit.), Sztuka Świata, Arkady, Warsaw 2004, Vol. 8, p.166

39 *Ibidem*, pp.169-170

40 *Ibidem*

Romanism and Gothic.⁴¹ Those studies and accompanying graphics in the form of detailed illustrations became the basis for a crowd the future creators, thus contributing to the revival of neo-styles like neo-Romanism, neo-Gothic, Neo-Renaissance and neo-Baroque⁴² all around the world.



Il. 6 An example of historicism architecture, containing neo-Renaissance and neo-baroque elements.
Ch. Garnier, *Opera in Paris*, 1860,
source: URL: <https://www.flickr.com/photos/anto13/14309080492/>, [06/01/2019]

Il. 7 An example of historicism architecture, containing neo-Gothic elements.
Ch. Barry, A. W. N. Pugin, *Parliament Building in London*, established between 1840-1865,
source: [pinterest.com](https://www.pinterest.com), [06.01.2019]

Themes evoking sensations, universal in creating a context, literary for example. and having ability to adapt to new technologies (of iron castings and structures) competed with each other, finding a wide range of admirers. Examples showing that fascination may be easily found among the numerous buildings of the Anglo-Saxon and European architecture, including the Polish ones. The popularised styles, along with the accompanying motifs, and especially the neo-Gothic and neo-Classicism, became a mass product and they were used on such a scale.

Works saturated with ornaments, initially popular in the Victorian interiors catered to needs of the rich bourgeoisie. The intensity and the speed with which the aesthetic concepts moved from country to another, starting form the United Kingdom - the leader of industrial

41 *Ibidem*, p.170

42 *Ibidem*, p.181

development, to the United States, Europe and other regions of the world, started the trend for eclectic works - understood as a conglomeration of many styles. Folders containing design and currently fashionable ornaments arrived to Europe, too. Numerous publications in German popularised both design of the 19th century and all sorts of details. In this saturation with the designs, mainly low-quality works appeared and only a few high-quality - innovative ones, that used technology as a support for artistic creation, and referring to the methods of traditional crafts. Reformers that include the Arts & Crafts Movement in the UK and Craftman Movement in the United States, created a variety of new decorative themes - mainly graphic ones, exerting influence on the development of the future decorative art, however, without prejudice to the vision of architecture.



II. 8 Victorian style interiors,
Victorian House Museum, San Francisco, 1886,
source: URL: <https://www.haas-lilienthalhouse.org/> [06/01/2019]

II. 9 Interiors in the style of Art & Crafts.
W. Morris / P. Webb, England, 1891-94,
source: URL: <https://artsandcraftshomes.com/travel/london-and-nearby>, [06.01.2019]

Ornamental value still remained a natural element, but thanks to such reformative movements, creators started to use ornaments and detail more consciously. The patterns started to interact with each other, and the colors highlighted the used symbolism. Both the composition of decorations and in the interiors became ordered. The applied patterns became simpler, with more regular ornamentation.⁴³ The popularity of aesthetics propagated by reformative movements was noticed in Europe, too. In 1896, the Government of Prussia delegated Herman Muthesius, their chief architect, to London, in order to get acquainted with the new trends in design and architecture.⁴⁴ Numerous publications in German on the design trends happening in English architecture became the source of inspiration for changes for European creators, by opening the way to modern trends of functionalism to architectural design.

2.1. Historical retrospection

*"Historicism can be found throughout North America, in Europe, in today's cities, in fact all over the world. The practice of replaying the old styles began in the 19th century, in step with industrial modernity. A strange phenomenon: in our march forward we reach back to the past."*⁴⁵

The end of the 18th century and the whole 19th century come across as a very intense time. The rapid industrial development started in the 18th century and having its climax in the 1890s, had a global impact on the appearance of cities. Technological achievements stimulated development of engineering, and this had an impact on the changes that occurred in the area of infrastructure and the perception of the obligations that a city should meet. The period of the "great reconstruction" of most of the capital cities of Europe, as well as actions outside the continent, created the opportunity to create new urban space based on the new solutions in terms of design, urban planning and infrastructure. *"Historicism (...) assumed the existence of a mechanism of constant transformations and development, and hence variability and diversity."*⁴⁶ The architects of that time could use all the forms of the past, because the main assumption of this aesthetic idea was to evoke sensory impressions

43 J.A. Mrozek, *Odrodzenie sztuk i rzemiosł*, [p:] A. Lewicka - Morawska (edit.), *Sztuka Świata*, Arkady, Warsaw 2004, Vol. 8, pp. 297-313

44 J. Pile, op. cit., p.223

45 W. Graham, op. cit., p.8

46 W. Baraniewski, op. cit., p.163

referring to a chosen epoch/style - not to create a faithful replica of former forms. Historicism as a fidelity to the purity of the original past form was the domain of architects - conservators rather than architects - designers of that time. The task of the designer was to study the past, understand it and then skillfully use this knowledge in their artistic creation. In the context of architecture, this term had a pejorative meaning, specifying characteristics like: reproduction and lack of stylistic independence.⁴⁷ In the context of decorative art, indeed, the time was not very creative in terms of developed patterns, but with great intensity in the use of decorative forms that had already been created. Treating this trend as a segment of time that was a fragment of a larger process of changes in decorative art, I perceive it as a show of virtuosity in the operation of detail as a finite form, a show in which ornamentation and creation of the context of architectural work with it became an end in itself. The creators of that time based on an experiment, moving within the previously established aesthetic standards and principles of architecture.

Adam Idzikowski, a famous nineteenth-century Polish architect and theorist, who held the position of a builder of the castles and imperial palaces in Warsaw and Skierniewice, wrote: "*Each form, each shape, each type of construction may be beautiful, if the hand of the artist can give its layout this desired harmony, that requires the experienced and shaped taste of an expert.*"⁴⁸ The analysis of this time period from the perspective of the developmental processes led me to examine the previously established thesis, that in the area of development of decorative arts, in time frames starting from ancient times, the historicism was the herald of the end of the cycle of creation of motifs - the trend in 19th century architecture that I could compare to the phase of virtuosity - the trend characteristic for its respect for the past, but allowing for freedom in stylistic decisions.

The end of the 19th century was the most intense period of the development of new industrial technologies in the history of the modern world⁴⁹ and I think that by providing a new "tool", it activated further experiments in the context of the already known aesthetics, operating with decorative motifs that were well-established in the history. New technologies generated

47 *Ibidem*

48 *Ibidem*

49 J.A. Mrozek, *Architektura rewolucji przemysłowej*, [p:] A. Lewicka - Morawska (edit.), *Sztuka Świata*, Arkady, Warsaw 2004, Vol. 8, p.183

also another effect - they intensified the need to modify the aesthetic assumptions based on new opportunities. When reading the texts of the 19-th-century architects, it is clear that their intention was to create a new design value despite their fascination with the past, and not stubborn persistence with the well-known ideas. The thesis of George Kubler, submitted by him when he defined the purposes of art, assumed that the purpose of the created sequences, that is multiple versions and types of a specific aesthetic enrichment is to obtain the maximum complexity of the form, and ignoring this can happen only when an experiment with a new tool is going on.⁵⁰ It seems applicable to this period in the art of architecture. It also explains why the fascination with decorative motifs offered by historical retrospections lasted, despite the sense of exhaustion of further possibilities in the field of decorative art and construction. The architecture of historicism, intended to help free itself from past forms, in this case from Classicism, had lost itself in the models of the past. A romantic idea in which the architect uses the well-known decorative motifs and orders as a tool to shape his artistic visions, based on modern design ideas and modern technologies turned out to be difficult to accomplish. Patterns of the past as a rich material for further study was supposed to help in the creation. With the exception of a few worthy representatives of the unique original architecture created in this trend, however, it was largely an example of works that were a patchwork of design ideas borrowed from the past or a pure replica: *"It seemed that all that was great in these areas had already been created and that only by following the old forms or by creating variations on them one could get close to perfection."*⁵¹

Eclecticism, which was a fraction of historicism,⁵² spread especially in the areas that did not have their own heritage, in the cities created entirely from scratch.⁵³ In its assumptions, it implemented the idea of getting free from the scheme of orders, so as to search for something new. The freedom to combine different styles of the past - initially used to express the artist's own purposes or intent of the investor, eventually led to creation of objects of architecture and interior decoration overloaded with decorative forms. Objects that were created in this trend became the source of aesthetic frustration for a broad social group. The artists of the

50 E.H. Gombrich, op. cit., p.210

51 M. Wallis, op. cit., p.187

52 "Eclecticism" understood as a combination - often free and inconsistent - of selected details and orders, known from the past of architecture, and "historicism", as imitating these forms in a more consistent manner. The definition of both terms, was proposed by M. Waliss, in the chapter: *Antyhistoryzm, Ibidem*, p. 187

53 P. Gryglewski, op. cit., p.391

19th century were aware of the impasse the art of architecture reached - they watched the mutual sense of powerlessness, their attempts to break with past styles. They published manifestos and theoretical dissertations on the need to find a new plastic language, that would correspond to the current needs of civilization. However, the theory contained in their slogans still was not translated into practice.⁵⁴ The concept of the need to revive architecture and ornamentation became more and more obtrusive, eventually leading to a breakthrough.

2.2. A shift in aesthetics

"Modern-architecture historians agree that any, either ideal or constructive, rationale behind the architecture of the 20th century were finally crystallized in the 1890's, and between 1905 and 1914 they took the form of modernist style, that is considered to be the first phase of the history of modern architecture "(...) "one of the shortest-lasting artistic phenomena known by the history of art, in Austria called secession, is considered to be the transition period between eclecticism of the 19th century and the first phase of modernism (more strictly - of half-modernism) of the period between 1905-1914."55

Search for a new artistic language for architecture and ornamentation expressing the negation for imitation of past forms turned into another phenomenon. Both in France and in England the style known today as secession, was treated as a trend that came from outside. In our national nomenclature, something that today we perceive as a global trend, was treated as a "phenomenon " in art, a kind of experiment. The artists today referred to as secession creators, and those in whose works one can find the element this style, in their search came out of the antique-European area, learning the refined and simple art, operating plastic composition, applying asymmetry, rhythm, simplification, not being afraid of empty spaces. They operate with a line and stain. They do not involve shadow, chiaroscuro and the effects of illusion. Broadening their aesthetic horizons by the art of the far East⁵⁶ opened the artists on creative experiment. It encouraged them to make attempts at creating a new style, adopting a holistic approach to the project. The most prominent creators of this time; Antoni Gaudí, Victor Horta, Joseph Maria Olbrich, Hector Guimard created both ornaments and design elements, treating both as structures that make up their work. Perceiving secession

54 M. Wallis, op. cit., p.188

55 A.K. Olszewski, op. cit., p.37

56 M. Wallis, op. cit., pp.277-291

only through the prism of outstanding works, it should be noticed that without resigning from the craft, it recognized the machine, enabled opening art to a wide range of recipients and freed plastic arts from past styles.⁵⁷ Looking from the perspective of the history of art, it extended the range of themes and decorative motifs, gradually displacing the themes imaged in a realistic way. "*It brought to light linear arabesques, silhouettes*"⁵⁸ and "*it extended the scope of application of the frame structure in architecture.*"⁵⁹



II. 10 Secession architecture.

(a) A. Gaudi, CasaBatllo, Barcelona,
source: URL: <https://www.flickr.com/photos/fresg/7042122233/> [06.01.2018]

(b) V. Horta, Horta Museum,
source: URL: <http://www.hortamuseum.be/nl/het-huis/galerie-nl>

(c) J. M. Olbrich, Art Nouveau Pavilion, Vienna,
source: URL: https://www.flickr.com/photos/scott_r_mcmore/4304369858/in/faves-agehill425/,
[06.01.2018],

(d) H. Guimard, marquis -like entry to the station, metro Dauphine,
source: URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Guimard_subway_canopy.jpg,
[06.01.2018]

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ *Ibidem*, p.291

⁵⁹ *Ibidem*, p.290

Secession, assessed positively from the perspective of time for its outstanding works, was not so admired in its times. It was looked at as a whole and not selectively - leaving aside unsuccessful works. And there were many of them. Looking from the perspective of the history of ornamentation and architecture, it seemed to be another moment in which architectural detail and the omnipresent ornament interfered with the functionality of objects, as new designs in most cases overrode the known ones, taking places that were assigned to their predecessors. *"Never the taste fell so low. The wave of fault from Vienna is flooding Europe, implying perhaps its twilight. It is lethargy, a syncope (...) The artists think that they derive from nature - from umbels, shells, ears or grains, but never were they so far away from it."*⁶⁰ It seemed to be another transformation of decorative motifs, another attempt at rejecting modern architecture and a step back.

The "internal need" to enrich forms with a decoration, accepted until the end of the 19th century, gradually began to be perceived as an example of human weaknesses. Mainly due to Adolf Loos - an art theoretician and architect that, his manifesto *Ornament and crime* concluded and effectively expressed the views that were shared by a large group of his contemporaries.⁶¹ The Loos's manifesto had a huge impact on the perception of architectural decoration, its purposefulness and aesthetics. The consequence of the change of views on architectural aesthetics, which is heralded by its publication, was the total rejection of decorations and the resulting need for compensation - which means that the lack of decorating should be replaced with something. Such a radical opinion did not refer to any ornamental forms, and much less to past forms of classical origin.⁶² The author criticized mainly secession works, not expecting complete rejection of decoration as such. The need to find a modern artistic language based on the negation of the ornament was the result of a long-lasting, unrealized need to reject the past in favor of new aesthetics adequate to the times of economic and social development, it was the result of aesthetic weariness. Due to the Loos's manifesto, all kinds of plastic decoration forms in the area of architecture began to be perceived as a primitive instinct, compulsion, that testified to aesthetic immaturity.

60 P. Morand, *1900*, Les Editions de France, 1931[quot. for:] *Ibidem*, p.283

61 M. Kunińska, *Zanim ornament stał się zbrodnią: historia zmian postaw wobec kategorii ornamentum jako historia drogi do teorii modernistycznej* [p:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (edit.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warsaw 2015, p.422

62 *Ibidem*, p.424

Thanks to it, the idea of purism - expressing progress and modernity, became more and more popular. In numerous discussions of theoreticians and practitioners of architecture, the theme of a new aesthetics, that was supposed to be a formal expression of the epoch, and being the seed for the later architecture of modernism, shows that the need to redefine what constitutes the value and what is indicative of cultural impoverishment became most important: *"Don't you see that the greatness of our age lies in its inability to produce a new form of decoration. We have conquered ornament, we have won through to lack of ornamentation. Look, the time is nigh, fulfillment awaits us. Soon the streets of the town will glisten like white walls! Like Zion, the holy city, the metropolis of heaven. Then we shall have fulfillment"*⁶³

Despite passage of decades, the slogan that the ornament was an archaic human need, represented by Adolf Loos and his contemporaries, left their mark on the views on art and architecture of the future generations, effectively blocking development of ornamentation and isolating creators from the tools like ornamentation, pattern and decoration, that for an architect and a designer are the means to enrich the form. In the context of the history of architecture, multiple attempts at changing the perception of the detail and return to its use made in the 20th century are treated as phenomena and fads, and not as a continuation of the aesthetic thought developed over the centuries. This is evidenced by the fact that the plant or geometric pattern is still a rare motif in the world of architecture of the contemporary European culture.

Adolf Loos, the author of the lecture on idleness of using an ornament at a time when it was no longer the sign of the true nature of contemporary society, delivered on 21 January 1910 in Vienna, is remembered by posterity as the most fervent opponent of the ornament. His slogans were interpreted so radically, largely due to the style of the language he used; *"In Loos's writing it is not about the linear logic of the argument, but about evoking emotions and drawing the listener/reader into the dialogue."*⁶⁴ Perhaps we would be in a completely different architectural reality when it comes to the use of detail, if the tone of his statements

63 A. Loos, *Ornament i Zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warsaw 2013, p.136

64 D. Leśniak - Rychlak, *Życie, śmierć, architektura*, BWA, Tarnów 2013 [p:] A. Loos, *Ornament i Zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warsaw 2013, p.15

on the use of the ornament were slightly softer. Adolf Loos wrote: "*A modern creator of an ornament either appears to be somewhat lagging behind in his artistic development or is a pathological phenomenon.*"⁶⁵ and "*the evolution of culture is synonymous with the removal of ornament from objects of everyday use.*"⁶⁶



II. 11 Precursors to Modernism.

(a) A. Loos, Villa Karma in Switzerland (1904),
source: URL: <https://architectdesign.blogspot.com/2009/12/villa-karma.html>, [06.01.2019]

(b) L. Sullivan/F.L. Wright, Charnley - Persky House (1891-1892)
source: URL: <https://www.sah.org/about-sah/charnley-persky-house/visit-the-house>, [06.01.2019]

(c) F.L. Wright, Arthur Heurtley House, Illinois (1902),
source: URL: <http://newyorkfeed.org/frank-lloyd-wright-home-interiors/unique-arthur-heurtley-house-interior-photos-frank-lloyd-wright-home-interiors/>, [06.01.2019]

65 A. Loos, op. cit., p.140

66 *Ibidem*, p.136



II. 12 Precursors to Modernism

(a, b) A. Loos, Villa Müller in Prague (1928-1930),

source: URL: https://www.taschen.com/pages/en/catalogue/architecture/all/49299/facts.adolf_loos.htm,
[06.01.2019]

(c, d) F. L. Wright, Millard House in California (1923),

source: URL <https://inhabitat.com/frank-lloyd-wrights-iconic-la-miniatura-millard-house-now-up-for-sale-in-pasadena-california/>, [06.01.2019]

A theorist and creator - Louis Henry Sullivan, the creator of the maxim: *form follow function*, recognized by the descendants, along with Frank Lloyd Wright, to be precursors of modernism, expressed similar assumptions in a much more precise and less emotional way: "*It would be a great advantage for our aesthetic good if we completely refrained from applying the ornament for a certain period, so that our thoughts could concentrate fully on creating well-shaped buildings that would be beautiful in their nudity.*"⁶⁷

It has been an age since the mentioned views developed, and the demands were met. So it is natural that there must be another shift in the perception of aesthetics. The lesson of modernism, along with its purism, certainly profoundly impressed upon the cultural thinking of our time. The slogans invented by Loos, expressing opposition to the excess of ornament as a manifestation of vulgarity - barbarous drives⁶⁸ (aimed at criticizing the Art Nouveau style) in the 20th century were recognized a priori, maintaining this point of view on aesthetics up to modern times. And as the previous eras referenced and referred to the works of art of classical culture, abiding by the rules on composition, application of order and

⁶⁷ E.H. Gombrich, op. cit., p.59

⁶⁸ A. Loos, op. cit., p.140

certain proportions, being unable and unwilling to consider other periods in art as worthy of being a kind of a canon - the architecture of modernism, for which the lack of ornament became the most beautiful ornament is a guideline on the aesthetic principles for the 21st century.

Contemporary aesthetics manifesting in the architecture of the 21st century, only theoretically liberated from the views of the modernist principle, in the name of which the form results from the function⁶⁹ and decorative properties of the solid arise exclusively from material conditions - has only recently been playing, arguing with the convention. In most cases, its point of reference are still the assumptions of the early Modernism. Getting reacquainted with the search for a form of artistic expression, distorted by rejection of traditional architectural goals,⁷⁰ it seeks a new architectural language, this time facing the canon of the lack of ornament. The subsequent architectural trends of the 20th century: late Modernism: - Constructivism (1920's and 1930's); Brutalism (1940's); were examples of such a process. It seems that changing the perception of a detail as a fundamental element of an architectural solid, will have to go the same way that was covered earlier by its rejection. Thus, through manifests, challenging axioms of architecture, characteristic for early modernism with its functionalism. However, it turns out that changes again occurred not as a result of top-down movements, aesthetic, philosophical or thinking movements, but in the bottom-up direction, through technological development and industry. Once again, acquisition of a new tool, which allowed to find a new form for long-established patterns has become an opportunity for further development of art.

The architectural trends determined after 1959 and later, by experimenting, allowed for the previously suppressed primary needs and human instincts, including the need for decoration. Thanks to continuous development of digital technology, subsequent architectural phenomena began to seek plastic language more freely. Characterized by an extraordinary plasticity and fancy solids, architectural trends: Hi-tech (from 1956), Metabolism (1960s),

69 Max H. Sullivan "Form follows function" which means, that the beauty of a building lies mainly in its functionality.

70 The aims of architecture were described by Vitruvius in the publication called Ten Architecture Books, as a striving to express beauty, understood by the statics of the building, obtained by using the symmetry of the composition, based on regular shapes, creating objects, characterized by great care for ornamentation and ornamentation.

Deconstructivism (1980s) and Blob (1990's), liberated from the fear of excess of form and began the selection of functional and modernist slogans. Focusing still on the aspects of form and function, they stopped hiding their fascination with new technological opportunities, in particular, with parametric design used to develop the structure of those objects. Perception of aesthetic issues again changed due to the desire to explore new tools and materials, again triggering the need for an ornament.



II. 13 Architectural trends.

- (a) Hi-Tech trend: R. Rogers, The Inside-Out Building, London (1978-1986), source: URL: <https://www.pinterest.es/pin/343610646542678270/>, [06.01.2019]
- (b) metabolism: B. Goldberg, Marina City, Chicago (1959), source: URL: http://www.wikiwand.com/en/Marina_City [06.01.2019]
- (c) deconstructivism: F. Gehry, Vitra Design Museum, in Weil amRhein (1989), source: URL: <https://weiwenku.net/d/106625459>, [06.01.2019]
- (d) Blob - type architecture: P. Cook, Kunsthaus [House of Art], Graz (2003), source: URL: <https://pl.peresterest.com/pin/495396027738026078/>, [06.01.2019]

2.3. Contemporary Architecture - Trends

Contemporary trends in the 21st-century architecture are revealed to me as experiments on the form, based on new tools: digital 3D modeling and print and digital scanning methods. Moving among the already known designs and already developed principles of architecture, again there is an opportunity for a creative experiment. An attempt to revive architectural and decorative forms (as an important and valuable element from the point of view of the aesthetics of the form) through creation can be noticed, and it is additionally supported by

parametric design, using both decorative motifs and free transformation of curves based on a mathematical algorithm. After all, these attempts lead to enrichment of spatial forms. Regardless of whether they result in forms based on the classic approach to plastic enrichment of a solid or they are shaped in a modern way - as a structural element, which is also a decorative and functional form of the object. Plant motifs, geometric ornaments and motifs aluding to the historical periods before the 19th century, are again used by architects, as if unintentionally, through fashion and design. Fascination with historical styles, especially with the 19th century and the oriental ornaments, according to me, results from the longing for ornamentation and ornament as such - opening up new opportunities for redevelopment of a detail. Ornamental patterns (inspired by divisions present in nature), geometric forms and bionic structures like fractals, become an increasingly common motifs. Creators from the Far East are pioneering in the search for new forms of artistic enrichment of a solid. The unbelievable aesthetic sense and familiarity with decorative and structural elements - that characterize their work - results, I think, from familiarity with the detail, and this comes from the continuity of the decorative art.



II. 14 The Architecture of Islam.

(a) J. Nouvel, Louvre Museum of Art, United Arab Emirates (2017),
source URL: <https://www.dezeen.com/2017/12/11/new-photographs-reveal-engineering-behind-louvre-abu-dhabi-dome-architecture/#/>, [06/01/2019]

(b) Aedas, Al Bahar Tower, United Arab Emirates (2012),
source: URL: <https://www.pinterest.es/pin/666532813579003666/>, [06.01.2019]

(c) Foster & Partners, Masdar Institute of Campus, United Arab Emirates (2010),
source: URL: http://iranianwa.com/wp-content/uploads/gallery/culture%20and%20art/Persian_art_culture_008.jpg, [06.01.2019]

(d) LAN Architecture, The concept of an office building, planned location - Beirut,
source: URL: <https://www.lan-paris.com/en/projects/beyrouth> [06.01.2019]

Present interpenetration of aesthetic and cultural phenomena resulting from globalisation - stimulates creators. An attempt to revive the architectural and decorative forms as a significant and valuable element from the point of view of aesthetics of form is also increasingly visible in Europe. It seems to me that these searches, which can already be perceived as a global trend in architecture and interior design, should detect the creative achievements of European art and its roots, by studying them again. I do not think that it is necessary to imitate and follow blindly historical motifs, as it happened during the 19th-century Historicism. I think, however, that the awareness of past achievements in the field of development of architecture and detail is a good base for developing ones own studies on the aesthetics of forms. In fact, such a revision favours a reflection on the already created idea, thus reducing the length of the creative process. Such an analysis allows for a more radical disassociation from the solutions that have already been proposed or for a decision to continue with the assumptions that, in our opinion, are still legitimate and valid.

Charles Jencks, in his book *Postmodern Architecture* published in 1984, predicts the changes that, in his opinion, will occur in the perception of architectural aesthetics over the next 30 years: *"We should expect that the next generation of architects will use the new hybrid language completely freely. It will be more like secession than the international style, because from the secession it will absorb a full range of measures of architectural expression: the plurality of reference points, a rich use of metaphors, written signs and vulgarity, symbolic characters and platitudes."*⁷¹. He expresses his view based even on confidence concerning the future creators, that they will be autonomous in their design decisions, not being ashamed to use the heritage of the past as a tool. Observing current activities in the world of architecture, it is clear that his assumptions were right.

71 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warsaw 1987, p.62

2.4. Structural Forms

*"A process in which first the surface is created, and then looking for the structure, has been practiced in the aerospace industry and for a long time. In architecture it is new and represents a departure from the modernist primacy of logic, construction and function."*⁷²

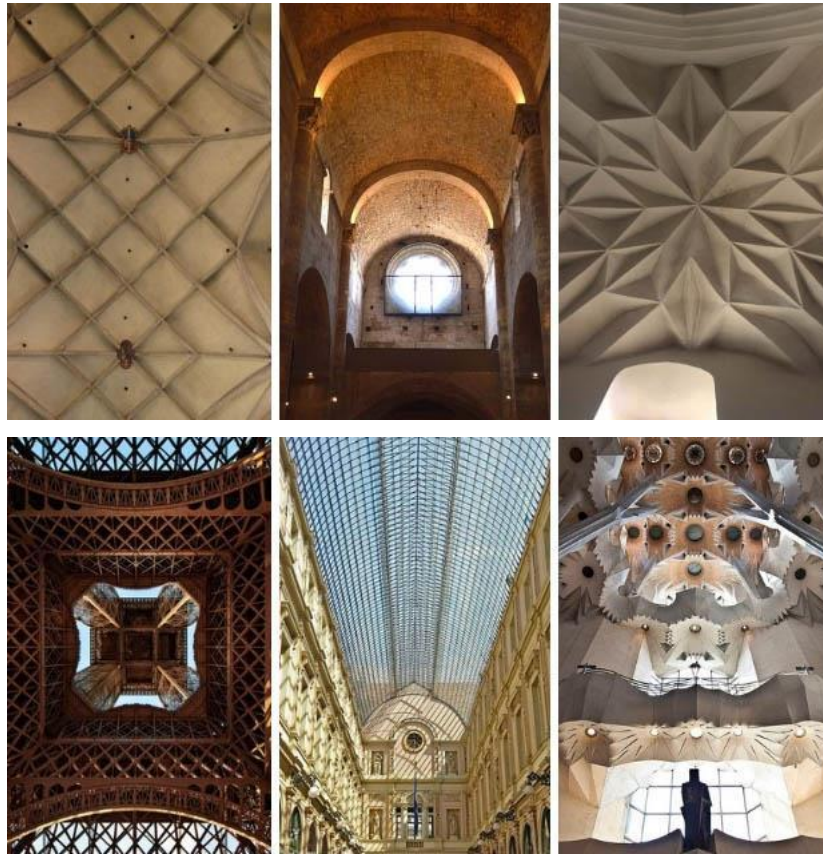
Contemporary architecture and, above all, the trend called FFD-Free Form Design⁷³, more and more often uses in creation methods that allow to customize the design to the final effect, the so called MES⁷⁴ (automatic analysis). However, the concept of architecture as a structural work - treating the construction and the shell as a whole, is the legacy of artists formed in the 19th century and at the beginning of the 20th century. Antoni Gaudi, Gustave Eiffel, Eduardo Torroja right after the Gothic architects were precursors of thinking with structural forms. Contemporary architecture, based on digital design, spatial modelling, photorealistic visualization and spatial models made with the 3D printing method, using a mathematical algorithm to verify the structural properties of objects, more and more often uses the detail as a starting point for the creation of visual form of the work. Design, in which the visual effect determines the construction methods used (the aforementioned architecture in the FFD trend), at least at the creation stage, eliminates the traditional obstacles in the form of the question: "How will it stand?" The former belief that the construction guarantees achieving aesthetic effects, is gone. Contemporary architecture, by reversing the order of the design thinking from the shell to the structure, increased the probability that it may turn out that these contemporary spatial sketches, that is the objects testing technological capabilities on the basis of the parametric design, will be evaluated as the works of the 19th century used to be evaluated - as insincere. And, as it often happened in the past, only a small number of works will prove to be worthy to be named as architectural and sculptural art, and most will go to the ash heap of history. Already one can hear accusations from the contemporaries that

⁷² K. Januszkiewicz, *Strukturalna „skóra” form swobodnych*, „Archivolta” 2013, No. 4(4), pp. 42-47

⁷³ FFD - a trend in architectural design, that puts the visual effect of a work on its architectural and constructional logic. Using modern computational systems of statics and construction of buildings in such way, that they did not determine the creation. One example of such architecture is the Guggenheim Museum in Bilbao in Lisbon, by Frank O. Gehry. The subject matter of FFD design is discussed in the paper by M. Majowiecki, Personal experience with structural architecture: from the search for form to free form design, "Architectus" 2014, No. 4 (40) pp. 79-92.

⁷⁴ FEM - "finite element method", as a method of analysis, used in constructive calculations in architecture and construction. Used since the 1950s, as an aid in the development of a construction project, using digital tools. More on this subject, see: M. Majowiecki, op. cit., *Ibidem*.

thinking with a structure as a sculpture, use of decorative motifs, transposition of ornamental forms (from decorative to metaphorical) and predominance of the significance of visual effect over rationality leads to excessive complexity of constructive forms and solutions.⁷⁵



II. 15 Structural architecture.

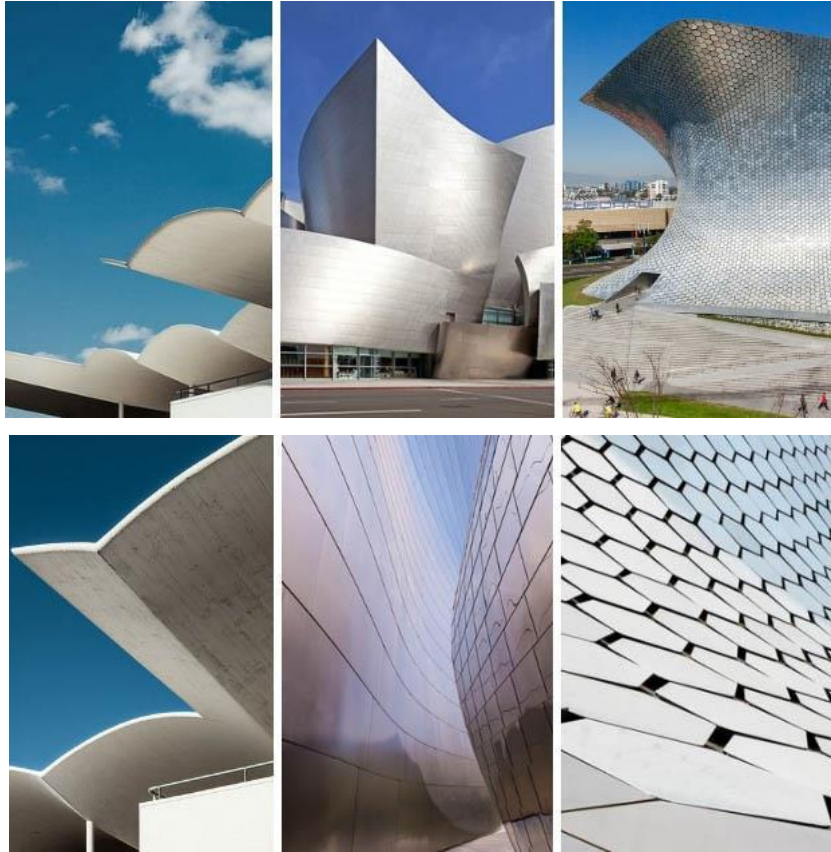
(a) network vault (b) barrel vault (c) crystal vault,
source: URL: <https://medievalheritage.eu/en/?s=sklepianie>, [06.01.2019]

(d) G. Eiffel, iron tower construction, Paris (1889),
source: URL: <https://www.flickr.com/people/dcdead/>, [06.01.2019]

(e) construction of the vault in the Passage of Saint Hubert, Brussels (1846-47),
source: URL: <https://pl.peresterest.com/pin/203647214379044178/>, [06/01/2019]

(f) A. Gaudi, the construction of the vault in the Sagrada Familia Church, Barcelona (1882-),
source: URL: <https://pl.peresterest.com/pin/77546424806941422/>, [06.01.2019]

75 More on this subject, see: M. Majowiecki, op. cit., *Ibidem*, p.91



II. 16 Structural architecture.

(a, d) E. Torroja, Zarzuela Hippodrome, Madrid (1935),

source: URL: <https://archidose.blogspot.com/2013/06/todays-archidose-687.html>, [06.01.2019]

(b, e) F. Gehry, Walt Disney Concert Hall, Los Angeles (2003),

source: URL: <https://www.travelcaffeine.com/free-tour-walt-disney-concert-hall/>, [06/01/2019]

(c, f) F.R. Enterprise, Museo Soumaya, Mexico (2011),

source: URL: <https://www.archdaily.com/452226/museo-soumaya-fr-ee-fernando-romero-enterprise/529542d3e8e44ead2a000016-museo-soumaya-fr-ee-fernando-romero-enterprise-photo>, [06/01/2019]

With such a huge design experience, we, as creators, can be free from patterns. We can use technology, becoming part of the change in the way architecture is shaped. Structural forms can be the basis for thinking about construction, becoming it at the same time - as in the case of parametric architecture (using digital tools for shaping the forms based on Nurbs⁷⁶ and

⁷⁶ BÉZIER curves - find applications in CAD engineering design programs, two- and three-dimensional computer graphics design, to represent shapes - characters in computer fonts and in vector graphics. Thanks to the nodes added to them, with attached control handles, which are like control handles, they define the shape of the curve and allow them to be controlled using the software. More on this subject, see A. Zolkos, Mathematical curves in computer graphics, URL: <http://zobaczycmatematyke.krak.pl/025-Zolkos-Krakow/index.html> [28/12/2017].

Bezier⁷⁷ curves). We can also reject this way of thinking, while remaining conservative, so faithful to the functionalism as the canon of architecture of the 20th century. We also have the right to treat all these experiences selectively, limiting ourselves in designing to synergy of forms and structures, so that they can, but do not have to, use the technological possibilities such as optimizing the ornamental elements or detail, also to the role of load-bearing structures.

The detail can be usurped by the object, becoming the basis for constructing "*structural shells and skin*"⁷⁸, that by surrounding the inside with a form of construction, which is at the same time its main decorative motif, become a contractual border between interior and exterior - using the detail for the implementation of the representative and construction purposes.

In the creation of contemporary creators, the relevant questions include both using the symbol, the quote and the replica. Modern works of architecture are certainly thoroughly functional - the function is an obvious element of shaping the space, subject to ergonomic standards and construction laws. Their character depends on the context in which the work is to be seen. In the same way details - the means to enrich the form - are perceived. The proposed solutions (often individual in nature), determine the value of the place, that is, in a way possessed by them - by shaping indirectly the living space around. I also think that they have a significant impact on shaping the tastes and understanding of beauty of their users as well as random recipients.

77 NURBS curves - mathematically represent the form of three-dimensional geometry, allowing to describe every shape, even the most complex organic three-dimensional surfaces. They are an inseparable element in 3D modeling, due to the easy modification of their shape, because of the manipulation of checkpoints, nodes and point weights. More on this subject, see *Ibidem*.

78 The term for the elements with decorative features, simultaneously performing constructional roles. More on this subject, see M. Majowiecki, op. cit., *Ibidem*, pp. 79-92.



Il. 17 Replica. Quotation. Symbol.

- (a) [A wooden scale model 1:1, imitating the Church of Carlo alle Quattro Fontane in Rome by F. Borromini.] M. Botta, San Carlino (1999) Lugano, Switzerland,
source: URL: <https://www.pinterest.es/pin/666532813579064813/>, [06.01.2019]
- (b) [A contemporary object referring to the historic architecture of Paris.] E. François, Hotel Fouquet Barrière (2009) Paris,
source: URL: <https://www.edouardfrancois.com/projects/hotel-fouquets-barriere> [06.01. 2019]
- (c) [Installation referring to the local sacral architecture] G. Van Vaerenbergh, Reading Between the Lines (2011) Belgium,
source: URL: <https://www.archdaily.com/298693/reading-between-the-lines-gijs-van-vaerenbergh>, [06/01/2018]

As a designer, formed in the past quarter of the century, I perceive architecture in the way predicted by Jencks. I am aware that imagination and skills in obtaining the founder for creative vision are the only restrictions for the development of contemporary project creativity. I am also aware that these capabilities are always adequate to the level of artistic development of the creators and aesthetic readiness of the recipients. I treat cultural heritage, so the design, architectural and decorative forms developed in the past, as the basis for my own research. I want to be able to draw from the experience of others, learning by imitation and negation. Paraphrasing Wade Graham, I draw from the past on my path forward (design path). Thinking about developing the architectural detail, perceiving it as a potential structural object, is a representation of the contemporary thought model that fits into the current trend of creating architecture. In the context of my work, I treated the decision to carry out a study of the structural forms in the form of an exercise, as an opportunity to establish the relationship between the material and geometry of forms. As an experiment whose aim was to create a rhythmic spatial composition consisting of repeating modules.

Chapter 3. Search for the motif

"A man would not be himself, if he did not use the mastery of movement to strive for higher aims. A woven basket, material, chipped stone or carved wood perpetuate and maintain the pleasure of mastering a certain skill, inherently accompanying decorative art. At the same time, the pattern in itself is created as a cultural element: "Tradition restricts the freedom of play, when motifs begin to acquire meanings."⁷⁹

The search for inspiration for the decorative motif steered me towards past architecture as the source of ornamental motifs. By limiting my research to the European architecture of the period of the 19th century and the turn of the 19th and 20th centuries, I selected a city rich in historical architecture - Łódź. In the original plan, I wanted to treat the acquired documentary material directly. I planned to cite replicas of the objects of past architecture, creating of them a kind of a collage based on some neutral space. I wanted, however, to achieve the correlation between the found motifs and set them into a kind of an architectural structure. Taking advantage of the privilege of being a creator, I selected decorative motifs characterizing the historical objects of the city of Łódź, that were supposed to be my future base of inspiration. On the basis of the collected material depicting mainly architectural details of historical burgher tenement houses, final design ideas, which were the basis for the future creative quest for the detail being developed, were crystallised. I used the analysis of the decorative forms of the selected area of the city to conduct a study of the development of certain decorations, in order to find their common denominator, a type of a sign that could become characteristic for the city of Łódź. My main concern during this quest were the original assumptions, assuming the use of the city's heritage. Numerous styles, typical of the architecture of the 19th century, kept competing to grab my attention. A multitude of possibilities for interpreting them made me wonder for a long time on how to use the acquired database of designs and architectural details in my own creative work. The search for this common denominator changed the direction of my original design idea. I decided that I would use the collected materials to develop a contemporary motif - a module (design element), that will eventually be the motif for a later spatial form (architecture), which then will be based on the existing, revitalized space. My desire was to create a detail/ornament,

79 E.H. Gombrich, op. cit., pp.13-14

while searching for the module/character became an intermediate phase. The concept of developing a spatial detail stemmed also from how the way I perceive the role of the detail and its function. In my mind it should be a structural element of an object, being able to simultaneously turn into a kind of a sign or a decorative form. In all of these incarnations it should flexibly adapt to the given function without harm to itself. These reflections, as well as thoughts on the meaning of the scale in the decorative forms and the way it influences the perception of the designed spatial layout, directed my search. Creation of a motif that would allow for free operation with size, providing for distortion and deformation in order to evoke a variety of visual effects became my aim.



II. 18 Architectural details of Łódź.

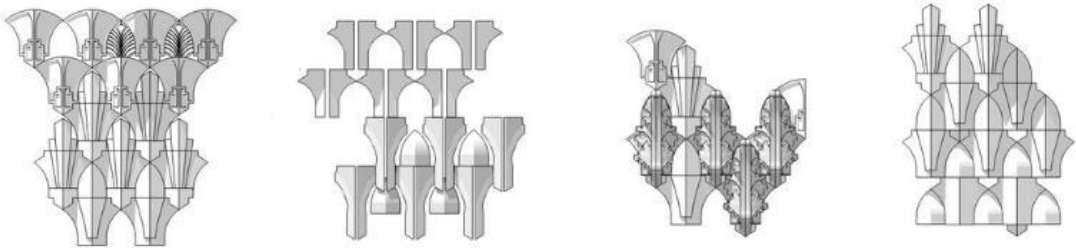
- (a) Acanthus leaf and rosettes from acanthus leaves, and probably a lotus flower. Detail- bracket, Moniuszki St. No. 2, Łódź, source: own photograph.
- (b) Chestnut leaves. Detail - column head, Revolution of 1905 St. No. 44 in Łódź, source: photograph by M. Nowakowska.
- (c) Probably a flower of acanthus or honeysuckle. Detail on the tenement house Moniuszki St. No. 7 in Łódź, source: own photography.
- (d) Detail in the form of festoons [floral and fruit garlands], Piotrkowska St. No. 272 a and b, Łódź, source: photograph by M. Nowakowska.
- (e) The motif of an owl surrounded by a palm tree, stylized acanthus leaves and possibly a lotus flower. Panel on the tenement at the intersection of Zielona and Wólczańskie St., source: photograph by M. Nowakowska.
- (f) The motif of a palmette, stylized as a lotus flower. Detail in the form of a bas-relief, Legionów St. No. 30 in Łódź, source: photograph by M. Nowakowska.

Studying the existing architectural details of the city of Łódź, their construction and subject matter led me to the decision to organize the collected material, reducing everything to a basic division. Out of the collected photographic material of decorative objects, I distinguished the following details: with abstract form (based on straight lines) and depicting ornaments (curved) oneiric and organic in character. The initial scheme allowed me to conduct a further analysis of forms that could become a source of future inspirations. Applying the principle, that application of the appropriate context determines the reception of any objects, and that the natural desire of the human mind is to search for order in all kinds of designs⁸⁰ - I considered the plant motifs to be the most interesting for the further research. The study of curved details led me to the conclusion that my main goal for further research quest would be an attempt to analyse these motifs in the context of their original inspiration in order to create the ornament with the features of a plant structure - a composition ordered and yet uneven. My further research work consisted of gradual grouping of the found architectural details, in order to extract the plant motifs used most commonly.

My interest revolved around the ornaments of the most common species identified as: a horse chestnut, acanthus, lotus and a palm leaf. By tracking the origins of the selected motifs, I gradually looked back, trying to find their presence in the architecture of various regions and eras. I discarded the motif of the horse chestnut leaf motif, that appears repeatedly on the tenement houses of Łódź, as a manifestation of the fascination with native plants, being a proof of fascination with the Secession forms, so the inspiration arising from the search for new aesthetics after 1900. I left the other motifs as universal motifs for further analysis, recognizing them as the most "classic" in the sense of purity of form, defined as a certain stability of presentation and hierarchies of use.

⁸⁰ More on this subject, see: E.H. Gombrich, *op. cit.*, pp. 95-116

The next step of my research quest was the decision to silhouette the selected details and disassemble them. This disassemble revealed the basic shapes and geometric solids present in most of the details. A synthesis carried out and the method of reduction revealed the shapes based on descriptive geometry on the basis of a curve in most of the analysed motifs, such as a pointed arch segmental arch, round arch, reverse ogee arch. lancet arch, semi-circular arch, ogee arch and a logarithmic spiral, as well as solids and spatial figures, i.e. a cone and pyramid, which emerged in the form of details based on their shape, i.e.: simple domes, onion domes and capital and pilaster. The material gathered as a result of the analysis has become the source of inspiration for the first group of the developed spatial details, however, I rejected them eventually.



II. 19 Search for a pattern. Stage I,
source: own drawings.

The awareness that perception of each type of network of entangled lines demonstrates associations with the systematic organic structure⁸¹ and affects the shape of the created decorative pattern led to the decision to include the study of nature of the selected plants into the analysis. The analysis of the forms of nature I carried out, in its character, was a *Mimesis*⁸² understood as a creative imitation. Its main purpose was to recognize the morphic parts of the selected species in order to recognize them as a direct inspiration in the selected architectural details. It also contributed to the discovery of the "the impression of harmony and paralysis" in the analysed plant forms, that I decided to use when working on the spatial detail.⁸³ I paid special attention to the architectural details with the motives of large, deeply-cut leaves - due to a certain versatility of the motif, its artistic flexibility and adaptability to various styles. The plant motif became a direct stimulus for further exploration of the motif that has eventually become my own answer in the topic of designing a spatial detail. Imitation of nature was for me a stimulator for further creative activities that resulted in the second group of the developed spatial parts, which eventually I also rejected.



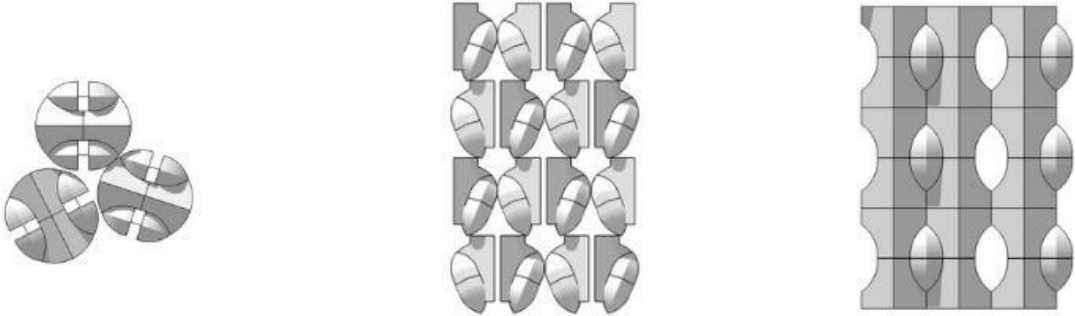
II. 20 Details with the Akantu motif. Łódź,
source: own photograph.

81 More on this subject, see: E.H. Gombrich, op. cit., pp.5-9

82 Mimesis - the meaning of the term presented by Aristotle, where "mimesis" is understood as a creative act. Creating a potential reality, but at the same time objective, because reflecting. As a creative creation, however, it is in analogy to the real world. More on this subject, see: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warsaw 1975.

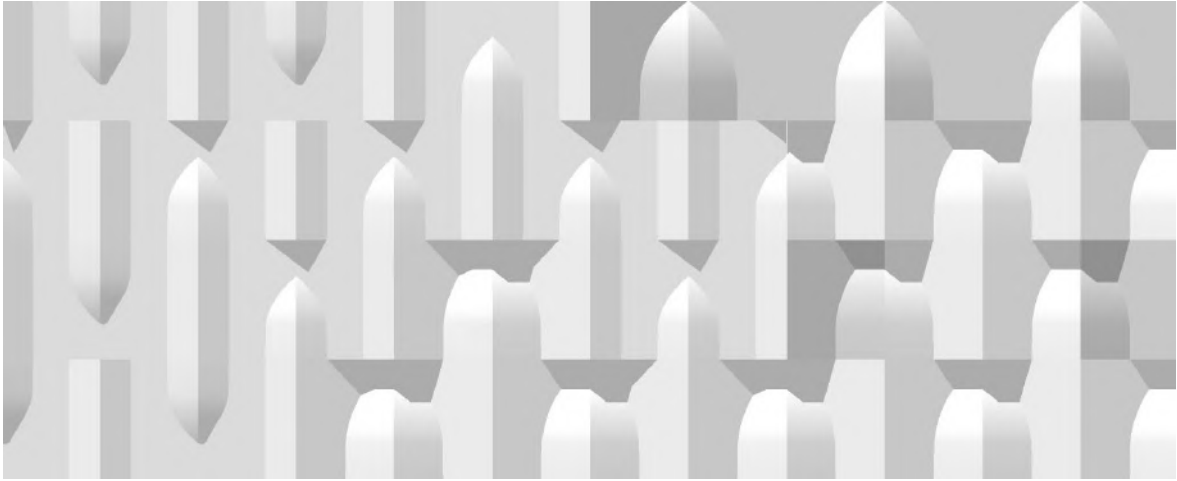
83 E.H. Gombrich, op. cit., pp.1-16

Striving to design an aesthetic layout, most varied and most regular at a the same time, became my next aim. During the creative process I noticed the irresistible need to break the monotony of the mastered pattern with a new action, e.g. a new element. E. H. Gombrich called this factor the "*procedure of graded complication*".⁸⁴ The described phenomenon affects the creator, making them search further variations on the theme of the design being developed or their continuation. At this stage many variations on the selected motif were created.

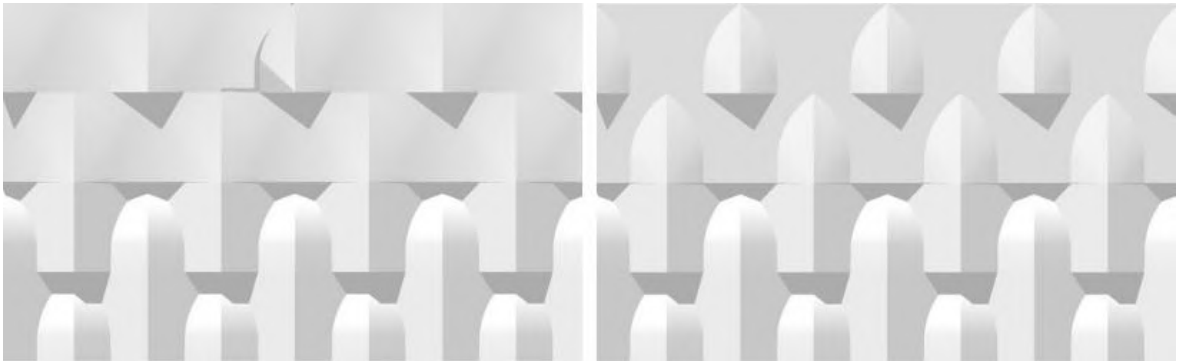


II. 21 Pattern search - Stage II (a),
source: own drawings.

84 E.H. Gombrich, op. cit., p.13



II. 22 Pattern search - Stage II (b),
source: own drawings.



II. 23 Pattern search - Stage II (c),
source: own drawings.



II. 24 Pattern search - Stage II (d),
source: own drawings.

3.1. Evolution of the decorative motive

*"The art of the future will alternately loose and regain its reproductive function. Another issue is whether these features will be faithful and how will it understand the faithfulness."*⁸⁵

In the analysis of decorative patterns, I placed the main emphasis on tracing evolution of the selected motifs. The aim was to engage in the creative process and in the dialogue with the preserved forms of cultural heritage. The presented way of thinking led me towards a simplification of the developed spatial forms. Thus I declined the idea to refer to the well-established ornamental forms in my research. Considering their path of evolution, I considered such decorative motifs to be finished forms, and an attempt to relate to them as a path leading only in the direction of their subsequent transformations and modifications, and in the end to an overload of the form. I decided to trace the reverse direction - back to the nature, back to the first inspiration - separated from the influence of the style, visions and expectations of other creators. Rejection of any ornaments that were the work of subsequent decorative styles, and recognition of their first version considered to be the canon. In my search, therefore, I admired the details in their original version: an acanthus on the Corinthian column, a lotus in the ornamentation of Egypt, palm leaves in the architecture of the Middle East - recognizing them as the moment the motif stopped at the stage of purity of the form. The selected criteria are best illustrated by the words by E. H. Gombrich, that in the presentation of the motifs we should first of all admire: *"discretion of the idea [because] it is so easy to make this curvature more tangible, foliage richer, and how a noble hand refrains from adding even one wave more."*⁸⁶

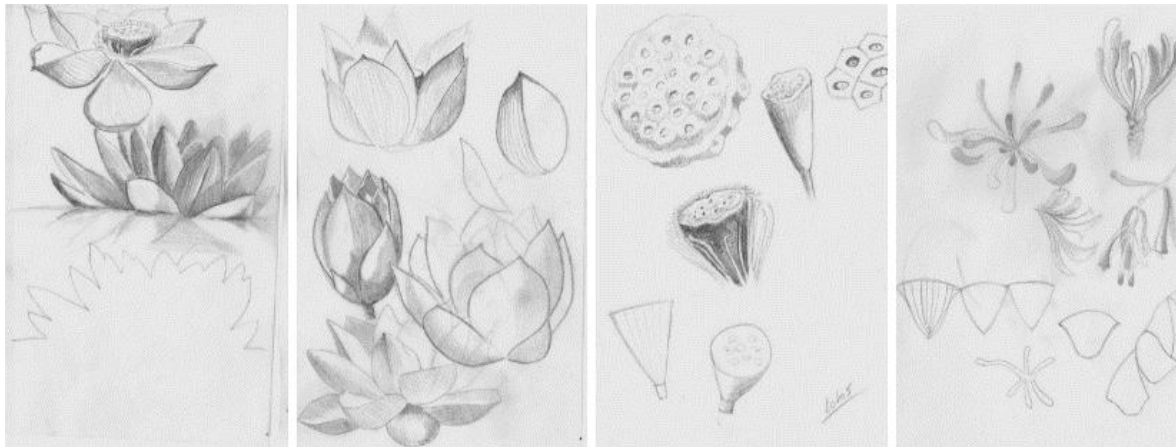
The analysis of the selected plant species in nature: palm leaf, lotus and acanthus. The study of plants, synthesis of their shape, revealed to me the beauty of basic geometric figures and their simplicity. It also showed me the phenomenon E.H Gombrich writes about in the chapter on motifs of nature *"the world created by a man for their own use (...) is as a rule the world of simple geometric forms."*⁸⁷ Gradually, the plant forms reproduced by me were synthesised, irregular shapes were written into circles, individual components like leaves,

85 W. Tatarkiewicz, op. cit., p.339

86 E.H. Gombrich, op. cit., p.43

87 E.H. Gombrich, op. cit., p.5

petals and stems - became lines or simple geometric forms. The individual elements were grouped into subsets. Any irregularities, spatial forms, shapes - were organized by a joint formula. To my surprise, striving to find a common key became my overriding need at this stage of the research path. The feeling of coercion I, as a creator, felt was described by Franz Boas in his research, who claimed that the need to place all objects perceived in nature into geometrical elements arises from the need to find a pattern according to which the nature creates.⁸⁸ This manifestation of regularity is for a man a confirmation of the thesis on their ability to "*exercise control amidst random maze of the nature.*"⁸⁹ I used the resulting simplifications to create groups of forms based on some kind of simplicity. Subsequent attempts to order identical modules in the regular layouts, enabled me to discover opportunities of given solutions, becoming compositions of regular and irregular layouts. Common edge lines of the assembled modules revealed their opportunities for transformation and limitations. As a result of this methodology, the shapes drawn from the elements of nature - simplified and synthesised, began to undergo selection. The forms that I decided to leave for further analysis became more and more uniform, making it possible to create sequences from them.

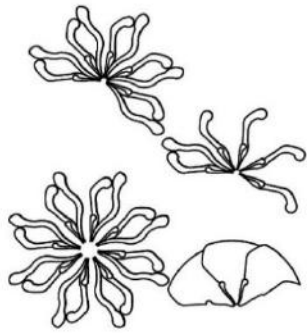


Il. 25 Study of selected plant species,
source: own drawings.

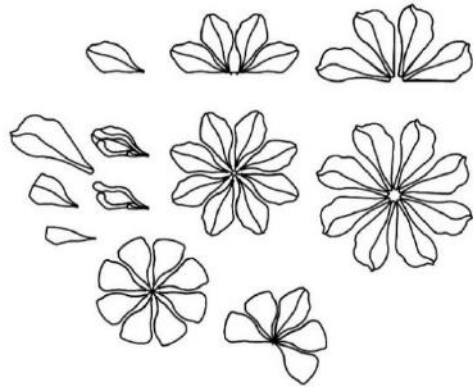
88 E.H. Gombrich, op. cit., p.7

89 *Ibidem*

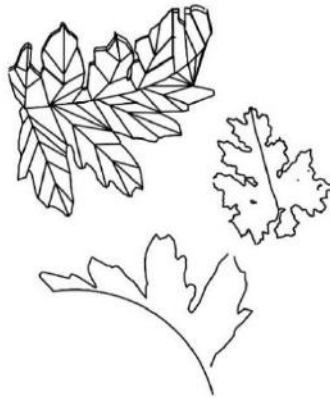
WICIOKRZEW



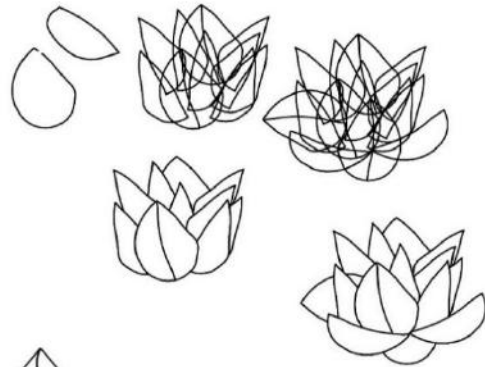
LILIA



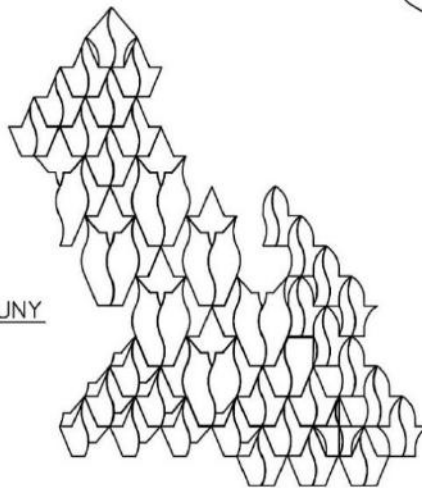
AKANT



LOTOS



MOTYW DEKORACYJNY



Il. 26 Pattern search,
source: own drawings.

3.2. Study of nature

The analysis of the forms of selected plants, partially shaped my idea of what should be the right shape of the decorative elements being created. Organic inspirations with lotus flowers and a study of the growth and development of plants from the Acanthus species: *Akantis mollis*, *Tasmanian Angel*, *Acanthus Mollis*, *Acanthus longifolius* documented with a series of traditional photography and a drawing study, were another auxiliary material to create my own decorative form.

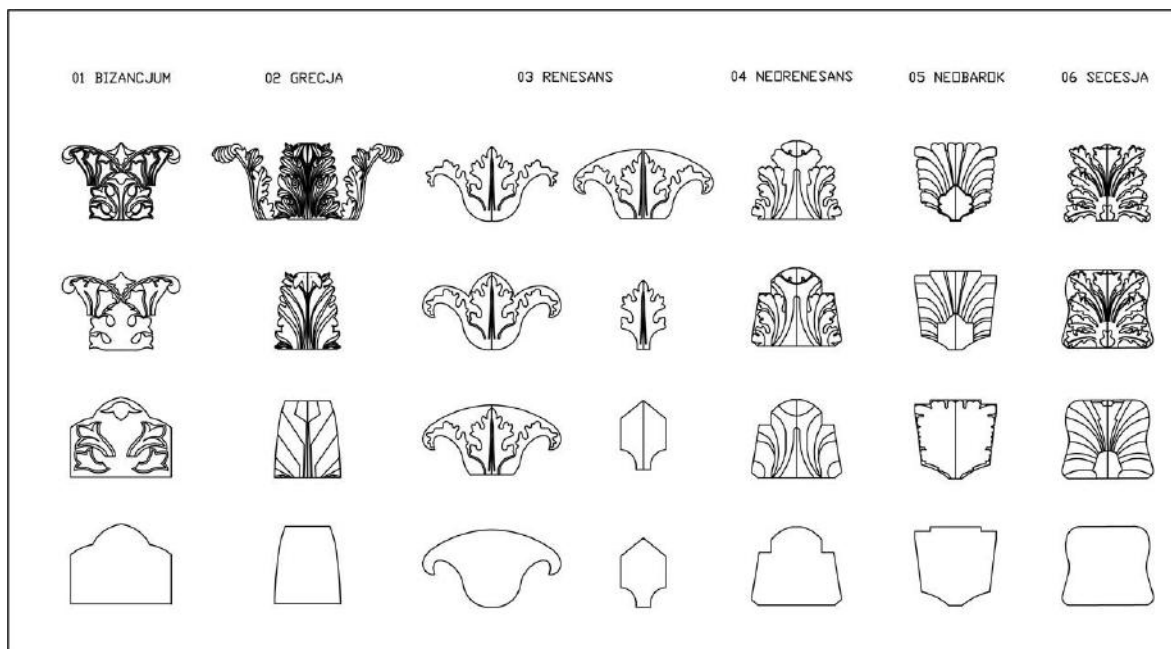


Il. 27 Acanthus Mollis - growth study,
source: own photograph

The motif of acanthus was commonly regarded as a simple imitation of authentic plant growing in Greece and the Mediterranean basin. However, the widely known Corinthian columns design did not have much in common with the naturalistic form. The plant structure, its leaves - presented in sculptural decorations of the late Hellenistic Greece, were already an excellent form, created as a result of stylization. It is proved by many works by researchers who study development path of decorative motifs, including the acanthus - deriving it from the form of a palmette.⁹⁰ Isolating the motif of the foliage itself and recognising it as a simple imitation of the plant known as Acanthus was established by

⁹⁰ The genesis of the plant motif was studied by: Alois Riegl - deriving this motif from the palmette, Aby Warburg - analyzing factors influencing the continuation of the classical tradition in ornamentation, W. H. Goodyear - analyzing the genesis of the lotus motif, proving its penetration into classical culture from the ornamentation of Ancient Egypt and transforming into a palmette motif. The subject of the origin of decorative motifs was also dealt with by other researchers. More on this subject, see E.H. Gombrich, op. cit., pp. 188-189.

Vitruvius in his treatise *De Architectura libri X* on the architecture of ancient Greece and Rome, citing a story describing the origins of the plastic form of the Corinthian column capital as the work of an architect Kallimach.⁹¹ The motif commonly used in classical architecture was, as Vitruvius claimed, the result of the impression created by emotions induced by seeing a sacrificial basket covered in a sophisticated way with the native perennial, namely acanthus (seen on the grave a young woman). The foliage motif was consolidated in the European culture by numerous references to the architecture of ancient Greece, including Corinthian order established at the turn of the 5th and the 6th centuries BC. The motif, repeatedly reproduced, deformed, and finally recognized as a canon in the era of Renaissance, froze due to the conservative-reconstructive approach adopted by creators in relation to the perfect form.⁹²



Il. 28 The development of the Acanthus theme over the centuries.
Analysis and synthesis of detail forms, source: own drawings.

According to Alois Riegl, an investigator who analysed the evolution of decorative motifs and, in particular, the development of a plant twig, the most important reason standing behind the shape of the motif was not imitation of the works of nature, but distortion of an existing motif in order to adapt it to the aesthetic, cultural, and spatial needs. In the case of

91 E.H. Gombrich, op. cit., p.184

92 E.H. Gombrich, op. cit., pp.204-206

the motif of the plant twig he analyzed, he derived the motif of the acanthus from the palmette, rejecting the probability of the spontaneous genesis of its origin⁹³. E. H. Gombrich, while analyzing and developing this idea, claimed that according to the principle of survival of the best adapted forms, only those decorative motifs that are the easiest to remember are most flexible in terms of context and have a large adaptive capability (e.g. a design derived from a plant motif is perceived as a native pattern). The secret of their duration is also in the charm of a given motif, which brings pleasure by the influence of a wavy line, and thanks to several characteristics like the capacity to adapt to empty space, explaining accents - which are helpful to tell the figure from the background. As he claims, the best adapted motifs can introduce directional accents and apply design activities such as: framing, filling, inclusion (including branching and radiation) evoking associations with the living organism through the use of animation.⁹⁴ Another researcher - Piotr Skubiszewski, an art historian, in his scientific article *Najstarsze dzieje wici półpalmetowej na Wschodzie (The Oldest History of the Half-Palmette Twig in the East)*,⁹⁵ while discussing the development path of this decorative motif, describes the oldest dated example of a plant twig found in the ruins of the former Palace of the kings of Persia (242-272) in the ancient city of Ctesiphon, located on the eastern bank of the Tigris.⁹⁶ " *In their shape they resemble Acanthus half-leaves, strongly stylized; endings of their petals, apart from the longest, and spiked, are rounded; the angles between the half-leaves and the twig are filled with short, bud-like spears. Regular outline of the contours of the half-leaves, with petals gradually diminishing in size and expressive drawing achieved thanks to sharp modelling, that isolated the motif from the background, and finally rythmisation of the curves of the stem, is a proof of significant geometrisation of the ornament.*"⁹⁷



II. 29 The genesis of the Acanthus theme.

[AND. Rieglstara to prove that the pattern arose as a result of the transformation of the Palmetta motif, which derives from the Lotus theme. Riegel's thesis assumes the continuity of the decorative art.] Source: E. H. Gombrich, *Zmysł porządku*, Universitas, pp. 188-186.

93 E.H. Gombrich, op. cit., pp.180-189

94 E.H. Gombrich, op. cit., p.154

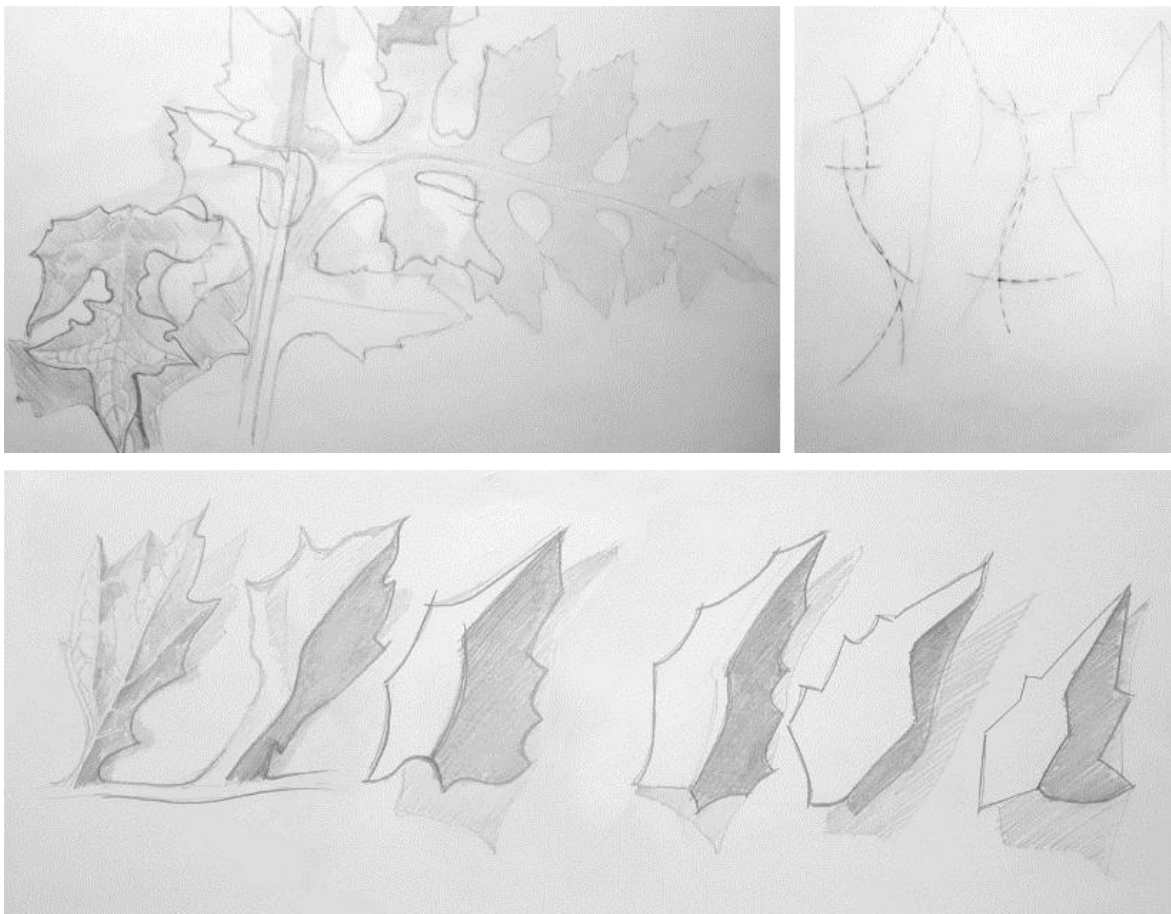
95 P. Skubiszewski, *Najstarsze dzieje wici półpalmetowej na wschodzie*,

URL: https://bon.edu.pl/media/book/pdf/Najstarsze_dzieje_wici-polpalmetowej-PS.pdf, [29.12.2017]

96 Currently, the ruins are located about 30 km south-east of the city of Baghdad in Iraq.

97 P. Skubiszewski, *Ibidem*

The search for a new motif based on a famous motif, is an example of the so-called schema of artistic creation⁹⁸. By observing transformations, subsequent phases of growth of the plant, as well as its mature form, I tried to find the plant known from ornaments and architectural details. I did not succeed, however. For me, as a creator, acanthus became an original motif, which I decided to transform, generating a creative cycle by using a new tool of digital 3D modeling and filtering it through a contemporary aesthetics which I experienced being a designer shaped in the 21st century. The idea, thanks to which the final shape of the detail I developed was shaped was this revival of the decorative motif of acanthus - by giving it modern interpretation, a new pattern.

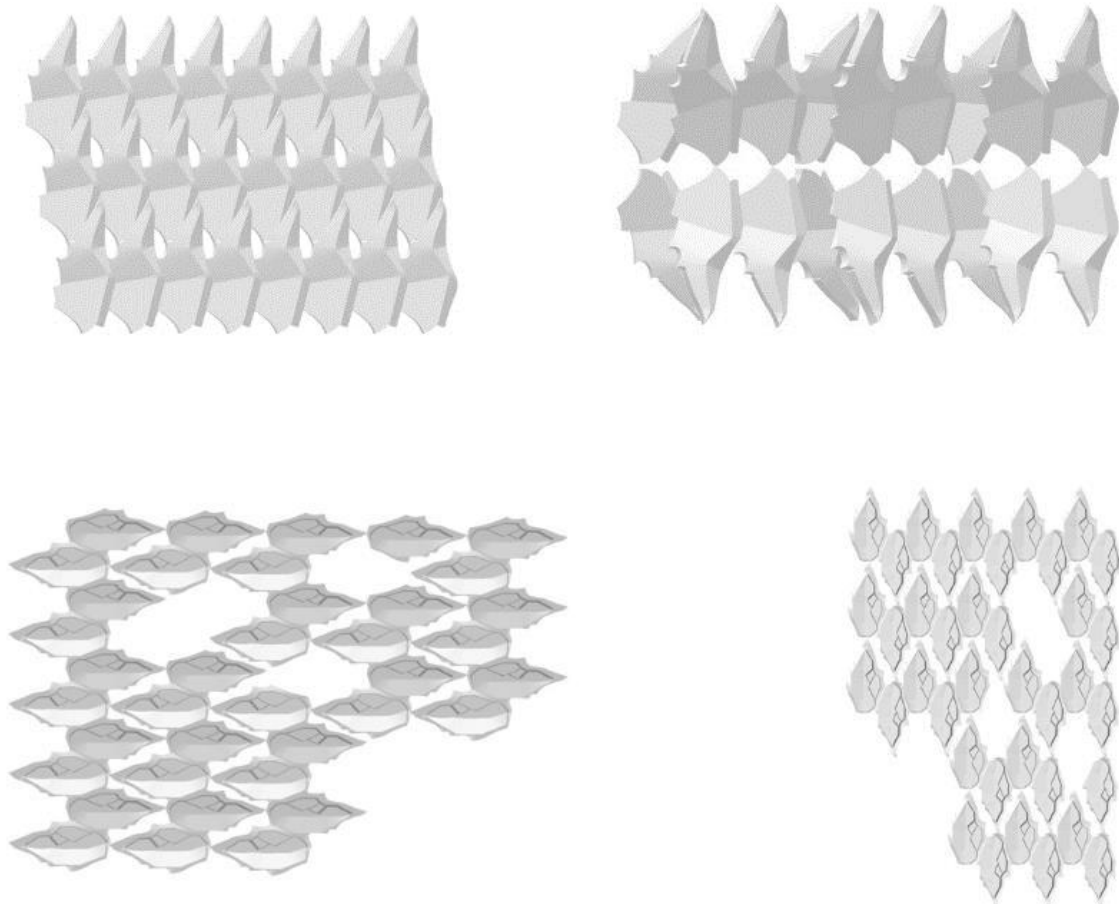


II. 30 Drawing study,
source: own drawings.

98 The thesis assuming that, when searching for a new decorative pattern, we always pre-reach ready-made solutions, which in turn causes the absorption of well-known motifs, thus excluding the possibility of innovation. More on this subject, see: E.H. Gombrich, *op. cit.*, p.187.

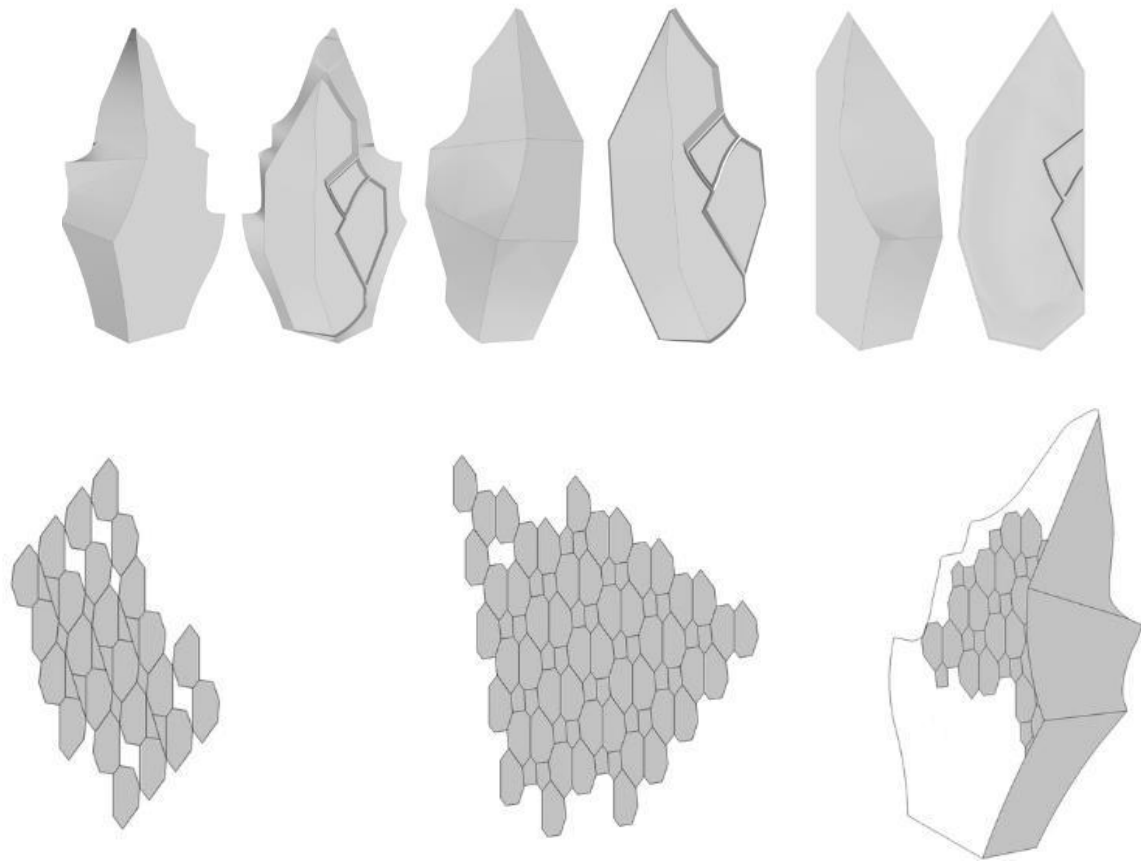
3.3 The search for form

"Fascinating and at the same time difficult in researching the decoration is that they are devoted to this type of human activity that has taken divorce with function. Here a sense of order allows you to have complete freedom to create designs with any degree of clarity or complications. We cannot tell the designer when they should aim to get anxiety and when peace."⁹⁹



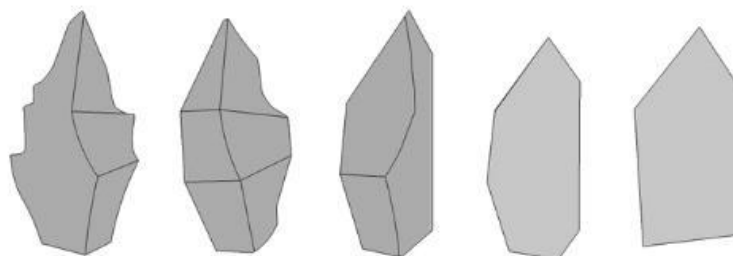
II. 31 Pattern search,
source: own drawings.

⁹⁹ E.H. Gombrich, op. cit., p.146



II. 32 Pattern search,
source: own drawings.

The form of the ornament I offer, as a result of my creative process, is a motif with a high level of artistic suggestibility. I assumed that the developed artistic form was supposed to trigger a variety of reminiscences. To obtain this free reception, the shaped detail was juxtaposed in various contexts of architecture developed for this purpose. The concept of the decorative motif inspired by acanthus was a subject of numerous experiments on its form.



II. 33 Development of the designed decorative motif,
source: own drawings.

The created detail uses the psychological mechanisms described by E.H. Gombrich in the book *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*. Creation of the motif was intuitive to a large extent. The purpose of the tests was to create an aesthetically attractive design. Dynamic, as an autonomous sculpture but, at the same time, static, as part of a structure. Peaceful and neutral in its entirety. The created form of the designed decorative motif is based on asymmetry, but balanced enough to achieve a sense of peace, the so-called effect of dynamic symmetry. I wanted to create a pattern that would have a certain universality typical of a geometric ornament, but original enough to evoke on space or other objects. Hence the idea to carry out spatial research on the basis of the guidelines contained in the work mentioned earlier. They were designed to aid in the creation of the final shape of the designed detail, giving it features of a good design. The research verified the capabilities of the developed detail in confrontation with the selected phenomena and taking into consideration its impact on the basis of specific effects:

Rotational symmetry

Construction patterns based on rotational symmetry represent a kind of order we are subconsciously looking for due to the construction of our body and its mobility. When designing a model based on the vertical axis of symmetry, we make us perceive both its halves as close to the identity. Symmetrical patterns but reversed by 180 degrees no longer have such properties. When dealing with them, the so-called "*coercion of test by imagined rotation*"¹⁰⁰ appears.

Kaleidoscope

Regular systems appearing in a kaleidoscope, created due to mirrors forming numerous symmetries form the so called effect of a maximum redundancy that is excess. Confrontation of the motif with a kaleidoscope effect reveals, even in very complicated designs, the potential to create an ornament with a peaceful and equivalent layout. Any design, in a kaleidoscope, finally turns out to be monotonous. Confrontation with the kaleidoscope effect makes it possible to form a preliminary hypothesis on the possibilities of decorative elements or a set of elements, its attractiveness in the option of orderly chaos. It may be the prelude

100 E.H. Gombrich, op. cit., p.138

to further experiments based on digital methods of multiplication. *"To the extent not lesser than the viewer, the designer experiences, to what extent repetition devalues the motif and extraction strengthens its potential relevance"*¹⁰¹ which eventually leads to a conclusion on the need to simplify the design.

Force field

Submitting the designed motif to the effect of the forces, made it easier for me to decide which of the elaborated ornamental compositions carries the most interesting emotional charge for me. I used the conclusions from these observations in the next stage of the work, while conducting a study of architecture. *"Ordering a larger whole is done through depriving individual elements of their distinctiveness, so that they are fused into a larger entity that we perceive as an indivisual object."*¹⁰² This allows us to verify methaphorically the impact of the design. The means is a strong emotional and perceptual accent, and the frame sets out the boundaries for the force. The importance is growing towards the center of the composition, the order is determined by the behavior of the contents of the composition.

Effect of a wavy line

William Hogarth, the creator of the concept of the "line of beauty"¹⁰³ claimed that a wavy line is a source of pleasure for the recipient, because the mind following the eye looks for continuity in diversity. As he claimed, this impression is the result of the confluence of various factors and fluidity is one of them. Experiencing compositional layout, in which the background and the figure are mutually balanced evoke specific sensations; looking for similarities, we find that each bulge corresponds to another protrusion. This raises the curiosity if the noticed bulge is the result of a concavity in another place, by starting negative and positive spatial thinking. This also applies to a negative pattern layout. While developing the pattern sequence based on the created detail, I wanted to achieve the "wavy line effect". I noticed that such patterns make our minds put an effort into analysis of the pattern, of which spatial interpretation is true. I tried to achieve such a continuity in the multiplication of the detail being developed. I used a projected drawing of the detail to develop these compositions. The composition layout constructed in this way had an impact on the

101 E.H. Gombrich, op. cit., pp.151-152

102 *Ibidem*

103 The author of the book: *Analysis of Beauty [Analisis of Beauty]* from 1753, [in which he presents the thesis why the wavy line is the pleasure source for the eye of the viewer] and "is the author of the first consistent attempt to base design theory on the psychology of perception." E.H. Gombrich, op. cit., p. 23.

adjustment of the shape of the detail by means of the adjustment of the contour of the created forms.

Effect of the inclination/ Effect of the edge

I developed the final shape of the module containing the sequence of the details created earlier, verifying how can I affect a diverse interpretation of the created ornament, depending on its inclination to the recipient. Using "The effect of the inclination"¹⁰⁴ for the geometrical layout I had an opportunity to influence its reception and interpretation with minor modifications on the stage of presentation of the pattern - so I took it. In the case of "the effect of the edge"¹⁰⁵ the protrusion of a specific element beyond the edge of the whole affects the reception of this element as the dominant for the whole of the model, changing its perception as a whole.

Reification

By adding sensory properties such as smoothness, elasticity, inertia, stiffness, susceptibility to shaping, flexibility, sharpness, fragility, spreading, flowing one on top of the other - we make inanimate elements participate in the distribution of movement and touch.¹⁰⁶ Since the motif was developed as a spatial object and the surfaces were actually formed like in the case of a sculpture, in this study I focused more on observation how the designed detail would be interpreted depending on the material and layout used. What would it look like as a sequence and as being an independent element.

3.4. Research in space. Conclusions

The fact that the created pattern oscillates among the following type of patterns: "*figure and background*", enabling to play with the effect of spatial illusion, emphasizing contrasts and highlighting the chiaroscuro of the defined planes, which imaginatively will be perceived as convex or flat, allows for further development of the detail as a flat pattern. These possibilities are especially visible when viewing it in a three-dimensional space. However, I made an assumption that the pattern was primarily perceived as an architectural detail. When

104 E.H. Gombrich, op.cit., p.131

105 *Ibidem*

106 E.H. Gombrich, op.cit., p.160

developing the pattern spatially - alternately, with traditional sculpting tools and in the digital environment - it was easier for me to achieve the effect of structural stability than if I continued to work creating it as a graphic design. So I temporarily abandoned developing further versions of a flat pattern, verifying only whether projecting it in a flat view would maintain its spatial character. To this end, the motif was tested with various material technologies.

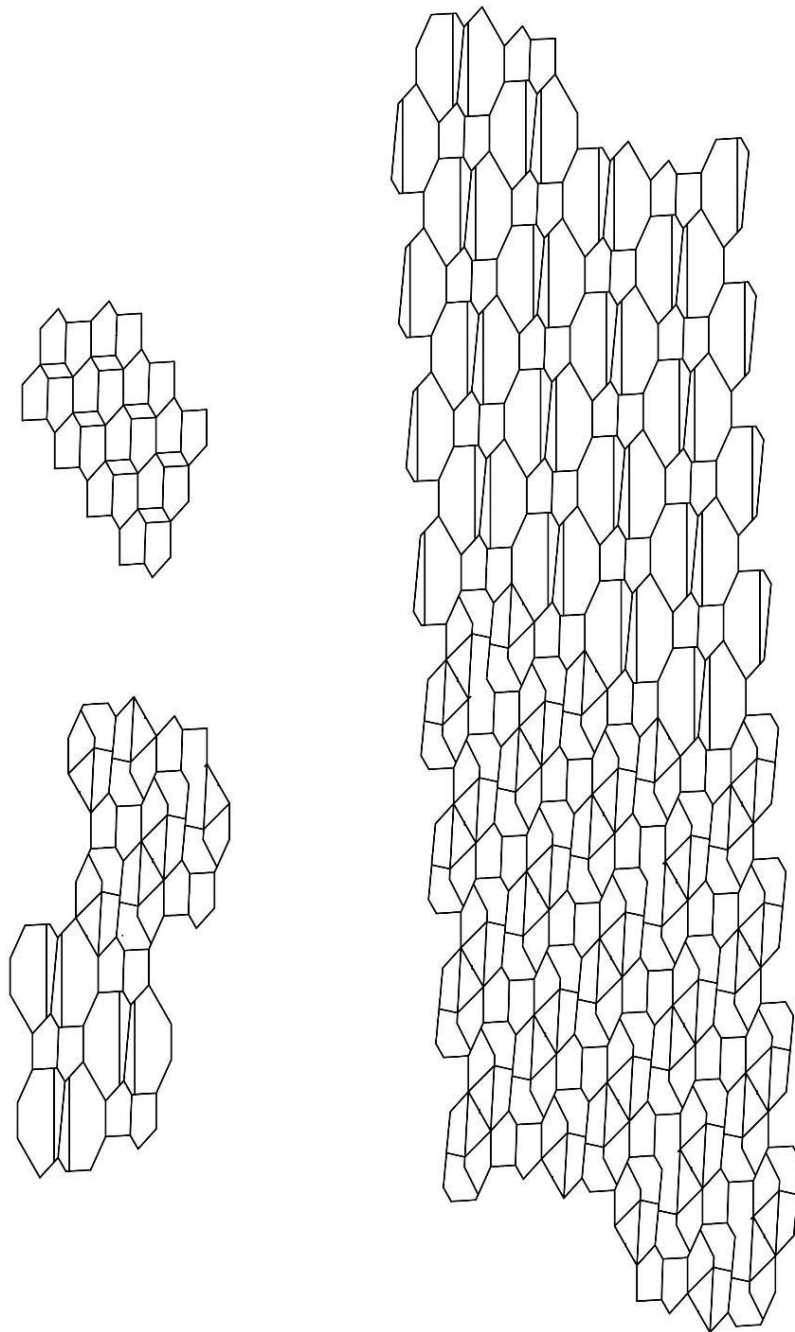
The developed detail is the summary of the spatial research. It was constructed as a two-piece set of sculptural forms, so that both elements - being modules of this set - could be presented together, influencing each other as sculptures, and as a spatial structure modules, e.g.: as elements of a set forming a relief or other spatial form in this way. The objects I created vary in size and curvature of the developed planes. Common proportions and tangent edges of both items enable matching them like puzzles. They are characterised by a simple form with a clear focus, which was shaped with the use of digital tools in the form of 3d modeling. The planes of the designed objects interact with each other. I combined together concave and convex surfaces as well as soft surfaces with a clearly organic shape and with geometric ones with sharp edges. I wanted to obtain some sense of tension in planes of the designed detail. I treated the objects like silhouettes, discarding any details. Both modules have a polygon contour from the face of the object and are quadrilateral in the projection. Compiled together they form a set that can then enter the sequence of settings. The modular system created by me is presented as two different decorative systems and the third one taking into account an additional element.

I also tried to verify the capabilities of the designed forms in various spaces. The digitally processed detail was refined by parallel forming it in clay. In this way, I made a few spatial sketches, from which I selected one. I gave it its final shape after taking into account the observed conclusions. The digital model was completed by using 3d printing, then the detail was subjected to repetition tests based on traditional methods. I made silicone and plaster casts in order to obtain a negative form to make an impression of ceramic clay. I created the modules that have the configuration capabilities of the designed detail made by a ceramic firing method. The aim of the applied methodology was to examine how the digitally-created object changes, depending on the used technology.



Il. 34 Process: three-dimensional printing, material study, implementation process, source: own photograph

I wanted to fine-tune the detail in reality. Thanks to the experiments I conducted on the basis of the craft work, I learned how to refine the designed object so that it could be duplicated with the industrial technique. The analysis of my activities and their results revealed to me the potential of the applied technological solutions as well as their disadvantages. The use of 3d printing technology revealed an additional decorative effect in the form of regular relief - a track along the path of the print head. I decided to use the formed texture in the process of the industrial casting technology or in ceramic printing. For small decorative forms such as castings and ceramic impressions, the printed form was smoothed and the edges were chamfered, so as to facilitate the removal of the cast from the mold. All of the documented technological processes confirmed that the decision I had taken were right.



II. 35 Created detail. Configuration options,
source: own drawing.



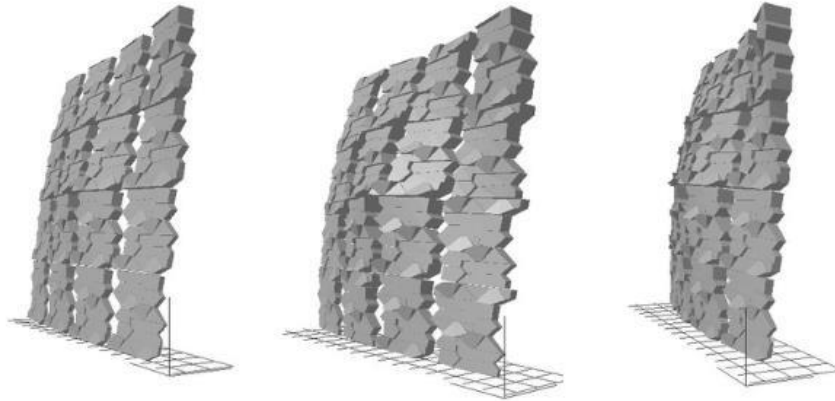
II. 36 Implementation. Detail. Ceramic bas-reliefs,
source: own photographs.



Il. 37 Implementation. Detail. Ceramic bas-reliefs,
source: own photographs.



II. 38 Implementation. Detail. Ceramic bas-reliefs,
source: own photographs.



Il. 39 Structural form. Exploring the possibilities of the created detail, based on parametric design, source: own drawing.

Moreover, conceptually, I made a confrontation of the work, that is the designed detail, with architectural space. A three-dimensional model made in the SketchUp Pro software was used to generate a variety of effects. Capabilities of the developed detail were analysed with digital tools and the developed models of the created details were tested for parameterization, by converting them in a structural form that could be an autonomous architectural element. The research I conducted allowed me to visualize the concept of the use of the designed detail as a structural element and as a decorative element.

The conceptual study of architecture was not a necessary process, but I decided that it would be an important complement to the architectural detail design. I wanted the developed set to create an ordered pattern, in which individual elements, through the rhythm and continuity, act as an ornament. I wanted the impact of separate modules developed individually was lost in the context of a sequence, and the multiplied detail became a part of the whole structure, characterized by a deep chiaroscuro and vibrating contour line.

Chapter 4. Research on the capabilities of the detail based on the study of architecture

"Abstract art is not just in the present. People are too materialistic and formalistic. And therefore they regress (...) An eternal mistake of those people is that they imagine they that remain faithful to the spirit of the future, while actually they are faithful not to the Spirit, but the Form " ¹⁰⁷

The stage of search for a decorative form happened almost simultaneously with my reflections on how to touch upon the subject of revitalization of a selected object. The developed study served me as the base for the next analysis of the created detail - this time on the basis of architecture. When designing an architectural object - as a conceptual assumption, saturated with various types of interpretations of the design created earlier, I noted the so-called "need to complement the continuity."¹⁰⁸ It allows to create incomplete designs, create contractual whole by marking separate elements that form one structure in the space. The detail I created, processed in a variety of ways, was used as a series of landmarks that set the viewing axis of the designed architectural object, guiding the viewer's eyes along the contractual lines drawn with objects saturated with detail. Setting the fragmented, rich in ornaments structure of the designed motif, with scarce, purely functional tissue of the object, was intended to create some sort of a force field, allowing one to extract and underline the designed architectural detail . Also the design of the interior was based on clarity and simplicity, acting as a background - which, by static contrast, is supposed to separate the structure of the ornament from the surroundings and create out of it a motif that determines its perception. The developed concept of the interior assumed leaving the arranged space as stylistically understated. The detail presented in it was placed in a way that allowed its interpretation as a decoration or decorative element, while leaving the room for possible further stylistic actions.

107 W. Kandyński, URL: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kandinsky-i-sztuka-abstrakcyjna/> [29.12.2017]

108 E.H. Gombrich, op.cit., p.121

4.1. Design assumptions

When creating the form of the aforementioned object, which was the load-bearing structure for the detail, I used the analysis of the materials collected during my research work. I divided these studies into two parts, in which I analyzed the functional and aesthetic aspects of the developed concept of revitalization of a historical building in Łódź. While planning out the features of the object, I took into account, first and foremost, the analysis of communication (resulting from the land-use plan on which the object is located) as well as the possibility to introduce facilities for people with disabilities and the opportunity to include parking spaces in the existing building. Assuming its commercial nature I also created a preliminary plan of the functional layout of the interior. From the aesthetic point of view, I decided to focus on the arrangement of the representative premises, facade, internal courtyard and the selected rooms, which, as elements of the architectural composition, were the carrier for the previously designed form. In both respects I used my scientific material that was the result of my own research based on proper materials – performed in the course of the research and the auxiliary materials. The design material in the form of a functional design of a tenement house developed in the first phase of the research was the basis for my further actions. I devoted the search of the second phase to create the space as a background for the detail.

4.2. Architecture as the basis for project activities

The developed concept of the object is my own proposal that fits in the trend of current changes in the architecture of the city of Łódź. It refers to the modernization activities currently implemented and planned for the oncoming years, arising from the Union programme adopted by the city - *Revitalization of Łódź 2022*¹⁰⁹. The mentioned program assumes a complete restoration of the Śródmieście district. Implementing the slogan of revitalization as a change at an aesthetic and social level. The building I selected, located on the plot in the 20 Włókiennicza Street, is included into the programme, being part of one of

¹⁰⁹ Project implemented as a part of EU Infrastructure Projects - Area Revitalization of the City of Łódź. The main Beneficiary is the city of Łódź, the implementation by: Zarząd Inwestycji Miejskich. Sources of funding: European Regional Development Fund, URL: <https://uml.lodz.pl/dla-mieszkancow/projekty-unijne/projekty-infrastrukturalne/>, [29/12/2017].

the twenty quarters that undergo revitalization, located in the strict centre of the city of Łódź. The assumptions of the said program include restoring degraded areas to their original splendor.¹¹⁰ In addition to typical revitalization changes, the mentioned quarter is planned to be included in the program; *Detail of the city* - intended to create urban zones characterized by a rich cultural heritage, in the form of the preserved architectural details that will be composed into new architectural assumptions. An additional stimulus for the planned changes to the image is the idea of changing the name of Włókiennicza Street (ang. Textile Street) by returning to its original name - Kamienna Street (ang. Stone Street). This change is intended to highlight its original, representative character.

A revitalized study, in its current form is a three-storey building, in line with the rule of the linear system adopted on the whole street. The author of the nineteenth-century design of the aforementioned Kamienna Street, was Hilary Majewski, an urban architect, the author of many buildings in Łódź, including the mansion of the Herbst family, the Credit Society building, the former Poznański's factory, but also of other buildings, not signed by the author, but aesthetically supervised by him in relation to his function of an urban architect.

110 The facility is located in the area covered by the revitalization program (7.5 ha area limited by: Wschodni, Rewolucji 1905, Kilińskiego, Jaracza together with frontages on the other side of the above streets). The project was initiated on 10.02.2017 and its planned completion is foreseen for 01.31.2022. The project is implemented under Priority Axis VI Revitalization and endogenous potential of the region, measure VI.3. Revitalization and development of socio-economic potential, Sub-measure VI.3.3. Revitalization and development of social and economic potential - the city of Łódź, *Ibidem*.



II. 40 Front elevation, existing condition (2018),

source: EC1 Fundacja Łódzka.



II. 41 Object subjected to a design study.

- (a) present condition of Tekstylna St.
 - (b) front elevation of Włókiennicza St. No. 20
 - (c) the condition of existing architectural details of the object,
- source: own photograph.

The former Kamienna Street was characterized by a rich in form frontage development, maintained in a uniform style. Facades, the simple as well as rich ones in their architectural form, mostly referred to the architecture of the Italian Renaissance. Most of the buildings on this short, 313-meter-long street, are not entirely preserved. However, the few, preserved buildings - have a high aesthetic level, defining the reception of the entire street despite its current degraded character.



Il. 42 Situational map of the street Włókiennicza,
source:: zumi.pl

The object of the highest artistic value is the number 11 - the Hilary Majewski's tenement house . Another, still visually attractive, are the following numbers: 16, 18, 20, 22 and 33. Irregular positioning of the aesthetically valuable objects is intertwined with those of a low value. The existing sequence of the facades in Włókiennicza Street is perceived as a whole due to the still visible original design intent, characteristic for the 19th-century architecture, based on the use of architectural orders. Individual buildings at the former Kamienna Street were among the numerous examples of the architecture of Historicism in the the city of Łódź. The studied building is located in the central section of the street. As the only one among the buildings within the sequence of tenement houses, it offers the opportunity to present its architectural values from a broader perspective - it does not have any buildings in front of the facade, only a green belt. Taking into account the future urban assumptions related to the planned modernization of the street, it is located in the centre of the future "Podwórzec Miejski" (Urban Courtyard). This fact contributed to the selection of this object, as the base for the research on the effects of the detail in the space.

Description of the object subjected to the study

The building in 20 Włókiennicza Street consists of a front part, adjacent to other buildings, and of two symmetrical wings, visible only after one crossed the entrance gate of the building. The selected tenement house, despite the very poor technical condition of the front facade, shows characteristics of the architecture of the era it was constructed in. The existing elements of the front facades have preserved distinct divisions of the plane in the form of the repeated semicircles and pilasters, giving it a specific rhythm. The windows in a row, enriched with outwardly cornices and the preserved architectural details in the form of panels under windows, cornices and a few heads of Corinthian capitals still testify to the "classical" origin of the building. The character of the representative building is maintained only from the side of the street. The facade visible from the side of the outbuilding maintains the style known from the front only in the shape of the windows and the repetition of the storey levels. The current condition of the inner courtyard and the interior of the object is so bad, that it allows to consider not only complex revitalization but even partial demolition.¹¹¹ General view of the front and the retained elements of architectural detail allow to define the building as symmetric, with balanced proportions, showing horizontality. From the artistic perspective it is based on delicate chiaroscuro obtained through cornices and vertical elements, which give it a regular rhythm. The building is located in the vicinity of objects with similar appearance, being a component of a bigger architectural composition. In relation to the adjacent objects it is lower by one floor, thus creating the opportunity for upward extension.

The guideline for the study of the revitalization project, was to match to the stylistic convention of the already existing architectural object and the surrounding buildings, as well as to give it a particular function. The building developed conceptually was treated as a commercial object. As a private building, it was not obliged to perform social functions resulting from the assumptions of the revitalization programme of the city. Thus it became an ideal basis for further creative activities, without clear limitations of the urban development plan or guidelines from the Monument Conservator. The decision to select this tenement house as the base for further research resulted from the desire to use the opportunities created by revitalization openness to decorative elements. I used the

¹¹¹ The under study object is not enlisted in the register of monuments.

architectural composition to create the need and the context in which the developed decorative form/detail would be presented. The designed object is the result of a design study, whose purpose was to create a spatial composition defined as architecture. The research on duality of the concept of form, understood as both an arrangement of elements and the form as the border/outline, shaped its final appearance. The presented object is a correlate of a partially preserved historical building with a new object, based on an existing architectural structure, however, presenting a new solution in the area of functionality and building technology. The use of the historical body as the basis for further creative activities resulted from the willingness to speak in the discussion on the possibilities and limitations resulting from the slogan "Revitalization.

4.3. Border between the interior and the exterior

"When in the second half of the 19th century, railway platforms or streets and city squares were covered with cast-iron constructions with large glazed surfaces, the difference between interior, understood as rooms inside a building, and the outer space, gradually began to blur."¹¹²

The concept I created assumes a juxtaposition of the styles of two eras: the 19th century and the present day. The used means of artistic expression are based on contrast, scale, texture and hierarchy. My intention was to disturb the rhythm of the existing and left part of the 19th-century facade in such a way, so as to expose the new fragment I designed. This was supposed to be so subtle, that the new part would become a whole with the original part of the facade, and it would match with the facades of the adjacent buildings. To achieve it, I used the material and formal division thanks to which the new fragment matches the existing architecture but also it varies - it is original in relation to the composition of the left part. To emphasize the structural distinctiveness of the newly designed form and to show its stylistic individuality, I called the facade of the newly created fragment Ryzalit (Avant Corpse). The projection from the face of the facade of the building has the form of an asymmetrical variation. The shape refers to the solution seen on the tenement house in 31 Piotrkowska Street and many other objects in the district of Śródmieście in Łódź.

112 A. Basista, *Kompozycja Dzieła Architektury*, Universitas, Cracow 2006, p.19



Il. 43 Details on the Łódź tenement houses, used as an inspiration for the study of architecture.
Source: (a, b) own photographs (c) photograph: M. Nowakowska.

The location of the Ryzalit off the main axis, not centrally in relation to the entire tenement house, is intentional. The concept assumes that the new fragment contains a modern function - entry to the underground garage.¹¹³ I wanted the garage gate to blend in with the face of the wall, becoming invisible and therefore not competing with the original entrance.

The designed fragment of the front of the building has a representative function, consistent with the guidelines of the 19th century: *"The project assumptions that governed the given period assumed transferring the emphasis on the presentation. Frontage development and urban layout based on quarters influenced thinking with fragments rather than with the whole body. Facades were treated as a showcase of the building's owner."*¹¹⁴ The Ryzalit, being a constitutive element, becomes a carrier for the detail created by me, which, by multiplying and scaling it into large solids, builds a uniform structure that is also an external wall and a two-sided relief. The architectural detail that forms the basis of the avant-corps composition, affects the viewer as a sculptural form with a rich chiaroscuro, climbing from the level of the first storey up to the decorative top made of multiplied elements. Concave and convex modules forming the decorative motif, asymmetrically located in relation to the vertical plane of the avant corps, as if push it from the inside. This game between the void and the ornament initiated on the face of the building has a continuation in other fragments of the object.

113 The design concept assumes the garage entrance under a new part of the facility, while the garage itself - in the inner courtyard area.

114 W. Adamiak, *Dziedzictwo: detale przestrzeni publicznych Łodzi na tle innych miast*, Jurczyk Design, Łódź 2013, p. 25

The asymmetrical location of the avant-corpse with respect to the rest of the object, as well as to the verticality of its form, competes with the "horizontal base" characteristic for the tenement houses of Łódź, highlighted by profiled cornices. However, the design is in line with the directionality of the existing architectural details visible on the original part of the facade. Occupying one-fifth of the width of the building from the front, it has the above-mentioned representative functions. The use of the detail at the place of breaking the front of the building allowed for a smooth transition from the vertical plane of the existing facade to the newly designed slant. The detail has a masking function here. The actual shape of this part of the building is revealed only by the cornice line crowning the ground floor level and the cross section of the avant-corpse - revealing the built-in loggia visible from the left.

In higher parts, the designed detail effectively visually loses the applied tilt of the avant-corpse with respect to the front of the original facade. The space obtained in this way, gradually increasing upwards, conceals the spaces of terraces of increasing proportions. The developed concept of architecture assumes that all of them are separated indoors with the glazing. The large sliding windows allow for viewing the avant-corpse from the perspective of the rooms. This solution allows to experience the designed detail also from the inside. In the area of the existing structure of the building, I decided to use its potential of lower location of the roof in relation to the adjacent tenement houses. I also decided to expand the object upwards by one storey being developed in the selected fragment by designing a superstructure. By equating the height of the tenements with the height of the adjacent buildings, I gave the existing low attic a full-utility function. As part of the project study, I also introduced minor adjustments to the composition of the existing part of the front facade, including the proportion of the windows of the lower storey - trying to give the object a more contemporary appearance. I also decided to make minor adjustments, trying to preserve the original appearance of the building. In order to create the base for the designed detail with which it will correspond, I conceptually assumed restoration of the former splendor to both the front of the tenement house and the architectural details decorating it - placing special emphasis on the dialogue and dependence between the newly designed detail and the existing spatial decorations. My main assumptions were to cooperate with aesthetic forms through their mutual influence on each other.



II. 44 Visualization. Architecture study,
source: own photograph.



II. 45 Visualization. Detail,
source: own photograph.



Il. 46 Visualization. Detail,
source: own photograph.



II. 47 Visualization. Architecture study,
source: own photograph.

4.4. Architectural detail as an element of space creation. Study of the revitalization of the object

"Sometimes we erect cities right away, like satellite cities, suburbs, and even capital cities, moved straight from the drawing board. Most, however, are built gradually, by different people, various elements overlap or push each other out, displace, erase, destroy, replace and are replaced."¹¹⁵

The decision to partially renovate the building, or even to recreate the no longer existent original appearance, which I undertook in the concept developed, is in line with current trends resulting from the aforementioned revitalization programme of Łódź, and is consistent with the original assumptions on which the building was created. In the study of the object, the designed decorative system was used in the context of the interior as a spatial barrier, relief, mosaic and an ornament creating a utility object. In the external context, as a structural element that builds the wall of the external facade and as a spatial layout in a graphic form. In the context of the border between the two zones, as a decorative structure, creating the space and architecture of the pavilion inside the courtyard.

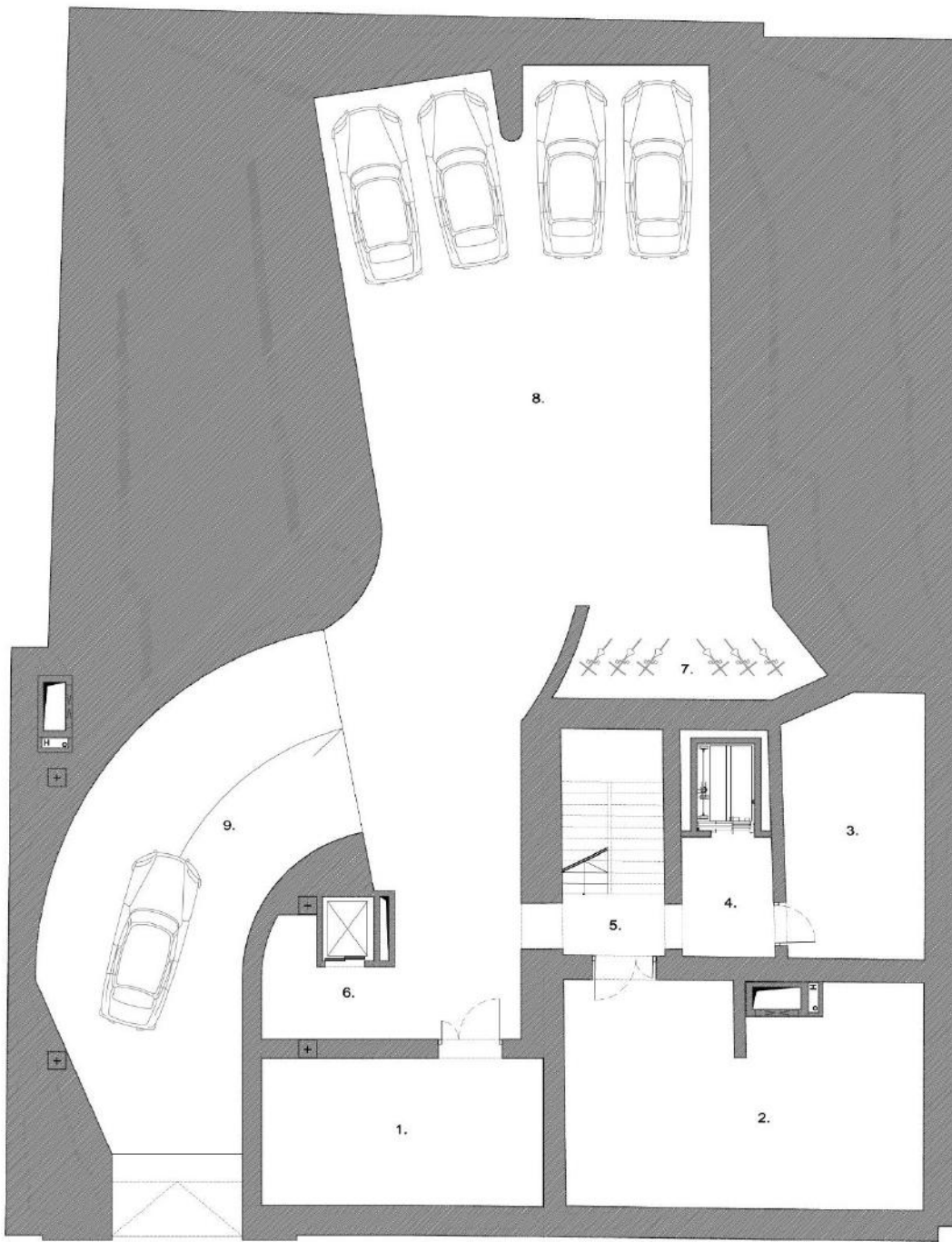
I gave the inner courtyard of the tenement house, which is a "semi-closed" space, the name - *Atrium*. I wanted to develop the existing space inside the property - like the interior. The main design assumption for this fragment subjected to the study of the object was to achieve the effect of interpenetration of the interior and exterior zones, based on the shared architectural tissue combined with additional detail. The opening of the back facade to the atrium was intended to achieve the effect of the interaction between the decorative structures and providing additional light to the interior. The rear elevation of the elaborated fragment of the tenement house (in the proportions defined by the avant-corps of the front facade) is based on the curtain wall solution, spreading to the height of two storeys. The purpose of this solution was to create a visually open, representative space.

The separated space of the ground floor is dedicated to the *Lobby*- a room constituting a communication link and a space dedicated to an information point (like reception) for the

115 W. Graham, op. cit., p.2

entire facility. It interconnects the historic part of the building with the new fragment and the atrium - giving the building the character of a public facility. The designed detail has been displayed in its space. The glazing that separates its area, separating itself from the atrium - like the photographic frame restricts and defines the viewing axis of the person staying inside. The lobby becomes the border of the interior and exterior, inviting to the open part of the atrium and the pavilion placed inside it - which is also the carrier of the previously created decorative form. All interiors of the object in the study were treated schematically. The functional layout of the rooms has been proposed based on preliminary assumptions in which the building has commercial and utility functions, while the individual spaces are dedicated to the functions of achieving social goals. To emphasize the importance of the detail, in the developed concept of architecture and interiors (which is only a complement to the conducted research on the detail), I applied a uniform neutral stylistics. Bright exterior color and raw and functional interior space, is based on a delicate material contrast and creation through space and light. The colors used also emphasize the capabilities of the designed detail. Opalescent black colour was used in points, and white colour dominates. The decision to give the rooms such neutral colouring, allows to focus on its architecture and detail as *"White is ephemeral, it is a symbol of constant motion. It is always up-to-date but never the same. Bright and changing during the day. White is light, the medium of communication for understanding and the power of transformation."*¹¹⁶

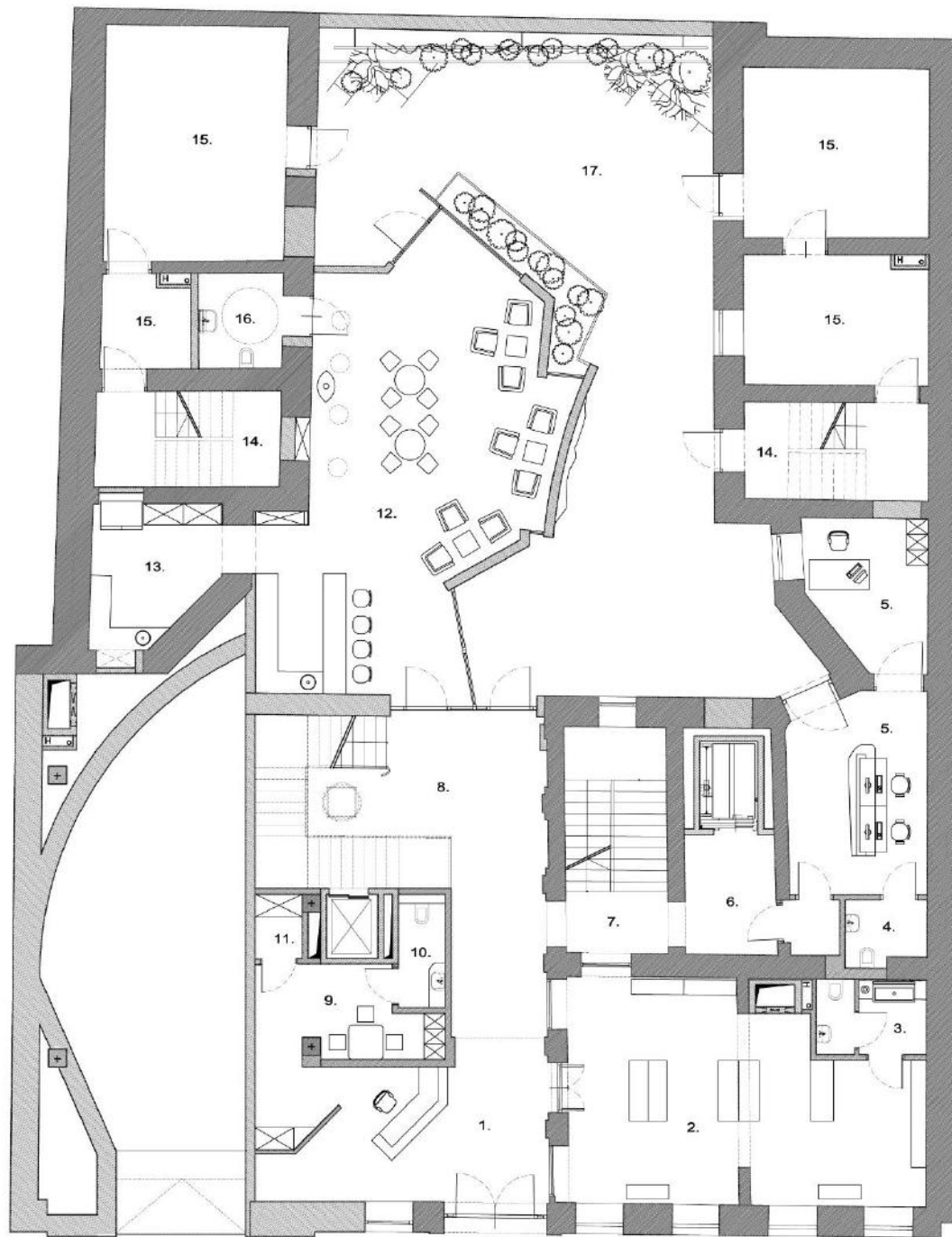
116 Own translation; P. Jodidio, *Richard Meier & Partners. White is the light*, Taschen, Koln 2010, p.7



- | | | |
|-------------------|-----------------|-------------------|
| 1. STORAGE ROOM 1 | 4. LIFT LOBBY 1 | 7. PARK FOR BIKES |
| 2. STORAGE ROOM 2 | 5. CIRCULATION | 8. GARAGE LEVEL |
| 3. TECHNICAL ROOM | 6. LIFT LOBBY 2 | 9. RAMP |



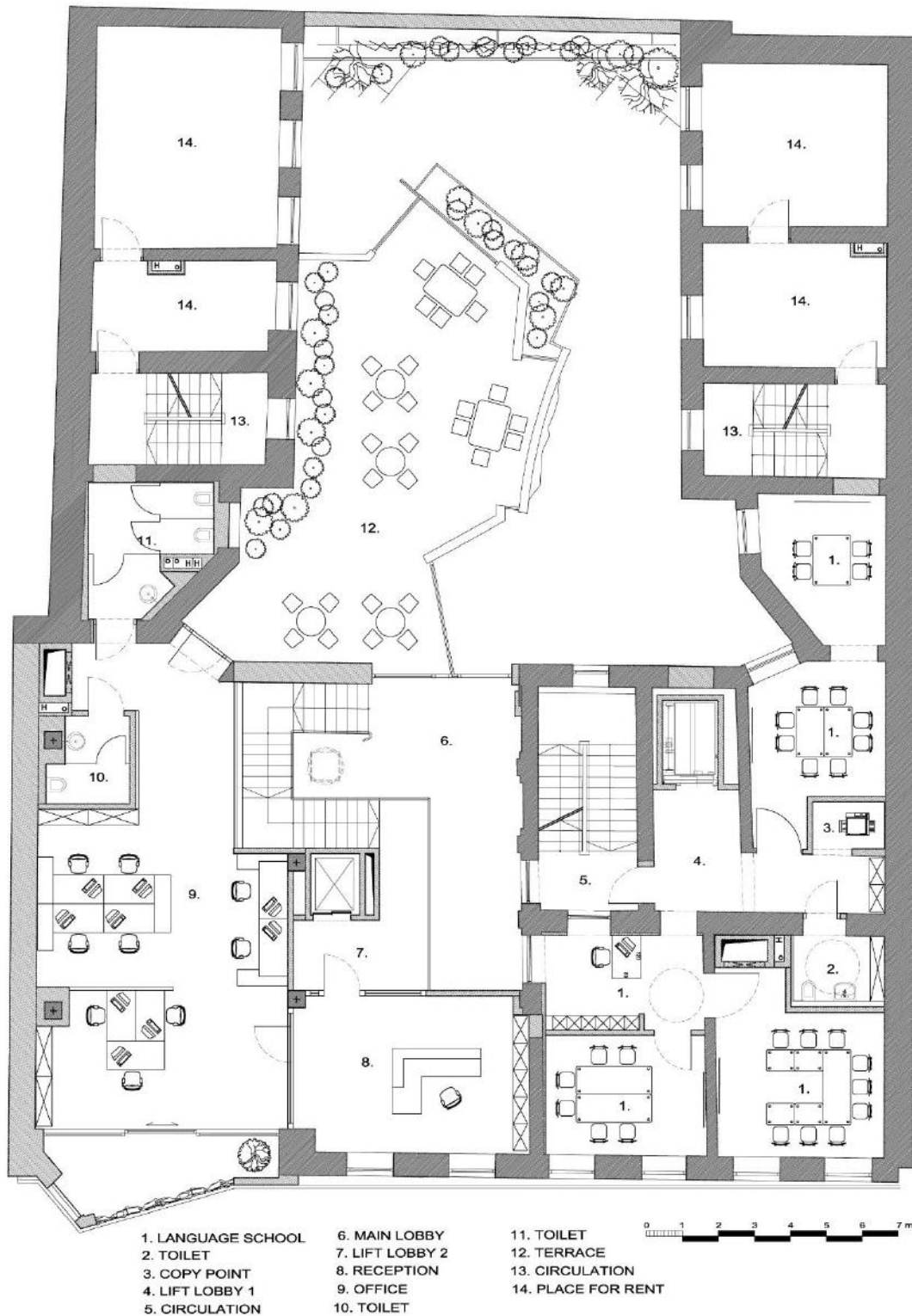
II. 48 Arrangement of the object, garage plan,
source: own drawing



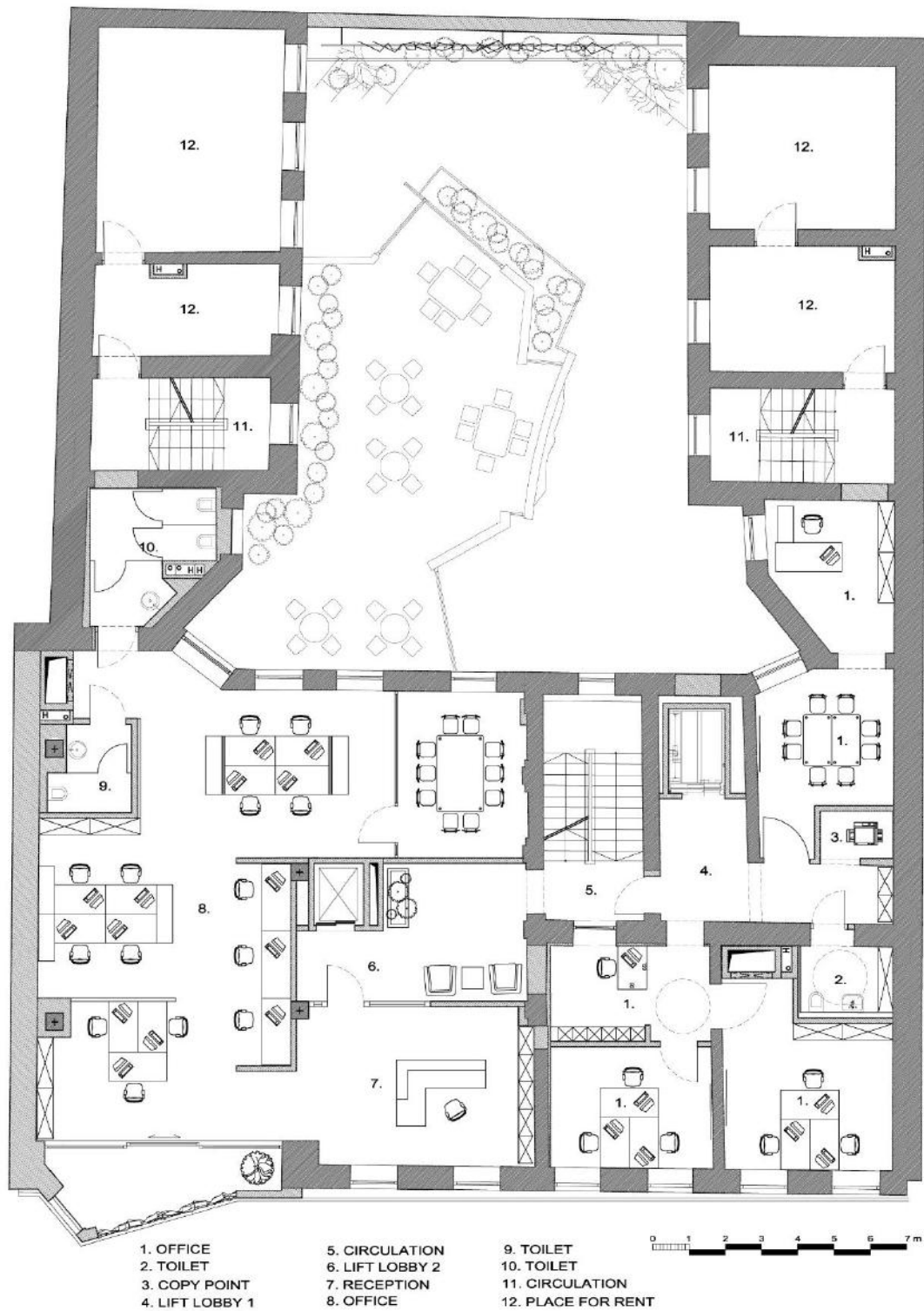
- | | | |
|-----------------|-----------------|--------------------|
| 1. RECEPTION | 7. CIRCULATION | 13. CAFE STOREROOM |
| 2. SHOP | 8. MAIN LOBBY | 14. CIRCULATION |
| 3. TOILET | 9. STAFFROOM | 15. PLACE FOR RENT |
| 4. TOILET | 10. TOILET | 16. TOILET |
| 5. OFFICE | 11. STORAGEROOM | 17. COURTYARD |
| 6. LIFT LOBBY 1 | 12. COFFEE SHOP | |



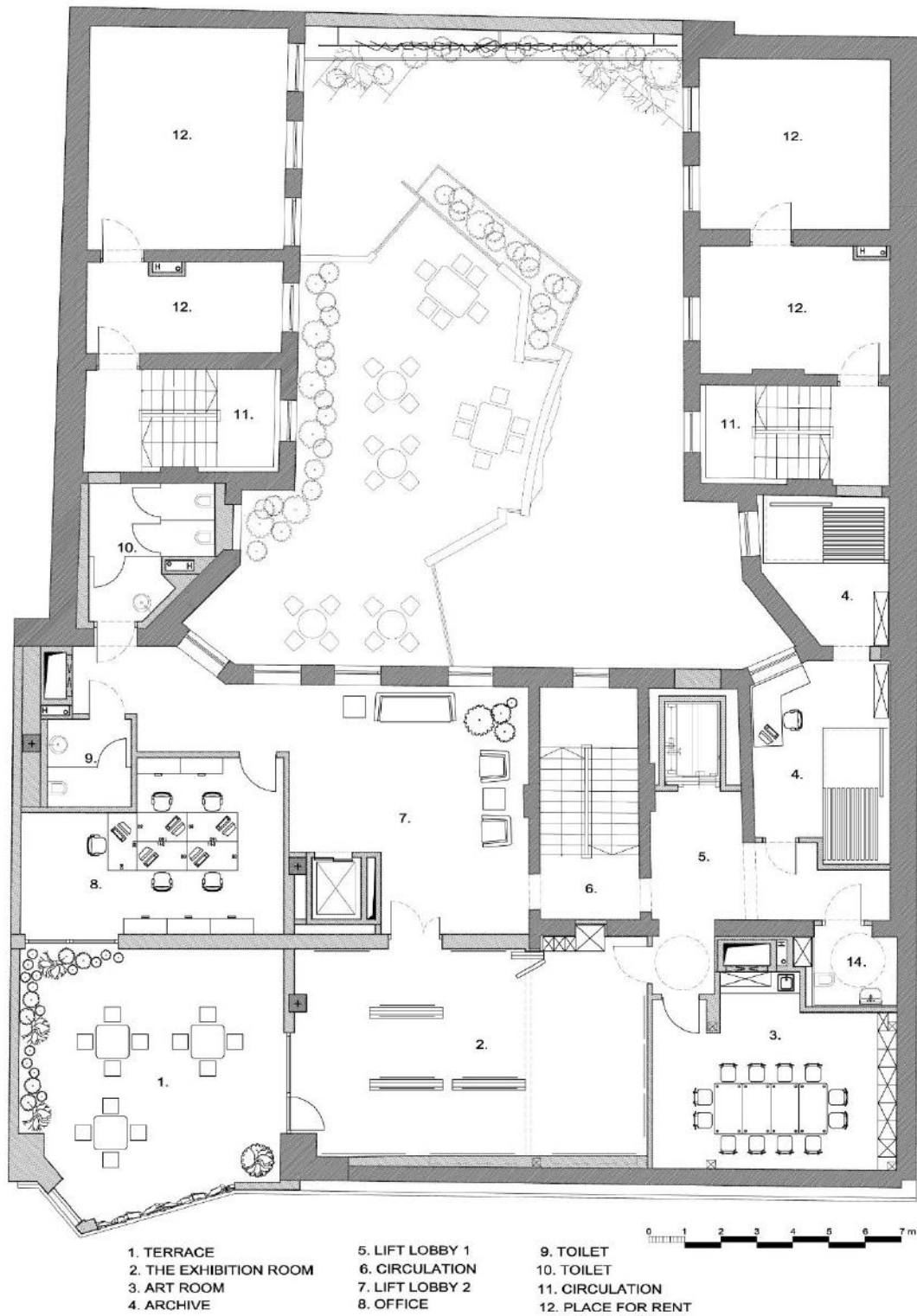
II. 49 Arrangement of the object, ground floor plan,
source: own drawing.



II. 50 Arrangement of the object, projection of the first floor,
 source: own drawing.



II. 51 Arrangement of the object, projection of the second floor,
source: own drawing.



II. 52 Arrangement of the object, projection of the third floor,
 source: own drawing



II. 53 Visualization. Atrium development concept,
source: own photograph.



II. 54 Visualization. Atrium development concept, detail view.
source: own photograph.



Il. 55 Visualization. Lobby development concept. Detail used as an item of equipment, source: own photograph.



II. 56 Visualisation. The concept of the development of the first floor,
source: own photograph.



II. 57 Visualization. Lobby development concept. Detail used as an item of equipment, source: own photograph.



II. 58 Visualisation. The concept of the development of the first floor, the view on the detail from the interior, source: own photograph.



Il. 59 Visualisation. The view on the detail from the interior,
source: own photograph.



II. 60 Visualisation. The concept of arranging sanitary rooms using the created detail.
source: own photograph.



Il. 61 Implementation. Detail - ceramic sculpture,
source: own photograph.



Il. 62 Implementation. Detail - ceramic sculpture,
source: own photograph.



Il. 63 Implementation. Detail - ceramic sculpture,
source: own photograph.

Ending

Undertaking developing a structural form, I imagined it as a border element, an object dividing the space or strongly defining it as interior or exterior. The original design assumptions changed many times due to subsequent reflections appearing during the research cycle. Each of the conclusions drawn on the way constituted a breakthrough moment, allowing the decision to continue or reject the ideas being developed. The final result of the research and design process undertaken is the plastic form - the detail.

The ability to carry out this process fully, from the original inspiration through the experimental phase to the crystallization of the final shape of the object - allowed me to transform the initially intuitive creative experiment into a fully conscious creation. On the occasion of the research on the possibilities of the designed detail in the context of architecture, I considered the potential of the created motif as a detail and additionally as a structural form in the sense of a self-supporting element that allows for the creation of objects from the border of architecture and sculpture through their multiplication. The study required from me to become familiar with the capabilities of parametric software and it was another opportunity to develop additional professional skills. Facing the task of creating a conceptual design of an architectural object, only for the purpose of analyzing the possibilities of the detail, also was such a task. The implementation of this idea turned out to be a time-consuming concept, however, I perceive this decision as a value in itself. It positively influenced my self-development. The arrangement of the interior arrangement and the created architecture study assumes stylistic correspondence through the designed detail. The designed decorative motive gives the whole idea the individual character of an artistic work. The detail appears in various contexts. It penetrates into the interior, infiltrating the exposed fragments of the front facade and of the glazing. I wanted the created detail, perceived in a varying scale, presented in many material options, to reveal its capabilities taking on a different function within the fields of design, architecture and plastic arts - becoming at the same time a binding agent for the whole design intent: being a sculpture, a design element, an architectural detail or a spatial structure. All the aforementioned ways of presentation of the created detail test it as a plastic form penetrating the interior and exterior, thus checking its potential.

List of Figures

Il. 1 Urban architecture of Łódź.	11
Il. 2 Diagram of the development of the decorative motif.	15
Il. 3 The cycle of detail development - the transformation of the pattern.	17
Il. 4 Contemporary architecture inspired by the historical.	17
Il. 5 Great World Exhibition,	19
Il. 6 An example of historicism architecture, containing neo-Renaissance and neo-baroque elements.	21
Il. 7 An example of historicism architecture, containing neo-Gothic elements.	21
Il. 8 Victorian style interiors,	22
Il. 9 Interiors in the style of Art & Crafts.	22
Il. 10 Secession architecture.	27
Il. 11 Precursors to Modernism.	30
Il. 12 Precursors to Modernism	31
Il. 13 Architectural trends.	33
Il. 14 The Architecture of Islam.....	34
Il. 15 Structural architecture.	37
Il. 16 Structural architecture.	38
Il. 17 Replica. Quotation. Symbol.	40
Il. 18 Architectural details of Łódź.	42
Il. 19 Search for a pattern. Stage I,	44
Il. 20 Details with the Akantu motif. Łódź,	45
Il. 21 Pattern search - Stage II (a),	46
Il. 22 Pattern search - Stage II (b),	47
Il. 23 Pattern search - Stage II (c),	47
Il. 24 Pattern search - Stage II (d),	47
Il. 25 Study of selected plant species,	49
Il. 26 Pattern search,	50
Il. 27 Acanthus Mollis - growth study,	51
Il. 28 The development of the Acanthus theme over the centuries.....	52
Il. 29 The genesis of the Acanthus theme.	53
Il. 30 Drawing study,	54

Il. 31 Pattern search,	55
Il. 32 Pattern search,	56
Il. 33 Development of the designed decorative motif,	56
Il. 34 Process: three-dimensional printing, material study, implementation process,	61
Il. 35 Created detail. Configuration options,	62
Il. 36 Implementation. Detail. Ceramic bas-reliefs,	63
Il. 37 Implementation. Detail. Ceramic bas-reliefs,	64
Il. 38 Implementation. Detail. Ceramic bas-reliefs,	65
Il. 39 Structural form. Exploring the possibilities of the created detail, based on parametric design,	66
Il. 40 Front elevation, existing condition (2018),	70
Il. 41 Object subjected to a design study.	70
Il. 42 Situational map of the street Włókiennicza,	71
Il. 43 Details on the Łódź tenement houses, used as an inspiration for the study of architecture.	74
Il. 44 Visualization. Architecture study,	76
Il. 45 Visualization. Detail,	77
Il. 46 Visualization. Detail,	78
Il. 47 Visualization. Architecture study,	79
Il. 48 Arrangement of the object, garage plan,	82
Il. 49 Arrangement of the object, ground floor plan,	83
Il. 50 Arrangement of the object, projection of the first floor,	84
Il. 51 Arrangement of the object, projection of the second floor,	85
Il. 52 Arrangement of the object, projection of the third floor,	86
Il. 53 Visualization. Atrium development concept,	87
Il. 54 Visualization. Atrium development concept, detail view.	88
Il. 55 Visualization. Lobby development concept. Detail used as an item of equipment, ..	89
Il. 56 Visualisation. The concept of the development of the first floor,	90
Il. 57 Visualization. Lobby development concept. Detail used as an item of equipment, ..	91
Il. 58 Visualisation. The concept of the development of the first floor, the view on the detail from the interior,	92
Il. 59 Visualisation. The view on the detail from the interior,	93
Il. 60 Visualisation. The concept of arranging sanitary rooms using the created detail.	94

Il. 61 Implementation. Detail - ceramic sculpture,	95
Il. 62 Implementation. Detail - ceramic sculpture,	96
Il. 63 Implementation. Detail - ceramic sculpture,	97

Bibliography

Books and articles

1. W. Adamiak, *Dziedzictwo: detale przestrzeni publicznych Łodzi na tle innych miast*, Jurczyk Design, Łódź 2013
2. W. Bałus. *Czego chcą ornamenty?* [p:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (edit.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015
3. W. Baraniewski, *Historyzm w architekturze XIX wieku*, [p:] A. Lewicka - Morawska (edit.), *Sztuka Świata*, Arkady, Warszawa 2004, Vol. 8
4. Basista, *Kompozycja Dzieła Architektury*, Universitas, Cracow 2006
5. G. L. Bernini, *Discorso sopra il disegno della facciata del Duomo di Milano che si va in questo tempo ergendo*, Milano 2014
6. H. Dolmetsch, *Skarbnica ornamentów*, Wydawnictwa Artystyczne i filmowe. PWN, Warszawa 1999
7. M. Getka-Kenig, *Ozdoba architektoniczna w służbie „wskrzeszonej” Polski: ideologiczne motywacje dyskursu dekoracji w traktacie Architektura ks. Sebastiana Sierakowskiego z 1812 roku*. [p:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (edit.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015
8. W. Graham, *Miasta wyśnione. Siedem wizji urbanistycznych, które kształtują nasz świat*, Karakter, Cracow 2016
9. P. Gryglewski, *Recepcja nowożytnych form ornamentalnych w epoce historyzmu na przykładzie wybranych dekoracji architektonicznych w Łodzi (1870-1900)* [p:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (edit.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2015
10. M. Gogol, *O architekturze naszych czasów*, 1834
11. E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. o psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Cracow 2009
12. K. Januszkiewicz, *Strukturalna, skóra” form swobodnych*, „Archivolta” 2013, No.4(4)
13. Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987

14. P. Jodidio, *Richard Meier & Partners. White is the light*, Taschen, Koln 2010
15. O. Jones, *La grammaire de L'Ornement*, Paris 1865
16. W. Koch, *Style w architekturze. Arcydziała budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, Bertelsmann Publishing, Warsaw 1996
17. M. Koziń- Woźniak, *Detal architektoniczny - świadek czasu*, „Architektura” 2012, A.109, n 5-A/2
18. P. Krasny, *Ornament i dekor. Kilka uwag o znaczeniu pojęć w nowożytnej teorii sztuki*, [p:] J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (edit.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warsaw 2015
19. M. Kunińska, *Zanim ornament stał się zbrodnią: historia zmian postaw wobec kategorii ornamentum jako historia drogi do teorii modernistycznej* [p:] J. Daranowska - Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (edit.), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warsaw 2015
20. D. Leśniak - Rychlak, *Życie, śmierć, architektura*, BWA, Tarnów 2013 [p:] A. Loos, *Ornament i Zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warsaw 2013
21. A. Loos, *Ornament i Zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warsaw 2013
22. M. Majowiecki, *Osobiste doświadczenia z architekturą strukturalną: od poszukiwania formy do projektowania free form*, „Architectus” 2014, No. 4 (40)
23. P. Morand, *1900*, Les Editions de France 1931
24. J. A. Mrozek, *Odrodzenie sztuk i rzemiosł*, [p:] A. Lewicka - Morawska (edit.), *Sztuka Świata*, Arkady, Warsaw 2004, Vol. 8
25. M. Nowakowska, *Łódzki detal. Przewodnik po łodzi szlakami detali architektonicznych*, Centrum Inicjatyw na rzecz Rozwoju REGIO, Lodz 2016
26. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, PAN, Wrocław 1967
27. J. Pile, *Historia Wnętrz*, Arkady, Warsaw 2006
28. E. Rettelbusch, *Podręcznik stylów. Ornamentyka, meble, architektura wnętrz od najdawniejszych czasów do secesji*, Arkady 2013
29. S. Serlio, *Architettura in sei libri divisa. De architectua libri sex*, Venezia 1644
30. S. Sierakowski, *Architektura*, Cracow 1812

31. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warsaw 1975
32. M. Wallis, *Secesja*, Arkady 1967
33. Witruwiusz, o *Architekturze Ksiąg Dziesięć*, Prószyński i S-ka, 1999

Webpages

1. Zolkos, *Krzywe matematyczne w grafice komputerowej*,
URL: <http://zobaczycmatematyke.krak.pl/025-Zolkos-Krakow/index.html>
[28.12.2017]
2. P. Skubiszewski, *Najstarsze dzieje wici półpalmetowej na wschodzie*,
URL: https://bon.edu.pl/media/book/pdf/Najstarsze_dzieje_wici-polpalmetowej-PS.pdf, [29.12.2017]
3. W. Kandyński, *Kandinsky i sztuka abstrakcyjna*, URL: <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/kandinsky-i-sztuka-abstrakcyjna/> [29.12.2017]
4. Autor nieznany, *Projekty infrastrukturalne UE*, URL: <https://uml.lodz.pl/dla-mieszkanow/projekty-unijne/projekty-infrastrukturalne/>, [29.12.2017]