

Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 18 (1964)

Heft: 11: Brutalismus in der Architektur = Brutalisme en architecture = Brutalism in architecture

Artikel: New Brutalism : Brutalismus in der Architektur

Autor: Joedicke, Jürgen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-332031>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

New Brutalism — Brutalismus in der Architektur

Der Begriff »New Brutalism« wurde 1954 im Kreis um Alison und Peter Smithson geprägt. Er erfuhr weltweite Verbreitung, weil er einer allgemein vorhandenen Stimmung prägnanten Ausdruck verlieh. Mit Brutalismus bezeichnen wir eine Architekturauffassung, die vielleicht eine der möglichen Alternativen heutiger Gestaltungsmöglichkeiten darstellt – oder zumindest darstellte, denn es lassen sich bereits Anzeichen nicht mehr übersehen, daß der Brutalismus seine ursprüngliche Kraft zu verlieren und allzurasch ein Opfer modischer Abnutzungserscheinungen zu werden beginnt¹.

Ehe jedoch gebräuchliche und verallgemeinernde Charakterisierungen akzeptiert werden können, müssen eine Reihe von Vorbehalten und Einschränkungen gemacht werden. Sie beziehen sich auf Fehldeutungen, die jeder generalisierenden Betrachtungsweise anhaften. Es ist nämlich durchaus offen, ob und inwieweit Architekten der Gegenwart mit einer derartigen Klassifizierung zureichend erfaßt werden können. Zumindest aber kann als zweifelsfrei unterstellt werden, daß bei einzelnen Architekten auf bestimmten Gebieten Entsprechungen bestehen, die als brutalistisch bezeichnet werden können. Zum anderen hat der Brutalismus, oder dasjenige, was man in der Form Arbeitshypothese als brutalistisch unterstellen kann, zwei deutlich zu trennende Phasen durchlaufen. Es muß zwischen dem Brutalismus im engeren Sinn unterschieden werden, wie er sich innerhalb der Diskussionen im Kreis der Smithsons und allgemein in England darstellte, und zum anderen zwischen dem sich danach entwickelnden internationalen Brutalismus. Und schließlich müssen davon jene Einzelgänger getrennt werden, die als Vorläufer oder parallel zur allgemeinen Entwicklung in ihrem Werk brutalistische Erscheinungen erkennen lassen.

Der Brutalismus stellt das bisher Erreichte nicht in Frage, er ist also keine revolutionäre Bewegung, sondern eher eine evolutionäre. Man könnte ihn als eine besondere, auf unsere Zeit und ihre Anforderungen bezogene neue Interpretation bisher in der Moderne verankerter Prinzipien und Methoden bezeichnen. Der Ansatzpunkt der Smithsons z. B. ist die kompromißlose Architektur Ludwig Mies' van der Rohe. Die Schule in Hunstanton (1952–1954) läßt in der Anlage und in der Wahl der Baustoffe deutlich seinen Einfluß erkennen, jedoch zeigen sich in der Betonung der durch die Herstellung bedingten Eigenschaften der Baustoffe Veränderungen. Einmal befragt, bei welchem Architekten sie verwandte Gesinnung erkennen, wiesen die Smithsons auf Louis Kahn hin und das von ihm entworfene Kunstzentrum in Yale, das zur gleichen Zeit wie die Schule in Hunstanton entstanden war. Auch bei Kahn zeigt sich in der Einfachheit der Gesamtform und des Raumgefüges der Einfluß Mies' van der Rohe, während im Detail eher Anklänge an Le Corbusier zu finden sind.

Dieser bewußte Bezug zur Moderne unterscheidet den Brutalismus von anderen gegenwärtigen Auffassungen, die mit ihrer Kritik die Moderne in Frage stellen. Es darf hierbei an Philip Johnson erinnert werden, der zunächst auch Mies van der Rohe verpflichtet war, sich nach Fertigstellung des Seagram-Verwaltungsgebäudes von ihm löste und heute das Ende der Moderne proklamiert (was aber bei seiner intellektuellen Begabung nicht ausschließt, daß er sich demnächst wieder in das Zentrum der Moderne zurückkatapultiert).

Im Ansatzpunkt war der Brutalismus weniger eine Frage der Form oder des Baustoffes, sondern der geistigen Grundeinstellung. Dieses Fundament ist heute noch intakt, wird jedoch durch eine auf brutalistische Oberflächenmätzchen zielende Gestaltung überspielt.

Das Denken der Smithsons kreiste um eine Reihe von sich ergänzenden Begriffen wie

Verantwortung, Wahrheit, Objektivität, Material- und Konstruktionsgerechtigkeit und Ablesbarkeit.

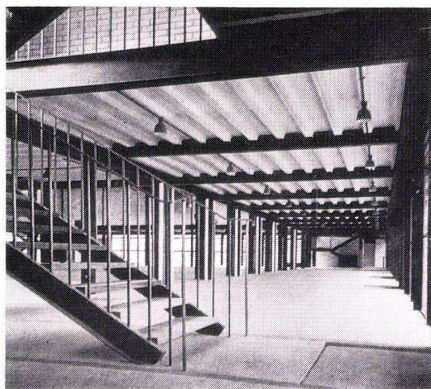
Mit dem Begriff Verantwortung verbindet sich vor allem die Verpflichtung des Architekten vor der Gesellschaft. Der Begriff Verantwortung beinhaltet aber auch den Bezug des Einzelbauwerkes zur Struktur der Stadt: ganz allgemein also die Einordnung innerhalb eines durch die Gesellschaft und durch städtebauliche Anforderungen gegebenen Rahmens. Allerdings unterläuft hier den Smithsons der gleiche Trugschluß wie den meisten anderen Verfechtern dieser These: die Gesellschaft, für die sie zu bauen vorgeben, existiert nicht; sie existiert nur in der Vorstellung des Architekten. Die vorhandene Gesellschaft dagegen steht den Bemühungen avantgardistischer Architekten zumeist verständnislos gegenüber.

Der Begriff Wahrheit wird vor allem auf die Herstellungsweise bezogen. Das Gebäude soll seine Herstellungsart zeigen. Hierher gehört Kahns Definition des architektonischen Raumes: "I think an architectural space is one in which it is evident how it is made²." Die Smithsons gehen in Hunstanton so weit, daß untergeordnete Dienste, wie z. B. Leitungen, frei vor der Wand verlegt werden – eine Anordnung übrigens, die sich schon bei Berlages Börse in Amsterdam findet.

Mit dem Begriff Objektivität verbindet sich die Forderung, daß sich nicht der Architekt im Bauwerk ausdrücken solle, sondern dasjenige, dem das Gebäude dient. Neu interpretiert wurde der Begriff Materialgerechtigkeit. Der Baustoff soll so verwendet werden, wie er vorgefunden wird (»valuation of materials as found«, definiert Banham in seinem in der »Architectural Review« erschienenen Artikel »New Brutalism«). Unter Konstruktionsgerechtigkeit wurde wie im bisherigen Sprachgebrauch die Verdeutlichung der konstruktiven Funktion gemeint.

Eine zentrale Rolle nehmen die Begriffe Ablesbarkeit und Erkennbarkeit ein. Sie sind von eminenter Bedeutung. Die meisten der von Architekten aufgestellten Theorien scheitern an der Frage, in welcher Weise die abstrakt aufgestellten Theorien in das Gebaute übergeführt werden können und wie sie im Gebauten wahrnehmbar sind. Bei den Smithsons wird diese Frage reduziert auf die Forderung, daß die Logik des Entwurfsgedankens und – präziser – die räumliche Fügung, die Konstruktion und die Baustoffe außen ablesbar sein sollen. Damit dies erreicht werden könne, müsse der Blick des Betrachters mit Aufdringlichkeit gereizt werden. So war auch theoretisch eine expressive Note von Anfang an mit dem Brutalismus verbunden, wenn sie auch bei den Smithsons infolge einer puritanischen Grundeinstellung noch nicht zugleich in Erscheinung trat. Hinzu kam der Begriff »image«, der nur schwer zu übersetzen ist. Er besagt, daß das Gebäude eine einprägsame Bildhaftigkeit, eine erinnerungswürdige Gestalt besitzen müsse. Keiner dieser Begriffe ist neu. Die Verbindung dieser Begriffe jedoch und ihre besondere und eigenwillige Interpretation zeichnen den Brutalismus aus und charakterisieren ihn.

Neben diesem allgemeinen theoretischen Hintergrund wird der Brutalismus durch bestimmte Gestaltungstendenzen bestimmt. Man kann sie am besten charakterisieren, wenn man sie mit der Auffassung Mies' van der Rohe vergleicht. Mies geht davon aus, eine sich als sinnvoll erweisende, zumeist rechtwinklige Grundfläche in einzelne Räume zu unterteilen: der Großraum wird in kleinere Teilräume zerlegt, wobei die Unterteilung so ausgeführt wird, daß sie jederzeit wieder aufgehoben werden kann. Im Gegensatz dazu geht der Brutalismus (oder dasjenige, was ich darunter verstehe) von der einzelnen, kleineren Raumgruppe aus, die gemäß der Funktion proportioniert und mit anderen



¹ Der Ansatzpunkt der Smithsons ist die kompromißlose Architektur Mies' van der Rohe. Jedoch zeigen sich bereits Veränderungen in der Betonung der durch die Herstellung bedingten Eigenschaften der Baustoffe.

Alison und Peter Smithson, Schule in Hunstanton, 1952–1954.

Le parti des Smithsons est celui de l'architecture intransigente de Mies van der Rohe. Néanmoins, les accents, dus aux particularités de fabrication des matériaux de construction ont subi des modifications.

Smithsons' point of departure is the uncompromising architecture of Mies van der Rohe. However, modifications appear already in the stressing of the properties of the materials occasioned by the nature of the fabrication.

verbunden wird. Mit anderen Worten: autonome und also solche ästhetisch betonte Funktionselemente werden zusammengefügt. Ausgangspunkt ist also nicht die Großform, sondern die Einzelform. Während aus der Auffassung Mies' von der Rohe der reine Quader resultiert, entsteht aus der Auffassung der Brutalisten ein aus Einzelkörpern zusammengesetztes, mit Vor- und Rücksprüngen versehenes Ganzes. Hinter diesem Gestaltungsprinzip steht eine Funktionsauffassung. Sie besagt, daß es bestimmte, genau zu definierende Teilfunktionen gibt, die durch spezifische Gebäudeformen erfüllt werden können; während hinter der Großform Mies' von der Rohe die Auffassung steht, daß es keine spezifischen Funktionen gibt, sondern daß es nur darum gehen könne, den beliebig zu unterteilenden, anonymen Großraum zu schaffen.

Ich möchte dieses Prinzip des Brutalismus ein städtebauliches nennen, denn hier wie dort geht es darum, aus spezifischen, unterschiedlichen Funktionen dienenden Einheiten Waisenhaus in Amsterdam von Aldo van Sches Beispiel für diese Auffassung ist das Waisenhaus in Amsterdam von Aldo van Eyck. »Ein Haus wie eine Stadt, eine Stadt wie ein Haus« – ist sein erklärtes Ziel. Oder um die Smithsons sinngemäß zu erwähnen, deren Ziel es beim Entwurf für Hunstanton war, eine Reihe von sich selbst zusammenhaltenden Gemeinschaften zu schaffen, die sich wie die Einheiten einer Stadt zu einem Ganzen fügen. Der gleiche Bezug zum Städtebau findet sich bei J. B. Bakema und Louis Kahn und Georges Candilis.

Je nach Temperament und Eigenart ist die Tendenz zur Einbindung der autonomen Gebäudeteile mehr oder weniger stark. Aber selbst da, wo sich die alles überspielende Großform anzudeuten scheint, bleibt die Einzelheit sorgfältig akzentuiert. Eines der Mittel zur Akzentuierung von Raumfolgen nach außen sind dabei ungewöhnliche Fensterformate, die teilweise um Ecken herumlaufen – oder sich in der Höhe staffeln.

Das Ergebnis derartiger Gestaltungsprinzipien sind räumlich und plastisch reich gegliederte Anlagen, für die im angelsächsischen Sprachbereich der Begriff »cluster« geprägt wurde. Was sich so zunächst als ein von innen nach außen entwickeltes Gebilde darstellte, das durch eine auf die Funktion bezogene Raumform bestimmt wurde, hat sich heute bereits verselbstständigt. Der ästhetische Reiz derartiger Anlagen war so groß, daß sie bereits als Selbstzweck, also nicht bezogen auf einen Inhalt, entwickelt (und von Preisgerichten prämiert) werden.

Die Tendenz, zu separieren, jedes Funktionselement als autonomes Formelement zu begreifen, führte zur gestalterischen Betonung funktionaler Sekundärelemente. Sie kann in bestimmten Fällen sinnvoll sein, sie führt aber auch zu einer exhibitionistisch zu nennenden Ausdruckssteigerung. Ein Beispiel einer sinnvollen Anwendung scheint mir Louis Kahns inzwischen weithin übernommene Anordnung der vertikalen Verbindungselemente und der Be- und Entlüftungsschächte beim Medical Research Center zu Philadelphia zu sein. Diese Anordnung ergab Vorteile funktionaler Art (Anordnung ungeteilter Arbeitsflächen), konstruktiver Art (Trennung unterschiedlicher Konstruktionssysteme: Skelettbau für die Labors, Massivbau für die Schächte) und gestalterischer Art (Möglichkeit der unterschiedlichen Gestaltung unterschiedlicher Funktionsinhalte). So sinnvoll die Anordnungen auch sein mögen, so muß doch festgehalten werden, daß dadurch der Ausdruck des Gebäudes wesentlich von den die Labors überragenden Schächten bestimmt wird; d. h. durch funktionale Sekundärelemente. Von hier aus kann natürlich dieses Konzept relativiert werden, indem gefragt wird, ob die ästhetische Prädominanz der Sekundärelemente mit der Aufgabe übereinstimmt oder, anders gefragt, ob nicht andere Anordnungen der Aufzugsschächte

und Be- und Entlüftungsanlagen ebenso sinnvoll seien und vielleicht andere Vorteile funktionaler, konstruktiver und gestalterischer Art bieten würden.

Die Gefahr der exhibitionistischen Ausdruckssteigerung zeigt sich auch in der Art der Verwendung der Baustoffe. Banhams Kennzeichnung, daß der Baustoff »as found«³ verwendet werden soll, läßt sehr unterschiedliche Interpretationen offen. Denn das »as found« bezieht sich beim Stahlbeton, dem beliebten Baustoff der Brutalisten, auf die Herstellungsweise und die Kornzusammensetzung, also auf zwei Faktoren, die gar nicht ursprünglich oder vorgefunden sind. Der Brutalist wählt dabei zumeist jene Herstellungsweise, die einen möglichst grobkörnigen, rauen Beton ergibt. Diese Tendenz zur Rauheit führt schließlich dazu, daß da, wo die direkte Herstellungsweise zur Erzielung des gewünschten Effektes nicht mehr ausreicht, der Beton noch nachträglich steinmetzmäßig aufgeraut wird (wie bei dem Gebäude der Kunstabteilung in Yale). Die gleiche Vorliebe für das Rauhe zeigt sich auch bei der Auswahl der Ziegelsteine. Auch hier gilt die Vorliebe nicht dem glatten Baustoff, dem Klinker, sondern dem unregelmäßigen Ziegelstein zweiter Wahl. So ist schließlich jene leicht kopierbare Masche des Oberflächenbrutalismus entstanden, die mit dem ernsthaften Brutalismus nichts mehr gemein hat.

Der gleiche Prozeß der Ablösung zunächst als wesentlich unterstellter Sinngehalte zeigt sich auch in der Behandlung der Konstruktion. Es gibt Beispiele, bei denen die Betonung konstruktiver Elemente zur Verdeutlichung und Ablesbarkeit des Kräfteflusses dient; bei anderen dagegen – und hierzu gehört schon das Marchiondiinstitut von Vittoriano Viganò – werden konstruktiv erscheinende Formen formal verwendet.

Die Tendenz, Raumgefüge, Konstruktionen und Baustoffe durch Betonung ablesbar zu machen, wird begleitet von einem Streben nach Schwere. Es geht nicht um die grazile, leichte Form, sondern um den Ausdruck lastender Körperlichkeit. Das zeitweilig auch die Architektur bestimmende Ideal des Ingenieurs, mit einem Minimum an Mitteln ein Maximum an Raum zu überqueren, gilt nicht für den Brutalismus.

Das Zuviel an Mitteln trägt die Gefahr der Übergestaltung in sich. Überspitzt könnte man formulieren, daß überall, wo dauernd etwas geschieht, nichts mehr geschieht, weil die Erlebnisfähigkeit abgestumpft wird. Angesichts der Herden von Wasserspeiern, die infolge einer falsch verstandenen Anwendung des Brutalismus manche Gebäude bevölkern, sei an den einen von Ronchamp erinnert.

Wenn am Anfang davon gesprochen wurde, daß der Brutalismus seine ursprüngliche Kraft zu verlieren beginne und allzu rasch ein Opfer modischer Abnutzungserscheinungen werde, so können jetzt die Gefahren, die seinen Bestand bedrohen, gekennzeichnet werden: es sind der exhibitionistische Exzeß und die Verselbständigung und Überbetonung der haptischen Oberfläche.

Für viele erschöpft sich heute der Begriff Brutalismus in der rauen Oberfläche; für die Epigonen ist an die Stelle der eleganten Industrieform, an die Stelle des Curtain wall das Grobschlächtige getreten: eine Architekturmode hat die andere abgelöst. Demgegenüber muß festgehalten werden, daß der Brutalismus nicht auf eine besondere Art der Fassadenkosmetik zielte. Erneuerte vielmehr die moralischen Imperative der Moderne, wie sie sich in den Schriften von H. P. Berlage bis J. B. Bakema finden. Er versuchte die emotionale Unterkühltheit der Architektur Mies' von der Rohe zu überwinden. Der Brutalismus begriff das Bauwerk als ein von innen nach außen zu entwickelndes Gebilde und weckte wieder den Sinn für die plastischen Qualitäten der Raumbegrenzung.

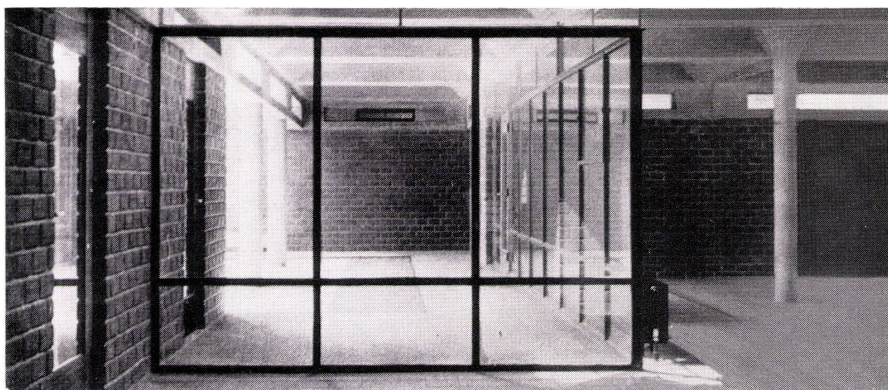
Die in dem Heft publizierten Bauten mögen nicht als Prototypen brutalistischer Auffassungen mißverstanden werden. Es sind vielmehr Beispiele, die in vielfältiger Brechung gewisse brutalistische Gestaltungstendenzen erkennen lassen. Das Studentenwohnheim in Cambridge von Sir Leslie Martin ist ein Beispiel für den puritanischen englischen Brutalismus, während in Paul Rudolphs Gebäude der Kunst- und Architekturabteilung in Yale eher zu einem expressiven Exhibitionismus neigende Tendenzen zu verspüren sind, wobei aber hier die Raumbildung im Inneren das Gebäude wertvoll macht. Tanges Kulturzentrum in Nijmegen kann nur vor dem Hintergrund der besonderen persönlichen Entwicklung von Tange gesehen werden. Immerhin sind hierdurch aber interessante Vergleichsmöglichkeiten mit europäischen Beispielen gegeben. Das Gut Lichtenberg dagegen zeigt, wie weit die Ausstrahlungen brutalistischer Gedankengänge reichen. Es ist ein gelungenes Beispiel für die Anwendung brutalistischer Auffassungen bei einer alltäglichen Aufgabe.

¹ Die erste, heute noch lesenswerte Darstellung des Brutalismus gab Reyner Banham mit seinem Artikel »The new brutalism« in der »Architectural Review« 1955, S. 855 ff. Eine Ergänzung der Thesen dieses Artikels findet sich in Banhams Beitrag »Brutalism« in Knaurs Lexikon der Modernen Architektur, München, Zürich, 1963. Während in diesen beiden Arbeiten eher der intellektuelle Hintergrund und der englische Beitrag aufgezeichnet werden, versucht der vorliegende Artikel eine Analyse einzelner Gestaltungsprinzipien des Brutalismus.

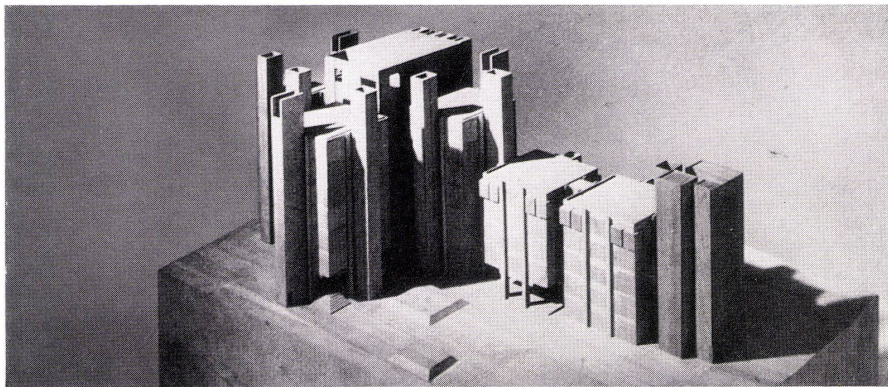
Reyner Banham arbeitet zur Zeit an einer zusammenfassenden Darstellung des Brutalismus, die 1965/66 als Band 5 in der von Jürgen Joedicke herausgegebenen Reihe »Dokumente der Modernen Architektur« erscheinen wird. Redaktion

² Louis Kahn, Talk at the conclusion of the Otterlo-Congress, in: Oscar Newman, CIAM 59 in Otterlo. Bd. 1 der Dokumente der Modernen Architektur, Stuttgart, 1961.

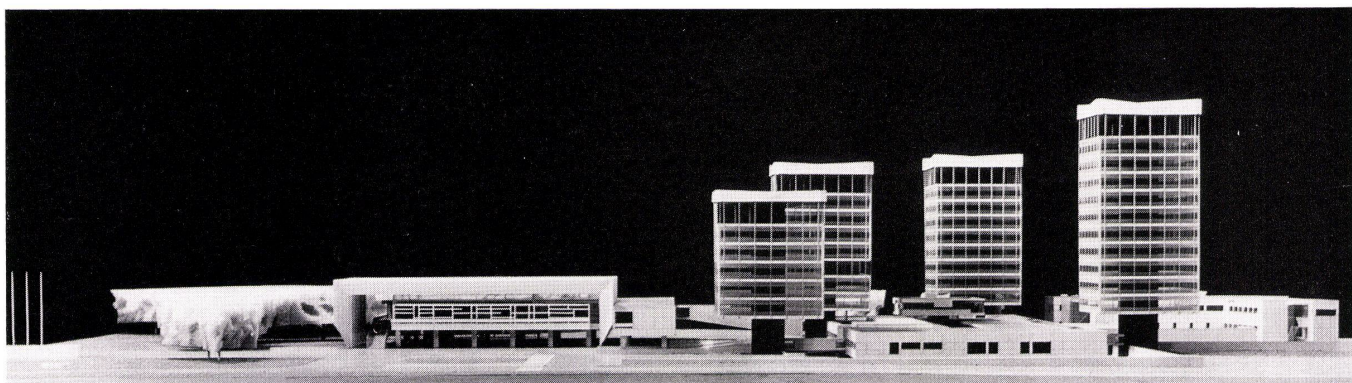
³ In »New Brutalism«, Architectural Review, 1955, S. 855 ff.



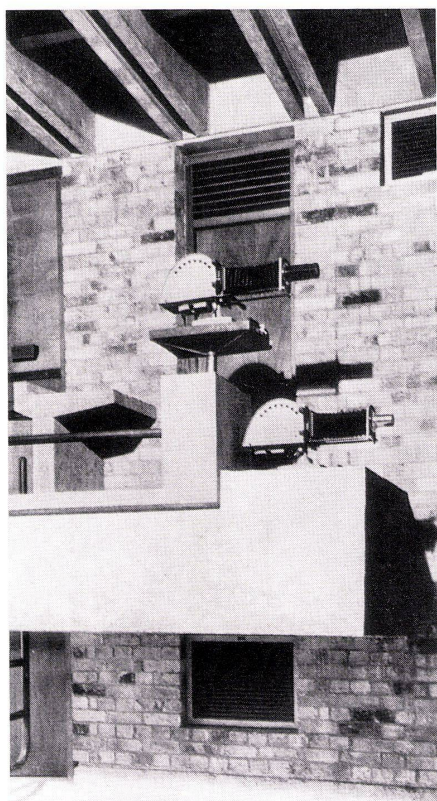
1



2



3



4



5

1.
 »Ein architektonischer Raum ist dadurch gekennzeichnet, daß er zeigt, wie er gemacht ist« (Louis Kahn).
 Aldo van Eyck: Waisenhaus in Amsterdam, 1958-1961.
 «Un espace architectural se caractérise par le fait de montrer, comment il est fait» (Louis Kahn).
 Aldo van Eyck: Orphelinat à Amsterdam, 1958/61.
 "An architectural volume is characterized by the fact that it shows how it has been made" (Kahn).
 Aldo van Eyck: Orphan House in Amsterdam.

2.
 Der Brutalismus geht von der einzelnen, kleineren Raumgruppe aus, die gemäß der Funktion proportioniert wird: Autonome und als solche ästhetisch betonte Elemente werden zusammengefügt.
 Louis Kahn: Medical Research Center, Philadelphia, 1958/60.
 Le brutalisme est issu d'un petit ensemble de volumes dont les proportions sont données par les fonctions: des éléments autonomes et esthétiquement accentués en tant que tels se juxtaposent. Louis Kahn: Centre de Recherches Médicales, 1958/60.
 Brutalism proceeds from the individual, small-scale spatial group, which is proportioned in accordance with function: Autonomous and aesthetic elements stressed as such are knit together. Louis Kahn: Medical-Research Center, Philadelphia, 1958/60.

3.
 Die Logik des Entwurfsgedankens und die räumliche Fügung sollen nach außen ablesbar sein.
 J. H. van den Broek und J. B. Bakema: Rathaus Marl, im Bau seit 1962.
 La logique du parti doit se lire dans le plan masse.
 J. H. van den Broek et J. B. Bakema: Hôtel de ville à Marl, en construction dès 1962.
 The rational behind the design and the special articulation ought to be legible on the outside.
 J. H. van den Broek and J. B. Bakema: Town Hall of Marl, under construction since 1962.

4+5
 Die Tendenz, jedes Funktionselement als autonomes Formelement zu begreifen, führt zur gestalterischen Betonung funktionaler Sekundärelemente.
 La tendance de considérer chaque élément fonctionnel comme un élément formel, mène à l'accentuation plastique d'éléments fonctionnels secondaires.
 The tendency to understand every functional element as an autonomous formal element leads to the architectural stressing of functional secondary elements.

4.
 Colin St. John Wilson und Alex Hardy: Bildwerferstand im Hörsaal der Architekturabteilung Cambridge, 1958/59.
 Colin St. John Wilson et Alex Hardy: Projecteur de l'auditoire de la section d'architecture à Cambridge, 1958/59.
 Colin St. John Wilson and Alex Hardy: Projector in the lecture hall of the Architecture Division, Cambridge, 1958/59.

5.
 James Stirling und James Gowan: Reihenhausgruppe in Preston, 1961.
 James Stirling et James Gowan: Maisons accolées à Preston, 1961.
 James Stirling and James Gowan: Terrace-house group in Preston, 1961.

New Brutalism – «Brutalisme» en Architecture

Le concept de «New Brutalism» naquit en 1954 dans le cercle formé autour de Peter Smithson et d'Allison. Il se répandit dans le monde entier, parce qu'il donna soudain une expression significative à une ambiance présente partout. Aujourd'hui, nous désignons par «Brutalisme» une conception d'architecture qui représente peut-être une alternative des possibilités d'expression plastique actuelles – ou du moins qui la représentait, car on ne peut plus ignorer les signes, montrant que le «Brutalisme» commence à perdre sa force initiale pour devenir trop rapidement la victime du phénomène d'usure propre à toute mode passagère¹.

Or, avant d'accepter les généralisations courantes, il faut faire une série de réserves et de restrictions. Elles se rapportent aux fausses interprétations inhérentes aux considérations générales. C'est encore à voir, si, et à quel point les architectes d'aujourd'hui peuvent être saisis par une telle classification. Sans doute, il existe chez quelques architectes dans certains domaines des correspondances qu'on peut désigner de «brutalistes». Aussi le «Brutalisme», ou ce qu'on peut comprendre sous ce terme en tant qu'hypothèse de travail, a-t-il parcouru deux phases nettement différentes. Il faut distinguer entre le «Brutalisme» au sens propre du mot, tel qu'on l'employait lors des discussions du groupe Smithson et généralement en Angleterre, et le «Brutalisme» international qui se développait par la suite. Et finalement, il faut mettre à part les grands solitaires qui, soit comme précurseurs, soit parallèlement au mouvement, manifestent des tendances «brutalistes» dans leur œuvre.

Le «Brutalisme» ne remet pas en question le passé, ce n'est donc pas un mouvement révolutionnaire, mais plutôt une évolution. On peut le désigner comme une interprétation particulière des principes et des méthodes modernes, se rapportant à notre époque et à nos exigences. Le point de départ des Smithsons est l'architecture intransigeante de Louis Mies van der Rohe. Le parti et le choix des matériaux de l'école de Hunstanton (1952/54) témoignent nettement de son influence; par contre, les changements se remarquent déjà dans l'accentuation des caractéristiques dues à la fabrication des matériaux de construction. Lorsqu'on demande les Smithsons, chez quel architecte ils trouvent une mentalité semblable à la leur, ils citent Louis Kahn et son centre d'art à Yale qui s'est construit en même temps que leur école à Hunstanton. Chez

Kahn, également, l'influence de Mies van der Rohe se fait sentir dans la simplicité du plan masse, tandis que les détails rappellent plutôt Le Corbusier.

Cette souscription volontaire aux principes modernes distingue le «Brutalisme» d'autres conceptions actuelles qui, par leur critique, remettent en question l'époque moderne. On peut rappeler Philip Johnson, disciple de Mies van der Rohe, qui se détache de lui après la réalisation du bâtiment Seagram pour déclarer aujourd'hui la fin de l'époque moderne (– ce qui n'exclut pas – vu ses dons intellectuels – qu'il se rejette prochainement au cœur même des principes modernes).

Au départ, le «brutalisme» fut moins une question de formes ou de matériaux qu'une conception spirituelle dont les bases sont encore intactes aujourd'hui, mais souillées par un formalisme «brutaliste» superficiel.

La pensée des Smithsons comprend une série de concepts complémentaires comme la responsabilité, la vérité, l'objectivité, l'application judicieuse des matériaux et des principes constructifs, et la lisibilité.

La responsabilité est celle de l'architecte en face de la société; ce concept se rapporte également aux problèmes d'implantation d'un bâtiment dans un tissu urbain; c'est-à-dire d'intégration dans un cadre donné par la société et les exigences urbanistiques.

Or les Smithsons commettent la même erreur que la plupart de ceux qui défendent cette thèse: la société, pour laquelle ils prétendent construire n'existe pas. Elle existe seulement dans l'imagination de l'architecte qui se complait dans l'attitude du réformateur social. La société réelle, cependant, n'entend rien aux efforts des architectes d'avant-garde.

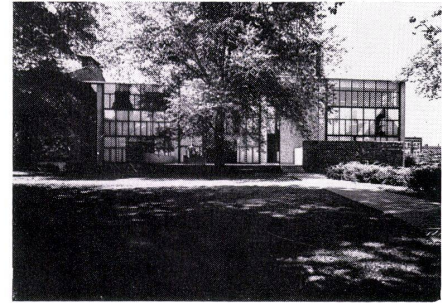
Le concept de vérité se rapporte aux procédés de fabrication. Le bâtiment doit montrer, comment il a été fait. Il faut citer la définition de l'espace architectural de Louis Kahn: «I think an architectural space is one which it is evident how it is made²». A Hunstanton, les Smithsons vont jusqu'à poser des tuyaux apparents devant les parois – ce qui s'est déjà vu, d'ailleurs, à la bourse de Berlage à Amsterdam.

L'objectivité exige que ce n'est pas l'architecte qui s'exprime dans une construction, mais ce, à quoi elle est destinée. L'application judicieuse des matériaux a trouvé une nouvelle interprétation: Les matériaux doivent s'appliquer dans leur état primaire («valuation of materials as found: c'est la définition de Banham dans son article «New Brutalism» paru dans Architectural Review). L'application judicieuse constructive signifie, comme on sait, la mise en évidence de la fonction constructive.

Les concepts de lisibilité et de déduction jouent un rôle central dont la signification est éminente pour le «Brutalisme». La plupart des théories données par les architectes échouent lorsqu'ils essaient de les appliquer à la réalité construite et de les y faire sentir. Les Smithsons exigent simplement que la conséquence logique d'un projet, et plus précisément, les relations entre le plan masse, la construction et les matériaux soient lisibles extérieurement. Pour obtenir ceci, les regards des spectateurs doivent être excités par des importunités. Ainsi, théoriquement, une note expressive fut liée dès le départ au «Brutalisme», même si elle ne fut pas tout de suite évidente chez les Smithsons à cause de leur puritanisme.

Ensuite il y eut le concept «d'image», difficile à traduire. Il signifie que le bâtiment doit posséder une capacité suggestive frappante, et une expression formelle qui grève la mémoire visuelle. Aucun de ces concepts n'est nouveau. Cependant, la jonction de ces termes et leur interprétation arbitraire marquent et caractérisent le «Brutalisme».

A côté de ce fond théorique général, le «Brutalisme» est défini par des tendances



1+2
Verwandte Gesinnung zeigt das von Louis Kahn entworfene Kunstzentrum in Yale, das zur gleichen Zeit wie die Schule Hunstanton entstanden war. Auch bei Kahn zeigt sich in der Einfachheit der Gesamtform und des Raumgefüges der Einfluß von Mies van der Rohe, während im Detail eher Anklänge an Le Corbusier zu finden sind.

Louis Kahn: Kunstzentrum der Yale-Universität in New Haven, 1952–1954.

Le centre d'art à Yale de Louis Kahn, projeté en même temps que l'école de Hunstanton, respire un esprit analogue. La simplicité de la forme et de l'espace rappelle Mies van der Rohe, les détails Le Corbusier.

A related spirit is revealed by the Arts Center in Yale designed by Louis Kahn, which was built at the same time as the Hunstanton school. The simplicity of form and space is redolent of Mies van der Rohe, whereas the detailing recalls the influence of Le Corbusier.

¹ La première description du «Brutalisme» valable encore aujourd'hui est rédigée par Reyner Banham dans son article «The New Brutalism» de «Architectural Review» 1955, pages 855 etc. On trouve le complément des thèses de cet article dans le texte sur le «Brutalisme» de Banham qui figure au Lexique «Knaur» sur L'Architecture Moderne, édité à Munich et Zurich, en 1963 (Knaur's Lexikon Moderner Architektur). Tandis que ces articles concernent le fond intellectuel et les exemples anglais du «Brutalisme», l'article présente l'analyse de certains principes de composition formelle du «Brutalisme».

Actuellement Reyner Banham met au point une vue d'ensemble du «Brutalisme» au paraître en 1965/66 dans le cinquième volume de la série «Documents de l'Architecture Moderne» éditée par Jürgen Joedicke.

La Rédaction

² Louis Kahn, Talk at the conclusion of the Otterloo-Congress in: Oscar Newman, CIAM 59 Otterloo. Vol. 1 des documents de l'Architecture Moderne, Stuttgart, 1961.

³ Dans «New Brutalism», Architectural Review, 1955, p. 855 ff.

formelles précises. Elles se caractérisent le mieux, lorsqu'on les compare à la conception de Mies van der Rohe. Mies part du principe de subdiviser une forme de base simple adaptée, et généralement rectangulaire en des espaces divers: La subdivision de ce grand espace unique en espaces partiels permet de supprimer ces divisions en tout temps. Au contraire, le «Brutalisme» (ou ce que je comprends par ce terme) part d'un petit complexe spacial, composé d'espaces dont les proportions ainsi que les liaisons entre eux découlent des fonctions. En d'autres mots: c'est la juxtaposition d'éléments fonctionnels, autonomes et esthétiquement accentués en tant que tels. Le point de départ n'est pas une seule grande forme, mais la forme particulière. La conception de Mies van der Rohe mène au pur parallélipède, tandis que le «Brutalisme» mène à un tout, composé de différents volumes, décalés, en retrait ou en porte-à-faux les uns par rapports aux autres. Ces principes formels sont basés sur une conception fonctionnelle. Elle dit qu'il existe des fonctions partielles précises qui sont propres à des formes de bâtiments spécifiques, tandis que la grande forme unique de Mies van der Rohe souligne la théorie qu'il n'existe pas de fonctions spécifiques, mais qu'il s'agit seulement de créer le grand espace anonyme qui se divise selon l'usage.

Ce principe du Brutalisme, j'aimerais l'appeler un principe urbanistique, car il s'agit également de composer un tout d'unités spécifiques, assumant différentes fonctions. L'orphelinat d'Aldo van Eyck à Amsterdam constitue un exemple caractéristique de cette conception. Son but déclaré c'est «une maison comme une ville, une ville comme une maison». Pour leur école, les Smithsons cherchaient à créer une série de communautés dont la cohésion est assurée par elles-mêmes, et qui s'intègrent en un tout comme les unités d'une ville. Les mêmes relations avec l'urbanisme se trouvent chez J. B. Bakema, chez Louis Kahn, et chez Georges Candilis.

Suivant le tempérament et les particularités de chacun, la tendance d'intégration des différents volumes en un tout sont plus ou moins fortes. Mais même là, où une grande forme d'ensemble paraît dominer le tout, les détails sont soigneusement accentués. L'un des moyens d'accentuer la succession d'espaces sont les formats de vitrages peu habituels, les vitrages d'angle ou les vitrages qui s'échelonnent en hauteur.

Le résultat de tels principes formels sont des ensembles d'une expression spacialement et plastique riches qu'on appelle «cluster» en anglais.

Mais ces complexes, d'abord composés de volumes dont les formes sont issues de leur fonctions et qui se développent de l'intérieur vers l'extérieur, se sont rendus autonomes; l'attrait esthétique de ce genre d'architecture était si grand qu'il dégénérait en un pur formalisme dépourvu de sa signification interne.

Cette tendance d'analyser, de comprendre chaque élément fonctionnel comme un élément formel autonome menait à l'accentuation plastique d'éléments fonctionnels secondaires. Dans certains cas, elle peut avoir un sens, mais elle mène également à une exagération formelle qu'on pourrait taxer d'exhibitionniste. La disposition des éléments de liaison verticale et des canaux de ventilation du centre de recherche médicale à Philadelphie de Louis Kahn qui, entre-temps, a été largement imitée, me semble représenter un exemple d'une application sensée. Cette disposition offrait des avantages fonctionnels (disposition de surfaces de travail continues), des avantages constructifs (séparation des différents systèmes: structure en squelette pour les laboratoires, construction massive pour les canaux) et ceux d'ordre plastique formel (possibilité d'exprimer différemment les volumes ser-

vant à des fonctions différentes). Malgré la rigueur de cette disposition, il faut admettre que l'expression du bâtiment est principalement donnée par les éléments d'installations verticales, c'est-à-dire par des éléments fonctionnels secondaires. D'ici on peut certainement relativiser ce concept en demandant, si l'élément secondaire qui prédomine esthétiquement correspond aux données initiales du projet, ou si une autre disposition des circulations verticales ainsi que des canaux de ventilation aurait été aussi sensée tout en offrant des avantages fonctionnels, constructifs et formels.

Le danger de cette exagération d'expression formelle exhibitionniste se montre également dans la manière d'appliquer les matériaux de construction. L'indication de Banham qu'il faut appliquer le matériau «tel qu'on le trouve» («as found»)³ offre des possibilités d'interprétation très variées. Car le «as found» se rapporte, pour le béton armé, le matériau favori des «Brutalistes», à la méthode de fabrication et à la composition du grain, donc à deux facteurs qu'on ne trouve pas originellement. Le plus souvent, le «Brutaliste» choisit la méthode qui donne un béton grossier et rugueux. Cette tendance du grossier mène finalement au bouchardage artisanal du béton coulé, car les méthodes de fabrication usuelles ne suffisent plus à obtenir l'effet voulu (exemple bâtiment de la section d'art à Yale). Cette même préférence du grossier se manifeste dans le choix des briques en terre cuite. On ne préfère pas le klinker lisse, mais la brique rugueuse de deuxième choix. Ainsi, on a finalement ce que l'on appelle facilement copiable du «Brutalisme» des surfaces qui n'ont rien à voir avec le «Brutalisme» sérieux.

Ce même processus de détachement du sens initial, se manifeste également dans l'emploi de la construction. Il y a des exemples, où l'accentuation des éléments constructifs sert à rendre la transmission des charges plus évidente; il y en a d'autres, par contre, dont l'institut Marchiondi de Vittorio Viganò fait partie, où l'utilisation des formes constructives est formelle.

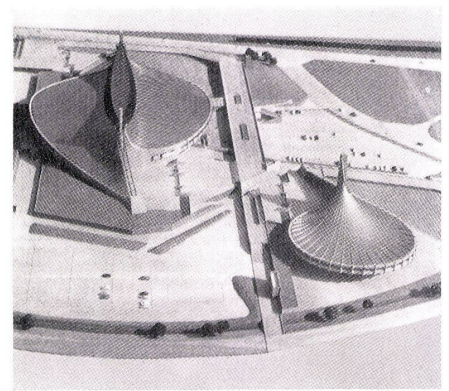
La tendance d'accentuer la pénétration des espaces, les structures et les matériaux pour les rendre plus lisibles est accompagnée d'un effet de pesanteur. Il ne s'agit pas de formes gracieuses et légères, mais de l'expression des charges substantielles. L'idéal de l'ingénieur, parfois aussi celui de l'architecte c'est franchir un espace maximum par un minimum de moyens; ce principe ne s'applique pas pour le «Brutalisme».

Le trop de moyens comporte le danger d'une expression formelle surabondante, et exagérée, à un tel point, que là où il se passe trop, il ne se passe plus rien, parce que la réceptivité s'engourdit.

Les légions de gargouilles, méritent qu'on rappelle la gargouille unique à Ronchamp. Si, au début, on a évoqué l'affaiblissement de la force initiale du «Brutalisme» on peut définir, à présent, les dangers qui l'envahissent: ce sont l'excès exhibitionniste, l'autonomie et l'accentuation formelle exagérée, la surface trop structurée.

D'aucuns réduisent le «Brutalisme» à la notion d'une surface rugueuse. Pour les épigones, la forme industrielle élégante, les façades-rideaux en verre se sont remplacées par la grossièreté: une mode d'architecture a succombé à une autre. Il faut noter que le «Brutalisme» ne visait pas particulièrement la cosmétique des façades. Au contraire, il renouvelait les impératifs modernes, tels qu'on les trouve dans les écrits, depuis Berlage jusqu'à Bakema. Il tâchait de surmonter la frigidité émotionnelle de l'architecture de Mies van der Rohe. Le «Brutalisme» comprenait le bâtiment comme un complexe de volumes qui se développe depuis l'intérieur vers l'extérieur et il éveillait à nouveau le sens pour les qualités plastiques des espaces.

Les bâtiments publiés dans ce numéro ne doivent pas être mécompris comme des prototypes de constructions «brutalistes». Ce sont plutôt des exemples qui démontrent des applications variées des principes de composition du «Brutalisme». Le foyer des étudiants à Cambridge de Sir Leslie Martin est un exemple du «Brutalisme» puritain anglais, tandis qu'on sent plutôt les tendances d'un exhibitionnisme expressif dans le bâtiment de la section d'art et d'architecture de Paul Rudolph à Yale, dont les espaces intérieurs constituent, cependant, une valeur certaine. Le centre culturel de Tange à Nichinan ne peut être évoqué que dans le contexte de l'évolution personnelle de l'architecte. Néanmoins, il présente des possibilités de comparaison intéressantes avec les exemples européens. Gut Lichtenberg montre, à quel point la pensée «brutaliste» a fait école. C'est un bon exemple d'application des principes «brutalistes» à une tâche banale.



1 Hinzu kam der Begriff Image... Er besagt, daß das Gebäude eine einprägsame Bildhaftigkeit, eine erinnerungswürdige Gestalt besitzen müsse. Kenzo Tange, Sporthallen in Tokio, 1964. On a ajouté la notion «Image»... Cela veut dire que la construction soit inculquable, et que l'on rappelle avec plaisir sa forme. Kenzo Tange, Halls de sport à Tokyo, 1964. In addition, there appeared the concept of "Image"... Which means that the building has to remain an unforgettable plastic entity, a memorable shape. Kenzo Tange, Sport Halls in Tokyo, 1964.