

"Više etike manje estetike" - Reyner Banham: the New Brutalism

Škriljevečki, Monija

Undergraduate thesis / Završni rad

2015

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:939640>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI

PREDDIPLOMSKI STUDIJ ENGLESKOG JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI I POVIJESTI
UMJETNOSTI

”Više etike, manje estetike”
REYNER BANHAM: *THE NEW BRUTALISM*.
završni rad

Kolegij: Povijest suvremene arhitekture

Mentor: Dr. sc. Luka Skansi, docent

Student: Monija Škriljevečki

Rijeka, rujan 2015.

Sažetak

Reyner Banham, jedan od najvećih engleskih povjesničara arhitekture i umjetnosti 20-og stoljeća, 1955. godine u časopisu *Architectural Review* objavljuje svoj esej *The New Brutalism*, gdje daje teoretsku pozadinu neobrutalizmu. Kao preteča stvaranju same fraze navodi se izložba *Parallel of Life and Art* koju su postavili 11.9.1953. godine na Institutu za Suvremenu umjetnost u Londonu Alison i Peter Smithson zajedno s Nigel Hendersonom, Ronaldom Jenkinsom i Eduardom Paolozzijem u skupu Independent Group (IG) 1953. godine. Banham upravo tu izložbu smatra sažetkom pokreta. Neobrutalizam se razvio iz arhitekture Miesa van der Rohea, Le Corbusiera i Augustea Perreta. Pokret peuzima osnovnu ideju *beton bruta*, tj. prikazivanje iskrenosti materijala a ne njihovo prikrivanje. Banham u eseju uspijeva sažeti tri glavne karakteristike neobrutalizma: "upečatljivost prema 'i ugledu i izgledu'", "jasan prikaz strukture", te "procjenu materijala prema njegovom izvornom obliku". Sam pojam *neobrutalizam* prvi puta spominje Alison Smithson u kontekstu dizajna za kuću u Soho. Ona u suradnji sa svojim mužem, Peterom Smithsonom, pridonosi praktičnoj i teoretskoj pozadini pokreta. Njihova škola u Hunstantonu, kao i Yale Art Centar Louisa Kahna smatraju se prema obilježima najvažnijim predstavnicima neobrutalističke arhitekture. Novim pogledom na arhitekturu, simetrija je žrtvovana u svrhu zadovoljavanja funkcija, a geometrija ustupa svoje dotada dominantno mjesto topologiji. Važnije od geometrijskog rasporeda elemenata u prostoru i jednakih udaljenosti duž određene osi postaje njihovo međudjelovanje i smisljena prostorna povezanost.

Ključne riječi: neobrutalizam, Reyner Banham, Alison i Peter Smithson, Kuća u Soho, Hunstanton, *beton brut*

Sadržaj

1. Uvod	4
2. REYNER BANHAM: Neobrutalizam	5
3. Peter Reyner Banham – biografija	14
4. Interpretacija Banhamovog djela.....	17
4.1. Parallel of Life and Art.....	18
4.2. Podrijetlo pojma "neobrutalizam"	20
4.3. Alison i Peter Smithson.....	21
4.3.1. Alison i Peter Smithson: kuća u Soho i škola u Hunstantonu	22
4.3.2. Louis Kahn: Yale Art Centar.....	23
4.4. Neobrutalizam i topologija	24
4.5. Eduardo Paolozzi.....	25
4.6. "I ugled i izgled"	26
5. Zaključak	28
7. Slikovni prilozi	29
Louis Kahn i Douglas Orr, <i>Yale Art Centre</i> , 1953. godine, formalnost, izražena struktura, izraženi materijali; najsikrenija zgrada Novoga svijeta.	32
Literatura	36

1. Uvod

U ovome radu dotaknut ćemo se teme neobrutalizma, umjetničkog pokreta iz treće četvrtine 20. stoljeća. Pritom će se kao polazna točka uzeti istoimeni esej britanskog teoretičara arhitekture i povjesničara umjetnosti Petera Reynera Banhama iz 1955. godine, prvi puta objavljen u prosinačkom izdanju londonskog arhitektonskog časopisa *Architectural Review-a*. Izvorno pisan i objavljen na engleskom jeziku, ovdje će biti predstavljen preveden na hrvatski jezik, nakon čega slijedi analiza teksta, kao i samog pokreta u kontekstu vremena. Posebna pažnja će se posvetiti arhitektima i kritičarima zaslužnima za nastanak i prihvaćanje neobrutalizma među kojima se najviše ističu Alison i Peter Smithson – kao i samom nastanku pojma – što do danas nije u potpunosti razjašnjeno.

2. REYNER BANHAM: Neobrutalizam

'L'Architecture, c'est, avec des Matières Bruts, établir des rapports émouvants.' Le Corbusier:
Vers une Architecture.

Uvedite promatrača u bilo koje područje sila, utjecaja ili komunikacija i to područje postat će izobličeno. Često je mišljenje da se *Das Kapital* toliko poigrao s kapitalizmom, da ga marksisti jedva prepoznaju na pogled, a rasprostranjenost Freudovih ideja izvojevala je takvu štetu s kliničkom psihologijom da bi svaki inteligentan pacijent svog analitičara pretvorio u živčanu olupinu. Koji je bio utjecaj suvremenih povjesničara arhitekture na povijest suvremene arhitekture?

Oni su stvorili ideju Modernog pokreta – to je bilo poznato već i prije nego li se Basil Taylor zaratio s lažnim historicizmom – i ponudili su grubu klasifikaciju 'izama' koji usmjeravaju modernizam u dva glavna tipa: jedan, poput *kubizma* jest prepoznatljiva oznaka, dana od strane kritičara i povjesničara umjetnosti radovima koje naizgled karakteriziraju određeni, konzistentni principi; drugi, poput *futurizma*, jest baner, parola, politika svjesno adaptirana od grupe umjetnika, bez obzira na očigledane sličnosti ili razlike njihovih produkata. U potpunosti je karakteristično za neobrutalizam – naš prvi materinji umjetnički pokret od pojave Nove povijesti umjetnosti ovdje – da pomiješa te kategorije i pripada objema odjednom.

Je li povijest umjetnosti kriva za to? Ne na ikoji očiti način, ali praktički na svaki drugi način. Ne možemo započeti studiju neobrutalizma bez da shvatimo koliko je duboko povijest umjetnosti zagrizla u naprednu englesku arhitekturnu misao, u tehničke metode, u zajednički jezik komunikacije između arhitekata i arhitekturnih kritičara. Ono što je interesantno u vezi R. Furneaux Jordanove parćanske fusnote u vezi neobrutalizma – '...Lubetkin priča kroz vrijeme starim majstorima, Smithsoni pričaju samo jedan s drugim' – nije činjenica da je to gotovo istinito, i time uništava njegov argument, već to da su njegovi uvjeti vrednovanja povijesni. Neobrutalizam treba biti gledan naspram recentnije povijesti prošlosti, a osobito u rastućoj svijesti unutarnje povijesti samog Modernog pokreta.

Već povijest same fraze mnogo otkriva. Njena forma jasno potječe od THE ARCHITECTURAL REVIEW-ove poslijeratne *trouvaille* 'Novi empiricizam', termin kojim se namjeravalo izraziti vidljive tendencije u skandinavskoj arhitekturi, da bi se razdvojile od drugog povijesnog koncepta, 'Internacionalnog stila'. Ta upotreba, kao i svaka druga koja uključuje riječ *novi* ili *neo*, otvara povijesnu perspektivu. Ona pretpostavlja da stari empiricizam može biti prepoznat od povjesničara, te da se novi može razlikovati od njega

metodama povijesne komparacije, koja će ga također razlikovati od pukog 'empirijskog preporoda'. Sposobnost da se bavimo s takvim finim nijansama povijesnog značenja je samo po sebi mjerilo naše spretnosti s povijesnom metodom danas, a upotreba fraza oblika 'neo X-izam' – gdje je X jednak bilokojem pridjevskom korijenu – postalo je uobičajeno ranih 1950-ih u *fourth-year studios* i drugim mjestima gdje je arhitektura više raspravljana nego li prakticirana.

Strast ovakve diskusije je uvelike uvećana jasnoćom njene polarizacije – komunista protiv svih ostalih – i negdje između te intenzivne polemike formiran je termin 'neobrutalizam'¹. U početku to bijaše pojam komunističkog zlostavljanja, namijenjen označavanju normalnog vokabulara moderne arhitekture – ravnih krovova, stakla, izložene strukture – što je smatrano moralno neprihvatljivim devijacijama 'neohumanizma'; fraza koja znači nešto drugo u marksističkim rukama, od onog kojeg bismo očekivali. Neohumanizam je značio, u arhitekturi toga vremena, prisutnost opeke, segmentnih lukova, kosih krovova (ili u svakom slučaju malenih prozora) – piktoreskni detalji bez piktoresknog planiranja. Bio je to u biti tzv. 'Preporod Williama Morrisa', sada na sreću napušten, pošto je Krushev preokrenuo Strankinu arhitekturnu liniju, iako je ta promjena, naravno, oduzela hrabrost kasnijim polemikama. Doduše, može se uočiti da je neohumanizam ponovno bio kvazi-povijesni koncept, orijentiran (koliko god neiskreno) prema sredini devetnaestog stoljeća, epohi koja je bila Marxovo zlatno doba, vrijeme kada ste mogli prepoznati kapitalista kada ste ga sreli.

Doduše, londonski arhitektonski krugovi su premaleno područje za sprovođenje ikakvih polemika, a zlostavljanje treba usmjeriti prema određenim osobama prije nego na kategorije osoba, pošto je rijetko bilo dovoljno složnosti (osim među marksistima) koja bi grupi ljudi dopustila da se spoje. Neobrutalizam prema kojem je usmjeren marksistički inat, može biti imenovan i prepoznat – a isto tako to mogu i njihovi prijatelji u drugim umjetnostima. Značenje pojma se odmah po dolasku u javnu uporabu počelo sužavati. Među ne-marksističkim grupama nije postojalo naročito jedinstvo programa ili namjere, ali postojalo je određeno zajedništvo interesa, tendencija da se gleda prema Le Corbusieru i svijest o nečemu zvanome *le beton brut*, razumijevanje citata na početku ovog članka, te u slučaju onih sofisticiranijih i estetički pismenijih, razumijevanje *Art Brut* Jeana Dubuffeta i njegovih veza u Parizu. Riječi i ideje, osobnosti i nezadovoljstva spojene su zajedno i u roku od nekoliko tjedana – puno prije nego li su se Treći program i mjesečne novine domogli fraze

¹Postoji uporno vjerovanje da se riječ *brutalizam* (ili nešto poput toga) pojavilo u engleskim Sažecima u jednom od izdanja *Bygg-Mastern*, publiciranog kasne 1950. godine. Referenca se sad ne može pratiti, a priča se mora svesti na onaj limbo Modernog pokreta gdje su Šveđani, komunisti i Gradska udruga za planiranje urbanizma stavljani u istu kutiju kao različiti izotopi zajedničkog 'neprijatelja'.

– prisvojili su je kao svoju, s vlastitom željom i javnim odobrenjem, dva arhitekta, Alison i Peter Smithson.

Fraza je od tada promijenila i značenje i uporabu. Prisvojen kao nešto između slogana i palice kojom se maše ispred lica javnosti, neobrutalizam je prestao biti opisna oznaka tendencije tipične za modernu arhitekturu, postao je umjesto toga program, zastava, zadržavajući pritom neki – više ograničeni – smisao opisne oznake. To je zato jer u obje vrste – izama neobrutalizam uspijeva izbjeći precizan opis, pritom nastaveći biti živa sila u suvremenoj britanskoj arhitekturi.

Kao opisna oznaka ima dva preklapanja, no ne i identični smisao. Onaj ne-arhitektonski opisuje umjetnost Dubuffeta, neke aspekte Jacksona Pollocka i Appela, kao i juta slike Alberta Burrija – među stranim umjetnicima – i recimo, Magda Cordella ili Edouarda Paolozzija i Nigela Hendersona među engleskim umjetnicima. Smithsoni su sa zadnja dva navedena umjetnika sakupljali i vješali I.C.A izložbu *Parallel of Life and Art*, koja se, iako je vjerojatno prethodila stvaranju fraze, ipak smatra *locus classicus*-om pokreta. Oni više poučni aspekti izložbe biti će razmotreni kasnije, za sada ćemo promotriti koliko se kritičara (i studenata iz Udruge arhitekata) žalilo na namjerno odbijanje tradicionalnih koncepata fotografske ljepote, kulta ružnoće, kao i 'negiranju spiritualnog čovjeka'. Odgovori na neobrutalizam postojali su i prije nego li su neprijateljski kritičari znali kako da ga nazovu, a postojala je i svijest o tome da su se Smithsoni uputili u drugi smjer nego li mlađi arhitekti u Londonu.

Alison Smithson prvo je javno prisvojila riječi preko opisa projekta za malu kuću u Sohou (*Architectural Design*, studeni, 1953.), koja je dizajnirana prije nego li je fraza postojala, pod nazivom 'estetikom skladišta' – vrlo korektan opis onoga iza čega je neobrutalizam stajao u svojoj prvoj fazi. O toj kući napisala je: '... da je ovo izgrađeno, bio bi to prvi exponent neobrutalizma u Engleskoj, kao što to uvod u specifikacije pokazuje: "Naša je namjera u ovoj građevini u potpunosti otkriti strukturu, bez unutarnjih završnih obrada, gdje god je to moguće izvesti. Izvođač gradnje bi trebao težiti visokom standardu temeljne konstrukcije, kao u malom skladištu"'. Publikacija tog projekta vodila je do opširnih i često smiješnih korespondenca u raznim časopisima kroz ljeto 1954. To dopisivanje odlutalo je dalje i dalje od svoje izvorne točke, jer je većina pisaca u stvari raspravljala o izložbi *Parallel of Life and Art*, ili o (tada još) neobjavljenoj školi u Hunstantonu. Kad je to bilo napokon objavljeno (AR, listopad, 1954.), diskusija je poprimila oštriji i manje humorističan ton, jer je ovdje u trodimenzionalnoj i fotografiranoj realnosti, kao i u klasičnim materijalima modernog pokreta, betona, čelika i stakla bila Smithsonova jedina dovršena zgrada. Fraza

neobrutalizam joj je odmah pripisana, iako je dizajnirana na proljeće 1950., daleko prije Soho kuće, ali sami *brutalisti* su prihvatili imenovanje, i to postaje oznaka za Hunstanton kad god bi se raspravljalo o zgradi.

Hunstanton i Soho kuća mogu poslužiti kao polazišta u arhitekturnoj referenci po kojima se neobrutalizam u arhitekturi može definirati. Koje su vidljive i raspoznatljive karakteristike tih dviju struktura? Obje imaju formalne, osovine planove – Hunstanton ima nešto poput prave biaksijalne simetrije, dok je mali blok dvorane uz školu neka vrsta primjera u malome planiranog stupnja formalnosti cijele sheme – a ta formalnost je odmah čitljiva izvana. Obje građevine pokazuju svoju temeljnu strukturu i ističu svoje materijale – zapravo je taj naglasak na temeljnoj strukturi toliko opsesivan da su mnogi površni kritičari uzeli upravo to kao cjelovitost arhitekture neobrutalizma. Dakako, taj naglasak na temeljnoj strukturi i jest bitan, čak i kad se ne radi samo o tome, a ono što je stavilo Hunstanton u centar pozornosti jest činjenica da je gotovo jedinstven među modernim građevinama koje su izgrađene od onoga od čega se i čine građenima. Štogo da je rečeno o iskenoj uporabi materijala, većina modernih građevina *izgledaju* kao da su građene od žbuke i patentiranog stakla, čak i kad su u biti izgrađene od betona i čelika. Hunstanton *izgleda* kao da je građen od stakla, cigle, čelika i betona, i on je u biti i je građen od stakla, cigle, čelika i betona. Voda i električna energija ne dolaze iz neobjašnjivih rupa u zidu, nego su dovedene do točke korištenja vidljivim cijevima i manifestiranim vodovodima. Može se vidjeti od čega je Hunstanton napravljen, kako funkcionira i ne postoji ništa drugo za vidjeti osim igre prostora.

To nemilosrdno pridržavanje jednom od temeljnih moralnih imperativa Modernog pokreta – iskrenost u strukturi i materijalu – dovelo je do situacije kojoj bi jedino pero Ibsena bilo doraslo. Gomila osrednjih arhitekata, *hommes moyens sensuels*, zatekli su svoju prihvaćenu praksu za odricanje zahtjeva savjesnog koda odjednom pod upitom; grubo su zaskočeni i to iskustvo im se nije sviđalo. Naravno, nije samo sama zgrada dovela do te situacije, nego također i stvari koje su *brutalisti* izrekli i napravili, ali kao i s inficiranim toplicama u *Neprijatelj ljudi*, igra osobnosti se fokusira oko fizičkog objekta.

Kvalitete tog objekta mogu se sažeti kao sljedeće: 1. formalna čitljivost plana, 2. jasno izložena struktura, i 3. procjena materijala za njihovu neposrednu, inherentnu kvalitetu. Taj pregled može se koristiti da odgovori na pitanje: postoje li druge zgrade neobrutalizma osim Hunstantona? Zanimljivo je istaknuti da takav pregled kvaliteta može koristiti za opis Marseillesa, Promontory i Lakeshore stanova, General Motors Technical Centrea, najrecentnijih nizozemskih radova, kao i nekoliko projekata mlađih engleskih arhitekata povezanih sa CIAM-om. Doduše, s mogućim izostavljanjem Marseillesa, brutalisti bi

vjerojatno odbili većinu tih građevina iz kanona, a tako moramo i mi - jer sve te građevine prikazuju višak *suaviter in modo*, čak i kad imaju dovoljno *fortiter in re*. U krajnjem slučaju, ono što karakterizira neobrutalizam u arhitekturi, kao i u slikarstvu jest upravo njegova brutalnost, njegova *je-m'en-foutisme*, njegova tvrdoglavost. Samo jedna druga građevina vidljivo nosi te kvalitete na način na koji to čini Hunstanton, a to je Yale Art Centre Louisa Kahna. To je građevina koja je bez kompromisa iskrena u vezi svojih materijala, što je nezamislivo izuzev njenih smjelo postavljenih strukturalnih metoda, koje su – tako što su konkretni prostorni okviri –revolucionarne i nekonvencionalne kao i uporaba plastične teorije u naglašavanju Hunstantonovih čeličnih H-okvira. Nadalje, plan je veoma formalan u rasporedu glavnih elemenata, čime se stvara neka vrsta simetrije dvije jasno definirane osi koji su okomite jedna na drugu. To je građevina koju neki brutalisti mogu očito prihvatiti kao sastavni dio neobrutalističke strukture.

Doduše, s dužnom skromnošću, sadašnji autor tvrdi da građevina i dalje ne odgovara u potpunosti standardima postavljenima s Hunstantonom. Kao prvo, Smithsonov rad je karakteriziran umjerenim pod-projektiranjem detalja, i veći dio dojma zgrade proizlazi iz njene neelokventnosti, ali i apsolutne dosljednosti komponenti kao stepenica i rukohvata. Za usporedbu, Kahnovi detalji su umjetnički, a stubište i balustrade (ako možemo tu riječ koristiti za nehrđajuću mrežu) su uznemirujuće nepodudarajuće s grubom obradom betona glavne strukture. To je možda 'samo stvar detalja', ali postoji još jedan propust u vezi Yale Art Centrea koji se ne može tek tako ignorirati. Svaki Smithsonov dizajn bio je, očito ili suptilno, koherentna i lako pojmljiva vizualna cjelina, što ovaj dizajn Louisa Khana za dlaku ne uspijeva biti. Unutarnji prostori bit će pretrpani s ekranima, koji bi – u prirodi njegovog programa i rješenja - morali imati mogućnost mobilnosti, tako da formalna jasnoća uvijek bude ugrožena. Ali izuzev toga, odnos između interijera i eksterijera ne uspijeva opravdati osi koje određuju plan. Raspoloživi kutevi gledišta, raspored ulaza, tretiranje vanjskih zidova – sve nastoje nijekati ili smanjiti prisustvo osi. Bez sumnje postoje funkcionalni razlozi da vrata budu gdje jesu, kao i odlični strukturalni razlozi za tretiranje zidova kao što su tretirani – ali ako su ti razlozi bili tako uvjerljivi, zašto se uopće gnjaviti s osim planom?

Tako nešto je teško za izreći o ozbiljnoj zgradi od poštovanog i prestižnog arhitekta, ali kontakt s brutalističkom arhitekturom nastoji voditi ljude prema teškim presudama, a jedina stvar za koju Smithsoni nikad nisu bili optuženi je nedostatak logike ili dosljednosti u razmišljanju kroz dizajn. U stvari je više od ičega upravo ta nemilosrdna logika ono što neprijateljski kritičari smatraju uznemirujuće u vezi Hunstantona – ili možda činjenica da je ta

logika izrazito vidljiva. Jedan od razloga za tu nametljivu logiku je da pridonosi koherentnosti zgrade kao vizualnoj cjelini, jer pridonosi zgradi kao 'i ugled i izgled'.

"*I ugled i izgled*" – s izgovorom tih riječi mi stvaramo most između moguće upotrebe neobrutalizma kao deskriptivnu oznaku koja pokriva, u različitim stupnjevima točnosti, dvije ili više zgrade, i neobrutalizma kao slogana. Nadalje, također prelazimo idio puta da premostimo jaz između značenja pojma primijenjenoga na arhitekturu i njegovog značenja primijenjenoga na slikarstvo i skulpturu. Riječi "*i ugled i izgled*" u tom smislu su jedna od najtvrdokornijih i najkorisnijih pojmova u suvremenoj estetici, i moraju se napraviti barem neki pokušaji da se objasne.

Vrlo mnogo stvari je nazvano "i ugledom i izgledom" – S.M. della Consolazione u Todiju, slika Jacksona Pollocka, zgrada Lever, Cadillac iz 1954., krovšte *Unité* u Marseillesu, bilokoj od tisuću fotografija u *Parallel of Life and Art*. "*I ugled i izgled*", čini se, je riječ koja opisuje bilo što ili ništa. Naposljetku, doduše, to znači nešto što je vizualno vrijedno, ali ne nužno prema standardima klasične estetike. Ondje gdje Thomas Aquinas smatra ljepotu da je *quod visum placet* (ono što je viđeno zadovoljava),² slika se može definirati i kao *quod visum perturbat* – ono što je viđeno utječe na emocije. Takva situacija bi mogla suspregnuti zadovoljstvo prouzrokovano ljepotom, ali se inače ne smatra da to radi, jer se neobrutalistički interesi za sliku obično smatraju - u mnogome od njih samih, ali i od kritičara - kao anti-umjetnost, ili u svakom slučaju anti-ljepotom u klasičnom estetičkom smislu svijeta. Ali ono što je jednako važno kao i specifična vrsta odgovora, jest priroda njenog uzroka. Ono što je zadovoljavalo sv. Thomasa jest bila apstraktna kvaliteta i ljepota, dok ono što pokreće neobrutalista jest sama stvar, u svojoj cjelokupnosti, kao i sa svim svojim prizvucima ljudske upletenosti. Te ideje, naravno, leže blizu općeg tijela anti-akademske estetike koja trenutno kruži, iako ih se ne bi smjele poistovjetiti s Michel Tapiéovom konceptom *un Art Autre*,³ čak i kad taj koncept pokriva mnoge kontinentalne brutaliste kao i Edoarda Paolozzija.

Unatoč tome, taj koncept *i ugleda i izgleda* je čest prema svim aspektima neobrutalizma u Engleskoj, ali način na koji rješava arhitektonsku praksu ima nekoliko iznenađujućih zapleta. U osnovi, ono zahtijeva da građevina bude smjesta pojmljiva kao vizualna cjelina, te da bi forma obuhvaćena okom trebala biti potvrđena iskustvom uporabe

²Parafraziranje *Summa Theologica* II (i) xxvii, I. Odlomak se normalno prevodi kao '... ono čije se samo poimanje zadovoljava, naziva se lijepim.'

³Upućuje se na njegovu knjigu istog imena, objavljenu 1952. Blisko analogan razvoj jest onaj od *musique concrete*, koji koristi 'prave zvukove', manipulirane na način koji liči manipulaciji nekih od fotografija u *Parallelu*, i ne zabrinjava se s harmonijom ili melodijom u ikakvom prepoznatljivom načinu.

građevine. Nadalje, ta forma bi trebala biti u potpunosti svojstvena za funkcije i materijale zgrade u njenoj cijelosti. Takav odnos među strukturom, funkcijom i formom je temeljna pojava svih dobrih gradnji. Zahtjev da ova forma bude shvatljiva i upečatljiva jest apikalna neuobičajnost koja dobru gradnju pretvara u odličnu arhitekturu. Činjenica da je ta oblikotvorna obaveza toliko zapostavljena da veliki dio građevina može biti smatran arhitekturom jest znak ozbiljno propadnutog stanja u engleskim arhitektonskim standardima. Postalo je prejednostavno izvlačiti se s pretpostavkom da kad bi struktura i funkcija bile zadovoljene rezultat morao biti arhitektura – toliko jednostavno da je beznačajna fraza 'konceptualna zgrada' počela biti korištena da brani pod-standardne arhitekturne prakse rutinskih funkcionalista, kao da su 'konceptualne zgrade' nešto novo i nešto jedva shvatljivo u modernoj arhitekturi.

Sva velika arhitektura bila je 'konceptualna', stvarala je i ugled i izgled – a ideja da su bilo koje velike građevine - kao gotičke katedrale - rasle neovisno, kroz anonimne suradničke napore do strukture i funkcije, je jedna od najpodmuklijih mitova s kojim se Moderni pokret pomirio. Svaka velika građevina Modernog pokreta bila je konceptualni dizajn, pogotovo one kao Bauhaus koje daju sve od sebe da izgledaju kao produkt 'čistog' funkcionalizma. Njihove su neformalne kompozicije često hvaljene od rutinskih funkcionalista u obrani svog vastitog odricanja arhitekturne odgovornosti. Ali konceptualna građevina isto toliko može biti neformalna koliko može biti formalna, kao što će to studija Smithsonovih post-Hunstanton projekta pokazati.

Hunstantonova formalnost je nepogrešno miesianska, kao što je to istaknuo Philip Johnson, moguće zato jer je IIT bio jedan od nekoliko nedavnih primjera konceptualnog, oblikotvornog dizajna kojem se mladi arhitekt može okrenuti u trenutku njegovog početka, a formalnost njihovog natječanja za Coventryjsku katedralu je jednako obilježena, ali ovdje se može pouzdano pretpostaviti ponovno uplitanje povijesnog nauka, jer iako se o točnoj prednosti između datuma izdanja Smithsonovog dizajna i publikacije *Arhitektonski principi u doba humanizma* od profesora Wittkowera dade raspravljati, ne može se poreći da su bili u dodiru s wittkoverijanskim studijama toga doba i bili jednako uzbuđeni zbog njih kao i svi ostali.

Generalni utjecaj knjige profesora Wittkowera na cijelu generaciju poslijeratnih studenata arhitekture jedan je od fenomena našeg doba. Njegova ekspozicija građe arhitektonske teorije, u kojoj su funkcija i forma značajno povezane s objektivnim zakonima koji upravljaju kozmosom (kao što su ih Alberti i Palladio razumjeli), odjednom je ponudila izlaz iz dosade rutinsko-funkcionalističkih abdikacija, i neopaladijanizam postaje pravilo tog

vremena. Efekt *Arhitektonskih principa* nadaleko je imao najvažniji doprinos – na zlo kao i na dobro – na bilokojeg povjesničara sve do engleske arhitekture nakon *Pionira Modernog pokreta*, te je izazvao zanimljivu debatu o pravilnom korištenju povijesti. Javilo se pitanje: Treba li pratiti humanističke principe? ili Humanističke principe kao primjer vrste principa koje treba tražiti? Mnogi studenti odlučili su se za potonju alternativu i rutinski paladijaniisti uskoro su postali mnogobrojni poput rutinskih funkcionalista. Brutalisti koji promatraju inherentni rizik od povratka čistom akademizmu – što je više izraženo u Liverpoolu nego li kod AA – krenuli su naglo u drugi smjer, te su uskoro bili uključeni u organizaciju *Parallel of Life and Art*.

Uvođenjem ove izložbe u studentsku debatu na AA, Peter Smithson je izjavio: 'Mi nećemo pričati o proporcijama i simetriji' i ta izjava je bila njegova objava rata inherentnom akademizmu neopaladijanizma, čime se anti-brutalistička sekcija akademije izjasnila oko toga koliko je opravdana bila sumnja na krypto-akademizam tako što su zauzeli stav, ne samo u vezi Albertija, nego i u vezi Platona i apsolutne arhitekture. Taj novi smjer brutalističke arhitekturne invencije pokazao se odmah u Smithsonovoj *Golden Lane* i prijavama za natječaj za *Sheffields University*. Ovo potonje ostalo je zapamćeno samo zbog vraćanja dugih natkrivenih hodnika natrag u optičaj po Engleskoj, te je važno zbog svoje determinacije da stvori koherentnu vizualnu sliku nekonvencijalnim metodama tako da cjeni prisutnost ljudskih bića kao dio cijele slike – perspektive su imale fotografije ljudi zalijepljene na crteže, tako da je ljudska prisutnost gotovo preplavila arhitekturu.

Ali Sheffieldov dizajn je išao korak dalje čak i od toga – i aformalizam je postao pozitivna sila u svojoj kompoziciji kao što to biva u slikama Burrija ili Pollocka. Riječ *kompozicija* se možda čini malo jakim jezikom za tako naizgled opušteni tlocrt, ali to očigledno nije "nekonceptualni" dizajn, te se kod proučavanja može pokazati kako ima kompoziciju, ali ne baziranu na elementarnima 'ravnalo i kompas' geometriji na kojoj se temelji većina arhitekturnih kompozicija, već na intuitivnom osjećaju za topologiju. Kao disciplina arhitekture, topologija je uvijek bila prisutna u podređenom i neprepoznatljivom obliku – kvalitete penetracije, cirkulacije, izvana i iznutra su uvijek bile važne, ali elementarna platonska geometrija je uvijek bila glavna disciplina. Sada, u Smithsonovom Sheffield projektu, uloge su se preokrenule, topologija je postala dominantna, a geometrija podređena disciplina. 'Povezanost' cirkulativnih puteva cvjeta u eksterijeru i ne pokušava se dati geometrijsku formu ukupnoj shemi; veliki blokovi topološki sličnih prostora premješteni su u prostoru s istom negracioznom memorabilnošću kao i Martello tornjevi ili konstrukcija iznad rudnika.

Takva dominacija utvrđena topografijom – u čijoj je klasifikaciji cigla istog 'oblika' kao i biljarska kugla (neprodirljiva solidna tvar), a šalica za čaj je istog 'oblika' kao i gramofonska ploča (kontinuirana površina s jednom rupom) – jasno je analogna pomicanju tomističke 'ljepote' od strane Brutalističkog 'imidža',⁴ a Sheffield ostaje najkonzistentnija i ekstremnija točka dostignuta od bilo kojeg Brutalista u njihovoj potrazi za *Une Architecture Autre*. Malo je vjerojatno da će se Hunstanton u arhitektonskim diskusijama krivo smjestiti kao primarni primjerak neobrutalizma, ali to je jedini dizajn zgrade koji je dorastao prijetnji i obećanju *Parallel of Life and Art*.

Također, pokazuje da formalna os Hunstantona nije sastavni dio neobrutalističke arhitekture. Miesianska ili wittkowerijanska geometrija nije samo *ad hoc* pomagalo za realizaciju 'i ugleda i izgleda', i kad je *Parallel of Life and Art* omogućio brutalistima da definiraju svoju vezu s vizualnim svijetom u obliku nečega što nije geometrija, formalnost biva odbačena. Definicija neobrutalističke građevine potječe od Hunstantona i *Yale Art Centrea*. Prije svega, ona mora biti modificirana tako da isključuje formalnost kao temeljnu kvalitetu ako misli pokriti buduća zbivanja, te treba jasnije izražavati: 1. upečatljivost kao i ugleda i izgleda; 2. jasan prikaz strukture; i 3. cijenjenost izvornih kvaliteta materijala. Prisjetimo li se da su ugled i izgled ono što utječe na emocije; da je struktura, u punom smislu, odnos dijelova, te da su materijali s izvornim kvalitetama sirovi materijali, ponovno smo se vratili na citat koji je započeo ovaj članak 'L'Architecture, c'est, avec des Matières Bruts, établir des rapports éouvants.' Ali mi smo došli do te točke kroz toliku svijest o povijesti i njezine koristi da vidimo da je neobrutalizam - ako je to arhitektura u općenitom smislu Le Corbusierove definicije - također i arhitektura našeg vremena, a ne njegovog, niti Lubetkinovog, niti vremena majstora prošlosti. Čak i kad bi bilo istinito da se *brutalisti* ugledaju samo jedni na druge - činjenica da su se prestali svojim uzorima zvati Mandarta, Palladija i Albertija čini neobrutalizam, čak i u njegovom privatnijem smislu, velikim doprinosom arhitekturi današnjice.

⁴Ta analogija bi vjerojatno mogla biti donesena epistemološki striktno – i ljepota i geometrija, do sada smatrane ultimativnim svojstvima *kozmosa*, sad se čine kao lingvistično profinjeni posebni slučajevi više generaliziranih koncepata – imidža i topologije – koje su, iako esencijalno primitivne, postignute jedino kroz ogromnu sofisticiranost. Jednom kada se dostigne takva razina sofisticiranosti, a novi koncept probavljen, odjednom se čini tako jednostavno da se može vulgarizirati bez ozbiljnijeg narušavanja, i za korisnu pozadinu topologije bez korištenja uključenih vrlo složene matematike, čitatelj najbolje da stekne primjerak *Astonishing Science Fiction* iz srpnja 1954.

3. Peter Reyner Banham – biografija

Reyner Banham (1922.-1988.) slovi kao jedan od najutjecajnijih povjesničara umjetnosti i arhitekture. Premda ga je prerana smrt spriječila u daljnjem radu i stvaranju, ostat će zapamćen kao jedan od najentuzijastičnijih pionira u svojem nauku.⁵

Banham je većinu svog života proveo djelujući u SAD-u, no nije nikada umanjio svoj interes prema Engleskoj i njenom razvitku. Ponajviše je djelovao u području moderne arhitekture na što upućuju njegova djela: - *Theory and Design in the First Machine Age* (1960.), *The New Brutalism* (1966.), *The Architecture of Well-Tempered environment* (1969.), *Los Angeles* (1971.), *The Age of the Masters* (1975.) i *Megastructures* (1977.). Tijekom 1950-ih u suradnji s Richardom Hamiltonom⁶, Eduardom Paolozzijem⁷, Johnom McHaleom⁸, Lawrenceom Allowayem⁹, Alison i Peterom Smithsonom¹⁰, Tonijem del Renzijom¹¹ i mnogim drugima bio je osnivač tzv. *Independent group* na Institutu suvremene umjetnosti (ICA – Institute of Contemporary Art) gdje su se zalagali za "tehnološku umjetnost" koja je uključivala automobile, radio, pisaće mašine i ostala tehnološka otkrića koja su bila potisnuta na sam kraj hijerarhije umjetnosti. Stoga je njihova grupa ustrajala na uključivanju tehnoloških proizvoda proizvedenih za masovnu potrošnju u umjetnost i dizajn. Banham je nadalje razvio ikonografski pristup koji je potom bio utkan u institut povijest umjetnosti. Upravo su tada nastala velika djela poput *Vehicles of desire*, što je zapravo bilo istraživanje

⁵ PENNY SPARKE, Peter Reyner Banha, 1922-1988, u: *Journal of Design history*, Vol.1, No 2 (1988.), Oxford University Press, 1988., (<http://www.jstor.org/stable/1315893>, posjećeno 10.07.2015.), str. 141

⁶Richard Hamilton (1922. – 2011.) Rođen je u Londonu, za života je kao član *Independent Groupe* pridonio razvoju pop arta u Velikoj Britaniji. (TERRY RIGGS, *Richard Hamilton*, <http://www.tate.org.uk/art/artists/richard-hamilton-1244>, posjećeno 09.09.2015.)

⁷Sir Eduardo Paolozzi (1924. – 2005.) bio je britanski skulptor, kolažist, tiskar, pisac i redatelj. Poznat je po svojim skulpturama inspiriranih mašinama inadrealizmom, izrađenih od raznim materijala kao aluminija i dijelova mašina. (Izdavači Tate, Isir Eduardo Paolozzi, <http://www.tate.org.uk/art/artists/sir-eduardo-paolozzi-1738>, posjećeno 09.09.2015.)

⁸John McHale (1922. – 1978.), britanski umjetnik i sociolog, jedan je od osnivača *Istitute of Contemporary Arts* i *Independent Group*. (Izdavači Art Discover, *John McHale*, <http://www.artdiscover.com/en/artists/john-mchale-id1881>, posjećeno 09.09.2015.)

⁹Lawrence Alloway (1926. – 1990.), rođen u Engleskoj, djelovao je uglavnom u SAD-u kao kustos i umjetnički kritičar. Pripisuje mu se stvaranje termina "pop art", a poznat je međuostalome kao autor sveobuhvatne monografije Roya Lichtensteina 1983. godine. (Izdavači Encyclopaedia Britannica, *Lawrence Alloway*, <http://www.britannica.com/biography/Lawrence-Alloway>, posjećeno 09.09.2015.)

¹⁰Alison (1928. – 1993.) i Peter (1923. – 2003.) Smithson kao partneri u privatnome i poslovnome životu, vodili su scenu britanskog brutalizma kroz drugu polovicu 20. stoljeća. Bili su jedni od prvih kritičara dotadašnjeg shvaćanja modernističkog pristupa urbanizmu, ponudivši alternativna rješenja, od kojih su najupadljivije "ulice u zraku". (DARIO GOODWIN, *Alison and Peter Smithson*, <http://www.archdaily.com/645128/spotlight-alison-and-peter-smithson>, posjećeno 09.09.2015.)

¹¹Antonino Romanov del Rentio dei Rossi di Castellone e Venosa (1915. – 2007.), ruski je pisac i umjetnik koji netom prije Drugog svjetskog rata dolazi u Veliku Britaniju, gdje biva aktivan kao vođa grupe nadrealista, u sklopu kojih piše prvi dio manifesta nadrealizma 1942. godine. (SILVANO LEVY, *Tony del Renzio: Enfant terrible of English Surrealism*, <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/toni-del-renzio-431779.html>, posjećeno 09.09.2015.)

stilskih detalja na američkim automobilima. Istaknuto djelo potaknulo je u Velikoj Britaniji po prvi put zanimanje i analizu američkih proizvoda masovne proizvodnje.¹²

Izrazito neobična karakteristika u životopisu Banhama je njegovo razumijevanje i znanje tehnoloških osnova i principa. Naime, Banham je tijekom svoje inženjerske prakse u Bristolu za vrijeme rata stekao neprocjenjiva znanja o avionskoj industriji što je bilo izuzetno rijetko znanje među povjesničarima umjetnosti. Iz tog je razloga Banham razumio tehnološke napretke i industriju mnogo lakše od njegovih kolega. Premda njegova istraživanja materijalnih dobara nisu nikada zaživela ili osvanula u njegovim knjigama, kao novinar u mnogim časopisima kao *New Statesman* i *New Society*, doprinio je mnogo tijekom 1950-ih, 1960-ih i 1970-ih. Glavni fokus njegovog interesa bili su automobili te razni oblici pakiranja proizvoda; slikovito rečeno – bili su to "snovi koji se mogu kupiti novcem". Kroz subjektivni simbolizam i preferencije kupaca Banham je u svom istraživanju prelazio granice proizvodnje i tehnologije te ih spajao s teorijama modernizma koji je za njega izrazito gubio naznačaju širenjem potrošačkog društva i njegovim jačanjem.¹³

Moglo bi se reći da je Banham zapravo bio 20 godina ispred svog vremena jer tek 1980-tih godina termini kao "Kulturologija" i "Post-modernizam" dolaze u uporabu. Njegove tadašnje metode interpretacije uključivale su svjetlost, zaigranost i satirični ton prema objektu njegovog interesa, a upravo te tehnike su služile kako bi se usredotočili na ključ problema umjesto na okolinu i nevažne detalje. U svojem djelu *Zeitgeist* Banham se fokusirao na svakodnevne, pa gotovo i nevažne teme, poput: buke otvaranja jednog paketa ili vrećice hrane, izraženu seksualnost automobila marke Jaguar koji je bio društveno, kulturno i politički najvažniji automobil proizašao iz britanske tvornice nakon rata. Međutim, tek 1970-tih godina Banham je prvi puta povezivan s terminom "povijesti umjetnosti" kao profesor povijesti arhitekture na Sveučilištu u Londonu. U to vrijeme objavio je tekst pod nazivom *Mechanical Services* na izbornom predmetu o modernoj arhitekturi i dizajnu. Nadalje, na konferenciji *Design 1900-1960: Studies in Design and Popular Culture of Twentieth Century* u Newcastleu na odjelu politehnike u rujnu iste godine, Banham je svojom ponudom *Detroit Tin Revisited* pridonio stvaranju novog predmeta - povijesti dizajna –što predstavlja rad u području masovne kulture, odnosno masovne proizvodnje kojim se Banham bavio od ranih 1950-tih godina. Već sljedeće godine Banham je predstavio svoj novi rad *Happiness is a warm pistol grip* na drugoj konferenciji o povijesti dizajna u 20.stoljeću u Middlesex-u Polytechnic pod nazivom *Leisure in Twentieth Century*. Njegov fokus je ovoga puta prešao s

¹² PENNY SPARKE, (bilj. 5), str. 141

¹³ PENNY SPARKE, (bilj. 5), str. 141

automobila na električnu ručnu bušilicu i njenu destruktivnu svrhu te je jasna poruka glasila: *"povijest dizajna ili kako god već bilo nazivano ne može više ignorirati tisuću dolara vrijedan problem analize samog objekta"*.¹⁴ Nažalost, njegov doprinos povijesti dizajna postao je manje uočljiv i upečatljiv zbog njegove odluke odstupanja od akademskog rada u SAD-u iste godine. Dakako, njegova djela ostaju kao neprocjenjiv dokaz njegova rada i truda te ostaje samo nada da će njegova djela biti nastavljena čitati te da će novi pokreti unutar ove discipline prihvatiti i poštovati rad velikog Banhama.¹⁵

¹⁴ PENNY SPARKE, (bilj. 5), str. 142

¹⁵ PENNY SPARKE, (bilj. 5), str. 142

4. Interpretacija Banhamovog djela

Kako bi najbolje opisao svoje gledište na pojam "neobrutalizam", kao i njegove karakteristike i položaj u vremenu, Banham u svojem eseju otvara mnoga pitanja na koja daje sam svoju interpretaciju odgovora, pa je tako cijelo njegovo djelo protkano i strukturirano po principu pitanje-odgovor. Tekst započinje vrlo zanimljivim citatom, odnosno rečenicom o promatraču i njegovoj ulozi u svijetu: "L'Architecture, c'est, avec des Matières Bruts, établir des rapports émouvants", što bi u prijevodu značilo "u arhitekturi se koriste neprerađeni materijali kojima se postižu emocionalni odnosi. Pritom ističući da ujedinjavanjem bilo koje dvije sile, bile one u obliku osobe ili stvari njihov oblik se u potpunosti mijenja upravo zbog njihovog međutjecaja. Tekst objašnjava korijen i porijeklo neobrutalizma te njegovu egzistenciju i razvitak kroz vrijeme.

U prvom dijelu svojega teksta, postavlja si pitanje o utjecaju suvremenih povjesničara arhitekture na povijest suvremene arhitekture. Pritom ne izdvaja pojedince, obraća im se skupno, klasificirajući ih kao stvoritelje Modernog pokreta i njegov spoj kubizma i futurizma te njihovih glavnih značajki, dok sam neobrutalizam posjeduje značajke obaju smjerova. Nadalje, Banham uključuje Povijest umjetnosti kao bitan utjecaj na stvaranje neobrutalizma jer svaka riječ sa prefiksom 'neo' stvorena je i nastaje kao jedan od nastavaka povijesti, odnosno sadašnjost koja postaje povijest. Upravo je na taj način nastao i sam neobrutalizam čiji naziv dolazi, kako Banham navodi, iz poslijeratne fraze "Novi empiricizam". "Novi empiricizam", tj. švedska arhitektura 1940.-ih koja je smatrana socijaldemokratskom arhitekturom, gotovo je potisnuta pojavom neobrutalizma.¹⁶

Neobrutalizam spoj je poslijeratnog života koji je izražen u arhitekturi kroz surov i vrlo ogoljeni prikaz strukture i konstrukcije, no važno je istaknuti da je u neobrutalizmu prisutna i povijest izražena kroz razne umjetničke pokrete, strukture i izričaje koji se prožimaju sa umjetnosti u Londonu 1950.-ih godina. Theo Crosby¹⁷ u svom tekstu iz 1955. godine u *Architectural Designu* ističe poziciju neobrutalizma koji se suprotstavlja tadašnjem pokretu koji uključuje skraćenu verziju modernizma u kojoj se cijene izgled i stil, dok se neobrutalizam vraća k prvotnom pokretu modernizma tj. proučavanju rada ključnih arhitekata:

¹⁶ JAMES STEVENS CURL, New Empiricism, (<http://www.encyclopedia.com/doc/1O1-NewEmpiricism.html>, posjećeno 09.09.2015.)

¹⁷ Theo Crosby (1925. – 1994.) bio je jedan od najutjecajnijih i najkreativnijih osobnosti svoje generacije na području dizajna i arhitekture. Bavio se još i skulpturom, a ponajprije djeluje kao pisac tekstova o arhitekturi. (PETER RAWSTORNE, *Obituary: Professor Theo Crosby*, <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-professor-theo-crosby-1448941.html>, posjećeno 09.09.2015.)

Le Corbusiera¹⁸ i Mies van der Rohe¹⁹. Međutim, unatoč povratku prvom pokretu modernizma, Smithsoni su proširili svoju vlastitu viziju i promijenili smjer dosadašnjeg pogleda na objekte. Naime, za razliku od Le Corbusiera koji automobil doživljava i interpretira kao objekt u svom djelu "*Vers une architecture*" iz 1932. godine, Smithsoni u svojoj interpretaciji automobil definiraju kao objekt za produkciju, tj. kao silu koja može stvoriti arhitekturu i pomoći pri njegovom dizajnu. Industrijski dizajn ponajviše se ogleda u spontanosti korištenja materijala u arhitekturi. Materijali bivaju odabirani nasumično, kao što su nađeni u prirodi, te tako korišteni.

Na glavnu odrednicu novog brutalizma – površinu – Smithsoni su odgovorili dizajnom svojih zgrada, posebice istaknute škole u Hunstantonu građenu od 1949. do 1953. godine. Glavna karakteristika neobrutalizma najvidljivija je u raznolikosti supstanci koje apsorbira u svojem izričaju i upravo tu karakteristiku su Smithsoni odlično verbalizirali 1954. godine u njihovom intervjuu gdje su naglasili ako neobrutalizam i arhitektura postanu međuovisni oboje su jednako i tajanstveno inspirirani i potaknuti industrijskim tehnikama, kinom, nadzvučnim letom, Afričkim selima i starim konzervama.²⁰

4.1. Parallel of Life and Art

Kao preteča stvaranju same fraze navodi se izložba *Parallel of Life and Art* koju su postavili 11.9.1953. godine na Institutu za Suvremenu umjetnost u Londonu Smithsoni zajedno s Nigel Hendersonom,²¹ Ronaldom Jenkinsom²² i Eduardom Paolozzijem u skupu

¹⁸ Charles-Edouard Jeanneret-Gris (1897. – 1965.), Švicarac poznatiji pod pseudonimom Le Corbusier kojeg preuzima dolaskom u Pariz 1917. godine, pripadnik je prve generacije tzv. Internacionalne škole arhitekture. Njegova umjetnost, namještaj i arhitektura prožete su jasnim, elementarnim, geometrijskim formama. (Izdavači Biography.com, *Le Corbusier*, <http://www.biography.com/people/le-corbusier-9376609>, pristupljeno 09.09.2015.)

¹⁹ Nijemac Ludwig Mies van der Rohe (1886. – 1969.) dolazi u SAD 1937., a uskoro i na čelu poziciju internacionalnog stila, koji pod njegovim vodstvom u sljedećih 20 godina doživljava svoj zenit. Njegov rad utjecao je na izgradnju mnogih modernističkih zgrada od čelika i stakla diljem svijeta. (Izdavači Biography.com, *Ludwig Mies van der Rohe*, <http://www.biography.com/people/ludwig-mies-van-der-rohe-9407940>, posjećeno 09.09.2015.)

²⁰ ALEX KITNICK, New Brutalism: Introduction, u: *October Magazine*, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2011., str. 4-5

²¹ Nigel Henderson (1917. – 1985.) bio je jedan od osnivača *The Independent Group*, zaokupljen dokumentarnom, eksperimentalnom fotografijom, radi nekoliko serija fotografija u Engleskoj i Francuskoj. (ANNE MASSEY, *Nigel Henderson*, <http://independentgroup.org.uk/contributors/henderson/index.html>, pristupljeno 09.09.2015.)

²² Ronald Stewart Jenkins (1907. – 1975.) pridonio je poboljšanju edukacije inženjera i rastu inženjerskih standarda. Tokom života okusio se kao inženjer u predavanju, istraživanju i praktičnom strukturalnom inženjeringu. (KARL-EUGEN KURRER, *The History of the Theory of Structures* Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften GmbH, Berlin, 2008., str. 739)

Independent Group (IG) 1953. godine²³, te se upravo ta izložba postaje *locus classicus*²⁴ pokreta – kako ju je Banham nazvao.

Sastojala se od 122 fotografije koje su prikazivale utjecaj reproduktivne tehnologije na kulturni razvitak društva. Objektiv kamere je imao višestruku ulogu u prikazu materijala kroz prošlost i sadašnjost: kao *snimatelj* prirodnih objekata, umjetničkih djela, arhitekture i tehnike; kao *novinar* prenosio je ljudske događaje koje su poprimale često oblik kroz umjetnost te kao *znastveni istraživač* širio je vizualnu sliku kroz tehnološke izume poput ultraljubičastog svijetla.²⁵ Prikazan je raznolik spektar fotografija koje su bile izrazito različitog sadržaja – od neurednih stanova do razbijenih bicikala, koje su ujedno prikazivale pozadinu i inspiraciju navedenih umjetnika. Uistinu, novi brutalizam kao pokret objedinio je umjetnost i arhitekturu povezujući raznolikost i ostatke rata u jednu skladnu formu. Upravo tu poveznicu Banham naziva „memorijom fotografija“ koja može biti izražena u skulpturi, građevinom ili fotografijom. Najvažnija odrednica neobrutalizma je dakako izražavanje raznolikosti svijeta satkanu unutar fotografije, protežući se nadalje na komunikaciju koja se širi na arhitekturu.²⁶

Obrazac povezanosti bio je u centru zanimanja svim predstavnicima ovog pokreta. Tako su Smithsoni izrazili svoj interes kroz proučavanje razvitka seoskog života i socijalizaciju radničke klase, Banham je svoju pažnju usmjerio na topološki razvoj nerealiziranog Smithsonovog projekta "Sheffield University project" iz 1953. godine, a Niel Henderson je istaknuo fotografije života sa ulice, dok je Paolozzi izradio dizajn za igrališta. Kao što se može zaključiti, u središtu interesa bio je svakodnevni život nakon rata, i surova stvarnost koja dolazi s time, koja se prožima sa umjetnošću i arhitekturom koja je pristupačna golom oku svakodnevnog promatrača. Upravo iz navedenih razloga u središtu pokreta i perspektive novog brutalizma istaknuto je dijete i perspektiva koja se odmiče od renesansne geometrije te unosisklonost i privrženost spontanosti. Nadalje, Smithsoni su u svom radu istaknuli važnost komunikacije koja se odvija između arhitektonskih građevina i pridali veliku važnost pojašnjavanju komunikacije koja je potrebna u sjedinjavanju stečenih lekcija u prošlosti i njihovoj primjeni u sadašnjosti te kako djelovati u društvu masovne proizvodnje. Njihovo glavno pitanje bilo je kako iz kaosa i raznih utjecajnih sila koje vladaju svijetom i

²³HALF FOSTER, *Savage Minds (A Note on Brutalist Bricolage)*, str. 183

²⁴*Locus classicus* (lat.): klasičan primjer nečega; standardni primjer kod objašnjavanja riječi ili teme (<http://dictionary.reference.com/browse/locus+classicus>, posjećeno 09.09.2015.)

²⁵NIGEL HENDERSON, EDUARDO PAOLOZZI, ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, *Parallel of Life and Art: Indications of the New Visual Order*, London, 1953., str. 1

²⁶ALEX KITNICK, *New Brutalism: Introduction*, u: *October Magazine*, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2011., str. 5

životima ljudi izvući onu iskonsku, neobrađenu umjetnost i poeziju. Upravo to pitanje i uporaba raznolikih utjecajnih sila u svakodnevnom životu za stvaranje novih djela trebalo bi biti ključno u radu svakog umjetnika, arhitekta i teoretičara.²⁷

4.2. Podrijetlo pojma "neobrutalizam"

Nadalje u eseju Banham se bavio pojašnjavanjem uporabe i razrade samog pojma neobrutalizma. Engleski arhitektonski krugovi bili su podosta maleni za sprovođenje polemika. Stoga, termin i razvoj neobrutalizma treba ipak usmjeriti k pojedincima koje je povezivao zajednički interes – Le Corbusier i svijest o *le beton brut*. Fraza *betonbrut* korištena je za opisivanje nedovršenoga betona nakon skidanja kalupa. Oblici prisutni na površini kalupa, kao tekstura drva i šperploča, prenijeli bi se na površinu betona, tj. oplošje zgrade, i to se kasnije ne bi sakrivalo. Pojam potječe od Augustea Perreta²⁸, koji primjenjuje takav tretman površine na crkvi Notre-Dame u Rainciju, ali i Le Corbusierove Unite d'Habitation u Marseillesu. Izvorno neplanirano, to je potez uvjetovan ekonomskom situacijom nastalom nakon Drugog svjetskog rata. Doduše ono što to dvoje autora razdvaja jest Le Corbusierovo nastojanje naglašavanja teksture nastale grubim kalupom, dok Perret više teži postizanju plemenitosti betona, miješanjem pijeska s raznim vrstama kamenja i dr., s ciljem postizanja što bogatijih tekstura i boja.²⁹ Neovisno o tome, oba izražavaju iskrenost materijala i njegovog tretiranja – jednu od karakteristika na kojoj se definicija neobrutalizma temelji.

Doduše, postoje alternativne verzije - bolje rečeno sjećanja - nastanka pojma. Peter Smithson pojam je preuzeo od svoga prijatelja i kolege Eduarda Paolozzija, koji pak pojam preuzima od *arta bruta*³⁰ Jeana Dubuffeta³¹. Također je smatrano da se radi o složenici Peterovog nadimka, Brutus, i Alisoninog imena. Još jedna verzija spominje Švedsku kao

²⁷ ALEX KITNICK, *New Brutalism: Introduction*, str. 6

²⁸ Auguste Perret (1874. – 1954.) bio je belgijsko-francuski arhitekt značajan po svojim doprinosima vokabularu armiranobetonskim konstrukcijama. (Izdavači Enciklopaedie Britannice, *Auguste Perret*, <http://www.britannica.com/biography/Auguste-Perret>, posjećeno 09.09.2015.)

²⁹ PETER COLLINS, *Concrete: The Vision of a New Architecture*, McGill-Queen's Press, Montreal, 2004., str. 49.

³⁰ Pojam *art brut* prvi je koristio Jean Dubuffet za skup umjetničkih formi izvan službene umjetničke scene. To uključuje djela od mentalno bolesnih ljudi, zatvorenika, djece i drugih naivnih umjetnika, čije stvaranje nije pod utjecajem postavljenih umjetničkih normi društva. (Izdavači Guggenheima, *Art brut*, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/movements/195204>, posjećeno 09.09.2015.)

³¹ Jean Dubuffet (1901. – 1985.) bio je francuski slikar i skulptor aktivan i u Americi. Najpoznatiji je kao utemeljitelj *art bruta*, čijim ga manifestom za izložbu u Drouinu 1949. godine, proglašava superiornijim nad službeno priznatom umjetnošću toga vremena. (Izdavači Guggenheima, *Jean Dubuffet*, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/996>, posjećeno 09.09.2015.)

podrijetlo pojma. Hans Asplund³² izmislio je pojam da opiše dizajn kuće Villa Göth švedskih arhitekata Bengta Edmana (1921. – 2000.) i Lennarta Holma (1926. – 2009.) i to podijelio s trima engleskim arhitektima – Michaelom Ventrisom (1922. – 1956.), Oliverom Coxom (1901. – 1974.) i Granhameom Shanklandom (1917. – 1984.), preko kojih se pojam brzinom munje proširio po Engleskoj.³³

4.3. Alison i Peter Smithson

Kroz intervjuu Alison i Petera Smithsona koji su objavili Bill Cowburn i Michael Pearson, objašnjavaju se vjerovanja ovog arhitektonskog dua. Naime, oni su objasnili kako više ne žele stvarati međuovisnost između arhitekture, slika i skulptura jer prema njihovom mišljenju to više nije bilo potrebno, što je vidljivo kroz njihovu „Anti-Art Arhitekturu“. Prema njihovom objašnjenju slikari i kipari su bili od izuzetne važnosti, no ideja je bila ta koja je bila nadmašena, dok su materijali i dalje bili od izuzetne važnosti. Nadalje, umjetnost je imala svrhu promatranja uz pomoć priručnika dok je arhitektura proživljavana. Upravo je umjetnost inspiracija arhitekturi i bez nje ne bi bila moguća. U zaključku samog intervjua dotakli su se Le Corbusiera i njegovih spoznaja da je arhitektura dovoljna i cijelovita sama po sebi. Sam zaključak Le Corbusiera jest da su arhitektura, slikarstvo i kiparstvo prikaz te oličje života i prikazuju stvarne ljudske potrebe. Oni su međusobno ovisni i utječu na vlastito stvaranje, ali su isto tako pod utjecajem industrije, tehnologije i drugih čimbenika.³⁴ Smatraju upravo svoju kuću u Hunstantonu logičnim nastavkom modernog pokreta i prakse Le Corbusiera, akao uporišnu točku naglašavaju japansku arhitekturu, kao i njen duh, značajke i vjerovanja. Upravo u japanskoj arhitekturi forma je bila samo dio koncepta, a čudne strukture, otkrivanje materijala kao veze između konstrukcije i čovjeka predstavljaju korijene tadašnjem neobrutalizmu, prikazanom po prvi puta kroz školu u Hunstantonu. Novost i ono što neobrutalizam odvaja od ostalih pokreta jest to da su građevine i arhitektura izražavale direktno, surovim prikazom, svakodnevni život, a škola u Hunstantonu predstavlja neobrutalizam u svojim najbitnijim značajkama.³⁵ Također, u svojem djelu „*Some Notes on Architecture*“ ističu kako je nova humanistička arhitektura rođena u Unite-ovom *beton brutu*,

³² Hans Karl Otto Asplund (1921. – 1994.) švedski arhitekt i profesor kojemu se pripisuje stvaranje pojma "nybrutalism", tj. "neobrutalizam". (JAMES TAYLOR-FOSTER, *The A-Z of Brutalism*, <http://www.archdaily.com/477304/an-a-z-of-brutalism>, posjećeno 09.09.2015.)

³³ ANTHONY VIDLER, *Another Brick in the Wall*, u: *October Magazine*, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2011., str. 107-108

³⁴ BILL COWBURN, MICHAEL PEARSON, *Art in Architecture*, u: 244: *Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society* 2, Manchester, 1954, str. 20

³⁵ THEO CROSBY, *The New Brutalism*, u: *Architectural Design*, London, siječanj 1955., str. 1

tehnologija ponovno služi kao alat, tj. strojevi u njihovoj svrsi. Njihova izuzetno važna rečenica stoji na samom kraju i označava njihovo vjerovanje prema kojem su djelovali kao arhitekti i pokretači neobrutalizma: „*Mnogo je važniji veličanstveni neuspjeh, nego dostići prosječnost.*“³⁶

4.3.1. Alison i Peter Smithson: kuća u Soho i škola u Hunstantonu

Riječ "neobrutalizam" prvi puta je prisvojen u javnosti prilikom intervjua Alison Smithson zbog projekta za malu kuću u Sohu³⁷, ona je nastala prije same fraze. Njihova definicija je sadržavala nedostatak završenih linija i vidljivu strukturu koju je Bahnam nakon dvije godine pripisao nazivu neobrutalizma u svoj eseju. Naime, građevina nije imala nikakav dovršetak interijera, te je bila spoj skladišta i okoline, tj. prirode s vidljivo izraženim ciglama i drvom kao građevnim materijalom. Kao takva predstavlja prve ekspresiju neobrutalizma u Engleskoj. Smithsoni su to potvrdili svojom rečenicom za Architectural Design 1953.: „*Naša namjera je bila prikazati strukturu u potpunosti, bez dovršetka interijera što je moguće praktičnije. Cilj građevinara je sagraditi što kvalitetniju standardnu i jednostavnu strukturu kao da je malo skladište.*“³⁸ U retrospekciji na kasne 1980-e, Smithsoni su definirali surovost materijala kao suočavanje sa stvarnim stanjem poslijeratnog svijeta: „*Htjeli smo prikazati materijale onakve kakvima uistinu jesu: drvenost drva, pješćanost pjeska.*“³⁹ No, ipak tada još neobjavljena škola u Hunstantonu je bila glavni predmet diskusije. Kada je napokon dovršena bila je to jedina dovršena građevina Smithsona od betona, čelika i stakla te joj je fraza „neobrutalizam“ odmah pripojena.

Formalni i osovinski planovi zajedničke su karakteristike ovih dviju građevina koje su postale glavni sinonimi za pojam neobrutalizma. Formalost građevina vidljiva je izvana kroz istaknutu temeljnu strukturu kao i istaknute građevne materijale. U travnju 1957. godine u mjesečnom izdanju Architectural Designa, Smithsoni su se priključili diskusiji o neobrutalizmu i pridonijeli njegovom pojašnjenju. Naime, objasnili su da je osnovna svrha neobrutalizma u surovom prikazu realnosti bez pokušaja stiliziranja jer je njegova svrha etična, a ne stilska kako je to do tada bivalo. Bilo je potrebno pokazati da je i u poslijeratnom

³⁶ ALISON SMITHSON I PETER SMITHSON, Some Notes on Architecture, u: 244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society 1, London, 1954., str. 4

³⁷ ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, House in Soho, London, u: Architectural Design, prosinac, 1953., str. 342

³⁸ ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, "The 'As Found' and the 'Found' ", u: As Found: The Discovery of the Ordinary, Baden, 2001., str. 44

³⁹ ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, (bilj. 38), str. 44

razdoblju arhitektura moguća i održiva.⁴⁰ Jedini realni prikaz ove definicije bila je škola u Hunstantonu gdje je bilo prostim okom vidljivo da je građevina od čelika, stakla, cigle i betona, a cijevi za vodu i struju - koje su inače zaklonjene od prostog pogleda - bile vidljive unutar građevine. Tri su se karakteristike isticale na školi u Hunstantonu : 1. formalna čitljivost plana, 2. jasno izložena struktura i 3. procjena materijala za njihovu neposrednu inherentnu kvalitetu. Premda bi u stil neobrutalizma mogli svrstati i današnje Marseilles, General Motors Technical Centar, Promontory ili Lakeshore stanove oni ne sadrže tvrdokornost samog brutalizma, tj. imaju, kao što to Reyner Banham izražava, "previše *suaviter in modo*⁴¹, a premalo *je-m'en-foutisme*⁴²". U neobrutalizmu iz tog razloga pronašli su se mnogi osrednji arhitekti koji nisu više bili primorani slijediti do tada prihvaćenu praksu koja je bila preispitivana.

Banham u svojem djelu ističe izuzetnu miesansku (prema Mies van der Rohe) formalnost Smithsonove građevine Hunstanton. Upravu tu temu autorica Hadas A. Steineru svojem članku *Life at the Threshold* potanko interpretirajući stvaralaštvo Alison i Petera Smithsona. Naime, oni su uspjeli svoju viziju provesti u praksu kroz građevinu škole Hunstanton, bila je izrazito inspirirana poslijeratnim djelovanjem Mies van der Rohea u uporabi kompozicije simetrije i uređenjem fasade. No, važno je naglasiti da su Smithsoni kroz realan prikaz materijala prevazišli same riječi i djela Miesa van der Rohea te je ipak bila dizajnirana po uzoru na poslijeratni rad Le Corbusiera u duhu *art bruta*. Mnogo fotografija Hunstantona fotografirao je i izložio njihov dragi prijatelj Nigel Henderson.⁴³

4.3.2. Louis Kahn: Yale Art Centar

Uz Hunstanton, glavnim arhitekturnim predstavnikom neobrutalizma, u svim njegovim karakteristikama, jest djelo Yale Art Centar Louisa Kahna⁴⁴. Njegove strukturalne metode su smjelo postavljene, plan je formalan na način da su glavne osi okomite jedna na drugu. No, ono što ju izdvaja i svrstava u neobrutalizam jest realni prikaz materijala i njihovih

⁴⁰ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, The New Brutalism, u: *Architectural Design* 27, travanj, 1957., str. 113

⁴¹*Suaviter in modo*(lat.): nježan u načinu

(<http://dictionary.reference.com/browse/suaviter+in+modo,+fortiter+in+re>, posjećeno 09.09.2015.)

⁴²*Je-m'en-foutisme* (franc.): fraza kojom se izražava nezainteresiranost za određenu situaciju

(<http://dictionary.reverso.net/french-english/j'm'en%20foutisme>, posjećeno 09.09.2015.)

⁴³HADAS STEINER, Life at the Threshold, u: *October Magazine*, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2011., str. 4-5

⁴⁴Louis Isadore Kahn (1901. – 1974.), rođen u Estoniji, migrirao je sa obitelji u SADjoš u ranim godinama svoga života. Iako je za vrijeme svoga djelovanja kao arhitekt izgradio mali broj građevina, on postaje jedan od najutjecajnijih arhitekata 20. stoljeća. (Izdavači Biography.com, *Louis Kahn*, <http://www.biography.com/people/louis-kahn-37884>, posjećeno 09.09.2015.)

svojstava. Ono što Banham kritizira na građevini Yale Art Centra su previše umjetnički i stilski detalji koji narušavaju grubu obradu glavne strukture. Ono što bismo mogli smatrati temeljnom razlikom između Smithsonovog i Kahnovog rada jest činjenica da je Smithsonov rad lako pojmljiva vizualna cijelina koja savršeno odgovara logici koja je u određenim situacijama izrazito nemilosrdna, dok se u Kahnovom radu nazire onaj umjetnički ili stilistički oblik dizajna i arhitekture.

4.4. Neobrutalizam i topologija

Prijavom na natječaj za Sheffields University, Smithson je potaknuo novi tijek neobrutalističke arhitekture – intuitivni osjećaj za topologiju. Naime, umjesto korištenja elemenata ravnala i kompasa geometrije, topologija je postala dominantna a geometrija podređena. László Moholy-Nagy 1947. godine u "The New Vision" piše: *"Architecture will be brought to its fullest realization when the deepest knowledge of human life as a total event in the biological whole is available. One of its important components is the ordering of man in space, making space comprehensible by its articulation. The root of architecture lies in the mastery of the problem of space; its practical development lies in technological advance."* Time komentira kako se na kvalitetu prostora treba gledati s gledišta čovjeka i u odnosu na njega. Otkrićem geometrijske perspektive, u doba renesanse, cijenio se prostor koji se kreće uzduž jasno definirane linije ili središnje osi. Pojavom kubista, futurista i De Stijla, kao i daljnjeg idejnog razrađivanja predstojećih generacija, iskustvo prostora se počinje shvaćati, ne nužno gledano s predodređenih točaka u prostoru, nego aktivno unutar same strukture, gdje se rijetko vidi cjelina, već se kretajući kroz kompleks stječe mentalna slika prostora. Pri takvom – aktivnom - iskustvu, moguće je više cijeniti topološke nego li metrijske kvalitete.⁴⁵ Ili kao što Peter Smithson primjećuje, manje se stavlja naglasak na simetriju i kvadratičnost kao kod produkata Bauhausa, već više na to da određena geometrija građevine stvara vezu sa drugim geometrijama na funkcionalan način. Građevina se čita na temelju onoga što jest, a ne na temelju neke ideje na temelju koje je izgrađena.⁴⁶

Banham primjećuje kako sama klasifikacija topografije tvrdi da je cigla jednakog oblika kao i biljarska kugla, tj. neprodirajuća solidna tvar, dok je šalica za čaj istog oblika kao gramofonska ploča - kontinuirana površina s jednom rupom. Upravo tom tehnikom Sheffield

⁴⁵ MICHAEL PEARSON, Editorial, u: 244: *Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society* 7, 1956.-1957., str. 2

⁴⁶ ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, JANE B. DREW, E. MAXWELL FRY, Conversation on Brutalism, u: *Architectural Design*, 1957., str. 41

postaje najekstremnija točka dostignuta od nekog Brutalista u potrazi za *Une Architecture Autre*.⁴⁷ Iako formalna os Hunstantona ukazuje na to da nije integralna sa neobrutalističkim shvaćanjem arhitekture, Hunstanton i Yale Art Center se smatraju definicijom neobrutalističke građevine koji uključuju formalnost kao temeljnu kvalitetu koja jasnije treba izražavati 3 stavke: upečatljivost kao "i ugled i izgled" jer utječe na emocije; jasan prikaz strukture kao odnos svih svojih dijelova i cijenjenost kvalitete izvornih materijala koji su zapravo materijali. Prateći pregled povijesti, time smo zaključili da je to arhitektura i našeg vremena te da je donijela veliki doprinos današnjoj arhitekturi.

4.5. Eduardo Paolozzi

Neobrutalizam u svom značenju smješten je negdje između slogana i opisne oznake u arhitekturi. U ulozi opisne oznake prema Banhamu imao je dva preklapanja. Prvi, onaj ne arhitektonski, bio je izražen u radu stranih umjetnika Jacksona Pollocka⁴⁸ i Karela Appela⁴⁹, kao i juta slike Alberta Burrija⁵⁰. Među engleskim umjetnicima isticali su se E. Paolozzi i N. Henderson. U Uppercase-u 3 Nigel Henderson kroz svoj članak pokušava kroz tekst opisati svoj rad što nalazi izrazito teškim zadatkom. Objašnjava svoju filozofiju kroz čizme i njihovu svrhu od trenutka čovjekovog posjeda pa sve to trenutka kada su iznošene. Objašnjava da su upravo tada čizme stvaratelji slika i djela u umu njihovog vlasnika, tj. čovjeka.⁵¹

Lawrence Allowayu svom tekstu o Eduardu Paolozziju opisuje njegova stajališta i umjetnost koju stvara. Naime, Paolozzi u svom stvaralaštvu odbija tradiciju koju je slijedila moderna umjetnost i podređuje se vizualnom materijalu, umjetnosti i anti-umjetnosti koja je bila karakteristična za 20. stoljeće. Također Paolozzi koristi gotovo najviše među engleskim umjetnicima tzv. vizualne simbole urbane kulture isprepletene s njegovom umjetnošću. On koristi ljudske fotografije u svojoj umjetnosti kao prikaz trenutne zbilje i realnosti. On u svom

⁴⁷*Un Architecture autre* (franc.): Neka druga arhitektura; drugačija arhitektura

⁴⁸Paul Jackson Pollock (1912.-1956.) poznat je po svojim karakterističnim nanošenjem boje prskanjem direktno na platno, čime je utjecao na modernu umjetnost 20. stoljeća. (Izdavači The Biography.com, *Jackson Pollock*, <http://www.biography.com/people/jackson-pollock-9443818#related-video-gallery>, posjećeno 09.09.2015.)

⁴⁹ Karel Appel (1921. – 2006.) 1948. godine osniva zajedno sa slikarima iz Kopenhaga, Bruxellesa i Amsterdama *Cobra group*, čiji stil se isticao sa jakim, ekspresivnim kompozicijama inspiriranim narodnom i dječjom umjetnošću. 1970.-ih radi paralelno u skulpturi i slikarstvu, gurajući apstrakciju do njenih granica. (Izdavači Guggenheim.org, *Karel Appel*, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1093/Karel%20Appel>, posjećeno 09.09.2015.)

⁵⁰ Alberto Burri (1915. – 1995.) započeo je kao lječnik, da bi se kasnije okrenuo slikarstvu, ukorporirajući u svoja djela razne materijale kao tkanine, spaljeno drvo i metal, nerjetko prizivajući asocijacije na svoje razdoblje u ratu. (Izdavači Encyclopaedije Britannice, *Alberto Burri*, <http://www.britannica.com/biography/Alberto-Burri>, posjećeno 09.09.2015.)

⁵¹NIGEL HENDERSON, Statement, u: *Uppercase 3*, London, 1960., str. 99.

stvaralaštvu vješto prikazuje svoju percepciju kao vidljivo drukčiju od ortodoksnih umjetnika koji veliki dio svojeg stvaralaštva posvećuju vizualnoj ljepoti, dok se Paolozzi podređuje svojim materijalima što izražava veliku opuštenost u njegovu stvaralaštvu. On se bavi istraživanjem fizičkih odrednica njegovih materijala što pridaje veliku važnost upravo samo procesu stvaralaštva više nego li krajnjem vizualnom dojmu djela. Druga faza u stvaralaštvu ovog umjetnika bila je proučavanje veze – čovjeka i tehnologije. Njegovo djelo *Man with a Camera* simbolizira vezu između čovjeka i predmeta, onoprikazuje da se granice umjetnosti i slike čovjeka pomiču do novih perspektiva, mediji i poruka koju šalje kroz svoje stvaralaštvo su isprepleteni. Stoga važnost procesa stvaranja i ikonografije u radu Paolozzija, povezuje ga sa Willemom de Kooningom⁵² u New Yorku i Jeanom Dubuffetom u Parizu.⁵³

4.6. "I ugled i izgled"

Neobrutalizam otvara također bitnu diskusiju o pojmu *image*, što bi se premda značenju grubo prevelo kao "i ugled i izgled". Neobrutalizam tu može imati ulogu u obliku slogana ili deskriptivne oznake. Naime, u prilog tome pojašnjava kako je vrlo teško razaznati razliku između uporabe riječi kao deskriptivnu oznaku ponekih zgrada ili kao slogan neobrutalizma. Naglašava kako slika može predstavljati - *quod visum placet* (ono što je viđeno zadovoljava) i kao primjer toga uzima pretpostavljaju ljepotu Tome Akvinskog⁵⁴, tj. lijepo je ono što se dopada očima čim se vidi.⁵⁵ S drugog stajališta "i ugled i izgled" može biti i *quod visum perturbat*, tj. viđeno stvara emocije. Gledajući sa neobrutalističkog stajališta, slika je smatrana anti-ljepotom u klasičnom smislu riječi. Naime, pokretač neobrutalista je sama stvar, upravo taj koncept pokušao je pojasniti brutalist Eduardo Paolozzi u svojoj izložbi *Image breaking, God making* o kojoj je pisao i *The Times*. Objašnjeno je kako je u početku naziv same izložbe protumačen kao: *Image-making, God breaking*, prema načelu ikonografije u vrijeme avangarde, gdje je cilj bio stvaranje umjetničkih djela u službi estetike i stvaranju ikona. Međutim, na prijelazu između 1958. i 1959. godine Paolozzi je postavio svoju izložbu s 38 brončanih skulptura u namjeri materijalizacije same prakse pod nazivom: „*Image breaking*,

⁵² Willem de Kooning (1904. – 1997.) američki je slikar rođen u Nizozemskoj, koji slovi kao jedan od vodećih slikara apstraktnog ekspresionizma. (Izdavači Encyclopaedije Britannice, *Willem de Kooning*, <http://www.britannica.com/biography/Willem-de-Kooning>, posjećeno 09.09.2015.)

⁵³ LAWRENCE ALLOWAY, Eduardo Paolozzi, u: *Architectural Design*, London, Travani 1956, str. 133

⁵⁴ Toma Akvinski (1225. – 1274.) bio je katolički svećenik dominikanskog reda, poznat po svojim filozofskim pismenim radovima od kojih je najutjecajniji *Summa Theologica*. (Izdavači Internet Encyclopedia of Philosophy, *Thomas Aquinas (1225 - 1274)*, <http://www.iep.utm.edu/aquinas/>, posjećeno 09.09.2015.)

⁵⁵ Izdavači enciklopedija.hr, *Toma Akvinski*, sv., <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=61654>, posjećeno 09.09.2015.

God making“gdje on prikazuje na surov način stvarnost koja je stvorena prirodno na jedan iskrivljen i izobličen način kroz skulpture neproporcionalnih razmjera i neprirodnih oblika.⁵⁶

Sam koncept "i ugleda i izgleda" u engleskoj arhitekturi dovodi u pitanje samu kvalitetu i svojstvo arhitekture. Upravo iz razloga što neobrutalizam zahtijeva da građevina bude primarno vizualna cijelina, narušava se pravilo strukture, forme i funkcije koje moraju biti u međusobnom odnosu kako bi razlikovale odličnu od prosječne arhitekture. Neobrutalizam u svojoj arhitekturi zadovoljava funkciju i strukturu smatrajući da je to dovoljno da se termin „konceptualna zgrada“ koristi za obranu djelovanja rutinskih funkcionalista.

Kao izlaz iz rutinskog-funkcionalizma Banham smatra da je ponudio profesor Rudolf Wittkover⁵⁷ svojom publikacijom: *Arhitektonski principi u doba humanizma*(1949.),u kojoj pojašnjava međuovisnost funkcije i forme koje su značajno povezane sa objektivnim zakonima po kojima kozmos funkcionira. Zahvaljujući njegovom utjecaju na poslijeratne studente arhitekture neopaladijanizam postaje glavno pravilo tog doba.Mnogi studenti pratili su humanističke principe, a kao primjer vrste principa koje treba tražiti postali su rutinski paladijanisti te su ubrzo bili uključeni u organizaciju - *Parallel of Life and Art*.Izjava samog Petera Smithsona kao objava rata inherentnom akademizmu neopaladijanizma glasila je: 'Mi nećemo pričati o proporcijama i simetriji', upravo njome je potvrdio njihovo shvaćanje apsolutne arhitekture.

⁵⁶BEN HIGHMORE, "Image-breaking, God-making": Paolozzi's Brutalism, u: *October Magazine*, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2011., str. 29. – 31.

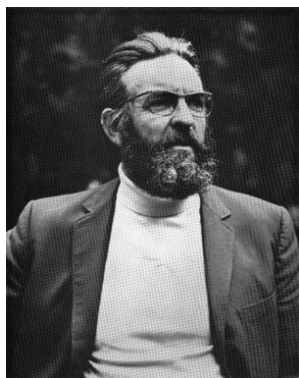
⁵⁷ Rudolf "Rudi" Wittkower (1901. – 1971.) bio je američki povjesničar umjetnosti njemačkog podrijetla, koji se specijalizirao za talijansku baroknu umjetnost. (Izdavači Dictionary of Art Historians, <https://dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.htm>, posjećeno 09.09.2015.)

5. Zaključak

Reyner Banham u svom eseju 1955. sažeo je tri glavne karakteristike neobrutalizma: "upečatljivost prema 'i ugledu i izgledu'", "jasan prikaz strukture", te "procjenu materijala prema njegovom izvornom obliku", ali neobrutalizam kao pojam ostaje zagonetan i nerazjašnjen mnogim generacijama dugo nakon njegovog prvotnog nastajanja. Tijekom vremena povezivan je s raznim udruženjima arhitekata i umjetnika u Londonu 1950-ih.⁵⁸ Kao glavne predstavnike ističu se Alison i Peter Smithson koji su prvi upotrijebili taj naziv u opisu svog projekta u Sohou, a upravo je Banhamov istoimeni članak za prosinačko izdanje *Architectural Review* 1955. godine dao teoretski kredibilitet pojmu.

⁵⁸ALEX KITNICK, *New Brutalism: Introduction*, str. 1

7. Slikovni prilozi



Reyner Banham



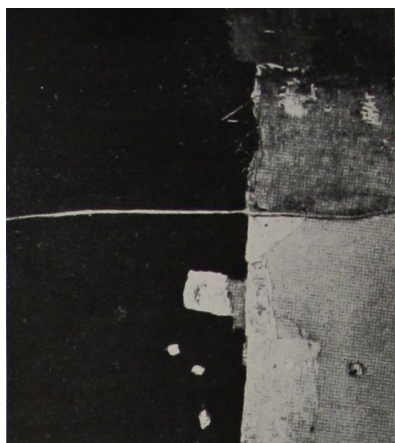
Izložba *Parallel of Life and Art*, London, 1953. godine



Parallel of Life and Art – izložba 100 brutalističkih slika



Jackson Pollock, Slika, 1953. godine
– formalna kompozicija u akciji



Alberto Burri, Slika na burlapu – tipičan brutalist u svojem stavu prema materijalima, Burri pripisuje burlapu istu vizualnu vrijednost kao i boji koju nosi



Nigel Henderson, Sgrafitti na prozoru (forografija) – slika ljudske kao i formalne vrijednosti



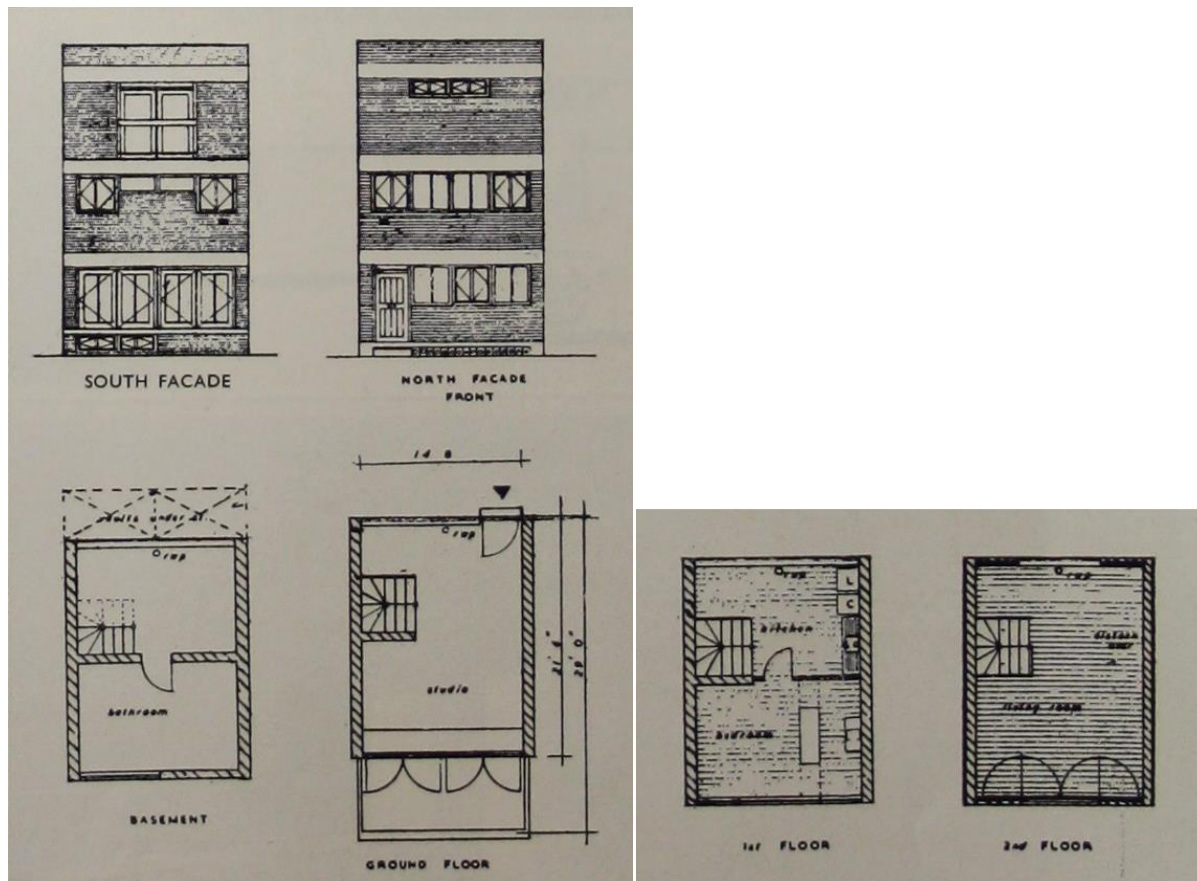
Figura, 1955. godine – 'anti-aestetička' ljudska slika



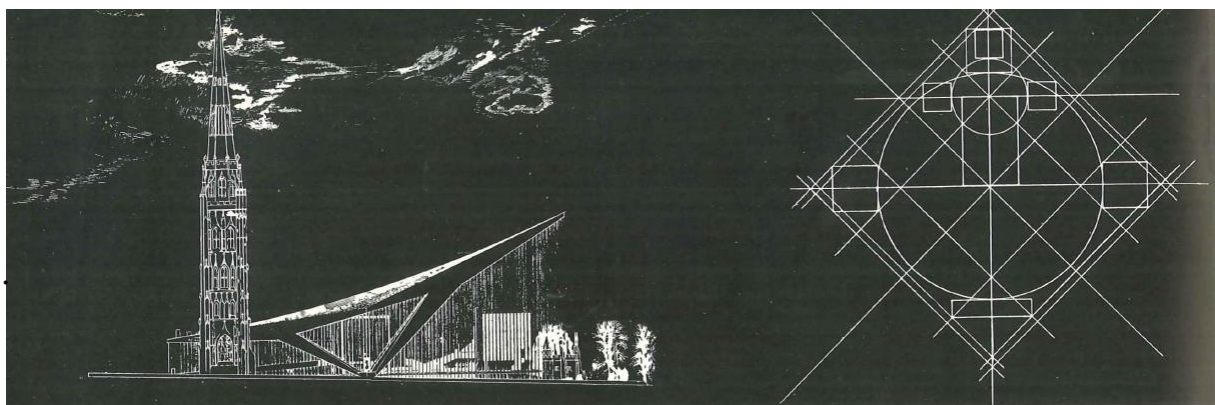
Eduardo Paolozzi, *Smrskana ljudska glava*, 1956. godine – 'sophisticirani primitivizam'



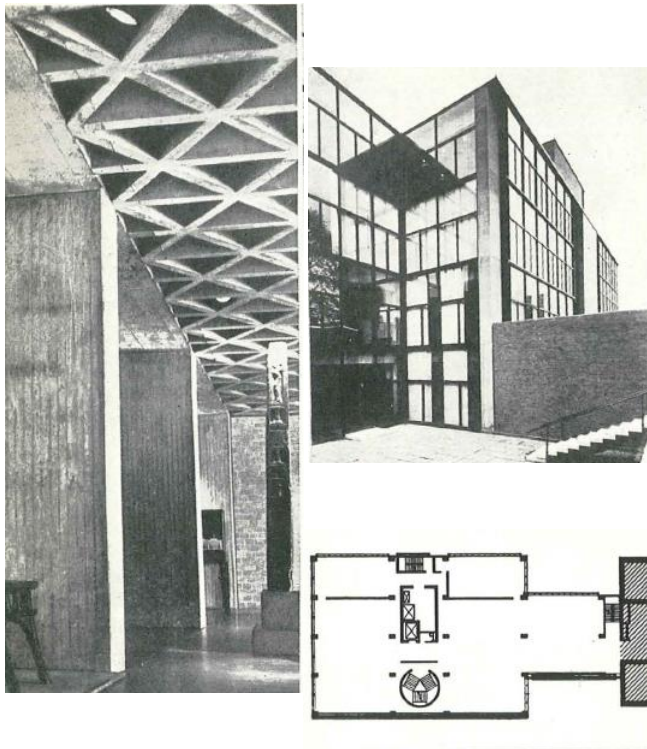
Alison i Peter Smithson, *Škola u Hunstantonu*, 1949. – 1953., prva dovršena neobrutalistička zgrada



Prva građevina koja je kategorizirana kao brutalistička, ovaj projekt za kuću u Soho (A. i P. Smithson) prikazuje ne samo naglasak na materijale i strukturu, nego i kompozicijsku formalnost ranog brutalizma.



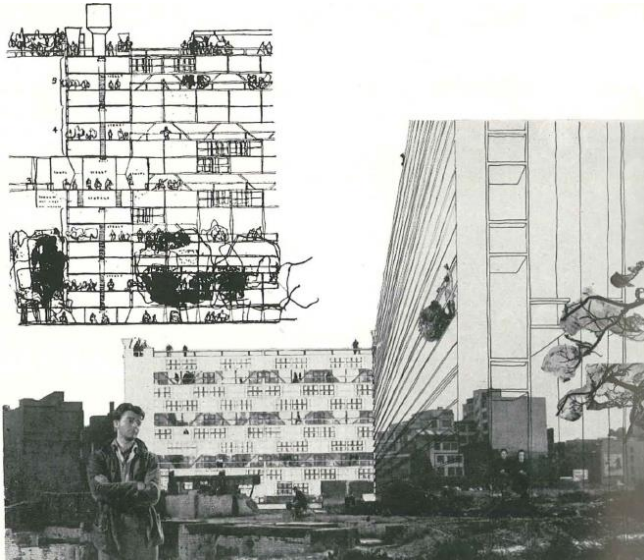
Alison i Peter Smithson, nacrti za natjecanje za Coventry katedralu, dramatična vizualna slika stvorena spektakularnom strukturom podignutom na planu neopalladijanske simetrije – njihov posljednji formalni plan, 1951. godine



Louis Kahn i Douglas Orr, *Yale Art Centre*, 1953. godine, formalnost, izražena struktura, izraženi materijali; najsikrenija zgrada Novoga svijeta.

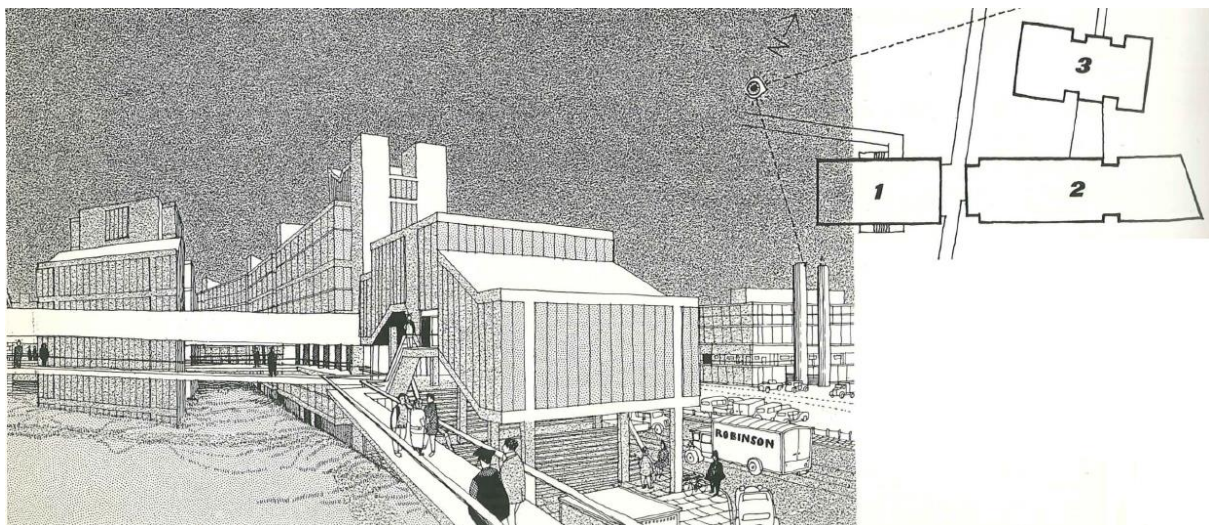


Louis Kahn i Douglas Orr, *Yale Art Centre*, interijer i eksterijer.

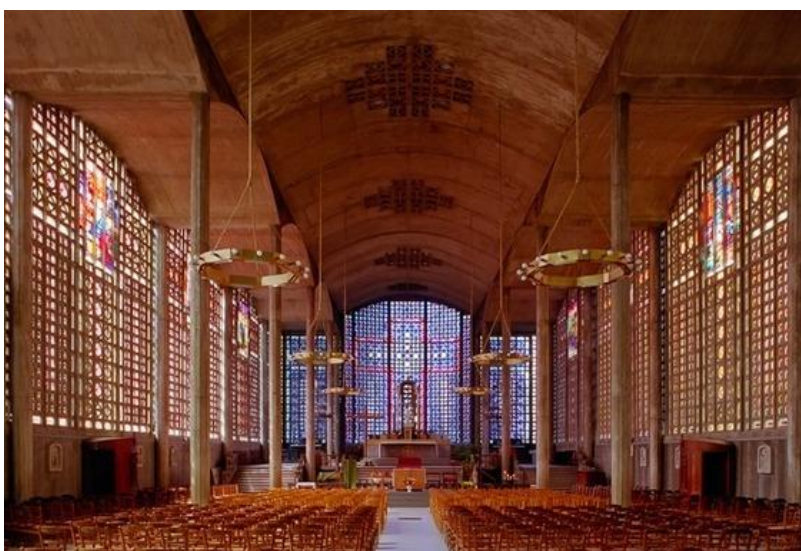


Projekt prenamjene *Golden Lane*, prikazuje Smithsonovo okretanje protiv geometrije i formalnosti, stavljajući veći vizualni naglasak na mjesto, cirkulaciju, stanovanje i ljudsku prisutnost.

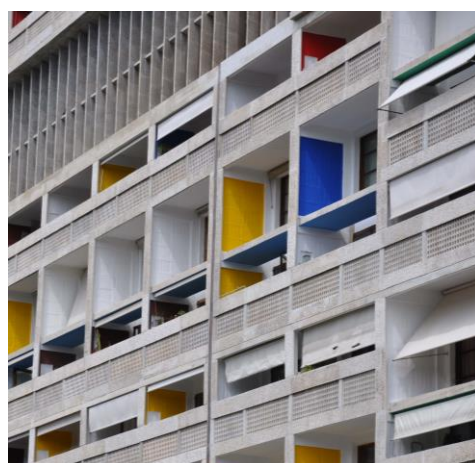
Skica Smithsonovog mrežišta *Golden Lane* projekta (1952.).



Nastavci na Sheffield University (projekt za natječaj od A. i P. Smithson) – vrhunac razvoja neobrutalističke arhitekture prema potpunoj aformalnosti, antigeometriji, ali ipak sistematskim kompozicijskim metodama koje u slikarstvu predstavljaju Pollock i Burri. Podignuti putevi za hodanje spajaju glavni ulaz (1) s Odsjekom za umjetnost (3), Kućom senata (2) kao i s drugim zgradama na mjestu.



Auguste Perret, *Notre-Dame du Raincy*, 1922. – 1923. godine



Le Corbusier, *Unite d'Habitation à Marseille*, 1947. – 1952. godine



Bengt Edman i Lennart Holm,
Villa Göth, Uppsala,
1950. godine



Eduardo Paolozzi, *Čovjek s fotoaparatom*,
1955.



Alberto Burri, *Sacco Nero Rosso*,
1955. godine

Literatura

- LAWRENCE ALLOWAY, Eduardo Paolozzi, u: *Architectural Design*, London, 1956.
- PETER COLLINS, *Concrete: The Vision of a New Architecture*, McGill-Queen's Press, Montreal, 2004.
- BILL COWBURN, MICHAEL PEARSON, Art in Architecture, u: *244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society* 2, Manchester, 1954.
- THEO CROSBY, The New Brutalism, u: *Architectural Design*, London, sijećanj 1955.
- HALF FOSTER, Savage Minds (A Note on Brutalist Bricolage),
- NIGEL HENDERSON, Statement, u: *Uppercase* 3, London, 1960.
- NIGEL HENDERSON, EDUARDO PAOLOZZI, ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, *Parallel of Life and Art: Indications of the New Visual Order*, London, 1953.
- BEN HIGHMORE, "Image-breaking, God-making": Paolozzi's Brutalism, u: *October Magazine*, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2011.
- ALEX KITNICK, New Brutalism: Introduction,
- KARL-EUGEN KURRER, *The History of the Theory of Structures Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften GmbH*, Berlin, 2008.
- MICHAEL PEARSON, Editorial, u: *244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society* 7, 1956.-1957.
- ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, "The 'As Found' and the 'Found'", u: *As Found: The Discovery of the Ordinary*, Baden, 2001.
- ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, The New Brutalism, u: *Architectural Design* 27, London, 1957.
- ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, JANE B. DREW, E. MAXWELL FRY, Conversation on Brutalism, u: *Architectural Design*, London, 1957.
- ALISON SMITHSON I PETER SMITHSON, Some Notes on Architecture, u: *244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society* 1, London, 1954.
- ALISON SMITHSON, PETER SMITHSON, House in Soho, London, u: *Architectural Design*, London, 1953.

- PENNY SPARKE, Peter Reyner Banha, 1922-1988, u: *Journal of Design history*, Vol.1, No 2 (1988.), Oxford University Press, 1988., (<http://www.jstor.org/stable/1315893>, posjećeno 10.07.2015.)
- HADAS STEINER, Life at the Threshold, u: *October Magazine*, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2011., str. 4-5
- ANTHONY VIDLER, Another Brick in the Wall, u: *October Magazine*, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, 2011

INTERNET IZVORI

- Izdavači Art Discover, *John McHale*, <http://www.artdiscover.com/en/artists/john-mchale-id1881>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači Biography.com, *Louis Kahn*, <http://www.biography.com/people/louis-kahn-37884>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači Biography.com, *Jackson Pollock*, <http://www.biography.com/people/jackson-pollock-9443818#related-video-gallery>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači Biography.com, *Le Corbusier*, <http://www.biography.com/people/le-corbusier-9376609>, pristupljeno 09.09.2015.
- Izdavači Biography.com, *Ludwig Mies van der Rohe*, <http://www.biography.com/people/ludwig-mies-van-der-rohe-9407940>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači Dictionary of Art Historians, <https://dictionaryofarthistorians.org/wittkowerr.htm>, posjećeno 09.09.2015.
- <http://dictionary.reference.com/browse/suaviter+in+modo,+fortiter+in+re>, posjećeno 09.09.2015.)
- Izdavači dictionary.com, <http://dictionary.reverso.net/french-english/j'm'en%20foutisme>, posjećeno 09.09.2015.)
- Izdavači Dictionary.reference.com, <http://dictionary.reference.com/browse/locus+classicus>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači Encyclopaedia Britannica, *Lawrence Alloway*, <http://www.britannica.com/biography/Lawrence-Alloway>, posjećeno 09.09.2015.

- Izdavači Encyclopaedije Britannice, *Willem de Kooning*, <http://www.britannica.com/biography/Willem-de-Kooning>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači enciklopedija.hr, *Toma Akvinski, sv.*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=61654>, posjećeno 09.09.2015.
- 09.09.2015.)
- Izdavači Enciklopaedie Britannice, *Auguste Perret*, <http://www.britannica.com/biography/Auguste-Perret>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači Encyclopaedije Britannice, *Alberto Burri*, <http://www.britannica.com/biography/Alberto-Burri>, posjećeno 09.09.2015.
- DARIO GOODWIN, *Alison and Peter Smithson*, <http://www.archdaily.com/645128/spotlight-alison-and-peter-smithson>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači Guggenheim.org, *Karel Appel*, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1093/Karel%20Appel>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači Guggenheima, *Art brut*, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/movements/195204>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači Guggenheima, *Jean Dubuffet*, <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/996>, posjećeno 09.09.2015.
- Izdavači Internet Encyclopedia of Philosophy, *Thomas Aquinas (1225 - 1274)*, <http://www.iep.utm.edu/aquinas/>, posjećeno 09.09.2015.
- SILVANO LEVY, *Tony del Renzio: Enfant terrible of English Surrealism*, <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/toni-del-renzio-431779.html>, posjećeno 09.09.2015.
- ANNE MASSEY, *Nigel Henderson*, <http://independentgroup.org.uk/contributors/henderson/index.html>, pristupljeno 09.09.2015.
- PETER RAWSTORNE, *Obituary: Professor Theo Crosby*, <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-professor-theo-crosby-1448941.html>, posjećeno 09.09.2015.
- TERRY RIGGS, *Richard Hamilton*, <http://www.tate.org.uk/art/artists/richard-hamilton-1244>, posjećeno 09.09.2015.

- JAMES STEVENS CURL, New Empiricism, <http://www.encyclopedia.com/doc/1O1-NewEmpiricism.html>, posjećeno
- Izdavači Tate, Isir Eduardo Paolozzi, <http://www.tate.org.uk/art/artists/sir-eduardo-paolozzi-1738>, posjećeno 09.09.2015.
- JAMES TAYLOR-FOSTER, *The A-Z of Brutalism*, <http://www.archdaily.com/477304/an-a-z-of-brutalism>, posjećeno 09.09.2015.