

Decorative Traditions in Architecture

In Vienna, two French architects firmly positioned in avant-garde artistic practice, when asked to design the café of the museum of architecture, spend the money and much of the energy on commissioning a beautifully intricate tiled ceiling with oriental arabesques and floral motifs. For a library in an East German town the Swiss architects, known as creators of highly stylised and crafted exercises in Alpine minimalism, propose a glass façade covered with renderings of archive portraits collected by one of the protagonists of contemporary German photography.

Earlier, the same architects used a fragment of an image of a yarrow leaf, taken by a German photographer who worked in the first half of the twentieth century. The design proposal

for a speculative office building in London by two English architects, whose previous work is characterised by an interest in 1960s American minimal art practice, features ornament found in a Venetian church, replicated in pre-cast concrete.

What are we to make of the reappearance of ornament? Is it an attempt to recover formal possibilities which modern architects have denied themselves since the early twentieth century, save for a few interludes in 1950s Italy or 1980s America? Can it be explained by the desire to allow architecture to approach the conditions and the status of fashion or advertising? Or is it an unconscious acknowledgement that even the most powerful refusal of the commodification of architecture will, in the end, be absorbed and appropriated by culture industries? The question of the ornament and its re-surfacing in architectural practices is significant in a number of ways. It may indicate the relaxing of a taboo on a creative impulse which was one of the basic tenets of twentieth-century modern architecture. In his study *Die Verdrängung des*

*Ornaments* (1977), Michael Müller discusses the underlying ideas of the modern repression of decorative impulses, suggesting that it may be understood as 'an act of controlling the sensual energy absorbed in the act of producing and perceiving the ornament'.<sup>1</sup> Re-reading Adolf Loos's notorious article 'Ornament und Verbrechen' appears to provide evidence for this interpretation. Fuming, in the most elegant fashion, against attempts by his Viennese contemporaries to cover even the humblest object of everyday life with garlands, lilies or leaves, in search of a new decorative language, Loos describes the ornament as waste of labour and health, 'a crime against public economy, destroying human

effort, money and material'.<sup>2</sup>

The polemic nature of this argument and the eschatological reference to a Zion of shining white walls contributed to the almost religious phobia of even the most restrained decorative impulse in the architecture of the *Neue Sachlichkeit*, later denounced by Ernst Bloch as

offering 'the polished death in the guise of morning dawn'.<sup>3</sup> At the same time, ornament had its place in Modernism and in the Bauhaus. When the great figure of *Neue Sachlichkeit*, Hannes Meyer, took over the directorship of the Bauhaus, he lamented that much of the work there – the decorative stuff – was no more than 'the fantasies of young girls'. This was a turning point in the rhetoric of Modernist architecture, giving a pseudo-moral force to the elimination of ornament. One must note that the masters – Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto – managed to escape this limitation, providing plenty of straightforward ornament in their work: Le Corbusier through painting and composition, Mies through luxurious materials, Aalto through pattern and facture. But the

1 M. Müller, *Die Verdrängung des Ornaments, Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt 1977, p. 10.

2 A. Loos, 'Ornament und Verbrechen', in: *Trotzdem: 1900—1930*, Vienna 1982 (original edition Innsbruck 1931), p. 81.

3 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt 1973 (original edition Frankfurt 1959), p. 862.

Decoratieve tradities in de architectuur

**Als in Wenen aan twee Franse architecten, die een vooraanstaande positie in de avant-gardistische artistieke praktijk innemen, wordt gevraagd om het café van het architectuurmuseum te ontwerpen, spenderen ze geld en veel energie aan de uitbestending van een opdracht voor een fraai en complex betegeld plafond met oosterse arabesken en florale motieven. Voor een bibliotheek in een Oost-Duitse stad stellen de Zwitserse architecten die bekend zijn vanwege hun zeer gestileerde en ambachtelijke oefeningen in Alpine minimalisme een glazen gevel voor die versierd is met weergaven van archiefportretten, vermeld door één van de protagonisten van de eigentijdse Duitse fotografie.**

**Al eerder hadden dezelfde architecten gebruikgemaakt van een fragment van een afbeelding van een duizendblad, gemaakt door een Duitse fotograaf die werkzaam was in de eerste helft van de twintigste eeuw. Het ontwerpvoorstel voor een kantoorgebouw in Londen van twee Engelse architecten, wier eerdere werk werd gekenmerkt door een interesse in de praktijk van de Amerikaanse minimal art uit de jaren zestig, vertoont een ornament uit een Venetiaanse kerk dat in geprefabriceerd beton is geïmiteerd.**

**Wat moeten we vinden van de terugkeer van het ornament? Is het een poging om formele mogelijkheden terug te winnen, die moderne architecten zichzelf ontzegd hebben sinds de vroege twintigste eeuw, afgezien van enkele intermezzo's in het Italië van de jaren vijftig of het Amerika van de jaren tachtig? Kan het worden verklaard vanuit het verlangen om de architectuur in staat te stellen de positie en status van mode of reclame te benaderen? Of is het een onbewuste erkenning van het feit dat ook de krachtigste weigering om architectuur tot handelswaar te maken uiteindelijk zal worden opgeslorpt en geannexeerd door de cultuur-industrie?**

**De kwestie van het ornament en het opnieuw opduiken daarvan in de architectonische praktijk is op een aantal manieren van belang. Het kan een indicatie zijn voor het verzwakken van een taboe op een creatieve impuls die een van de essentiële grondbeginselen was van de moderne architectuur in de twintigste eeuw. In zijn studie *Die Verdrängung des Ornaments* (1977) bespreekt Michael Müller de ideeën die ten grondslag liggen aan de moderne onderdrukking van neigingen tot decoratie en suggereert hij dat die begrepen kunnen worden als 'het beheersen van de sensuele energie die opgebruikt wordt door productie en ervaring van ornament'.<sup>1</sup>**

**Herlezing van Adolf Loos' roemruchte artikel 'Ornament und Verbrechen' lijkt bewijs te leveren voor deze interpretatie. Loos gaat, op de meest elegante manier die je je kunt voorstellen, tekeer tegen pogingen van zijn Weense tijdgenoten om, op zoek naar een nieuwe decoratieve taal, zelfs de meest triviale voorwerpen nog te overdekken met guirlandes, lelies of bladeren en hij beschrijft het ornament als een verspilling van arbeid en welzijn, 'een misdaad tegen de openbare economie die mense-**

**lijke krachtsinspanning, geld en materiaal vernietigt'.<sup>2</sup> De polemische aard van dit betoog en de eschatologische verwijzing naar een Zion van glanzende witte muren droegen bij aan de haast religieuze fobie voor ook maar de meest ingehouden neiging tot decoratie in de architectuur van de 'Neue Sachlichkeit', die later door Ernst Bloch aan de kaak zou worden gesteld omdat deze 'de opgepoetste dood in de vermomming van het ochtendgloren' aanbod.<sup>3</sup> Tegelijkertijd had het ornament een plaats in het Modernisme en in het Bauhaus. Toen de grote symboolfiguur van de 'Neue Sachlichkeit', Hannes Meyer, directeur werd van het Bauhaus, klaagde hij erover dat veel van het werk daar, de decoratieve rommel, niet meer was dan 'de fantasieën van jonge meisjes'. Dit was een keerpunt in de retoriek van de modernistische**

1  
M. Müller,  
*Die Verdrängung des Ornaments,  
Zum Verhältnis von Architektur  
und Lebenspraxis*,  
Frankfurt 1977, p. 10.

2  
A. Loos,  
'Ornament und Verbrechen',  
in: *Trotzdem: 1900—1930*,  
Wenen 1982 (oorspronkelijke  
uitgave Innsbruck 1931), p. 81.

3  
E. Bloch,  
*Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt  
1973 (oorspronkelijke uitgave  
Frankfurt 1959), p. 862.

rhetoric, the sloganeering of purism somehow stuck. Loos's argument, in any case, was rather more complicated than the title of his text suggests and it offers scope for a richer, less punitive approach to the issue of ornamentation and, indeed, to the broader question of continuity and tradition in architecture. 'The creation of new ornament may be an impossibility, even a shameful act, but it can also be the result of a labour of love, produced in what are holy hours to those constructing ornament.'<sup>4</sup>

Ornament is acceptable if it is anonymous, un-authored: Loos sanctions ornament if it is the product of an older culture – his examples are Persian carpets, Slovak laces, handcraft made by little old ladies – and 'if it brings pleasure to my fellow human beings'. This mildness of the *gentleman* is reflected in Loos's own approach to furnishing domestic interiors and was re-formulated in a generous approach by another Viennese architect, Josef Frank, who advocated an attitude 'that absorbs what is alive today: the whole spirit of this time, its sentimentality and its exaggerations, including affronts against good taste, which are at least full of vitality'.<sup>5</sup> Frank, like Loos, saw room for a knowing, eclectic use of ornamented surfaces, set pieces inherited from older cultures to be used in the domestic sphere, as objects contributin to a sense of visual and physical comfort.

The invention of new ornaments (or the manipulation of existing ones) in the early twenty-first century, often generated by computer programs and employing sophisticated technologies, rejects the suggestion of craftsmanship and the implication that someone, somewhere, may have invested the decorative pattern with passion or sacrifice. The methods of manipulating motifs are more indebted to the sampling and re-framing of existing material used in practices of visual arts and literature since the 1960s. The application of ornaments to surfaces, inside and outside, introduces references to pre-modern architectural languages, but immediately undermines

them, without the slightest hint of frivolity.

This *Oase* may be taken as an investigation of design approaches using knowledge of architectural traditions, sometimes including the application of decorative visual information in new ornaments. The experimentation with ornament may be taken, as Tony Fretton has suggested, as just one of several possible attemptsto extend the formal repertoire of architecture. None of these experiments can be described as traditionalist: in fact, they approach an interest in the work of, for example, neoclassical architects via knowing and sympathetic re-examinations of modern architecture. What they intend to offer is a complicated, intuitive and above all generous testing of the possibilities of contemporary architecture to evoke and narrate; to tell smaller and larger histories, as Ernst Bloch suggested: full of heritage, without historicism.

<sup>4</sup> A. Loos, op. cit., pp. 86–87.

<sup>5</sup> J. Frank, *Architektur als Symbol, Elemente deutschen Neuen Bauens*, Vienna 1931, p. 171, quotation taken from H. Czech, 'Ein Begriffsraster zur aktuellen Interpretation Josef Franks', re-published in M. Bergquist, O. Michélsen (eds.), *Josef Frank Architektur*, Basel/Boston/Berlin 1995.

Christoph Grafe  
with  
Mark Pimlott  
and  
Mechthild  
Stuhlmacher

architectuur en verleende een pseudo-morele kracht aan het elimineren van het ornament. We moeten opmerken dat de meesters – Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto – erin slaagden om aan deze beperking te ontkomen en heel wat onverbloemd ornament in hun werk opnamen: Le Corbusier door schilderen en compositie, Mies door middel van luxueuze materialen, Aalto door het gebruik van patroon en factuur. Maar de retoriek, de gesimplificeerde boodschappen van het purisme, beklifde op de een of andere manier.

In ieder geval was het betoog van Loos heel wat gecompliceerder dan de titel van zijn tekst suggereert en het biedt de gelegenheid voor een rijkere, minder bestraffende benadering van de kwestie van ornamentatie en ook van het ruimere thema van continuïteit en traditie in de architectuur. 'De creatie van nieuw ornament is misschien onmogelijk en zelfs een schandalige daad, maar kan ook het gevolg zijn van een liefdevolle arbeid, tot standgekomen in wat voor degenen die het ornament vervaardigen heilige uren zijn.'<sup>4</sup>

Ornament is acceptabel als het anoniem is, auteur-loos: Loos staat ornament toe als het het product is van een oudere cultuur – zijn voorbeelden zijn Perzische tapijten, Slowaaks kantwerk, handvaardigheid van oude dametjes – en 'als het mijn medemensen genot schenkt'. Deze mildheid van de *gentleman* wordt weerspiegeld in Loos' eigen aanpak van het meubileren van interieurs van huizen en werd op een genereuze manier opnieuw geformuleerd door een andere Weense architect, Josef Frank, die een houding voorstaat 'die wat er vandaag de dag gebeurt in zich opneemt: de hele geest van de tijd, de sentimentaliteit en overdrijving ervan, met inbegrip van beledigingen van de goede smaak die tenminste vol vitaliteit zijn'.<sup>5</sup> Net als Loos zag Frank ruimte voor een doelbewust, eclectisch gebruik van geornamenteerde oppervlakken, stereotypen die overgeërfd waren uit oudere culturen en konden worden ingezet in de huiselijke sfeer, als voorbeelden die bijdragen aan een

gevoel van visueel en lichamelijk genoegen. De uitvinding van nieuwe (of de manipulatie van bestaande) ornamenten in de vroege eenentwintigste eeuw, vaak tot stand gekomen met behulp van computer-programma's en verfijnde technologieën, verwerpt iedere suggestie van vakmanschap en de implicatie dat iemand ergens passie of opoffering in het decoratieve patroon zou hebben geïnvesteerd. De methoden voor het manipuleren van motieven zijn meer verschuldigd aan de manier waarop bestaand materiaal in de beeldende kunst en de literatuur sinds de jaren zestig van de twintigste eeuw uit zijn context wordt gehaald en van een nieuw kader voorzien. Het aanbrengen van ornamenten op oppervlakken, zowel binnen als buiten, introduceert verwijzingen naar premoderne architectonische talen, maar ondermijnt die ook meteen weer zonder enig teken van frivoliteit.

Deze Oase kan worden beschouwd als een onderzoek naar benaderingen van het ontwerpen die gebruikmaken van kennis van architectonische tradities, soms met inbegrip van de toepassing van decoratieve visuele informatie in nieuwe ornamenten. Het experimenteren met ornament

kan, zoals Tony Fretton heeft gesuggereerd, opgevat worden als niet meer dan één van een aantal mogelijke pogingen tot een uitbreiding van het formele repertoire van de architectuur. Geen van deze experimenten kan als traditionalistisch worden beschreven: in feite neigen ze tot een interesse in het werk van bijvoorbeeld neoclassicistische architecten via kennis en welwillend nieuw onderzoek naar de moderne architectuur. Wat ze willen aanbieden is een gecompliceerd, intuïtief en vooral genereus uittesten van de mogelijkheden van de eigentijdse architectuur tot evocatie en narratie; tot het vertellen van kleine en grote verhalen, zoals Bloch suggereerde: vol erfgoed, zonder historicisme.

Christoph Grafe met  
Mark Pimlott en Mechthild Stuhlmacher  
Vertaling: Philip Peters

4  
A. Loos, op.cit.,  
pp. 86–87.

5  
J. Frank, *Architektur als Symbol, Elemente deutschen Neuen Bauens*, Wenen 1931, p. 171, citaat uit Hermann Czech, 'Ein Begriffsraaster zur aktuellen Interpretation Josef Franks', opnieuw gepubliceerd in M. Bergquist, O. Michélsen (red.), *Josef Frank Architektur*, Bazel/Boston/Berlijn 1995.