

# ROLA I ZNACZENIE FAKTURY MATERIAŁU W ARCHITEKTURZE BRUTALISTYCZNEJ

Wojciech Niebrzydowski

Wydział Architektury, Politechnika Białostocka, ul. Grunwaldzka 11/15, 15-893 Białystok  
E-mail: niebrzyw@op.pl

## ROLE AND MEANING OF TEXTURE IN BRUTALIST ARCHITECTURE

### Abstract

The author of this article presents complex problem of material in brutalist architecture. The main objective is to describe the most important rules of choice of materials and shaping of textures, as well as to present a role and a meaning of texture in brutalism. The scope of the article includes analyses of ideas and buildings of brutalist architects. The researches confirmed that they attached great importance to a kind of building material and a way of using it. Brutalist architects were fascinated by ordinariness and true life, and therefore they preferred common materials, as wood, stone, brick and concrete. These raw materials were used as found and textures were unfinished. Building material was both construction and texture. Craftman's methods became popular again and replaced aesthetic of the machine. Rough and inaccurate textures were contradiction to smooth and precise surfaces of the International Style and symbolized sincerity and truth of brutalist architecture. The mature phase of brutalism was dominated by brick and especially by concrete, as the material with the best aesthetic character. In the end of this article the author presents detailed conclusions in twelve points.

### Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest złożony problem materiału w architekturze brutalistycznej. Podstawowym celem jest przedstawienie najważniejszych zasad stosowanych przy doborze materiałów i kształtowaniu faktur, a także określenie roli i znaczenia faktury w brutalizmie. Zakres artykułu obejmuje analizy idei, postaw twórczych i realizacji architektów związanych z nurtem brutalistycznym. Przeprowadzone badania potwierdziły, że przywiązywali oni dużą wagę do rodzaju materiału budowlanego i sposobu jego użycia. Zafascynowani zwyczajnością i prawdziwym życiem stosowali pospolite materiały, takie jak drewno, kamień, cegła i beton. Tworzywa te były stosowane w stanie surowym, a powierzchnie z nich uzyskane nie podlegały wykończeniu. Materiał budowlany stanowił jednocześnie strukturę i fakturę budynku. Do łask wróciły rzemieślnicze metody budowlane, które wyparły estetykę maszyny. Chropowate, nie pozbawione niedokładności faktury były zaprzeczeniem gładkich modernistycznych powierzchni i symbolizowały szczerłość oraz prawdę architektury brutalistycznej. W dojrzałej fazie brutalizmu najbardziej popularne stały się faktury betonowe. Podsumowanie artykułu stanowią szczegółowe wnioski zawarte w dwunastu punktach.

Keywords: theory and history of architecture in the 20<sup>th</sup> century, brutalism, texture

Słowa kluczowe: historia i teoria architektury XX wieku, brutalizm, faktura

Problem materiału w brutalizmie, kierunku rozwijającym się od zakończenia II wojny światowej po lata 70., miał większe i bardziej złożone znaczenie niż w przypadku innych nurtów architektonicznych. Wyodrębnienie się trendu brutalistycznego z modernizmu

było w pewnym stopniu rezultatem pojawienia się nowych idei dotyczących stosowania tworzyw budowlanych. Zadaniem niniejszego artykułu jest przedstawienie roli i znaczenia faktury materiału w brutalizmie oraz podkreślenie najważniejszych różnic w tej kwestii

w stosunku do architektury modernistycznej opartej na estetyce maszyny. Wskazane zostaną także najczęściej używane materiały, lecz szczegółowe omówienie cech i rodzajów faktur otrzymywanych przy zastosowaniu każdego z nich wykracza poza przyjęty zakres artykułu.

\* \* \*

Jedną z cech charakteryzujących nurt brutalistyczny w architekturze było eksponowanie faktury materiałów budowlanych. Banham pisze o brutalizmie jako „architekturze masywnej plastyczności i szorstkich powierzchni”<sup>1</sup>. Często fakturalny aspekt brutalizmu jest sprowadzany wyłącznie do stosowania betonu, co jest niewątpliwym błędem. Pomyłkę tę popełniało wielu badaczy i historyków, jak choćby autorzy renomowanej „Encyklopedii architektury”, pisząc: „Brutalizm polega na eksponowaniu surowej faktury żelbetu (franc. *béton brut*)...”<sup>2</sup> Brutaliści, zwłaszcza w fazie kształtowania się nurtu, wykorzystywali różnorodne materiały: drewno, kamień, cegłę, beton, stal. Nawet w latach późniejszych równoległe z brutalizmem betonowym rozwijał się brutalizm ceglany<sup>3</sup>. Ważny jest sposób, w jaki stosowano te materiały. Miały one być pozostawione w swoim **stanie surowym**, jak znalezione („as found”) – wynikało to między innymi z poglądów artystycznych, ku którym skłaniali się brutalizujący architekci. Miały stanowić równocześnie **strukturę konstrukcyjną budynku i fakturę powierzchni** wewnętrznych i zewnętrznych – odrzucano stosowanie okładzin ukrywających prawdziwy materiał budowlany. Powinno się z nich otrzymywać nierówne **chropowate faktury**, będące przeciwieństwem gładkich powierzchni modernistycznych budynków. Faktury powinny podkreślać **rzemieślnicze techniki** wznoszenia budynków, zamiast wskazywać na przemysłowe technologie.

Odwrotnie postępowali architekci tworzący w stylu międzynarodowym. Materiały były dokładnie obrabiane, a strukturę konstrukcyjną najczęściej zasłaniano gładkim tynkiem. By sprostać doktrynie estetyki maszyny, często uciekano się do imitowania „przemysłowego” pochodzenia budynków, które w rzeczywistości były wznoszone w sposób jak najbardziej rzemieślniczy. Dla brutalistów wszelkie działania imitacyjne, ukrywające prawdę były niedopuszczalne.

Dochodzimy w tym miejscu do bardzo istotnego aspektu architektury brutalistycznej, mianowicie doboru materiałów i sposobu ich użycia, który miał być szczerzy w najszerszym tego słowa znaczeniu. Powinien wyrażać prawdę, która stała się (na powrót) podstawową wartością w architekturze. A prawda nie musi być piękna i nie zawsze kryje się w wyszukanych materiałach obrobionych z najwyższą dokładnością. Prawdę w architekturze można osiągnąć za pomocą pospolitych, surowych materiałów, nie ukrywanych pod okładzinami lub tynkiem. Prawdę, czy też dążenie do jej ukazania, podkreślają także usterki i niedokładności powierzchni powstałe podczas wznoszenia budynku. Twarz prawdziwego człowieka porwana jest zmarszczkami i bliznami, jednak „nawet najbrzydsza twarz jest piękna, jeśli się ją namaluje prawdziwie i szczerze”<sup>4</sup> (ryc.



Ryc. 1. Jean Dubuffet,  
obraz pt. „D’hotel nuance d’abricot”, 1947  
Źródło:www.freedarko.blogspot.com

<sup>1</sup>R. Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation – Karl Krämer Verlag, New York – Stuttgart 1966, s. 47.

<sup>2</sup>N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Encyklopedia architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1997, s. 68.

<sup>3</sup>Banham w najważniejszym opracowaniu dotyczącym brutalizmu w architekturze poświęca cały rozdział „cegłanym brutalistom” („the Brick Brutalists”), choć rzeczywistości określa ich jako „ciężkie przypadki” („hard cases”), [w:] R. Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation – Karl Krämer Verlag, New York – Stuttgart 1966, s. 125-127.

<sup>4</sup>J. Sławińska, *Estetyka dla projektantów*, Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1979, s. 152.

1). Według Sławińskiej, sztuka protestu - a brutalizm był taką, przynajmniej w swoich początkach - „*nigdy nie zmierzała do upiększania i uświetniania otoczenia człowieka, ale poszukiwała prawdy życia, nieraz okrutnej i strasznej*”<sup>5</sup>.

Brutaliści byli zafascynowani prawdziwym, codziennym życiem w miastach i próbowali znaleźć jego odzwierciedlenie w swoich dziełach. W formach tych dzieł ogromną rolę odgrywała powierzchnia. Angielscy krytycy architektury w latach 50-tych twierdzili nawet, że brutalizm był sztuką powierzchni, a nie masy, natomiast Stirling zauważył, że elewacje budynków są postrzegane bardziej jako powierzchnia niż wzór<sup>6</sup>. Zatem dążenie do architektury szczerzej i prawdziwej musiało obejmować również odpowiedni dobór materiałów i uzyskiwanych przy ich użyciu faktur.

Alison i Peter Smithsonowie, którzy położyli w przełomie lat 40. i 50. XX wieku podwaliny pod estetykę i etykę brutalizmu, byli w pierwszej fazie swojej działalności zafascynowani stałą i uważali, że jej prawdziwe oblicze widoczne jest w budynkach Miesa van der Rohe. Pomimo tego materiał ten nie znalazł uznania w dojrzałym brutalizmie. Większość architektów postawiła na tworzywa masywne, dające poczucie ciężkości – przede wszystkim beton i cegłę (ryc. 2). Warto jednak zwrócić uwagę, że Smithsonowie także później stosowali całą paletę różnych materiałów. Ich dom weekendowy Upper Lawn Pavilion w Fonthill Abbey, wzniesiony w 1961 roku, prezentuje fakturę łamanego kamienia, betonowych płyt elewacyjnych, drewna i szkła, a całość opiera się na aluminiowym szkieletie (ryc. 3).

Brytyjskie małżeństwo w swoim postrzeganiu brutalizmu kładło bardzo duży nacisk na znaczenie tworzyw. Z tego też powodu przypisywano im to, że aspekt wyeksponowanych, surowych materiałów był dla nich zdecydowanie najważniejszy. Jest to jednakże zbyt duże uproszczenie, ponieważ w rzeczywistości idee Smithsonów sięgały znacznie głębiej, co uwiadcza chociażby ich credo: „*Widzimy architekturę jako bezpośredni rezultat sposobu życia*”<sup>7</sup>. Deklarację tę poprzedził budynek szkoły w Hunstanton wzniesiony w latach 1949-1954. Czasopismo „*Architectural Review*” nazwało go „*najbardziej prawdziwym nowoczesnym budynkiem w Wlk. Brytanii*”<sup>8</sup>. Surowe materiały dominują nie tylko w elewacjach, ale i we wnętrzu: ściany stanowi mur z żółtej cegły, stropy wykonane są z prefabrykowanych żelbetonowych płyt żebrowanych, stopnie schodów zrobione zostały z niemalowanego



**Ryc. 2.** Tomasz Mańkowski, Dariusz Kozłowski, Kolegium Polonijne Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, 1975-1991. Fot. autor



**Ryc. 3.** Alison Smithson, Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion w Fonthill Abbey, 1961. Źródło: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

<sup>5</sup> J. Sławińska, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław, 1995, s. 25-26.

<sup>6</sup> Za: R. Banham, *The New Brutalism...*, op. cit. s. 85.

<sup>7</sup> A. Smithson, P. Smithson, Th. Crosby, *Manifesto*, „*Architectural Design*” 4/1957.

<sup>8</sup> Za: R. Banham, *The New Brutalism...*, op. cit., s. 19.

drewna. Takie podejście do estetyki wnętrza budynku, a zwłaszcza rezygnacja z tynków i wszelkich okładzin, sprawiło, że pozostawienie widocznych przewodów instalacyjnych w tym przypadku wydaje się rzeczywiście najbardziej odpowiednie. Architekci brutalistyczni, którzy nie decydowali się na eksponowanie instalacji, musieli bardzo pieczołowicie projektować swoje budynki, przewidując w nich specjalne miejsca (bruzdy, otwory) na przewody, rury i inne elementy. Jakikolwiek zmiany i poprawki po zrealizowaniu budynku były niemożliwe lub pozostawiały widoczne ślady w fakturze – dotyczy to zwłaszcza betonowych powierzchni.

Budynki brutalistyczne według prekursorów nurtu miały być konsekwentną odpowiedzią na postawione przed architektem zadanie projektowe. Wynikiem działań architekta stawało się „unikalne rozwiązanie dla unikalnej sytuacji”<sup>9</sup>. Zaczęły powstawać obiekty oryginalne, nacechowane indywidualizmem – wszak każdy problem projektowy jest inny, zatem jego rozwiązaniem nie mogą być jednakowe budynki. Dlatego możliwe, a nawet wskazane było używanie różnorodnych materiałów. Odrzucano modernistyczną uniformizację i jednolitość. Odrzucano budowanie podobnych obiektów w zupełnie różnych lokalizacjach i uwarunkowaniach. Brutaliści kładli nacisk na odzwierciedlanie w projektowanym rozwiązaniu architektonicznym prawdziwego (naturalnego) charakteru miejsca, tak jak naciskali na odzwierciedlenie prawdziwego (naturalnego) charakteru materiałów. Tworzywami, które w największym stopniu dawały taką możliwość, były stosowane zgodnie z zasadą „as found” materiały naturalne – drewno i kamień – oraz seminaturalne – cegła i beton. Natomiast szczególnie pogardliwie traktowano tworzywa imitujące naturalne materiały, np. plastik imitujący drewno.

Należy podkreślić, że pojęcie „as found” dotyczyło nie tylko stosowania materiałów w stanie surowym, nieobrobionych, ale miało szersze znaczenie. Dla brutalistów wiązało się ze sposobem myślenia o miejscu, w którym miał powstać nowy obiekt. Miejsce to, choćby najbardziej prozaiczne, swoim charakterem, swoimi „znakami szczególnymi” powinno wpływać na rozwiązanie projektowe, czy wręcz je determinować. „Dlatego też «as found» było nowym spojrzeniem na zwyczajność, otwarciem się na to, jak prozaiczne «rzeczy» mogą regenerować naszą twórczą aktywność. (...) Interesowało nas dostrzeganie w materiałach tego,

czym są: «drewnianości» drewna, «piaskowatości» piasku”<sup>10</sup>. Odkrycie zwyczajności zaprezentowano w 1953 roku na londyńskiej wystawie „Parallel of Life and Art” zorganizowanej przez frakcję brutalistyczną działającą w ramach artystycznej grupy Independent Group<sup>11</sup>. Wyeksponowano na niej 120 zdjęć wykonanych na szorstkim matowym papierze.

Budynki modernistyczne podporządkowane estetyce maszyny i naczelnej zasadzie nowoczesności podkreślały idealną gładkość powierzchni ze szkła, stali i tynku. Sposób ich wykonania i wykończenia miał być dokładny jak w doskonałym produkcie przemysłowym. „Głęboka wiara w nieograniczone możliwości nowatorskiej techniki, a zwłaszcza techniki budowlanej, inspirowała poszukiwania w zakresie form architektonicznych odpowiadających przyszłej, przemysłowej technologii.”<sup>12</sup> Budynki brutalistyczne miały podkreślać fakt, że wznoszono je przy użyciu technik rzemieślniczych. Moderniści (np. Mies van der Rohe) w latach międzywojennych przekonywali jak ważne jest użycie szlachetnych materiałów w nowoczesnej architekturze. W brutalizmie natomiast chętnie stosowano pospolite materiały i proste techniki budowlane. „Cegły, prefabrykowane płyty o chropowatej fakturze ukazującej kruszywo, kamień o nieobrobionej powierzchni, surowe lub lakierowane drewno, kute żelazo stały się bardziej preferowane od gładkich, dokładnie obrobionych tworzyw, które były charakterystyczne dla coraz bardziej uprzemysłowionego budownictwa.”<sup>13</sup> Ponownie zaczęto doceniać pracę rzemieślników budowlanych, której efekt nie był doskonały, ale w pewien sposób humanizował architekturę. Powodował odczucie, że budynek powstawał przy udziale ludzkich rąk i umiejętności. Charakter dzieła nie musiał być nowoczesny, skłaniano się raczej ku pewnemu prymitywizmowi i toporności. O architekturze Louisa I. Kahna pisało: „W tej architekturze «brutalnego monumentalizmu» zwykło się widzieć przejaw reakcji na zdematerializowany świat architektury spod znaku Miesa van der Rohe, na architekturę szkła, stali i aluminium, na architekturę bezdusznych prefabrykatów, gdzie i charakter, i technicznie sprawny detal zostały pozbawione cech osobowości ich twórcy”<sup>14</sup>.

Atrybutem szczerości stało się eksponowanie w fakturze budynku sposobu, w jaki był wznoszony, kolejnych etapów procesu budowlanego. Ceglane mury przerywane były betonowymi poziomymi pasami

<sup>9</sup> Za: R. Banham, *The New Brutalism...*, op. cit., s. 72.

<sup>10</sup> C. Lichtenstein, Th. Schregenberger, *As Found: the Discovery of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Zürich 2001, s. 40.

<sup>11</sup> Frakcję brutalistyczną w Independent Group stanowili Smithsonianie, Eduardo Paolozzi (rzeźbiarz) i Nigel Henderson (fotograf).

<sup>12</sup> J. Sławińska, *Estetyka...*, op. cit., s. 114.

<sup>13</sup> H. R. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York 1977, s. 579.

<sup>14</sup> St. Latour, A. Szymiski, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa 1985, s. 506.



**Ryc. 4.** Le Corbusier, gmach Sądu Najwyższego w Chandigarh, 1951-1956. Źródło: www.flickr.com



**Ryc. 5.** Louis I. Kahn, Jonas Salk Research Institute w La Jolla, 1959-1965. Źródło: www.mimoa.eu.

wieńców i stropów, w monolitycznych ścianach z żelbetu widoczne były łączenia deskowania, podobnie jak nie zamaskowane otwory po prętach montażowych szalunku. W ten sposób pokazywano prawdę materiałów, konstrukcji i zastosowanych technik budowlanych<sup>15</sup>. Techniki te nie były nowatorskie, a w wielu przypadkach, można powiedzieć, dość prymitywne, jak choćby w budynkach Le Corbusiera w Chandigarh (ryc. 4).

Podkreślanie metody wznoszenia budynku szczególnie istotne stało się w żelbetowych realizacjach Kahna. Odcisnięte w betonowych powierzchniach ścian krawędzie form szalunkowych i pozostawione otwory montażowe tworzą swoisty ornament (ryc. 5), o którym twórca mówił: „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”<sup>16</sup>.

Wręcz rewolucyjną zmianą w stosunku do nieskazitelnego powierzchni modernistycznych budynków okresu międzywojennego było gloryfikowanie niedoróbek, szkarad i niedokładności powstałych podczas budo-

<sup>15</sup> Sławińska pisze: „Manifestowanie szczerości w architekturze wyrażało się nie tylko stosowaniem naturalnych materiałów, ale także ukazywaniem wewnętrznej struktury budynku. Brutalizm wypracował własną wersję ‘ekshibicjonistycznej’ w tym sensie architektury. Charakteryzowała się ona nie otynkowanymi murami z cegły poprzecinanymi pasmami żelbetowych stropów. Ekspozowała zarówno wewnętrzną anatomię budynku, jak i kolejne etapy jego powstawania. Przykładem może być willa Le Corbusiera w paryskiej dzielnicy Neuilly.”, [w:] J. Sławińska, *Ruchy protestu...*, op. cit., s. 28-29.

<sup>16</sup> Za: Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 265.

wy. Nie były one poprawiane ani ukrywane, lecz eksponowano je z pełną świadomością, sądząc, że podkreślają one indywidualność każdego budynku i jego szczerść. Uważano, że ślady, które na powierzchniach pozostawia zastosowana technologia, a później upływający czas, są naturalną wartością architektury. Najchętniej stosowano materiały uznawane za takie, które dobrze się starzeją, a patyna, która je pokrywa, nie obniża, lecz podnosi ich estetyczną wartość. Budynek o niestarannych, szybko patynujących fakturach stawały się, jak pisał Banham, „wspaniałymi ruinami” („magnificent ruins”)<sup>17</sup> niedługo po powstaniu. Brutaliści cenili taki efekt. Pozytywne stanowisko w stosunku do starzenia się betonu wydaje się dość zaskakujące. Dzisiaj doświadczenie wskazuje, że powierzchnie betonowe często źle znoszą trudne warunki atmosferycz-



**Ryc. 7.** Paul Rudolph, budynek Wydziału Sztuki i Architektury Uniwersytetu Yale, New Haven, 1958-1964  
Źródło: [www.paulrudolph.blogspot.com](http://www.paulrudolph.blogspot.com)



**Ryc. 6.** Fritz Wotruba, kościół św. Trójcy na Georgenbergu w Wiedniu, 1974-1976. Fot. autor

ne i są trudne do naprawy. Jednak w latach 60. panowało przekonanie o szlachetnej patynie, „starzeniu się z gracją” i odporności betonu: „Z upływem czasu beton uzyskuje akceptowalną patynę podobną do kamienia wapiennego. Oferuje dobrą odporność na zanieczyszczone powietrze, jeżeli jest zrobiony przy użyciu odpowiednio odpornego cementu”<sup>18</sup>. Niewątpliwie zacieki i odbarwienia betonowych powierzchni mogą w określonych przypadkach podnosić ekspresję for-

my i „dodawać budynkowi życia”, czego przykładem jest kościół św. Trójcy na Georgenbergu w Wiedniu,<sup>19</sup> wzniesiony w latach 1974-1976 według projektu Fritza Wotruby (ryc. 6).

Większość brutalistycznych budynków ma mocno rozrzeźbione formy, co jest zgodne z corbusierską definicją architektury jako gry brył w świetle. Brutaliści, stosując się do zasady mówiącej o potrzebie rozedrgania światła na elewacjach, poszli nawet dalej. Mocno wyartykułowana tektonika fasad zapewniała głębokie efekty światłocieniowe w skali całej bryły budynku w skali makro, natomiast chropowata, nierówna faktura dawała takie efekty w skali mikro - w zbliżeniu i detalu. Najmocniejsze efekty światłocieniowe uzyskiwano dzięki powierzchniom betonowym wylewanym w specjalnych szalunkach lub odpowiednio obrobionym. Architekci nie zadowolili się corbusierskim *béton brut*, ukazującym odbicie deskowania, lecz dążyli do uzyskania jeszcze bardziej chropowatych i ekspresyjnych powierzchni. Eksperymenty z fakturami betonowymi trwały przez cały okres brutalizmu i zaowocowały między innymi: betonem żłobkowanym, betonem płukającym, betonem młotkowanym. Ze szczególnym upodobaniem tego typu faktury stosowali twórcy japońscy Tange, Sakakura – i amerykańscy – Rudolph (ryc. 7) oraz Johansen.

\*\*\*

<sup>17</sup> R. Banham, *The New Brutalism...*, op. cit., s. 16.

<sup>18</sup> M. Bäcker, E. Heinle, *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London 1971, s. 3.

<sup>19</sup> Istnieją kontrowersje w kwestii zaliczania tego budynku do brutalizmu lub neoekspresjonizmu. Na przykład Wąs pisze: „Potwierdzeniem roli rzeźby w dziejach brutalistycznej architektury sakralnej jest kościół Trójcy Świętej na wzgórzu św. Grzegorza w Wiedniu (...). Data stworzenia projektu kościoła (1964 r.) w Wiedniu, mimo że przez Rombolda uznany on został za kończący okres neoekspresjonizmu w architekturze sakralnej, skłania do uznania go za przynależny do głównego nurtu omawianej stylistyki [brutalizmu]”, [w:] C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 248-249.

Hasło Le Corbusiera „*L'architecture, c'est, avec des matières brutes établir des rapports émouvants*”, czyli tworzenie poruszających zależności przy pomocy surowych materiałów, zostało wprowadzone w życie przez architektów brutalistycznych. Faktura w brutalizmie pełniła dużo ważniejszą rolę niż w innych nurtach architektonicznych. Należy podkreślić, że pewne idee i znaczenia, zwłaszcza etyczne, związane ze stosowanymi materiałami - w późniejszym etapie rozwoju brutalizmu uległy zatarciu lub przestały funkcjonować. Nurt ten, podobnie jak wiele innych, podążył w kierunku formalizmu, pewnej manieri, wyrażającej się również eksponowaniem określonych faktur.

Ogólne wnioski dotyczące sposobu stosowania, roli oraz znaczenia materiałów i ich faktur w architekturze brutalistycznej można przedstawić w następujących punktach:

1) preferowano materiały pospolite, zwyczajne, odrzucając tworzywa wyszukane i imitacyjne;

2) we wczesnej fazie brutalizmu stosowano szeroką paletę materiałów: drewno, kamień, stal, cegłę, beton;

3) w dojrzałym brutalizmie nastąpiło ograniczenie stosowanych materiałów do cegły i przede wszystkim betonu, jako tworzywa dającego największe możliwości estetyczne;

4) stosowano materiały w stanie surowym, „as found”, bez obróbki – chociaż w dojrzałym brutalizmie betonowe powierzchnie były poddawane różnym zabiegom estetyzującym;

5) materiał budowlany stanowił jednocześnie strukturę konstrukcyjną budynku i fakturę powierzchni;

6) surowa faktura miała odzwierciedlać naturalny charakter materiału;

7) preferowano nierówne, chropowate faktury dające mocne efekty światłocieniowe;

8) w fakturze powierzchni starano się odzwierciedlić metodę wznoszenia budynku, kolejne etapy budowy;

9) poprzez fakturę podkreślano stosowanie rzemieślniczych technik budowlanych;

10) usterki i niedokładności faktury pozostawiano widoczne;

11) surowe faktury były symbolami szczerości, prawdy, zwyczajności i skromności, choć w latach późniejszych częściowo utraciły te znaczenia;

12) faktury miały humanizować architekturę poprzez ukazanie odwrotu od produktów przemysłowych ku wytworom ludzkich rąk.

## LITERATURA

1. **Banham R. (1966)**, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* Reinhold Publishing Corporation – Karl Krämer Verlag, New York – Stuttgart.
2. **Bäcker M., Heinle E. (1971)**, *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London 1971.
3. **Hitchcock H.-R. (1977)**, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York.
4. **Jencks Ch. (1987)**, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
5. **Latour S., Szymski A. (1985)**, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
6. **Lichtenstein C., Schregenberger Th. (2001)**, *As Found: the Discovery of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Zürich.
7. **Pevsner N., Fleming J., Honour H. (1997)**, *Encyklopedia architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
8. **Sławińska J. (1979)**, *Estetyka dla projektantów*, Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.
9. **Sławińska J. (1995)**, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.
10. **Wąs C. (2008)**, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław.

Artykuł jest wynikiem realizacji projektu badawczego W/WA/4/09 nt. „Brutalizm w architekturze – geneza, tworcy, formy”.