

Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu

Wojciech Niebrzydowski



OFICyna WYDAWNICZA POLITECHNIKI BIAŁOSTOCKIEJ
BIAŁYSTOK 2018

Recenzenci:

prof. dr hab. inż. arch. Dariusz Kozłowski

prof. dr hab. inż. arch. Konrad Kucza-Kuczyński

Redaktor wydawnictwa:

Elżbieta Dorota Alicka

Projekt okładki:

Monika Magdziak

Wojciech Niebrzydowski

© Copyright by Politechnika Białostocka, Białystok 2018

ISBN 978-83-65596-60-4 ISBN 978-83-65596-61-1 (eBook)

DOI: 10.24427/978-83-65596-61-1



Publikacja jest udostępniona na licencji

Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0

(CC BY-NC-ND 4.0)

Pełna treść licencji dostępna na stronie

creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.pl

Publikacja jest dostępna w Internecie na stronie Oficyny Wydawniczej PB

Redakcja techniczna, skład:

Oficina Wydawnicza Politechniki Białostockiej

Druk:

EXDRUK Spółka Cywilna Wojciech Żuchowski, Adam Filipiak

Nakład: 88 egz.

Oficina Wydawnicza Politechniki Białostockiej

ul. Wiejska 45C, 15-351 Białystok

tel.: 85 746 91 37

e-mail: oficina.wydawnicza@pb.edu.pl

www.pb.edu.pl

SPIS TREŚCI

I. Wprowadzenie	5
1. Przedmiot i cele badań	5
2. Metoda badawcza i struktura pracy	6
3. Zakres badań i baza leksykalna	8
4. Stan wiedzy	11
II. Geneza architektury brutalistycznej	21
1. Pierwsze symptomy	21
1.1. Tendencje początku XX wieku	21
1.2. Międzywojenne nurty architektoniczne	23
1.3. Protoplaści brutalizmu	25
1.4. W kierunku monumentalności	28
2. Przełom w twórczości Le Corbusiera	30
2.1. Zwrot ku emocjom i odkrywanie podstawowości	30
2.2. Początki nowego stylu	33
2.3. Unité d'Habitation w Marsylii – pierwowzór brutalizmu	36
2.4. Wpływ Le Corbusiera na powojennych architektów	39
3. Młodzi gniewni, czyli brytyjski Nowy Brutalizm	43
3.1. Wpływ powojennej rzeczywistości na brytyjską architekturę	43
3.2. Independent Group i awangarda artystyczna	46
3.3. Alison i Peter Smithsonowie – wystawa „Parallel of Life and Art”	51
3.4. Publicystyka i Reyner Banham	54
3.5. W poszukiwaniu założeń programowych	56
3.6. Geneza nazwy	60
III. Idea szczerości	63
1. Nowy Brutalizm	63
1.1. Prawda bezpośrednia	63
1.2. Faktury surowych materiałów	64
2. Architektura brutalistyczna	69
2.1. Eksponowanie konstrukcji i instalacji	69
2.2. Eksponowanie tworzyw	74
2.3. Zróżnicowanie faktur betonu	77
2.4. Prymat pracy rzemieślniczej	85
2.5. Jakość powierzchni – niedoskonałość i precyzja	88
IV. Idea <i>As Found</i>	93
1. Nowy Brutalizm	93
1.1. Obiektywizm determinantem unikalnych rozwiązań	93
1.2. Apoteoza zwyczajności	97

2. Architektura brutalistyczna	99
2.1. Subiektywność i indywidualizm	99
2.2. Zróżnicowane relacje budynku z otoczeniem.....	101
2.3. Regionalny charakter.....	107
2.4. Specyfika architektury brutalistycznej w różnych krajach	108
V. Idea <i>Image</i>	117
1. Nowy Brutalizm.....	117
1.1. Forma, <i>image</i> , zapamiętywalność	117
1.2. <i>Image</i> jako rezultat oddziaływania budynku na człowieka	119
2. Architektura brutalistyczna	122
2.1. Dezintegracja pudełka, złożoność i spójność formy	122
2.2. Artykulacja układu funkcjonalnego.....	124
2.3. Realność i emocje.....	130
2.4. Monumentalność i megastruktury	134
VI. Idea powiązania życia i architektury	139
1. Nowy Brutalizm.....	139
1.1. Habitat współczesnego człowieka.....	139
1.2. Rozwój miast jako proces społeczny	145
1.3. Topologiczna koncepcja przestrzeni	147
2. Architektura brutalistyczna	150
2.1. Koncepcje zabudowy mieszkaniowej	150
2.2. Komunikacja, ruch, cyrkulacja.....	156
2.3. Poznawanie przestrzeni, czyli fizyczny i percepcyjny wysiłek.....	160
VII.Podsumowanie	167
1. Wnioski szczegółowe.....	169
1.1. Geneza architektury brutalistycznej	169
1.2. Idea szczerości	170
1.3. Idea <i>As Found</i>	172
1.4. Idea <i>Image</i>	174
1.5. Idea powiązania życia i architektury	175
2. Wnioski ogólne	178
Aneks. Relacje między Nowym Brutalizmem a architekturą brutalistyczną.....	181
Literatura	187
Spis ilustracji.....	195
Indeks osób, zespołów i biur projektowych.....	199
Streszczenie	203
Summary.....	205

I. Wprowadzenie

1. Przedmiot i cele badań

XX wiek był okresem głębokich i dynamicznych zmian w architekturze. W żadnym innym stuleciu nie pojawiło się tak wiele różnorodnych tendencji i nurtów. Część spośród nich miała globalny charakter i rozwijała się przez szereg lat. Zasięg i znaczenie innych były ograniczone. Jednym z ważniejszych nurtów architektonicznych był brutalizm, który rozwinął się po II wojnie światowej. Swoje apogeum osiągnął w latach sześćdziesiątych, a jego schyłek nastąpił w kolejnej dekadzie. W wielu krajach estetyka brutalizmu na pewien czas zdominowała projekty budynków uczelni, administracji publicznej, czy też mieszkalnych. Jednakże należy podkreślić, że w przypadku prawie wszystkich typów budynków znajdziemy przykłady architektury brutalistycznej. Po okresie ogólnoświatowej popularności nastąpiło gwałtowne odejście od brutalizmu, poprzedzone falą krytyki nurtu jako nieprzyjemnego, przygnębiającego, czy wręcz antyhumanitarnego. Taka opinia pociągnęła za sobą działania niszczące wobec spuścizny brutalizmu. Wiele wartościowych obiektów uległo degradacji, zostało przebudowanych bądź wyburzonych. Kolejne są zagrożone. Dzieje się tak również dlatego, że brutalizm wciąż pozostaje nurtem nie w pełni rozpoznanym przede wszystkim w warstwie teoretycznej, ale także w warstwie estetycznej. Wiedza na temat tej architektury wymaga poszerzenia, uzupełnienia, a w niektórych aspektach być może weryfikacji.

Istotą badań przedstawionych w niniejszej pracy jest zasadniczo teoretyczno-historyczna

interpretacja ewolucji architektury na przestrzeni kilku dekad XX wieku. Badania te mają charakter poznawczy i ujmują złożone zjawisko brutalizmu w perspektywie historycznej. Autor skupił się na genezie nurtu, jego teoretycznych podstawach, a zwłaszcza relacjach pomiędzy teorią a praktyką w okresie rozwoju architektury brutalistycznej.

Geneza brutalizmu wywodzi się z różnych zjawisk i tendencji występujących w pierwszej połowie XX wieku, których nasilenie miało miejsce niedługo po zakończeniu II wojny światowej. Jako najważniejsze czynniki, które przyczyniły się do ukształtowania nurtu, należy wskazać przewartościowanie w twórczości Le Corbusiera oraz idee Nowego Brutalizmu. Budynki Le Corbusiera wyznaczyły przede wszystkim kierunek, w którym podążała estetyka brutalizmu, natomiast Nowy Brutalizm stanowił w pewnym stopniu podbudowę teoretyczną nurtu. Właśnie kwestia powiązań pomiędzy Nowym Brutalizmem a architekturą brutalistyczną stała się głównym problemem badawczym pracy.

Nowy Brutalizm (*New Brutalism*) można uznać za jedyną spójną teorię architektoniczną, która powstała bezpośrednio po II wojnie światowej. Jego podstawy zostały opracowane przez przedstawicieli młodego pokolenia Brytyjczyków kontestujących powojenną architekturę swojego kraju. Wśród nich najważniejszą rolę odegrali architekci Alison i Peter Smithsonowie oraz historyk i krytyk architektury Reyner Banham. Według ich koncepcji Nowy Brutalizm był próbą dotarcia do prawdziwych fundamentów architektury, afirmacją zwyczajności, rzeczywistości

i szczerości, a jego dalekosiężnym celem była *une architecture autre (other architecture)* – architektura odrzucająca dotychczasowe zasady i kryteria. Smithsonowie twierdzili, że miał on wymiar etyczny, a nie estetyczny.

Nowy Brutalizm był efemerycznym zjawiskiem, lecz wiele jego założeń, czasem w przekształconej formie, można odnaleźć w architekturze brutalistycznej. Jednocześnie niektóre jego aspekty pozostają w sprzeczności z realizacjami nurtu brutalistycznego oraz postawami twórczymi architektów z nurtem tym związanych.

Zasadniczym celem badań podjętych w pracy jest **scharakteryzowanie wpływu teoretycznych założeń Nowego Brutalizmu na rozwój architektury brutalistycznej**. Pociąga to za sobą konieczność określenia, na ile te dwa zagadnienia są zbieżne bądź komplementarne, a na ile rozłączne, czy wręcz przeciwstawne. Szczególnie ważne jest zidentyfikowanie obszarów w jakich zachodzą poszczególne relacje pomiędzy Nowym Brutalizmem i architekturą brutalistyczną.

Założono także cele uzupełniające, które wiążą się w bezpośredni sposób z celem zasadniczym, poprzedzając go i umożliwiając jego realizację. Najbardziej istotne z nich to:

- Wskazanie zjawisk i tendencji, które przyczyniły się do powstania i rozwoju architektury brutalistycznej.
- Identyfikacja i charakterystyka najważniejszych idei Nowego Brutalizmu oraz zjawisk im towarzyszących.
- Określenie oddziaływania poszczególnych idei Nowego Brutalizmu na architekturę brutalistyczną przez pryzmat tendencji w niej występujących, a także postaw twórczych i realizacji poszczególnych architektów.
- Charakterystyka zasadniczych aspektów architektury brutalistycznej w kontekście analizowanych idei oraz wskazanie jej najważniejszych cech.

Wyniki badawcze niniejszej pracy mają charakter humanistycznego uogólnienia obejmującego refleksję historyczną, dotyczącą wybranego fragmentu dziejów architektury XX wieku. Służą poszerzeniu wiedzy naukowej o nurcie brutalistycznym w architekturze i jednocześnie podważają część dotychczasowych twierdzeń i interpretacji. Podkreślić jednak należy, że celem badań nie jest dogłębna i wyczerpująca charakterystyka całokształtu zagadnień związanych z architekturą brutalistyczną.

2. Metoda badawcza i struktura pracy

Rozpoczęcie badań związanych z pracą poprzedził dobór odpowiedniej procedury badawczej oraz przyjęcie właściwych technik i narzędzi badawczych.

Specyfika działu nauki o historii i teorii architektury wymaga przeprowadzenia szerokich analiz obiektów tak skomplikowanych jak budynki i kwestii tak wieloaspektowych jak idee architektoniczne. W przypadku brutalizmu podłoże idei twórczych było szczególnie zróżnicowane i obejmowało między innymi czynniki artystyczne, społeczne, techniczne i ekonomiczne.

Z uwagi na charakter problemów badawczych i ich złożoność zastosowano metodę badań historyczno-interpretacyjnych¹. Wykorzystano w niej następujące techniki badawcze: analizę i krytykę piśmiennictwa, analizę porównawczą, studia przypadku wielokrotne, interpretację logiczną, analizy opisowe, ogląd obiektów.

Przebieg badań można podzielić na cztery podstawowe etapy:

1. Gromadzenie materiałów badawczych

Zebrano publikacje książkowe i artykuły zamieszczone w czasopismach, a także informacje ze źródeł internetowych. Dokonano wła-

¹ Charakterystykę tej metody badań nad architekturą przedstawia Elżbieta Danuta Niezabitowska (zob.: E.D. Niezabitowska, *Metody i techniki badawcze w architekturze*, Gliwice 2014, s. 187-194).

snych tłumaczeń publikacji anglojęzycznych, które stanowiły większość literatury. Zgromadzone fotografie i rysunki projektowe pochodzące z publikacji i Internetu oraz pozyskane od innych autorów. Podczas wizyt studialnych i oglądu obiektów architektonicznych sporządzono dokumentację fotograficzną i filmową. Badania *in situ* odbyły się między innymi w Londynie, Paryżu, Berlinie, Wiedniu, Wilnie, Ankarze, Bostonie, New Haven, Hartford oraz w polskich miastach.

2. Identyfikacja i organizacja materiałów

Zgromadzone materiały wstępnie uporządkowano według kilku kryteriów w grupach tematycznych dotyczących m.in.: genezy nurtu brutalistycznego, zasad Nowego Brutalizmu, form budynków brutalistycznych, twórczości i poglądów poszczególnych architektów, architektury różnych krajów, daty realizacji budynku, daty wydania publikacji, autora publikacji.

3. Ocena i analiza zebranych materiałów oraz ich interpretacja

Zgromadzone materiały oceniono pod względem stopnia przydatności w badaniach, eliminując zbędne i szeregując pozostałe od najbardziej istotnych do tych o niskiej użyteczności badawczej. Dalsze badania prowadzono w oparciu o najbardziej wartościowe materiały, w miarę potrzeby wykorzystując pozostałe.

Podstawową techniką na tym etapie badań była analiza i krytyka piśmiennictwa poparta komparatystyką. Poglądy i tezy prezentowane przez poszczególnych autorów publikacji oraz poszczególnych architektów poddano analizom porównawczym. Przeprowadzono także analizy komparatywne badanych budynków, wykorzystując studia przypadku wielokrotne. Towarzyszyły im analizy opisowe najważniejszych obiektów.

W trakcie powyższych analiz i interpretacji ich wyników wyłoniono cztery podstawowe idee twórców Nowego Brutalizmu, które wywarły wpływ na architekturę brutalistyczną. Stało się to

podstawą kolejnego uporządkowania materiału i dalszych badań². Szczegółowe analizy, w których jako cztery główne parametry porównawcze wykorzystano idee Nowego Brutalizmu, posłużyły scharakteryzowaniu tych idei, określeniu ich znaczenia oraz identyfikacji zjawisk i postaw twórczych z nimi powiązanych.

Kolejnym wynikiem analiz była identyfikacja najbardziej charakterystycznych form i elementów architektury brutalistycznej, co umożliwiło z kolei selekcję i klasyfikację budynków. Posługiwano się przy tym dedukcją (wnioskowaniem od ogółu do szczegółu), polegającą na wzajemnym porównywaniu budowy dzieł uznawanych w literaturze za reprezentatywne dla nurtu brutalistycznego i wyodrębnianiu, na zasadzie analogii, ich wspólnych cech, zasad kompozycji, rozwiązań form, elementów i detali. Po czym następowało rozumowanie indukcyjne (od szczegółu do ogółu), pozwalające na zaliczenie innych budynków, na podstawie ustalonego wcześniej zbioru atrybutów, do architektury brutalistycznej lub ich eliminację z dalszych badań. Ten aspekt badań był niezwykle ważny, ponieważ w rozpatrywanym okresie w architekturze przenikało się kilka tendencji, które miały wpływ na formy budynków. Trudność podczas analiz stanowił fakt, że wiele z nich miało cechy mieszane, co wynikało także z indywidualizmu twórców i ich niechęci do ścisłego podporządkowania się określonej doktrynie. Ponadto niektórzy projektanci zmieniali swoje postawy twórcze i preferencje, w związku z czym w krótkim odstępie czasu realizowali budynki o różnej stylistyce.

4. Opis przeprowadzonych badań i sformułowanie wniosków

Ostatni etap badań objął sformułowanie wniosków szczegółowych, dotyczących aspektów związanych z genezą nurtu brutalistycznego oraz charakterystyką czterech wyodrębnionych idei Nowego Brutalizmu i ich wpływu na architekturę brutalistyczną. Następnie opracowano

² Takie postępowanie jest zgodne z zasadą mówiącą o tym, że nowe informacje muszą być na bieżąco interpretowane, co może powodować konieczność wprowadzenia dodatkowego sposobu grupowania materiałów (zob.: E.D. Niezabitowska, dz. cyt., s. 227).

wnioski uogólniające, wskazujące podobieństwa i różnice pomiędzy oboma nurtami. Ogólne twierdzenia zawarte we wnioskach zostały sformułowane na podstawie twierdzeń cząstkowych.

Niniejsza praca zawiera opis przeprowadzonych badań, a jej struktura odzwierciedla główne kierunki badań.

- Rozdział I – Wprowadzenie – określa problem badawczy, tezę, cele, metodę, zakres, bazę leksykalną i stan wiedzy.
- Rozdział II – Geneza architektury brutalistycznej – przedstawia tendencje i zjawiska pierwszej połowy XX wieku, które przyczyniły się do rozwoju architektury brutalistycznej, w tym najbardziej znaczące, czyli przełom w twórczości Le Corbusiera i powstanie Nowego Brutalizmu.

Kolejne cztery rozdziały (III-VI) obejmują analizy czterech głównych idei Nowego Brutalizmu w relacji do architektury brutalistycznej. Każdy z nich ma taką samą konstrukcję, obejmującą podział na dwie części. Pierwsza przedstawia jedną z idei Nowego Brutalizmu, a druga określa jej wpływ na architekturę brutalistyczną. W rozdziałach tych wskazano i scharakteryzowano zjawiska, koncepcje, postawy twórcze i realizacje wiążące się z poszczególnymi ideami. W kilku przypadkach, w celu osiągnięcia szerszej perspektywy, porównano je z adekwatnymi aspektami architektury modernistycznej.

- Rozdział III – Idea szczerości
- Rozdział IV – Idea *As Found*
- Rozdział V – Idea *Image*
- Rozdział VI – Idea powiązania życia i architektury

Ostatni rozdział stanowi konkluzję przeprowadzonych badań.

- Rozdział VII – Podsumowanie – zawiera wnioski szczegółowe dotyczące oddziaływania poszczególnych idei oraz wnioski ogólne (poparte tabelą zawartą w aneksie).

Jako że praca ma charakter problemowy, a prowadzone badania dotyczyły w większym stopniu idei oraz zasad architektonicznych niż konkretnych dzieł, materiał zdjęciowy jest dość ograniczony. Jedynie niewielka jego część przedstawia przykłady realizacji Nowego Brutalizmu. Wynika to z tego, że podczas analiz skupiono się na teorii Nowego Brutalizmu, a jej praktycznych zastosowań w postaci wzniesionych budynków było niewiele. Większa część fotografii prezentuje przykłady architektury brutalistycznej i została dobrana w taki sposób, by stanowić uzupełnienie prowadzonych rozważań.

3. Zakres badań i baza leksykalna

Przedmiotem badań podjętych w niniejszej pracy jest nurt architektoniczny określony mianem brutalizmu oraz zjawisko Nowego Brutalizmu. Zakres problemowy objął zarówno aspekt teorii, jak i praktyki architektury brutalistycznej. Kwestie teoretyczne dotyczą idei i zasad, którymi kierowali się architekci, a zwłaszcza doktryny Nowego Brutalizmu. Poprzez praktykę należy rozumieć natomiast badania architektury brutalistycznej *ex post*, czyli analizy wzniesionych budynków, ale także (choć w mniejszym zakresie) niezrealizowanych projektów³. Należy zaznaczyć, że część badań dotyczy zagadnień urbanistycznych. Ponadto na rozwój nurtu brutalistycznego wpływ miały aspekty społeczne, ekonomiczne, techniczne i artystyczne, dlatego też badania odwołują się również do tych dziedzin.

Podstawowa część badań dotyczy przedziału lat pięćdziesiątych – siedemdziesiątych ubiegłego stulecia. W tym okresie wzniesiono większość budynków zaliczanych do dzieł architektury brutalistycznej. Z kolei idee Nowego Brutalizmu, które stanowią oś badań, wykształciły się w latach pięćdziesiątych, z czego wynikają

³ Dotyczy to zwłaszcza projektów architektów związanych z Nowym Brutalizmem – na przykład konkursowych projektów Smithsonów.

szczególnie wnikliwe analizy tej dekady. Zakres czasowy został poszerzony o pierwszą połowę XX wieku, aby przeprowadzić badania dotyczące genezy brutalizmu i objąć nimi zjawiska poprzedzające rozwój nurtu.

Z uwagi na to, że architektura brutalistyczna swoim zasięgiem objęła praktycznie cały świat badania, dotyczyły twórców i obiektów z wielu krajów. Analizy dotyczące Nowego Brutalizmu, w związku z jego charakterem, skupiły się na architekturze brytyjskiej i nielicznych obiektach spoza Wielkiej Brytanii. Natomiast szczegółowe badania architektury polskiej nie wchodziły w zakres niniejszej pracy, a powoływanie się na rodzime przykłady służy wyłącznie zobrazowaniu ogólnych tendencji.

Podczas badań nie dokonywano oceny wartości architektonicznej poszczególnych budynków ani nie opierano się wyłącznie na przykładach najbardziej znanych, co dotyczy także materiału ilustracyjnego przedstawionego w pracy. Dzieła architektury traktowano nie tylko jako obiekty o konkretnych cechach konstrukcyjnych, funkcjonalnych i formalnych, ale także jako zapis sposobów rozwiązania określonych problemów i odzwierciedlenie koncepcji projektowych. Wybór budynków podporządkowany został nadrzędnemu celowi pracy, czyli ukazaniu głównych idei twórczych i relacji pomiędzy Nowym Brutalizmem a architekturą brutalistyczną.

W tym miejscu doprecyzowania wymagają podstawowe pojęcia stosowane w pracy i sposób ich interpretacji przez autora. Szczególnie istotne dla właściwego odbioru i zrozumienia prowadzonych rozważań jest wyjaśnienie różnicy pomiędzy terminami „architektura brutalistyczna” i „Nowy Brutalizm”. Należy podkreślić,

że przedstawione poniżej definicje są uproszczone, a dokładniejsza charakterystyka tych zjawisk wyłoni się z badań.

Architektura brutalistyczna to autonomiczny nurt architektoniczny o złożonej genezie rozwijający się od zakończenia II wojny światowej do końca lat siedemdziesiątych, który swoim zasięgiem objął większość państw na świecie. Był to nurt niejednorodny, który przyniósł wiele rozwiązań formalnych i przestrzennych. Pomimo ich zróżnicowania można wyłonić główne cechy estetyczne i kompozycyjne brutalizmu, takie jak: ciężkość, masywność, ekspresyjność, kontrastowe zestawienia brył, trójwymiarowe fasady, rytmiczne układy elementów, eksponowanie surowych materiałów (z których najpopularniejszym stał się beton). Charakterystyczne było także stosowanie określonych elementów i detali, m.in.: nadwieszonych brył, *brise soleil*, *service towers*, rzeźbiarskich podpór, wspornikowych zadaserżi, obramowań okien, rzygaczy. Powierzchnie większości budynków zdominowane zostały przez różne rodzaje betonowych faktur. W niniejszej pracy termin architektura brutalistyczna jest stosowany wymiennie z tożsamymi określeniami: brutalizm, nurt brutalistyczny. Wszystkie obejmują całokształt tego zjawiska w jego znacznej złożoności.

Termin **Nowy Brutalizm**⁴ obejmuje natomiast bardziej zawężone zjawisko. Dotyczy on działalności brytyjskich architektów młodego pokolenia, zwłaszcza Smithsonów, i współpracujących z nimi artystów. Zaowocowała ona przede wszystkim teorią architektoniczną ukształtowaną w połowie lat pięćdziesiątych i niewielką liczbą zrealizowanych obiektów⁵. Nowy Brutalizm był w założeniach swoich twórców swoistą metodą

⁴ Etymologia nazwy Nowy Brutalizm (*New Brutalism*), a także aspekty związane z jej rozpowszechnieniem zostały przedstawione w rozdziale II.3.6.

⁵ W niniejszej pracy jako przykłady budynków zrealizowanych w oparciu o zasady Nowego Brutalizmu podano m.in.: realizacje Smithsonów (również z lat sześćdziesiątych); zespół budynków mieszkalnych w londyńskiej dzielnicy Ham Common, projektu Jamesa Stirlinga i Jamesa Gowana; rozbudowę szkoły architektury w Cambridge University, projektu Collina St Johna Wilsona i Aleksa Hardy'ego; budynek „Old Vic” Theatre Workshops w Londynie, projektu biura Lyons, Israel and Ellis; Lyttelton House w Arkley, projektu Johna Voelckera; londyńskie budynki typu *cluster block*, projektu Denysa Lasduna; osiedle Park Hill w Sheffield, zaprojektowane pod kierownictwem J. Lewisa Womersleya.

projektową opartą na obiektywizmie wobec rzeczywistości, w związku z czym nie powinna wiązać się z nim żadna określona stylistyka. Jednak powstałe budynki i niezrealizowane projekty cechują pewne wspólne rozwiązania estetyczne, m.in.: prostota, surowość, uwidocznianie konstrukcji, eksponowanie naturalnych faktur materiałów budowlanych (czyli stosowanie tworzyw w sposób *as found*). W niniejszej pracy Nowy Brutalizm traktuje się jako znacznie ograniczone w czasie (w zasadzie do lat pięćdziesiątych XX wieku) zjawisko architektoniczne wywodzące się z Wielkiej Brytanii. Podążając za stanowiskiem Banhama, zasady zbieżne z Nowym Brutalizmem odnajduje się także w nielicznych budynkach powstałych w tym okresie w innych krajach⁶. Charakterystyczne dla Nowego Brutalizmu jest wprowadzanie endemicznych terminów podkreślających autonomiczność i oryginalność nurtu: *image*, *as found*, *street deck*, *service tower*, przestrzeń topologiczna. Zostaną one wyjaśnione w tekście w trakcie analiz.

Należy uznać, że określenie dokładnej granicy pomiędzy brutalizmem a Nowym Brutalizmem nie jest możliwe, gdyż oba te zjawiska wzajemnie się przenikają, o czym świadczą przeprowadzone badania. Arbitralne przyjęcie takowej granicy niewątpliwie uprościłoby analizy, ale skutkowałoby uzyskaniem wadliwych rezultatów badawczych.

Zarówno Nowy Brutalizm, jak i architekturę brutalistyczną uznaje się w niniejszej pracy za zjawiska powiązane z **modernizmem**, lecz wykraczające poza jego ramy, a w niektórych

aspektach będące jego przeciwstawieniem. Do określenia architektury modernistycznej stosuje się także terminy funkcjonalizm i styl międzynarodowy, które są właściwie tożsame ze sobą⁷. Wszystkie one odnoszą się do nurtu architektonicznego zapoczątkowanego w drugiej dekadzie XX wieku, którego dominacja skończyła się w latach siedemdziesiątych, a niektóre idee są kontynuowane do dziś.

Przymiotnik „brualistyczny”, używany w pracy do określenia osób czy też obiektów, odnosi się do ich powiązania z szeroko pojętym nurtem brualistycznym. W celu wskazania powiązania z Nowym Brutalizmem autor używa określeń typu: „Nowi Brualiści”, „twórcy Nowego Brutalizmu”, „budynek wzniesiony zgodnie z zasadami Nowego Brutalizmu” itp. Sformułowania „architekci brualistyczni” bądź „brualiści” stosowane są jako pewne uproszczenia znaczeniowe i najczęściej odnoszą się do projektantów, których twórczość jedynie w określonym etapie łączyła się z brutalizmem⁸. Termin „budynki brualistyczne” wskazuje na obiekty prezentujące wyłącznie cechy architektury brualistycznej, lub też prezentujące te cechy w stopniu wskazującym na ich dominację.

Angielskie nazwy idei architektonicznych w tekście pisano wielką literą – „idea *As Found*”, „idea *Image*”. Taki zabieg podkreśla ważność zagadnienia, a ponadto służy odróżnieniu idei od, pisanego małą literą, sposobu – np. sposobu traktowania materiałów *as found*, sposobu odbierania budynku poprzez *image*.

⁶ Zaliczyć można do nich z pewnością Maisons Jaoul w Neuilly pod Paryżem projektu Le Corbusiera, a także osiedle mieszkaniowe w Algierze projektu Vladimira Bodiansky'ego i ATBAT-Afrique.

⁷ W wymienny sposób stosuje te pojęcia wielu badaczy architektury, np. Banham w książce „Rewolucja w architekturze” i Christian Norberg-Schulz w pracy „Znaczenie w architekturze Zachodu”. Wchodząc dogłębniej w tę problematykę, można wskazać, że funkcjonalizm to termin bardziej nastawiony na podkreślenie pewnej metody twórczej zdeterminowanej (teoretycznie) przez względy funkcjonalne, a styl międzynarodowy to termin bardziej związany z aspektami estetycznymi.

⁸ Zaznaczyć przy tym należy, że wielu z tych architektów nie utożsamiało się z nurtem brualistycznym.

4. Stan wiedzy

Wiedza o architekturze brutalistycznej nie jest wystarczająco pogłębiona. Pomimo swego zasięgu i znaczenia nurt ten w literaturze był zazwyczaj przedstawiany w powierzchowny sposób lub jedynie wycinkowo. Poglądy części badaczy i historyków architektury są pełne uproszczeń i stereotypów, a nawet uprzedzeń. Dotyczy to między innymi spływania brutalizmu do wątku materiałowego, przypisywania mu afirmacji brzydoty bądź obarczania odpowiedzialnością za negatywne zjawiska społeczne. Porównując stanowiska naukowców dotyczące architektury brutalistycznej, dostrzega się znaczne rozbieżności, czy wręcz sprzeczności pomiędzy nimi.

Główny problem badawczy niniejszej pracy, czyli określenie relacji pomiędzy architekturą brutalistyczną a Nowym Brutalizmem, nie został w literaturze należycie rozwinięty. Nawet w publikacjach dotyczących tematyki brutalizmu jest on często pomijany. Analiza piśmiennictwa umożliwiła wyodrębnienie czterech podstawowych sposobów interpretacji tego zagadnienia przez różnych autorów:

- 1) pomniejszanie znaczenia lub pomijanie nurtu brutalistycznego i Nowego Brutalizmu,
- 2) utożsamianie Nowego Brutalizmu z nurtem brutalistycznym,
- 3) twierdzenie, że Nowy Brutalizm był awangardowym nurtem architektonicznym, który zdewaluował się do brutalistycznej stylistyki,
- 4) podkreślanie odrębności Nowego Brutalizmu i nurtu brutalistycznego.

Zostały one omówione poniżej.

Ad 1) Pierwszy sposób interpretacji architektury brutalistycznej i jej znaczenia jest szczególnie rozpowszechniony. Widoczne jest to zwłaszcza w publikacjach prezentujących całościowo historię architektury XX wieku. Często nie zawierają one jakichkolwiek informacji o nurcie brutalistycznym. Przykładem jest popularna, kilkusetstronicowa książka „Architektura XX wieku”, której autorzy Peter Gössel i Gabriele Leuthäuser w ogóle nie posługują się pojęciem brutalizm. Pomimo tego, że kilka budynków brutalistycznych omawiają w rozdziale zatytułowanym „Kontenery z betonu”⁹, w żaden sposób nie odnoszą się do szerszego zjawiska, które reprezentują¹⁰.

Nurt brutalistyczny zdawkowo traktują nawet najbardziej wybitni historycy architektury. Nikolaus Pevsner¹¹ w swojej „Historii architektury europejskiej” również o nim nie wspomina, aczkolwiek nie kryje swojego negatywnego nastawienia do nowych tendencji w architekturze powojennej¹². Znacznie wyżej ocenia architekturę funkcjonalistyczną i ubolewa nad odwrotem od niej Le Corbusiera. Zarzuca mu, że kierując się „irracjonalnymi elementami swojej natury”¹³, odstąpił od dotychczasowych zasad i podążył ku brutalizmowi, przyczyniając się do jego rozwoju¹⁴. W artykule „Brutalism” z 1966 roku Pevsner potwierdził swoją krytyczną opinię, według której brutalizm był jedynie agresywną estetyką pozbawioną głębszych podstaw teoretycznych, a budynki brutalistyczne epato-

⁹ Zob.: P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architecture in the Twentieth Century*, Köln 1991, s. 257-267.

¹⁰ Autorzy piszą o prezentowanych budynkach brutalistycznych w sposób dość pejoratywny, czego przykładem jest komentarz o wywołującej agresję użytkowników formie Art and Architecture Building w New Haven projektu Paula Rudolpha (zob.: tamże, s. 257).

¹¹ Warto przypomnieć znaczący w kontekście interpretacji architektury brutalistycznej fakt, że Pevsner był nauczycielem Banhama.

¹² Należy zaznaczyć, że opracowanie Pevsnera kończyło się na latach pięćdziesiątych, czyli przed apogeum nurtu.

¹³ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, t. 2, Warszawa 1980, s. 272.

¹⁴ W „Encyklopedii architektury” Pevsner, Fleming i Honour piszą, że brutalizm był terminem wprowadzonym „dla określenia stylu Le Corbusiera ujawnionego w projektach dla Marsylii (Unité d’Habitation) i Chandigarh” (N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Encyklopedia architektury*, Warszawa 1997, s. 68).

wały nielogicznymi rozwiązaniami i były przede wszystkim „wyrazem ekspresji własnej artysty-architekta”¹⁵.

Henry-Russell Hitchcock w książce „Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries” przywołuje terminy „Neo-Brutalism” i „brutalismo”, twierdząc, że są one jedynie mało precyzyjnymi określeniami budynków ekspozujących „nagi beton i szorstkie, zazwyczaj ciemne materiały”¹⁶. O zmianach w architekturze lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pisze, że polegają na odejściu od czystej geometrii i gładkich powierzchni oraz dążeniu do rzeźbiarskich form, złamanych sylwet i artykulacji brył. Jednakże według jego opinii nie da się na tej podstawie wyodrębnić koherentnego nurtu, a cała współczesna architektura charakteryzuje się dominacją wybitnych indywidualności twórczych i ich idei. Zgodnie z tym stanowiskiem i uznaniem wiodącej roli dwóch wielkich architektów Hitchcock wprowadza swój podział architektury tego okresu na „międzynarodową corbusierowską” („the international Corbusian”) i „międzynarodową miesowską” („the international Miesian”)¹⁷.

Wielu autorów publikacji dotyczących rozwoju architektury powojennej, podobnie jak Hitchcock, przyjęło założenie, że konkretne nurty, w tym brutalistyczny, nie wykształciły się. W wyniku tego rozwój architektury opisywali w oparciu o analizę twórczości poszczególnych architektów. Przymiotnik „brutalistyczny”, jeżeli pojawiał się w takich opracowaniach, był stosowany jedynie do określenia pewnych cech bu-

dynków. Alex Kitnick zauważa, że nawet dzisiaj „termin brutalizm jest często używany jako niejasny epitet na rozległym obszarze powojennego budownictwa instytucjonalnego”¹⁸. W żadnej z wymienionych powyżej książek nie pojawia się choćby wzmianka o działalności Smithsonów¹⁹.

Ad 2) Często spotykanym w literaturze pojęciem jest utożsamianie Nowego Brutalizmu z nurtem brutalistycznym. Takie stanowisko zostało zawarte w niektórych definicjach architektury brutalistycznej, czego przykładem jest choćby angielska Wikipedia. Można w niej przeczytać, że Nowy Brutalizm był po prostu pierwotną nazwą brutalizmu²⁰. Informacje przedstawiane w definicjach z natury rzeczy są uproszczone, jednakże nawet w obszerniejszych wywodach autorzy nierzadko nie rozróżniają tych pojęć lub posługują się nimi wymiennie. John Burchard, omawiając tendencje brutalistyczne docierające z Europy do Stanów Zjednoczonych, przywołuje działalność wielu europejskich architektów. Są wśród nich zarówno twórcy Nowego Brutalizmu, jak i architekci z nim nie związani, pochodzący spoza Wielkiej Brytanii, tacy jak André Wogenscky czy Vittoriano Viganò²¹. Z kolei William J.R. Curtis pisze o Nowym Brutalizmie jako niejasnej teorii propagowanej przez Banhama, wymieniając wszakże cechy estetyczne architektury brutalistycznej²². Alexander Clement w książce „Brutalism: Post-war British Architecture” zaznacza, że Smithsonowie używali terminu Nowy Brutalizm²³, ale jednocześnie wszystkie prezentowane w książce budynki, również zaprojekto-

¹⁵ N. Pevsner, *Brutalism*, „The Guardian” December 9, 1966.

¹⁶ H.-R. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York 1977, s. 579.

¹⁷ Tamże, s. 587.

¹⁸ A. Kitnick, *New Brutalism: Introduction*, „October – MIT Magazine” 1 – 2011, s. 3.

¹⁹ Jedynie w posłowniu Michaela Forsytha do książki Pevsnera znalazła się krótka informacja o Smithsonach jako autorach pojęcia „nowy brutalizm” (zob.: N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 2013, s. 281).

²⁰ Zob.: https://en.wikipedia.org/wiki/Brutalist_architecture [dostęp: 26.05.2017].

²¹ Zob.: J. Burchard, A. Bush-Brown, *The Architecture of America: A Social and Cultural History*, Boston-Toronto 1961, s. 505-506.

²² W.J.R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900*, London 1996, s. 550.

²³ A. Clement, *Brutalism: Post-war British Architecture*, Ramsbury 2011, s. 8.

wane przez Smithsonów, określa jako brutalizm. Jadwiga Sławińska, jedna z nielicznych polskich badaczy architektury piszących o nurcie brutalistycznym, w książce „Ruchy protestu w architekturze współczesnej” używa wyłącznie pojęcia brutalizm – zarówno w stosunku do prac Smithsonów, jak też na przykład Paula Rudolpha²⁴.

Ad 3) Trzecie stanowisko dotyczące relacji Nowego Brutalizmu i nurtu brutalistycznego pochodzi od jednego z propagatorów i twórców teorii Nowego Brutalizmu. Reyner Banham po II wojnie światowej usilnie starał się odkryć nowy nurt architektoniczny, który łamałby stosowane dotąd zasady i odpowiadał coraz bardziej zmieniającym się realiom. W ten sposób wychodził poza rolę obiektywnego krytyka i historyka architektury. Ową mityczną *une architecture autre*, odmienną od dotychczasowej, dostrzegł w projektach i ideach młodych brytyjskich architektów – Alison i Petera Smithsonów. W latach pięćdziesiątych Banham próbował, zgodnie z tytułem swojej późniejszej książki „Nowy Brutalizm: etyka czy estetyka?”, odnaleźć przykłady tej antyformalistycznej, „etycznej” architektury w pracach innych twórców z różnych krajów. Rozczarowany brakiem przekonujących efektów swoich poszukiwań oraz na podstawie wynikających z nich wniosków uznał, że Nowy Brutalizm zdegenerował się do stylu brutalistycznego. Stwierdził, że kwestie estetyczne i swoista moda wzięły górę nad założeniami ideowymi. Był jednak przekonany, że pomimo niepowodzenia Nowego Brutalizmu „sumienie światowej architektury zostało trwale wzbogacone przez jego etykę”²⁵.

Jürgen Joedicke prezentował w odniesieniu do architektury brutalistycznej poglądy zbliżo-

ne do stanowiska Banhama²⁶. Opublikował je w 1964 roku w artykule „New Brutalism – Brutalismus in der Architektur”. Rozróżnił w nim dwie fazy brutalizmu. Pierwsza była związana z działalnością architektów skupionych wokół Smithsonów i „właściwie nie dotyczyła kwestii formy lub materiału budowlanego, ale przede wszystkim psychicznego nastawienia projektanta”²⁷ i jego odpowiedzialności wobec społeczeństwa. Zatem tak jak Banham, Joedicke wskazywał na ideowe, etyczne podstawy Nowego Brutalizmu. Drugą fazą natomiast był według niego powierzchowny, formalistyczny „międzynarodowy brutalizm”, który rozprzestrzenił się na cały świat jako pewna estetyczna maniera. Joedicke twierdził, że teoria Smithsonów nie miała doprowadzić do rewolucji w architekturze, czego spodziewał się Banham. Nowy Brutalizm był według niego ewolucyjnym ruchem zmierzającym do „odnowienia imperatywów moralnych modernizmu”²⁸.

Charles Jencks zauważa podobne relacje pomiędzy Nowym Brutalizmem a architekturą brutalistyczną jak jego nauczyciel Banham²⁹. Ze zdecydowanie większym dystansem odnosi się jednak do twierdzenia, że Nowy Brutalizm był w swoich założeniach drogą ku *une architecture autre*. Według Jencksa „odznaczał się zawsze bezpośrednim podejściem do aktualnych problemów”³⁰, ale z drugiej strony był zaledwie gloryfikacją dosłowności i prozaiczności. Ten ambiwalentny stosunek do Nowego Brutalizmu wynika z dostrzegania sprzeczności w teorii Smithsonów, która znalazła jedynie częściowe odzwierciedlenie w nielicznych wzniesionych budynkach (na dodatek nie zaprojektowanych przez Smithsonów). Jencks nie ma natomiast wątpliwości co do wiodącej roli Le Corbusiera

²⁴ J. Sławińska, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Wrocław 1995, s. 23-46.

²⁵ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, New York 1966, s. 133.

²⁶ Joedicke był także redaktorem serii „Documents of Modern Architecture”, w ramach której wydano książkę Banhama „The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?”

²⁷ J. Joedicke, *New Brutalism – Brutalismus in der Architektur*, „Bauen und Wohnen” 11/1964, s. 421.

²⁸ Tamże, s. 422.

²⁹ Jencks opracował swoją rozprawę doktorską, obronioną w 1970 roku, pod kierunkiem Banhama.

³⁰ Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987, s. 290.

dla rozwoju nurtu brutalistycznego. Konstatuje jednak, że wielu jego przedstawicieli tworzyło przesadnie stylizowane budynki, które zalicza do formalistycznej architektury *kamp*.

Anthony Vidler badający w ostatnich latach architekturę brutalistyczną odnajduje jej powiązania z ideami Nowego Brutalizmu. Podkreśla jednak, że niewielu architektów realizowało je w praktyce. Dlatego też pisząc o budynkach z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, takich jak ratusz w Bostonie czy też Teatr Narodowy w Londynie, używa znamiennego określenia „so-called Brutalist buildings” („tak zwane budynki brutalistyczne”)³¹. W ten sposób podkreśla, że nie mają one wiele wspólnego z pierwotnymi założeniami nurtu. Vidler w swoich publikacjach uwypukla rolę Banhama, ale stwierdza, że efemeryczność Nowego Brutalizmu wynikała w dużej mierze z faktu, że był zjawiskiem sztucznie kreowanym przez tego teoretyka architektury³².

Ad 4) Czwarte, bardzo radykalne stanowisko reprezentuje niemiecki badacz architektury Werner Nehls. W 1967 roku opublikował on artykuł „New Brutalism” – Beginn einer neuen Epoche”, w którym dowodził, że architektura brutalistyczna nie ma nic wspólnego z programem Smithsonów. Przy czym, co powoduje konsternację czytelnika, architekturę brutalistyczną określał mianem Nowego Brutalizmu, odbierając teorii Smithsonów nawet jej nazwę³³. Twierdził, że ich idee są przejawem skrajnego funkcjonalizmu i jako takie nie wprowadzają nic nowego do architektury. Krytykował Banhama za to, że uznawał projekty Smithsonów czy też Aldo van

Eycka za brutalistyczne. Prawdziwa architektura brutalistyczna, czyli nehlsowski Nowy Brutalizm, jest zdecydowanie antyfunkcjonalistyczna i oparta na emocjach. Cechuje ją ekspresyjność, monumentalność i archaiczność, a jej pionierami są między innymi Louis I. Kahn, Paul Rudolph, Walter Förderer i Oswald Mathias Ungers, a także architekci brytyjscy: Leslie Martin i Colin St John Wilson. Według Nehlsa nurt brutalistyczny jest rewolucyjny. „To bunt przeciwko wszystkim osiągnięciom minionej architektury”³⁴, w tym przeciwko anonimowości i powtarzalności, transparentności i lekkości oraz racjonalizmowi, którego efektem jest sterylnosc i chłód emocjonalny. Nehls broni budynki brutalistyczne przed negatywnymi opiniami takich krytyków jak Pevsner i Hitchcock, przekonując: „Nowe formy w architekturze nie są przypadkowymi lub bezsensownymi sztuczkami. Przeciwnie, są one konsekwencją ducha miejsca i czasu”³⁵.

Swoje rozważania na temat nurtu brutalistycznego zamieszczone w książce „Rozwój współczesnej myśli architektonicznej” Stanisław Latour i Adam Szymiski oparli na poglądach Nehlsa. Piszą, że „Peter Smithson architekturę czysto funkcjonalistyczną nazywa niesłusznie brutalizmem, podczas gdy nazwa ta aktualnie z funkcjonalizmem nie ma nic wspólnego”³⁶. Uznają, że brutalizm jest bliższy innym nurtom architektonicznym i dlatego jest czasem określany jako „neoekspresjonizm” czy „neobarok”, a „przyczyną stosowania tych określeń staje się irracjonalno-duchowe pokrewieństwo tych form, o zasadniczej przewadze ekspresyjnej postawy twórczej”³⁷. Architekturę brutalistyczną, któ-

³¹ A. Vidler, *Learning to Love Brutalism*, „Docomomo Journal” 2/2012, s. 4.

³² A. Vidler, *Brutalism: Aesthetic or Ethic?*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 17.

³³ Choć Nehls przyznaje, że są oni twórcami tej nazwy, to twierdzi, że nie powinni jej używać w stosunku do swoich zasad i projektów, gdyż w istocie rzeczy oznacza coś całkiem innego: „Wkład Smithsonów w «New Brutalism» jest ograniczony do nazwy i jej rozpowszechnienia. [...] Smithsonów nie można uznać za pionierów, a nawet inicjatorów «New Brutalism»” (W. Nehls, *New Brutalism – Beginn einer neuen Epoche*, „Baumeister” 1/1967, s. 82).

³⁴ W. Nehls, dz. cyt., s. 82.

³⁵ Tamże, s. 85.

³⁶ S. Latour, A. Szymiski, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, Warszawa 1985, s. 81.

³⁷ Tamże, s. 84.

rażą określaną też „ekspresyjnym brutalizmem”³⁸, omawiają na przykładzie twórczości Marcela Breuera, Kahna i Rudolpha.

Alan Powers nie prezentuje tak radykalnej opinii, jak Nehls. Potwierdza odrębność nurtu brutalistycznego i programu Smithsonów, nie odbierając im jednakże prawa do używania nazwy Nowy Brutalizm. Píše, że w rzeczywistości były dwa brutalizmy: „Jeden z nich, «etyka», był subiektywną, niemal osobistą materią przypisaną wyłącznie Smithsonom, no i Banhamowi jako ich prorokowi”³⁹.

Omawiając stan wiedzy o nurcie brutalistycznym i Nowym Brutalizmie, należy też wskazać najbardziej znaczących autorów i najważniejsze publikacje.

Główną postacią, jeżeli chodzi o piśmiennictwo dotyczące tej problematyki, jest Reyner Banham. Trzeba go traktować nie tylko jako badacza architektury, ale także jako propagatora i właściwie współtwórcę idei Nowego Brutalizmu⁴⁰. Dlatego też jego publikacje są w pewnym stopniu subiektywne, czego sam nie ukrywa⁴¹. Z drugiej strony zawierają informacje niejako „z pierwszej ręki”. Banham przyczynił się do wykreowania teorii Nowego Brutalizmu, a jednocześnie był tym, który ogłosił jej fiasko. Styl brutalistyczny, który rozpowszechnił się na świecie, uważał za zredukowany do estetyki i odarty z idei Nowego Brutalizmu. Fundamentalne znaczenie mają zwłaszcza dwie publikacje Banhama – artykuł „The New Brutalism”, który ukazał się w grudniu 1955 roku na łamach „The Architectural Review” i wydana 11 lat później książka „The New Brutalism: *Ethic or Aesthetic?*”. Rozważania zawarte w artykule zostaną omówio-

ne szerzej w rozdziale II.3.4. Książka stanowiła w dużej mierze ich kontynuację i rozszerzenie. Pomimo tego, że jej tekst mieści się na około 60 stronach (większą część stanowią ilustracje), jest ona do dzisiaj najważniejszym opracowaniem zarówno na temat Nowego Brutalizmu, jak też architektury brutalistycznej. Banham przedstawił w niej definicję Nowego Brutalizmu i jego podstawowe założenia programowe. Starał się także odnaleźć powiązania pomiędzy teorią Nowego Brutalizmu a praktyką, czyli twórczością architektów z różnych stron świata. Przy czym słowo „powiązania” lub „podobieństwa” jest tutaj bardziej właściwe niż na przykład „wpływ”, gdyż większość projektantów nie czerpała w sposób świadomy z tej teorii, a część prawdopodobnie w ogóle nie była świadoma jej istnienia.

W pierwszych rozdziałach Banham opisuje okoliczności powstania Nowego Brutalizmu w Anglii. Konfrontuje idee nurtu z realizacjami z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych: Unité d’Habitation w Marsylii – Le Corbusiera, Illinois Institute of Technology w Chicago – Miesa van der Rohe i Hunstanton School – Smithsonów. Następnie przedstawia działalność Smithsonów, w tym ich fascynację awangardowymi artystami i współpracę z nimi, koncepcje urbanistyczne prezentowane w ramach CIAM i niezrealizowane projekty. W trakcie swego wywodu konsekwentnie podkreśla tendencję do antyformalizmu, a jeden z rozdziałów zatytułowany „Progress to a-formalism”⁴² w całości poświęca temu aspektowi. W dalszej części książki Banham dokładnie rozważa problem zawarty w tytule, a mianowicie czy architektura brutalistyczna jest etyką czy estetyką. Opiera się na analizie kolejnych budynków realizowanych w latach

³⁸ Tamże, s. 170.

³⁹ A. Powers, *Britain: Modern Architectures in History*, London 2007, s. 101.

⁴⁰ Rola Banhama, a także pierwsze artykuły innych autorów dotyczące Nowego Brutalizmu przedstawione zostały w rozdziale II.3.4.

⁴¹ Banham pisał: „Czytelnik z pewnością odkryje, jeśli dotąd nie domyślił się, że książka ta jest dziełem kogoś naprawdę głęboko zaangażowanego w wydarzenia, które opisuje” (R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 134).

⁴² R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 41-43.

pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przez różnych architektów, których określał mianem „brutalistów i quasi-brutalistów”⁴³. Do tego grona zaliczeni zostali m.in.: Le Corbusier, Louis I. Kahn, James Stirling, James Gowan, Denys Lasdun, Basil Spence, architekci z grupy Atelier 5, Sigurd Lewerentz, Colin St John Wilson i Alex Hardy, Vittoriano Viganò, Aldo van Eyck, Paul Rudolph, Kunio Maekawa, Jack Lynn, Ivor Smith. Na końcu książki Banham konstatuje, że etyka rozumiana jako program Nowego Brutalizmu nie została przyjęta przez projektantów, a zdominowała ją brutalistyczna estetyka. Był tym zawiedziony, gdyż w latach pięćdziesiątych sądził, że Nowy Brutalizm jest zapowiedzią nowego typu architektury, opartej przede wszystkim na specyficznym sposobie projektowania, a nie na aspektach stylistycznych.: „Przy całym odważnym mówieniu «o etyce, a nie estetyce» [Nowy] Brutalizm nigdy nie uwolnił się z estetycznych ram. Podczas krótkiego okresu, pomiędzy rokiem 1953 a 1955, wyglądało, jakby rzeczywiście *une architecture autre* miała się wykształcić. Wydawało się, że rzeczywiście stoimy u progu architektury w pełni funkcjonalistycznej, wolnej nawet od estetyki maszyny, która stała się pułapką białej architektury funkcjonalizmu lat 1930”⁴⁴. Banham twierdził, że nawet Smithsonowie porzucili własne idee, a ich projekt The Economist Building jest w gruncie rzeczy powściągliwym „dziełem wystudiowanego umiarkowania”⁴⁵.

Książka Banhama stanowiła jeden z podstawowych punktów odniesienia dla badań prowadzonych w niniejszej pracy. Jego opinie zostały poddane analizie i skonfrontowane z dzisiejszą wiedzą, bogatszą o doświadczenia dotyczące rozwoju architektury brutalistycznej w kolejnych latach.

Spośród innych publikacji Banhama należy wymienić wcześniejsze artykuły opisujące pierwsze dokonania Smithsonów. Chodzi tutaj o ich pierwszą realizację architektoniczną przedstawioną w artykule „School at Hunstanton” z 1954 roku oraz artykuły analizujące wystawy „Parallel of Life and Art” i „This is Tomorrow”, przygotowane wspólnie z Nigelem Hendersonem i Eduardo Paolozzim jako swoiste manifesty Nowego Brutalizmu.

Smithsonowie, Henderson, Paolozzi, a także inni brytyjscy artyści należeli do Independent Group. Literatura dotycząca działalności tej awangardowej grupy młodych twórców jest dość bogata. Należy tu wskazać między innymi publikacje Anne Massey, w tym książkę „The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959” z 1955 roku, a także monografię opracowaną pod redakcją Davida Robbinsa „The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty” z 1990 roku. Ważną pozycją jest także książka „As Found – The Discovery of the Ordinary” opracowana przez Claude’a Lichtensteina i Thomasa Schregenbergera i wydana w 2001 roku. Poprzez pryzmat twórczości członków Independent Group oraz innych artystów omówiono w niej ideę *As Found* opartą na apoteozie zwyczajności. Lichtenstein i Schregenberger znaczenie tej idei, rozumianej jako specyficzne „nastawienie, sposób myślenia twórcy”⁴⁶, przedstawili zarówno w architekturze, jak i innych sztukach: malarstwie, rzeźbie, fotografii i filmie. Według nich zasady wynikające z koncepcji *As Found* stanowią o istocie Nowego Brutalizmu.

Sami Smithsonowie prowadzili intensywną działalność publicystyczną, co przyczyniło się do rozpropagowania Nowego Brutalizmu. W artykule „House in Soho” z 1953 roku po raz

⁴³ Tamże, s. 134.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ C. Lichtenstein, T. Schregenberger, *As Found – The Discovery of the Ordinary*, Zürich 2001, s. 8.

⁴⁷ A. Smithson, P. Smithson, *House in Soho, London*, „Architectural Design” December 1953, s. 342.

pierwszy użyli pojęcia „New Brutalism”⁴⁷. W kolejnych tekstach przedstawiali swoje założenia programowe i projekty, ostro krytykując oponentów. W krótkim artykule „Thoughts in Progress: The New Brutalism” zawarli fundamentalną dla ich teorii myśl: „Dotąd Nowy Brutalizm był dyskutowany stylistycznie, podczas gdy jego istota ma etyczny charakter”⁴⁸. Smithsonowie kontynuowali działalność publicystyczną w kolejnych dekadach, wydając między innymi książki poświęcone urbanistycznym koncepcjom Team 10⁴⁹. Cztery podstawowe idee Nowego Brutalizmu, stanowiące oś rozważań niniejszego opracowania, zostały wyodrębnione przede wszystkim na podstawie analiz publikacji Banhama i Smithsonów.

Pomimo rosnącego zainteresowania architekturą brutalistyczną kompleksowe i dogłębne opracowania na temat tego nurtu nie pojawiły się ani w ubiegłym stuleciu, ani w ostatnich latach. Dość ograniczone informacje można odnaleźć najczęściej w książkach o historii architektury XX wieku (lub historii architektury powojennej) na świecie. Brutalizmowi poświęcano w nich zazwyczaj jeden rozdział lub nieskoordynowane informacje rozdzielano na kilka oddzielnych fragmentów.

Kenneth Frampton omawia nurt brutalistyczny przede wszystkim przez pryzmat twórczości poszczególnych architektów (takich jak Stirling, Kahn, Kenzo Tange, Balkrishna Doshi). Podkreśla znaczenie zwrotu Le Corbusiera w kierunku „monumentalizacji wernakularności”⁵⁰. W bezpośredni sposób łączy reorientację postawy Szwajcara z rozpowszechnieniem brutalistycznej estetyki w książce „The Evolution of

20th Century Architecture”. Przywołuje przykłady budynków projektowanych na świecie przez architektów znajdujących się pod wpływem twórczości Le Corbusiera, w tym przez brytyjskich Nowych Brutalistów⁵¹, aczkolwiek nie analizuje dokładnie relacji pomiędzy tendencjami brutalistycznymi a Nowym Brutalizmem. Innymi autorami, którzy w swoich książkach w podobnie ogólnym stopniu jak Frampton przedstawiali problematykę brutalizmu, byli George Everard Kidder Smith („The New Architecture of Europe” z 1961 roku) Udo Kultermann („Neues Bauen in der Welt” z 1965 roku), „Architecture in the Seventies” z 1980 roku) i William J.R. Curtis („Modern Architecture Since 1900”, wydana po raz pierwszy w 1982 roku).

Wiele istotnych, nieraz kontrowersyjnych spostrzeżeń odnośnie do architektury brutalistycznej zawarł w swoich książkach Charles Jencks. Wśród jej cech stylistycznych wymieniał złożoność, skrajną artykulację i synkopację⁵². Wskazywał budynki brutalistyczne jako przykłady „nurtu chaotyizmu”⁵³. Krytykował brutalistyczne formy w architekturze mieszkaniowej⁵⁴. Jednocześnie pozytywnie odnosił się do rozwiązań zaczerpniętych przez architektów brutalistycznych z koncepcji Le Corbusiera – np. do zasady artykulacji wewnętrznych funkcji w formach budynków⁵⁵.

Publikacją, w której autorzy nie podejmują bezpośrednio kwestii brutalizmu, a mimo to stanowi ona cenne źródło wiedzy o budynkach tego nurtu, jest książka „Building in Visual Concrete” (1971) Maksa Bächera i Erwina Heinle. Przedstawiono w niej około 100 obiektów, przede wszystkim z lat sześćdziesiątych,

⁴⁸ A. Smithson, P. Smithson, *Thoughts in Progress: The New Brutalism*, „Architectural Design” April 1957, s. 113.

⁴⁹ Przykładem jest książka „Emergence of Team 10 out of CIAM” wydana przez Alison Smithson w 1982 roku.

⁵⁰ K. Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, London 1980, s. 224.

⁵¹ K. Frampton, *The Evolution of 20th Century Architecture*, Wien – New York 2007, s. 87.

⁵² Zob.: Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*, Warszawa 1989, s. 42.

⁵³ Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 231.

⁵⁴ Zob.: Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, s. 22-30.

⁵⁵ Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 255-259.

czyli z okresu rozkwitu brutalizmu. Zostały one wzniesione z betonu i eksponują jego fakturę, a autorzy książki skupili się przede wszystkim na kwestiach technicznych (łącznie z detalami wykonawczymi) i prezentacji zalet tego tworzywa.

Najnowsze publikacje książkowe o architekturze brutalistycznej mają często charakter albumów z fotografiami budynków popartymi krótkimi opisami⁵⁶. Na tym tle wyróżnia się opracowanie Christophera Beanlanda „Concrete Concept: Brutalist Buildings Around the World” zawierające prezentację pięćdziesięciu budynków betonowego brutalizmu z całego świata. Poprzedzona ona została ogólnym wstępem i słownikiem „Od A do Z architektury brutalistycznej” przygotowanym przez Jonathana Meadesa⁵⁷.

Problematyka brutalizmu poruszana jest także w publikacjach dotyczących rozwoju architektury poszczególnych krajów. Najwięcej tego typu opracowań dotyczy Wielkiej Brytanii (co wynika ze znaczenia brutalizmu w powojennej architekturze tego państwa) i są one przy tym najbardziej wnikliwe⁵⁸. Książką o brytyjskiej architekturze powojennej w całości poświęconą brutalizmowi jest „Brutalism: Post-war British Architecture”. Alexander Clement określa w niej ramy czasowe brutalizmu na lata 1945-1975. Twierdzi również, że poza Wielką Brytanią „rozwinął się przede wszystkim w Europie”⁵⁹, co nie jest zgodne z prawdą. Wprowadza także podział na trzy fazy brutalizmu brytyjskiego: wczesny, masywny, przejściowy. Clement podkreśla też, że brutalizm, nawet w Wielkiej Brytanii, nie był jednolitym nurtem⁶⁰. O jego różnych odcieniach decydował indywidualizm twórców, takich jak James Stirling, Basil Spence czy też Denys Las-

dun. Podczas badań nad niniejszą pracą wykorzystano także publikacje dotyczące architektury innych krajów, m.in. USA, Japonii, Niemiec, Brazylii, ZSRR⁶¹.

Pomocne w pozyskiwaniu wiedzy okazały się również monografie dotyczące architektów związanych z nurtem brutalistycznym. Prezentują one realizacje i opisują poglądy twórców, które można było odnieść do czterech wyabstrahowanych idei Nowego Brutalizmu. Najbardziej obszerna jest literatura o twórczości Le Corbusiera, w tym jego własne publikacje. Opis brutalistycznych realizacji Szwajcara, rysunki projektowe i fotografie budynków wykonane tuż po ich wzniesieniu można odnaleźć między innymi w kilku tomach „Oeuvre complète”⁶². Książką o dużym znaczeniu jest „Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury” Jencksa (wydana po raz pierwszy w 1973 roku). Wykorzystano ponadto opracowania poświęcone takim architektom, jak: Alison i Peter Smithsonowie, Denys Lasdun, James Stirling i James Gowan, Basil Spence, Ernő Goldfinger, Louis I. Kahn, Josep Lluís Sert, Paul Rudolph, Marcel Breuer, John M. Johansen, Kenzo Tange, Kunio Maekawa, Gottfried Böhm, Sigurd Lewerentz, Giancarlo De Carlo, Giovanni Michelucci, Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, Lina Bo Bardi, Balkrishna Doshi⁶³.

Wśród polskich autorów książek, w których poruszana jest kwestia brutalizmu w architekturze (raczej zagranicznej niż polskiej), należy wymienić: Stanisława Latoura i Adama Szymalskiego („Rozwój współczesnej myśli architektonicznej” z 1985 roku), Jadwigę Sławińską („Ruchy protestu w architekturze współczesnej” z 1995 roku), Dariusza Kozłowskiego (redakto-

⁵⁶ Przykładem jest książka Petera Chadwicka „This Brutal World” z 2016 roku.

⁵⁷ Zob.: Ch. Beanland, *Concrete Concept: Brutalist Buildings Around the World*, London – Paris 2016, s. 12-17.

⁵⁸ Przykładem jest książka Alana Powersa „Britain: Modern Architectures in History”.

⁵⁹ A. Clement, *Brutalism: Post-war British Architecture*, Ramsbury 2011, s. 7.

⁶⁰ Zob.: tamże, s. 155.

⁶¹ Uwzględnione one zostały w spisie literatury.

⁶² Zwłaszcza w tomach 5, 6, i 7, obejmujących lata 1946-1965 opracowanych przez Le Corbusiera i Willy'ego Boesigera.

⁶³ Uwzględnione one zostały w spisie literatury.

ra monografii „Architektura betonowa” z 2001 i 2006 roku), Marcina Charciarka („Związki idei i materii w architekturze betonowej” z 2015 roku).

Ważnym źródłem informacji oprócz wydawnictw książkowych są artykuły publikowane w czasopismach naukowych i wydawnictwach konferencyjnych. Zauważyć można nasilenie publikacji dotyczących architektury brutalistycznej w okresie, gdy nurt intensywnie się rozwijał. To z lat sześćdziesiątych pochodzą wymienione wcześniej artykuły Pevsnera, Joedicke i Nehlsa. W kolejnych dekadach brutalizm był rzadko przedmiotem tekstów naukowych. Dopiero na początku XXI wieku tematyka ta zaczęła interesować kolejnych autorów. Badacze architektury mogą analizować teraz wybrane aspekty brutalizmu, idee poszczególnych twórców lub określone obiekty z dalszej perspektywy. Dzięki temu pojawiły się nowe wątki i interpretacje dotyczące Nowego Brutalizmu i architektury brutalistycznej. Irénée Scalbert rozważa wpływ antyformalistycznych tendencji w sztuce na kształtowanie się architektonicznych zasad Nowego Brutalizmu⁶⁴. John MacArthur zestawia ideę *Image* z nurtem Picturesque, obecnym w architekturze brytyjskiej od XVIII wieku⁶⁵. Hadas Steiner skupia się na urbanistycznych koncepcjach Smithsonów opartych na powiązaniach społecznych i przestrzennych rozpatrywanych w różnych skalach⁶⁶. Anthony Vidler określa Nowy Brut-

lizm jako radykalną filozofię architektoniczną⁶⁷ i wskazuje na jej „polimorficzną i wewnętrznie sprzeczną naturę”⁶⁸, co powoduje problemy z jej interpretacją. Vidler jest jednym z badaczy, którzy zajmują się powiązaniem pomiędzy Nowym Brutalizmem a architekturą brutalistyczną, co obrazuje między innymi jego artykuł w obronie spuścizny brutalizmu pt. „Learning to Love Brutalism”⁶⁹. Anette Busse w trzyczęściowym cyklu artykułów⁷⁰ wskazuje na szerszy niż wyłącznie brytyjski zasięg Nowego Brutalizmu, a nurt brutalistyczny umiejscawia w opozycji do stylu międzynarodowego. O introdukcji brutalizmu do USA pisze Helene Sroat i zwraca uwagę na znaczące dla tej architektury aspekty ruchu i emocji. Podkreśla, że istotną rolę budynków brutalistycznych była „wizualna stymulacja”⁷¹.

W ostatnich latach ukazały się numery czasopism w całości poświęcone brutalizmowi. Należy tutaj zwrócić uwagę na czasopismo naukowe „October – MIT Magazine” z 2011 roku, prezentujące obok oryginalnych artykułów Smithsonów i Banhama rozważania współczesnych badaczy, a także jeden z numerów kwartalnika „CLOG” z 2013 roku zatytułowany „Brutalism”, zawierający krótkie teksty blisko 70 autorów.

W 2012 roku w berlińskiej Akademii der Künste odbyło się sympozjum pt. „Brutalism. Architecture of Everyday Culture, Poetry and Theory” („Brutalizm. Architektura codziennej kultury, poezja i teoria”). Udział wzięli w nim history-

⁶⁴ Zob.: I. Scalbert, *Parallel of Life and Art*, „Daidalos” May 2000, s. 51-65.

⁶⁵ Zob.: J. MacArthur, *Brutalism, Ugliness and the Picturesque Object*, [w:] A. Leach, E. Petrovic (red.), *Formulation Fabrication – The Architecture of History: Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, Wellington 2000, s. 259-266.

⁶⁶ Zob.: H. Steiner, *Life at the Threshold*, „October – MIT Magazine” 1 – 2011, s. 133-155.

⁶⁷ Zob.: A. Vidler, *Another Brick in the Wall*, „October – MIT Magazine” 1 – 2011, s. 105-132.

⁶⁸ A. Vidler, *Troubles in Theory V: the Brutalist Moment(s)*, „The Architectural Review” February 2014, s. 97.

⁶⁹ Zob.: A. Vidler, *Learning...*, s. 4-9.

⁷⁰ A. Busse, *I – Was ist Brutalismus?*, „Baumeister” Februar 2014, s. 82-85; A. Busse, *II – Was ist Brutalismus?*, „Baumeister” März 2014, s. 86-89; A. Busse, *III – Was ist Brutalismus?*, „Baumeister” April 2014, s. 90-93.

⁷¹ H. Sroat, *Brutalism: An Architecture of Exhilaration*, [w:] *Conference Proceedings: Paul Rudolph Symposium*, North Dartmouth 2005, s. 8.

cy i krytycy architektury, m.in.: Beatriz Colomina, Kenneth Frampton, Luca Molinari, Laurent Stalder, Dirk van den Heuvel, Stanislaus von Moos. Organizatorzy zapowiadali publikację wygłoszonych referatów i kontynuację kolejnych edycji sympozjum.

Rosnące zainteresowanie brutalizmem zaowocowało pojawieniem się licznych stron internetowych, blogów i forów dyskusyjnych. Prowadzone są one zarówno przez miłośników architektury nie będących profesjonalistami, jak i naukowców. Można tu wymienić stronę www.sosbrutalism.org poświęconą dziedzictwu architektury brutalistycznej na świecie i prowadzoną przez Deutsches Architekturmuseum i Wüstenrot Stiftung. Zawiera ona wciąż uzupełnianą bazę budynków brutalistycznych, zwłaszcza zagrożonych wyburzeniem. Swoją projekt badawczy związany z architekturą brutalistyczną pt. „Postwar Concrete Post-

script” („Postscriptum powojennego betonu”)⁷² z bogatym materiałem fotograficznym prezentuje Sarah Briggs Ramsey. Źródłem informacji są także strony poświęcone architektom brutalistycznym. Przykładem są rozbudowane strony poświęcone Paulowi Rudolphowi: <http://prudolph.lib.umassd.edu> – prowadzona przez University of Massachusetts Dartmouth, <http://www.paulrudolph.org> – prowadzona przez Paul Rudolph Foundation. Teksty dotyczące brutalizmu pojawiają się sporadycznie także w architektonicznych serwisach internetowych, m.in.: www.dezeen.com, www.archdaily.com, www.abitare.it, <https://architizer.com>, www.sztuka-architektury.pl, www.bryla.pl. Blogi i fora dyskusyjne, w których uczestniczą na ogół pasjonaci architektury, dostarczają przede wszystkim zdjęć budynków brutalistycznych i pokazują rosnącą fascynację tą architekturą: www.skyscrapercity.co – wątek „beton!brut!”, brutalismandbooze.blogspot.com, fuckyeahbrutalism.tumblr.com, <http://brutalism.online> i inne.

⁷² Dostępny pod adresem: <http://www.postwarconcretepostscript.com>.

II. Geneza architektury brutalistycznej

1. Pierwsze symptomy

1.1. Tendencje początku XX wieku

Banham w książce „The New Brutalism: Ethic or Aesthetic” określił brutalizm jako „architekturę masywnej plastyczności i szorstkich powierzchni”⁷³. Podobna estetyka była obecna na długo przed ukształtowaniem się tego nurtu. Już w pierwszych latach XX wieku można zauważyć tendencje, które w pełni rozwinęły się w architekturze brutalistycznej. Wzniesiono wówczas szereg obiektów przywołujących bezpośrednie skojarzenia z ciężkimi, surowymi formami budynków brutalistycznych.

W tym kontekście wymienić należy część dzieł Charlesa Renniego Mackintosha⁷⁴. Szkocki architekt uznawany jest za przedstawiciela secesji, jednakże jego twórczość wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom. Najwybitniejsza realizacja Mackintosha, budynek główny i biblioteka Glasgow School of Art (1898-1909), przypomina średniowieczną warownię (fot. 1). Archaiczny charakter i analogie do masywnych form obronnych towarzyszyć będą w przyszłości wielu budynkom brutalistycznym. Jak piszą Stanisław Latour i Adam Szymiski, występujące w dziele Mackintosha „przeskalowania detalu i ostre kontrastowanie form kubicznych, przy równoczesnym purystycznym wyrazie bryły



Fot. 1. Charles Rennie Mackintosh, budynek Glasgow School of Art, 1898-1909; fot. Ad Meskens / Wikimedia Commons

prowadzą do wydobywania strukturalno-plastycznych walorów budynku, wyprzedzając o kilka dziesiętników lat formy ekspresyjnego brutalizmu”⁷⁵.

⁷³ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 47.

⁷⁴ Chodzi tutaj zarówno o wzniesione budynki, jak też niezrealizowane projekty – np. „House for an Art Lover” z 1901 roku.

⁷⁵ S. Latour, A. Szymiski, dz. cyt., s. 566.



Fot. 2. Auguste Perret, kościół Notre-Dame w Le Raincy, 1922-1923; fot. autor

Podobną ekspresję i monumentalność osiągnął Frank Lloyd Wright w Unity Temple w Oak Park (1906). Świątynia ta przypomina brutalistyczne obiekty tym bardziej, że jej ściany zostały wylane z betonu i pozostawione w stanie surowym. Budynek Wrighta uznaje się za jeden z najwcześniejszych przykładów wyeksponowania faktury betonu z wyraźnym odciskiem desekowania szalunku. Pozostawianie odkrytych betonowych powierzchni to niewątpliwie krok w kierunku brutalistycznej estetyki i jedna z najbardziej charakterystycznych cech tego nurtu. Warto też podkreślić znaczenie pionierskich, w aspekcie szczerości materiału, dzieł innych architektów początku XX wieku.

Auguste Perret nieosłonięty beton zastosował już w 1905 roku w garażu przy rue Ponthieu w Paryżu. Fakturalne walory tego tworzywa uwidocznił w znacznie większym stopniu w kościołach w Le Raincy (fot. 2) i Montmagny z lat dwudziestych. Nikolaus Pevsner uważa, że znaczenie Perreta polegało właśnie na „wielkim wy-czuciu artystycznych możliwości najnowszego tworzywa”⁷⁶ i dążeniu do osiągnięcia zróżnicowanych faktur. Perret eksperymentował między innymi z różnymi rodzajami kruszywa i kolorami cementu. Opracował także metodę uzyskiwania chropowatych powierzchni betonowych, tak cenionych przez brutalistów. Polegała ona na dodawaniu do górnej warstwy betonu żwiru o większej granulacji i usuwaniu spomiędzy niego cementu, tak by otrzymać szorstki beton płukany.

W kościele św. Antoniego w Bazylei, wzniesionym w latach 1925-1927 przez Karla Mosera, widoczne są inspiracje pracami Perreta, łącznie z eksponowaniem betonu. Szwajcarski budynek prezentuje jednak znacznie mocniejszą artykulację masywnych brył. Zauważalna jest prostokątna geometryzacja formy – słupy o kwadratowym przekroju, prostopadłościenny korpus i wieża oraz detale. Szczególnie ciekawą kompozycją przestrzenną jest boczny uskokowy portal. Składa się on z wertykalnych ram żelbetowych, z których pierwsza ma wysokość zbliżoną do korpusu kościoła. Następne cofające się ramy są coraz niższe i węższe, tworząc wyrazisty rytm doprowadzający do drzwi wejściowych. W tym monumentalnym i wydawałoby się przejrzystym rozwiązaniu wejścia projektant zawarł jednakże pierwiastek zaskoczenia. Reprezentacyjny portal nie prowadzi bowiem bezpośrednio do wnętrza kościoła, lecz do przedsionka wychodzącego na dziedziniec. Należy zauważyć, że formalne i przestrzenne niespodzianki, często dotyczące właśnie sposobów rozwiązania wejścia, pojawiać się będą w wielu brutalistycznych

⁷⁶ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, t. 2, Warszawa 1980, s. 274.

obiektach. Arnold Whittick docenia w dziele Moseira „artystyczną jednorodność i konsekwencję”⁷⁷ oraz wystudiowane w rzeźbiarski sposób relacje pomiędzy poszczególnymi elementami formy – aspekty, które będą charakteryzować architekturę brutalistyczną.

Do rozpowszechnienia faktury surowego betonu w Japonii, która apogeum swojej popularności osiągnęła w okresie brutalizmu, przyczynił się Antonin Raymond. Był on zatrudniony przez Wrighta podczas projektowania oraz budowy Imperial Hotel w Tokio i postanowił osiedlić się w tym mieście na stałe. W 1924 roku zaprojektował całkowicie betonowy dom własny, Reinanzaka House. Alastair Townsend pisze o nim: „Prawie trzydzieści lat przed Hunstanton [Szkoła w Hunstanton projektu Alison i Petera Smithsonów ukończona w 1954 roku], Raymond zatrudnił wykwalifikowanych japońskich rzemieślników do wykonania szalunków swojego domu. Ich mistrzostwo tak go urzekło, że postanowił pozostawić odbicie desek w betonie na zewnętrznych i wewnętrznych powierzchniach”⁷⁸. W kolejnych latach w biurze Raymonda pracowali czołowi japońscy brutaliści, m.in. Kunio Maekawa i Kenzo Tange.

Do wznoszenia budynków wykorzystywano nie tylko beton wylewany na miejscu budowy, ale także elementy prefabrykowane. Betonowe prefabrykaty zostały użyte przy wznoszeniu części budynków osiedla Watergraafsmeer w Amsterdamie w latach 1923-1928. Do osiedla zaprojektowanego przez Dicka Greinera i Johanesa Bernardusa van Loghema (oraz innych architektów) przyłgnęła nazwa „Betondorp”, czyli „Betonowa wieś”, z uwagi na wyeksponowanie betonowych ścian, które w późniejszym okresie zostały jednak otynkowane. Za symptom brutalizmu uznać można także bogatą tektonikę form budynków.

1.2. Międzywojenne nurty architektoniczne

Niektóre idee i zasady nurtów architektonicznych rozwijających się w okresie pomiędzy pierwszą a drugą wojną światową, oczywiście w przekształconej postaci, można odnaleźć w brutalizmie. Ekspresyjne i wyraziste formy projektowane przez przedstawicieli tych nurtów odzwierciedlają wiele cech przyszłych budynków brutalistycznych.

Włoski futuryzm kładł nacisk na dynamikę i ruch. Elementy komunikacyjne miały być podkreślane w formach budynków, co na swoich rysunkach przedstawiał Antonio Sant'Elia. Wieże mieszczące szyby wind wyłaniały się z elewacji lub były dostawione do budynków i łączone z nimi napowietrznymi pomostami – podobnie jak w projektach brutalistów z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Futurystyczne formy miały wertykalny charakter. Pojawiały się w nich wyraziste uskoki, rytmicznie powtarzane masywne bryły i elementy konstrukcyjne. Futuryści odrzucali drogie materiały na rzecz betonu oraz stali i apelowali o ich eksponowanie i rezygnację ze zbędnych dekoracji. Jednak podkreślali, że nowa architektura i nowe piękno nie może wynikać tylko z logiki konstrukcji i zastosowanych materiałów. Sant'Elia w manifestie pt. „Messaggio” z 1914 roku pisał: „I stwierdzam: [...] że, mimo wszystko prawdziwa architektura nie jest jałową kombinacją praktyczności i użyteczności, ale pozostaje sztuką, to znaczy syntezą i ekspresją”⁷⁹. Taka postawa, podkreślająca artystyczny aspekt architektury i znaczenie przekazu wizualnego, bardzo zbliża go do idei brutalizmu.

Rzeźbiarskie formy ekspresjonizmu, zwłaszcza kształtowane na zasadzie addycji brył i elementów, także kojarzą się z budynkami brutalistycznymi. Przykładem może być fabryka

⁷⁷ A. Whittick, *European Architecture in the 20th Century*, London 1950, s. 214.

⁷⁸ A. Townsend, *Concreteness*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 89.

⁷⁹ Za: R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, Warszawa 1979, s. 143.



Fot. 3. Rudolf Steiner, Goetheanum w Dornach, 1925-1928; fot. Piotr Łodziński

kapeluszy w Luckenwalde, Ericha Mendelsohna, ukończona w 1923 roku. Najciekawszą jej częścią jest farbiarnia, w której zastosowano nowatorski sposób usuwania toksycznych oparów. Jej wygląd zdominowała olbrzymia czapa wentylatora o ukośnych płaszczyznach. Odpowiednie dla tej szczególnej funkcji rozwiązanie daje tutaj w rezultacie wyrazistą formę, co Mendelsohn ujął słowami: „funkcja plus dynamika – oto nasze zadanie”⁸⁰. W podobny sposób brutalisci dążyć będą do „unikalnego rozwiązania dla unikalnej sytuacji”⁸¹ i budynku stanowiącego wyrazisty wizualnie *image*. Również głęboko fakturowane ściany (na przemian wystające i wycofane warstwy cegieł) zbliżają budynek Mendelsohna do estetyki brutalizmu.

W Luckenwalde zastosowano konstrukcję żelbetową, jednak pozostała ona niewidoczna z zewnątrz. W innym ekspresjonistycznym dzie-

le – Goetheanum w Dornach – plastycznie uformowana żelbetowa struktura i faktura surowego betonu zdominowały formę. Siedziba antropozofów została zaprojektowana przez Rudolfa Steinera w 1925 roku i ukończona już po jego śmierci w 1928 roku (fot. 3). Siła oddziaływania tej monumentalnej formy na obserwatora jest olbrzymia i pozostawia w jego umyśle niezatarty obraz – *image*. Budowla budzi, podobnie jak niektóre budynki brutalistyczne, skojarzenia z naturalnym geologicznym tworem – skałą lub górą: „Gdy wjeżdżamy do Dornach, z daleka widać sylwetkę szarego giganta z żelbetu, górującą nad miastem jak alpejski szczyt”⁸².

Architekci radzieckiego konstrukttywizmu starali się mocno artykułować bryły tworzące budynki i stosowali ekspresyjne rozwiązania formalne, takie jak nadwieszenia brył, w czym w latach późniejszych lubowali się brutalisci. W klubie im. Rusakowa w Moskwie, wzniesionym w latach 1927-1929, Konstantin Mielnikow zaprojektował trzy balkony widowni wychodzące z głównego korpusu budynku w postaci wiszących bloków. Mielnikow zdawał sobie sprawę, że takie ukształtowanie budynku umożliwiły nowe rozwiązania konstrukcyjno-techniczne, jednak nie przeceniał ich roli w architekturze: „Technika, żeby nie wiadomo jak się pyszniła, nigdy nie wejdzie do tej świątyni, którą buduje, i nie przekrzykzy nieśmiałego szeptu sztuki”⁸³. Pomysły zawarte w projektach El Lissitzky’ego były tak awangardowe, że zostały zrealizowane dopiero w latach siedemdziesiątych. Proponowane przez niego wieżowce nazwane „wyglądaczami chmur” niewątpliwie stanowiły inspirację dla brutalistycznego gmachu Ministerstwa Budowy Dróg w Tbilisi (zespół projektowy Czachawa, Dżałaganija). Z kolei ideę „napowietrznej uliczki” jako przestrzeni kontaktów społecznych propagowaną

⁸⁰ Tamże, s. 206.

⁸¹ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 72.

⁸² M. Tobolczyk, *Domy jak góry – o ekspresjonizmie w architekturze*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Dom-budownictwo-nieruchomości-wnętrza”) 22 września 1999, s. 9.

⁸³ Za: T. Barucki, *Konstanty Mielnikow*, Warszawa 1981, s. 58.

przez Smithsonów (pod nazwą *street deck*) można odnaleźć w budynku Narkomfinu w Moskwie. W obiekcie wzniesionym w latach 1928-1930 Moisiej Ginzburg i Ignaty Milinis zastosowali galerie prowadzące do mieszkań, które miały być także miejscami spotkań sąsiedzkich.

Wymienione powyżej nurty można traktować jako w pewnym sensie drugoplanowe, gdyż ich zasięg nie był zbyt duży, a czas trwania stosunkowo krótki (aczkolwiek ich znaczenie dla rozwoju architektury jest niezaprzeczalne). W latach międzywojennych dominującym nurtem architektonicznym stał się modernizm. Charakteryzował się formami epatującymi lekkością i gładkością. Architekci dążyli do wywołania wrażenia dematerializacji budynku, a wszystkie powierzchnie zewnętrzne miały być wykończone w sposób tak dokładny, aby przywoływały perfekcję maszynowego wykonania. Purystyczne, białe pudełka z wstęgowymi oknami unosiły się nad ziemią dzięki smukłym *pilotis*. Christian Norberg-Schulz pisał o nich: „Zazwyczaj mają one prostą stereometryczną formę, wydają się jednolitymi bryłami, opakowanymi w cienką, nic nie ważącą powłokę ze szkła i tynku, wykazując także purytańską oszczędność, jeśli chodzi o fakturę materiałów i artykułujące detale”⁸⁴. Zatem były to formy, w których większość cech architektury brutalistycznej, takich jak wyrazista tektonika i ekspresja fakturalna, nie były pożądane.

1.3. Protoplaści brutalizmu

Pomimo dominacji funkcjonalistycznych tendencji w modernizmie w latach międzywojennych tworzyli nie tylko projektanci ceniący abstrakcyjne właściwości formalne, ale także architekci stawiający na artykulację plastyczną i topologiczną organizację struktury. Jednym z nich był Hugo Häring, którego Banham określał jako jednego z wielkich „twórców form” („the form-givers”)⁸⁵,



Fot. 4. Hugo Häring, obora w Garkau, 1923-1925; fot. seier+seier

mającego wpływ na powojenne pokolenie brutalistów. Najważniejszym w tym kontekście dziełem Häringa były zabudowania gospodarstwa rolnego w Garkau wzniesione w latach 1923-1925. Tym, co mogli w ich formach podziwiać brutalisci, była z pewnością mocna artykulacja brył, ich zróżnicowana geometria i kontrastowe zestawienia (fot. 4). Ceglane ściany poprzecinane zostały poziomymi pasami konstrukcyjnych elementów, podobnie jak brutalistyczne budynki. Zastosowanie zwyczajnych materiałów, tak prozaicznych jak deski, oraz ukształtowanie formy wynikające z obiektywnych uwarunkowań to także idee obecne w brutalizmie. Peter Gössel i Gabriele Leuthäuser piszą: „Häring chciał osiągnąć «for-

⁸⁴ Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Warszawa 1999, s. 186.

⁸⁵ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 14.

mę najprościej i najefektywniej służącą funkcji budynku», formę, która za każdym razem miała być «odkryciem».⁸⁶ Idee Häringa w zakresie indywidualnego podejścia do każdego problemu projektowego były niemal tożsame z poglądami Smithsonów, co potwierdzają spostrzeżenia Michaela Forsytha: „W swoich pismach na temat architektury organicznej niemiecki architekt Hugo Häring bronił tezy, że budynki powinny stanowić indywidualną odpowiedź na daną sytuację, zarówno pod względem miejsca, jak i wytycznych klienta”⁸⁷.

Architekci modernistyczni, pomimo deklaracji, rzadko eksponowali strukturę konstrukcyjną swoich budynków. Zazwyczaj pozostawała ona ukryta za ścianami osłonowymi. Do budynków powstałych w latach międzywojennych, które prezentują odmienną tendencję, należy zaliczyć Lovell Beach House w Newport Beach wzniesiony przez Rudolfa Schindlera w 1926 roku. Architekt w sposób bezkompromisowy ukazał tutaj konstrukcję złożoną z pięciu masywnych żelbetowych ram. Ich mocny rytm i nadwieszenie górnej kondygnacji decydują o ekspresyjnym wyrazie formy. Kondygnacja mieszkalna, wykonana w lekkiej konstrukcji drewnianej, została uniesiona wysoko ponad poziom terenu, żeby zapewnić właścicielom widok na Pacyfik. Zaciéniona przestrzeń pod budynkiem doskonale sprawdza się w gorącym klimacie Kalifornii jako „przedłużenie” mieszkania. Logika i oryginalność rozwiązania konstrukcyjnego oraz funkcjonalnego, stanowiącego bezpośrednią odpowiedź na zastaną sytuację, jest niezaprzeczalna. Jednakże w momencie powstania nie znalazła uznania u modernistów, którzy „krytykowali budynek jako zbyt «sprytny»”⁸⁸. Stanowisko to spowodowało, że Lovell Beach House został wyłączony ze słynnej wystawy stylu międzynarodowego,

którą Philip Johnson i Henry-Russell Hitchcock zorganizowali w nowojorskim Museum of Modern Art w 1932 roku.

Poza głównym nurtem modernizmu pozostawał także nauczyciel Schindlera, czyli Frank Lloyd Wright. Jego twórczość i idee stały się ważną inspiracją nie tylko dla amerykańskich brutalistów. Niewielu tak krytycznie jak Wright odnosiło się w latach międzywojennych do uproszczonych, kubicznych form funkcjonalizmu. Jedną z głównych idei Amerykanina była właśnie „destrukcja pudełka”. Większość jego budynków składało się z wielu brył i elementów wychodzących swobodnie w otaczającą przestrzeń. Już w 1918 roku Jacobus Johannes Pieter Oud pisał: „Wright stworzył podstawy dla nowej plastyki w architekturze. Rozrzucił bryły we wszystkich kierunkach – w przód, tył, na lewo i prawo”⁸⁹. W ten sposób Amerykanin stworzył architekturę o rzeźbiarskim charakterze, zmieniającą sposób percepcji budynku. W wielu jego dziełach fasady stają się wyrażeniem trójwymiarowym lub są tak przestrzenne, że w ogóle nie udaje się ich wyodrębnić. W wyniku takiego kształtowania form budynków – dzięki głębokim uskokom, nadwieszeniom, różnicom wysokości – dużego znaczenia nabierają efekty światłocieniowe, które szczególnie cenili architekci brutalistyczni. Z Wrightem łączy ich także sposób traktowania materiałów budowlanych i ich faktur. Wątek ten podkreśla Jadwiga Sławińska: „Sądził [Wright], że zastosowanie w otoczeniu człowieka lokalnych, naturalnych i surowych materiałów umożliwi mu integrację z naturą wszechrzeczy i identyfikację z własnym domem. [...] Brutaliści kontynuowali wątek wrightowski, ale zamiast kamienia i drewna stosowali nie otynkowaną cegłę albo żelbet, tak jak Wright, zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz budynku”⁹⁰. Należy

⁸⁶ P. Gössel, G. Leuthäuser, dz. cyt., s. 178.

⁸⁷ Za: N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 2013, s. 279.

⁸⁸ J. Glancey, *Modern Architecture – the Structures that Shaped the Modern World*, London 2007, s. 152.

⁸⁹ Za: P. Gössel, G. Leuthäuser, dz. cyt., s. 191.

⁹⁰ J. Sławińska, dz. cyt., s. 27.

jednak zaznaczyć, że jakkolwiek beton i cegła zdominowały architekturę brutalistyczną, to kamień i drewno także były stosowane. Lokalne materiały miały w zamyśle Wrighta łączyć budynek z miejscem, w którym został wzniesiony. Ich niewykończone, chropowate powierzchnie były zaprzeczeniem maszynowej estetyki. W domu Fallingwater w Mill Run z 1939 roku nierówne kamienne faktury zostały skontrastowane z bardziej gładkimi powierzchniami betonowymi. Na zasadzie kontrastu oparto także kompozycję formy: piętrzące się jeden nad drugim nadwieszane tarasy o pełnych balustradach stanowią horyzontalne elementy, które przebite zostały wertykalnymi murami z kamienia (fot. 5). Kształtowanie dramatycznych form poprzez zestawianie ze sobą poziomych i pionowych brył stało się sposobem wykorzystywanym przez wielu przedstawicieli architektury brutalistycznej. Warto zaznaczyć, że stosował go Paul Rudolph, który często wykorzystywał także wrightowską zasadę fakturalną: gładkie powierzchnie na poziomych elementach, a szorstkie na pionowych. Sibyl Moholy-Nagy twierdzi ponadto, że wiele budynków Rudolpha było „strukturalnymi eksperymentami poświęconymi destrukcji pudełka – życiowemu celowi Wrighta”⁹¹.

Angielscy twórcy teorii Nowego Brutalizmu powoływali się przede wszystkim na zagranicznych mistrzów nowoczesnej architektury. Odczuwali brak rodzimych autorytetów, w których projektach mogliby odnaleźć korzenie własnych idei. Wyjątkiem był Owen Williams, którego Banham nazywa „wielkim brytyjskim antyestetą”⁹² i wskazuje na pokrewieństwo jego postawy z antyformalistycznymi poglądami Smithsonów. Należy tu zwrócić uwagę na podobieństwa w projekcie rozbudowy Uniwersytetu w Sheffield, który Smithsonowie opracowali w 1953 roku, i budynku (bloku suchej technologii) fabry-



Fot. 5. Frank Lloyd Wright, Fallingwater House w Mill Run, 1935-1939; fot. Bartosz Czarnecki

ki farmaceutycznej Boots w Beeston, wybudowanej według projektu Williamsa w 1932 roku. Elewacje obu budynków są monotonne i wydają się ukształtowane wbrew jakimkolwiek zasadom kompozycyjnym, a ich rytmiczny podział zapewniają masywne wieże. W dziele Williamsa mają one fakturę surowego betonu z wyraźnym odciskiem desek szalunkowych. Również we wnętrzu fabryki w Beeston dominowały tego typu powierzchnie. Antyformalizm Smithsonów opierał się także na inspiracjach pracami innych twórców, takich jak Adolf Loos⁹³. Willa Müllerów w Pradze z 1930 roku jest przykładem budynku austriackiego architekta, w którym zachwiane proporcje i nieregularny układ okien przypominają choćby sposób ukształtowania przez Smithsonów domu w Watford.

Z powyższych rozważań wynika, że wiele idei i rozwiązań charakterystycznych dla nurtu brutalistycznego pojawiło się w twórczości

⁹¹ S. Moholy-Nagy, P. Rudolph, G. Schwab, *The Architecture of Paul Rudolph*, New York – Washington 1970, s. 10.

⁹² R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 43.

⁹³ Zob.: P. Johnson, *School at Hunstanton, Norfolk*, „Architectural Review” August 1954, s. 149-162.

architektów międzywojennych. Stało się tak również z niektórymi elementami architektonicznymi utożsamianymi ze stylistyką brutalizmu. Chodzi tu między innymi o osłony przeciwsłoneczne, określane jako *brise soleil*. Miały one nie tylko znaczenie funkcjonalne, ale także pomagały tworzyć trójwymiarowe fasady w miejsce płaskich elewacji modernizmu. Ponadto umożliwiały uzyskanie zróżnicowanych rytmów oraz, poprzez swój układ, odzwierciedlenie usytuowania funkcji wewnątrz budynku. Jednym z pierwszych obiektów, w których zastosowano *brise soleil*, było Ministerstwo Edukacji w Rio de Janeiro, zaprojektowane w 1936 roku, a ukończone w 1943 roku. Główni projektanci Lucio Costa i Oscar Niemeyer korzystali podczas pracy nad budynkiem z konsultacji Le Corbusiera, i to właśnie on był pomysłodawcą tego rozwiązania⁹⁴. Nazwisko szwajcarskiego architekta pada w rozdziale dotyczącym genezy brutalizmu po raz pierwszy, ale to właśnie jego trzeba uznać za twórcę szczególnie znaczącego dla powstania i rozwoju nurtu.

1.4. W kierunku monumentalności

Ważną rolę w kształtowaniu nurtu brutalistycznego i kierunków jego rozwoju odegrały tendencje do monumentalizacji architektury. Już w 1915 roku Theo van Doesburg z grupy De Stijl wymieniał jako jedną ze swoich 17 zasad nowoczesnej architektury monumentalność: „...nowa

architektura powinna osiągać monumentalność niezależnie od «wielkości» czy «małości»⁹⁵. W 1937 roku Lewis Mumford w eseju pt. „The Death of the Monument” postulował wprowadzenie nowej monumentalności w urbanistycie i architekturze⁹⁶. Miałaby ona stać się podstawą kształtowania życia społecznego.

Kontynuując część idei Mumforda, swój manifest pt. „Nine Points on Monumentality” („Dziewięć punktów o monumentalności”) ogłosił w 1943 roku Josep Lluís Sert, Fernand Léger i Siegfried Giedion. Każdy z dziewięciu punktów manifestu wskazywał na potrzebę tworzenia monumentalnych budynków i reprezentacyjnych przestrzeni publicznych, które byłyby symbolami tożsamości społeczeństw, wspólnoty i dążeń ku demokracji. W pierwszym punkcie manifestu autorzy pisali: „Monumenty są obiektami, które ludzie tworzą jako symbole swoich ideałów, celów i działań. Oczekuje się, że przetrwają swoją epokę i będą stanowić dziedzictwo przyszłych pokoleń. Jako takie formują powiązanie pomiędzy przeszłością a przyszłością”⁹⁷. Następnie podkreślali, że monumenty powinny symbolizować zbiorowe wysiłki ludzi oraz odzwierciedlać ich uczucia i myśli. Tak właśnie działo się w epokach, które wytworzyły własną spójną kulturę. Podobnie jak Mumford uważali, że w ostatnich dekadach nastąpiła dewaluacja monumentalności. Budynki, którym współcześni projektanci starali się nadać monumentalny (i najczęściej historyzujący) charakter, w rzeczywistości były według nich pustymi formami, gdyż w żaden

⁹⁴ Clive Entwistle w 1946 roku dziękował z emfazą Le Corbusierowi za wprowadzenie *brise soleil* do architektury: „Wykorzystując sposobność, chciałbym podziękować w imieniu wszystkich młodych ludzi za Twój ostatni dar dla architektury: *brise soleil*, wspaniały element, klucz do nieskończonych kombinacji. Teraz architektura jest gotowa, żeby zająć należne miejsce w życiu. Dałeś jej szkielet (niezależną konstrukcję), jej organy życiowe (wspólne funkcje budynku), świeżą błyszcząca skórę (ścianę kurtynową). Postawiłeś ją na nogach (*pilotis*). A teraz dałeś jej niezwykle ubranie przystosowujące się do każdego klimatu! Oczywiście musisz być z tego dumny!” (za: W. Boesiger, Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1938-1946. Vol. 4*, Zürich 1966, s. 113).

⁹⁵ Za: S. Latour, A. Szymski, dz. cyt., s. 71.

⁹⁶ Zob.: L. Mumford, *The Death of the Monument*, [w:] J.L. Martin, B. Nicholson, N. Gabo (red.), *Circle: International Survey of Constructivist Art*, New York 1971, s. 263-270.

⁹⁷ J.L. Sert, F. Léger, S. Giedion, *Nine Points on Monumentality*, [w:] S. Giedion (red.), *Architecture, You and Me*, Cambridge (Mass.) 1958, s. 48.

sposób nie reprezentowały zbiorowego ducha nowych czasów. Upadek znaczenia monumentalności to zatem podstawowa przyczyna tego, że „nowocześni architekci odrzucili monument i zbuntowali się przeciw niemu”⁹⁸. Sert, Léger i Giedion uznawali to za błąd i opowiadali się za wznoszeniem monumentalnych budynków o współczesnej estetyce i ze współczesnych materiałów. Miały one tworzyć wyraziste akcenty w strukturze urbanistycznej. Podkreślali także konieczność korelacji projektowania urbanistycznego i architektonicznego. Nowe monumentalne gmachy powinny znaleźć odpowiednie miejsce w przestrzeni miasta i łączyć się ze swoim otoczeniem, wchodząc z nim w określone interakcje. Podobne stanowisko w latach pięćdziesiątych zajęli Smithsonianowie i inni członkowie zespołu Team 10. Gabrielle Poirier wskazuje, że z manifestu wynikało przede wszystkim to, że: „Monument ma odegrać rolę w regeneracji miasta, a autorzy napominają czytelnika, by łączył monumentalność z procesem planowania urbanistycznego, mającym na celu stworzenie nowych centrów miejskich wokół nowych monumentów”⁹⁹.

Autorzy manifestu przewidywali, że po zakończeniu II wojny światowej społeczeństwa będą potrzebowały nowych budynków, które wyrażą ich aspiracje do dumy, radości i kreatywności. Rosła też ranga architekta, który stawał się artystą odpowiedzialnym nie tylko za kształtowanie form-symboli, ale także ludzkich postaw i wartości. Sert, Giedion i Léger byli również zwolennikami budynków, których monumental-

ność byłaby postrzegana niezależnie od funkcji użytkowej. Jednym z pierwszych powojennych obiektów stanowiącym realizację tej wizji stała się Jednostka Marsylska, której Le Corbusier nadał monumentalny charakter pomimo jej mieszkalnej funkcji.

Kwestia monumentalnych form nurtowała też Louisa I. Kahna, który biorąc w 1944 roku udział w dyskusji nad kwestią stosowania nowych materiałów i technik budowlanych w architekturze, stwierdził: „Monumentalność jest enigmatyczna. Trudno ją celowo stworzyć. Ani najlepsze materiały, ani najbardziej zaawansowane technologie nie zapewnią nam monumentalnego charakteru budynku, tak jak najlepszy tusz nie zapewni stworzenia *Magna Carta*”¹⁰⁰. Uznawał monumentalność za duchową wartość, która powoduje poczucie wieczności dzieła, a w sensie materialnym charakteryzuje ją silna i przejrzysta forma o właściwej skali¹⁰¹. To właśnie Kahn stał się w kolejnych latach autorem monumentalnych budynków wznoszonych ze zwyczajnych materiałów – betonu i cegły – przy zastosowaniu prostych technik. Jego dzieła łączyły w sobie archaiczny charakter, gdyż architekt sięgał do korzeni architektury, z pierwiastkiem nowoczesności. Realizacje Kahna oraz idee Serta, Giediona i Légera odcisnęły piętno szczególnie na architekturze Stanów Zjednoczonych. W tym kraju w okresie rozkwitu brutalizmu powstało wiele zróżnicowanych funkcjonalnie obiektów o monumentalnym charakterze, odzwierciedlającym ich społeczne i polityczne znaczenie.

⁹⁸ Tamże, s. 50.

⁹⁹ G. Poirier, *Monumental Waste*, „Journal of Architectural Education” March 2012, s. 118.

¹⁰⁰ K. Frampton, *Modern...*, dz. cyt., s. 240.

¹⁰¹ Zob.: G. Hartoonian, *Louis I Kahn @ 40s: Architecture in the 1950s*, „Architectural Theory Review” April 2008, s. 10.

2. Przełom w twórczości Le Corbusiera

2.1. Zwrot ku emocjom i odkrywanie podstawowości

Le Corbusier był na początku XX wieku jednym z prekursorów modernizmu. Pasjonował się rozwojem techniki oraz nowoczesnymi maszynami i upatrywał w nich przyszłości architektury i generalnie cywilizacji. Stworzył pojęcie domu jako maszyny do mieszkania. Był apologetą gładkich, białych, ortogonalny form pionierskiego okresu funkcjonalizmu. Jednakże to również Le Corbusier jako pierwszy zdecydował się na odejście od nich. Już na początku lat trzydziestych w jego twórczości dają się zauważyć oznaki odrzucenia sterylnej, maszynowej estetyki na rzecz bardziej zróżnicowanych faktur i mocniejszej artykulacji brył tworzących formę architektoniczną. Uznał, że estetyczna doktryna wczesnego modernizmu stała się dla niego za ciasna. Zdystansował się także od idei funkcjonalizmu, stwierdzając już w 1927 roku, że w architekturze samo praktyczne rozwiązanie budynku nie jest wystarczające.

„Używacie kamienia, drewna oraz betonu i z tych materiałów wznosicie domy i pałace. To jest budownictwo. Dzieło pomysłowości.

Ale nagle chwytacie mnie za serce, sprawiacie mi przyjemność, jestem szczęśliwy i mówię: «To jest piękne». To jest architektura. Rodzi się sztuka.

Mój dom jest praktyczny. Dziękuję wam za to, tak jak mógłbym podziękować budowniczym kolei czy technikom telefonicznym. Nie dotknęliście mego serca.

Ale przypuśćmy, że ściany wznoszą się do nieba w taki sposób, że jestem poruszony. Dostrzegam wasze intencje. Byliście łagodni, brutalni, czarujący lub szlachetni. Mury wznie-

sione przez was powiedziały mi o tym. Przywiązuje mnie do tego miejsca i moje oczy to widzą. Widzą coś, co wyraża określoną myśl. [...] Przy użyciu surowych materiałów i wychodząc od mniej lub bardziej praktycznych założeń, ustanowiliście pewne zależności, które wzbudziły moje emocje. To jest architektura.”¹⁰²

Le Corbusier zaczął stawiać formę przed funkcją, uczucia przed użytecznością. Postanowił stworzyć architekturę bardziej sensualną i ekspresyjną, w której pierwszoplanową rolę odgrywa emocjonalne jej przeżycie.

Co skłoniło Le Corbusiera do zmiany stanowiska odnośnie do purystycznej, abstrakcyjnej estetyki budynków i do sięgnięcia po naturalne materiały, takie jak kamień czy drewno? Odpowiedź na to pytanie tkwi w narastającym rozczarowaniu Le Corbusiera techniką i nauką. Zarówno on, jak i inni prekursorzy modernizmu (zwłaszcza skupieni wokół Bauhausu) podzielali początkowo pogląd o wielkim potencjale techniki, która miała w niedalekiej przyszłości zmienić architekturę, a zwłaszcza sposób pracy architekta. Byli przeświadczeni, że projektowanie architektoniczne zostanie oparte na szybko rozwijających się dyscyplinach nauki. Architekci mieliby otrzymywać precyzyjne, obiektywne odpowiedzi, wykorzystując matematykę, psychologię, fizjologię, medycynę, socjologię, czy też ekonomię. Tymczasem okazało się, że decyzje projektowe są najczęściej subiektywne, a wielu twórców kieruje się intuicją. Nie sposób zaprzeczyć, że część działań projektowych Le Corbusiera miała właśnie intuicyjny charakter. Być może dlatego jako jeden z pierwszych modernistów postanowił poszukiwać innej drogi rozwoju architektury.

Le Corbusier obracał się nie tylko w kręgach intelektualistów i ludzi sztuki. Spotykał się także ze zwykłymi, niewyrobionymi artystycznie osobami i dzięki tym kontaktom zauważył, że abstrakcyjne formy budynków modernistycznych do nich nie przemawiają. Nie wywołują u nich

¹⁰² Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, Lexington 2009, s. 153.

oczekiwanych przez autorów emocji i „nie chwytają za serce”. Dostrzegł natomiast, jak bardzo ludzie utożsamiają się z domami o mniej wysublimowanych formach, wykonanymi z lokalnych materiałów. Zrozumiał, że w architekturze wernakularnej, prymitywnych budynkach wiejskich budowniczych tkwi duży potencjał emocjonalny, i postanowił wykorzystać go w swojej twórczości. Zwrot ten rozegrał się na przestrzeni kilku lat i doprowadził Le Corbusiera do stanowiska w wielu aspektach przeciwstawnego swoim poprzednim ideałom. Rozpatrując całe jego życie, nie jest to zresztą zaskakującym faktem. Charles Jencks zwraca uwagę, że „zrywanie przyjaźni i wycofywanie się z wcześniejszych ideologii w imię siły twórczej i trafności rozwiązań było typowe dla Le Corbusiera. [...] Zdolność do unicestwiania tego co kochał, aby zacząć od nowa, zachował do końca życia...”¹⁰³.

Odejście od architektury techniki i perfekcji do architektury rzemiosła i emocji¹⁰⁴ należy w dużej mierze przypisać fascynacji Le Corbusiera francuskimi budynkami wiejskimi. Potwierdzają to jego rysunki wykonywane w okolicach, gdzie spędzał wakacje. Le Corbusier z upodobaniem szkicował detale architektury ludowej i wykonywał pomiary budynków¹⁰⁵. Kilka rysunków przedstawia prymitywne drewniane chaty wzniesione na palach, wynajmowane jako domy letniskowe. Pokazują one, że życie mieszkańców skupia się w zacienionej przestrzeni pod budynkiem, pomiędzy słupami. Z pewnością odbierał to jako potwierdzenie swojej idei o unoszeniu budynku na *pilotis* ponad poziom terenu. W wyniku analiz form architektury wernakularnej Le Corbusier odkrył nie tylko wartość surowych, lokalnych materiałów, ale także tradycyjne strome dachy, masywne ściany i wąskie okna. W swoich pro-

jektach z lat trzydziestych zaczął sprawdzać, czy techniczna doskonałość i maszynowa estetyka może zostać zastąpiona formami o prymitywizowanym wyrazie estetycznym – topornymi, o zachwianych proporcjach, eksponującymi proste rozwiązania konstrukcyjne.

Le Corbusier poszukiwał w architekturze prymitywnych społeczności nie tylko bezpośrednich inspiracji formalnych. Jego dążenia miały głębszy charakter. Wynikały z postawy obcej wielu modernistom, którzy uznali, że nowoczesny architekt musi zaczynać pracę nad projektem od zera, mając czysty umysł, zapominając o tradycji i historii. Le Corbusier nigdy nie odrzucił przeszłości architektury, co szczególnie widoczne jest w jego rozważaniach teoretycznych i książkach. Uważał, że na koncepcję współczesnego dzieła może wpływać doświadczenie dawnych kultur, szczególnie to zawarte w okresie ich narodzin. Początki zawsze zawierają czyste, nieskażone idee i formy, które mają ponadczasową wartość, więc warto po nie sięgać. Dlatego też Le Corbusier, jak pisał Jerzy Sołtan, należy do przedstawicieli nurtu, „który z przeszłością nigdy nie zerwał, tylko że przedstawiciele tego pod-prądu skoncentrowali swoje związki z przeszłością na specyficznych momentach, które się w minionych stuleciach, a nawet tysiącletniach powtarzają. Zwracali się mianowicie wyraźnie i stale do początków minionych epok, gdy nowe formy dopiero zaczynały się krystalizować. [...] Picasso nie dlatego tak głęboko fascynował się «prymitywną» sztuką, którą antropologowie przywozili z Afryki, Australii, czy jakichś odległych i egzotycznych wysp Oceanu Spokojnego, że była ona nowostką, ale dlatego, że reprezentowała pewną podstawowość, której kubiści łaknęli, w którą chcieli wstrzykiwać

¹⁰³ Ch. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982, s. 192.

¹⁰⁴ Władysław Tatarkiewicz podkreśla, że w dziejach architektury zwrot od doskonałości do ekspresji był zjawiskiem częstym: „Różnią się pod tym względem całe epoki: były epoki doskonałości i epoki ekspresji” (W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Lublin 1991, s. 63).

¹⁰⁵ Zob.: F. Passanti, *The Vernacular, Modernism and Le Corbusier*, „The Journal of the Society of Architectural Historians” December 1997, s. 438-451.

swoje własne marzenia. W architekturze także łaknienie podstawowości wiąże się w sposób jakby naturalny ze światem form należących do przeszłości¹⁰⁶. Pojęcie podstawowości będzie jednym z ważniejszych w dalszych rozważaniach nad brutalizmem. Le Corbusier doszedł do wniosku, że owa podstawowość jest zawarta także we współcześnie tworzonej architekturze wernakularnej i być może nawet łatwiej jest ją odszukać dziś niż w odległych epokach historycznych. Wszakże architektura lokalna, ludowa jest ciągle obecna i stanowi kontynuację pierwotnych, rudymenarnych wzorców i wartości, a ponadto zawiera archetypowe znaczenia. Istotne jest zwłaszcza to, że bezpośredni kontakt z nią i jej autorami jest nadal możliwy. Według Le Corbusiera „żaden architekt nie powinien oceniać umiejętności pokornego chłopca, który buduje własny dom wokół swoich codziennych działań”¹⁰⁷. Podobnie jak Adolf Loos, który pisał, że „chłopi mają kulturę... architektki nie mają kultury”¹⁰⁸, ubolewał nad oddzieleniem wielu współczesnych projektantów od praktycznych aspektów budowy, umiejętności wycucia konstrukcji i poszanowania materiałów. Le Corbusier jako jeden z pierwszych zaczął doceniać pracę prostych rzemieślników, a nawet niewykwalifikowanych wiejskich budowniczych.

W latach międzywojennych dużą część swojego wolnego czasu Le Corbusier spędzał na wsi i tam zapoznawał się z lokalną tradycją budowlaną. Jego ideałem wakacyjnym stał się wypoczynek w spartańskich wręcz warunkach – w pozbawionej wygód, skromnej drewnianej chacie położonej wśród natury. Przez kilka lat, począwszy od 1928 roku, spędzał letni urlop w takim właśnie domu nad zatoką w Le Picquey. Opisywał później okoliczną wiejską architekturę,

a zwłaszcza chaty rybackie w swoich publikacjach (m.in. „Une Maison, un Palais”) jako znakomity przykład budynków odpowiadających potrzebom i warunkom życiowym użytkowników. „Pociąga mnie naturalny porządek rzeczy. Nie lubię przyjąć i od lat na nie nie chodzę. Zauważyłem, że w mojej ucieczce od życia miejskiego doszedłem tam, gdzie społeczeństwo jest w stadium organizowania się. Poszukuję ludzi prymitywnych nie dla ich prymitywizmu, ale dla ich mądrości.”¹⁰⁹

Zatem sprymitywizowanie form, charakterystyczne dla części budynków Le Corbusiera powstałych w trzeciej dekadzie XX wieku, nie było celem samym w sobie. Priorytetem było odnalezienie podstawowości stanowiącej oparcie i punkt wyjścia dla twórcy, którego ambicją stało się zapoczątkowanie kolejnej epoki w architekturze. Le Corbusier był pewien, że czas na nową architekturę dorównującą wielkim historycznym nurtom właśnie nadszedł. W 1937 roku pisał: „Letni dzień, popołudnie; pędzę samochodem lewym brzegiem Sekwany, w stronę wieży Eiffla, pod błękitnym paryskim niebem. Moje oko na chwilę zatrzymuje się na białym punkcie: to nowa dzwonnica kościoła przy rue de Chaillot. Hamuję, patrzę i od razu zanurzam się w głębinach czasu: tak, katedry były białe, całkiem białe, lśniące i młode – a nie czarne, brudne i stare. Cała epoka była świeża i młoda. ... A dzisiaj, no tak! Dzisiaj też jest młode, świeże, nowe. Dzisiaj też rozpoczyna się świat...”¹¹⁰. Ta nowa epoka w architekturze miała być zdaniem Le Corbusiera nacechowana realnością, czy wręcz surowością, odkrytą w tradycyjnych budynkach, a także wyrazistą zmysłowością, trafiającą do uczuć użytkowników. Rozwiązania i formy architektoniczne miały stać się paralełą

¹⁰⁶ Za: J. Gola (red.), *Jerzy Softan*, Warszawa 1995, s. 345-346.

¹⁰⁷ Le Corbusier, *Une maison, un Palais*, Paris 1989, s. 48.

¹⁰⁸ A. Loos, *On Architecture*, Riverside (California) 2002, s. 73.

¹⁰⁹ Le Corbusier, *The Radiant City: Elements of a Doctrine of Urbanism to be Used as the Basis of our Machine-age Civilization*, New York 1967, s. 6.

¹¹⁰ Le Corbusier, *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych*, Warszawa 2013, s. 26.

najprostszych i najsilniejszych emocji, a nawet instynktów człowieka. Jencks twierdzi, że dążenie do zmysłowości miało w przypadku Le Corbusiera wręcz seksualne podłoże. Zmysłowość kobiecego ciała, analizowana najpierw w szkicach i obrazach Le Corbusiera, znalazła następnie odzwierciedlenie w rzeźbiarskich formach jego budynków. „W portretach Josephine Baker i innych kobiet odnajdujemy zainteresowanie nagością, zarówno w sensie seksualnym, jak i form rzeźbiarskich. To, co początkowo było realistycznym przedstawieniem ud, ramion i pośladków, przemieniło się w późnych latach trzydziestych w stylizowane, odkształcone figury.”¹¹¹ W realizacjach Le Corbusiera coraz większą rolę zaczęły odgrywać luki i obłoki. Na wprowadzenie bardziej plastycznych kształtów mogły mieć wpływ także jego liczne podróże po świecie, zapoznanie się z innymi kulturami i ze zróżnicowaną architekturą rodzimą różnych krajów.

2.2. Początki nowego stylu

Przemiana w postawie twórczej Le Corbusiera, której powody zostały przedstawione powyżej i której wynikiem miał stać się nowy styl, ujawniła się najpierw w postaci niewielkich budynków mieszkalnych. Jako że u jej podstaw leżało zainteresowanie tradycyjną wiejską architekturą, nie jest zaskoczeniem, że domy te powstały poza miastami, w otoczeniu przyrody. Pierwszym efektem przemiany stało się stosowanie oraz eksponowanie naturalnych materiałów. Było to postępowanie zgodne z definicją architektury sformułowaną przez Le Corbusiera już w 1923 roku – „L'Architecture, c'est, avec

des matières brutes établir des rapports émo-uvants”¹¹² – głoszącą, że celem architektury jest tworzenie poruszających zależności za pomocą surowych materiałów.

Pierwszymi budynkami, w których architekt wprowadził nowe pomysły formalne, były dom Errazurisa w Chile z 1930 roku i dom Hélène de Mandrot w Le Pradet koło Tulonu, wzniesiony w latach 1930-1931. Budynek dla chilijskiego dyplomaty położony na wysokim brzegu Oceanu Spokojnego pozostał jedynie w fazie projektu¹¹³. Le Corbusier zakładał w nim wzniesienie części ścian z lokalnego ciosanego kamienia i użycie drewna do konstrukcji dachu, która miała być widoczna. Kształt dachu zaskakiwał, gdyż zamiast płaskiego stropodachu Le Corbusier zaproponował ekspresyjny, niesymetrycznie załamany dach motylkowy (*le toit papillon*). Budynek w Le Pradet składał się z kilku horyzontalnie ułożonych prostopadłościennych brył. Większość ścian wykonano z nieobrobionych kamieni. Ich mocna faktura oraz osadzenie budynku w zboczcu wzgórza, zamiast ustawienia go na *pilotis*, powodowało, że sprawiał wrażenie ciężkiego i niemal organicznie związanego z terenem. Hitchcock pisał o domu w Le Pradet: „Le Corbusier wydaje się tutaj wręcz przyznawać do szacunku dla lokalnych materiałów i prostego wiejskiego rzemiosła, w sposób podobny do Voyseya i poprzedniej generacji Anglików, co w latach dwudziestych z pewnością stałoby się powodem jego wyklęcia”¹¹⁴. Na uwagę zasługuje także wąski, niemal surrealistyczny, bieg schodów wychodzących z drugiej kondygnacji budynku ku rozległemu krajobrazowi, jako podkreślenie znaczenia komunikacji oraz element powiązania domu z otoczeniem¹¹⁵. Po drugiej

¹¹¹ Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 110.

¹¹² Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923, s. 4.

¹¹³ Budynek będący kopią projektu domu Errazurisa zrealizował w Japonii w 1933 roku Antonin Raymond.

¹¹⁴ H.-R. Hitchcock, dz. cyt., s. 518.

¹¹⁵ Le Corbusier umieścił główne drzwi na poziomie drugiej kondygnacji po to, by po wyjściu z budynku otrzymać „widok zaskakujący jak eksplozja” na „uderzający spektakl rozległego krajobrazu” (W. Boesiger, *Le Corbusier, Le Corbusier. Oeuvre complète 1929-1934. Vol. 2*, Zürich 1964, s. 59.).



Fot. 6. Le Corbusier, dom Le Sextant w Les Mathes, 1935; fot. Luc Ginger / Wikimedia Commons

stronie domu znalazł swoje miejsce kolejny element wiążący dom z otoczeniem, a mianowicie taras ułożony z nierównych głazów.

Dom o nazwie Le Sextant dla Albina Peyrona został zrealizowany w Les Mathes w 1935 roku (fot. 6). Miał to być tani i prosty technicznie budynek, tak by mógł wznieść go miejscowy budowniczy. Był projektowany jako nadmorski dom wakacyjny, co skłoniło Le Corbusiera do zastosowania tak prymitywnych rozwiązań, jak w chatkach i szopach rybaków wynajmowanych letnikom. Duży udział w opracowaniu koncepcji Le Sextant miał Pierre Jeanneret, który także był zafascynowany architekturą wernakularną. Wraz z Charlotte Perriand spędził on dwa lata (1934-1935) na fotografowaniu i badaniu zabudowań starych gospodarstw wiejskich w górach Jury. W budynku w Les Mathes widoczne jest diametralne odejście od pięciu zasad architek-

tury modernistycznej. *Pilotis*, wolny plan, wolna fasada, długie okna i płaski dach zostały zastąpione drewnianymi słupami i belkami, ścianami z głazów, sztywno podzielonym rzutem, małymi oknami i spadzistym dachem. Forma budynku jest dość zwarta, a jej najbardziej ekspresyjnym elementem jest motylkowy dach, z rzygaczem odprowadzającym wodę z kosza dachu. Elementy drewnianej więźby dachowej nie zostały zasłonięte. Drewniana konstrukcja widoczna jest też w balkonie, tarasie i schodach zewnętrznych¹¹⁶. Kamienne ściany mają aż 45 cm grubości i prezentują fakturę nieregularnych łamanych głazów z szerokimi spoinami zarówno na zewnątrz, jak i w pomieszczeniach. Prostota rozwiązań, odniesienia do architektury wernakularnej i związek z przyrodą są w Le Sextant widoczne nawet wyraźniej niż w innych, bardziej znanych realizacjach. Max Bill pisał o budynku: „Rezultatem jest efekt naturalności bez szczypty romantyzmu”¹¹⁷.

O ile w przypadku poprzednich domów wpływ na dobór materiałów miały uwarunkowania lokalne, to w kolejnym budynku Le Corbusier niezależnie od nich wprowadził całą paletę faktur: kamienia, betonu i cegły. Podczas gdy wcześniej niebagatelną rolę odgrywały względy oszczędnościowe, to w *Petite Maison de Week-end* w Boulogne-sur-Seine z 1935 roku zgrzebna estetyka została ustanowiona wiodącą ideą projektową niezależnie od kwestii ekonomicznych. Również lokalizacja projektu nie narzucała odniesień do wiejskich domów, wszak były to przedmieścia Paryża. William J.R. Curtis twierdzi, że w *Petite Maison* „kruchy i dziewiczy świat puryzmu został rozbity, odsłaniając coś bardziej archaicznego, celowo prymitywnego i zakorzenionego w organiczności”¹¹⁸. Jeżeli chodzi o uformowanie budynku, to determinującym ele-

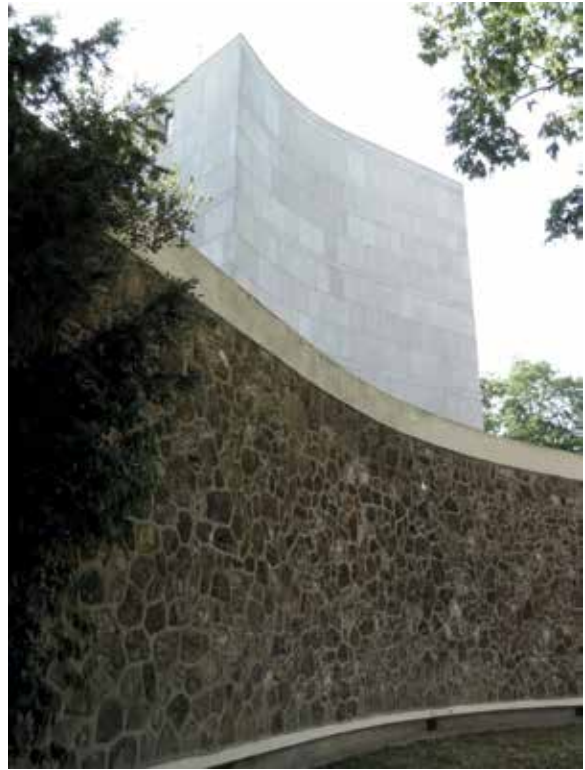
¹¹⁶ Duży udział specyficznie kształtowanych drewnianych konstrukcji można przypisać także inspiracjom tradycją japońską, gdyż przy projekcie pracował Junzo Sakakura, praktykujący wówczas u Le Corbusiera.

¹¹⁷ M. Bill, Le Corbusier, P. Jeanneret, *Le Corbusier & P. Jeanneret. Oeuvre complète 1934-1938. Vol. 3*, Zürich 1964, s. 13.

¹¹⁸ W.J.R. Curtis, *Modern...*, dz. cyt., s. 417.

mentem jest tutaj masywne betonowe sklepienie nadające wszystkim dachom łukowy kształt. Kenneth Frampton zwraca uwagę, że Le Corbusier inspirował się dawnymi formami, takimi jak megaron¹¹⁹, co jest kolejnym dowodem na sięganie ku podstawowości i korzeniom architektury. We wnętrzu pojawiły się nie tynkowane ściany wymurowane w niedbały sposób z cegły i powierzchnie ze zwykłej sklejki¹²⁰. Należy podkreślić, że dom w Boulogne-sur-Seine stanowił punkt wyjścia dla sztandarowego dzieła architektury brutalistycznej Maisons Jaoul w Neuilly (1953-1955).

Po wybudowaniu wymienionych domów Le Corbusier spotkał się z krytyką zarówno ze strony modernistów, jak i tradycjonalistów. Pierwsi potępiali go za zdradę ideałów nowoczesności, a drudzy zarzucali, że stosuje kamień bez historycznych odniesień ani detali, np. obramień okien. Le Corbusier podkreślał jednak, że nie używa kamienia w wyrafinowany sposób właściwy minionym stylom, z całym ich sztafażem i dekoracjami, lecz stosuje go w sposób bezpośredni jako naturalny, miejscowy materiał korespondujący z otoczeniem¹²¹. Przedstawione budynki świadczą o tym, że Le Corbusier zaczął postrzegać wernakularyzm jako swoiste połączenie pomiędzy człowiekiem a naturą i bezpośredni wyraz ludzkich potrzeb i emocji. Równoległe z odkryciem wernakularyzmu, zwyczajnych materiałów i znaczenia natury Le Corbusier jako malarz zainteresował się takimi przedmiotami, jak muszle, kawałki drewna, czy też glazy. Te przyniesione z plaży lub lasu obiekty natury, „obiekty znalezione” (*objets trouvés*, *found objects*) miały w sobie pewną artystyczną wartość. Ich kolekcjonowanie i wykorzystywanie w tworzonych obrazach połączyło Le Corbusiera z po-



Fot. 7. Le Corbusier, Pawilon Szwajcarski w paryskim miasteczku uniwersyteckim, 1930-1932; fot. autor

wojennymi artystami związanymi z powstaniem Nowego Brutalizmu.

Oprócz niewielkich budynków mieszkalnych Le Corbusier zaczął projektować w podobnej stylistyce duże obiekty o monumentalnym charakterze. Dobitym przykładem ciężkiej estetyki w znacznie większej skali był Pawilon Szwajcarski w paryskim miasteczku uniwersyteckim, wzniesiony w latach 1930-1932. Korpus budynku uniesiony jest ponad terenem, jak w przypadku dzieł z wcześniejszego okresu, lecz dźwiga-

¹¹⁹ K. Frampton, *The Evolution...*, dz. cyt., s. 37.

¹²⁰ Banham uważał, że w *Maison de Week-End* bezpretensjonalne uwidocznienie konstrukcji oraz „sentymalizm dotyczący «materiałów przyjaznych człowiekowi» [...] prowadził wprost do proto-brutalistycznej moralności” (R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 85).

¹²¹ Zob.: T. Benton, *Le Corbusier and the Vernacular Plain: Villa Le Sextant 1935*, [w:] A. Canziani (red.), *Le Case per artisti sull'Isola Comacina*, Como 2010, s. 25-26.

jące go słupy są grube i masywne oraz ukazują fakturę betonu z odciskiem drewnianego szalunku. Taki ekspresyjny sposób kształtowania przyziemia będzie przez Le Corbusiera rozwijany w latach powojennych. Podobnie jak podkreślanie wewnętrznej komunikacji poprzez artykulację pionowej bryły mieszczącej klatkę schodową. Z tyłu budynku ustawiono łukową ścianę wykonaną z nieregularnych kamieni – wzniesioną na podobnej zasadzie jak mury w domu Hélène de Mandrot. Natomiast główna bryła jest obłożona kwadratowymi, kamiennymi płytami. Kontrast pomiędzy gładkimi i chropowatymi powierzchniami jest zamierzony (fot. 7).

Kolejne dwa projekty pozostały tylko na papierze, ale uwidoczniła się w nich idea kontynuowana po wojnie przez architektów brutalistycznych. Była to idea budynku-miasta, czyli struktury zawierającej wiele funkcji i artykułującej ich odrębność i położenie w swojej formie. Artykulacja ta następowała przede wszystkim poprzez odpowiednią kompozycję *brise soleil* pokrywających elewacje. Le Corbusier już w roku 1933 zaproponował użycie siatki betonowych „rozpraszaczy słońca” w budynku dla Algieru, wyprzedzając o kilka lat brazylijską realizację Costy i Niemeyera. Projekt Une Maison Locative dotyczył potężnego, wysokiego budynku ustawionego na stromym stoku. Miał on posiadać różniące się od siebie elewacje. Ściana północna była całkowicie szklana, natomiast ściany południowa i zachodnia, czyli najbardziej narażone na działanie promieni słonecznych, pokryte były prostokątną siatką żelbetowych elementów płytowych ustawionych prostopadłe do elewacji. W zaprojektowanym w latach 1939-1942 wieżowcu przy porcie w Algierze (towarzyszyły mu dwa niższe budynki o podobnie kształtowanych elewacjach) Le Corbusier wykorzystał i rozwinął swoje wcześniejsze idee. Budynek miał stać się tzw. „wertikalnym miastem” (*ville verticale*) o wysokości 150 metrów.

Kompozycję elewacji tworzył układ *brise soleil* w formie loggi. Nie był on jednak tak monotony, jak w Rio de Janeiro czy wcześniejszej algierskiej koncepcji. Rytm żelbetowych przesłonek łamał się i ulegał zmianie, zgodnie z wewnętrznym układem funkcjonalnym, tworząc abstrakcyjną kompozycję geometryczną. Willy Boesiger pisał o projekcie Le Corbusiera: „Forma wieżowca nie jest przypadkowa jak w amerykańskich wysokościowcach, jest to prawdziwa biologia precyzyjnie dostosowana do tego, by zawrzeć wykalkulowane narządy budynku”¹²². Ideę „wertikalnego miasta” rozwijał po wojnie sam Le Corbusier, jak też inni architekci, na czele z Sertem.

2.3. Unité d’Habitation w Marsylii – pierwowzór brutalizmu

Po II wojnie światowej Le Corbusier był już pewien kierunku, jaki obrał dla nowej architektury, a jej surową estetykę oceniał jako w pełni odpowiadającą bieżącym warunkom i charakterowi czasów. Podważył prymat maszyny, na co wpływ miało również rozczarowanie postępem technicznym, który przyczynił się do wojennej hekatombi i zniszczeń. Stwierdził, że abstrakcyjne formy modernizmu straciły aktualność, a ich potencjał się wyczerpał. Sołtan zapamiętał scenę świadczącą o rozczarowaniu mistrza pracami czołowych modernistycznych architektów: „Pewnego wieczoru w 1947 roku po pracy w pustej pracowni przy rue de Sèvres w Paryżu Le Corbusier przeglądał jakąś publikację na temat nowoczesnej architektury z ilustracjami przedstawiającymi budynki z całego świata. Wogenscky i ja, w tym okresie dwaj jego najbliżsi akolici, stoimy za jego placami, spoglądamy ponad jego głowę, słuchamy. Pomrukami Le Corbusier wyraża brak entuzjazmu, potem zaczyna narzekać: «To nieładne». Wogenscky protestuje,

¹²² W. Boesiger, Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1938-1946*. Vol. 4, dz. cyt., s. 50.

jest bardzo wyczulony na problemy moralne. Mówi: «Ależ panie Le Corbusier, to pańscy bracia». «Tak», odpowiada Le Corbusier. «To prawda», i ze złością zamyka książkę»¹²³.

Za podstawowe zadanie architektów po wojnie uznał odbudowę miast, zwłaszcza zapewnienie ludziom godziwych warunków do zamieszkiwania poprzez poszukiwanie nowych rozwiązań dla budynków mieszkalnych. W związku z tym kontynuował prace nad autorskim typem budynku o złożonej strukturze wewnętrznej i dobitnej formie. Ich efektem stała się Unité d'Habitation w Marsylii (1947-1952) – budynek, który należy uznać za dzieło prezentujące w pełni cechy architektury brutalistycznej (fot. 8). Chcąc wskazać konkretną datę początku brutalizmu, można by przyjąć właśnie moment wzniesienia Jednostki Marsylskiej.

Le Corbusier odszedł daleko od skali proto-brutalistycznych domów wakacyjnych ku monumentalnemu budynkowi o olbrzymich rozmiarach, ale konsekwentnie rozwijał surową estetykę masywnych form. Jednostka Marsylska była realizacją koncepcji budynku-miasta przeznaczonego dla „wertykalnej społeczności”, mieszczącego nie tylko mieszkania, ale także pełniącego cały szereg funkcji społecznych. Jej wielkość była jak na ówczesne czasy rekordowa – długość 165 metrów i wysokość 56 metrów. Przylatczający był nie tylko ogrom betonowej formy, ale także jej rzeźbiarska siła i wyrazistość¹²⁴.

Banham był przekonany o wielkim znaczeniu Unité d'Habitation dla brutalizmu i generalnie architektury powojennej: „Był to pierwszy budynek o takim znaczeniu wzniesiony w tym czasie w Europie, a także pierwszy prawdziwie powojenny budynek, w tym sensie, że jego innowacyjność oddzieliła go ostatecznie od architektury modernistycznej sprzed 1939 roku”¹²⁵. Jednym z nowatorskich aspektów było niewąt-



Fot. 8. Le Corbusier, Unité d'Habitation w Marsylii, 1947-1952; fot. Tomasz Basista

pliwie nadanie dominującej roli – konstrukcyjnej, plastycznej i fakturalnej – betonowemu tworzywu. Kamienne i ceglane mury przedwojennych domów Le Corbusiera były wykonywane rzemieślniczymi metodami, co znajdowało odzwierciedlenie w ich chropowatych fakturach. W Marsylii podobny charakter osiągnął *béton brut*, co było przełomowym momentem dla rozwoju architektury brutalistycznej. Kluczową decyzją Szwajcara było odrzucenie mitu, że beton jest precyzyjnym materiałem ery maszyny. By ten mit utrzymać, moderniści starali się nadać betonowym powierzchniom nieskazitelny wygląd. Wady wykonawcze i nierówności najczęściej pokrywano tynkiem i farbą. W niektórych przypadkach, by otrzymać idealne betonowe faktury, wykorzystywano technologie, których koszty okazywały się zbyt wysokie, by stosować je na szerszą skalę. Le Corbusier pokazał inną jakość i inne znaczenie betonu, czyniąc go równym

¹²³ Za: J. Gola (red.), dz. cyt., s. 329-330.

¹²⁴ Jencks porównywał siłę, jaką emanował budynek Unité d'Habitation, do oddziaływania ateńskiego Akropolu (zob.: Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 148).

¹²⁵ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 16.



Fot. 9. Le Corbusier, Unité d'Habitation w Marsylii – dach, 1947-1952; fot. Tomasz Basista

kamieniowi użytemu do wzniesienia najznakomitszych historycznych budynków. Potraktował go jak naturalny materiał, który wart jest wyeksponowania w surowym stanie. Podczas uroczystości przekazania do użytkowania Jednostki Marsylskiej podkreślał „nową wspaniałość nagiego betonu”¹²⁶, na którą składały się także niedoróbki, pęknięcia i inne usterki powierzchni. To one wraz z odbiciem desek tworzących szalunek, uwidoczniającym ich włókna i sęki, decydowały o wartości *béton brut*. Kiedy goście odwiedzający Unité chwalili formę budynku, ale narzekali na fatalne wykonawstwo, Le Corbusier ripostował, że dawne arcydzieła architektury także nie były budowane w perfekcyjny sposób i można w nich dostrzec różne błędy¹²⁷.

Bezkompromisowy sposób traktowania betonowych powierzchni wynikał nie tylko z odwrotu architekta od maszynowej stylistyki, ale

także z problemów finansowych, jakie napotkał podczas realizacji Unité. Te trudności Le Corbusier zaakceptował, a nawet wykorzystał do potwierdzenia zasadności brutalistycznej estetyki. Kiedy robotnicy po zdjęciu szalunków oczekiwali polecenia naprawy rzucających się w oczy usterek, on się cieszył: „Defekty krzyczą ze wszystkich części budynku. Na szczęście nie mamy pieniędzy!”¹²⁸.

Le Corbusier, będąc pod presją warunków ekonomicznych, w wyniku których musiał zarzucić swój pierwszy pomysł na stalową ramową konstrukcję, zareagował we właściwy sobie sposób. Zgodnie z okolicznościami uznał, że beton zaczyna właśnie nowe życie jako pospolity materiał, wylewany w prymitywnych szalunkach z nieheblowanych desek przez niewykwalifikowanych robotników, a następnie starzeje się, podlegając wpływom pogody. Przekonywał jednak, że w tym właśnie tkwi szlachetność *béton brut*, a niedokładności, odbarwienia i usterki betonowych powierzchni nie są estetyczną wadą, lecz zaletą. Odcisk desek szalunkowych w Unité stał się według Banhama współczesnym rodzajem rustyki, fakturą „o chropowatym przepychu, która stanowi echo naznaczonych przez czas doryckich kolumn starożytnej Grecji”¹²⁹.

Nie można pominąć także sposobu ukształtowania elewacji budynku, charakterystycznego dla wielu późniejszych dzieł brutalizmu. W przeciwieństwie do międzywojennych gładkich ścian w Jednostce Marsylskiej elewacje są przestrzenne. Masywne ściany i balustrady loggi wychodzą w przód, tworząc trójwymiarową strukturę. Właściwa ściana zamykająca wnętrze budynku jest wycofana. Efekty światłocieniowe pogłębiają wrażenie trójwymiarowości fasad, a ponadto uwypuklają zmienne rytmy wprowadzone przez Le Corbusiera. Jedyną płaską elewacją jest północna ściana szczytowa, pozba-

¹²⁶ W. Boesiger, Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946-1952. Vol. 5*, Zürich 1966, s. 195.

¹²⁷ Zob.: tamże.

¹²⁸ Tamże.

¹²⁹ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 16.

wiona otworów i całkowicie wykonana z betonu z odciskiem płyt szalunkowych. Stanowi ona tło dla prowadzącej na piętro z usługami zewnętrznej klatki schodowej, która została potraktowana jak swoista rzeźba. Plastyczne, często organiczne kształty mają także elementy znajdujące się na dachu – kominy wentylacyjne, przekrycie sali gimnastycznej, detale placu zabaw dla dzieci (fot. 9). Także słupy, na których wspiera się budynek, są masywne i zaokrąglone. Sprawiają wrażenie ciężkich, choć w rzeczywistości są puste w środku, podobnie jak gruba platforma stanowiąca spód budynku. „Wszystko jest wyraziste, męskie, nawet szorstkie, ukazując zupełną przemianę w pojmowaniu zasadniczej «natury» – co jest samo w sobie raczej wrightowską koncepcją – «betonu».”¹³⁰ Ta toporność, ciężkość i zdecydowane zestawienia często kontrastowych elementów stanowić będą przez kolejne lata wyróżniki architektury brutalistycznej. Kontynuowana będzie także idea odzwierciedlania wewnętrznych funkcji w formie obiektu, która w Jednostce Marsylskiej objawia się poprzez rytm loggi pokazujący układ mieszkań. Horyzontalny pas pionowych, gęsto ustawionych *brise soleil* to strefa usługowo-handlowa. Natomiast obłe formy na dachu podkreślają funkcje społeczne.

Jakkolwiek Jednostka Marsylska spośród budynków wzniesionych tuż po wojnie w największym stopniu przyczyniła się do rozwoju architektury brutalistycznej i wywarła niezatarty wpływ na młodych architektów, należy zwrócić uwagę na jeszcze jedną realizację Le Corbusiera. Fabryka Duvala w Saint-Dié została ukończona nawet rok wcześniej (1946-1951) i już w niej zastosowano wiele rozwiązań widocznych w Unité (fot. 10). Budynek był co prawda mniejszy (a zwłaszcza niższy) i nie tak ciężki w wyrazie, jednak podobnie jak w Marsylii pojawiły się tu dwa rzędy słupów wyeksponowanych w przyziemiu, prostokątna siatka *brise soleil* (choć nie w formie loggi), rzeźbiarskie detale,



Fot. 10. Le Corbusier, fabryka Duvala w Saint-Dié, 1946-1951; fot. ©FLC/Martin Gambier

faktura *béton brut*, a nawet glazuirowane płytki na ścianach dachowego pawilonu. Natomiast łącznikiem z przedwojennymi domami wakacyjnymi był łamany kamień, stanowiący konstrukcję i fakturę ścian bocznych.

2.4. Wpływ Le Corbusiera na powojennych architektów

Wpływ Le Corbusiera na pokolenie powojennych architektów był większy niż jakiegokolwiek innego twórcy. Wyraziste koncepcje i silne formy jego budynków odpowiadały nastrojom panującym w połowie XX wieku wśród młodych twórców szukających nowych dróg architektury. Osobowość Le Corbusiera, równie bezkompromisowa jak jego projekty, zjednywała mu zwolenników. Dostrzegali w nim doświadczonego mistrza i prawdziwy architektoniczny autorytet, za którym warto podążać, gdyż jego energia twórcza mimo upływu lat nie wygasła. Po zakończeniu wojny Le Corbusier rzucił się w wir pracy. Jencks, porów-

¹³⁰ H.-R. Hitchcock, dz. cyt., s. 522.

nując go z innymi uznanymi architektami, pisze, że „w tym zapale twórczym był zupełnie osamotniony”¹³¹. Niebagatelną rolę w budowaniu pozycji Szwajcara odegrały jego publikacje, a zwłaszcza obszerna prezentacja projektów i realizacji zawarta w kilku tomach „Oeuvre complète”.

Wielu młodych architektów stwierdziło, że modernizm po II wojnie światowej zmierza w złym kierunku i dewaluuje się. Szczególne uznanie w ich oczach zdobył Le Corbusier, który potrafił dokonać zwrotu w swojej twórczości. Pomimo osiągniętego statusu i powszechnego uznania dla swoich wcześniejszych dzieł nie podążył za głównym nurtem, tak jak uczyniła to większość przedwojennych mistrzów. Nowa generacja była nie tylko rozczarowana ich postawą, ale także tym, że w bezpośrednich kontakcie (np. podczas obrad CIAM – *Congres Internationaux d'Architecture Moderne*) okazywali się konformistyczni, asekurancy i chwiejni w swoich poglądach. Zbuntowani przedstawiciele młodego pokolenia odrzucali kontynuację na rzecz idei poszukiwania architektury odpowiedniej dla nowych czasów. Szybko zrozumieli, że legendarni pionierzy modernizmu, w przeciwieństwie do nich, nie są skorzy do radykalnych zmian. Na ich tle Le Corbusier jawił się młodym twórcom jako przywódca, który zgodnie z tytułem swojej książki „*Vers une architecture*” poprowadzi ich w stronę architektury opartej na prawdzie nowych czasów.

Wpływ Le Corbusiera na początkujących architektów bardzo mocno uwidocznił się w Wiel-

kiej Brytanii. Ulegli mu między innymi Alison i Peter Smithsonowie, James Stirling i James Gowan¹³². Budynkiem, który wywarł na nich szczególne wrażenie i stał się inspiracją, była oczywiście Jednostka Marsylska. Smithsonowie dostrzegli w niej przede wszystkim odrzucenie hegemonii maszyny na rzecz humanistycznych wartości, zawartych między innymi w bezkompromisowym użyciu surowego betonu.

„Wraz z ukończeniem Unité powróciło życie.

Nowa ludzka architektura narodziła się w surowym betonie Unité.

Technika została ponownie potraktowana jako narzędzie: maszyna jest tylko środkiem.

Narodził się nowy humanizm.”¹³³

Peter Smithson doceniał nie tylko architektoniczną twórczość Le Corbusiera, ale także jego umiejętność prezentowania swoich idei i przekonywania do nich innych. W swoich polemicznych tekstach Smithson próbował dorównać erudycją mistrzowi i tak jak on kształtować postawy młodych architektów. Natomiast James Stirling dokładnie analizował brutalistyczny okres twórczości Le Corbusiera i w drugiej połowie lat pięćdziesiątych publikował na ten temat artykuły w „*Architectural Review*”.

Wpływ powojennych budynków Le Corbusiera na architekturę był globalny¹³⁴. Corbusierowskie inspiracje równie szybko rozprzestrzeniły się w Europie, jak i na innych kontynentach, przyczyniając się do ekspansji brutalizmu oraz tendencji w mniejszym lub większym stopniu z nim powiązanych¹³⁵.

¹³¹ Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 148.

¹³² Frampton pisze, że pomimo kryzysu nurtu modernistycznego „Le Corbusier w swojej post-purystycznej, brutalistycznej fazie został ponownie entuzjastycznie przyjęty w Anglii w latach pięćdziesiątych” (K. Frampton, *The Evolution...*, dz. cyt., s. 87).

¹³³ A. Smithson, P. Smithson, *Some Notes on Architecture*, „*Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society*” Summer 1954, s. 4.

¹³⁴ Należy podkreślić, że ulegali mu także architekci starszego pokolenia. Na przykład Marcel Breuer jeszcze przed II wojną światową zaczął odchodzić od estetyki funkcjonalizmu, wprowadzając naturalne materiały – przede wszystkim łamany kamień. A w latach powojennych swoją twórczość oparł na zastosowaniu brutalistycznej stylistyki i betonowego tworzywa (zob.: A. Cobbers, *Marcel Breuer, 1902-1981: Form Giver of the Twentieth Century*, Köln 2007, s. 14-15).

¹³⁵ Jencks uznaje, że pod wpływem twórczości Szwajcara: „Brazylijczycy zwrócili się w kierunku, który nazwać można nowoczesnym barokiem, Japończycy rozwinęli późny styl Le Corbusiera w całą estetykę narodową,

Curtis pisze: „«Nowy Brutalizm» nauczył się od niego bezpośredniego użycia materiałów, którym nadał ich własne moralne znaczenie. Architekci tak różni, jak Kenzo Tange w Japonii, Paul Rudolph w Stanach Zjednoczonych i Balkrishna Doshi w Indiach, wyciągnęli lekcję z ekspresji monumentalnego i chropowatego betonu i archaicznych ech”¹³⁶. Interesująco przedstawia się wprowadzenie architektury brutalistycznej przez Japończyków. Dotarła ona do tego kraju wraz z uczniami Le Corbusiera – Kunio Maekawą, Junzo Sakakurą i Kenzo Tange, który o początkach swojej kariery architektonicznej pisał: „...pozostawałem pod ogromnym urokiem Le Corbusiera. Wydawał się on jedynym, który pragnie wyjść poza « białe pudełko » i uczynić ze swych prac sztukę architektoniczną”¹³⁷. W Stanach Zjednoczonych surową estetykę Le Corbusiera rozwinęli Sert i Rudolph. Pierwszy był uczniem Le Corbusiera i gorącym zwolennikiem zaproszenia mistrza do projektowania w USA¹³⁸. Drugi wymieniał Le Corbusiera jako jednego z dwóch architektów (obok Franka Lloyd Wrighta), którzy mieli największy wpływ na jego twórczość. O monumentalnych dziełach Szwajcara pisał, że staną się dla architektury tym, czym najważniejsze historyczne zabytki¹³⁹. Czerpanie z realizacji Le Corbusiera stało się powszechne. Jednakże idee propagowane przez Szwajcara uważano często za rozmiijające się z praktyką. Znamienne stało się hasło skierowane do młodych brutalistycznych twórców, sformułowane

przez Toniego del Renzio: „Rób, jak Corb robi, nie jak Corb mówi”¹⁴⁰.

Należy podkreślić, że Le Corbusier pozostając autorytetem młodych twórców, sam również inspirował się ich koncepcjami. Zaufał ich energii, potencjałowi i chęci zmian, a zwłaszcza autentycznemu wyczuciu aktualnych warunków i potrzeb. Szczególnie intrygowała go działalność grupy Team 10, którą na swój sposób promował. Jencks twierdził, że w latach pięćdziesiątych. Le Corbusier „skręcił w stronę młodych, w stronę Team Ten. Mówił: «starzy nie wiedzą, co robią, słuszność jest po stronie młodych. Idźmy śladem młodych». I sam próbował to robić, sam chciał ich dogonić”¹⁴¹. Le Corbusier poparł nową generację architektów podczas obrad CIAM, kiedy wystąpiła ona przeciw obowiązującym zasadom w architekturze i urbanistyce, mimo że właściwie sam je tworzył. Postulował, aby to właśnie młodym twórcom powierzyć próbę rozwiązania współczesnych problemów, ponieważ oni lepiej i bardziej obiektywnie oceniają rzeczywistość. Była to jedna z wielu sytuacji, kiedy wybierał tzw. „ucieczkę do przodu” – porzucał swoje wcześniejsze idee, wypierał się dotychczasowych sprzymierzeńców i odrzucał naśladowców. Le Corbusier, podobnie jak członkowie Team 10, zaprotestował przeciw banalizowaniu i degradacji powojennego modernizmu. Dał temu wyraz, odrzucając propozycję członkostwa w Academie des Beaux-Arts: „W 1956 roku poproszono L-C o przyjęcie

brutaliści w Anglii w widoczny sposób oparli cały swój kierunek na stosowaniu materiałów w stanie surowym, «jak znalezionych», ruch amerykańskich formalistów odnalazł swą monumentalną estetykę w Chandigarh Le Corbusiera; neoekspresjoniści znaleźli nowe potwierdzenie słuszności architektury fantastycznej w bujnych kształtach Ronchamp i tak dalej” (Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 175).

¹³⁶ W.J.R. Curtis, *Modern...*, dz. cyt., s. 434.

¹³⁷ Kenzo Tange – laureat Medalu SARP, Warszawa 1973, s. 7.

¹³⁸ Udało mu się to w przypadku jedyne go budynku Le Corbusiera zrealizowanego w Stanach Zjednoczonych – Carpenter Center for the Visual Arts na Uniwersytecie Harvarda w Cambridge koło Bostonu (ukończono go w 1963 roku).

¹³⁹ Zob.: H. Sroat, dz. cyt., s. 6.

¹⁴⁰ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 72.

¹⁴¹ D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, *Wywiad z Charlesem Jencksem: Miałem kartę członkowską mafii Le Corbusiera*, „Arch” styczeń/luty 2013, s. 30.

członkostwa Institute de France [Academie des Beaux-Arts] w Paryżu: «Dziękuję, nigdy!... moje nazwisko służyłoby jako sztandar, który by osłaniał dokonującą się obecnie ewolucję Ecole des Beaux-Arts w kierunku powierzchownego modernizmu»¹⁴².

O wpływie Le Corbusiera na kształtujący się nurt brutalistyczny świadczy fakt, że Banham swój artykuł-manifest z 1955 roku¹⁴³ rozpoczął słynną corbusierowską definicją architektury jako tworzeniu poruszających zależności przy pomocy surowych materiałów. Stała się ona mottem większości architektów brutalistycznych.

¹⁴² Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 203.

¹⁴³ R. Banham, *The New Brutalism*, „Architectural Review” December 1955, s. 354-361.

3. Młodzi gniewni, czyli brytyjski Nowy Brutalizm

3.1. Wpływ powojennej rzeczywistości na brytyjską architekturę

Dramat II wojny światowej wpłynął na bieg historii ludzkości. Po jej zakończeniu diametralnie zmieniła się sytuacja społeczna, gospodarcza i polityczna wielu krajów. Również w dziedzinie kultury i sztuki nastąpiły zmiany. Jednakże w przeciwieństwie do okresu po zakończeniu I wojny światowej, nacechowanego entuzjazmem, zapałem twórczym i poszukiwaniem nowych kierunków artystycznych¹⁴⁴, przełom lat czterdziestych i pięćdziesiątych okazał się pod tym względem znacznie mniej owocny. Dotyczyło to zwłaszcza architektury. Nie wykształciły się wówczas tak wyraziste i nowatorskie kierunki architektoniczne, jak powstałe trzydzieści lat wcześniej: modernizm, ekspresjonizm, czy też konstruktywizm. Widoczna była raczej kontynuacja tendencji dominujących w okresie międzywojennym. Architektura modernistyczna przerodziła się z awangardowego nurtu w popularny styl, co skłoniło Pevsnera do zadania pytania: „Czy jednak styl, który obecnie [po II wojnie światowej] został uznany bez żadnych zastrzeżeń, był rzeczywiście tym samym stylem, stworzonym przez pionierów we wczesnym okresie XX wieku, kontynuowanym i utrwalonym przez wielkich architektów z lat 1925-1933?” i jednocześnie odpowiedzi: „Tylko w pewnym sensie, gdyż musimy wyznać – aczkolwiek okoliczność ta może nas niepokoić – że nie był to już ten sam styl”¹⁴⁵. Modernizm stał się powierzchowny, oparty na powielaniu powszechnie przyjętych wzorców estetycznych i podążał w stronę formalizmu. Trauma, jaką pozostawiła po sobie po-

zożga wojenna, wywołała stagnację i niechęć do wprowadzania nowych idei architektonicznych. Podstawowym zadaniem architektów stało się zapewnienie mieszkań rzeszom bezdomnych. W obliczu tak pilnego problemu pozostałe kwestie, w tym dotyczące poszukiwań kierunków rozwoju architektury, zeszły na dalszy plan.

Dobitnym przykładem państwa, w którym panowała taka sytuacja, była Wielka Brytania. Pomimo tego, że obce wojska nigdy nie wkroczyły na wyspę, angielskie społeczeństwo bardzo mocno odczuło skutki wojny. James Graham Ballard, brytyjski pisarz, wspomina swój powrót do ojczyzny w 1945 roku: „Patrząc na Anglików wokół mnie, nie mogłem uwierzyć, że to oni wygrali wojnę. Zachowywali się jak pokonany naród. [...] Nawet nadzieja była reglamentowana, a morale ludzi było bardzo niskie”¹⁴⁶. Brytyjczycy byli przygnębieni warunkami życia i niepewnymi perspektywami na przyszłość. Trudno się dziwić takim nastrojom, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że Wielka Brytania zakończyła wojnę jako jeden ze zwycięzców, a mimo tego sytuacja państwa i jego mieszkańców była niezwykle ciężka. Upadało także imperium brytyjskie – w 1947 roku Indie stały się niepodległe, a w 1948 roku Wielka Brytania straciła swój mandat nad Palestyną.

Jako jedni z pierwszych z powojennej traumy próbowali otrząsnąć się artyści młodego pokolenia. Ich doświadczenia były nie mniej tragiczne niż reszty angielskiego społeczeństwa, ale starali się wykorzystać je w twórczy sposób podczas poszukiwań rozwiązań odpowiadających nowej rzeczywistości. Część z nich utworzyła grupę artystyczną o nazwie Independent Group (Grupa Niezależna), która odegrała wiodącą rolę w kształtowaniu Nowego Brutalizmu.

W niniejszym rozdziale przedstawione zostaną warunki, w jakich narodził się ten nurt oraz czynniki, również pozaarchitektoniczne, które

¹⁴⁴ W tym czasie rozwijał się dadaizm, a swoje początki miały surrealizm, puryzm i inne nurty.

¹⁴⁵ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 2013, s. 266.

¹⁴⁶ J.G. Ballard, *Miracles of Life: Shanghai to Shepperton, an Autobiography*, London 2008, s. 122-123.



Fot. 11. Leslie Martin, Robert Matthew i Peter Moro, Royal Festival Hall w Londynie, 1948-1951; fot. autor

miały wpływ na jego ukształtowanie. Wyjaśniona zostanie także kwestia nazwy „Nowy Brutalizm”.

Luca Molinari podkreśla, że: „Materialne ruiny i psychologiczne urazy dogłębnie wpłynęły na życie artystów Independent Group – Smithsonów, Jamesa Stirlinga i Reynera Banhama”¹⁴⁷. Inni członkowie grupy również przeżyli osobiste tragedie¹⁴⁸. Magda Cordell straciła większość swojej rodziny z rąk nazistów. Nigel Henderson został zwolniony z RAF z powodu załamania nerwowego. Dla Eduardo Paolozziego dzień, w którym Włochy wypowiedziały wojnę Wielkiej Brytanii, był szokiem. Większość jego włoskiej rodziny mieszkającej od lat w Edynburgu została aresztowana jako „niepożądani cudzoziemcy” i deportowana do Kanady na statku SS Ambrosia, który został storpedowany i zatonał.

Po wojnie Paolozzi do wykonania swoich rzeźb używał gruzu i resztek przedmiotów ze zbombardowanych budynków, a Henderson znalezione w tych miejscach rzeczy umieszczał na swoich fotogramach. Jeszcze w 1956 roku na wystawie „This is Tomorrow” można dostrzec wyraźne echa wojny. Frampton pisał o niej: „Było coś zdecydowanie egzystencjonalnego w wystawie, która należała na oglądanie świata jako krajobrazu spustoszonego przez wojnę, rozpad i choroby – pod którego spopieliałymi warstwami wciąż można odnaleźć ślady życia, aczkolwiek mikroskopijne, pulsujące w ruinach.”¹⁴⁹ Można zaryzykować stwierdzenie, że bez wojennej traumy Nowy Brutalizm w ogóle by się nie rozwinął lub przyjął inną formę.

W pierwszych latach po wojnie w Anglii dominowały jednak dwa inne nurty architektoniczne. Po pierwsze, rozpowszechnił się modernizm, lecz formy wznoszonych budynków coraz bardziej odchodziły od purystycznej doktryny. Stały się ozdobne i schlebujące powszechnemu gustowi. Apogeum takiej architektury, nazwanej Contemporary Style, były budynki wzniesione w 1951 roku na londyńską wystawę Festival of Britain. Robert Maxwell wypowiadał się krytycznie o ich stylu, określanym także jako Soft Modernism: „W najlepszym wypadku wydawał się sentymentalny, w najgorszym zgrzybiały. Brakowało mu powagi. Był mdły i był prowincjonalny”¹⁵⁰. Najbardziej reprezentacyjnym (i jedynym, który przetrwał do naszych czasów) budynkiem wystawy był Royal Festival Hall zaprojektowany przez zespół w składzie: Leslie Martin, Robert Matthew i Peter Moro (fot. 11). Podobnie jak pozostałe obiekty epatował on gładkimi powierzchniami, dużymi przeszkleniami, stosowa-

¹⁴⁷ <http://www.abitare.it/en/architecture/2012/06/13/brutalismus-notes-by-luca-molinari-on-the-berlin-symposium/> [dostęp: 17.04.2013]

¹⁴⁸ Zob.: A. Massey, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester – New York 1995, s. 35.

¹⁴⁹ K. Frampton, *Modern...*, dz. cyt., s. 265.

¹⁵⁰ Za: A. Powers, *In a Riposte to New Brutalism's Revolt Against the Festival*, „The Architectural Review” July 2011, s. 78.

niem łukowych form i dawał wrażenie schludnej elegancji.

Drugim kierunkiem był New Humanism, w którym próbowano powrócić do tradycyjnej architektury angielskiej na zasadach zbliżonych do sprawdzonego w Szwecji stylu o nazwie New Empiricism. Formy wzorowane były na dziewiętnastowiecznych ceglanych budynkach ze stromymi dachami, zdobieniami i łukowymi oknami. Banham zauważa, że bardziej radykalni propagatorzy New Humanism starali się wręcz stworzyć „angielski odpowiednik realizmu socjalistycznego wprowadzonego w Rosji”¹⁵¹. Ta tendencja została określana w Anglii jako People's Detailing (nazwa Socialist-Realism nie była stosowana). Szczególną aktywność na tym polu wykazywała część starszych pracowników departamentu architektury London County Council (Rady Hrabstwa Londynu). W 1954 roku próbowali oni nawet przeforsować nakaz stosowania określonych form budynków mieszkalnych (do wysokości 4 kondygnacji i ze stromymi dachami), jednakże ogłoszenie w ZSRR przez Chruszczowa odejścia od socrealizmu pokrzyżowało ich plany.

Oba te style spotkały się z negatywną reakcją nowego pokolenia architektów. Zwłaszcza młodzi projektanci z London County Council buntowali się przeciw narzucaniu im stylistycznych ograniczeń. Smithsonowie, Alan Colquhoun, William Gough Howell, Colin St John Wilson i Peter Carter stanowczo protestowali przeciw architekturze New Humanism. Z podobną dezaprobatą reagowali również na powierzchowny modernizm spod znaku Festival of Britain. Joseph Rykwert wspomina: „Kiedy projekty obiektów na Festival

of Britain zostały opublikowane, moje pokolenie było zawiedzione, że ci, których uznawaliśmy za liderów, zostali pominięci: nie było grupy Tecton, nie było Goldfingera”¹⁵². Zarówno Tecton z Bertholdem Lubetkinem na czele, jak i Ernő Goldfinger stanowili przed wojną awangardę brytyjskiej architektury nowoczesnej¹⁵³. Tymczasem młoda generacja uznała Contemporary Style za ułomną wersję modernizmu, całkowicie pozbawioną jego ideałów i ograniczoną do efekciarskiej estetyki.

„Angry young men”¹⁵⁴, czyli młodzi gniewni brytyjskiej architektury, jak nazywano kontestujących przedstawicieli młodego pokolenia, byli rozczarowani powojennymi tendencjami i uważali, że są nieprzystające do nowych czasów, miałkie i sztuczne. Smithsonowie twierdzili, że „większość architektów straciło kontakt z rzeczywistością i buduje wczorajsze sny, podczas gdy reszta obudziła się w teraźniejszości”¹⁵⁵. Tymczasem każda epoka, a koniec wojny taką zapoczątkował, powinna tworzyć własny styl. Młodzi uważali, że architektura musi odpowiadać aktualnym warunkom i codziennemu życiu ludzi. Dzięki temu może stać się narzędziem pomocnym w wydobywaniu społeczeństwa z powojennej traumy i odrodzeniu poczucia tożsamości. Podobnie jak Le Corbusier chcieli, by język architektury był poruszający, a nie po prostu przyjemny.

Młode pokolenie odwoływało się do początków nurtu modernistycznego, jego heroicznego okresu. Podziwiali pionierów modernizmu przede wszystkim za ich bezkompromisowe dążenia do wprowadzenia architektury początku wieku na tory właściwe nowym czasom. Wydaje się, że Smithsonów bardziej pociągał sam fakt

¹⁵¹ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 11.

¹⁵² <https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/sixty-years-on-from-the-festival-of-britain-joseph-rykwert/8616635.article> [dostęp 29.11.2014]

¹⁵³ Ernő Goldfinger stanie się w latach sześćdziesiątych twórcą brutalistycznych zespołów mieszkalnych w Londynie.

¹⁵⁴ Określenie to przylgnęło także do angielskiej grupy pisarzy buntujących się przeciw panującym w literaturze skostniałym zasadom.

¹⁵⁵ Za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 71.

walki, zmagają z oponentami, niż rzeczywista chęć bezpośredniego powrotu do ideałów modernizmu¹⁵⁶: „Bohaterska walka z pierwszego okresu architektury nowoczesnej przeszła tuż przed nami. Dała nam jednak poczucie moralnego obowiązku wprowadzenia form odpowiednich dla obecnego powojennego okresu; form równych pod względem siły, ale o innym charakterze; form odpowiadających bardziej skomplikowanym, wręcz zagmatwanym, potrzebom naszych czasów”¹⁵⁷. Młodzi architekci postanowili przyjąć odpowiedzialność za stworzenie nowej architektury dla powojennego świata, gdyż dostrzegali apatię i rezygnację z takich dążeń u większości uznanych mistrzów.

Surowe warunki życia w Anglii znalazły swoje odzwierciedlenie w kulturze i sztuce. Anthony Vidler pisze o „powojennej kulturze „brytyjskiej surowości» [British austerity]”¹⁵⁸. Młodzi architekci, których podstawowym założeniem był obiektywizm, musieli przyjąć tę surowość za punkt wyjścia. Uznali przy tym, że architektura stanowiąca odbicie realnej sytuacji, w której na co dzień żyje większość społeczeństwa, naprawdę będzie przemawiać do zwykłych ludzi. Byli przekonani, że Brytyjczycy będą ją odbierać jako część swojej rzeczywistości i się z nią utożsamiać. Oparta na szczerości i prawdzie architektura miała zastąpić nacechowane fałszem historyzujące formy i Soft Modernism.

Młode pokolenie architektów miało świadomość, że otwiera się przed nim niepowtarzalna szansa na urzeczywistnienie swoich idei. Powojenne państwo opiekuńcze postawiło przed

sobą śmiałe zadania budowlane. Rozwijał się rządowy program budowy nowych miast, szkół, szpitali i mieszkań. Tymczasem pierwsze realizacje tych zamierzeń przyniosły rozwiązania o niskiej jakości architektonicznej. Młodzi gniewni zdawali sobie sprawę, że mają niewiele czasu na przeforsowanie swoich koncepcji projektowych, dlatego też stali się bezkompromisowi w swoich osądach i działaniach. Wiedzieli, że aby ich sposób pojmowania architektury został powszechnie zaakceptowany, proponowane przez nich rozwiązania nie mogą być kosztowne. W tym aspekcie oparcie się na idei surowości i zwyczajności rzeczywiście pozwalało wznosić tanie budynki. W trudnej sytuacji ekonomicznej idea, która dla wielu wydawała się słabością, mogła stać się decydującym atutem.

3.2. Independent Group i awangarda artystyczna

Kontestacyjna postawa charakteryzowała nie tylko młodych architektów, ale także innych artystów. To w połączonych wysiłkach przedstawicieli różnych sztuk należy upatrywać powodu tego, że powrót do tradycji i jałowa kontynuacja przedwojennych nurtów nie stały się głównymi drogami brytyjskiej kultury. Claude Lichtenstein i Thomas Schregenerberger podkreślali znaczenie ich działań: „Ludzie teatru, literatury, filmu, architektury i sztuk plastycznych rzucili światło na puste przestrzenie w systemie wartości tego społeczeństwa. [...] Dokonali zamachu na każ-

¹⁵⁶ Sugestia, jakoby brutalizm miał być powrotem do ideałów wczesnego modernizmu jako takich, która pojawia się w niektórych publikacjach, wydaje się dyskusyjna. W ten sposób założenia nurtu interpretowała m.in. Jadwiga Ślawińska: „Peter Smithson, animator kierunku, twierdził, że brutalizm nie proponuje nowych rozwiązań, lecz dąży do odnowienia dawnych, moralnych ideałów nowoczesności. Brutalizm nie zmierzał więc do odrzucenia modernizmu, ale do zreformowania go; akceptował podstawowe założenia i zasady ruchu, a kwestionował sposoby ich realizacji” (J. Ślawińska, dz. cyt., s. 40). W podobnym tonie pisał Jürgen Joedicke: „Ewolucja dokonana przez brutalizm przedstawia zmodyfikowaną próbę przystosowania do nowych potrzeb tradycyjnej już formy architektonicznej [...]. Brutalizm nie neguje dotychczasowych osiągnięć. Wobec tego nie jest ruchem rewolucyjnym, lecz ewolucyjnym...” (za: S. Latour, A. Szymski, dz. cyt., s. 80).

¹⁵⁷ Za: M. Kubo, Ch. Grimley, M. Pasnik, *Brutal – Heroic*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 166-167.

¹⁵⁸ A. Vidler, *Another...*, dz. cyt., s. 106.

dą dziedzinę życia intelektualnego. Wystąpili przeciwko zamykaniu do detali w architekturze, które ostatecznie stało się rutyną; przeciwko krypto-feudalnym rekwizytom scenicznym; przeciwko tęsknym westchnieniom ku wpływowym postaciom literatury i filmu. Zamiast tego dostrzegli prawdziwy obraz życia w powojennej Anglii i stworzyli literaturę, która nie szanowała niczego, buntowniczy teatr, nonkonformistyczną architekturę, niezależne kino, sztukę brutalistyczną – *art brut*...”¹⁵⁹.

Większość tych młodych, niepokornych artystów skupiona była we wspomnianej już Independent Group (w skrócie IG) i spotykała się w londyńskim Instytucie Sztuki Współczesnej (Institute of Contemporary Arts)¹⁶⁰. Wszyscy członkowie grupy mieli w momencie jej założenia w 1952 roku nie więcej niż 35 lat. IG nie posiadała sformalizowanej struktury: nie było listy członków, nie pobierano składek, nie sporządzano protokołów i notatek ze spotkań. Siłą grupy była różnorodność i chęć gruntownej odnowy angielskiej sztuki.

Najbardziej aktywnymi członkami grupy byli Richard Hamilton (malarz i kolażysta), Eduardo Paolozzi (rzeźbiarz i kolażysta), William Turnbull (rzeźbiarz i twórca filmów), Magda Cordell (malka), Nigel Henderson (fotograf), Tony Richardson (reżyser), Reyner Banham (historyk sztuki, krytyk i teoretyk architektury), Toni del Renzio (historyk sztuki, pisarz), Lawrence Alloway (krytyk sztuki), a także architekci: Alison i Peter Smithsonowie, James Stirling, Colin St John Wilson. Fundamentem spajającym IG było przekonanie, że we współczesnym świecie nie może być różnic na kulturę wysoką i niską, że istnieje jedna kultura. Należy wspomnieć, że to właśnie IG przyczyniła się do narodzin sztuki pop (*pop*

art). Alloway tak opisywał jedno ze spotkań grupy na przełomie 1954 i 1955 roku: „Odkryliśmy, że wspólna jest nam kultura swojska, która przetrwała bez względu na nasze zainteresowania biegłością w sztuce, architekturze, projektowaniu czy krytyce artystycznej. Wspólną płaszczyzną kontaktu była produkowana masowo kultura miejska...”¹⁶¹. Sztuka pop sięgała po rzeczy, które przynależały do codziennego życia, ale wcześniej uznawano je za zbyt banalne, a nawet brzydkie. To zainteresowanie zwyczajnością zbliżało ją do Nowego Brutalizmu.

Członkowie IG chcieli stworzyć sztukę właściwą Anglii i powojennemu stanowi jej społeczeństwa, za podstawowe źródło inspiracji obierając codzienną, surową rzeczywistość. Byli niechętni angielskim elitom kulturalnym i bezkrytycznemu przejmowaniu przez nie zagranicznych wzorców. Jednakże nie ulega wątpliwości, że sami nie odwracali się od awangardowych tendencji napływających z kontynentu. Fascynacja architekturą Le Corbusiera i nowymi ideami w sztuce prezentowanymi przez Michela Tapié i Jeana Dubuffeta świadczą na przykład o silnych wpływach francuskich.

Nowe tendencje w sztuce i awangardowi artyści inspirowali członków IG odpowiedzialnych za stworzenie Nowego Brutalizmu w architekturze. Zacerpnęli oni z powojennych nurtów artystycznych szereg założeń i idei: odrzucenie uznanych konwencji i kanonów, antyestetykę, sięganie do rudymetów (czyli poszukiwanie podstawowości), fascynację zwyczajnością, odzwierciedlanie realiów życia, masowość i toporność form, uwidacznianie szorstkich faktur. Wykorzystywanie znalezionych przedmiotów – *found objects* wpłynęło na stosowanie w architekturze materiałów w sposób „as found”, czyli

¹⁵⁹ C. Lichtenstein, T. Schregenberger, dz. cyt., s. 11.

¹⁶⁰ Institute of Contemporary Arts (ICA) został założony w 1947 roku jako miejsce wymiany poglądów ludzi sztuki, nauki i mediów, alternatywne w stosunku do konserwatywnej Royal Academy of Arts. W latach pięćdziesiątych w siedzibie ICA zorganizowano wiele wystaw awangardowych artystów promujących nowe trendy w sztuce. Dyrektorem Instytutu była wówczas Dorothy Morland, a jej zastępcą Reyner Banham.

¹⁶¹ Za: L.R. Lippard (red.), *Pop Art*, New York 1966, s. 32.

„jak znalezionych”, bez wykończenia i prób estetyzacji.

W 1952 roku krytyk sztuki Michel Tapié opublikował książkę „Un art autre”, w której twierdził, że powojenna sztuka powinna odpowiadać burzliwemu charakterowi czasów i całkowicie zerwać z przeszłością. Jako przykłady sztuki *art autre* (określanej także jako *art informel* lub *taszyzm*) podawał między innymi prace Jacksona Pollocka, Dubuffeta i Paolozziego. Ich dzieła były tworzone w sposób spontaniczny, a charakteryzowała je wyrazistość i antyestetyka. Należy zauważyć, że poszukiwanie *une architecture autre* stało się ważnym aspektem Nowego Brutalizmu.

Art brut to z kolei termin ukuty przez Dubuffeta. Określił nim sztukę tworzoną przez osoby bez artystycznego wykształcenia, często z marginesu społecznego. Dzieła *art brut* miały ukazywać siłę twórczą wrodzoną każdemu człowiekowi, która z czasem zostaje stłumiona przez normy społeczne, czy też system edukacyjny. Twórcy czerpali z własnego wnętrza, nieskażonego przez jakiekolwiek wzorce. Wykorzystywali swoje najprostsze, pierwotne emocje. Sam Dubuffet także tworzył obrazy *art brut*. Sprymitywizowane, karykaturalne, wykonane przy użyciu zaskakujących technik dających nierówną fakturę odbiegały znacznie od uznanych kanonów sztuki. Były wręcz odbierane jako rażące brzydotą i przypadkowością kompozycji. Dubuffet był zafascynowany zwyczajnymi rzeczami. Powstała w latach pięćdziesiątych seria obrazów pt. „Stoły krajobrazowe” przedstawiała przedmioty codziennego użytku: naczynia, butelki, papiery.

Malarstwo Dubuffeta zwróciło uwagę architektów na problem materiału i faktury. Intrygował ich

sposób, w jaki artysta gołymi rękami lub przy użyciu prymitywnych narzędzi nanosił malarskie tworzywo – farbę, tworząc grubą i chropowatą powierzchnię obrazu. Dubuffet mówił, że faktura obrazu jest środkiem, poprzez który malarz wyraża siebie. Preferował ekspresyjne i dynamiczne nakładanie farby gołymi rękoma lub przy pomocy patyka, kamienia, czy też ostrza noża. W ten sposób chciał „uwidocznic najbardziej bezpośrednie ślady swoich myśli, rytmów i impulsów krążących w tętnicach oraz biegnących wzdłuż zakończeń nerwów”¹⁶². Idee Dubuffeta pomogły uzasadnić twórcom Nowego Brutalizmu tezę, że wykorzystanie szorstkich i surowych materiałów w architekturze nie jest regresem, ale wyrazem awangardowego smaku.

Kolejnym artystą, tym razem spoza Europy, który odcisnął swoje piętno na Nowym Brutalizmie, był Pollock. Jego *action painting* (w Polsce określane jako „malarstwo gestu”), polegające na spontanicznym rozchłapywaniu farby na płótno, zafascynowało młodych architektów odrzuceniem reguł i ekspresyjnymi efektami. Według Banhama, Pollock stał się dla nich „rodzajem świętego patrona anty-sztuki”¹⁶³. Ten rodzaj malarstwa był przede wszystkim zapisem procesu twórczego i łączył się z zasadą *all-over*, polegającą na tym, by malować tak, aby każdy fragment obrazu był ważny i ekspresyjny. Podobne efekty będą w przyszłości towarzyszyć wielu budynkom brutalistycznym, w których wszystkie części będą wyrazistymi, mocnymi formami.

Koncepcją *action painting* interesował się także Le Corbusier i wspólnie z Constantinem Nivolą opracował specyficzną metodę rzeźbiarską nazwaną *action sculpture*, dającą ciekawe efekty fakturalne¹⁶⁴. Natomiast Smithsonianie

¹⁶² J. Dubuffet, *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris 1946, s. 64.

¹⁶³ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 61.

¹⁶⁴ Podczas pobytu w USA na początku lat pięćdziesiątych Le Corbusier mieszkał nad oceanem na Long Island (w tym samym czasie tworzył tam także Pollock). Razem z Nivolą czekali na odpływ i w pośpiechu, by zdążyć przed przyływem, tworzyli formę z mokrego piasku i zalewali ją gipsem. Tak powstałe rzeźby były surowe, ich kształt wynikał z możliwości formowania piasku – materiału, w którym były odlewane. Miały przy tym chropowatą fakturę oddającą strukturę piachu. Podobne cechy charakteryzują brutalistyczne budynki Le Corbusiera i ich betonowe powierzchnie z pozostawionym odciskiem materiału szalunkowego.

dostrzegli w pracach Pollocka przede wszystkim odkrywcze podejście do twórczości artystycznej: „W 1949 roku w pałacu Peggy Guggenheim w Wenecji widzieliśmy pierwszy przejaw nowego porządku, w malarstwie Jacksona Pollocka. W sali pełnej akademickiego malarstwa abstrakcyjnego prace Pollocka wydawały się zbyt dobre, aby mogły być prawdziwe: duch lat dwudziestych został ostatecznie pokonany, a droga stała się jasna”¹⁶⁵. Na podobną drogę ku „nowemu porządkowi”, wytyczoną malarstwem przez Pollocka, postanowili skierować powojenną architekturę.

Jednym z najbliższych współpracowników Smithsonów był Eduardo Paolozzi. To w jego twórczości pojawiły się aspekty związane z najważniejszymi ideami Nowego Brutalizmu, takimi jak *As Found* i *Image*. Pomimo nauki w wielu szkołach artystycznych Paolozzi zdecydował się odrzucić tradycyjną sztukę, a jako cel swoich działań postawił odzwierciedlanie surowych warunków życia. W latach czterdziestych Paolozzi tworzył kolaże z wycinków z gazet, a po powrocie z Paryża do Anglii w 1951 roku skupił się na rzeźbie. Do wykonywania swoich prac używał *found objects* – znalezionych przedmiotów codziennego użytku, co pokazuje cykl rzeźb wykonanych metodą traconego wosku¹⁶⁶. Toporne, niezdarne obiekty z brązu miały chropowate powierzchnie, z których wyłaniały się części maszyn, zabawek, kółka zębate, sztuczce, przełączniki elektryczne i inne przedmioty masowej produkcji, potraktowane jako składniki dzieła sztuki. Paolozzi określał swoje prace jako „metamorfozę śmieci”¹⁶⁷.

Paolozzi wykorzystywał i ukazywał cechy materiału, w jakim pracował. Powiązanie pomiędzy tworzywem a formą, jaką przybierała rzeźba, bywało tak wyraźne, jakby artysta wykonał studium właściwości materiału. Używając brązu lub betonu, kończył jego estetyczne opracowywanie na wcześniejszym etapie niż inni twórcy, „traktując go jako «surowy materiał» a nie «materiał artystyczny»”¹⁶⁸. Figuratywne rzeźby Paolozziego z wczesnego okresu twórczości były uproszczone, sprymitywizowane, wyglądały niemal jak archaiczne artefakty. Paolozzi badał na przykład, jak daleko można uprościć rzeźbę głowy, by wciąż była postrzegana jako głowa, by nie utraciła swojej tożsamości. Innymi słowy, na ile prymitywna może być forma, aby stanowiła wyobrażenie, *image* rozpoznawalny dla obserwatora. Lekceważenie estetycznych kanonów i odniesienia do realiów „brytyjskiej surowości” stawiało Paolozziego w kręgu inspiratorów Nowych Brutalistów. O swoich rzeźbach z okresu powojennego mówił: „...starłem się zrobić swego rodzaju obiekty anty-sztuki [...]; rzeczywiście próbowałem stworzyć coś, co wygląda okropnie. To była refleksja nad specyficzną wrażliwością tamtego czasu”¹⁶⁹.

Niektóre rzeźby Paolozziego miały duże rozmiary i monumentalny charakter. Wykonane w brązie głowy były wielkości ludzkiego tułowia. Rzeźba „St Sebastian II” miała ponad 2 metry wysokości, a „Large Frog” wielokrotnie przerastała prawdziwą żabę. Obserwowane z daleka wydawały się toporne, jakby z grubsza ociosane, jednak z bliska ich powierzchnia uwydatniała detale – pęknięte mechanizmy pianina, zębaki i kółka¹⁷⁰.

¹⁶⁵ A. Smithson, P. Smithson, *Ordinariness and Light: Urban Theories 1952-1960 and their Application in a Building Project 1963-1970*, London 1970, s. 86.

¹⁶⁶ Metoda ta pozwalała odzwierciedlić kształty materiałów i przedmiotów użytych do wykonania formy w gotowym odlewie rzeźby.

¹⁶⁷ B. Highmore, *Image-breaking, God-making: Paolozzi's Brutalism*, „October – MIT Magazine” 2011/1, s. 87.

¹⁶⁸ L. Alloway, *Eduardo Paolozzi*, „Architectural Design” April 1956, s. 133.

¹⁶⁹ Za: B. Highmore, *Image-breaking...*, dz. cyt., s. 103.

¹⁷⁰ Budynki brutalistyczne, podobnie jak rzeźby Paolozziego, będą zmieniać się w zależności od odległości obserwatora. Dopiero po zbliżeniu się do nich będzie można odkryć strukturę powierzchni – na przykład zobaczyć odcisk szalunku i składniki betonu, z którego została wykonana ściana.

Kolejnym artystą, z którym współpracowali Smithsonowie, między innymi przy najważniejszych dla Nowego Brutalizmu wystawach, był Nigel Henderson. Po wojnie, próbując otrząsnąć się z załamania nerwowego i szukając nowych wyzwań, zwrócił się ku fotografii. Skupiał się na życiu zwykłych ludzi i ich prozaicznych czynnościach¹⁷¹. Fotografie Hendersona, na których uwieczniał codzienność Bethnal Green (gdzie mieszkał) i innych londyńskich dzielnic, nie były jednakże jedynie dokumentalnymi zdjęciami. Artysta eksperymentował ze zmiennym czasem naświetlania, deformacjami i rozmazywaniem sylwetek w celu osiągnięcia efektu ruchu. Interesowały go specyficzne znaki przestrzeni, wady budynków i powierzchni ulic: zacieki asfaltu i koleiny na ulicach, pęknięcia i wyżłobienia płyt chodnikowych, gnicie drewna, murszenie cegieł i łuszcząca się farba. Frampton twierdzi, że istotą prac Hendersona było jednocześnie ujęcie „czasu, miejsca, przemijania i ruchu”¹⁷², czyli aspektów kluczowych dla teorii Nowego Brutalizmu. Zdjęcia Hendersona posłużyły Smithsonom do wystawy (*grille*) prezentowanej w 1953 roku podczas obrad CIAM. To wówczas zyskały sławę i stały się symbolami nowego myślenia o architekturze i urbanistyce.

Henderson tworzył również kolaże, w których pojawiały się zdjęcia znalezionych przedmiotów. Był przekonany, że można z nich wydobyć szczególne wartości artystyczne¹⁷³. Zbierał je w zbombardowanym londyńskim East End, a następnie układał w ciemni fotograficznej na światłoczułym papierze, by otrzymać odbitki, które nazywał Hendogramami. W późniejszym

okresie Henderson zajął się zdjęciami rentgenowskimi i mikroskopowymi, które traktował jak metaforę życia.

Członkowie IG interesowali się nie tylko sztukami plastycznymi, ale prowadzili także dyskusje dotyczące nowych trendów w muzyce. W lutym 1953 roku zorganizowali spotkanie z awangardowym kompozytorem Pierrem Schaefferem. Tworzył on eksperymentalne kompozycje, w których wykorzystywał przypadkowe ludzkie głosy, czy też dźwięki zarejestrowane na ulicach i w fabrykach. Zapoczątkowany przez niego kierunek został określony mianem *musique concrète* i łamał dotychczasowe zasady muzyczne, w sposób równie radykalny jak *art autre* łamała zasady plastyczne. Schaeffer i kontynuatorzy kierunku wykorzystywali dźwięki w sposób *as found* lub raczej *as recorded*, a w latach późniejszych stosowali ich mikśowanie oraz dźwięki generowane elektronicznie. Podstawą *musique concrète* było nagrywanie odgłosów codziennego życia. Kompozytorzy odkryli te wcześniej lekceważone dźwięki i wykorzystali ich muzyczny potencjał przy tworzeniu nowatorskich utworów, w których odrzucali melodię, skalę i harmonię. Rudolf Wittkower w swojej książce „Architectural Principles in the Age of Humanism” (wydanej w 1949 roku), niezwykle cenionej przez młodych brytyjskich architektów, poświęcił cały rozdział muzyce, a magnetofon szpulowy wykorzystywany w komponowaniu *musique concrète* był wizerunkiem często pojawiającym się w kolażach awangardowych artystów¹⁷⁴. Pokazuje to znaczenie, jakie twórcy Nowego Brutalizmu przywiązywali do związków muzyki z architekturą.

¹⁷¹ Inspiracją do zajęcia się takim tematem były także badania jego żony Judith Stephen, która od 1945 roku prowadziła antropologiczny projekt o nazwie „Discover Your Neighbour”.

¹⁷² K. Frampton, *Nigel Henderson: I.C.A. Gallery*, „Arts Review” April 22 – May 6 1961, s. 6.

¹⁷³ Frampton cytuje słowa Hendersona: „Najbardziej szczęśliwy czuję się wśród wyrzuconych rzeczy, plugawych fragmentów, z niechęcią odrzuconych, ale wciąż pulsujących energią” (K. Frampton, *Modern...*, dz. cyt., s. 265).

¹⁷⁴ Na przykład w centralnej części kolażu autorstwa Richarda Hamiltona zatytułowanego „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?”

3.3. Alison i Peter Smithsonowie – wystawa „Parallel of Life and Art”

Najważniejszymi postaciami w aspekcie ukształtowania architektonicznej teorii Nowego Brutalizmu byli Smithsonowie. Alison i Peter poznali się podczas studiów w Durham University School of Architecture i pobrali w 1949 roku. W tym samym czasie wygrali konkurs na budowę szkoły średniej (*secondary school*) w Hunstanton, co było przełomem w ich karierze zawodowej (fot. 12). Ten sukces, odniesiony w bardzo młodym wieku (Alison miała 21 lat, a Peter 26 lat), niebywale wzmocnił ich pewność siebie i poczucie własnej wartości. W połączeniu z buntowniczym nastawieniem zaowocowało to bezkompromisowością i przyjmowaniem radykalnych postaw podczas prowadzenia dyskusji i opracowywania artykułów, które często przybierały formę manifestów. Wygrana w konkursie stała się dla Smithsonów także impulsem do porzucenia pracy w departamencie architektury London County Council i rozpoczęcia samodzielnej działalności projektowej.

Smithsonowie, mimo wieloletniej pracy zawodowej, zrealizowali relatywnie niewiele budynków. Poczesne miejsce w architekturze XX wieku zawdzięczają przede wszystkim działalności teoretycznej – dyskusjom, publicystyce, wystawom i prezentacjom swoich idei. Hugh Pearman nazywa Smithsonów „powojennymi mistrzami architektonicznej autopromocji” i dodaje: „O tak, Smithsonowie byli architektami manifestów, sygnaturowymi projektantami, barwnymi postaciami w czasie szarej jednolitości”¹⁷⁵. Małżeństwo chętnie angażowało się w działalność organizacji oraz grup artystycznych i architektonicznych (Independent Group, Congres International d'Architecture Moderne, Team 10, International Laboratory of Architecture and Urban Design), w których mogli prowadzić polemiki i prezentować swoje idee.



Fot. 12. Alison Smithson i Peter Smithson, szkoła w Hunstanton, 1949-1954; fot. Xavier de Jauréguiberry

Smithsonowie byli przekonani o wzajemnych związkach różnych sztuk. Inspiracje czerpali nie tylko z awangardowych nurtów, ale także dziedzin pozaartystycznych. Twierdzili, że każda aktywność artystyczna musi wynikać bezpośrednio z potrzeb odbiorców i wiązać się z ich sposobem życia. „Architektura, malarstwo i rzeźba są przejawami życia, zaspokajającymi rzeczywiste potrzeby; potrzeby człowieka, a nie swoje własne. Mają one poetycki wpływ na siebie nawzajem, ale są równie mocno i tajemniczo inspirowane przez techniki przemysłowe, filmy, loty naddźwiękowe, afrykańskie wioski i stare puszki”¹⁷⁶. Utrzymywali, że sztuka nie wyrasta ponad życie, nie jest czymś wznioślejszym, a ponadto jest z życiem nierozzerwalnie zespolona.

Smithsonowie wspólnie z Hendersonem i Paolozzim (a także dzięki finansowej pomocy inżyniera RONALDA JENKINSA, z którym współpracowali przy szkole w Hunstanton) przygotowali wystawę „Parallel of Life and Art” („Analogia

¹⁷⁵ H. Pearman, *Meet the Smithsons*, CD-Rom dołączony do „The Sunday Times” November 30, 2003.

¹⁷⁶ Za: B. Cowburn, M. Pearson, *Art in Architecture*, „244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society” Winter 1954, s. 20.

życia i sztuki”), którą należy uznać za kluczową dla teorii Nowego Brutalizmu. W słowie wstępnym do wystawy pisali: „Materiał o encyklopedycznym zakresie z przeszłości i teraźniejszości został na tej wystawie zestawiony dzięki aparatowi fotograficznemu, który jest jednocześnie rejestratorem, reporterem i badaczem naukowym. Rejestratorem obiektów przyrody, dzieł sztuki, architektury i techniki; reporterem ludzkich działań, których obrazy czasem mają siłę wyrazu i plastyczne znaczenie analogiczne do symbolu w sztuce; i badaczem naukowym rozszerzającym wizualną skalę i zakres przy użyciu powiększeń, promieni rentgenowskich, szerokokątnych obiektywów, fotografii *high-speed* i lotniczej. [...] Podsumowując, wystawa prezentuje poetycko-liryczny porządek, w którym obrazy tworzą serię wzajemnych relacji”¹⁷⁷.

Wystawa prezentowana w londyńskiej siedzibie ICA od 11 września 1953 roku składała się ze 122 fotografii umieszczonych na dużych planszach. Nie były to oryginalne zdjęcia, lecz powiększone fotograficzne reprodukcje ilustracji zaczerpniętych z gazet, czasopism, podręczników i opracowań naukowych. Fotografie były bardzo zróżnicowane tematycznie – przedstawiały znaleziska archeologiczne, mikroskopowe powiększenia organizmów, różne aktywności ludzi, dzieła sztuki, wytwory techniki. Były to obrazy „życia” przedstawione w formie „sztuki”, czyli czarno-białej gruboziarnistej fotografii. Przedmioty spotykane na co dzień we współczesnym świecie stawały się tematem dzieła artystycznego. Na części plansz przedstawiono również fotografie rzeźb i obrazów (takich autorów, jak Alberto Burri, Jean Dubuffet, Paul Klee, Jackson Pollock), co z kolei zdawało się stawiać prace artystów na równi z powszednimi

rzeczami. Smithsonowie podkreślali, że wszystkie obiekty przedstawione na zdjęciach niezależnie od tego, czy są „odkryciami nauki czy sztuki, mogą być postrzegane jako aspekty tej samej całości”¹⁷⁸.

Szczególnie interesujący był sposób zawieszenia plansz, zaprojektowany przez Smithsonów. Plansze umieszczono na różnych wysokościach, od opartych o podłogę aż po zwisające z sufitu, i pod różnymi kątami. Dało to w rezultacie przestrzenną kompozycję zaprzeczającą konwencjonalnym aranżacjom ekspozycji, co poniekąd odpowiadało podtytułowi wystawy – „Indications of a New Visual Order” („Oznaki nowego porządku wizualnego”). Każda z plansz wydawała się autonomicznym eksponatem, umieszczonym w na pozór przypadkowy sposób w przestrzeni. Plansze różniły się wielkością i położeniem, a jednak ich układ sprawiał wrażenie specyficznej spójności, jaką mają na przykład wycinki z gazet umieszczone w jednym albumie. Takie właśnie albumy („scrapbooks”) tworzyli zresztą członkowie IG¹⁷⁹. Niemożliwe było skupienie się tylko na jednym obrazie, ponieważ widok kolejnego nakładał się na niego. W ten sposób obrazy traciły status odrębnych elementów, stając się częścią zróżnicowanej trójwymiarowej struktury. Przy czym poszczególne elementy wchodziły ze sobą w różne relacje pokrewieństwa i odmienności. Henderson, podkreślając aspekt wzajemnego oddziaływania plansz, porównał sposób ich instalacji do pajęczyny, która tworzyła coś na kształt systemu nerwowego¹⁸⁰. Plansze zostały rozmieszczone w taki sposób, aby z żadnego miejsca galerii nie mogły być dostrzeżone jednocześnie i by zwiedzający nie odbierał wystawy jako ujednoliconej całości. Oglądający zmuszony był do

¹⁷⁷ A. Smithson, P. Smithson, N. Henderson, E. Paolozzi, *Parallel of Life and Art: Indications of a New Visual Order*, katalog wystawy, Londyn 1953.

¹⁷⁸ Za: C. Lichtenstein, T. Schregenerberger, dz. cyt., s. 39.

¹⁷⁹ Zob.: I. Scalbert, *Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956*, [w:] D. Camp, G. de Waal, D. van den Heuvel (red.), *CIAM Team 10: the English Context*, Delft 2002, s. 64.

¹⁸⁰ Za: A. Kitnick, *The Brutalism of Life and Art*, „October – MIT Magazine” 2011/1, s. 73.

przechodzenia z miejsca na miejsce, ustawiania się pod odpowiednim kątem w stosunku do poszczególnych plansz. Zmniejszona rozdzielczość powodowała, że aby dokładnie zobaczyć fotografię, obserwator musiał się od niej odsunąć bądź przybliżyć do niej. Wszystkie plansze zostały ponumerowane i przedstawione w katalogu w określonych grupach. Jednakże w galerii zawieszono je w kolejności nieodpowiadającej numeracji i grupom katalogowym. To również wymuszało na zwiedzającym ruch, aktywność, poszukiwanie właściwego porządku i odnajdywanie powiązań pomiędzy planszami. Kwestie ruchu, odkrywania zależności przestrzennych i niekonwencjonalnych zasad porządkujących będą kluczowymi problemami Nowego Brutalizmu.

Nowatorski charakter wystawy wynikał zarówno ze specyficznej, przestrzennej aranżacji plansz, jak i z tego, że zamiast rzeczywistych eksponatów zaprezentowano ich fotograficzne obrazy – *images*. Pojęcie *image* będzie jednym z najważniejszych dla Nowego Brutalizmu. Jencks podkreśla podobieństwo zasady *action painting* Pollocka z postawą twórców wystawy, którą charakteryzuje jako „bardziej otwartą i podatniejszą na bezpośrednie odczucia: wszystkie wyobrażenia mają wymuszoną gwałtowność, jak gdyby właśnie wyrwane zostały z kontekstu, aby oddziaływać natychmiast”¹⁸¹. Jedną z plansz przedstawia zresztą zdjęcie Pollocka podczas pracy. Należy podkreślić, że założone przez autorów relacje pomiędzy poszczególnymi fotografiami powstawały nie w oparciu o znaczenie przedstawianych przedmiotów. Następowaly one na uproszczonym, bardziej bezpośrednim poziomie – poziomie formy, czyli w oparciu o kształty, wzory i faktury przedsta-

wione na zdjęciach¹⁸². Autorzy wystawy pokazywali w ten sposób także to, że przedmioty codziennego użytku czy też widziane przez mikroskop organizmy mogą być tak samo ważnym źródłem *image’u* jak dzieła sztuki. Na określonych fotografiach wydobyto podobieństwa i analogie nawet wówczas, gdy w rzeczywistych przedmiotach ciężko je było odnaleźć. Głowa wyrzeźbiona przez Eskimosa w fiszbinie i przekrój przez łodygę rośliny nie mają ze sobą związku poza podobieństwem obrysu i faktury uwidocznionymi na fotograficznej reprodukcji¹⁸³. Ten aspekt również odpowiadał wieloznacznemu podtytułowi wystawy mówiącemu o „nowym porządku wizualnym”. Fotografie zaprezentowane w siedzibie ICA zmieniały tożsamość prezentowanych przedmiotów – jak napisał w swojej recenzji David Sylvester – pokazywały, że „rzecz może być prawie wszystkim, kiedy usuniesz jej nazwę”¹⁸⁴.

Wizualne podobieństwo pomiędzy poszczególnymi *image’ami* zapewniała również technika wykonania odbitek. Były to znaczne powiększenia oryginalnych zdjęć, w wyniku czego reprodukcja stawała się niewyraźna, doprowadzona do granicy czytelności, o rozdzielczości tak małej, że przy spojrzeniu z bliska uwidoczniała się złożona z kropek struktura fotografii. Taki sposób wykonania zdjęć powodował, że nie można było dokładnie określić skali ukazanych rzeczy. Niezależnie od swojej prawdziwej wielkości przedmioty, a właściwie ich fotograficzne przedstawienia, stawały się podobne. Natomiast widok mikroskopowy i lotniczy były prawie nie do odróżnienia.

Większość koncepcji zawartych w „Parallel of Life and Art” zostało przeniesionych przez Smithsonów do architektonicznej teorii Nowe-

¹⁸¹ Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 289.

¹⁸² Należy tutaj ponownie zauważyć analogie z poszukiwaniem podstawowości w architekturze, czy też sprymitywizowanymi formami dzieł *art brut*.

¹⁸³ Zob.: R. Banham, *Parallel of Life and Art*, „The Architectural Review” October 1953, s. 259.

¹⁸⁴ D. Sylvester, *Round the London Art Galleries*, „The Listener” September 24, 1953, s. 512.

go Brutalizmu¹⁸⁵. Jedną z najważniejszych było zerwanie z tradycyjnymi zasadami kompozycji. Smithsonowie podkreślali: „Nie jesteśmy tu po to, aby mówić o symetrii i proporcjach”¹⁸⁶. Natomiast Banham stwierdził, że wystawa „wyszydzała humanistyczne konwencje piękna w celu podkreślenia przemocy, zniekształcenia, niejasności i dużej dawki czarnego humoru. [...] Nie ma wątpliwości, że zmieniła nastawienie wielu nieprzyjaznych krytyków do architektury brutalistycznej, kiedy ta się w końcu pojawiła”¹⁸⁷.

3.4. Publicystyka i Reyner Banham

Niezwykle istotne dla narodzin nurtu były publikacje prasowe przedstawiające jego założenia. Jest wysoce prawdopodobne, że gdyby nie zainteresowanie prasy, wynikające często z osobistych powiązań piszących i wydawców, teoria Nowego Brutalizmu nie odegrałaby takiej roli w architekturze. James Stirling i James Gowan, którzy *nota bene* nigdy nie chcieli być kojarzeni z Nowym Brutalizmem, w latach pięćdziesiątych twierdzili wręcz, że: „Nowy Brutalizm jest dziennikarskim frazesem przypisanym do określania niektórych architektów w kierowanym względami moralnymi dążeniu do uświęcania tego ruchu jako «brytyjskiego osiągnięcia» i ukrycia kiepskiego stanu naszej [brytyjskiej] powojennej architektury”¹⁸⁸. To artykuły, a następnie dyskusje nad nimi sprawiły, że Nowy Brutalizm zaistniał w powszechnej świadomości, właściwie zanim pojawiły się realizacje mogące być przykładami tego nurtu. Najważniejszymi były dwa zaledwie

jednostronnicowe teksty wydrukowane w „Architectural Design” oraz dłuższy programowy esej w „The Architectural Review”.

Krótki artykuł Alison i Petera Smithsonów „House in Soho, London” ukazał się w grudniu 1953 roku. Autorzy opisywali w nim swój projekt budynku mieszkalnego, podkreślając jego surową estetykę: „...zdecydowaliśmy się na brak jakiegokolwiek wykończenia [...]. Nagi beton, cegła i drewno”¹⁸⁹. To właśnie w tym tekście po raz pierwszy padło określenie „Nowy Brutalizm” („New Brutalism”) jako nazwa nowego kierunku architektonicznego: „Gdyby budynek ten został wzniesiony, byłby w rzeczywistości pierwszym przykładem «Nowego Brutalizmu» w Anglii”¹⁹⁰. W artykule sformułowano także kilka zasad nurtu, w tym całkowite wyekspozowanie konstrukcji, bez jakiegokolwiek wewnętrznego wykończenia – „tak jak w przypadku małego magazynu”¹⁹¹. Pomimo tego, że dom w Soho nie został zrealizowany, „magazynowa estetyka” stała się jedną z najbardziej rozpoznawalnych cech Nowego Brutalizmu.

Autorem drugiego artykułu, ze stycznia 1955 roku, był Theo Crosby, ale właściwie większą jego część stanowiło oświadczenie Smithsonów. Zostali o nie poproszeni jako „prorocy nowego ruchu”¹⁹². Crosby był od wielu lat jednym z najbliższych przyjaciół Petera Smithsona. Od momentu gdy został redaktorem technicznym „Architectural Design”, Smithsonowie zyskali możliwość publikowania swoich idei. Także Monica Pidgeon, redaktor główna, chętnie udostępniała im łamy, gdyż pismo chciało uchodzić za awangardowe, w przeciwieństwie do zacho-

¹⁸⁵ Następną równie znaczącą dla Nowego Brutalizmu wystawą była „This is Tomorrow” z 1956 roku, na którą Smithsonowie wspólnie z Hendersonem i Paolozzim przygotowali instalację „Patio and Pavilion”. Zostanie ona omówiona w rozdziale dotyczącym idei *As Found*.

¹⁸⁶ Za: Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 290.

¹⁸⁷ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 61-62.

¹⁸⁸ Za: A. Vidler, *Learning...*, dz. cyt., s. 8.

¹⁸⁹ A. Smithson, P. Smithson, *House...*, dz. cyt., s. 342.

¹⁹⁰ Tamże.

¹⁹¹ Tamże.

¹⁹² T. Crosby, *The New Brutalism*, „Architectural Design” January 1955, s. 1.

wawczego „The Architectural Review”. W omawianym artykule Crosby wskazywał na szkołę w Hunstanton jako ilustrację Nowego Brutalizmu stającego w opozycji do Contemporary Style. Natomiast Smithsonowie, charakteryzując swoje idee, powoływali się na wpływy Le Corbusiera (zwłaszcza odnośnie do stosowania *béton brut*), Ludwiga Miesa van der Rohe i tradycyjnej architektury japońskiej. Swoje oświadczenie kończyli bardzo znaczącym akapitem odnoszącym się do pokrewieństwa z architekturą wernakularną: „I nie ma to nic w wspólnego z rzemiosłem. My widzimy architekturę jako bezpośredni rezultat sposobu życia”¹⁹³.

Trzeci artykuł, zdecydowanie bardziej obszerny niż dwa wcześniejsze, został napisany w grudniu 1955 przez Banhama i wydany w „The Architectural Review” pod tytułem „The New Brutalism”. W tym miejscu należy podkreślić znaczenie Banhama dla Nowego Brutalizmu. Dzisiaj można stwierdzić, że był on jednym z najważniejszych historyków oraz teoretyków sztuki i architektury XX wieku. Posługiwał się klasyfikacją „-izmów” opartą na dwu podstawowych typach. Pierwszy z nich został określony jako „label” („etykieta”) i dotyczył stylistycznej etykiety przypisywanej jakiemuś budynkowi ze względu na jego estetyczne właściwości. Drugim typem był „banner”, który należało rozumieć jako zestaw zasad, czyli program przyjęty przez określoną grupę twórców niezależnie od estetycznego podobieństwa lub odmienności ich dzieł.

W latach pięćdziesiątych Banham zaangażował się bezpośrednio w działalność Independent Group. Nie chciał być jedynie bezstronnym obserwatorem wydarzeń, lecz stał się czynnym uczestnikiem życia architektonicznego. Nie miał wątpliwości co do roli, jaką przyjmował, i wyini-

kającego z niej braku obiektywizmu. Twierdził, że już wcześniej, na przykład na początku XX wieku, historycy mieli wpływ na rozwój architektury współczesnej: „Oni [historycy] stworzyli ideę Ruchu Nowoczesnego...”¹⁹⁴. Jego celem stało się natomiast odkrycie nowego nurtu w architekturze powojennej. Poszukiwał go przede wszystkim w ideach i realizacjach młodego pokolenia. Będąc członkiem IG, jej rzecznikiem i sekretarzem, popierał starania Smithsonów i innych architektów zmierzające do stworzenia zasad architektury odpowiedniej dla ówczesnej sytuacji w Wielkiej Brytanii. Co więcej, aktywnie się w nie włączył i stał się jednym z propagatorów nurtu, który sam określił jako „nasz pierwszy rodzimy [brytyjski] ruch artystyczny w czasach nowoczesnych”¹⁹⁵. Banham przewidywał, że w dalszej perspektywie nurt ten doprowadzić może do całkowicie nowego typu architektury – *une architecture autre*. Zmiana ta miała mieć charakter przełomowy i przynieść odmienne od dotąd znanych sposoby projektowania i tworzenia środowiska życia człowieka.

Banham za najważniejszą postać Nowego Brutalizmu uznał Petera Smithsona i nazwał go założycielem nurtu. Pod koniec 1955 roku ogłosił w swoim artykule, że znalazł zarówno „banner”, jak i jego twórców. W rzeczywistości wkład Banhama był znacznie większy, ponieważ sam stał się, na równi z młodymi architektami, założycielem Nowego Brutalizmu¹⁹⁶. Należy podkreślić, że to Banham w oparciu o poglądy Smithsonów, a czasem nawet wbrew nim, wykreował nurt. W swoich publikacjach upowszechniał jego program i starał się poszukiwać przykłady Nowego Brutalizmu również poza Wielką Brytanią. Banham nie krył tego, że był osobiście zaangażowany w stworzenie nurtu i znał większość

¹⁹³ Tamże.

¹⁹⁴ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 354.

¹⁹⁵ Tamże.

¹⁹⁶ Nigel Whiteley swoją książkę o Banhamie zatytułował „Reyner Banham: Historian of the Immediate Future” („Reyner Banham: historyk natychmiastowej przyszłości”), co wskazuje, że uważa go za historyka, który przez całe swoje życie nie wahał się wpływać na rozwój architektury.

architektów, których dzieła wykorzystał dla jego podbudowy. Był także przekonany o swojej wiodącej roli, twierdząc, że jego artykuł z 1955 roku „jest uważany za manifest ważniejszy dla nurtu od oświadczenia Smithsonów ze stycznia tego samego roku”¹⁹⁷.

Pisząc po raz pierwszy o założeniach Nowego Brutalizmu, Banham uznał, że jest on „żywą siłą we współczesnej architekturze brytyjskiej”¹⁹⁸. Jednakże miał trudności, żeby na potwierdzenie tej tezy przywołać zrealizowane budynki. Nie wielu było także projektantów, którzy utożsamiali się z nurtem, a poza granicami Anglii tylko nieliczni o nim słyszeli. Pierwszym przykładem, po który sięgnął, była szkoła w Hunstanton wzniesiona przez Smithsonów w 1954 roku. W artykule „The New Brutalism” Banham odwoływał się zarówno do niedawno ukończonej szkoły, jak też do projektu domu w Soho. Określał je jako punkty odniesienia, dzięki którym można zdefiniować Nowy Brutalizm, a jako najbardziej dostrzegalną cechę wymieniał szczerą w ukazaniu konstrukcji i materiałów. Banham, próbując odnaleźć kolejne obiekty zrealizowane zgodnie z zasadami nurtu, wskazywał (i to z pewnymi zastrzeżeniami) tylko jeden, a mianowicie budynek Yale Art Gallery w New Haven, wzniesiony w 1953 roku według projektu Louisa I. Kahna i Douglasa Orra.

Na zakończenie swojego artykułu doszedł do definicji Nowego Brutalizmu zawartej w zaledwie trzech punktach, odpowiadającym zasadom twórczym:

- „1. Zapadający w pamięć wizerunek.
2. Klarowne eksponowanie konstrukcji.
3. Stosowanie materiałów «jak znalezionych»”¹⁹⁹.

3.5. W poszukiwaniu założeń programowych

Banham sprowadził filozofię Nowego Brutalizmu do trzech głównych zasad zawartych w autorskiej definicji. Smithsonowie i inni młodzi architekci nigdy nie sformułowali tak syntetycznego programu. Podczas jego opracowywania powoływali się na różnorodne inspiracje, które następnie porzucali i zastępowali nowymi. Poszukiwali fundamentalnych reguł, idei, które wykraczałyby poza estetykę i opierały się na swoistej architektonicznej etyce. Jednocześnie, projektując budynki, nie potrafili wyzbyć się określonych cech stylistycznych, czy wręcz sami je sobie narzucali, pisząc o „magazynowej estetyce”. Te niekonsekwencje i różnorodne próby odnalezienia teoretycznych podstaw nurtu przedstawione zostaną poniżej.

Nowi Brutaliści miałości powojennej architektury brytyjskiej upatrywali w tym, że była pozbawiona podbudowy ideologicznej, powstawała w oparciu o doraźne, przypadkowe założenia. Zatem, co należy mocno podkreślić, ich pierwszoplanowym dążeniem stało się stworzenie uporządkowanego systemu architektonicznych pryncypiów odpowiadającego współczesności.

Za ważny aspekt należy uznać odwołania do początków modernizmu. Były one wynikiem podziwu dla heroizmu tego okresu i prób wprowadzenia zasad programowych adekwatnych do ówczesnej sytuacji. Nowy Brutalizm nie mógł być jednakże oparty na założeniach sprzed trzydziestu lat, ponieważ wiele z nich po prostu straciło swoją aktualność. Pomimo tego młodzi architekci poszukiwali autorytetów wśród tych

¹⁹⁷ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 134.

¹⁹⁸ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 355.

¹⁹⁹ Ważne dla rozważań prowadzonych w dalszej części pracy jest podanie brzmienia definicji w angielskim oryginale: „1. Memorability as an Image; 2. Clear exhibition of Structure; 3. Valuation of Materials «as found»” (tamże, s. 361). W artykule Banham najpierw podał roboczą definicję, a w trakcie rozważań zmienił jej pierwszy punkt, który mówił o „formalnej czytelności planu” – „formal legibility of plan” (tamże, s. 358).

pionierów modernizmu, którzy w ich opinii potrafili stworzyć autorski program architektoniczny dostosowany do nowych, powojennych realiów. W ten sposób Smithsonowie pod koniec lat czterdziestych zwrócili się ku Miesowi van der Rohe.

Z perspektywy czasu i biorąc pod uwagę kierunek, w jakim podążała architektura brutalistyczna, fascynacja Smithsonów pracami Miesa wydaje się zaskakująca. Jego budynki utrzymane w stylu międzynarodowym są odległe od brutalistycznych form. Należy jednak pamiętać, że Nowi Brutaliści starali się skupiać nie na problemach estetycznych, a na kwestiach przemysłanego twórczego *credo* i odzwierciedlenia aktualnych uwarunkowań. W pierwszych latach po wojnie Smithsonowie uznali, że właśnie postawa Miesa może stanowić inspirację w tym zakresie. Aczkolwiek trzeba zauważyć, że formy budynków wzniesionych przez Miesa w połowie lat czterdziestych w kampusie Illinois Institute of Technology w Chicago, takich jak Alumni Memorial Hall (1945-1946), odcisnęły bardzo wyraźne piętno na pierwszej samodzielnej realizacji Smithsonów.

Nowych Brutalistów zaintrygowała także zmiana w twórczości Miesa, mianowicie odejście od swoistej ekskluzywności i wykwinności architektury na rzecz jej egalitarności i zwyczajności. Zamiast ścian z polerowanego onyksu i chromowanych kolumn Mies zastosował w IIT cegłę i stal. Smithsonowie docenili imperatyw Miesa dotyczący eksponowania konstrukcji i materiałów budowlanych oraz ekonomiczność rozwiązania. Biorąc pod uwagę problemy powojennej Anglii, tani sposób budowania, nie obniżający jednak jakości architektury był szczególnie pożądany. Dlatego też, projektując szkołę w Hunstanton w 1949 roku, bezpośrednio nawiązywali do chicagowskiego dzieła Miesa. Stalowy szkielet dzielący elewację budynku na prostokątne pola wypełnione cegłą i dużymi przeszkleniami, po-



Fot. 13. Alison Smithson i Peter Smithson, szkoła w Hunstanton, 1949-1954; fot. Xavier de Jauréguiberry

dobnie jak przejrzysty, niemal symetryczny rzut – dobitnie to podkreślają (fot. 13). Należy przypuszczać, że pojęcie „magazynowej estetyki” także mogło się narodzić pod wpływem budynków IIT, które często były porównywane do zabudowań fabrycznych lub magazynów²⁰⁰.

Smithsonowie, tworząc swój program, podążyli najpierw w kierunku rozwijania wątków technicznych, a dopiero później dołączyli do tego problem emocji, jakie wywołuje u człowieka kontakt z architekturą. Ta zmiana nastąpiła niewątpliwie pod wpływem Le Corbusiera. O ile Mies działał w kierunku „monumentalizacji techniki”²⁰¹, o tyle Szwajcar w swoich powojennych dziełach uwypuklał inne wartości. Szkoła w Hunstanton została zaprojektowana przez Smithsonów, zanim powstała Jednostka Marsylska, która wywarła na nich tak mocne wrażenie. Dlatego też przyjęte przez nich rozwiązania są odległe od pomysłów Le Corbusiera. Materiałem konstrukcyjnym jest w Hunstanton charakterystyczna dla Miesa stal, a nie corbusierowski żelbet. Jednakże

²⁰⁰ Zob.: J. Bonta, *Ludwig Mies van der Rohe*, Warszawa 1983, s. 16.

²⁰¹ K. Frampton, *Modern...*, dz. cyt., s. 231.

Banham dostrzega podobieństwo tych odmiennych materiałów u obu wielkich architektów. Owa analogia nie ma natury estetycznej, lecz wynika z zastosowania tej samej zasady, o naturze etycznej, dotyczącej sposobu traktowania tworzywa: „... moralność, która pozwalała zaakceptować surowy beton w Unité, równie dobrze pozwala zaakceptować sposób użycia przez Miesa van der Rohe stali, szkła i cegły w kampusie Illinois Institute of Technology w Chicago. [...] Mies zastosował stal jako materiał budowlany w sposób uczciwy, wykorzystując go nie jako abstrakcyjny wzorzec sztywności strukturalnej, ale jako prawdziwą substancję mającą swoją powierzchnię, strukturę i własny charakter”²⁰². Zatem obaj mistrzowie demitologizowali materiały konstrukcyjne i traktowali jako realne tworzywa o immanentnych cechach, które należy wykorzystywać i w bezpośredni sposób ukazywać w budynkach. Na tej zasadzie swój projekt szkoły oparli także Smithsonowie.

Od roku 1952 Smithsonowie w zdecydowany sposób skierowali się ku twórczości Le Corbusiera. Peter Smithson jeden ze swoich artykułów zatytułował „Mies is great but Corb communicates” („Mies jest wielki, ale Corb się porozumiewa”) ²⁰³, podkreślając emocjonalne oddziaływanie budynków Le Corbusiera czerpiących z architektury wernakularnej, bardziej zrozumiałej dla przeciętnego odbiorcy niż abstrakcyjne formy stylu międzynarodowego. Budynki Miesa wzniesione dla IIT były wybitnymi realizacjami odzwierciedlającymi idee rozwijającego się od kilkudziesięciu lat modernizmu, jednak to Jednostka Marsylska prezentowała według Smithsonów cechy prawdziwego powojennego dzieła. Szczególne

znaczenie miały dla nich także budynki Maisons Jaoul wybudowane w 1953 roku pod Paryżem. To właśnie w tym projekcie Le Corbusiera można odnaleźć wiele idei, które angielscy architekci przyjęli jako zasady Nowego Brutalizmu. Siła obu tych dzieł tkwiła w ukazaniu, że nowoczesny budynek może być strukturą o uderzającej fizycznej realności i niemal prymitywnym wyrazie, niezbyt starannie wykonanym z najbardziej dostępnych tworzyw zastosowanych w sposób *as found*. Le Corbusier bez wahania wykorzystywał to, co było akurat dostępne – tanie materiały, czy też niewykwalifikowaną siłę roboczą – by zrealizować budynek stanowiący odpowiedź na aktualne potrzeby. To powiązanie architektury z rzeczywistymi warunkami i traktowanie ich jako inspirującego czynnika zafascynowało Nowych Brutalistów w największym stopniu²⁰⁴.

W szkole w Hunstanton widoczny jest wpływ kolejnego czynnika ważnego we wczesnym etapie kształtowania teorii Nowego Brutalizmu, a mianowicie tradycji klasycyzmu. Na początku lat pięćdziesiątych w kręgach młodych architektów angielskich wzrosło zainteresowanie pracami Andrei Palladia, których istota polegała na ścisłym powiązaniu praktyki i teorii. Należy zwrócić uwagę, że palladianizm był popularny w architekturze brytyjskiej od lat, a w okresie powojennym zainteresowanie nim wzmożły publikacje Rudolfa Wittkowera. Palladio był stawiany na równi z mistrzami modernizmu, a Colin Rowe w swoich publikacjach szukał analogii pomiędzy jego dziełami a budynkami Le Corbusiera²⁰⁵. Nowi Brutaliści cenili architekturę klasycyzmu za spójność i logikę budynków wynikające z konsekwentnego przestrzegania przyjętych zasad.

²⁰² R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 17.

²⁰³ P. Smithson, *Mies is Great but Corb Communicates*, „Architectural Association Journal” May 1959, s. nn.

²⁰⁴ Sami Smithsonowie przy pierwszej swojej realizacji nie w pełni wzięli pod uwagę brytyjskie realia. Zastosowali szkielec stalowy i uparcie obstawali przy takim rozwiązaniu, pomimo problemów z dostępnością stali, będących wynikiem m.in. wojny koreańskiej. W rezultacie budowa szkoły trwała aż 5 lat i wyczerpała cały zapas stali przyznany Norfolk County Council (zob.: S. Parnell, *The Smithsons*, „The Architectural Review” February 2012, s. 102).

²⁰⁵ Rowe uznawał, że istnieje łączność pomiędzy architekturą klasycystyczną a pracami wybitnych twórców XX wieku. Pod tym kątem przeprowadził analizę dzieł Palladia i Le Corbusiera w artykule pt. „The Mathematics of the Ideal Villa”, który ukazał się w marcu 1947 roku w „The Architectural Review”.

Palladiańską klarowność i racjonalizm starali się wykorzystać w swoich projektach. Pierwsze próby wiązały się wręcz z bezpośrednim stosowaniem niektórych reguł kompozycyjnych. W projekcie domu w Soho Smithsonowie zastosowali niektóre palladiańskie zasady geometryczne: linie regulacyjne na elewacjach, plan zbliżony do kwadratu, określone podziały wnętrza. Fasady domu były prawie symetryczne. Osiom symetrii podporządkowany był także układ przestrzenny szkoły w Hunstanton. Banham, dostrzegając ten aspekt, twierdził jednakże, że wpływ idei palladiańskich wyrażał się przede wszystkim dążeniem do uzyskania prostej i klarownej koncepcji całego budynku. „Żadnych tajemnic, żadnego romantyzmu, żadnych niejasności odnośnie funkcji lub komunikacji”²⁰⁶. Z zainteresowania młodych twórców klasycyzmem wywodziło się zatem przede wszystkim przekonanie natury etycznej, o tym że budynek powinien być uczciwy i szczerzy oraz że jego znaczenie jest zawarte w nim samym. Należy podkreślić, że wykorzystanie palladiańskiej geometrii we wczesnych projektach Smithsonów było z gruntu niezgodne z antyformalistyczną teorią Nowego Brutalizmu i w późniejszych latach zostało zaniechane. Vidler twierdzi, że: „Banham później wręcz przeproszał za osiowy plan Hunstanton, który nie był właściwie «winą» Smithsonów, lecz ruchu neo-palladiańskiego, który następnie odrzucili”²⁰⁷.

Z klasycyzmu Nowy Brutalizm zaczerpnął także „szacunek dla zmysłowego użycia każdego materiału”²⁰⁸ objawiający się stosowaniem tworzyw w stanie surowym. Ten aspekt był charakterystyczny dla jeszcze jednej tradycji, do której odwoływali się Smithsonowie, a mianowicie archi-

tektury japońskiej. Użycie materiałów w sposób *as found* okazało się najważniejsze, jeżeli chodzi o japońskie inspiracje Nowych Brutalistów. Aczkolwiek istotne było także to, że gloryfikowani przez nich prekursorzy modernizmu kierowali się również innymi koncepcjami zawartymi w wernakularnej architekturze Kraju Kwitnącej Wiśni²⁰⁹. Według Smithsonów zarówno nurt modernistyczny, jak też Nowy Brutalizm przejęły „podstawową ideę, zasady i ducha”²¹⁰ od Japończyków. Twierdzili przy tym, że owa podstawowa idea odnosiła się do nierozzerwalnych więzi architektury z życiem i otaczającym ją światem, a wyrażała się w tworzeniu związków pomiędzy człowiekiem i budynkiem poprzez odpowiednie użycie materiałów.

Ważnym punktem programu Nowych Brutalistów stało się odrzucenie dotychczasowych zasad kompozycji i proporcji. Poszukując przykładów tego typu dzieł, sięgali po realizacje międzywojenne, takie jak budynki Hugo Häringa. Natomiast z okresu powojennego szczególnie cenili twórczość Alvara Aalto. Powoływali się przy tym na ratusz w Säynätsalo (1949-1951) złożony z kontrastowo zestawionych ceglanych brył i dom studencki Baker House MIT w Cambridge (1947-1949). Smithsonowie twierdzili, że najbliższa im ideowo była zwłaszcza boczna fasada akademika MIT²¹¹, która miała pozornie przypadkową, nieuporządkowaną formę. Zdominowana została ona przez wyeksponowany układ schodów biegnących w dwóch kierunkach wzdłuż całej elewacji, co podkreślało znaczenie komunikacji. Swoista antyestetyka Aalto, wyeksponowanie struktury funkcjonalnej i wykorzystanie wybrakowanych cegieł pobudzało młodych architektów do własnych poszukiwań.

²⁰⁶ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 19.

²⁰⁷ A. Vidler, *Another...*, dz. cyt., s. 120.

²⁰⁸ T. Crosby, dz. cyt., s. 1.

²⁰⁹ Smithsonowie twierdzili, że Frank Lloyd Wright zaczerpnął z tradycji japońskiej otwarty plan i specyficzną ornamentykę, Le Corbusier purystyczną estetykę, ciągłą przestrzeń i kolory ziemi, a Mies koncepcję konstrukcji i wypełnienia jako absolutu.

²¹⁰ Za: T. Crosby, dz. cyt., s. 1.

²¹¹ Zob.: R. Boyd, *The Sad End of New Brutalism*, „The Architectural Review” July 1967, s. 9-10.

3.6. Geneza nazwy

„In the beginning was the phrase...” („Na początku było wyrażenie...”)²¹² – to tytuł jednego z rozdziałów książki „The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?”. W ten sposób Banham podkreślał, że określenie Nowy Brutalizm pojawiło się, zanim ukształtował się nurt architektoniczny, który przyjął tę nazwę. Jest to pojęcie o skomplikowanej genezie, a okoliczności jego powstania Vidler nazywa wręcz „semantyczną historią”²¹³. Bywa mylnie interpretowane, zarówno odnośnie do przymiotnika „nowy”, jak i słowa „brutalizm”, co bezpośrednio przekłada się na niejednoznacznie definiowane nurtu jako takiego. Jest to zatem zagadnienie, które należy wyjaśnić i przedstawić różne, czasem niemal absurdalne, źródła tej nazwy.

Po pierwsze, dlaczego „brutalizm”? Najprostszym wytłumaczeniem wydaje się powiązanie terminu z bezkompromisowym, brutalnym charakterem nowej architektury. Jednakże bardziej prawdopodobne jest pochodzenie tego słowa od nazwy *art brut*. Związki młodych architektów z nowymi prądami w sztuce, przedstawione wcześniej, są niezaprzeczalne. Zatem termin wprowadzony przez Dubuffeta mógł wpłynąć na twórców nowego kierunku w architekturze, zwłaszcza że opierali się oni na podobnych wartościach co przedstawiciele *art brut*. Ponadto w tym samym czasie Le Corbusier, idol pokolenia Smithsonów, podniósł do rangi wiodącego tworzywa architektonicznego surowy beton, czyli *béton brut*. Pochodzący z języka francuskiego przymiotnik *brut* w obu przypadkach mógł odnosić się zarówno do surowości sztuki i betonu, ale także do surowej powojennej rzeczywistości. Ta zbieżność nazw i zgodność z charakterem czasów niewątpli-

wie umocniła pomysł określenia nurtu mianem „brutalizmu”.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że sam Le Corbusier nie był zadowolony z tego, że jego powojenną twórczość określano jako brutalistyczną. Swoją rolę na powstanie nazwy traktował z dystansem i właściwym sobie cynizmem: „«Béton brut» narodził się w Unité d’Habitation w Marsylii, gdzie było osiemdziesiąt firm budowlanych i taki ogrom betonu, że nie sposób było wyobrazić sobie jakkolwiek jednorodność wykonania. Zatem zdecydowałem: zostawcie wszystko «brut» [surowe]. Nazwałem to «béton brut». Anglicy natychmiast to podchwycili i określili mnie (Ronchamp i klasztor La Tourette) «Brutal», «béton brutal»; i pod koniec dnia Corbu stał się brutallem. Nazwali to «the new brutality»”²¹⁴.

Jako swoistą legendę należy traktować natomiast pochodzenie pojęcia „brutalizm” od pseudonimu Petera Smithsona – Brutus. Miał on wynikać z podobieństwa architekta do słynnego Rzymianina (a raczej jego rzeźbiarskiego wizerunku). Jeszcze bardziej zaskakujące jest wyjaśnienie, odwołujące się do obojga Smithsonów, które przedstawiał architekt Georges Candilis. Twierdził on, zapewne nie całkiem poważnie, że jest to neologizm powstały z połączenia pseudonimu Brutus i imienia Alison²¹⁵: BrutusAlison(m), czyli BrutAlism. W każdym razie teorie te zostały szybko podchwyczone, zwłaszcza przez studentów architektury, wśród których krążyło powiedzenie: „Brutalism equals Brutus plus Alison” („Brutus plus Alison równa się brutalizm”)²¹⁶.

Po drugie, dlaczego pojawił się przymiotnik „nowy”? Wszakże nie było wcześniej nurtu o nazwie „brutalizm”, poprzedzającego wydarzenia z lat pięćdziesiątych. Nie mogło być zatem mowy o kontynuacji, czy też odrodzeniu istniejącego

²¹² R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 10.

²¹³ A. Vidler, *Learning...*, dz. cyt., s. 5.

²¹⁴ W.J.R. Curtis, E.F. Sekler, *Le Corbusier at Work: The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts*, Cambridge (Mass.) 1978, s. 302.

²¹⁵ Za: A. Vidler, *Learning...*, dz. cyt., s. 5.

²¹⁶ Za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 10.

niegdyś „-izmu”. Otóż, jak zaznaczono wcześniej, New Brutalism był odpowiedzią na New Humanism. Aby dobitniej podkreślić przeciwstawienie się wstecznym, zdobniczym tendencjom w architekturze, młodzi twórcy bezpośrednio nawiązali nazwą swojego nurtu do nazwy kierunku, który zwalczali. Smithsonowie i inni członkowie IG w swoich polemicznych wypowiedziach często posługiwali się żartem i czarnym humorem. Zatem nazwę New Brutalism można traktować także jako parodię nazwy New Humanism, gdzie zamiast humanizowania architektury następuje jej brutalizowanie.

Należy zauważyć, że po drugiej wojnie światowej wiele środowisk, często prezentujących skrajnie różne idee, starało się podkreślić, że świat się całkowicie zmienił. Wojna była cezurą oddzielającą wcześniejszą rzeczywistość od nowej. Zatem wszelkie podejmowane działania siłą rzeczy zmierzały do tworzenia czegoś od początku. Upraszczając, można powiedzieć, że wówczas wszystko miało być nowe. Dodawanie do nazw tego przymiotnika stało się właściwe i modne: New Towns, New Empiricism, New Humanism... New Brutalism.

Młodzi angielscy architekci zafascynowani byli początkami ruchu modernistycznego i tę fascynację wyrażali różnymi środkami. Podziwiali Le Corbusiera i innych prekursorów modernizmu, nie tylko za ich twórczość, ale także za radykalną postawę wobec przeciwników. Symbolem zwycięskiej walki modernizmu na polu architektury po I wojnie światowej było czasopismo „L'Esprit Nouveau”, którego angielski tytuł to „New Spirit” („Nowy Duch”). Nazwa New Brutalism może być zatem także odniesieniem do tego tytułu.

Rolę „L'Esprit Nouveau” przejęło w powojennej Anglii „Architectural Design”, w którym publikowali przedstawiciele awangardy architektonicznej. To w tym czasopiśmie Smithsonowie

po raz pierwszy użyli nazwy Nowy Brutalizm dla określenia kierunku w architekturze. Banham podchwycił ją i przyczynił się do jej rozpowszechnienia. W przedstawionym wcześniej artykule z grudnia 1955 roku poruszał także kwestię pochodzenia nazwy. Natomiast w książce z 1966 roku twierdził, że przymiotnik „brutalistyczny” jako określenie budynku wcale nie narodził się w Anglii, lecz w Szwecji, i to już w 1950 roku. Jego autorem miał być Hans Asplund, który w liście do Erica de Maré tak wyjaśniał całą sprawę: „W styczniu 1950 roku dzieliłem biuro z moimi szacownymi kolegami Bengtem Edmanem i Lennartem Holmem. Owi architekci pracowali wówczas nad projektem domu w Uppsali. Oceniając rysunki projektowe, nazwałem ich w lekko sarkastyczny sposób «Neo-Brutalists» [Nowi Brutaliści]. Następnego lata podczas imprezy z kilkoma angielskimi przyjaciółmi, wśród których byli Michael Ventris, Oliver Cox i Grahame Shankland, termin ten został ponownie użyty w żartobliwy sposób. Kiedy odwiedziłem tych samych przyjaciół rok temu w Londynie, powiedzieli mi, że przenieśli to wyrażenie do Anglii, gdzie rozprzestrzeniło się jak ogień i zostało, nieco zaskakująco, przyjęte przez pewną grupę młodych angielskich architektów”²¹⁷. Banham, dając wiarę słowom Asplunda, utrzymywał jednakże, że Szwed mylił się co do znaczenia określenia, które stworzył. Było ono zaledwie stylistycznym określeniem budynków o skrajnie uproszczonych formach (a właściwie określeniem ich projektantów). Tymczasem istotą nurtu New Brutalism jest „etyka, a nie estetyka”²¹⁸. Zatem termin wywodzący się od Asplunda należy według Banhama traktować jedynie jako estetyczną etykietę (*label*), natomiast pojęcie New Brutalism odnosi się do całościowego programu architektonicznego (*banner*).

Problem z terminem Nowy Brutalizm nie kończy się jedynie na zawłościach jego genezy.

²¹⁷ E. de Maré, *Letter to the Editors*, „The Architectural Review” August 1956, s. 72.

²¹⁸ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 10.

Twórcy nurtu, przyjmując taką właśnie nazwę, byli zadowoleni, że jest ona prowokacyjna. W ich oczach było to jej dodatkowym atutem. Ponadto wskazywała na cechy, do których dążyli i które uważali za pozytywne. Candilis wspominał: „Termin miał się kojarzyć z bezpośredniością, prawdziwością, nieustępliwością. Pamiętam, jak pisaliśmy: «Trzeba być bezpośrednim i bru-

talnym»”²¹⁹. Jednakże zlekceważyli oni niebezpieczeństwo, że dla przeciętnego odbiorcy taka nazwa może kojarzyć się negatywnie. Zarówno w przypadku Nowego Brutalizmu, jak też architektury brutalistycznej nazwa okazała się jednym z elementów potęgujących ich pejoratywny odbiór, który z czasem stał się powszechny²²⁰.

²¹⁹ Za: A. Vidler, *Learning...*, dz. cyt., s. 5.

²²⁰ Dzisiejsi badacze brutalizmu, tacy jak Michael Kubo, Chris Grimley i Mark Pasnik twierdzą z perspektywy czasu, że: „To co najgorsze w brutalizmie, to nazwa [...], która sugeruje, że budynki zostały zaprojektowane w złych intencjach” (zob. M. Kubo, Ch. Grimley, M. Pasnik, *Brutal – Heroic*, dz. cyt., s. 166-167).

III. Idea szczerości

1. Nowy Brutalizm

1.1. Prawda bezpośrednia

Stosowanie zwyczajnych materiałów budowlanych i eksponowanie ich niewykończonych powierzchni było jedną z najbardziej widocznych cech Nowego Brutalizmu. Kwestie z tym związane uważano za najważniejsze, często pomijając inne, i analizowano je najczęściej. Pomimo tego wymagają one uporządkowania, podkreślenia ich teoretycznego podłoża i złożoności.

Należy zacząć od przypomnienia opozycyjnego stanowiska Nowych Brutalistów w stosunku do powojennych tendencji w architekturze. Zdecydowanie odżegnywali się od historyzujących fasad New Humanism i jednocześnie krytykowali Contemporary Style za zbytnią ozdobność i elegancję. Również budynki projektowane w duchu stylu międzynarodowego nie znajdowały w ich oczach uznania, bowiem materiały budowlane i elementy konstrukcyjne najczęściej pozostawały niewidoczne. Zakrywały je warstwy elewacyjne i ściany kurtynowe, stanowiące swoiste opakowanie budynku. Fasady miały nieskazitelnie gładkie powierzchnie, a sposób ich wykończenia był tak dokładny, jak w idealnym produkcie przemysłowym. Wszystko było podporządkowane estetyce maszyny – budynek miał być jej metaforą i miał sprawiać

wrażenie wykonanego przy użyciu maszyn. Udawanie fabrycznego pochodzenia budynków, które w rzeczywistości były wznoszone w sposób rzemieślniczy, oraz ukrywanie konstrukcji i materiału było dla Nowych Brutalistów czymś niewłaściwym. Banham krytykował powojenny modernizm: „Cokolwiek zostało powiedziane o szczerym użyciu materiałów, większość modernistycznych budynków pokazuje, że zostały zrobione z białej farby i patentowego szkła, nawet jeżeli wykonano je z betonu i stali”²²¹. Wtórował mu Peter Smithson, zarzucając projektantom, że porzucili fundamenty architektury nowoczesnej na rzecz powierzchownej stylistyki maszynowej, w której budynek udaje „pojedynczy obiekt wyprodukowany przez maszynę”²²². Wszelkie działania imitacyjne, fałszujące rzeczywistość niszczyły element prawdy, dążenie do której Nowi Brutaliści uznawali za jeden z priorytetów. Kolejną wartością, na którą się powoływali, była szczerość, objawiająca się między innymi eksponowaniem struktury konstrukcyjnej i zastosowanych tworzyw²²³.

Z architektoniczną szczerością, skierowaną przeciw fałsyfikowaniu i imitacjom, wiązała się również bezpośrednio. Ta etyczna właściwość była zaprzeczeniem takich cech powojennego modernizmu, jak wyrafinowanie i finezyjność. Elementy konstrukcyjne były zatem traktowane przez Nowych Brutalistów w sposób bezpretenjonalny, bez jakiegokolwiek kosmetyki i estetyza-

²²¹ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 357.

²²² A. Smithson, P. Smithson, J.B. Drew, E.M. Fry, *Conversation on Brutalism*, „Zodiac” 4/1959, s. 73.

²²³ Był to jeden z niespełnionych postulatów heroicznych lat modernizmu, do którego twórcy Nowego Brutalizmu zdecydowali się powrócić w sposób bezpośredni.

cji. Można tu przywołać szkołę w Hunstanton, w której w najprostszy sposób spawany stalowy szkielet był z premedytacją pozbawiony kunsztownych detali Miesa, takich jak słynny narożny słup i niezwykle precyzyjne spawy. Podobnie toporny charakter miały londyńskie budynki z końca lat pięćdziesiątych z wyeksponowaną żelbetową strukturą konstrukcyjną, takie jak „Old Vic” Theatre Workshops z 1958 roku projektu biura Lyons, Israel and Ellis oraz Gatwick Airport z 1957 roku projektu zespołu Yorke, Rosenberg, Mardall.

Materiały budowlane także były stosowane w sposób bezpośredni, czyli bez obróbki. Każde tworzywo miało pokazywać tylko to, czym w istocie jest. Należy przypomnieć, że imperatyw stosowania materiałów w sposób *as found* był trzecim (ostatnim) punktem pierwszej wersji definicji Nowego Brutalizmu przedstawionej przez Banhama w artykule z 1955 roku. Drugim punktem było natomiast „klarowne wyeksponowanie konstrukcji”²²⁴. Banham zasadniczo podtrzymał tę definicję także w swojej książce z 1966 roku. Świadczy to o tym, jak duże znaczenie przywiązywali Nowi Brutaliści do swoich zasad dotyczących konstrukcji i materiału, a także o tym, że zasady te w istotnym stopniu przetrwały próbę czasu i były przestrzegane przez architektów również w późniejszym okresie. Szczerość konstrukcji i materiału stanowiła istotne założenie Nowego Brutalizmu. Wydaje się jednak, że Banham, artykułując swoją trzypunktową definicję nurtu, przesadnie podniósł rangę tego założenia. Być może w wyniku takiego stanowiska Banhama późniejsi badacze architektury zmarginalizowali inne idee Nowego Brutalizmu i ich wpływ na architekturę brutalistyczną.

Niemal ekshibicjonistyczne podejście do struktury budynku nakładało na Nowych Brutalistów moralną odpowiedzialność za „każdą ułożoną cegłę, każde spawane połączenie, każdy zamontowany panel”²²⁵. Architekci ofiarowywali

nagą prawdę bez jakichkolwiek kompromisów, w sposób dosłowny. Takie podejście, wynikające również z podkreślania roli techniki i nauki we współczesnym świecie, dotyczyć miało właściwie wszystkich elementów budynku. Projektanci chcieli w rzetelny sposób pokazywać, jak budynek został skonstruowany i z jakich tworzyw, ale też w jaki sposób działa. Przewody instalacyjne – wodne, kanalizacyjne, elektryczne i inne – były widoczne we wnętrzu. Elementy odprowadzenia wody z dachu – rynny, rury spustowe, rzygacze – były eksponowane na zewnątrz. Sposób wykonania stolarki i ślusarki okiennej, schodów i balustrad, a także elementów oświetlenia był możliwie najprostszy i ukazywany użytkownikom. Niewątpliwie prekursorska pod tym względem była szkoła w Hunstanton. Banham pisał o szczerości jej rozwiązań: „Woda i elektryczność nie wychodzą z zagadkowych dziur w murze, lecz są dostarczane do punktu użycia poprzez widoczne rury i przewody. Każdy może zobaczyć, jak Hunstanton jest wykonane i jak funkcjonuje...”²²⁶. Prostota niektórych rozwiązań zaproponowanych przez Smithsonów była uderzająca, jak w przypadku osadzenia szyb bezpośrednio w stalowej konstrukcji bez pośrednictwa ram.

1.2. Faktury surowych materiałów

Należy przypomnieć, że stosowanie materiałów w sposób *as found* wywodziło się w dużej mierze z awangardowej sztuki, m.in. rzeźb Paolozziego i fotogramów Hendersona. Artyści ci wykorzystywali znalezione w swoim otoczeniu przedmioty i tworzywa. Również architekci związani w latach pięćdziesiątych z Nowym Brutalizmem postanowili oprzeć swoją twórczość na najbardziej dostępnych, zwykłych materiałach i eksponowaniu ich faktur. Takie założenie było zgodne z ich dążeniem do obiektywizmu w sto-

²²⁴ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 361.

²²⁵ R. Banham, *School at Hunstanton*, „Architectural Review” September 1954, s. 152.

²²⁶ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 357.

sunku do rzeczywistości, do stosowania rozwiązań wynikających z aktualnej sytuacji i możliwości. Na dobór tworzyw w tym okresie miała zatem wpływ „brytyjska surowość” i niedostatki okresu powojennego.

Alison Smithson, krytykując modernistyczne budynki, „które zostały zbudowane tak, jakby nie były wykonane z prawdziwego materiału, ale z jakiegoś przetworzonego tworzywa, takiego jak Kraft Cheese”²²⁷, pisze w imieniu Nowych Brutalistów: „Powróciliśmy do drewna, betonu, szkła i stali, wszystkich tych materiałów, które można łatwo zdobyć”²²⁸. Nie ulega jednakże wątpliwości, że najłatwiej dostępnym w Anglii materiałem była wówczas cegła, tworzywo, które od wieków stanowiło podstawę tamtejszego budownictwa. Młodzi architekci, chcąc zachować swoje zasady, byli wręcz skazani na stosowanie cegły jako podstawowego materiału. Potwierdzał to Peter Smithson, wspominając o tym, że nie lubił cegły i jako student architektury zarzekał się, że nigdy w swoim życiu nie będzie jej używał. Musiał jednak zmienić tak radykalne stanowisko w obliczu obiektywnych uwarunkowań i pragmatycznego podejścia wynikającego z teorii Nowego Brutalizmu: „Jeśli zdrowy rozsądek podpowiada ci, że możesz zrobić coś poetyckiego z cegły, robisz to z cegły”²²⁹.

Pierwsze projekty i realizacje architektów angielskich związanych z teorią Nowego Brutalizmu były ceglane. Smithsonowie zaprojektowali dom w Soho z cegły, wypełnienie stalowych ram konstrukcyjnych w Hunstanton stanowiła cegła, a szczególnie ciekawe jej użycie miało miejsce w Sugden House wzniesionym w Watford w 1956 roku (fot. 14). Ten niewielki dom o prostej, tradycyjnej formie i nieregularnym układzie okien różnej wielkości i kształtów został wybudowany z cegieł pośledniego gatunku – pękniętych i nie-
dobrze wypalonych. Smithsonowie i inni członkowie Independent Group pracowali wówczas nad zabudową odpowiednią dla angielskich wsi



Fot. 14. Alison Smithson i Peter Smithson, Sugden House w Watford, 1955-1956; fot. Joshua Abbott

i przedmieść. Odpowiedzią na ten problem był także ceglany Lyttelton House zbudowany przez Johna Voelckera w 1957 roku w Arkley. Ciemną cegłą wypełniono żelbetowe ramy budynku „Old Vic” Theatre Workshops (fot. 15).

Ostatni budynek jest przykładem tego, że z czasem w ceglanych elewacjach zaczęły się pojawiać elementy żelbetowe z uwidoczną fakturą *béton brut*. Ekspozowane były zwłaszcza elementy konstrukcji – ramy, słupy, wieńce, nadproża, ale także detale i elementy instalacji – podokienniki, rygacze, wywietrzniki. Realizacją szczególnie istotną pod tym względem był zespół budynków mieszkalnych wzniesiony w peryferyjnej londyńskiej dzielnicy Ham Common w 1958 roku. Architekci, James Stirling i James Gowan, podkreślali swoje pragmatyczne podejście do tego projektu i twierdzili, że zastosowane rozwiązania podyktowane były przede wszystkim względami ekonomicznymi. Jednakże wiele

²²⁷ A. Smithson, P. Smithson, J.B. Drew, E.M. Fry, *Conversation...*, dz. cyt., s. 73.

²²⁸ Tamże.

²²⁹ Tamże, s. 81.



Fot. 15. Lyons, Israel and Ellis, „Old Vic” Theatre Workshops w Londynie, 1958; fot. autor

wskazuje na to, że choć oficjalnie się od tego odżegnywali, pozostawali pod wpływem zasad Nowego Brutalizmu²³⁰. Potwierdza to fakt użycia betonu, który był wówczas w Anglii materiałem dość kosztownym. A jednak Stirling i Gowan zdecydowali się na to tworzywo i potraktowali je zgodnie z zasadą *as found*. Uwidocznili w ceglanych murach betonowe krawędzie stropów i dachu, podokienne fragmenty ścian, rzygacze, a także wywietrzniki wyprowadzane z pomieszczeń kuchennych. Niemal wszystkie betonowe powierzchnie (poza elementami prefabrykowanymi) miały fakturę z odciskiem desek szalunku. We wnętrzu widoczne są żelbetowe stropy, schody i balustrady, a także kominki w mieszkaniach. Bez oporów z Nowym Brutalizmem utożsamiał się natomiast Collin St John Wilson, który wraz z Aleksem Hardym był autorem rozbudowy szkoły architektury w Cambridge University, ukończonej w 1959 roku. Budynek, w którym

zawarto większość idei nurtu, wykonano przede wszystkim z cegły (charakterystycznej dla historycznych obiektów uniwersytetu Cambridge), ale betonowe elementy pełniły jeszcze ważniejszą rolę niż w zabudowie Ham Common. Zauważalne jest to zwłaszcza we wnętrzu, gdzie oprócz wyeksponowanej żelbetowej konstrukcji znalazły miejsce stałe elementy wyposażenia wykonane z tego tworzywa, m.in.: blaty, półki, pulpit i podwyższenie dla operatora projektora slajdów. Vidler twierdzi, że dzieło Wilsona i Hardy’ego „wydaje się urzeczywistniać wszystko to, do czego aspirował w 1952 roku Soho House, niezrealizowany projekt Smithsonów”²³¹.

Banham, analizując Nowy Brutalizm, posługuje się także przykładami budynków spoza Wielkiej Brytanii. Pomimo tego, iż projektowali je architekci nie związani w bezpośredni sposób z nurtem, to część z nich prezentuje cechy i założenia Nowego Brutalizmu w takim samym stopniu jak brytyjskie realizacje. Wśród zagranicznych obiektów o ceglano-betonowej strukturze Banham wymienia, między innymi Yale Art Gallery w New Haven²³². Kahn i Orr zastosowali w tym amerykańskim budynku cegłę na elewacjach, natomiast wewnątrz jest betonowe.

Jedno z najbardziej reprezentatywnych dla Nowego Brutalizmu, a zwłaszcza jego zasad dotyczących ukazywania materiałów i konstrukcji, dzieło powstało jednak znacznie bliżej Wielkiej Brytanii, a jego projektantem był... Le Corbusier. To stwierdzenie może zaskakiwać w kontekście rozważań wskazujących na angielski rodowód Nowego Brutalizmu i stanowisko Le Corbusiera, który osobiście z tym nurtem się nie utożsamiał. Z drugiej strony pamiętać należy, że podczas kilku spotkań poznał on poglądy członków Independent Group i niewykluczone jest, że pozostawiły one ślad w jego pracach. A co jeszcze

²³⁰ Banham twierdzi, że wynikało to przede wszystkim z obawy Stirlinga i Gowana przed możliwością utraty potencjalnych klientów, którym Nowy Brutalizm źle się kojarzył (zob.: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 87).

²³¹ A. Vidler, *Another...*, dz. cyt., s. 105.

²³² R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 44.

bardziej istotne, wpływ Le Corbusiera na awangardowych angielskich projektantów i kształtowanie ich idei był kluczowy. Należy przywołać tu znamienne zdanie Alison Smithson: „Kiedy otwierasz nowy tom «Oeuvre complète», odkrywasz, że wszystkie twoje najlepsze pomysły już tam są, już zrobił on to, co właśnie miałeś zamiar zrobić”²³³. Można zatem stwierdzić, że w pewnych aspektach Le Corbusier niejako antycypował teorię Nowego Brutalizmu. Natomiast zgodność innych aspektów jego twórczości z programem Nowego Brutalizmu jest już mniej oczywista bądź w ogóle nie występuje²³⁴. Maisons Jaoul, dwa połączone budynki mieszkalne wzniesione w latach 1953-1955 w Neuilly-sur-Seine pod Paryżem (fot. 16), bo o tym dziele tu mowa, są nawet bardziej awangardowe i radykalne niż realizacja w Ham Common. Stirling znał wcześniej domy Jaoula, a nawet opisywał je we wrześniu 1955 roku w „Architectural Review”. Mimo to nie osiągnął w swoich budynkach takiej bezpośredniości materiałowej i skrajnej prostoty, jaka była właściwa dla Maisons Jaoul i jaką zawierały wszakże idee Nowego Brutalizmu. Banham podkreśla fundamentalne znaczenie dzieła Le Corbusiera dla Nowego Brutalizmu: „Dla rozczarowanego młodego pokolenia brutalna szczerość domów Jaoula stała się wyznacznikiem architektury w tamtym czasie i miejscu”²³⁵.

Przy budowie Maisons Jaoul Le Corbusier zatrudnił algierskich robotników, żeby z właściwym sobie brakiem staranności wykonali ceglane mury i żelbetowe elementy konstrukcyjne. Twierdził, że budowlani rzemieślnicy wykazują się niekiedy umiejętnościami i inwencją równą rzeźbiarzom. Podczas prac budowlanych nakazywał murarzom,



Fot. 16. Le Corbusier, Maisons Jaoul w Neuilly-sur-Seine, 1953-1955; fot. autor

by układali cegły w mniej dokładny sposób, uzyskując grube i nierówne spoiny, których zaprawa pokrywała się z licem cegieł, jak w prymitywnym budownictwie. Także żelbetowe części – przesadnie grube belki i zakończenia sklepień – są przeważnie zlicowane z murem. W Ham Common tego typu elementy były delikatnie cofnięte w stosunku do lica ceglanej ściany, co sprawiało, że elewacje wyglądały mniej topornie niż w domach Jaoula. W Neuilly nie ma miejsca na subtelności – materiały, czyli przede wszystkim beton i cegła, łączą się ze sobą w najprostsz, natychmiastowy sposób²³⁶. We wnętrzu na spodach żelbetowych sklepień widoczne są płytki ceramiczne, gdyż zostały one użyte jako tracony szalunek. Wierzch sklepień stanowiących dach został natomiast pokryty dar-

²³³ Za: Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 293.

²³⁴ Chodzi tu m.in. o zgodność budynku z charakterem miejsca powstania i wątpliwość, czy w przypadku Maisons Jaoul formy zbliżone do tradycji śródziemnomorskiej są odpowiednie dla przedmieść Paryża. Inne powojenne budynki Le Corbusiera są jeszcze bardziej odległe od Nowego Brutalizmu, cechującego się prostotą, umiarem i swoistym minimalizmem. Jednostka Marsylska, czy też budynki w Chandigarh są natomiast monumentalne, ekspresyjnie kształtowane i wyrafinowane.

²³⁵ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 86.

²³⁶ „Natychmiastowość” („immediacy”) jest cechą podkreślaną w literaturze dotyczącej wątku materiałowego w Nowym Brutalizmie” (zob.: C. Lichtenstein, T. Schregenberger (red.), dz. cyt., s. 9).



Fot. 17. Alison Smithson i Peter Smithson, zespół budynków mieszkalnych Robin Hood Gardens w Londynie, 1969-1972; fot. autor

nią, co było rozwiązaniem charakterystycznym dla wernakularnej architektury śródziemnomorskiej (aczkolwiek niespotykanym w regionie Paryża), do której Le Corbusier się odwoływał. Le Corbusier stworzył prymitywną w wyrazie powierzchnię budynku złożoną ze stopionych ze sobą różnych tworzyw, porównywalną do powierzchni obrazów Dubuffeta czy rzeźb Paolozziego.

Budynki w całości betonowe, które stanowiłyby przykłady Nowego Brutalizmu w Anglii, nie zostały w tamtym czasie zrealizowane²³⁷. Zaskakującym jest fakt, że swoje pierwsze betonowe dzieło Smithsonowie wzniesli dopiero w latach 1969-1972. Był to zespół dwóch budynków mieszkalnych Robin Hood Gardens w Londynie, w którym pomimo upływu czasu konsekwentnie trzymali się założeń Nowego Brutalizmu (fot. 17).

W odniesieniu do betonowych faktur podkreślić należy, że architekci kierujący się zasadami Nowego Brutalizmu pozostawiali je w takim stanie, jaki otrzymywano wprost po zdjęciu szalunku – uzyskując w ten sposób *béton brut*. Odbicie szalunku miało dodatkową wartość, gdyż bezpośrednio ukazywało materiał, z którego został on wykonany. *Béton brut* był zatem podwójnie szczery – zarówno w stosunku do tworzywa szalunku, jak i tworzywa budynku.

Założenia Nowego Brutalizmu właściwie nie ograniczały asortymentu stosowanych materiałów. Oprócz cegły i betonu w realizowanych budynkach pojawiały się stal, niemożliwe drewno, a także łamany kamień. Wyrazistym przykładem stosowania różnorodnych materiałów było już wnętrze szkoły w Hunstanton z wyeksponowanymi ceglаныmi ścianami, stropami z prefabrykowanych żelbetowych płyt korytkowych, drewnianymi stopniami schodów i balustradami z metalowych prętów. Peter Smithson na zarzut, że Nowy Brutalizm wykluczył wiele materiałów, w tym wszystkie gładkie, odpowiadał: „Zasada «as found» w stosunku do materiałów nie oznacza odrzucenia marmuru, tynku i stali nierdzewnej. Ale spójrzmy prawdzie w oczy, bezpośredni efekt można uzyskać z najwykleszych materiałów. Możesz wiele przekazać, posługując się prostymi rzeczami...”²³⁸. Natomiast Alison Smithson dodawała, że zastosowanie określonego tworzywa powinno wynikać z obiektywnych przesłanek i konkretnego problemu projektowego. Jest to bardzo ważne stanowisko, które uzmysławia, że idea *As Found* w rzeczywistości nie ograniczała się tylko do problemu materiału, ale miała znacznie szerszy wymiar, o czym będzie mowa w rozdziale IV.

²³⁷ Beton stał się materiałem dominującym w architekturze brutalistycznej i rozpowszechnił się przede wszystkim dzięki wpływowi Le Corbusiera i estetyki jego budynków wznoszonych z tego tworzywa. Potwierdza to przykład zabudowy osiedla Alton West Housing w londyńskim Roehampton (1954-1959) projektu London City Council Architects' Department (pod kierownictwem Leslie Martina). Wolno stojące, uniesione na słupach budynki (określane jako „slab blocks”) w większym stopniu stanowią reminiscencję Jednostki Marsylskiej niż odbicie zasad Nowego Brutalizmu.

²³⁸ A. Smithson, P. Smithson, J.B. Drew, E.M. Fry, *Conversation...*, dz. cyt., s. 81.

2. Architektura brutalistyczna

2.1. Eksponowanie konstrukcji i instalacji

W architekturze brutalistycznej struktura konstrukcyjna pełniła istotną, choć zróżnicowaną rolę w wyrazie formalnym budynku. Należy tu przedstawić przynajmniej trzy warianty aspektu szczerości konstrukcji.

Pierwszy polegał na eksponowaniu układu konstrukcyjnego całego budynku, z jego najważniejszymi elementami – słupami, belkami, ramami, wieńcami – w sposób niemal tak wyrazisty, jak w obiektach wywodzących się z zasad Nowego Brutalizmu. Przykładem jest dom w Itaipawa (Brazylia) wzniesiony w 1959 roku przez Affonso Eduardo Reidy’ego, w którym wyeksponowany żelbetowy szkielet wypełniony został cegłą. Nawet w fasadach w całości wykonanych z betonu wyodrębniano elementy konstrukcyjne, na przykład przy pomocy zróżnicowanych faktur (fot. 18). W niektórych przypadkach przerodziło się to w pewną manierę stylistyczną, w ograniczonym stopniu oddającą rzeczywisty układ konstrukcyjny budynku.

Drugi wariant związany był z tendencją do podkreślania masywności budynku i wywoływania wrażenia monolityczności jego elewacji²³⁹. Wszystkie elementy pojawiające się w fasadach traktowane były w sposób równorzędny. Nawet jeżeli pełniły rolę konstrukcyjną, nie akcentowano ich dodatkowo. Były one bowiem przede wszystkim składnikami kompozycji, która pomimo swojej złożoności (różnorodności elementów) miała dawać wrażenie jednorodności. Przykładem jest Albert C. Jacobs Life Sciences Center – Trinity College w Hartford (1965-1967) roku projektu Douglasa Orra, w którym słupy nadające elewacji



Fot. 18. Austin Arts Center – Trinity College w Hartford, 1964; fot. autor

rytmiczny podział stapiają się z pozostałymi betonowymi elementami o ujednoliconej fakturze (fot. 19). Z kolei przykładem ceglanego monolitu jest budynek biurowy Heritage Building w Providence z 1967 roku zaprojektowany przez biuro Fenton G. Keyes Associates. Pomimo wyodrębnienia elementów strukturalnych obiekt wygląda jakby był wyrzeźbiony w litej ceglanej bryle.

W trzecim wariancie główny system nośny budynku krył się za przestrzennymi fasadami, które były tak rozczłonkowane i skomplikowane, że wymagały odrębnej konstrukcji. Zatem układ konstrukcyjny wnętrza budynku nie przystawał (lub przystawał jedynie w pewnym stopniu) do widocznej na zewnątrz struktury konstrukcyjnej. W tym przypadku, podobnie jak w wariancie drugim, priorytetem nie było eksponowanie rozwiązań konstrukcyjnych, lecz przede wszystkim rzeźbiarskie ukształtowanie formy. Przykładem mogą być dynamiczne, ekspresyjne formy

²³⁹ Marcin Charciarek pisze o monolityzmie jako o stosowanej w niektórych betonowych budynkach „regule tworzenia budowli w określonej jednorodności i spójności strukturalno-materiałowej” (M. Charciarek, *Związki idei i materii w architekturze betonowej*, Kraków 2015, s. 36).



Fot. 19. Douglas Orr, Albert C. Jacobs Life Sciences Center – Trinity College w Hartford, 1965-1967; fot. autor

amerykańskich budynków bibliotek, takich jak Goddard Library – Clark University w Worcester (1966-1969) projektu Johna M. Johansena, czy też Lauinger Library – Georgetown University ukończona w 1970 roku według projektu Johna Carla Warnecke.

W budynkach brutalistycznych przeważnie stosowano konstrukcję żelbetową, często w systemie szkieletowym. Rzadziej używano cegły, wznosząc z niej ściany nośne. Panuje przekonanie, że konstrukcja stalowa nie była stosowana. Nie jest to prawdą, aczkolwiek takie przypadki były niezbyt częste. Ponadto konstrukcja taka zazwyczaj nie była eksponowana, co może tłumaczyć to błędne przeświadczenie. Stalowy szkielet został użyty przez Smithsonów nie tylko do wzniesienia szkoły w Hunstanton, ale także zespołu budynków The Economist w Londynie (1959-1964). Jednakże w londyń-

skiej realizacji został częściowo zasłonięty okładziną z trawertynu²⁴⁰. Stal była stosowana także w innych budynkach wysokich, a jej użycie przewidywali w swoich megalstrukturach Moshe Safdie i Paul Rudolph. We wstępnych założeniach Safdiego dotyczących Habitatu '67 w Montrealu (1964-1967), wysokość obiektu miała być znacznie większa (20 pięter), a jego ostatnie kondygnacje miały otrzymać konstrukcję ze stalowych ram. Ostatecznie do realizacji wyższej części nie doszło i całość wykonano z żelbetu. Natomiast Rudolph w projekcie megalstruktury w Nowym Jorku, Graphic Arts Center (1967) proponował zawieszenie żelbetowych modułów na stalowych linach. Nowojorskie Whitney Museum of American Art (1963-1966) Marcela Breuera również ma hybrydową żelbetowo-stalową konstrukcję. Stalowe ramy (niewidoczne z zewnątrz) zastosowano tutaj do wykonania uskokowych nadwieszzeń frontowej fasady.

Prostotę kształtów elementów konstrukcyjnych preferowaną przez Nowy Brutalizm w wielu przypadkach zastąpiło wyrafinowanie stylistyczne. Stawały się one wręcz elementami ozdobnymi, nieraz o zaskakujących formach. Przykładem jest Greeley Memorial Laboratory – Yale University w New Haven (1957-1958). Rudolph w fasadzie tego budynku wyeksponował rząd słupów. Ich organiczne formy niewątpliwie pokazują możliwości wykorzystania plastycznych walorów betonu, ale odbiera się je jako udziwnione (fot. 20). Choć projektant tłumaczył, że kształt słupów (a także widocznych we wnętrzu budynku krzywoliniowych belek stropowych) wynika z przepływu sił, to większość krytyków uznała je po prostu za przeestetyzowane. Jerzy Sołtan stwierdził: „Trudno wyobrazić sobie, aby można było kazać żelbetowi przyjmować bardziej sztuczne, wymyślne, obce mu formy...”²⁴¹.

²⁴⁰ Rezygnacja z bezpośredniego eksponowania rzeczywistego materiału konstrukcyjnego w budynkach The Economist jest niewątpliwie złamaniem jednej z głównych zasad Nowego Brutalizmu. Pokazuje to także trudność z jednoznacznym zaliczeniem niektórych budynków, nawet projektowanych przez twórców teorii Nowego Brutalizmu, do tego nurtu.

²⁴¹ J. Sołtan, *Główne kierunki w architekturze współczesnej*, „Architektura” 3/1960, s. 114.



Fot. 20. Paul Rudolph, Greeley Memorial Laboratory – Yale University w New Haven, 1957-1958; fot. autor

Dość pretensjonalne formy elementów konstrukcyjnych są szczególnie charakterystyczne dla późniejszej fazy stylu brutalistycznego, aczkolwiek pojawiały się przez cały okres rozwoju nurtu. Rzeźbiarskie, kanciaste słupy z upodobaniem stosował Breuer, np. w budynku laboratoriów IBM w La Gaude we Francji (1960-1962) oraz w budynku Becton Engineering and Applied Sciences Center w New Haven wzniesionym w latach 1969-1970. Z kolei obłe słupy rozszerzające się ku górze podpory w ambasadzie Australii w Paryżu (1975-1977) to pomysł Harry'ego Seidlera (fot. 21). Skomplikowany i udramatyzowany układ elementów konstrukcyjnych widoczny jest w nadwieszonym fragmencie gmachu National Theatre w Londynie, Denysa Lasduna, wybudowanego w latach 1967-1976. W wielu przypadkach daje się zauważyć przeskalowywanie elementów konstrukcyjnych, nadawanie im przesadnej grubości i potęgowanie wrażenia masywności. Skrajnym przykładem tego są formy wsporników hotelu St Gilles w Londynie,

który zaprojektował Elsworth Sykes, a budynek zrealizowano w latach 1971-1977 (fot. 22).

Można zatem stwierdzić, że w architekturze brutalistycznej zmalało znaczenie eksponowania prostego układu konstrukcyjnego, złożonego z dość prymitywnie ukształtowanych części, podkreślane w Nowym Brutalizmie. Widoczna jest natomiast tendencja do efektownych, czasem wręcz rzeźbiarskich form elementów konstrukcyjnych. Przy czym często akcentowano jedynie wybrane z nich, lekceważąc wizualną klarowność całego układu konstrukcyjnego.

W nurcie brutalistycznym widać zarówno kontynuację, jak i odejście od bezkompromisowej szczerości Nowego Brutalizmu w zakresie eksponowania konstrukcji. Podobny dualizm można zaobserwować, jeżeli chodzi o eksponowanie elementów technicznych stanowiących wyposażenie budynku. W opracowaniach na temat brutalizmu często podkreśla się eksponowanie instalacji jako jedną z najbardziej charakterystycznych cech nurtu, przemilczając zja-



Fot. 21. Harry Seidler, ambasada Australii w Paryżu, 1975-1977; fot. autor



Fot. 22. Elsworth Sykes, hotel St Gilles w Londynie, 1971-1977; fot. autor



Fot. 23. Sigurd Lewerentz, Florist Kiosk na cmentarzu w Malmö, 1969; fot: seier+seier

wisko całkowicie odwrotne, czyli dążenie do ich ukrywania²⁴².

Rezygnacja z tynków i wszelkich okładzin sprawiła, że pozostawienie widocznych przewodów instalacyjnych wydawało się rzeczywiście najbardziej praktyczne i dodatkowo zgodne z ideą ukazywania prawdy w architekturze – w tym przypadku demonstracji, jak budynek działa. Jednym z architektów, który kontynuował realizację takich założeń, był Sigurd Lewerentz²⁴³, który w swoim ostatnim budynku, pawilonie sprzedaży kwiatów (Florist Kiosk) na cmentarzu w Malmö (1969), uwidocznił płataninę kabli elektrycznych prowadzących do opraw z nieosłoniętymi żarówkami (fot. 23). Lina Bo Bardi pozostawiła odkryte przewody nawet na zewnątrz budynku Servico Social do Comercio (SESC) w brazylijskiej miejscowości Pompeia (1977-1986).

Należy jednak podkreślić, że wielu architektów nie zdecydowało się na tak bezpośrednie rozwiązania. Le Corbusier, który pozostawiał nagie instalacje we wnętrzach (np. w klasztorze w Éveux), w przypadku kominów, czyli elementów instalacji wentylacyjnej, widocznych na zewnątrz postąpił już inaczej. Kominy na dachu Jednostki Marsylskiej nie mają prostych, technicznych kształtów, lecz zostały potraktowane jak rzeźbiarskie dzieła sztuki (fot. 24). Ekspresyjne formy kominów właściwie czynią ich funkcję nieczytelną – zwyczajny techniczny element budynku staje się czymś innym, nadzwyczajnym. Pewną niekonsekwencję w szczerym ukazywaniu przeznaczenia elementów technicznych można dostrzec nawet u Smithsonów w szkole w Hunstanton. Komin szkolnej kotłowni jest rzeczywiście bezpretensjonalny, ale już wolno stojący stalowy zbiornik na wodę wyraźnie pełni oprócz technicznej również rolę formalną – wieżę dopełniającą kompozycję. Hugh Pearman

²⁴² Na przykład Sławińska wśród najważniejszych zasad architektury brutalistycznej wymienia „eksponowanie na fasadach elementów instalacji” (J. Sławińska, dz. cyt., s. 40).

²⁴³ Sigurd Lewerentz dopiero w ostatnim okresie swojej twórczości zaczął projektować budynki w stylu łączącym cechy brutalizmu i minimalizmu.

porównuje go nawet do „heroicznej kampanii”²⁴⁴. Zbiornik na wodę w szczególny sposób wyeksponował także Kunio Maekawa na dachu budynku Harumi.

Estetyzowanie zewnętrznych elementów instalacji technicznych widoczne jest w wielu budynkach brutalistycznych. Na przykład woda opadowa nie spływa z dachów prozaicznymi rurami, lecz cieknie z rzygaczy po grubych stalowych łańcuchach do ekspresyjnie kształtowanych żelbetowych zbiorników na deszczówkę. Dużą inwencję w sposobie odprowadzenia wody wykazał Władysław Pieńkowski w kościele św. Józefa Robotnika w Kielcach (1981-1986), w którym spływa ona poprzez żelbetowy element w kształcie ekspresyjnej przypory (fot. 25). Przykładem budynku, dla którego formy rozwiązanie instalacji było wręcz determinujące, jest Blue Cross and Blue Shield Building w Bostonie (1957-1960). Rudolph zastosował tutaj autorski system wentylacyjny z zewnętrznymi przewodami osłoniętymi betonowymi elementami²⁴⁵. Dzielą one elewację na podobieństwo historycznych pilastrów.

Wśród elementów technicznych, które w brutalizmie bywały najczęściej eksponowane, a także estetyzowane, należy wymienić: przewody wentylacyjne, czerpnie i wyrzutnie wentylacji mechanicznej, zbiorniki na wodę, zbiorniki do odprowadzania deszczówki, rzygacze, maszyny windy. Warto także podkreślić rolę, jaką w kształtowaniu form budynków odgrywały wieże komunikacyjno-techniczne – *service towers*, mieszczące między innymi szyby instalacyjne.

Wielu architektów traktowało swoje budynki jak finezyjne dzieła sztuki o określonym charakterze estetycznym. Elementy techniczne i instalacje, niezależnie od wyglądu, przeszkadzały im w osiągnięciu założonego efektu, w związku z czym starali się je ukrywać. W brutalistycznych obiektach pozbawionych materiałów wykończe-



Fot. 24. Le Corbusier, Unité d'Habitation w Marsylii – komin, 1947-1952; fot. Tomasz Basista

niowych wymagało to bardzo dużej pieczołowitości już na etapie projektowania. Architekci musieli przewidzieć specjalne miejsca w strukturze budynku – kanały, otwory, bruzdy – pozwalające poprowadzić w ukryciu wszelkie przewody. Jakiegokolwiek zmiany i poprawki po zrealizowaniu budynku były niemożliwe lub pozostawiały widoczne ślady w fakturze – dotyczyło to zwłaszcza betonowych powierzchni. Kahn należał do tych twórców, którzy bezwzględnie chowali instalacje. „Nie chcę przewodów, nie chcę rur (...), nienawidzę ich z całego serca, ale właśnie dlatego, że ich nienawidzę, muszę im dać odpowiednie miejsce. Gdybym ich tylko nie lubił i nie troszczył się o nie, prawdopodobnie przeniknęłyby do całego

²⁴⁴ H. Pearman, dz.cyt.

²⁴⁵ Zob.: T.M. Rohan, *The Architecture of Paul Rudolph*, New Haven and London 2014, s. 49-51.



Fot. 25. Władysław Pieńkowski, kościół św. Józefa Robotnika w Kielcach, 1981-1986; fot. autor

budynku i całkowicie go zniweczyły”²⁴⁶. W swoich najbardziej rzeźbiarskich budynkach Rudolph również wolał ukrywać instalacje. Na przykład w Art and Architecture Building poszerzył główne słupy konstrukcyjne, by stworzyć w ich wnętrzu pustą przestrzeń na przewody.

Należy zatem podsumować, że w architekturze brutalistycznej problem instalacji technicznych rozwiązywano w trojaki sposób: ekspozując je w bezpośredni sposób, estetyzując ich elementy bądź nadając im dodatkowe znaczenie formalne, całkowicie je ukrywając.

2.2. Ekspozowanie tworzyw

Zasada ekspozowania materiałów tworzących strukturę budynku była jedną z najbardziej konsekwentnie stosowanych w architekturze brutalistycznej. Jednakże pewne

aspekty związane z charakterem faktur uległy zmianie.

Zgodnie z przywołanymi wcześniej słowami Smithsonów stosowano różne materiały, natomiast tworzywem zdecydowanie dominującym stał się beton. Większość definicji architektury brutalistycznej odwołuje się wyłącznie do użycia betonu i ukazywania jego faktury. Zawierają one takie sformułowania, jak: „brutalizm polega na ekspozowaniu surowej faktury żelbetu”²⁴⁷, „betonowe formy i surowe powierzchnie”²⁴⁸, „styl architektoniczny wyeksponowanego szorstkiego betonu”²⁴⁹, „surowy, niewykończony, wylewany w szalunkach beton”²⁵⁰. Należy jednak podkreślić, że tego typu definicje są zbyt powierzchowne i pomijają pozostałe materiały. Nawet Le Corbusier – apologeta *béton brut* – w brutalistycznej fazie swojej twórczości używał także innych tworzyw. Pod tym względem jego podejście było zgodne ze stanowiskiem Nowych Brutalistów.

Większość architektów postawiła na tworzywa dające poczucie ciężkości, zatem najbardziej popularnym po betonie tworzywem architektury brutalistycznej została cegła. Pod koniec lat pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych stosowano ją często jako wypełnienie pomiędzy żelbetowymi elementami konstrukcyjnymi, na podobnej zasadzie jak w wymienionych wcześniej londyńskich przykładach Nowego Brutalizmu. Można tutaj przywołać budynek Richards Medical Research Laboratories w Filadelfii, projektu Kahna (1957-1961), a także szereg budynków uniwersyteckich powstałych w krajach anglosaskich. W latach późniejszych preferowano bardziej monolityczny wyraz fasad, dlatego też cegła zaczęła dominować jako materiał konstrukcyjny ścian zewnętrznych. Działo się tak w budynkach Kahna w Ahmedabadzie (Indian Institute of Management wzniesiony w latach

²⁴⁶ Za: M. Włodarczyk, *Architektura lat 60-tych w Krakowie*, Kraków 2006, s. 183.

²⁴⁷ N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Encyklopedia...*, dz. cyt., s. 68.

²⁴⁸ C.M. Harris, *Dictionary of Architecture and Construction*, New York 2006, s. 143.

²⁴⁹ <http://www.oxfordartonline.com/groveart> [dostęp: 23.04.2013]

²⁵⁰ <https://www.britannica.com> [dostęp: 23.04.2013]

sześćdziesiątych) i Rochester (First Unitarian Church, 1967), czy też w obiektach mniej znanych amerykańskich architektów, jak Larsen Hall na Uniwersytecie Harvarda w Cambridge pod Bostonem, zaprojektowany przez zespół Caudill, Rowlett, Scott i ukończony w 1965 roku (fot. 26).

Architekci brutalistyczni stosowali także materiały naturalne, takie jak drewno i kamień. Popularność tych tworzyw wynikała z zainteresowania architekturą wernakularną. Stosowano je najczęściej jako dodatki do wyeksponowanego betonu, starając się zachować ich surową fakturę. Czasem jednak stawały się wręcz materiałami wykończeniowymi elewacji czy wnętrza, co należy uznać za zaprzeczenie szczerości Nowego Brutalizmu.

W przypadku drewna znów można powołać się na realizację Kahna, a mianowicie zespół budynków Jonas Salk Research Institute w La Jolla wzniesiony w latach 1959-1965. Beton został skontrastowany tutaj z powierzchniami wykonanymi z drobnych dębowych desek ustawionych pionowo w kilku rzędach i okalających otwory okienne. Drewno z betonem chętnie łączyli Japończycy. Na początku lat sześćdziesiątych motyw układanych „w jodełkę” desek stosował Kisho Kurokawa, m.in. w budynku hotelu na wyspie Honjima i domu kultury w Kioto²⁵¹. Oprócz różnego rodzaju desek, gładkich i nieheblowanych (zazwyczaj pokrywanych przezroczystym lakierem) stosowano nawet prymitywne kłody, czyli drewno w skrajnym wydaniu *as found*. Obiekty gospodarcze na farmie Lichtenberg koło Landsberg-am-Lach w Bawarii zostały wzniesione w 1962 roku według projektu Franza Kiesslinga. Ich konstrukcję stanowił żelbet, a faktura *béton brut* została zestawiona z dużymi drewnianymi powierzchniami. Szczególnie ciekawie prezentowała się ażurowa, drewniana ściana stodoły wykonana z pionowo ustawionych kłód. Takie rozwiązanie nie tylko kojarzyło się z rolniczą funkcją obiektu, ale i tę funkcję wspomagało dzięki zapewnieniu właściwego przewietrzania wnętrza.



Fot. 26. Caudill, Rowlett, Scott, Larsen Hall – Harvard University w Cambridge (Mass.), 1964-1965; fot. autor

Łamany kamień pojawia się często w brutalistycznych budynkach nawiązujących do lokalnej tradycji architektonicznej. Przykładem jest zespół budynków autorstwa greckiego architekta Arisa Konstantinidisa stanowiących zaplecze teatru w Epidauros (1960-1962). Projektant wykorzystał miejscowy kamień do wzniesienia masywnych ścian nakrytych żelbetowym stropodachem. Z kolei Vilanova Artigas zestawiał kamienne ściany z powierzchniami o fakturze *béton brut* w Casa Martirani wzniesionej w Sao Paulo w latach 1969-1974. Eero Saarinen w zabudowie Morse College w New Haven (1959-1961) nawiązał natomiast do historycznych budynków Uniwersytetu Yale

²⁵¹ Zob.: U. Kultermann, *Neues Bauen in der Welt*, Tübingen 1965, s. 54, 125.



Fot. 27. Eero Saarinen, Morse College w New Haven, 1959-1961; fot. autor

z ich kamiennymi murami i gotyckim charakterem²⁵² (fot. 27).

Charakterystyczną metodą łączenia betonu z kamieniem było zatapianie w powierzchnię niewielkich otoczków lub fragmentów kamieni. Przykładem mogą być loggie Le Corbusiera w Unité d'Habitation w Nantes-Rezé (1953-1955) oraz większość ścian w budynku seminarium St Peter's College w Cardross (Szkocja) z 1966 roku, projektu zespołu Gillespie, Kid & Coia. W niepowtarzalny sposób fakturę betonu z kamieniem zestawiał Kahn, wznosząc National Assembly Building w Dhace (1962-1972). W trakcie wylewania żelbetowych ścian budynku tworzone poziome i pionowe wgłębienia o szerokości kilkunastu centymetrów, które następnie wypełniano pasami białego marmuru. Nieregularny łamany kamień lub prostokątne płyty kamienne były wykorzystywane także

jako okładzina. W Whitney Museum of American Art projektu Breuera to właśnie granitowe płyty, a nie beton stanowią fakturę elewacji.

Można przywołać także przykłady stosowania blachy, zwłaszcza w późnej fazie brutalizmu. Miała ona często matową, ciemną powierzchnię, jak w budynku Paul Mellon Center for British Arts w New Haven, w którym stanowiła wypełnienie wyeksponowanego żelbetowego szkieletu konstrukcyjnego (fot. 28). Budynek ten został wzniesiony w 1974 roku według projektu Kahna. Podobną blachę zastosował Denys Lasdun w gmachu Institute of Education – University of London wybudowanym w latach 1975-1979. Natomiast patynująca na zielony kolor blacha miedziana pojawia się we wcześniejszych budynkach, takich jak School of Architecture – University of Strathclyde (1964-1966) Franka Fieldena.

Beton był dla nurtu brutalistycznego materiałem o największym znaczeniu, zarówno konstrukcyjnym, estetycznym, jak i ideowym. Powierzchnie betonowe pojawiały się na zewnątrz, jak i wewnątrz obiektów, a ich faktury wykazywały wielkie zróżnicowanie. Niewątpliwie wpływ na rozpowszechnienie się betonu i jego nierozzerwalny związek z brutalizmem miały realizacje Le Corbusiera i jego filozofia traktowania tego materiału. Stał się on dla niego zarówno wzniosłym symbolem łączącym współczesność z dawnymi tradycjami architektonicznymi, jak też zwyczajnym, prozaicznym materiałem umożliwiającym szybkie i tanie rozwiązania budowlane. Ten dualizm w widzeniu betonu – z jednej strony jako transcendentnego nośnika ideowych wartości, z drugiej jako prymitywnej, niewyszukanej substancji budowlanej – nie powinien zaskakiwać. Le Corbusier wielokrotnie stwierdzał, że kontrasty są istotą jego teorii i twórczości²⁵³. Banham pisze, że Le

²⁵² Kompleks Morse College prezentuje brutalistyczną stylistykę (z elementami ekspresjonizmu) z konsekwencją niespotykaną w innych dziełach Saarinen.

²⁵³ Le Corbusier pisał: „Zdecydowałem się tworzyć piękno przez kontrast. Poprowadzę dialog pomiędzy surowością i delikatnością, pomiędzy bezbarwnym i intensywnym, pomiędzy precyzją i przypadkiem” (W. Boesiger, Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946-1952. Vol. 5*, dz. cyt., s. 191).

Corbusier „zdecydował się uznać, że beton rozpoczyna swoje życie jako brudna zupa złożona z pylistej zawiesiny [cementu], żwiru i piasku, mieszana i wylewana w warunkach podlegającym kaprysom pogody i ludzkiej omyłności, zostawiona do stwardnienia w szalunkach, które rzadko osiągały poziom precyzji odpowiedni dla wzniesienia ogrodowego muru”²⁵⁴. To pragmatyczne i wręcz uderzające swoją trywialnością stanowisko było zbieżne z ideami Nowych Brutalistów mówiącymi o traktowaniu materiałów w sposób *as found* i apoteozą zwyczajności. Natomiast nadawanie betonowi jakiegokolwiek symbolicznego znaczenia wykraczało poza realizm i bezpośredniość Nowego Brutalizmu.

2.3. Zróżnicowanie faktur betonu

W latach pięćdziesiątych architekci brutalistyczni stosowali na ogół beton, prezentując odcisk deskowania. Z czasem zaczęli przywiązywać coraz większą wagę do doboru desek szalunkowych, ich wielkości i układu oraz szorstkości powierzchni. Takie postępowanie samo w sobie było już pewnym odejściem od zasady *as found*, gdyż oznaczało dążenie do określonych wartości estetycznych faktury. Architekci wprowadzali też inne materiały szalunkowe w celu otrzymania faktur o zakładanej charakterystyce. W kolejnych latach surowa faktura *béton brut* została zastąpiona pieczołowicie obrabianymi powierzchniami. Część twórców uznała to za odstępianie od idei szczerości materiału – za ukrywanie istoty betonu na rzecz zdobnictwa. Max Bächer pisał: „Może być prawdą, że procesy takie jak płukanie, piaskowanie czy młotkowanie dają nieraz dodatkowe możliwości polegające na ukazaniu struktury kruszywa czy wydobyciu koloru materiału. Jednak takie zabiegi niszczą najważniejsze cechy właściwe tylko dla betonu...”²⁵⁵.



Fot. 28. Louis I. Kahn, Paul Mellon Center for British Arts w New Haven, 1969-1974; fot. autor

Niezaprzeczalnym wkładem brutalizmu w rozwój architektury było wprowadzenie wielu rodzajów faktur betonu. Na fakturalne zróżnicowanie powierzchni wpływ miały takie czynniki, jak: rodzaj szalunku, dobór składników mieszanki betonowej, obróbka powierzchni, wprowadzenie dodatkowych materiałów.

Pozornie najbardziej prymitywna technologia szalunkowa, czyli stosowanie desek, dawała architektom wiele możliwości i pozwalała uzyskać mocne efekty. Jednym z nich było odbicie struktury drewna z rysunkiem słoików i sęków. Przy deskach heblowanych powierzchnia była bardziej gładka, przy nieheblowanych zdecydowanie szorstka. Najbardziej wyrazisty odcisk słoików drewna dawały deski szalunkowe poddane piaskowaniu. Jako że łączenia desek były widoczne na powierzchni betonu, zakładany rezultat osiągnano, stosując deski o zróżnicowanej szerokości i długości. Dzięki ich zmiennemu

²⁵⁴ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 16.

²⁵⁵ M. Bächer, E. Heinle, *Building in Visual Concrete*, London 1971, s. 64.



Fot. 29. Josep Lluís Sert, Holyoke Center w Cambridge (Mass.), 1960-1967; fot. autor



Fot. 30. Krystyna Różyska-Tołłoczko, budynek wystawowy Bunkier Sztuki w Krakowie, 1959-1965; fot. autor

ustawieniu, na przykład pod różnymi kątami, otrzymywano specyficzne wzory na betonowych płaszczyznach (fot. 29). W zależności od precyzji połączenia desek szczeliny pomiędzy nimi mogły być mniej lub bardziej widoczne w powierzchni betonu, co dawało możliwość kontrolowania wyrazistości otrzymanego wzoru. Już w Jednostce Marsylskiej, na podtrzymywanej przez słupy platformie, Le Corbusier ułożył deski w różnych kierunkach, tak że tworzyły kwadratowe pola i w efekcie wzór szachownicy odcisnięty w betonie. Oryginalne rozwiązania w tym zakresie proponowali japońscy brutaliści. Na przykład Kenzo Tange wzmacniał wizualnie tektonikę ścian poprzez zmianę układu desek szalunkowych, jak w ratuszu w Kurashiki z 1960 roku²⁵⁶. W przypadku dużych powierzchni betonowych wyraziste odbicie deskowania, zwłaszcza przy różnych kierunkach jego ustawienia, powodowało wrażenie podziału tych płaszczyzn, ich ożywienie i większą ekspresję. W fabryce kotłów w Thun (1958-1960) projektu Atelier 5 dość prosta geometryczna forma została urozmaicona i zdynamizowana właśnie dzięki obracaniu szalunków podczas wylewania ścian.

Specjalne efekty osiągnęto, rozmieszczając deski szalunkowe w różnych płaszczyznach, na przykład nabijając je na siebie. W ten sposób uzyskiwano niejako trójwymiarową, na przemian wklęsłą i wypukłą fakturę budynku, dającą przy tym wyraziste efekty światłocieniowe. Taką reliefową elewację prezentuje budynek wystawowy Bunkier Sztuki w Krakowie, wzniesiony w latach 1959-1965 według projektu Krystyny Różyskiej-Tołłoczko²⁵⁷ (fot. 30). Jeszcze bardziej rzeźbiarski rezultat uzyskał John M. Johansen w rezydencji w Westport (Connecticut) wzniesionej w roku 1962. Deski nie zostały tutaj ustawione płasko jedna na drugiej, lecz przekręcono je pod różnymi kątami. Natomiast Yoshinobu Ashihara w budynku uniwersytetu artystycznego

²⁵⁶ Efekt ten, wywołujący wręcz złudzenie optyczne, jest najbardziej dobitny wewnątrz budynku na ścianie głównej klatki schodowej.

²⁵⁷ W opracowaniu projektu betonowych ścian udział brał także rzeźbiarz Antoni Hajdecki.

Musashino w Tokio (1964) odwzorował w betonie charakterystyczny motyw japońskiej architektury drewnianej – ułożenie desek „w jodełkę”.

Powierzchnie betonowe z głębokimi pionowymi wyżłobieniami i wystającymi żebrami uzyskiwano, nabijając na wewnętrzną stronę szalunku, z desek lub sklejk, drewniane kanciaki. Miały one różne szerokości, a w przekroju kształt trapezu. Beton żłobkowany był jedną z najbardziej charakterystycznych faktur architektury brutalistycznej. Jego zalety miały dla brutalistów nie tylko wymiar estetyczny, ale także praktyczny, gdyż pionowe wyżłobienia miały pomagać w odprowadzeniu wody z powierzchni elewacji i dzięki głębokiemu światłocieniowi kamuflować ewentualne zacieki i zabrudzenia materiału. Beton żłobkowany, wylewany *in situ* lub w postaci prefabrykatów, często stosowano w Anglii, USA i Japonii. Przykładem są dwa angielskie budynki: Birmingham Central Library wzniesiony w latach 1969-1973 według projektu Johna Madina i Sampson House zrealizowany w latach 1976-1978 przez biuro Fitzroy Robinson & Partners (fot. 31).

Za odejście od zasady surowości i bepośredniości w kształtowaniu powierzchni budynku należy uznać wprowadzanie zdobień, najczęściej w postaci reliefów. Wgłębione w beton kompozycje powstawały przy użyciu specjalnie kształtowanych wkładek mocowanych do szalunku. Reliefy nie były dodatkowymi aplikacjami, lecz powstawały wprost w strukturze budynku. Swoistą modę na takie elementy zapoczątkował Le Corbusier. Jego reliefy, określane jako *signes*, miały dodatkowe znaczenie informacyjne, tak jak freski w starożytnych budowlach²⁵⁸. Za ich pomocą architekt wyjaśniał swój system proporcji, stąd częste przedstawienia wizerunku Modulora (fot. 32). Le Corbusier sam projektował i nadzorował wykonanie reliefów, chociaż czasem zdawał się na inwencję i umiejętności

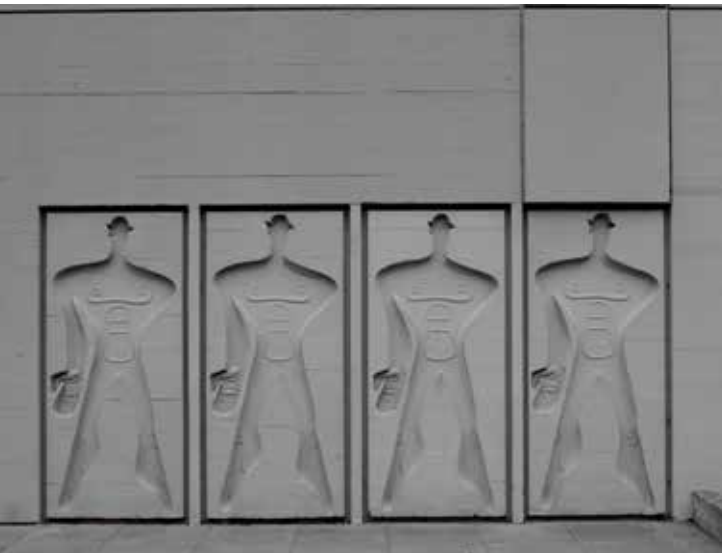


Fot. 31. Fitzroy Robinson & Partners, Sampson House w Londynie, 1976-1978; fot. autor

robotników, jak w przypadku niektórych reliefów w Chandigarh.

Rolą reliefów było także przełamanie surowości *béton brut* i nadanie budynkom bardziej łagodnego charakteru, jak na przykład w brutalistycznych obiektach ogrodu zoologicznego w Rapperswil w Szwajcarii (1961-1962). Wolfgang Behles z myślą o młodych zwiedzających wprowadził na masywne betonowe ściany zgeometryzowane sylwetki dzieci. Zdobienia betonowych powierzchni przybierały czasem monumentalny charakter i dominowały w formie budynku. Przykładem mogą być dzieła radzieckiego brutalizmu, m.in. budynek zarządu

²⁵⁸ Le Corbusier porównywał je do fresków w świątyniach starożytnego Egiptu (zob.: W. Boesiger, Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1952-1957. Vol. 6*, Zürich 1966, s. 180).



Fot. 32. Le Corbusier, Unité d'Habitation w Berlinie, 1957-1958; fot. Maciej Kłopotowski



Fot. 33. Arata Isozaki, Oita Prefectural Library, 1964-1966; fot. Sarah Briggs Ramsey

„Karakumstroj” w Aszchabadzie (zespół projektowy Achmedow, Alijew, Zejnakow, Kriczewska, 1967), w którym wykonano olbrzymi rzeźbiarski relief ciągnący się przez całą długość gmachu w postaci fryzu nad podcieniem²⁵⁹.

Bardziej gładkie faktury otrzymywano, stosując materiały szalunkowe inne niż deski. Używano arkuszy blachy, jak Le Corbusier w Chandigarh, lub płyt ze sklejki, jak Kahn we wnętrzu domu akademickiego Bryn Mawr College (1960-1964), czy też Arata Isozaki w Oita Prefectural Library (1964-1966) (fot. 33). W przypadku szalunków ze sklejki, zwłaszcza cienkiej, pojawiał się często efekt falowania powierzchni, którego brutalisci nie eliminowali.

Jeżeli chodzi o dobór składników mieszanki betonowej, to wpływał on przede wszystkim na barwę i szorstkość powierzchni. Dzięki doborowi cementu (ewentualnie domieszkom chemicznym) o odpowiednim zabarwieniu uzyskiwano zróżnicowaną kolorystykę. Specyficznym przykładem może być biały beton, który zastosowali tureccy architekci Altug i Behruz Çinici w swoim najbardziej cenionym budynku, mieszczącym wydział architektury uniwersytetu ODTÜ w Ankarze, wzniesionym w latach 1961-1963. Powierzchnie betonowe były czasem po prostu malowane. Takie rozwiązania stosował Le Corbusier, m.in. w paryskim Maison du Bresil (1957-1959), czy też we wnętrzu klasztoru Sainte Marie de la Tourette w Éveux (1957-1960). Farbami o jaskrawych kolorach pokrywał ściany swoich brazylijskich domów Artigas (fot. 34). Także odpowiedni dobór kruszywa mógł wpływać na zmianę barwy betonu oraz na chropowatość powierzchni, zwłaszcza po jej dalszej obróbce.

W architekturze brutalistycznej betonowe powierzchnie były często obrabiane mechanicznie. Stosowano takie technologie, jak piaskowanie i ryflowanie, ale najbardziej popularne

²⁵⁹ Zob.: A.W. Ikonnikow, B.B. Fabrycki, I.P. Szmielow, *Współczesna architektura radziecka: lata sześćdziesiąte – początek lat siedemdziesiątych*, Leningrad 1975, s. 9-10.

było młotkowanie. Skucie wierzchniej warstwy betonu odbywało się ręcznie lub przy pomocy młotów pneumatycznych²⁶⁰. Dzięki temu zabiegowi tworzone bardzo chropowate, nieregularne powierzchnie i uwidoczniano kruszywo. Technika młotkowania wywodziła się z kamieniarstwa. Uzyskiwano dzięki niej ekspresyjne efekty fakturalne, chociaż zmniejszano trwałość betonowych powierzchni i ich odporność na czynniki atmosferyczne. Poprzez pozbawioną zewnętrzną warstwę i *de facto* spękaną strukturę betonu łatwiej przenikała wilgoć i, zwłaszcza podczas mrozów, niszczyła materiał. Zatem pragmatyzm Nowego Brutalizmu został tu zastąpiony względami czysto estetycznymi. Z drugiej strony zauważono, że powierzchnie betonowe, nawet bardzo gładkie, z biegiem czasu ulegają erozji, pękają i odbarwiają się, podczas gdy beton młotkowany dość długo kamufluje te uszkodzenia²⁶¹. Młotkowane powierzchnie betonowe stosowano od końca lat pięćdziesiątych, na przykład ratusz w Asker w Norwegii (1961-1963) projektu Kjella Lunda i Nilsa Slaato, aż do okresu schyłkowego, na przykład budynki na londyńskim osiedlu Barbican wzniesione w latach siedemdziesiątych według projektu biura Chamberlin, Powell and Bon.

Szczególnie charakterystyczna dla brutalizmu jest faktura powstała w wyniku młotkowania betonu żłobkowanego, w której skuciu podlegały wystające elementy (żebra). Była to technika najbardziej wyrafinowana i pracochłonna, a zarazem najbardziej odległa od zasady *as found*. Z uwagi na wysokie koszty stosowana była przede wszystkim w krajach rozwiniętych i do wykończenia powierzchni budynków prestiżowych, których budżet budowy na to pozwalał. Nic więc dziwnego, że faktura ta najbardziej rozpowszechniła się w amerykańskim brutalizmie. Należy przywołać tu przede wszystkim



Fot. 34. Vilanova Artigas, Casa Martirani w São Paulo, 1969-1974; fot. Nelson Kohn

budynki Rudolpha z lat sześćdziesiątych, m.in. Art and Architecture Building – Yale University w New Haven wznoszony w okresie 1958-1964 (fot. 35) czy Boston Government Service Center realizowany w latach 1966-1971²⁶². Żłobkowany i młotkowany beton pojawia się także w wielu budynkach brytyjskich, np. budynku słoni i nosorożców w londyńskim zoo (1965) projektu Hugh Cassona i Neville'a Condera.

Architekci brutalistyczni często stosowali betonowe powierzchnie z eksponowanym kruszywem. Najbardziej przekonujące efekty osiągnano przy kruszywie grubym, czyli o stosunkowo dużych ziarnach. Aby wydobyć kruszywo na wierzch, należało usunąć warstwę spoiwa przy zastosowaniu takich technik, jak płukanie, piaskowanie czy też wytrawianie kwasem. Techniki te znalazły zastosowanie przede wszystkim w przypadku żelbetowych elementów pefa-

²⁶⁰ W przypadku zastosowania młota-groszkownika technikę tę określano jako groszkowanie.

²⁶¹ Tę zaletę betonu młotkowanego szczególnie cenili Paul Rudolph (zob.: P. Heyer (red.), *Architects on Architecture: New Directions in America*, New York 1966, s. 300).

²⁶² Kompleks BGSC nigdy nie został ukończony, m.in. z powodu wyczerpania środków finansowych.



Fot. 35. Paul Rudolph, Art and Architecture Building – Yale University in New Haven, 1958-1964; fot. autor

brykowanych, z których wznoszono budynki, np. Trellick Tower (1966-1972) i Balfron Tower (1965-1967) w Londynie projektu Ernő Goldfinger. Projektanci, którzy chcieli w bardziej wyrazisty sposób uwidocznić naturalny kamień, stosowali go jako dodatkowy materiał wtapiany w beton. W podobny sposób, choć rzadko, wtapiano w beton kawałki cegły.

Materiały budowlane, a zwłaszcza beton, tworzące strukturę budynków brutalistycznych były generalnie eksponowane w niezakłamanym sposób. Jednakże, choć była to tendencja marginalna, pojawiły się obiekty, których struktura była wykonana z innych materiałów niż uwidocznione na zewnątrz. Ich projektanci jedynie udawali, że zastosowali beton. Jako pewien paradoks należy przywołać tutaj dzieło samego Le Corbusiera. Część ścian kaplicy Notre Dame du Haut w Ronchamp (1950-1955) wzniesiono z kamieni pozostałych po rozbiórce istniejącego tu wcześniej budynku. Nie jest to jednak widoczne w formie obiektu, gdyż zostały one pokryte

warstwą natryskiwanego betonu. Le Corbusier częściowo złamał zasadę szczerości materiału i konstrukcji, choć trzeba przyznać, że warstwa betonu pełni w tym przypadku nie tylko funkcję estetyczną, ale jest dodatkowym wiązaniem dla kamieni. W celu imitowania betonu wykonywano czasem specjalne wyprawy tynkarskie, dające wrażenie nierównych, chropowatych betonowych powierzchni. Architekci próbowali nawet wprowadzać na tynkowane ściany podział sugerujący odcisk łączenia płyt szalunkowych.

Z powyższych rozważań wynika, że w brutalizmie daje się zauważyć dominującą tendencję do stosowania chropowatych faktur. Były one zaprzeczeniem gładkich, homogenicznych powierzchni modernizmu, a wykazywały pokrewieństwo z architekturą wernakularną. Brutalistyczne faktury miały być sensualne, niejednolite i nierówne. Inaczej prezentowały się z dużej odległości, a zmieniały swój charakter, gdy obserwator podchodził do budynku. Faktura stała się swoistym detalem, a jej struktura (żwir, kamyki, spoiwo) mogła być dostrzeżona jedynie przy zbliżeniu się do budynku. W jej recepcji pomagał również dotyk.

Większość budynków, zgodnie z corbusierską definicją architektury jako gry brył w świetle, miało rozrzeźbione formy. Idąc dalej tym tropem, brutalisci starali się rozedrgać światło na chropowatych, reliefowych powierzchniach betonu. Efekty światłocieniowe uzyskiwano zatem nie tylko posługując się dużymi bryłami, ale także w skali mikro, operując grubością krużywa, wyżłobieniami, czy też wgłębieniami po uderzeniu młotka. Natężenie światła padającego na szorstkie powierzchnie budynków zmieniało się wraz z pogodą i porą dnia, zmieniał się także kąt, pod jakim padały promienie. To wszystko sprawiało, że także wygląd faktury ulegał przeobrażeniom²⁶³ – jej jasność, kolor, a nawet bardziej subtelne cechy. Beton młotkowany obserwowany z bliska oddziałuje swoimi ostrymi

²⁶³ Zob.: T.M. Rohan, *Rendering the Surface: Paul Rudolph's Art and Architecture Building at Yale*, „Grey Room” Fall 2000, s. 85-86.

krawędziami, kanciastością wyeksponowanego kruszywa. Jednak gdy obserwator oddali się i spojrzy na powierzchnię pod odpowiednim kątem, przy odpowiednim oświetleniu będzie miał wrażenie, że widzi miękką, przyjazną i niemal delikatną fakturę (fot. 36). Wgłębienia betonu żłobkowanego przy bocznym, mocnym świetle są głębokimi, ciemnymi liniami. Przy oświetleniu na wprost i mniejszym natężeniu światła wydają się niemal znikać. Odpowiednie kruszywo wydobyte na powierzchnię w drodze piaskowania lub wytrawiania może w zależności od warunków pogodowych wydawać się matową powierzchnią lub skrzyć się i błyszczeć. Należy jednak podkreślić, że brutalisci wolili matowe tworzywa. Dlatego nie stosowali połyskliwej blachy (a raczej spatynowaną lub ciemną), a duże powierzchnie szklane ukrywali często za przeciwslonecznymi osłonami (nawet jeżeli nie miały chronić wnętrza przed nadmiernym słońcem). Ze względu na efekty światłocieniowe również powierzchnie wykonane z innych materiałów niż beton – ceglane, kamienne – z założenia miały być nierówne.

Tendencja do jak najbardziej chropowatych powierzchni, aczkolwiek wiodąca, nie zdominowała nurtu brutalistycznego całkowicie. Stało się tak z powodu stosowania przez architektów zasady kontrastu, którą przenieśli także na przeciwstawne zestawienia faktur. Przy pomocy gładkiego betonu skonstrastowanego z chropowatym artykułowano elementy konstrukcyjne. Często jedyną przesłanką był wyłącznie aspekt estetyczny. Przykładem może tutaj być Art and Architecture Building projektu Rudolpha. Żelbetowe ściany zewnętrzne budynku mają 30 cm grubości, i to one pełnią funkcję nośną. Mimo że są one żelbetowym monolitem, architekt zdecydował się dodatkowo wyodrębnić w nich gładkie poziome pasy w miejscu stropów. Był to zabieg służący wprowadzeniu kontrastu w stosunku do wertykalnych brył dominujących w formie budynku. Z kolei Junzo Sakakura w ratuszu w Hiraoka (1963-1964) wzmocnił kontrast



Fot. 36. Paul Rudolph, faktura budynków Boston Government Service Center, 1966-1971; fot. autor

pomiędzy masywną częścią budynku a częścią ażurową poprzez zastosowanie na monolitycznych ścianach głęboko młotkowanej faktury, a na siatce *brise soleil* betonu z delikatnym odciskiem deskowania. Basil Spence w londyńskich koszarach Hyde Park Barracks, ukończonych w 1970 roku, główny akcent kładzie na kontrast pomiędzy powierzchniami ceglanymi a betonowymi. Jednakże betonowe elementy też nie są jednorodne, lecz przeciwstawiają fakturę gładką chropowatej, co najlepiej widać w fasadzie wieżowca Hyde Park Tower (fot. 37).

Niektórzy architekci natomiast stosowali gładki beton na wszystkich powierzchniach budynku. W ten sposób starali się osiągnąć między innymi wrażenie jednorodności materiałowej, czy też spójności struktury budynku pomimo rozczłonkowania formy. Taki efekt można przypisać kompleksowi Salk Institute projektu Kahna, gdzie główne bryły oraz wieże laboratoryjne, schody, galerie, ogrodzenie i posadzka mają taką samą fakturę gładkiego betonu. Precyzyjne i gładkie powierzchnie, mimo że wykonywane w szalunkach z desek, charakteryzują wiele dzieł



Fot. 37. Basil Spence, Hyde Park Tower w Londynie, 1961-1970; fot. autor

japońskiego brutalizmu, poczynając od budynku mieszkalnego Harumi w Tokio projektu Maekawy (1956-1958). O tym obiekcie pisano, że „dokładnością i finezją przypomina Perreta”²⁶⁴, którego dzieła w tamtych latach uchodziły za ideał betonowego wykonawstwa. Gładki beton służył także podkreśleniu solidności, czy wręcz obronnego wyrazu budynku. Przykładem jest zabudowa Alexandra Road Estate w Londynie projektu Neave Browna (1968-1978) obserwowana od strony torów kolejowych – przestrzeni uciążliwej, o nieprzyjnym charakterze. Najbardziej gładkie faktury były możliwe do uzyskania dzięki zastosowaniu szalunków stalowych i technologii prefabrykacji. Jednak należy zaznaczyć, że większość betonowych elementów prefabrykowanych na potrzeby architektury brutalistycznej miała chropowate powierzchnie.

Omawiając kwestie związane z różnorodnością typów betonowych powierzchni w brutalizmie, trzeba podkreślić, że fascynacja archi-

tektów możliwościami tego tworzywa była tak wielka, że niektóre budynki prezentują się wręcz jak katalogi faktur. Cały wachlarz betonowych faktur ukazują dzieła mistrzów z różnych stron świata: Le Corbusiera, Rudolpha, Tange. Jednak nawet brytyjscy architekci, uważani za bardziej powściągliwych, nie pozostali w tyle, jeżeli chodzi o tę kwestię. Przykładem jest londyński zespół budynków Southbank Arts Centre wzniesionych pod koniec lat sześćdziesiątych, w którego skład wchodzi Queen Elizabeth Hall projektu Huberta Bennetta i Hayward Gallery projektu Normana Englebacka (fot. 38).



Fot. 38. Norman Engleback, Hayward Gallery w Londynie, 1964-1968; fot. autor

²⁶⁴ Za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 131.

2.4. Prymat pracy rzemieślniczej

Kształtowanie zróżnicowanych powierzchni brutalistycznych budynków wymagało ścisłej współpracy architekta z wykonawcami. Odejście od sterylnych fasad modernizmu i dążenie do otrzymania specyficznych efektów fakturalnych spowodowało, że zaczęto ponownie doceniać pracę rzemieślników²⁶⁵. Przy czym uznanie znajdowało nie tylko perfekcyjne wykonawstwo, ale także mniej doskonałe umiejętności. Ważne było, aby rezultat powodował odczucie, że budynek nie jest wytworem anonimowej maszyny, lecz dziełem ludzkich rąk. Zatem pewną toporność, a nawet prymitywizm wykonania traktowano często jako cechę pożądaną, w pewien sposób humanizującą architekturę. Henry-Russell Hitchcock twierdził nawet, że „żelbet, był wykorzystywany w najbardziej genialny sposób w krajach, gdzie materiały były drogie, ale robocizna tania”²⁶⁶.

Le Corbusier uznał wartość rzemieślniczych metod wznoszenia budynków już w latach międzywojennych, a niestaranne mury Maisons Jaoul stały się inspiracją zarówno dla twórców Nowego Brutalizmu, jak i wielu architektów brutalistycznych. Podparyskie budynki pokazały, że proste, niewyrafinowane wykonawstwo nie jest przypisane wyłącznie państwowym rozwijającym się i uboższym regionom, ale nadaje nowy wydźwięk awangardowym dziełom współczesnej architektury²⁶⁷. Pomimo dojmującego wrażenia niedbałości wykonania robotnicy zatrudnieni

przy budowie domów Jaoula musieli wbrew pozorom wykazać się sporymi umiejętnościami, by sprostać wytycznym Le Corbusiera i osiągnąć zamierzony przez niego efekt.

Podobną estetykę prezentują ceglane mury kościoła św. Marka w Sztokholmie, wzniesionego w latach 1956-1960 według projektu Lewerentza. W tym budynku o prostej, minimalistycznej formie aspekt materiałowy wysuwa się na pierwszy plan. Zastosowane cegły (typu Helsinborg) mają różne odcienie, a spoiny pomiędzy nimi są niezgrabne i bardzo szerokie. Charakterystyczne jest także wprowadzenie kilku różnych wątków ceglanych, czasem w obrębie jednej ściany, co nadaje im malowniczość. Pomimo prymitywnego wyrazu dzieła krytycy określili sposób jego wymurowania jako wirtuozerski²⁶⁸. Ściany, podłogi i sklepienia wykonane z cegły pojawiają się także w kolejnym budynku Lewerentza, kościele św. Piotra w Klippan (1963-1966). Wszystkie cegły mają tutaj standardową wielkość i żadna z nich nie została przycięta. Aby osiągnąć odpowiednie wymiary poszczególnych elementów budynku, murarze regulowali jedynie szerokość spoin²⁶⁹.

Wznoszenie budynków z betonu wylewanego na miejscu budowy było pod względem wykonawczym jeszcze trudniejszym i bardziej złożonym zadaniem rzemieślniczym niż murarstwo. Bächer twierdził: „To jest esencja *hand-made article*. To jest zadanie dla prawdziwego mistrza rzemiosła. Nigdy wcześniej architekt i wykonawca nie byli zmuszeni do takiej współpracy, w wy-

²⁶⁵ Wiąże to w pewien sposób brutalizm z ruchem Arts and Crafts, odrzucającym produkcję przemysłową na rzecz ręcznego wykonania.

²⁶⁶ H.-R. Hitchcock, dz. cyt., s. 556.

²⁶⁷ Banham pisał o zdumieniu, ale i podziwie, jaki wywołały „budynki wzniesione przy użyciu drabin, młotków, gwoździ [...] w kontraście do zaawansowanych technik, zaledwie pół mili od Champs Elysées” (R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 86).

²⁶⁸ Zob.: W.J. Stock, *Architekturführer – Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950*, Munich – Berlin – London – New York 2004, s. 55.

²⁶⁹ Colin St John Wilson nazwał kościół w Klippan esencją architektury brutalistycznej, a o ostatnich dziełach Lewerentza pisał, że „były bardziej surowe niż prace jakiegokolwiek minimalisty, bardziej bezwzględne niż prace jakiegokolwiek brutalisty” (za: N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione (red.), *Sigurd Lewerentz*, New York 2014, s. 11, tłum. W. Mazan).



Fot. 39. Ernő Goldfinger, Balfour Tower w Londynie, 1965-1967; fot. autor

niku której budynek powstaje w wykonanej matrycy/negatywie, która jest niszczona, by ukazać właściwą formę²⁷⁰. Same prace szalunkowe bywały nieraz bardzo kłopotliwe, zwłaszcza w przypadku elementów o skomplikowanych kształtach albo w przypadku reliefowych faktur. Robotnicy budowlani zyskiwali nieraz rangę artystów, a ich rola wykraczała poza aspekt czysto techniczny²⁷¹.

Tworzenie dzieła architektury stawalo się kreatywną pracą zespołową i wymagało wysokich umiejętności i talentu wszystkich uczestników tego procesu. Był to właściwie powrót do idei sprzed epoki maszyny, zgodny zresztą z awangardowymi tendencjami w sztuce, na które powoływali się brutalisci. Dubuffet podkreślał: „Im bardziej ręka artysty będzie widoczna w całym dziele, tym będzie ono bardziej poruszające, bardziej ludzkie, bardziej wymowne. Należy unikać wszelkich środków mechanicznych i bezosobowych. Najbardziej dokładny druk lub kaligrafia są znacznie mniej intrygujące niż kilka słów skreślonych swobodną, utalentowaną ręką”²⁷². Stanowisko to popierało wielu architektów w ciągu całego okresu rozwoju nurtu brutalistycznego. W latach pięćdziesiątych Le Corbusier pozwalał robotnikom na samodzielne opracowywanie detali budynków w Chandigarh, jak w przypadku reliefu w gmachu Parlamentu, przedstawiającego człowieka i muła, wykonanego przez poganiacza bydła zatrudnionego do transportu materiałów budowlanych. W latach sześćdziesiątych do rangi sztuki urosło kształtowanie betonowych powierzchni za pomocą młotkowania. Istniało wiele wyrafinowanych sposobów otrzymywania określonych efektów fakturalnych. Jednym z nich była specyficzna metoda dotycząca skuwania powierzchni żeber betonu żłobkowanego. Określono ją „metodą kangura” (*kangoo-hammered concrete*), gdyż robotnik nie obłukiwał żebra równomiernie na całej jego długości, lecz robił to skokowo i na przemian po jednej i drugiej stronie żebra²⁷³. U schyłku stylu brutalistycznego, pod koniec lat siedemdziesiątych, Bo Bardi w budynku SESC

²⁷⁰ M. Bächer, E. Heinle, dz. cyt., s. 64.

²⁷¹ Fred Bernstein podkreślał znaczenie wykonawców dla ostatecznej formy budynku: „Mówi się, że Ginger Rogers miała prawdziwy talent: robiła to samo co Fred Astaire, tylko wstecz i na obcasach. A jeśli tak, to stolarze przygotowujący szalunki dla budynków Paula Rudolpha też mieli prawdziwy talent: robili to samo co on, tylko w odwrotnej kolejności i w drewnie” (F. Bernstein, *Form Work*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 53).

²⁷² C. Maniaque-Benton, *Back to Basics: Maisons Jaoul and the Art of the mal foutu*, „Journal of Architectural Education” 1/2009, s. 35.

²⁷³ Rezultatem była na przykład faktura budynku New Theatre – Eton College w Windsorze (1968) projektu biura A.M. Gear & Associates.

w Pompei do decyzji robotników pozostawiła sposób kształtowania betonowych powierzchni. Szczególnie oryginalną fakturę uzyskali oni na okrągłej wieży, używając szalunków ze sklejki i uwypuklając nierówne, postrzępione krawędzie łączeń płyt szalunkowych.

Idea szczerości i prawdy w architekturze, leżała u podstaw dążeń brutalistów do odzwierciedlania metody i etapów wznoszenia budynku. Jednakże należy zaznaczyć, że nie wszyscy architekci podchodzili do niej w sposób jednaki. Dla niektórych ważniejszy od idei okazywał się efekt fakturalny, na przykład młotkowanego betonu, który w dużym stopniu zacierał ślady procesu budowlanego. Dla innych tymi immanentnymi śladami w przypadku betonu wylanego *in situ* były linie łączenia szalunku i odcisk jego powierzchni. Podkreślano także krawędzie stropów, nadproży i pozostałych elementów konstrukcyjnych, które w przypadku monolitycznej struktury budynku stapiają się w jedną całość i mogłyby pozostać niewyodrębnione. Ekspozowanie w elewacjach linii stropów, czy też wieńców w przypadku budynków prefabrykowanych było oczywistym formalizmem. Wszakże elementy te były *de facto* ukryte za elewacyjnymi prefabrykatami. Przykładem może być wieża mieszcząca klatkę schodową Balfron Tower projektu Goldfingera. Na powierzchniach jej ścian zostały wyartykułowane linie sugerujące położenie stropów, mimo że w obrębie klatki schodowej takich stropów nie ma, a są jedynie spoczniki i biegi schodów (fot. 39).

Szczególnymi znakami w betonowych ścianach wykonywanych na miejscu budowy stały się ślady pozostałe po elementach montażowych szalunku – gwoździach, śrubach, ściągach i wkładkach dystansujących. W większości budynków z widocznym betonem wznoszonych przed początkiem brutalizmu ślady te były maskowane. Jednym z pierwszych architektów,



Fot. 40. Louis I. Kahn, Jonas Salk Research Institute w La Jolla, 1959-1965; fot. Sarah Briggs Ramsey

który zdecydował się pozostawić wyeksponowane otwory po wkładkach dystansujących, był Antonin Raymond. W ścianach Gunma Ongaku Center wzniesionego w 1955 roku w Takasaki okrągłe otwory tworzą dodatkowy wzór i stanowią „wyrazisty znak autentyczności”²⁷⁴. Ten zabieg estetyczny przejęli architekci brutalistyczni i stosowali przez cały czas trwania nurtu, nie wypełniając otworów w ogóle lub wypełniając je w taki sposób, żeby ślady po nich pozostawały widoczne. W ten sposób postępował między innymi Kahn, dla którego bezpośrednie ukazywanie w formie budynku sposobu, w jaki został wzniesiony, było istotą architektury²⁷⁵ (fot. 40).

²⁷⁴ A. Townsend, *Concreteness*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 89.

²⁷⁵ Kahn twierdził: „Dzieło architektury charakteryzuje się tym, że pokazuje, jak zostało wykonane” (zob.: J. Joedicke, *New Brutalism...*, dz. cyt., s. 423).

Ślady pozostawione przez szalunki na powierzchni betonu przyrównywał do ornamentu. „Jeśli nauczylibyśmy się rysować tak, jak budujemy, od dołu do góry, zatrzymując ołówek, aby odznaczyć miejsca połączeń kolejnych faz wylewania konstrukcji, ornament wyrastałby z miłości do wyrażenia metody”²⁷⁶.

Rzemieślniczy sposób budowy, według wielu architektów, nadawał ich dziełom dodatkową wartość. W przeciwieństwie do obiektów wytwarzanych przemysłowo były one niepowtarzalne i całkowicie oryginalne. Każdy ich fragment nacechowany był indywidualizmem i zawierał w sobie znaki właściwe tylko jemu.

2.5. Jakość powierzchni – niedoskonałość i precyzja

Autentyczność rzemieślniczego wykonania budynku zawierała się także w usterkach i niedokładnościach faktury budynku. Istotne znaczenie temu aspektowi nadał Le Corbusier. W swoich projektach z lat trzydziestych odkrył malowniczość niedbale wykonanych murów z kamienia. Natomiast w pierwszej realizacji po II wojnie światowej – Jednostce Marsylskiej – nie pozwolił na korygowanie usterek powstałych podczas wylewania betonu i zdejmowania szalunków. Podobnie postąpił w Chandigarh, gdzie niedoróbki uwidoczniły się szczególnie na fragmentach wylewanych w szalunkach z cienkiej blachy. Trzeba przyznać, że trudno znaleźć równie bezkompromisowe przykłady nie retuszowanych wad w budynkach innych architektów. Le Corbusier był w tej kwestii najbardziej radykalny. Jednymi z nielicznych, którzy mu pod tym względem dorównywali, byli szwajcarscy projektanci Hans Litz i Fritz Schwartz, którzy w budynkach centrum sportowo-rekreacyjnego w Zürchu (1961-1965) zastosowali toporny drewniany

szalunek bez uszczelnienia i pozostawili wszelkie defekty faktury. Natomiast John Andrews we wnętrzu Scarborough College w Toronto (1963-1965) wyeksponował usterki powierzchni betonu wykonanej przy użyciu metalowych szalunków, które zazwyczaj dawały dokładny, gładki efekt (fot. 41). Również Kahn twierdził, że „rzecz dobra zrobiona źle jest lepsza od rzeczy złej zrobionej dobrze”²⁷⁷.

Brutalistyczne faktury były nie tylko wyrazem szczerości materiału i radykalizmu twórców. Można stwierdzić, że niejednolite powierzchnie prezentujące ślady sposobu wykonania, a nawet jego wady miały humanizować i ożywiać architekturę. Miały przybliżać ją, co było zgodne także z ideami Nowego Brutalizmu, do ludzi i ich codziennego życia ze wszystkimi jego odcieniami. Le Corbusier twierdził, że „błędy leżą w naturze człowieka; one są naszym udziałem, naszym codziennym życiem”²⁷⁸, i używał antropomorficznej metafory, przyrównując *béton brut* do ludzkiej twarzy ze zmarszczkami i znamionami. Rezygnacja z napraw defektów betonowych powierzchni miała także bardzo prozaiczne podłoże. Ich usuwanie prawie zawsze pozostawiało zauważalny ślad. Czasem efekty napraw były wyjątkowo rażące i sztuczne, w porównaniu do wad wykonawczych uznanych za nieodłączną cechę *béton brut*.

Uwidocznianie usterek dotyczyło nie tylko budynków wykonanych z betonu. Również w przypadku innych materiałów zazwyczaj nie dążono do perfekcyjnego wykonania. Stosowano nawet materiały niskiej jakości lub takie, które w innych warunkach uchodziłyby wręcz za wybrakowane, na przykład źle wypalone, nierówne i zdeformowane cegły.

Należy zwrócić uwagę na to, że chropowate, niedokładnie opracowane faktury eksponujące różnorodne usterki betonu – pory, raki, nierównomierne zabarwienie, przypadkowe

²⁷⁶ Za: Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 265.

²⁷⁷ Za: S. Latour, A. Szymski, dz. cyt., s. 513.

²⁷⁸ W. Boesiger, Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946-1952. Vol. 5*, dz. cyt., s. 195.

przesunięcia płaszczyzn szalunku, przeciekające styki szalunków, sfałdowania powierzchni – wyglądały na zniszczone już w momencie oddania budynku do użytku. Wiele w ten sposób wykonanych obiektów od początku prezentowało się jak wysłużone, nadgryzione zębem czasu... ruiny. Był to efekt zamierzony, mający przydać budynkowi splendoru i charakteru zbliżającego go do znakomitych dzieł przeszłości, które przetrwały wieki. Budynek miał stawać się „wspaniałą ruiną” („magnificent ruin”)²⁷⁹, jak to określił Banham.

Ciężkie i masywne budynki brutalistyczne przywoływały czasem skojarzenia z warowniami i archaicznymi budowlami. Jednakże należy podkreślić, że brutalistyczna poetyka ruiny nie była osiągana poprzez kształtowanie jakby niekompletnych, rozpadających się form. Ta poetyka wywodziła się z powierzchni budynku, tkwiła w jego fakturze. Część architektów brutalistycznych, ograniczając lub porzucając inspiracje codziennością, zwróciło się ku wielkim dziełom historycznym. Malownicze, niejednorodne faktury surowego betonu stawały się równe kamiennym murom dawnych budowli. Sigfried Giedion nie wahał się pisać: „W rękach Le Corbusiera bezkształtny materiał, jakim był surowy beton – *béton brut* – przyjmuje własności naturalnej skały”²⁸⁰. Stanowiły łącznik (który zaginął w epoce funkcjonalizmu) pomiędzy architekturą współczesną a wspaniałym dziedzictwem poprzednich epok. William J.R. Curtis twierdził, że w powojenną twórczość Le Corbusiera „wkradła się nostalgia za gigantycznymi ruinami i starożytnością”²⁸¹, a budynki Kahna w Ahmedabadzie „mają coś z charakteru rzymskich ruin, które tak bardzo podziwiał”²⁸². Dla tych twórców beton stawał się czymś na kształt zrekonstruowane-



Fot. 41. John Andrews, Scarborough College w Toronto, 1963-1965; fot. Sarah Briggs Ramsey

go, czy też zreinterpretowanego kamienia, który warto eksponować mimo jego usterek, a nawet z uwagi na nie. Le Corbusier stawał w obronie niedokładności *béton brut*: „Czy nigdy nie zauważyliście, że kamienie w murach katedr i pałaców są nieforemne i krzywe, że błędy były pozostawiane, a nawet podkreślane? Być może nie dostrzegacie tych rzeczy, patrząc na architekturę?”²⁸³. Banham pisał natomiast o takiej fakturze, że przywołuje chropowaty trawertyn bazyliki św. Piotra w Rzymie projektu Michała Anioła²⁸⁴.

²⁷⁹ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 16.

²⁸⁰ S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura*, Warszawa 1968, s. 572.

²⁸¹ W.J.R. Curtis, *Modern...*, dz. cyt., s. 517.

²⁸² Tamże, s. 522.

²⁸³ W. Boesiger, Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946-1952. Vol. 5*, dz. cyt., s. 195.

²⁸⁴ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 16.



Fot. 42. Vilanova Artigas, budynek wydziału architektury i urbanistyki FAU-USP w São Paulo, 1961-1969; fot. Nelson Kohn

Defekty powierzchni były swoistymi znakami dojrzałości budynku, a także podkreśleniem tego, że wartość skądinąd całkowicie nowego dzieła wywodzi się z tych samych źródeł co wartość budowli przeszłości. Dalszy upływ czasu, według niektórych twórców brutalistycznych, miał jeszcze bardziej podnosić walory fakturalne budynku. Patynowanie powierzchni było właściwie pożądanym zjawiskiem. „Kolejną zaletą wyeksponowanego betonu (i powodem, by go nie zamalowywać lub tynkować) jest to, że poprawia się on wraz z wiekiem. Z biegiem lat powierzchnia betonu pokrywa się patyną, która dodaje jej życia i ekspresji.”²⁸⁵ Panowało także przekonanie, że ta szlachetna patyna, podobna do patyny kamienia wapiennego, podnosi odporność betonu na warunki atmosferyczne. W przypadku niektórych budynków brutalistycznych rzeczywiście można mówić, że nalot, odbarwienia, smugi, a nawet porastające ściany mech dodają im malowniczości. Richard J. Williams pisze o bra-

zyljskich budynkach, które projektował Artigas w latach sześćdziesiątych, na przykład o gmachu wydziału architektury i urbanistyki FAU-USP w São Paulo (1961-1969), że mimo zaniedbania wyglądają dobrze, gdyż taka była wyjściowa estetyka ich faktur²⁸⁶ (fot. 42).

Wydaje się, że aspekt pozostawiania wad powierzchni i efekt *quasi*-zniszczonych faktur wynikał nie tylko z odniesień do dzieł przeszłości, tęsknoty za cyklopowymi murami czy bezkompromisowym wyrażaniem prawdy o materiale. Z pewnością był on także powiązany z wojenną traumą widoczną w pracach Nowych Brutalistów. Przywołać tutaj należy instalację „Patio and Pavilion” (autorstwa Smithsonów, Paolozziego i Hendersona z wystawy „This is Tomorrow” z 1956 roku) prezentującą obraz prowizorycznego budynku wzniesionego na zgliszczach, czy też dzieła Paolozziego i Hendersona zawierające fragmenty ruin. Wojna odcisnęła zatem swoje piętno także na architekturze brutalistycznej.

Architektura brutalistyczna to jednak nie tylko niedbałe i pełne defektów powierzchnie. W części budynków dominują niezwykle precyzyjnie wykonane faktury. Nawet Le Corbusier decydował się traktować beton w bardzo staranny sposób, uzyskując niemal perfekcyjne powierzchnie, jak na przykład w Carpenter Center for the Visual Arts w Cambridge koło Bostonu (1959-1963) (fot. 43). Oprócz wznoszenia betonowych budynków *in situ*, raczej metodami rzemieślniczymi niż przemysłowymi, na szeroką skalę stosowano elementy prefabrykowane, co pozwalało na znaczną precyzję faktur. Można powiedzieć, że szczególnie w późniejszych latach rozwoju brutalizmu prefabrykacja stała się wiodącą technologią. Architekci dostrzegali w niej nie tylko potencjał estetyczny, ale również ekonomiczny. Prefabrykaty pozwalały budować taniej, szybciej i właściwie niezależnie od warunków pogodowych, co w przypadku wylewanego na budowie betonu bywało kłó-

²⁸⁵ M. Bächer, E. Heinle, dz. cyt., s. 64-65.

²⁸⁶ R.J. Williams, *Brazil: Modern Architectures in History*, London 2009, s. 146.



Fot. 43. Le Corbusier, Carpenter Center for the Visual Arts w Cambridge (Mass.), 1959-1963; fot. autor

potliwe. W dużych budynkach mieszkalnych i wieloskalowych osiedlach mieszkaniowych utrzymanych w stylistyce brutalizmu prefabrykacja stała się powszechna. Także duże obiekty użyteczności publicznej były wznoszone z prefabrykatów. Można zaryzykować stwierdzenie, że modularność i powtarzalność elementów prefabrykowanych miała wpływ na formy wielu budynków brutalistycznych²⁸⁷. Architekci stosowali nieraz bardzo zindywidualizowane i zróżnicowane, nawet w ramach jednego obiektu, elementy prefabrykowane. Prefabrykaty służące do wykonywania ścian elewacyjnych miały często skomplikowane, trójwymiarowe formy. Dzięki temu fasady nabierały efektu przestrzenności

lub otrzymywały wyrazisty trójwymiarowy wzór. Przykładem mogą być tutaj prefabrykaty wykorzystywane przez wiodących architektów brutalistycznych: Breuera (fot. 44), Goldfingera, Serta, Richarda Seiferta, czy też biuro Howell, Killick, Partridge & Amis.

Wynikiem stosowania technologii prefabrykacji mogły być powierzchnie o dokładności i gładkości niemożliwej do osiągnięcia na miejscu budowy. Jednakże prefabrykacja pozwalała też na wytworzenie elementów o chropowatych i nierównych powierzchniach. Prefabrykaty otrzymywały zatem powierzchnie żłobkowane, z ukośnym prążkowaniem, czy też o półokrągłych żebrach. Architekci stosowali często drobne prefabrykaty w postaci betonowych bloczków o zróżnicowanych wymiarach i kształtach (w tym np. narożnych, radialnych wklęsłych i wypukłych). Z takich głęboko fakturowanych bloczków wiele swoich budynków wznosił Ru-



Fot. 44. Marcel Breuer, Becton Engineering and Applied Sciences Center w New Haven, 1969-1970; fot. autor

²⁸⁷ Co pokazuje choćby motyw rytmicznie powtarzanej w fasadzie prefabrykowanej jednostki, o czym będzie mowa w rozdziale „Idea Image”.

dolph. Obłym kształtom wieżowca mieszkalnego Crawford Manor w New Haven (1962-1966) towarzyszy faktura wykonana z bloczków o półokrągłych żebrach. Natomiast do wzniesienia zabudowy osiedla Lake Shore Housing w Buffalo z 1971 roku użyto bloczków żebrowanych z efektem młotkowania.

W obrębie jednego budynku nieraz stosowano zarówno elementy prefabrykowane, jak i wylewane *in situ*. Wówczas architekci mie-

li możliwość skontrastowania bardzo gładkich i dokładnych prefabrykowanych powierzchni z nierównymi wykonywanymi na miejscu. Przykładem może być ratusz w Bostonie (1963-1968) projektu Gerharda Kallmanna i Michaela McKinnella, gdzie powtarzalne elementy ostatnich kondygnacji są prefabrykowane, a partie przyziemia zostały wylane w drewnianych szalunkach.

IV. Idea *As Found*

1. Nowy Brutalizm

1.1. Obiektywizm determinantem unikalnych rozwiązań

Charles Jencks pisał z właściwą sobie ironią, że biorąc pod uwagę wyłącznie aspekt szczerości materiału, Nowy Brutalizm „nie był nigdy niczym więcej, jak tylko udratyzowaniem uczciwej dosłowności”²⁸⁸. Jednakże należy podkreślić, że idea *As Found* nie była zredukowana do zasady stosowania surowych tworzyw i eksponowania prostych rozwiązań technicznych. Miała ona o wiele szersze znaczenie i w istocie stała się fundamentem Nowego Brutalizmu. To właśnie idea *As Found* nadała Nowemu Brutalizmowi charakter „radikalnej filozofii sięgającej do pierwszej koncepcji budynku”²⁸⁹, poszukującej podstawowości i obiektywnego początku każdego zadania projektowego. *As Found* było specyficznym podejściem do projektowania, w którym wydobywa się takie wartości, jak bezpośredniość, natychmiastowość, surowość i materialność.

Projektowanie zgodnie z ideą *As Found* wymagało odrzucenia stereotypów, utartych znaczeń, przyjętych wzorców i rozpoczynanie zawsze od nowa²⁹⁰. Wiązało się także z umiejęt-

nością obiektywnego patrzenia na świat, biorąc pod uwagę całą jego złożoność. John Voelcker tłumaczył ideę *As Found* w następujący sposób: „Może ona być rozumiana wyłącznie jako reorientacja ducha projektowania, czyli zastąpienie specjalisty-architekta, tworzącego zbudowany świat według z góry określonego i zaplanowanego porządku, człowiekiem-architektem, który niemal biernie rozpatruje złożoną sytuację, w której się znajduje [...]. Staje się on rodzajem rezonatora, którego projekt jest obiektywną odpowiedzią na złożone, różnorodne warunki”²⁹¹. Właśnie w ten sposób Nowi Brutaliści rozumieli imperatyw bycia obiektywnym w stosunku do rzeczywistości. Starali się określić prawdziwy charakter lokalizacji i warunków, w jakich miał powstać budynek, i odzwierciedlić go w projekcie. Aspekt prawdy i szczerości dotyczył zatem nie tylko materiału i konstrukcji, lecz stanowił istotę teorii Nowego Brutalizmu. Banham pisał, że: „Podobnie jak wielu z ich pokolenia Smithsonowie próbowali postrzegać swój świat całościowo i prawdziwie, z pominięciem schematycznych kategorii politycznych, zużytych «progresywnych» koncepcji lub prefabrykowanych preferencji estetycznych”²⁹². Oddzielenie tych naleciałości od rzeczywistości i samodzielne, a jednocześnie jak najbardziej obiektywne analizy decydować miały o wartości pracy architekta. To wystrzeżenie się subiektywizmu lapi-

²⁸⁸ Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 284.

²⁸⁹ R. Banham, *School...*, dz. cyt., s. 153.

²⁹⁰ Należy zauważyć tutaj podobieństwa do założeń Jeana Dubuffeta odnośnie do *art brut*.

²⁹¹ J. Voelcker, *Letter*, „Architectural Design” June 1957, s. 184.

²⁹² R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 47.



Fot. 45. Alison Smithson i Peter Smithson, Sugden House w Watford, 1955-1956; fot. Joshua Abbott

darnie podsumował Peter Smithson: „*As Found* to prosta sprawa; polega ona na byciu ostrożnym”²⁹³.

Smithsonowie podkreślali, że Nowy Brutalizm miał być etyką. Poprzez to sformułowanie nie należy jednak rozumieć dokładnie określonego kodeksu moralnego. Etyka dla Smithsonów była raczej koniecznością neutralnego, bezstronnego widzenia świata i wrażliwego reagowania na realne uwarunkowania²⁹⁴. Sztampowość, rutyna, podporządkowanie się określonym regułom estetycznym czy też jakiejś doktrynie stylistycznej byłoby negacją tejże etyki.

Program Nowych Brutalistów oparty na rozumianym w ten sposób etycznym założeniu miał przynieść fundamentalną zmianę i nową jakość, jeżeli chodzi o rezultaty projektowe. Jako

że rzeczywiste, obiektywnie oceniane warunki każdego zadania projektowego są właściwie niepowtarzalne, niemożliwe jest stworzenie dwóch jednakowych dzieł. Oznacza to, że każdy obiekt musi stanowić indywidualną, oryginalną odpowiedź projektową. Wynikiem działań architekta staje się, jak to określili Smithsonowie, „specyficzne rozwiązanie dla konkretnej sytuacji”²⁹⁵, czy też jak pisał Banham, „unikalne rozwiązanie dla unikalnej sytuacji”²⁹⁶.

Należy bardzo mocno podkreślić wagę idei *As Found* w teorii Nowego Brutalizmu. Oznaczała ona nie tylko brak szablonowości i rutyny, ale także odrzucenie uniformizacji i dążeń do rozwiązań uniwersalnych charakteryzujących styl międzynarodowy. Wśród wielu architektów modernistycznych opowiadających się za unifikacją znalazł się Mies van der Rohe, który mówił: „...postawiliśmy na głowie hasło Sullivana «forma wynika z funkcji» i tworzymy praktyczne, ekonomiczne przestrzenie, w które wpasowujemy funkcje”²⁹⁷. Paradoxem pozostaje zatem kwestia, jak wobec tak sprzecznych założeń twórczość Miesa mogła stać się w pewnym momencie inspiracją Smithsonów. Zdecydowanie bardziej zrozumiałe w tym kontekście są choćby ich związki z ideami Hugo Häringa i jego koncepcją różnorodności.

Unikalność rozwiązań projektowych Nowych Brutalistów była możliwa dzięki temu, że zastaną sytuację traktowali w sposób *as found*, jak znaleziony przedmiot ze wszystkimi jego immanentnymi cechami. Ten aspekt podkreślali szczególnie mocno. Banham przywoływał towarzyszącą ich twórczości koncepcję „realiów sytuacji” („realities of the situation”)²⁹⁸. Smithsonowie architekturę, do której dążyli, określali jako

²⁹³ Za: C. Lichtenstein, T. Schregenberger (red.), dz. cyt., s. 14.

²⁹⁴ Zob.: B. Highmore, *Image-breaking...*, dz. cyt., s. 95-96.

²⁹⁵ A. Smithson, P. Smithson, *Cluster City: A New Shape for the Community*, „The Architectural Review” November 1957, s. 334.

²⁹⁶ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 72.

²⁹⁷ Ch. Norberg-Schulz, *Talks with Mies van der Rohe*, „L’architecture d’aujourd’hui” September 1958, s. 100.

²⁹⁸ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 87.

„właściwą dla miejsca” („specific-to-place”)²⁹⁹. Stirling i Gowan natomiast kierowali się pokrewną zasadą „style for the job”³⁰⁰, czyli świadomego dostosowywania stylu (rozwiązań) do każdego projektu.

W tym momencie należy poruszyć problem kontekstu w teorii Nowego Brutalizmu, według której architektura powinna odpowiadać na bieżącą sytuację rozumianą w najszerszy sposób. Nowych Brutalistów interesował zatem nie tylko kontekst przestrzenny (urbanistyczno-architektoniczny), ale także kontekst społeczny, historyczny, czy też przyrodniczy. Smithsonowie podsumowywali swoją holistyczną postawę stwierdzeniem, że zajmowały ich wszystkie kwestie składające się na to, jakim rzeczywiście był powojenny świat. Każde miejsce, w którym projektowali, było dla nich szczególne i wymagało pieczołowitego rozpoznania. Peter Smithson pisał o swoim podejściu do lokalizacji projektu: „... przez *As Found* rozumieliśmy nie tylko sąsiednie budynki, ale także wszystkie znaki stanowiące swoiste relikty miejsca, które można było odczytać poprzez odkrywanie, w jaki sposób istniejąca zbudowana struktura miejsca stała się taką, jaką jest”³⁰¹. Znakami miejsca stawały się nie tylko wytwory działalności człowieka, ale także dzieła natury, na przykład rosnące od wielu lat drzewa.

Czy zatem *genius loci* – duch miejsca – ponownie stawał się jedną z podstaw architektury? Czy można zaryzykować stwierdzenie, że architekci kierujący się założeniami Nowego Brutalizmu kładli nacisk na odzwierciedlanie prawdziwego charakteru miejsca, tak jak dążyli do odzwierciedlenia prawdziwego charakteru materiałów? Wydaje się, że zależało im przede wszystkim na obiektywnym zbadaniu lokalizacji projektu, określeniu jej cech i istotnych elementów. Przy czym konfrontowali je z powojennymi uwarunkowaniami. Celem tego działania nie



Fot. 46. Alison Smithson i Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion w Fonthill Abbey, 1959-1961; fot. seier + seier

było spolegliwe wkomponowanie się w istniejący kontekst. Nowy obiekt, czy też nowa struktura urbanistyczna miały przede wszystkim wchodzić w określone relacje z istniejącymi elementami miejsca. Rodzaj tych relacji mógł być natomiast różny. Píše o tym Richard J. Williams: „Dla krytyków takich jak Banham najbardziej uderzające w [Nowym] Brutalizmie było nowe podejście do kwestii kontekstu. Zamiast wyobrażać sobie architekturę, z której przeszłość została po prostu usunięta, [Nowy] Brutalizm przyjmował, że kontekst urbanistyczny rzeczywiście istnieje, lecz jest w stanie ruiny. Architektura brutalistyczna niejako pokrywała istniejącą strukturę miasta, wchodząc z nią w interakcje, czasem w surowy, a czasem w poetycki sposób”³⁰². Kwestia tworzenia zależności i powiązań była dla teorii Nowego Brutalizmu niezwykle ważna, co pokazała

²⁹⁹ Za: C. Lichtenstein, T. Schregenberger (red.), dz. cyt., s. 40.

³⁰⁰ Za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 87.

³⁰¹ Za: C. Lichtenstein, T. Schregenberger (red.), dz. cyt., s. 40.

³⁰² R.J. Williams, dz. cyt., s. 136.



Fot. 47. Alison Smithson i Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion w Fonthill Abbey, 1959-1961; fot. seier+seier



Fot. 48. Alison Smithson i Peter Smithson, zespół budynków The Economist w Londynie, 1959-1964; fot. autor

wystawa „Parallel of Life and Art”, której istota polegała na poszukiwaniu przez obserwatora związków pomiędzy prezentowanymi planszami. Zatem kluczowym zagadnieniem stały się związki pomiędzy budynkami i ich otoczeniem. Nie było natomiast preferencji co do ich charakteru. Mogły one, być wielorakie – od pokrewieństwa aż do zupełnej odmienności.

Szukanie zróżnicowanych relacji pomiędzy nowym a istniejącym można dostrzec w kilku realizacjach Smithsonów. Sugden House wpisuje się w otoczenie podmiejskiego Watford dzięki formie zbliżonej do tradycyjnych domów ze stromym dachem i ceglаныmi ścianami (fot. 45). Ale już rozwiązanie elewacji z nieregularnym układem otworów okiennych o różnej wielkości i kształcie stanowi dysonans. Upper Lawn Pavilion w Fonthill Abbey, wybudowany w 1961 roku, wyrasta z malowniczego osiemnastowiecznego muru z kamienia w sposób wręcz organiczny (fot. 46). Natomiast forma jego nowej części jest zaprzeczającym naturalności szklano-aluminiowym pudełkiem (fot. 47). W budynkach kompleksu The Economist, wzniesionych w Londynie w 1964 roku, wszystkie narożniki są ścięte. Stanowi to bezpośrednie nawiązanie do typowego dla Anglii wykusza (*bay-window*). Najniższy z trzech zaprojektowanych przez Smithsonów budynków uzupełnia pierzeję frontowej ulicy z zabytkową zabudową i koresponduje z nią swoimi gabarytami i poziomym podziałem: parter i I piętro są wyższe, a dwie kolejne kondygnacje niższe, co stanowi odzwierciedlenie układu historycznych fasad St James's Street (fot. 48). Tymczasem przy przeciwległej ulicy Bury Street Smithsonowie ustawili dwa wyższe budynki (dochodzące do 53 metrów wysokości), które zdecydowanie górują nad sąsiednią zabudową, tworząc dramatyczny kontrast (fot. 49). Z pobliskimi kamienicami w żaden sposób nie współgrają także ich elewacje o monotonnym, ortogonalnym podziale. Zróżnicowanie rozwiązań Smithsonów wydaje się niezrozumiałe, dopóki nie weźmie się pod uwagę ich zasady unikalnego podejścia do każdego problemu projektowego. Dzięki niej ustrze-



Fot. 49. Alison Smithson i Peter Smithson, zespół budynków The Economist w Londynie, 1959-1964; fot. autor

gli się także wypracowania własnego, rozpoznawalnego stylu, czego obawiali się, obserwując choćby malarstwo Pollocka, który popadł w powtarzalność i zaczął tworzyć swoje wizytówki, a nie dzieła anty-sztuki.

1.2. Apoteoza zwyczajności

Idea *As Found* miała umożliwić Nowym Brutalistom postrzeganie rzeczy zgodnie z obiektywną prawdą. Pozwalała odszukać wartość

i znaczenie każdego przedmiotu, tworzywa czy miejsca niezależnie od jego statusu. Dlatego też nawet zwykłe rzeczy i banalne lokalizacje stanowiły dla nich źródło inspiracji. Smithsonowie pisali o tym w następujący sposób: „*As Found* było sposobem widzenia zwyczajności, otwarciem na to, jak prozaiczne rzeczy mogą ożywić naszą inwencję twórczą”³⁰³.

Apoteoza zwyczajności w najbardziej jaskrawy sposób uwidoczniła się w aspekcie doboru materiałów budowlanych. Biorąc pod uwagę sytuację w powojennej Anglii, Smithsonowie podkreślali: „W społeczeństwie, które nie miało niczego, sięgałeś po to co było, po rzeczy, których wcześniej się nie zauważało. [...] Chcieliśmy dostrzec materiały takimi, jakimi są: drewnianość drewna, piaskowość piasku”³⁰⁴. Temu dążeniu do widzenia pierwotnej, najbardziej podstawowej istoty rzeczy towarzyszyło odrzucenie udawania. Wszelkie działania imitacyjne były bezwartościowe i pozbawione sensu, gdyż według Nowych Brutalistów wartość rzeczy kryła się w niej samej. Nie należało więc przekształcać rzeczy w jakikolwiek sposób ani nadawać jej innego znaczenia niż to, które tkwiło w jej naturze³⁰⁵. W związku z tym Nowi Brutaliści nie modyfikowali samej rzeczy, ale starali się zmieniać jej relacje z innymi rzeczami, z człowiekiem, z rzeczywistością. Odrzucali naleciałości, dochodzili do sedna – podstawowości, tworzyli nowe interakcje. Anette Busse uważa, że: „*As Found* oznaczało wziąć coś istniejącego i ponownie zinterpretować w stosunku do rzeczywistości”³⁰⁶. Dzięki takiemu postępowaniu coś, co było wcześniej uważane za niestosowne lub zbyt banalne, mogło być uznane za odpowiednie i ważne. Smithsonowie swój proces twórczy dzielili na trzy etapy, które określali jako „podno-

³⁰³ A. Smithson, P. Smithson, *The „As Found” and the „Found”*, [w:] D. Robbins (red.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, Cambridge 1990, s. 201.

³⁰⁴ Tamże.

³⁰⁵ Jencks twierdzi, że Nowy Brutalizm „utrzymywał, że rzeczy same w sobie są bardziej rzetelne i wymowne niż jakiekolwiek antropomorficzne znaczenia, jakie można by im nadać” (Ch. Jencks, *Ruch ...*, dz. cyt., s. 284).

³⁰⁶ A. Busse, *III – Was ist Brutalismus?*, „Baumeister” April 2014, s. 93.

szenie, odwracanie i odkładanie na powrót”³⁰⁷. Można to zobrazować poprzez ich sposób pracy nad Upper Lawn Pavilion. Najpierw oceniły istniejącą sytuację, analizując pozostałości (fundamenty i fragmenty murów) historycznego budynku. Następnie zreinterpretowały ją w stosunku do nowych potrzeb, podejmując decyzję o wykorzystaniu starej struktury. A w efekcie otrzymali nowy obiekt przy znacznym zachowaniu pierwotnych artefaktów.

Nowi Brutaliści, podobnie jak Le Corbusier, przyznawali się do inspiracji zwyczajnymi wiejskimi budynkami mieszkalnymi. Szwajcarka szczególnie zafascynowała wernakularna architektura regionu Morza Śródziemnego. Młodzi angielscy architekci ważne dla siebie wartości odkryli w tradycyjnych wiejskich domach wznoszonych na Wyspach Brytyjskich. Posłużyły one za inspirację w projektach zabudowy wsi przedstawionych na X zjeździe CIAM w Dubrowniku (1956). Ich autorami byli: Smithsonowie, Richard Llewelyn-Davies i John Weeks, William Gough Howell i John Partridge oraz James Stirling. Tradycyjne budynki były według nich bezpośrednią odpowiedzią na warunki życia i potrzeby użytkowników je ludzi, co uznawali za szczególnie cenne. Smithsonowie podkreślali: „Nowy Brutalizm wyróżnia się wśród innych nurtów tym, że odnajduje swoje najbliższe pokrewieństwo nie w historycznych stylach architektonicznych, lecz w formach chłopskich domów”³⁰⁸. Czerpiąc z nieprzemijających zasad architektury wernakularnej, uznali, że przyszłością architektury są proste, niewyrafinowane budynki, dostosowane do wymagań użytkowników.

Ten kierunek potwierdzony został między innymi podczas wystawy „This is Tomorrow” („To jest jutro”), zorganizowanej przy udziałzie

le członków Independent Group w Londynie w 1956 roku. Wystawa służyła zaprezentowaniu tego, jak architekci i artyści widzą najbliższą przyszłość. Smithsonowie wspólnie z Paolozim i Hendersonem przygotowali instalację, która nosiła nazwę „Patio and Pavilion” („Patio i pawilon”). Jej głównym elementem był pawilon o formie prymitywnej szopy, której trzy ściany wykonano z topornych desek, a dach z falistego i przezroczystego tworzywa sztucznego. Frontowej ściany nie było w ogóle, dzięki czemu zwiedzający mogli widzieć wnętrze szopy. Wokół budowli wytyczono podwórze, otaczając je ogrodzeniem ze sklejki i blachy, a teren usypano z piasku. Wewnątrz szopy i na jej dachu, a także na podwórzu umieszczono różne przedmioty. Te swoiste artefakty były częściowo zagrzebane w piachu, jak przedmioty znajdowane przez Paoloziego i Hendersona w ruinach Londynu. Wskazywało to na powiązanie z nieodległą tragiczną przeszłością, ale instalacja była przede wszystkim spojrzeniem w przyszłość³⁰⁹. W „Patio and Pavilion” Smithsonowie sięgnęli do korzeni architektury – prymitywnego domu i podwórka wokół niego – dwóch najbardziej podstawowych elementów przestrzeni ludzkiego życia. Pokazali przy tym, że te podstawy architektury będą aktualne także w przyszłości, co podkreślili, stosując w swojej instalacji zarówno tradycyjne (drewno), jak i nowoczesne materiały (tworzywo sztuczne, aluminium). Nadmienić należy, że w obu tych przypadkach były to niewyszukane, zwyczajne tworzywa. Claude Lichtenstein pisał, że instalacja „pokazała siłę czegoś bezpośredniego i przeciętnego”³¹⁰. W ten sposób określiła znaczenie idei *As Found* i zwyczajności w teorii Nowego Brutalizmu.

³⁰⁷ A. Smithson, P. Smithson, *The „As Found”...*, dz. cyt., s. 201.

³⁰⁸ Za: T. Crosby, dz. cyt., s. 1.

³⁰⁹ Zob.: B. Highmore, *Rough Poetry: Patio and Pavilion Revisited*, „Oxford Art Journal” February 2006, s. 275.

³¹⁰ Za: C. Lichtenstein, T. Schregenberger (red.), dz. cyt., s. 13.

2. Architektura brutalistyczna

2.1. Subiektywność i indywidualizm

Skrajny obiektywizm zawarty w idei *As Found* był dla większości architektów zbyt utopijną ideą. Nie zgadzali się oni z rolą niemal biernego „rezonatora” zastanej rzeczywistości. W swoich budynkach pragnęli wyrażać więcej, chcieli, by ich dzieła były bardziej osobiste i kreacyjne. Architektura brutalistyczna stała się więc znacznie bardziej subiektywna, niż zakładali twórcy Nowego Brutalizmu. Należy jednak podkreślić, że pozostała w ścisłym związku z realiami i przeważnie odzwierciedlała aktualną sytuację. O ile Nowy Brutalizm odnosił się do surowej rzeczywistości lat powojennych, o tyle brutalizm odpowiadał także późniejszym uwarunkowaniom. Na przykład atmosfera zimnej wojny znalazła odzwierciedlenie w postaci masywnych, niemal obronnych form brutalistycznych obiektów. W obliczu powszechnego poczucia zagrożenia miały one dawać wrażenie trwałości i bezpieczeństwa.

Architekci brutalistyczni przekonali się, że nie da się obiektywnie ocenić i rozwiązać wszystkich problemów wynikających z zastanych uwarunkowań. Należy raczej dokonać wyboru priorytetów, co prawie zawsze jest działaniem subiektywnym. Taką metodę preferował między innymi Rudolph, który twierdził, że architekt może w jednym projekcie rozwiązać jedynie wąski zestaw wybranych kwestii: „Podejmuje się pewne problemy w jednej budowli, a inne w następnej. Nigdy nie można rozwiązać wszystkich problemów”³¹¹.

Równie uciążliwe było poszukiwanie przy każdym zadaniu projektowym podstawowości,

docieranie na nowo do rudymentów. Zwłaszcza że do dyspozycji była już ukształtowana doktryna stylistyczna brutalizmu, dająca duże możliwości formalne i znaczną elastyczność rozwiązań. Wysiłek wychodzenia od podstaw podejmowali jedynie najwybitniejsi twórcy, którzy jednocześnie swoimi ideami i realizacjami stymulowali rozwój nurtu brutalistycznego. Le Corbusier powtarzał: „Konieczne jest zaczęcie od zera. Konieczne jest określenie problemu. [...] Jeśli problem jest dobrze określony, sam wskazuje rozwiązanie”³¹². Kahn starał się ustalić istotę projektu, biorąc pod uwagę indywidualny charakter miejsca: „Architekt rozważa inspiracje, zanim może zaakceptować nakazy przestrzeni, którą pragnie uformować. Zadaje sobie pytanie, co naprawdę odróżnia tę przestrzeń od wszystkich innych. Kiedy wyczuje tę odrębność, dochodzi do formy. Forma inspiruje projektowanie”³¹³. Kahnowska koncepcja „praformy” (podstawowej idei założonej przez projektanta), z uwagi na subiektywną, opartą na emocjach rolę projektanta, nie może być jednak utożsamiana z ideą *As Found*. Znacznie bliższa *As Found* była koncepcja Gerharda Kallmanna, którą określał jako *action architecture* i wywodził z *action painting* Pollocka. Jej rezultatami miały być budynki o wyrazistych, dynamicznych formach, zaprojektowane w oparciu o analizy zastanej sytuacji. David Monteyne pisze o postawie Kallmanna: „Podobnie jak awangardowi malarze amerykańscy wyrażał egzystencjalne zainteresowanie sztuką *as found* jako spontaniczną odpowiedzią na istniejące warunki. [...] Inaczej niż wcześniejsi moderniści, którzy w swoich idealistycznych teoriach zakładali poprawianie stosunków społecznych, Kallmann i inni architekci proponowali akceptację zastanego kontekstu społecznego”³¹⁴.

Architekci wykorzystujący brutalistyczną estetykę siłą rzeczy przejmowali pewne rozwią-

³¹¹ P. Rudolph, *Rudolph*, „Perspecta” 7 – 1961, s. 51.

³¹² Za: Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 176.

³¹³ L. Kahn, *Louis Kahn*, „Perspecta” 10/11 – 1967, s. 305.

³¹⁴ D. Monteyne, *Boston City Hall and a History of Reception*, „Journal of Architectural Education” 1 – 2011, s. 56.

zania formalne, powielali pomysły wprowadzone przez innych. W ten sposób w mniejszym lub większym stopniu podporządkowywali się rygorom stylistycznym. Oczywiście stoi to w opozycji do teorii Nowego Brutalizmu i idei *As Found*. Należy podkreślić, że zasada „unikalnego rozwiązania dla unikalnej sytuacji” była generalnie respektowana, choć raczej w oparciu o subiektywne, a nie obiektywne czynniki. Pomimo przyjęcia stylistycznych ram w architekturze brutalistycznej nigdy nie nastąpiło zjawisko charakterystyczne dla funkcjonalizmu, czyli przewaga uniwersalnych, ujednoliconych budynków. Różnorodność form architektonicznych brutalizmu i rozmaitość układów przestrzennych wywodziły się nie tylko z traktowania każdego projektu w sposób unikalny, ale także z dążenia do oryginalności jako istotnej wartości dzieła architektury. Twórcy Nowego Brutalizmu chcieli, by architektura wynikała jedynie z obiektywnej recepcji rzeczywistości i była dostosowana do aktualnej sytuacji i czasu. Zróżnicowanie form miało być niejako naturalnym rezultatem idei *As Found*, a nie celem samym w sobie. Indywidualność i oryginalność budynków brutalistycznych była natomiast wiodącą cechą zakładaną *a priori* przez projektantów.

Nowi Brutaliści starali się stworzyć program architektoniczny i specyficzną metodę projektową, natomiast obawiali się, by ich dążenia nie zostały sprowadzone do określonej stylistyki. W przeciwieństwie do nich Le Corbusier przewidywał możliwość powstania nowego stylu architektonicznego, który jednakże miał być adekwatny do powojennej epoki³¹⁵. Zakładał zatem, że wznoszone budynki nie będą całkowicie unikatowe, lecz zostaną powiązane wspólnymi cechami stylistycznymi, tak jak dzieła wielkich historycznych okresów w architekturze. Przewidywania Le Corbusiera w odniesieniu do brutalizmu sprawdziły się jedynie w pewnym stopniu.

Rzeczywiście można mówić o wykształceniu się stylu brutalistycznego, lecz należy podkreślić, że był on jedną z kilku tendencji swego czasu, a ponadto nie był tak koherentny i jednolity, jak większość wcześniejszych stylów. Owa niejednorodność brutalizmu wynikała z wielu czynników, w tym w dużej mierze z indywidualizmu twórców.

Architekci brutalistyczni uważali się za artystów tworzących indywidualne dzieła i tak chcieli być postrzegani. Symptomatyczny jest fakt, że rzadko utożsamiali się z nurtem brutalistycznym i woleli podkreślać swoją niezależność. Architekturę pojmowali jako jedną z wiodących sztuk, dlatego też jej wytworami nie mogły być dłużej obiekty masowej produkcji. Dziełami architektury miały być budynki wywołujące, jak to określał Le Corbusier, „poetyczną reakcję”³¹⁶. Już Smithsonianowie twierdzili, że „celem architektury są dzieła sztuki, w których się mieszka”³¹⁷, choć sztukę tę opierali na zwyczajności i prostocie. Późniejsze środki wyrazu stały się bogatsze, a dążenie do wyrafinowanego artystycznego efektu jeszcze bardziej zdecydowane, w niektórych przypadkach wręcz dominujące nad innymi aspektami. Budynki stały się ekspresją własną architekta-artysty, który w ramach estetyki brutalistycznej tworzył często własny, rozpoznawalny styl. Jednym z takich projektantów był Marcel Breuer, który na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych odszedł od stylu międzynarodowego ku masywnym, rzeźbiarskim formom naznaczonym indywidualnym charakterem.

Większość architektów brutalistycznych uważała, że budynek jest osobistym dziełem architekta, niosącym personalny przekaz artysty. Nawet gdy w projektowaniu bierze udział duża grupa współpracowników, to za ideę projektu odpowiedzialność powinien brać jeden – mistrz. Bardzo wyraziste poglądy miał pod tym względem Rudolph, który twierdził, że „architekci

³¹⁵ Zob.: W. Boesiger, Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946-1952*. Vol. 5, dz. cyt., s. 6.

³¹⁶ Za: Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 119.

³¹⁷ Za: C. Lichtenstein, T. Schregenberger (red.), dz. cyt., s. 141.

nie są stworzeni do wspólnego projektowania; dzieło jest albo jego, albo moje”³¹⁸. Trzeba jednak przyznać, że zdarzały się także przypadki architektów brutalistycznych tworzących (przynajmniej przez pewien czas) wspólnie, m.in.: Gerhard Kallmann i Michael McKinnell, Johannes H. van den Broek i Jacob B. Bakema, James Stirling i James Gowan, grupa architektów Atelier 5.

Nawet jeżeli architekci brutalistyczni stosunkowo rzadko wchodzili we wzajemną, równoprawną współpracę nad jednym dziełem, to często współdziałali z innymi artystami. Jednym z twórców, którzy postulowali syntezę architektury i innych sztuk, był Le Corbusier, który w swoich budynkach umieszczał własne dzieła malarskie czy rzeźbiarskie. Architekci szczególnie uznaniem darzyli rzeźbiarzy, którzy pomagali im przy kształtowaniu reliefów i innych przestrzennych zdobień powierzchni budynków. Wykorzystywali także ich rzeźby jako elementy uzupełniające kompozycję budynku lub jego otoczenia. Można tu przywołać przykład Art and Architecture Building, gdzie Rudolph umieścił kilka rzeźb na fasadach i wyeksponował we wnętrzach wiele dzieł sztuki i elementów dekoracyjnych.

Wielu brutalistów było przekonanych, że powrót do architektury pojmowanej jako sztuka związana z codziennym życiem przyczyni się do jej humanizacji. Budynki doby funkcjonalizmu ze swoją maszynową estetyką stały się obce ludziom. Okazało się, że proste, surowe formy Nowego Brutalizmu także do nich nie przemawiały. Brutalistyczne realizacje miały być inne, miały pozytywnie oddziaływać na człowieka, pobudzać jego witalność, mobilizować do aktywności i kreatywności. Architekci uznali, że „droga do uleczenia miast i społeczeństw prowadzi poprzez indywidualizację formy, i to formy najdrobniejszej, nie tylko osiedla, ale i budynku, krzesła, klamki”³¹⁹. W związku z tym podchodzi-

li do projektowania całościowo, począwszy od otoczenia obiektu, aż po detale, wyposażenie czy fakturę ścian. Budynki brutalistyczne miały być kompletnymi, całościowymi dziełami sztuki.

Z pewnością główny trend architektury brutalistycznej oddalił się od apoteozy zwyczajności i prostoty. Po okresie wczesnych lat powojennych nastąpił rozwój gospodarczy wielu państw, rosła zamożność społeczeństw i ewoluowały potrzeby przeciętnego człowieka. Te zmiany znalazły odzwierciedlenie w architekturze, u której podstaw leżał jednak bezpośredni związek z codziennym życiem. W Nowym Brutalizmie, dzięki idei *As Found*, zwyczajne rzeczy, nie tracąc swojej prozaicznej istoty, stawały się znaczące i nadzwyczajne. W nurcie brutalistycznym wartość pospolitości i banalności straciła na znaczeniu, nawet jako punkt wyjścia do osiągnięcia indywidualnego, wyjątkowego wyrazu dzieła. Budynek i wszelkie jego komponenty (konstrukcja, materiały, faktura) od początku pracy projektowej aż po realizację były traktowane jako wyjątkowe i niepowtarzalne. Formy architektoniczne w większości stały się wyrafinowane, ekstrawaganckie i niezwykle złożone. Obok tej dominującej tendencji tworzone też budynki o skromniejszych formach, czego przykładem są dzieła takich architektów, jak Artigas czy Lewerentz. Nawet Rudolph, uznawany za twórcę szczególnie efektownych, rzeźbiarskich budynków, zrealizował nacechowany prostotą projekt zespołu mieszkań studenckich Uniwersytetu Yale w New Haven (1960-1961) (fot. 74).

2.2. Zróźnicowane relacje budynku z otoczeniem

Architekci, którzy choćby w subiektywny i wybiórczy sposób brali pod uwagę „realia sytuacji”, siłą rzeczy musieli odnosić się do kontekstu przestrzennego. W tym aspekcie daje

³¹⁸ Za: C. Jones, *Architecture Today and Tomorrow*, New York 1961, s. 175.

³¹⁹ S. Latour, A. Szyski, dz. cyt., s. 88.



Fot. 50. Le Corbusier, kaplica Notre Dame du Haut w Ronchamp, 1950-1955; fot. Thomas Schirmann

się zauważyć podobne tendencje jak w Nowym Brutalizmie. Nadal ważne było poszukiwanie relacji pomiędzy nowym budynkiem a otoczeniem. I niezależnie od tego, czy było to otoczenie urbanistyczne czy przyrodnicze, relacje te mogły być bardzo różne. Zasada unikalności sytuacji i rozwiązań architektonicznych umożliwiała wszakże odmienne podejście do kwestii kontekstu w zależności od specyfiki miejsca i uwarunkowań projektowych. Zdarzały się zatem przypadki wyraźnej dominacji nowych budynków nad otoczeniem, zwłaszcza jeżeli chodzi o monumentalne gmachy, które często wznoszono w stylu brutalistycznym, jak też bardziej zgodnych powiązań. Tak różne związki projektowanych obiektów z sąsiedztwem zauważa się nawet w twórczości jednego architekta.

Zatem powszechna opinia o bezrefleksyjnym przytłaczaniu sąsiedztwa przez architektów

brutalistycznych nie jest prawdziwa. Podkreślić jednak należy, że odszukanie przez obserwatora założonych przez projektantów relacji nowego budynku z otoczeniem nie zawsze jest zadaniem łatwym. Relacje te bowiem rzadko opierały się na mniej lub bardziej bezpośrednim podobieństwie form, czy też na prostych powiązaniach kompozycyjnych. Poniżej przedstawione zostaną przykłady budynków brutalistycznych i ich zróżnicowanych związków ze środowiskiem, w którym powstały.

Wiele dzieł Le Corbusiera stało się przedmiotem inspiracji czy wręcz naśladownictwa. Jednak rzadko kiedy zrealizowane na tej podstawie budynki prezentowały choćby zbliżoną do pierwowzorów jakość. Działo się to w dużej mierze dlatego, że Le Corbusier dokładnie analizował kontekst, w którym przyszło mu projektować. Relacje jego brutalistycznych budynków z otoczeniem były głęboko przemyślane i często decydowały o wybitności dzieła. Z tej przyczyny powielanie pomysłów Le Corbusiera w innym miejscu i uwarunkowaniach kończyło się znacznie mniej przekonującymi rezultatami. Nikolaus Pevsner pisał o niepowtarzalności kaplicy w Ronchamp³²⁰, wynikającej w dużej mierze ze związków jej formy z otaczającym naturalnym krajobrazem: „Lecz biada temu, kto by się dał nakłonić do próby powtórzenia tego samego efektu przestrzennego w innym budynku, któremu brakłoby tej wspaniałej samotności krajobrazu i tej szczególnej religijnej funkcji kaplicy w Ronchamp, a zatem owych niedających się odtworzyć warunków, do których dostosowany był projekt Le Corbusiera”³²¹. Niemal organiczna forma kaplicy rzeczywiście współgra z pofałdowanym krajobrazem (fot. 50). Jej twórca wywiódł kształty budynku bezpośrednio z pejzażu – dolin, wzgórz i meandrującej pomiędzy

³²⁰ Kaplica w Ronchamp przez niektórych historyków architektury i architektów (Pevsner, Stirling, Jencks) zaliczana jest do ekspresjonizmu, czy też neoekspresjonizmu, prawdopodobnie z uwagi na obłe kształty. Należy jednak podkreślić, że szereg cech wskazuje na związki tego budynku z brutalizmem, a obłe kształty pojawiały się również w wielu innych dziełach tego nurtu.

³²¹ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 2013, s. 273.

nimi rzeki. Le Corbusier zanotował swoje prze-myślenia z lipca 1950 roku dotyczące wpływu krajobrazu na formę kaplicy: „Starałem się przez trzy godziny pojąć teren i horyzonty. Stopniowo je wchłonałem. [...] Ronchamp? Kontakt z miejscem, usytuowaniem miejsca, językiem terenu, słów adresowanych do terenu. We wszystkich głównych kierunkach”³²². Te powiązania określił jako „przestrzeń akustyczna”³²³ lub też „wizualna akustyka form”³²⁴, wskazując w ten sposób na odbicie, czy też echo otoczenia zawarte w budynku kaplicy.

Inne podejście do krajobrazu i przyrodniczego otoczenia widzimy w przypadku klasztoru Sainte Marie de la Tourette w Éveux. Budynek i krajobraz zostały tutaj zestawione na zasadzie kontrastu (fot. 51). Colin Rowe podkreślał: „W La Tourette miejsce jest wszystkim i niczym. Jest wyposażone w nagły spadek i bogactwo przypadkowego przekroju. To bynajmniej nie warunki miejsca uzasadniają położenie klasztoru. Jest raczej odwrotnie, architektura i krajobraz, świadome i osobne doświadczenia, są jak rywalizujący ze sobą bohaterowie debaty, którzy stopniowo przedstawiają sprzeczności i starają się je wyjaśnić”³²⁵. Relacje formy architektonicznej i natury nie są harmonijne. Budynek pokazuje swój autonomiczny charakter, ale jednocześnie nie jest nadmiernie ekspansywny³²⁶.

Postawy architektów w stosunku do przyrodniczego kontekstu, zbliżone zarówno do koncepcji zastosowanej w Ronchamp, jak i w Éveux, można dostrzec w wielu innych dziełach brutalistycznych. Giovanni Michelucci w swoim kościele San Giovanni Battista³²⁷ pod Florencją



Fot. 51. Le Corbusier, klasztor Sainte Marie de la Tourette w Éveux, 1957-1960; fot. Tomasz Basista

(1960-1964) zdecydował się nawiązać dialog z widocznymi w oddali wzniesieniami. Cezary Wąs pisze: „Michelucci, podobnie jak Le Corbusier, wyszedł w swoim projekcie od szkiców krajobrazu, lecz jego zainteresowanie wzbudziła nie tyle rozległość otoczenia, ile wygląd w zbliżeniu wąskich przejść, przesmyków i wąwozów pobliskich gór z pasma Apeninów”³²⁸.

³²² Za: W.J. Stock, dz. cyt., s. 61.

³²³ Za: S. Giedion, dz. cyt., s. 19.

³²⁴ Le Corbusier, *Les carnets de la recherche patiente, Ronchamp*, Paris 1957, s. 89.

³²⁵ Za: K. Frampton, *Modern...*, dz. cyt., s. 228.

³²⁶ Tę sprzeczność zauważa także Jencks, pisząc o formie klasztoru: „Gwałtowna, prawie wroga, górująca nad chaotyczną naturą, a jednak defensywna, trzymająca się z dala i pełna rezerwy...” (Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 196).

³²⁷ Zwany też chiesa dell'Autostrada del Sole – kościół przy Autostradzie Słońca.

³²⁸ C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Wrocław 2008, s. 244.



Fot. 52. Giovanni Michelucci, kościół San Giovanni Battista pod Florencją – wnętrze, 1960-1964; fot. Sarah Briggs Ramsey

Te inspiracje widoczne są zarówno w formie budynku, jak i jego wnętrzu (fot. 52). Michelucci użył do budowy kościoła betonu, ale też bloków z miejscowego wapienia, co pogłębia wrażenie związku obiektu z miejscem. Zdecydowanie mniej harmonijnie zestawione zostały z alpejskimi szczytami budynki stacji narciarskiej Flaine we Francji, wzniesione w latach 1959-1969 według projektu Breuera. W dolinie w pobliżu Mont Blanc wzniesiono prostopadłościenną bloki o wysokości do 10 kondygnacji³²⁹. Stanowią one elementy kontrastujące z otoczeniem, aczkolwiek można przywołać kilka aspektów, które sprawiają, że nie są one formami całkowicie obcymi w tym kontekście. Po pierwsze, widoczny na elewacjach beton został dobrany kolorystycznie do skał. Po drugie, układ budynków jest dość swobodny, a położenie mało eksponowane, gdyż zostały one umieszczone nisko w dolinie. Po trzecie, ich wielkość niknie

w porównaniu z ogromem gór, a ponadto są obserwowane przede wszystkim przez narciarzy zjeżdżających ze zboczy powyżej stacji, więc wydają się mniejsze. Natomiast takie cechy form budynków, jak masywność i obronność, są odpowiednie jako synonim bezpieczeństwa w obliczu surowej natury i zagrożenia lawinami.

Breuer jest także autorem wieżowca Ameritrust Tower w Cleveland (1971), którego forma uważana jest za nieprzystającą, czy wręcz wrogą wobec wcześniejszej zabudowy miasta. Dopiero dokładna analiza idei projektowych architekta pozwala docenić, jak dużą wagę przywiązywał on do zachowania walorów urbanistycznego otoczenia. Szczególnie istotnym jego elementem była neoklasycystyczna Cleveland Trust Rotunda stojąca na narożniku ulic. Dobudowany do niej 29-piętrowy wieżowiec jest wielokrotnie wyższy. Breuer, doceniając znaczenie rotundy, uspokoił elewację nowego budynku, tak by stanowiły monochromatyczne, betonowe tło dla bogatego w detale zabytku. Efekt ten jest widoczny do dziś, lecz mało kto wie, że oryginalna koncepcja Breuera wyglądała inaczej i w znacznie pełniejszy sposób rozwiązywała problem historycznego narożnika ulic. W rzeczywistości zaprojektował on dwa bliźniacze wieżowce (wschodni nie został zrealizowany z powodów finansowych) otaczające rotundę, a ich elewacje miały dopełniać pierzeje obu ulic. To wręcz akademicko poprawne rozwiązanie podkreślało znaczenie zabytkowego budynku, który wraz z nowymi obiektami tworzyć miał swoisty „esej o współzależności”³³⁰. Nawet pusta przestrzeń pomiędzy wieżowcami nad niską rotundą stała się wymownym elementem tej pełnej napięcia kompozycji.

Kolejnym obiektem, który tylko pozornie odcina się od otoczenia, jest Art and Architecture Building w New Haven. Rudolph faktycznie chciał stworzyć w tym miejscu wyrazisty budynek na-

³²⁹ Zob.: A. Cobbers, *Marcel Breuer, 1902-1981: Form Giver of the Twentieth Century*, Köln 2007, s. 75-77.

³³⁰ D. Vieira, S. Levine, *Breuer's Brut Sensitivity*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 57.



Fot. 53. Paul Rudolph, Art and Architecture Building – Yale University w New Haven, 1958-1964; fot. autor

rożny, który wyznaczyłby kierunek przekształceń w centrum miasta. Jednakże nie zlekceważył przy tym kontekstu. Nowa struktura zachowuje wysokość zbliżoną do istniejącej zabudowy, a jej nieregularna forma złożona z wieżowych elementów stanowi odległe echo historycznych budynków Uniwersytetu Yale. Również wycofanie fragmentu budynku i odsunięcie go od istniejącej kamienicy świadczy o wadze, jaką architekt przywiązywał do poszanowania sąsiedztwa (fot. 53). Należy podkreślić, że Rudolph, będąc dziekanem szkoły architektury na Yale (w latach 1958-1965), zapoczątkował szeroką dyskusję na temat roli kontekstu w środowisku miejskim. Swoje przemyślenia wykorzystał w projekcie Boston Government Service Center (1962-1971),

usytuowanym na terenie wyburzanego śródmieścia Bostonu. Pomimo tego, że cała wcześniejsza struktura urbanistyczna została zniszczona, postanowił oprzeć się na historycznej siatce ulic. Zaprojektował poszczególne części nowej zabudowy tak, by łączyły się ze sobą, tworząc zwarte pierzeje ulic, co było rzadkością w owych czasach. Sibyl Moholy-Nagy pisała: „Rudolph w projekcie zagospodarowania terenu bazuje na historycznej nieregularności urbanistycznej struktury Bostonu, zestawiając na obwodzie całego kwartału zróżnicowane funkcjonalnie obiekty pod kątami wynikającymi z przebiegu mniejszych i większych ulic”³³¹.

W innej bostońskiej realizacji z tego okresu projektanci postanowili wykorzystać fakt wyburzenia fragmentu miasta i na pustej działce stworzyli obiekt, który zdecydowanie dominuje nad otoczeniem. I nie dzieje się tak z powodu dużej wysokości budynku, choć pozostałe jego wymiary są faktycznie znaczne. Forma bostoń-



Fot. 54. Gerhard Kallmann i Michael McKinnell, ratusz w Bostonie, 1963-1968; fot. autor

³³¹ S. Moholy-Nagy, P. Rudolph, G. Schwab, dz. cyt., s. 20.



Fot. 55. Gottfried Böhm, budynki dla pątników i kościół pielgrzymkowy w Neviges, 1966-1968; fot. seier+seier

skiego ratusza oddziałuje przede wszystkim swoją monumentalnością i ekspresją. Niebagatelne znaczenie ma olbrzymi plac, który rozciąga się od strony zachodniej. Mniej dynamiczny charakter budynek prezentuje od ulicy Congress Street, sięgającej ku historycznej zabudowie. Z tej strony najbardziej widoczne są fragmenty przyziemia wykonane z czerwonej cegły, charakterystycznej dla tradycyjnej architektury Bostonu (fot. 54). Ratusz jest tak silną formą, że pomimo horyzontalnego układu fasad wydaje się podporządkowywać sobie nawet sąsiednie wieżowce. Takie właśnie relacje budynku z otoczeniem były założone przez Kallmanna i McKinnella, a wynikały z prestiżowej funkcji i znaczenia obiektu w całej strukturze nowego centrum miasta. Kallmann mówił w wywiadzie dla „The Globe” w pięćdziesiątą rocznicę wzniesienia budynku: „Budynek nie miał być przyjemny i zgrabny, lecz musiał wzbudzać respekt. Miał przypominać o dawnych czasach i historii. Przecież to nie dom handlowy ani biurowiec”³³².

Budynki brutalistyczne wznoszono nie tylko w wielkich miastach, ale także w mniejszych miejscowościach. Wydaje się, że właśnie w takich przypadkach szczególnie widoczna jest dbałość o bardziej harmonijny kontakt z otaczającą zabudową. W Neviges Gottfried Böhm zaprojektował zespół budynków pielgrzymkowych, który został zrealizowany w latach 1966-1968 (fot. 55). W budynkach dla pątników zachował skalę, rozdrobnienie i swobodę układu charakterystyczną dla małomiasteczkowej zabudowy. Natomiast kościół o geomorficznej formie stanowi dominantę i zdecydowanie góruje nad otoczeniem, choć nie odcina się od niego, gdyż nachylenie górnych partii świątyni jest podobne do kątów dachów tradycyjnych domów z sąsiedztwa.

Böhm jest także autorem hotelu w ruinach zamku Godesberg w Bad Godesberg nad Renem (1961). Zastosował tutaj koncepcję zbliżoną do zastosowanej przez Smithsonów w Upper Lawn Pavilion. Nowa część łączy się bezpośrednio z zabytkową strukturą, a właściwie niemal z niej wyrasta. Erwin Heinle w swoim opisie tej realizacji podkreśla, że „regularnie ułożone kamienie w ścianach starego zamku tworzą spójną całość z ręcznie wykończonym betonem”³³³. W bardziej kontrastowy sposób do rozbudowy historycznego budynku podszedł Francis Pym. Nowa część Ulster Museum w Belfaście z 1964 roku nawiązuje wysokością i motywem bonionowania do starej. Jednakże kompozycja jej elewacji jest całkowitym zaprzeczeniem wyrazistych rytmów tworzonych przez kolumny i okna oraz delikatnych klasycystycznych detali. Bezokienne betonowe bryły nadwieszają się w gwałtowny sposób i w pozornie przypadkowych miejscach. W otoczeniu zabytkowych budynków powstał w latach 1959-1961 Royal College of Physicians w Londynie. Denys Lasdun zaprezentował w nim charakterystyczną dla swojej twórczości elegancką odmianę brutalizmu. Kontekst stanowiła

³³² Za: <https://nplusemag.com/online-only/online-only/the-other-modernism/> [dostęp: 25.04.2017].

³³³ M. Bächer, E. Heinle, dz. cyt., s. 40.

tu neoklasycystyczna zabudowa okolic Regent's Park (fot. 56). Nowy obiekt przywołuje jej echa, ale nie poprzez bezpośrednie podobieństwa, tylko w wyniku bardziej wyrafinowanych nawiązań, jak na przykład symetrii głównej fasady. Pochyle ściany audytorium z ciemno szarej cegły wchodzą z kolei w dialog ze stromymi dachami zabytkowych domów pokrytymi łupkiem. Takich nawiązań można w budynku Royal College of Physicians odnaleźć znacznie więcej, jednak jak twierdzi Curtis, najważniejsza jest tutaj koncepcja *architecture of urban landscape*, którą określił jako „kontekstualną obsesję Lasduna”³³⁴. Według niej budynek miał być odzwierciedleniem otaczającej go przestrzeni miejskiej i łączyć się z nią w wielu miejscach i na różnych poziomach, tak aby stał się jej nierozdzielalną częścią. Wymienione przykłady pokazują, że architektura brutalistyczna mogła z powodzeniem współistnieć w otoczeniu zabytkowych budynków, czy nawet stanowić ich uzupełnienie.

2.3. Regionalny charakter

Idea *As Found*, wyrażająca się dostrzeganiem specyfiki, wyjątkowości każdego miejsca, tkwi także u podstaw regionalnego charakteru architektury brutalistycznej. Wielu twórców przywiązywało dużą wagę do kontekstu społecznego, historycznego i geograficznego, a także miejscowych materiałów i metod konstrukcji. W wyniku takich postaw wyraźnie zarysowały się różnice pomiędzy poszczególnymi rejonami świata, czy też krajami. Brutalizm, pomimo generalnego zachowania spójności estetycznej, nie stał się zunifikowanym stylem, lecz nabrał cech regionalnych. To właśnie odróżniało go od uniwersalizmu stylu międzynarodowego. Część projektantów łączyła wątki architektury rodzimej z językiem form i elementów brutalistycznych, tworząc niemalże narodowy styl. W przypadku



Fot. 56. Denys Lasdun, Royal College of Physicians w Londynie, 1959-1961; fot. autor

innych krajów wpływ tradycji nie był tak istotny, lecz właściwie w każdym z nich można zauważyć, że budynki brutalistyczne mają szereg wspólnych cech, świadczących o ich pokrewieństwie i wykształceniu się lokalnej tendencji. Oczywiście trudno mówić o wyklarowaniu się autonomicznych odmian brutalizmu w różnych państwach, ponieważ na atrybuty lokalne nakładały się wspólne cechy stylistyczne z jednej strony, a dążenia architektów do indywidualizmu z drugiej.

Wielu brutalistów poszukiwało archetypów lub ponadczasowych wartości w architekturze wernakularnej. Podzielali oni pogląd Rudolpha, że architektura powinna wyrastać „nie jak gałąź z pnia drzewa, lecz jak nowa roślina, wprost z korzeni”³³⁵. W ten sposób wpisywali się w tendencję, która w latach sześćdziesiątych zaczęła obejmować architekturę światową, a o której Giedion pisał w następujący sposób: „Żywotność dzisiejszej koncepcji [architektury] wynika

³³⁴ W.J.R. Curtis, *Modern...*, dz. cyt., s. 542.

³³⁵ Za: S. Latour, A. Szyski, dz. cyt., s. 515.

z poszanowania, z jakim odniosła się ona do odwiecznych – kosmicznych i fizycznych – warunków danego regionu. Zamiast być przeszkodą, warunki te służyły za odskocznnię dla wyobraźni artystycznej”³³⁶. Nawiązywanie do przeszłości i lokalnych uwarunkowań dokonywało się zarówno przez przekształcanie dawnych form, jak też przez przejmowanie i rozwijanie zasad.

Należy podkreślić, że do pojawienia się tendencji regionalnych w architekturze brutalistycznej przyczyniły się także prace grupy architektów Team 10 wyłonionej w ramach CIAM. W jej szeregach znaczącą rolę odegrali Nowi Brutaliści, w tym Smithsonowie, którzy naciskali na przywrócenie znaczenia miejsca, identyfikacji i tożsamości. Twierdzili oni, że każda kultura, poczynając od prehistorii, wykształcała pewne typy budynków, z którymi może być identyfikowana. We współczesnym świecie również nie ma jednej uniwersalnej kultury i „każdą społeczność należy traktować jako unikalną w swoim środowisku”³³⁷. Dlatego też Smithsonowie, a następnie szereg architektów brutalistycznych poszukiwali rozwiązań, które by to różnicowanie uwzględniały.

Niektórzy twórcy sięgając w przeszłość nie docierali aż do prapoczątków, lecz znajdowali inspiracje w stylach historycznych. Często odwoływano się do architektury antycznej. Le Corbusier podziwiał Partenon, a o architekturze starożytnego Rzymu pisał: „Rzymski porządek był prosty i bezpośredni. Jeżeli był brutalny, tym gorzej – lub tym lepiej”³³⁸. Projektując budynki w sąsiedztwie historycznych obiektów brutaliści nieraz nawiązywali do ich stylistyki. Wiele odniesień do stylów historycznych można odnaleźć w brutalistycznych budynkach sakralnych.

Uporządkowanie kwestii regionalizmu w architekturze brutalistycznej utrudnia pewien paradoks. Otóż architekci odwoływali się czasem do form architektury właściwej dla innego kraju niż ten, w którym właśnie projektowali. Wynikało

to z generalnej fascynacji architekturą wernakularną, prymitywną jako taką. Frampton odnajdował w kaplicy w Ronchamp reminiscencje maltańskich grobowców i tradycyjnych budynków z włoskiej wyspy Ischia. Wygięte łukowo ku górze dachy, charakterystyczne dla architektury południowo-wschodniej Azji, pojawiły się w wielu europejskich i amerykańskich budynkach. Uskokowe formy niektórych dzieł przypominają egipskie piramidy lub zigguraty (czasem stojące „do góry nogami”).

2.4. Specyfika architektury brutalistycznej w różnych krajach

Regionalne różnicowanie brutalizmu można uznać za jedną z jego najważniejszych cech, w związku z czym należy przedstawić, choćby w ogólny sposób, najbardziej reprezentatywne tego przykłady. Poniżej omówionych zostanie pięć krajów, w których architektura brutalistyczna nabrała lokalnego kolorytu oraz wykształciła specyficzne formy i rozwiązania wyróżniające się na tle całego nurtu.

JAPONIA

Krajem, w którym brutalizm stał się niemalże narodową architekturą, była Japonia. Przyczyn takiego stanu rzeczy należy upatrywać przede wszystkim w powojennym dążeniu Japończyków do zachowania swojej tożsamości narodowej przy jednoczesnym przejmowaniu wzorców ze świata zachodniego oraz niebagatelnej roli, jaką w architekturze tego kraju zaczął pełnić beton. Przyjęty z entuzjazmem stał się szybko najważniejszym materiałem, pozwalającym łączyć przeszłość ze współczesnością. Ekspozowanie tego tworzywa, charakterystyczne dla architektury brutalistycznej, okazało się zgodne z japońską tradycją stosowania surowych materiałów.

³³⁶ S. Giedion, dz. cyt., s. 7.

³³⁷ A. Smithson, *The Emergence of Team 10 out of CIAM*, London 1982, s. 14.

³³⁸ Le Corbusier, *Towards...*, dz. cyt., s. 156.

Brutalizm szybko przyjmował się w krajach, które zostały szczególnie dotknięte przez II wojnę światową, czego przykładem była Wielka Brytania³³⁹. W powojennej Japonii także panowały bardzo ciężkie warunki życia. W obu tych państwach architektura modernistyczna nie była mocno zakorzeniona, co także pomogło w rozwoju nowego nurtu. Tendencje brutalistyczne znalazły w Japonii podatny grunt już w latach pięćdziesiątych. Połączyły się one z bardzo wyrazistym dążeniem do zachowania cech rodzimej architektury. Szybki rozwój kraju, oparty w dużej mierze na zachodnim modelu gospodarczo-społecznym, powodował zmiany w kulturze i codziennym życiu. Kontrakcję w stosunku do obcych wpływów miało stanowić przywrócenie tradycyjnych wartości. Okazało się to zadaniem niezbyt trudnym, gdyż jak pisze Giedion: „...Japończycy, w przeciwieństwie do Zachodu, nigdy nie odcięli się od swej przeszłości. Nie odczuwali nigdy potrzeby imitowania dawnych «stylów», ponieważ przeszłość u nich jest ciągle żywa. Prostota ich domów, mimo całego wyrafinowania, pozostaje prehistoryczna. Współczesne stosowanie przez Japończyków żelbetowych belek i słupów wydaje się stare jak świat, a równocześnie nowe”³⁴⁰.

Za wprowadzenie brutalizmu do Japonii odpowiadają przede wszystkim architekci zafascynowani twórczością Le Corbusiera, a zwłaszcza jego uczniowie – Junzo Sakakura, Takamasa Yoshizaka i przede wszystkim Kunio Maekawa. Za pierwszą brutalistyczną realizację można uznać blok mieszkalny Harumi projektu Maekawy³⁴¹.

Specyfika dużej części dzieł japońskiego brutalizmu polegała na tym, że w sposób bardzo bezpośredni wykorzystywane były formy i rozwiązania architektoniczne właściwe dla ar-



Fot. 57. Sachio Otani, centrum kongresowe Kokusai Kaikan w Kioto, 1963-1966; fot. Stephen Smith

chitektury tradycyjnej. Szczególnie charakterystyczne było to, że w wielu budynkach wykonanych z żelbetu struktura nośna naśladowała układ, proporcje, a nawet kształty elementów konstrukcji drewnianej. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów jest Tsuyama Culture Center z 1965 roku, którego projektantem był Kohji Kawashima. Elewacje budynku złożone są z nadwieszających się pięter o wyeksponowanej konstrukcji żelbetowej. Wszystkie jej elementy naśladują drewniane słupy, belki i krokwie stosowane w tradycyjnych japońskich świątyniach. Przetransponowanie tradycyjnej konstrukcji drewnianej na język żelbetowego brutalizmu widoczne jest także w budynkach Maekawy, choć poszczególne elementy są w nich zdecydowanie grubsze niż w ustrojach drewnianych. Rozwiązania o takim charakterze prezentują nawet

³³⁹ Chociaż wiele zależało w tym względzie od innych czynników, w tym na przykład politycznych, które opóźniły rozwój brutalizmu w europejskich państwach socjalistycznych.

³⁴⁰ S. Giedion, dz. cyt., s. 9.

³⁴¹ Wpływ Le Corbusiera na twórczość tego architekta, a zwłaszcza nawiązania do Chandigarh, są najbardziej widoczne w budynku tokijskiej Miejskiej Sali Festiwalowej z 1961 roku. Maekawa był również wieloletnim współpracownikiem Antonina Raymonda, którego Smithsonowie uznawali za prekursora brutalizmu w Japonii.



Fot. 58. Kenzo Tange, hala sportowa w Takamatsu, 1962-1964; fot. Sarah Briggs Ramsey

obiekty o formach dalekich od tradycyjnych. Projektant budynku Kyoto Kokusai Kaikan (centrum kongresowe w Kioto, 1963-1966), Sachio Otani, wzorując się na konstrukcji drewnianej, stworzył innowacyjną żelbetową strukturę³⁴², której prawie wszystkie części odchylają się od pionu, tworząc niepowtarzalną formę o pochylonych ścianach (fot. 57).

Brutalistyczna estetyka była często wykorzystywana przy wznoszeniu budynków dla władz administracyjnych, takich jak miejskie ratusze. Kilka tego typu obiektów zaprojektował najbardziej znany japoński architekt związany z brutalizmem – Kenzo Tange. Można tu wymienić siedzibę władz prefektury Kagawa

(1955-1958) i ratusz w Kurashiki (1957-1960). Zwłaszcza w pierwszym obiekcie widoczne są nawiązania do architektury historycznej. Frampton pisze o nim, że „jest wykonaną w *béton brut* wersją drewnianego stylu Daibutsu z XII wieku, znanego z buddyjskiego kompleksu świątynnego Todaiji w mieście Nara, który dla Tange był symbolem japońskiej kultury narodowej”³⁴³. W dziełach Tange i japońskich brutalistów pojawia się także charakterystyczny dla tradycyjnej architektury tego kraju motyw łuku. Łukowe krzywizny były stosowane najpierw w detalach, a później w większych elementach, takich jak dachy. W latach sześćdziesiątych Tange zaczął kształtować całe budynki w formie łuku, czego przykładem jest hala sportowa w Takamatsu z 1964 roku (fot. 58). Z jednej strony odżegnywał się on od etykiety tradycjonalisty i twierdził, że tradycja może być katalizatorem współczesnej architektury, jednak sama w sobie nie jest kreatywna, z drugiej zaś przyznawał się do bezpośrednich inspiracji starożytnym budownictwem okresu Yayoi i Jomon³⁴⁴, odnajdując w nim początki japońskiej architektury³⁴⁵.

WIELKA BRYTANIA

Brytyjski brutalizm charakteryzował się surowością i zachowawczymi formami. Z pewnością dużą rolę odegrały tutaj powściągliwość i pragmatyzm właściwe Brytyjczykom, ale przede wszystkim to, że na architekturze brutalistycznej wyraźne piętno odcisnęła teoria Nowego Brutalizmu. Dopiero w swojej końcowej fazie (lata siedemdziesiąte) nurt zaowocował bardziej

³⁴² Zob.: R. Banham, H. Suzuki, *Contemporary Architecture of Japan 1958-1984*, London 1985, s. 78-79.

³⁴³ K. Frampton, *The Evolution...*, dz. cyt., s. 98.

³⁴⁴ Zob.: *Kenzo Tange – laureat Medalu SARP*, Warszawa 1973, s. 12-13.

³⁴⁵ Bliższa analiza postawy twórczej Tange pokazuje, że starał się być obiektywny w stosunku do rzeczywistości i aktualnej sytuacji, wykorzystując przy tym dorobek pokoleń dawnych budowniczych. Omawiając twórczość architekta, Udo Kultermann pisał, że: „Tange kocha tradycję. Kocha jej architektoniczne osiągnięcia, ale nigdy nie popełnia tego romantycznego błędu, który polega na założeniu, że współczesne uwarunkowania nie obowiązują. On wie bardzo dobrze, że w obecnej sytuacji potrzebne są rozwiązania odmienne od tradycyjnych. [...] Tange wysuwa intuicyjny wniosek, że tradycja przetrwa tylko wtedy, kiedy będzie tworzona na nowo w każdym momencie historii” (U. Kultermann (red.), *Kenzo Tange 1946-1969: Architecture and Urban Design*, Zürich 1970, s. 10).

złożonymi, ekspresyjnymi budynkami o ekstrawagancko kształtowanych elementach.

Przez większą część rozwoju brutalizmu budynki były dość proste i stonowane, tak jak racjonalna i skromna była tradycyjna zabudowa angielskich miast i wsi. Kiedy w grę wchodziło osiągnięcie mocniejszego wyrazu, tworzone obiekty, które oddziaływały bardziej skalą niż efektownymi rozwiązaniami formalnymi. O wielu z nich można powiedzieć, że prezentowały specyficzną elegancję. Dobrym przykładem są tutaj dzieła Denysa Lasduna, Basila Spence'a, czy też Ernő Goldfingera. Lasdun, począwszy od swoich pierwszych realizacji z lat pięćdziesiątych aż po budynki wzniesione w latach siedemdziesiątych, konsekwentnie tworzył swój nieszablonowy styl oparty na przeciwstawieniu elementów horyzontalnych pionom, podkreślanii wież komunikacyjno-technicznych i ekspresji uskokowo cofających się brył³⁴⁶ (fot. 59). Budynki Lasduna, choć często o znacznych rozmiarach i monumentalnym charakterze, można określić mianem subtelnego i geometrycznie wysmakowanego brutalizmu. Spence w pełen elegancji sposób łączył beton z typową dla Anglii cegłą³⁴⁷. Zespoły mieszkaniowe zaprojektowane przez Goldfingera także noszą znamiona umiarkowania³⁴⁸. Mniej znani angielscy architekci również preferowali stosunkowo proste rozwiązania, pozwalające jednakże osiągnąć wyraziste efekty formalne. John Madin uzyskał takowe w zwałym, niemal minimalistycznym budynku Birmingham Central Library, posługując się jedynie motywem uskokowo nadwieszających się kondygnacji. Alexander Clement określa ten gmach mianem „odwróconego zigguratu”, a o Madinie



Fot. 59. Denys Lasdun, Institute of Education – University of London, 1975-1979; fot. autor

pisze, że „był miejscowym architektem, urodzonym w Moseley, i dlatego widział swoje projekty w lokalnej perspektywie”³⁴⁹.

To właśnie dostrzeganie wartości lokalnej architektury odcisnęło piętno na znacznej części dzieł brytyjskiego brutalizmu. Wiele z nich powstało w sąsiedztwie historycznych obiektów. Właśnie w takich przypadkach nawiązania do dawnych stylów i miejscowej tradycji są najbardziej widoczne. Doskonałym przykładem jest rozbudowa zachodniego skrzydła budynku City of London Guildhall (trwająca kilkanaście lat i ukończona w 1974 roku). Nowa część została zaprojektowana przez Richarda Gilberta Scotta w masywnym i monumentalnym stylu brutali-

³⁴⁶ Można tu przytoczyć przykłady, począwszy od Keeling House w Londynie (1958), poprzez Charles Wilson Building – Leicester University (1966), aż do realizacji z lat siedemdziesiątych dla University of London: School of Oriental and African Studies (1973), Institute of Education (Bedford Way Building, 1975-1979).

³⁴⁷ W takich budynkach, jak np. Falmer House w kampusie University of Sussex z 1962 roku czy londyńskie Hyde Park Barracks z 1970 roku.

³⁴⁸ Chodzi tu o zespoły zabudowy wielorodzinnej zorganizowane wokół wieżowców Balfron Tower (1965-1967) i Trellick Tower (1966-1972).

³⁴⁹ A. Clement, dz. cyt., s. 35.



Fot. 60. Basil Spence, Ministry of Justice w Londynie, 1972-1976; fot. autor

stycznym. Nawiązania do neogotyku zabytkowej części widać w wertykalnym podziale elewacji, kształtach żelbetonowych prefabrykowanych elementów i ich detalach, czy też, ornamencie uwidocznionym na spodzie parasolowych dachów.

Charakterystyczne dla brutalistycznych budynków wznoszonych w Londynie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych są niektóre detale zaczerpnięte wprost z tradycyjnych budynków tego miasta. Wymienić tutaj należy ścięte narożniki zastosowane przez Smithsonów w Economist Building, a później wprowadzane przez Spence'a, chociażby w budynku Salter's Hall ukończonym w 1976 roku. Narożniki bywały też wyoblone, jak w Camden Town Hall z 1977 roku zaprojektowanym przez zespół Camden Architects Department. Kolejnym detalem były wykusze o skośnych ścianach określane przez Londyńczyków mianem *fish tank windows*. Stanowiły one reminiscencję tradycyjnych trójdzielnych wykuszków typu *bay windows*. W dziełach późnego brutalizmu często występowały one nie jako pojedyncze elementy, lecz zwielokrotniane,

jak w budynku Ministry of Justice, ukończonym w 1976 roku według projektu Spence'a (fot. 60).

STANY ZJEDNOCZONE AMERYKI

Architektura brutalistyczna w Europie, zwłaszcza w swojej początkowej fazie, naznaczona była tragicznością, traumą wciąż nieodległej wojny. Odbiło się to na charakterze budynków, często bardzo surowych, o powściągliwych formach. Inaczej przedstawiała się sytuacja w Stanach Zjednoczonych Ameryki, które mimo zaangażowania w działania wojenne, pozostały od nich odległe. To właśnie tam powstały najbardziej ekspresyjne i wyrafinowane dzieła (fot. 61). Amerykański brutalizm, już od swoich początków, był bardziej optymistyczny i witalny niż w Europie. Miejscowi architekci w stosunkowo niewielkim stopniu zajmowali się teoretycznymi podstawami nurtu, a bardziej interesowała ich estetyka służąca kształtowaniu wyrazistych form. Wiele amerykańskich budynków brutalistycznych zaliczanych jest przez Susan Sontag i Charlesa Jencksa do architektury *kamp*, w której umiar był zastępowany pompatością i wybujalą estetyką. Nie można jednak twierdzić, że amerykański brutalizm opierał się tylko na płytkim dążeniu do form o skrajnej ekspresji i oryginalności. U podstaw nurtu stały też głębsze i bardziej złożone przesłanki.

Po wojnie do USA przyjechali i zaczęli uczyć członkowie Team 10 zaznajomieni z ideami Nowego Brutalizmu i architekturą brutalistyczną. Orędownikiem nurtu stał się współautor manifestu „Nine points on monumentality” – Josep Lluís Sert. Poza tym cały czas na rozwój architektury amerykańskiej silnie oddziaływał Wright, ze swoimi poglądami na temat indywidualizmu, siły twórczej jednostki, pochwałą „wolnej demokratycznej architektury”³⁵⁰ i pogardą dla stylu międzynarodowego. Architekci zaczęli dostrzegać znaczenie tożsamości oraz wartość cech regionalnych w architekturze. Rudolph pisał: „regionalizm jest jedną z dróg ku bogactwu archi-

³⁵⁰ P. Blake, *Frank Lloyd Wright – architektura i przestrzeń*, Warszawa 1990, s. 15.

tektury, którą inne nurty wykorzystywały, a której dzisiaj tak brakuje”³⁵¹. Wszystkie te okoliczności doprowadziły do tego, że w Stanach pojawił się nurt oddziałujący plastycznością masywnych form, „synkopowanymi rytmami, pędzącymi poziomami i wystrzeliwującymi w górę pionami”³⁵². Najważniejszymi jego przedstawicielami byli tak znaczący dla światowej architektury twórcy, jak: Louis I. Kahn, Paul Rudolph, Marcel Breuer, Josep Lluís Sert, John M. Johansen, Ieoh Ming Pei.

Brutalizm, w założeniach projektantów, miał przyczynić się do zhumanizowania amerykańskiej architektury. Nowa architektura miała wpływać na społeczeństwo i pomóc w eliminacji negatywnych zjawisk: konsumpcjonizmu, braku kreatywności, zaniku dążeń do szerszego intelektualnego rozwoju. Dlatego formy budynków brutalistycznych obdarzano cechami oczekiwanymi u ludzi, takimi jak: indywidualizm, niekonwencjonalność, wigor, dynamika i energia. Architektura miała także budzić poczucie dumy i wspólnoty. Aby odzwierciedlać i stymulować te wartości, musiała być traktowana jako sztuka, musiała być bardziej artystyczna. Ten swoisty renesans kultury, zakładany przez władze państwowe, miał też cele polityczne. Potwierdzał wielkość amerykańskiej cywilizacji i wykazywał, że amerykański model demokratycznej wspólnoty jest najlepszą z dróg rozwoju. Amerykański brutalizm wyrażał zatem wiarę w sukces i siłę – jednostki, społeczeństwa i państwa.

Rozkwit nurtu brutalistycznego w USA przypadał na lata zimnej wojny. Formy budynków odzwierciedlały więc nie tylko pozytywne dążenia społeczne, ale także napięcia i obawy związane z narastającym zagrożeniem. W obliczu groźby wojny i ataku atomowego masywność betonowych budynków podnosiła poczucie bez-



Fot. 61. Paul Rudolph, Boston Government Service Center, 1962-1971; fot. autor

pieczeństwa. Obronne, niemal ufortyfikowane formy obiektów publicznych były odpowiedzią zarówno na trudną sytuację zewnętrzną, jak też wewnętrzne niepokoje. Ada Louise Huxtable pisała o nich na przykładzie bostońskiego ratusza: „mocny i złożony budynek na trudne i skomplikowane czasy, który przetrwa ostatni atak”³⁵³. Ta wojenna retoryka przekładała się na cechy amerykańskiego brutalizmu, które określano typowo męskimi przymiotnikami: krzepki, mocny, potężny, twardy, muskularny³⁵⁴.

³⁵¹ S. Moholy-Nagy, P. Rudolph, G. Schwab, dz. cyt., s. 10.

³⁵² J. Burchard, A. Bush-Brown, *The Architecture of America: A Social and Cultural History*, Boston – Toronto 1961, s. 505.

³⁵³ A.L. Huxtable, *Boston's New City Hall: A Public Building of Quality*, „New York Times” 8 February 1969, s. 33.

³⁵⁴ Zob.: D. Monteyne, *Boston City Hall and a History of Reception*, „Journal of Architectural Education” 1 – 2011, s. 55.

W latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych brutalizm został uznany za architekturę spełniającą oczekiwania projektantów, władz i znacznej części społeczeństwa. Rozpowszechnił się na terenie całych Stanów Zjednoczonych i stał się egalitarnym stylem, w którym wznoszono wszelkie rodzaje obiektów, od gmachów rządowych po domy. Jak pisze Susannah Ribstein, stał się „wernakularnym stylem Ameryki”³⁵⁵.

BRAZYLIA

Brutalizm trafił też do Ameryki Południowej, lecz przybrał tu odmienny charakter niż w USA. Było to szczególnie widoczne w przypadku Brazylii, kraju o innych warunkach ekonomicznych, politycznych i społecznych, co znalazło odzwierciedlenie w architekturze. Była ona znacznie

bliższa zasadom Nowego Brutalizmu, jak choćby gloryfikacji zwyczajności. Formy budynków były bezpretensjonalne, a betonowe faktury nie dbały o wykonanie. Brazylijscy brutalisci nie szukali nawiązań do otoczenia i nie dążyli do integracji z nim. Środowisko miejskie było chaotyczne i ciągle ulegało degradacji, więc zdecydowali się tworzyć obiekty odcinające się od sąsiedztwa i skierowane do swojego środka. Widoczne jest to na przykładzie introwertycznych budynków projektowanych w Sao Paulo i okolicach³⁵⁶. Ich formy zewnętrzne były dość toporne i prymitywne w wyrazie, a ekspresji nadawały im betonowe płaszczyzny ścian malowane na jaskrawe kolory. Znacznie bardziej wyrafinowane były wnętrza, w których często nawet elementy stałego wyposażenia wykonywano z żelbetu.

W takim duchu tworzył czołowy przedstawiciel brazylijskiego brutalizmu, Vilanova Artigas. Jego rezydencje w Sao Paulo z końca lat sześćdziesiątych, takie jak Telmo Porto (1968) czy Martirani (1969), są prostopadłościennymi bryłami z żelbetu, praktycznie pozbawionymi widocznych okien. Doświetlenie wnętrza odbywa się poprzez dużą liczbę niewielkich świetlików dachowych, więc domownicy nie mają właściwie kontaktu wzrokowego z otoczeniem. Pomieszczenia mieszkalne otwierają się na hall lub kuchnię. Podobne założenia przyświecały Mendesowi da Rocha w rezydencjach Casa Butantã (1964-1966) i Fernando Millan (1970). Domy te stanowiły zaprzeczenie indywiduizmu, również w aspekcie życia mieszkańców. Idea ciągłości przestrzeni, objawiająca się łączeniem pomieszczeń i stosowaniem ścian działowych o niepełnej wysokości, skutkowałą ograniczeniem intymności i prowokowaniem kontaktów międzyludzkich³⁵⁷. Brazylijski brutalizm był także ściśle powiązany z rozwijającym się w tym kra-



Fot. 62. Vilanova Artigas, budynek wydziału architektury i urbanistyki FAU-USP w Sao Paulo, 1961-1969; fot. Nelson Kohn

³⁵⁵ S. Ribstein, *Flyover Brutalism*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 117.

³⁵⁶ Funkcjonuje nawet określenie „Paulista School”, czyli „szkoła Sao Paulo” odnośnie do miejscowych betonowych budynków z lat sześćdziesiątych (zob.: R.J. Williams, dz. cyt., s. 135).

³⁵⁷ Zob.: G. Wisnik, Guilherme, *Public Space on the Run: Brazilian Art and Architecture at the End of the 1960s*, „Third Text” 1 – 2012, s. 117-119.

ju nurtem antysztuki (*anti-art*). Radykalne, bezkompromisowe rozwiązania dotyczyły nie tylko architektury mieszkaniowej, ale także budynków o innych funkcjach, czego przykładem może być gmach wydziału architektury i urbanistyki FAU-USP w Sao Paulo projektu Artigasa (fot. 62).

Architekci brutalistyczni z Brazylii zazwyczaj brali pod uwagę względy klimatyczne, co pociągnęło za sobą stosowanie charakterystycznych rozwiązań. Były to głębokie podcienia uzyskane poprzez nadwieszenia górnych kondygnacji lub stosowanie wysuniętych zadaszeń. Na elewacjach pojawiały się *brise soleil* w corbusierowskim wydaniu lub ażurowe ściany zacierające okna.

INDIE

Wyraźny wpływ warunków klimatycznych widoczny jest także w formach brutalistycznych budynków wznoszonych w Indiach. Do wprowadzenia brutalizmu w tym kraju przyczyniły się realizacje Le Corbusiera³⁵⁸, w których posługiwał się on autorskim zestawem elementów, ale także wprowadzał rozwiązania odpowiadające indyjskiemu gorącemu klimatowi. Przykładem tego był sposób kształtowania struktury budynku w taki sposób, by wspomagać jego naturalną wentylację. Ponadto Le Corbusier czerpał inspiracje z dawnej architektury tego regionu. Frampton twierdził, że parasolowe dachy w Chandigarh to przetworzone rozwiązanie z Fatehpur Sikri – dawnej stolicy Wielkich Mogolów³⁵⁹. Curtis dostrzegał w formie Mill Owners' Association Building echa tradycyjnej, drewnianej i kamiennej, architektury regionu Gudżarat³⁶⁰. Natomiast Giedion pisał o „nowym podejściu regionalnym”³⁶¹ Le Corbusiera. Na indyjski brutalizm oddziaływały także betonowe i ceglane



Fot. 63. Balkrishna Doshi, School of Building Science and Technology CEPT w Ahmedabadzie, 1968-1972; fot. Aurobindo Ogra

działa Kahna. Idee mistrza i monumentalne formy wzniesione w Ahmedabadzie i Dakoe (stolicy sąsiedniego Bangladeszu) znalazły odzwierciedlenie w pracach miejscowych architektów, którzy wzbogacili je o wątki rodzime.

Jako najważniejsze budynki brutalistyczne Indii należy wymienić realizacje takich twórców, jak Charles Correa, Balkrishna Doshi i Achyut Kanvinde. Correa jest autorem budynku muzeum Mahatmy Gandhiego (Gandhi Smarak Sangrahalaya) w Ahmedabadzie (1963), którego modularna struktura nawiązuje skalą i proporcjami do tradycyjnej zabudowy, a masywna żelbetowa konstrukcja w połączeniu z ceramicznymi dachami powodują, że „lokalna metaforyka przyćmiewa globalną abstrakcję”³⁶². Doshi zaprojektował budynki Centre for Environment and

³⁵⁸ Chodzi tu zwłaszcza o gmachy w Chandigarh, ale także budynki w Ahmedabadzie z lat pięćdziesiątych, takie jak Mill Owners' Association Building (1951-1954) i Villa Shodhan (1951-1956).

³⁵⁹ Zob.: K. Frampton, *Modern...*, dz. cyt., s. 228.

³⁶⁰ Zob.: W.J.R. Curtis, *Modern...*, dz. cyt., s. 426.

³⁶¹ S. Giedion, dz. cyt., s. 575.

³⁶² A. Godel, *If Ducks Could Talk: Both-and Brutalism*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 85.

Planning Technology w Ahmedabadzie (1968-1972) łączące brutalizm z motywami zaczerpniętymi z tradycji Wielkich Mogolów (fot. 63). Kanvinde w swoich monumentalnych obiektach

z ekspresyjnymi wieżowymi elementami, takich jak fabryka w Mehsana (1970-1973), przywoływał echa historycznych świątyń.

V. Idea *Image*

1. Nowy Brutalizm

1.1. Forma, *image*, zapamiętywalność

Budynki projektowane zgodnie z zasadami Nowego Brutalizmu miały być przede wszystkim właściwymi rozwiązaniami dla konkretnych sytuacji. Jak wobec takiego stanowiska przedstawiała się kwestia formy architektonicznej? Czy była ona ubocznym problemem? Czy wynikała z innych aspektów i była im podporządkowana? Tak jak w funkcjonalizmie, gdy, przynajmniej w teorii, miała wynikać z funkcji³⁶³? Czy też jak w konstruktywizmie, kiedy miała powstawać pod wpływem determinizmu technicznego? Biorąc pod uwagę ideę *As Found* – podkreślającą szczerłość materiału, eksponowanie konstrukcji, apoteozę zwyczajności i podporządkowanie obiektywnym uwarunkowaniom – mogłoby się tak wydawać. Tak jednak nie było. Badacze, którzy utrzymują tezę o małym znaczeniu lub wręcz braku formy w założeniach Nowych Brutalistów, są w błędzie. Nie można zgodzić się na przykład z twierdzeniem Johna MacArthura, że definicja brutalistycznej formy „zawiera brak formy jako ważną zasadę”³⁶⁴. Dochodzimy tutaj

do kolejnej idei Nowego Brutalizmu – idei *Image*, która w dużej mierze określała rolę i znaczenie formy budynku, a właściwie budynku jako całościowego przekazu. Według niej budynek miał być traktowany jako *image*, czyli zapadający w pamięć, sugestywny obraz.

Najbardziej odpowiednim polskim tłumaczeniem wyrazu *image* w aspekcie Nowego Brutalizmu jest jednak słowo „wyobrażenie” lub nawet dokładniej – „umysłowe wyobrażenie”. „Obraz” jest czymś, co istnieje, jest to pojęcie nacechowane pewną biernością. Natomiast „wyobrażenie” wskazuje na aktywność odbiorcy, który w procesie percepcji poznaje obserwowany obiekt. Dla podkreślenia ważności tego pojęcia w teorii Nowego Brutalizmu i mając na uwadze, że w literaturze międzynarodowej powszechnie funkcjonuje w tym kontekście nie tłumaczone słowo *image*, autor niniejszego opracowania również będzie się nim posługiwał.

Idea *Image* jest zagadnieniem dość enigmatycznym i w różny sposób interpretowanym przez badaczy architektury. Alex Kitnick stwierdza, że mimo częstego posługiwania się pojęciem *image* „nie wypracowano żadnej konkretnej definicji dla jego wsparcia. To słowo było taką zagadką, jak termin «mana»”³⁶⁵. Dokładnemu jej wyjaśnieniu nie sprzyjają także wypowiedzi

³⁶³ W rzeczywistości funkcjonalizm stał się nurtem formalistycznym i przekształcił się w specyficzną stylistykę. Latour i Szymski pisali o tym: „Najbardziej zaskakujące dla funkcjonalistów jest jednak chyba to, że «bezstylowe budownictwo funkcjonalne» samo wytworzyło określony styl w architekturze” (S. Latour, A. Szymski, dz. cyt., s. 83).

³⁶⁴ J. MacArthur, *Brutalism, Ugliness and the Picturesque Object*, [w:] A. Leach, E. Petrovic (red.), *Formulation Fabrication — The Architecture of History: Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand*, Wellington 2000, s. 260.

³⁶⁵ A. Kitnick, *The Brutalism...*, dz. cyt., s. 81.



Fot. 64. Alison Smithson i Peter Smithson, szkoła w Hunstanton, 1949-1954; fot. Xavier de Jauréguiberry

twórców Nowego Brutalizmu, którzy wprowadzili pojęcie *image* i posługiwali się nim w celu wyjaśnienia swoich koncepcji. Nawet Banham w pewnym momencie stwierdził: „*«Image»* wydaje się słowem opisującym wszystko i nic”³⁶⁶. Ben Highmore podkreślał, że pomimo tego, że *image* był niezwykle istotnym składnikiem Nowego Brutalizmu, Banham „w swoim eseju [„The New Brutalism” z 1955 r.] pozostawił go niedookreślonym”³⁶⁷. Natomiast Henderson wśród pytań, które sobie stawiał w swoich „Notes”, umieścił też takie: „Co masz na myśli mówiąc *«IMAGE»*?”³⁶⁸, pozostawiając je bez odpowiedzi.

Należy zauważyć, że termin *image* stał się pewnym fetyszem Nowych Brutalistów. Ideę, którą określał, można było zapewne przedstawić w oparciu o inne, utarte pojęcia. Jednak to, że w języku architektonicznym nie był do tej pory używany i stanowił swoistą nowość, było dla młodych, nonkonformistycznych architektów pociągające. Wszak pragnęli oni podkreślić swoją odrębność od wcześniejszych nurtów i tendencji, które krytykowali jako oparte na nieaktualnych założeniach lub zgoła bezideowe. Ten nowy, endemiczny termin, traktowany jako pewien symbol, pasował do ich retoryki i dawał dodatkowy atut w polemikach i manifestach przedstawiających Nowy Brutalizm jako nurt inny niż pozostałe³⁶⁹. Znaczenie pojęcia *image* wiązało się zatem z próbą wyprowadzenia architektury poza obowiązujące dotąd zasady³⁷⁰. Należy podkreślić, że w swoich dalekosiężnych planach Nowi Brutaliści mieli stworzenie nowego typu architektury, odpowiadającej zmieniającym się czasom i warunkom, wychodzącej poza ramy estetyczne, a opartej na swoistej etyce. Banham określił ją mianem *une architecture autre* lub *other architecture*³⁷¹. Skoro celem miała być „inna architektura”, to i terminy ją charakteryzujące, takie jak *image*, powinny być odmienne od dotychczas stosowanych.

Banham w pierwszej, roboczej wersji definicji nurtu, zamieszczonej w artykule z 1955 roku, pierwszy jej punkt sformułował jako „formal legibility of plan”, czyli „formalna czytelność planu”³⁷². Wydaje się, że duży wpływ na takie określenie zasady miały idee palladiańskie, wówczas

³⁶⁶ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 359.

³⁶⁷ B. Highmore, *Image-breaking...*, dz. cyt., s. 94.

³⁶⁸ N. Henderson, *Notes*, Nigel Henderson Collection – Tate Gallery, London.

³⁶⁹ Laurent Stalder, podkreślając symboliczne znaczenie pojęcia *image*, twierdzi: „*Image* był ideologiczną reprezentacją wiedzy naukowej i jej postępu” (L. Stalder, *Architecture as „Image” or What’s New About New Brutalism*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 21). Opiera się przy tym na swojej tezie o ścisłym powiązaniu Nowego Brutalizmu z rozwojem wiedzy naukowej, w tym psychologii.

³⁷⁰ Vidler podkreśla to znaczenie, pisząc o „topologicznym *image’u*” jako fundamencie Nowego Brutalizmu (zob.: A. Vidler, *Another...*, dz. cyt., s. 125).

³⁷¹ Zob.: R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 357-361.

³⁷² Tamże, s. 358.

jeszcze silnie obecne w koncepcjach młodego pokolenia architektów angielskich. Czytelność planu dla wielu architektów oznaczała wtedy podporządkowanie go klasycznym zasadom symetrii, co widać w rzucie szkoły w Hunstanton, czy też w Yale Art Gallery w New Haven. W budynku Kahna i Orra plan jest rzeczywiście bardzo przejrzysty, podporządkowany dwóm osiom przecinającym się pod kątem prostym. Banham zarzuca jednak projektantom, że ta osiowość nie została w klarowny sposób uwidoczniiona w formie obiektu. W przypadku budynku w Hunstanton nie ma już takich wątpliwości, gdyż jego plan i forma są spójne i logiczne (fot. 64). „Jednym z powodów stosowania tej natrętnej logiki jest to, że przyczynia się ona do wyrazistości i spójności budynku jako wizualnego bytu, ponieważ kształtuje budynek jako *«image»*.”³⁷³ I właśnie pojęcie *image* pojawia się w drugiej, kończącej artykuł, wersji definicji Banhama³⁷⁴, której pierwszy punkt przyjął nowe brzmienie: „Memorability as an Image”³⁷⁵. Słowo „memorability” właściwie nie występuje w języku angielskim, był to neologizm stworzony przez Banhama. Najbliższe pojęcie „memorable” oznacza coś pozostawiającego niezatarte wspomnienia, natomiast „ability” to „zdolność”. Zatem „memorability” oznacza zdolność do pozostawiania wyraźnego wspomnienia. Idąc tropem Banhama, można by wprowadzić tutaj polski termin „zapamiętywalność”. Wówczas ten fragment definicji uzyskuje brzmienie: „zapamiętywalność jako *image*”. Sformułowanie Banhama starał się przedstawić w bardziej przystępnej formie Renato Pedio, który we włoskim miesięczniku „L’Architettura” pisał w lutym 1959 roku o „budynku jako jednolitym wizualnie *image’u*, klarownym i zapadającym w pamięć”³⁷⁶.

1.2. *Image* jako rezultat oddziaływania budynku na człowieka

Ewolucja jednej z trzech podstawowych cech Nowego Brutalizmu, od określonej właściwości planu do całościowego wyrazu budynku, w definicjach Banhama jest bardzo znamieną. Dzieło Nowego Brutalizmu nie miało być podporządkowane określonej estetyce czy doktrynie stylistycznej, lecz musiało w zdecydowany sposób oddziaływać na odbiorcę. W istocie silne wizualne oddziaływanie stawało się ważniejsze od specyfiki formy budynku. Na pierwszy plan wysuwało się wyobrażenie, jakie o danym budynku uzyskuje obserwator. To, że powiązania pomiędzy człowiekiem a budynkiem były dla Nowych Brutalistów tak bardzo istotne, staje się zrozumiałe, gdy przypomnimy sobie założenia wystawy „Parallel of Life and Art” i interakcje zachodzące pomiędzy zwiedzającym a wyeksponowanymi na planszach fotografiami. Immanentną cechą budynków miała być zatem zdolność do bycia zapamiętanym. Tę priorytetową właściwość pomagała oczywiście osiągnąć wyrazista i spójna forma architektoniczna.

Banham odrzucał, jako całkowicie błędne, przeświadczenie funkcjonalistów, że prawidłowe rozwiązanie funkcjonalne i konstrukcyjne budynku automatycznie zapewni mu właściwą formę. Uważał natomiast, że wszystkie wielkie budynki w historii architektury, takie jak na przykład gotyckie katedry, były „image-making”, czyli „tworzące *image*”³⁷⁷. Tę wartość zyskiwały nie tylko dzięki zapamiętywalnym formom, ale także dlatego, że ich formy współgrały z funkcją, konstrukcją i zastosowanymi materiałami. Taką wieloaspektową spójność miały osiągać również dzieła Nowego Brutalizmu.

³⁷³ Tamże, s. 359.

³⁷⁴ Banham zmodyfikował ją, by wykluczyć wszelkie skojarzenia Nowego Brutalizmu z formalizmem i narzucanymi z góry założeniami kompozycji przestrzennej budynku.

³⁷⁵ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 359.

³⁷⁶ Za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 127.

³⁷⁷ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 359.

Jak według Nowych Brutalistów powstawał *image* budynku? W uproszczeniu można powiedzieć, że najpierw pracował nad nim architekt, a następnie formował się w umyśle obserwatora podczas kontaktu ze zrealizowanym dziełem. Smithsonowie utrzymywali, że *image* wyłaniał się podczas projektowania, podczas procesu tworzenia³⁷⁸. Podkreślali zatem, że nie był z góry narzuconym konceptem. To stanowisko było zgodne z ideami awangardowej sztuki, jak choćby *action painting* Pollocka, który nigdy nie zakładał, jak ma wyglądać gotowy obraz. Należy podkreślić także jego zbieżność z zasadą *As Found* i obiektywnym, indywidualnym podejściem do każdego projektu.

Istotnym założeniem było to, że *image* budynku nie musiał zadowalać patrzącego, sprawiać mu przyjemność, natomiast powinien go poruszać, oddziaływać na jego uczucia. Jak pisał Banham: „*Image* [...] oznacza coś wizualnie wartościowego, ale niekoniecznie według standardów klasycznej estetyki”³⁷⁹. Piękno było jakością abstrakcyjną, do której Nowy Brutalizm, opierający się wszakże na realności, nie dążył. Forma budynku miała być jedynie w pewien sposób intrygująca i wizualnie atrakcyjna dla odbiorcy. Mogła to być atrakcyjność wywoływana skojarzeniami z rzeczami o dowolnym statusie estetycznym, nawet prozaicznymi, czy wręcz uważanymi za nieładne, jak np. magazyn i szopa. Lawrence Alloway w podobny sposób określał charakter pojęcia *image* w ówczesnej awangardowej sztuce: „*Image*», potężne słowo w tamtym czasie, było używane do określenia wizualnie sugestywnej rzeczy niezależnie od jej pochodzenia, będącej dziełem sztuki bądź nie”³⁸⁰.

Jednakże zaznaczyć należy, że dążenie do brzydoty także nie było założeniem brutalistów. Najwyższą wartość w architekturze historycznej,

czyli piękno, zastąpili nową wartością – *image'em*. Uważali, że znaczenie budynku tkwi w nim samym, a *image* nigdy nie był dla nich kategorią estetyczną. Jak pisał Banham: „Nowego Brutalistę porusza rzecz sama w sobie, w swojej całości i ze wszystkimi swoimi powiązaniem ze społeczeństwem”³⁸¹. Każdy budynek jako „unikalne rozwiązanie” miał posiadać własny, niepowtarzalny *image*. Cechą wspólną wszystkich dzieł Nowego Brutalizmu miała być zapamiętywalność wyobrażenia wywoływanego przez budynek, a nie podobieństwa stylistyczne.

Image na ogół implikował skojarzenia i odczucia związane z realnymi rzeczami, obiektami, czy też sytuacjami. Skojarzenia te wynikać mogły na przykład z tradycji czy z techniki, a także innych aspektów ludzkiego życia. Należy zatem podkreślić, że idea *Image* w Nowym Brutalizmie odnosiła się nie tylko do aspektów wizualnych, ale także kulturowych i semiotycznych. Obserwator powinien odczytać *image* budynku na podstawie swojego doświadczenia. Ten intuicyjny sposób recepcji architektury wiąże się z pojęciem topologii, kolejnym endemicznym terminem wprowadzonym przez Nowych Brutalistów³⁸². Czy zatem *image* budynku był dla każdego obserwatora taki sam czy różny? Jako że jest on wartością subiektywną, można sądzić, że był idiosynkratyczny. Jednakże dla twórców teorii Nowego Brutalizmu miało to zapewne drugorzędne znaczenie, gdyż zależało im przede wszystkim na dobitności i zapamiętywalności *image'u*.

Formy budynków projektowanych w duchu Nowego Brutalizmu były proste (fot. 65). Architekci operowali niewielką liczbą brył i środków formalnych, a ich kompozycje nie były skomplikowane. To umiarkowanie w sposobie kształtowania form można tłumaczyć surowością powojen-

³⁷⁸ Zob.: A. Smithson, P. Smithson, *The „As Found”*..., dz. cyt., s. 202.

³⁷⁹ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 358.

³⁸⁰ L. Alloway, *The Development of British Pop*, [w:] L.R. Lippard, *Pop Art*, New York 1966, s. 33.

³⁸¹ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 358.

³⁸² Pojęcie topologii omówione zostanie szerzej w rozdziale „Idea powiązania życia i architektury”.

nej brytyjskiej rzeczywistości, dostosowywaniem się do ekonomicznych warunków, czy też apoteozą zwyczajności, ale należy podkreślić, że wynikało ono również z dążenia do uzyskania spójnego *image'u*. Budynek miał w umyśle obserwatora stawać się właściwie pojedynczym obiektem, a nie zbiorem elementów. Nawet zespół budynków miał być odczytywany jako jedna wizualna rzecz, pojedynczy *image*. Nowi Brutaliści kierowali swoje budynki do zwykłych ludzi. Chcieli, aby były zgodne z ich potrzebami i możliwościami, również możliwościami percepcyjnymi (powiązanymi z wrażliwością i doświadczeniem). Dlatego też doszli do wniosku, że prostsze formy będą łatwiejsze do zapamiętania dla przeciętnego obserwatora oraz szybciej dotrze do niego wizualna spójność budynku i utrwali się w pamięci jego *image*. Można spytać, skąd wzięła się taka zaskakująco niska ocena zdolności intelektualnych odbiorców architektury. Odpowiedź na to pytanie tkwi we wzorcu, który Nowi Brutaliści przyjęli w kontekście kształtowania przestrzeni, a było nim dziecko. Postać dziecka zyskała kluczowe znaczenie dla powojennej awangardy architektonicznej, gdyż symbolizowała nowe życie i świeże spojrzenie na świat. To właśnie sposób percepcji rzeczywistości przez dziecko stał się źródłem inspiracji i wyznacznikiem rozwiązań projektowych.

Poszukując elementarnych relacji pomiędzy człowiekiem i budynkiem, twórcy Nowego Brutalizmu sięgali po środki najbardziej bezpośrednie i najprostsze. Ich inspiracjami nieprzypad-



Fot. 65. Jack Lynn i Ivor Smith (kier. J. Lewis Womersley), osiedle Park Hill w Sheffield, 1957-1961; fot. Sarah Briggs Ramsey

kowo stały się prymitywne wiejskie domostwa dostosowane do surowych warunków życia chłopów i ich prozaicznych, podstawowych potrzeb. Należy także pamiętać, że formy budynków Nowego Brutalizmu miały być zaprzeczeniem powojennych tendencji w Wielkiej Brytanii, a zwłaszcza powierzchownego modernizmu spod szyldu Contemporary Style, który zaowocował efekciarskimi, ozdobnymi budynkami. Wszystkie te czynniki sprawiły, że Nowi Brutaliści postawili na uproszczone, zachowawcze formy.

2. Architektura brutalistyczna

2.1. Dezintegracja pudełka, złożoność i spójność formy

Idea *Image* i jej praktyczne rezultaty były tym, co szczególnie odróżniało brutalizm od modernizmu. Dlatego też w dalszej części rozdziału znajdują się odniesienia do architektury modernistycznej i jej porównania z brutalistyczną.

W kolejnych dekadach po II wojnie światowej następowały zmiany społeczne, w wyniku których potrzeby i aspiracje ludzi stawały się coraz bardziej wyrafinowane. Architekci odnoszący się do rzeczywistych uwarunkowań musieli te przeobrażenia zauważyć i odpowiednio na nie zareagować. W związku z tym budynki brutalistyczne również stały się bardziej skomplikowane i finezyjne. Ponadto dostrzeżono, że zgeometryzowane, sterylne formy modernistyczne, powielane niezależnie od funkcji i lokalizacji budynku, nie są akceptowane przez odbiorców. Także część twórców była już nimi znużona. „Gładkie, białe pudełko” okazało się nudne, a do głosu doszli projektanci, którzy od lat przedstawiali „pomysły w procesie «niszczenia pudełka»”³⁸³, tacy jak Frank Lloyd Wright czy Jacobus Johannes Pieter Oud. To między innymi pod ich wpływem architektki brutalistyczni zdecydowali się „rozbicić” zwarte kubiczne formy, tak jak wcześniej odrzucili gładkie, perfekcyjne faktury³⁸⁴.

Zuniforimizowane, powtarzalne budynki stylu międzynarodowego nie miały charakteru mogącego wywołać emocje i sprawić, że stawały się zapamiętywalne. Ich formy były szablonowe i mało intrygujące – niewiele oferowały odbior-

com i niewiele od nich wymagały. Soltan pisał o złudnej wierze funkcjonalistów, „że jeśli poukłada się przyzwyczajenie funkcje, postawi ekonomiczną i logiczną konstrukcję, jeśli nic nie będzie się ukrywać, wtedy nagroda spłynie z nieba... forma, to jest jakość estetyczna, pojawi się sama. Rozumując tak, wielu architektów spodziewało się jak gdyby «otrzymać coś za nic»”³⁸⁵. W podobnym tonie wypowiadał się Rudolph, wyrażając swoje rozczarowanie architekturą „pudełek od zapalek” słowami: „Wzniosła się i upadła ściana kurtynowa...”³⁸⁶.

Różnice pomiędzy formami architektonicznymi brutalizmu, a zwłaszcza jego najbardziej ekspresyjnej odmiany, a formami modernistycznymi są bardzo wyraźne. W przypadku budynków i projektów Nowego Brutalizmu rozdzźwięk ten nie był tak dobitny. Należy jednakże podkreślić, że priorytetem Nowych Brutalistów nie było poszukiwanie nowatorskich form odróżniających się od form właściwych innym nurtom. Natomiast architektów brutalistycznych to dążenie zajmowało w dużym stopniu. Jak pisał Hitchcock: „...wzrosło zainteresowanie złamanymi sylwetami, niezwykle kształtami, bryłami, które były raczej artykułowane niż unifikowane, ekspresyjnym eksponowaniem indywidualnych elementów strukturalnych, bardziej rzeźbiarskich niż mechanistycznych w swoim charakterze”³⁸⁷.

Brutalistyczna dezintegracja pudełka polegała przede wszystkim na rozbiciu formy architektonicznej na szereg brył (fot. 66). Były one zestawiane ze sobą w kontrastowy sposób. Każda z nich była mocno artykułowana, tak by stanowić odrębny element. Dominowała geometria prostokreślna, a kompozycję form opierano zazwyczaj na kącie prostym, chociaż często pojawiały

³⁸³ P. Gössel, G. Leuthäuser, dz. cyt., s. 191.

³⁸⁴ Renato Pedio podkreślał, że brutalizm był „energetyczną afirmacją struktury, rewanżem masy i plastyczności na estetyce pudełek i tektury” (za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 127).

³⁸⁵ Za: J. Gola (red.), dz. cyt., s. 329.

³⁸⁶ Tamże, s. 333.

³⁸⁷ H.-R. Hitchcock, dz. cyt., s. 579.

się także układy ukośne. Geometria łukowa stosowana była przede wszystkim w elementach wymagających zaakcentowania, jak na przykład *service towers*, zadaszenia nad wejściami, nadwieszane bryły. Aczkolwiek wymienić można obiekty, w których krzywizny i łuki miały dominujące znaczenie, np. budynek Torres Blancas w Madrycie (1964-1969), którego głównym projektantem był Francisco Javier Sáenz de Oiza (fot. 67). Najbardziej istotna zmiana w sposobie komponowania form w stosunku do Nowego Brutalizmu polegała na tym, że architekci brutalistyczni zaczęli stosować znacznie większą liczbę elementów. Często były to multiplikowane powtarzalne moduły, zestawiane w rytmiczny sposób. Kontrastowano je z indywidualnie kształtowanymi elementami. W konsekwencji otrzymywano skomplikowane formy, składające się w rzeczywistości, poza skrajnymi przypadkami, z niezbyt wielu typów elementów.

Prostota, która była charakterystyczna dla Nowego Brutalizmu, została zastąpiona złożonością³⁸⁸. Przejście od form surowych i prostych do bardziej skomplikowanych, nieregularnych i niemal ozdobnych nie jest w historii architektury niczym zaskakującym. Wiele wcześniejszych nurtów w pierwszej fazie swego rozwoju, a za taką można też w pewnym stopniu uznać Nowy Brutalizm, charakteryzowało się uproszczonymi formami, które z czasem stawały się coraz bardziej złożone i bogate. Pomimo swojej złożoności formy budynków brutalistycznych miały być spójne, zachowując charakter koherentnego wizualnego bytu.

Niektóre obiekty brutalistyczne były jednakże tak skomplikowane i składały się z tak wielu kontrastowych części, że aby zachować ich wyrazisty *image*, architekci musieli podejmować



Fot. 66. Paul Rudolph, Art and Architecture Building – Yale University w New Haven, 1958-1964; fot. autor

specjalne działania. Jednym z nich było stosowanie tylko jednego materiału, tak by ujednolicić tę różnorodność elementów. Kwestia ta dotyczyła nie tylko zewnętrznej formy budynków, ale także ich wnętrza. W wielu wypadkach powierzchnie ścian, sufitów i podłóg, ale także elementów stałego wyposażenia prezentowały fakturę tego samego tworzywa – najczęściej betonu. Warto podkreślić, że w rzeźbach z brązu Paolozziego również następowało podobne ujednolicanie. Znalezione obiekty (części maszyn, przypadkowe rzeczy, śmieci) wykonane z różnych materiałów (plastiku, drewna, stali) służyły do wykonania formy odlewniczej, a później wszystkie te elementy były wyrażane w rzeźbie wykonanej z jednego materiału.

Uzyskiwaniu silnego *image'u* sprzyjać miało, podobnie jak w Nowym Brutalizmie, przed-

³⁸⁸ Jencks pisze o „złożonej prostocie” w schyłkowej fazie modernizmu, określając ją późnym modernizmem, do której zalicza brutalizm: „O ile architektura modernistyczna dążyła do przedestylowanej prostoty, w której wiele wymagań było oczyszczanych aż do otrzymania prostych, regularnych kształtów, o tyle późny modernizm, zachowując tę całościową prostotę, pozwala jej na nieregularność i złożoność. Mieszanka «złożonej prostoty» jest sama w sobie oksymoronem, lekko paradoksalnym połączeniem przeciwstawnych właściwości” (Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu...*, dz. cyt., s. 50).



Fot. 67. Francisco Javier Sáenz de Oiza (z zespołem), Torres Blancas w Madrycie, 1964-1969; fot. Maciej Kłopotowski

stawienie klarownych powiązań pomiędzy formą, funkcją i konstrukcją budynku. Banham pisał: „Forma uchwycona przez oko powinna zostać potwierdzona przez doświadczenie podczas użytkowania budynku”³⁸⁹. Aby wykazać ściśle relacje i zgodność pomiędzy tymi trzema elementami, należało je przede wszystkim uwiocznicić. Materiały budowlane i konstrukcja budynku były w Nowym Brutalizmie eksponowane w szczerzy i bezpretensjonalny sposób. Podobna zasada dotyczyła eksponowania instalacji i elementów technicznych, co pokazywało, jak budynek działa i że infrastruktura techniczna jest immanentnym składnikiem obiektu i jego *ima-*

ge'u. Natomiast w architekturze brutalistycznej ten problem był bardziej złożony³⁹⁰. Jednakże w większości budynków tworzywa i struktura konstrukcyjna nadal były uwiocznione w formie, a w niektórych przypadkach wręcz nadmiernie podkreślane. Z pewnością zabiegi te miały uwypuklić ściśle relacje pomiędzy formą a konstrukcją w celu wzmocnienia *image'u* budynku. Naturalnym zjawiskiem jest zatem, że wyrafinowanym formom budynków zaczęły towarzyszyć wizualnie wyrafinowane rozwiązania konstrukcyjne.

2.2. Artykulacja układu funkcjonalnego

Szczególnie ciekawe efekty przyniosło ukazywanie relacji pomiędzy formą budynku a jego wewnętrznymi funkcjami. Jednym z pierwszych architektów, który starał się wyeksponować wewnętrzną strukturę funkcjonalną w formie obiektu był Le Corbusier. Świadczy o tym prekursorski, opracowany na początku lat czterdziestych projekt wieżowca w Algierze, określony jako „wertykalne miasto”. Architekt zastosował w nim siatkę *brise soleil* pokrywającą elewacje i zmieniającą się zgodnie z przeznaczeniem przestrzeni wewnętrznej. Po raz pierwszy tego typu rozwiązanie zostało zrealizowane w Jednostce Marsylskiej. Przy użyciu ścian i balustrad loggi, *brise soleil* i betonowych płaszczyzn odzwierciedlony został ogólny układ funkcjonalny budynku – położenie mieszkań, komunikacja pionowa, część usługowo-handlowa – oraz takie niuanse, jak dwupoziomowa organizacja mieszkań. Indywidualne formy podkreślały położenie głównego wejścia oraz społecznych funkcji umieszczonych na dachu (przedszkole, sala gimnastyczna). Podobną zasadę stosował Le Corbusier w kolejnych jednostkach mieszkalnych (fot. 68) oraz innych brutalistycznych budynkach. Skomplikowaną strukturę wewnętrzną gmachów w Chan-

³⁸⁹ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 358.

³⁹⁰ Co zostało przedstawione w rozdziale „Idea szczerości”.

digarh odzwierciedlił za pomocą stosowanych już wcześniej środków, a także ekspresyjnych brył wyrażających rangę pomieszczeń. O Gmachu Parlamentu Jencks pisał: „Główna sala zebrania znajduje się pod hiperboliczną łupiną ozdobioną symbolami słońca, a sala konferencyjna pod piramidą. Betonowy portyk osłania wejście, za *brise soleil* znajdują się biura, a płaszczyzny betonu kryją klatkę schodową”³⁹¹. W Gmachu Sądu Najwyższego wyróżnia się z kolei dziewięć przeszł parasolowego dachu z towarzyszącymi im dziewięcioma strukturami *brise soleil*, za którymi kryje się dziewięć sal rozpraw (najważniejsza z nich, *Haute Cour*, została podkreślona odmienną formą *brise soleil*). Wejście do budynku zostało zaakcentowane poprzez usunięcie osłon przeciwsłonecznych. Najbardziej zróżnicowane wzory na elewacjach tworzą *brise soleil* w prestiżowej części Gmachu Sekretariatu, przeznaczonej dla ministrów³⁹². Następnym budynkiem, w którego formie w bardzo wyrazisty sposób wyartykułowano wnętrze, był klasztor La Tourette. Nawet z dużej odległości obserwator potrafi dostrzec, gdzie znajdują się cele mnichów, duże pomieszczenia wspólne i klasztorna kaplica.

Warto w tym momencie podkreślić, że próby wyrażenia struktury funkcjonalnej w elewacjach swoich budynków podjęli także architekci związani z Nowym Brutalizmem. Smithsonowie w projekcie rozbudowy Sheffield University (1953) wyeksponowali pionowe i poziome przestrzenie komunikacyjne. W zespole budynków *The Economist* podeszli do problemu w oryginalny sposób. Zamiast różnicować fasady jednego wielofunkcyjnego budynku zaprojektowali trzy oddzielne obiekty dla trzech różnych funkcji. Budynki te różnią się od siebie przede wszystkim



Fot. 68. Le Corbusier, Unité d'Habitation w Berlinie, 1957-1958; fot. Maciej Kłopotowski

kim wysokością i, w mniejszym stopniu, podziałami elewacji. Najniższy mieści bank i sklepy, średni – apartamenty, a najwyższy biura. W formie budynku obsługi technicznej teatru „Old Vic” projektanci (Lyons, Israel and Ellis) uwidocznili układ pomieszczeń warsztatowych i położenie malarni dekoracji scenicznych. W budynkach Park Hill w Sheffield (1957-1961), projektu Jacka Lynn i Ivora Smitha pod kierownictwem J. Lewisa Womersleya, fasady stanowiły bezpośrednie odzwierciedlenie układu mieszkań (fot. 65). Efektem była ortogonalna siatka konstrukcyjna pokrywająca elewacje, w której poszczególne pola były wypełnione murem lub puste, tworząc loggie. Takie rozwiązanie, oparte na zasadzie wypełnienia i pustki określano mianem „solid and void”³⁹³. Całość sprawia wrażenie nieupo-

³⁹¹ Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 170.

³⁹² Giedion pisze o Gmachu Sekretariatu, że jest to budynek, w którym „uaktywnienie plastyczne ściany osiąga najmocniejszy jak dotąd wyraz. [...] Delikatne, pionowe łączniki, które rozgraniczają cztery człony Sekretariatu, subtelnie dzielą całą fasadę tego 254-metrowego budynku. Całość składa się z czterech oddzielnych części, przy czym część przeznaczona dla ministrów jest specjalnie interesująca przez plastyczne zróżnicowanie i wariacje jej masywnych i ażurowych elementów” (S. Giedion, dz. cyt., s. 22-23).

³⁹³ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 132.



Fot. 69. Josep Lluís Sert, Holyoke Center w Cambridge (Mass.), 1960-1967; fot. autor

rządkowanej, wynikowej, pozbawionej jakichkolwiek zasad kompozycyjnych. Lynn twierdził, że z pełną świadomością zrezygnował z projektowania elewacji i pozwolił, by była ona zdeterminowana strukturą funkcjonalną wnętrza. Celem było „uzyskanie *image'u* budynku wiążącego się bardziej z «życiem» niż z «architekturą»”³⁹⁴.

Architektem, który w najbardziej kompleksowy i konsekwentny sposób rozwinął ideę artykulacji wewnętrznych funkcji w formie budynku, był Josep Lluís Sert. Był on uczniem Le Corbusiera i zwolennikiem pomysłu „wertikalnego miasta”, a także znał idee Nowego Brutalizmu. Prezentował stanowisko dotyczące nierozdzielności architektury i urbanistyki i próbował je wdrażać w swoich projektach. Sert był następcą Waltera Gropiusa na stanowisku dziekana szkoły architektury na Uniwersytecie Harvarda w Cambridge i w tej miejscowości oraz w sąsiednim Bostonie zrealizował wiele swoich budynków (opraco-

wanych przez biuro projektowe Sert, Jackson & Gourley). Jednym z nich był wieżowiec Law and Education Tower – Boston University (1960-1965). Realizacja ta w wyrazisty sposób oddaje założenia „wertikalnego miasta”, czyli budynku, który zawiera mnogość funkcji, w tym o charakterze urbanistycznym, i w klarowny sposób artykułuje je w swojej formie. Dzięki przestrzennym fasadom Sert pokazuje położenie audytorium, przestrzeni komunikacyjnych, zespołów sal zajęciowych, stref biur i innych typów pomieszczeń. Układ i wzajemne relacje elementów tworzących rozczłonkowaną, trójwymiarową elewację pozwalają odczytać założone przez architekta znaczenia, co nie byłoby możliwe w przypadku gładkiej ściany. Podobne rozwiązania zastosował Sert w Holyoke Center w Cambridge wzniesionym w latach 1960-1967. Artykulacja złożonych funkcji budynku widoczna jest zwłaszcza na jego południowej fasadzie. Sert przy użyciu ograniczonych środków formalnych otrzymał klarowny efekt³⁹⁵. Osiągnął go przede wszystkim poprzez zróżnicowane rytmy pionowych żelbetowych żaluzji, pełniących rolę *brise soleil* (fot. 69). Architekt w praktycznie płaskiej elewacji uzyskał dzięki nim rozrzeźbienie powierzchni, efekty światłocieniowe oraz uzewnętrznienie: sal szpitalnych, pomieszczeń przychodni, sal seminaryjnych dla studentów i piętra przeznaczonego na rekreację pacjentów (kontrastowy pas czwartej kondygnacji). We wzniesionych nieopodal akademikach Peabody Terraces (1962-1964) Sert ukazał wewnętrzną organizację kilku typów studenckich apartamentów za pomocą układu loggii (fot. 70). Delikatna, ażurowa struktura loggii, nawiązujących do drewnianych balkonów Nowej Anglii, skonfrontowana została z praktycznie bezokiennymi betonowymi ścianami.

Podążając w kierunku integracji urbanistyki i architektury, Sert stosował zasadę artykulacji

³⁹⁴ Tamże.

³⁹⁵ Jencks twierdzi, że w swoich budynkach Sert „rozgrywa tę skomplikowaną grę przy użyciu (mniej więcej) dziesięciu elementów formalnych i ich odmian w różnej skali, kolorze i materiałach” (Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu...*, dz. cyt., s. 44.).



Fot. 70. Josep Lluís Sert, domy studenckie Peabody Terraces w Cambridge (Mass.), 1962-1964; fot. autor

funkcji także w skali urbanistycznej. Przy jej użyciu starał się kształtować projektowane przez siebie wielkie zespoły budynków, które można określić jako megastruktury – np. kompleks Boston University. Jencks pisze o nim: „Sert rozbija gigantyczną kubaturę na kilka powiązanych ze sobą form i przestrzeni, które ogłaszają różne funkcje. Te różnice są następnie artykułowane poprzez użycie innych materiałów i poprzez uwidocznienie konstrukcji. Cała ta artykulacja wyjaśnia zróżnicowanie i przytłaczającą złożoność bez popadania w ostrą retorykę lub zerodowany symbolizm”³⁹⁶.

³⁹⁶ Ch. Jencks, *Architecture 2000: Predictions and Methods*, London 1971, s. 114-115.

³⁹⁷ Jadwiga Sławińska twierdzi, że teoria Kahna była słabo uzasadniona i mistyczna, jednakże „jego realizacje prezentowały znaczne walory plastyczne” (J. Sławińska, dz. cyt., s. 37).

³⁹⁸ Za: S. Latour, A. Szyski, dz. cyt., s. 87.

Autorską zasadę w aspekcie eksponowania wewnętrznych funkcji przedstawił Kahn. Uważał, że architektura jest rozumnym sposobem organizowania przestrzeni i ten sposób architekt powinien ukazać. Opierał się na założeniu, że w budynku wyróżnia się przestrzenie obsługiwane i obsługujące oraz że ten podział musi znaleźć odzwierciedlenie w jego formie³⁹⁷. Twierdził, że: „Struktura pomieszczeń obsługujących powinna dopełniać strukturę pomieszczeń obsługiwanych. Jedna – masywna, brutalna, druga – ażurowa i pełna światła”³⁹⁸. Zatem w strukturze funkcjonalnej budynku wyodrębniał dwa układy – nadrzędny i podrzędny, a do ich wyeksponowania w formie budynku stosował kontrast. W Richards Medical Research Laboratories bezokienne ceglane wieże *service towers* mieszczą właśnie przestrzeń obsługującą, a po-



Fot. 71. Louis I. Kahn, Richards Medical Research Laboratories w Filadelfii, 1957-1961; fot. Smallbones / Wikimedia Commons



Fot. 72. Gerhard Kallmann i Michael McKinnell, ratusz w Bostonie, 1963-1968; fot. autor

między nimi pojawiają się przeszklone elewacje z widoczną żelbetową siatką konstrukcyjną, za którymi znajduje się wewnętrzna przestrzeń obsługiwana (fot. 71). „Zapamiętywalność” budynku zapewnia nie tylko rzeźbiarskość formy, ale także to, że składa się z niewielu rodzajów, powtarzających się elementów o nieskomplikowanych kształtach, łatwo przyswajanych przez obserwatora. Swoją zasadę Kahn wykorzystywał w kolejnych budynkach, czego przykładem jest kompleks Salk Institute w La Jolla, w którym betonowo-drewniane bryły mieszczące la-

boratoria (przestrzenie obsługiwane) górują nad elementami mieszczącymi funkcje pomocnicze (przestrzenie obsługujące).

Regułę eksponowania funkcji przejęli kolejni architekci brutalistyczni, czyniąc z niej narzędzie wspomagające tworzenie form o silnym *image’u*. W niektórych budynkach została ona doprowadzona do skrajności, a ich projektanci stosowali przy tym coraz więcej zróżnicowanych wizualnie środków. Do takich przypadków można odnieść stwierdzenie Andrew Kovacs i Aleksandra Bieriga, że brutalizm zmienił „modernistyczną gustowną powściągliwość na straszliwy nadmiar”³⁹⁹. W formach budynków pojawiała się wielka liczba indywidualnych elementów, mających uzewnętrzniać już nie tylko podstawowy podział funkcjonalny wnętrza, ale nawet jego szczegóły (jak położenie pojedynczych pomieszczeń). W wyniku tego budynki, aczkolwiek zyskując na ekspresyjności, stawały się mniej zrozumiałe dla obserwatora, traciły swoją wizualną spójność⁴⁰⁰.

Przykładem budynku, w którym osiągnięto ekstremalny efekt, jest bostoński ratusz. Jego forma w jaskrawy sposób wyraża zresztą nie tylko układ pomieszczeń, ale także szereg innych problemów nurtujących brutalistów: elementy konstrukcyjne, szczerość materiału, kwestię narożnika, nawiązania do architektury lokalnej. Kallmann i McKinnell w pierwszej kolejności wyodrębnili w formie ratusza trzy najważniejsze części użytkowe. Był to podział pionowy: na najniższych kondygnacjach umieszczono strefę publiczną z pomieszczeniami najczęściej odwiedzanymi przez mieszkańców, w środkowej partii znalazła się strefa dla władz miasta, a w obrębie trzech górnych pięter zaprojektowano pokoje dla urzędników. Wygląd poszczególnych części różni się od siebie. W najniższej części

³⁹⁹ A. Bierig, A. Kovacs, *Brutal Taste*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 31.

⁴⁰⁰ Jürgen Joedicke pisał, że w formach takich budynków tak wiele się dzieje, że można powiedzieć, że nic się nie dzieje, gdyż wykracza to poza ludzką percepcję, a przesyt powoduje stępienie zmysłów (zob.: J. Joedicke, *New Brutalism...*, dz. cyt., s. 422). Natomiast Jencks zauważał, że „czasami taka skrajna artykulacja mogła powiedzieć więcej, niż chciałoby się wiedzieć” (Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu...*, dz. cyt., s. 42).

ważną rolę pełnią ceglane ściany. Mury z czerwonej cegły stanowią nawiązanie do historycznej architektury Bostonu, która zresztą została wyburzona, by zrobić miejsce nowej zabudowie centrum, w tym ratuszowi. Środkowa partia jest najbardziej rozrzucona i dynamiczna, a górna ma zdecydowanie spokojniejszą kompozycję. Następnie projektanci w sposób niemal drobiazgowy uzewnętrznili strukturę funkcjonalną poszczególnych stref. W przyziemiu objawia się to modulowanymi rytmami zmiennej wielkości podpór, różnymi kształtami ceglanych ścian oraz podcieniami o niejednakowej głębokości i wysokości. W strefie środkowej, obejmującej najbardziej prestiżowe pomieszczenia, następuje kulminacja formalnej ekspresji. Za pomocą nadwieszonych brył, wychodzących daleko w przód z głównego korpusu budynku, wyartykułowano między innymi pokój burmistrza, pomieszczenia członków rady miasta i salę obrad (fot. 72). W postaci uskokowych nadwieszzeń uzewnętrzniono nawet tak drugorzędne elementy, jak wewnętrzne schody i trybuny. Biurokratyczny charakter górnej strefy został natomiast podkreślony przez monotonny rytm okien i żelbetowych żeber. Część elementów artykułujących funkcje w poszczególnych strefach budynku układa się w bardziej skomplikowane rytmy, które są przerywane i przekształcane w inne. Jencks porównuje niezwykle złożoną kompozycję fasad ratusza do muzycznej fugi oraz kontrapunktu, czyli utworów składających się z kilku niezależnych linii melodycznych⁴⁰¹.

Fasady zmieniają się zgodnie z programem funkcjonalnym również w budynkach Johna M. Johansena. Skrajną artykulację prezentuje zwłaszcza biblioteka Goddard Library – Clark University w Worcester. Tektonika fasad jest tutaj jeszcze bogatsza niż w bostońskim ratuszu.



Fot. 73. Elsworth Sykes, hotel St Gilles w Londynie, 1971-1977; fot. autor

Dynamikę nadają formie także przekręcone pod kątem nadwieszane bryły. *Image* budynku przywołuje skomplikowaną maszynę, która jest dopiero w fazie montażu, o czym pisał sam Johansen, porównując swój budynek do kserokopiarki pozbawionej obudowy⁴⁰². Christen Johansen, syn architekta, twierdzi, że budynek zdecydowanie odbiegał od ogólnie przyjętych rozwiązań i „był bliższy trójwymiarowemu diagramowi”⁴⁰³, który pokazywał rozkład pomieszczeń. Przytacza też, jak jego ojciec opisywał sposób kształtowania biblioteki, „porównując go do składania kolejnych przestrzeni – holu, magazynów, biur, czyteln, gabinetów, schodów i szybów wind – w dużej plastikowej torebce, by następnie po spuszczeniu z niej powietrza otrzymać formę budynku”⁴⁰⁴.

Zasada eksponowania struktury funkcjonalnej w formie budynku zaowocowała szcze-

⁴⁰¹ Zob.: Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu...*, dz. cyt., s. 42.

⁴⁰² Zob.: J.M. Johansen, *Nanoarchitecture: A New Species of Architecture*, New York 2002, s. 14.

⁴⁰³ Ch. Johansen, *John M. Johansen's Buildings of the 1960s – Brutalism and Beyond*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 67.

⁴⁰⁴ Tamże.

gólnie spektakularnymi budynkami w Stanach Zjednoczonych. Jednakże skrajna artykulacja widoczna jest także w dziełach architektów brutalistycznych z innych krajów. Przykładami są Caja Costarricense de Seguro Social w San Jose (Kostaryka) projektu Alberto Linera, Hotel Tokoen w Kaike (Japonia) projektu Kiyonori Kikutake, londyński St Giles Hotel projektu Elswortha Sykesa (fot. 73).

2.3. Realność i emocje

Brutaliści uznali, że tylko obiekty nacechowane realnością mają wyrazisty *image*. Według nich było mało prawdopodobne, by w pamięci obserwatora pozostał trwały obraz prawie niematerialnego, półprzezroczystego budynku, którego forma jest enigmatyczna, jak w przypadku szklanych obiektów stylu międzynarodowego. Znacznie mocniej będzie oddziaływać na człowieka mocna forma, o wyraźnych konturach, sylwecie i masie. Dlatego też, jak to ujmuje Christian Norberg-Schulz, ważne było, by „nadać budynkowi całościową, fizyczną obecność”⁴⁰⁵. To dążenie do realności i materialności jest w architekturze brutalistycznej bardzo zauważalne i odbiega od modernistycznej abstrakcyjności i eteryczności.

Image’e zarówno w teorii Nowego Brutalizmu, jak i w architekturze brutalistycznej miały wiązać się z realnymi rzeczami. Budynki miały wywoływać skojarzenia ze znanymi obserwatorowi obiektami, wyrazistymi kulturowymi symbolami zakorzenionymi w jego świadomości. MacArthur pisze, że w brutalizmie *image* był „rozpoznaniem, identyfikacją tego, co już znamy, pośród innych wizualnych postrzeżeń”⁴⁰⁶. Brutaliści wykorzystywali zatem takie obrazy, jak np.: robotnicze

osiedle, wieś, zamek, formacja geologiczna. Należy przy tym podkreślić, że skojarzenia te były wywoływane przez budynki o na wskroś współczesnym charakterze i nie naśladujące w sposób bezpośredni określonych form.

Rudolph podkreślał, że wyjściowym wizerunkiem osiedla dla małżeństw studenckich Uniwersytetu Yale była struktura i zabudowa wsi⁴⁰⁷ (fot. 74). Sławińska, pisząc o osiedlu w Preston, ukończonym w 1962 roku według projektu Stirlinga i Gowana, wskazywała na skojarzenia z „ubogim robotniczym przedmieściem”⁴⁰⁸. Wiele budynków brutalistycznych prezentowało *image* związane z ufortyfikowanymi budowlami. Udo Kultermann twierdził, że dotyczyło to zwłaszcza budynków publicznych, które stały się „romantycznymi bastionami siły i wpływów na podobieństwo architektury militarnej”⁴⁰⁹. Należy podkreślić, że pomimo odrzucenia maszynowej estetyki, *image* powiązany z maszyną nie został przez brutalistów całkowicie wyeliminowany, o czym świadczy chociażby, opisany wcześniej, budynek Goddard Library, Johansena, czy też aula Uniwersytetu Technicznego w Delft (1959-1966), której autorami byli Johannes H. van den Broek i Jacob B. Bakema (fot. 75). Fabryczny *image* prezentuje nawet jeden z budynków Rudolpha, a mianowicie Brydges Library w Niagara Falls wzniesiony w latach 1969-1974.

Te utrwalone przez tradycję bądź pochodzące z doświadczeń codziennego życia skojarzenia wpływały także na humanizowanie architektury. Miały sprawiać, że ludzie postrzegali ją jako coś już znanego i mogli się z nią utożsamiać. Spowinowacenie, na pozór dość obcych i nieodgadzionych, form budynków brutalistycznych z zestawem wyobrażeń bliskich odbiorcom architektury powodowało bardziej emocjonalne jej przeżywanie.

⁴⁰⁵ Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie...*, dz. cyt., s. 211.

⁴⁰⁶ J. MacArthur, dz. cyt., s. 261.

⁴⁰⁷ Zob.: P. Rudolph, *Four Current Projects by Rudolph*, „Architectural Record” March 1961, s. 141.

⁴⁰⁸ J. Sławińska, dz. cyt., s. 34.

⁴⁰⁹ U. Kultermann, *Architecture in the Seventies*, London 1980, s. 2.

Idea *Image*, wiążąca się z nieszablonowością i kreatywnością, doprowadziła wielu architektów brutalistycznych do form o bogatej tektonice, rzeźbiarskich i udratyzowanych. Tak ukształtowane budynki stawały się niezwykle ekspresyjne, a ich formy dzięki wywołaniu wyobrażenia utrwalonego przez emocje zapadały w pamięć. Emocjonalna strona architektury zaczęła dominować nad racjonalnymi przesłankami, które przeważały w Nowym Brutalizmie, aczkolwiek Banham już w 1955 roku podkreślał, że „*image* jest tym, co wzbudza emocje”⁴¹⁰. W późniejszych latach budynki brutalistyczne już nie tylko poruszały obserwatora, ale wywoływały w nim niezwykle intensywne, czasem gwałtowne odczucia. Należy przypomnieć, że drogę ku skrajnej ekspresyjności wyznaczyli pierwsi twórcy brutalistyczni. To Le Corbusier „tworzenie poruszających zależności” uznawał za istotę architektury, a Kahn radził każdemu architektowi: „zwróć się ku uczuciu i porzuć czcze rozmyślanie o porządku chaosu”⁴¹¹. Kolejni projektanci zdecydowany nacisk położyli właśnie na dotarcie do sfery emocji odbiorców architektury, dzięki czemu budynek miał komunikować się zarówno z pojedynczym człowiekiem, jak i całym społeczeństwem.

W tym momencie jeszcze raz należy podkreślić, jak ważne dla brutalistów było tworzenie relacji pomiędzy budynkiem a człowiekiem. Sądzieli oni, że architektura może mieć znaczący wpływ na ludzkie postawy i działania. Projektanci udratyzowanych form chcieli, by człowiek utożsamiał się z przekazem budynku. Wynikiem tej identyfikacji miało być niejako przekazanie cech budynku człowiekowi, czy też stymulowanie ludzi do określonych, pozytywnych zachowań. W dziełach brutalistycznych można dostrzec zamysł twórcy do wyartykułowania takich wartości, jak: solidność, dynamiczność, witalność, fantazja. *Image* budynku, zwłaszcza o funkcji publicznej, miał ponadto odpowiadać



Fot. 74. Paul Rudolph, zespół mieszkań studenckich Uniwersytetu Yale w New Haven, 1960-1961; fot. autor



Fot. 75. Johannes H. van den Broek i Jacob B. Bakema, aula Uniwersytetu Technicznego w Delft, 1959-1966; fot. Maciej Kłopotowski

⁴¹⁰ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 361.

⁴¹¹ Za: S. Latour, A. Szyski, dz. cyt., s. 86.



Fot. 76. Fritz Wotruba i Fritz G. Mayr, kościół Świętej Trójcy w Wiedniu, 1974-1976; fot. autor

aspiracjom społeczeństwa i jego wymaganiom, a także wywoływać poczucie wspólnoty. Dla przykładu masywność budynków wiązała się z potrzebą poczucia bezpieczeństwa, która wzmacniała się wobec narastających w tym okresie zagrożeń. Natomiast złożone kompozycje rzeźbiarskich form w zamyśle projektantów powinny inspirować do twórczego działania.

Architekci brutalistyczni opracowali specyficzne sposoby i rozwiązania wzmacniające ekspresję budynków i ich oddziaływanie na psychikę człowieka. Warto tu wymienić kilka najbardziej efektywnych i szczególnie charakterystycznych dla brutalizmu. Uplastycznienie struktury budynku zostało posunięte do takiego stopnia, że zatracił się podział na poszczególne elewacje, a forma stawiała się właściwie bardziej rzeźbiarska niż architektoniczna. Osiągnano przy tym efekt dynamiki, a w niektórych przypadkach wrażenie niestabilności całej struktury budynku, jak choćby w kościele Świętej Trójcy w Wied-

niu, wzniesionym w latach 1974-1976 według projektu rzeźbiarza Fritza Wotruby i architekta Fritza G. Mayra (fot. 76). Strefa wejściowa w bibliotece Brydges Library jest tak dynamiczna i wizualnie rozedrgana, że przypomina wręcz późniejsze formy architektury dekonstrukcyjnej (fot. 77). W przypadku bardziej powściągliwych form następowało uplastycznienie poszczególnych fasad, i to one były traktowane jako rzeźbiarskie kompozycje. Le Corbusier uzasadniał takie postępowanie: „Zmuszę ludzi do myślenia i refleksji; to właśnie jest przyczyną, dla której projektuję gwałtowną, krzykliwą, tryumfującą polichromię fasad”⁴¹². Elewacje stawały się trójwymiarowe. Aby osiągnąć efekt przestrzenności i głębi, stosowano podwójne ściany elewacyjne, ażurowe struktury (takie jak *brise soleil*), ściany łamane harmonijkowo (fot. 78), czyli tzw. *zigzag design*⁴¹³, a także bryły i elementy wychodzące z lica budynku. Jak już wspomniano, rozwiązania te bywały też dodatkowo środkiem artykulacji wewnętrznych funkcji. Silne wrażenie na obserwatorze wywoływały kontrasty, właściwe dla sposobu kształtowania brutalistycznych form. Szczególnie istotną rolę pełniły kontrasty światła i cienia. Wyraźne zagłębienia w fasadzie stawały się ciemnymi pustkami pomiędzy wysuniętymi do przodu, oświetlonymi bryłami. Zasada *solid – void*, czyli bryła – pustka, stała się jednym z ulubionych sposobów brutalistów na uzyskanie efektów światłocieniowych, a także wprowadzenie rytmów na fasady. Aby budynki przyciągały wzrok obserwatora już z daleka i przykuwały jego uwagę, dążono do uzyskiwania agresywnych, łamiących się sylwet. Jeżeli zatem projektowano widoczny dach, to miał on zazwyczaj niekonwencjonalny, intrygujący kształt.

Twórcy Nowego Brutalizmu preferowali proste, klarowne budynki i nie starali się dramatyzować efektu formalnego, którego wyrazistość

⁴¹² W. Boesiger, Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946-1952. Vol. 5*, dz. cyt., s. 191.

⁴¹³ Rozwiązanie to było często spotykane w japońskim brutalizmie (zob.: U. Kultermann, *Kenzo Tange 1946-1969: Architecture and Urban Design*, Zürich 1970, s. 76).

miała wynikać z przestrzegania określonych zasad. W architekturze brutalistycznej sytuacja uległa zmianie. W następstwie uznania przez projektantów, że zapamiętywalność budynku zapewnia nie przejrzystość rozwiązań, lecz przede wszystkim emocje odbiorcy, jego forma mogła stać się bardziej złożona. Zwyczajność i bezpośredniość Nowego Brutalizmu zostały zastąpione obfitością, przerysowaniem i malowniczością. Ta ostatnia cecha stała się szczególnie widoczna w dziełach dojrzałego i późnego brutalizmu, prezentujących nieregularne i zawiłe rozwiązania formalne pobudzające wyobraźnię obserwatora. Jako że rzecz w pełni zrozumiała i klarowna budzi niewielkie emocje, architekci zwrócili się ku rozwiązaniom mniej oczywistym. W niektórych przypadkach zaczęto dążyć do zagadkowości, porzucając nawet wymóg formy będącej spójnym wizualnie obrazem.

Podobnie jak Nowy Brutalizm także architektura brutalistyczna nie miała w założeniach dążenia do piękna. Budynek miał prowokować zmysły, a nie dogadzać jakimkolwiek gustom⁴¹⁴. Tym niemniej nieuprawnione jest twierdzenie, jakoby brutalizm promował ideę brzydoty. Prawdopodobnie wynika ono stąd, że część jego cech i założeń estetycznych stanowiło zaprzeczenie kanonów piękna. Można tutaj wymienić: toporność, ciężkość, gwałtowność, zachwianie proporcji, czy też eksponowanie usterek i niedokładności. Atrybuty te dla niektórych badaczy architektury są jednakże na tyle znaczące, że wiążą oni ten nurt z pojęciem antypiękna. Jencks posuwa się nawet do stwierdzenia: „To oczywiście jedno z większych zwycięstw brutalizmu – nobilitacja estetyczna brzydoty”⁴¹⁵. Natomiast Jacob Reidel w swoich rozważaniach zadaje pytanie: „Co czyni budynek «brutalistycz-



Fot. 77. Paul Rudolph, Brydges Library w Niagara Falls, 1969-1974; fot. autor



Fot. 78. Hermann Baur, Hans Peter Baur, Franz Bräuning, Arthur Dürig, Hochschule für Kunst und Gestaltung w Bazylei, 1956-1961; fot. Sarah Briggs Ramsey

⁴¹⁴ Biorąc pod uwagę stanowisko Tatarkiewicza, brutalizm był po prostu epoką ekspresji, a nie doskonałości: „Jedne [epoki] zmierzają do doskonałości, ale inne mają odmienne cele. Czego chcą te inne? Chcą wielu rzeczy: wielości, nowości, silnych wrażeń, wierności prawdzie, wyrażenia siebie i wyrażenia świata, chcą twórczości i oryginalnych pomysłów. Jeśli próbować ująć to jednym wyrazem, to najprędzej tym: ekspresja” (W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Lublin 1991, s. 63).

⁴¹⁵ D. Leśniak-Rychlak, M. Wiśniewski, dz. cyt., s. 34.

nym»?”⁴¹⁶. Po czym odpowiada, że w odczuciu społecznym jest to brzydota. Próba wyprowadzenia architektury poza przyjęte zasady estetyczne rzeczywiście przyniosła skutek w postaci powszechnej pejoratywnej opinii o brutalizmie. Trzeba przyznać, że znaleźli się nawet twórcy, którzy nie walczyli z takim stereotypem. W celu uzyskania kontrowersyjnego, czy nawet szokującego *image'u* budynku z premedytacją wykorzystywali aspekt antypiękna i negatywnych emocji. Bo Bardi, mówiąc o swoim budynku SESC w Pompei, stwierdziła, że z założenia „miał być nawet brzydszy niż MASP [jej wcześniejszy budynek Museu de Arte de Sao Paulo]”⁴¹⁷. Jednakże tak ekscentryczną postawę należy uznać za wyjątkową i prowokacyjną.

2.4. Monumentalność i megastruktury

O ile kultywowanie przez brutalistów turpizmu należy uznać za opinię błędną, to jest pewne, że jako środek oddziaływania na ludzkie emocje wykorzystywali oni monumentalność. Przypomnieć trzeba manifest „Nine Points on Monumentality” opracowany w 1943 roku przez Sertę, Légera oraz Giediona i podkreślić rolę, jaką odegrał w kształtowaniu się nurtu brutalistycznego. Wiele budynków zaprojektowano jako symboliczne formy, wyrażające ideały i cele ludzi oraz pobudzające ich uczucia, w tym dumę z przynależności do określonej społeczności. Potężne brutalistyczne obiekty, wykonane z żelbetu bądź cegły, niewątpliwie posiadały immanentną cechę monumentalizmu, a mianowicie poczucie trwałości. W ich formach pojawiały się odniesienia do przeszłości, co także zakładali autorzy manifestu, jako warunek stworzenia więzi emocjonalnej pomiędzy współczesnymi a ich historycznym dziedzictwem. Więzy, która

w okresie funkcjonalizmu została zerwana. Architekci chętnie sięgali po inspiracje klasycyzmem, projektując przetworzone kolumnady, czy też przeskalowane *quasi*-gzymsy – czasem o wysokości kilku kondygnacji jak w Boston Government Service Center projektu Rudolpha (fot. 79).

Twórcy brutalistyczni żywili przekonanie, że obiekty o monumentalnym charakterze „działają jak magnes, przyciągając ludzi do spędzania czasu w ich pobliżu”⁴¹⁸. W związku z tym kładli duży nacisk na kształtowanie ich otoczenia i traktowali je jak elementy krystalizujące przestrzeń urbanistyczną. Kallmann, jak sam twierdził, zaprojektował plac przed bostońskim ratuszem w skali i proporcjach właściwym reprezentacyjnemu barokowi, ale przy tym tak otwarty i dostępny, że swoje rozwiązanie nazwał „demokratyczną monumentalnością”⁴¹⁹. Wokół brutalistycznych monumentów zakładano nowe centra miast, dzielnice administracyjne, czy też kampusy uniwersyteckie. Na dodatek majestatyczne formy doskonale odpowiadały *image'owi*, który powinien towarzyszyć budynkom administracji publicznej, nauki, kultury i sztuki, czy też sakralnym. Siła oddziaływania niektórych dzieł brutalizmu jest tak duża, że mimo sąsiedztwa większych obiektów, wybudowanych zazwyczaj w późniejszym okresie, nadal dominują. Zatem brutalistyczna monumentalność tkwi nie w rozmiarach, ale także w dobitności i charakterze *image'u*.

Nie można jednak zaprzeczyć, że dla brutalistów wielkość budynku miała znaczenie. Duże rozmiary mogły przyczynić się do wzmocnienia „zapamiętywalności” obiektu i w naturalny sposób budzić emocje odbiorców. Ta kwestia oraz inne nurtujące projektantów problemy, takie jak relacje budynku z otoczeniem oraz idea przenikania się architektury i urbanistyki, poprowadziły

⁴¹⁶ J. Reidel, *Ugly*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 127.

⁴¹⁷ Za: R.J. Williams, dz. cyt., s. 152.

⁴¹⁸ H. Sroat, dz. cyt., s. 10.

⁴¹⁹ Za: E. Larrabee, *Boston Chooses the Future*, „Horizon” January 1963, s. 14.

brutalistów w kierunku megastruktur. Powstanie rozrastających się, wielofunkcyjnych struktur architektoniczno-urbanistycznych przewidywali już twórcy manifestu „Nine Points on Monumentality”, uznając, że „nie ma granic pomiędzy architekturą i urbanistyką”⁴²⁰. Jak już wspomniano, ideę tę wcielał w życie Sert. Należy jednak zwrócić uwagę, że także w projektach Nowych Brutalistów pojawia się pomysł wielkich zespołów połączonych ze sobą budynków. Smithsonowie swój konkursowy projekt na Golden Lane Housing w Londynie z 1952 roku wyjaśniali w następujący sposób: „Budynki od początku powinny być projektowane jako pewne fragmenty, które mają zdolność współdziałania z innymi i same w sobie są łącznikami w systemie”⁴²¹. Koncepcja Smithsonów, rozwijana następnie przez Lasduna i przede wszystkim urzeczywistniona w zabudowie osiedla Park Hill (ukończonego w 1961 roku) przez Lynna i Smitha, opierała się na zasadzie „cluster” – zdecentralizowanego, rozrastającego się wielokierunkowo „grona”. Jednym z ważniejszych założeń zwolenników megastruktur była zasada ciągłości, mająca wpływ na wiele aspektów architektury brutalistycznej. Ciągła, rozprzestrzeniająca się struktura miała być remedium na chaotycznie rozwijające się układy współczesnych miast. Najbardziej śmiało wizję przewidywały, że dotychczasowe miasto zastąpione zostanie jedną wielką megastrukturą. Ważną zaletą takiego rozwiązania miało być uzyskanie przez miasto spójnego, całościowego *image’u* w miejsce bezładu przypadkowych form i przestrzeni nie tworzących ze sobą właściwych relacji. Projekty brutalistów, które rzadko były realizowane, dotyczyły oczywiście megastruktur o mniejszej skali. W ten sposób powstały między innymi kampusy uniwersyteckie lub ich duże fragmenty. Swoją największą megastrukturę Sert wznosił w latach 1969-1972 i jest nią Harvard University Science Center w Cambridge (fot. 80).



Fot. 79. Paul Rudolph, Boston Government Service Center, 1966-1971; fot. autor

Zagadnienie megastruktur fascynowało też Rudolpha. Kilka takich rozwiązań zaprojektował dla New Haven. Udało mu się zrealizować olbrzymi wielopoziomowy garaż przy Temple Street (1959-1963), mieszczący 1500 stanowisk postojowych. Ten monumentalny obiekt celebrujący „erę samochodową” miał być pierwszym elementem megastruktury łączącej dwie części centrum rozdzielone trasą szybkiego ruchu. Szczególnie interesujące rezultaty i wyrazisty *image* łączący tradycję z nowoczesnością osiągnął Rudolph w Boston Government Service Center, megastrukturze wpisującej się w zaskakująco bezkonfliktowy sposób w historyczny układ Bostonu. Podobnie jak wiele megastruktur, do których realizacji przystąpiono, również ta nie została ukończona – brakuje dominaty w postaci biurowego wieżowca. W 1967 roku Rudolph zaproponował dla Nowego Jorku swoją najbardziej śmiałą koncepcję megastruktury. Graphic Arts Center miało się rozciągać wzdłuż nabrzeża Manhattanu i mieścić prak-

⁴²⁰ J.L. Sert, F. Léger, S. Giedion, dz. cyt., s. 50.

⁴²¹ Za: C. Lichtenstein, T. Schregenberger (red.), dz. cyt., s. 142.



Fot. 80. Josep Lluís Sert, Harvard University Science Center w Cambridge (Mass.), 1969-1972; fot. autor



Fot. 81. Moshe Safdie, Habitat '67 w Montrealu, 1964-1967; fot. Andrzej Basista

tycznie wszystkie podstawowe funkcje miejskie, począwszy od mieszkań i biur, a na kompleksie rekreacyjnym i porcie kończąc.

Miastem, którego intensywny rozwój przypadł na lata sześćdziesiąte i w związku z tym powstało w nim wiele obiektów brutalistycznych, jest Montreal. Część z nich można uznać za megastruktury. Olbrzymim wielofunkcyjnym obiektem zajmującym powierzchnię całego kwartału w centrum jest Place Bonaventure (1964-1967). Architekt Raymond Affleck połączył jego nadziemną część z przestrzeniami rozciągającymi się pod poziomem terenu. O ile forma Place Bonaventure jest zwarta, o tyle bardziej rozdrobniony i otwarty charakter, właściwy megastrukturem ma Habitat '67 projektu Moshe Safdiego (fot. 81). Piętrzące się jeden na drugim żelbetowe moduły połączone siecią elementów komunikacyjnych miały docelowo tworzyć znacznie większy system architektoniczno-urbanistyczny. Dzieło Safdiego należy uznać za jeden z najbardziej wyrazistych przykładów brutalistycznej megastruktury, mimo że projektant nie uważał się za przedstawiciela tego nurtu⁴²².

Z pełną świadomością brutalistyczną estetykę wykorzystywali natomiast japońscy projektanci megastrukturem. Opierając się na założeniach metabolizmu, opracowali szereg, na ogół niezrealizowanych, projektów. Jednym z najbardziej znanych, wykonanym pod kierunkiem Tange w 1960 roku, był projekt megastruktury rozciągającej się na wodach Zatoki Tokijskiej. Charakterystycznym jej elementem były formy przywołujące skojarzenie z tradycyjnym łukowo wygiętym dachem. Swoje koncepcje megastrukturem w latach sześćdziesiątych przedstawili także Kiyonori Kikutake, Kisho Kurokawa i Arata Isozaki. Przykładem zrealizowanego projektu jest centrum prasowe i radiowo-telewizyjne Yamanashi w Kofu, wzniesione przez Tange w latach 1964-1967. Pomiedzy szesnastoma żelbetowymi cylindrami pełniącymi rolę trzonów

⁴²² Safdie twierdził: „Nie byłem zainteresowany estetyką betonu ani stylistyką brutalizmu...” (za: M. Safdie, *Habitat '67*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 75).

konstrukcyjnych i komunikacyjnych zawieszono moduły mieszczące przestrzenie obsługiwane. Puste miejsca w strukturze miały być wypełniane kolejnymi modułami. W późniejszym okresie, wykorzystując doświadczenia brutalistów

i metabolistów, z megastrukturami eksperymentowali projektanci związani z innymi nurtami architektonicznymi, m.in. grupa Archigram i przedstawiciele *high-tech*.

VI. Idea powiązania życia i architektury

1. Nowy Brutalizm

1.1. Habitat współczesnego człowieka

Jedną z najważniejszych idei leżących u podstaw Nowego Brutalizmu było powiązanie życia i architektury, czy też w jeszcze szerszym zakresie życia i sztuki. Dlatego też teoria Nowego Brutalizmu kładła szczególny nacisk na kontekst społeczny. Jego determinujące znaczenie podkreślono w deklaracji Smithsonów: „Widzimy architekturę jako bezpośredni rezultat sposobu życia”⁴²³. Uważali oni, że architektura powinna być dostosowana do miejsca, czasu i rzeczywistych potrzeb ludzi. W przeciwieństwie do przekonania panującego w pierwszych dekadach modernizmu, że to człowiek powinien dostosować się do warunków określonych przez architekta, Nowy Brutalizm podkreślał podmiotowość użytkownika. Taka postawa zaowocowała szczególnym zainteresowaniem problemami architektury mieszkaniowej, jako najważniejszej w codziennym życiu ludzi. Już w instalacji „Patio and Pavilion” Smithsonowie odwołali się do archetypu ludzkiego siedliska. Zbudowana przez nich szopa była sprzeciwem wobec zbyt wyrafinowanych koncepcji budynków mieszkalnych, dalekich od wymagań użytkowników. Dążenie do stworzenia odpowiedniego habitatu współczesnego człowieka stało się jednym z najważ-

niejszych celów architektów związanych z Nowym Brutalizmem. Humanistyczne założenia nurtu są warte podkreślenia, tym bardziej że często bywały pomijane w opracowaniach.

W powojennej Wielkiej Brytanii młodzi architekci, którzy postawili sobie za cel stworzenie architektury zgodnej z realnymi warunkami życia, zaczęli analizować miejsca zamieszkiwania zwykłych ludzi, takie jak gęsto zaludnione robotnicze dzielnice angielskich miast. Znane są obserwacje prowadzone przez Smithsonów i Lasduna w londyńskiej Bethnal Green (fot. 82). Posiłkowali się także badaniami z zakresu psychologii środowiskowej prowadzonymi przez Rogera Barkera (m.in. w Leyburn), czy też Judith Stephen⁴²⁴. W największym stopniu interesowały ich relacje występujące pomiędzy sposobem organizacji przestrzeni a zachowaniami ludzi. Doszli do wniosku, że szczególną rolę odgrywa przestrzeń ulicy obramowana szeregami domów. To na ulicy dochodziło do kontaktów sąsiedzkich budujących poczucie wspólnoty, i to właśnie na niej tętniło codzienne życie mieszkańców brytyjskich miast.

Nowi Brutaliści stwierdzili, że podczas procesu projektowania architekci nie mogą skupiać się jedynie na nowym obiekcie, ale powinni badać problem kompleksowo, także pod kątem implikacji społecznych. Wynikiem takiego postępowania miała być „całkowicie nowa postawa i nieklasyczna estetyka”⁴²⁵, a także powstrzymanie rozpadu więzi międzyludzkich i izolacji jednostki. Nowa architektura powinna zapewniać

⁴²³ Za: T. Crosby, dz. cyt., s. 1.

⁴²⁴ Zob.: A. Massey, *The Independent Group: Modernism...*, dz. cyt., s. 35.

⁴²⁵ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 66.



Fot. 82. Tradycyjna zabudowa londyńskiej dzielnicy Bethnal Green z budynkiem Keeling House w tle; fot. autor

człowiekowi poczucie tożsamości społecznej, które stanowi ważną potrzebę psychologiczną.

Dążenie do stworzenia „całościowego środowiska dla istot ludzkich”⁴²⁶ zostało wyrażone przez Smithsonów w konkursowym projekcie na osiedle mieszkaniowe Golden Lane w Londynie (1952). Była to koncepcja, w której pojawiał się cały szereg rozwiązań wynikających z idei Nowego Brutalizmu. Część z nich została później przejęta przez architektów związanych z brutalizmem. Smithsonowie zaproponowali zabudowę składającą się z prostopadłościennych, 10-piętrowych budynków. Stykały się one ze sobą pod kątem prostym, tworząc ciągły, załamujący się obiekt, który rozprzestrzeniał się w wielu kierunkach. Ciągłość charakteryzowała nie tylko całą strukturę, ale także inne elementy tego architektoniczno-urbanistycznego systemu. Jednym z najważniejszych był układ komunikacyjny. Składał się z galerii oraz klatek

schodowych. Galerie pojawiały się w co trzeciej kondygnacji i zostały określone przez Smithsonów mianem *street decks* („uliczne pomosty”). Łączyły wszystkie budynki, tworząc poszerzenia w miejscu rozwidleń – przy klatkach schodowych. Z jednej strony każdej galerii znajdowały się wejścia do mieszkań, a z przeciwnej otwierały się one na otoczenie budynków. *Street decks* pełniły nie tylko funkcję komunikacyjną, ale miały także stanowić główną przestrzeń kontaktów społecznych. Były zatem odpowiednikiem ulic w tradycyjnych osiedlach mieszkaniowych. Banham pisał, że: „*Street deck* miał oddziaływać społecznie i psychologicznie w taki sposób jak ulica w brytyjskich dzielnicach robotniczych, która jest głównym forum publicznych kontaktów, tradycyjnym miejscem zabaw dzieci, a także jedyną publiczną przestrzenią umożliwiającą masowe spotkania...”⁴²⁷.

Smithsonowie uważali, że ważnym aspektem tych „napowietrznych ulic”⁴²⁸ jest ich szerokość zapewniająca przestrzeń do spotkań sąsiedzkich i innych aktywności, określona na 12 stóp (około 365 cm). Jednak jeszcze większą wagę przywiązali do tego, by każdy *street deck* przebiegał w nieprzerwany sposób przez całą strukturę zabudowy. Gdyby któraś z galerii nie była ciągła, lecz urywała się, zmuszając użytkownika do zejścia na poziom terenu, jej znaczenie sprowadziłoby się według nich wyłącznie do komunikacyjnego przejścia. Porównując koncepcję *street decks* z *rues intérieures* w Unité d’Habitation, należy stwierdzić, że w aspekcie społecznym wewnętrzne korytarze zaproponowane przez Le Corbusiera były mniej przekonujące, ponieważ nie tworzyły ciągłego układu, nie zapewniały powiązania wzrokowego z otoczeniem i nie były doświetlone w naturalny sposób. Natomiast pewną słabością koncepcji Smithsonów było to, że tylko jedna strona ga-

⁴²⁶ Tamże, s. 42.

⁴²⁷ Tamże.

⁴²⁸ Sformułowanie „streets in the sky” stosowane było m.in. przez Alana Powersa (zob.: A. Powers, *Britain...*, dz. cyt., s. 109).

lerii była obudowana mieszkaniami, podczas gdy tradycyjne ulice zapewniały na ogół kontakt z sąsiadem z naprzeciwka.

W Golden Lane, w miejscu skrzyżowań *street decks*, powstawały przestrzenie, które idąc dalej tokiem asocjacyjnego rozumowania Smithsonów, można by określić jako niewielkie placówki bądź dziedzińce. Tutaj galerie łączyły się ze schodami. *Street decks* wraz z dostępnymi z nich mieszkaniami oraz z pionami klatek schodowych miały tworzyć układ odpowiadający tradycyjnemu miastu (czy też osiedlu), czyli ulicom obudowanym domami i połączonym przecznkami. Standardowy poziomy układ został przetworzony i zastąpiony pionowym. Koncepcja ta jest zatem pokrewna idei wertykalnego miasta. Układ *street decks* i klatek schodowych stawał się autonomicznym systemem wyznaczającym pewne granice społeczne. Opuszczenie go przez człowieka, czyli zejście na poziom terenu, oznaczało przemieszczenie się z jednego rodzaju przestrzeni do drugiego. Smithsonowie pisali: „Zejście na ziemię będzie pewnym wydarzeniem [...], specjalną wyprawą w specjalnym celu”⁴²⁹.

Założony przez Smithsonów *image* zabudowy Golden Lane miał wynikać nie z wyrazistych kształtów i formalnych elementów, lecz z właściwie pozaarchitektonicznych aspektów, takich jak ciągłość i komunikacja. Częścią tego *image'u* mieli być także ludzie poruszający się po galeriach, czy też przebywający na tarasie dachowym. Architekci podkreślili to w swoich rysunkach projektowych, wypełniając je sylwetkami użytkowników. Rysunki opracowano w taki sposób, że „obecność ludzi prawie przyćmiewa architekturę”⁴³⁰.

Street decks stały się ważnymi elementami kolejnych projektów Nowych Brutalistów. Uznali oni to rozwiązanie za nowatorskie i odpowiadające aktualnej sytuacji w większym stopniu niż konwencjonalna ulica, choć niektórzy krytycy



Fot. 83. Alison Smithson i Peter Smithson, zespół budynków mieszkalnych Robin Hood Gardens w Londynie, 1969-1972; fot. autor

zarzucali im, że decyzja ta była zbyt pochopna i arbitralna. Frampton dostrzega paradoks w tym, że Smithsonowie z jednej strony doceniali walory tradycyjnych ulic, a z drugiej „deklarowali, bez przeprowadzenia głębszych badań, że takie formy są niemożliwe do zastosowania we współczesnych warunkach”⁴³¹. W tym miejscu należy przypomnieć, że Nowy Brutalizm, jakkolwiek posiłkując się pewnymi tradycyjnymi rozwiązaniami, rzadko przejmował je w sposób bezpośredni. Zazwyczaj architekci przekształcali je i zmieniali, także po to, by pokazać odmienność i innowacyjność nurtu.

W następnych projektach przebieg ciągów komunikacyjnych zaczął determinować cały układ przestrzenny budynku, czy też zespołu zabudowy. W koncepcji Smithsonów z 1953 roku dotyczącej rozbudowy Sheffield University oprócz *street decks* pojawiają się kryte pomosty łączące poszczególne części kompleksu.

⁴²⁹ A. Smithson, P. Smithson, *Ordinariness...*, dz. cyt., s. 59.

⁴³⁰ R. Banham, *The New Brutalism*, dz. cyt., s. 360.

⁴³¹ Za: A. Powers, *Britain...*, dz. cyt., s. 109.



Fot. 84. Jack Lynn i Ivor Smith (kier. J. Lewis Womersley), osiedle Park Hill w Sheffield, 1957-1961; fot. Sarah Briggs Ramsey

W obrębie tych pomostów umieszczono również poziome kanały instalacyjne, by jak twierdzi Banham – „zaakcentować, że nie tylko ludzie poruszają się w budynku”⁴³². Podkreślanie ruchu, komunikacji i cyrkulacji ludzi w budynkach i poza nimi było kolejnym istotnym aspektem Nowego Brutalizmu.

Część swoich pomysłów na zabudowę wielorodzinną Smithsonowie zdołali wcielić w życie dopiero po upływie blisko dwóch dekad. Dwa wydłużone i nieznacznie załamujące się bloki, z mieszkaniami obsługiwanymi poprzez galerie, zestawili ze sobą w zespole Robin Hood Gardens (fot. 83). W momencie ukończenia w 1972 roku koncepcja budynku, sięgająca lat pięćdziesiątych, wydawała się dość anachroniczna.

Jencks krytykował budynki: „«Ulice w powietrzu» cechują te same błędy, które Smithsonowie wytykali w innych tego typu założeniach. Są mało używane, wspólne wejścia są mało znaczące, a niektóre zostały zniszczone przez chuliganów. W gruncie rzeczy są to ciemne, śmierdzące, wilgotne przejścia. Brak tu poczucia miejsca, za mało jest urządzeń komunalnych i jeszcze mniej «elementów identyfikujących», których potrzebę w nowoczesnych budynkach architektki podkreślali”⁴³³. Pomimo negatywnych opinii Robin Hood Gardens przez wiele lat funkcjonowały jako mieszkania komunalne, a według przeprowadzonych w 2013 roku badań 80% lokatorów chciało nadal je użytkować⁴³⁴.

Projekt na konkurs Golden Lane Housing obok Smithsonów zgłosili Jack Lynn i Ivor Smith⁴³⁵. Również oni zaproponowali układ oparty na *street decks*. Swoje założenia zrealizowali blisko dziesięć lat później w osiedlu Park Hill w Sheffield (1957-1961, pod kierownictwem J. Lewisa Womersleya) mieszczącym około 1000 mieszkańców (fot. 84). Realizację tę należy uznać za jedną z najlepiej oddających idee Nowego Brutalizmu. Jej projektanci wcielili w życie wiele rozwiązań, które u Smithsonów pozostały tylko na papierze⁴³⁶. Napowietrzne uliczki biegną, podobnie jak u Smithsonów, przez całą długość zabudowy, co trzecią kondygnację i mają 12 stóp szerokości. Według Banhama, idąc jedną z nich, można zrobić sobie nawet 10 minutowy spacer. Odbywa się on bez konieczności pokonywania jakichkolwiek stopni, gdyż każdy *street deck* przez całą swą długość jest poziomy. Pomimo usytuowania zabudowy na pochyłości terenu, krawędź dachu wszystkich jej części tworzy ciągłą poziomą linię, a podłogi odpowia-

⁴³² R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 43.

⁴³³ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, dz. cyt., s. 23.

⁴³⁴ Zob.: O. Hatherley, *Robin Hood Gardens*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 81.

⁴³⁵ Podobnie jak projekt Smithsonów także ich praca nie została doceniona przez jurorów.

⁴³⁶ Jencks pisał o Park Hill: „Mówiąc krótko, budowla nie projektowana przez Smithsonów jest wykładnią wszystkich głoszonych przez nich zasad...” (Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 292). Natomiast Banham podkreślał: „Moralna krucjata Nowego Brutalizmu ku lepszemu habitatowi poprzez zbudowane środowisko prawdopodobnie osiągnęła apogeum w Park Hill” (R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 132).

dających sobie kondygnacji także znajdują się na tej samej rzędnej. W związku z takim rozwiązaniem zmieniać się musi liczba pięter w zależności od usytuowania budynku na stoku – im wyżej budynek jest posadowiony, tym staje się niższy i *vice versa*. *Street decks* biegną zawsze po zacienionej stronie meandrującej pod różnymi kątami zabudowy, dlatego muszą przebijać budynki i zakręcać. W tych właśnie miejscach powstają przestrzenie analogiczne do tradycyjnych narożników ulic z kameralnymi placzkami. Miały to być strefy częstych spotkań mieszkańców, gdyż stąd wchodzi się do klatek schodowych i wind, a także wyrzuca śmieci do zsypu. Lynn i Smith twierdzili, że w aspekcie kontaktów sąsiedzkich otwór zsypu jest „współczesnym odpowiednikiem studni na wsi”⁴³⁷. W trzech miejscach zabudowa jest przerwana. Sąsiednie skrzydła dzieli odległość około 10 metrów, którą można pokonać za pomocą mostów łączących każdy ze *street decks* (fot. 85). Zaprojektowanie galerii komunikacyjnych co trzy piętra wynikało nie tylko ze względów ekonomicznych i wielopiętrowego układu mieszkań. Takie rozwiązanie zwiększało częstotliwość kontaktów sąsiedzkich, na czym szczególnie zależało architektom. Im większa liczba ludzi poruszających się po *street decks*, tym więcej ich spotkań i interakcji. Odtworzenie pełni życia miejskiej ulicy utrudniało jednakże usytuowanie mieszkań tylko z jednej strony oraz brak usług i handlu. Sklepy oraz szkoła zostały zlokalizowane w obrębie zespołu Park Hill, ale w oddzielnych budynkach, dostępnych wyłącznie z poziomu terenu. Pomimo tego realizacja Lynna i Smitha „pokazała nowe spojrzenie na kwestię przestrzeni komunikacyjnych i dróg ludzi jako sposobu na odzyskanie poczucia wspólnoty”⁴³⁸.

Należy podkreślić, że Nowi Brutaliści zaczęli traktować pobudzenie życia społecznego poprzez intensyfikację kontaktów międzyludzkich jako swoje priorytetowe zadanie. W tym celu



Fot. 85. Jack Lynn i Ivor Smith (kier. J. Lewis Womersley), osiedle Park Hill w Sheffield – pomost łączący budynki, 1957-1961; fot. Sarah Briggs Ramsey

proponowali określone rozwiązania architektoniczne, z których *street deck* był szczególnie istotnym, ale nie jedynym. Nacisk na przestrzenie wspólne i ich powiązanie z prywatnymi stał się dla nich kluczowym aspektem współczesnego habitatu.

W tym miejscu trzeba wskazać na prace Lasduna, a zwłaszcza dwa budynki zrealizowane w Bethnal Green. Lasdun był o ponad 10 lat starszy od Smithsonów, ale w latach pięćdziesiątych sympatyzował z Independent Group (m.in. wspomógł organizację wystawy „Parallel of Life and Art”) i prezentował postawę zbieżną z Nowym Brutalizmem. Wynikiem jego poszukiwań nowego typu budynku mieszkalnego było rozwiązanie nazwane *cluster block*. Polegało ono na tym, że do centralnego żelbetowego pionu komunikacyjno-technicznego dołączano wieże mieszkalne. Połączenie zapewniały krótkie pomosty przechodzące w galerie prowadzące do mieszkań typu *maisonette*. Pierwszy

⁴³⁷ Za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 132.

⁴³⁸ A. Powers, *Britain...*, dz. cyt., s. 114.



Fot. 86. Denys Lasdun, *cluster block* Keeling House w Londynie, 1956-1958; fot. autor

cluster block został zaprojektowany już w 1952 roku, a powstał w latach 1955-1958 przy Usk Street i nosił nazwę Sulkin House. Budynek był 8-kondygnacyjny i składał się z zaledwie dwóch części mieszkalnych. Idea *cluster block* została rozwinięta przez Lasduna w Keeling House przy Claredale Street, ukończonym również w 1958 roku (fot. 86). Ten budynek był dwukrotnie wyższy i składał się już z czterech wież mieszkalnych. Rozmieszczono je pod różnymi kątami

względem siebie i trzonu komunikacyjnego, tak by zapewnić dobre nasłonecznienie, ale też kontakt wzrokowy pomiędzy mieszkańcami poruszającymi się po sąsiednich galeriach⁴³⁹. Głównym miejscem kontaktów społecznych nie miały być jednak galerie, ale centralny trzon. Szczególną rolę odgrywała tutaj przestrzeń wejściowa na parterze i powtarzające się na każdej kondygnacji otwarte suszarnie⁴⁴⁰. Lasdun zaproponował takie rozwiązanie po analizach sposobu funkcjonowania tradycyjnej zabudowy Bethnal Green i przyzwyczajęń jej mieszkańców, na przykład spotkań i plotek podczas rozwieszania prania. Chociaż forma *cluster block* daleko odbiegała od typowych angielskich domów szeregowych, jej twórca starał się nawiązać do ich estetyki, wprowadzając ciemne ceglane powierzchnie i belki wychodzące z lica elewacji niczym tradycyjne nadproża (fot. 87).

Analiza życia mieszkańców i obiektywna odpowiedź na ich potrzeby jako droga do stworzenia nowatorskich budynków mieszkalnych charakteryzowała nie tylko awangardowych brytyjskich architektów. Banham i Smithsonowie z wielkim entuzjazmem odnieśli się do realizacji Vladimira Bodiansky'ego i ATBAT-Afrique w Algierze z 1953 roku, odnajdując w niej wiele idei Nowego Brutalizmu⁴⁴¹. Firma ATBAT-Afrique⁴⁴² została powołana w celu zbadania i rozwiązania problemu mieszkaniowego w Północnej Afryce. W związku z tym architekci w niej zatrudnieni doskonale poznali specyfikę tego obszaru, jego klimat, kulturę i architekturę wernakularną. Ponadto, co okazało się najważniejsze dla projektu osiedla w Algierze, zgłębili arabski sposób życia. Ich projekt uznano jednocześnie za nowatorski i odpowiadający lokalnej tradycji zamieszkiwa-

⁴³⁹ Taki kontakt nie był możliwy w przypadku standardowego galeriowca o zwartej, prostopadłościennej formie.

⁴⁴⁰ Zob.: M. Webb, *Architecture in Britain Today*, London 1969, s. 81-82.

⁴⁴¹ Zob.: A. Smithson, P. Smithson, *Collective Housing in Morocco: the Work of Atbat-Afrique: Bodiansky, Candilis, Woods*, "Architectural Design" January 1955, s. 2-8.

⁴⁴² Firmę ATBAT-Afrique kierowaną przez Bodiansky'ego współtworzyli młodzi architekci: Georges Candilis, Shadrah Woods i Henri Piot. Zrealizowali oni kilka zespołów mieszkaniowych w Maroku i Algierii. W następnych latach współpracowali ze Smithsonami w Team 10.

nia. Każde mieszkanie składało się z zaledwie dwóch pomieszczeń, ale dodatkowo wyposażone było w obszerny balkon osłonięty wysokimi ścianami, nazwany przez projektantów *patio*. To właśnie zacieniona przestrzeń *patio* skupiała życie rodzinne. Wszystkie otwory okienne wychodziły na nią, co zapewniało rodzinie maksimum intymności. Natomiast kontakty sąsiedzkie miały miejsce w obrębie galerii prowadzących do mieszkań i dziedzińców pomiędzy budynkami. Bodiansky i jego zespół dopuścili także możliwość samodzielnej adaptacji mieszkań do indywidualnych wymagań użytkowników, z czego mieszkańcy skwapliwie skorzystali. Ten fakt także należy uznać za przejaw wpływu sposobu życia na architekturę.

Architekci związani z Nowym Brutalizmem podkreślali, że nie jest możliwe stworzenie uniwersalnego habitatu. Każdą społeczność należy rozpatrywać indywidualnie i w obiektywny sposób, jak nakazywała idea *As Found*. Natomiast podstawową i uniwersalną przesłanką w każdym projekcie architektury mieszkaniowej powinno być tworzenie poczucia wspólnoty wśród mieszkańców i eliminacja zjawiska wyalienowania jednostki. Jak pisze Jencks: „proponowali tożsamość, miejsce, grupę”⁴⁴³. Dlatego też, pomimo odrzucenia uniwersalnych rozwiązań, Nowi Brutaliści przedstawili ogólny zestaw środków architektonicznych kształtujących przestrzeń wspólną służącą kontaktom społecznym. Należy do nich zaliczyć: *street decks*, galerie, mosty (łącznie budynki lub ich części), *quasi-placyki*, tarasy, użytkowe dachy, wspólne pomieszczenia gospodarcze (np. suszarnie). Praktycznie wszystkie te przestrzenie wiążą się z cyrkulacją ludzi. Projektanci, kształtując w ten sposób budynki i ich najbliższe otoczenie, wymuszali wzmożony ruch użytkowników. Ich zamierzeniem było, by ludzie, przechodząc przez te przestrzenie, spotykali się i w naturalny sposób zyskiwali możliwość nawiązywania relacji. Komunikacja i ruch stały się w związku z tym istotą architektury



Fot. 87. Denys Lasdun, *cluster block* Keeling House w Londynie, 1956-1958; fot. autor

(nie tylko mieszkaniowej), a także elementem krystalizującym układ budynku i pomagającym go zrozumieć użytkownikowi.

1.2. Rozwój miast jako proces społeczny

Kwestie takie, jak znaczenie ruchu, poszukiwanie dróg i miejsc spotkań, odzyskanie tożsamości i poczucia wspólnoty, okazały się istotne dla Nowych Brutalistów także w projektowaniu urbanistycznym. Równie ważne było stanowcze odrzucenie możliwości stworzenia uniwersalnych wzorców w urbanistyce, między innymi z uwagi na zróżnicowania kulturowe. Powojenne zmiany w podejściu do kształtowania miast, które były w znacznym stopniu wynikiem działań młodych projektantów związanych z Nowym Brutalizmem, to zagadnienie niezwykle obszerne. W tym miejscu warto podkreślić jedynie najbardziej charakterystyczne aspekty tego przewartościowania w urbanistyce.

⁴⁴³ Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 291.

Jednym z najważniejszych projektów urbanistycznych Smithsonów (wspólnie z Peterem Sigmondem) było opracowanie Hauptstadt Berlin z 1958 roku. Autorzy ponowili w nim swoją koncepcję *street decks* i rozciągnęli ich sieć na całą dzielnicę. Również w tym przypadku najważniejszym elementem idei projektowej był układ połączeń komunikacyjnych. Peter Smithson mówił: „... jedną z kwestii, którym musimy stawić czoła w XX wieku, jest to, iż przestrzeń miasta musi pokazywać, że jest siecią komunikacyjną”⁴⁴⁴. Smithsonowie zdecydowali się pozostawić historyczną siatkę ulic dla ruchu samochodowego. Natomiast ruch pieszzy został wyniesiony dwie lub trzy kondygnacje ponad poziom terenu na tarasy – urbanistyczny odpowiednik *street decks*. System tarasów, o zróżnicowanej szerokości, łączył poszczególne budynki i ważne miejsca w mieście. Norberg-Schulz twierdzi, że zaproponowana przez Smithsonów „idea «pieszej sieci» przestrzeni miejskich stanowi ważny krok ku odrodzeniu miasta jako układu miejsc”⁴⁴⁵. Był to zatem pomysł tak samo nowatorski w skali urbanistycznej jak zabudowa Golden Lane w skali architektonicznej, a jednocześnie czerpiący z tradycyjnych wzorców przy ich daleko idącym przekształceniu. Warto przy jego okazji zwrócić uwagę na odseparowanie ruchu samochodowego od ruchu pieszego. Ten aspekt, kontynuowany później przez wielu brutalistów, dowodzi dążeń do odrodzenia przestrzeni swobodnych kontaktów międzyludzkich i integracji. Nowi Brutaliści wychodzili z założenia, że rozwój miasta jest przede wszystkim procesem społecznym. Zatem rozwiązania przestrzenne powinny zapewniać dla tego procesu jak najbardziej odpowiednie warunki. W projekcie Hauptstadt Berlin Smithsonowie odeszli nie tylko od założenia miasta tradycyjnego, ale także odrzucili wiele międzywojennych założeń CIAM. Nie był to przypadek, gdyż Smith-

sonowie i inni architekci już kilka lat wcześniej rozpoczęli polemikę z zasadami Karty Ateńskiej i ideą miejskiej zabudowy w postaci wielkich, powtarzalnych budynków stojących wśród zieleni.

Młodzi twórcy i studenci wyrazili swoje wątpliwości w stosunku do współczesnej urbanistyki już podczas kongresów CIAM w Hoddesdon (1951) i Aix-en-Provence (1953). Wiele z nich związanych było później z Nowym Brutalizmem i nurtem brutalistycznym. Właśnie na kongresie w Aix-en-Provence grupie najbardziej aktywnych młodych architektów powierzono przygotowanie materiałów do dyskusji na dziesiąty kongres w Dubrowniku w 1956 roku. Zespół ten przyjął w związku z tym nazwę Team 10, a jego najważniejszymi członkami byli: Jacob B. Bakema i Aldo van Eyck (z Holandii), Alison i Peter Smithsonowie oraz John Voelcker (z Anglii), Giancarlo De Carlo (z Włoch) oraz Georges Candilis i Shadrach Woods (z Francji). Team 10 był nastawiony bardzo polemicznie i wydawał surowe osądy, podobnie jak Independent Group. Smithsonowie pisali: „Żyjemy w miastach wybudowanych przez idiotów!”⁴⁴⁶. CIAM postrzegali jako organizację preferującą przebrzmiałe idee i wymagającą głębokich reform. Ze szczególną krytyką spotkały się zasady Karty Ateńskiej, jako zbyt mechaniczne i oderwane od rzeczywistego sposobu życia mieszkańców. Po raz kolejny uwidocznił się tu konflikt pomiędzy abstrakcyjnością modernizmu a realnością Nowego Brutalizmu. Pomimo uznania pewnych założeń Karty za słuszne (m.in. postulatu zapewnienia nasłonecznienia, przewietrzania i zielonych przestrzeni) członkowie Team 10 odrzucili podział miasta funkcjonalnego na strefy (mieszkanie, praca, wypoczynek, komunikacja). Według nich określony rozdział i lokalizacja funkcji nie mogą być traktowane jako nadrzędna wartość struktury miasta. Team 10 proponował radykalną zmia-

⁴⁴⁴ A. Smithson, P. Smithson, J.B. Drew, E.M. Fry, *Conversation...*, dz. cyt., s. 77.

⁴⁴⁵ Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie...*, dz. cyt., s. 206.

⁴⁴⁶ Za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 45.

nę w projektowaniu urbanistycznym i oparcie go na analizie relacji międzyludzkich i wymagań psychologicznych człowieka. Bardzo mocno podkreślał niepowtarzalność każdego miejsca i społeczności, do czego urbanista, tak jak architekt, musi się odnieść w obiektywny sposób, bez narzucania jakichkolwiek rozwiązań *a priori*.

Organizacja miasta funkcjonalnego prowadziła do utraty powiązań pomiędzy przestrzenią prywatną, sąsiedzką a publiczną. Team 10 poszukiwał bardziej złożonej i zróżnicowanej koncepcji środowiska życia człowieka, która odpowiadałby potrzebie identyfikacji i poczucia tożsamości. Jego członkowie wprowadzili pojęcie „przynależności” („belonging”): „Przynależność» jest podstawową potrzebą emocjonalną – stanowi wynik najprostszych powiązań. Z «przynależności» – tożsamości – pochodzi wzbogacające poczucie sąsiedztwa”⁴⁴⁷. W celu odtworzenia związków pomiędzy przestrzeniami miasta proponowali ich gradację według podziału wynikającego z różnych poziomów więzi społecznych: dom, ulica, dzielnica, miasto. Tak też zatytułowano poszczególne plansze (określane jako *grille*) składające się na prezentację „Urban Reidentification” przygotowaną przez Smithsonów na CIAM IX. Do wyjaśnienia swojej idei użyli fotografii Hendersona obrazujących życie, a dokładnie zabawy dzieci, w Bethnal Green. Na planszach zestawili je ze swoimi rysunkami projektowymi (m.in. Golden Lane i Cluster City). W ten sposób podkreślali, że reidentyfikacja człowieka ze środowiskiem urbanistycznym nie może zostać osiągnięta przy użyciu historycznych form. Przynależą wszakże one do rzeczywistości, która już minęła. Nowe czasy, nowa sytuacja społeczna i nowy sposób życia wymagają nowych rozwiązań. Przykładem takiego rozwiązania była napowietrzna ulica, ciągła zabudowa Golden Lane, czy też rozrastająca się struktura Cluster City. Ta ostatnia koncepcja, zastosowa-

na w projekcie dla Berlina, określała miasto jako „kapilarny system miejsc, które łączą się ze sobą za pomocą dróg dla różnych kategorii użytkowników”⁴⁴⁸.

Wkładem Team 10 i pośrednio Nowego Brutalizmu w projektowanie architektoniczno-urbanistyczne była zatem próba powstrzymania rozpadu więzi społecznych poprzez odpowiednie kształtowanie struktury miasta i rozwiązań przestrzennych, które miały wynikać z „tkaniny samego życia”⁴⁴⁹.

1.3. Topologiczna koncepcja przestrzeni

W swojej koncepcji przestrzeni Nowi Brutaliści podkreślali, że musi być ona rozpatrywana w aspekcie przebywających w niej ludzi. Projektant nie może traktować jej jak autonomicznego bytu, lecz zawsze w połączeniu z użytkownikiem lub obserwatorem.

Z zasadami kształtowania przestrzeni w Nowym Brutalizmie, opartymi na takich zagadnieniach, jak powiązania, przekształcanie i mobilność, wiąże się termin topologia. Został on zaczerpnięty z matematyki i dlatego w architekturze nie jest do końca zdefiniowany. W teorii Nowego Brutalizmu pojęcie topologii dotyczyło sposobu projektowania przestrzeni, który skupiał się na związkach pomiędzy poszczególnymi jej elementami, a nie jej geometrycznym uformowaniu. Jeżeli weźmie się pod uwagę kompozycję złożoną z kilku elementów i będzie się ją rozpatrywać topologicznie, to znaczenie będzie miał przede wszystkim fakt połączenia tych elementów, a nie długość czy kształt tego połączenia. Liczyć się będzie to, że jakiś obiekt jest na przykład zamknięty i masywny, a nie jakiego rodzaju jest to bryła geometryczna ani jakiej jest wielkości. Dlatego też w ujęciu topologicznym

⁴⁴⁷ Za: K. Frampton, *Modern...*, dz. cyt., s. 271.

⁴⁴⁸ Za: C. Lichtenstein, T. Schregenberger (red.), dz. cyt., s. 146.

⁴⁴⁹ A. Smithson, P. Smithson, *Ordinariness...*, dz. cyt., s. 108.

cegła jest właściwie identyczna z kulą bilardową. Gevork Hartoonian i Nugroho Utomo pisali, że „...topologia nie jest formą, kształtem, czy też brutalną fakturą budynku, lecz sposobem, w jaki architektura odnosi się do swojego otoczenia i własnej struktury”⁴⁵⁰. W ten sposób rozumianą istotę topologii podkreślał też Norberg-Schulz: „Topologia nie zajmuje się stałymi odległościami, kątami i powierzchniami, lecz opiera się na takich związkach, jak bliskość, oddzielenie, następstwo, ograniczenie (wewnątrz, na zewnątrz) i ciągłość”⁴⁵¹. W Nowym Brutalizmie ważne stały się zatem relacje budynku z sąsiedztwem, relacje poszczególnych części nowego obiektu, powiązania wnętrza i fasad, a przede wszystkim interakcje pomiędzy człowiekiem i architekturą.

Dla twórców Nowego Brutalizmu, a szczególnie Banhama, topologia była kolejnym terminem wskazującym na świeżość ich teorii. Używając tego pojęcia, wskazywali dodatkowo na odrzucenie geometrycznych zasad kompozycyjnych, a co za tym idzie, podkreślali antyformalistyczne podejście do architektury. W drodze do *une architecture autre* za bardziej pomocne od tradycyjnej geometrii uznawali powiązanie projektowania z postępem nauki, choćby w zakresie psychologii percepcji⁴⁵². Już przy okazji wystawy „Parallel of Life and Art” Smithsonowie zastosowali intuicyjną wizualną logikę opartą na topologii, wskazując, że to właśnie topologiczne relacje powinny w przyszłości determinować architekturę. Dalsze kroki w tym kierunku podjęli, projektując zespół Golden Lane i rozbudowę Sheffield University.

We właściwym sobie dążeniu do podstawowości Nowi Brutaliści zaczęli od najprostszych relacji przestrzennych: bliskości, ciągłości i ograniczenia. Uchwycenie tych relacji jest

konieczne, by człowiek zorientował się w przestrzeni i odpowiednio zinterpretował najważniejsze jej elementy: miejsce, kierunek i strefę. Takie właśnie podstawowe powiązania i elementy przestrzenne, poznając swoje otoczenie, dostrzega małe dziecko. Poszukując archetypu architektury wynikającej bezpośrednio ze sposobu życia, Nowi Brutaliści zwrócili się ku prymitywnej architekturze wernakularnej, natomiast poszukując najbardziej szczerego i prawdziwego sposobu postrzegania przestrzeni, zwrócili się ku wzorcowi dziecka. Henderson podkreślił symboliczne znaczenie dziecka dla Nowego Brutalizmu, wykonując zdjęcia wystawy „Parallel of Life and Art” z postacią swojej córki. Sylwetka dziecka staje się na tych fotografiach właściwie jednym z elementów wystawy. Długi czas naświetlania zdjęcia spowodował, że dziecko wydaje się kolejnym z nieostrzych kadrów, kolejnym z prezentowanych w siedzibie ICA *image’ów*. Przypomnieć należy, że Smithsonowie, przedstawiając podczas obrad CIAM problem relacji sąsiedzkich, posilkowali się przykładem dzieci mieszkających w Bethnall Green.

Postać dziecka dla młodych architektów w powojennej Anglii symbolizowała nowe życie, początek-podstawowość i świeże spojrzenie na świat. To właśnie sposób percepcji przestrzeni przez dziecko stał się dla nich źródłem inspiracji. Alex Kitnick pisał: „Jean Piaget wykazał wówczas, że dzieci widzą topologicznie, a Nowy Brutalizm przyjął ten pogląd i skierował się poza geometrię renesansowej perspektywy, w kierunku porządku przestrzennego opartego na pokrewieństwie i spontaniczności”⁴⁵³. Dziecko doświadcza przestrzeni nie poprzez jej cechy geometryczne, lecz w sposób niejako instynktowny, odnajdując właśnie owe prymarne zwią-

⁴⁵⁰ G. Hartoonian, N. Utomo, *Topology in the Architecture of Alvar Aalto*, [w:] *Working papers – Alvar Aalto Researchers’ Network March 12th – 14th 2012*, Seinäjoki – Jyväskylä 2012, s. 2.

⁴⁵¹ Ch. Norberg-Schulz, *Bycie, przestrzeń i architektura*, Warszawa 2000, s. 18.

⁴⁵² Zob.: L. Stalder, *Architecture as „Image” or What’s New About New Brutalism*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 21.

⁴⁵³ A. Kitnick, *New Brutalism...*, dz. cyt., s. 5.

ki (bliskości, ciągłości i ograniczenia). Ten dziecięcy, topologiczny sposób widzenia przestrzeni był jedną z podstawowych zasad, którymi mieli kierować się Nowi Brutaliści, kształtując środowisko człowieka.

Przestrzeń rozpatrywana w powiązaniu z człowiekiem miała być porządkowana przy zastosowaniu topologicznych kryteriów, tak by obserwator rozumiał ją w intuicyjny sposób. Jej percepcja jest zjawiskiem dynamicznym i poznawanie architektury również odbywa się w dynamiczny sposób. Budynek w ujęciu topologicznym nie jest statycznym obiektem, lecz systemem przestrzennych powiązań, których człowiek doświadcza, poruszając się. Jared Langevin podkreśla, że „topologia oznacza cechy penetracji, cyrkulacji, ruchu wewnątrz i na zewnątrz”⁴⁵⁴.

W tym kontekście potwierdzenie znajduje fundamentalne znaczenie wystawy „Parallel of Life and Art”, którą Banham słusznie określił jako *locus classicus* teorii Nowego Brutalizmu.

Jej autorzy stworzyli tam swego rodzaju topologiczną grę, polegającą na odszukaniu związków pomiędzy poszczególnymi fotografiami. Oglądający zmuszony był do przechodzenia z miejsca na miejsce, ustawiania się pod odpowiednim kątem w stosunku do poszczególnych plansz, oddalania się od nich bądź przybliżania do nich. Kwestia ruchu ludzi oraz dostrzegania nowych widoków i zależności pomiędzy elementami tworzącymi budynek stała się ważnym zagadnieniem w projektach Nowych Brutalistów. Podkreślali oni, że przestrzeń i architektura nie są obserwowane wyłącznie z określonych punktów i zgodnie z wyidealizowanymi osiami widokowymi. Są one postrzegane w bardziej spontaniczny i złożony sposób przez człowieka będącego w ruchu. Obserwator nie jest w stanie zobaczyć od razu całej kompozycji, ale dopiero przemieszczając się w przestrzeni, fragment po fragmencie odkrywa jej całościowy obraz. W ten sposób tworzy się także w świadomości obserwatora *image* budynku.

⁴⁵⁴ J. Langevin, *Reyner Banham: In Search of an Imageable, Invisible Architecture*, „Architectural Theory Review” April 2011, s. 12.

2. Architektura brutalistyczna

2.1. Koncepcje zabudowy mieszkaniowej

Wielu brutalistów swoje *credo* twórcze opierało na zależności architektury od sposobu życia użytkowników. Le Corbusier powtarzał często, że „życie ma zawsze rację, a architektura się myli”⁴⁵⁵. Kahn pisał: „...zanim to wszystko, co robi architekt, stanie się budowlą, musi odpowiadać przede wszystkim człowiekowi. Nie wiesz jeszcze, co to jest budowla, dopóki za budowlą nie kryje się wiara, wiara w jej identyczność za sposobem życia człowieka”⁴⁵⁶. Podobną postawę prezentował Gottfried Böhm: „Jest to wyobrażenie o architekturze, w której formach i działaniu życie znajduje swoje odzwierciedlenie i wytłumaczenie”⁴⁵⁷. Trzeba zauważyć, że regionalne zróżnicowanie architektury brutalistycznej wynikało w dużej mierze właśnie z dostosowania budynków do miejscowych uwarunkowań społecznych i kulturowych. Projektanci starali się łączyć architekturę z życiem także poprzez jej oddziaływanie na człowieka. Emocje towarzyszące brutalistycznym dzielom, ich *image’owi*, miały zmieniać w pozytywny sposób postawy ludzi.

Za szczególnie reprezentatywne dla brutalizmu uznaje się obiekty administracji publicznej, czy też szkół wyższych. Jednakże należy stwierdzić, że architekci brutalistyczni stworzyli szereg koncepcji różnych rodzajów habitatów i zrealizowali budynki mieszkalne, które w najwyższym stopniu odzwierciedlają istotę tego nurtu i idee powiązania życia i architektury. Wielu z nich starało się prowadzić dogłębne badania środowiska mieszkaniowego, inni skupiali się na wybranych

problemach, zwłaszcza przestrzennych i estetycznych. W trakcie rozwoju nurtu projektanci propagowali takie formy architektury mieszkaniowej, jak bloki (tzw. *slab blocks*), wieżowce, zabudowę pośrednią, megastruktury i rozwiązania mieszane. Ich przykłady zostaną omówione poniżej. Jednakże należy nadmienić, iż pomimo nacisku architektów na humanistyczne wartości, część tych budynków stała się miejscem negatywnych zjawisk społecznych i spotkała się ze zdecydowaną krytyką.

Popularność monumentalnych prostopadłościennych bloków wynikała w znacznej mierze z wpływu Jednostki Marsylskiej. Jako pewien prototyp budynku mieszkalnego posłużyła do dalszych wariacji nie tylko Le Corbusierowi, ale także wielu architektom, zafascynowanym zwłaszcza jej aspektami formalnymi. Przejęli oni także sposób myślenia o budynku jako o miejscu kolektywnego zamieszkiwania z całym szeregiem przestrzeni wspólnych. W marsylskiej Unité d’Habitation były to wewnętrzne korytarze, *la rue marchande* – uliczka handlowo-usługowa na siódmym piętrze i wielofunkcyjny taras dachowy. Le Corbusier w kilka lat po oddaniu budynku do użytku stwierdził, że te rozwiązania sprawdziły się w sensie społecznym i „mieszkańcy Jednostki Marsylskiej [...] bardzo szybko stworzyli wspólnotę dbającą o własne interesy”⁴⁵⁸. Ich działania miały według niego cztery podstawowe cele: wytworzenie więzi przyjaźni pomiędzy mieszkańcami, organizację kolektywnych aktywności, ochronę praw mieszkańców, udział w administrowaniu budynkiem.

Realizacje zbliżone do Unité d’Habitation szybko pojawiły się nie tylko w innych europejskich krajach, ale także w bardzo odległych częściach świata. W roku 1959 ukończono budowę londyńskiego osiedla Alton West Housing

⁴⁵⁵ Za: Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 79.

⁴⁵⁶ L. Kahn, dz. cyt., s. 305.

⁴⁵⁷ W. Finke, *Die Wallfahrtskirche von Neviges. Zum 80. Geburtstag des Architekten Gottfried Böhm*, „Das Münster” 4 – 1999, s. 346, tłum. C. Wąs.

⁴⁵⁸ W. Boesiger, Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946-1952. Vol. 5*, dz. cyt., s. 6.

w dzielnicy Roehampton, według projektu London City Council Architects' Department (pod kierownictwem Leslie Martina), z pięcioma identycznymi blokami ustawionymi równolegle do siebie (fot. 88). Forma i detale tych *slab blocks* bardzo przypominały dzieło Le Corbusiera, ale program społeczny został okrojony, a komunikacja odbywała się poprzez zewnętrzne galerie. Blok mieszkalny Harumi w Tokio został wzniesiony nawet rok wcześniej. Maekawa, podobnie jak Smithsonianowie oraz Lynn i Smith, wykorzystał tutaj *street decks* przebiegające co trzecią kondygnację, a ponadto odniósł się do sposobu życia Japończyków, projektując mieszkania odwzorowujące układ tradycyjnych domów. Japoński krytyk architektury Noboru Kawazoe po roku funkcjonowania bloku Harumi wyraził opinię, że budynek „prawdziwie należy do ludzi, gdyż jest w stanie zaabsorbować zarówno jasne, jak i ciemne strony życia”⁴⁵⁹. Jest to jedno z najbardziej liberalnych twierdzeń podkreślających powiązanie architektury z wszelkimi aspektami codzienności. Przyczyniła się do niego obserwacja wydarzeń mających miejsce na otwartych galeriach bloku już w pierwszym roku funkcjonowania obiektu. W dzień bawiły się tam dzieci, a nocą spotykali przedstawiciele miejscowego półświatka. W niedługim czasie takie sytuacje stały się udziałem wielu wielkoskalowych budynków. Nie przeszkodziło to jednak w dalszym stosowaniu takiego typu budynku do kształtowania zespołów zabudowy mieszkaniowej w kolejnych latach. W osiedlu Hutchesontown C w Glasgow (1961-1966) Basil Spence wykorzystał wysokie 20-piętrowe bloki, lecz zrezygnował w nich z długich *street decks*. Główne przestrzenie wspólne stanowią balkony służące jako miejsca spotkań i suszarnie. Wywieszone na nich pranie miało według Spence'a powiewać jak żagle na wietrze, przywołując morskie tradycje portowego Glasgow⁴⁶⁰.



Fot. 88. London City Council Architects' Department (kier. Leslie Martin), osiedle Alton West Housing w londyńskiej dzielnicy Roehampton, 1954-1959; fot. autor

Architekci brutalistyczni eksperymentowali także z wieżowcami mieszkalnymi. Struktura takiego budynku nie ułatwiała wprowadzania wspólnych przestrzeni dla kontaktów sąsiedzkich. Wykluczała zwłaszcza otwarte galerie lub tarasy, ze względów bezpieczeństwa z uwagi na wysokość. Poczucie wspólnoty miała zapewniać mieszkańcom monumentalna, wyrazista forma wieżowca. Projektanci starali się wydobyć jak najbardziej ekspresyjny charakter budynku, wzmacniający tożsamość społeczności, dla której został wzniesiony. Zatem nie poprzestawali na banalnej formie smukłego prostopadło-

⁴⁵⁹ Za.: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 131.

⁴⁶⁰ Zob.: M. Glendinning, S. Muthesius, *Tower Block: Modern Public Housing in England*, New Haven – London 1994, s. 169-170.



Fot. 89. Jadwiga Grabowska-Hawrylak (z zespołem), wieżowiec przy Placu Grunwaldzkim we Wrocławiu, początek lat siedemdziesiątych; fot. autor

ścianu, lecz wprowadzali bardziej wyrafinowane rozwiązania i złożoną kompozycję. Co charakterystyczne, często posługiwali się przy tego typu budynkach geometrią łukową. Rudolph w wysokościowcu Crawford Manor wzniesionym w New Haven w latach 1962-1966 wprowadził obłe balkony, wyznaczające naprzemienny rytm na elewacjach. Jadwiga Grabowska-Hawrylak (z zespołem) łukowe prefabrykaty zastosowała w wieżowcach przy Placu Grunwaldzkim we Wrocławiu (fot. 89). Dobitym przykładem jest madrycki wieżowiec Torres Blancas (1964-1969) o wysokości 71 metrów (fot. 67). Jego niemal organiczna forma osiąga kulminację na ostatniej kondygnacji, ponad którą Sáenz de Oiza zaprojektował przestrzeń wspólną – dachowy

taras, wyposażony między innymi w basen dla mieszkańców.

Do najbardziej znanych brutalistycznych wieżowców mieszkalnych zaliczane są Towers zaprojektowane przez Goldfingera w Londynie. Zarówno Balfon Tower (84 m wysokości), jak i Trellick Tower (98 m wysokości) były pomyślane jako dominanty wysokościowe zespołów zabudowy, złożonych w dużej mierze z niższych budynków (fot. 90). Wieżowce i pozostałe budynki były połączone ze sobą galeriami i pomostami. Najbardziej charakterystycznym elementem obu wieżowców jest odsunięty od głównej bryły smukły trzon komunikacyjny. Mieści on dźwigi osobowe oraz schody i łączy się z główną bryłą co trzecią kondygnację za pomocą obudowanych mostów. Większość narożników budynków zostało wyoblonych, co nadaje formom plastyczny charakter i potwierdza częste stosowanie geometrii łukowej w tego typu obiektach brutalistycznych. Hall na parterze, znajdujący się u podstawy trzonu komunikacyjnego, stał się miejscem najczęstszych spotkań lokatorów oczekujących na przyjazd windy. Jednak podobnie jak w innych tej wielkości obiektach więzy pomiędzy mieszkańcami nie wykształciły się w satysfakcjonujący projektantów sposób. Już w drugiej połowie lat sześćdziesiątych zauważono, że szczytne założenia społeczne w tego typu budynkach nie sprawdzają się. Do stopniowego odejścia od wysokiej zabudowy mieszkalnej przyczyniła się także tragedia z 1968 roku, kiedy to wybuch gazu spowodował znaczne zniszczenia w nowym wieżowcu Ronan Point w Londynie. Po tym wydarzeniu zwiększyła się popularność zabudowy niskiej bądź o średniej wysokości.

W miastach preferowana była zabudowa o dużej intensywności, a zatem przy niewielkiej wysokości budynków musiała ona być gęsta. W ten sposób powstała zabudowa określana jako *low rise – high density* (nisko-gęsto) i *medium rise – high density* (średniowysoko-gęsto). Takie rozwiązania noszą też nazwę zabudowy

pośredniej, z uwagi na to, że łączą zalety domów jednorodzinnych (poczucie prywatności, indywidualizacja, kameralne przestrzenie, obszerne elementy przedłużenia mieszkania – tarasy, balkony) z zaletami architektury wielorodzinnej (duża intensywność zabudowy, przestrzenie wspólne). Już w 1959 roku Leslie Martin i Patrick Hodgkinson przedstawili projekt zabudowy pośredniej w londyńskiej dzielnicy St Pancras, kładąc duży nacisk na uzyskanie „ludzkiej skali” i jakość zewnętrznych elementów przedłużenia mieszkań przewyższającą tradycyjne balkony. W tym celu zaproponowali rozdrobnienie formy i obszerne prywatne tarasy. Część swoich ówczesnych pomysłów wcielił w życie w późniejszych realizacjach, a zwłaszcza w mieszkalno-usługowym zespole zabudowy, o charakterze *medium rise – high density*, Brunswick Centre w Londynie, wzniesionym w latach 1967-1972 (fot. 91).

Prekursorską realizacją zabudowy mieszkaniowej *low rise – high density* było natomiast osiedle Siedlung Halen koło Berna ukończone w 1961 roku. Architekci z Atelier 5 zaproponowali tutaj kompleks tarasowych budynków wkomponowanych w południowy stok opadający ku rzece. W osiedlu widoczna jest klarowna gradacja przestrzeni wspólnych i komunikacyjnych. Najważniejszą przestrzenią integracyjną jest główny plac w centrum zespołu. Pomiędzy pasami zabudowy, równoległe do poziomicy, przebiegają piesze ulice. Prostopadle od nich odchodzą wąskie przejścia ze schodami i pochylniami, a bufor pomiędzy zewnętrzem a prywatną przestrzenią mieszkań stanowią podcienia wejściowe. Na skraju osiedla zlokalizowano teren rekreacyjny z odkrytym basenem. Neave Brown twierdził, że wzorcem dla Atelier 5 było „włoskie miasteczko na wzgórzu wraz z plażą i kominem-kampanilą podkreślającymi społeczną tożsamość”⁴⁶¹. Podobnie jak w wielu projektach szwajcarskiej firmy również w Siedlung Halen widoczne są wpływy Le Corbusiera. Chodzi konkretnie o projekt Roq



Fot. 90. Ernő Goldfinger, Trellick Tower w Londynie, 1966-1972; fot. autor

et Rob (1948-1950) z budynkami położonymi na stoku i placem pośrodku zabudowy. Atelier 5 przez wiele lat pozostało wierne nurtowi brutalistycznemu i koncepcji zabudowy pośredniej, co widać między innymi w osiedlu Thalmatt w Herrenschwanden (1967-1974). Tutaj również ruch samochodowy został odseparowany od ciągów pieszych, które zbiegają się na wspólnym dziedzińcu. Jednakże formy budynków są bardziej złożone i zróżnicowane niż w Halen.

Na spadzistym terenie został wybudowany także zespół mieszkalny dla małżeństw studenckich Uniwersytetu Yale w New Haven. Rudolph nie zastosował tutaj budynków tarasowych, lecz proste formy z płaskim dachem (fot. 74). Zauważył, że w tradycyjnej zabudowie mieszka-

⁴⁶¹ Za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 130.



Fot. 91. Leslie Martin i Patrick Hodgkinson, zespół mieszkaniowo-usługowy Brunswick Centre w Londynie, 1967–1972; fot. autor

niowej często powtarzano identyczne lub bardzo podobne jednostki mieszkalne i wcale nie było to monotonne. Do takiego właśnie efektu dążył w New Haven, zestawiając kubiczne, ceglane bryły w malowniczą kompozycję: „Tradycyjna zabudowa operowała powtarzalnymi jednostkami mieszkalnymi, ale nie była nudna. My też musimy powtarzać, ale nie nudząc”⁴⁶². Realizacja Rudolpha przywołuje skojarzenia z górską wioską. Wrażenie te potęguje kameralna przestrzeń między budynkami, na którą składają się dziedzińce, tarasy, ścieżki i placiki przed wejściami. Podobne rozwiązania przestrzeni wspólnych, tylko wyniesionych powyżej poziomu terenu (który został przeznaczony na ruch samochodowy) zastosował De Carlo w osiedlu Villaggio Matteotti w Terni (1969–1974). Przy użyciu ograniczonych środków uzyskał ekspresyjną formę. Wszechobecna faktura *béton brut* nie osłabia w żaden sposób przyjaznego charakteru zabudowy, a jednocześnie czyni ją estetycznie spójną. Warto podkre-

ślić, że wpływ na projekt osiedla mieli przyszli mieszkańcy. Partycypacja użytkowników jest z pewnością bliska idei architektury powiązanej z życiem.

Wiele zespołów zabudowy pośredniej wykazuje cechy megastruktur rozprzestrzeniających się na całe osiedla. Największe i najbardziej śmiało megastruktury mieszkalne nie zostały jednak zrealizowane. Przykładem może być projektowana przez Rudolpha megastruktura tworząca niewielkie miasto Stafford Harbour (1966). Architekt starał się wykorzystać tutaj warunki przyrodnicze i krajobrazowe. Tarasowa zabudowa mieszkalna miała piętrzyć się tak jak okoliczne wzgórza, a przestrzenie społeczne i publiczne zaplanowano wzdłuż linii brzegowej. Najbardziej znaną megastrukturą mieszkalną utrzymaną w brutalistycznej stylistyce jest niewątpliwie Habitat '67. Realizacja tej nowatorskiej koncepcji Safdiego paradoksalnie przyczyniła się do zmniejszenia zainteresowania megastrukturami mieszkalnymi, jako zbyt drogi mi w budowie.

Architekci brutalistyczni w dużych zespołach zabudowy często stosowali rozwiązania mieszane, złożone z różnych rodzajów budynków. Przykładem może być londyńskie osiedle Barbican Estate, w którym obok wieżowców pojawiają się niższe długie bloki i zakrzywione budynki otaczające okrągły ogólnodostępny dziedziniec. Właśnie przestrzenie społeczne i publiczne wyznaczają charakter tego osiedla, które mimo surowych form budynków cieszy się uznaniem wśród mieszkańców⁴⁶³. Przełamanie monofunkcyjności zabudowy poprzez wprowadzenie usług i instytucji kultury przyciąga także osoby z pobliskiego City. Osiedlowe place są pełne zieleni, a w głównym dziedzińcu zlokalizowano olbrzymi zbiornik wodny z fontannami i kameralnymi zakątkami (fot. 92). Wszystko to sprawia, że brutalistyczny Barbican jest odbierany jako enklawa spokoju i przyjaznego środo-

⁴⁶² P. Rudolph, *Four Current...*, dz. cyt., s. 141.

⁴⁶³ Zob.: A. Clement, dz. cyt., s. 108.

wiska w środku wielomilionowego miasta. Mieszana zabudowa składająca się z narastających tarasowo budynków i wieżowców pojawiła się na początku lat siedemdziesiątych na nowojorskiej wyspie Roosevelt Island. Według planu zagospodarowania z 1969 roku cały obszar miała zająć zabudowa mieszkaniowa, a znaczną jej część – kompleksy mieszkalne Westview i Eastwood – zaprojektowała w brutalistycznej stylistyce firma Sert, Jackson & Gourley. Trzeci kompleks, Rivercross and Island House, zaprojektował z kolei inny brutalistyczny architekt Johansen (przy współpracy z Ashokiem Bhavanim). Według oryginalnych założeń przestrzenie pomiędzy budynkami miały być przeznaczone wyłącznie dla pieszych, a ruch samochodowy miał docierać tylko na obrzeża osiedla.

Należy zauważyć, że niezależnie od typu zabudowy architekci wprowadzali kameralne przestrzenie. Nawet w wieloskalowych osiedlach złożonych z bloków lub wieżowców pojawiały się wąskie przejścia, zaułki i niewielkie placzki. Już członkowie Team 10 pisali: „Mała wąska ulica slamsów sprawdza się, podczas gdy przebudowane duże przestrzenie nie”⁴⁶⁴. W zabudowie pośredniej nacisk na niewielką skalę przestrzeni komunikacyjnych i wspólnych stał się jeszcze bardziej widoczny, czego przykładem jest osiedle Alexandra Road Estate w Londynie projektu Neavego Browna (fot. 93). Brutaliści dążyli także do tego, by te przestrzenie były intensywnie użytkowane przez ludzi. Wymuszali to określonymi rozwiązaniami projektowymi. Zmniejszali liczbę klatek schodowych i *street decks*, ciągi komunikacji pieszej krzyżowali w miejscach integracji społecznej (takich jak placzki czy tarasy), a na galerie wyprowadzano dużą liczbę wejść do mieszkań. Projektanci uznali, że koncentracja ruchu i bliskość zamieszkiwania pomoże w osią-



Fot. 92. Chamberlin, Powell and Bon, zbiornik wodny i zabudowa osiedla Barbican w Londynie, początek lat siedemdziesiątych; fot. autor

gnięciu poczucia wspólnoty. Byli przekonani, że „w wyniku ciasnoty i bliskości nastąpić muszą nieuniknione spotkania”⁴⁶⁵, które będą podstawą zacieśnienia więzów sąsiedzkich.

Z perspektywy czasu można stwierdzić, że idea bliskiego sąsiedztwa sprawdziła się przede wszystkim w zabudowie pośredniej. Należy docenić wysiłki i inwencję brutalistów w zakresie tworzenia habitatu dostosowanego do sposobu życia ludzi, jednakże w obliczu dynamicznych zmian społecznych i innych problemów współczesności nie przyniosły one oczekiwanych przez architektów rezultatów. Niewątpliwie można natomiast wymienić pozytywne efekty ich dążeń, jak na przykład wykazanie, że habitat powinien być zintegrowany z otoczeniem, jeżeli nie estetycznie, to z pewnością komunikacyjnie.

⁴⁶⁴ Za: K. Frampton, *Modern...*, dz. cyt., s. 271.

⁴⁶⁵ P. Peters, R. Rosner, *Małe zespoły mieszkaniowe*, Warszawa 1983, wstęp (brak numeru strony).



Fot. 93. Neave Brown, wewnętrzna piesza uliczka osiedla Alexandra Road Estate w Londynie, 1968-1978; fot. autor

2.2. Komunikacja, ruch, cyrkulacja

Komunikacja, ruch, cyrkulacja użytkowników były aspektami szczególnie intrygującymi architektów brutalistycznych. Również dlatego, że traktowali je jako przejawy aktywności ludzi, ich codziennego życia.

W przedstawionych wcześniej projektach Smithsonów z lat pięćdziesiątych i w zabudowie Park Hill rola systemu komunikacyjnego jako czynnika determinującego układ zabudowy była wyraźnie dostrzegalna. Podobną zasadą co Nowi Brutaliści kierował się w części swoich prac Le Corbusier. Jest to szczególnie widoczne w niezrealizowanym projekcie (1964-1965) szpitala w Wenecji. Układ budynku nawiązuje do urbanistycznej struktury miasta, a Curtis podkreślał, że „platformy i przejścia stały się generatorami jego formy”⁴⁶⁶. Wiele brutalistów opierało swoje koncepcje na analizie ruchu. Znalazło to odzwierciedlenie zwłaszcza w du-

żych obiektach i zespołach budynków, w których odrzucano tradycyjnie pojmowane zasady kompozycyjne. Przykładem może być londyński kompleks Queen Elizabeth Hall i Hayward Gallery. Inni architekci, nawet jeśli nie podporządkowywali kompozycji budynku drogom cyrkulacji ludzi, podkreślali rozwiązania komunikacyjne. Takie elementy, jak *street decks*, galerie, tarasy, tunele, mosty, platformy, schody, pionowe komunikacyjno-techniczne, pochylnie, piesze uliczki, zadane przejścia i podcienia, stały się motywami przewodnimi obecnymi w prawie każdej formie brutalistycznego budynku.

O ile w projektach Nowych Brutalistów szczególną rolę odgrywały zewnętrzne galerie i *street decks*, o tyle w nurcie brutalistycznym wzrosło znaczenie eksponowania pionów komunikacyjnych. Mieściły one klatki schodowe, szyby dźwigów, a także szachty na różnego rodzaju instalacje techniczne. Ich formy stanowiły masywne wieże – *service towers* – zazwyczaj bezokienne lub z niewielkimi otworami okiennymi (fot. 94). Bywały one wieńczone artykułowanymi bryłami mieszczącymi maszynownie dźwigów. Już w pierwszych realizacjach brutalistycznych widać, jaką wagę przywiązywano do eksponowania wież komunikacyjno-technicznych. Należy tu przypomnieć choćby budynki Kahna. W formie Richards Medical Research Laboratories wyartykułował on dwa rodzaje wewnętrznej przestrzeni: obsługującą i obsługiwaną. Masywne ceglane *service towers* mieszczą ce przestrzenie obsługujące, czyli pomocnicze i podrzędne, są znacznie bardziej wyraziste i wizualnie silniejsze od pozostałych brył. Ich wertykalny charakter i czysty geometryczny kształt dominuje nad ażurowymi elewacjami zakrywającymi przestrzeń obsługiwaną, czyli podstawową i nadrzędną. Wiele badaczy architektury uznaje to za rozwiązanie niekonsekwentne i nielogiczne i uważa, że powinno być odwrotnie. Jencks pisze o dziele Kahna, że jest nieprzekonujące: „Przeszkadza nam odkrycie, że idealna forma

⁴⁶⁶ W.J.R. Curtis, *Modern...*, dz. cyt., s. 434.

służy odprowadzeniu gazu, a efemeryczna, afunkcjonalna struktura tworzy przestrzeń obsługiwaną – miejsce doświadczeń laboratoryjnych⁴⁶⁷. Tymczasem Kahn postąpił tutaj zgodnie z ideą mówiącą o podkreślaniu znaczenia komunikacji i ruchu w budynku⁴⁶⁸. Trzeba przy tym pamiętać, że część brutalistów uwydatniała nie tylko ruch ludzi, ale także elementy instalacyjne, w których także następuje ruch różnych substancji – wody, powietrza, czy właśnie gazu.

Przez cały okres rozwoju architektury brutalistycznej wieże komunikacyjno-techniczne były elementami najczęściej i najmocniej artykułowanymi w formach budynków. Nierzadko w jednym obiekcie pojawiała się ich znaczna liczba, jak choćby w budynku Institute of Education – University of London Lasduna lub Centrum Yamanashi Tange. Kiedy *service tower* była tylko jedna, jej wyraz estetyczny stawał się jeszcze silniejszy, a efekt tak dramatyczny, jak w przypadku wieżowców Goldfingera z odsuniętymi od korpusu budynku klatkami schodowymi o kilkudziesięciopiętrowej wysokości.

Odkryte lub zabudowane pomosty, wisząc wysoko w górze lub osiągając znaczne długości, także stanowiły bardzo ekspresyjne rozwiązania. Nadal stosowano galerie i uniesione ponad poziom terenu tarasy i platformy. W wielu przypadkach było to związane z wynoszeniem przestrzeni dla pieszych ponad poziom terenu, na którym pozostawiano komunikację kołową i urządzenia techniczne. Jednakże w nurcie brutalistycznym równie częste są przykłady, gdzie ruch pieszy sprowadzano na poziom terenu, nawet pomimo sąsiedztwa komunikacji samochodowej. W takich przypadkach akcentowano te naziemne przejścia za pomocą zadaszeń lub elementów małej architektury, a ciągi piesze przebiegające przy budynku kierowano często do podcieni. Różnice poziomów pokonywane były schodami, które podkreślano poprzez ich



Fot. 94. Douglas Orr, *service tower* w Albert C. Jacobs Life Sciences Center – Trinity College w Hartford, 1965-1967; fot. autor

znaczną szerokość lub wyrafinowaną formę. Eksponowano także zewnętrzne pochylnie, wiążące się nieraz na wysokość kilku kondygnacji (fot. 95).

Należy zwrócić uwagę, że rozwiązania te pojawiały się zarówno w obrębie struktury budynku, jak i poza nią, w jego sąsiedztwie. Wynikało to z koncepcji powiązania budynku z otoczeniem i architektury z urbanistyką. Ważna w tym aspekcie była także idea ciągłości. Ruch człowieka nie ustaje po wyjściu z budynku, a cyrkulacja ludzi w obrębie obiektu przechodzi w cyrkulację w przestrzeni zewnętrznej.

⁴⁶⁷ Ch. Jencks, *Ruch...*, dz. cyt., s. 262.

⁴⁶⁸ Należy jednakże przyznać, że w wielu swoich projektach, np. Salk Institute, Kahn bardziej wzmacniał formy mieszczące przestrzeń obsługiwaną, a elementy komunikacyjne były im podległe.



Fot. 95. Bogactwo elementów komunikacyjnych wyeksponowanych w formie budynku mieszkalno-usługowego Hinstock przy Abbey Road w Londynie, lata siedemdziesiąte; fot. autor

Elementy komunikacyjne były zatem emanacją więzi pomiędzy budynkami a ich bliższym i dalszym otoczeniem. Dlatego też były tak mocno artykułowane. Warto w tej chwili wskazać przykłady projektów, w których ten problem odcisnął szczególnie wyraźne piętno.

Jednym z nich jest National Theatre w Londynie autorstwa Lasduna (fot. 96). Obiekt jest częścią zabudowy Southbank mieszczącej funkcje artystyczne. Poszczególne budynki tego kompleksu są ze sobą powiązane nie tylko funkcjonalnie, ale i komunikacyjnie. Zgodnie ze swoją ideą *architecture of urban landscape*

Lasdun połączył gmach teatru z otoczeniem poprzez elementy komunikacyjne znajdujące się na różnych poziomach. Na wysokości terenu wokół całego budynku znajdują się głębokie podcienia, łączące się z wyższymi piętrami poprzez otwarte klatki schodowe. Budynek obiegają położone na kilku poziomach szerokie tarasy, które od strony zachodniej przechodzą w obszerną platformę-plac przed wejściem głównym. Można się z niej dostać zawieszonym pomostem i następnie tunelem przechodzącym pod ulicą⁴⁶⁹ do budynku Hayward Gallery, a dalej poprzez system pomostów, tarasów i schodów do Queen Elizabeth Hall i Royall Festival Hall. Warto zauważyć, że ta rozbudowana sieć komunikacyjna wiąże obiekty realizowane w różnych latach. Pozwala także połączyć budynki z przestrzeniami zewnętrznymi o odmiennym charakterze: bulwarami nadrzecznymi, ulicami, mostem Waterloo Bridge i parkingami. Najbardziej charakterystycznym elementem wielu projektów Lasduna były tarasy, które determinowały uskokowe formy i pozwalały połączyć budynki nie tylko z otoczeniem urbanistycznym, ale także przyrodniczym, jak w przypadku domów akademickich University of East Anglia w Norwich (1962-1968). Kontrapunktem dla horyzontalnych tarasów są u Lasduna masywne, często przekręcone pod kątem 45 stopni betonowe wieże.

Również Rudolph podkreślał znaczenie komunikacji i powiązania budynków z sąsiedztwem. W projekcie Boston Government Service Center⁴⁷⁰ wykorzystał jednak inne środki niż Lasdun. Rudolph stworzył ciągłą zabudowę wzdłuż ulic wytyczających jeden z kwartałów w centrum miasta. To tradycyjne podejście odzwierciedlone zostało także w sposobie prowadzenia komunikacji wokół budynku – odbywa się ona po prostu przyulicznymi chodnikami. Na narożnikach ulic budynek załamuje się, tworząc niewielkie trójkątne placzki wzbogacone o elementy małej architektury, takie jak betonowe ławki. Wewnątrz

⁴⁶⁹ A właściwie pod południowym krańcem Waterloo Bridge.

⁴⁷⁰ Projekt BGSC opracowywały w rzeczywistości trzy biura, tym niemniej według założeń i pod nadzorem Rudolpha.

kwartału znalazł się duży dziedziniec, który został wyniesiony w górę. Na jego poziom wiodą szerokie, reprezentacyjne schody z New Chardon Street. Wszystkie skrzydła zabudowy dostępne są właśnie z wewnętrznego dziedzińca, który przeznaczony jest wyłącznie dla pieszych. W związku z tym charakter estetyczny i formy zabudowy z tej strony zostały dostosowane do skali człowieka i percepcji pieszego. Natomiast ulice to przestrzeń zdominowana przez auta, co oznacza, że budynki są zazwyczaj obserwowane z jadącego pojazdu. Rudolph, biorąc ten aspekt pod uwagę, stworzył od strony ulic fasady zdecydowanie bardziej dramatyczne i złożone z większych, bardziej wyrazistych elementów. To tutaj pojawiają się dominujące swoją wysokością wyoblone wieże klatek schodowych. Najbardziej intrygująca jest fasada północna – najwyższa i jednocześnie ażurowa, dzięki czemu poprzez nią widoczna jest przestrzeń dziedzińca. Pomiędzy podporami tworzącymi fasadę poprowadzone zostały schody zawieszone na żelbetowych wspornikach (fot. 97). Zaskakująco długie, wyginające się i raptownie zakręcające w miejscu styku z ziemią schody są kolejnym elementem łączącym zewnętrzne placzki z dziedzińcem.

Stosowanie dziedzińców, czy też podporządkowywanie rzutu budynku wewnętrznemu dziedzińcowi jest jedną z charakterystycznych cech architektury brutalistycznej. Były to przestrzenie przeznaczone wyłącznie dla ruchu pieszego i miały duże znaczenie w aspekcie kontaktów społecznych. Rangę i charakter takich dziedzińców porównywano nawet do greckiej agory, czy też antycznych placów⁴⁷¹. Architekci zazwyczaj podkreślali ich wagę poprzez wyniesienie poziomu placu ponad otaczający teren. W takich przypadkach projektowano reprezentacyjne schody prowadzące na dziedziniec. Często w miejscu schodów pojawiało się jedy-



Fot. 96. Denys Lasdun, National Theatre w Londynie, 1967-1976; fot. autor

ne otwarcie dziedzińca. Tego typu rozwiązanie zastosował Rudolph w Boston Government Service Center. Wcześniej w taki sam sposób postąpili Leslie Martin, Colin St John Wilson i Patrick Hodgkinson w Harvey Court Hostel w Cambridge. Banham pisał o tym budynku: „Wejście na dziedziniec odbywa się przez ceremonialne schody niczym w Chichen-Itza. Wstępuje się po nich niczym na ołtarz, który otwiera się ku niebu”⁴⁷². Wyniesiony ponad poziom ulic plac pomiędzy budynkami składającymi się na kompleks The Economist zastosowali także Smithsonowie. Lichtenstein stwierdza, że jest to „przestrzeń aktywnej obecności, przestrzeń miejska, która jest dialektycznie powiązana z otaczającymi ją budynkami”⁴⁷³. Należy przypomnieć, że przestrzenie kształtowane jako dziedzińce, zazwyczaj o bardziej otwartym charakterze, stosowano także w brutalistycznej zabudowie mieszkaniowej. Nie ulega wątpliwości, że dośrodkowe układy zabudowy były w pew-

⁴⁷¹ Zob.: Ch. Jencks, *Le Corbusier...*, dz. cyt., s. 149.

⁴⁷² R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 126.

⁴⁷³ C. Lichtenstein, T. Schregenberger (red.), dz. cyt., s. 152.



Fot. 97. Paul Rudolph, Boston Government Service Center – wiszące schody, 1962-1971; fot. autor

nym stopniu wynikiem wpływu architektury klasycznej. Potwierdzają to formy niektórych obiektów brutalistycznych, w których również widać inspiracje antycznymi budowlami (np. przetworzone kolumnady). Można zatem powiedzieć, że początkowa fascynacja Nowych Brutalistów pracami Palladia wróciła w zmienionej postaci w brutalizmie, a zwłaszcza w jego monumentalnych gmachach publicznych.

2.3. Poznawanie przestrzeni, czyli fizyczny i percepcyjny wysiłek

Architektura brutalistyczna w powszechnej opinii uznawana jest za przytłaczającą. Ciężkie i masywne formy budynków z wyeksponowanymi betonowymi powierzchniami powodują, że często odbiera się je jako nieprzystępne i ponure. Z prowadzonych w tej pracy analiz wynika jednakże, że brutalisci mieli zgoła inne założenia. Co prawda u genezy Nowego Brutalizmu stała powojenna brytyjska surowość i pochwa-

ła zwyczajności, z drugiej jednak strony należy pamiętać choćby o fascynacji dzieckiem i jego sposobem widzenia świata oraz o dążeniu do humanizacji architektury i nadaniu jej artystycznego wymiaru.

Nowi Brutaliści podkreślali znaczenie topologicznej organizacji przestrzeni i to, że architekturę poznaje się w ruchu. Podobnie wypowiadał się Le Corbusier, twierdząc, że „architektura jest zasadniczo odbierana podczas przemieszczania się z poziomu ludzkich oczu”⁴⁷⁴. Ta kwestia stała się jeszcze bardziej istotna w przypadku złożonych i rzeźbiarskich form budynków brutalistycznych. Obserwator, chcąc pojąć formę obiektu, musiał zatem przemieszczać się wzdłuż dróg wyznaczonych przez jego twórcę i odkrywać pojawiające się widoki. Przy bliższej analizie okazuje się, że w tej swoistej zabawie przestrzenią nie brakuje zaskoczeń, a niekiedy można doszukać się nawet architektonicznych żartów. Jest to spostrzeżenie dotychczas nie podnoszone w literaturze dotyczącej architektury brutalistycznej.

Poznanie budynku wymaga poruszania się i uważnej obserwacji. Zrozumienie brutalistycznych dzieł często wiąże się z fizycznym i percepcyjnym (umysłowym) wysiłkiem. Zatem, biorąc pod uwagę obie te kwestie, można powiedzieć, że nie jest to architektura łatwa. Klarowne powiązania topologiczne Nowego Brutalizmu stały się w architekturze brutalistycznej bardziej skomplikowane i czasem niejednoznaczne. Ich odkrycie wymaga szczególnej uwagi i zaangażowania intelektualnego użytkownika. Poruszanie się w budynkach i wokół nich bywa też zadaniem forsownym. W wielu dziełach brutalistycznych system komunikacyjny jest bardzo rozbudowany – licznie pojawiają się schody, galerie, pochylnie, obszerne hole, atria lub dziedzińce. Użytkownik musi się skupić także nad odnajdywaniem właściwych dróg, gdyż ciągi komunikacyjne często się rozdziały. Prostota i uporządkowanie sposobu cyrkulacji przerodziły

⁴⁷⁴ Za: G. Hartoonian, N. Utomo, *Topology...*, dz. cyt., s. 6.

się w zawile układy przestrzenne, powodujące czasem problemy z orientacją. Helene Sroat pisała o wnętrzu uniwersytetu UMass w North Dartmouth (1963-1966) projektu Rudolpha: „Liczne schody i wycofane wejścia zmuszają do poruszania się i szukania drogi do wnętrza. Kiedy się jest już w środku, mocno fakturowane ściany i pokręcone korytarze prowadzące do wielokondygnacyjnych atriów z dramatycznie nadwieszonymi balkonami mogą sprawiać, że wnętrze jest odbierane jako przytłaczające i dezorientujące”⁴⁷⁵.

Formy i wnętrza wielu budynków brutalistycznych wydają się niespójne i nadmiernie skomplikowane. Logikę ich kompozycji można poznać, tylko podążając zaprojektowanymi traktami. Le Corbusier w budynku Carpenter Center for the Visual Arts w Cambridge podporządkował formę przebiegowi pochylni (fot. 98). Owa „napowietrzna promenada” w kształcie litery „S” zaczyna się na poziomie Quincy Street, skręca i wznosi, przebijając budynek na poziomie trzeciej kondygnacji, by po drugiej stronie opaść na poziom Prescott Street. Droga po rampie układa się w zrozumiałą sekwencję następujących po sobie widoków na prostopadłościenne i obłe betonowe bryły z kulminacją w postaci ściany z siatką *brise soleil*. Możliwe są też inne drogi penetracji budynku i otaczającej go przestrzeni, m.in. pod obiektem.

Po to, aby obserwator mógł bez przeszkód odkrywać kolejne widoki, wiele elementów komunikacyjnych, jeżeli tylko pozwalały na to okoliczności, było otwartych. Brutaliści woleli zatem stosować niezabudowane schody, galerie, czy też mosty zamiast zamkniętych klatek schodowych, korytarzy i łączników. Idąc nimi, można obserwować budynek i jego otoczenie pod różnymi kątami i z różnych wysokości. Architekci zwracali także uwagę na dostosowanie rozwiązań formalnych do prędkości ruchu obserwatora. W zależności od tego, czy był to powolny ruch pieszego czy szybki osoby jadącej samo-



Fot. 98. Le Corbusier, Carpenter Center for the Visual Arts w Cambridge (Mass.) – pochylnia przebijająca budynek, 1959-1963; fot. autor

chodem, stosowano odpowiednią skalę, artykulację i wielkość detali. Przykładem są omówione wcześniej zróżnicowane fasady Boston Government Service Center, a także budynki Breuera czy też Lasduna. W Becton Engineering and Applied Science Center w New Haven, od strony ulicy, zastosował Breuer masywne, rozrzeźbione słupy i wyrazisty rytm okien i żelbetowych żeber. Natomiast po przeciwnej stronie budynku obserwator znajdujący się na placu dla pieszych może w spokoju kontemplować właściwie bezokienną fasadę z delikatnym geometrycznym reliefem (fot. 44). Lasdun długą horyzontalną elewację Institute of Education – University of London rozbija od strony ulicy wielkimi bryłami *service towers*, tworzącymi jednostajny rytm. Natomiast od strony dziedzińca uniwersytetu studenci mogą zobaczyć drobniejsze w skali i bardziej wyrafinowane elementy, takie jak uskokowo kształtowane schody (fot. 99).

Tym, co kieruje ruchem człowieka, jest także ciekawość. Z pełną świadomością wykorzy-

⁴⁷⁵ H. Sroat, dz. cyt., s. 1.



Fot. 99. Denys Lasdun, Institute of Education – University of London, 1975-1979; fot. autor



Fot. 100. Norman Engleback, Hayward Gallery w Londynie, 1965-1968; fot. autor

stywali ten fakt brutalisci. Rozrzeźbienie formy powodowało, że uskoki, załamania i wystające bryły zakrywały dalsze części budynku, co pobudzało dociekliwość ludzi i skłaniało ich do poruszania się. Architekci posługiwali się też odpowiednią grą światła i cienia, potęgując następujące po sobie wrażenia. Wraz ze zmianą swego położenia użytkownicy dostrzegali coraz to nowe elementy. Poprzez odpowiednie ukształtowanie formy i dróg komunikacyjnych projektanci stawiali przed nimi intrygujące pytania. Co kryje się za kolejnym narożnikiem? Co pojawi się na końcu rampy? Dziełem, któremu towarzyszą tego typu emocje, jest kompleks budynków londyńskiego Southbank Arts Centre. Na pozór beładny zestaw betonowych brył, wzniesiony pod koniec lat sześćdziesiątych mieści między innymi Queen Elizabeth Hall i Hayward Gallery (fot. 100). Gideon Fink Shapiro pisał o tym dziele: „Dziwaczna topografia nie wynika wcale z chęci pokazania systemu budynków, ale jest zachętą do zwiedzenia, zagłębiania się w zabudowę – chodzenia wokół, nad i pod budynkami. Wielopoziomowe tarasy i wijące się chodniki okrążają budynki jak promenady w klasycznym chińskim ogrodzie”⁴⁷⁶. Meandrująca wśród zabudowy przestrzeń jest trudna do zaakceptowania według konwencjonalnych kryteriów – niektóre przejścia i zakamarki wydają się prowadzić donikąd. Należy ją jednakże rozpatrywać w inny sposób – jako system miejsc i wizualnych wydarzeń umieszczonych wzdłuż alternatywnych dróg.

Zaciekawienie jest zatem bodźcem do ruchu i działania, a wzmagają ją niespodzianki, które napotyka odbiorca architektury na swojej drodze⁴⁷⁷. Zaskakujące formy i nieoczekiwane rozwiązania były domeną architektów brutalistycznych. Starali się oni, by kontakt z budynkiem przeradzał się w swoistą przygodę, da-

⁴⁷⁶ G.F. Shapiro, *Brutalism and Landscape Desire*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 101.

⁴⁷⁷ Ernst H. Gombrich pisał o zaskoczeniu jako odwiecznym bodźcu do poznawania: „Starożytni Grecy mawiali, że zdziwienie jest początkiem poznania: przestając się dziwić, możemy i przestać poznawać” (E.H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, Warszawa 1981, s. 19).

wał poczucie odkrywania nowych przestrzeni, kształtów, faktur. Osiągnięciu takiego efektu sprzyjał także sensualny charakter architektury brutalistycznej, o którym była mowa w poprzednich rozdziałach.

Architektem brutalistycznym, który szczególnie lubował się w niespodziankach, pobudzał zainteresowanie użytkowników i sprawdzał ich spostrzegawczość, był Rudolph. Ten aspekt architektury brutalistycznej można omówić, powołując się właśnie na jego realizacje. Nawet odnalezienie wejścia do niektórych budynków Amerykanina jest wyzwaniem. W Art and Architecture Building ukryte jest ono w głębokiej szczelinie na krańcu budynku (fot. 101). W formie tego budynku, tak jak w wielu brutalistycznych obiektach, pojawia się znaczna liczba masywnych betonowych wież. Wydawałoby się zatem, że zgodnie z zasadą eksponowania wewnętrznych funkcji mieszczą one pionowe komunikacyjno-techniczne. Tymczasem elewacje A&A Building dają wręcz mylne wyobrażenie o jego wewnętrznej strukturze. W wieżowych elementach znajdują się zarówno klatki schodowe, jak też pomieszczenia użytkowe (np. pokoje biurowe). Po wejściu do środka czeka nas kolejne zdziwienie. Wnętrze rozegrane jest na 39 różnych poziomach, czego w żaden sposób nie można wywnioskować z elewacji. Jest to rozwiązanie, które Alexander Maymind nazwał „zawrotnym swobodnym przekrojem”⁴⁷⁸ i uznał za innowację Rudolpha porównywalną ze „swobodnym rzutem”, czy też „swobodną elewacją”. Wnętrze A&A Building to właściwie szereg łączących się ze sobą przestrzeni o różnicowanych cechach. Podstawą tego rozwiązania jest oczywiście idea ciągłości. Przestrzeń przepływa swobodnie pomiędzy otwartymi pomieszczeniami o różnych wielkościach i wysokościach, zachęcając użytkowników do penetracji budynku. Miejsca o bardziej publicznym charakterze są wyższe, a bardziej intymne niższe. Podobne



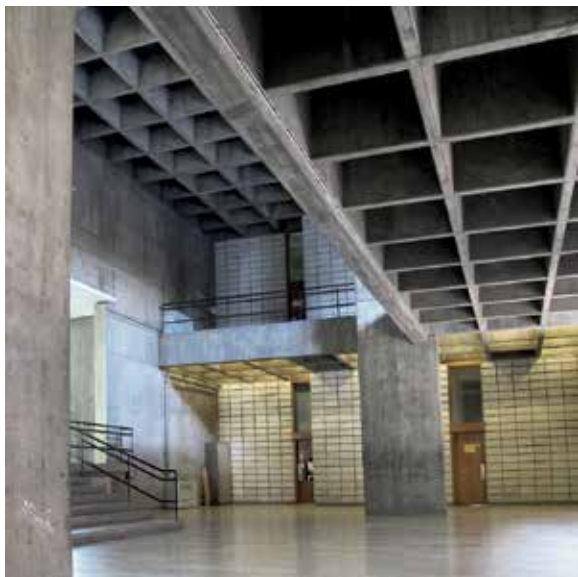
Fot. 101. Paul Rudolph, Art and Architecture Building – Yale University w New Haven – wejście w szczelinie między wieżami, 1958-1964; fot. autor

rozwiązania, wywodzące się w prostej linii od Wrighta, można dostrzec w budynkach innych brutalistów, jak choćby Lasdun, czy też Altug i Behruz Çinici (fot. 102).

Rudolph nie tylko intryguje, ale wręcz straszy. „Poruszając się po budynku A&A często znajdujemy się na galerii, balkonie lub schodach w bliskiej odległości od przepaści, co budzi przerażającą obawę niebezpieczeństwa upadku w dół. Również chropowata faktura ścian budynku wydaje się grozić zadrapaniami, jeżeli się o nią otrzemy.”⁴⁷⁹ Zmusza to użytkowników do czujności i powoduje dodatkowe emocje. A należy przypomnieć, że wywoływanie emocji było

⁴⁷⁸ A. Maymind, *Paul Rudolph's Vertiginous Free-section*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 63.

⁴⁷⁹ H. Sroat, dz. cyt., s. 8.



Fot. 102. Altug i Behruz Çinici, budynek wydziału architektury Uniwersytetu ODTÜ w Ankarze – wnętrze, 1961-1963; fot. Haluk Zelef

jednym z celów brutalistów i służyło tworzeniu zapamiętywalnego *image'u* budynku. Zawieszone nad ziemią galerie i pomosty w brutalistycznych budynkach powodowały, że na pozór prozaiczna czynność przejścia z jednego miejsca do drugiego stawała się ekscytującym wydarzeniem (fot. 103). Dotknięcie surowych, szorstkich faktur to dodatkowa stymulacja zmysłów.

W architekturze brutalistycznej pojawił się pierwiastek zagadkowości, który był praktycznie nieobecny w Nowy Brutalizmie, charakteryzującym się klarownością i prostolinijną bezpośredniością. Zagadkowość i transcendentność były cechami cenionymi szczególnie w architekturze sakralnej. Wizycie w kościele towarzyszy wszak „oczekiwanie na nieoczekiwane”⁴⁸⁰. W związku z tym na całym świecie powstało wiele świątyń utrzymanych w stylu brutalistycz-

nym, których projektanci starali się sprostać temu wyzwaniu. Architekci stosowali w tym celu różnorodne sposoby kształtowania form, od stosunkowo nieskomplikowanych po złożone, wyrafinowane kompozycje. Przykładem drugiego rozwiązania jest kościół Świętej Trójcy w Wiedniu, którego forma wyrastająca ze wzgórza Georgenberg składa się ze 152 różnej wielkości bloków z betonu piętrzących się w chaotyczny sposób (fot. 76). Wizualna niestabilność tej kompozycji zadziwia obserwatora i niemal wymyka się racjonalnym wytłumaczeniom. Zaskakujące połączenie masywności i dynamiki nadwieszonych żelbetowych brył zastosowali także Claude Parrent i Paul Virilio w kościele Świętej Bernadetty w Nevers (1963-1966). Podczas gdy ich dzieło przywołuje obraz rozbitego bunkra, kościół Gottfrieda Böhma wydaje się alpejskim szczytem wypiętrzającym się niespodzianie pośrodku niewielkiego miasteczka Neviges.

Projektanci kościołów, ale i innych brutalistycznych budynków, starali się zaskakiwać także wyjątkowymi kształtami elementów i niespotykanymi rozwiązaniami detali. Michelucci w kościele San Giovanni Battista eksponuje rozgałęziające się niczym drzewa podpory⁴⁸¹, a André Dunoyer de Segonzac i Pierre Dupré w katedrze Nuestra Señora de la Altagracia w Higüey na Dominikanie (ukończonej w 1971 roku) stosują zadaszenia w formie żelbetowych paraboloid o niespotykanej strzelistości. Lewerentz w kościele św. Piotra w Klippan zamiast konwencjonalnych okien zaprojektował tafle szkła zamontowane do zewnętrznej strony ściany za pomocą klamer, dzięki czemu osoba przebywająca w środku ulega złudzeniu, że w murze pozostawiono puste otwory.

Iluzoryczność to także cecha obecna w budynkach brutalistycznych. Banham, już opisując wystawę „This is Tomorrow” w kontekście

⁴⁸⁰ C. Wąs, dz. cyt., s. 7.

⁴⁸¹ Michelucci twierdził, że istotą architektury jest właśnie tajemniczość i pojawiające się w budynkach „znaki nieoczekiwanego zatrzymania rozumu” (za: H. Schwebel, *Gebaute Utopie. Zu Micheluccis Kirchenbau an der Autostrada del Sole*, „Kunst und Kirche” 3 – 1963, s. 113, tłum. C. Wąs).

rozwoju idei Nowego Brutalizmu, wyżej oceniał instalację Johna Voelckera, Richarda Hamiltona i Johna McHale'a niż Smithsonów, Paolozziego i Hendersona. Podkreślał, że ci pierwsi zastosowali „złudzenia optyczne i odwrócenia skali”⁴⁸², a więc elementy zaskoczenia, które wymuszały większą aktywność i zaangażowanie obserwatora⁴⁸³. Te aspekty nurtowały później wielu architektów. Zróżnicowanie wielkości brył, przeskalowanie otworów okiennych, brak elementów stanowiących wiarygodne odniesienia co do rozmiarów budynku spowodowało, że architektura brutalistyczna jest w pewnym stopniu iluzoryczna. Niewątpliwie ten charakter pogłębiają takie czynniki, jak znaczny stopień komplikacji form, zwielokrotnienia elementów, gwałtowności zestawień brył, a także mocne efekty światłocieniowe. Często po zapoznaniu się z budynkiem obserwator inaczej ocenia jego wielkość, czy też wielkość poszczególnych jego części niż przy pierwszym spojrzeniu. Potwierdza to tezę, że architektura brutalistyczna rzeczywiście wymaga percepcyjnego wysiłku i musi być rozpatrywana w relacji z człowiekiem.



Fot. 103. Lina Bo Bardi, Servico Social do Comercio w Pompei – pomosty, 1977–1986; fot. seier+seier

⁴⁸² R Banham, *This is Tomorrow*, „The Architectural Review” September 1956, s. 188.

⁴⁸³ Przypomnieć też należy, że Henderson, fotografując wystawę „Parallel of Life and Art” z postacią swojej córki, również doprowadził do zaburzenia skali. To sylwetka dziewczynki, a nie dorosłego człowieka, staje się odniesieniem, skalą porównawczą dla pozostałych przedmiotów ukazanych na wystawowych planszach. Pogłębia to konsternację patrzącego, gdyż plansze przedstawiają zarówno zdjęcia lotnicze, jak też mikroskopowe powiększenia. Pomieszczenie skal faktycznie miało na celu uniemożliwić odbiorcy odczytanie realnych rozmiarów sfotografowanych rzeczy – dziewczynka, plantacja pomarańczy i jednokomórkowy organizm wydają się tej samej wielkości.

VII. PODSUMOWANIE

Przeprowadzone analizy pozwalają stwierdzić, że do rozwoju nurtu brutalistycznego w istotny sposób przyczyniła się teoria Nowego Brutalizmu. Odegrała ona w tym aspekcie bardziej znaczącą rolę niż nieliczne realizacje twórców Nowego Brutalizmu. Na architektów brutalistycznych w największym stopniu wpłynęły cztery idee Nowego Brutalizmu: idea szczerości, idea *As Found*, idea *Image* oraz idea powiązania życia i architektury. Przy czym wpływ ten miał bardzo zróżnicowany charakter, a każda z wymienionych idei uległa w nurcie brutalistycznym przeobrażeniom. Architekci modyfikowali je, odchodzili od nich, a nawet przeciwstawiali się im. Niewielu kontynuowało poszczególne idee w niezmienionej postaci.

Wnioski szczegółowe dotyczące relacji pomiędzy Nowym Brutalizmem a architekturą brutalistyczną w kontekście każdej z idei, przedstawione w dalszej części rozdziału, potwierdzają, że nurtów tych nie można traktować ani jako tożsamy, ani też jako odrębnych. Powiązania pomiędzy nimi są skomplikowane i niejednorodne, a zawłość relacji pogłębia wewnętrzne zróżnicowanie architektury brutalistycznej. Oprócz aspektów spajających nurt brutalistyczny, takich jak dominacja określonych efektów estetycznych, czy też powtarzanie pewnych rozwiązań i elementów formalnych, wykształciło się w nim wiele odmiennych tendencji wynikających między innymi z regionalnego charakteru i indywidualizmu twórców. Spośród idei Nowego Brutalizmu w najbardziej bezpośredni sposób

rozwijana była idea powiązania życia i architektury, natomiast najwięcej przeciwnych tendencji pojawiło się w aspekcie idei *As Found*.

Rezultaty badań pozwalają odnieść się do problemu, który aczkolwiek nie stanowił istoty pracy, przewijał się w trakcie prowadzonych analiz, a ponadto jest niejednoznacznie interpretowany przez teoretyków architektury. Dotyczy on dążenia twórców Nowego Brutalizmu do antyformalizmu i *une architecture autre*.

Założenie, że Nowy Brutalizm jest architekturą nowego typu, która niesie ze sobą wartości faktycznie odpowiadające charakterowi współczesnego świata i życiu jego mieszkańców, szczególnie uwypuklał Banham. Bezpośrednio angażując się w kreowanie i propagowanie Nowego Brutalizmu, dostrzegał w nim drogę ku kolejnej rewolucji w projektowaniu. Pierwsza nastąpiła według niego na początku XX wieku, co udowadniał w książce „Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w «pierwszym wieku maszyny»”. Opracowując tę książkę w latach pięćdziesiątych antycypował równocześnie pojawienie się nurtu, który ponownie pchnie architekturę na nowe tory⁴⁸⁴. Nurt ten, nawiązując do radykalnej koncepcji Tapiègo *un art autre*, określił jako *une architecture autre*. Koncepcja „innej architektury” stała się *idée fixe* Banhama, a Nowy Brutalizm miał być początkowym etapem jej urzeczywistniania. Efekty końcowe, choć trudne do przewidzenia, mogły przynieść tak fundamentalne zmiany, jak kształtowanie przestrzeni życia człowieka bez konieczności

⁴⁸⁴ Okres po II wojnie światowej Banham nazwał „drugim wiekiem maszyny”.

wznoszenia budynków. Co ciekawe, w swoich futurystycznych rozważaniach Banham powoływał się na najbardziej podstawowe przykłady środowiska ludzkiej aktywności, takie jak płonące ognisko⁴⁸⁵. W takim przypadku granice przestrzenne nie są wyznaczone za pomocą jakiegokolwiek struktury budowlanej, lecz określone poprzez krąg światła, zasięg ciepła ognia, zgromadzonych wokół ludzi. Ponadto znaczenie tej sytuacji przestrzennej jest bardzo symboliczne i zrozumiałe dla każdego człowieka. A przecież podstawowym zadaniem architekta, którego wypełnienia oczekuje od niego społeczeństwo, jest właśnie tworzenie miejsc będących wyrazistymi symbolami kulturowymi. Banham odwoływał się także do współczesnych przykładów tak zorganizowanej przestrzeni. Kino samochodowe typu *drive-in* nie ma ścian i zadaszenia, a rolę symbolu pełni światło z projektora padające na ekran. Pisząc w książce o Nowym Brutalizmie o niematerialnych, pozbawionych formy budynkach – „formless buildings”⁴⁸⁶, Banham nie oczekiwał oczywiście, że będą one celem tego nurtu. Zwłaszcza że jego przedstawiciele wyraźnie podkreślali znaczenie realności i materialności. Chciał jedynie wskazać, jak dalece *une architecture autre* mogłaby odbiegać od przyjętych konwencji architektonicznych i metod projektowych.

Należy stwierdzić, że każda z czterech głównych idei Nowego Brutalizmu wiązała się z zamierzeniem wyprowadzenia projektowania architektonicznego poza obowiązujące dotąd reguły. Znaczenie tych dążeń i awangardowy charakter nurtu podkreślano, stosując nowe pojęcia, takie jak *as found*, czy też *image*. Oceniając Nowy Brutalizm z perspektywy wyznaczonej przez Banhama, można zrozumieć jego rozczarowanie tym, że teoretyczne zasady nurtu znalazły odzwierciedlenie w tak niewielkiej liczbie obiektów. Ponadto nie były one rozwijane w kierunku antyformalistycznej *une architecture autre*, a coraz większą rolę zaczęły odgrywać względy stylistyczne. W rzeczywistości Nowy Brutalizm nigdy nie był pozbawiony preferencji estetycznych, co widać w projektach i rozważaniach Smithsonów⁴⁸⁷ i innych twórców. Traktowanie Nowego Brutalizmu wyłącznie jako metody twórczej opartej na obiektywizmie, w wyniku której powstają całkowicie niepodobne do siebie budynki, należy uznać za utopijne. Jak każdy nurt architektoniczny Nowy Brutalizm wykształcił specyficzny rodzaj estetyki i charakterystyczne rozwiązania formalne, których część ewoluowała w ramach architektury brutalistycznej. Owa wewnętrzna sprzeczność Nowego Brutalizmu w dużej mierze przyczyniła się do jego szybkiego wygaśnięcia.

⁴⁸⁵ R. Banham, *The New Brutalism: Ethic...*, dz. cyt., s. 68.

⁴⁸⁶ Tamże.

⁴⁸⁷ Pomimo swojej deklaracji z 1957 roku o etycznej istocie Nowego Brutalizmu, Smithsonowie pisali o „estetyce magazynowej” (A. Smithson, P. Smithson, *House...*, dz. cyt., s. 342) i „szorstkiej poetyce” (A. Smithson, P. Smithson, *Thoughts...*, dz. cyt., s. 113).

1. Wnioski szczegółowe

1.1. Geneza architektury brutalistycznej

Budynki o estetyce i formach zbliżonych do brutalistycznych pojawiły się już w pierwszych dekadach XX wieku, a zwłaszcza w okresie międzywojennym. Zaczęto wówczas projektować ciężkie i masywne formy pozbawione wyrafinowanego detalu, rzeźbiarsko kształtowane fasady, czy też odsłonięte betonowe powierzchnie. Architektami stosującymi tego typu rozwiązania byli m.in.: Charles Renni Mackintosh, Frank Lloyd Wright, Auguste Perret, Karl Moser, Antonin Raymond, Hugo Häring, Rudolph Schindler, Adolf Loos, Owen Williams. Niektórych z nich można wręcz nazwać protoplastami nurtu.

W międzywojennych nurtach architektonicznych alternatywnych w stosunku do modernizmu – futuryzmie, konstruktywizmie i ekspresjonizmie – zarysowały się tendencje i idee, które zostały rozwinięte w architekturze brutalistycznej, m.in.: podkreślanie znaczenia architektury jako sztuki, stosowanie indywidualnych rozwiązań projektowych wynikających z warunkowań, odejście od ogólnie przyjętych reguł kompozycyjnych, dążenie do ekspresyjnych form kształtowanych poprzez kontrastowe zestawienia elementów.

Duże znaczenie dla rozwoju architektury brutalistycznej miały postulaty zawarte w manifestie „Nine Points on Monumentality” (1943), mówiące o potrzebie wznoszenia monumentalnych budynków oddających ducha współczesności i wzmacniających poczucie społecznej tożsamości.

Za architekta, którego realizacje w największym stopniu przyczyniły się do powstania i rozwoju architektury brutalistycznej, należy uznać Le Corbusiera. Pierwsze symptomy odejścia Szwajcara od maszynowej estetyki międzywojennego modernizmu można zauważyć już na

początku lat trzydziestych. U podstaw zwrotu ku sensualnej, ekspresyjnej i jednocześnie surowej architekturze protobrutalistycznej leżała fascynacja Le Corbusiera architekturą wernakularną. Nie poszukiwał w niej prymitywizmu, lecz podstawowości, czyli nieskażonych, ponadczasowych wartości i zasad pochodzących z początków rozwoju kultur. Uważał, że to w architekturze wernakularnej, która sięga źródeł, a jednocześnie jest ciągle żywa, łatwiej odszukać elementarne wzorce i znaczenia niż w przebrzmiałych nurtach minionych czasów.

Pierwszymi przykładami nowego stylu Le Corbusiera były domy wznoszone z naturalnych materiałów przy zastosowaniu rzemieślniczych metod budowlanych. Swoje pomysły estetyczne i formalne rozwijał w projektach większych obiektów. W części z nich wykorzystał koncepcję „wertykalnego miasta”, którego wewnętrzne funkcje artykułowane są w formie budynku. Koncepcja ta była rozwijana w okresie powojennym przez architektów brutalistycznych.

Dziełem, w którym w pełni objawiły się cechy brutalizmu, była Jednostka Marsylska, a datę jej ukończenia, czyli rok 1952, można uznać za początek tego nurtu w architekturze. Jedną z najbardziej istotnych idei Le Corbusiera urzeczywistnionych w tym budynku było nadanie betonowi dominującej roli we wszystkich aspektach: konstrukcyjnym, plastycznym i fakturalnym. Nowatorskie podejście przejawiało się zwłaszcza w uznaniu, że chropowatość, nierówności, a nawet wady powierzchni są immanentną cechą *béton brut*. Jednostka Marsylska stanowiła pierwowzór kolejnych brutalistycznych budynków, szczególnie jeśli chodzi o: podkreślanie masywności i ciężkości, ukazanie wewnętrznych funkcji w elewacjach, kształtowanie przestrzennych fasad w oparciu o kontrastowe zestawienia, ekspresję betonowych faktur.

Młodzi powojenni architekci, w tym twórcy Nowego Brutalizmu, docenili nie tylko dzieła Le Corbusiera, ale także jego nonkonformistyczną postawę, śmiałe poglądy i zdolność do doko-

niania radykalnych zmian we własnej twórczości. Jego dążenie do architektury odpowiadającej nowym czasom, zbieżne z ich nadrzędnym celem, zdecydowało o tym, że stał się dla nich najważniejszym autorytetem.

Twórcy kontestujący główne kierunki w angielskiej architekturze i sztuce skupili się w ramach Independent Group założonej w 1952 roku, a ich inspiracją stała się surowa brytyjska rzeczywistość – „British austerity”. Uznali, że architektura jest nierozzerwalnie zespolona z życiem oraz codziennością i jako taka ma stanowić odbicie sytuacji społeczeństwa. Głównymi protagonistami Nowego Brutalizmu stali się Alison i Peter Smithsonowie oraz Reyner Banham. Smithsonowie wzniesli niewiele budynków, ale prowadzili intensywną działalność teoretyczną – dyskusje, artykuły, wystawy. Nowy Brutalizm zaistniał w dyskursie architektonicznym dzięki publicystyce, zanim pojawiły się realizacje mogące być jego przykładami. Szczególnie istotny był programowy esej autorstwa Banhama z 1955 roku, którego najważniejsze tezy w zasadzie ustanowiły podstawowe założenia Nowego Brutalizmu i określiły jego definicję.

Według swoich twórców Nowy Brutalizm miał być programem nie związanym z określoną stylistyką. Pracując nad nim, odwoływali się do architektonicznych autorytetów – najpierw Miesa van der Rohe, a następnie Le Corbusiera. W obu tych przypadkach docenili umiejętność wielkich mistrzów do dokonania zwrotu ku architekturze bardziej egalitarnej, opartej na szczerości materiału i konstrukcji. Posiłowali się także tradycyjną architekturą japońską z jej szcunkiem dla materiałów i powiązaniem z życiem oraz otaczającą przestrzenią. Na wczesnym etapie kształtowania zasad nurtu powoływali się także na tradycję klasycyzmu, a zwłaszcza prace Palladia. Cenili w niej logikę wynikającą z konsekwentnego przestrzegania przyjętych reguł, czyli ścisły związek pomiędzy teorią a praktyką. W podobny sposób odnosili się także do heroicznego okresu modernizmu, lecz uważali,

że wobec nowych uwarunkowań bezpośredni powrót do jego ideałów jest niemożliwy.

Nowi Brutaliści czerpali z awangardowych nurtów w sztuce: *art autre*, *art brut*, *action painting*, *pop art*, *musique concrete*. Twórczość Tapięgo, Dubuffeta, Pollocka, Schaeffera oraz członków IG odcisnęła piętno na wielu zasadach Nowego Brutalizmu, m.in. odrzuceniu obowiązujących konwencji i kanonów oraz wykorzystywaniu pospolitych materiałów w sposób *as found*. Fundamentalne znaczenie dla rozwoju nurtu miała wystawa „Parallel of Life and Art” z 1953 roku, przygotowana wspólnie przez Smithsonów, Paolozziego i Hendersona.

Pochodzenie nazwy Nowy Brutalizm jest źródłem wielu nieporozumień oraz błędnych interpretacji, co przekłada się na niejednoznaczne definiowanie nurtu jako takiego. Najbardziej prawdopodobnym źródłem słowa „brutalizm” jest nawiązanie do *art brut* i *béton brut*. Twórcy nurtu prowokacyjny charakter jego nazwy uznawali za atut. Jednakże termin „brutalizm” dla wielu odbiorców kojarzył się negatywnie i okazał się swoistym obciążeniem zarówno dla Nowego Brutalizmu, jak też architektury brutalistycznej.

1.2. Idea szczerości

NOWY BRUTALIZM

U podstaw zasady eksponowania tworzywa i konstrukcji leżą takie wartości jak prawda, szczerość i bezpośredniość. Nowi Brutaliści odnaleźli je między innymi w architekturze wernakularnej, która charakteryzowała się stosowaniem najbardziej dostępnych materiałów i prostych metod konstrukcyjnych determinujących formy budynków i ich charakter estetyczny.

Każde tworzywo miało pokazywać tylko to, czym w istocie jest. Materiały miały być stosowane w sposób *as found*, bez jakiegokolwiek obróbki i estetyzacji, tak jak znalezione przedmioty wykorzystywali w swoich pracach awangardowi

artyści. W pierwszych realizacjach dominowała cegła jako materiał najłatwiej osiągalny w okresie „brytyjskiej surowości”. W następnych latach w ceglanych murach pojawiły się betonowe elementy o szorstkiej fakturze z odciskiem deskowania. *Béton brut* był w rozumieniu Nowego Brutalizmu podwójnie szczerym rozwiązaniem – odzwierciedlając zarówno tworzywo budynku, jak i tworzywo szalunku. Teoretyczne założenia nurtu dopuszczały stosowanie właściwie każdego rodzaju materiału, o ile jego użycie było podyktowane obiektywnymi przesłankami.

Konstrukcja budynku miała być uwidocznioma w jego formie w jak najbardziej bezpośredni sposób. Rozwiązania konstrukcyjne były proste, a elementy budowlane kształtowane topornie i łączone ze sobą bez wyrafinowanych detali. Nowi Brutaliści chcieli, by budynek ukazywał, jak został skonstruowany i przy użyciu jakich tworzyw. Ponadto pragnęli unaocnić, w jaki sposób działa – stąd eksponowanie instalacji i elementów technicznych.

Paradoksalnie budynek, który bardziej niż jakikolwiek inny wyrażał dążenia angielskich Nowych Brutalistów wynikające z idei szczerości – *Maisons Jaoul* – powstał poza Wielką Brytanią, a jego autorem był Le Corbusier.

ARCHITEKTURA BRUTALISTYCZNA

W nurcie brutalistycznym nie było jednorodnego podejścia do sposobu eksponowania materiałów i konstrukcji oraz zagadnień fakturalnych.

Zasada ukazywania materiałów tworzących strukturę budynku była generalnie kontynuowana, aczkolwiek zdarzały się przypadki odejścia od idei szczerości poprzez stosowanie materiałów wykończeniowych, a także działania imitacyjne. Najczęściej stosowanym tworzywem stał się beton. Używano także innych tworzyw, przede wszystkim cegły, ale także kamienia, drewna i blachy. Preferowano materiały o matowych powierzchniach. Natomiast połyskliwe powierzchnie szklane często ukrywano za osłonami przeciwslonecznymi.

Beton w architekturze brutalistycznej był zarówno transcendentnym nośnikiem ideowych wartości, jak też zwyczajnym, łatwo dostępnym tworzywem. Dla części twórców stał się także symbolem łączącym współczesność z dawnymi tradycjami architektonicznymi. Trzeba zauważyć, że nadawanie betonowi symbolicznych czy metaforycznych znaczeń było zaprzeczeniem zasad Nowego Brutalizmu.

Brutalistyczne faktury miały być sensualne, dlatego też przeważało dążenie do chropowatości. Nierówne i niejednorodne powierzchnie były malownicze, a ponadto dawały zmienne efekty wizualne, w zależności od odległości patrzącego i oświetlenia. Stosowano także gładkie faktury, najczęściej aby z charakterystyczną dla brutalizmu zasadą kontrastu zestawzić je chropowatymi.

Z jednej strony, zgodnie z regułą *as found*, stosowano *béton brut*, a z drugiej pojawiły się coraz silniejsze tendencje do estetyzowania powierzchni betonu. Pierwszym ich przejawem był odpowiedni dobór desek szalunkowych i ich układu. Następnie wprowadzono beton żłobkowany, reliefowe zdobienia, a także mechaniczną obróbkę powierzchni. Najbardziej ekspresyjny efekt fakturalny, osiągnęto stosując beton żłobkowany, poddawany dodatkowo młotkowaniu po to, aby zwiększyć chropowatość powierzchni i uwidocznić użyte kruszywo. Dzięki określone-
mu doborowi kruszywa i cementu, a także malowaniu powierzchni uzyskiwano zróżnicowane rezultaty kolorystyczne.

W architekturze brutalistycznej można wyróżnić trzy tendencje dotyczące szczerości konstrukcji. Pierwsza stanowiła kontynuację zasad Nowego Brutalizmu i wiązała się z klarownym, bezpretensjonalnym eksponowaniem układu konstrukcyjnego. W drugiej elementy konstrukcyjne stapiały się wizualnie z niekonstrukcyjnymi w celu wywołania wrażenie jednorodności całej struktury budynku. Trzecia tendencja dotyczyła budynków o przestrzennych, rzeźbiarskich fasadach, które zasłaniały główny układ konstrukcyjny obiektu. Znacznie zmniejszył się nacisk na

prostotę rozwiązań i toporność elementów konstrukcyjnych, które często kształtowano w wyrefinowany sposób.

Apoteoza rzemieślniczego wykonawstwa była wynikiem fascynacji architekturą wernakularną, a także próbą zhumanizowania architektury i odejściem od estetyki maszyny. Metody rzemieślnicze pozwalały osiągnąć zindywidualizowane i niepowtarzalne faktury, które podnosiły wartość artystyczną budynku. Realizacja budynków z betonu wylewanego na miejscu budowy wymagała ścisłej współpracy pomiędzy architektem a robotnikami, których umiejętności, a nawet kreatywność znajdowały odzwierciedlenie w ostatecznym efekcie fakturalnym. Stosowano zasadę odzwierciedlania metody i kolejnych etapów wznoszenia budynku. Polegała ona na pozostawianiu szczególnych śladów w fakturze budynku, takich jak linie łączenia elementów konstrukcyjnych, odciski krawędzi szalunków czy też otwory po elementach montażowych szalunku. W niektórych przypadkach zasada ta przerodziła się w stylistyczną manierę, przejawiającą się na przykład eksponowaniem linii stropów i wieńców w obiektach, w których elementy te były w rzeczywistości ukryte za elewacyjnymi prefabrykatami.

W brutalizmie stosowano zarówno niestannie wykonane powierzchnie, jak też bardzo precyzyjne faktury. Usterki i niedokładności wykonawcze miały wzmacniać wrażenie autentyczności i unikalności budynku, dlatego też często były uwidoczniane. Gloryfikowanie imperfekcjonizmu wiązało się ponadto z ułatwieniem praktycznym, gdyż usuwanie wad zawsze pozostawiało w fakturze *béton brut* zauważalne ślady. Należy podkreślić, że brutalistyczna „poetyka ruiny” wywodziła się nie z ukształtowania formy budynku, lecz tkwiła w jego fakturze. Defekty powierzchni czy patyna miały przywoływać skojarzenia z wielkimi dziełami historycznymi i powiązać w ten sposób brutalizm z odwiecznymi wartościami architektury. Architekci, którzy odrzucali zasadę eksponowania niedokładności

wykonawczych, wykorzystywali precyzyjnie wykonane elementy prefabrykowane lub decydowali się na obróbkę betonowych powierzchni, która pozwalała kamuflować usterki.

W nurcie brutalistycznym uwidoczniły się trzy tendencje dotyczące estetycznej roli instalacji i elementów technicznych. Pierwsza objawiała się bezpośrednim eksponowaniem rozwiązań technicznych bez jakiegokolwiek ingerencji w ich estetykę. W drugiej elementy techniczne (m.in. kominy, zbiorniki na wodę, rzygacze) były estetyzowane, specyficznie kształtowane i w ten sposób zyskiwały nowe znaczenie. Trzecia tendencja polegała na ukrywaniu instalacji, co podważa twierdzenia o powszechnym eksponowaniu instalacji w brutalizmie.

1.3. Idea As Found

NOWY BRUTALIZM

Idea *As Found* miała znaczenie wykraczające daleko poza szczerą konstrukcję i materiałów. Wiązała się ze specyficzną metodą projektową, w której architekt stawał się niejako neutralnym rezonatorem zastanej sytuacji. Wyznaczała jego postawę opartą na obiektywnej recepcji rzeczywistości. Zmuszała do odrzucania rutyny oraz jakichkolwiek z góry założonych rozwiązań i do rozpoczynania zawsze od nowa.

Nowy Brutalizm miał być według swoich twórców etyką, co nie wiązało się jednakże z opracowaniem określonego kodeksu moralnego, a jedynie z imperatywem bezstronnego spojrzenia na świat i wrażliwego reagowania na realne uwarunkowania. Architekci starali się analizować sytuację projektową w całej jej złożoności. Nowy obiekt miał wchodzić ze swoim otoczeniem w określone relacje, ale mogły mieć one różny charakter – od zgodności do przeciwieństwa. Jako że każda lokalizacja i towarzyszące jej warunki są niepowtarzalne, każdy projekt stanowiący ich odzwierciedlenie siłą rzeczy musiał być inny. Zgodnie z takim założeniem architekci tworzyli „unikalne rozwią-

zania dla unikalnych sytuacji”. Odrzucali wszelką uniformizację i rozwiązania uniwersalne, a także chcieli uniknąć zamknięcia Nowego Brutalizmu w stylistyczne ramy.

Idea *As Found* pozwalała widzieć rzeczy takie, jakimi są w rzeczywistości – prawdziwie. Dzięki temu wartość i znaczenie miał każdy, nawet najbardziej pospolity przedmiot, tworzywo czy miejsce. W procesie kreacji mogły być wykorzystywane zwyczajne, banalne rzeczy, które zreinterpretowane przez projektantów stawały się wartościowe i ważne. Przebieg projektowania można było podzielić na trzy fazy: odrzucanie subiektywnych naleciałości, dochodzenie do rudymentów, tworzenie nowych interakcji. Idea *As Found*, a także powiązanie architektury z codziennym życiem doprowadziły Nowych Brutalistów do apoteozy zwyczajności.

Jedną z głównych inspiracji architektów stały się wiejskie domy. Należy jednak podkreślić, że czerpanie z architektury wernakularnej nie było powierzchownym sięganiem po wzorce rozwiązań czy form, lecz docieraniem do podstawowości, czyli nieprzemijających, fundamentalnych reguł architektury. Smithsonowie w instalacji „Patio and Pavilion” pokazali, że owe reguły będą aktualne także w przyszłości, a ich rezultatem powinny być proste, niewyrafinowane budynki odpowiadające wymaganiom ludzi.

ARCHITEKTURA BRUTALISTYCZNA

Idea *As Found* w architekturze brutalistycznej przyczyniła się do dostrzegania różnych aspektów kontekstu, poszukiwania specyficznych cech miejsca i uwzględniania w projekcie zastanych warunków. Dzięki temu pojawiły się w brutalizmie wątki regionalne – odniesienia do klimatu, kultury, sposobu życia i lokalnej tradycji architektonicznej. Część projektantów decydowała się nawet na przetwarzanie form i elementów historycznych. Powyższe spostrzeżenia doprowadzają do konkluzji, że brutalizm miał wiele wspólnego z założeniami architektury postmodernistycznej. Odejście od zasad funkcjona-

izmu, odrzucanie uniwersalnych rozwiązań, pluralizm postaw i indywidualizm twórców to także cechy obu tych nurtów.

Architektura brutalistyczna stała się bardziej subiektywna, niż zakładali twórcy Nowego Brutalizmu. Projektanci nie zgodzili się na rolę biernego rezonatora rzeczywistości i chcieli tworzyć bardziej osobiste dzieła, a ich postawa zmieniła się z dyskursywnej na bardziej emocjonalną. Oryginalność rozwiązań i form stała się celem zakładanym przez architektów *a priori*.

Architekci brutalistyczni wychodzili z założenia, że nie da się obiektywnie ocenić i rozwiązać wszystkich problemów wynikających z zastanych uwarunkowań. Odrzucili holistyczne podejście twórców Nowego Brutalizmu i uznali, że powinno się dokonywać wyboru priorytetów, co jest działaniem subiektywnym.

Pojmowanie architektury jako sztuki miało przyczynić się do jej humanizacji. Z kolei budynki, jako dzieła sztuki najbardziej związane z codziennym życiem, miały pozytywnie wpływać na ludzi. Architekci uważali się za artystów tworzących indywidualne dzieła i tak chcieli być postrzegani, dlatego też rzadko identyfikowali się z nurtem brutalistycznym, podkreślając swoją niezależność.

Na znaczeniu straciły prostota i bezpretensjonalność. Budynek i wszelkie jego komponenty – konstrukcja, materiały, faktura – traktowano jako wyjątkowe. W większości przypadków formy były złożone i wyrafinowane. Zwyczajność zmieniała się w niezwykłość, chociaż należy podkreślić, że zdarzały się przypadki odejścia od tych tendencji.

Architekci brutalistyczni, podobnie jak Nowi Brutaliści, uznawali duże znaczenie kontekstu, a niektórzy opracowali autorskie koncepcje dotyczące tego problemu. Głównym zadaniem projektantów nadal było tworzenie interakcji pomiędzy budynkiem a otoczeniem. Uzyskiwano przy tym zróżnicowane relacje, co podważa opinię o przytłaczaniu sąsiedztwa przez większość budynków brutalistycznych.

Zasada unikalnego rozwiązania dla unikalnej sytuacji znalazła w architekturze brutalistycznej odzwierciedlenie w jej regionalnym zróżnicowaniu. Do wykształcenia się lokalnych tendencji przyczyniło się zainteresowanie architekturą wernakularną i historyczną, a także odrodzenie znaczenia miejsca, tożsamości i identyfikacji. Tendencje takie, wyrażające się wspólnymi cechami budynków bądź zbliżonym charakterem formalnym, pojawiły się w takich krajach jak Japonia, Wielka Brytania, Stany Zjednoczone Ameryki, Brazylia i Indie.

1.4. Idea *Image*

NOWY BRUTALIZM

Idea *Image* określała rolę formy architektonicznej w Nowym Brutalizmie, a także odnosiła się do problemu odbioru budynku przez człowieka. Według niej budynek powinien wywoływać u ludzi sugestywne, zapadające w pamięć wyobrażenia. Należy podkreślić aktywny charakter procesu tworzenia tego umysłowego wyobrażenia oparty na interakcji człowieka i obiektu. Idea *Image* dotyczyła wszelkiego rodzaju reakcji psychicznych człowieka w kontakcie z dziełem architektury, obejmując m.in.: odczucia, skojarzenia, stymulację do określonych zachowań i działań. Banham w swojej definicji Nowego Brutalizmu wiązał ją z pewną właściwością budynku, a mianowicie „zapamiętywalnością” („imageability”), czyli intensywnym wizualnym oddziaływaniem budynku na człowieka. Owo oddziaływanie powinno być wzmocnione klarownymi i uwidocznionymi powiązaniem między formą, układem funkcjonalnym, zastosowanymi materiałami i rozwiązaniami konstrukcyjnymi budynku. Natomiast miało ono być niezależne od przyjętej przez projektanta estetyki budynku. Zatem wspólną cechą dzieł Nowego Brutalizmu miała stanowić zapamiętywalność, a nie powiązania stylistyczne.

Image budynku nie był z góry przyjmowany przez twórców, lecz wyłaniał się podczas proce-

su projektowania. Z kolei powstające w umyśle odbiorcy wyobrażenia nie musiały go zadowalać ani sprawiać mu przyjemności, lecz powinno go poruszać, oddziaływać na jego uczucia. Należy podkreślić, że *image* nie był dla Nowych Brutalistów kategorią estetyczną. Nie dążyli oni do żadnej abstrakcyjnej wartości, takiej jak piękno czy jego odwrotność – brzydota.

Każdy budynek miał posiadać swój własny, niepowtarzalny *image*. Mógł on wynikać ze skojarzeń i odczuć powiązanych z realnymi rzeczami czy sytuacjami. Nowi Brutaliści kierowali swoje budynki do zwykłych ludzi i starali się, aby były zgodne z ich możliwościami percepcyjnymi, dlatego też doszli do wniosku, że prostsze formy będą łatwiejsze do zapamiętania dla przeciętnego obserwatora. Kolejnymi czynnikami odpowiadającymi za tendencję ku prostocie były: inspiracje architekturą wernakularną, opozycja wobec wyrafinowanych form Contemporary Style oraz poszukiwanie elementarnych relacji pomiędzy człowiekiem a budynkiem. W związku z tym architekci operowali niewielką liczbą brył i elementów formalnych, a ich kompozycje nie były skomplikowane.

ARCHITEKTURA BRUTALISTYCZNA

Można stwierdzić, że to właśnie rozwinięcie, czy wręcz przejawienie idei *Image* spowodowało, iż w nurcie brutalistycznym położono tak duży nacisk na kwestię formy architektonicznej.

Ekspresyjność, udratyzowanie i zróżnicowanie form było niewątpliwie wynikiem dążenia do wyrazistego *image'u* i zapamiętywalności poprzez wywoływanie emocji. Projektanci stosowali specyficzne środki potęgujące oddziaływanie budynku na człowieka, m.in. uplastycznienie fasad, kontrastowe zestawienia, mocną artykulację elementów, odejście od kąta prostego, wprowadzanie geometrii łukowej. Brutalistyczne budynki cechuje realność i materialność, gdyż uznano, że takie atrybuty pomagają uzyskać dobitny *image* powiązany z rzeczywistym światem i kulturowymi symbolami utrwalonymi w świadomości.

mości odbiorców. Dzięki temu ludzie mieli postrzegać w gruncie rzeczy awangardowe i obce formy jako bliskie temu, co już znają, i identyfikować się z nimi.

Prostota, która była charakterystyczna dla Nowego Brutalizmu, w architekturze brutalistycznej zmieniła się najpierw w złożoną prostotę, a następnie w skrajną złożoność. Wiązało się to z odrzuceniem założenia, że tylko klarowne, nieskomplikowane formy gwarantują zapamiętywalność, a także z położeniem nacisku na pobudzanie emocji odbiorcy. Architekci zaczęli dążyć do obfitości, przerysowania i malowniczości.

Budynek, pomimo swojej złożoności, miał pozostawać spójny, tak by dawać wrażenie pojedynczego wizualnego bytu. W imię zgodnych relacji pomiędzy formą a konstrukcją rzeźbiarskim budynkom zaczęły towarzyszyć estetycznie wyrafinowane rozwiązania konstrukcyjne. Natomiast powiązania pomiędzy formą a funkcją osiągnano dzięki artykulacji wewnętrznego układu funkcjonalnego w fasadach budynku.

Do uzewnętrzniania funkcji wykorzystywano takie rozwiązania i elementy formalne, jak: różnicowanie materiałów lub faktur, zmienność rytmów, nadwieszane bryły, *brise soleil*, loggie. Zazwyczaj najbardziej akcentowane elementy odpowiadały najbardziej prestiżowym przestrzeniom wewnętrznym. W niektórych przypadkach zasada artykulacji została doprowadzona do skrajności – podkreślano nawet mniej istotne funkcje i pojedyncze pomieszczenia.

Budynki brutalistyczne miały nie tylko oddziaływać na ludzi, ale także stymulować ich do pozytywnych zachowań i działań. Zgodnie z przekonaniem o aktywizującej roli architektury projektanci starali się przekazywać takie wartości, jak solidność, witalność i fantazja. Brutalistyczne dzieła, zwłaszcza gmachy publiczne, miały ponadto odzwierciedlać aspiracje społeczeństw oraz wzmacniać poczucie wspólnoty, w związku z czym nabrały monumentalnego charakteru. Trzeba zwrócić uwagę, że monu-

mentalizacja form dotyczyła nie tylko obiektów o prestiżowym charakterze, ale także budynków o bardziej prozaicznym przeznaczeniu, np. mieszkalnych.

Zamysł nadawania częściom miasta, a nawet całemu miastu, spójnego *image'u*, w powiązaniu z zasadą ciągłości, doprowadził do koncepcji megastruktur. Pierwsze ich projekty opracowali już Nowi Brutaliści, a następnie koncepcję tę rozwijali architekci brutalistyczni, jednak tylko nieliczne megastruktury zostały zrealizowane.

1.5. Idea powiązania życia i architektury

NOWY BRUTALIZM

Idea bezpośredniego powiązania sposobu życia i architektury była najdobitniejszym dowodem humanistycznego charakteru Nowego Brutalizmu. Jego twórcy dążyli do tego, aby rozwiązania projektowe wynikały z realnych potrzeb użytkowników. Za jedną z najbardziej istotnych potrzeb człowieka uznali możliwość nawiązywania kontaktów sąsiedzkich i poczucie wspólnoty. Szczególną uwagę poświęcili zatem architekturze mieszkaniowej i stworzeniu habitatu odpowiadającego współczesnym ludziom. W tym celu badali relacje społeczne i związane z nimi aspekt przestrzenny.

Poprzez odpowiednią organizację przestrzeni architekci starali się przywrócić więzy społeczne i powstrzymać izolację jednostki. Wzorem miejsca najbardziej intensywnych kontaktów międzyludzkich stała się tradycyjna ulica w robotniczym osiedlu mieszkaniowym. Na jego podstawie opracowano koncepcję ciągłego *street deck* – napowietrznej uliczki, będącej zarówno przestrzenią komunikacji, jak też integracji sąsiedzkiej. Należy zwrócić uwagę, że twórcy Nowego Brutalizmu, jakkolwiek posilając się pewnymi tradycyjnymi rozwiązaniami, nie przejmowali ich w sposób bezpośredni, lecz

przekształcali je. W związku z tym system *street decks* i klatek schodowych powinno się traktować jako odzwierciedlenie tradycyjnej poziomej struktury miasta w układzie pionowym.

System cyrkulacji ludzi w połączeniu z zasadą ciągłości stawał się determinantem projektów architektonicznych i urbanistycznych. Nowi Brutaliści uznali, że należy dążyć do zwiększenia częstotliwości spotkań sąsiedzkich poprzez odpowiednie ukształtowanie przestrzeni komunikacyjnych i przestrzeni wspólnych. Osiągnięciu założonych rezultatów miała służyć intensyfikacja ruchu użytkowników w obrębie tych przestrzeni.

Projektanci podkreślali, że każdą społeczność należy rozpatrywać w indywidualny sposób, biorąc pod uwagę unikalność względów klimatycznych, kulturowych i przestrzennych, a w związku z tym nie można stworzyć uniwersalnego habitatu. Twórcy Nowego Brutalizmu uważali, że rozwój miast jest przede wszystkim procesem społecznym, a rozwiązania urbanistyczne i architektoniczne powinny być do niego dostosowane. W celu odtworzenia poczucia tożsamości i różnych poziomów więzi społecznych proponowali gradację przestrzeni miejskiej według podziału: dom, ulica, dzielnica, miasto.

W teorii Nowego Brutalizmu pojęcie topologii dotyczyło sposobu kształtowania przestrzeni, który skupiał się na związkach pomiędzy poszczególnymi jej elementami, a nie na ich geometrycznych formach, czy też geometrycznej kompozycji. Architekci uznali, że przestrzeń musi być rozpatrywana w kontekście przebywających w niej ludzi. Należy zauważyć, że archetyp budynku wynikającego ze sposobu życia odnaleźli w prostej architekturze wernakularnej, natomiast poszukiwania najbardziej bezpośredniego i prawdziwego sposobu postrzegania przestrzeni doprowadziły ich ku percepcyjnemu wzorcowi dziecka. W związku z tym Nowi Brutaliści podkreślali znaczenie podstawowych relacji przestrzennych – bliskości, ciągłości i ograniczenia, a także podstawowych elementów przestrzeni – miejsca, kierunku i strefy. Ponadto uznali, że

budynki nie są statycznymi bytami obserwowanymi z określonych punktów, lecz stanowią układ przestrzennych powiązań, który poznaje się w ruchu.

ARCHITEKTURA BRUTALISTYCZNA

Idea powiązania życia i architektury wpłynęła na regionalne zróżnicowanie brutalizmu, przekonanie o stymulacyjnej roli architektury i przede wszystkim na rozwój różnych koncepcji habitatu. Architekci brutalistyczni proponowali takie typy zabudowy mieszkaniowej, jak: bloki (*slab blocks*), wieżowce, zabudowę pośrednią, megastruktury i rozwiązania mieszane. Wielu projektantów kierowało się zasadą bliskiego sąsiedztwa, w wyniku której miały nasilać się interakcje międzyludzkie. W tym celu zbliżali do siebie wejścia do mieszkań, intensyfikowali cyrkulację ludzi, przecinali wzajemnie trakty komunikacyjne, tworząc miejsca kontaktów sąsiedzkich. Poczucie wspólnoty mieszkańców miały zapewniać także wyraziste, często monumentalne formy budynków.

Ruch ludzi, jako przejaw ludzkiej aktywności i codziennego życia, był dla architektów zagadnieniem szczególnie istotnym, co znalazło odzwierciedlenie w sposobie kształtowania budynków. W ich formach podkreślano elementy komunikacyjne, a wieże komunikacyjno-techniczne (*service towers*) stały się jednym z motywów przewodnich architektury brutalistycznej. Artykulację przewodów i elementów instalacyjnych także można traktować jako uwydatnianie ruchu, w tym przypadku nie użytkowników, lecz takich substancji, jak woda czy powietrze.

Cyrkulacja ludzi w obrębie budynku przechodziła w cyrkulację w przestrzeni zewnętrznej. Dlatego też w większości projektów obiekty były zintegrowane komunikacyjne z otoczeniem, a mocno akcentowane rozwiązania komunikacyjne stanowiły emanację powiązań pomiędzy budynkami a ich bliższym i dalszym sąsiedztwem. Warto zwrócić uwagę na kwestię organizowania zabudowy wokół wewnętrznego dziedzińca jako jedną z cech brutalizmu.

Architektura brutalistyczna zmusza do poruszania się, uważnej obserwacji oraz poszukiwania związków i zależności. Poznanie obiektu wiąże się z fizycznym i percepcyjnym wysiłkiem – wymaga uwagi i intelektualnego zaangażowania. Budynek staje się systemem miejsc i wizualnych wydarzeń umieszczonych wzdłuż alternatywnych dróg.

Architekci uznali, że tym, co kieruje ruchem człowieka, jest ciekawość. W związku z tym wykorzystywali środki ją wzmagające, takie jak ukrywanie kolejnych fragmentów budynku za uskokami, czy też projektowanie otwartych elementów komunikacyjnych, tak

aby obserwator mógł odkrywać widoki z różnych perspektyw. Wprowadzali także zaskakujące rozwiązania przestrzenne, skomplikowane i dezorientujące układy komunikacyjne, zaburzenia skali, a nawet pierwiastek zagadkowości. Stosowanie architektonicznych niespodzianek, czasem na pograniczu żartu, zadaje kłam tezie, że brutalizm z założenia miał być przytłaczający i ponury. Chęć eskalowania emocji u użytkowników doprowadziła w skrajnych przypadkach do rozwiązań budzących poczucie zagrożenia i zmuszających do czujności podczas poruszania się w obrębie obiektów.

2. Wnioski ogólne

Na podstawie wniosków szczegółowych można wskazać wspólne cechy Nowego Brutalizmu i architektury brutalistycznej:

- tworzenie interakcji i powiązań jako podstawowe zadanie architekta,
- odrzucenie rozwiązań uniwersalnych na rzecz unikalnych,
- wpływ sztuki na architekturę,
- poszukiwanie podstawowych wartości w architekturze wernakularnej,
- zasada artykulacji – ukazywanie powiązań pomiędzy formą, konstrukcją i układem funkcjonalnym budynku,
- zasada kontrastu,
- zasada ciągłości,
- odejście od tradycyjnych wartości estetycznych, w tym piękna, na rzecz silnego oddziaływania budynku na człowieka,
- znacząca rola materiałów i ich faktur,
- docenianie walorów rzemieślniczego wykonawstwa,
- duże znaczenie kontekstu,
- zróżnicowane relacje projektowanego obiektu z otoczeniem,
- projekty megastruktur jako wyraz powiązania architektury i urbanistyki,
- tworzenie całościowego habitatu człowieka,
- dążenie do intensyfikacji kontaktów społecznych – zasada bliskiego sąsiedztwa,
- wzmacnianie poczucia wspólnoty mieszkańców dzięki przestrzeniom integracyjnym i wyrazistemu *image'owi* budynku,
- duże znaczenie komunikacji i ruchu jako przejawów codziennego życia,
- podkreślanie elementów komunikacyjnych,
- stosowanie otwartych elementów komunikacyjnych ułatwiających wzrokową percepcję przestrzeni,
- kształtowanie przestrzeni w kontekście przebywających w niej ludzi,

- założenie, że przestrzeń i budynek są poznawane w sposób dynamiczny – przez poruszającego się człowieka,
- prowokacyjna nazwa.

Relacje pomiędzy innymi cechami oraz tendencjami występującymi w Nowym Brutalizmie i architekturze brutalistycznej są bardziej złożone, nieraz podążają w kierunku przeciwieństwa, co pokazuje tabela zawarta w aneksie. Zauważyć można, że Nowy Brutalizm jako program architektoniczny był radykalny w swoich zasadach, gdyż zazwyczaj preferowano jeden sposób rozwiązywania określonego problemu. Nurt brutalistyczny wykazywał się większym pluralizmem i zróżnicowanymi postawami wobec poszczególnych problemów.

* * *

Architektura brutalistyczna, wbrew humanistycznym założeniom twórców, spotkała się z pejoratywnym odbiorem społecznym. Dla inwestorów i użytkowników termin „brutalizm” stał się odpychający, więc unikano jego używania, a architekci nie chcieli być z nim utożsamiani. Znamienne jest to, że większość autorów najważniejszych obiektów brutalistycznych oddegnywała się od tego określenia (Le Corbusier, Stirling, Johansen).

Do zmiany opinii o architekturze brutalistycznej mają przyczynić się dzisiaj takie zabiegi, jak choćby zmiana jej nazwy na „architekturę heroiczną” lub „heroiczny modernizm”⁴⁸⁸. Nowe określenie nawiązuje zarówno do „heroicznej walki”, którą prowadzili Smithsonowie z przeciwnikami Nowego Brutalizmu, jak też do form budynków brutalistycznych: potężnych, wyjątkowych, zdecydowanych. Ma ono bardziej pozytywne konotacje i być może łatwiej byłoby w oparciu o nie prowadzić działania na rzecz ocalenia dziedzictwa brutalizmu.

⁴⁸⁸ Ch. Grimley, M. Kubo, M. Pasnik, *Tough Love: In Defense of Brutalism*, „Architect” April 2010, s. 46-48.

Ważne są także dalsze badania nad architekturą brutalistyczną. Analizy prowadzone podczas pracy nad niniejszą monografią prowokują do zadawania kolejnych pytań badawczych dotyczących, m.in.:

- wyodrębnienia etapów rozwoju architektury brutalistycznej,
- określenia typologii budynków brutalistycznych,

- usystematyzowania najbardziej charakterystycznych rozwiązań i elementów formalnych architektury brutalistycznej,

- relacji pomiędzy brutalizmem a modernizmem,
- oddziaływania brutalizmu na architekturę końca XX i początku XXI wieku.

Szczególnie istotnym zagadnieniem, którym autor pracy zajmuje się już od kilku lat, jest wpływ brutalizmu na architekturę polską.

ANEKS

Relacje między Nowym Brutalizmem a architekturą brutalistyczną

Idea szczerości	
Nowy Brutalizm	Architektura brutalistyczna
1. Ekspozowanie konstrukcji	
czytelne ekspozowanie układu konstrukcyjnego	
	wizualne stapianie się elementów konstrukcyjnych z niekonstrukcyjnymi
	główna konstrukcja budynku ukryta za przestrzennymi fasadami
2. Kształty elementów konstrukcyjnych	
uproszczone, wynikające bezpośrednio z wymagań technicznych	
	estetyzowane, wyrafinowane
	udziwnione, przeskalowane
3. Symboliczne znaczenie materiału	
niedopuszczalne – materiał pokazuje tylko to, czym w istocie jest	
	dopuszczalne – materiał jest także nośnikiem ideowych wartości
4. Stosowane materiały (zaczynając od najczęściej używanego)	
cegła beton kamień stal drewno	beton cegła kamień drewno blacha stal (zazwyczaj zasłaniana)
5. Sposób ekspozowania materiałów	
stosowanie materiałów w sposób <i>as found</i>	
	ekspozowanie materiału po uprzedniej obróbce jego powierzchni
	stosowanie okładzin i tynków zasłaniających właściwy materiał

6. Usterki faktury	
	celowe powodowanie niedoróbek – manieryczny perfekcjonizm
pozostawianie zwyczajnych, przypadkowych wad wykonawczych	
	dążenie do wysokiej jakości powierzchni pozbawionej usterek
7. Obróbka i estetyzowanie powierzchni betonu	
brak obróbki i estetyzowania – <i>béton brut</i>	
	estetyzowanie poprzez pieczołowity dobór składników betonu i technologii szalunkowej
	skrajne estetyzowanie – wyrafinowane sposoby obróbki powierzchni (m.in. młotkowanie, piaskowanie)
8. Chropowatość faktury betonu	
	faktura gładka
naturalna, niewymuszona chropowatość	
	zwiększenie chropowatości poprzez odpowiednie składniki mieszanki i rodzaj szalunku
	radikalne zwiększenie chropowatości poprzez reliefowy szalunek lub obróbkę
9. Kolor betonu	
naturalny	
	różnicowanie odcieni poprzez dobór składników mieszanki
	malowanie powierzchni
10. Odzwierciedlanie metody (budowlanej)	
	nieistotne
w bezpretensjonalny, niezakłamyany sposób	
	nabiera cech stylistycznej manieri, możliwe przekłamania
11. Działania imitacyjne	
niedopuszczalne – doktrynalna szczerłość i prawda	
	dopuszczalne – częściowe odejście od szczerości materiału i konstrukcji
12. Eksponowanie instalacji	
w bezpośredni, prosty sposób	
	estetyzowanie instalacji i elementów technicznych
	staranne ukrywanie instalacji

Idea As Found	
Nowy Brutalizm	Architektura brutalistyczna
1. Recepcja rzeczywistości	
obiektywna	
	obiektywno-subiektywna
	subiektywna
2. Dążenie do unikalnych rozwiązań	
wynikające z uwarunkowań sytuacji	
	wynikające z uwarunkowań i indywidualizmu twórcy
	traktowane jako priorytet niezależnie od uwarunkowań
3. Znaczenie zwyczajności	
apoteoza zwyczajności	
	umiarkowane – np. ograniczone do pospolitych materiałów
	niezwykłość
4. Uwzględnianie kontekstu	
całościowe (we wszystkich jego aspektach)	
	wybiórcze
	w znikomym stopniu
5. Wątki regionalne	
	nieczytelne
	słabo widoczne
	bardzo wyraźne
6. Postawa projektanta	
dyskursywna	
	dyskursywno-emocjonalna
	skrajnie emocjonalna

Idea <i>Image</i>	
Nowy Brutalizm	Architektura brutalistyczna
1. <i>Image</i> budynku	
oparty na podstawowych skojarzeniach wynikających z doświadczenia odbiorcy	
oparty na skojarzeniach i emocjach obserwatora	
	oparty na wywoływaniu skrajnych emocji – zaskoczenia, ekscytacji, zagrożenia
2. Kompozycja formy architektonicznej	
prosta	
	złożona (złożona prostota)
	skrajnie złożona
3. Ekspresja formy	
stonowana (ekspresja klarowności)	
	wyrazista
	przytłaczająca (skrajne udratyzowanie)
4. Geometria form	
prostokreślna oparta na kącie prostym	
prostokreślna z elementami ukośnymi	
	prostokreślna z elementami obłymi i geometria łukowa
5. Uzewnętrzanie funkcji w formie	
wyraźne	
	determinujące formę
6. Stylistyka	
teoretyczne odrzucenie powiązań stylistycznych	
zbliżony charakter estetyczny budynków	
	stosowanie wspólnego zestawu rozwiązań i elementów formalnych
7. Dążenie do monumentalności	
nieistotne	
silne	
	monumentalizacja budynku niezależnie od funkcji
8. Wpływ architektury wernakularnej i historycznej	
reinterpretacja zasad	
reinterpretacja form i elementów	
	bardziej bezpośrednie nawiązania formalne

Idea powiązania życia i architektury	
Nowy Brutalizm	Architektura brutalistyczna
1. Organizacja przestrzeni	
proste topologiczne relacje	
	złożone układy przestrzenne
	skrajnie skomplikowane i zaskakujące układy przestrzenne
2. Wpływ architektury na życie	
architektura odzwierciedla sposób życia i wpływa na poczucie tożsamości i więzy społeczne	
	architektura ma charakter stymulacyjny – wpływa na postawy i działania ludzi
3. Systemy komunikacyjne	
klarowne	
	skomplikowane
	dezorientujące
4. Kierowanie ruchem człowieka	
poprzez odkrywanie podstawowych powiązań przestrzennych	
	poprzez pobudzanie ciekawości i odkrywanie zróżnicowanych widoków (wizualnych wydarzeń)
	poprzez wprowadzanie pierwiastka zaskoczenia i zagadkowości
5. Najbardziej artykułowane elementy komunikacyjne	
poziome – <i>street decks</i>	pionowe – <i>service towers</i>

LITERATURA

- Achleitner F., *Atelier 5*, Birkhäuser, Basel 2000.
- Alloway L., *Eduardo Paolozzi*, *Eduardo Paolozzi*, „Architectural Design” April 1956, s. 132-133.
- Bächer M., Heinle E., *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London 1971.
- Ballard J.G., *Miracles of Life: Shanghai to Shepperton, an Autobiography*, Fourth Estate, London 2008.
- Banham R., *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Harper & Row, New York 1976.
- Banham R., *Parallel of Life and Art*, „The Architectural Review” October 1953, s. 259-261.
- Banham R., *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyn”*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979.
- Banham R., *School at Hunstanton*, „The Architectural Review” September 1954, s. 148-162.
- Banham R., *The History of the Immediate Future*, „Journal of the Royal Institute of British Architects” 7 – 1961, s. 252-260.
- Banham R., *The New Brutalism*, „The Architectural Review” December 1955, s. 354-361.
- Banham R., *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1966.
- Banham R., *This is Tomorrow*, „The Architectural Review” September 1956, s. 186-188.
- Banham R., Suzuki H., *Contemporary Architecture of Japan 1958-1984*, The Architectural Press, London 1985.
- Barucki T., *Konstanty Mielnikow*, Arkady, Warszawa 1981.
- Bastlund K., *José Luis Sert: Architecture, City Planning, Urban Design*, Les Editions d'Architecture, Zürich 1967.
- Beanland Ch., *Concrete Concept: Brutalist Buildings Around the World*, Frances Lincoln Limited, London – Paris 2016.
- Benton T., *Le Corbusier and the Vernacular Plain: Villa Le Sextant 1935*, [w:] A. Canziani (red.), *Le Case per artisti sull'Isola Comacina*, Nodo Libri, Como 2010, s. 22-43.
- Bernstein F., *Form Work*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 52-53.
- Bierig A., Kovacs A., *Brutal Taste*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 30-31.
- Bill M., Le Corbusier, Jeanneret P., *Le Corbusier & P. Jeanneret. Oeuvre complète 1934-1938. Vol. 3*, Les Editions d'Architecture, Zürich 1964.
- Blake P., *Frank Lloyd Wright – architektura i przestrzeń*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1990.
- Boesiger W., Girsberger H., *Le Corbusier 1910-1965*, Les Editions d'Architecture, Zürich 1967.
- Boesiger W., Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1929-1934. Vol. 2*, Les Editions d'Architecture, Zürich 1964.
- Boesiger W., Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1938-1946. Vol. 4*, Les Editions d'Architecture, Zürich 1966.
- Boesiger W., Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1946-1952. Vol. 5*, Les Editions d'Architecture, Zürich 1966.

- Boesiger W., Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1952-1957. Vol. 6*, Les Editions d'Architecture, Zürich 1966.
- Boesiger W., Le Corbusier, *Le Corbusier. Oeuvre complète 1957-1965. Vol. 7*, Les Editions d'Architecture, Zürich 1966.
- Bonta J., *Ludwig Mies van der Rohe. Architektura i architektki świata współczesnego*, Arkady, Warszawa 1983.
- Boyd R., *The Sad End of New Brutalism*, „The Architectural Review” July 1967, s. 9-10.
- Brooks H.A. (red.), *Le Corbusier*, Princeton University Press, Princeton 1987.
- Burchard J., Bush-Brown A., *The Architecture of America: A Social and Cultural History*, Little, Brown and Company, Boston – Toronto 1961.
- Busse A., *I – Was ist Brutalismus?*, „Baumeister” Februar 2014, s. 82-85.
- Busse A., *II – Was ist Brutalismus?*, „Baumeister” März 2014, s. 86-89.
- Busse A., *III – Was ist Brutalismus?*, „Baumeister” April 2014, s. 90-93.
- Calder B., *Raw Concrete: The Beauty of Brutalism*, William Heineman, London 2016.
- Campbell L., *Basil Spence: Buildings and Projects*, RIBA Publishing, London 2012.
- Chadwick P., *This Brutal World*, Phaidon Press, London 2016.
- Charciarek M., *Związki idei i materii w architekturze betonowej*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2015.
- Clement A., *Brutalism: Post-war British Architecture*, The Crowood Press, Ramsbury 2011.
- Cobbers A., *Marcel Breuer, 1902-1981: Form Giver of the Twentieth Century*, Taschen, Köln 2007.
- Cohen J.L., *France: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, London 2015.
- Cook J.W., Klotz H., *Conversations with Architects : Philip Johnson, Kevin Roche, Paul Rudolph, Bertrand Goldberg, Morris Lapidus, Louis Kahn, Charles Moore, Robert Venturi & Denise Scott Brown*, Praeger, New York 1973.
- Cowburn B., Pearson M., *Art in Architecture*, „244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society” Winter 1954, s. 20.
- Crinson M., *Stirling and Gowan: Architecture from Austerity to Affluence*, Yale University Press, New Haven 2012.
- Crosby T., *The New Brutalism*, „Architectural Design” January 1955, s. 1.
- Curtis W.J.R., *Balkrishna Doshi: An Architecture for India*, Mapin Publishing, Ahmedabad 2015.
- Curtis W.J.R., *Denys Lasdun*, Phaidon Press, London 1994.
- Curtis W.J.R., *Le Corbusier: Ideas and Forms*, Rizzoli, New York 1986.
- Curtis W.J.R., *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon Press Limited, London 1996.
- Curtis W.J.R., Sekler E.F., *Le Corbusier at Work: The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1978.
- Dillon D., *The Architecture of Kallmann McKinnell & Wood*, Edizioni Press, New York 2004.
- Drew P., *Third Generation: The Changing Meaning of Architecture*, Pall Mall Press, New York – London 1972.
- Dubuffet J., *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Gallimard, Paris 1946.
- Finke W., *Die Wallfahrtskirche von Neviges. Zum 80. Geburtstag des Architekten Gottfried Böhm*, „Das Münster” 4 – 1999, s. 345-352.
- Flora N., Giardiello P., Postiglione G. (red.), *Sigurd Lewerentz*, Phaidon Press, New York 2014.
- Frampton K., *Le Corbusier*, Thames and Hudson, New York 2001.
- Frampton K., *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, London 1980.
- Frampton K., *Nigel Henderson: I.C.A. Gallery*, „Arts Review” April 22 – May 6, 1961, s. 6.
- Frampton K., *The Evolution of 20th Century Architecture*, Springer Verlag, Wien – New York 2007.

- Giedion S., *Przestrzeń, czas i architektura*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1968.
- Glancey J., *Modern Architecture – the Structures that Shaped the Modern World*, Carlton Books, London 2007.
- Glendinning M., Muthesius S., *Tower Block: Modern Public Housing in England*, Yale University Press, New Haven – London 1994.
- Godel A., *If Ducks Could Talk: Both-and Brutalism*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 84-85.
- Gola J. (red.), Jerzy Sołtan, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych, Warszawa 1995.
- Gombrich E.H., *Sztuka i złudzenie: o psychologii przedstawiania obrazowego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
- Gössel P., Leuthäuser G., *Architecture in the Twentieth Century*, Taschen, Köln 1991.
- Grafe Ch., *People's Places: Architecture, Culture and Democracy in Post-war Western Europe*, Architectura & Natura, Amsterdam 2014.
- Grimley Ch., Kubo M., Pasnik M. (red.), *Heroic: Concrete Architecture and the New Boston*, The Monacelli Press, New York 2015.
- Grimley Ch., Kubo M., Pasnik M., *Brutal – Heroic*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 166-167.
- Grimley Ch., Kubo M., Pasnik M., *Tough Love: In Defense of Brutalism*, „Architect” April 2010, s. 46-48.
- Harris C.M., *Dictionary of Architecture and Construction*, McGraw-Hill, New York 2006.
- Hartoonian G., *Louis I Kahn @ 40s: Architecture in the 1950s*, „Architectural Theory Review” April 2008, s. 3-28.
- Hartoonian G., Utomo N., *Topology in the Architecture of Alvar Aalto*, [w:] *Working papers – Alvar Aalto Researchers' Network March 12th – 14th 2012*, Alvar Aalto Museo, Seinäjoki – Jyväskylä 2012, s. 2-7.
- Harwood E., *Chamberlin, Powell and Bon: The Barbican and Beyond*, RIBA Enterprises, London 2011.
- Harwood E., *Space, Hope, and Brutalism: English Architecture, 1945-1975*, Yale University Press, New Haven – London 2015.
- Henderson N., *Notes*, Nigel Henderson Collection – Tate Gallery, London.
- Heuvel D. van den, *Between Brutalists: The Banham Hypothesis and the Smithsonian Way of Life*, „The Journal of Architecture” 2 – 2015, s. 293-308.
- Heyer P. (red.), *Architects on Architecture: New Directions in America*, Walker and Company, New York 1966.
- Highmore B., *Image-breaking, God-making: Paolo's Brutalism*, „October – MIT Magazine” 1 – 2011, s. 87-104.
- Highmore B., *Rough Poetry: Patio and Pavilion Revisited*, „Oxford Art Journal” February 2006, s. 269-290.
- Hitchcock H.-R., *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York 1977.
- Huxtable A.L., *Boston's New City Hall: A Public Building of Quality*, „New York Times” February 8, 1969, s. 33.
- Ikonnikow A.W., Fabrycki B.B., Szmielów I.P., *Współczesna architektura radziecka: lata sześćdziesiąte – początek lat siedemdziesiątych*, Wydawnictwo Aurora, Leningrad 1975.
- Jencks Ch., *Architecture 2000: Predictions and Methods*, Studio Vista, London 1971.
- Jencks Ch., *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987.
- Jencks Ch., *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*, Arkady, Warszawa 1989.
- Jencks Ch., *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- Jencks Ch., *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.

- Joedicke J., *A History of Modern Architecture*, Praeger Publishers, New York 1960.
- Joedicke J., *New Brutalism – Brutalismus in der Architektur*, „Bauen und Wohnen” 11/1964, s. 421-425.
- Johansen Ch., *John M. Johansen's Buildings of the 1960s – Brutalism and Beyond*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 66-67.
- Johansen J.M., *Nanoarchitecture: A New Species of Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 2002.
- Johansen J.M., Rogers R., Woods L., *John M. Johansen: A Life in the Continuum of Modern Architecture*, L'Arca Edizioni, Milano 1996.
- Johnson P., *School at Hunstanton, Norfolk*, „Architectural Review” August 1954, s. 149-162.
- Jones C., *Architecture Today and Tomorrow*, McGraw-Hill, New York 1961.
- Kahn L., *Louis Kahn*, „Perspecta” 10/11 – 1967, s. 302-311.
- Kamita J.M., *Vilanova Artigas*, Cosac & Naify, São Paulo 2000.
- Kenzo Tange – laureat Medalu SARP, RSW Prasa-Książka-Ruch, Warszawa 1973.
- Kidder Smith G.E., *The New Architecture of Europe*, Meridian Books, Cleveland and New York 1961.
- Kidder Smith G.E., *The New Churches in Europe*, Holt, Rinehardt and Winston, New York – Chicago – San Francisco 1964.
- Kitnick A., *New Brutalism: Introduction*, „October – MIT Magazine” 1 – 2011, s. 3-6.
- Kitnick A., *The Brutalism of Life and Art*, „October – MIT Magazine” 1 – 2011, s. 63-86.
- Kozłowski D. (red.), *Architektura betonowa 2006*, Polski Cement, Kraków 2006.
- Kultermann U., *Architecture in the Seventies*, The Architectural Press, London 1980.
- Kultermann U. (red.), *Kenzo Tange 1946-1969: Architecture and Urban Design*, Praeger Publishers, Zürich, 1970.
- Kultermann U., *Neues Bauen in der Welt*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen 1965.
- Kurokawa K., *New Wave Japanese Architecture*, Academy Editions – Ernst & Sohn, London 1985.
- Landau R., *New Directions in British Architecture*, George Braziller, New York 1968.
- Langevin J., *Reyner Banham: In Search of an Imageable, Invisible Architecture*, „Architectural Theory Review” April 2011, s. 2-21.
- Larrabee E., *Boston Chooses the Future*, „Horizon” January 1963, s. 14.
- Latour S., Szymiski A., *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1985.
- Le Corbusier, *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013.
- Le Corbusier, *Les carnets de la reserche patiente, Ronchamp*, Forces Vivantes, Paris 1957.
- Le Corbusier, *The Radiant City: Elements of a Doctrine of Urbanism to be Used as the Basis of Our Machine-age Civilization*, Orion Press, New York 1967.
- Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, BN Publishing, Lexington 2009.
- Le Corbusier, *Une Maison, un Palais*, Editions Connivences, Paris 1989.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Crès – Collection de „L'Esprit Nouveau”, Paris 1923.
- Lepik A., Bader V.S. (red.), *Lina Bo Bardi 100: Brazil's Alternative Path to Modernism*, Hatje Cantz, Ostfildern 2014.
- Leśniak-Rychlak D., Wiśniewski M., *Wywiad z Charlesem Jencksem: Miałem kartę członkowską mafii Le Corbusiera*, „Arch” styczeń/luty 2013, s. 29-34.
- Lichtenstein C., Schregenberger T. (red.), *As Found – The Discovery of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Zürich 2001.
- Lippard L.R. (red.), *Pop Art.*, Thames and Hudson, New York 1966.
- MacArthur J., *Brutalism, Ugliness and the Picturesque Object*, [w:] A. Leach, E. Petrovic (red.), *Formulation Fabrication – The Ar-*

- chitecture of History: Proceedings of the Seventeenth Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand, Society of Architectural Historians, Wellington 2000, s. 259-266.
- Mallgrave H.F., Contandriopoulos Ch. (red.), *Architectural Theory: Volume II – An Anthology from 1871 – 2005*, Wiley – Blackwell, Chichester 2008.
- Maniaque-Benton C., *Back to Basics: Maisons Jaoul and the Art of the mal foutu*, „Journal of Architectural Education” 1/2009, s. 31-40.
- Maré E. de, *Letter to the Editors*, „The Architectural Review” August 1956, s. 72.
- Massey A., *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959*, Manchester University Press, Manchester – New York 1995.
- Massey A., *The Independent Group: Towards a Redefinition*, „The Burlington Magazine” April 1997, s. 232-242.
- Maymind A., *Paul Rudolph’s Vertiginous Free-section*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 62-63
- Moholy-Nagy S., Rudolph P., Schwab G., *The Architecture of Paul Rudolph*, Praeger Publishers, New York – Washington 1970.
- Monteyne D., *Boston City Hall and a History of Reception*, „Journal of Architectural Education” 1 – 2011, s. 45-62.
- Mumford L., *The Death of the Monument*, [w:] J.L. Martin, B. Nicholson, N. Gabo (red.), *Circle: International Survey of Constructivist Art*, Praeger, New York 1971, s. 263–270.
- Nehls W., *New Brutalism – Beginn einer neuen Epoche*, „Baumeister” 1/1967, s. 75-85.
- Nerdinger W., Tafel C., *Architectural Guide: Germany 20th Century*, Birkhäuser, Basel – Berlin – Boston 1996.
- Niezabitowska E.D., *Metody i techniki badawcze w architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2014.
- Norberg-Schulz Ch., *Bycie, przestrzeń i architektura*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 2000.
- Norberg-Schulz Ch., *Talks with Mies van der Rohe*, „L’architecture d’aujourd’hui” September 1958, s. 100.
- Norberg-Schulz Ch., *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.
- Parnell S., *Brut Forces*, „The Architectural Review” June 2012, s. 18-19.
- Parnell S., *Streets in the Sky*, „The Architectural Review” June 2013, s. 46-50.
- Parnell S., *The Smithsons*, „The Architectural Review” February 2012, s. 102-103.
- Passanti F., *The Vernacular, Modernism and Le Corbusier*, „The Journal of the Society of Architectural Historians” December 1997, s. 438-451.
- Pearman H., *Meet the Smithsons*, CD-Rom dołączony do „The Sunday Times” 30 November 30, 2003.
- Pehnt W., *Gottfried Böhm*, Birkhäuser, Basel 1999.
- Peters P., Rosner R., *Małe zespoły mieszkaniowe*, Arkady, Warszawa 1983.
- Pevsner N., *Brutalism*, „The Guardian” December 9, 1966.
- Pevsner N., *Historia architektury europejskiej*, t. 2, Arkady, Warszawa 1980.
- Pevsner N., *Historia architektury europejskiej*, Arkady, Warszawa 2013.
- Pevsner N., Fleming J., Honour H., *Encyklopedia architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1997.
- Piprek M., *Alvar Aalto. Architektura i architektki świata współczesnego*, Arkady, Warszawa 1987.
- Pisani D., *Paulo Mendes da Rocha: Complete Works*, Rizzoli, New York 2015.
- Poirier G., *Monumental Waste*, „Journal of Architectural Education” March 2012, s. 118-124.
- Powers A., *Britain: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, London 2007.
- Powers A., *In a Riposte to New Brutalism’s Revolt Against the Festival*, „The Architectural Review” July 2011, s. 78-79.

- Reidel J., *Ugly*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 126-127
- Reynolds J.M., *Maekawa Kunio and the Emergence of Japanese Modernist Architecture*, University of California Press, Berkeley 2001.
- Ribstein S., *Flyover Brutalism*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 116-117.
- Risselada M., Heuvel D. van den (red.), *Team 10, 1953-1981: In Search of a Utopia of the Present*, NAI Publishers, Rotterdam 2005.
- Robbins D. (red.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1990.
- Rohan T.M., *Rendering the Surface: Paul Rudolph's Art and Architecture Building at Yale*, „Grey Room” Fall 2000, s. 84-107.
- Rohan T.M., *The Architecture of Paul Rudolph*, Yale University Press, New Haven and London 2014.
- Ronner H., Jhavieri Sh., Vasella A., *Louis I. Kahn. Complete Work 1935-74*, Birkhäuser Verlag, Basel 1977.
- Rowe C., *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1976.
- Rudolph P., *Four Current Projects by Rudolph*, „Architectural Record” March 1961, s. 139-154.
- Rudolph P., *Rudolph*, „Perspecta” 7 – 1961, s. 51-64.
- Safdie M., *Habitat '67*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 74-77.
- Scalbert I., *Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956*, [w:] D. Camp, G. de Waal, D. van den Heuvel (red.), *CIAM Team 10: the English Context*, Technische Universiteit Delft, Delft 2002, s. 57-84.
- Scalbert I., *Parallel of Life and Art*, „Daidalos” May 2000, s. 51-65.
- Schwebel H., *Gebaute Utopie. Zu Micheluccis Kirchenbau an der Autostrada del Sole*, „Kunst und Kirche” 3 – 1963, s. 109-117.
- Sert J.L., Léger F., Giedion S., *Nine Points on Monumentality*, [w:] S. Giedion (red.), *Architecture, You and Me*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1958, s. 48-51.
- Shapiro G.F., *Brutalism and Landscape Desire*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 100-101.
- Sławińska J., *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1995.
- Smithson A., *Emergence of Team 10 out of CIAM*, Architectural Association, London 1982.
- Smithson A., *Team 10 Primer*, MIT Press, Boston 1968.
- Smithson A., Smithson P., *Cluster City: A New Shape for the Community*, „The Architectural Review” November 1957, s. 333-336.
- Smithson A., Smithson P., *Collective Housing in Morocco: the Work of Atbat-Afrique: Boudiansky, Candilis, Woods*, „Architectural Design” January 1955, s. 2-8.
- Smithson A., Smithson P., *House in Soho, London*, „Architectural Design” December 1953, s. 342.
- Smithson A., Smithson P., *Ordinariness and Light: Urban Theories 1952-1960 and their Application in a Building Project 1963-1970*, Faber and Faber, London 1970.
- Smithson A., Smithson P., *Some Notes on Architecture*, „244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society” Summer 1954, s. 4.
- Smithson A., Smithson P., *The „As Found” and the „Found”*, [w:] D. Robbins (red.), *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1990, s. 201-202.
- Smithson A., Smithson P., *The Built World: Urban Re-Identification*, „Architectural Design” June 1955, s. 185-188.
- Smithson A., Smithson P., *The Space Between*, „Oppositions” October 1974, s. 76-78.

- Smithson A., Smithson P., *Thoughts in Progress: the New Brutalism*, „Architectural Design” April 1957, s. 113.
- Smithson A., Smithson P., Drew J.B., Fry E.M., *Conversation on Brutalism*, „Zodiac” 4 – 1959, s. 73-81.
- Smithson A., Smithson P., Henderson N., Paolozzi E., *Parallel of Life and Art: Indications of a New Visual Order*, katalog wystawy, ICA Archives – Tate Gallery, London.
- Smithson P., *Mies is Great but Corb Communicates*, „Architectural Association Journal” May 1959, s. nn.
- Sołtan J., *Główne kierunki w architekturze współczesnej*, „Architektura” 3 – 1960, s. 111-116.
- Sroat H., *Brutalism: An Architecture of Exhilaration*, [w:] *Conference Proceedings: Paul Rudolph Symposium*, University of Massachusetts Dartmouth, North Dartmouth 2005, s. 1-12.
- Stalder L., *Architecture as „Image” or What’s New About New Brutalism*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 20-21.
- Stalder L., *“New Brutalism”, “Topology” and “Images” – Some Remarks on the Architectural Debates in England Around 1950*, „The Journal of Architecture” 3 – 2008, s. 263-281.
- Steiner H., *Life at the Threshold*, „October – MIT Magazine” 1 – 2011, s. 133-155.
- Stock W.J., *Architekturführer – Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950*, Prestel, Munich – Berlin – London – New York 2004.
- Sylvester D., *Round the London Art Galleries*, „The Listener” September 24, 1953, s. 512.
- Tange K., *Kenzo Tange 1946-1969: Architecture and Urban Design*, Verlag für Architektur, Zürich 1970.
- Tatarkiewicz W., *O doskonałości*, Daimonion, Lublin 1991.
- Tobolczyk M., *Domy jak góry – o ekspresjonizmie w architekturze*, „Gazeta Wyborcza” (dodatek „Dom-budownictwo-nieruchomości-wnętrza”) 22 września 1999, s. 9.
- Townsend A., *Concreteness*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 88-89.
- Vidler A., *Another Brick in the Wall*, „October – MIT Magazine” 1 – 2011, s. 105-132.
- Vidler A., *Brutalism: Aesthetic or Ethic?*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 16-17.
- Vidler A., *Learning to Love Brutalism*, „Docomomo Journal” 2/2012, s. 4-9.
- Vidler A., *Toward a Theory of the Architectural Program*, „October” 3 – 2003, s. 59-74.
- Vidler A., *Troubles in Theory V – the Brutalist Moment(s)*, „The Architectural Review” February 2014, s. 96-102.
- Vieira D., Levine S., *Breuer’s Brut Sensitivity*, „CLOG” February 2013 (vol. *Brutalism*), s. 56-57.
- Voelcker J., *Letter*, „Architectural Design” June 1957, s. 184.
- Walsh V., *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art*, Thames & Hudson, London 2001.
- Warburton N., *Ernö Goldfinger: The Life of an Architect*, Routledge, Abingdon 2003.
- Wąs C., *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2008.
- Webb M., *Architecture in Britain Today*, Country Life, London 1969.
- Whiteley N., *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2002.
- Whitlick A., *European Architecture in the 20th Century*, Crosby Lockwood & Son, London 1950.
- Williams R.J., *Brazil: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, London 2009.
- Wisnik G., *Public Space on the Run: Brazilian Art and Architecture at the End of the 1960s*, „Third Text” 1 – 2012, s. 117-129.
- Włodarczyk M., *Architektura lat 60-tych w Krakowie*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2006.
- Zucchi B., *Giancarlo De Carlo*, Butterworth Architecture, Oxford 1992.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- <http://www.abitare.it/en/architecture/2012/06/13/brutalismus-notes-by-luca-molinari-on-the-berlin-symposium/> [dostęp: 17.04.2013]
- <https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/sixty-years-on-from-the-festival-of-britain-joseph-rykwert/8616635.article> [dostęp 29.11.2014]
- <https://www.britannica.com> [dostęp: 23.04.2013]
- <https://nplusonemag.com/online-only/online-only/the-other-modernism/> [dostęp: 25.04.2017]
- <http://www.oxfordartonline.com/groveart> [dostęp: 23.04.2013]

SPIS ILUSTRACJI

- Fot. 1.** Charles Rennie Mackintosh, budynek Glasgow School of Art, 1898-1909; fot. Ad Meskens / Wikimedia Commons
- Fot. 2.** Auguste Perret, kościół Notre-Dame w Le Raincy, 1922-1923; fot. autor
- Fot. 3.** Rudolf Steiner, Goetheanum w Dornach, 1925-1928; fot. Piotr Łodziński
- Fot. 4.** Hugo Häring, obora w Garkau, 1923-1925; fot. seier+seier
- Fot. 5.** Frank Lloyd Wright, Fallingwater House w Mill Run, 1935-1939; fot. Bartosz Czarnecki
- Fot. 6.** Le Corbusier, dom Le Sextant w Les Mathes, 1935; fot. Luc Ginger / Wikimedia Commons
- Fot. 7.** Le Corbusier, Pawilon Szwajcarski w paryskim miasteczku uniwersyteckim, 1930-1932; fot. autor
- Fot. 8.** Le Corbusier, Unité d'Habitation w Marsylii, 1947-1952; fot. Tomasz Basista
- Fot. 9.** Le Corbusier, Unité d'Habitation w Marsylii – dach, 1947-1952; fot. Tomasz Basista
- Fot. 10.** Le Corbusier, fabryka Duvala w Saint-Dié, 1946-1951; fot. ©FLC/Martin Gambier
- Fot. 11.** Leslie Martin, Robert Matthew i Peter Moro, Royal Festival Hall w Londynie, 1948-1951; fot. autor
- Fot. 12.** Alison Smithson i Peter Smithson, szkoła w Hunstanton, 1949-1954; fot. Xavier de Jauréguiberry
- Fot. 13.** Alison Smithson i Peter Smithson, szkoła w Hunstanton, 1949-1954; fot. Xavier de Jauréguiberry
- Fot. 14.** Alison Smithson i Peter Smithson, Sugden House w Watford, 1955-1956; fot. Joshua Abbott
- Fot. 15.** Lyons, Israel and Ellis, „Old Vic” Theatre Workshops w Londynie, 1958; fot. autor
- Fot. 16.** Le Corbusier, Maisons Jaoul w Neuilly-sur-Seine, 1953-1955; fot. autor
- Fot. 17.** Alison Smithson i Peter Smithson, zespół budynków mieszkalnych Robin Hood Gardens w Londynie, 1969-1972; fot. autor
- Fot. 18.** Austin Arts Center – Trinity College w Hartford, 1964; fot. autor
- Fot. 19.** Douglas Orr, Albert C. Jacobs Life Sciences Center – Trinity College w Hartford, 1965-1967; fot. autor
- Fot. 20.** Paul Rudolph, Greeley Memorial Laboratory – Yale University w New Haven, 1957-1958; fot. autor
- Fot. 21.** Harry Seidler, ambasada Australii w Paryżu, 1975-1977; fot. autor
- Fot. 22.** Elsworth Sykes, hotel St Gilles w Londynie, 1971-1977; fot. autor
- Fot. 23.** Sigurd Lewerentz, Florist Kiosk na cmentarzu w Malmö, 1969; fot. seier+seier
- Fot. 24.** Le Corbusier, Unité d'Habitation w Marsylii – komin, 1947-1952; fot. Tomasz Basista

- Fot. 25.** Władysław Pierńkowski, kościół św. Józefa Robotnika w Kielcach, 1981-1986; fot. autor
- Fot. 26.** Caudill, Rowlett, Scott, Larsen Hall – Harvard University w Cambridge (Mass.), 1964-1965; fot. autor
- Fot. 27.** Eero Saarinen, Morse College w New Haven, 1959-1961; fot. autor
- Fot. 28.** Louis I. Kahn, Paul Mellon Center for British Arts w New Haven, 1969-1974; fot. autor
- Fot. 29.** Josep Lluís Sert, Holyoke Center w Cambridge (Mass.), 1960-1967; fot. autor
- Fot. 30.** Krystyna Różyska-Tołłoczko, budynek wystawowy Bunkier Sztuki w Krakowie, 1959-1965; fot. autor
- Fot. 31.** Fitzroy Robinson & Partners, Sampson House w Londynie, 1976-1978; fot. autor
- Fot. 32.** Le Corbusier, Unité d'Habitation w Berlinie, 1957-1958; fot. Maciej Kłopotowski
- Fot. 33.** Arata Isozaki, Oita Prefectural Library, 1964-1966; fot. Sarah Briggs Ramsey
- Fot. 34.** Vilanova Artigas, Casa Martirani w Sao Paulo, 1969-1974; fot. Nelson Kohn
- Fot. 35.** Paul Rudolph, Art and Architecture Building – Yale University w New Haven, 1958-1964; fot. autor
- Fot. 36.** Paul Rudolph, faktura budynków Boston Government Service Center, 1966-1971; fot. autor
- Fot. 37.** Basil Spence, Hyde Park Tower w Londynie, 1961-1970; fot. autor
- Fot. 38.** Norman Engleback, Hayward Gallery w Londynie, 1964-1968; fot. autor
- Fot. 39.** Ernő Goldfinger, Balfron Tower w Londynie, 1965-1967; fot. autor
- Fot. 40.** Louis I. Kahn, Jonas Salk Research Institute w La Jolla, 1959-1965; fot. Sarah Briggs Ramsey
- Fot. 41.** John Andrews, Scarborough College w Toronto, 1963-1965; fot. Sarah Briggs Ramsey
- Fot. 42.** Vilanova Artigas, budynek wydziału architektury i urbanistyki FAU-USP w Sao Paulo, 1961-1969; fot. Nelson Kohn
- Fot. 43.** Le Corbusier, Carpenter Center for the Visual Arts w Cambridge (Mass.), 1959-1963; fot. autor
- Fot. 44.** Marcel Breuer, Becton Engineering and Applied Sciences Center w New Haven, 1969-1970; fot. autor
- Fot. 45.** Alison Smithson i Peter Smithson, Sugden House w Watford, 1955-1956; fot. Joshua Abbott
- Fot. 46.** Alison Smithson i Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion w Fonthill Abbey, 1959-1961; fot. seier+seier
- Fot. 47.** Alison Smithson i Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion w Fonthill Abbey, 1959-1961; fot. seier+seier
- Fot. 48.** Alison Smithson i Peter Smithson, zespół budynków The Economist w Londynie, 1959-1964; fot. autor
- Fot. 49.** Alison Smithson i Peter Smithson, zespół budynków The Economist w Londynie, 1959-1964; fot. autor
- Fot. 50.** Le Corbusier, kaplica Notre Dame du Haut w Ronchamp, 1950-1955; fot. Thomas Schirmann
- Fot. 51.** Le Corbusier, klasztor Sainte Marie de la Tourette w Éveux, 1957-1960; fot. Tomasz Basista
- Fot. 52.** Giovanni Michelucci, kościół San Giovanni Battista pod Florencją – wnętrze, 1960-1964; fot. Sarah Briggs Ramsey
- Fot. 53.** Paul Rudolph, Art and Architecture Building – Yale University w New Haven, 1958-1964; fot. autor
- Fot. 54.** Gerhard Kallmann i Michael McKinnell, ratusz w Bostonie, 1963-1968; fot. autor

- Fot. 55.** Gottfried Böhm, budynki dla pątników i kościół pielgrzymkowy w Neviges, 1966-1968; fot. seier+seier
- Fot. 56.** Denys Lasdun, Royal College of Physicians w Londynie, 1959-1961; fot. autor
- Fot. 57.** Sachio Otani, centrum kongresowe Kokusai Kaikan w Kioto, 1963-1966; fot. Stephen Smith
- Fot. 58.** Kenzo Tange, hala sportowa w Takamatsu, 1962-1964; fot. Sarah Briggs Ramsey
- Fot. 59.** Denys Lasdun, Institute of Education – University of London, 1975-1979; fot. autor
- Fot. 60.** Basil Spence, Ministry of Justice w Londynie, 1972-1976; fot. autor
- Fot. 61.** Paul Rudolph, Boston Government Service Center, 1962-1971; fot. autor
- Fot. 62.** Vilanova Artigas, budynek wydziału architektury i urbanistyki FAU-USP w Sao Paulo, 1961-1969; fot. Nelson Kohn
- Fot. 63.** Balkrishna Doshi, School of Building Science and Technology CEPT w Ahmedabadzie, 1968-1972; fot. Aurobindo Ogra
- Fot. 64.** Alison Smithson i Peter Smithson, szkoła w Hunstanton, 1949-1954; fot. Xavier de Jauréguiberry
- Fot. 65.** Jack Lynn i Ivor Smith (kier. J. Lewis Womersley), osiedle Park Hill w Sheffield, 1957-1961; fot. Sarah Briggs Ramsey
- Fot. 66.** Paul Rudolph, Art and Architecture Building – Yale University w New Haven, 1958-1964; fot. autor
- Fot. 67.** Francisco Javier Sáenz de Oiza (z zespołem), Torres Blancas w Madrycie, 1964-1969; fot. Maciej Kłopotowski
- Fot. 68.** Le Corbusier, Unité d'Habitation w Berlinie, 1957-1958; fot. Maciej Kłopotowski
- Fot. 69.** Josep Lluís Sert, Holyoke Center w Cambridge (Mass.), 1960-1967; fot. autor
- Fot. 70.** Josep Lluís Sert, domy studenckie Peabody Terraces w Cambridge (Mass.), 1962-1964; fot. autor
- Fot. 71.** Louis I. Kahn, Richards Medical Research Laboratories w Filadelfii, 1957-1961; fot. Smallbones / Wikimedia Commons
- Fot. 72.** Gerhard Kallmann i Michael McKinnell, ratusz w Bostonie, 1963-1968; fot. autor
- Fot. 73.** Elsworth Sykes, hotel St Gilles w Londynie, 1971-1977; fot. autor
- Fot. 74.** Paul Rudolph, zespół mieszkań studenckich Uniwersytetu Yale w New Haven, 1960-1961; fot. autor
- Fot. 75.** Johannes H. van den Broek i Jacob B. Bakema, aula Uniwersytetu Technicznego w Delft, 1959-1966; fot. Maciej Kłopotowski
- Fot. 76.** Fritz Wotruba i Fritz G. Mayr, kościół Świętej Trójcy w Wiedniu, 1974-1976; fot. autor
- Fot. 77.** Paul Rudolph, Brydges Library w Niagara Falls, 1969-1974; fot. autor
- Fot. 78.** Hermann Baur, Hans Peter Baur, Franz Bräuning, Arthur Dürig, Hochschule für Kunst und Gestaltung w Bazylei, 1956-1961; fot. Sarah Briggs Ramsey
- Fot. 79.** Paul Rudolph, Boston Government Service Center, 1966-1971; fot. autor
- Fot. 80.** Josep Lluís Sert, Harvard University Science Center w Cambridge (Mass.), 1969-1972; fot. autor
- Fot. 81.** Moshe Safdie, Habitat '67 w Montrealu, 1964-1967; fot. Andrzej Basista
- Fot. 82.** Tradycyjna zabudowa londyńskiej dzielnicy Bethnal Green z budynkiem Keeling House w tle; fot. autor

- Fot. 83.** Alison Smithson i Peter Smithson, zespół budynków mieszkalnych Robin Hood Gardens w Londynie, 1969-1972; fot. autor
- Fot. 84.** Jack Lynn i Ivor Smith (kier. J. Lewis Womersley), osiedle Park Hill w Sheffield, 1957-1961; fot. Sarah Briggs Ramsey
- Fot. 85.** Jack Lynn i Ivor Smith (kier. J. Lewis Womersley), osiedle Park Hill w Sheffield – pomost łączący budynki, 1957-1961; fot. Sarah Briggs Ramsey
- Fot. 86.** Denys Lasdun, *cluster block* Keeling House w Londynie, 1956-1958; fot. autor
- Fot. 87.** Denys Lasdun, *cluster block* Keeling House w Londynie, 1956-1958; fot. autor
- Fot. 88.** London City Council Architects' Department (kier. Leslie Martin), osiedle Alton West Housing w londyńskiej dzielnicy Roehampton, 1954-1959; fot. autor
- Fot. 89.** Jadwiga Grabowska-Hawrylak (z zespołem), wieżowiec przy Placu Grunwaldzkim we Wrocławiu, początek lat siedemdziesiątych; fot. autor
- Fot. 90.** Ernő Goldfinger, Trellick Tower w Londynie, 1966-1972; fot. autor
- Fot. 91.** Leslie Martin i Patrick Hodgkinson, zespół mieszkaniowo-usługowy Brunswick Centre w Londynie, 1967-1972; fot. autor
- Fot. 92.** Chamberlin, Powell and Bon, zbiornik wodny i zabudowa osiedla Barbican w Londynie, początek lat siedemdziesiątych; fot. autor
- Fot. 93.** Neave Brown, wewnętrzna piesza uliczka osiedla Alexandra Road Estate w Londynie, 1968-1978; fot. autor
- Fot. 94.** Douglas Orr, *service tower* w Albert C. Jacobs Life Sciences Center – Trinity College w Hartford, 1965-1967; fot. autor
- Fot. 95.** Bogactwo elementów komunikacyjnych wyeksponowanych w formie budynku mieszkalno-usługowego Hinstock przy Abbey Road w Londynie, lata siedemdziesiąte; fot. autor
- Fot. 96.** Denys Lasdun, National Theatre w Londynie, 1967-1976; fot. autor
- Fot. 97.** Paul Rudolph, Boston Government Service Center – wiszące schody, 1962-1971; fot. autor
- Fot. 98.** Le Corbusier, Carpenter Center for the Visual Arts w Cambridge (Mass.) – pochylnia przebijająca budynek, 1959-1963; fot. autor
- Fot. 99.** Denys Lasdun, Institute of Education – University of London, 1975-1979; fot. autor
- Fot. 100.** Norman Engleback, Hayward Gallery w Londynie, 1965-1968; fot. autor
- Fot. 101.** Paul Rudolph, Art and Architecture Building – Yale University w New Haven – wejście w szczelinie między wieżami, 1958-1964; fot. autor
- Fot. 102.** Altug i Behruz Çinici, budynek wydziału architektury Uniwersytetu ODTÜ w Ankarze – wnętrze, 1961-1963; fot. Haluk Zelef
- Fot. 103.** Lina Bo Bardi, Servico Social do Comercio w Pompei – pomosty, 1977-1986; fot. seier+seier

INDEKS OSÓB, ZESPOŁÓW I BIUR PROJEKTOWYCH

- Aalto Alvar 59
Achmedow, Alijew, Zejnakow, Kriczewska 80
Affleck Raymond 136
Alloway Lawrence 47, 120
Andrews John 88, 89
Archigram 137
Artigas Vilanova 18, 75, 80, 81, 90, 101, 114, 115
Ashihara Yoshinobu 78
Asplund Hans 61
ATBAT-Afrique 144
Atelier 5 16, 78, 101, 153
Bächer Max 17, 77, 85
Bakema Jacob B. 101, 130, 131, 146
Baker Josephine 33
Ballard James Graham 43
Banham Reyner 5, 10, 13-15, 17, 19, 21, 37, 38, 42, 44, 45, 48, 54-56, 58-61, 63, 64, 66, 76, 89, 93-97, 118-120, 124, 131, 140, 142, 144, 148, 149, 164, 167, 168, 170, 174
Barker Roger 139
Baur Hans Peter 133
Baur Hermann 133
Beanland Christopher 18
Behles Wolfgang 79
Bennett Hubert 84
Bhavani Ashok 155
Bierig Aleksandr 128
Bill Max 34
Bo Bardi Lina 18, 72, 86, 134, 165
Bodiansky Vladimir 144, 145
Boesiger Willy 36
Böhm Gottfried 18, 106, 150, 164
Breuer Marcel 15, 18, 70, 71, 76, 91, 100, 104, 113, 161
Briggs Ramsey Sarah 20
Broek Johannes H. van den 101, 130, 131
Brown Neave 84, 153, 155, 156
Bräuning Franz 133
Burchard John 12
Burri Alberto 52
Busse Anette 19, 97
Camden Architects Department 112
Candilis Georges 60, 62, 146
Carter Peter 45
Casson Hugh 81
Caudill, Rowlett, Scott 75
Chamberlin, Powell and Bon 81, 155
Charciarek Marcin 19
Chruszczow Nikita 45
Çinici Altug 80, 163, 164
Çinici Behruz 80, 163, 164
Clement Alexander 12, 18, 111
Colomina Beatriz 20
Colquhoun Alan 45
Conder Neville 81
Cordell Magda 44, 47
Correa Charles 115
Costa Lucio 28, 36
Cox Oliver 61
Crosby Theo 54, 55
Curtis William J.R. 12, 17, 34, 41, 89, 107, 115, 156
Czachawa, Dżałaganija 24
De Carlo Giancarlo 18, 146, 154
Doesburg Theo van 28
Doshi Balkrishna 17, 18, 41, 115
Dubuffet Jean 47, 48, 52, 60, 68, 170
Dupré Pierre 164
Dürig Arthur 133
Edman Bengt 61

- Engleback Norman 84, 162
Eyck Aldo van 14, 16, 146
Fielden Frank 76
Fitzroy Robinson & Partners 79
Forsyth Michael 26
Frampton Kenneth 17, 20, 35, 44, 50, 108, 110, 115, 141
Förderer Walter 14
Giedion Siegfried 28, 29, 89, 109, 115, 134
Gillespie, Kid & Coia 76
Ginzburg Moisiej 25
Goldfinger Ernő 18, 45, 82, 86, 87, 91, 111, 152, 153, 157
Gössel Peter 11, 25
Gowan James 16, 18, 40, 54, 65, 66, 95, 101, 130
Grabowska-Hawrylak Jadwiga 152
Greiner Dick 23
Gropius Walter 126
Hamilton Richard 47, 165
Hardy Alex 16, 66
Häring Hugo 25, 26, 59, 94, 169
Hartoonian Gevork 148
Heinle Erwin 17, 106
Henderson Nigel 16, 44, 47, 50-52, 64, 90, 98, 118, 147, 148, 165, 170
Heuvel Dirk van den 20
Highmore Ben 118
Hitchcock Henry-Russell 12, 14, 26, 33, 85, 122
Hodgkinson Patrick 153, 154, 159
Holm Lennart 61
Howell, Killick, Partridge & Amis 91
Howell William Gough 45, 98
Huxtable Ada Louise 113
Isozaki Arata 80, 136
Jeanneret Pierre 34
Jencks Charles 13, 17, 18, 31, 33, 40, 41, 93, 112, 125, 127, 129, 133, 142, 145, 156
Jenkins Ronald 51
Joedicke Jürgen 13, 19
Johansen Christen 129
Johansen John M. 18, 70, 78, 113, 129, 130, 155, 178
Johnson Philip 26
Kahn Louis I. 14-18, 29, 56, 66, 73-77, 80, 83, 87-89, 99, 113, 115, 119, 127, 128, 131, 150, 156, 157
Kallmann Gerhard 92, 99, 101, 105, 106, 128, 134
Kanvinde Achyut 115, 116
Kawashima Kohji 109
Kawazoe Noboru 151
Kidder Smith George Everard 17
Kiessling Franz 75
Kikutake Kiyonori 130, 136
Kitnick Alex 12, 117, 148
Klee Paul 52
Konstantinidis Aris 75
Kovacs Andrew 128
Kozłowski Dariusz 18
Kultermann Udo 17, 130
Kurokawa Kisho 75, 136
Langevin Jared 149
Lasdun Denys 16, 18, 71, 76, 106, 107, 111, 135, 139, 143-145, 157, 158, 159, 161-163
Latour Stanisław 14, 18, 21
Le Corbusier 5, 8, 11, 13, 15-18, 28-42, 45, 47, 48, 55, 57, 58, 60, 61, 66-68, 72-74, 76-80, 82, 84-86, 88-91, 98-103, 108, 109, 115, 124-126, 131, 132, 140, 150, 151, 153, 156, 160, 161, 169-171, 178
Léger Fernand 28, 29, 134
Leuthäuser Gabriele 11, 25
Lewerentz Sigurd 16, 18, 72, 85, 101, 164
Lichtenstein Claude 16, 46, 98, 159
Linner Alberto 130
Lissitzky El 24
Litz Hans 88
Llewelyn-Davies Richard 98
Loghem Johannes Bernardus van 23
London City Council Architects' Department 151
Loos Adolf 27, 32, 169
Lubetkin Berthold 45
Lund Kjell 81
Lynn Jack 16, 121, 125, 126, 135, 142, 143, 151
Lyons, Israel and Ellis 64, 66, 125
MacArthur John 19, 117, 130
Mackintosh Charles Renzi 21, 169

- Madin John 79, 111
Maekawa Kunio 16, 18, 23, 41, 73, 84, 109, 151
Maré Eric de 61
Martin Leslie 14, 44, 151, 153, 154, 159
Massey Anne 16
Matthew Robert 44
Maxwell Robert 44
Maymind Alexander 163
Mayr Fritz G. 132
McHale John 165
McKinnell Michael 92, 101, 105, 106, 128
Meades Jonathan 18
Mendelsohn Erich 24
Mendes da Rocha Paulo 18, 114
Michelucci Giovanni 18, 103, 104, 164
Mielnikow Konstantin 24
Mies van der Rohe Ludwig 15, 55, 57, 58, 64, 94, 170
Milinis Ignaty 25
Moholy-Nagy Sibyl 27, 105
Molinari Luca 20, 44
Moos Stanislaus von 20
Moro Peter 44
Moser Karl 22, 23, 169
Mumford Lewis 28
Nehls Werner 14, 15, 19
Niemeyer Oscar 28, 36
Nivola Constantino 48
Norberg-Schulz Christian 25, 130, 146, 148
Orr Douglas 56, 66, 69, 70, 119, 157
Otani Sachio 109, 110
Oud Jacobus Johannes Pieter 26, 122
Palladio Andrea 58, 160, 170
Paolozzi Eduardo 16, 44, 47-49, 51, 64, 68, 90, 98, 123, 165, 170
Parrent Claude 164
Partridge John 98
Pearman Hugh 51, 72
Pedio Renato 119
Pei Ieh Ming 113
Perret Auguste 22, 84, 169
Perriand Charlotte 34
Pevsner Nikolaus 11, 14, 19, 22, 43, 102
Piaget Jean 148
Picasso Pablo 31
Pidgeon Monica 54
Pieńkowski Władysław 73, 74
Poirier Gabrielle 29
Pollock Jackson 48, 49, 52, 53, 97, 99, 120, 170
Powers Alan 15
Pym Francis 106
Raymond Antonin 23, 87, 169
Reidel Jacob 133
Reidy Affonso Eduardo 69
Renzio Toni del 41, 47
Ribstein Susannah 114
Richardson Tony 47
Robbins David 16
Rowe Colin 58, 103
Różyska-Tołoczko Krystyna 78
Rudolph Paul 13-16, 18, 20, 27, 41, 70, 71, 73, 74, 81-84, 92, 99, 100, 101, 104, 105, 107, 113, 122, 123, 130, 131, 133-135, 153, 154, 158-161, 163
Rykwert Joseph 45
Saarinen Eero 75, 76
Sáenz de Oiza Francisco Javier 123, 124, 152
Safdie Moshe 70, 136, 154
Sakakura Junzo 41, 83, 109
Sant'Elia Antonio 23
Scalbert Irénée 19
Schaeffer Pierre 50, 170
Schindler Rudolf 26, 169
Schregenberger Thomas 16, 46
Schwartz Fritz 88
Scott Richard Gilbert 111
Segonzac André Dunoyer de 164
Seidler Harry 71
Seifert Richard 91
Sert, Jackson & Gourley 126, 155
Sert Josep Lluís 18, 28, 29, 36, 41, 78, 91, 112, 113, 126, 127, 134-136
Shankland Graeme 61
Shapiro Gideon Fink 162
Sigmond Peter 146
Slaato Nils 81
Sławińska Jadwiga 13, 18, 26, 130
Smith Ivor 16, 121, 125, 135, 142, 143, 151

- Smithson Alison 5, 6, 12-19, 23, 25-27, 29, 40, 44, 45, 47, 49-61, 64-68, 70, 72, 74, 90, 93-95, 98, 100, 106, 108, 112, 118, 120, 125, 135, 140, 141, 143, 144, 146-148, 151, 156, 159, 165, 168, 170, 173, 178
- Smithson Peter 5, 6, 12-19, 23, 25-27, 29, 40, 44, 45, 47, 49-61, 63-66, 68, 70, 72, 74, 90, 93-98, 100, 106, 108, 112, 118, 120, 125, 135, 140, 141, 143, 144, 146-148, 151, 156, 159, 165, 168, 170, 173, 178
- Sołtan Jerzy 31, 36, 70, 122
- Sontag Susan 112
- Spence Basil 16, 18, 83, 84, 111, 112, 151
- Sroat Helene 19, 161
- Stalder Laurent 20
- Steiner Hadas 19
- Steiner Rudolf 24
- Stephen Judith 139
- Stirling James 16-18, 40, 44, 47, 54, 65-67, 95, 98, 101, 130, 178
- Sullivan Louis Henry 94
- Sykes Elsworth 71, 72, 130
- Sylvester David 53
- Szymski Adam 14, 18, 21
- Tange Kenzo 17, 18, 23, 41, 78, 84, 110, 136, 157
- Tapié Michel 47, 48, 167, 170
- Tecton 45
- Townsend Alastair 23
- Turnbull William 47
- Ungers Oswald Mathias 14
- Utomo Nugroho 148
- Ventris Michael 61
- Vidler Anthony 14, 19, 46, 59, 60, 66
- Viganò Vittoriano 12, 16
- Virilio Paul 164
- Voelcker John 65, 93, 146, 165
- Warnecke John Carl 70
- Wąs Cezary 103
- Weeks John 98
- Whittick Arnold 23
- Williams Owen 27, 169
- Williams Richard J. 90, 95
- Wilson Colin St John 14, 16, 45, 47, 66, 159
- Wittkower Rudolf 50, 58
- Wogenscky André 12, 36
- Womersley J. Lewis 121, 125, 142, 143
- Woods Shadrach 146
- Wotruba Fritz 132
- Wright Frank Lloyd 22, 23, 26, 27, 41, 112, 122, 163, 169
- York, Rosenberg, Mardall 64
- Yoshizaka Takamasa 109

STRESZCZENIE

Architektura brutalistyczna rozwinęła się po II wojnie światowej i swoim zasięgiem objęła prawie wszystkie kraje. Jej największa popularność przypadła na lata sześćdziesiąte, a schyłek na lata siedemdziesiąte ubiegłego stulecia. Brutalizm nie był nurtem jednorodnym i przyniósł zróżnicowane rozwiązania przestrzenne i formalne. Wspólnymi cechami brutalistycznych budynków były natomiast: masywność, ekspresyjność, kontrastowe zestawienia brył, trójwymiarowe fasady i wyeksponowane surowe materiały.

Na ukształtowanie i rozwój nurtu brutalistycznego miało wpływ wiele czynników. Jednym z najważniejszych była teoria Nowego Brutalizmu. Jednakże charakter jej oddziaływania na architekturę brutalistyczną jest niejednoznaczny i złożony. Część idei Nowego Brutalizmu była kontynuowana wprost, bądź też w mniej lub bardziej zmieniony sposób, a część została zarzucona, czy wręcz znalazła swoje zaprzeczenie.

Głównym celem autora pracy było scharakteryzowanie wpływu teoretycznych założeń Nowego Brutalizmu na rozwój architektury brutalistycznej. Z uwagi na złożoną naturę problemu badawczego zastosowano metodę badań historyczno-interpretacyjnych. W trakcie wstępnych analiz i interpretacji ich wyników zidentyfikowano cztery najważniejsze idee Nowego Brutalizmu, które w wyraźny sposób oddziaływały na nurt brutalistyczny. Idee te stały się podstawowymi parametrami porównawczymi w dalszych analizach, co znalazło odzwierciedlenie w strukturze pracy.

Rozdział I zawiera wprowadzenie, w którym określono przedmiot, cele i zakres badań oraz

metodę badawczą. Przedstawiono w nim także stan wiedzy o architekturze brutalistycznej, Nowym Brutalizmie i relacjach pomiędzy nimi.

W rozdziale II omówiono genezę architektury brutalistycznej. Pierwsze symptomy jej nadejścia można odnaleźć w okresie międzywojennym, zwłaszcza w projektach Le Corbusiera, w których skierował się ku ciężkim formom i ekspresji fakturalnej surowych materiałów. Za pierwszy w pełni brutalistyczny budynek należy uznać Jednostkę Marsylską ukończoną w 1952 roku. Początki nurtu brutalistycznego wiążą się z Nowym Brutalizmem, który w dużej mierze stanowił jego podbudowę teoretyczną. Założenia Nowego Brutalizmu zostały opracowane w latach pięćdziesiątych przez Alison i Petera Smithsonów oraz Reynera Banhama. Podkreślały one znaczenie zwyczajności, realności i szczerości w architekturze.

W kolejnych czterech rozdziałach scharakteryzowano poszczególne idee Nowego Brutalizmu i ich wpływ na architekturę brutalistyczną. Rozdział III dotyczy idei szczerości, która znalazła odzwierciedlenie w konstrukcjach, materiałach i elementach technicznych budynków. Według założeń Nowego Brutalizmu miały być one eksponowane w formach architektonicznych w sposób bezpośredni, czyli bez jakichkolwiek prób estetyzacji. Budynek miał ujawniać, jak został skonstruowany, przy użyciu jakich tworzyw i w jaki sposób działa. W architekturze brutalistycznej zarysowała się tendencja do wyrafinowanego kształtowania elementów konstrukcyjnych i technicznych. Najpopularniejszym materiałem stał się beton, a jego powierzch-

nie często poddawano pieczołowitej obróbce, otrzymując różne rodzaje chropowatych faktur. W rozdziale IV prowadzono analizy związane z ideą *As Found*. Określała ona postawę projektanta opartą na obiektywnej recepcji rzeczywistości, apoteozie zwyczajności i dążeniu do „unikalnych rozwiązań dla unikalnych sytuacji”. W architekturze brutalistycznej idea *As Found* przyczyniła się do dostrzegania różnych aspektów kontekstu – uwarunkowań kulturowych, klimatycznych oraz wynikających z lokalnej tradycji architektonicznej. Wpłynęło to na regionalne zróżnicowanie brutalizmu. Większość architektów brutalistycznych odrzuciła natomiast zwyczajność i skierowała się ku niezwykłości. Rozdział V odnosi się do idei *Image*, która wyznaczała rolę formy architektonicznej w Nowym Brutalizmie i odnosiła się do problemu odbioru budynku przez człowieka. Według niej budynek powinien wywoływać u ludzi sugestywne, zapadające w pamięć wyobrażenia. W architekturze brutalistycznej dążenie do wyrazistego *image'u* skutkowało ekspresyjnością i udratyzowaniem form. Budynki miały pobudzać emocje, a także stymulować określone zachowania ludzi. Prostota, która była charakterystyczna dla Nowego Brutalizmu, w architekturze brutalistycznej zmieniła się w skrajną złożoność. W rozdziale VI przedstawiono ideę powiązania życia i architektury. Nowi Brutaliści dążyli do tego, aby rozwiązania projektowe wynikały z realnych potrzeb użytkowników. Szczególną uwagę poświęcili

stworzeniu habitatu odpowiadającego współczesnym ludziom, zwłaszcza w aspekcie przywrócenia więzów społecznych. W nurcie brutalistycznym nadal rozwijano koncepcje różnych typów zabudowy mieszkaniowej. Wielu architektów kierowało się zasadą bliskiego sąsiedztwa, w wyniku której miały nasilać się interakcje międzyludzkie. Istotnym zagadnieniem stała się cyrkulacja użytkowników budynków, co znalazło odzwierciedlenie w sposobie kształtowania ich form.

Rozdział VII stanowi podsumowanie badań i zawiera szczegółowe wnioski dotyczące genezy architektury brutalistycznej i każdej z analizowanych idei. Potwierdzają one, że Nowego Brutalizmu i nurtu brutalistycznego nie można traktować ani jako tożsamy, ani też jako odrębnych zjawisk. Powiązania pomiędzy nimi są skomplikowane i niejednorodne, a zawartość relacji pogłębia wewnętrzne zróżnicowanie architektury brutalistycznej.

We wnioskach ogólnych wskazano wspólne cechy Nowego Brutalizmu i architektury brutalistycznej, z których najważniejsze to: tworzenie interakcji i powiązań jako podstawowe zadanie architekta, odrzucenie rozwiązań uniwersalnych na rzecz unikalnych, poszukiwanie podstawowych wartości w architekturze wernakularnej, znacząca rola materiałów i ich faktur, podkreślanie elementów komunikacyjnych, prowokacyjna nazwa.

SUMMARY

The brutalist architecture and the ideas of the New Brutalism

Brutalist architecture developed after the Second World War and extended to almost all countries, with its greatest popularity in the sixties and its end in the seventies of the last century. Brutalism was not a uniform trend and brought diverse spatial and formal solutions. The common features of brutalist buildings were: massiveness, expressiveness, contrasting sets of structural bodies, three-dimensional facades and exposed raw materials.

Shaping and development of the brutalist trend have been influenced by a number of factors, with the New Brutalism, as one of the most important theories. However, the nature of its impact on the brutalist architecture is ambiguous and complex. Part of the ideas of New Brutalism was continued directly, or in a more or less altered way, and some were abandoned or even approached as a denial of brutalism.

The main objective of the author of the work was to characterise the influence of the theoretical assumptions of New Brutalism on the development of brutalist architecture. Due to the complex nature of the research problem, the method of historical and interpretive study was applied. During the preliminary analyses and interpretations of the results, four of the most important ideas of the New Brutalism were identified, which clearly affected the brutalist trend. These ideas became the basic comparative parameters in further analyses, which was reflected in the structure of this work.

Chapter I contains an introduction that specifies the subject, objectives, scope and

method of research. It also presents the state of knowledge about brutalist architecture, New Brutalism and relations between them.

Chapter II discusses the genesis of brutalist architecture, with the first visible symptoms occurring in the interwar period, especially in the Le Corbusier's projects, in which he turned towards massive forms and the texture expression of raw materials. The first fully brutalist building should be considered Unité d'Habitation in Marseille, completed in 1952. The beginnings of the brutalist trend are associated with New Brutalism, which to a large extent constituted its theoretical foundation. The assumptions of New Brutalism were developed in the fifties by Alison and Peter Smithsons and Reyner Banham. They emphasised the importance of ordinariness, reality and honesty in architecture.

In the subsequent four chapters, the individual ideas of the New Brutalism and their influence on the brutalist architecture were characterised. Chapter III deals with the idea of sincerity, which was reflected in the construction, materials and technical elements of buildings. According to the assumptions of New Brutalism, they were to be exhibited in architectural forms in a direct way, i.e. without any attempt to aestheticise. The building was supposed to reveal how it was constructed, with what materials and how it works. In the brutalist architecture, a tendency to refine the shaping of structural and technical elements has emerged. Concrete became the most popular material, and its surfaces were often subjected to meticulous treatment, obtaining textures with various types

of roughness. Chapter IV comprises analyses related to the *As Found* idea which defined the designer's attitude based on the objective reception of reality, the apotheosis of ordinariness and the pursuit for the unique solutions to unique situations. In the brutalist architecture, the idea of *As Found* helped to see different aspects of the context - cultural, climate and local architectural traditions, thus influencing the regional diversity of brutalism. Most of the brutalist architects, however, rejected ordinariness and turned to the extraordinary. Chapter V refers to the *Image* idea, which defined the role of the architectural form in New Brutalism and referred to the problem of perceiving the building by a man. According to this, the building should evoke a suggestive, memorable image in human minds. In brutalist architecture, striving for a clear image resulted in expressiveness and dramatisation of forms. The buildings were supposed to stimulate emotions and specific behaviour in people. Simplicity, which was characteristic of New Brutalism, turned into extreme complexity in brutalist architecture. Chapter VI presents the idea of connecting life and architecture. The New Brutalists strived to ensure that design solutions resulted from real needs of users. Particular attention was devoted to the creation of a habitat suited to modern people, especially

in the aspect of restoring social connections. In the brutalist trend, the concepts of various types of housing development were still ongoing. Many architects were guided by the principle of close neighbourhood, causing interpersonal interactions to intensify. Circulation of building users was another important issue, which was reflected in the way of shaping the forms of buildings.

Chapter VII is a summary of the research and contains detailed conclusions on the genesis of brutalist architecture, and each of the analysed ideas. They confirm that New Brutalism and the brutalist trend can be treated neither as identical nor separate phenomena. The connections between them are complicated and heterogeneous, and the complexity of the relationship is deepened by the internal diversity of brutalist architecture.

The general conclusions indicate common features of New Brutalism and brutalist architecture, the most important of which are: creating interaction and connections as the basic task of the architect, rejecting universal solutions for unique ones, searching for basic values in vernacular architecture, significant role of materials and their textures, emphasizing communication elements, provocative name.