

Lars Erik Brustad Melhus

# FORTELLINGER OM NORSK BRUTALISME

En studie av et arkitekturbegreps historie

Masteroppgave i Arkitektur, Trondheim våren 2013

Lars Erik Brustad Melhus

## **Fortellinger om norsk brutalisme**

En studie av et arkitekturbegreps historie

Masteroppgave i arkitektur

Institutt for byggekunst, historie og teknologi

Fakultet for arkitektur og billedkunst

NTNU

Trondheim våren 2013



## Forord

Da jeg søkte på arkitektstudiet ved NTNU for seks år siden var jeg drevet av en lyst til å utforske sammenhengene mellom teknologi, samfunn og estetiske valg. Arkitekturfaget stiller spørsmål ved alle disse momentene, og jeg håpet å tre inn i et bredt fagområde. Lite visste jeg dengang om at jeg skulle avslutte studietiden min med en masteroppgave i arkitekturhistorie. Jeg er glad arkitekturfaget også gir plass til idéhistoriske studier, og jeg har funnet stor glede i å fordype meg i de teoretiske sidene ved disiplinen. Takket være en rekke personer, har jeg gjennomlevd en svært lærerik og spennende prosess.

Først og fremst vil jeg få rette en stor takk til min hovedveileder Dag Nilsen for gode og konstruktive samtaler, samt hjelp til å navigere kursen underveis. Jeg vil også takke min biveileder Martin Braathen, for å hjelpe meg igang og hele tiden kreve konsise formuleringer. Videre må jeg få takke Mark Mansfield ved AHO, som oppmuntret meg til å forfølge min interesse for arkitekturhistorie, og som hele tiden har vært en "enthusiastic cheerleader". Eivind Kasa som viste meg at arkitekturfeltet ikke bare består i prosjektering, men også kan være en idéhistorisk disiplin. Ingrid, Rikke og Frida for å ha bidratt til å fylle dette semesteret med trivsel og engasjerte diskusjoner. Familie og venner som har holdt ut med uttallige forklaringer på en, tross alt, snever problemstilling. Sist, men ikke minst, takker jeg min samboer Anne Stine for genuin interesse, oppmuntring, tålmodighet og korrekturlesning.

Lars Erik Brustad Melhus  
Trondheim, mai 2013

<b>1. Innledning</b>	<b>8</b>
1.1 Introduksjon	9
1.1.1 Tema og problemstilling	9
1.1.2 Aktualisering av tematikken	10
1.1.3 Begrunnelse for avgrensning	11
1.1.4 Forskningsoversikt og begrepsavklaringer	12
1.2 Tilnærming, materiale og oppbygging av oppgaven	14
<b>2. Historisk bakgrunn - "new brutalism" i England 1949-59</b>	<b>16</b>
2.1 Peter og Alison Smithsons "new brutalism"	17
2.1.1 Anti-design og pre-fabrikasjon	18
2.1.2 Intern kritikk av CIAMs modernisme	22
2.1.3 En direkte manifestasjon av hverdagslivet "as found"	23
2.2. Reyner Banhams "new brutalism"	31
2.2.1 "Une architecture autre"	31
2.2.2 Brutalisme som "a memorable image"	33
2.2.3 Brutalist style	34
<b>3. Brutalismebegrepet i norsk arkitekturhistoriografi</b>	<b>42</b>
3.1 Christian Norberg-Schulz' "brutalisme"	44
3.1.1 Modernisme som lineær utvikling	44
3.1.2 Brutalisme som kraftfull ekspresjonisme	45
3.2 Nils-Ole Lunds "nybrutalisme"	53
3.2.1 Modernisme som en rekke parallelle diskurser	53
3.2.2 Nybrutalisme og kravet om ekthet	54
3.3 Arkitekturhistorier på 00-tallet – Siri Skjold Lexau og Arne Gunnarsjaa	63
<b>4. Brutalismebegrepet i norske tidsskrifter</b>	<b>66</b>
4.1 <i>Byggekunst</i> og <i>Arkitektnytt</i> 1955-70	68
4.1.1 Brutalismebegrepet slik det formidles i magasiner i denne perioden	68
4.1.2 Resepsjonen av Smithsonparets prosjekter i denne perioden	74
4.2 Sentrale arkitekturdiskurser i Norge på 50- og 60-tallet	81
4.2.1. Fasadeartikulering	81
4.2.2. Industriprodukter og primitiv funksjonalisme	83

4.3 Norsk dagspresse 1985-2013	89
4.3.1 Brutalisme som hensynsløse overgrep	89
4.3.2 Brutalisme som ”sosialdemokratisk hoffarkitektur” i ubehandlet betong	93
<b>5. Oppsummering og avslutning</b>	<b>97</b>
5.1 Konklusjon	97
5.2 Avsluttende bemerkninger	100
<b>Kilder</b>	<b>102</b>
Bøker og artikler	
Bilder og illustrasjoner	



**Bruta'l** - (fr fra latin. *brutus* "tung, dum, følelsesløs") rå, hensynsløs, hard<sup>[1]</sup>

---

1 Boye Wangenstein (red.) *Bokmålsordboka* 2.utgave (4.opplag), s.128





RÅDHUSET PÅ TYNSET BLE KÅRET TIL "NORGES STYGGESTE BYGG" I 2007. "EN BRUTALISTISK HØYBLOKK SOM SKAL REPRESENTERE KOSELIGE TYNSET, MED UTROLIG BRUTALT PREG." VAR BEGRUNNELSEN TIL KUNSTHISTORIKER OG JURYMEDLEM TOMMY SØRBØ

# 1. Innledning

## 1.1 Introduksjon

### 1.1.1 Tema og problemstilling

Oppgaven er en historisk-teoretisk undersøkelse av brutalismebegrepet og hvordan dette har blitt mottatt og formidlet i Norge. Brutalisme er et uoversiktlig og problemfylt begrep, som kan synes å være både for spesifikt og for generelt. På den ene siden knyttes det til en liten gruppe arkitekter, kunstnere og kritikere som var virksomme i England på 1950-tallet, og kan i snevreste forstand forstås som deres personlige poetikk. På den annen side forstås brutalisme som en stil, som rammer inn store deler av 60- og 70-tallets monumentale betongbyggeri. Det er i stor grad gjennom sistnevnte anvendelse at ordet kommer til uttrykk i dag, hvor det tildels blir brukt som et retorisk virkemiddel for å avfeie enkelte byggverk som stygge og utrivelige. Historisk sett er begrepet uløselig knyttet til den britiske arkitekturkritikeren Reyner Banhams tekster fra 50- og 60-tallet og de britiske arkitektene Peter og Alison Smithson. Imidlertid gir hverken Smithsons verker eller Banhams tekster noen direkte næring til å forstå brutalismen utelukkende som en stilart der ubehandlet betong og overdimensjonerte former dominerer.

To kåringer over norsk etterkrigsarkitektur på 2000-tallet, som feiret hver sin ende av den ”gode smaken”, står som tydelige referenter for hvordan uttrykket blir brukt på veldig ulike vis i den norske offentligheten. Morgenbladet arrangerte sammen med en fagjury i 2007 en kåring over Norges 12 viktigste arkitekturverker etter 2.verdenskrig. NRK avholdt på sin side en mer folkelig variant der en fagjury sammen med NRKs publikum stemte fram de 10 styggeste byggene i landet.<sup>[2]</sup> Høyt opp på begge listene finner vi bygninger juryen trakk fram som eksempler på norsk brutalisme, henholdsvis på 3. og 6. plass over landets viktigste bygg (Regjeringsbygningen og St. Hallvard Kirke og Kloster), og på 1.plass over landets styggeste bygg (Rådhuset på Tynset). NRKs fagjury hadde selv plukket ut de 10 finalistene folket skulle stemme på, og dette illustrerer dermed mer enn bare en forskjell på arkitektstandens og mannen i gatas smak. Begge listene er utmerkede eksempler på hvordan et stilbegrep blir anvendt for å understreke et byggs status, og i det omstridte tilfellet brutalisme er det tydelig at ordet passer både for det forhatte og det respekterte.

Ifølge medieovervåkningstjenesten Retriever anvendes betegnelsen brutalisme om

---

<sup>2</sup> Morgenbladets jury bestod av bla seniorkurator ved Nasjonalmuseet Ulf Grønvold, professor ved Arkitektthøyskolen i Oslo (AHO) Mari Hvattum og redaktør av arkitekturmagasinet Arkitektur N Ingerid Helsing Almaas. Fagjuryen i NRKs kåring bestod av arkitekt Peter Butenschön, kunsthistoriker Tommy Sørbo og forfatter Tove Nilsen. Se ”Arkitekturens Kanon” eget bilag i *Morgenbladet* 30. november 2007, og ”Vi skal kåre Norges styggeste bygg” artikkel lastet ned fra internett på: <http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.7102386>

arkitektur første gang i norsk dagspresse i 1985, og disse to eksemplene fra 1985 og 2013 viser hvordan begrepet har skiftet fra å være gjennomgripende negativt ladet, til å bli brukt som det viktigste argumentet for vern av bygninger:

”Det er kjent fra andre områder at ’brutalistisk’ arkitektur og design ikke akkurat fremmer hensynsfull adferd. Betong og hard belysning kan virke fremmedgjørende, og få frem de verste sider av menneskenaturen.” (Leder i Aftenposten Aften 05.10.1985)

”At begge byggene representerer den arkitektoniske ’brutalismen’ tidstypisk for 70-tallet, er det viktigste argumentet mot riving” (Fædrelandsvennen 02.03.2013)

Det er klart at når et ord som brutalisme fremdeles er ladet med negative konnotasjoner, er det ikke nødvendigvis en god idé å trekke fram betydningsfulle arkitekturverk under denne etiketten. Idag ser vi imidlertid i økende grad at arkitekturverk fra 60- og 70-tallet foreslås vernet, med argumenter tuftet på at disse nettopp representerer brutalisme. Oppgavens hovedmål er derfor å avdekke historien til selve ordet brutalisme her til lands. På hvilket tidspunkt og via hvilke kanaler ankommer begrepet Norge første gang? På hvilke måter kommer det til uttrykk, og hvilke arkitekturverk leses som eksempler på norsk brutalisme?

Med disse aspektene til grunn lyder den overordnede problemstillingen som følger: Hva ligger i dagens forståelse av norsk brutalisme, og hva har ledet fram til denne? Videre blir det viktig å diskutere hvilke argumenter som brukes for å peke ut spesifikke prosjekt som norsk brutalisme. Ved å spore hvordan begrepet har blitt formidlet i Norge siden 50-tallet, ønsker jeg å undersøke hvilke spesifikke hendelser, problemstillinger og personer som har hatt avgjørende betydning for meningsdannelsen av uttrykket.

### 1.1.2 Aktualisering av tematikken

Når jeg nå finner det aktuelt å skrive en masteroppgave om nettopp dette temaet skyldes det i hovedsak to ting. For det første er det tydelig at ordet brutalisme gjør seg stadig mer gjeldene i den norske offentligheten, og i løpet av de siste to årene dukker begrepet opp i tilsammen 100 ulike artikler. Når søk på brutalisme og nybrutalisme<sup>[3]</sup> gir et samlet antall treff på 362 ulike artikler hos medieovervåkingstjenesten Retriever anno januar 2013, vil det altså si at godt over en fjerdedel av alt som er skrevet om brutalisme i norsk dagspresse er skrevet i løpet av de to siste årene. En av hovedårsakene til dette er utvilsomt den offentlige debatten om regjeringsskvartalets videre skjebne i kjølvannet av terrorangrepet 22. juli 2011. En stadig økende interesse for brutalisme er forøvrig tydelig i internasjonale forskningsmiljøer,<sup>[4]</sup> og det er dermed god grunn til å tro at begrepet er på vei inn i den norske bevisstheten.

3 For å få med alle varianter av begrepene har den korrekte ordlyden på søket vært: "nybrutalist" OR "brutalist" OR "nybrutalism" OR "brutalism"

4 I mai 2012 ble det i Berlin avholdt en internasjonal konferanse om brutalisme, der målet var "to establish substantial criteria and benchmarks, and thus promote the consistent and considered evaluation of the brutalis legacy." Se bla. "Brute Forces" i *Architectural Review* Juni 2012, s.18

Den andre årsaken til valg av tematikk er av mer personlig art, og handler om min interesse for formidling av arkitektur og arkitekturhistorie til et bredt publikum. Jeg anser arkitektur for å være viktige kulturuttrykk, som fortjener å bli diskutert og formidlet utenfor arkitektkontorene og undervisningsinstitusjonene. Den tradisjonelle formidlingen av arkitekturhistorie foregår stort sett ved hjelp av stilbegreper. En slik kategorisering kan imidlertid kritiseres for å være uhensiktsmessig og ekskluderende. De færreste arkitekter jobber idag utifra en forestilling om ”stilarkitektur”, der fastlagte estetiske normer danner grunnlag for komposisjonen. Forfattere, kritikere og historikere har også ulike agendaer med sine tekster, og stilbegreper opptrer sjelden som helt objektive sannheter.<sup>[5]</sup> Ved å undersøke en såpass problematisk ”stil” som brutalisme, ønsker jeg å utvikle min kritiske forståelse av begrepsdannelse og historieskriving.

### 1.1.3 Begrunnelse for avgrensning

La det være sagt med en gang: brutalisme som begrep har blitt lest og fortolket på mange ulike vis. Begrepet er konstruert og brukt både av praktiserende arkitekter og analyserende kritikere og historikere. Det har blitt benyttet både som en normativ teori for hvordan arkitektur bør være, som en samlebetegnelse for å favne de estetiske utfordringene man sto overfor i samtiden, og som en retorisk begrunnelse for hvordan arkitektur slettes ikke bør være. Det er vanskelig å bruke et stilbegrep for å ramme inn modernismens arkitektur, og denne oppgaven er heller ikke et forsøk på å definere brutalisme en gang for alle. Mitt mål er derimot å nøste opp de ulike fortellingene som finnes om brutalisme i norsk sammenheng. Kildegrunnlaget mitt er derfor i stor grad tekster om bygg heller enn byggene selv. Jeg begrenser meg til å se på formidlingen av begrepet i norske bøker og magasiner, selv om jeg innser at det også hadde vært en mulighet å innlemme alle de nordiske landene i undersøkelsene mine. Årsaken til dette er rett og slett tidsbegrensningen jeg har på oppgaven, og jeg har funnet det nødvendig å sette en klar ramme for hvilke magasiner og arkiv jeg benytter meg av.

Jeg velger i hovedsak å studere historiefremstillingene til Christian Norberg-Schulz og Nils-Ole Lund, da jeg anser disse for å være de mest fremtredende formidlerne av Norges arkitekturhistorie etter 2.verdenskrig. Norberg-Schulz er etablert som en autoritet på området, og Nils-Ole Lunds opphold i Norge i årene 1955-65 plasserer ham midt i begivenhetenes sentrum. Tekstene deres kan også sies å utfylle hvert sitt tiår de siste 40 årene, da Lunds bøker ble utgitt på 70-tallet og 90-tallet, mens Norberg-Schulz ble publisert på 60-tallet og 80-tallet. I oppgaven undersøker jeg videre hvordan brutalisme ble formidlet og diskutert i de norske arkitekturmagasinene *Byggekunst* og *Arkitektnytt* i tidsrommet 1955-1970. Denne tidsperioden er valgt fordi jeg søker å danne meg et bilde av hvordan man oppfattet brutalismen her til lands før Nils-Ole Lund og Christian

---

5 Sarah Williams Goldhagen behandler dette temaet inngående i flere tekster, og hevder at det vil være mer hensiktsmessig å betrakte modernismens arkitektur som diskurser heller enn bestemte stiler. Se bla annet Goldhagen ”Something to talk about: Modernism, Discourse, Style.” i *Journal of the Society of Architectural Historians* nr.2 (2005)

Norberg-Schulz skrev sine historiske fortolkninger. Arkitekturmagasinerne fra denne perioden er ikke digitalisert i Retriever-arkivet, og finnes heller ikke tilstrekkelig katalogisert i Norske Arkitekters Landsforbunds (NAL) egen database, ARKDOK. Mitt research-arbeid har derfor i stor grad bestått i å saumfåre tidsskriftene på jakt etter aktuelle artikler og debatter, noe som er et tidkrevende, men givende, arbeid. For å danne meg et fyldigere bilde av hvordan brutalismebegrepet har virket her til lands, har jeg også studert tekster som er publisert i dagspresse og andre almenne tidsskrift.

#### 1.1.4 Forskningsoversikt og begrepsavklaringer

Det er gjort lite forskning på brutalisme i norsk sammenheng, og det foreligger ingen studier av hvordan man diskuterte begrepet her til lands på 50- og 60-tallet. Kunsthistoriker Espen Stange leverte i 2001 en hovedoppgave ved universitetet i Bergen der han diskuterer hvorvidt bergensarkitekturen fra 60-tallet reflekterer Peter og Alison Smithsons idéer. Denne oppgaven er det eneste større akademiske arbeidet som kritisk undersøker norsk arkitektur som kalles brutalisme, og kunsthistoriker Siri Skjold Lexau bruker Stange som referanse i boken *Norsk arkitekturhistorie. Fra Steinialder og bronsealder til det 21. århundret* (2003). Stange begrenser seg til å analysere et utvalg arkitekturverk i Bergen, og drøfter hvorvidt disse reflekterer den opprinnelige brutalismediskursen eller ei. Oppgaven gir likevel et godt innblikk i den problematikken jeg ønsker å studere nærmere. I løpet av de 12 årene som har gått siden Stange leverte sin oppgave har det imidlertid funnet sted en rekke internasjonale nylesninger, og det kan argumenteres med at feltet har behov for å oppdateres også her i Norge.

I kapittel 2, der jeg gjør rede for den historiske bakgrunnen for brutalismediskursen, har jeg hatt god bruk av artiklene som ble publisert i kunstjournalen *October Magazine* nr.136/2011. Hele dette nummeret er viet brutalismen, og den historiske diskursen blir her sett i lys av nylesninger av en rekke forfattere. Gjennom å undersøke forbindelsene mellom 50-tallets arkitektur- og kunstscene gis et mer nyansert bilde av brutalismen, og bevegelsens kritiske agenda får fornyet oppmerksomhet. Ved siden av disse artiklene har Reyner Banhams essay "The New Brutalism" (1955) og boken *New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* (1966), samt diverse essay og andre tekster av Peter og Alison Smithson vært mine viktigste primærkilder.

I oppgaven benyttes enkelte ord som jeg finner det viktig å avklare for leseren, og i første rekke gjelder dette begrepsparet brutalisme og nybrutalisme. Smithsonparet bruker uttrykket "new brutalism" i sine tidligste tekster, men går etterhvert over til å kun benytte seg av "brutalism". Reyner Banham benytter konsekvent "new brutalism", og det kan derfor tenkes at Smithsonparet sløyfer "new" i et forsøk på å gjenvinne begrepet etter at Banham har lansert brutalismen som en stil. I sekundærlitteraturen benyttes brutalisme og nybrutalisme om hverandre, og det kan ikke sies å være noen vesentlig forskjell mellom disse to. Der ikke annet er begrunnet, vil jeg i denne oppgaven først og fremst holde meg til ordet brutalisme da det er dette som oftest blir brukt i norsk sammenheng.

Uttrykket ”béton brut” kommer fra fransk, og kan enkelt oversettes til ”rå betong”. Mer spesifikt knyttes begrepet til den fransk-sveitsiske arkitekten Charles-Edouard Jeanneret (1887-1965), bedre kjent som Le Corbusier, og hans arkitekturprosjekter på 50- og 60-tallet. Hos Le Corbusier innebærer bruk av ”béton brut” at man lar forskalingsmerkene være synlige etter støpeprosessen, og at det ellers ikke finner sted noen overflatebehandling etter at forskalingsplatene er fjernet. Slik skulle man oppnå et ærlig resultat som uttrykte betongens egentlige vesen. I boken *Vers Une Architecture* (1932) antyder Le Corbusier at dette er en sentral grunnholdning i all arkitektur, og videre at idealet ikke bare gjelder for betong: ”L’architecture, c’est, avec des matières brut, établit des rapports émouvants”<sup>[6]</sup>. Det vanligste arkitektureksemplet som refererer til begrepet er Le Corbusiers boligblokk i Marseille, Unité d’Habitation (1949).<sup>[7]</sup>

Denne oppgaven handler i stor grad om historiografi, og det er nødvendig å komme med en bemerkning rundt dette. Ordet ”historiografi” refererer ikke bare til historieskrivning som praksis, men også til den samlede mengden historiefremstillinger som foreligger innenfor et gitt felt. Det er med andre ord et begrep som innbefatter det totale antallet historier om en kronologisk periode eller et tematisk felt, som f.eks historiografien til jazzmusikk eller historiografien til moderne arkitektur. Historiografi som akademisk disiplin innebærer dermed fremstillingen av fagenes egen historie, og brukes om kunnskapen eller studier av et slikt sett med tekster. Innenfor arkitekturfeltet har blant andre forskere som Anthony Vidler og Panayotis Tournikiotis kommet med vesentlige bidrag.<sup>[8]</sup>

I oppgaven anvender jeg også begrepet ”diskurs”. Diskursbegrepet er sentralt innenfor kultur- og samfunnsfagene, og blir her forstått som en pågående diskusjon innenfor gitte kulturelle felt, med bestemte sett av begreper, problemstillinger og formuleringer som ligger innenfor disse. Jeg forholder meg til begrepet slik det framkommer hos den franske sosiologen Michel Foucault, som understreker sammenhengen mellom språk og makt. Ifølge Foucault kontrolleres diskursene eksternt av institusjonelle faktorer og internt gjennom prosedyrer som organisering og fordeling i kategorier og grupper. En tekst forstås som del av en diskursiv praksis, heller enn en bærer av absolutt sannhet.<sup>[9]</sup>

---

6 ”Arkitektur handler om å vekke følelser gjennom bruk av råe materialer.” Siteret i Reyner Banham essay ”The New Brutalism” *Architectural Review* desember 1955, s.355

7 Se bla. Arne Gunnarsjaa *Arkitekturleksikon*, s.95

8 Se bla. Panayotis Tournikiotis *The historiography of modern architecture* og Anthony Vidler *Histories of the immediate Present. Inventing Architectural Modernism*

9 Se bla. Michel Foucault *Diskursens Orden*

## 1.2 Tilnærming, materiale og oppbygging av oppgaven

Dette er en oppgave som omhandler resepsjon og formidling av arkitektur vel så mye som arkitekturen i seg selv, derfor vil mine viktigste kilder være omtaler, byggpresentasjoner og arkitekturhistorier. Illustrasjoner og bilder som benyttes i oppgaven er stort sett hentet fra de samme tekstene. Det er ikke min hensikt å presentere fullstendige analyser av utvalgte arkitekturverk, jeg vender istedet oppmerksomheten mot fortellingene som allerede foreligger om de enkelte verkene. Begrepsdannelser i arkitekturhistorien er konstruerte, og det er viktig å ha et kritisk blick på anvendelsen av disse.

Jeg tar utgangspunkt i en historiografisk metode, beskrevet av Panayotis Tournikiotis i boken *The historiography of modern architecture* (1999), der han forsøker å avdekke den diskursive strukturen til ulike arkitekturhistorikere. Historieskriving som diskursiv praksis konstruerer objektene den snakker om, og begrepene kommer til uttrykk på ulikt vis avhengig av formen de presenteres i. Historieskrivingen om modernismens arkitektur bør ikke vurderes uavhengig av forfatterens egen agenda, og hvordan fremstillingen blir brukt til å fremheve bestemte idealer som samtidsarkitekturen bør etterstrebe.<sup>[10]</sup> I likhet med Tournikiotis forsøker jeg ikke å fortelle den endelige sannheten om innholdet i de tekstene jeg undersøker, mitt hovedmål er snarere å undersøke hvordan sentrale forfattere plasserer brutalismebegrepet i den norske etterkrigsmodernismen. På denne måten presenterer jeg fortellingene om norsk brutalisme, framfor sannheten om norsk brutalisme. Disse fortellingene danner grunnlaget for den almenne forestillingen av brutalismens innhold, og jeg vil vise at denne kommer til uttrykk på ulike måter.

Jeg er opptatt av den reelle diskusjonen som foreligger, og erkjenner at meningsinnhold produseres av de skiftende resepsjonene av skrevne historier. Den avgjørende faktoren her er forholdet som etableres mellom tekst og mottaker. Gjennom å undersøke tekster jeg anser for å være autoritative når det gjelder fremstillingen av norsk etterkrigsmodernisme, vil jeg forsøke å dekonstruere den offisielle fortellingen om brutalisme slik vi leser den i Norge idag. Tournikiotis viser at det ikke finnes noen Historie med stor H, men et vell av historier som betrakter de samme objektene fra ulike ståsteder og med ulik agenda.

Opgaven er delt inn i tre hoveddeler. I kapittel 2 tar jeg for meg den historiske bakgrunnen for brutalismediskursen, og gir leseren en oversikt over hvilke aktører, institusjoner og arkitekturprosjekter som plasseres innenfor denne. I kapittel 3 undersøker jeg hvordan brutalismen blir framstilt i den norske arkitekturhistoriografien, og vier først og fremst oppmerksomheten til Christian Norberg-Schulz og Nils-Ole Lund. Ved å studere hvordan begrepet kommer til uttrykk hos disse forsøker jeg å danne meg et bilde av den norske forståelsen av begrepet. Deretter drøfter jeg i kapittel 4 hvordan

---

10 Se bla. Panayotis Tournikiotis "Introduction" i *The historiography of modern architecture*, ss.1-19

historikernes fortolkning forholder seg til måten brutalisme ble formidlet i magasiner på 50- og 60-tallet, og videre hva dette har å si for dagens oppfatning av begrepet. Avslutningsvis løfter jeg blikket mot dagens situasjon, og undersøker hvordan brutalisme har blitt diskutert og forstått i den norske dagspressen de siste 30 årene.





HUNSTANTONSKOLEN I NORFOLK STO FERDIG I 1954 OG REGNES SOM DET FØRSTE EKSEMPEL PÅ BRUTALISTISK ARKITEKTUR. "NOTHING IN THE SCHOOL WAS DESIGNED BY US" UTTALTE PETER OG ALISON SMITHSON, SOM TEGNET BYGGET OG LANSERTE "THE NEW BRUTALISM"

## 2. Historisk bakgrunn – ”new brutalism” i England 1949-59

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for hvordan begrepet ”new brutalism” opprinnelig kom til uttrykk, og gi leseren en oversikt over de viktigste aktørene, institusjonene og prosjektene i denne historien. Brutalismens opprinnelige tankegods er uløselig knyttet til etterkrigstidens trange økonomiske kår, og enorme behov for gjenreisning. Den britiske arkitekturhistorikeren og -kritikeren Kenneth Frampton avgrensner brutalismediskursen i England til årene 1949-59, og knytter det direkte til velferdsstatens gjenreisningsproblematikk.<sup>[11]</sup> Jeg velger å skille arkitekturkritiker Reyner Banhams fortelling om brutalisme og arkitektene Alison og Peter Smithsons versjon i forskjellige delkapitler, da deres forståelse av brutalisme ikke er fullstendig sammenfallende. Avstanden mellom disse to fortellingene, er også noe av hovedårsaken til at historikere har problemer med å formulere en enhetlig definisjon i hva man skal legge i begrepet. Opprinnelsen til selve ordet skriver seg imidlertid fra Sverige. I 1950 skal arkitekt Hans Asplund, sønn av den kjente arkitekten Gunnar Asplund, ha omtalt et prosjekt av kollegene Bengt Edman og Lennart Holm som ”neo-brutalistisk”.<sup>[12]</sup> Det er likevel i England at begrepet får luft under vingene og et definert innhold.

### 2.1 Alison og Peter Smithsons ”new brutalism”

Begrepet ”new brutalism” knyttes først og fremst til de britiske arkitektene Alison og Peter Smithson, som både gjennom arkitekturprosjekter, kunstinstallasjoner og tekster ga dette begrepet innhold. Som vi skal se inneholdt deres nybrutalistiske tankegods både tilnærminger til konkrete byggeoppgaver og større byplanteorier, og prosjektene deres spenner fra enkle installasjoner og paviljonger til store boligkomplekser. Dette spennet i innhold forklarer nok også hvorfor Smithsonparet flere ganger insisterte på at brutalismen var en bestemt etikk snarere enn en formalistisk estetikk:

”Any discussion of Brutalism will miss the point if it does not take into account Brutalism’s attempt to be objective about ’reality’—the cultural objectives of society, its urges, and so on. Brutalism tries to face up to a mass-production society, and drag a rough poetry out of the confused and powerful forces which are at work. Up to now Brutalism has been discussed stylistically, whereas its essence is ethical.”<sup>[13]</sup>

Selv om det finnes relativt få eksempler på deres felles gjennomførte byggeprosjekter, danner disse sammen med deres konkurranseprosjekter fra samme periode avgjørende bidrag i den videre fortellingen om brutalisme. Ved siden av disse utdypet paret sine intensjoner gjennom flere kunstprosjekt og litterære utgivelser.

11 Kenneth Frampton ”New Brutalism and the architecture of the Welfare State: England 1949-59” i *Modern Architecture. A critical history*, 4th edition, ss.262-268

12 ”In January 1950 I shared offices with my esteemed colleagues Bengt Edman and Lennart Holm. They were at the time designing a house at Uppsala. Judging from their drawings I called them in a mildly sarcastic way ’Neo-Brutalists’. (The Swedish word for ’New Brutalists!’) Dette er et utdrag fra Hans Asplund brev til Eric de Maré, som ble publisert i *Architectural Review* august 1956. Ibid., s.262

13 Alison & Peter Smithson ”The New Brutalism” i *Architectural Design* (April 1957) gjengitt i Hal Foster& Alex Kitnick (red.) *October Magazine* nr. 136 spring 2011, s.37

### 2.1.1 Anti-design og pre-fabrikasjon

Alison Smithson lanserte termen ”new brutalism” første gang i magasinet *Architectural Design* i 1953, da hun presenterte et lite boligprosjekt i SoHo i London som paret tegnet men aldri fikk bygget.<sup>[14]</sup> Bygningen skulle oppføres med bærende yttervegger i teglstein og eksponerte etasjeskillere i betong, og det mest slående i denne presentasjonen er arkitektenes beskrivelser av detaljering og materialbruk. Alison Smithson forklarer den overordnede intensjonen slik:

”It was decided to have no finishes at all internally—the building being a combination of shelter and environment. (...) In fact, had this been built it would have been the first exponent of the ”new brutalism” in England, as the preamble to the specification shows: *’It is our intention in this building to have the structure exposed entirely, without internal finishes wherever practicable. The Constructor should aim at a high standard of basic construction as in a small warehouse.’*”<sup>[15]</sup>

Med denne beskrivelsen var brutalismen lansert i England, og det tok ikke lang tid før begrepet fikk flere ben å stå på. Vi ser at strukturene skulle eksponeres fullstendig, uten noen form for overflatebehandling, og at konstruksjonen mest av alt skulle hente sitt formale utgangspunkt i industrielle lagerbygninger. En annen ting som er verdt å legge merke til med denne beskrivelsen er bruken av ordene ”shelter” og ”environment”, da nettopp dette begrepsparet går igjen i det meste av parets senere retorikk.

Det samme året holdt paret en kunstutstilling ved Institute for Contemporary Art (ICA) i London som en del av den løst organiserte gruppen The Independent Group. Denne bestod av unge arkitekter, kunstnere og kritikere, og blant gruppens medlemmer var kunsthistoriker og kritiker Reyner Banham. Utstillingen ved ICA hadde tittelen ”Parallell of Life and Art”, og bestod av 122 fotografier som tilsynelatende var hengt opp i tilfeldige høyder og vinkler rundt omkring i rommet. Resultatet var et uoversiktlig miljø med bilder av alt fra kjente kunstverk til forstørrede mikroorganismer. Her fantes kopier av Jackson Pollock og Jean Dubuffet, side om side med røntgenbilder av en Jeep og oversikt over delene i en demontert skrivemaskin. De fire utstillerne; Henderson, Paolozzi og Smithsonparet, omtalte seg selv som ”editors” og fungerte i større grad som kuratorer enn som kunstnere. Bildene på utstillingen var hentet fra deres private arkiv med utklipp fra magasiner og aviser, og kunstneres bidrag var dermed heller redaksjonell enn produktskapende. Bildene eksisterte med andre ord som medierte motiv allerede forut for utstillingen, men ble rekontekstualisert som del av en større collage. Denne strategien,

---

14 Parets nære venn, Theo Crosby, var redaktør i dette magasinet mellom 1953-62, og i denne perioden fungerte magasinet mer eller mindre som et rent talerør for Smithsonparet. Dette gagnet ikke bare arkitektene; også magasinet tjente godt på å bli identifisert med den unge avantgarden i konkurranse med det mer konvensjonelle *Architectural Review*. Presentasjonen av Smithsonparets bolig i SoHo sto på trykk i det aller første nummeret Crosby hadde redaktøransvaret for, og gjennom hele 50-tallet gav han Smithsonparet fritt leide fram til å dele sine tanker nettopp her. Se bl.a. Steve Parnells essay ”Reputations: Alison and Peter Smithson” tilgjengelig på: [www.architectural-review.com/essays/reputations-alison-and-peter-smithson/8625631.article](http://www.architectural-review.com/essays/reputations-alison-and-peter-smithson/8625631.article)

15 Alison & Peter Smithson ”House in SoHo” i *Architectural Design* dec 1953 s.342, gjengitt i Hal Foster& Alex Kitnick (red.) *October Magazine* nr. 136 spring 2011. s.11

der det kunstneriske resultatet springer utifra en sammenstilling av allerede produserte midler, foregriper på sett og vis 60-tallets popkunst. Utstillingens grovkornede visualitet lå likevel fjernt fra popkunstens mer glatte uttrykk, og nærmet seg heller krigskorrespondentens øyeblikksbilde. Historiker Irénée Scalbert sammenfatter utstillingen slik: "...the novelty of *Parallell of Life and Art* was its *as found* quality, it's proposition that art could result from an act of choice rather than an act of design."<sup>[16]</sup>

Brutalismens lagerbygningsetetikk kommer endelig til uttrykk i 1954, da Hunstanton Secondary School i Norfolk ferdigstilles. Bygget, som ble tegnet av Alison og Peter Smithson og utført i samarbeid med ingeniør Ove Arup, er idag fredet som kulturminne. Ekteparet hadde vunnet konkurransen for skolen så tidlig som i 1949, men på grunn av materialrasjonering og en sterkt presset byggebransje sto ikke skolen ferdig før fem år senere. Prosjektet ble altså påbegynt før brutalismebegrepet var tatt i bruk, og arkitektene forandret lite på designet gjennom den lange prosessen. Skolen har en utpreget geometrisk grunnplan, og hovedbygningens komposisjon dannes av en rekke med tre like store kvadrater som omslutter tre indre atrier. To av atriene er uten overbygg, mens det midterste ligger innendørs og huser skolens matsal og aula. I tillegg til hovedbygningen er enkelte funksjoner plassert i eksterne bygninger, slik som gymsal og verksteder.

Skolen er preget av en gjennomgående logikk og en klar arkitektonisk idé, hvor det i all hovedsak er konstruksjonsprinsippet som bestemmer den formale disposisjonen. Bæresystemet er satt sammen av identiske og delvis prefabrikerte metallrammer, som ble reist og montert på byggeplassen. Glasset ble festet direkte på rammeverket, noe som foruten klimatiske utfordringer også forutsatte en særdeles nøyaktig monteringsprosess.<sup>[17]</sup> Betongdekkene, også de prefabrikerte, er eksponert i fasadene på samme måte som på boligen i SoHo. Alle bygningsdeler er gjort synlige, til og med byggets "indre organer" som rørføring og vanntårn. Prefabrikasjonen, den direkte monteringen av glassene og de upussede fasadene, medfører naturlig nok at materialkostnadene holdes nede på et minimum, noe som var et særdeles viktig hensyn i de første årene etter 2. verdenskrig. Betydningen av økonomiske besparelser understrekes også ved at prosjektet flere ganger ble utsatt på grunn av rasjonering på stål. Koblingene til tankegodset fra utstillingen "Parallell of Life and Art" er åpenbare, og begge eksemplene demonstrerer hva som lå i brutalismens "as found"-karakter. Vanntårnet kan i så måte leses som den tydeligste understrekingen av nettopp dette, der den utildekket løftes opp i all sin industrielle prakt framfor og gjemmes i en kjeller eller bak utsparinger. Smithsonparet kommenterte senere bygget som et utfall av "anti-design", der alle bygningsdeler kun var satt sammen slik de allerede forelå fra den

---

16 Irénée Scalbert *Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956*, s.66

17 Arkitektene stolte kanskje i overkant mye på stålets plastiske egenskaper, og både vinduer og enkelte av teglveggene har vært utsatt for skader på grunn av bevegelse i konstruksjonen. Idag er det satt inn nye vinduer, med en ekstra ramme som ivaretar en godkjent toleranse Se bla. Dan Cruickshank "Hunstanton School" i *RIBA Journal* January 1997, ss.50-57

industrielle produksjonen:

”Nothing in the school was designed by us – not even the door frames... technically it rejects the inflexible system of large standard elements and instead assembles existing components from families-of-components already available in industry into architecturally finite elements, each part being indispensable structurally and architecturally”<sup>[18]</sup>

Det er med andre ord snakk om en prefabrikasjon av små bestanddeler, som ikke er spesialdesignet til én bestemt byggeoppgave. En påfallende likhet i valg av strategi kan man finne hos de amerikanske arkitektene Charles og Ray Eames, som i 1949 presenterte sitt ”Case Study House nr.8”. Huset var satt sammen av katalogvarer fra stålprodusenter, som en ferdigsydd konfeksjonsarkitektur. Det arkitektoniske resultatet er en geometrisk komposisjon i tradisjonen etter Mies van der Rohe, ikke ulikt Hunstantonskolen. Det som likevel skiller disse to prosjektene fra hverandre, strategi og komposisjon til tross, er materialpaletten. Eamesparets hus har en fasade som består av malte felter i primærfargene rødt, blått og gult, og legger seg tett opptil estetikken til de nederlandske modernistene i kunstnergruppen de Stijl og Piet Mondrian. Fasadeuttrykket til Smithsonparets skole er av en helt annen karakter. Her er det fargeglade byttet ut med alvorstynget teglstein, upusset og rå. Det er som om de to husene manifesterer de psykologiske forskjellene mellom et traumatisert og skadeskutt Europa og et optimistisk og fremadstormende USA, der begge to likevel eksisterer i den samme virkeligheten av industrielle ferdigvarer. Smithsonparet avviste forøvrig *de Stijl* som dødfødt akademisme, og trakk istedet fram LeCorbusier og hans ”béton brut” som den nye humanistiske arkitekturen:

”With the completion of the Unité life has returned. In the *beton brut* of the Unité a new human has been born. Technique is seen once more as a tool: the machine as means. A new humanism has been born. The dead hand of de Stijl can be lifted from our backs.”<sup>[19]</sup>

Hunstantonskolen ble raskt plukket opp av den innflytelsesrike amerikanske kritikeren Philip Johnson i magasinet *Architectural Review* allerede samme år. Johnson hyllet bygget for sin åpenbare relasjon til Mies van der Rohes campusbygninger for Illinois Institute of Technology (IIT) i Chicago. I omtalen beskriver han imidlertid ikke Hunstantonskolen som et uttrykk for nybrutalisme, men påpeker hvordan Alison og Peter Smithson har vendt seg mot en anti-designet Adolf Loos-arkitektur i sine senere prosjekter:

”Now that the Smithsons have turned against such formalistic and ”composed” designs toward an Adolf Loos type of Anti-Design which they call the New Brutalism (a phrase which is already being picked up by the Smithsons’ contemporaries to defend atrocities) one wonders whether their new executed work will show the same inherent elegance. I like to think of them as youngsters who utilize what they can of their elders’ philosophies (...) and who then proceed, having, one hopes, digested their early lessons, to go on from there.”<sup>[20]</sup>

---

18 Ibid., s.53

19 Peter og Alison Smithson ”Some Notes on Architecture”. 244: *Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society* 1, Summer 1954: 4. Gjengitt i *October Magazine* 136, 2011, ss.12–14

20 Philip Johnson ”School at Hunstanton Norfolk” i *Architectural Review* September 1954, s.152

Det redaksjonelle svaret på denne påstanden dukker imidlertid opp i en fotnote på samme side, der Reyner Banham kommenterer at "the architects themselves would certainly disagree with Mr. Johnsons separation of Hunstanton from the New Brutalist canon." Vi står her overfor et av de viktigste punktene for den videre fortellingen om brutalisme; nemlig hvorvidt Hunstantonskolen kan regnes inn under retningen eller ikke. Som vi skal se får dette avgjørende betydning også for den norske formidlingen av begrepet.

I 1956 åpnet The Independent Group utstillingen "This Is Tomorrow" på Whitechapel Art Gallery i London. Smithsonparet samarbeidet nok en gang med Henderson og Paolozzi, på en utstilling som ellers besto av 11 andre samarbeidsprosjekt mellom arkitekter og kunstnere. Gruppe seks (Henderson, Paolozzi og Smithsons) viste verket "Patio and Pavillion", der arkitektene hadde bygd en paviljong som var innhegnet av et aluminiumsgjerde. Paviljongen antok form som et primitivt skur, lukket på tre kanter og satt sammen av diverse restmaterialer. På sett og vis var paviljongen en oppdatert, om enn pessimistisk versjon av et av den moderne arkitekturhistoriens urmotiv; Laugiérs hytte. Hos The Independent Group ble hytta omtolket til en industriell minimumsstruktur, der referanserammen tilhørte det industrialiserte forbrukersamfunnet og den primitive naturen på en og samme tid. I utstillingskatalogen skrev kunstnerne at verket representerte "the fundamental necessities of the human habitat in a series of symbols." Disse fundamentale nødvendighetene oppsummeres i verkets tittel, og i katalogen het det: "the first necessity is for a piece of the world, the patio, the second necessity is for an enclosed space, the pavillion..."<sup>[21]</sup> I en senere kommentar om paviljongen hevdet de sågar at de først her klarte å manifestere "the art of the 'as found'":

With the transparent roof of the pavilion made to display Nigel's arrangement of the "as found," the sand surface of the patio (ultimately) chosen to receive Nigel and Eduardo's tile and object arrangement, the reflective compounding walls to include every visitor as an inhabitant, the 'art of the as found' was made manifest. The complete trust in our collaboration was proved by our Patio and Pavillion being built to our drawings and "inhabited" by Nigel and Eduardo in our absence, as we were camping on our way CIAM at Dubrovnik <sup>[22]</sup>

I denne kommentaren vektlegger Alison og Peter Smithson igjen tanken om et miljø der hver besøkende er en inkludert "inhabitant", og vi ser nok engang hvordan idéer om billige skur og helhetlige miljø spilte en avgjørende rolle for deres kunstneriske virksomhet. I kommentaren fremgår det også at installasjonen ikke var gjennomdesignet fra arkitektens side, men skulle i stedet fungere som en halvferdig ramme som Nigel Hendersons og Eduardo Paolozzis kunstverk skulle ta bolig i. Først da var verket fullført.

21 Se Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, s.64

22 Alison og Peter Smithson "The "As Found" and the 'Found'" i David Robbins (red.) *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, s.201

### 2.1.2 Intern kritikk av CIAMs modernisme

Den britiske brutalismediskursen inngår som en viktig del av avantgardebevegelsen på 50-tallet, og prosjektene til Smithsonparet forstås best i lys av generasjonskonflikten som oppsto mellom eldre medlemmer av CIAM<sup>[23]</sup> og de yngre arkitektene som ble utdannet i etterkrigstiden. Tydeligst kom denne konflikten til syne da Team 10 oppløste CIAM i Otterlo i 1959. Team 10 besto, foruten Smithsonparet, av blant andre Jakob Bakema, Aldo van Eyck og Oskar Hansen, og gruppa opponerte mot det de mente var en rigid og formalistisk tilnærming til arkitektur og byplanlegging i den tidligere CIAM-bevegelsen. Utbryterne kastet imidlertid ikke modernismens idealer over bord, men forsøkte å reetablere det de anså som modernismens sanne idealer i en ny tid. Det er ikke så vanskelig å forstå at modernistene etter krigen opponerte mot renhetsidealet som hersket i mellomkrigstidens funksjonalisme. I direkte opposisjon til den sonedelte byen som var ren og avklart, omfavnet den yngre generasjonen livets mange urenheter og tilfeldigheter, og Smithsonparet diskuterte i denne sammenhengen brutalisme som en direkte artikulering av det livet som allerede forelå.

LeCorbusier, CIAMs foregangsperson og hovedtalsmann, hadde allerede forberedt dette bruddet da han i 1949 erklærte at den sonedelte byplanleggingen som preget mellomkrigstidens arkitekturteorier var utdatert. Han mente istedet at arkitektene burde se til økologien og dens habitat-begrep. I erklæringen som senere ble kjent som "Chartre de Habitat", foregrep han idéene som senere kom til syne i hans boligblokk i Marseille.<sup>[24]</sup> Smithsonparets bidrag i denne sammenhengen kan leses ut fra to konkurranseprosjekt de leverte henholdvis i 1952 og 1953. Det ene var for et boligprosjekt i Golden Lane utenfor London, mens det andre var prosjekt for utvidelse av universitetet i Sheffield. I begge disse prosjektene forsøkte paret å bryte med CIAMs sonedelte byideal, ved å ta utgangspunkt i det som binder bygningsdelene sammen framfor det som skiller de fra hverandre.

Begge prosjektene er komponert rundt en klar idé om infrastruktur, enten i form av ramper eller som brede korridoranger. Peter og Alison Smithson ignorerte tilsynelatende formale komposisjonsprinsipper, og forsøkte å skape rasjonell arkitektur framfor skulpturelle former. Prosjektet for Golden Lane presenterer en mulig løsning for hvordan man kan bygge boliger på tettest mulig vis, men samtidig opprettholde menneskers behov for identitet og samhold. Løsningen presenteres som en fleksibel kjede av høyhus der leilighetene ligger langs brede korridorer, eller "streets in the air", og kan bedre beskrives som et arkitektonisk miljø enn som enkeltbygninger. Gatene er konsekvent lagt ut i bygningens fasade, og danner sammenhengende kommunikasjonsårer gjennom

---

23 CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) var en internasjonal arkitekturorganisasjon som ble stiftet i 1928, og formelt oppløst i 1959. Gruppa arrangerte en rekke symposier, og som hadde som formål å fremme modernistisk arkitektur og byplanlegging. Se bla. Kenneth Frampton "The vicissitudes of ideology" i *Modern Architecture. A critical history* (4.utgave), ss.269-279

24 Se bla. Hadas Steiner "Life at the Threshold" i *October Magazine* nr.136/2011, ss.33-155

hele komplekset. Slik skulle prosjektet unngå mørke korridorer uten naturlig lys, som blant annet viste seg å være et problem ved LeCorbusiers boligblokk i Marseilles. Samtidig gjorde Smithsonparet korridorene så brede at de skulle kunne fungere som brukbare oppholdssoner. Ved universitetet i Sheffield foreslo ekteparet å forbinde de nye bygningene til de eksisterende ved hjelp av gangbruer og ramper.

Ingen av disse prosjektene ble imidlertid realisert, men begge diskuterte sentrale problemstillinger med tanke på sirkulasjon og kommunikasjon i større bygningskomplekser. Idéen med de brede gatene var ikke utelukkende en Smithsonsk oppfinnelse, tilsvarende idéer fantes i et annet konkurranseutkast for Golden Lane forfattet av Jack Lynne og Ivor Smith. Disse to arkitektene skulle senere virkeliggjøre idéen om gatene i luften, i det kontroversielle og senere utskjelte boligprosjektet Park Hill i Sheffield.

### 2.1.3 En direkte manifestasjon av hverdagslivet "as found"

I årene etter 2.verdenskrig manglet England både materielle ressurser og kulturell selvtillit til å rettfærdiggjøre noen ny form for monumentalarkitektur. Indias frigjøring i 1947 markerte en slutt for det britiske imperiet, og en gryende klassekonflikt hadde siden de harde 30-åra gjort seg stadig mer gjeldene. Gjenoppbyggingen etter krigen ble styrt av en arbeiderpartiregjering som gjennomførte to viktige reformer; "the education act" fra 1944 som hevet skolepliktig alder til 15 år, og "the New Towns Act" fra 1946. Disse politiske reformene medførte at det i løpet av en tiårsperiode ble bygget 2500 skoler og planlagt 10 nye byer. Denne byggevirksomheten stilte strenge krav til økonomisk styring, noe som manifesterte seg i en forsiktig og puritansk teglsteinsarkitektur som ble kjent under navnet "peoples detailing". *Architectural Review* var raskt ute med å gi denne arkitekturen navnet "the new humanism", et begrep som hadde sin gjenklang i navnet magasinet hadde skjenket den svenske samtidsarkitekturen; "the new empiricism". Sverige, som i motsetning til de fleste andre europeiske land hadde kommet seg velberget gjennom krigsårene, spilte rollen som ledestjerne i denne perioden, og den britiske modellen var i stor grad basert på den svenske velferdsarkitekturen. Englands typiske 50-tallshus er derfor preget av en pittoresk småborgerlighet med saltak, teglsteinsvegger og små, kvadratiske vinduer. Som en motsats til denne konservative strategien skulle imidlertid den store utstillingen i 1951, Festival of Britain, markere landets progressive og modernistiske linje. Festivalen markedsførte seg med flere markante symbolbygg og skulpturer som parafraserte russisk konstruktivisme, og skulle i likhet med Stockholmsutstillingen 20 år tidligere gi inntrykk av framskritt mot en ny virkelighet.<sup>[25]</sup>

Den yngre generasjonen arkitekter, deriblant Peter og Alison Smithson, reagerte imidlertid voldsomt på det de anså som ren populisme ved festivalen, og brutalismens strenge moral kan leses som en direkte protest mot denne overfladiske og falske

---

25 Kenneth Frampton *Modern Architecture. A critical history* (4.utgave), ss.262-263



småborgerligheten. I deres øyne var ”peoples detailing” i virkeligheten en tildekket og forførerisk strategi for å opprettholde gamle klasseskiller, og ”The Festival of Britain” var på sin side sirkuset som ledsaget det nyhumanistiske brødet. Smithsonparet uttrykte ved flere anledninger sin avsky mot det simulerte og forfalskede, og deres idé om en tvers gjennom ærlig og usminket arkitektur – som et direkte svar på hverdagslivet – illustrerer nettopp en frustrasjon over tingenes tilstand.

I januar 1955 publiserte *Architectural Design* det som nærmest kan kalles nybrutalismens manifest. Manifestet ble forfattet av Smithsonparet og Theo Crosby, og avslører brutalistenes forkjærlighet for det de omtalte som ”peasant dwelling forms”. I motsetning til fortidens arkitektoniske stiler ønsket de at arkitekturen skulle vokse fram som en direkte og nødvendig fortsettelse av selve livet. Ved siden av Le Corbusier, trekkes også japansk arkitektur<sup>[26]</sup> fram som den viktigste premissleverandøren for brutalismebevegelsens idéer:

”Our belief that the New Brutalism is the only possible development for *this moment from the Modern Movement*, stems not only from the knowledge that Le Corbusier is one of its practitioners (starting with the ’beton brut’ of the Unité) but because fundamentally both movements have used as their yardstick Japanese architecture, its underlying idea, principles and spirit.(...) It is this reverence for materials – a realisation of the affinity which can be established between building and man – which is at the root of the so-called New Brutalism. It has been mooted that the Hunstanton School, which probalby owes as much to Japanese architecture as to Mies, is the first realisation of the New Brutalism in England. (...) What is new about the New Brutalism among movements is that it finds it closest affinities, not in past architectural style, but in peasant dwelling forms. It has nothing to do with craft. We see architecture as a direct way of life.”<sup>[27]</sup>

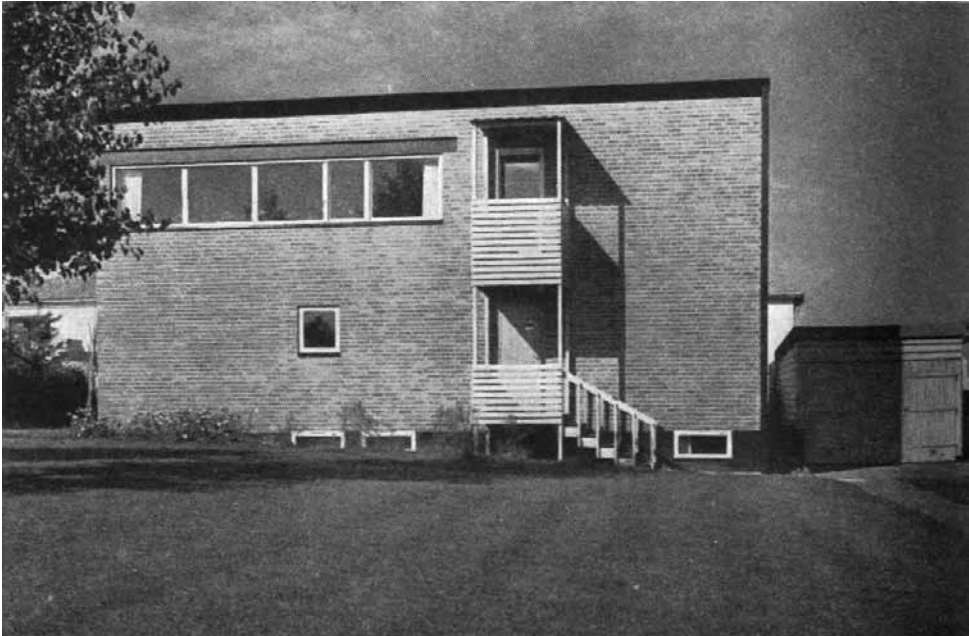
Oppfatningen av brutalismen som monumental, med kraftfulle former og tunge materialuttrykk, er konstruert av Banham heller enn av Peter og Alison Smithson. Den Smithsonske versjonen av brutalismen er snarere anti-monumental og tilfeldig, båret fram av et direkte ønske om å uttrykke hverdagslivet i alle dets folkelige fasetter. Deres ønske om en folkelig modernisme kan leses som et forsøk på å utviske skillene mellom høy- og lavkultur; et skille de selv mente var opprettholdt både i den småborgerlige etterkrigsarkitekturen og i den forfinede mellomkrigsfunksjonalismen. Det etiske innholdet i Smithsons brutalismebegrep kan dermed best forstås som et forsøk på å skape noe verdifullt gjennom å konfrontere ”the confused and powerful forces which are at work”.<sup>[28]</sup>

---

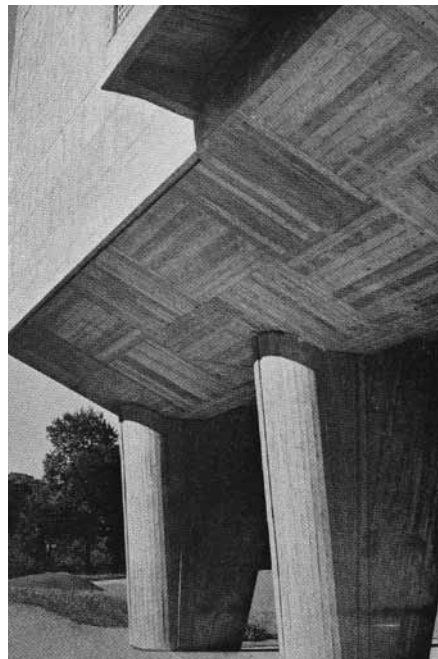
26 Smithsonparets interesse for japansk arkitektur var imidlertid ikke et resultat av direkte kjennskap – de hadde aldri vært i Japan og ble introdusert for den tradisjonelle japanske arkitekturen gjennom filmen *Gates of Hell* og Bruno Tauts bok *Houses and People of Japan* (1937). Reyner Banham er raskt ute med å understreke dette, kanskje i et forsøk på å undergrave deres faktiske tilknytning til Japan. Senere skulle Banham innlemme den monumentale betongarkitekturen til Kenzo Tange som del av den internasjonale brutalismen. Se bla. Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, s.46

27 Theo Crosby ”The new Brutalism” i *Architectural Design* (Januar 1955) gjengitt i *October Magazine* nr.136/2011, ss.17-18

28 Alison & Peter Smithson ”The New Brutalism” i *Architectural Design* (April 1957) gjengitt i Hal Foster& Alex Kitnick (red.) *October Magazine* nr. 136/2011, s.37



**Fig. 3. Bengt Edman og Lennart Holm; Villa Göth, Uppsala (1950).** Ifølge de fleste kilder er dette prosjektet opphavet til betegnelsen "new brutalism", og stammer fra den svenske arkitekten Hans Asplund som i 1950 sarkastisk omtalte huset som "neo-brutalistisk".



**Fig. 4-5. Le Corbusier; Unite d' Habitation, Marseille (1949)** "With the completion of the Unité life has return" kommenterte Peter og Alison Smithson i 1954. Bildet til høyre viser Corbusiers bruk av "béton brut", der betongen forblir upusset og forskalingsmerkene er synlige.

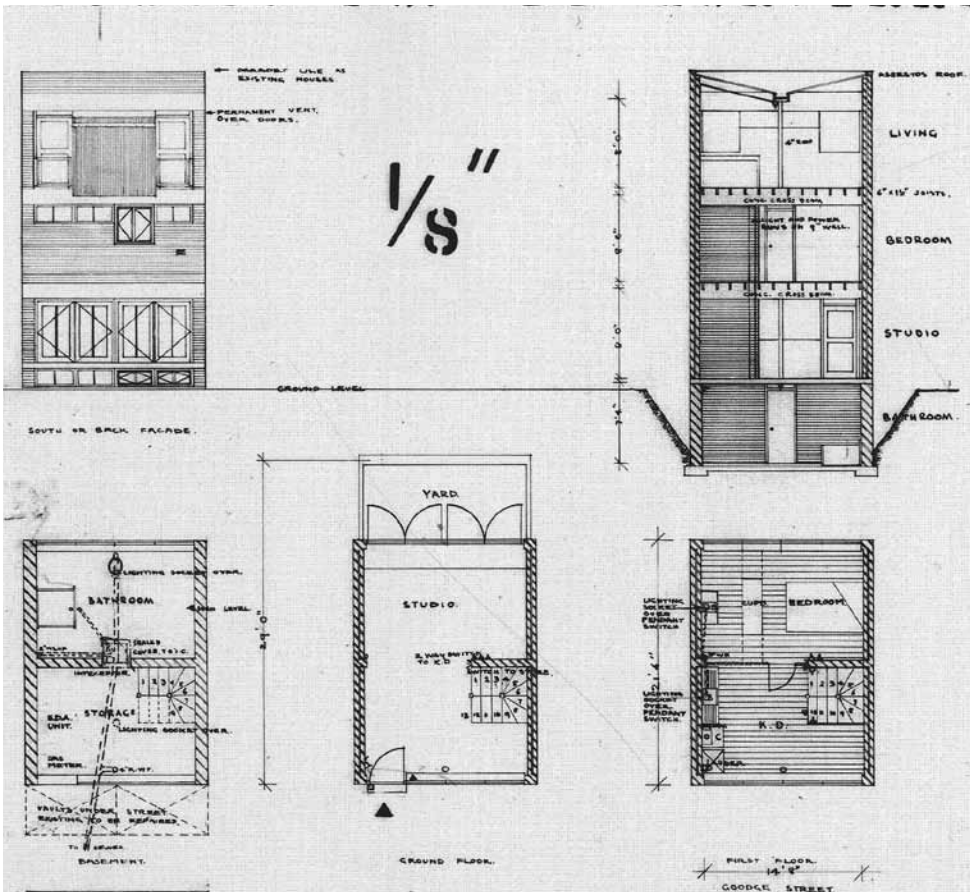
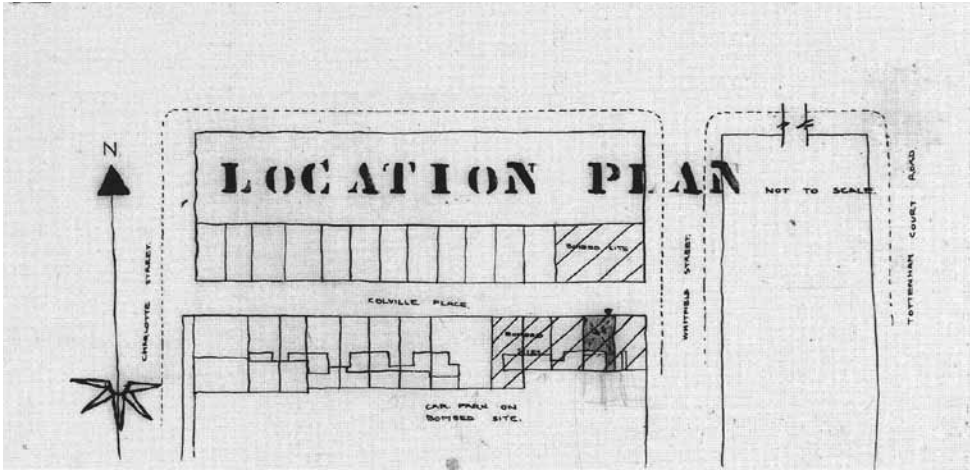
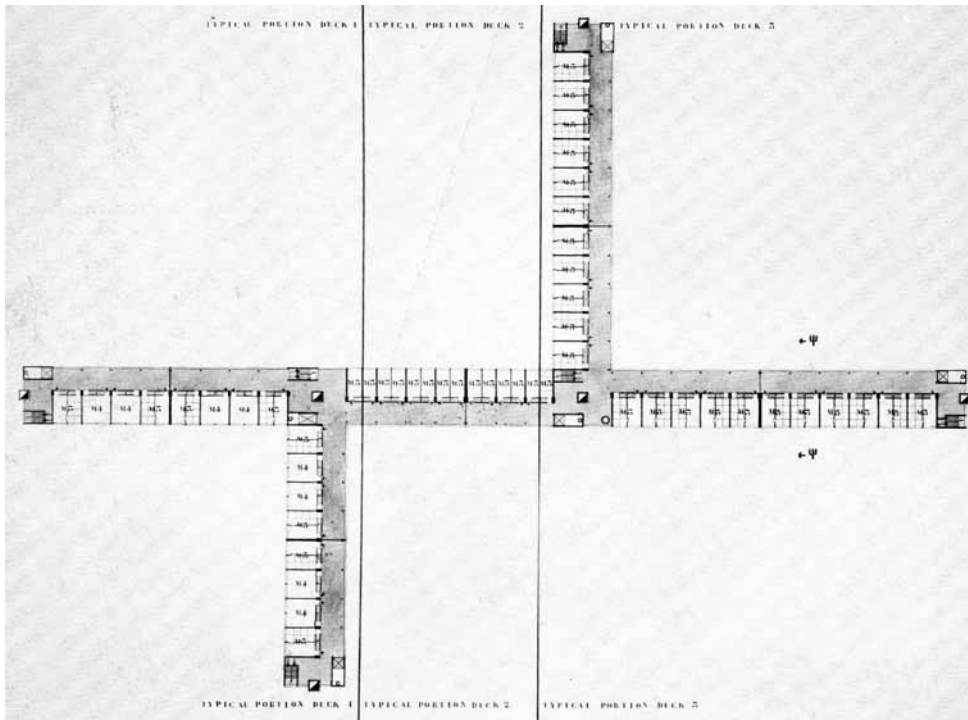
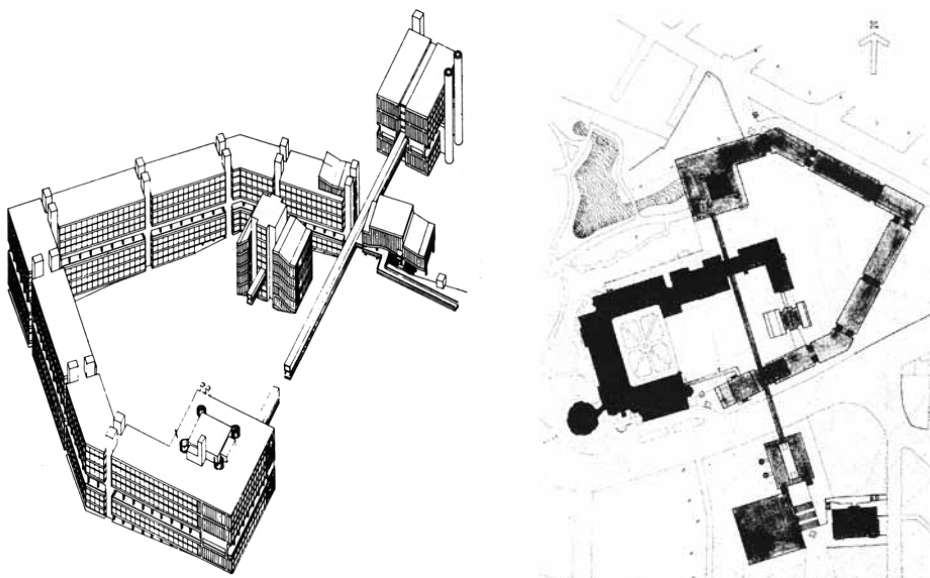


Fig. 6-7. Alison og Peter Smithson, arbeidstegninger over leilighet i Colville Place, London (1952), senere kjent under navnet "SoHo house". "Had this been built it would have been the first exponent of 'the new brutalism' in England" skrev Alison Smithson i 1953.



**Fig. 8. Alison og Peter Smithson**, konkurranseforslag til boligkompleks i Golden Lane, London (1952). Tegningen viser en typisk etasjeplan, og viser hvordan brede korridorer - "streets in the air" - er gjennomgående trukket ut i fasadelivet. Disse gatene skulle fungere som sosiale soner og oppholdsrom istedet for tradisjonelle korridorer.



**Fig. 9-10. Alison og Peter Smithson**, konkurranseforslag til utvidelse av universitet i Sheffield (1953) Aksonometri og plan. Det viktigste arkitektoniske elementet i dette prosjektet var gangbruene som skulle forbinde de ulike bygningene med hverandre.

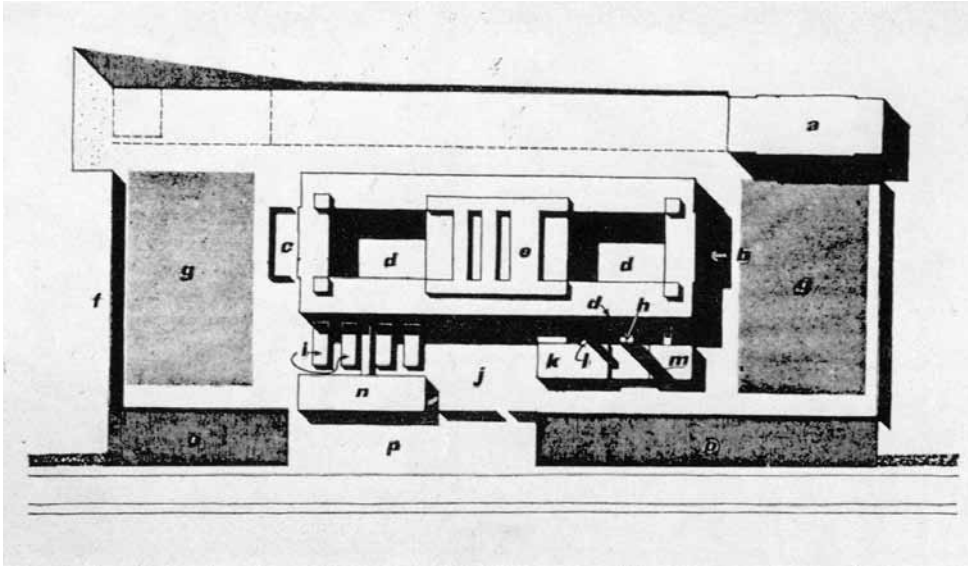


Fig. 11. Alison og Peter Smithson, Hunstanton secondary school, Norfolk (1954) Situasjonsplan. Hovedbygningen har en biaksial plan, der tre like store kvadrater omslutter hvert sitt atrium. Det midterste atriet er overdekt, og huser skolen aula.



Fig. 12. Alison og Peter Smithson, Hunstanton secondary school. Bildet viser vanntårnet som står plassert mellom hovedbygningen og servicebyggene. Ifølge ekteparet var dette det aller første oppførte eksemplet på brutalistisk arkitektur.

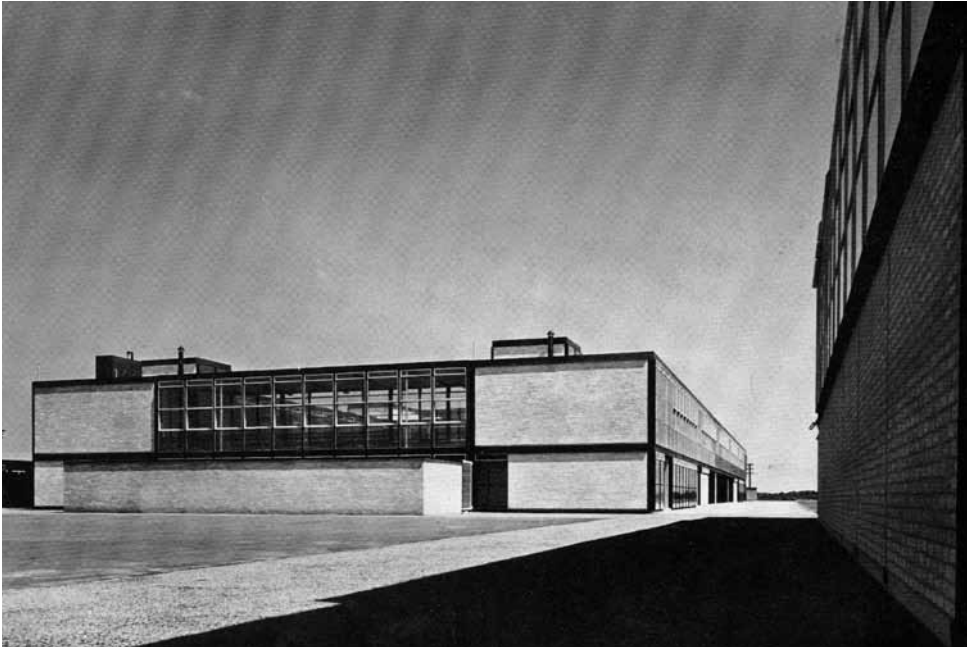


Fig. 13. Alison og Peter Smithson, Hunstanton secondary school. "No mystery, no romanticism, no obscurities about function or circulation" kommenterte Reyner Banham, og hevdet at de ulike feltene i fasaden direkte avslørte byggets indre organisering.



Fig. 14-15. Alison og Peter Smithson, Hunstanton secondary school. Interiør. Til venstre: vaskene er montert rett på stålkonstruksjonen, og avløpene inngår som del av det visuelle miljøet. Til høyre: Klasserom i 2. etasje som tydelig viser hva Alison Smithson mente med "the ware-house aesthetic".



Fig. 15. Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison og Peter Smithson; Fra utstillingen "Parallell og life and art", ICA (1953) Utstillingen bestod av 122 bilder som var hentet fra kunstneres private arkiv med avisutklipp, og viste alt fra kjente kunstverk til forstørrede mikroorganismer.

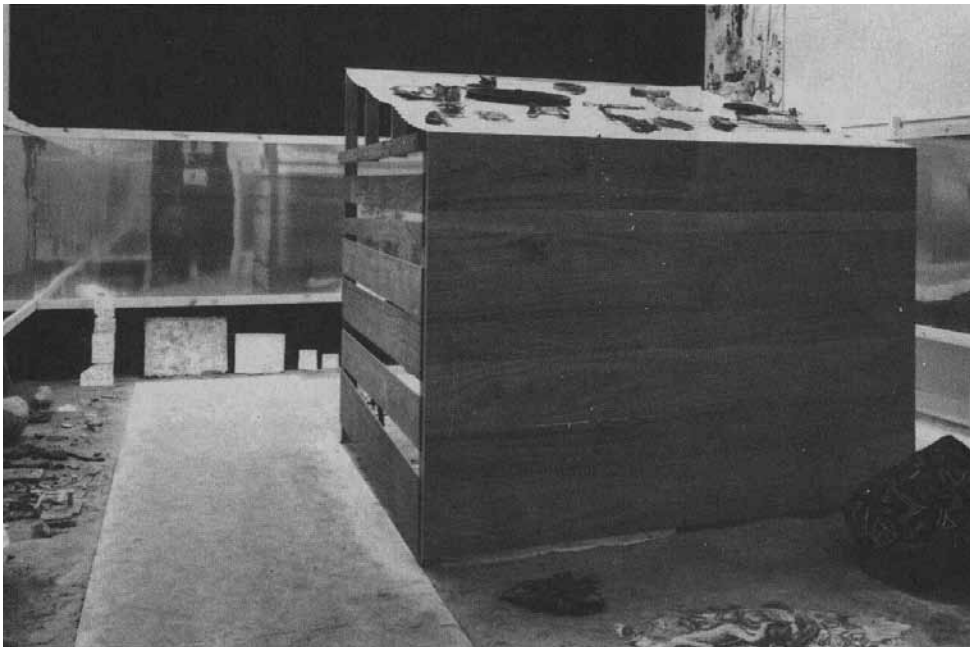


Fig. 16. Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison og Peter Smithson; "Patio and pavillion" fra utstillingen "This is tomorrow" ved Whitechapel Art Gallery, London (1956) Paviljongen besto av restmaterialer og var innhegnet av et aluminiumsgjerde. Smithsonparet hevdet senere at de først her klarte å manifestere "the art of the as found".

## 2.2 Reyner Banhams "new brutalism"

"I was there, involved, and the article I wrote for the *Architectural Review* in December 1955 under the title, simply, of "The new Brutalism" seems to have been regarded as a more relevant manifesto for the movement than the Smithsons' statement of January in the same year"<sup>[29]</sup>

Det hersker ingen tvil om at brutalismebevegelsen i England fikk sin plass i den moderne arkitekturhistorien takket være Reyner Banham. Banham var tett tilknyttet Peter og Alison Smithson og resten av the Independent Group gjennom sitt virke som kurator ved Institute of Contemporary Art (ICA) i London. Han skrev brutalismens historie mens den utviklet seg, og argumenterte godt for dens rett til å eksistere. Gjennom sitt virke som kritiker i det innflytelsesrike magasinet *Architectural Review* fikk han distribuert historien internasjonalt, og begrepet fikk dermed fotfeste i samtidens arkitekturmiljøer over hele verden. I desember 1955 ble essayet "The New Brutalism" publisert i *Architectural Review*, og gjennom denne teksten kontekstualiserte han prosjektene til Peter og Alison Smithson som del av en større sammenheng. 11 år senere, i 1966, skrev Banham boken *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, der han oppsummerer bevegelsens historie. I denne boken nevnes blant annet et norsk arkitekturverk, nemlig museumsbygningen på Maihaugen tegnet av Sverre Fehn og Geir Grung i 1958.

### 2.2.1 "Une architecture autre"

Essayet "The New Brutalism" ble presentert som et manifest over det forfatteren leste som den nye engelske avantgarden, og her gikk Banham langt i å hevde dens historiske betydning. Allerede i innledningen omtaler han brutalismen som: "(...) our first native art-movement since the New Art-History arrived here." Han ønsket å løfte fram en engelsk modernisme som kunne ha internasjonal nedslagskraft, og hans operative agenda skinner tydelig gjennom. Banham så brutalismen som del av den anti-akademiske kunstpraksisen som gjorde seg gjeldene på flere områder på 50-tallet, og forsvarte prosjektene til Smithsonparet mot en kritikk som hevdet at disse fremførte en intern estetikk som bare arkitekter forsto. Gjennom referansene til samtidens kunstscener ville han vise at brutalismen snarere tok tidens skiftende estetiske forhold på alvor. Banham hevdet at brutalismen hadde internasjonale forgreininger, og trakk fram Louis Kahns kunstgalleri ved Yale-universitet i Connecticut (1954), samt fransk og amerikansk avantgardekunst som eksempler ved siden av de britiske prosjektene. I Banhams lesning framstår brutalismen som en fornyet modernisme, og han daterer retningens avgjørende startskudd til 1954 da Hunstantonskolen sto ferdig. I essayet oppsummerte han retningens formale kjennetegn med de tre kriteriene: "Memorability as an Image", "Clear exhibition of Structure" og "Valuation of materials 'as found'"<sup>[30]</sup>

Den palladianske geometrien fikk en nyvunnet interesse i England like etter 2.verdenskrig gjennom Rudolph Wittkowers bok *Architectural Principles in the Age of*

29 Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic*, s.134

30 Reyner Banham "The New Brutalism" i *Architectural Review* (Desember 1955), ss.355-361



*Humanism* (1947). Wittkowers undersøkelser ga næring til begrepet ny-humanisme.<sup>[31]</sup> Peter Smithson gikk på sin side sterkt til angrep på det han anså for å være reaksjonær akademisme, og ifølge Banham introduserte Smithson utstillingen ”Parallell of Life and Art” ved AA med å deklare: ”We are not going to talk about proportion and symmetry”<sup>[32]</sup> Banham understreker at den unge avantgarden framfor alt ønsket å ta avstand fra akademisme og nostalgiske stilkopier, noe som også kan forklare hvorfor hovedpersonene valgte å sette en ”new” foran brutalisme. Ved å lansere brutalismen som en anti-tese til Wittkowers ny-humanisme evnet de å skrive seg inn i samtidens akademiske klima.

I essayet trakk Banham fram flere koblinger til den avantgardistiske kunstscenen, deriblant Jean Dubuffets ”art brut”, Jackson Pollocks ”drip paintings”, og Pierre Schaeffers ”musique concrete”. Maleriene til Dubuffet trekkes fram som den nærmeste analogien, og navnet ”art brut” har også sin gjenklang i navnet brutalisme. Dubuffet samlet kunst som var produsert av mennesker utenfor den etablerte kunstverdenen, og som under rubrikken ”art brut” ble presentert som autentiske kunstuttrykk i motsetning til det kultiverte og intellektuelle. Dette kunne f.eks være tradisjonell folkekunst eller bilder laget av psykiatriske pasienter. Den franske komponisten Pierre Schaeffer var en av pionerene innen elektronisk musikk, og baserte komposisjonene på å manipulere lydbåndopptak. Koblingen til hans ”musique concrete” kommer fram kun i form av en fotnote, der Banham skriver:

”A closely analogous development is that of *musique concrete*, which uses ”real sounds”, manipulated in a manner which resembles the manipulation of some of the photographs in *Parallell*, and does not concern itself with harmony or melody in any recognizable way.”<sup>[33]</sup>

Gjennom å gjøre en kobling til Jackson Pollock ønsket Banham å kontekstualisere den asymmetriske komposisjonen i Smithsonparets konkurranseprosjekter for universitetet i Sheffield og boligkomplekset i Golden Lane. Pollocks bilder er resultat av at kunstneren kastet og dryppet maling på et lerret som lå på gulvet. Det var gjerne publikum tilstede mens han malte, slik at det hele tok form som en performativ forestilling der det liggende lerretet fungerte som handlingsrom for spontan og tilfeldig skaperkraft. Ifølge Banham var Alison og Peter Smithsons forslag for universitetsutvidelsen i Sheffield det mest utviklede eksemplet på brutalistisk arkitektur på dette tidspunktet. Han leste prosjektet som en direkte analogi til Pollocks abstrakte ekspresjonisme, og hevdet at en totalt a-formal og anti-geometrisk komposisjonsmetode gjorde seg gjeldene i begge tilfellene. Det var først og fremst Smithsonparets bruk av gangbroer som et bærende kompositorisk element, som i Banhams lesning definerte det som a-formalt. Banham forsøkte å dekke denne aformale tilnærmingen med det matematiske begrepet topologi. Gjennom

---

31 Rudolf Wittkower diskuterte her Palladios arkitektur og renessansens teorier om proporsjoner. Se bla. Nils-Ole Lund *Teoridannelser i Arkitekturen. Arkitekter og idéer fra 40’erne til i dag*, s.92

32 *Ibid.*, s.361

33 *Ibid.*, s.358

dette begrepet ønsket han å understreke at den arkitektoniske formen var avhengig av sammenhengende systemer for sirkulasjon og infrastruktur heller enn abstrakte geometriske prinsipper. Hans bruk av begrepet henger kanskje ikke helt på grep med hva en matematiker legger i det. Hovedpoenget til Banham er at topologibegrepet innebærer et skifte i fokus fra det arkitektoniske objektet til det arkitektoniske systemet. Dermed kunne Banham skrive at: "Sheffield remains the most consistent and extreme point reached by any Brutalist in their search for *Une Architecture Autre*"<sup>[34]</sup>

### 2.2.2 Brutalismen som "a memorable image"

Banham kunne bare opprettholde fortellingen om brutalismen som en radikal og anti-akademisk avantgardekunst – "une architecture autre" – ved å innføre en visuell orden som hverken falt inn under Wittkowers neo-palladianske ny-humanisme eller en pittoresk tradisjon.<sup>[35]</sup> For å styre unna samtidens akademiske debatter innførte Banham begrepet "image" – en manøver tilsvarende den Edmund Burke utførte da han byttet ut "skjønnhet" med det "sublime" for å favne det fryktingytende som estetisk kategori:

*"An Image* - with the utterance of these two words we bridge the gap between the possible use of The New Brutalism as a descriptive label (...) and The New Brutalism as a slogan, and we also go some way to bridge the gap between the meaning of the term applied to architecture and its meaning as applied to painting and sculpture. The word image in this sense is one of the most intractable and the most useful terms in contemporary aesthetics (...) Ultimately, however, it means something which is visually valuable, but not necessarily by the standards of classical aesthetics. (...) What pleased St.Thomas was an abstract quality, beauty – what moves a New Brutalist is the thing itself, in its totality, and with all its overtones of human association."<sup>[36]</sup>

Ved hjelp av dette begrepet klarte Banham å samle tilsynelatende ulike felt som Jackson Pollocks abstrakte ekspresjonisme, 1954-modellen av en Cadillac Convertible, takterrassen på Unité d' Habitation i Marseille, samt "any of the hundred photographs in Parallel of Life and Art" som uttrykk for samme visuelle kultur. Fokuset på tingenes verdi i seg selv, framfor en abstrakt tanke om skjønnhet, kjenner vi igjen fra Smithsons prosjekter. Når Banham overfører begrepet "image" til arkitekturen konkluderer han imidlertid ganske enkelt: "basically it requires that the building should be an immediately apprehensible visual entity." På grunnlag av dette kravet blir blant annet boligprosjektet i Golden Lane berømmet for å opprettholde et samlet visuelt uttrykk ved hjelp av

34 *Une Architecture Autre* kan oversettes til "en annerledes arkitektur", og Banham referer her til den franske avantgardekunstneren Michel Tapié som på samme tid brukte begrepet "Art Autre" om sin kunst. Ibid., s.361

35 Rundt 1950 inntok diskusjoner om 1800-tallets pittoreske tradisjon en sentral plass i engelske arkitektretser, foranlediget av arkitekturhistoriker Nikolaus Pevsners og kunsthistoriker Basil Taylor. Den pittoreske arkitekturtradisjonen representerte for Taylor en "imperfect vision", og var et bedrag mot modernismen. Pevsner, som på denne tiden forleste om "The Englishness of English Art", forsvarte den pittoreske tradisjonen og hevdet den snarere enn å være anti-moderne delte modernismens "functional function". Dette avstedkom en heftig debatt der det blant annet ble hevdet at den pittoreske tradisjonen representerte det stikk motsatte av modernismen, da den foretrakk stil framfor komposisjon. I dette klimaet var det helt avgjørende at Banham og Smithsonparet unngikk enhver assosiasjon med den pittoreske tradisjonen, dersom de skulle innføre en fornyet modernisme som både respekterte de gamle mesterne og var utpreget engelsk på en og samme tid. Se bla. Anthony Vidler "Another Brick in the Wall", s.114

36 Reyner Banham "The New Brutalism" *Architectural Review* (Desember 1955), s.358

a-formale midler.<sup>[37]</sup> Det kan virke som en motsetning at Banham går fra å snakke om det topologiske rommet og arkitekturen som system, til å oppsummere brutalismen som et minneverdig bilde. I Banhams tolkning skal altså en brutalistisk bygning avsløre sin essens gjennom sin bildekarakter, og hans forklaring kan lett forstås dithen at arkitekturens form skal være en karakteristisk og autonom designoppgave. Banhams interesse i arkitekturens "image" handlet snarere om det innebygde forholdet mellom funksjon og form, og arkitektenes oppgave skulle dermed være å finne den nødvendige formen heller enn å formgi utifra eget forgodtbefinnende.<sup>[38]</sup> Det kan likevel synes som et stort paradoks at den samme arkitekten Alison og Peter Smithson forklarer som anti-design, plasseres under etiketten "image" av Banham. I sin omtale av utstillingen "This Is Tomorrow" for *Architectural Review* i 1956, understreket Banham nok engang hvordan brutalistenes estetikk var basert på konkrete bilder framfor abstrakte konsepter:

"(...) and the clue to this kinship would appear to lie in the fact that neither relied on abstract concepts, but on concrete images— images that can carry the mass of tradition and association, or the energy of novelty and technology, but resist classification by the geometrical disciplines by which most other exhibits were dominated."<sup>[39]</sup>

Banham definerte brutalismen som en reformulering av den tidlige modernismens ethos om ærlighet i konstruksjon og materialbruk, som samtidig tok den postindustrielle massekulturens estetiske utfordringer på alvor. På denne måten forsøkte han å tilbakevise to sentrale kritikker mot brutalismen; både at den var en historieløs moteretning, og at den representerte en menneskefiendtlig arkitektur kun arkitekter vil verdsette. Han avslutter essayet med å hevde at uansett om brutalismen likevel skulle vise seg å være en intern diskurs, må den betraktes som et avgjørende bidrag til den moderne arkitekturen fordi den nekter å forholde seg til fortidens arkitekter som Mansart, Palladio og Alberti.<sup>[40]</sup>

### 2.2.3 Brutalist style

"Then came the Maisons Jaoul in 1956, and the vacuum of architectural meaning was dramatically filled. (...) They were classified Brutalist, and became the common standard by which the Brutalism of other buildings could be evaluated."<sup>[41]</sup>

I 1966 publiseres boken *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, der Banham oppsummerte bevegelsens historie. Denne boken framstår som en objektiv redegjørelse, der forfatteren viser hvordan retningens opprinnelige etiske innhold måtte vike plassen for en rent estetisk fortolkning etterhvert som idéene spredte seg ut i verden. Banham

---

37 Ibid., s.361

38 Det engelske begrepet "form finding" dekker dette på en god måte, som i arkitektursammenheng medfører at designoppgaven overlates til en objektiv og nesten vitenskapelig analyse. "Form giving" erstattes av "form finding".

39 Reyner Banhams anmeldelse av utstillingen "This Is Tomorrow" ble publisert i *Architectural Review* 120 September 1956. Reprintet i *October Magazine* nr.136/2011, ss.32-34

40 Banham referer til arkitektene Francois Mansart (1598-1666), Andrea Palladio (1508-1580), og Leon Battista Alberti (1404-1472)

41 Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, s.85

understreker her at hans essay fra 1955 ikke lenger er representativt for brutalismen slik man kom til å forstå den utover på 60-tallet, da denne kun viser hans forsøk på å fostre noen av sine personlige ”pet notions”. Gjennom denne selvkritiske holdningen formidler han at bevegelsen først og fremst var konstruert av han selv, og i et siste forsøk på å gå ned med æren i behold skriver han i sitt avskjedsord: ”it is very clear that the biggest and most important fact about the British contribution to Brutalism is that it is over.”<sup>[42]</sup> Til tross for denne tilsynelatende resignasjonen, evnet Banham likevel å ta fortellingen om brutalisme et godt steg videre. Teksten teller ikke mer enn 50 sider, men boken er i tillegg fylt med omlag 200 bilder og illustrasjoner av bygninger som ifølge forfatteren skulle demonstrere at brutalismen hadde utviklet seg til et verdensomspennende fenomen.

Bokens overordnede konklusjon er at brutalisme etterhvert ble forstått som en stil framfor et etisk og teoretisk rammeverk, og Banham tidfester dette skiftet til 1956 da Le Corbusiers Jaoul-hus i Neuilly utenfor Paris sto ferdige. Disse to boligene domineres av grove teglsteinsfasader og eksponerte etasjeskillere i ”béton brut”, og oppfyller ifølge Banham både kravet om å bruke materialer ”as found” samt inneha et tydelig ”image”. Prosjektet deler noen trekk med Smithsonparets SoHo-prosjekt, og begge eksemplene er preget av en presset økonomisk situasjon der materialkostnadene holdes nede på et minimum. De to husene i Neuilly er kompakte og grove, og Le Corbusier benyttet seg av håndverkere fra Algerie til å mure opp fasadene. Banham trekker i hovedsak fram Jaoul-husenes grove overflate, og hevder at ”brutalism, as a going style, proved to be largely a matter of surface”.

Den engelske fortolkningen av Le Corbusiers prosjekt viser seg, ifølge Banham, først gjennom tre boliger i Ham Common i London av de to britiske arkitektene James Stirling og James Gowan. Prosjektet sto ferdig i 1958, og har klare likhetstrekk med Jaoul-husene både med tanke på materialpalett og formspråk. I Ham Common forbindes alle leilighetene og hovedtrappene med gangbruer som henger frigjort fra fasadene. Dette skiller Ham Common fra Jaoul-husene, noe som ifølge Banham eksemplifiserer det eneste britiske tilskuddet til brutalismen som ikke allerede fantes hos Le Corbusier – ”streets in the air”. Tilsvarende elementer finnes både i Smithsonparets boligprosjekt i Golden Lane og i Jack Lynn’s og Ivor Smith’s Park Hill i Sheffield. Hverken Gowan eller Stirling ville imidlertid la seg definere som brutalister, og uttrykte ved flere anledninger sin misnøye med å bli assosiert med retningen. Når det gjaldt boligene i Ham Common, understreket de at den røffe estetikken ved husene rett og slett var et resultat av pragmatiske hensyn og klientenes budsjetter. ”We do not know”, konkluderte de ironisk, ”if this specification is in accord with the ’new brutalism.’”<sup>[43]</sup>

Da boken kom ut ble den møtt med sterk kritikk, og flere mente at Banham hadde gått

---

42 Ibid., s.134

43 Anthony Vidler ”Another Brick in the wall” i *October Magazine* nr.136/2011, s.128

altfor langt i sin innsamling av internasjonale eksempler på brutalisme. Hans historie starter med Mies og Le Corbusier, fortsetter i England med Smithsonparet, Stirling og Gowan, før det hele ender med å innbefatte en internasjonal samling med blant annet italiensk, tysk, skandinavisk, nederlandsk og japansk arkitektur. Til tross for dette forble brutalismen først og fremst en engelsk oppfinnelse, og engelskmennene var, ifølge Banham, hele tiden i sentrum av bevegelsens utvikling. Han omtaler tilbygget til arkitekturskolen i Cambridge (1959), av Colin St. John Wilson og Alex Hardy, som en ”manifesto building”. Bygningen er en kompakt kube med ubehandlet teglstein og eksponerte betongdekker, og i Banhams øyne oppfyller den det aller meste av den engelske avantgardens ambisjoner:

”(...) this is a fundamentally simple and workmanlike building. (...) Its means of architectural expression are few – brick, concrete and wood – but they completely dominate the visual aesthetic. (...) All these elements are handled with a didactic fervour and moral earnestness that strike a familiar Brutalist note; (...) the ethic and aesthetic of materials ‘as found’.”<sup>[44]</sup>

Boken avslutter i triumf med bilder av laboratoriebygningen ved universitetsbygning en i Leicester (1963), som ble designet av Stirling og Gowan; to arkitekter som tydelig hadde uttalt at de ikke var brutalister. Peter og Alison Smithson var direkte fornærmet over at Banham ikke hadde konsultert dem før han publiserte boka, og la til at hverken Le Corbusier eller Mies van der Rohe men Alvar Aalto var bevegelsens viktigste inspirasjonskilde.

Reyner Banham formidlet et tydelig ønske om å løfte fram den fremvoksende arkitekturgenerasjonen som et radikalt brudd med den rådende politiske linjen, og han hans ønske var å annonsere brutalismen som en annerledes arkitektur; en ”architecture autre”. Selv om protesten mot det bestående kan sies å ha vært reell, er det likevel mye som tyder på at Banham først og fremst forfulgte sin egen, høyst personlige agenda. I sitt korstog mot den ny-humanistiske arkitekturens pittoreske saltak og smårutete vinduer, overså han brutalistenes interesse for det folkelige. Denne interessen skinner tydelig gjennom i Peter og Alison Smithsons hang til ”peasant dwelling forms”, samt i deres paviljong ved utstillingen ”This Is Tomorrow”. Det fremgår tydelig at Banham ønsket å lese brutalismen som en teknologisk og progressiv arkitektur, eller som han selv kalte det: ”an utterly uninhibited functionalism”<sup>[45]</sup>. I løpet av 50-årene utviklet likevel brutalisme seg til noe annet, og han avslutter boken i skuffelse med å si:

”The Johnsons, Johansens and Rudolps of the American scene were quicker than I was to see that the Brutalists were really their allies, not mine; committed in the last resort to the classical tradition not the technological. For the ethic of the Brutalist connection, like every reformist trend in architecture, back through Adolf Loos, and William Morris, and Carlo Lodoli, and Colin Campbell, is backward-looking.”<sup>[46]</sup>

44 Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.126

45 Ibid., s.135

46 Reyner Banham *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic?*, s.135

Mottagelsen av Banhams bok var mer vemodig enn kritisk, og kritikere var først og fremst opptatt av å skille mellom Smithsonparets opprinnelige ønsker og Banhams fortelling. Det eneste fellestrekket mellom Smithsonparet, Louis Kahn, Paul Rudolph og Kenzo Tange, var ifølge Robin Boyd – som anmeldte boken i *Architectural Review* – en ærlig og objektiv holdning som grenset til det aggressive. En slik holdning var nedarvet fra de tidlige modernistene, og dersom alle som fulgte Le Corbusier på et eller annet vis var brutalister, vil til slutt all samtidsarkitektur kunne karakteriseres som brutalistisk. Boyd påpeker det tragikomiske aspektet ved bokutgivelsen når han sier:

”Thus the author who fostered New Brutalism and without whom its message would never have spread even half as far as he proposes it did, finally kills it with his own hand on page 134.”<sup>[47]</sup>

De negative reaksjonene nådde også den norske arkitekturpressen, og i 1967 sto denne oversatte anmeldelsen på trykk i *Arkitektnytt*:

”Boken gir nøyaktige opplysninger om hvem som sa det eller gjorde dette. Hvem var tilstede i det selskapet i Stockholm, hvor en mindre variasjon over funksjonalismens tema ble døpt ’Ny Brutalisme’? (...) Som navnet antyder var ’Ny Brutalismen’ en absolutt naken stil, blottet for alle uvedkommende detaljer. De fleste mener at det første eksemplet på ’Ny Brutalisme’ er Peter Smithson’s berømte Hunstanton School, som ble tegnet i 1949. Her gav Smithson avkall på alt. Konstruksjon, sanitæranlegg og fyringsanlegg, alt var synlig, intet var pyntet vekk. Det minnet ikke lenger om dampskipets skjønnhet, men om krigsskipets. Det ble dermed tatt et viktig skritt i retning av en ny arkitektur der teknikk og kunst igjen var ett, slik det hadde vært 700 år tidligere, men ikke siden. (...) Men dr. Banham legger alt for stor vekt på hvorvidt en bygning er ’brutalistisk’ eller ikke: det er ikke så viktig som han vil ha oss til å tro. (...) Hans ’Ny Brutalisme’ minner om en tvangstrøye som alle væresågod skal inn i: likesågodt Le Corbusier’s Unité bygg i Marseille – til tross for de nøye planlagte proporsjoner og farger – som Mies van der Rohe arbeider, selv om de med sine utrolige raffinementer står i direkte motsetning til Smithson’s filosofi. Disse historikernes kategorier er nyttige som veivisere, men ingen virkelige kunstnere tegner bygninger for at de skal stemme med kategoriene.”<sup>[48]</sup>

47 Robin Boyd ”The Sad End of New Brutalism” i *Architectural Review* nr.142/1967, s.9. Gjengitt i Anthony Vidler ”Another Brick in the Wall” s.130

48 R.Furneaux Jordan anmeldelse av *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?* i *The Observer*. Oversatt til norsk og publisert i *Arkitektnytt* nr.6/1967, ss.104-105



Fig. 17. Le Corbusier; Maisons Jaoul, Neuilly utenfor Paris (1956) Ifølge Reyner Banham bidro dette prosjektet til å definere det man senere skulle komme til å forstå som "the brutalist style". De to husene er murt med grove teglstein av algeriske håndverkere, og etasjeskillere i "béton brut" er eksponert i fasadene. Fasade sett fra adkomstrampen.

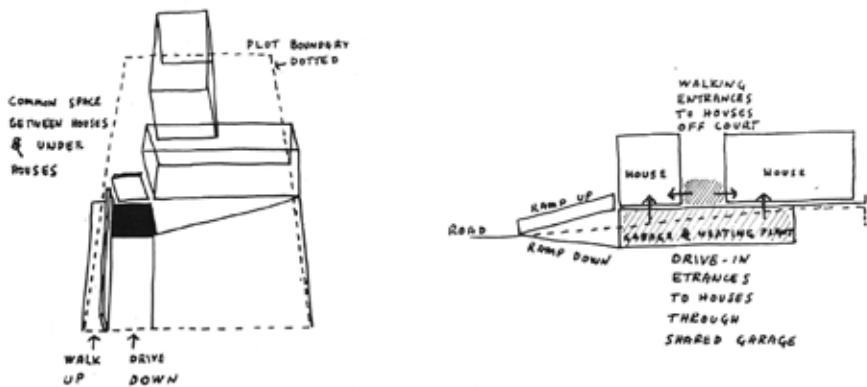
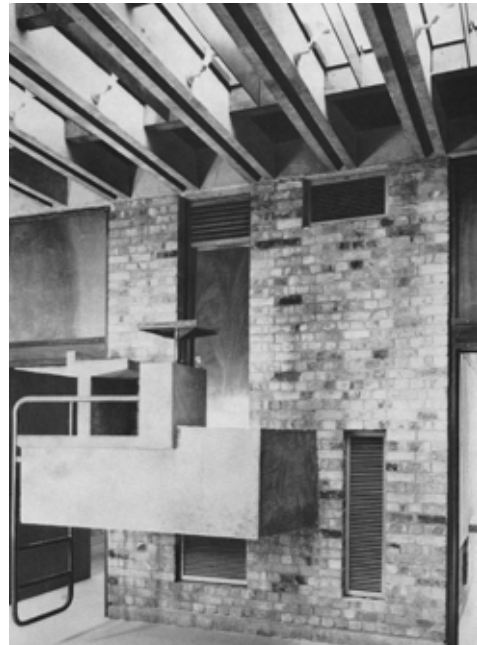
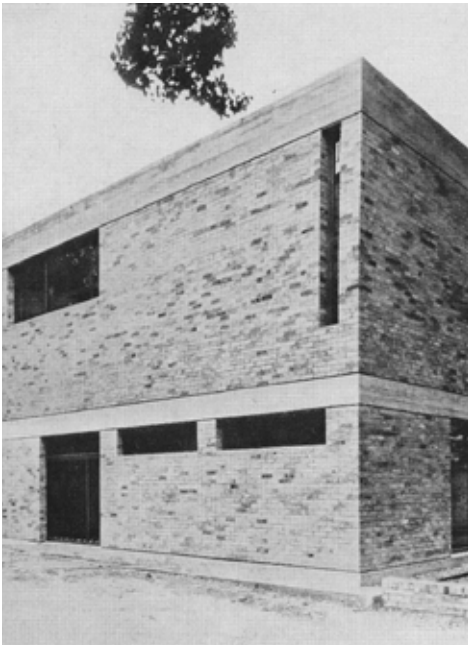


Fig. 18-19. Peter og Alison Smithson; prinsippiskisser over Maison Jaoul (fra "Cluster city" i *Architectural Review* september 1955). Smithsonparet refererte ved flere anledninger til Jaoul-husene, og var særlig opptatt av hvordan Le Corbusier hadde løst adkomsten med underjordisk bilparkering. For dem var dette et eksempel på en ny urban orden.



**Fig. 20-21. James Stirling og James Gowan;** Leiligheter i Ham Common, London (1958). Referansen til Jaoul-husene er åpenbare, fasadene er imidlertid murt med en mye større eleganse enn hos Le Corbusier. Bildet til høyre viser gangbruene som henger frigjort fra fasadene, og som forbinder leilighetene med trapperommet.

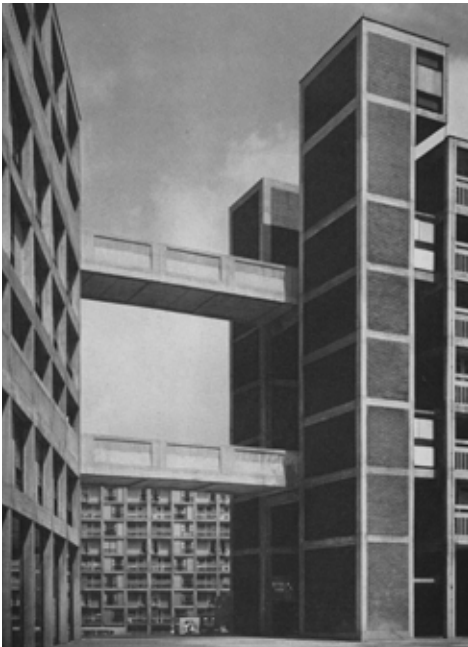


**Fig. 22-23. Colin St. John Wilson og Alex Hardy;** utvidelse av arkitektskolen i Cambridge (1959). Banham utnevner dette prosjektet til en brutalistisk "manifest building", og hevder at den inneholder "most of the intellectual aspirations of the Wilson, Smithson generation".





**Fig. 24. Sheffield City Architect's Department (Jack Lynn, Ivor Smith og Frederick Nicklin); Park Hill Development, Sheffield (1961).** Oversiktsfoto fra sør-vest. Blokkanelegget er inntil 12 etasjer høyt, og er blant verdens største boligkomplekser.



**Fig. 25-26. Sheffield City Architect's Department; Park Hill Development.** Ved Park Hill ble idéene om "street in the air" gjennomført, og brede gangbruer binder det store komplekset sammen i flere nivå. En av grunnene til at dette prosjektet har fått et rufsete rykte er at disse gatene etterhvert ble et møtested for doplangere og kriminelle.



Fig. 27. James Stirling og James Gowan; Laboratoriebygning, Ingeniøravdelingen ved universitetet i Leicester (1963). Med dette bildet avslutter Banham boken *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, til tross for at Stirling og Gowan ved flere anledninger hadde tatt avstand fra uttrykket "the new brutalism".



FLERE ARKITEKTURHISTORIKERE ER ENIGE OM AT ST.HALLVARD KIRKE OG KLOSTER AV LUND&SLAATTO ER BLANT DE BESTE EKSEMPLENE PÅ NORSK BRUTALISME.

### 3. Brutalismebegrepet i norsk arkitekturhistoriografi

I det følgende kapittelet vil jeg ta for meg hvordan brutalismebegrepet kommer til uttrykk i sentrale arkitekturhistoriske fremstillinger av norsk arkitektur, og videre hvilke bygninger som relateres til retningen av de ulike forfatterne. Det foreligger ikke så mange bøker eller artikler om norsk arkitektur i perioden 1955-70, og blant disse er det heller ikke alle som diskuterer brutalisme. Fra 50-årene finner vi John Enghs artikkel ”Etterkrigstid” (1956) og Guthorm Kavlis ”Present-day Architecture” (1958), mens vi på 60-tallet har Christian Norberg-Schulz’ artikkel ”Norsk arkitektur i 50 år” (1961). Sistnevnte artikkel danner også grunnlaget for hans fortsatt autoritative fremstilling i *Norges Kunsthistorie* (1983). Ved siden av disse skriver danske Nils Ole Lund utfyllende om nordisk arkitektur i bøkene *Teoridannelser i arkitekturen* (1970) og senere i *Nordisk arkitektur* (1993). På 2000-tallet har det utkommet to bøker. *Norsk Arkitekturhistorie. Frå steinalder og bronsealder til det 21. århundret* (2003) av Nils Georg Brekke, Per Jonas Nordhagen og Siri Skjold Lexau, og *Norges Arkitekturhistorie* (2006) av Arne Gunnarsjaa. Gunnarsjaa har i tillegg gitt ut oppslagsverket *Arkitekturleksikon* (1999). Hverken John Engh eller Guthorm Kavli forteller om noen påvirkning fra brutalisme eller den engelske avantgarden, til tross for at deres tekster blir publisert i en tid da brutalismediskursen var på sitt sterkeste i England. Jeg nevner dem likevel i denne sammenhengen fordi deres historiefortellinger synes å danne rammene for mye av det som siden er skrevet om norsk arkitektur. Både Engh og Kavli grupperer arkitekturen i den umiddelbare etterkrigstiden inn fire distinkte grupper<sup>[49]</sup>, hver med sine tydelige representanter:

”Etter hvert som man vokste fra krigens sløvende sjokk, har det vært sterke arkitekturstrømninger i tiden. Disse strømninger kan generelt sies å gå i fire retninger. Den forsiktige ”nye norske” –. Den relativt store gruppe som har fortsatt tradisjonen fra før krigen –. Knut Knutsens personlige moderne, men samtidig tradisjonelle retning. Og endelig den ”nye internasjonale” – Pagon.<sup>31[50]</sup>

I denne oppgaven velger jeg i hovedsak å fokusere på hvordan brutalismebegrepet kommer til uttrykk hos Christian Norberg-Schulz og Nils-Ole Lund, og forholder meg først og fremst til de ovennevnte bøkene og artiklene. Jeg har imidlertid valgt å ta med enkelte frittstående artikler fra *Byggekunst* og *Arkitektnytt*, der disse har vist seg å være utfyllende. Ved å studere den diskursive strukturen, eller fortolkningsrammene til disse fortellingene, vil jeg undersøke hvordan dette har påvirket deres lesning av brutalismen. Avslutningsvis tar jeg med et delkapittel der jeg belyser hvordan brutalismebegrepet har blitt fortolket på 2000-tallet av Siri Skjold Lexau og Arne Gunnarsjaa.

49 Det må imidlertid nevnes at Guthorm Kavli er usikker på om det er snakk om tre eller fire linjer: ”It may be said that since the war architecture has developed along three or four different lines.” Guthorm Kavli *Norwegian Architecture. Past and Present*, s.120

50 John Engh ”Etterkrigstid” i *Byggekunst*, nr.5-6/1956, s.162

### 3.1 Christian Norberg-Schulz' "brutalisme"

"Som en reaksjon mot den moderne arkitekturens tilstivning og degenerasjon ble 60-årene derfor innledet med forskjellige "ekspressionistiske" forsøk, en tendens som var forberedt i Le Corbusiers nyskapende verk i *beton brut* fra det foregående tiåret. Også i Norge merker vi reflekser av denne internasjonale situasjonen."<sup>[51]</sup>

Autoriteten på norsk arkitekturhistorie og -teori er utvilsomt Christian Norberg-Schulz. Han hadde innflytelse både nasjonalt og internasjonalt, og hans tette kontakt med det internasjonale arkitektmiljøet ga de beste forutsetningene for å fange opp og kommentere nye tendenser og strømninger. Da Norberg-Schulz kom hjem til Norge i 1949 etter studier i Zürich, hvor hans viktigste lærer hadde vært kunsthistorikeren Siegfried Giedeon, ble han en naturlig talsmann for modernismens "rette" lære. Som redaktør av *Byggekunst* i perioden 1963-78 satte han også sitt tydelige preg på hva som ble publisert og diskutert her til lands, av både norsk og internasjonal samtidsarkitektur. Gjennom diverse fagbøker og -artikler, samt som professor ved arkitekthøyskolen i Oslo fra 1966-92, preget han en hel generasjon norske arkitekter.

#### 3.1.1 Modernisme som lineær utvikling

Norberg-Schulz formidler en tydelig fortelling om den moderne arkitekturens utvikling, og legger for dagen et grunnleggende rammeverk for sin historieoppfatning:

"(...) den moderne bevegelsen gjennomløper to distinkte faser preget av karakteristiske problemstillinger og arkitektoniske midler. Funksjonalismen representerer den første (...) Først på det grunnlaget den ga oss kan vi idag gjenoppta de mer sammensatte problemene som delvis ble streift omkring århundredskiftet."<sup>[52]</sup>

Disse to fasene er henholdsvis mellomkrigstiden og etterkrigstiden, der 2. verdenskrig representerer det nødvendige pauseinnslaget i den moderne arkitekturbevegelsens utvikling. Dette er for såvidt ingen uvanlig inndeling, og de fleste historikere er enige i at krigsårene mellom 1939-45 markerer et dramatisk skille i vestlig kulturhistorie. Norberg-Schulz bruker imidlertid denne grunnstrukturen til å sammenfatte en helhetlig og relativt lineær fortelling om den modernistiske arkitekturen, og inndelingen i to faser med hver sine karakteristiske problemstillinger og arkitektoniske midler preger også hans tolkning av brutalismebegrepet. Norberg-Schulz hevder at "(...) det er riktig og nyttig å erkjenne at den (tidlige funksjonalismen) fremfor alt søkte å tilfredstille menneskenes *fysiske* behov."<sup>[53]</sup> Som en videreutvikling av denne baseres etterkrigsmodernismen, ifølge Norberg-Schulz, på et utvidet funksjonsbegrep der også det psykiske er tatt med.<sup>[54]</sup> Det er et avgjørende poeng hos Norberg-Schulz at arkitektene, for å dekke våre behov for symbolmiljø, utover på 50- og 60-tallet begynte å søke etter det individuelle i hver

51 Christian Norberg Schulz "Fra gjenreisning til omverdenskrise. Norsk arkitektur 1945-1980" i Knut Berg (red.) *Norges kunsthistorie* (bind 7), s.30

52 Cristian Norberg-Schulz "Arkitektur idag". Foredrag ved Schweizerisches Werkbunds 50-årsjubileum i Zürich 27. oktober 1963. Gjengitt i *Byggekunst* nr.7/1963, s.181

53 Ibid., s.177

54 Christian Norberg-Schulz "Norsk arkitektur i femti år" i *Byggekunst* nr.3/1961, s.95

oppgave – eller ”byggeoppgavens tema”.

Norberg-Schulz innleder artikkelen ”Norsk arkitektur i 50 år” (1961) med å gi uttrykk for sitt arkitektursyn, og fremmer behovet for en samlende arkitekturstil. ”Mer enn noen sinne”, sier han, ”trenger vi et *felles* formspråk.”<sup>[55]</sup> Gjennom hele sitt forfatterskap var Norberg-Schulz ute etter å avdekke arkitekturens mening, og han hevdet at det alltid vil finnes visse grunnleggende formale muligheter. Disse vil dermed, til tross for skiftende stiler og smaksdommer, kunne danne en fundamental arkitektonisk orden. Kravet om en klar arkitektonisk orden er også avgjørende for utvelgelsen av hvilke arkitekter og prosjekter som blir omtalt i hans beskrivelse av de foregående 50 årene i norsk arkitektur. Han peker ut de norske pionerene, som på hvert sitt vis peilet ut hvilken retning den norske arkitekturen skulle ta:

”I den første etterkrigstiden var der dog to arkitekter av yngre årgang som tok en mer personlig stilling til problemene og som bidro vesentlig til å få den norske arkitekturen ut av bakevjen.”<sup>[56]</sup>

Disse to hovedpersonene er Knut Knutsen og Erling Viksjø, som hos forfatteren representerer diametrale motsetninger av hverandre til tross for at de begge forsøkte å bygge videre på en norsk tradisjon. Som et nødvendig korrektiv til disse nasjonalt orienterte skolene, tas omsier en tredje gruppe med i betraktningen; nemlig den internasjonalt orienterte gruppen PAGON (opprettet i 1950) med lederen Arne Korsmo i spissen. Vi ser tydelig at den samme inndelingen i bestemte strømninger går igjen også her, og at disse er representert ved de samme hovedpersonene som hos Engh og Kavli. Norberg-Schulz bruker imidlertid ikke begrepet brutalisme her, og det skal ta over 20 år før han definerer norske arkitekturverk under denne etiketten.<sup>[57]</sup>

### 3.1.2 Brutalisme som kraftfull ekspresjonisme

I artikkelen ”Fra gjenreisning til omverdenskrise. Norsk arkitektur 1945-1980” fra *Norges Kunsthistorie* (1983) gir Norberg-Schulz en mer nyansert fremstilling, men vi kan fremdeles lese hvordan den internasjonale modernismen utvikler seg som en lineær prosess der alle tiår avløser hverandre som reaksjoner og små brudd. Grunnstrukturen i hans fortelling om perioden 1950-70 kan veldig forenklet oppsummeres som følger: 50-årenes optimisme og fremtidsstro kjølnet mot slutten av tiåret, og funksjonalismen stagnerte i en tilstivnet ”teknologisk variant”. Den organiske arkitekturen var ikke riktig vei å gå, da den vanskelig kunne tilpasses urbane situasjoner, og den tradisjonelle modernismen var blitt platt og banal. Dermed innledes 60-årene som en reaksjon på denne skjematiskerte modernismen, og byggeoppgavene ble forsøkt løst som dramatiske

---

55 Ibid., s.57

56 Ibid., s.96

57 I mellomtiden bruker han blant annet begrepet ”pluralisme” for å dekke 60-tallets uoversiktlige arkitektur tendenser. Se Christian Norberg-Schulz ”Intensjon og metode i arkitekturen. Mot en pluralistisk arkitektur” *Byggekunst* nr.2/1967, ss.29-37

uttrykk for oppgavens innhold. Til tross for mange positive ting i arkitekturen i 60-årene, ser Norberg-Schulz negativt på utviklingen som fant sted. Han hevder at ødeleggelsene av menneskenes omgivelser etterhvert gikk fortere og fortere, og sammenfatter situasjonen rundt 1970 som en ”omverdenskrise”.<sup>[58]</sup>

Når det gjelder norske forhold, forteller Norberg-Schulz at arkitekturen ble ”(...) preget av behovet for fornyelse og allsidighet, og de internasjonale strømningene ble forstått og utnyttet”. Han opprettholder tydelige inndelinger i ulike ideologier, der Knut Knutsen, Erling Viksjø og medlemmene i PAGON danner hver sine hovedretninger. Med dette som utgangspunkt viser han hvordan disse tre grunnstammene får sine arvtakere utover på 60-tallet. Viksjøs funksjonalisme ebber ut i en tilstivnet senmodernisme, eller ”vulgærfunksjonalisme” som Norberg-Schulz døper den. Den internasjonale modernismen til PAGON videreføres i første rekke gjennom Sverre Fehns ”poetiske modernisme”, mens ”Knutsenskolen” videreføres i en nordisk moderne retning representert i arbeidene til blant andre Bengt Espen Knutsen, Trond Eliassen og Birger Lambertz-Nilssen. Norberg-Schulz leser brutalismen inn i historien om de mange uttrykksfulle og ”ekspresjonistiske forsøk” som gjorde seg gjeldene utover på 60-tallet, der en bygnings forsterkede identitet skulle motvirke det stedstapet som fulgte av den moderne byplanleggingens fragmenterte miljøer:

”I alminnelighet kan vi altså si at 60-årenes arkitektur søkte det individuelle og lokale. Derfor ble den ”uttrykksfull” eller ”ekspresjonistisk”. Det er karakteristisk for situasjonen at en av tiårets mange retninger ble kalt *brutalisme*. Nå betydde ikke disse tendensene noe brudd med den moderne tradisjonen. Ekspresjonismen var som nevnt forberedt av Le Corbusier, hvis rå betong (”beton brut”) gav brutalismen dens navn. Derimot brøt ekspresjonismen med Mies van der Rohes forenklete ”klassiske” typologier (...) Således kom 60-årenes arkitektur for en stor del til å bestå i forsøk på å gi Mies’ enkle volumer mer ”karakter” ved hjelp av flatedekorasjon eller plastisk artikulering av de konstruktive leddene. (...) I første omgang forsøkte mange å motvirke (stedstapet) ved å gi bygningen en sterkere identitet.”<sup>[59]</sup>

I sin generelle beskrivelse av brutalisme må Norberg-Schulz sies å være ganske overfladisk, og han synes å være særlig opptatt av at disse bygningene har en tydelig karakter. Han unngår å nevne den engelske arkitekturen overhodet, og utelater både ekteparet Smithson og Banham i sin fortelling. Han ser heller ikke brutalismen i sammenheng med andre kunstuttrykk, og hans eneste internasjonale referanse er Le Corbusiers ”béton brut”. Nå er det ikke slik å forstå at alle ”ekspresjonistiske eksperimenter” på 60-tallet kategoriseres som brutalisme av Norberg-Schulz, og når han trekker fram spesifikke eksempler følger han for såvidt Banhams kriterer. Han omtaler Geir Grungs 60-tallsarbeider som ”konstruktiv brutalisme”, og trekker fram bakeribygningen for Ditlef Martens A/S i Bergen (1966) som et talende eksempel på dette:

58 Christian Norberg-Schulz ”Fra gjenreisning til omverdenskrise. Norsk arkitektur 1945-1980” i Knut Berg (red.) *Norges kunsthistorie* (bind 7), ss. 30-67

59 Ibid., s.33

”Konstruktiv brutalisme kjennetegner Geir Grungs arbeider fra disse årene, blant hvilke vi må fremheve den mektige bakerbygningen for Ditlef Martens A/S i Bergen (1966). Bygningen er basert på en stor modul på 12,5x25 meter og er bygget opp av svære, prefabrikerte betongelementer. Generelt introduserer den tanken om en ”åpen” struktur som selv om den utvides, bevarer sin karakter.”<sup>[60]</sup>

Her påpeker Norberg-Schulz både byggets åpne struktur og dens tydelige ”image”, noe som resonnerer godt med Banhams beskrivelse av Smithsonparets prosjekt for Golden Lane og universitetet i Sheffield.<sup>[61]</sup> I samme avsnitt, men uten å knytte noen direkte forbindelse til brutalisme, nevner Norberg-Schulz også flere ”karakterfulle anlegg” av P.A.M. Mellbye, som f.eks Bredtvedt senter for logopedi i Oslo (1967). Ifølge Norberg-Schulz representerer Mellbys arkitektur en ”(...) ’berikende’ bruk av prefabrikerte (betong)elementer”, der disse blir utnyttet konstruktivt. Som eksempel på en rent dekorativ, men stadig berikende bruk av prefabrikerte betongelementer, nevnes A/S Industriens og Eksportens Hus (1965) av John Engh.

Norberg-Schulz identifiserer også to prosjekt av Kjell Lund og Nils Slaatto som tydelige eksempler på brutalisme, og i klassisk dialektisk forstand betegnes begge som vellykkede synteser av det organiske og det teknologiske. St.Hallvard kirke og kloster på Enerhaugen (1959-66) blir omtalt som et utpreget brutalistisk arbeid, noe som begrunnes i prosjektets mektige former og rå materialvirkninger, og studenthuset Chateau Neuf (1962-71) leses som en ”brutalistisk-teknologisk” bygning som ikke svarer til ”vanlige forestillinger om hygge eller skjønnhet”.

Det hviler noe arkaisk og tidløst over St.Hallvard kirke og kloster, og kirken har en klar og geometrisk grunnplan. To enkle geometriske grunnformer utgjør prosjektets utgangspunkt, der den kvadratiske murveggen samler hele komposisjonen, mens det sirkelformede sentralrommet definerer et senterpunkt. Norberg-Schulz kommenterer likevel også ”de mange utspekulerte asymmetrier” i St.Hallvard, som ”gir et ekko av det moderne livets komplekse motsetninger”. Dette kommer særlig framgjennom den omvendte kuppelen, som henger ned fra taket i det sentrale kirkerommet, og Norberg-Schulz forklarer kraften i St.Hallvard som en ”sterk form” framfor en ”stor gest”. Ved Chateau Neuf ser han en utvikling i retning av et gjennomført teknisk-formalt system, før Lund&Slaatto finner ”(...) det endelige svaret på dagens arkitekturproblem” i ’strukturalismen’.<sup>[62]</sup> Studenthuset markerer, ifølge Norberg-Schulz, dermed et mellomledd mellom brutalisme og strukturalisme, og han beskriver arkitekturen slik:

”Men har ikke da denne bygningen sin egen skjønnhet? Er ikke den store salens påtrengende tekniske elementer nettopp uttrykk for vår verden, for den verden brukerne, det vil si studentene, må lære å leve med? Chateau Neuf innbyr ikke til nostalgisk flukt, men

---

60 Ibid., s.34

61 Banham argumenterer nettopp med at disse byggene ivaretar en helhellig visuell karakter til tross for at komposisjonene er styrt av ikke-formale midler som f.eks sirkulasjonssystem eller modulære konstruksjonsprinsipp. Se kap 2.2

62 Ibid., s.55



nettopp derfor *lever* bygningen: brutal og drømmende, klar og kompleks, streng og likevel mottagelig. I Chateau Neuf lever en verden av muligheter; her tvinges vi til å gå til tidens røtter istedenfor overfladisk å gjenta pseudo-radikale slagord.”<sup>[63]</sup>

Denne beskrivelsen klinger mer enn noe annet som Alison og Peter Smithsons ideal om en direkte konfrontasjon med virkeligheten, der det ikke er plass til flyktige drømmer og nostalgi. Det er imidlertid verdt å merke seg at Christian Norberg-Schulz først og fremst baserer sitt brutalismebegrep på stikkord som ”mektige former” og ”rå materialvirkninger”, og at han ser helt bort ifra den nakne funksjonalismen som manifesterer seg i Hunstantonskolen. Han var hele tiden på søken etter arkitekturens symbolfunksjon, og et sentralt spørsmål var hvordan arkitekturen igjen kan uttrykke monumentalitet etter Hitlers og Mussolinis maktarkitektur på 30- og 40-tallet. Brutalismen var et steg på veien, men endte i en blindgate med tomme gester og dårlig arkitektur. Utover på 80-tallet gjorde Norberg-Schulz seg til talsmann for en postmodernistisk vending innenfor arkitekturen, noe som blant annet kommer fram i essayet ”Hva er post moderne arkitektur?” (1986) Her leses brutalismen utelukkende som en del av 60-tallets monumentalarkitektur:

”Men stort sett førte ønsket om en ny monumentalitet til en mer overfladisk ekspresjonisme, som ble kjent som ’brutalisme’ eller ’supersensualisme’. Ennå var ikke tiden inne for å gjenvinne arkitekturens symbolske dimensjon.”<sup>[64]</sup>

I 1967, mens Norberg-Schulz fremdeles var redaktør for *Byggekunst*, ga magasinet en presentasjon av engelsk teglsteinsmodernisme. Norberg-Schulz omtaler her flere arbeider av den engelske arkitekten Colin St. John Wilson; en arkitekt som Reyner Banham plasserte i sentrum av brutalismens utvikling kun et år i forveien. Blant annet gis det en fyldig bildepresentasjon av Wilsons tilbygg på arkitekturavdelingen ved Cambridge. Som vi så i kapittel 2.2.3 utropte Banham nettopp dette prosjektet til en manifestasjon over den engelske brutalismen, og hevdet at den inneholdt det meste av Smithsonparets teoretiske visjoner. Et annet prosjekt som presenteres her er Harvey Court Hostel (1962), også det i Cambridge, som Wilson tegnet sammen med sir Leslie Martin. Dette prosjektet ble også trukket fram av Banham som eksempel på britisk brutalisme i 1966. Bildene som ledsager saken i *Byggekunst* er nøyaktig de samme som Banham brukte i sin bok. Norberg-Schulz gir relativt korte kommentarer til prosjektene, og nevner ikke ordet brutalisme en eneste gang. Dette kan tyde på at Norberg-Schulz ikke delte Banhams syn i kategoriseringen av ”the brutalist style”. Det foreligger imidlertid ingen forsøk på å kontekstualisere prosjektene, og det gis kun korte kommentarer om de enkelte prosjektenes planløsning og materialbruk. Det gis heller ingen forklaring på hvorfor redaksjonen valgte å presentere disse prosjektene.

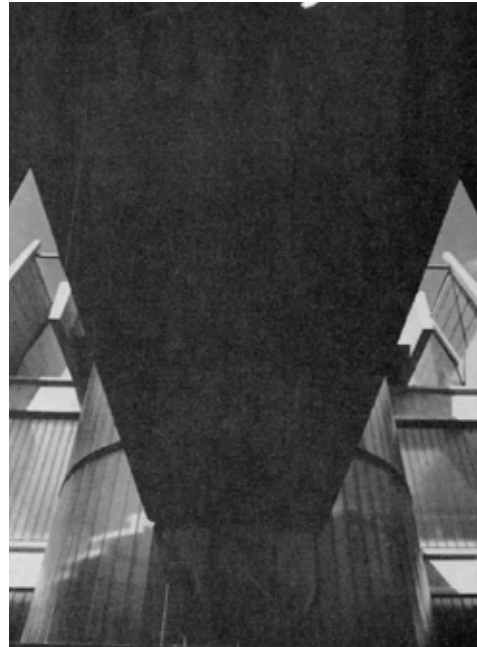
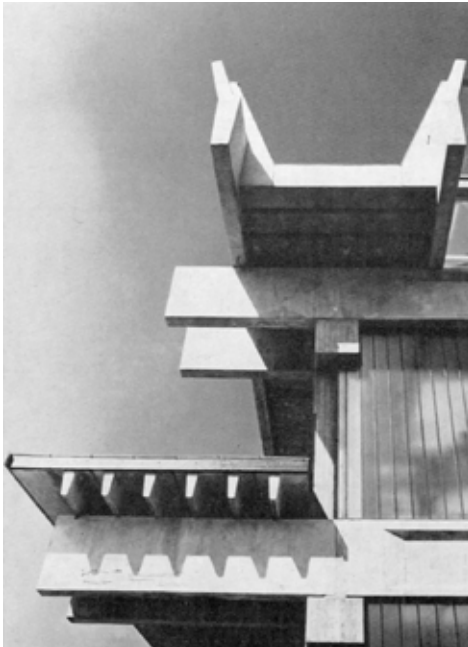
---

63 Ibid., 58

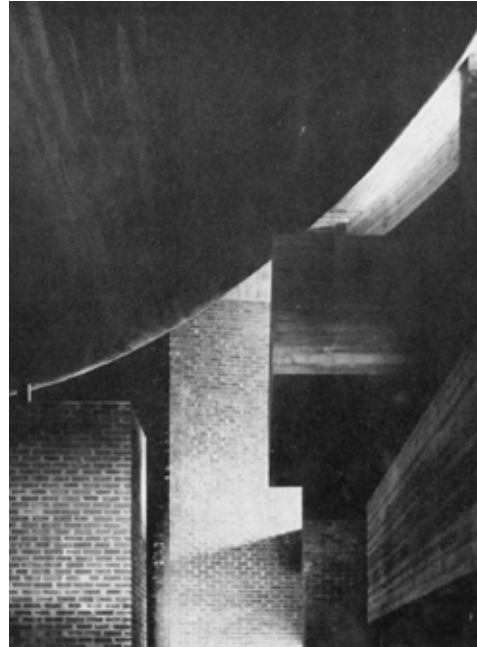
64 Christian Norberg Schulz ”Hva er post moderne arkitektur?” i *Et sted å være – essays og artikler*, s.292



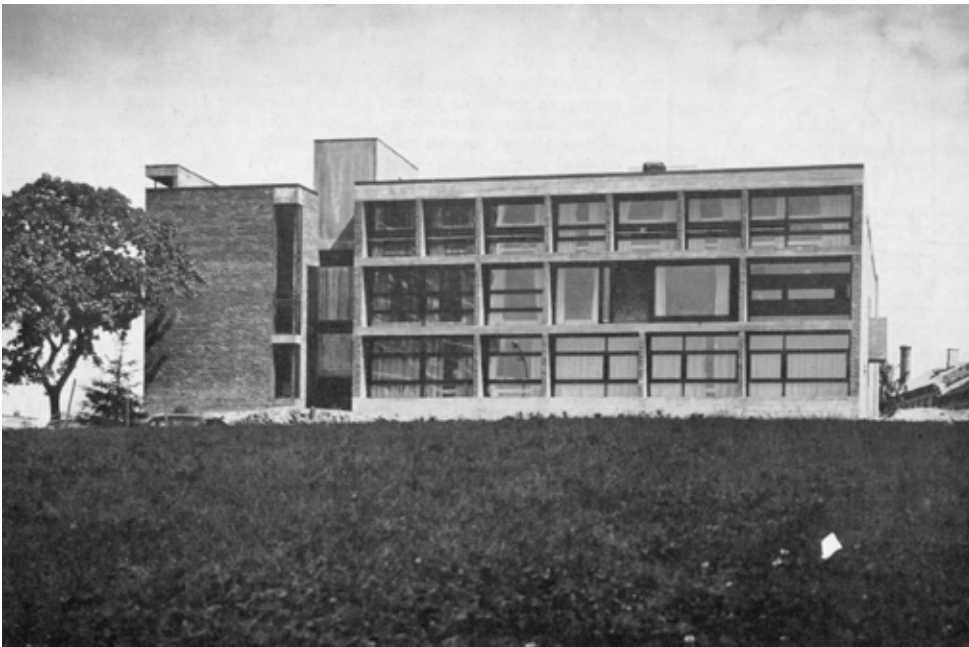
**Fig. 29. Geir Grung og Georg Greve;** Ditlef Martens bakeri A/S, Bergen (1966) Dette bildet ledsaget teksten til Norberg-Schulz i Norges Kunsthistorie, og illustrerer dermed direkte hva han la i "konstruktiv brutalisme": Bildet ble også publisert i *Byggekunst* nr 7/1966.



**Fig. 30-31. Geir Grung og Georg Greve;** Ditlef Martens bakeri A/S. Da dette prosjektet ble publisert i *Byggekunst* var presentasjonen dominert av bilder som fremhevet konstruksjonsdetaljer, der dramatiske vinkler gjorde disse ekstra imponerende og voldsomme.



**Fig. 32-33.** Kjell Lund og Nils Slaatto; St. Hallvard kirke og kloster, Oslo (1966) slik den er avbildet *Norges kunsthistorie*. Bildet til venstre viser bygningens nordfasade, mens bildet til høyre viser den omvendte kuppelen inne i selve kirkerommet.



**Fig. 34.** Kjell Lund og Nils Slaatto; St. Hallvard kirke og kloster. Fasade mot sør. Bygningen er oppført i håndbanket, klinkerbrent teglstein med ubehandlet betong i dekker, brystninger og trapper. Anlegget består av tre seksjoner: et kloster, menighetshus og kapell, som alle omslutter det sentrale kirkerommet.



Fig. 35. Kjell Lund og Nils Slaatto; Chateau Neuf, Oslo (1971) Bygningens hovedform slekter på St.Hallvard, og består av en kube som omslutter et sirkulært hovedrom. Fasadene består av ubehandlet betong og terracottafliser. Prosjektet ble publisert i *Byggekunst* nr. 6/1971



Fig. 36. Kjell Lund og Nils Slaatto; Chateau Neuf. Bildet viser interiøret i vestibylen, med de kraftige ventilasjonsrørene som er godt synlig i himlingen. "Det er poesien i de tekniske anleggs realisme vi har forsøkt å gjendikte i Studentersamfundets nye bygning", skrev Kjell Lund i *Byggekunst* nr.6/1971



Fig. 37. John Engh; A/S Industriens og Eksportens Hus, Oslo (1965) Publisert i *Byggekunst* nr.5/1965.



Fig. 38. P.A.M Mellbye; Bredtvedt senter for logopedi, Oslo (1967) Publisert i *Norges Kunsthistorie*.

### 3.2 Nils-Ole Lunds ”nybrutalisme”

”Der var i al denne følsomhed og vaklende søgen (lige efter krigen) bruk for at vende tilbage til en sand og ægte arkitektur. (...) Den oprindelighed man søkte, skulle på en eller anden måde rydde det overflødige væk og nå frem til kernen af det industrielle samfund. Det betød, at arkitekterne på den ene side måtte acceptere industriens metoder og produkter, men at på den anden side bestræbe sig på at undgå det overfladiske og kommercielle, der var knyttet til disse produkter.”<sup>[65]</sup>

Danske Nils-Ole Lund presenterer en annen fortelling om hvordan brutalistiske tendenser nedfelte seg i Norge enn den vi leser hos Norberg-Schulz. Lund var bosatt i Norge og Sverige i perioden 1955-65, og arbeidet blant annet hos Knut Knutsen og som dosent ved NTH. I 1965 ble han ansatt som professor ved arkitektskolen i Århus, og i årene 1972-85 var han rektor ved samme skole. I perioden 1987-91 var han president for den europeiske arkitektskoleforening. I Norge er han imidlertid mest kjent for sitt forfatterskap om nyere arkitekturhistorie. Det er i hovedsak gjennom bøkene *Teoridannelser i arkitekturen* (1970) og *Nordisk arkitektur* (1993) at han fremstiller den nordiske etterkrigsarkitekturen, men han har også skrevet en rekke artikler og essays. *Teoridannelser* kom i nytte til i 1985, og har vært mye brukt som pensumlitteratur ved forskjellige universitet og høyskoler.

#### 3.2.1 Modernisme som en rekke parallelle diskurser

Lunds fortelling om den moderne arkitekturs utvikling følger en annen grunnstruktur enn den vi finner hos Norberg-Schulz. Han tar utgangspunkt i sentrale temaer og problemstillinger, og lar disse løpe parallelt med hverandre istedenfor å beskrive en lineær utvikling. Han problematiserer også sin egen rolle, og åpner opp for en relativ forståelse av arkitekturhistorien:

”Jeg er naturligvis klar over, at mit valg af ideer og inddelinger er præget af egne interesser. De teorier og ideer, der er myldret frem siden 1945, kan puttes i mange skuffer. Tanker, huse og planer kan ordnes efter mange principper.”<sup>[66]</sup>

I formidlingen av norsk arkitektur forholder ikke Lund seg så strengt til den tredelte inndelingen av ”skoler” som vi kjenner fra Engh og Kavli. Han er derimot åpen for å diskutere påvirkninger på tvers av disse skillelinjene. Historien han forteller gir ingen komplett kronologisk oversikt, men er snarere en idéhistorie der emner er oppdelt i ulike tema ”hvoraf nogle går på tværs og andre på langs ad historien”, som han selv sier i forordet til *Nordisk Arkitektur*. Forfatterens egen stemme trer dermed et steg tilbake, og han er nøye med å plassere de ulike arkitekturteoriene og -tendensene hos spesifikke forfattere eller institusjoner. *Teoridannelser* inneholder derfor kapitler som ”Bruno Zevi og den organiske arkitektur”, ”Reyner Banham og brutalismen” og ”Architectural Review og den funksjonelle tradition”. Han forklarer at situasjonen i de nordiske landene rundt 1970 ikke var nyskapende ”men fungerer som oversættelser af udefra kommende

65 Nils-Ole Lund *Nordisk Arkitektur* (3.utgave), ss.129-130

66 Nils-Ole Lund *Teoridannelser i arkitekturen. Arkitekter og ideer fra 40'erne til i dag*, s.7

påvirkninger.”<sup>[67]</sup> Lund avslører likevel et syn på periodisering av moderne arkitektur, som ved første øyekast kan minne om det tydelige mønsteret vi finner hos Norberg-Schulz: ”Ingen andre steder kan man opdele den nyere arkitektur i let beskrivbare perioder, som man kan det i Skandinaviem.” Han kompliserer imidlertid denne lett fattbare sammenhengen idet han fortsetter:

”Vor politiske og kulturelle historie gør det naturligt for os at se en forbindelse mellom form og indhold, mellom ideologi og samfund. Denne politiske og kulturelle forståelse hindrer os i at se på arkitekturen udelukkende som overflade. Vi må nødvendigvis spørge hvad overfladen dækker over. Vi forlanger mening, men ikke en enkel og ukomplicert mening. Arkitektur drejer sig lige så meget om etik som om æstetik”<sup>[68]</sup>

### 3.2.2 Nybrutalisme og kravet om ekthet

Lund leser brutalismediskursen inn i en historie som handler om å finne fram til den modernistiske arkitekturens fundamentale sannhet, og vektlegger dermed det etiske aspektet vel så mye som det estetiske ”stil-aspektet”. Brutalismen blir forstått som en nyformulering av gamle ekthetskrav, der arkitektene forsøkte å nå inn til kjernen av det industrielle etterkrigssamfunnet. Han fremhever brutalismens kritiske agenda, og ser den som et oppgjør med en småborgerlig falskhet. Lund introduserer uttrykket ”ny-brutalisme”, muligens som et forsøk på å skille mellom den overfladiske stilen og den opprinnelige retningen, og starter sin fortelling om nybrutalismen ved Hunstantonskolen til Smithsonparet. Skolen omtales som en anti-designet modernismekritikk, og det fremgår tydelig gjennom hele hans forfatterskap at brutalisme først og fremst blir forstått som en moralsk programerklæring på arkitekturens vegne. Kravet om ærlighet og sannhet har imidlertid fulgt arkitekturen helt siden antikken, og i Norden ble dette kravet, parallelt med ”Arts and Craft”-bevegelsen i England, en vesentlig del av arkitekturfagets selvforståelse i oppgjøret med historismen omkring 1900. Lund påpeker likevel at generasjonen etter 2.verdenskrig sto ovenfor andre utfordringer og kulturelle forutsetninger enn arkitektene 50 år før dem gjorde. Både innenfor nasjonalromantikken og den organiske arkitekturen har det vært lagt vekt på naturlige og ekte materialer i håndverksmessig utførelse, ”hvorimod brutalismen”, ifølge Lund, ”uløselig er bundet til byens og industriens mellemerden.”<sup>[69]</sup>

I motsetning til Norberg-Schulz beskrev Lund en form for norsk brutalisme mens begrepet fremdeles var operativt blant den britiske avantgarden, og han avleser brutalistiske tendenser i norsk arkitektur så tidlig som i 1963. I artikkelen ”Fire Teglsteinshus”, som sto på trykk i *Byggekunst*, blir ikke brutalisme forstått som kraftige betongbygg med artikulerte konstruksjoner; det er derimot gjennom teglsteinsarkitekturen at den manifesterer seg:

---

67 Ibid., s.9

68 Nils-Ole Lund *Nordisk Arkitektur* (3.utgave), s.21

69 Nils-Ole Lund *Teoridannelser i arkitekturen. Arkitekter og ideer fra 40'erne til i dag*, s.97

”Med Sjøfartsmuseet, Samfunnsforskningsinstituttet, Stortingets nybygning og en række villaer har vi fået en oplussen af interessen for teglen. En tendens som sikkert kombinerer den norske trang til grove virkninger med den internationale svingning over mod ”brutalismen” repræsenteret af en Kahn, en Tange og to Smithsoner.”<sup>[70]</sup>

Villaene han omtaler er henholdsvis et hus av Bjarne Tjønn i Steingrimsveien, et av Nils Slaatto på Besserud og to hus tegnet av Knut og Bengt Espen Knutsen på Ulvøya. Felles for alle disse er at de domineres av upusset teglstein både i interiør og eksteriør. I denne teksten viser Lund også at det oppløste og aformale som komposisjonsprinsipp hører inn under en brutalismeetikett:

”Bjarne Tjønn har tidligere i sin egen villa moret seg med forskydninger, hvad der har fået englænderne til at knytte ”de Stijl” til maneren. Jeg tror nu ikke denne mærkelap er helt dækkende, for de Stijl-gruppen var optaget af de abstrakte planers forskydninger. Snarere er der Frank Lloyd Wright de søger. (...) Faren ved denne stil er at det opløste tager overhånd når huset er for lille. Specielt når materialerne samtidig er grove.”

Ved å vektlegge de etiske problemstillingene som ligger bak brutalismens idéinnhold, identifiserer Lund dens nedslag i norsk arkitektur gjennom Knut Knutsens arbeider og hans etterfølgere. Han påpeker imidlertid at det er uklart hvilke prosjekt som kan henføres til brutalismen, og hvilke som tilhører den organiske tradisjonen. Knutsen fremmet utvilsomt en kritikk mot den internasjonale modernismen, og gjennom en rekke essay og artikler vektla han det etiske aspektet ved den moderne byggekunsten. Han forholdt seg avvisende til enhver stilbetegnelse, og søkte arkitekturens sannhet framfor dens skjønnhet. I Nils-Ole Lunds historie blir Knut Knutsens sene prosjekter lest som en norsk ekvivalent til det strenge og moralske arkitekturprogrammet som på samme tid ble fremmet av Smithsonparet i England. Blant disse finner vi de nevnte villaene på Ulvøya samt flere kirkedesign fra 50- og 60-årene. Knutsen tegnet flere av disse prosjektene sammen med sønnen Bengt Espen, og båndet til England blir forsterket gjennom Bengt Espens studieopphold i London.

Bengt Espen Knutsen kan også med rette kalles en betydelig størrelse i den norske arkitekturhistorien.<sup>[71]</sup> Han tok deler av sin utdanning ved Architectural Association School of Architecture (AA) i London i 1956, og knyttet naturlige kontakter til det engelske miljøet. Bengt Espen Knutsen var utvilsomt en viktig formidler av den engelske samtidsarkitekturen, noe som blant annet viser seg i en artikkel i *Byggekunst* i 1958, der han forteller om studietiden ved AA. Denne artikkelen avslutter med en kortfattet kavalkade over de viktigste lærerne og enkelte av deres prosjekter, der blant annet Hunstanston-skolen er tatt med både i tekst og bilde. Dette er første gang et prosjekt av Alison og Peter Smithson ble publisert i et norsk magasin. Bengt Espen Knutsen startet etterhvert egen praksis, og det er først og fremst hans prosjekt for syv boliger i Slemdalsveien i Oslo (1963), som ifølge Lund, representerer brutalistiske tendenser:

70 Nils-Ole Lund ”Fire teglsteinshuse”, *Byggekunst* nr. 3/1963, ss.77-88

71 Bengt Espen Knutsen er tidligere professor ved AHO, og var også ansatt som rektor ved den samme skolen i perioden 1983-84. Se bla. Einar Dahle *Bengt Espen Knutsen. Kontinuitetens arkitekt*



”(…) Bengt Knutsen, der er uddannet i England, byggede i tresserne en cluster-bebyggelse uden for Oslo. Husene er varierende i formen, men de er alle klare, kubiske klumper, hvor vinduerne sidder spredt, hvor der er bruk for dem. Teglvæggene er behandlet som i Björkhagen kirke (av Sigurd Lewerentz forf. anm.), og murstenene flyder i tykke kalkfuger.”<sup>[72]</sup>

Lund fortsetter sin argumentasjonsrekke med å vise utviklingen av Knut Knutsens senere arkitektur, og påpeker hvordan murverket etterhvert blir grovere og massebehandlingen tyngre og mer kubisk. Han bemerker i denne sammenhengen påvirkningen fra både Le Corbusiers Jaoul-hus utenfor Paris, samt Sigurd Lewerentz’ og Peter Celsings teglsteinskirker. Av Knutsens etterfølgere trekker Lund fram Are Vesterlid, Per og Molle Cappelen, Harald Ramm Østgård, Trond Eliassen og Birger Lambertz-Nilssen. Av konkrete arkitektureksempel er det imidlertid utelukkende teglsteinsarkitekturen som nevnes. Både Institutt for samfunnsforskning i Oslo (1960) av Eliassen, Lambertz-Nilssen og ekteparet Cappelen og Sjøfartsmuseet på Bygdøy (1961-73) av Eliassen og Lambertz-Nilssen står som eksempler, der ”det robuste bliver parret med det gennemdyrkede”<sup>[73]</sup>.

Til tross for at Nils-Ole Lund formulerer bakgrunnen for brutalismen annerledes enn Norberg-Schulz, ender også han opp med å definere Lund&Slaattos 60-tallsprosjekter som de tydeligste eksemplene på norsk brutalisme. Lund hevder at brutalismen manifesterer seg i ordnede bygningsvolumer i kombinasjon med en friere rytme som tilpasser bygget til topografi og funksjon. Det spontane og tilfeldige som kjenntegner noen av Knut Knutsens verk<sup>[74]</sup>, viker plassen for en strengere og mer ordnet arkitektur hos hans etterfølgere:

”Det er imidlertid arkitekterne Kjell Lund og Nils Slaatto, der i løbet af 1960’erne og 70’erne formår at forene Knut Knutsens krav om en rytmisk arkitektur med nødvendigheden af orden og derved skaper en norsk udgave af brutalismen”<sup>[75]</sup>

Vi ser at Lund, i likhet med Norberg-Schulz, leser Lund&Slaattos prosjekter som en syntese av den organiske arkitekturen til Knut Knutsen og den teknologiske funksjonalismen. Begge forfatterne enes om at den norske varianten av brutalisme preges av robuste materialer og kraftige former, men veien fram til den endelige norske utgaven følger forskjellige spor hos de to. Nils-Ole Lund tar forøvrig et viktig forbehold da han skriver at St.Hallvard ikke kan sies å ligge innenfor den opprinnelige engelske definisjonen på brutalisme, men tas med som et norsk eksempel ”fordi den viser et formspråk, der med sin etiske patos (...) passer ind i det billede, man byggede op af

---

72 Nils Ole Lund *Teoridannelser i arkitekturen. Arkitekter og ideer fra 40’erne til i dag*, s.95

73 Nils-Ole Lund *Nordisk Arkitektur* (3.utgave), ss.138-139

74 Blant annet hans nær sagt mytiske sommerhus i Portør (1949) som var satt sammen av restmaterialer, og bygget direkte på tomten uten å være gjennomtegnet på forhånd.

75 Nils-Ole Lund *Nordisk Arkitektur* (3.utgave), s.139

brutalismen”<sup>[76]</sup> Det er her arkitektene første gang klarer å kombinere stor enkelhet og stor kompleksitet på samme tid, der enkelheten viser seg i byggets eksteriør mens de mange små og assymetriske rommene i interiøret danner en nødvendig kompleks motsats.

I *Teoridannelser i arkitekturen* (1970) formidler Nils-Ole Lund at brutalismen er et konstruert begrep, og understreker at en stils utbredelse ofte kan skyldes en skribents evner framfor en arkitekts talent. Hans fortelling om brutalisme er på sett og vis en kritisk lesning av Banhams bok *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic* som utkom fire år i forveien. Han benytter også anledningen til å korrigere Banham på et punkt:

”Reyner Banham har i sin bok om brutalismen medtaget Fehn og Grungs museum på Lillehammer, men det hadde måske været rimeligere at lade arkitekt Astrups fabrik og kontorbygning i Brevik være representanter for norsk djærvehet.”<sup>[77]</sup>

Lunds korrigerer er interessant fordi den antyder hvilket problematisk forhold man hadde til brutalismebegrepet allerede i 1970. Dette forholdet ble ytterligere komplisert utover i 80-årene, og det er ytterst symptomatisk at Lund utelater hele setningen om Astrup, Fehn og Grung i nyopplaget av *Teoridannelser* som kom ut i 2001. Dermed står han kun igjen med et lite utvalg norsk teglsteinsarkitektur. I *Nordisk arkitektur* er det også utelukkende teglsteinsarkitektur som trekkes fram som eksempler på norsk brutalisme.

Det finnes forøvrig flere eksempler som viser et slektskap mellom Fehns prosjekter og den engelske brutalismen. Det mest radikale tilskuddet engelskmennene tilførte brutalismen, som ikke allerede fantes i Le Corbusiers etterkrigsarkitektur var idéen om ”streets in the air”, altså gangbroer som bandt bygningsvolumer sammen. Dette arkitektoniske grepet er tydeligst i store boligkomplekser som fulgte i fotsporene til megastrukturen Park Hill; en bygningstypologi som er relativt ukjent i Norge. Det er likevel mulig å identifisere andre varianter av ”streets in the air” her til lands, noe nettopp Nils-Ole Lund gjør i *Nordisk arkitektur*. I prosjektet for Storhamarlåven (1973) har Sverre Fehn brukt rampen som et viktig arkitektonisk element, og veier i upusset betong bukter seg gjennom hele anlegget. Lund forteller at prosjektet ble til i en periode, da mange arkitekter lekte med tanken om gater i luften, men hvor få var istand til å bruke ideen så overbevisende som Sverre Fehn. Lund leser dette likevel ikke som et eksempel på brutalisme, derimot plasserer han prosjektet under strukturalismens diskurs om det ”foranderlige og det evigtgyldige”.<sup>[78]</sup> I prosjektet for Storhamarlåven finner vi forøvrig også en usentimental og direkte konfrontasjon mellom gammelt og nytt, der blant annet glassdører og -plater er montert direkte på de gamle steinmurene.

76 Nils Ole Lund *Teoridannelser i arkitekturen. Arkitekter og ideer fra 40'erne til i dag*, s.106

77 *ibid.*, s.95

78 Nils-Ole Lund *Nordisk Arkitektur* (3.utgave), s.98



Fig. 39. Bjarne Tjønn; enebolig i Steingrimsveien, Oslo. Bildet viser huset sett fra veien.



Fig. 40. Bjarne Tjønn; enebolig i Steingrimsveien. Interiør fra spisestue og oppholdsrom. "Af letforståelige rengøringshensyn kan gulvet ikke gives den 'brutalisme' som husene iøvrigt gennemtrenes af" kommenterte Nils-Ole Lund i *Byggekunst* nr.3/1963



Fig. 41. Knut og Bengt Espen Knutsen; enebolig i Pansvei 8, eksteriør sett fra veien.



Fig. 42. Nils Slaatto; enebolig på Besserud, Oslo. Interiør.



Fig. 43. Bengt Espen Knutsen; husgruppe i Slemdalsveien, Oslo (1963). Prosjektet er ved flere anledninger trukket fram som eksempel på norsk brutalisme, blant annet av Nils-Ole Lund. Prosjektet ble publisert i *Byggekunst* nr.2/1964.

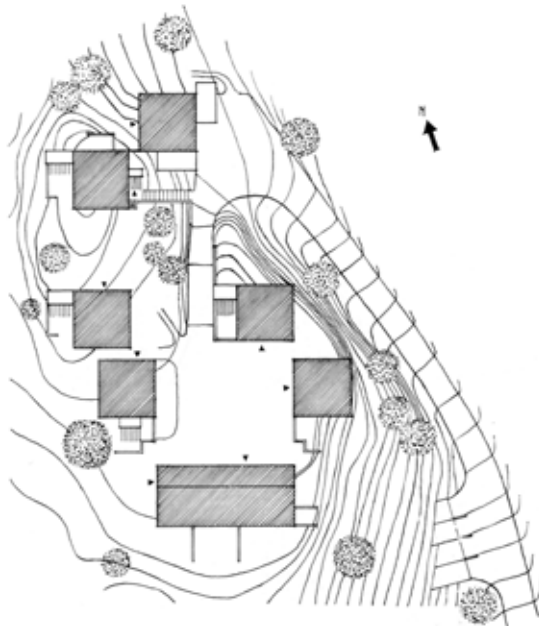


Fig. 44-45. Bengt Espen Knutsen; T.v.; Sit. plan (m=1:1200) over boliggruppen i Slemdalsveien. T.h.; Bilde av eksteriør fra tunet. Komposisjonen blir av Nils-Ole Lund omtalt som en "cluster-bebyggelse". Både situasjonsplan og bildet ble brukt som illustrasjon på norsk brutalisme i det nyeste opplaget av *Teoridannelser* (2001).



Fig. 46. Trond Eliassen og Birger Lambertz-Nilssen; Sjøfartsmuseet på Bygdøy, Oslo (1961-73).



Fig. 47. Trond Eliassen, Birger Lambertz-Nilssen , Per og Molle Cappelen Institutt for Samfunnsforskning, Oslo (1960). Eksteriør og interiør.



**Fig.48. Sverre Fehn;** Storhamarlåven på Hedmarksmuseet, Hamar (1973) Låven ble bygget på 1700-tallet over Hamars bispegård, og inneholder mange lag med historie. I dagens museum buker betongramper seg gjennom hele anlegget; en arkitektonisk løsning som Nils-Ole Lund altså omtaler som "streets in the air".

### 3.3 Arkitekturhistorier på 00-tallet – Siri Skjold Lexau og Arne Gunnarsjaa

I boken *Norsk arkitekturhistorie. Frå Steinalder og bronsealder til det 21. århundret* (2003) skriver Siri Skjold Lexau om norsk arkitektur på 1900-tallet. Skjold Lexau er ansatt som førsteamanuensis i kunsthistorie ved universitetet i Bergen. Under overskriften ”Ny monumentalitet” beskriver hun 50-årene som betongens glansperiode på godt og vondt, der den djerve og kraftfulle, men også tildels autoritære arkitekturen fikk komme til uttrykk. De monumentale byggene fikk definitivt en fornyet aktualitet i årene mellom 1950-70, da mange større byggeprosjekt som rådhus, bibliotek, svømmehaller og kirker ble oppført i denne perioden. Betongen var det fortrukne materialet til mange av disse oppgavene, noe som er lett å forstå med tanke på materialkostnader. En annen viktig side av betongbyggeriet i denne perioden var den voldsomme vegutbyggingen der betong ble benyttet i store veganlegg, bruer og tuneler. Skjold Lexau vier samfunnsøkonomiske og politiske forhold større oppmerksomhet enn det Norberg-Schulz gjør, og hun vektlegger hvordan arkitektoniske impulser først og fremst reflekterer rådende samfunnsforhold. I likhet med Norberg-Schulz forklarer hun den nye monumentaliteten med at man igjen hadde mulighet til å eksperimentere med materialer og former etter at gjenreisningsarkitekturen hadde dekket de mest basale behovene. Imidlertid viser hun hvordan materielle ressurser og politiske prestisjeprosjekt satte dagsorden, framfor å lese arkitekturhistorien som en egen, autonom utviklingsprosess. I likhet med Nils-Ole Lund behandler hun Le Corbusiers ”béton brut” og Smithsonparets ”new brutalism” som to parallelle impulser i denne perioden. Likevel konkluderer hun annerledes enn Lund når hun avleser brutalistiske tendenser i norsk arkitektur, og hun nevner ikke et eneste teglsteinsbygg.

Av konkrete eksempler på brutalime trekker hun fram Haukelandshallen i Bergen (1969) av Bjørn Simonnæs og Jacob Haukeland, og hevder at ”den bearbeidde overflata spelar her opp mot nybrutalismens uttrykk (...) men det er ikkje brukt ’as found’, ubearbeidd.”<sup>[79]</sup> Realfagsbygget ved universitetet i Bergen (1977), tegnet av Harald Ramm Østgård, faller også inn under Lexaus bruk av begrepet brutalisme, noe hun begrunner med å vise til byggets tydelige konstruksjon og ubehandlede betong. Skjold Lexau rydder forøvrig endel monumental betongarkitektur vekk fra brutalismebegrepet, når hun snakker om ”orientalisme i betong”. Herunder faller mange av Geir Grungs ekspressive former, som blant annet kraftanleggene i Røldal og Suldal. Med utgangspunkt i Smithsonparets teoretiske formuleringer finner Skjold Lexau plass til en alternativ versjon av norsk brutalisme, og lanserer begrepet ”økologisk brutalisme”. Under denne etiketten leser hun blant Knut Knutsens sommerbolig i Portør (1949). Det kan synes som om hun her forfølger en tanke som ble fremstillet av Nils Ole Lund allerede i *Teoridannelser* i 1970, nemlig den at Knutsens etiske holdning til materialer og landskap kan leses som en nordisk ekvivalent til Alison og Peter Smithsons verdisyn. Til tross for at Smithsonparet først og fremst var opptatt av byen og ”Knutsenskolen”

79 Siri Skjold Lexau ”1900-talet – det store spranget” i Nils Georg Brekke (et.al.) *Norsk arkitekturhistorie. Frå Steinalder og bronsealder til det 21. århundret*, s.384



vendte seg mot naturen, var de likevel samstemte i sin kritikk av institusjonaliserte normer. Sommerboligen i Portør leses som ”et relevant bidrag til denne tendensen (økologisk brutalisme forf. anm.)”, og Skjold Lexau viser til at huset er bygd av brukte forkalingsbord og det som ellers var tilgjengelig i en tid preget av underskudd på materialer.<sup>[80]</sup>

Brekkestranda hotell i Sogn (1970), tegnet av Simonæss og Myklebust, er et prosjekt som i følge Skjold Lexau i stor grad reflekterer de samme idealene, der materialene er ubehandlet og montert på bygget «as found». Den klassiske geometrien har måtte vike til fordel for en stedstilpasset, topologisk orden, og man kan ikke beskrive prosjektet med et klassisk estetikkbegrep. Det er snarere snakk om en anti-designet, ikke-geometrisk tilfeldighetsetettikk. Et annet eksempel hun trekker fram er huset til Johs. Borchsenius i Porsgrunn fra 1951-54. Dette bygget, som har liten grunnflate og fire etasjer, leses av Lexau som en syntese av storby og natur der den moderne byens krav til å bygge i høyden spleises med en sensibilitet mot naturmaterialer. I Lexaus øyne framstår huset som «(...) ubearbeidd natur, der frodig vegetasjon er iferd med å inneslutte huset fullstendig i skogen».<sup>[81]</sup>

I *Norges Arkitekturhistorie* (2006) beskriver Arne Gunnarsjaa perioden 1950-70 med overskriften ”Modernismen utvides. Pluralisme og strukturalisme”. Her settes den pluralistiske monumentalarkitekturen – kjennetegnet av individuelle former ”med røtter i byggeoppgaven” – opp som et motstykke til den mer nøytrale strukturalismen. I hans fortelling er det ikke plass til et brutalismebegrep, og han nevner det kun i forbindelse med Finnsnes Sparebank (1965). Han leser bygget som strukturalisme, men legger til at den kraftige konstruksjonen også kan assosieres med brutalisme. Gunnarsjaa gir en litt grundigere forklaring på brutalisme i sitt *Arkitekturleksikon* (1999), der han skriver:

”**Brutalisme** (fransk: BÉTON BRUT = rå betong), betegnelse brukt første gang i Storbritannia i 1954 om bygninger i rå, upusset armert betong tegnet av britiske arkitekter inspirert av Le Corbusiers byggverk i samme materiale (f.eks. Unité d’Habitation i Marseille, 1947-52); uttrykket er etterhvert også generelt brukt om byggverk med sterk materialvirkning. Forfektet av bl.a. SMITHSON, ALISON + PETER.”<sup>[82]</sup>

Gunnarsjaa henviser til Smithsonparet og England, men formidler at brutalisme først og fremst slekter på Le Corbusier og ”béton brut”. Han avfeier også Hunstantonskolen som eksempel på brutalisme: ”en stål- og teglskole betegnet med brutalisme, men snarere inspirert av Ludwig Mies van der Rohe”.<sup>[83]</sup> Gunnarsjaa gir leseren nok informasjon til at hun kan lete opp mesteparten av sakskomplekset på egen hånd, men tar feil når han hevder at uttrykket første gang ble bruk i 1954 om britiske betongbygninger.

---

80 Ibid., s.401

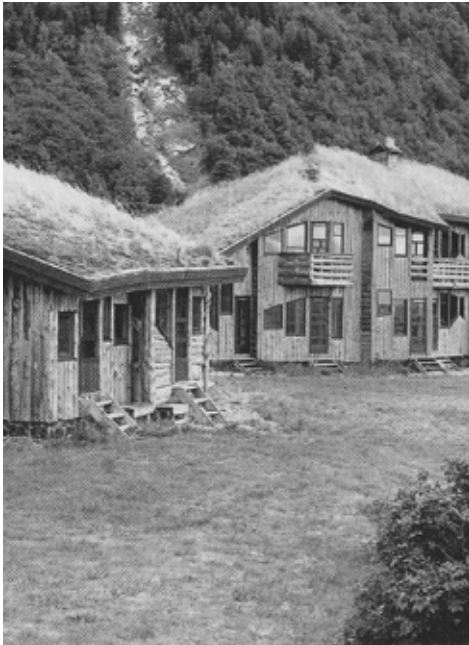
81 Ibid., s.403

82 Arne Gunnarsjaa *Arkitekturleksikon*, s.132

83 Ibid., s.713 (I 2.opplaget (2007) utelater han forøvrig å nevne at Hunstantonskolen blir betegnet som brutalisme)



**Fig. 49. Knut Knutsen;** sommerhus i Portør (1949) Hyttas form er bestemt utifra topografien på tomta, og kan sies å ha et nærmest tilfeldig preg. Hytta blir ofte trukket fram som et eksempel på organisk arkitektur, men omtales av Siri Skjold Lexau som økologisk brutalisme.



**Fig. 50. Jakob Myklebust og Bjørn Simonnæs;** Brekkestranda hotell, Brekke i Sogn (1970)



**Fig. 51. Johs. Borchsenius;** egen bolig, Porsgrunn (1951-54)



HØYBLOKKA I REGJERINGSKVARTALET I OSLO ER BLANT DE MEST DEBATTERTE BYGGENE I NORGE DE SISTE ÅRENE, OG ER IDAG DEN BYGNINGEN SOM OFTEST REFERERES TIL SOM NORSK BRUTALISME. BYGGET ER TEGNET AV ERLING VIKSJØ, OG I 2012 BLE HAN KARAKTERISERT SOM "DEN NORSKE BRUTALISMENS FAR" I BERGENS TIDENE.

#### 4. Brutalismebegrepet i norske tidsskrifter

Da Reyner Banham lanserte "The New Brutalism" som en ny estetikk i desember 1955, var Smithsonparet fremdeles aktive med å utforme dens innhold. Som vi har sett i de foregående kapitlene formidlet Banham og Smithson to ulike versjoner av brutalismebevegelsens tankegods. Tilsvarende kan vi spore en forskjell i den norske historiografien, representert ved den "sande og ægte" teglsteinsbrutalismen som Nils-Ole Lund forteller om, og den "overfladiske ekspresjonismen" som Christian Norberg-Schulz betegner som brutalisme. I det følgende kapittelet vil jeg se nærmere på hvordan man i Norge har kommet fram til flere forståelser av brutalisme, og forsøke å peke fram mot dagens situasjon der brutalisme ser ut til å bli omfavnet som noe positivt. Det første delkapittelet omhandler hvordan begrepet ankommer den norske offentligheten sent på 50-tallet, og videre hvordan det blir formidlet i magasiner gjennom 1960-årene. Her vil jeg også belyse hvordan Smithsons egne prosjekter ble formidlet og diskutert i Norge i det samme tidsrommet. Andre delkapittel tar for seg to sentrale diskurser som gjorde seg gjeldene i den samme perioden, og jeg forsøker å vise hvordan brutalismebegrepet blir lest inn i disse på ulike vis. I det tredje og siste delkapittelet, løfter jeg blikket mot dagens situasjon, og drøfter hvordan ordet brutalisme har blitt formidlet i den norske dagspressen fra 1985 fram til idag.

Når jeg i dette kapittelet velger å omtale en norsk forståelse av brutalismebegrepet mener jeg ikke å påstå at fortellingene her til lands er vesensforskjellige fra ellers i verden, og det bør presiseres at begrepet er like uoversiktlig internasjonalt.<sup>[84]</sup> Som nevnt i innledningskapitlet benyttes ikke ordet i dagspressen før på midten av 80-tallet, vi har imidlertid sett at Nils-Ole Lund beskrev en norsk form for brutalisme allerede på 60-tallet. Det finnes forøvrig to eksempler på at ordet brutalist ble brukt i norsk dagspresse allerede på 50-tallet. Begge eksemplene er fra VG, henholdsvis i 1956 og 1961. Ordet blir imidlertid ikke brukt i sammenheng med arkitektur, men er i begge tilfellene en personifisering av brutal. I 1956 dukker ordet opp i omtalen av et finsk radioteater, der vi møter "den forhutlede fyllikens pralende selvopptatthet og lallende sentimentalitet og hans forvandling til desperat brutalist".<sup>[85]</sup> Mens det i 1961 refereres til ordenspolitiet: "(...) la oss forsøke å være en smule uhildet og ikke se en uniformert brutalist i annenhver politimann slik man kan få inntrykk av i dagens situasjon".<sup>[86]</sup> Hvorvidt forfatterne av disse tekstene kjente til begrepet fra arkitekturscenen eller ikke er av mindre betydning. Jeg nevner disse eksemplene innledningsvis kun for å minne leseren på at ordet hadde negative konnotasjoner allerede i 50-årene.

84 Dette kom blant annet tydelig fram under symposiet i Berlin i mai 2012, der deltakerne ikke kom fram til en tydelig og avgrenset definisjon på brutalisme. Se "Brute Forces" *Architectural Review* (Juni 2012), s.18

85 Torgny Varen "Finsk i radioteatret" i *Verdens Gang* 04.01.1956, s.3

86 Ola B. Hovengen "Hvorfor overdimensjonert skyts mot eventuelle spurver, Bjørneboe?" i *Verdens Gang* 13.02.1961, s.14

#### 4.1 Byggekunst og Arkitektnytt 1955-1970

Dette delkapittelet tar utgangspunkt i artikler fra *Arkitektnytt* og *Byggekunst* publisert i årene 1955-70. Jeg har valgt å begrense lesningen til disse årgangene, da jeg her ønsker å studere hvordan man diskuterte brutalisme før Nils-Ole Lund og Christian Norberg-Schulz presenterte sine fortellinger. *Teoridannelser i Arkitekturen* kom ut i 1970, og jeg fant det derfor naturlig å avslutte mine magasinsøk med denne årgangen. *Byggekunst* (*Arkitektur N* fra 2007) har siden det ble etablert i 1919 vært Norges fremste arkitekturfaglige tidsskrift, og det viktigste formidlingsorganet av både nasjonal og internasjonal arkitektur. *Arkitektnytt* ble skilt ut fra *Byggekunst* i 1952 med egen redaksjon, og har siden da fungert som et faginternt aktualitetsblad og et sentralt forum for dagsaktuelle debatter. Begge magasinene utgis av Norske Arkitekters Landsforbund (NAL).

##### 4.1.1 Brutalismebegrepet slik det formidles i magasiner i denne perioden

Første gang ordet "new brutalism" dukker opp i et norsk arkitekturmagasin er i desemberutgaven av *Arkitektnytt* i 1959. I en kort notis fortelles det om et foredrag som Peter Smithson holdt i regi av Oslo Arkitektforening (OAF) 22.oktober det samme året:

"Den engelske arkitekt ARIBA Peter Smithson, er kjent for "The Huntingdon school" (sic.) og regnes som en eksponent for "The new Brutalism". Da han dukket opp i foreningen 22.oktober kom nyfikne norske kolleger i stort antall for å se og høre om han kunne ha noe å gi søkende sjeler i dagens kaos. (...) Uansett om man stadig ellers arbeider med såkalte "walk-up flats", så han fram til et "anonymous space system" noe som lot til å være lett å si for ham, men vanskeligere å demonstrere. (...) Smithson kom deretter inn på de estetiske problemer og tok utgangspunkt i 20 årenes "element repetition", maskinarkitekturen, da alt skulle være "machine-like", og "against nature". (...) Han så fram til "a truly modern architecture". Den skulle være mere enkel, rolig, anonym, stilløs. De enkelte husene skulle være anonyme, men samles i karakteristiske grupper. (...) Man fikk et sterkt inntrykk av at han tenker på fotgjengerens, individets ve og vel"<sup>[87]</sup>

Ut i fra denne notisen kan det synes som om Hunstanton-skolen (ikke "Huntingdon" som det står i *Arkitektnytt*) ikke var et veldig kjent prosjekt i Norge på denne tiden. I foredraget, som var titulert "The Revolution in Architectural Thinking since 1950", diskuterte Peter Smithson samtidens byplanlegging og framveksten av en ny estetikk. Det er naturlig å tro at dette dreide seg om kommunikasjonsårer i byer og bygninger, samt brutalismens "as found"-estetikk. Notisen avslører ikke hvilke enkeltprosjekter som ble presentert, med unntak av parets konkurranseforslag for en ny byplan i Berlin (1957). Det er interessant å merke seg at journalisten forstår Smithsons prosjekter i lys av en sympati for fotgjengeren, samt at han trekker fram engelskmannens ønske om en anonym og stilløs arkitektur. Dersom denne journalistens formidling av Smithsons "truly modern architecture" – som enkle og anonyme hus i karakteristiske grupper – hadde fått stått som hovedeksponent for hva brutalismen innebar, er det ikke usannsynlig at begrepet hadde hatt en annen klang i norske medier idag. Christian Norberg-Schulz referer imidlertid til det samme foredraget i en artikkel i *Arkitektnytt* et år senere, og det er

87 Odd-Stein Andersen (red.) "Mr. Smithson i OAF" i *Arkitektnytt* nr.19/1959, s.292

tydelig at han forstår Smithsons visjoner på en litt annen måte:

”Selv Gropius tror ikke lenger at en fabrikk og en kirke skal ha den samme karakteren. Vi hørte Peter Smithson forklare tanken: snarere enn 20- og 30-årenes ”anonyme” rom (...), må vi atter lage karakterfulle, *arkitektoniske* rom, (”feeling that you are somebody living somewhere”). Men som oftest glemmes det at uttrykket må være *adekvat*, og resultatet er de tomme og meningsløse gester. Engelskmennenes ”cluster”-prosjekter smaker således gjerne av klabb og babb.”<sup>[88]</sup>

Sammenligner man disse to sitatene kan det virke som om Norberg-Schulz og *Arkitektnytt*s journalist oppfattet Smithson på forskjellige måter. Der *Arkitektnytt*s utsendte forklarer at Smithson ser fram til et ”anonymous space system” med ”anonyme hus i karakteristiske grupper”, forstår Norberg-Schulz det tydeligvis dithen at det er den enkelte bygningen som må gjøres karakterfull. Disse to beskrivelsene av Smithsons intensjoner markerer to forskjellige perspektiv, og allerede her kan vi spore kimen til hvorfor brutalisme senere blir fortolket både som monumental ekspresjonisme og som åpne, anonyme strukturer.

Det er tydelig at Smithsons besøk gjorde norske arkitekter oppmerksomme på brutalismebegrepet, og i 1960 dukker det opp to steder i *Arkitektnytt*. Først benyttes det av daværende byplansjef i Oslo, Erik Rolfsen. I kåseriet ”Over en knokkel” reflekterer forfatteren over samtidens nyeste arkitektur tendenser. Her fremgår det at forfatteren oppfatter ”den nye brutalismen” som et motstykke til den forfinede ”knokkelstilen” han etterspør:

”En slik knokkel er et fint stykke konstruksjon og materiale. (...) Det må da også være rimelig at arkitektene studerer disse ting. Riktignok ligger en knokkelramme langt hinsides de stive og firkantede betongrammer som man idag opererer med, men en forfinelse av selve konstruksjonselementene er vel ikke i seg selv forbudt. Enkelte vil kanskje reagere mot ordet forfinelse i en epoke da den nye brutalismen er moderne, men la oss da kalle det et forsøk på sterkere karakteristikk. (...) Vi er lei av glatte gardinvegger. På et bilde i glass og ramme er bildet selv det viktigste, men i en bygningsfasade dekker glasset stort sett bare et hull. Her må faktisk rammen være det viktigste.”<sup>[89]</sup>

Selv om denne teksten ikke direkte avslører hvilke kvaliteter forfatteren la i ”den nye brutalismen”, kan vi iallefall fastslå at han ikke anså den som en forfined stil. Ønsket om å jobbe effektivt med rammeverket, gi det mer uttrykksfullhet, relieff og linjespill, settes her nærmest opp som motsats til brutalismen. Det kan med andre ord virke som om brutalisme ikke ble forstått som den ekspresjonistiske stilen med plastisk artikulering av konstruksjonsledd, som Norberg-Schulz forteller om. Rolfsens kåseri viser forøvrig et ønske blant datidens arkitekter om å eksperimentere med konstruksjonsdetaljer og videre å gi byggene sterkere karakteristikk; noe Norberg-Schulz nettopp fremhever som typisk for denne perioden. Sammenstillingen mellom dette utdraget og arkitekturhistorien til Norberg-Schulz illustrerer imidlertid hvordan den historiske forståelsen av brutalisme har forskjøvet seg.

88 Christian Norberg-Schulz ”Nytt årsskifte – nye tendenser?” i *Arkitektnytt* nr.4/1960, ss.51-53

89 Erik Rolfsen ”Over en knokkel” i *Arkitektnytt* nr.2/1960, s.19

Det samme året noterer redaksjonen i *Arkitektnytt* at Sverre Fehn og Geir Grung sitt prosjekt for ny museumsbygning på Maihaugen (1958) er omtalt i *Architectural Review*. I notisen heter det: ”formen blir karakterisert som meget kraftig (’brutalist’), men samtidig peker man (*Architectural Review* forf. anm.) på at arkitektene likevel har klart å ta hensyn til oppgavens art”.<sup>[90]</sup> Det understrekes videre at engelskmennene leser denne kraftige brutalismen som hensynsfull der ”særlig interiøret gir en god atmosfære til det gamle museumsmateriale som her er utstilt.” Ut fra den korte teksten fremgår det at *Arkitektnytt* er lite villig til å kalle prosjektet brutalistisk, og redaksjonen hevder at engelskmennene er ambivalente i synet på om bygget kan sies å falle under denne stilbetegnelsen eller ikke. Dersom vi løfter blikket og ser på hva som sto på trykk i *Architectural Review*, er det imidlertid tydelig at *Arkitektnytt*s brutalismebegrep er litt forenklet. Omtalen åpner med å trekke fram prosjektet som et ”design of sufficiently striking character” der ”the main elements of the architecture are slabby and tough-minded”, og fortsetter:

”Brutalist is the obvious word for its conception, but it should be noted that the detailing simultaneously pursues both possible lines of development from this conceptual basis. On the one hand there is the mechanistic employment and enjoyment of industrially-produced materials, exemplified by a direct use of steel tubing etc., very much ”as found” for such equipment as hand-rails, gates and so forth, but on the other hand much of the interior work with, for instance, its roughly planked ceilings, creates an atmosphere that accords equally well with mediaeval or peasant objects (...). When one consider how ”respect for the site and local conditions” has been talked down into an excuse for characterless and gutless achitecture in recent years, this (...) is a welcome proof that there is another and better way of doing things”<sup>[91]</sup>

Det er riktig, som *Arkitektnytt* formidler, at engelskmennene bygger omtalen rundt spenningen mellom prosjektets karakterfulle form og dens tilpasning til stedet. Engelskemennenes diskuterer videre hvordan brutalistiske tendenser gjør seg gjeldene i Maihaugen-prosjektet, og trekker fram forholdet mellom den industrielle ”as found”-detaljeringen i eksteriøret og den sofistikerte, men fremdeles røffe, detaljeringen i interiøret. Brutalisme som konseptuell basis innbefatter her både en teknologioptimistisk glede over industriens produkter, samt en oppmerksomhet mot tradisjonelle ”medieval or peasant objects”. Dette blir imidlertid ikke nevnt i den norske notisen. Når den norske redaksjonen bruker ordet ”brutalist”, er det tydelig at det utelukkende er den kraftige formen som representerer denne.

Selv om *Arkitektnytt* tilsynelatende ønsket å dempe inntrykket av prosjektet som brutalisme, er ikke dette den eneste gangen det knyttes ”brutale” assosiasjoner til Fehns og Grungs museumsbygning. Da prosjektet ble presentert i *Byggekunst* våren 1959, ble arkitektens egen beskrivelse etterfulgt av en samtale mellom arkitekt Kjell Lund og en anonym kollega. I denne teksten diskuterer de to arkitektene det nye prosjektet,

90 Odd-Stein Andersen (red.) ”Velkomment bevis” i *Arkitektnytt* nr.3/1960, s.33

91 J.M. Richards (red.) ”Maihaugen Museum. Character and site Conditions” i *Architectural Review* nr.765/1960, s.77

og relaterer bygningens kvaliteter til internasjonale arkitekturstrømninger og den non-figurative samtidskunsten. Her snakker de om hvordan kunstnere som Picasso vrentge motivene i et forsøk på å trenge inn til det vesentlige, til ”tingen i seg selv”, og hevder at en gjenstand avslører sitt egentlige bilde når den er avkledd alt. De stiller det samme kravet til arkitekturen, og fortsetter samtalen med å diskutere kvalitetene på Maihaugen. Bygget blir karaktisert som en ”barbarisk skjønnhet”, med et ”nesten brutal(t) måtehold”, og de oppsummerer arkitektenes kunstneriske program slik: ”(...) bygningen skal ha en robust, gjerne arkaisk karakter, hvor alle materialer og konstruksjoner fremtrer som de er.”<sup>[92]</sup> I denne ene setningen kan vi faktisk identifisere alle de tre kravene Banham stilte til et brutalistisk bygg i 1955; eksponerte konstruksjoner, ubehandlede materialer og en tydelig karakter. Videre må det her nevnes at Kjell Lund og hans kollega forstår prosjektets brutalitet som en fundamental ærlighet, noe som ligger tett opp til Nils-Ole Lunds forståelse av brutalisme.

I Sverre Fehns og Geir Grungs egen beskrivelse fremheves også enkelte momenter vi kjenner fra den engelske diskursen. Blant annet gjelder dette bygningens a-formale bygningskropp, som til tross for eventuelle påbygninger ikke vil miste sin karakter. Huset er planlagt etter et modulsystem, og alt kunne dermed regnes ut på centimeteren. Arkitektene understreker hvordan dette hadde stor betydning for byggekostnadene. Videre ramser de opp de arkitektoniske intensjonene, og det fremgår tydelig at økonomiske hensyn spilte en sentral rolle i prosjekteringen:

”Museet er bygget i enkle materialer som hver for seg holder god kvalitet og trenger små vedlikeholdsomkostninger. Det er lagt stor vekt på ikke å pusse og male unødvendige flater. (...) Det er lagt stor vekt på å nedskjære alt som heter utsparinger. Samtlige rørtilførsler går derfor i åpne sjakter hvor man til stadighet kan komme til for å kontrollere.”<sup>[93]</sup>

I 1963 dukker brutalismebegrepet opp i Erik Ankers omtale av boken *Architectural Design Preview, USA* (1962), og her er begrepet betydelig forenklet. I den norske anmeldelsen heter det: ”(...) engelsk brutalisme gjør seg også gjeldene; det er voksende interesse for betongen og det plastiske uttrykk”.<sup>[94]</sup> Det levnes ingen tvil om hvordan Anker forsto den engelske brutalismen, og vi ser at denne beskrivelsen ligger langt unna den avkleddede lagerbygningsestikken Alison Smithson beskrev 10 år tidligere. En tilsvarende forståelse dukker også opp året etter, i arkitekt Knut Astrups egen beskrivelse av administrasjonsbygningen for A/S Dalen Portland-cementfabrikk (1959). Det er verdt å merke seg at dette er det eneste eksemplet jeg har kunnet identifisere der en norsk arkitekt omtaler et av sine egne prosjekt som brutalisme. Det er tydelig at Astrup ønsket å presentere dette bygget som brutalisme, og ledsaget av en rekke dramatiske bilder av den

92 Kjell Lund ”Samtale under en utkraget baldakin” i *Byggekunst* nr.3/1959, ss.67-68

93 Sverre Fehn og Geir Grung ”Nytt Museum på Maihaugen” *Byggekunst* nr.3/1959, ss.57-66. Dette sitatet ligner forøvrig på Alison Smithsons beskrivelse av SoHo-huset fra 1953, der hun fremhever at bygningen skal bestå av ”a high standard of basic construction (...) without internal finishes wherever practicable” (Se kap.2.1.1)

94 Erik Anker ”Omtale av boken 'Architectural Design Preview, USA' av John Dixon” i *Byggekunst* nr.4/1963, s.4 (tillegget)



karakteristiske fasaden skriver han: ”Detaljer fra den robuste fasadebehandlingen som vel passer inn under engelskmennenes betegnelse ‘new brutalism.’” Det er interessant å se at dette bygget ikke er brutalisme slik Smithson forsto det, men ligger tettere opp til brutalisme slik det formuleres av Norberg-Schulz. Bygningen er karakterfull og robust, og får sitt tydelige ”image” av de overdimensjonerte betongkonstruksjonene. De kraftige konstruksjonene blir begrunnet med henvisning til de lokale grunnforholdene, der dybder mellom 10-20 meter ned til fast fjell medførte en mengde peling. Arkitektene har løst konstruksjonene som V-former og dermed redusert antall søyler vesentlig. Ellers er det en nokså tradisjonell kontorbygning, med en midtkorridorløsning i hver etasje og tilhørende kontorer. I beskrivelsen legger Astrup forøvrig stor vekt på byggets fasadeuttrykk, der ytterveggene er skjøvet 20 cm ut i hver etasje oppover. Dette ble gjort for å hindre nedstøving, noe som også er årsaken til at arkitektene valgte å bruke prefabrikerte betongplater med flerfarvet natursten synlig i flaten. Astrup understreker at: ”relieffvirkningen vil gjøre seg gjeldende uansett eventuell nedstøving av fasadene”. Han legger også vekt på å dekke til tekniske installasjoner, og kan fortelle at ”all vertikal forbindelse av rør, kanaler og kabler er lagt i korridorenes U-søyler hvis åpne side er tildekket.”<sup>[95]</sup> Smithsonparets avkledd funksjonalisme er med andre ord ikke en referanse her.

I 1963 skrev Reyner Banham en artikkel om brutalisme i *The Encyclopedia of Modern Architecture*, hvor han framførte mange av de samme argumentene som tre år senere skulle danne grunnlaget for hans fortelling om ”the brutalist style”. Her nevnes blant annet Instituto Marchiondi av den italienske arkitekten Vittoriano Viganó, og mye kan tyde på at Astrup hentet sine argumenter fra Banhams tekst. Viganós prosjekt kjennetegnes av kraftige betongkonstruksjoner og må sies å ha et umiddelbart slektskap med Astrups kontorbygning. Banham skriver:

Brutalism implies some sort of attempt to make manifest the moral imperatives that were built into the tradition of modern architecture by the pioneers of the 19th century, and the use of shutter-patterned concrete or exposed steel-work is only a symptom of this intention. (...) The fundamental aim of Brutalism at all times has been to find a structural, spatial, organizational and material concept that is ”necessary” in this metaphysical sense to some particular building, and then express it with complete honesty in a form that will be a unique and memorable image”<sup>[96]</sup>

Det må imidlertid tilføyes at engelskmennene på sin side ser ut til å ha vært uenige med Astrup i at bygningen passer inn under betegnelsen ”new brutalism”. I 1964 omtaler *Architectural Review* prosjektet, og her framkommer det tydelig at prosjektets dristige betongeksperimenter bør holdes utenfor en brutalistisk kanon: ”This spirited play upon the physical and structural possibilities of concrete, seems to belong in a class of formal enterprise occupied also by a few Italians like Gino Valle, and practically nobody else in

95 Knut Astrup ”Ny Administrasjonsbygning for A/S Dalen portland-cementfabrikk” i *Byggkunst* nr.1/1964, ss.16-23

96 Reyner Banham ”Brutalism” i Gerd Hatje (red.) *Encyclopedia of Modern Architecture*, s.63. Gjengitt i Espen Stange *Inspirert av New Brutalism? Arkitektureksempler fra Bergen sett i lys av Alison og Peter Smithsons teorier*, s.26

the world.”<sup>[97]</sup> Dette kan muligens forklare hvorfor Banham valgte å ta med Maihaugen-prosjektet framfor Astrups industriarkitektur i sin liste over internasjonal brutalisme i 1966.

Det dukker likevel opp en annen historie om hvordan brutalismen reflekteres i norske arkitekturprosjekter i samme periode. Som vi så i kapittel 3.2.2, beskrev Nils-Ole Lund allerede i 1963 fire teglsteinshus som brutalistiske, og her var det ikke betongens plastiske uttrykksmuligheter som dannet grunnlaget. Lund var imidlertid ikke den eneste som leste brutalistiske tendenser inn i teglsteinsarkitekturen i tradisjonen etter Knut Knutsen. I 1962 skrev arkitekt Andreas Hølaas et bidrag til den samme historien, i en tekst som ble publisert i *Arkitektnytt*. Denne gangen var det ikke et norsk prosjekt som ble omtalt som brutalisme, men Paul Rudolphs studenthjem ved Yale-universitetet i Connecticut (1962):

”Forfriskende er det også å se Paul Rudolphs boliger for gifte studenter ved Yale University, (Forum april 62). Et anlegg som bygger seg opp av tette, kubiske former, ikke upåvirket av Kahn og de engelske ’brutalister’.”<sup>[98]</sup>

Louis Kahn går igjen i flere fortellinger om brutalisme i den norske fagpressen, og i 1966 skrev Jan Digerud en artikkel i *Byggekunst* om den amerikanske arkitekten. Selv om denne artikkelen i hovedsak ikke omhandlet norske forhold, la forfatteren likevel inn en kommentar som kobler Bengt Espen Knutsen til både Kahn, Le Corbusier og engelsk brutalisme:

”Det en kan se av Le Corbusiers innflytelse i Esherick House (1959-61) er stort sett av overfladisk art. Blant de mer iøynefallende forbildene er panelene i Maison(s) Jaoul i Neuilly og oppholdsrommet på to etasjer i Unite d’Habitation i Marseille. Vinduene på kjøkkensiden er i ulike størrelse(r) og synes plas(s)ert helt etter funksjonelle krav. De fører tankene hen på Le Corbusier via de engelske brutalister. Bengt Knutsens husgruppe i Oslo er et meget godt eksempel på denne innflytelse.”<sup>[99]</sup>

Husgruppen han refererer til er etter all sannsynlighet prosjektet Bengt Espen Knutsen tegnet i Slemdalsveien, som sto ferdig i 1963. Det samme prosjektet blir, som tidligere nevnt, også trukket fram som norsk brutalisme av Nils-Ole Lund i *Teoridannelser*. Til tross for at Digerud kun nevner Bengt Espen Knutsens prosjekt i en bisetning, er det likevel klart at det først og fremst er gjennom vindusplasseringene at dette prosjektet reflekterer brutalistiske tendenser. Disse er plassert helt etter funksjonelle krav, og er altså ikke resultat av et ønske om noe skjønt og velkomponert. Digeruds kobling mellom Knutsen og ”de engelske brutalister” skjer mest sannsynlig via Peter og Alison Smithsons Sugden House i Watford (1956). Dette prosjektet ser tilsynelatende ut som alle andre tradisjonelle teglsteinshus i området, men i opposisjon til de rådende estetiske

97 J.M. Richards (red.) ”Formal adventures in Norwegian concrete” i *Architectural Review* (juni 1964) Siteret i *Arkitektnytt* nr.15/1964, s.277

98 Andreas Hølaas ”Høstens tidsskrifter” i *Arkitektnytt* nr.18/1962, s.267

99 Jan Digerud ”Louis I Kahn. En vurdering av tre arbeider” i *Byggekunst* nr.5/1966, ss.116-127

normene på stedet valgte Smithsonparet å plassere vinduene i direkte tilknytning til interiøret. Huset i Watford var, ved siden av Hunstantonskolen, forøvrig det eneste større prosjektet Smithsonparet fikk realisert i perioden 1949-59. Det står dermed i ettertid fram som et av ytterst få eksempler på deres versjon av brutalisme.

#### 4.1.2 Resepsjonen av Smithsonparets prosjekter i denne perioden

Selv om uttrykket ”new brutalism” først dukker opp etter Peter Smithsons Oslobesøk i 1959, gjøres det flere henvisninger til den engelske etterkrigsavantgarden før dette. Den første henvisningen finner vi *Arkitektnytt* fra 1955, og da som en ren anbefaling. Arkitekt mnal Elsa Lefring Svennar, som anbefalte utenlandsk litteratur til norske arkitekter gjennom spalten ”Litteraturtjenesten”, nevner her Peter og Alison Smithsons artikkel ”Collective housing in Morocco”. Denne artikkelen sto opprinnelig på trykk i *Architectural Design* nr. 1/55, og Lefring Svennar introduserer den til norske lesere slik:

”Ved C.J.A.M.-kongressen (sic.) 1953 vakte vesentlig de britiske, hollandske og marokanske grupper oppmerksomhet, og her er noen marokanske arbeider ved *Bodiansky, Candilis, og Wood*, som alle tilhører denne gruppen. Det er flerfamiliehus etter nye prinsipper, og forf. betrakter disse arbeidene som de viktigste siden le Corbusiers hus i Marseilles.”<sup>[100]</sup>

I artikkelen omtalte Smithsonparet utvalgte prosjekter av arkitektkontoret Atbat-Afrique, og la spesiell vekt på lavkostnadshus i Marokko. Den samme artikkelen blir trukket fram av Banham som en avgjørende formidling av hva Alison og Peter Smithson selv la i brutalismebegrepet på denne tiden, da de brukte denne til å underbygge sin egen agenda. Blant annet trekker de en parallell mellom husene i Marokko og deres eget prosjekt for Golden Lane: ”What we termed back-yard ... they term ’patio’”. Videre skriver de:

”It is impossible for each man to construct his own home. It is for the architect to make it possible for the man to make the flat his house, the maisonette his habitat... We aim to provide a framework in which man can again be master of his house. In Morocco they have made it a principle of ”habitat” that each man shall be at liberty to adapt for himself”<sup>[101]</sup>

Fulgte man Lefring Svennar oppfordring om å lese Smithsons i 1955, fikk man med andre ord nødvendigvis med seg en god del brutalismepropaganda på kjøpet. På dette tidspunktet dreide ikke brutalisme seg om massive bygningskropper med grovkornet overflate og overdimensjonerte konstruksjonsdetaljer, men ble derimot formidlet som et direkte og ująlete formsvar på hverdagslivet. I utdraget over ser vi at Smithsonparet ønsket å legge til rette for en åpen grunnstruktur som ikke var gjennomdesignet fra arkitektenes side; en strategi som senere skulle bli forbundet med den strukturalistiske retningen innefor arkitekturen. I det samme nummeret av *Architectural Design* kunne man forøvrig også lese manifestet til Theo Crosby og Smithsonparet.<sup>[102]</sup> Lefring Svennar fortsatte å anbefale tekstene til Peter og Alison Smithson, og i 1956 anbefaler

100 Elsa Lefring Svennar ”Litteraturtjenesten” i *Arkitektnytt* nr.8/1955, s.95

101 Alison & Peter Smithson ”Collective Housing in Morocco” gjengitt i Reyner Banham *New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, s.47

102 Se kap. 2.1.3

hun sine lesere artikkelen ”An alternative to the Garden City Idea” som ble publisert i *Architectural Design* nr.7/56.<sup>[103]</sup> Til tross for Lefring Svennings åpenbare beundring for de engelske arkitektene, bruker hun imidlertid aldri ordet brutalisme.

Den sistnevnte av disse anbefalte artiklene tok for seg problemer med datidens byplanlegging, og det er god grunn til å tro at det først og fremst er på byplannivå at Smithsonparets teorier ble diskutert i Norge på 50- og 60-tallet. Ingen av parets enkeltprosjekter ble noengang omtalt eller presentert i norske tidsskrifter, og det kan videre virke som om de var delvis ukjente for den norske arkitektstanden på 50-tallet. Det enkle faktum at ”Hunstanton” ble feilstavet ”Huntingdon” i 1959 forsterker dette inntrykket. Christian Norberg-Schulz refererte ved flere anledninger til parets byplanprosjekter, og uttrykte særlig respekt for deres konkurranseprosjekt for Berlins nye byplan fra 1957. I 1959 skrev han om nettopp dette prosjektet i *Byggekunst*, og omtalte det som ”(...) en usedvanlig vakker studie over temaet: skille av fotgjengere og motorisert trafikk”. Norberg-Schulz konkluderte videre på fotgjengernes vegne at ”Byen er deres, – og for en by!”<sup>[104]</sup>.

I 1960, året etter å ha besøkt Oslo, henvendte Peter Smithson seg igjen til sine norske kollegaer. Denne gangen var han en av fem britiske arkitekter som presenterte sine visjoner for en fornyet byplanlegging i *Byggekunst*. Dette er brutalisme i Smithsonsks forstand formidlet direkte til et norsk publikum, og Peter Smithson trekker fram behovet for å tenke sammenhenger:

”Den type planlegging jeg taler om, tar ikke sikte på et idealsamfunn – berammet, uforanderlig, og fullstendig klarlagt – den skal skape bruddvise utopier som åpner nye dører for fantasien og framviser en stadig skiftende virkelighet. (...) Arkitektenes byggverk fra de senere år og fra idag er skapt som isolerte enheter. Her strever vi med å gi dem en ”moderne” stil, mens gatene de står i er ubeboelige. ”Gaten” og ”bygningen” burde være en helt igjennom brukbar totalitet – det sted hvor vi lever. (...) Vi må komme fram til en ”åpen estetikk” og til bygningstyper som har visse grunnleggende gruppetrekk.”<sup>[105]</sup>

Kritikken mot den sonedelte byplanleggingen kommer klart til uttrykk, og funksjonalismens uforanderlige og klarlagte idealsamfunn kan, ifølge Smithson, ikke lenger betraktes som planleggingens mål. Det er sirkulasjonssystemene som bør danne grunnlaget for byen, og gaten er den viktigste arenaen for sosial interaksjon. Den ”åpne estetikken” finner senere veien inn i stilbegrepet strukturalisme, og det er grunn til å tro at mange av Smithsonparets moralske visjoner blir lest som eksempel på strukturalisme heller enn brutalisme i dag.

103 Elsa Lefring Svennar ”Litteraturtjenesten” i *Arkitektnytt* nr.17/1956, s.203

104 Cristian Norberg-Schulz ”Tendenser ved årsskiftet” i *Byggekunst* nr.4/1959, s.52

105 Peter Smithson ”Grunnlag og forutsetninger” i *Byggekunst* nr.6/1960, s.200



Fig. 53. Sverre Fehn og Geir Grung; museum på Maihaugen, Lillehammer (1958) Hovedfasade sett fra sør.



Fig. 54. Sverre Fehn og Geir Grung; museum på Maihaugen. Sammenføyning av bygningsblokker.



Fig. 55. Utklipp fra omtale i *Architectural Review*. Ifølge det engelske magasinet var brutalistiske trekk åpenbare både i byggets hovedform og i detaljeringen.



**Fig. 56-58. Knut Astrup;** Administrasjonsbygning for A/S Dalen Portland-cementfabrikk, Brevik (1959) Bildene over viser detaljer av fasadene, som ifølge arkitekten "passer inn under engelskmennenes betegnelse 'new brutalism'". Publisert i *Byggkunst* nr.1/1964



Fig. 59. **Vittoriano Viganò**; Istituto Marchiondi, Milano (1957)



**Fig. 60.** Alison og Peter Smithson; Sugden House, Watford (1956). Fasaden viser hvordan vinduene er plassert assymetrisk og helt etter tektoniske og funksjonelle hensyn. Paret forklarte vindusplasseringene slik: "the distribution of the windows ... deliberately allows the brickwork to flow together and ultimately coalesce with the roof".



**Fig. 61.** Paul Rudolph; studentboliger ved Yale University, New Haven, Connecticut (1962) Dette bildet sto på trykk i *Arkitektnytt* nr. 18/1962, og prosjektet ble karakterisert av arkitekt Andreas Hølaas som: "et anlegg som bygger seg opp av tette, kubiske former, ikke upåvirket av Kahn og de engelske 'brutalister'".



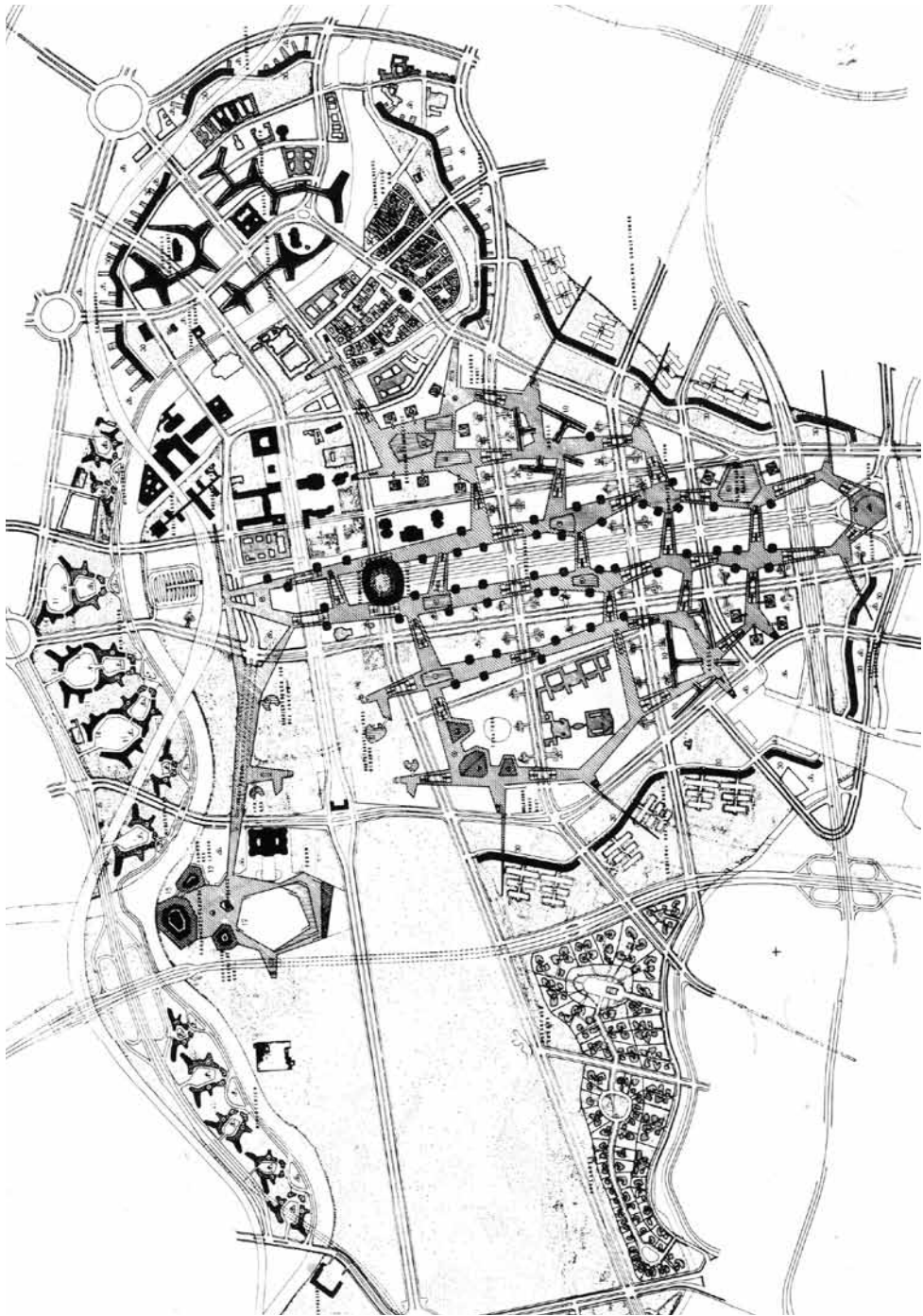


Fig. 62. Alison og Peter Smithson; Konkurransesforslag til ny byplan for Berlin (1957). (M=1:2500) Planen viser hvordan de engelske arkitektene så for seg et eget gatenett for fotgjengere over det eksisterende veinettet. Peter Smithson presenterte prosjektet i OAF i 1959, og Norberg-Schulz berømmet det ved flere anledninger.

## 4.2 Sentrale arkitekturdiskurser i Norge på 50- og 60-tallet

Ut fra artikler i *Byggekunst* og *Arkitektnytt* fra perioden 1955-70 står noen bestemte temaer fram som viktigere enn andre, og som vi skal se blir brutalismebegrepet lest inn i disse på ulike måter. I denne perioden synes spesielt spørsmål rundt fasadens utforming og overflate å være en vesentlig problemstilling blant landets arkitekter, der temaer som relieffvirkning, materialitet og rytme ble diskutert og utforsket. Et annet stadig tilbakevendende tema er forholdet mellom moderne arkitektur og folkelig byggeskikk, og i forlengelsen av dette berøres spørsmål om den funksjonelle tradisjonen i gamle industrianlegg. Begge disse momentene har kontaktpunkter med både den engelske brutalismediskursen og Le Corbusiers ”béton brut”, og det er derfor på sin plass å se litt nærmere på hvordan disse ble diskutert i de norske magasinene. Det ligger imidlertid utenfor denne oppgavens rammer å gi en fullstendig redegjørelse for hvordan dette påvirket arkitekturproduksjonen i denne perioden. Mitt fokus ligger på hvordan disse diskursene bidro til å forme bestemte oppfatninger av brutalisme.

### 4.2.1 Fasadeartikulering

Spørsmål rundt fasadens utforming kom på 50- og 60-tallet i all hovedsak til å omhandle høyhusarkitekturen. Et avgjørende skille kan her trekkes mellom arkitektene som foretrakk den glatte ”curtain wall”-fasaden i glass, og de som ønsket en grovere materialvirkning i sine bygninger. Blant de fremste stemmene i sistnevnte gruppe finner vi blant andre arkitektene John Engh og Erling Viksjø, som begge arbeidet bevisst med å gi sine bygninger en tydelig og robust signatur. Dette kan blant annet sees i Viksjøs Regjeringsbygning (1959), der sandblåsing og grovt tilslagsmateriale gir hans ”naturbetong” en karakteristisk overflate. Enghs arbeider er preget av artikulerte konstruksjonsledd og markante relieffvirkninger, noe som blant annet kommer til uttrykk i A/S Industriens og Eksportens hus (1962-64). Interessen for robuste fasadeuttrykk kan leses som en motreaksjon til den glatte amerikanske kontorblokk, som etter krigen framsto som symbolet på storkapitalen og byråkratiet. De amerikanske skyskraperne, med sine rasterte ”påhengsvegger” i stål og glass, spredte seg som arkitektonisk esperanto til alle hjørner av den industrialiserte verden, og masseproduserte glassfasader ble nærmest et ikon for internasjonal kapitalisme og avansert teknologi. De lette ”påhengsveggene” gir inntrykk av rasjonalitet og universell gyldighet, og er tilsynelatende uavhengig av både funksjon og sted. I opposisjon til denne tendensen søkte mange arkitekter derfor etter grovere og mer individuelle uttrykk.<sup>[106]</sup>

I 1955 skrev John Engh om Marseillemuseet til Le Corbusier i artikkelen ”Menneskelig betong”. Her trekker han blant annet fram hvordan Le Corbusiers prosjekter i ”béton brut”, med synlig grater og støpefuger, gir et ”levende” resultat:

”Marseillemuseet er en betongens symfoni, som må oppleves på stedet når det sterke sollyset

106 Se bla. Trond Rogstad ”Reflekser i glass og relieffer i lys og skygge. Fire kontorblokkfasader i Oslo (1958-64)” i Espen Johnsen og Bente Aas Solbakken (red.) *Brytninger: Norsk arkitektur 1945-65*, ss.272-282

setter liv i fasadens rytmiske spill – og man må på forhånd ha lagt vekk alle konvensjonelle betraktninger og økonomiske spekulasjoner. (...) La det være sagt – den håndverksmessige utførelse er stort sett miserabel, og de ferdig støpte balkonger er til dels utilletelig dårlig utført i betraktning av at man også i Marseille kan oppleve frostsprengning. Men til tross for – eller kanskje også på grunn av dette dårlige håndverk – er huset en opplevelse. Fasaden lever – ikke bare på grunn av rytmen og proporsjonene i de arkitektoniske ledd, men også fordi veggflatene spiller med. Avtrykket etter den grove forskaling og selv de tilfeldige støpeskjøter som ellers er slik kilde til bekymring, er her medvirkende i arkitekturhelheten. Det dårlige håndverk er nok ikke tilsiktet, men huset er prosjektert under hensyntagen til at man må påregne unøyaktig håndverk – spesielt i støpte flater, og denne unøyaktigheten og tilfeldigheter i utførelsen er bevisst utnyttet. Endelig en gang et støpt hus, hvor man ikke skammer seg over støpeprosessen. (...) Etter å ha sett hvor sterilt glattslikket arkitektur kan bli f.eks i Belgia, hvor fasadeteknikken er ført ut til nesten maskinmessig presisjon, er det velgjørende å se slike levende flater som Marseillemusets støpte vegger. Man fornemmer at huset er utført av mennesker med følelser, luner og gallisk temperament og ikke av slaver eller maskiner.”<sup>[107]</sup>

Engh legger her påfallende stor vekt på utfordringene knyttet til en håndverksmessig standard han mener ikke lenger eksisterer. Han understreker at det fine håndverket krever tid, og at dette derfor er kostbart: ”Vi må legge opp planen slik at håndverkerens arbeid ikke blir for tidsberøvende”, skriver han, og hevder videre at folk flest uansett ikke ”(...) kan oppfatte fine detaljer over annen etasjes fasade”.<sup>[108]</sup> I teksten berømmer Engh Le Corbusier for å ha utnyttet de mange tilfeldige kvalitetene som oppstår i unøyaktig støpningsarbeid. I Enghs egne prosjekter er imidlertid disse tilfeldighetene erstattet av en raffinert og nøye gjennomtenkt forskalingsprosess, slik man f.eks kan se i A/S Industriens og Eksportens Hus.

Ønsket om mer rytme og variasjon i fasadene reflekterer utvilsomt en påvirkning fra arbeidene til Le Corbusier. Dette er også tydelig hos Erling Viksjø, som er den arkitekten som i løpet av de siste årene hyppigst har blitt assosiert med brutalismen. Teknisk Ukeblad formidler en slik oppfatning klart og tydelig i en lederartikkel fra 2011: ”Karakteristisk for brutalismen som stilart er at dette er et høybygg oppført i sandblåst betong tilsatt elvegrus, også kalt naturbetong.”<sup>[109]</sup> Bergens Tidene går om mulig enda lengre, og utpeker Viksjø til ”den norske brutalismens far”.<sup>[110]</sup> I 1951 publiserte Viksjø teksten ”Fasadebetong?” i *Byggekunst*, der han blant annet hevdet at betongen led under et uheldig utseende. I flere år eksperimenterte han derfor med å ornamentere betongoverflaten på ulike vis, og i 1955 tok han patent på den såkalte ”naturbetongen”. Denne metoden består i å tilsette grovt tilslagsmateriale i forskalingsformen, før mørtelen pumpes inn under trykk. Etter at forskalingen fjernes, sandblåses overflaten slik at tilslaget kommer til syne.<sup>[111]</sup> Oppfatningen av Viksjøs arkitektur som brutalisme har i den senere tiden blitt avvist av blant andre kunsthistorikere og kurator ved

107 John Engh ”Menneskelig betong” *Byggekunst* nr.4/1955, ss.108-112

108 Ibid., s.111

109 Tormod Haugstad ”Riv høyblokkal!” i *Teknisk Ukeblad* 03.11.2011, s.5

110 Gerd Margrethe Tjeldflåt ”Rådhuset mister ansikt” i *Bergens Tidende* 13.09.2012, ss.2-3

111 Se bla. Bente Aas Solbakken ”Tekstur som ornament. Erling Viksjøs eksperimenter med sandblåst betong på 1950-tallet” i Espen Johnsen og Bente Aas Solbakken (red.) *Brytninger: Norsk arkitektur 1945-65*, ss.260-271

Nasjonalmuseet, Bente Aas Solbakken. Hun hevder at Viksjøs bruk av ornamenter i betongoverflatene ikke kan leses som et eksempel på brutalisme, og at en slik oppfatning kun henger sammen med hans beundring for Corbusier: ”Le Corbusiers *beton brut* kan ha satt Viksjø på sporet av en mer ekspressiv flate, men kan ikke sammenlignes med Viksjøs i høy grad bearbejdede og manipulerede fasadebetong”.<sup>[112]</sup>

Når det idag hersker en oppfatning av brutalisme som høyhus med kraftige betongelementer, er nok dette en sammensatt affære. Det som imidlertid er viktig å påpeke er at denne oppfatningen harmonerer godt med måten Norberg-Schulz anvender begrepet på. Ser man bort fra at han trekker fram Lund&Slaattos kirke og studenthus som de mest markante eksemplene på brutalisme, er det hos Norberg-Schulz nettopp i de uttrykksfulle byggene som ”(...) ved hjelp av flatedekorasjon eller plastisk artikulering av de konstruktive leddene” denne ismen manifesterer seg. Nasjonalmuseet viste i 1999 en utstilling om Erling Viksjøs arkitektur. Denne vakte sterke reaksjoner, og flere uttrykte sin misnøye med det de anså som autoritær maktarkitektur. I den forbindelse skrev Norberg-Schulz et innlegg til forsvar for Viksjø, og skjenket ham tittelen ”råfunkisens mester”. Her trekkes slektskapet med 60-årenes internasjonale arkitekturtendenser fram, og Norberg-Schulz innlemmer Viksjø i fortellingen om norsk brutalisme:

Forøvrig var han på linje med internasjonale tendenser som ble samlet under betegnelsen ’brutalisme’; tendenser som søkte å gjenerobre uttrykket i arkitekturen. Viksjø spilte en viktig rolle i denne tidens byggekunst, og de fleste av hans verker hevder seg fremdeles med styrke.<sup>[113]</sup>

#### 4.2.2 Industriprodukter og primitiv funksjonalisme

En annen problemstilling som gjorde seg gjeldene i Norge på 50- og 60-tallet var forberedt av Knut Knutsen gjennom flere prosjekter og tekster allerede i den umiddelbare etterkrigstiden, og dreide seg om materialbruk og tradisjonell byggeskikk. Gjennom hele perioden publiserte *Byggekunst* en rekke reisebrev, der tradisjoner fra blant annet Hellas, Kina og Marokko ble presentert. Interessen for folkearkitekturen ble imidlertid diskutert innenfor det moderne industrisamfunnets rammer. I Knutsens tekster fremgår det en oppvurdering av konkrete og uhyøytidlige ting, som omgir oss i vår materielle hverdag. Han hadde også kontakt med kunstnere som var opptatt av slike momenter, deriblant Rolf Nesch.<sup>[114]</sup> I en artikkel i *Byggekunst* fra 1961 trekker han fram et av verkene til Nesch:

”Avfall fra beslagfabrikken, fantasifulle satt sammen av Nesch. Skjønnheten i hverdagsting av enkle og billige materialer blir levende for oss når en kunstner arbeider med dem. La våre hus bli like fantasifulle ut fra *sine* forutsetninger”<sup>[115]</sup>

112 Ibid., s.268

113 Christian Norberg-Schulz ”Råfunkisens mester” i *Dagbladet* 21.09.1999, s.50

114 Rolf Nesch (1893-1975) var en tysk kunstner, som flyktet til Norge i 1933 og bodde her resten av sitt liv. Han utviklet blant annet det han kalte materialbilder, som var collager satt sammen av f.eks. netting, glassplater og metallbiter. Hans mest kjente materialbilde, ”Sildefiske” (1965), regnes som et sentralt bidrag innen norsk monumentalkunst, og henger i A/S Industriens og Eksporthus. I 1961. Se bla. Eivind Otto Hjellev *Rolf Nesch*

115 Knut Knutsen ”Mennesket i sentrum” i *Byggekunst* nr.4/1961, s.146

I 1956 skrev daværende byplansjef i Oslo, Erik Rolfsen, en artikkel i *Arkitektnytt*, der han diskuterte behovet for en middelvei mellom teknologisk funksjonalisme og gammel tradisjonsromantikk. Rolfsen innleder teksten med en kritikk mot den rene funksjonalismen, for deretter å peke på behovet for det primitive og grove. Samtidig kritiserer han de ekstatiske formene som karakteriserer mange bygg. Rolfsen ønsket seg åpenbart noe midt imellom minimalismen til Mies van der Rohe og ekspresjonismen til Le Corbusier. Et slikt ønske resonnerer godt med idealene til de engelske brutalistene. Det er forøvrig verdt å legge merke til diagnosen Rolfsen gir den norske arkitektstanden, der han påpeker den vanskelige balansegangen mellom ny teknologi og tradisjonelle symboler:

«Som et korrektiv til den rent teknisk betonte funksjonsarkitektur bør det forlanges et innslag av primitiv kraft, liv og følelse, gjenklang fra naturmaterialene. Vi må ikke glemme begrepet trivsel, selv om de skånselsløse funksjonalister rynker på nesen av det og kaller det gammel tradisjonsromantikk. (...) Det skal være begge deler, ikke i umerkelig blanding, men i tilspisset motsetning. (...) Dette fremkaller sans for solide og enkle kjensgjerninger, uberørt natur, lokalkoloritt, gamle bruksting, grove materialer. Man skulle tro slikt preger arkitektur og brukskunst i dagens Norge, men nei. Det setter sitt preg på vår livsform ellers, men ikke på byggeformen. Det som karakteriserer en mengde av dagliglivets foreteelser idag er blandingen av raffinement og primitivisme. (...) Rock'n Roll og champagne, hard idrett fulgt av ekspertmassasje, villmarksliv med utgangspunkt og sluttpunkt i høyt oppdreven service – alle disse innslag er typiske. De kan få sitt uttrykk i byggeformene også, hvis man setter det nitide mot det grove materiale, det glatte mot det ujevne, det bearbejdede mot det uhøvlende eller upussede. Fint rammeverk i ubehandlet betongvegg, tynt metall og glass mot råmur, spinkelt listverk mot grovt tre, alt dette gir spenning. (...) Den helt ekstatiske form, som kirken i Ronchamps, det siste av LeCorbusiers arbeider, kan være berettiget i en kirke hvis formål er å være symbol for bestemte ritualer. Når de ekstreme former anvendes på mere vanlige brukshus kan det virke krampaktig. Vi ser for tiden mange eksempler på en blanding av superteknikk og nonfigurativ skulptur (...) Stillet opp mot markskrikereske, hysteriske former får man adskillig sympati for den glatte metallkonstruktivisme. Selv om den opererer med adskillig raffineri i detaljer og profiler, virker den rent naiv og rett frem i sammenlikning. Disse to ekstremere synes ikke å kunne møtes, men det finmekaniske kan godt møtes med en annen motsetning, nemlig det opprinnelige primitive, et grovt byggemateriale. (...) Når fagfolkene er delt i la oss si fire leirer som kompromissløst forlanger enten 20 etasjers kjempekaserner eller små søte eneboliger, enten bare stål og glass eller bare gråstein og tømmer, da vet i hvert fall det alminnelige publikum at ingen av dem har rett. Eller at alle har det.»<sup>[16]</sup>

I 1964 er en hel utgave av *Byggekunst* viet såkalt primitiv arkitektur, og her ble alt fra grotter til japanske trepaviljonger presentert og diskutert. I dette nummeret skrev også Bengt Espen Knutsen et essay med tittelen ”En ny tradisjon?”, der han diskuterer hva som er den virkelige norske tradisjonsarkitekturen. Han trekker inn både gamle stabbur og industrielle teglverk som eksempler på den egentlige arkitekturen, og påpeker at på tross av ”spartanske materialvalg (...) fins intet spor av monoton”. Disse gamle servicebyggene er konstruert ut fra rent behovsmessige forutsetninger, og det er ikke gjort noen forsøk på estetisk utforming. Dersom vi drister oss til å kalle stabburet for et norsk ”ware-house”, ligger ikke Bengt Espen Knutsens betraktninger så fjernt fra de vi finner hos Peter og Alison Smithson. Knutsen understreker viktigheten av den ubevisste skapervirksomhet, noe som lett kan leses som en refleksjon av anti-design:

”Dette (teglverket forf. anm.) er for meg arkitektur i ordets egentlige betydning og det

---

116 Erik Rolfsen ”Tanker fra en radiotale” i *Arkitektnytt* nr.17/1956, s.195

underlige er jo at anlegget, uten tvil, kun er bygget ut fra behovsmessige forutsetninger av håndverkere uten spesiell kunstnerisk bevissthet. Det er ikke gjort noen forsøk på estetisk utforming, resultatet ble bare slik. Hvis vi vender oss mot våre gamle gårdsanlegg som Rygnestad, Bjørnstad eller Øygarden, finner vi de samme kvaliteter som i teglverket, om enn formet på en mer pretensios og bevisst måte. Men den samme knapphet i virkemidlene og den samme terrengintegrasjon finner vi også her.”<sup>117</sup>

I dette utdraget aner vi en tilsvarende fascinasjon for det folkelige og uhøytidelige som Smithsonparet ga navnet ”peasant dwelling forms”, der en autentisk funksjonalisme gjør seg gjeldene. Byggeoppgavens tema ligger dermed i funksjonen og ikke i fasadeuttrykket, og det er en slik oppfatning av arkitektur som kan sies å ligge til grunn både hos Peter og Alison Smithson og hos Bengt Espen Knutsen. Knutsens kontakt med det engelske miljøet kommer også til syne i artikkelen, og det er ikke vanskelig å forstå at Nils-Ole Lund utpeker nettopp ham som Norges ”ambassadør” for brutalisme:

”Men det er et spørsmål om ikke trollmannen fra Frankrike på ny har skapt en tanke som får mer og mer grobunn. (...) særlig i England har hans arkitektur vært av stor betydning, og engelskmennene har med sin utpregede følelse for tradisjon, i relativt stor utstrekning, klart å omforme hans idéer slik at de harmonerer med det stedlige miljøet. Jeg nevner som eksempler arkitektene Howell og Killicks boligbyggeri, samt Stirling og Gowans saneringsarbeider i Preston, der arkitektene har grepet fatt i slummens eiendommelige karakter, og gjenskapt denne med arkitektonisk styrke; hele tiden med Le Corbusiers ’intellekt-primitivisme’ i ryggen.”<sup>118</sup>

Dersom vi forfølger denne tanken og legger den funksjonelle tradisjonsarkitekturen til grunn for brutalismens økonomiske og grove estetikk, finner vi et annet prosjekt som lett kunne fått merkelappen brutalisme klistret til seg. Are Vesterlid og Hans Østerhaug tegnet i 1960 en restaurant og dansepaviljong på Glomdalsmuseet på Elverum, og her kan vi avlese mange lignende tendenser som ved Hunstantonskolen. Vesterlid var tidligere elev av Knut Knutsen, og tilhører ”Knutsenskolen” ifølge den vanlige inndelingen i norsk arkitekturhistorie. Prosjektet ved Glomdalsmuseet har en utpreget industriell materialpalett, bestående av stål, tegl, betong og aluminiumsplater. Store deler av bygget er halvklimatisert uten tette yttervegger, og aluminiumsplatene ligger rett på stålkonstruksjonene. Hele anlegget kan leses som en serie horisontale plan som bygger seg opp mot et sentralt tårn. I likhet med vanntanken ved Hunstantonskolen er paviljongens vertikale høydepunkt en servicefunksjon, nemlig et ventilasjonstårn. Sammen med prosjektpresentasjonen som sto på trykk i *Byggekunst* i 1960, skrev Per Torp Ihldahl et essay med tittelen ”Nytt på Glomdalsmuseet”. Ihldahl delte tydeligvis flere av Bengt Espen Knutsens oppfatninger, og også her blir det lagt stor vekt på den rene funksjonalistiske arven fra tradisjonsarkitekturen:

”I en fjern fortid skal en professor ved navn Schirmer ha oppdaget Gudbrandsdalen. Dette skal ha ført til at visse former for bygninger lik meslinger spredte seg over landet, til glede for romantikere og arkitekter. (...) Stilt ovenfor en ekte, gammel tømmerstue (...) oppdager en at skaperen – designeren – må ha vært en ualminnelig nøktern, logisk og tørr personlighet. Intet er gjort uten tvingende grunn, og alle problemer er løst selvfølgelig og uten påfunn. Bygningen som sådan er rent funksjonalistisk. (...) Det kreves mer av god

117 Bengt Espen Knutsen ”Mot en ny tradisjon?” i *Byggekunst* nr.2/1964, s.41

118 Ibid., s.43

arkitektur enn nøkternhet og logikk. Den omtalte tømmerstua har også andre kvaliteter. Dens flater og rom har innbyrdes klare og harmoniske relasjoner. Her er igjen romantikeren med sin harmoni. Mer nøkternt kan man kanskje finne at de forskjellige rom, flater og mål er bestemt av de menneskelige mål – kroppslengde og bredde, sittehøyde, armlengde, fingergrep, løfteevne osv. Derved får dimensjonene på bygningens enkelte deler et innbyrdes forhold beslektet med menneskekroppens, et organisk bestemt forhold. Kanskje er det det som gir oss følelsen av harmoni.”<sup>119</sup>

Denne beskrivelsen innehar både betraktninger rundt en ren funksjonalisme, samtidig som den omhandler den folkelige kulturarven. Vi ser også at forfatteren, på samme måte som John Engh, er ambivalent i sine betraktninger rundt arkitekturen. Der Engh balanserer mellom å verdsette og å avvise det dårlige håndverket i Le Corbusiers Marseilleblokk, veier Torp Ihldahl for og imot den nøkterne og logiske funksjonalismen. Begge eksemplene speiler en arkitektstand som står på terskelen til en ny tid. De er fremdeles forankret i håndverkstradisjonen etter Arts and Craft-bevegelsen, men samtidig pent nødt til å ta de nye produksjons- og distribusjonsformene inn over seg. Per Torp Ihldahl knytter Vesterlids og Østerhaugs prosjekt an til en organisk tradisjon, og fremhever forholdet mellom arkitektur, menneske og natur. Likevel er det den industrielle og teknologiske virkeligheten som kommer til uttrykk i paviljongen. Prosjektet beskrives som både ”uformell” og ”umetodisk”, og de tekniske anleggene inngår som viktige arkitektoniske elementer. Bygningsvolumene er en funksjon av menneskenes bevegelser, og ikke komponert utifra en abstrakt geometrisk orden. Uten å bruke begrepet brutalisme om dette prosjektet, er Torp Ihldahl farlig nær Reyner Banhams beskrivelse fra 1955 av ”the new brutalism” når han skriver:

Størstedelen av byggverket er åpne, overdekkede arealer i flere plan. Lette, bevegde takflater gir noe av karakteren, de bygger seg opp over hverandre, aluminium bølgeplater på stålkonstruksjoner. (...) Takflatene gir oss ingen illusjoner om at det stenger ute noe annet enn det mildeste sommerregn. De bygger seg opp, umetodisk, men bevisst mot høydepunktet, som ved nærmere granskning viser seg å være utblåsningsåpningen for ubehagelige dufter. (Det oppfattes gjerne som typisk for gjennomarbeidet arkitektur at også de tekniske anlegg deltar positivt i dannelsen av helhetsbilledet.) Takflatens bevegelser er på sett og vis en funksjon av bevegelser i de lavere plan, der menneskene beveger seg. (...) Det hittil nevnte er uten vegger rundt, uformelt, passende til rock-and-roll, coca og lyse sommerkjoler eller det som mindre er.”<sup>120</sup>

Per Torp Ihldahl inngår i 1962 partnerskapet Arkitim sammen med blant andre Are Vesterlid og Finn Bø, og denne gruppen fortsetter å tegne prosjekter med sterk vekt på ubehandlede materialer og eksponerte konstruksjoner. Prosjektet på Glomdalsmuseet blir ikke formidlet som norsk brutalisme, derimot er ”Norges styggeste bygg” – den ”brutalistiske høyblokka på trivelige Tynset” – tegnet av Arkitim-medlem Finn Bø.

---

119 Per Torp Ihldahl ”Nytt på Glomdalsmuseet” i *Byggekunst* nr.6/1960, ss.162-163

120 Ibid., s.163

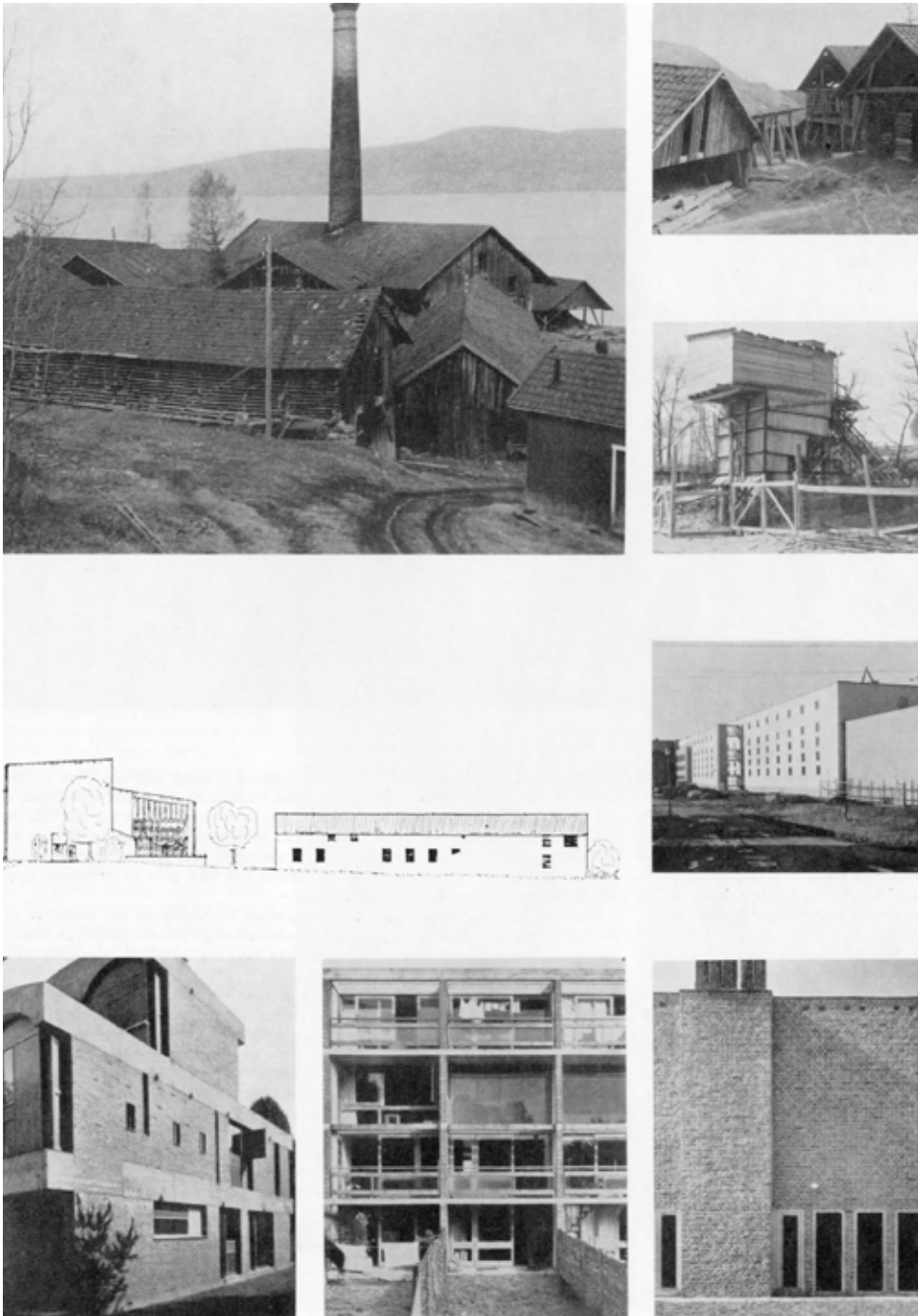


Fig. 63 Illustrasjoner fra "En ny tradisjon?" av Bengt E. Knutsen; *Byggkunst* nr.2/1964. På bildet vises: T.v øverst: nedlagt teglverk ved Randsfjorden. Anleggstårn i Oslo. I midten: Utkast til kirke i Oxelønsund av Peter Celsing. Transformatorstasjon på Sogn. Nederst: Maisons Jaoul, Le Corbusier. Boligbygg i Hampstead, Killick og Howell. Kirke i Vällingby; Peter Celsing.





**Fig. 64. Are Vesterlid og Hans Østerhaug;** restaurant og dansepaviljong på Glomdalsmuseet, Elverum (1960)  
Restaurantens østfløy med hovedinngang bakerst i bilde.



**Fig. 65. Are Vesterlid og Hans Østerhaug;** restaurant og dansepaviljong på Glomdalsmuseet. Tak over danseplattig.  
Bildet viser tydelig hvordan aluminiumsplatene ligger rett mot konstruksjonene, og det er ikke gjort noe forsøk på å bearbeide overgangene. Takplatene bygger seg opp over hverandre, og følger bevegelsene på gulvplanet.

### 4.3 Norsk dagspresse 1985-2013

Dersom det er riktig, slik Banham hevder, at brutalismens moralske innhold forskyves mot en rent estetisk fortolkning etterhvert som de britiske prosjektene formidles til andre land, er det ikke så merkelig at det også i Norge etableres en formalistisk fortolkningsramme rundt fortellingene om brutalisme. Vi har imidlertid sett at begrepet første gang dukker opp i norske magasin i anledning Peter Smithsons besøk i 1959, og det er dermed naturlig å tro at hans etiske program iallefall den gang skulle kunne danne grunnlaget for forståelsen av brutalisme her til lands. På sett og vis er det Smithson som i egen person bringer begrepet til Norge med sitt foredrag om "the truly modern architecture". Likevel formidles det allerede året etter en grovt forenklet versjon av brutalismen, da *Arkitektnytt* oversetter *Architectural Review's* omtale av Sverre Fehns og Geir Grungs Maihaugen-prosjekt. Denne gangen blir begrepet kun forklart som "meget kraftig". Det virker sannsynlig å tro at det er Banhams fortelling om en ny estetikk og ikke Smithsonparets mer teoretiske begrunnelser som danner grunnlaget for den norske fortolkningen av brutalisme. Til tross for dette etableres det likevel to ulike oppfatninger av brutalisme som stil. Den ene vektlegger fasadeartikulering og kraftige konstruksjonsdetaljer, mens den andre tar utgangspunkt i arkitektenes ønske om å skrelle seg ned til den industrielle verdens egentlige sannhet. I begge fortellingene er imidlertid utsagn som "det individuelle uttrykk" og "grove materialvirkninger" sentrale. Den "åpne estetikken" og de etiske sidene ved den engelske brutalismediskursen, som best ivaretas i kunstprosjektene til The Independent Group og i Smithsonparets byplanforslag, nevnes nesten aldri i sammenheng med begrepet her til lands.

I dette delkapitlet velger jeg å la den norske dags- og ukespressen komme til orde, og ønsker dermed å undersøke hvordan oppfatningen av brutalismens meningsinnhold har forskjøvet seg i løpet av de siste 30 årene. Med dags- og ukespresse mener jeg alle almenne nyhetsaviser og periodiske tidsskrifter. Da det er skrevet såpass lite om brutalisme, er det først og fremst i disse fora at begrepet kommer til uttrykk. Det er i all hovedsak i landsdekkende aviser som *Aftenposten*, *Dagens Næringsliv*, *Klassekampen* og *Morgenbladet* at ordet blir brukt, og skribentene representerer stort sett arkitekt- eller kunstnerstanden. Jeg har valgt å fokusere på problemstillinger som dukker opp gjentatte ganger, og har luket vekk alle subjektive utbrudd fra privatpersoner. Brutalisme er et ord som først og fremst er forbeholdt arkitekturfeltet, likevel dukker det opp enkelte steder i forbindelse med teaterkritikk og filmanmeldelser. Jeg velger her å se bort fra artikler som omhandler andre kulturfelt enn arkitektur. Lesningen min er basert på et utvalg artikler i perioden 1985-2013.

#### 4.3.1 Brutalisme som hensynsløse overgrep

På midten av 80-tallet dukker de første beskrivelsene av brutalisme opp i norske aviser. Ordet kommer stort sett til uttrykk som det verst tenkelige ytterpunktet i den generelle modernismekritikken som gjorde seg gjeldene utover på 80- og 90-tallet, der den såkalte vulgærfunksjonalismen og den symbolrike og historiserende postmodernismen representerte hver sin motpol. I de aller fleste tilfellene er imidlertid

både modernismens forkjempere og dens motstandere enige i at brutalisme representerer noe i retning av en vederstyggelighet – det er en samlebetegnelse for alt som er stygt, overdimensjonert og som ikke tar hensyn til omgivelsene. Denne fortellingen får på sett og vis arkitekturteoretisk tyngde gjennom tekstene til Norberg-Schulz, der det nettopp er den overdimensjonerte og overfladiske ekspresjonismen som plasseres inn under brutalismeetiketten. *Norges kunsthistorie* (bind 7) kommer ut i 1983, to år før de første beskrivelsene dukker opp i norske aviser. Lesningen av artiklene fra perioden 1985-2000 avslører også at det først og fremst er innenfor to avgrensede problemstillinger at ordet opptrer, nemlig ved diskusjoner om vern av gamle bygningsmiljø og ved diskusjoner rundt byggehøyder på nybygg.

Arkitekturprofessor Thomas Thiis-Evensen var den første som brukte begrepet i dagspressen; i *Aftenposten* 23.03.1985. Her omtaler han det nye hotell Sheraton ved E18 av F.S Platou arkitekter, og hevder at eksteriøret minner om et togsammenstøt. Thiis-Evensen forventet seg mye av hotellet, som her beskrives som et av de nyeste postmoderne byggverkene i Oslo. Bygningens hovedform og fasade står imidlertid ikke til hans forhåpninger, og han karakteriserer eksteriøret som et ”tilbakeskritt til 60-årenes brutalisme”. Dette er et rent retorisk poeng, brukt for å underbygge hans argumenter for hvorfor dette er dårlig postmodernisme:

”Denne bevisste usammenheng minner om 60-årsblokkenes ubevisste stedløshet, og som er det postmodernismen opprinnelig reagerte imot. Også de brede fasadene med de firkantede vinduene minner faretruende om det skjematiske ved drabantbyblokkene”<sup>[121]</sup>

Vi ser altså at brutalismen representeres ved 60-årenes skjematiske høyhusbebyggelse, som ifølge Thiis-Evensen utviser en ubevisst stedløshet. Denne referansen identifiserer han først og fremst i romdannelsene mellom hotellet og omkringliggende bygninger. Han forklarer hvordan postmodernistisk arkitektur ofte karakteriseres av romvolumer som settes sammen på en asymmetrisk måte i vridninger og sammenstøt. Ved det nye hotellet er imidlertid disse prinsippene ”blåst opp i det gigantomane”. Skal vi tro Thiis-Evensen, er mellomrommene mellom bygningene store som fotballbaner, og dette bidrar kun til å forsterke den øde motorveierkenen langs E18. Brutalismebegrepet blir brukt for å understreke hotellets overdimensjonerte størrelser og mangel på tilpasning, og det er tydelig at arkitekturprofessoren forstår brutalisme som – vel – brutalt og brautende.

En liknende fortelling finner vi hos Theo Koritzinsky, daværende stortingsrepresentant for Sosialistisk Venstreparti og leder for partiet i perioden 1983-87. I flere intervjuer på slutten av 80-tallet tok han i bruk brutalismebegrepet, og i alle tilfellene er det størrelsen på et bygg som, ifølge Koritzinsky, definerer det som brutalistisk. Det er i hovedsak byggevirksomheten på Vaterland i Oslo som karakteriseres, og både Postgirobygget (1975) og Oslo Plaza (1989) må finne seg i å bli plassert i denne kategorien. Koritzinskys

---

121 Thomas Thiis-Evensen ”Hotell Sheraton: Et togsammenstøt ved E18” i *Aftenposten* 23.03.1985, s.5

versjon av brutalisme kommer tydeligst til uttrykk i et intervju i Aftenposten i 1990:

”Nybrutalisme. Dette er stortingsrepresentant Theo Koritzinskys (sv) beskrivelse når han står på Grønland og skuer mot glass og betong i Oslo City, glasshotellet som er Nordens høyeste bygning (Oslo Plaza forf. anm.). Og veisystemet som krysser det hele. Han mener arkitekturen har gjort knefall for privatbilismen og viser til Fjellinjen, trafikkmaskiner i stort og lite format, Vålerengentunnel og andre veiprojekter man er blitt orientert om på turen.”<sup>[122]</sup>

Arkitekturskribent Jan Carlsen skriver brutalismen inn i en tilsvarende historie, og hans fortelling er klart og tydelig formulert. Carlsen lar brutalismen stå som tidsmarkør for hele 20-årsperioden mellom 1956 og 1975, da postmodernismen, riktignok kun for en kort periode, tok over som ideologisk premissleverandør. Også her manifesterer retningen seg i høyhusbebyggelsen, deriblant Postgirobygget. Han er ikke nådig i sin kritikk av det han omtaler som brutalisme, og anser denne arkitekturen for å være både tarvelig og monstrøs. Carlsen anlegger et samfunnsøkonomisk perspektiv, og trekker fram hvordan byggenæring og grunneiere har utnyttet senmodernismens idealer som unnskyldning for dårlig arkitektur og dårlig håndverk. Et viktig poeng for Carlsen er hvordan arkitektur gjenspeiler de rådende maktforholdene i samfunnet, og dette utdraget fra *Aftenposten Morgen* gir en god illustrasjon på hva han legger i begrepet:

”I motsetning til vanlig historieoppfatning, som anvender uttrykket funksjonalisme på hele femtiårsepoken, foretrekker jeg å skille mellom den opprinnelige, autentiske funksisen - mellomkrigstidens og de første etterkrigsårenes arkitekturbilde - og den brutalistiske og skjematisk - ja sjelløse - byggevirksomheten som regjerte under 60- og 70-tallet i drabantbyenes og motorveienes og de kommersielle citykjernes æra. (...) I begynnelsen av 50-tallet, da Le Corbusiers nå herostratisk berømte ”bomaskin” i Marseille var ferdig og bydelen Vika skulle ”moderniseres”, utartet funksjonalismen til en parodi på seg selv; en banalisering diktert av de snevre interessene til grunneierne, entreprenørene og bygningsindustrien ble konsekvensen, og 1900-tallets mest utskjulte arkitektur så dagens lys i den byggeivrige tyveårsperioden. For hovedstadens vedkommende kan man anskueliggjøre tidsrommet med arkitekturbegivenheter som Selvaags tarvelige Veitvet-blokker (1956) og det monstrøse Postgirobygget (1975). La oss gi fenomenet navnet brutalismen inntil noen finner en mer dekkende betegnelse.”<sup>[123]</sup>

En annen viktig stemme i denne perioden var daværende Riksantikvar Stephan Tschudi Madsen, som gjentatte ganger advarte mot de historieløse brutalistene som ”herjet langs kystbyene” på 60- og 70-tallet. Da Holmenkollen Kapell brant ned til grunnen i 1992, raste det en debatt om hvorvidt gjenoppbyggingen skulle basere seg på en historisk kopi, eller om det skulle tegnes et helt nytt kapell. I kraft av sitt embete var Tschudi Madsen naturligvis sentral i denne debatten, og tok til orde for et nytt kapell som ikke var en kopi av det gamle. Det var derimot viktig for Tschudi Madsen å ”vise arkitektene den tillit de ikke gjorde seg fortjent til i 1960 og 1970-årene, hvor brutalistene herjet langs kystbyene og man ikke tok hensyn til tradisjonene og det bestående”. I denne fremstillingen opptrer brutalistene som hardbarkede modernister på vikingtokt, og Riksantikvaren avslutter med et håp om at vi nå ”har lagt hensynsløsheten og

122 Henrik Widt ”Hovedstadsturister fra Stortinget”, artikkel i *Aftenposten Morgen* 12.01.1990, s.7

123 Jan Carlsen *Arkitektene og den neste ismen*, artikkel i *Aftenposten Morgen* 27.04.1995, s.24

brutalismen bak oss”.<sup>[124]</sup> Også i debatten om utbyggingen på Tullinløkka i Oslo fem år senere, trakk Tschudi Madsen fram brutalismen som et skrekkeksempel, og tonen var den samme som sist; brutalistene ble nok en gang kjennetegnet som ”tradisjonsløse” og ”herjet vilt”.<sup>[125]</sup> I disse debattene foreligger det ingen kvalitetsmessig vurdering av brutalistisk arkitektur, ordet brukes kun som retorisk virkemiddel. I begge tilfellene måtte Riksantikvaren forsvare seg mot konservative krefter som ønsket å bygge stilkopier og klassisistiske prosjekt, og han inntok dermed rollen som den progressive parten.<sup>[126]</sup> For å rettferdiggjøre moderne arkitektur anså Tschudi-Madsen det tydeligvis som nødvendig å markere motstand mot den allerede utskjelte byggevirkomheten på 60- og 70-tallet.

Det er viktig å påpeke at ordet brutalisme i alle disse eksemplene inngår i helt bestemte (og gjerne betente) sammenhenger, og videre at betegnelsen fyller en helt bestemt funksjon. Prosjektene som nevnes er først og fremst store og dominerende i landskapet, de er ”seg selv nok” og tar, ifølge forfatterne, ikke hensyn til omgivelsene. Det lille snevet av sammenheng mellom disse fortellingene og Alison og Peter Smithsons visjoner kan sies å ligge i hvordan brutalismen forstås som en konfrontasjon med virkeligheten. Men der Smithsonparet ønsket å utfordre det bestående, og vekke folk opp av sitt søvngjengerliv, er den ”sjelløse” og ”skjematiske” brutalismen det fortelles om på 80- og 90-tallet snarere et direkte resultat av det samme søvngjengerlivet. Det er i det hele tatt noe ironisk over at en arkitekturbevegelse som i utgangspunktet var en protest mot det den anså som overfladisk og livsfjern nostalgi i 50-årene, selv får rykte på seg som livsfjern og overfladisk 30 år senere. Den britiske brutalismebevegelsen fungerte riktignok som et banner for arkitektur som utfordret konvensjoner og ikke godtok tidens pittoreske normer (på samme måte som enhver modernistisk avantgarde-bevegelse). Når betegnelsen blir overført til konvensjonell arkitektur innebærer imidlertid konfrontasjon ikke lenger noe heroisk.

Historien om den hensynsløse brutalismen blir dobbelt ironisk når det på slutten av 90-tallet raste en debatt om hvorvidt Sverre Fehns rolle i norsk arkitekturhistorie var undervurdert. Anledningen var den voldsomme oppmerksomheten som ble rettet mot Fehn på 90-tallet, da han etter lang tids fravær fra den norske arkitekturscenen omsider fikk fortjente æresbevisninger og store oppdrag.<sup>[127]</sup> Sverre Fehn, som på 60-tallet var den første norske arkitekten som internasjonalt ble omtalt som brutalist, inntok i den norske fortellingen på 90-tallet en diametralt motsatt rolle. Han ble her framstilt som et offer for ”en brutalistisk maktelite” som ikke anerkjente hans arbeid. Denne eliten var representert

---

124 Kurt Johnny Olsen ”Duellen. Viktigst med nytt kapell” i *Aftenposten Morgen* publisert 06.09.1992, s.8

125 Stephan Tschudi Madsen ”Fra Tullinløkka til torgalmenningen” i *Aftenposten Morgen* 27.04.1997, s.8

126 Ved Holmenkollen kapell fremmet Oslo og Akershus Fortidsminneforening å gjenoppbygge en tro kopi, mens på Tullinløkka presenterte Petter Olsen og Piotr Choynowski et klassisistisk museumsutkast.

127 Dette toppet seg i 1997, da Sverre Fehn ble tildelt den høyest hengende internasjonale utmerkelsen en arkitekt kan få – Pritzkerprisen.

ved Peter Butenschøn, Stephan Tschudi Madsen og andre høye herrer i Norges arkitekturmiljø, som ble beskyldt for å ha holdt Fehn utenfor det gode selskap. Audun Engh og Arnstein Arneberg i den konservative stiftelsen ”Byens Fornøyelse” så her sitt snitt til påpeke flere uheldige sider ved Fehns arbeider. Blant annet pekte de på hvor lite tilpasset prosjekter som Aukrust-senteret på Alvdal (1996) og Norsk Bremuseum i Fjærland (1991) er til omgivelsene og den tradisjonelle byggeskikken. Forfatterne fremmet en generell misnøye mot modernistisk arkitektur, og kom farlig nær en sannhet når de stilte spørsmålet (sannsynligvis uten å være klar over Banhams liste over internasjonal brutalisme fra 1966): ”Hvor forskjellig er hans (Fehn forf. anm.) arkitektur fra 1960-årenes brutalistiske utskielser?”<sup>[128]</sup> Det grundigste og mest korrekte svaret på Enghs og Arnebergs mistroiske spørsmål om forskjellene på brutalistiske utskielser og Sverre Fehns arkitektur, vil kanskje være: Fehns arkitektur er *mer* brutalistisk (men ikke utskielende).

#### 4.3.2 Brutalisme som ”sosialdemokratisk hoffarkitektur” i ubehandlet betong

Gjennom hele 80- og 90-tallet formidles brutalisme stort sett som autoritære overtramp i regi av en spekulativ og økonomibesparende byggenæring. I løpet av de siste ti årene har begrepet imidlertid fått nyvunnet interesse, og denne gangen har fortellingen en annen klang. Nå er det vern av rivingstruede bygninger som står på spill, og de negative tonene fra tidligere veies opp med argumenter for bevaring. Den første gangen brutalisme ble knyttet til en vernesak i norsk media var i 1996, da kunsthistorikerne Eirik T. Bøe og Signe Horn Fuglesang trakk fram Blinderns bygninger som verneverdige. Byggets materialepalett med meislet betong og ubehandlede treflater knytter det, ifølge Bøe og Fuglesang, til brutalismen. Det brutale forstås ikke som hensynsløst, men som rått, og de to trekker fram at brutalismen framstår som et ”rått og potent uttrykk” med en ”utrolig materialnærhet”.<sup>[129]</sup> Vi må likevel et godt stykke ut på 2000-tallet før disse fortellingene får overtaket over nedvurderingene fra de foregående tiårene, og først rundt 2004 begynner beskrivelser av brutalisme som en arkitekturstil med upussede materialer, tydelige konstruksjoner og synlige tekniske installasjoner for alvor å dukke opp. En norsk brutalismekanon begynner å anta form, og i 2011 fredes St.Hallvard kirke og kloster, mens Regjeringsbygget blir foreslått fredet første gang i 2010. I begge narrativene – både 80-tallets skrekkehistorier og 00-tallets forsvarstaler – betegner brutalisme først og fremst offentlig monumentalarkitektur som rådhus, skoler og kirker. Dette er storslåtte prosjekter i sosialdemokratiets tjeneste. Fortellinger om brutalisme som ”tilfeldig”, ”åpen” og ”aformal” opptrer kun i få sammenhenger. Dersom man vil fremheve brutalismen som verneverdig, henter man sine argumenter fra Nils-Ole Lund og peker på den fundamentale ærligheten som ligger til grunn. Dersom man ønsker å trekke fram brutalismen som hensynsløs, henter man derimot argumentene sine fra Christian Norberg-Schulz, og peker på at brutalismen dyrket konstruksjonen og er lite tilpasset omgivelsene.

128 Audun Engh og Arnstein Arneberg ”Arkitektene seiler i Fehn-vind” i *Aftenposten Morgen* 07.01.1999, ss.32-35

129 Helle Benedicte Berg ”Blindern – en heftig høyborg” i *Aftenposten Aften* 30.08.1996, s.30

Fortellingene fra 2000-tallet dreier seg først og fremst om arkitektur i ubehandlet betong. Parallellen mellom brutalismen og Le Corbusiers "béton brut" kjenner vi igjen fra Reyner Banhams artikkel fra 1955. Vi kan også gjenkjenne en påvirkning fra den franske sveitsiske arkitekten i prosjektene til Peter og Alison Smithson. Som vi har sett, etableres det allerede på 60-tallet en oppfatning av den engelske brutalismen som en arkitektur som utforsket "betongen og det plastiske uttrykk". En av forklaringene til dette ligger nok i det faktum at begrepet ble tatt i bruk i Norge på et tidspunkt da brutalismen allerede hadde blitt en moteriktig stil i England. Den ble dermed ikke lenger betraktet som de unges opprør mot etablissementet. Likevel har vi sett at forståelsen av brutalisme blant norske arkitekter på 60-tallet i en større grad handlet om enkle, kompakte hus i teglstein framfor eksperimenter i betong. Det virker for enkelt å la ubehandlet betong stå som eneste kriterium for om et bygg gjenspeiler brutalistiske tendenser eller ikke; i alle fall dersom man tar med i betraktningen at Alison og Peter Smithson ikke bygde et eneste bygg i plasstøpt betong før sent på 80-tallet.<sup>[130]</sup> En tilsvarende skepsis mot å betrakte brutalisme utelukkende som bygg i ubehandlet betong, er også tydelig hos den tyske arkitekten og teoretikeren Jörg Gleiter:

"Was allgemein als Brutalismus bezeichnet wird – und was keineswegs immer etwas mit dem Bauen in beton brut zu tun haben muss –, ist eine Erscheinung der Architektur der Moderne, die auf ganz spezifische Weise an die ökonomische und materielle, aber vor allem an die mentale und psychologische Verfasstheit der Zeit nach 1945 geknüpft ist."<sup>[131]</sup>

Bakgrunnen for den norske nylesningen av brutalisme på 2000-tallet er først og fremst knyttet til spørsmål om vern av etterkrigsmodernismen, i en tid da disse byggene står i fare for å forfalle. Erling Viksjøs arkitektur blir stående som de reneste eksemplene på betongbrutalismen, til tross for at stadig flere tar til motmæle mot å betrakte Viksjø som brutalist. Det er i all hovedsak Regjeringsbygningen (1959) og rådhuset i Bergen (1974) som brukes som eksempler på Viksjøs brutalisme. Begge disse prosjektene er oppført i naturbetong, og hovedformene er enkle og avklarede lamellblokker som ruver i omgivelsene. Prosjektene ligger langt fra Smithsonparets "topologiske" prosjekter med sine gangbruer på kryss og tvers, som kobler ulike bygningsdeler sammen til et helt system av "streets in the sky". Uansett hva man måtte mene om Viksjøs kobling til brutalismen, er det tydelig at dette temaet påvirker generelle betraktninger av hva brutalisme er. Erling Dokk Holm skriver i *Dagens Næringsliv* i 2007:

"Brutalisme er for arkitekturhistorikere en beskrivelse av en stil, og avviker slik fra den mer folkelige bruken av ordet som et skjellsord. I en slik akademisk forstand viser ordet til bruken av betong i sin rå og ubehandlede form, der forskalingsmerkene gjerne skal være synlige, og bygningene ellers skal gjengi rene geometriske former"<sup>[132]</sup>

130 Se Steve Parnell "Brute Forces" i *Architectural Review* (Juni 2012), s.18-19

131 "Det som alment blir betegnet som brutalisme – og som på ingen måte kun dreier seg bygg i béton brut – er en versjon av modernistisk arkitektur, som på helt bestemte vis er knyttet til den økonomiske og materielle, og framfor alt den psykologiske og mentale tilstanden etter 2.verdenskrig." Jörg Gleiter "Brutalismus Als Symptom" i *Arch+* nr.208/2012, ss. 6-9

132 Erling Dokk Holm "Brutale saker" i *Dagens Næringsliv Morgen*. 28.07.2007, s.78

Dokk Holm baserer sin forklaring på den ”akademiske forstanden” og det er helt åpenbart at han direkte fører Le Corbusiers ”béton brut” over på brutalismen i sin helhet. Denne fortellingen holder 50- og 60-årenes teglsteinsarkitektur helt utenfor, og det er ikke plass til å innlemme Sjøfartsmuseet, Institutt for Samfunnsforskning og boligene i Slemdalsveien som del av denne tradisjonen. Videre gjør begrensningen til ”rene geometriske former” liten plass til modulbasert byggeri som museet på Maihaugen eller bakeribygningen til A/S Ditlef Martens i Bergen. Ei heller Skjold Lexaus ”økologiske brutalisme” eller Fehns ”streets in the air” ved Storhamarlåven kan leses inn her. Skal vi tro Dokk Holm, gjør brutalisme seg gjeldene utelukkende gjennom råbetong. Det er likevel fristende å tro at hans forklaring om at brutalisme kjennetegnes ved klare geometriske former, er begrunnet i Lund&Slaattos prosjekter. Både Chateau Neuf og St.Hallvard er bygget opp av enkle kubiske volumer og sirkler. Et slikt formspråk ligger nærmere teglsteinens egenskaper enn den plastiske betongen, og som vi har sett var de engelske 50-tallsprosjektene stort sett enkle kasser med flatt tak. Likevel fastholder Dokk-Holm at brutalisme først og fremst gjelder betongbygg, og han gjentar de samme argumentene (om enn med et lite forbehold) i fagbladet *Mur+betong* i 2011:

”En fellesnevner for alle de bygningene som kan beskrives med termen ’brutalistisk’ er at de er bygget i betong. I teorien kunne man oppføre en brutalistisk bygning i tre, men den forblir i teorien. Alle virkelig brutalistiske bygninger er oppført i betong”<sup>[133]</sup>

Hvorfor begrenses brutalismen til kun å gjelde betongbygg? Nils-Ole Lunds bøker kan iallefall ikke beskyldes for å være årsak til dette; han nevner som sagt ikke et eneste norsk betongbygg. St.Hallvard kloster og kirke inneholder riktignok mye eksponert betong, men hovedinntrykket av kirken er likevel at det er en teglsteinsbygning. Christian Norberg-Schulz er mer sannsynlig delaktig i dette, da hans beskrivelser av brutalisme fra 80-tallet kun nevner Le Corbusier og hans ”béton brut” som årsak til betegnelsen brutalisme.

Adrian Forty hevder i boken *Concrete and culture* (2012) at det først og fremst er brutalismens opposisjonelle holdning til tradisjonelt håndverk som knytter retningen til betong. Imidlertid påpeker han samtidig det åpenbare misforholdet mellom et ønske om ufaglærte arbeidere og betongkonstruksjoner, da forskalingsteknikkene for å avtegne mønstre i betongen er en møysommelig praksis. Der den ubehandlede betongoverflaten lett kan bli misforstått som et uttrykk for det ufaglærte og ”funnede objektet”, kreves det en spesialisert teknisk kunnskap for å oppnå en bestemt røffhet i betong. Denne kunnskapen ligger imidlertid ikke hos den som utfører arbeidet, men hos den som planlegger det. Produsentene av råmaterialene, sement og armeringsjern, stiller som regel ikke som produksjonskrefter (i motsetning til produsenter av stål eller murstein), noe som overlater monteringsprosessen til entreprenørens arbeidere. Betongens inntog i byggeindustrien har forskjøvet forholdet mellom faglærte håndverkere, ufaglærte

---

133 Erling Dokk Holm ”Armeringskunst. Brutalisme” i *Mur+betong* nr.3/2011, ss.40-44



bygningsarbeidere og tekniske spesialister til fordel for de to sistnevnte gruppene. Man kan på en måte si at entreprenøren er den faglærte, ikke arbeideren. Det blir dermed feil å si at det å bygge i betong avhenger mindre av faglig kompetanse enn tradisjonelt håndverk gjør. Forskjellen ligger ikke i mengden fagkunnskap, men hvordan denne distribueres blant de involverte i byggeprosessen. Det hersker liten tvil om at den som utfører selve støpearbeidet ikke behøver å besitte så mye teknisk innsikt i betong, det tar entreprenøren seg av. I storskalabygg ledsages dermed betongindustrien av en viss form for fremmedgjøring, der den håndverksmessige fagkunnskapen holdes adskilt og skjult fra støpeprosessene. Myten om at betong ikke avhenger av fagkunnskap vedvarer, og dette er muligens noe av grunnen til at brutalisme blir formidlet som betongens arkitektur. Vi så i kap. 4.2.1 hvordan arkitekt John Engh allerede i 1955 berømmet de ”tilfeldige” og ”levende” kvalitetene ved Le Corbusiers Marseille-blokk. Disse kvalitetene som, ifølge Engh gjør huset til en opplevelse, oppstår nettopp ”til tross for – eller kanskje også på grunn av dette dårlige håndverk.”

Her til lands henger nok også oppfatningen av brutalisme som høyreist betongarkitektur i sosialdemokratiets tjeneste sammen med den generelle harseleringen av det man forsto som brutalisme på 80- og 90-tallet. Nå er den ”hensynsløse 60tallsarkitekturen” som står i fare for å bli jevnet med jorden, og det som ble ansett som høyt og stygt for 20 år siden må plutselig bevares. Man kan si at deler av argumentasjonen fra 80- og 90-tallets diskusjoner overvintrer. Det er fremdeles de høyreiste statlige monumentene fra 60- og 70-tallet som danner grunnlaget for brutalismediskursen her til lands, og det kan synes som om den retoriske og populistiske formidlingen av ordet på 80- og 90-tallet delvis bidro til å utpeke en norsk brutalistisk kanon.

## 5. Oppsummering og avslutning

### 5.1 Konklusjon

Avslutningsvis vil jeg trekke noen overordnede konklusjoner samt peke på enkelte momenter med potensiale for videre undersøkelser. I oppgaven søkte jeg ikke bare å avdekke hvilke fortellinger som finnes om norsk brutalisme i dag, men også belyse hvordan historikere og arkitekter har avlest brutalistiske tendenser i norsk arkitektur tidligere. Som vi så innledningsvis landet jeg på en overordnet problemstilling som lød:

Hva innebærer dagens forståelse av norsk brutalisme, og hva har ledet fram til denne?

Opgaven viser at det allerede på 60-tallet ble etablert to ganske ulike fortellinger om norsk brutalisme, der den ene ble diskutert gjennom den tette og kompakte teglsteinsarkitekturen mens den andre ble diskutert gjennom den mer eksperimentelle betongarkitekturen. Begge disse narrative har sine tydelige stemmer i historiografien, der Nils-Ole Lund og Christian Norberg-Schulz må sies å representere hver sin fløy. Utover på 80-tallet tilføyes en tredje variant, nemlig den skjematisk og hensynsløse betongbrutalismen representert ved en typisk bygningstypologi fra 60-årene – den høyreiste skiveblokken. Det er i denne forbindelse at Erling Viksjø kan trekkes inn som ”den norske brutalismens far”. Viksjø settes ikke, så vidt jeg har sett, i direkte forbindelse med brutalisme før Norberg-Schulz gir han tittelen ”råfunkisens mester” i 1999. Alle fremstillingene av norsk brutalisme har sitt utgangspunkt i en stilistisk forståelse av begrepet, og representerer ulike fasetter av det Reyner Banham dømte ”the brutalist style”. Hos Banham var denne stilen så vidtfavnende at det ikke er det minste rart at vi presenteres for såpass ulike lesninger idag. Smithsonparets ”new brutalism” var en kortfattet affære, som tilsynelatende aldri har vært diskutert i noen stor grad har til lands.

Lund og Norberg-Schulz ender begge opp med å utpeke St. Hallvard kirke og kloster og Chateau Neuf som de fremste eksemplene på norsk brutalisme. Veien fram til denne konklusjonen er imidlertid ulik hos de to. Norberg-Schulz nevner ikke Reyner Banham eller engelsk arkitektur med et ord, og det er utelukkende Le Corbusiers ”béton brut” som står som retningens forløper. Lund understreker derimot at brutalisme først og fremst er en stil konstruert av Banham. Han åpner boken *Nordisk arkitektur* med å hevde at arkitekturhistorien må leses som en serie diskurser, mens Norberg-Schulz forholder seg til en lineær utviklingslinje der skiftende stiler mer eller mindre avløser hverandre etterhvert som tiden går. Dermed er det lettere for Lund å vektlegge de spørsmålene arkitektene stilte seg framfor de formale svarene de gav. Hans brutalismebegrep er mer farget av moralismen som preget Alison og Peter Smithsons tanker, og nettopp derfor kan han lese inn likhetstrekk mellom brutalismen og Knut og Bengt Espen Knutsens ”uvesentlige” arkitektur. I uttrykk er Smithsonparets prosjekter ganske ulik de til Knut og Bengt Espen Knutsen, men ønsket om en ”anti-designet” arkitektur som unndrar seg vanlige skjønnhetsnormer kjenner vi igjen hos dem alle. En tilsvarende argumentasjon

ligger til grunn hos Siri Skjold Lexau, når hun snakker om økologisk brutalisme. Nils-Ole Lund legger imidlertid ikke så stor vekt på de engelske brutalistenes ønske om å fri seg fra det tradisjonelle håndverket, noe som nettopp kan sies å utgjøre en hovedforskjell på "Knutsenskolens" ethos og Smithsonparets radikale moral. Han kommer likevel nærmere den opprinnelige brutalismediskursen enn Norberg-Schulz gjør, når han leser den norske teglsteinsarkitekturen på 50- og 60-tallet som uttrykk for de samme tendensene som i England. Flesteparten av de engelske bygningene som ble oppført på 50-tallet, og som ble lest inn under brutalismebanneret, er preget av teglstein og glass framfor betong.<sup>[134]</sup>

Det er ikke grunnlag for å hevde at brutalisme var et mye brukt begrep blant arkitekter på 50- og 60-tallet. Det fremgår likevel fra mine magasinsøk at det, ved siden av Fehns og Grungs Maihaugen-prosjekt, først og fremst var teglsteinsarkitektur som ble plassert i denne kategorien. Lunds fremstilling av brutalismens nedslag i Norge, slik det fremkommer i *Teoridannelser* og *Nordisk arkitektur*, ligger dermed nært de eksemplene som ble formidlet som brutalisme i norske arkitekturmagasinet i denne perioden. Dette har sin naturlige forklaring i at Lund selv var en av forfatterne som tidlig beskrev brutalistiske tendenser i norsk arkitektur, men en lignende forståelse av enkle teglsteinshus som norsk brutalisme ble også opprettholdt av andre forfattere. Spartanske og kubiske teglsteinshus var også det engelskmennene i hovedsak forsto som brutalisme; enten det er snakk om Banhams "manifest buildings" eller Smithsons eneste oppførte hus mellom 1955 og 1959 – Sugden House.<sup>[135]</sup> Lunds fremstilling ligger også nærmere Hans Asplunds kommentar til Lennart Holms og Bengt Edmans Villa Göth. Christian Norberg-Schulz' presentasjon av Colin St. John Wilsons prosjekter i 1967 er interessant i denne sammenhengen, fordi den antyder at Norberg-Schulz ikke leste denne arkitekturen som brutalistisk. Norberg-Schulz var godt orientert om hva som foregikk i utenlandske arkitekturmiljø, og kjente etter all sannsynlighet til begrepet "new brutalism" på dette tidspunktet. Det er dermed mulig at han rett og slett ikke ønsket at arkitektur han tydeligvis satte pris på skulle karakteriseres som brutalisme.

Lund utnevner Bengt Espen Knutsen til den fremste importøren av engelske impulser til Norge, noe som enkelt forklares utifra Knutsens studieophold ved AA i 1956. Som vi har sett, formidlet også Bengt Espen Knutsen den engelske 50talls-arkitekturen til sine norske kolleger gjennom flere artikler i *Byggekunst*. I 1964 trakk han også forbindelseslinjer mellom boligprosjektene til Stirling og Gowan og prosjektene til Le Corbusier; den samme forbindelsen Reyner Banham trakk i 1966. For Banham var dette det tydeligste beviset på at engelskmennene sto i sentrum av brutalismens utvikling, mens Bengt Espen Knutsen ikke nevner brutalisme med et eneste ord.

---

134 Kenneth Frampton omtaler den engelske brutalismen som "a glass and brick vernacular" Se "New Brutalism and the architecture of the Welfare State: England 1949-59" i *Modern Architecture. A critical history*, ss.262-268

135 Dette kommer blant annet tydelig fram i Anthony Vidlers essay "Another brick in the wall" i *October Magazine* 136/2011, noe allerede tittelen på teksten antyder.

Blant norske fagfolk idag, ser den vanligste oppfatningen av brutalisme ut til å dreie seg om monumentale bygninger med mer eller mindre innslag av ”béton brut”. I en kontekst der ”Knutsenskolen” allerede er historisert og trygt plassert innenfor etiketter som ”organisk funksjonalisme” eller ”nordisk modernisme”, kan det synes som om det ikke er ønske eller behov for en ny kategorisering. Den eksperimentelle betongarkitekturen mangler derimot en klar sjangerbås. Kritikken mot 60-tallsarkitekturen på 80- og 90-tallet kretset i stor grad rundt mangelen på tilpasning til sted og tradisjon, og nettopp dette ble i mange år brukt som et hovedargument for hva brutalisme innebar. Knutsenskolen på sin side fremhevet derimot tilknytning til folkekultur og lokale tradisjoner, og unnslett også den verste modernismekritikken. Dette er trolig en av årsakene til at denne arkitekturen holdes utenfor diskusjonene om brutalisme idag. Ved å forklare brutalisme som den uttrykksfulle konstruksjonens arkitektur satte Christian Norberg-Schulz et navn på en betydelig tendens i norsk 60tallsarkitektur; en tendens han tidligere hadde forsøkt å dekke med uttrykk som ”pluralisme” og ”fasadearkitektur”. Hans lesning er på sett og vis også forankret i Banhams bok fra 1966, der det finnes eksempler på betongbygg med artikulerede konstruktive ledd. I en norsk sammenheng er det kanskje denne arkitekturen som til syvende og sist er en annerledes arkitektur – en ”architecture autre”. Det må imidlertid nevnes at Knut Astrups administrasjonsbygning i Brevik ikke ble lest som brutalisme av engelskmennene i 1964, de holdt den for å være unik i større grad.

Som vi har sett var både fasadeartikulering og de funksjonelle tradisjonene i folkearkitekturen sentrale diskusjonstema i 50- og 60-årene. Le Corbusiers ”béton brut” var utvilsomt en viktig inspirasjon for de norske arkitektene som utforsket fasadematerialenes uttrykksmuligheter, noe både Erling Viksjøs naturbetong og John Enghs fasadeløsninger er gode eksempler på. Ved problemstillingene knyttet til estetikken i tradisjonell folkearkitektur og gamle industribygg, var det i større grad Jaoul-husene som ble trukket fram som foregangsprosjekt. I den opprinnelige brutalismediskursen, slik Alison og Peter Smithson formidlet den, var både den tradisjonelle arbeiderkulturen og gleden over nye uttrykksmuligheter ivaretatt. Reyner Banham, derimot, anerkjente ikke forbindelsene mellom den folkelige tradisjonsarkitekturen og den progressive brutalismen, og for å opprettholde fortellingen om en ”architecture autre” fokuserte han istedet på arkitekturens monumentale og minneverdige ”image”. Banham overså brutalistenes egen interesse for tradisjonelle symboler, noe som blant annet skinner gjennom i i avslutningskapittelet i *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*

Sensibiliteten i den engelske brutalismen oscillerte mellom teknologiske framskritt og et tradisjonelt, folkelig formspråk. Dette kommer kanskje aller best til syne i installasjonen ”Patio and Pavillion”, der et primitivt skur av restmaterialer innhenges av aluminiumsgjerder og installeres med moderne teknologi. Balansen mellom en fjern arkaisk fortid og en umiddelbar, massemediert samtid, utgjorde til syvende og sist hovedessensen i Smithsonparets ”new brutalism”. Denne balansen har vist seg å være

vanskelig å opprettholde i den norske historiografien. Tidlig i oppgaven pekte jeg på at den norske etterkrigsarkitekturen stort sett har blitt lest inn i en rammefortelling der tre hovedstrømninger (eller fire ifølge John Engh) på 50-tallet danner grunnlaget for den videre utviklingen. Disse retningene er representert ved Erling Viksjøs funksjonalisme, ”Knutsenskolens” organiske ideologi og den internasjonale PAGON-gruppen. Innenfor disse rammene er det vanskelig å plassere en tendens som både retter oppmerksomhet mot tradisjonell folkekultur og moderne forbrukerkultur. For å innlemme en norsk versjon av brutalismen er det derfor nødvendig for Norberg-Schulz å lese denne som en syntese av den organiske linjen til ”Knutsenskolens” og den ”teknologiske” funksjonalismen. Nils-Ole Lund gjør noe av det samme og understreker at den norske brutalismen, slik den framkommer hos Lund&Slaatto, forener ”Knut Knutsens krav om en rytmisk arkitektur med nødvendigheden af orden”.

## 5.2 Avsluttende bemerkninger

Målet med denne oppgaven har vært å nøste opp de ulike fortellingene som finnes om norsk brutalisme, og lese disse opp mot hverandre og opp mot den opprinnelige engelske diskursen. Ved å studere historien til et begrep, og rette fokus mot arkitekturens resepsjonshistorie, mener jeg å ha lyktes i å avlese enkelte motsetninger i norsk arkitekturhistoriografi. Jeg satte meg som et personlig mål å utvikle min kritiske forståelse av begrepsdannelse og historieskriving, og vil hevde at den tilnærmingen jeg har hatt til forskningsmaterialet åpner opp for nettopp dette.

Et interessant moment jeg mener det kan være verdt å undersøke videre er forbindelsene mellom den engelske brutalismen og arkitekturen til Sverre Fehn. Innenfor dette feltet vil det naturligvis være aktuelt å studere hvordan Fehns prosjekter reflekterer tendenser man også kan identifisere i Smithsonparets tekster og konkurranseutkast. Det virkelige interessante aspektet, slik jeg ser det, er imidlertid knyttet til resepsjonshistorien til Fehns arkitektur. Det fremgår klart av min lesning av artikler fra de siste 30 årene at Fehn nærmest har blitt forsøkt skånet fra merkelappen ”brutalistisk”. I en periode der brutalisme stort sett ble forstått som maktpolitiske overgrep, kan det være naturlig å identifisere årsaken her. Når det nå ser ut som om forståelsen av brutalisme er i ferd med å bli mer nyansert, mener jeg det er på høy tid å innlemme Fehn i denne historien.

Det kan være fruktbart å betrakte den opprinnelige brutalismediskursen som en ungdommelig motkultur – en arkitektonisk punkbevegelse representert ved to uerfarne og nyutdannede arkitekter. I likhet med punkerne, hentet brutalistene sitt kallenavn fra et skjellsord, og gjorde det til sitt eget gjennom aggressive tekster og et tydelig image. Peter og Alison Smithson var bare 26 og 21 år gamle da de vant konkurransen om Hunstanton-skolen, og deres røffe og direkte poetikk var et forsøk på å fri seg fra akademiets og tradisjonens tvangstrøye. På samme måte som punken over 20 år senere representerte et lignende opprør innenfor musikkbransjen, fremmet det unge arkitektparet en estetikk

alle skulle kunne gjenskape og kjenne seg igjen i. Utstillingen «Parallell of Life and Art» kan sies å være gjennomsyret av en gjør-det-sjøl holdning. Det er imidlertid en kjent sak at opprør lett kan bli snudd til mainstream. Dersom man fjerner det sosiale og politiske innholdet i punkbevegelsen, sitter man bare igjen med dårlig håndverk. Om dette samtidig blir misbrukt av de store samfunnsinstitusjonene er det ikke bare dårlig kvalitet, men også en veldig enkel måte å spare penger på.

I mange år var punkmusikken bare stygg og støyende i menigmanns ører, men gamle punkere taes idag inn i varmen. I fjor sommer sto sveriges største punkpoet, Joakim Thåström, i Norges arkitektoniske storstue - operataket i Bjørvika - og beviste at opprøret var verdt å konservere med offentlige midler.

## Kilder

### Bøker og artikler:

- Anderssen, Odd-Stein (red.) (1959) ”Mr. Smithson i OAF” i *Arkitektnytt* nr.19/1959, s.292
- Anderssen, Odd-Stein (red.) (1960) ”Velkoment bevis” i *Arkitektnytt* nr.3/1960, s.33
- Anker, Erik (1963) ”Omtale av boken ’Architectural Design Preview, USA’ av John Dixon” i *Byggekunst* nr.1/1963, s.4 (tillegget)
- Astrup, Knut (1964) ”Ny Administrasjonsbygning for A/S Dalen portland-cementfabrikk” i *Byggekunst* nr.1/1964, ss.16-23
- Banham, Reyner (1955) ”The New Brutalism” i *Architectural Review* desember 1955, ss.354-361
- Banham, Reyner (1956) anmeldelse av utstillingen ”This Is Tomorrow” i *Architectural Review* nr.120/1956. Gjengitt i *October Magazine* nr. 136/2011, ss.32-34
- Banham, Reyner (1966) *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (Architectural Press, London 1966)
- Berg, Helle Benedicte (1996) ”Blindern – en heftig høyborg” i *Aftenposten Aften* 30.08.1996, s.30
- Boyd, Robin (1967) ”The Sad End of New Brutalism” i *Architectural Review* nr.142 1967, s.9. Gjengitt i Vidler, Anthony (2011) ”Another Brick in the Wall” i *October Magazine* 136/2011, ss.105-132
- Carlsen, Jan (1995) ”Arkitektene og den neste ismen” i *Aftenposten Morgen* 27.04.1995, s.24
- Crosby, Theo (1955) ”The new Brutalism” i *Architectural Design* Januar 1955 s.1. Gjengitt i *October Magazine* 136/2011, ss.17-18
- Cruickshank, Dan (1997) ”Hunstanton School” i *RIBA Journal* Januar 1997, ss.50-57
- Dahle, Einar (2009) *Bengt Espen Knutsen. Kontinuitetens arkitekt* (Pax Forlag, Oslo 2009)
- Digerud, Jan (1966) ”Louis I Kahn. En vurdering av tre arbeider” i *Byggekunst* nr.5/1966, ss.116- 127
- Engh, Audun og Arneberg, Arnstein (1999) ”Arkitektene seiler i Fehn-vind” i *Aftenposten Morgen* 07.01.1999, ss.32-35
- Engh, John (1955) ”Menneskelig betong” i *Byggekunst* nr. 4/1955, ss.108-112
- Engh, John (1956) ”Etterkrigstid” i *Byggekunst* nr.5-6/1956, ss. 159-168
- Fehn, Sverre og Grung, Geir (1959) ”Nytt Museum på Maihaugen” i *Byggekunst* nr.3/1959, ss.57-66

- Foucault, Michel (1999) *Diskursens orden. Tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 2. desember 1970* (Spartacus Forlag A/S, Oslo 1999)
- Frampton, Kenneth (2012) *Modern Architecture. A critical history*, 4. utgave (Thames & Hudson Ltd, London 2007)
- Gleiter, Gleiter (2012) "Brutalismus Als Symptom" i *Arch+* nr. 208/2012, ss.6-9
- Goldhagen, Sarah Williams (2005) "Something to talk about: Modernism, Discourse, Style." i *Journal of the Society of Architectural Historians* nr. 2/2005, ss.144-167
- Gunnarsjaa, Arne (1999) *Arkitekturleksikon* (Abstrakt Forlag, Oslo 1999)
- Gunnarsjaa, Arne (2006) *Norges arkitekturhistorie* (Abstrakt Forlag, Oslo 2006)
- Haugstad, Tormod (red.) (2011) "Riv Høyblokka!" leder i *Teknisk Ukeblad* 03.11.2011, s.5
- Heuvel, Dirk van den og Risselada, Max (2004) (red.) *Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today* (010 Publishers, Rotterdam 2004)
- Hjelle, Eivind Otto (1998) *Rolf Nesch* (Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1998)
- Holm, Erling Dokk (2007) "Brutale saker" i *Dagens Næringsliv Morgen* 28.07.2007, s.78
- Holm, Erling Dokk (2011) "Armeringens kunst. Brutalisme" i *Mur+betong* nr.3/2011, ss.40-44
- Hovengen, Ola B. (1961) "Hvorfor overdimensjonert skyts mot eventuelle spurver, Bjørneboe?" i *Verdens Gang* 13.02.1961, s.14
- Hølaas, Andreas (1962) "Høstens tidsskrifter" i *Arkitektnytt* nr.18/1962, ss.267-268
- Ihldahl, Per Torp (1960) «Nytt på Glomdalsmuseet» i *Byggekunst* nr. 6/1960, ss.162-163
- Johnson, Philip (1954) "School at Hunstanton Norfolk" i *Architectural Review* September 1954, s.152
- Jordan, Robert Furneaux (1967) «I arkitekturens jungel» i *The Observer*. Oversatt til norsk og publisert i *Arkitektnytt* nr. 6/1967, ss.104-105
- Kavli, Guthorm (1958) *Norwegian Architecture. Past and Present* (Dreyer Forlag, Oslo 1958)
- Knutsen, Bengt Espen (1961) "Villa i Holmenkollåsen" i *Byggekunst* nr.4/1961, ss.154-156
- Knutsen, Bengt Espen (1964) "Mot en ny tradisjon?" i *Byggekunst* nr.2/1964, ss.41-43
- Knut Knutsen (1961) "Mennesket i sentrum" i *Byggekunst* nr.4/1961, ss.?-146
- Lexau, Siri Skjold (2003) "1900-talet – det store spranget" i Brekke, Nils Georg (et.al.) *Norsk arkitekturhistorie. Frå Steinialder og bronsealder til det 21.århundret* (Det Norske Samlaget, Oslo 2003), ss.289-454



- Lund, Kjell (1959) ”Samtale under en utkraget baldakin” i *Byggekunst* nr.3/1959, ss.67-68
- Lund, Nils-Ole (1963) ”Fire teglsteinshuse” i *Byggekunst* nr.3/1963, ss.77-88
- Lund, Nils-Ole (1970) *Teoridannelser i Arkitekturen. Arkitekter og idéer fra 40’erne til i dag* (Arkitektens Forlag, København 1970)
- Lund, Nils-Ole (2008) *Nordisk Arkitektur* 3.utgave (Arkitektens Forlag, København 2008)
- Madsen, Stephan Tschudi (1997) ”Fra Tullinløkka til Torgalmenningen” i *Aftenposten Morgen* 27.04.1997, s.8
- Norberg-Schulz, Cristian (1959) ”Tendenser ved årsskiftet” i *Byggekunst* nr.4/1959, s.52
- Norberg-Schulz, Christian (1960) ”Nytt årsskifte – nye tendenser?” i *Arkitektnytt* nr. 4/1960, ss.51-53
- Norberg-Schulz, Christian (1961) ”Norsk arkitektur i femti år” i *Byggekunst* nr.3/1961, ss.57-102
- Norberg-Schulz, Christian ( 1963) ”Arkitektur idag”. Foredrag ved Schweizerisches Werkbunds 50-årsjubileum i Zürich 27. oktober 1963. Gjengitt i *Byggekunst* nr.7/1963, ss.177-181
- Norberg-Schulz, Christian (1967) ”Intensjon og metode i arkitekturen. Mot en pluralistisk arkitektur” i *Byggekunst* nr.2/1967, ss.29-37
- Norberg-Schulz, Christian (1983) ”Fra gjenreisning til omverdenskrise. Norsk arkitektur 1945-1980” i Berg, Knut (red.) *Norges kunsthistorie*, bind 7 (Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1983) ss.7-92
- Norberg-Schulz, Christian (1986) ”Hva er post moderne arkitektur?” i *Et sted å være – essays og artikler* (Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1986) ss.287-297
- Norberg-Schulz, Christian (1999) ”Råfunkisens mester” i *Dagbladet* 21.09.1999, s.50
- Olsen, Kurt Johnny (1992) ”Duellen. Viktigst med nytt kapell” i *Aftenposten Morgen* 06.09.1992. s.8
- Parnell, Steve (2012a) ”Reputations: Alison and Peter Smithson” tilgjengelig på: [www.architectural-review.com/essays/reputations-alison-and-peter-smithson/8625631.article](http://www.architectural-review.com/essays/reputations-alison-and-peter-smithson/8625631.article)
- Parnell, Steve (2012b) ”Brute Forces” i *Architectural Review* Juni 2012, s.18
- Richards, James Maude (red.) (1960) ”Maihaugen Museum. Character and site Conditions” i *Architectural Review* nr.765/1960, s.77
- Richards, James Maude (red.) (1964) ”Formal adventures in Norwegian concrete” i *Architectural Review* juni 1964. Gjengitt i *Byggekunst* nr. 15/1964, s.277

- Rogstad, Trond (2010) ”Reflekser i glass og relieffer i lys og skygge. Fire kontorblokkfasader i Oslo (1958-64)” i Johnsen, Espen og Solbakken, Bente Aas (red.) *Brytninger: Norsk arkitektur 1945-65* (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo 2010) ss.272-282
- Rolfesen, Erik (1960) ”Over en knokkel” i *Arkitektnytt* nr.2/1960, s.19
- Scalbert, Irénée (2000) ”Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956”, artikkel lastet ned 10.01.2013 fra: <http://www.team10online.org/research/papers/delft1/scalbert.pdf>
- Smithson Alison & Peter (1953) ”House in SoHo” i *Architectural Design* desember 1953, s.342. Gjengitt i Foster, Hal & Kitnick, Alex (red.) *October Magazine* nr. 136/2011, s.11
- Smithson, Peter og Alison (1954) ”Some Notes on Architecture” i *244: Journal of the University of Manchester Architecture and Planning Society 1*, sommer 1954, s.4. Gjengitt i *October Magazine* nr.136/2011, ss.12–14
- Smithson, Alison & Peter (1955) ”Collective Housing in Morocco” i *Architectural Design* nr. 1/1955, ss.2-8. Gjengitt i Banham, Reyner *New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* (The Architectural Press, London 1966) s.47
- Smithson, Alison & Peter (1957) ”The New Brutalism” i *Architectural Design*, April 1957, s.113. Gjengitt i Foster, Hal & Kitnick, Alex (red.) *October Magazine* nr. 136/2011, s.37
- Smithson, Alison og Peter (1990) ”The ‘As Found’ and the ‘Found’ i Robbins, David (red.) *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty* (The MIT Press, London 1990) s.201
- Smithson, Peter (1960) ”Grunnlag og forutsetninger” i *Byggekunst* nr.6/1960, s.200
- Solbakken, Bente Aas (2010) ”Tekstur som ornament. Erling Viksjøs eksperimenter med sandblåst betong på 1950-tallet” i Johnsen, Espen og Solbakken, Bente Aas (red.) *Brytninger: Norsk arkitektur 1945-65* (Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo 2010) ss.260-271
- Stange, Espen (2001) *Inspirert av New Brutalism? Arkitektureksempler fra Bergen sett i lys av Alison og Peter Smithsons teorier*. (Hovedfagsoppgave ved universitet i Bergen, Seksjon for kunsthistorie 2001)
- Steiner, Hadas (2011) ”Life at the Threshold” i *October Magazine* nr.136/2011, ss.133-155
- Svennar, Elsa Lefring (1955) ”Litteraturtjenesten” i *Arkitektnytt* nr.8/1955, s.95
- Svennar, Elsa Lefring (1956) ”Litteraturtjenesten” i *Arkitektnytt* nr.17/1956, s.203
- This-Evensen, Thomas (1985) ”Hotell Sheraton: Et togsammenstøt ved E18” i *Aftenposten Aften* 23.03.1985, s.5

- Tjeldflåt, Gerd Margrethe (2012) ”Rådhuset mister ansikt” i *Bergens Tidende* 13.09.2012, ss.2-3
- Tournikiotis, Panayotis (1999) *The historiography of modern architecture* (The MIT Press, Massachusetts 1999)
- van der Hagen, Alf (2007) (red.) ”Arkitekturens Kanon” eget bilag i *Morgenbladet*, 30. november 2007
- Varen, Torgny (1956) ”Finsk i radioteatret” i *Verdens Gang* 04.01.1956, s.3
- Vidler, Anthony (2011) ”Another Brick in the Wall” i *October Magazine* 136/2011, ss.105-132
- Vold, Henrik Brattli (2010) ”Vi skal kåre Norges styggeste bygg” artikkel lastet ned 15.01.2013 fra: <http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.7102386>
- Wangensteen, Boye (2004) (red.) *Bokmålsordboka* 2. utgave, 4. opplag (Kunnskapsforlaget, Oslo 2004)
- Widt, Henrik (1990) ”Hovedstadsturister fra Stortinget” i *Aftenposten Morgen* 12.01.1990, s.7

#### **Bilder og illustrasjoner:**

- Fig.1 (s.8) Rådhuset på Tynset. Wikimedia Commons, Foto: Knut E. Haug
- Fig.2 (s.16) Hunstantons secondary school, Norfolk. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.35. Foto: E.E. Swain © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.3 (s.25) Villa Göth, Uppsala. Fra *Byggmästaren* nr.12/1952, s.258. Foto: Sune Sundahl
- Fig.4 (s.25) Unité d’Habitation, Marseille. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.25. Foto: Lucien Hervé © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.5 (s.25) Unité d’Habitation, Marseille. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.27. Foto: Lucien Hervé © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.6-7 (s.26) Arbeidstegninger for SoHo-husene. Fra Dirk van den Heuvel og Max Risselada (red.) *Alison and Peter Smithson – from the House of the Future to a house of today*, s.137. © Smithsonian Family Collection, London
- Fig.8 (s.27) Konkurransforslag til boligkompleks i Golden. Alison og Peter Smithson. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.50. © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966

- Fig.9-10 (s.27) Aksonometri og plan for konkurranseforslag til utvidelse av universitetet i Sheffield. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.52. © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.11 (s.28) Hunstanton secondary school, situasjonsplan. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.32. Alison og Peter Smithson © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.12-14 (ss.28-29) Hunstanton secondary school. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, ss.33-39. Foto: Reginald de Burgh Galwey © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.15 (s.29) Hunstanton secondary school. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.40. Foto: John Maltby © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.16 (s.30) ”Parallell of life and art” Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.42. Foto: Nigel Henderson © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.17 (s.30) ”Patio and pavillion” Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.66. Foto: Nigel Henderson © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.18 (s.38) Maison Jaoul, Neuilly. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.99. Foto: Lucien Hervé © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.19 (s.38) Prinsippskisser av Maison Jaoul. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.82. Alison og Peter Smithson © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.20-21 (s.39) Leiligheter i Ham Common, London. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, ss.103-105. Foto: Wm. J. Toomey © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.22-23 (s.39) Arkitektskolen i Cambridge. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, ss.146-147. Foto: Sam Lambert © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.24 (s.40) Park Hill Development. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.183. Foto: Wm J Toomey © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.25 (s.40) Park Hill Development. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.182. Foto: Reginald Hugo de Burgh Galwey © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.26 (s.40) Park Hill Development. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.187. Foto: Reyner Banham © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.27 (s.41) Ingeniøravdelingen ved universitetet i Leicester. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.192. Foto: Reginald Hugo de Burgh Galwey © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966

- Fig.28 (s.42) St. Hallvard kirke og kloster. Fra *Byggekunst* nr.8/1966, s.201. Foto: Winsnes, Teigen
- Fig.29-31 (s.49) Ditlef Martens bakeri A/S. Fra *Byggekunst* nr.7/1966, ss. 190-194. Foto: Bjørn Winsnes
- Fig.32-34 (s.50) St. Hallvard kirke og kloster. Fra *Byggekunst* nr.8/1966, ss.200-207. Foto: Winsnes, Teigen
- Fig.35-36 (s.51) Chateau Neuf. Fra *Byggekunst* nr.6/1971, ss.207-210. Foto: Bjørn Winsnes
- Fig.37 (s.52) A/S Industriens og Eksportens Hus. Fra *Byggekunst* nr.5/1965 s.119. Foto: ukjent
- Fig.38 (s.52) Bredtvedt senter for logopedi. Fra *Norges Kunsthistorie* (bind 7), s.35. Foto: ukjent
- Fig.39-40 (s.58) Enebolig i Steingrimsveien. Fra *Byggekunst* nr.3/1963, ss.79-80. Foto: Truls Teigen
- Fig.41 (s.59) Enebolig i Pansvei 8. Fra *Byggekunst* nr.3/1963, s. 82. Foto: Truls Teigen
- Fig.42 (s.59) Enebolig på Besserud. Fra *Byggekunst* nr.3/1963, s.88. Foto: Bjørn Winsnes
- Fig.43-45 (s.60) Husgruppe i Slemdalsveien. Fra *Byggekunst* nr.2/1964, ss.47-50. Foto: Christian Norberg-Schulz og Truls Teigen
- Fig.46 (s.61) Sjøfartsmuseet på Bygdøy. Fra *Byggekunst* nr.5/1961, s.157. Foto: Bjørn Winsnes
- Fig.47 (s.61) Institutt for samfunnsforskning. Fra *Byggekunst* nr.6/1960, s.53. Foto: Bjørn Winsnes
- Fig.48 (s.62) Storhamarlåven. Fra Nils-Ole Lund *Nordisk Arkitektur* 3.utgave, s.99. Foto: Aage Lund Jensen
- Fig.49 (s.65) Sommerhus i Portør. Fra *Norsk Arkitekturhistorie. Frå steinalder til det 21. hundreåret*, s.402. Foto: Are Carlsen
- Fig.50 (s.65) Brekkestranda hotell. Fra *Norsk Arkitekturhistorie. Frå steinalder til det 21. hundreåret*, s.403. Foto: Siri Skjold Lexau
- Fig.51 (s.65) Bolig i Porsgrunn. Fra *Norsk Arkitekturhistorie. Frå steinalder til det 21. hundreåret*, s.403. Foto: Helge Sunde
- Fig.52 (s.66) Høyblokka i Regjerningskvartalet. Fra *Brytninger. Norsk arkitektur 1945-65* s.270. Foto: Truls Teigen ©Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design 2010.
- Fig.53-54 (s.76) Museumsbygning på Maihaugen. Fra *Byggekunst* nr.3/1959, ss.62-63. Foto: ukjent
- Fig.55 (s.76) Utklipp fra *Architectural Review*. Fra *Architectural Review* nr.765/1960, s.77

- Fig.56-58 (s.77) Administrasjonsbygning for A/S Dalen Portland-cementfabrikk. Fra *Byggekunst* nr.1/1964, ss.16-19 Foto: ukjent
- Fig.59 (s.78) Instituto Marchiondi. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.153. Foto: ukjent © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.60 (s.79) Sugden House. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.77. Foto: Wm. J. Toomey © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.61 (s.79) Studentboliger ved Yale University. Fra *Arkitektnytt* nr.18/1962, s.268. Foto: ukjent
- Fig.62 (s.80) Konkurransforslag til ny byplan for Berlin. Fra Reyner Banham *The New Brutalism. Ethic og Aesthetic?*, s.83. Alison og Peter Smithson © Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966
- Fig.63 (s.87) Illustrasjoner fra essayet "En ny tradisjon?". Fra *Byggekunst* nr.2/1964, s.42
- Fig.64-5 (s.88) Restaurant og dansepaviljong på Glomdalsmuseet. Fra *Byggekunst* nr.6/1960, s.164-167. Foto: Carl Normann