

Rafi Segal\*

**CIELESNOŚĆ BETONU.  
MODERNISTYCZNA  
ARCHITEKTURA NAGOŚCI  
THE BODY CONCRETE.  
MODERNISM'S  
ARCHITECTURE OF  
BARENESS**

**Streszczenie**

Niniejszy artykuł poświęcony jest roli, jaką odgrywał beton w zaistnieniu pewnych środków wyrazu estetycznego architektury modernistycznej, a zwłaszcza nagości, ekspozycji, klarowności formy i szczerości wobec materiałów. Najpierw przygląda się współczesnym projektom bikini i modernistycznemu ponownemu odkryciu architektury, ukazując oba zjawiska jako część kulturowego momentu zapatrzonoego na ciało i ekspozycję. Następnie przenosi się do Izraela lat sześćdziesiątych, aby przyrzeć się sposobom, w jaki barwiony beton Alfreda Neumanna i Zvi Heckera starał się ulepszyć ogólną formę i podkreślić jej „odsłonięty” stan, podobnie jak opalanie podkreślało stan wyeksponowanego ciała, paradoksalnie, zmieniając jego powierzchnię. Autor stwierdza ostatecznie, że obsesja ruchu modernistycznego na punkcie wyeksponowanego architektonicznego ciała znalazła formę i wyraz w betonie.

*Słowa kluczowe: beton, estetyka, modernizm, bikini, Izrael, ekspozycja, brutalizm, Alfred Neumann, Zvi Hecker, Le Corbusier*

**Abstract**

This paper deals with the role of concrete in enabling certain aesthetic expressions of Modern architecture, specifically those of bareness, exposure, clarity of form and truth to materials. It first looks at the contemporaneous designs of the bikini and the modernist rediscovery

of architecture, revealing both as part of a cultural moment fixated on the body and exposure. It then moves to Israel of the 1960s to look at the ways in which Alfred Neumann and Zvi Hecker's colored concrete sought to enhance the overall form and highlight its 'exposed' state, much like the way sun-tanning emphasized the exposed state of skin by, paradoxically, changing its surface. Ultimately, I argue that the Modern Movement's fixation on the exposed architectural body was given form and expression in concrete.

*Keywords: concrete, aesthetic, Modern, bikini, Israel, exposure, brutalism, Alfred Neumann, Zvi Hecker, Le Corbusier*

Beton nie jest nowym materiałem. Był stosowany przez stulecia, od czasów starożytnych Rzymian, a nawet wcześniej. Jednak nie zawsze był popularny i nie zawsze odgrywał w architekturze tak ważną rolę, jak podczas modernizmu. Niniejszy artykuł poświęcony jest roli, jaką odgrywał beton w zaistnieniu pewnych środków wyrazu estetycznego architektury modernistycznej, a zwłaszcza nagości, ekspozycji, klarowności formy i szczerości wobec materiałów. Najpierw przygląda się współczesnym projektom bikini i modernistycznej koncepcji formy architektonicznej, a następnie zastosowaniu betonu w Izraelu w latach 50. i 60. XX wieku.

W epoce nowożytnej, gdy na nowo odkryto beton w Europie i wynaleziono *żelazobeton*, materiał ten został odebrany jako praktyczna odpowiedź na nowe wyzwania konstrukcyjne, czy były to projekty infrastrukturalne, takie jak tunele i mosty, konstrukcje przemysłowe, takie jak silosy zbożowe, czy też materiał pomocny w poprawie ognioodporności ścian domów wiejskich. Dopiero znacznie później beton wkroczył w sferę architektury – co można nazwać bardziej świadomym i krytycznym użyciem go jako formy ekspresji architektonicznej, a nie do celów inżynierskich. Odbywa się to, gdy beton zaczyna służyć nowemu zestawowi wartości estetycznych lub temu, co Peter Collins określił mianem „Nowej Wizji”. Sądzę, że ta nowa wizja, opisana przez Collinsa, polega nie na wykorzystaniu betonu jako nowego materiału budowlanego samego w sobie, ale raczej na tym, co beton

umożliwił wyrazić architekturze. Ideał modernistycznego ruchu dotyczący ekspozycji, nagości, form podstawowych, szczerości wobec materiału i otwartej przestrzeni – wszystko to znalazło wyraz przy pomocy betonu. Jednak nie betonu jako jedynie materiału odpowiedzialnego za konstrukcję budynku, ale raczej jako materiału, który ma pozostać odkryty, a tym samym manifestującego pragnienie nagości.

Chciałbym podkreślić zdolność betonu do kształtowania jednolitej formy, czegoś więcej niż zwykłej struktury. Tacy badacze jak Réjean Legault, zajmujący się wczesnym rozwojem wykorzystania odkrytego betonu w architekturze – najbardziej widocznego w dziełach Augusta Perreta – wymieniali ramy budynku jako ważny element architektury modernistycznej, umożliwiony i wyrażony przez żelazobeton. Jednak rama jako wartość modernizmu nie była unikalna dla samego betonu; można ją *również zauważyć dzięki zastosowaniu konstrukcji stalowej*. Choć prawdą jest, że beton oferował bardziej nienaruszony i spójny wyraz ramy – jak w twórczości Perreta. Jednak to, co jest unikalne dla betonu i czego nie mógł osiągnąć *żaden* inny materiał w tamtym czasie, to całkowita integracja struktury i obudowy, szkieletu i ściany w jeden element architektoniczny. Rezultatem była powłoka strukturalna, która pozwalała na wyrażenie budynku jako pojedynczej ciągłej formy. Z czasem odlew – szalunek, do którego wylano beton – zyskuje na znaczeniu, ponieważ kontroluje on również fakturę ostatecznego rezultatu ścian i sufitów w przypadku ich ekspozycji. W ten sposób beton stał się środkiem do badania i kontrolowania różnych stopni i podejść dotyczących natury formy architektonicznej, czyli tego, co nazwałbym odsłoniętym ciałem architektonicznym.

Większa ilość czasu wolnego na wypoczynek i rekreację na masową skalę na początku XX wieku spotkał się z urbanistyką i projektowaniem, które sprzyjały wypoczynkowi na świeżym powietrzu. Modernistyczne zasady urbanistyki wyznaczały obszary miejskie skupione wokół różnych projektów: mieszkanie, praca, rekreacja, transport, w tym promowanie rozwoju rekreacji jako ważnej działalności samej w sobie – przede wszystkim pływania wraz ze związanymi z tym przestrzeniami, typami budynków i działalnością gospodarczą, a także oczywi-

ście z nowymi rodzajami odzieży.

Aktywne ciało stało się wyrazem piękna, zdrowia i dobrego samopoczucia, a pragnienie jego eksponowania znalazło odzwierciedlenie w wylaniających się i projektowanych nowoczesnych strojach kąpielowych. Jednak strój kąpielowy do pływania to tylko połowa historii, połowa „formy podążającej za funkcją”, czyli ta, która usiłowała dopasować formę – strój kąpielowy, do funkcji – pływania, a więc ubrania, które można nosić w wodzie, poruszając ciałem. Pływanie jako aktywność zyskało ogromną popularność w latach 20. i 30. XX w., ustępując popularnością jedynie filmom, zwłaszcza wśród kobiet, wraz z pojawieniem się rywalizacji kobiet w tej dyscyplinie na Igrzyskach Olimpijskich w 1912 roku. Druga część historii wiąże się z rozszerzoną rolą kostiumu kąpielowego, ponieważ jego projekt zmienia się w połowie XX wieku, aby służyć opalaniu lub zażywaniu kąpeli słonecznych. Strój został zaprojektowany tak, aby odsłonić ciało, maksymalizując i kontrolując pożądany stopień opalania.

Rozwój strojów kąpielowych doprowadził ostatecznie do wynalezienia bikini, najbardziej klarownego przykładu udoskonalenia stroju, który nie jest już przeznaczony do pływania (pozorny pierwotny cel stroju kąpielowego), ale raczej do osiągnięcia nowej idei piękna poprzez ekspozycję i opalanie kobiecego ciała. Louis Reard, francuski inżynier mechanik, który prowadził rodzinny biznes bielizniarski pod Paryżem w latach czterdziestych XX wieku, wyjaśnił, że swoją inspirację dla bikini zaczerpnął z obserwacji kobiet na plażach w St. Tropez, które zawiąły i rozwijały brzegi strojów kąpielowych, by lepiej się opalić. To obserwacja doprowadziła do stworzenia bardziej minimalistycznego projektu stroju kąpielowego, który po raz pierwszy wyeksponował kobiecy pępek. Pomysł był tak radykalny w tamtym czasie, że Reard miał wielkie trudności ze znalezieniem modelki do zaprezentowania go. Ostatecznie musiał zatrudnić 19-letnią tancerkę rewiową, Micheline Bernardini, z Casino de Paris. Opowieść ta jest wymowna ponieważ oddaje zarówno modernistyczny imperatyw inżynierii efektywności i innowacji (minimalnej materii i maksymalnego efektu, w odniesieniu do odzieży w tym przypadku) i męskie spojrzenie, które stara się zobiektywizować współczesne kobiety, przekształcając ciało poprzez jego ekspozycję.

Nic więc dziwnego, że jedną z najbardziej charakterystycznych kreacji bikini była ta zaprezentowana przez pierwszą „dziewczynę Bonda”, Ursulę Andress, w kinowej produkcji z 1961 r. pod tytułem *Doktor No* (nazwaną nawet bikini Doktora No).

Mimo, że jego odbiór napotkał najpierw opór, bikini, z pomocą filmowych celebrytek, stało się najpopularniejszym damskim strojem *kąpielowym*. Opalone ciało stało się synonimem wysokiego statusu życiowego kojarzonego z wypoczynkiem i wakacjami, wskaźnikiem elegancji i bycia „fajnym”, pojęciem, na który wpływ miały takie ikony mody jak Coco Chanel, którą zaczęto utożsamiać z promowaniem trendu opalania, gdy pewnego lata, przypadkowo lub nie, powróciła z Riwiery do Paryża po zażyciu zbyt dużej dawki słońca.

Uważam, że roli słońca w modernizmie, a zwłaszcza w architekturze modernistycznej nie da się zbagatelizować. Wystarczy tu choćby wspomnieć mantrę Le Corbusiera, inspirowaną jego fascynacją silnym śródziemnomorskim słońcem, tym samym, które opalało Coco Chanel: „Architektura to przemyślana, bezbłędna, wspaniała gra brył w świetle.” Modernistyczne budynki, tak jak modernistyczne ciała, które zyskały witalność, gdy zostały wystawione na słońce, to bryły architektoniczne ujawnione w czystej postaci, w nagości.

Beton i nagość zyskują kolejną obecność w latach powojennych, poza kontekstem europejskim. W Izraelu w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych eksponowany beton jest nie tylko powszechną praktyką architektoniczną, ale coraz częściej staje się przedmiotem poezji, literatury, teatru popularnego i muzyki. Jako materiał budowlany i konstrukcyjny, beton symbolizował pragnienie nowego narodu izraelskiego, aby zapuścić silne i trwałe korzenie w krajobrazie. Ciężka i solidna obecność betonowego budynku oznaczała trwałe i bezpieczne kontrolowanie ziemi, opisane przez Gideon Ofrat jako „uzupełnienie aktu leśnej plantacji i orki w ramach »podbijania pustyni«, w tym sensie [beton] jest erotycznym zdobywaniem ziemi”<sup>1</sup>.

Chociaż beton wykorzystywany był w budownictwie

<sup>1</sup> Gideon Ofrat, „eibur ha'beton ha'mezuyan,” Osnat Rechter, red., *Yacov Rechter Architect* (Tel-Awiw: Hakibbutz Hameuchad, 2003), s. 15–25, s. 15, tłumaczenie autora z hebrajskiego.

miast i domów we wczesnych latach osadnictwa żydowskiego w Palestynie, odsłonięty lub nagi beton zyskał na znaczeniu jako wyraz architektoniczny dopiero w latach 50. XX wieku. Stylistycznie przypisywano mu głównie wpływy zza granicy, takie jak powojenne dzieła Le Corbusiera i ruchu Nowego Brutalizmu w Anglii. Chociaż termin ten ma różne konotacje, brutalizm pociągał młodsze pokolenia izraelskich architektów jako surowy i bezpośredni wyraz, który szedł w parze z ich wizerunkiem nowego Izraela jako archaicznej obecności z nowoczesnymi materiałami i środkami, odzyskiwaniem, według słów Ram Karmi, „wymiaru natywno-kananejskiego, erotycznego, który śpiewa pieśń uwielbienia dla nagości, młodości, ale przede wszystkim dla mocy: siła ciała w wizerunku nagiego betonu”<sup>2</sup>. Nagi beton, lub tak zwany „brutalizm”, najlepiej odzwierciedlał modernistyczne dążenie Izraela do „szczerości” materiałów – proste, silne przywiązanie budynku do ziemi i mocną manifestację realizacji podejścia „faktów w terenie”, w którym budownictwo ustanawia swoją obecność i kontrolę nad krajobrazem, której nie można ruszyć ani zakwestionować, odwieczny odlew, bezpośredni i stały. Ten izraelski brutalizm służył politycznemu celowi nowego państwa żydowskiego, szukającego wyrazu siły i bezpieczeństwa w obliczu wrogich państw sąsiednich. Nowy Izraelczyk, jak opisywał go Karmi, był zarazem ideologicznym modernistą (i syjonistą) i prymitywistą w innych aspektach, nawiązując do Kananejczyków, starożytnej kultury biblijnej, która poprzedziła osadę Hebrajczyków w Ziemi Świętej. Nowy Izraelczyk był postrzegany jako nowo narodzony Żyd, który za pomocą modernizmu mógł stać się wszystkim, czym nie był stary europejski Żyd: silnym, zakorzenionym, wyeksponowanym i nagim, o silnej prezencji cielesnej (mężczyźni i kobiety), a nie tylko intelektualnej.

Brutalistyczne podejście było głównym nurtem w izraelskiej architekturze lat 60., ale nie jedynym podejściem do betonu. Wykorzystanie nagiego betonu przez Alfreda Neumanna i Zvi Heckera różniło się od niego, choć często tak go postrzegano. Neumann i Hecker odsunęli się od zwykłych brutalistycznych wpływów szorstkiej nieobrobionej powierzchni jako wykończenia budynku

<sup>2</sup> *Ibid.*, Ofrat s. 20, tłumaczenie autora z języka hebrajskiego.

– w kierunku bardziej wyrafinowanego wyrazu, odsłaniającego skomplikowane niekonwencjonalne geometrie. Cechy rzeźbiarskie betonu pozwoliły Neumannowi i Heckerowi uzyskać czystość formy, krystaliczną ekspresję geometrii budynku jako jednej ciągłej konstrukcji, a nie zbiór *różnych elementów, zgodnie z zasadami modernizmu*. Przykładem może być projekt Bat Yam, szczególnie w trójkątnych płaszczyznach elementów dachu, które miały służyć jako świetliki i studnie wiatrowe. Spotykamy tutaj wyrafinowaną fakturę, zminimalizowaną grubość strukturalną odlewów ze szczególnym naciskiem na precyzję narożników i krawędzi. To dzieło jest o wiele bliższe eleganckiemu i wyrafinowanemu wykorzystaniu betonu przez Augusta Perretta, co Neumann prawdopodobnie wyniósł w młodości z Atrette de Bois Perreta pod koniec lat 30. XX wieku.

Kolejna różnica między używaniem betonu przez Neumanna i Heckera a izraelskim brutalizmem dotyczyła koloru. Podczas gdy architektura brutalizmu opierała się na bezpośredniej i „prawdziwej” ekspresji betonu ze względu na jego cechy materialne i samą obecność, Neumann i Hecker nacisk kładli na geometrię i formę, które kształtowały przestrzenie. Kolor był używany do podkreślenia geometrycznych cech ich projektów, co często było osłabiane przez monotonne odcienie szarości surowego betonu. Kiedy struktury wielowodorotlenowe Neumanna i Heckera stawały się coraz bardziej złożone, to samo działo się z systemem upakowywania przestrzeni, który doprowadził do połączenia pojedynczych jednostek, a kolor stał się ważnym aspektem zróżnicowania przestrzennego. W przypadku, gdy wszystkie jednostki dzieliły ten sam materiał i kolor, pomysł ogólnej formy złożonej ze zbioru pojedynczych jednostek i ekspresji indywidualności jednostek zostawał osłabiony. Ich interpretacja miała tendencję do popadania w jedną ciągłą powierzchnię, a nie konglomerację kilku powtarzających się mniejszych elementów. Rytm, tempo i symetria wzoru były mniej zauważalne. Ostatecznie to właśnie użycie koloru zwiększyło zainteresowanie tymi cechami. Systematyczne barwienie tej samej strony wielościennej jednostki w całym budynku uwypukliło jego jakość przestrzenną i wzmocniło postrzeganie tego, w jaki sposób powtarzające się jednostki tworzyły całość. W wielu

przypadkach barwiono beton, ale nigdy na kolor zbliżony do szaro-białych odcieni surowego betonu i nigdy całkowicie nie pokrywając surowego naturalnego betonu. Było to zgodne z „zasadą okrycia” Adolfa Loosa, która argumentował, że materiał można zabarwić na dowolny odcień, z wyjątkiem tego, który można pomylić z jego naturalnym kolorem.<sup>3</sup> Aby wyjaśnić to rozróżnienie, Loos proponuje analogię z ciałem: „Łatwo zatem zrozumieć, dlaczego nogi naszych tancerek okryte dzianinami, mają taki nieestetyczny efekt. Tkana bielizna może być barwiona na dowolny kolor, z wyjątkiem cielistego.”<sup>4</sup> Zgodnie z tą zasadą, beton mógł być zabarwiony na dowolny kolor, z wyjątkiem tego, który za bardzo przypominał jego naturalny kolor szarości. Barwiony beton w przypadku dzieł Neumanna i Heckera nie odwraca uwagi od naturalnego odcienia materiału, przeciwnie, służy wzmocnieniu ogólnej formy i podkreśleniu jej „odsłoniętego” stanu, podobnie jak opalanie zmienia naturalny odcień skóry, by wyeksponować jej nagość.

\*Prof. arch. Rafi Segal, Massachusetts Institute of Technology

<sup>3</sup> „Musimy pracować w taki sposób, aby nie było możliwe pomylenie materiału okrywanego z jego okryciem. Oznacza to, że, na przykład, drewno może być pomalowane dowolnym kolorem, z wyjątkiem jednego – koloru drewna.” Adolf Loos, “The Principle of Cladding”, *Spoken into the Void – collected essays 1897-1900*, przeł. Jane O. Newman i John H. Smith (Cambridge, MA, Londyn: MIT Press, 1982), s. 67.

<sup>4</sup> “The Principle of Cladding”, *Spoken into the Void – collected essays 1897-1900*, przeł. Jane O. Newman i John H. Smith (Cambridge, MA, Londyn: MIT Press, 1982), s. 68.