

Ewa Cisek

## *Mozaika jako element kolorystycznego określenia przestrzeni architektonicznych*

*Zrodzone tutaj czy też tutaj uwięzione światło króluje wolne\*.*

M.

Mozaiki należą do najstarszych form ekspresji artystycznej. Pierwotnie stosowano je wyłącznie jako element dekoracyjny, z czasem stały się częścią łączącą i dopełniającą w sposób niepodporządkowany strukturę architektoniczną.

**Najważniejszą cechą charakterystyczną mozaiki była zdolność wydobywania światła.** Ludy Sumerów ozdabiały ściany i kolumny stosując do tego celu małe, gliniane, barwne przedmioty w prostych kolorach. Świątynia Mozaik w okręgu religijnym w Uruk (Irak, ok. 3500 r. p.n.e.) była zdobiona dekoracją wykonaną z glinianych stożków z malowanymi główkami, osadzonych w jeszcze wilgotnej powierzchni ściany. Elementy kompozycji, w kolorach: czerwonym, czarnym lub żółtym, tworzyły geometryczny wzór w kształcie podwójnych rombów, pokrywając kolumny i ściany wewnętrznego dziedzińca. Ta spektakularna technika, znana z wielu stanowisk mezopotamskich a także z Dolnego Egiptu, została z czasem zaniechana.

Cywilizacje prekolumbijskie z południowej i środkowej Ameryki oraz południowego Meksyku używały odmiennego materiału: masy perłowej, metali, łusek gadów i twardych kamieni o wyrazistych odcieniach, np. malachit, gabra i dioryt. Na szczególną uwagę zasługuje geometryczna dekoracja w kolorze czerwonym, zdobiąca ściany budowli Mitli w dolinie Oaxaca.

Egipcjanie pokrywali farbą cegły, które włączone w konstrukcję budynku uwypuklały figury polichromiczne. Stosowano też *artesonado* – technikę drewnianej mozaiki, w której małe kawałki o różnych kształtach, rozmiarach, a czasem i kolorze, były zestawiane razem lub wpuszczane jedno w drugie.

Pierwsze mozaiki w antycznej Grecji, przedstawiające zwierzęta i istoty im podobne, tworzono z okrągłych, oszlifowanych kamieni, pozbawionych jednak odcieni. Otoczaki w kolorze białym i ciemnoniebieskim były dopełniane elementami o innej barwie, np. szarej, dla podkreślenia cienia lub uplastycznienia niektórych detali. Na posadzkach mozaikowych w Pella (Macedonia, 375–300 p.n.e.) sylwetki postaci określono dodatkowo cienkimi paskami z ołowiu. Dopiero jednak w kulturze helleńskiej ta forma dekoracji stała się produktem bardziej dopracowanym i wyrafinowanym. Mozaiki z tego okresu wykonywano z otoczków barwnych lub białych na czarnym tle. Centralne pole kompozycji otaczała zwykle ozdobna rama. Stosowano również ciosane kamienie, a także niecodzienne materiały – onyks, serpentyn i masę szklaną. Posadzki na wyspie Delos (druga połowa II w. p.n.e.) wykonano z elementów szklawionych w kolorze czerwonym i zielonym. **Mozaiki te pełniły funkcję dekoracyjną.** Przedstawiały głównie: postacie, martwe natury, scenki dionizyjskie i epizody z mitologii.

Siedem wieków greckiego budownictwa wyraża jego rzeźbiarski charakter. Zgodnie z zasadą, że każdy architekt powinien być przede wszystkim rzeźbiarzem, w plastycznym ujęciu „muranego pudełka”, w jego partiach dekoracyjnych – mozaikowych, uzyskiwano kontynuację przestrzennego tematu.

Wraz z przewagą potęgi rzymskiej ta forma sztuki została wchłonięta przez zwycięzców, którzy rozprzestrzynie ją na całym obszarze Cesarstwa Rzymskiego: w Afryce Północnej, nad Morzem Czarnym, w Azji i w Hiszpanii. Jak przyznał rzymski poeta Horacy: *Zwyciężona Grecja wzięła w niewolę swego nieokrzesanego zwycięzcę...* [10, s. 363]. Kopie mozaik ściennych, wykonywane przez słynnych greckich mistrzów, ozdabiały domy

\**Aut lux hic nata est aut capta hic libera regnat.* Napis na ścianie Kaplicy Arcybiskupiej w Rawennie, VI w.

patrycjusz. Ta forma dekoracji stała się stałym elementem wystroju wnętrz, portyków i forum. Materiał, jaki stosowali Rzymianie, składał się z *tesser* (niewielki sześcian ze skał wapiennych). Dużym powodzeniem cieszyły się mozaiki wykonane z wielobarwnych elementów marmurowych. Wszędzie tam, gdzie odcienie kamienia naturalnego nie przejawiały się dość intensywnie, używano materiałów szklanych, co znacznie zwiększyło możliwości kolorystyczne tej techniki. Istniały trzy podstawowe sposoby układania mozaiki rzymskiej: *opus tessellatum*, *opus sectile* i *opus vermiculatum*. W pierwszym z nich używano *tesser* w kształcie sześcianów o jednakowej wielkości i znacznych rozmiarach, dlatego przedstawiane motywy miały charakter geometryczny. W drugim – stosowano płaskie płytki kamienne – *crustae*, o różnej wielkości i kształcie, zwykle z marmuru. Z tych dokładnie przyciętych elementów układano posadzki o niepowtarzalnym kolorycie. W trzecim rodzaju techniki granice między bardzo małymi *tesserami* zacierają się, tworząc przejścia kolorystyczne niemożliwe do uzyskania gdy stosowano większe elementy. *Tessery* w technice *opus vermiculatum* były niewielkie, dzięki czemu dopasowywały się dokładnie do konturu narysowanego motywu. W wielu kompozycjach główny rysunek – *emblema* wykonywano techniką *opus vermiculatum*, podczas gdy tło – *tessellatum*. Artyści rzymscy wyrabiający mozaiki nadali tej formie sztuki nowy wymiar. Mozaika przestała być wyłącznie dekoracją, zjawiskiem samym w sobie, ale stała się **barwnym elementem, którego celem było określenie kolorystyczne przestrzeni architektonicznych**. Wraz z przybyciem Rzymian przybrała ona cechę ujednoliczoną, nawet jeśli się wyróżnia w zależności od szkoły, z której się wywodzi. Mozaiki z Salonik odznaczają się delikatną, subtelną kolorystyką, miękkością modelunku postaci i łagodnym wyrazem twarzy ludzkich, co miało podkreślać nastrój uduchowienia (np. kościół Błogosławionego Grzegorza, Hosios Georgios, mozaika w kopule, V/VI w.; kościół Błogosławionego Dawida, Hosios David, mozaika w apsydzie, V w.). Mozaiki z Rawenny, o wyraźnych formach i żywym kolorycie zdecydowanie różnią się stylistycznie od tych z Salonik (np. Bazylika św. Wita, Basilica di San Vitale, mozaiki prezbiterium i apsydy, VI w.). W tym czasie powstają zarówno mozaiki czarno-białe, jak i wielobarwne. Pojawiające się motywy to sceny mitologiczne, polowania, teatr, grający muzycanci, wizerunki ryb i potworów morskich. Nie brakuje też motywów geometrycznych: szachownicy, plecionki z dwóch lub czterech sznurów, rombów i spirali. Postacie ukazywano często w ruchu i modelowano światłocieniem. Cień oddawano tym samym kolorem co światło, tylko ciemniejszym. Taki modelunek upodabniał przedstawiane figury do rzeźby. Pojawia się przy tym krajobraz, i to w perspektywie.

Rzymianie nie posiadli jednak wznoszącej subtelności greckich architektów – rzeźbiarzy, odznaczali się natomiast geniuszem architektów – konstruktorów. Najważniejszą cechą architektury rzymskiej była jej statyczność. Zarówno we wnętrzach okrągłych, jak i prostokątnych panuje symetria, absolutna autonomia w odniesieniu do wnętrz sąsiednich, podkreślana często barwnym, świe-

listym rysunkiem, **dopelniającym strukturę architektoniczną i do końca definiującym formę sklepienia, płaszczyzny ścian i podłóg**.

Przeniesienie przez Cesarza Konstantyna siedziby cesarskiej z Rzymu do Bizancjum w 330 r. przyczyniło się do ważnego zwrotu w rozwoju mozaiki, która łącząc się ze wschodnią tradycją artystyczną da początek w V w. ewolucji w tradycji mozaikowej. Bezpośrednim tego odzwierciedleniem stało się powszechne stosowanie ogromnego tła w złocie i w odróżnieniu od mozaiki klasycznej – rzymskiej, przedstawienia figuralne były bardzo płaskie. Dekoracja komponowana ze szklanych kostek nie tworzyła równej płaszczyzny. Układano elementy pod różnymi kątami nachylenia, aby powierzchnia była chropowata i nieregularna, co w efekcie wywoływało niezwykle, zmienne efekty świetlne. Wrażenie to potęgowały wprowadzone nowe techniki: pojawiły się tessery powlekane srebrem, które były przeplatane elementami pokrytymi złotem. **Złote tło mozaiki łączyło elementy struktury architektonicznej**.

Mozaika jako forma sztuki wczesnochrześcijańskiej i bizantyjskiej znalazła zastosowanie w plastyce (mozaiki ścienne – dekoracja w domach prywatnych, np. Merida, Augusta Emerita, Hiszpania) i rzeźbie (np. wyłożone mozaiką afrykańskie baseny chrzcielne, Kelibia, VI w.; mozaiki nagrobne w Północnej Afryce, V w.; półokrągłe mozaikowe stoły, służące ucztom nagrobnym, Tipas). W architekturze najważniejsza jest jednak przestrzeń; to odróżnia ją od malarstwa i rzeźby. Podobnie jak rzeźba operuje materiałem, tak architektura – przestrzenią, wykorzystując nie tylko jej ramy zewnętrzne, lecz również wnętrza. Mozaiki pojawiają się we wnętrzach projektowanych budowli w postaci barwnej posadzki oraz dekoracji, głównie figuralnej, na ścianach i ornamentalnej – na sklepieniach i kopułach. Tematy czerpano ze Starego i Nowego Testamentu. Pojawiają się również wyobrażenia symboliczne, zwierzęta i ornamenty roślinne.

Mozaika w architekturze sakralnej stanowiła nieodłączny barwny element struktury budowli, pokrywając ściany, apsydy, pendentywy, półkopuły i kopuły.

Wyjątkowo ważnym przykładem jedności architektury i sztuki dekoracji jest wnętrze bazyliki św. Apolinarego w Classe (Włochy VI w.). Rytm stworzony z 24 kolumn z prążkowanego ukośnie marmuru greckiego zamyka się w delikatnej zieleni łąki mozaiki, umieszczonej w apsydzie, przedstawiającej śnieżnobiałe owieczki i iskrzący się, świetlisty las sosnowy świętego Apolinarego. Kompozycja, w której dominuje turkusowy błękit, szmaragdowa zieleń, złoto i biel, harmonizuje z podporami z żyłkowanego marmuru, ażurowymi kapitelami i impostami. Harmonię tę pogłębiają dodatkowo przedstawienia figuralne, wplecione w pejzaże lub floralną, delikatną sieć ornamentu. Mozaika w apsydzie migocze swą nierówną powierzchnią w rześkim oświetleniu, stanowiąc punkt kulminacyjny całego układu przestrzennego założenia (ryc. 1 i 2).

**Dekoracje umieszczane w kopułach często określały ten element architektoniczny jako model niebios**. Zarówno chrześcijaństwo, jak i islam uważają niebo za siedzibę Boga, dlatego też forma ta stała się ty-



Ryc. 1. Wnętrze bazyliki św. Apolinarego z mozaiką w apsydzie, Classe, Włochy  
Fig. 1. Interior of St Apollinary's basilica with a mosaic in the apse, Classe, Italy



Ryc. 2. Detal tej samej mozaiki  
Fig. 2. Detail of the same mosaic



Ryc. 3. Centralna zasada mozaikowej kompozycji wnętrza kopuły, Baptysterium Ariańskie w Rawennie  
Fig. 3. The central principle of a mosaic composition in a dome interior, the Arian Baptistery in Ravenna



Ryc. 4. Mozaiki we wnętrzu bazyliki św. Marka w Wenecji  
Fig. 4. Mosaics in the interior of St Mark's basilica in Venice

pową dla architektury sakralnej regionu Morza Śródziemnego i Środkowego Wschodu. Jej kształt i barwne mozaikowe wypełnienie ukazują, w jaki sposób ludzie wyobrażali sobie sklepienie niebieskie. W kościołach bi-

zantyjskich była pomyślana jako baldachim, podtrzymywany przez cztery kolumny, łączące ją z kwadratową podstawą znajdującego się pod nią budynku. Umieszczona na półkolistym firmamencie mozaika stanowiła immanent-

ny element jego kształtu. Dekoracja ta podkreślała ważność przestrzeni, na którą – z unoszącej się w górze roziskrzonych tesseractami kopuły – zdawało się spływać światło. Zastosowanie pendentywów wypełnionych dekoracją, często były to podobizny czterech ewangelistów, dawało wrażenie zawieszenia kopuły w powietrzu. Efekt ten uzyskano m.in. we wnętrzu Świątyni Mądrości Bożej w Konstantynopolu (Hagia Sophia, obecnie Stambuł, w Turcji, 532–537 r.), której kopułę zdobił pierwotnie ogromny krzyż na złotym tle, wykonany z tesseract. Dekoracja w kolorze purpury, szkarłatu, czystego błękitu i soczystej zieleni pokrywała dodatkowo górną partię ścian, pendentywy, półkopuły i apsydę. Została ona dwukrotnie zniszczona – w okresie bizantyjskiego ikonoklazmu i po tureckim najeździe, podczas zmiany kościoła chrześcijańskiego na meczet mahometański.

**Motyw mozaiki podkreślał często formę i charakter ozdabianego elementu architektonicznego.** W tematyce przedstawień, oprócz cyklów biblijnych, dominował motyw triumfu Zbawiciela. W centralnym miejscu kopuły lub w apsydzie umieszczano często Chrystusa Pantokratora, Władcę Wszechświata z dłonią odwróconą ku sercu, wskazującą na wewnętrzne poznanie (ryc. 5). Mozaikowe przedstawienie – postać ukazana bez głębi perspektywicznej, patrząca prosto przed siebie – sprawiało, że wierny spoglądający w górę nie był widzem, lecz sługą postawionym bezpośrednio przed obliczem Pana (np. apsyda katedry w Cefalu, Sycylia; kopuła kościoła w Dafni w Grecji). Centralna zasada mozaikowej kompozycji raweńskich bazylik (np. Bazylika Neoniańska, V w.; Bazylika Ariańska, VI w.) akcentowała i podkreślała kształt kopuły (ryc. 3). W Mauzoleum Gallii Placidii w Rawennie (V w.) artysta uczynił niebo na kopule głębszym, pomniejszając w grze perspektywy gwiazdy, które z ogromnych stopniowo zmniejszają się wokół centrum – krzyża. Dekoracja ta jest integralną częścią samej kopuły, podobnie jak mozaika sklepienia kolebkowego w Kaplicy Arcybiskupiej w Rawennie (VI w.). Na dwóch ścianach bocznych kaplicy umieszczono 20 heksametrów, używanych do uwydatnienia cechy charakterystycznej mozaiki – wydobywania światła. W prezentowanych przykładach barwna forma dopełnia strukturę architektoniczną, do końca definiując i wyodrębniając formę sklepienia. W łukach okien pojawiały się czasem motywy geometryczne lub roślinne, podkreślające ich kształt, w głębi sklepienia zaś, *intradosso* było zdobione girlandą kwiatów lub owoców. Mozaiki stanowiły podstawową formę dekoracji ścian. Pojawiała się przy tym charakterystyczna opozycja między surową fakturą murów zewnętrznych architektury kościelnej a bogatą dekoracją wewnątrz, z licznymi wątkami narracyjnymi i symbolicznymi.

Mozaiki umieszczane w kopułach meczetów były odmienne w charakterze od wczesnochrześcijańskich. Światło jest podstawową metaforą w piśmiennictwie arabskim. Koran stwierdza: *Bóg jest światłem nieba i ziemi* [6, s. 132], dlatego mozaika – jako źródło światła – była często stosowana do dekoracji ścian i sklepień wielu budynków, zwłaszcza w okresie panowania Omajjadów (661–750 r.). Islam wyraźnie zabrania przedstawiania w sztuce postaci ludzi, dlatego częstym motywem były pejzaże

ze scenami z polowań, pałace, świątynie przedstawione z uwzględnieniem perspektywy, drzewa, rośliny, stylizowane kwiaty i motywy geometryczne, głównie kompozycje gwiaździstych ośmioboków, wpisanych w koło. W abstrakcyjnych, geometrycznych wzorach kodowano zwykle figury symbolizujące źródło duchowej mądrości, podkreślone dodatkowo cytatami z Koranu. Za przykład może posłużyć mozaika we wnętrzu kopuły w meczecie Luftulacha w Isfahanie (Iran, 1603–1617 r.). Hipnotyzujący wzór symbolizuje zstąpienie bóstwa, pokazując przejście od jednego i niepodzielnego Boga – w centrum – do wielości jego stworzeń – na otocze kopuły. Kopuła na Skale w Jerozolimie (VII w.) jest pokryta mozaiką o motywach roślinnych i geometrycznych. W Wielkim Meczecie w Kordobie barwna dekoracja przedstawiająca wizerunki ptaków, lwów i ryb powstała za panowania kalifa al-Hakama II (961–968 r.). Mozaiki o motywach wyłącznie roślinnych otaczają *mihrab* – niszę modlitewną wskazując kierunek do Mekki i zdobią założoną nad nim kopułę w kształcie muszli.

W XIII wieku większość artystów bizantyjskich, greckich i raweńskich przeniosła się do Wenecji, poświęcając swe życie tradycji szklarskiej, która trwa aż do dzisiaj. Bazylika św. Marka w Wenecji (XI i XV w.) zasługuje w pełni na używaną nazwę *chiesa d'oro* (złoty kościół). Mozaiki na kopułach i w nawie bazyliki, zajmujące powierzchnię ponad 4 tys. m<sup>2</sup>, dają efekt mienienia się i połyskiwania całego wnętrza kościoła. Elementy kompozycji na złotym tle składają się z cienkiej warstwy złota, położonej na tessery z kolorowego szkła, które następnie pokryto warstwą szkła bezbarwnego. Technika ta nosiła nazwę *opus musivum*, podstawowym tworzywem mozaiki były zaś kostki z masy szklanej: matowe lub przezroczyste. Zastosowanie tła w złocie w przedstawieniach figuralnych dawało wrażenie scalenia wszystkich elementów architektonicznych wnętrza (ryc. 4). Podobny efekt uzyskano w kościele klasztorным Błogosławionego Łukasza (Hosios Lukas, X w.) w Fokidzie, w Grecji. Gra światła nadaje wnętrzu nierzeczywistą atmosferę, zmieniając w ciągu dnia jego wygląd i sugestywnie ożywiając przedstawione sceny z życia Chrystusa. Refleksy świetlne wywołują wrażenie obserwowania wiernych przez błyszczące, pełne życia oczy przedstawianych postaci. Świetlistość dekoracji wprowadza element ruchu i zmienności w czasie, wywołując efekt narracyjności.

W sztuce bizantyjskiej, zwłaszcza we wczesnym jej okresie, mozaika osiągnęła apogeum popularności, podlegając ówczesnie stosowanej technice i materiałom. Jednak zasięg terytorialny i kulturowy ograniczony do Europy, północnej Afryki i Bliskiego Wschodu nie dawał możliwości wzbogacenia tego rodzaju sztuki o nowe idee.

Średniowiecze kontynuowało starożytną sztukę układania mozaik na posadzkach. Jako materiał stosowano marmury i twarde wapienie. Tessery były nieregularne i mogły różnić się między sobą grubością. Mozaiki wykonane z otoczek pokrywały wnętrza kościołów, budynków prywatnych, a także ulice średniowiecznych miast (np. Tossa de Mar, Girona). Z końcem wieku XIII nastąpił początek zmierzchu użycia mozaiki jako nie-



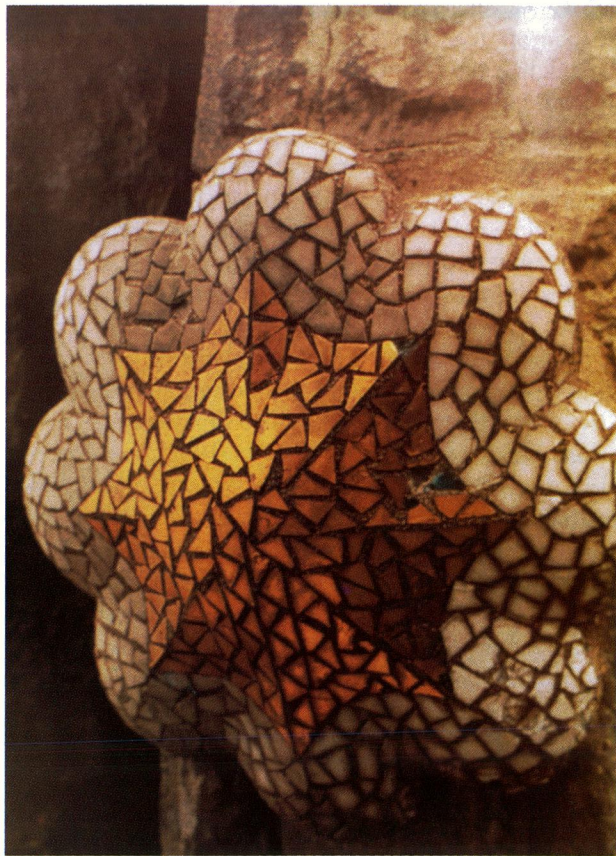
5 8 ↓



6



7 9 ↓



Ryciny: 5. Chrystus Pantokrator – mozaika w apsydzie katedry w Cefalu, Sycylia; 6. Mozaiki na elewacji, Casa Batlló, arch. Antonio Gaudi, Barcelona; 7. Mozaikowe zoomorficzne rzeźby, Park Güell, arch. Antonio Gaudi, Barcelona; 8. Mozaikowe zwieńczenia wież kościoła Sagrada Familia, arch. Antonio Gaudi, Barcelona; 9. Detal mozaikowej dekoracji, Sagrada Familia, arch. Antonio Gaudi, Barcelona

Figures: 5. Christ the Supreme Lord – mosaic in the cathedral apse in Cefalù, Sicily; 6. Elevation mosaics, Casa Batlló, arch. Antonio Gaudi, Barcelona; 7. Zoomorphic mosaic sculptures, Güell Park, arch. Antonio Gaudi, Barcelona; 8. Mosaic finials of the Sagrada Família church towers, arch. Antonio Gaudi, Barcelona; 9. Detail of a mosaic decoration, Sagrada Família, arch. Antonio Gaudi, Barcelona

zależnej ekspresji artystycznej, aby w XVI w. zastąpić ją innymi technikami zdobienia, jak np. fresk. W okresie Renesansu mozaiki były postrzegane jako sztuka barbarzyńska, dlatego w miejsce wykruszonych dzieł stosowano inny rodzaj zdobienia. W wieku XVIII ośrodkiem produkcji mozaiki stał się Rzym, jako miejsce przygotowania dekoracji dla Bazyliki św. Piotra. Doceńono wówczas w tej formie zdobienia jej trwałość oraz intensywność kolorów, które nie zmieniały się z upływem czasu.

Wiek XIX to narodziny praktyki restauracji zachowanych zabytków mozaikowych, zapoczątkowanej w Rawennie. We Francji powstała cesarska szkoła mozaiki, której głównym celem było naśladowanie i odtwarzanie antycznych wzorów. Car Rosji Mikołaj I założył szkołę mozaiki w Rzymie, którą następnie przeniesiono do Sankt Petersburga. W tym czasie wykształtował się kataloński styl architektoniczny i zdobniczy, znany jako *modernisme*, *Arte Joven* lub *Estilo Gaudí* (1880–1910 r.) – hiszpański odpowiednik secesji. Preferował on kompleksowe projektowanie architektury, wyposażenia i dekoracji przez jednego artystę. Dążono do tego, by budowla wyrażała całościowość osiągnięć ówczesnej sztuki. Była to próba zespolenia malarstwa, rzeźby, rzemiosła i architektury. Oprócz asymetrii, płynnych i pełnych dynamizmu kształtów w stylu tym stosowano ceramikę i mozaikę. Był to nowy rodzaj mozaik: prostych, często dziwacznych, nawiązujących do motywów roślinnych. Twórczość architektoniczna tego okresu została rozpięta między racjonalizmem, zafascynowanym postępem technicznym, pragnącym związać z nim człowieka jak najściślej a emocjonalizmem, inspirowanym sprzeciwem wobec tej rzeczywistości. Racjonalizm odrzucał detal jako element ozdobny, a w związku z tym zbyteczny i nieużyteczny. **Mozaiki wyrażały nurt emocjonalny, akcentujący rolę wyobraźni w procesie twórczym, która jest główną inspiracją dla subiektywnego tworzenia wyrażającego namiętności i wewnętrzny entuzjizm duszy.** Zdobily one prywatne wille i gmachy publiczne.

Najwspanialszą syntezą rzemiosła i architektury są: Casa Lleo Morera (1905 r.) i Pałac Muzyki Katalońskiej (Palau de la Musica Catalana 1905–1908 r.) w Barcelonie Luisa Domenecha Montanera. Mozaiki o motywach roślinnych pojawiają się zarówno we wnętrzu, w postaci barwnej posadzki, jak i na fasadzie, zdobiąc kolumny i stanowiąc przeciwwagę dla architektonicznego racjonalizmu. Casa Batllo (1904–1906 r.), przy Paseo de Gracia 43 w Barcelonie Antonia Gaudiego, to wspaniały przykład zastosowania mozaiki w kształtowaniu elewacji budynku (ryc. 6). Kolorystyka dekoracji skomponowanej z kawałków ceramiki zmienia się od białej u dołu do błękitu, zieleni i ochry na górze fasady. Gaudí tylko raz wykorzystał taką paletę barw. Fasada połyskuje i zdaje się falować w promieniach słońca, sprawiając wrażenie śliskiej skóry węża morskiego. Niezwykła, płynna linia dachu zestawiona z barwną dekoracją elewacji, w górnych partiach liczba mozaik wyraźnie rośnie, **nadają budowlę antropomorficzny i narracyjny charakter: zmienność w czasie, płynność, ruch.** Dom miał być symbolem religijnym i patriotycznym. Wygięty grzbiet i błyszczące

łuski dachu symbolizować miały smoka pokonanego przez św. Jerzego – patrona Katalonii, którego włócznicie wznoszą się jako półokrągłe wieżyczki. Salvador Dali porównał elewację Casa Batllo do obrazu: *Ogromnej, wielokolorowej mozaiki połyskującej iskrzącymi się światłami, z których wylaniają się wodne kształty* [18, s. 76]. Cała fasada jest postrzegana jako coś, co musi wibrować i żyć. Dekoracja ceramiczna sprawia, że elewacja wydaje się miękka i naturalna, co znajduje kontynuację we wnętrzu, którego ściany są pomalowane w mozaikowy wzór. Antonio Gaudí był jednym z niewielu architektów, który dostrzegał jednoś odczuwanej rzeźbiarsko architektury, niczym nieskrępowanej fantazji i „organicznej” funkcjonalności detalu. Mozaiki Gaudiego, nie mają motywów figuralnych. Pokrywają one powierzchnie budynków, dachów, kominów i kopuł. Wykonane są w technice *trencadis*, polegającej na układaniu kompozycji z kawałków płytek ceramicznych, odłamków szkła i fragmentów naczyń, a następnie łączenia ich zaprawą murarską. Stosowane przez Gaudiego ceramiczne **mozaiki wyróżniały projektowane przez niego obiekty w kompozycji urbanistycznej Barcelony, zaś ich podstawowa cecha – wydobywanie światła, dająca efekt mienienia się i połyskiwania elewacji – sprawiała, że optycznie rozjaśniały otoczenie.** Właściwość tę zaobserwowali i wykorzystali Włosi, wznosząc w Wenecji pałac Barbarigo (Palazzo Barbarigo, 1920 r.) i pałac Salviati (Palazzo Salviati) z błyszczącymi elewacjami przyozdobionymi mozaikami ze szkła. O ile obiekty te sprawiają wrażenie złotych domów – z narracyjną, figuralną fabułą, o tyle dzieła Gaudiego to czyste „impresjonistyczne obrazy” – o trudnym do określenia konturze i formie. Szklana dekoracja pełniła dodatkowo **funkcję łączącą, scalając poszczególne elementy elewacji lub wnętrza.**

Wznosząc kościół Świętej Rodziny w Barcelonie (Sagrada Familia, 1883–1926 r.) Gaudí sprowadził szklany materiał do dekoracji elewacji z pracowni Orsonich – jednego z najlepszych warsztatów mozaikarskich w Sotoportego dei Veidi w Wenecji (ryc. 8 i 9). Budowla miała być bajecznie kolorowa, co widać na modelu, który architekt przedstawił podczas Wystawy Światowej w 1910 r. Autor dla wszystkich elementów swojej architektury, lub ich fragmentów, przewidział kolory. Często mawiał: w przyrodzie nic nie jest jednobarwne, nie ma dwóch elementów o dokładnie takim samym kolorze. Zawsze istnieje mniej lub bardziej wyraźny kontrast [18, s. 203]. W fasadzie Kościoła Bożego Narodzenia kolor mozaiki miał mieć symboliczne znaczenie: Portal Nadziei – zielony (Dolina Nilu), Portal Miłości – niebieski (Noc w Betlejem), Portal Wiary – sjena palona (Piaski Palestyny).

Ulubiony przez Gaudiego środek – mozaika – nadający kolor i połysk, umożliwiający zmienność budowli w czasie, był stosowany zarówno w obiektach mieszkalnych oraz sakralnych, jak i do dekorowania elementów małej architektury. Park Güell (1900–1914 r.) to typowy przykład Gesamtkunstwerke (wg Richarda Wagnera) – połączenia wszystkich gatunków sztuki. Antonio Gaudí był przekonany, że architektura bez udziału sztuk plastycznych nie ma racji bytu: dzieło jest plonem współpracy,

opartej na miłości [18, s. 150]. Być może, bez pomocy współpracownika, Josepa Marii Jujola, specjalisty w sztuce mozaiki, nie uzyskałby tak wspaniałych efektów.

Pokryte mozaikami fantazyjne pawilony, zoomorficzne rzeźby oraz ogromna gięta ławka, stanowią barwną, spójną kompozycję, harmonijnie wtopioną w zieleń parku (ryc. 7). Dekoracja składa się z ceramicznych skorup o różnych kształtach i odpowiednio zestawionych odcieniach. Motyw roślinny występujący na ławce tworzy gigantyczny abstrakcyjny kolaż, barwne zaznaczenie górnej granicy przestrzeni tarasu. Analogiczne rozwiązanie – kolorystyczne zaznaczenie i domknięcie przestrzeni rynku od strony morza, z wykorzystaniem murku pokrytego współczesną mozaiką zastosowano w Porto Corsini we Włoszech.

Mozaika pojawia się też sporadycznie w niderlandzkiej odmianie secesji – Art Nouveau. W latach 90. XIX w. powstawały nowe przedmieścia Brukseli. Wzniesiono wówczas w tym stylu ponad 2000 domów. Fasady niektórych z nich, jak te przy Square Ambrioux, to przykład barwnego połączenia różnych typów dekoracji, m.in. także mozaiki. Na szczególną uwagę zasługuje jednak Hotel Tassel (Maison Tassel, 1892–1893 r.) Victora Horta, gdzie motyw rozkołysanej, dynamicznej linii powraca w żelaznej kracie balustrady, kolumnienkach, w deseniach ścian i mozaikowej posadzki nadając wnętrzu jednolitość i spójność.

Le Corbusier i jego współpracownik Fernand Leger postulowali wyprowadzenie obrazów na ulicę, aby wszyscy mogli z nich korzystać: „Kolor jest potężną aktywną siłą: może zniszczyć ścianę, może ją zdobić, może przesunąć ją do przodu lub do tyłu, może tworzyć nową przestrzeń. Osiągnięcie doskonałego piękna jest kwestią zrównoważenia nowych sił plastycznych [...], jest tym do czego musi dążyć nowoczesna architektura. Przestrzeń mieszkalna, którą »malarz budowniczych« opisuje jako »kwadrat mieszkalny«, może zostać przekształcona w »kwadrat elastyczny«” [12, s. 55]. Fasada Muzeum Legera, (Biot, Francja) jest pokryta mozaiką, dzięki której kolorowa ściana staje się „żyjącą powierzchnią”, w przeciwieństwie do „martwej”, niczym nie udekorowanej, nagiej płaszczyzny.

Josef Hoffmann rozpatrywał zdobnictwo w symbiozie z architekturą, stąd jego współpraca z Gustavem Klimtem. Pałac Stoclet (1905–1911) w Brukseli jest skonstruowany z mieszkalnych sześcianów z białymi, marmurowymi skarpami i miedzianym obramowaniem. Klimt w swojej części projektu stworzył ozdobny, trzyczęściowy fryz mozaikowy z marmuru wykładanego złotem, emalią i kamieniami półszlachetnymi. Dziewięć paneli fryzu Klimta zawiera motywy abstrakcyjne (bizantyjskie spirale, o cechach orientального przepychu), stylizowane (*Drzewo życia*) i figuratywne (*Spełnienie, Oczekiwanie*). Technikę mozaiki Klimt poznał w młodości i odkrył ponownie podczas podróży do Rawenny, dając jej nową szansę przetrwania. Zarówno na *Fryzie Stocleta*, jak i na zrealizowanym wcześniej *Fryzie Beethovena* (1902 r.) autor prezentuje cykl życia i niezachwianą wiarę w zbawienie ludzkości dzięki sile sztuki i miłości.

Secesja, która równolegle, w kilku kręgach kulturowych, wypracowała podobną koncepcję zdobniczą, została

ostro potępiona przez austriackiego teoretyka i architekta Adolfa Loosa w esej *Ornament und Verbrechen*. Jego realizacje domów o gładkich fasadach, np. Dom bez ornamentów (1908 r.) czy willa Steinera w Wiedniu (1910 r.) wytyczyły drogę funkcjonalizmowi i zapoczątkowały architektoniczny puryzm, w którym mozaiki były traktowane jako płaska, bezwartościowa dekoracja ścian.

W drugiej połowie XX w. nastąpił powrót do architektury emocjonalnej, czego odzwierciedleniem są liczne realizacje, często z pozoru nieracjonalne i niefunkcjonalne. Powiewem takiej twórczej kreacji, w której wyobrażenia dąży do swobodnej ekspresji były „mozaikowe zamki”. Fernand Cheval pokrył swój dom–zamek kawałkami kolorowego szkła, skorupkami ostryg i potłuczoną ceramiką. To arcydzieło powstawało przez 48 lat, stało się życiową pasją swego twórcy. Raymond Isidore wznosił zamek Chateau des Assiettes Cassees, w którym mozaiki pokrywają wszystko, z wyjątkiem mebli. Te trochę irracjonalne realizacje ukazały istotną cechę mozaiki, która przez pewien czas została zapomniana: możliwość jej zastosowania zarówno na płaskiej, jak i zakrzywionej płaszczyźnie: ścian, podłóg i stropów. Jest ona przy tym trwałą formą pokrywająca rzeźby, co znalazło swoje odzwierciedlenie w pracach Lucia Fontany. Wkrótce miało się okazać, że ta forma sztuki może także łączyć architekturę z jej naturalnym otoczeniem, czego dowodem stała się twórczość meksykańskiego architekta Juana O’Gormana.

O’Gorman stosował w swoich realizacjach mozaikę, której motywy często nawiązywały do sztuki Azteków. Funkcjonalizm był dla niego antytezą rodzimej sztuki Meksyku z jej piramidalnymi formami kompozycji, dynamiczną asymetrią osi, różnorodnością dekoracji, bogactwem form i kolorów. Jego mozaiki wykonywane były z naturalnych minerałów, w tym głównie ze skał magmowych pochodzenia wulkanicznego, o barwach charakterystycznych dla kolorów natury w Meksyku. Szorstkie, chropowate kawałki kamienia załamywały światło, wywołując efekt podobny jak tessery. Początkowo O’Gorman eksperymentował z sześcioma minerałami. Przed użyciem testowano w laboratorium ich twardość oraz intensywność koloru. Z czasem architekt rozszerzył paletę, wzbogacając ją kilkunastoma innymi odcieniami. Kolor niebieski uzyskiwał stosując szkło.

Modelowym przykładem zastosowania wielobarwnej mozaiki jest Dom O’Gormana (O’Gorman House) wzniesiony w latach pięćdziesiątych w San Angel, w Meksyku. Naturalne otoczenie domu – to krajobraz wulkaniczny o zmiennej konfiguracji terenu, z licznymi rozpadlinami i jaskiniami. Wewnątrz tego zastygłego morza lawy O’Gorman zaprojektował dom wykorzystując naturalną, jaskiniową formację skalną jako ścianę i częściowo strop pokoju dziennego. Na konstrukcję wykorzystano miejscowy kamień, ściany zaś zewnętrzne i wewnętrzne pokryto mozaiką. Wiele z jej motywów zaczerpnięto z miejscowego folkloru – świata kultury Azteków, np. motyw węża, słońca i księżyca. W pokoju dziennym mozaiki przedstawiają paradę mniej lub bardziej realnych zwierząt, przechodzących w poprzek zakrzywionej ściany grotu. Prześwietlony słońcem motyl dorównuje wielko-

ścią ukazanej obok małpie i jaguarowi. Zwierzęta reprezentują najpiękniejsze stworzenia świata i wraz z naturalnie zakomponowaną zielenią wnoszą do wnętrza element przyrody. Na sklepieniu grotty pojawiają się mozaiki ukazujące motywy symboliczne sztuki Azteków. Na zewnętrznej ścianie sypialni, przy tarasie, występuje już nowy motyw – nieco groteskowe i surrealistyczne figury. Dom pokryty barwną, mozaikową dekoracją wynurza się niespodziewanie zza zakrętu alei, otoczony bujną roślinnością. Z pewnego dystansu sprawia wrażenie naturalnej formacji skalnej, idealnie wkomponowanej w otoczenie. Z każdym rokiem staje się on coraz bardziej częścią krajobrazu.

O’Gorman wskazał na dwie cechy mozaiki, dające jej przewagę nad innymi technikami zdobienia: **możliwość jej integracji i przenikania się z architekturą i otoczeniem oraz trwałość i realność barw w zastosowaniu jej na elewacji budynku**. Już w Starożytności i w Renesansie zwracano uwagę na prawdziwość i naturalność kolorów fasady budynku jako znaczącą część kompozycji architektonicznej.

**Barwy mozaik O’Gormana nawiązywały do otoczenia i rodzimej kultury**. Projekt dekoracji na elewacji domu amerykańskiego kompozytora Conlona Nancarrowa był szkicem wykonanym bezpośrednio na ścianie, wypełnionym później barwną, rodzimą skałą, kolorowy zaś motyw murala na ścianie ogrodu w Posada de la Misión (Taxco, Meksyk, 1956 r.) miał upamiętnić śmierć ostatniego króla Azteków, który został tutaj pogrzebany.

Oprócz domów mieszkalnych mozaiki O’Gormana pokrywają budynki użyteczności publicznej. Dekoracja fasady Biblioteki Uniwersyteckiej (University City Library w Meksyku, 1951 r.) przedstawia kosmologię i religijne symbole Azteków. Poszczególne elewacje ukazują kolejno, jak na taśmie filmowej, okresy historyczne: prekolumbijski (*Pre-Hispanic*), Hiszpańskiej Konkwisty (*Spanic Colonial*) i współczesny Meksyk. Ze względu na znaczną wysokość budynku przedstawienia figuralne uzyskały w procesie projektowym optyczną korektę.

Mozaiki Gmachu Łączności w Meksyku (Communications and Public Works Building, 1953 r.) stanowią barwną ramę, obejmującą szklaną płaszczyznę okien, obrazując rozwój sposobów łączności od czasów prekolumbijskich do współczesności. Oprócz Juana O’Gormana należałoby wymienić innych meksykańskich twórców mozaik takich jak: Diego Ribera, Rufino Tamayo i David Alfaro Siqueiros – autor barwnej fasady budynku Rektoratu Uniwersytetu w Meksyku (1952–1956 r.).

Koniec XX wieku to okres refleksji i poszukiwań rozwiązań proekologicznych w architekturze. Mozaika powraca w przetworzonej, jeszcze bardziej abstrakcyjnej formie w twórczości amerykańskiego architekta Bruca Alonza Goffa i wiedeńskiego malarza, grafika i kolorysty Friedensaicha Hundertwassera.

W domach mieszkalnych Goffa pojawiają się jasno zdefiniowane motywy: pryzmaty, trapezoidy, spirale, kryształy, romby i ameby. Charles Jencks napisał o jego założeniach: *I dla Goffa i dla Gaudiego oryginalność to powrót do oryginału, czyli przyrody. Ornament wywodzi się ze struktur krystalicznych, form roślin i owadów [...]*.

*Główną różnicę między tymi dwoma adhocystami stanowi fakt, że motywacją twórczą Gaudiego był symbolizm społeczny i religijny, a dzieła Goffa są całkowicie prywatne. Korzenie tego prywatnego języka tkwią w dostępnych metaforach i lokalnych odnośnikach* [8, s. 163]. Widoczna jest w jego twórczości podświadoma tożsamość między ciałem zwierzęcym a projektowanym budynkiem. „Ciało” domu jest często symetryczne, podniesione na „nogach” i skupione na archetypowym „sercu”, czyli kominku. Kominek – ognisko domowego bezpieczeństwa – stanowił **zdecydowane centrum domu podkreślone mozaikami** z tłuczonego, kolorowego szkła, odbijającymi i rozpraszającymi światło we wszystkich kierunkach. Mozaikowa dekoracja pojawia się dodatkowo w postaci barwnych pasów wokół drzwi i okien, akcentując rolę otworów będących „oknami duszy”. Za przykład mogą posłużyć: Dom G. i L. Harderów (Mountain Lake, Minnesota, 1970–1972 r., gdzie Goff zestawiał kontrastowo emaliowane mozaikowe kafelki z kamiennymi otoczkami kominka oraz Dom Joego Pricea (Bartlesville, Oklahoma, 1974–1978 r.), ze szklaną dekoracją ściany z tłuczonego szkła i cekinów, przywodzącą na myśl malarstwo secesyjne Gustava Klimta.

Friedensreich Hundertwasser uważał mozaikę za element umożliwiający budowę pozytywnej relacji człowieka z przyrodą. Jak sam przyznał, na stosowanie przez niego tej formy dekoracji miała duży wpływ jego podróż do Toskanii, gdzie silne wrażenie wywarła na nim wielobarwna ceramika zastosowana przez Paula Klee w małej kawiarni w Rzymie.

Twórczość Hundertwassera – począwszy od budynków mieszkalnych, poprzez założenia użyteczności publicznej dla dzieci, chorych, ludzi starszych, świątynie kultu religijnego i sztuki, po obiekty przemysłowe – potwierdziła możliwość i potrzebę kształtowania różnorodnych funkcjonalnie przestrzeni w formie wielobarwnej, swobodnie kreowanej materii nieożywionej i naturalnej roślinności. Zamiłowania artystyczne autora wywarły piętno na projektowane przez niego budowle, które są odbierane w przestrzeni jako barwne, mozaikowe, trójwymiarowe obrazy. W układzie przestrzennym miasta stanowią one znaczące elementy kompozycyjne, naprowadzające, przykuwające wzrok, pobudzające odbiór wrażeń i zmuszające człowieka do aktywnego uczestnictwa w życiu otaczającego środowiska. Hundertwasser po raz kolejny zwraca uwagę, że oświetlenie naturalne – słońce odgrywa ważną rolę w odbiorze wizualnym oglądanych obiektów: pogłębia wrażenie trójwymiarowości, ostrości i kolorystyki. Wrażenie to jest potęgowane przez zastosowanie materiałów odbłaskowych, mozaikowych. Jeden taki obiekt umieszczony w typowym, szarym otoczeniu rozjaśnia całe wnętrze, nadaje mu koloryt, lekkość i wprowadza pogodną atmosferę. Efekt ten jest spotęgowany odbiciem promieni słonecznych, nieba i chmur, co z kolei wywołuje wrażenie ruchu i połyskiwania elewacji.

Monotonne wnętrze zespołu urbanistycznego w Wiedniu ożywia, przebudowany z budynku fabrycznego przez Hundertwassera, Dom Sztuki (Kunst Haus, 1989–1991 r.), z barwną, stonowaną kolorystycznie elewacją, zwieńczoną falistą attyką i ogrodem na dachu (ryc. 10). We wnętrzu



trzu podłoga, ściany i sufit tworzą jedną, nierozzerwalną kompozycję – płynną całość, uzyskaną dzięki przeplatającym się i wzajemnie się przenikającym w płaszczyznach pionowych i poziomych mozaik. Podobne rozwiązanie zastosowano w centrum handlowym Village. **Mozaika łączy elementy struktury architektonicznej w jedną całość.**

W roku 1983 austriacki architekt rozpoczął transformację bezbarwnych, wzniesionych w latach 70. XX wieku budynków mieszkalnych w narożniku przy Lowengasse 41–43 i Kegelgasse 34–38 w Wiedniu. W ten sposób powstał Dom Hundertwassera (Hundertwasserhaus, 1977–1986) zwany Magicznym Zamkiem XX wieku – budynek mieszkalny z pięćdziesięcioma mieszkaniami i pomieszczeniami usługowymi. Kolorowy mozaikowy wystrój fasad oraz nawiązanie poprzez zieleń do naturalnego środowiska akcentuje prawo każdego człowieka do indywidualnego kształtowania miejsca swojego zamieszkania. **Mozaika na elewacji, w postaci barwnych, miękkich pasów lub form punktowych oraz okna – o różnym kształcie i wielkości podkreślają przestrzeń indywidualną.**

Przebudowany przez Hundertwassera kościół św. Barbary w Barnbach w Styrii (1984–1988 r.), którego białe dotychczas ściany pokryto barwną dekoracją mozaikową, uwidacznia wpływ formy architektonicznej na psychikę człowieka i jego postawę duchową.

Friedensreich Hundertwasser był mistrzem eklektyzmu – w mozaikowych przedstawieniach łączył różnorodne materiały: ceramikę, kamień i kawałki lustra, nadając im symboliczne znaczenie. Stosowana przez niego mozaikowa ceramika w ostrych kolorach: czerwieni, zieleni, złota i srebra, uzupełniona bielą i czernią, neutralizująca kakofonię barw, miała symbolizować ciepło (odpowiednio kolumny – to drzewa, kamienie – to siła). W motywach dekoracyjnych, stanowiących uzupełnienie architektury nawiązuje do malarstwa secesyjnego, twórczości dzieci i schizofreników. Duża koncentracja takich połyskujących i barwnych obiektów stanowiłaby, ze względu na ekspresję form, koloru i bogactwo detalu drażniący chaos przestrzenny. Pojedyncze obiekty (np. zajazd przy autostradzie, 1989–1990 r.) i odpowiednie kompozycje niewielkich zespołów urbanistycznych (np. zespół mieszkalny pod Deszczowieżą w Niemczech, 1990–1994 r.) zaskakują i wzbogają otoczenie.

John Ruskin oceniając twórczość Antonia Gaudiego napisał: *Nie może być architektem nikt, kto nie jest jednocześnie rzeźbiarzem lub malarzem* [20, s. 93]. W stwierdzeniu tym powraca grecki mit architekta–rzeźbiarza, którego ucieleśnieniem stał się w XX. wieku wiedeński twórca Friedensreich Hundertwasser.

Stosowanie **mozaiki posadzkowej** ma obecnie największe zastosowanie w kształtowaniu przestrzeni architektonicznych. Mozaikowy barwny bruk może pokrywać trotuary, małe wnętrza urbanistyczne i przydomowe przestrzenie ogrodowe.

Ten typ mozaiki był w przeszłości w takim samym stopniu rozpowszechniony zarówno w sztuce greckiej, rzymskiej, chrześcijańskiej, jak i muzułmańskiej. W mianie o pałacu Salomona czytamy: *Gdy Salomon spotkał*



Ryc. 10. Mozaikowa elewacja Domu Sztuki w Wiedniu, arch. Friedensreich Hundertwasser, Wiedeń

Fig. 10. Mosaic elevation, Vienna House of Art., arch. Friedensreich Hundertwasser, Vienna

*królową Saby, stworzył szklaną podłogę tak podobną do wody, że królowa uniosła suknię wstępując na nią, gdyż sądziła, że to sadzawka...* [5, s. 127]. Opowiadanie to znalazło swój wyraz architektoniczny i artystyczny. Osobliwe posadzki prywatnych pałaców z IX w. w miejscowości Ar-Rakka w Syrii, z przejrzystą jak woda mozaiką ze szklanej kostki, mogły w zamierzeniu naśladować podłogi wykonane dla królowej Saby. Krzyżowcy skopiowali ten motyw w jednym ze swoich pałaców w Lewancie.

Mozaikowe podłogi podobne bajecznie kolorowym dywanom o motywach geometrycznych, roślinnych, i zwierzęcych stosowano zarówno w Grecji (np. Amfipolis), w Azji Mniejszej (np. przedstawienie Arki Noego otoczonej zwierzętami, Mopsuestia), w Syrii (np. Seleucja – Pieria, Apamea), w Palestynie (np. Gerasa), Afryce (np. Uppena) i w Hiszpanii (np. Baleary; Conimbriga, mozaikowy dziedziniec w ogrodzie w Domu Fontann, III w.)

Wzór mozaiki posadzkowej może pełnić wspólnie funkcję naprowadzającą (np. aleja Las Ramblas w stolicy Katalonii – Barcelonie), może podkreślać kształt wnętrza lub być z nim skontrastowany (np. kaplica w Eichgraben, w Lasku Wiedeńskim, arch. Georg Thurn-Valsassina), wprowadzać element ruchu lub płynności (np. dziedziniec willi secesyjnej w Düsseldorfie, aut. Jacek Andrzejewski), akcentować w planie ważny punkt przestrzeni (np. turkusowy chodnik z rozgwiazdami i ośmiornicami przy Passeig de Garcia w Barcelonie,

arch. Antonio Gaudi). Chodnik to doskonałe miejsce – środek komunikacji, czy to dla sztuki, czy dla reklamy. Perspektywa ulicy, którą przechodnie obserwują czasem na długości kilkuset metrów, stwarza nowe możliwości kreowania przestrzeni. Strefa wejściowa do obiektu, zaakcentowana kolorystycznie stanowi wizytówkę, element promocji publicznego wizerunku.

Za przykład zindywidualizowania przestrzeni miejskiej może posłużyć projekt mozaiki z kamiennych elementów Jacka Andrzejewskiego na stołecznym placu Unii Lubelskiej, w narożniku al. Szucha i ul. Bagatela w Warszawie. Główny kompozyt mozaiki mają stanowić pokruszone płyty betonowe – dawny materiał wykładzinowy placu. Mozaiki Jacka Andrzejewskiego są zwykle wykonywane z kamienia naturalnego. Stanowią one barwną kompozycję w ogrodach prywatnych, parkach i na ulicach. Motywy mozaik to miękkie, organiczne kształty, połączone z subtelnym, niemal monochromatycznym rysunkiem, uzyskiwanym dzięki nietypowej technice układania drobnych elementów. Pojawiające się odcienie to zarówno te pokrewne naturze, stonowane – powtarzające kolory ziemi, piasku, skał i morza – dobrze integrujące się z zielenią ogrodu, jak i intensywniejsze – wydobyte kontrastem, akcentujące geometrię, pojawiające się często w bezpośrednim sąsiedztwie domu i tarasu. Każda mozaika jest inna i niepowtarzalna, reprezentując bogactwo tworzyw i różnorodne kształty kamyków. Mozaikowy bruk tworzy harmonijne połączenie z krajobrazem, zielenią, wodą i zmienną konfiguracją terenu. Jacek Andrzejewski realizuje swoje projekty głównie w Niemczech (mozaikowy bruk i rzeźby w prywatnych ogrodach w Düsseldorfie i Kolonii), a także w Polsce (mozaiki w ogrodzie przy willi na warszawskiej Saskiej Kępie).

Mozaika – jako dekoracja wydobywająca światło – staje się często inspiracją dla architektów przybierając, wraz z rozwojem techniki, coraz to inne, zaskakujące formy. Przykładem współczesnego połączenia rzemiosła

Ryciny autorki.

i zaawansowanej technologicznie architektury jest zmechanizowana ściana osłonowa w budynku Instytutu Arabskiego w Paryżu (arch. Jean Nouvel, 1981–1987 r.). Ściana jest zbudowana z arabskich, koronkowo skomponowanych segmentów, mogących uzyskiwać różnorodne, płynnie modyfikowane konfiguracje pól, przysłanianych i otwieranych przez mechanizmy przypominające przesłony aparatów fotograficznych. Umożliwia to przefiltrowanie światła słonecznego, a wzory wycinane na płaszczyźnie ściany są przenoszone w przestrzeń, jako rozświetlone pasma powietrza, aby trafić na podłogę odwzorowując tę feerię kształtów, błysków i plamek. Przywołuje to jakość przestrzeni kreowanej przez światło we wczesnochrześcijańskich i arabskich wnętrzach, wzbogaconej o ruch i możliwość sterowania tym zjawiskiem. Aspekty techniczne zostały tu wzbogacone o wartości *mythos*, a kompozycja mozaikowa stała się samym światłem.

Bizantyjskie mozaiki o wątkach biblijnych, symbolicznych lub roślinnych, miały często za zadanie, oprócz dostarczenia przeżyć estetycznych, przekazywać określoną wiedzę na temat Stwórcy i świata. Secesyjne mozaiki oddawały całe bogactwo natury z jej falistą, miękką linią, przejawiającą się w każdej formie życia. W drugiej połowie XX w. w mozaikowych dekoracjach ważniejszy od motywu stał się kolor. Pojawiły się abstrakcyjne przedstawienia, wprowadzono nowe materiały, tessery o zróżnicowanych kształtach i często ogromnych wymiarach. Współczesne mozaiki są często wykonywane ze szklonych płytek ceramicznych, elementów o matowej powierzchni z barwionego gresu, biskwitowych mas ceramicznych, tesser z emalii lub masy szklanej oraz płytek z barwionego szkła. Nadal są z powodzeniem stosowane tradycyjne materiały kamienne i kamienie półszlachetne. Mozaika, jako gra światła i harmonijnie zestawionych barw, stanowi element plastyczny, przenikający się z architekturą i łączący ją z jej naturalnym otoczeniem.

Figures by the author.

## Bibliografia

- [1] Bernhard Marianne, *Klasztory*, Diogenes, Warszawa 2000.  
 [2] Costantino Maria, *Art Nouveau*, Bison Group, Londyn 1989.  
 [3] Da Villa Urbani Maria, *Die Basilika San Marco*, Kina Italia, Mediolan 2001.  
 [4] Chavarria Joaquim, *Mozaika*, Arkady, Warszawa 1999.  
 [5] Grabar Oleg, *Alhambra*, WAI F, Warszawa 1990.  
 [6] Humphrey Caroline, Vitebsky Piers, *Architektura sakralna*, Muza, Warszawa 1998.  
 [7] Jastrzębowska Elżbieta, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, WAI F, Warszawa 1988.  
 [8] Jencks Charles, *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989.  
 [9] Koch Wilfried, *Style w architekturze*, Bertelsmann, Warszawa 1996.  
 [10] Kumaniecki Kazimierz, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, PWN, Warszawa 1964.  
 [11] McCoy Esther, *Mosaics of Juan O'Gorman*, „Arts and Architecture”, 1964, nr 2.  
 [12] Neret Gilles, Klimt Gustav, *Taschen/Tmc Art*, Kolonia 2000.  
 [13] Rand Harry, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen, Kolonia 1991.  
 [14] Renfrew Colin, *Archeologia. Komputerowa rekonstrukcja zaginionej rzeczywistości*, Muza, Warszawa 1997.  
 [15] Rezler Agnieszka, *Artyści na bruk*, „Magazyn Budowlany”, 1999, nr 5.  
 [16] Wallis Mieczysław, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1984.  
 [17] Winkowski Piotr, *Modernizm przebudowany*, Universitas, Kraków 2000.  
 [18] Zerbst Rainer, *Antoni Gaudi*, Taschen, Warszawa 1985.  
 [19] Zevi Bruno, *Saper vedere l' Architettura*, „Architektura”, 1960, nr 6.  
 [20] *Moda w architekturze*, Materiały VI Sympozjum, KUiA PAN, Gliwice 2001.

## The mosaic as an element of colour characterization of architectural space

Mosaics belong to the oldest form of artistic expression. Originally, they were used solely as a decorative element. Roman artists gave this form of art a new dimension. The mosaic became an element uniting and completing the architectural structure. The most important characteristic of the

mosaic is its capacity for bringing out the light. In sacred architecture it was a colourful element of a building, filling the apses, semi-domes and domes. Decorations placed in domes were to enhance the significance of this architectural element as a model of Heaven. The motif of a mosaic accentuated

the form and character of the architectural element decorated. In the 5<sup>th</sup> century a huge background of gold was commonly used joining the elements of structure of the building. The end of the 13<sup>th</sup> century was the beginning of the twilight of the mosaic. Only since the 19<sup>th</sup> century the mosaic returns as an element of the Catalanian architectural style called modernisme – the Spanish counterpart of Art Nouveau. This was an attempt at combining painting, sculpture, craft and architecture, which is best exemplified in the works of Luise Domenech y Montaner, Antonio Gaudi, Ignasi Mas y Morell and Adolfo Ruiz y Casamitjana. Gaudi's mosaics made the objects designed by him distinguishable in the urban composition of Barcelona, visually brightening the surroundings, additionally integrating elements of the elevation or the interior. Mosaics appear in the works of Juan O'Gorman, Bruce Alonzo Goff and Friedensreich Hundertwasser, in the second half of the 20<sup>th</sup> century. Mosaics of the Mexican architect Juan

O'Gorman cover the elevations and the interior of buildings. Decoration is made of natural stone in the colour of the native surroundings, due to which the objects perfectly harmonize with the landscape. Goff's mosaics, surrounding the fireplace, enhance the centre of the house. Hundertwasser applied this kind of decoration as an element allowing the forming of a positive relation between man and nature. Mosaics unite elements of the architectural structure and emphasise individual space. Nowadays, floor mosaics are most commonly applied. They cover pavements, small urban interiors and adjacent garden spaces. The mosaic pattern can direct attention, accentuate the shape of the interior or contrast it, bring in an element of motion or roundness, and emphasise an important point in space. Contemporary mosaics, as a play of light and suitably matched colours, form an artistic element merging with architecture and uniting it with its natural surroundings.

