Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 92 (2005)

Heft: 5: Sergison Bates

Artikel: Andersartigkeit und Tradition : zur Genealogie der Differenz in der modernen britischen Architektur

Autor: Davidovici, Irina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-68457

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

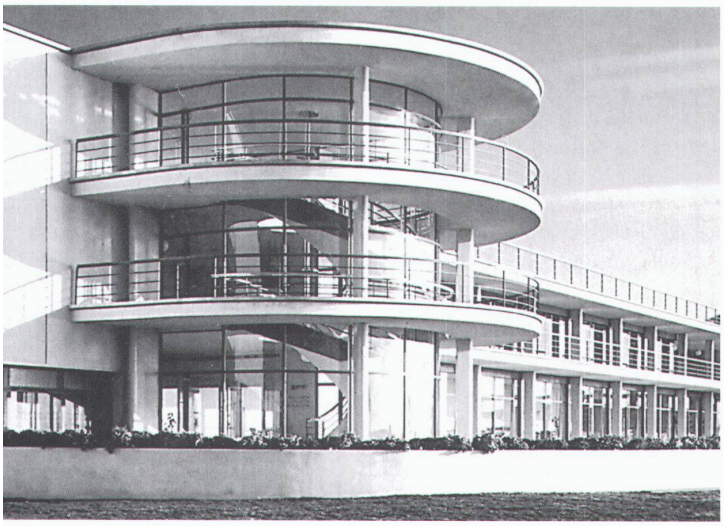
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

Terms of use

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

Download PDF: 08.01.2026

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



Erich Mendelsohn, Serge Chermayeff: De La Warr Pavillon, Bexill-on-Sea (Sussex), 1935
Bild aus: Regina Stephan (Hrsg.), Erich Mendelsohn, Architekt 1887–1953, Hatje Ostfildern 1998, S. 229.

Andersartigkeit und Tradition

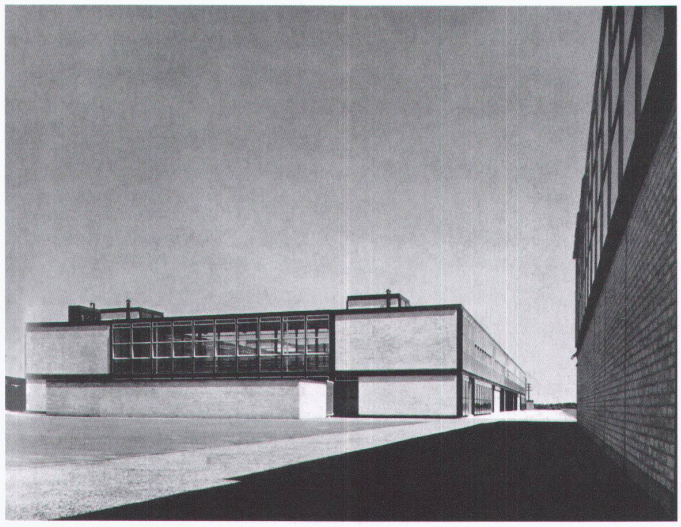
Zur Genealogie der Differenz in der modernen britischen Architektur

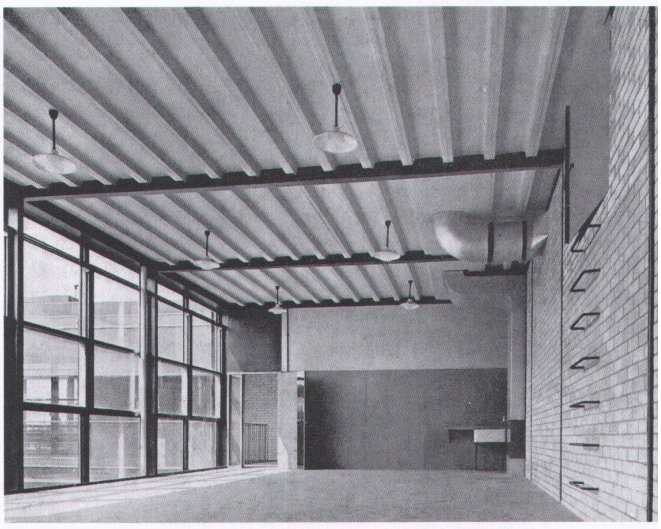
Irina Davidovici Es gibt in Grossbritannien die Tradition einer anderen Moderne. Otherness – Andersartigkeit, und der Anspruch auf ethische Integrität: beides verbindet eine Gruppe heutiger Architekten mit den durchaus heterogenen Beispielen, die Rayner Banham 1966 in seinem Buch The New Brutalism – Ethic or Aesthetic?[1] versammelt hat. Aus diesem stammen, so nicht anders vermerkt, die Abbildungen zu diesem Beitrag.

Im ganzen Eklektizismus der zeitgenössischen britischen Architektur, die sich zwischen formaler Effekthascherei und einem faden Modernismus bewegt, haben eine Handvoll Praktiker in den letzten fünfzehn Jahren eine ganz andere, besondere Nische geschaffen. In ihrem Architekturschaffen ist kein bestimmter Stil zu erkennen, auch wenn es gewisse Ähnlichkeiten gibt: einen Hang zur Kargheit (wenn auch mit einem Quentchen Verspieltheit), ein sinnliches Wissen um Materialität, eine ruhige, aber bewusste Gestaltung der Details. Als Reaktion auf die weitverbreitete Mittelmässigkeit der Ausführung, bei der kaum über die Wahl von Baustoffen und deren Fügung nachgedacht wird, geht es bei diesem Ansatz insbesondere um die Präsenz der Konstruktion und damit um die Art und Weise, wie in unterschiedlichsten Massstäben Teile zusammen kommen. Die meisten Entscheidungen zur Gestaltung und Konstruktion werden artikuliert und konzeptualisiert, und selbst der Raum, der für die intuitive Formgebung bleibt, wird sorgfältig mit Worten abgesteckt.

Humanismus, Kontextualismus und Widerstand gegen den Mainstream

Dieses Phänomen ist eingebettet in eine kritische Interpretation des Alltäglichen – ein hilfreicher, wenn auch abgegriffener Begriff, der auf die kulturelle Situation verweist, um die es geht. Das Fehlen einer bestimmten Formensprache zeugt von der Entschlossenheit, den physischen Kontext nachzuahmen und sich zugleich von ihm zu lösen. Anders gesagt, diese Architektur billigt – zwischen grosse Anführungszeichen





Alison und Peter Smithson: Hunstanton Secondary School, 1949–1954. Ansicht und Unterrichtsraum

gesetzt – die Verwendung von Zitaten aus dem Alltag: Vertraute Formen werden raffiniert verzerrt, gewöhnliche Fassaden durch eine artikulierte Tektonik oder Materialität intensiviert, banale (wenngleich praktische) Details übersteigert, um Individualität zu erreichen. Durch solche Mittel, die nur soweit neu sind, wie es ein verständiger, sensibler Umgang mit ihnen erlaubt, erreicht diese Architektur eine ambivalente Präsenz, in der sich Vertrautheit mit Andersartigkeit mischt und das Unscheinbare eines zweiten Blicks gewürdigt wird.

Jenseits aller Stilfragen geht es ganz praktisch darum, der zugewiesenen Rolle gerecht zu werden und sich auf die kulturellen und sozialen Gegebenheiten einzulassen. Dementsprechend verbindet solche Werke nicht ein bestimmter Stil, sondern ein gemeinsames Ethos. Durch ihre humanistische Einstellung, den kritischen Kontextualismus und den Widerstand gegen den Mainstream sind sie den vergangenen Phasen der britischen Moderne verbunden, die überhaupt das Rückgrat der Architekturentwicklung in diesem Land bilden. Dementsprechend wird in den Texten, die jeweils diese zeitgenössischen Projekte begleiten, immer wieder darauf hingewiesen, wie viel sie dem Werk von Alison und Peter Smithson, James Gowan, James Stirling (seinen prä-postmodernen Arbeiten), Denys Lasdun, Leslie Martin und davor den wenigen Modernisten der Vorkriegszeit verdanken, die dieses Land mit ihrer Anwesenheit beehrt haben. Eine kurze, selektive Schilderung dieser Genealogie soll im Folgenden etwas Licht darauf werfen, was diese Projekte letztlich verbindet.

Brutalismus: zwischen vernakulärem Pastiche und utopischer Tabula rasa

Eine erste Gemeinsamkeit ist mit dem Thema der Andersartigkeit gegeben, und dies nicht nur bezogen auf die Bauten. Grossbritannien verdankt einen Grossteil seines Beitrags zur frühen Moderne der Arbeit von eingewanderten oder geflüchteten Architekten (Lubetkin, Wells Coates, Chermayeff, Goldfinger, Gropius auf dem Weg in die USA und Mendelsohn unterwegs nach Israel), oder aber Briten, die ausländischer Abstammung waren (Denys Lasdun). Die Kraft ihrer Vorschläge erklärt sich vermutlich durch ihr prekäres Verhältnis zur gewachsenen Kultur, zu der einen Beitrag zu leisten sie sich nicht verpflichtet fühlten oder schlicht nicht in der Lage waren.[2] Obschon die modernistischen Bauten längst als Ikonen verehrt werden, zeichnen sie sich in der britischen Architekturlandschaft auch heute noch durch eine gewisse Andersartigkeit aus, durch eine Distanzierung von ihrer Umgebung, die sie zu Ausnahmen von der Regel macht.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich im Zuge einer kritischen Neubewertung der Tradition eine gewisse Ambivalenz, und die moderne Architektur wurde nun selbst als eine Tradition wahrgenommen. Die Kritik, die eine neue Generation britischer Architekten in den fünfziger Jahren an ihrem Berufsstand übte, der von nostalgischer Planung und pseudovernakulärem Stil dominiert war, musste abgewogen werden mit der ebenso deutlichen, vor allem vom Team X artikulierten Unzufriedenheit mit den Prinzipien der CIAM, deren formelhafter Formalismus und funktionaler Städtebau kritisiert wurde. Es stellte sich

[1] Rayner Banham, The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?, London 1966 (dt. Brutalismus in der Architektur: Ethik oder Ästhetik?, Krämer, Stuttgart 1966).

[2] Das Phänomen der Moderne in Grossbritannien kann hier nicht erschöpfend behandelt werden. Gleichwohl ist zu beachten, welch wichtige Beiträge britische Architekten wie Owen Williams (Wets Factory for Boots, Nottingham, 1930–32), Crabtree Slater oder Moberly (Peter Jones Department Store, Chelsea, London, 1936–39) geleistet haben. Das ändert nichts an der Tatsache, dass es diese Arbeiten und die der Modernen kontinentaler Prägung – ungeachtet der Erfolge – nicht vermocht haben, in diesem Land breite Kreise für den modernen Kanon zu gewinnen.

die Frage nach einer tragfähigen Alternative zu den tonangebenden Modellen des vernakulären Pastiche einerseits und der utopischen Tabula rasa andererseits. Indem sie sich von beiden Positionen in profilierter Weise distanzierten, waren die Smithsons die ersten, die dem Dilemma die Stirn boten. Die allmähliche Wandlung des Brutalismus weg von einem durch die Meister der Moderne, namentlich durch Le Corbusier und Mies van der Rohe geprägten Stil hin zur Beschäftigung mit dem Realismus und mit der Art, wie die Menschen Architektur in Besitz nehmen, hat Peter Smithson selbst 1957 wohl am Besten zusammengefasst: «Von einzelnen Gebäuden, die durchweg von klassisch-ästhetischen Techniken beherrscht waren, wandten wir uns dem ‹gesamten› Problem menschlicher Gruppierungen zu und der Frage, in welcher Beziehung das Bauen und die Gemeinschaft zu diesen steht. Durch die Beschäftigung mit diesen Themen entwickelten sich eine völlig neue Einstellung und eine nichtklassische Ästhetik. Jede Diskussion über den Brutalismus verfehlt das Thema, wenn sie nicht seinem Bemühen um Objektivität gegenüber der ‹Wirklichkeit› – den kulturellen Gegebenheiten der Gesellschaft, ihren Impulsen, ihren Techniken usw. – Rechnung trägt. Der Brutalismus versucht, sich der Gesellschaft der Massenproduktion zu stellen und gewinnt jenen wirren und mächtigen Kräften, die am Werk sind, eine raue Poesie ab. Bis jetzt wurde der Brutalismus nach stilistischen Gesichtspunkten diskutiert, wo er doch seinem Wesen nach ethischer Natur ist.»[3]

Zwei einflussreiche frühe Arbeiten, die Hunstanton School (1954) und das Sugden House in Watford (1957) zeigen, wie die Auffassung der Smithsons von Brutalismus neben der architektonischen Ästhetik schrittweise sozialethische Fragestellungen aufnimmt. Sieht man von den offensichtlich durch das Programm gegebenen Unterschieden ab, so verkörpern diese beiden Bauten die zwei Seiten des Brutalismus. Beim ersten scheint es sich auf den ersten Blick um eine elegante Neuinterpretation der Mies'schen Formensprache des IIT zu handeln, doch wird mit der rhetorisch direkten Verwendung von unverkleidet gezeigten Werkstoffen und Installationen eindeutig Neuland betreten. Die Schule mit ihrer Architektursprache, Volumetrie und Disposition erscheint als klares Bekenntnis zum harten Modernismus Mies'scher Prägung, wie er sich in der britischen Architektur nie richtig durchsetzen konnte. Bei näherem Hinschauen jedoch erweisen sich die direkte Detaillierung und die zupackende Behandlung von Werkstoffen und Installationen als genuin englisch. Die Schule erweckt, wie es Rayner Banham formuliert hat, einen Anschein «von unterdrücktem Extremismus, von vornehmer Gleichgültigkeit, die in diesem Raster eingefangen sind.»[4]

Die Sugden Residence bezieht ähnlich klar Position, indem sie sich einen der bescheidensten lokalen Haustypen – das freistehende Vorstadthaus – zu eigen macht und ihn einem umfassenden, aber ausserordentlich diskreten Anpassungsprozess unterwirft. Angesichts seines strengen Realismus fällt es schwer, das Haus als stilistische Positionsbestimmung zu akzeptieren, es sei denn, man sehe in ihm die ‹raue Poesie› des Vorstadtlebens in einer englischen Satellitenstadt.

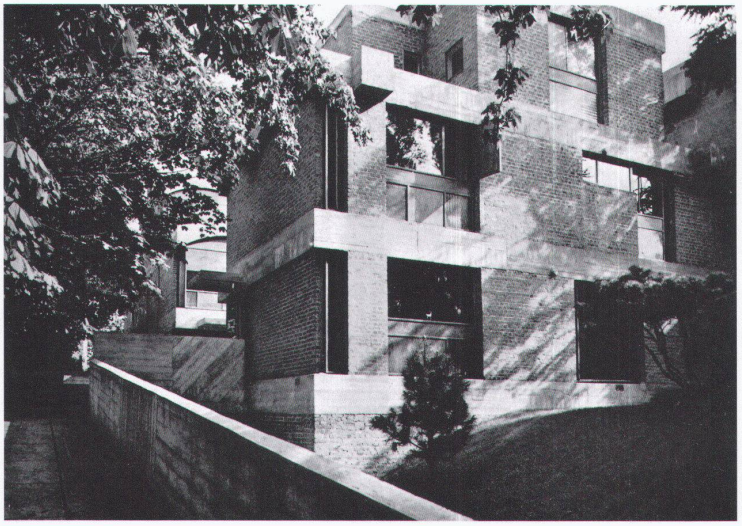
Beide Projekte, Hunstanton School und Sugden Residence, arbeiten gezielt mit Bildern. Doch während das eine ein zutiefst ‹fremdes› Objekt in die Landschaft stellt, greift das andere ein vertrautes, ja geradezu anonymes Bild auf, um es zu verfremden. Diese beiden unterschiedlichen Strategien stecken das Feld des Brutalismus ab, der von der Spannung zwischen Andersartigkeit und Tradition, zwischen hoher Architektur und aktueller lokaler Kultur lebt.

Vom Ethos zum Stil

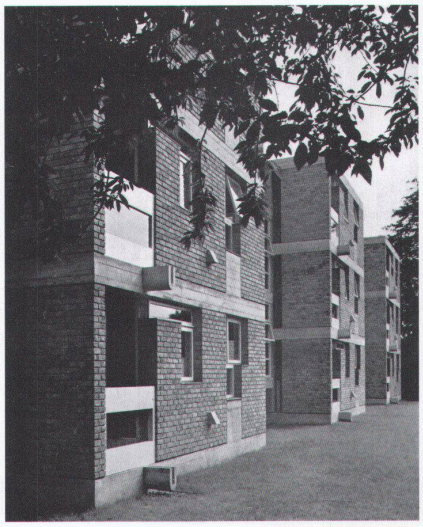
Die frühen Projekte der Smithsons wurden von einem intensiven intellektuellen Fundament unterstützt und waren in ihrer Intensität im kulturellen Kontext der fünfziger Jahre eingebettet. Ihr nachdrückliches Engagement für eine ethisch begründete Architektur verlor jedoch an Stosskraft, als Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre Elemente der Ästhetik des Brutalismus lokal und international eine immer weitere Verbreitung fanden. Dazu kam der Einfluss, den prägende Werke ausübten, wie Le Corbusiers Maisons Jaoul (Neuilly, 1956) und Stirling and Gowans Ham Common Apartments (London, 1958). Hier setzt die Übersetzung der Ethik des Brutalismus in einen Stil geprägt durch Backstein und Sichtbeton an, wie ihn Sheppard Robson bei den Churchill College Flats (1964) in Cambridge verwendete. Der Erfolg des Brutalismus als Stil war, abgesehen davon, dass ein solcher Verwässerungsprozess historisch unvermeidlich ist, den offensichtlichen wirtschaftlichen Vorteilen zu

3 Architectural Design, April 1957.
4 Banham, S. 20 (engl: «engrained English traditions ... of suppressed extremism, of gentlemanly ‹bloody-mindedness› imprisoned within the grid»).
5 Banham, Kap. 6.3, «Die brutalistische Gestaltungsweise», S. 89–91.

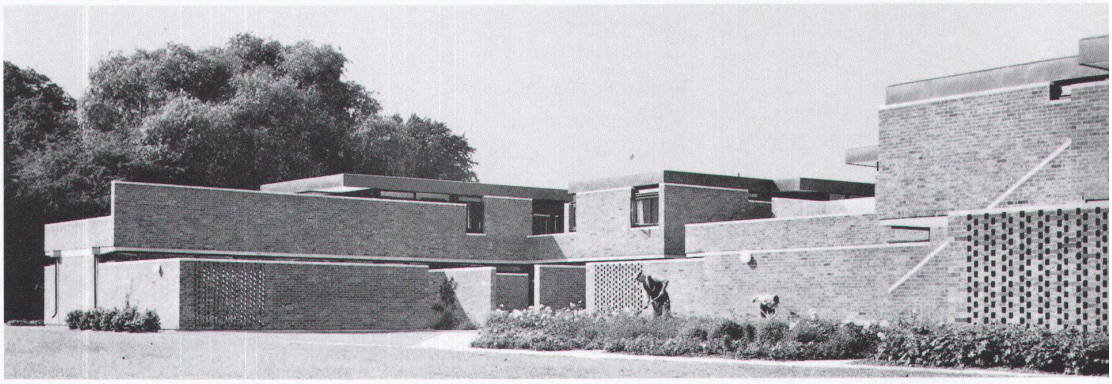
Alison und Peter Smithson: Sugden House, Watford (Hertfordshire), 1956



Le Corbusier: Maisons Jaoul, Neuilly, 1956. Ansicht vom Eingang



James Stirling und James Gowan: Wohnungsbau Langham House, Ham Common (London), 1958. Gartenseite



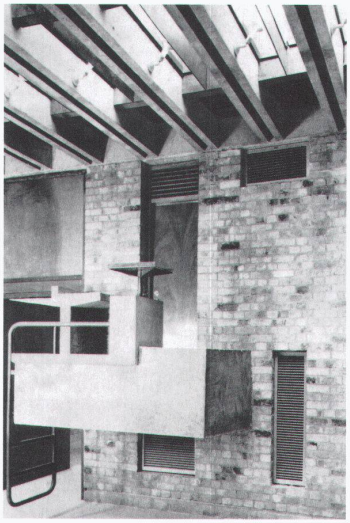
Sheppard Robson und Partner: Churchill College, Cambridge, 1964

verdanken, die es mit sich brachten, mit solch ‹kühnen› Elementen Strukturen aufzupeppen, die vor allem von funktionaler und konstruktiver Bequemlichkeit diktiert wurden.[5]

Es ist pikant, dass Sheppard Robsons Projekt (das, so vollendet wie es ist, so dringliche und unbequeme Fragen wie die nach der Relevanz der Ideologie für die Praxis aufwirft) ausgerechnet in Cambridge gebaut wurde. An einem Ort, wo die Architekturkultur als Statussymbol eine besonders lange Tradition hat, stellt seine stilistische Zuspitzung nicht eine Ausnahme, sondern die Regel dar. Hinter den Wänden und Hecken der Colleges hat die Universität qualitativ exzellente Nachkriegsbauten in ungewöhnlicher Dichte versammelt. Das hängt zum einen damit zusammen, dass der Vergabeprozess von den Colleges geleitet wurde, von gebildeten Auftraggebern mit beträchtlichen finanziellen Mitteln, zum anderen damit, dass der öffentliche und gesellschaftliche Charakter der Bauten nach einer signifikanten Architektur von namhaften Architekten verlangte. Für Cambridge charakteristisch ist der scharfe Kontrast zwischen den benachbarten Territorien von Universität und Stadt, wo sich die geschützte Sphäre akademischen Lebens einerseits und der forsche Realismus der zugehörigen Infrastruktur andererseits recht direkt in der Form von Stadt und Architektur abzeichnen. Diese Distanz entspricht der ideologischen Distanz zwischen dem realistischen Brutalismus der Smithsons und ihrem ‹kultivierten› Gegenstück, der sogenannten Cambride School, die in der gegenwärtigen Debatte ebenfalls eine wesentliche Rolle spielt.

Cambridge School

Zur gleichen Zeit wie die Smithsons, mit denen sie oft wegen ihrer stilistischen Verwandtschaft unter einem Dach versammelt werden, vertraten die Vertreter der Cambridge School eine schwere Architektur, aufgela-



Colin St John Wilson und Alex Hardy: Erweiterung der School of Architecture, Cambridge, 1959. Rückseite und Vorlesungssaal

[6] Leslie Martin, Naum Gabo, Ben Nicholson (Hrsg.), Circle: International Survey of Constructive Art, Faber and Faber, London 1937, Reprint 1971.
[7] Peter Carolin, Trevor Dannatt (Hrsg.), Architecture, Education and Research – The Work of Leslie Martin: Papers and Selected Articles, Academy Editions, London 1996.
[8] Leslie Martin, Buildings and Ideas 1933–83, From the Studio of Leslie Martin and His Associates, Cambridge University Press 1983.
[9] Colin St John Wilson, Architectural Reflections, Studies in the Philosophy and Practice of Architecture Manchester University Press, Manchester und New York, 1992; The Other Tradition of Modern Architecture, The Uncompleted Project, Academy Editions, London, 1995.

den mit historischen Referenzen und mit einer im Wortsinn massiven Präsenz von Backstein und Beton. Leslie Martin, der erste Inhaber des 1956 geschaffenen Lehrstuhls für Architektur an der Universität von Cambridge, war ein führender Vertreter der britischen Moderne. Von seiner Mitarbeit an der Circle-Publikation in den dreissiger Jahren (zusammen mit Ben Nicholson and Naum Gabo)[6], bis zu seinem begeistert aufgenommenen Entwurf für die Royal Festival Hall in London (1959) und den akademischen Aufgaben, die er an verschiedenen Universitäten wahrnahm, hat es Martin stets verstanden, seine Tätigkeit als Architekt mit Forschung und Lehre zu verbinden.[7] Sowohl die neue Architekturschule in Cambridge als auch sein Architekturbüro waren auf seine Bedürfnisse zugeschnitten, so dass es Martin möglich war, gleichzeitig als Hochschullehrer tätig zu sein (zusammen mit gleichgesinnten Individualisten wie Colin Rowe, Colin St John Wilson und Peter Eisenmann) und einige der interessantesten Aufträge der Gegend anzunehmen.[8]

Bauten und Schriften der Schule beschäftigen sich mit einer Neubewertung der modernen Architektur, nahe dem Spätwerk von Le Corbusier. Colin St John Wilsons und Alex Hardys Erweiterung der Architekturschule von 1959 ist eine Kiste aus Backstein voller intellektueller Referenzen, angefangen bei Details im Inneren, die an die Maschinen-Ästhetik der zwanziger Jahre erinnern oder an das Chandigarh der fünfziger Jahre, bis hin zu der vom Modulor inspirierten Fassadengliederung. Während der Bau in seinem pragmatischen und humanistischen Umgang mit dem Programm und der durchgängigen Behandlung der Werkstoffe ‹as found› dem Kanon des Brutalismus entspricht, unterscheidet sich das ihm zugrunde liegende Ethos deutlich von dem der Smithsons. Anstatt die ‹raue Poesie des Alltags› zum Ausdruck zu bringen, liest sich der Bau wie eine gebaute Forschungsarbeit und zeugt von einem erlesenen und gebildeten Zugriff auf die Architektur.

Völlig anders geht die von Colin St John Wilson in Zusammenarbeit mit Patrick Hogdkinson in Martins Architekturbüro entworfene Wohnanlage Harvey Court für Studenten des Gonville and Caius College in Cambridge von 1962 mit historischen Referenzen um. Art und Massstab des Programms erlaubten es hier, eine eigene Umwelt zu schaffen, isoliert von der Umgebung und über sie hinausgehoben. Der Grundriss des Gebäudes entspricht dem College-Typ mit um einen introvertierten Hof gruppierten Baublöcken, doch der Schnitt ist auf dramatische Effekte hin angelegt. Der Innenhof ist auf eine erhöhte Plattform emporgehoben, so dass die Wohngeschosse von der erdverbundenen, unter der Plattform liegenden öffentlichen Zone getrennt sind; der rückseitige Garten wird durch eine zeremonielle Treppe aus Backstein erschlossen. Anders als beim traditionellen College-Typ mit seinen übereinandergestapelten Geschossen sind diese hier stufenweise zurückgesetzt, so dass sich der Hof zum Himmel hin öffnet und Platz für private Terrassen entsteht. Die geschlossenen ‹Front›-Fassaden behalten die Rücksprünge in negativer Form bei, wie bei einer auf den Kopf gestellten Zikkurat, gestützt von in strengem Rhythmus angeordneten Backsteinpfeilern. Das Gefühl von Masse, das durch die intensive Verwendung von Backstein erzeugt wird, die Organisation im Schnitt und damit verbunden der starke Ausdruck der Struktur verbinden sich zu einer Architektur, die an ein archaisches Ritual erinnert. So gesehen ist Harvey Court gleichermassen Louis Kahn wie den späten Projekten von Le Corbusier in Chandigarh verpflichtet.

Architektur als praktische Kunst

Die praktische Arbeit der Cambridge School ist laufend von Forschungsarbeiten unterstützt worden, die sich eher wie ein intellektueller Kommentar zur Tradition der Moderne lesen denn als Formulierung eines ideologischen Manifests. Charakteristisch dafür sind die Schriften von Colin St John Wilson: seine Aufsätze, in denen er an der skandinavischen Moderne von Aalto und Lewerentz anschliesst, sind in den Bänden Architectural Reflections (1992) und The Other Tradition (1995) erschienen.[9] Neben allen Unterschieden teilt Wilson mit den Smithsons die umfassende Bildung zur Geschichte der Moderne und den Glauben an die ethische Natur der Architektur als ‹praktische Kunst› – worin ihre Kraft zur Erneuerung liegt.

Dieselbe Position liegt auch der zeitgenössischen Architekturpraxis zugrunde, von der eingangs die Rede war. Durch ihr Lesen vom Ort, durch architektonische Zitate, durch Menschlichkeit und Sorgfalt im Umgang mit der Realität und durch einen intelligenten und integren Umgang mit der Konstruktion bringt sie ihre ethische Haltung zum Ausdruck. Neben dem architektonischen Mainstream und der Bauindustrie ist ihr Schaffen in Grossbritannien heute auf diskrete, aber sehr eigenständige Weise präsent. Nach den frühen Modernisten, den Brutalisten und den Gelehrten der Cambridge School ist dies die jüngste Ausprägung einer ‹anderen Tradition› der Britischen Architektur, einer Tradition der Andersartigkeit. ■

Übersetzung von Ursula Bühler, original english text see p. 53

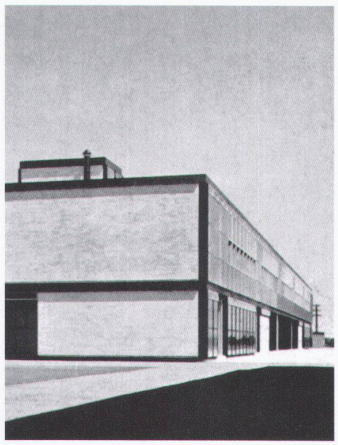
Irina Davidovici lebt als Architektin und Autorin in London. Sie ist aufgewachsen in Bukarest, wo sie ihr Architekturstudium begann, das sie an der University of North London bei Adam Caruso und Peter St John beendete. Arbeit für Herzog & de Meuron an der Tate Modern und am Laban Dance Centre; Master in Geschichte und Theorie der Architektur an der University of Cambridge (England); Unterricht an der AA und an der Kingston University; zahlreiche Publikationen, vornehmlich über Minimalismus in Kunst und Architektur, über zeitgenössischen Manierismus sowie Architekturkritiken. Derzeit arbeitet sie an einer Doktorarbeit über Schweizer Gegenwartsarchitektur.

Différence et tradition – *à propos de l'histoire de la différence dans l'architecture moderne britannique* Dans le panorama éclectique de l'architecture britannique contemporaine, on trouve une poignée de praticiens dont les réalisations ne sont pas la manifestation d'un style défini, mais l'expression d'un ethos commun. L'attitude humaniste dont témoignent ces réalisations, leur contextualisme critique et leur opposition au courant dominant les relient à des mouvements importants de l'architecture britannique de l'après-guerre que Rayner Banham a réunis en 1966 dans son livre «The New Brutalism – Ethic or Aesthetic?». Après la deuxième guerre mondiale se posa la question d'une alternative crédible aux pôles constitués d'une part par une pratique imprégnée d'une approche traditionnelle du projet et un style pseudo-vernaculaire et, d'autre part, par la tabula rasa utopique des CIAM. Alison et Peter Smithson furent les premiers qui élaborèrent une alternative au dilemme en se distançant résolument des deux positions. La Hunstanton School (1954) et la Sugden House à Watford (1957) délimitent le champ du brutalisme qui procède de la mise en tension de la différence et de la tradition, de l'architecture savante et de la culture locale contemporaine. Dans les deux projets, ils travaillent avec des images. Mais alors qu'ils créent, dans un cas, un objet profondément «étranger» qui se révèle, lorsque l'on y regarde de plus près, typiquement anglais de par le traitement sommaire du détail, ils adoptent, dans l'autre cas, une image familière, presque anonyme pour créer un effet de distanciation.

L'engagement des Smithsons en faveur d'une architecture fondée sur l'éthique perdit de son impact lorsque, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, le brutalisme devint de plus en plus un style caractérisé par l'emploi de la brique et du béton brut de décoffrage. Cambridge devint le centre d'une variante à la fois ludique et extrêmement savante de cette architecture. Les représentants de ce courant appelé Cambridge School (Leslie Martin, Colin St John Wilson, etc.) défendaient une architecture chargée de références historiques et marquée par une forte présence de la brique et du béton. Ils partagent avec les Smithsons une connaissance étendue de l'histoire de l'architecture moderne et la croyance en la nature éthique de l'architecture assimilée à un «art pratique». C'est en cela que réside leur force de renouveau. La même position fonde aussi cette pratique architecturale contemporaine dont il a été question en ouverture. Après les premiers modernistes, les brutalistes et les intellectuels de la Cambridge School, c'est ici la manifestation la plus récente d'une «autre tradition» de l'architecture britannique, d'une tradition de la différence. ■

Sir Leslie Martin und Colin St John Wilson (mit Patrick Hodgkinson): Harvey Court Halls, Cambridge, 1962. Blick von der Gartenseite zum erhöhten Hof

All of these observations and many others not expressed inform a way of informing our work as architects. We find that by being able to refer to existing things our ideas have some grounding over and against the innate subjectivity of the creative act. A reference acts as an explicit example of the qualities we are interested in working with and evoking. We are happy to work in this manner because we do not take as our starting point an ambition to create something new for its own sake. The recent history of architecture has shown that this ambition is invariably prone to failure because the result is often alienating. If through the reinterpretation of existing sets of conditions one achieves a feeling of newness, then this is a consequence of the multilayered process of design. It is not our goal from the outset because we do not believe it is possible to work in a vacuum, independently of what already exists. It would be possible to precisely refer to the buildings that have informed everything we have built, but that is an exercise for another occasion. Here it will be sufficient to conclude that what we see every day has always influenced our architectural outlooks.



Otherness and Tradition

A genealogy of difference in British modern architecture

Irina Davidovici Within the eclectic realm of contemporary British architecture, ranging between formal sensationalism and a tame reworking of modernism, a particular and very different niche has been carved by a handful of practices over the last fifteen years. One cannot assign a recognisable style to this kind of production, although certain affinities can be found: a penchant for austerity (albeit with a hint of playfulness), a sensual awareness of materiality, quiet but self-conscious detailing. In reaction to a widespread mediocrity of execution, where the choice of materials and their assembly are given relatively little thought, this approach places specific emphasis on the presence of buildings and therefore the way they come together at all scales. Most design and construction decisions are articulated and conceptualised, and even the space left for intuitive form making tends to be carefully delineated with words.

This phenomenon is embedded in a critical interpretation of the everyday – a useful, if overused, term indicating the deeper cultural situation that is being addressed. The lack of a given formal language points to a keen willingness to mimic the physical context while detaching itself from it. In other words, the architecture endorses the use of vernacular quotation with very large inverted commas – familiar forms are cleverly distorted, ubiquitous façades intensified through tectonic or material presence, banal (but practical) details, oversized to achieve individuality. Through such devices, which are novel only inasmuch as the wit or sensitivity of their application allows, the architecture achieves an ambiguous presence in which familiarity blends with otherness, and the unnoticeable is granted a second look.

Beyond matters of style, there is a practical desire in this kind of production to fulfil its assigned role, to fit in with cultural and social realities. In that respect such works share not a given style, but a common ethos. By means of their humanist stance, critical contextualism and resistance to the mainstream, they relate to the past episodes of British modernism which, incidentally, constitute the backbone of architectural development in this country. The written production that usually accompanies contemporary projects repeatedly acknowledges their debt to the work of Alison and Peter Smithson, James Gowan, James Stirling (pre-postmodern works), Denys Lasdun, Leslie Martin and before them, that of the few prewar modernists that graced these shores. A brief and selective review of this genealogy might throw some light on what ultimately connects them.

The theme of otherness is a first such connection, and it is not restricted to the presence of buildings alone. Much of Britain's contribution to the early modern movement is due, significantly, to the work of immigrant or refugee architects (Lubetkin, Wells Coates, Chermayeff, Goldfinger, Gropius on the way to the US and Mendelsohn to Israel) or British nationals of foreign descent (Denys Lasdun). The strength of their proposals was possibly reinforced by the precariousness of their position in relation to a native culture, to which they didn't feel obliged or even capable to pay tribute[1]. In spite of having long achieved iconic status, modernist works preserve even today a quality of difference in the British built landscape, a distancing from their surroundings which renders them as exceptions to the rule.

After the Second World War, matters turned more ambiguous with the critical reassessment of tradition, and with modern architecture beginning to be perceived as a tradition in itself. The criticism levied during the early 50s by the new generation of British architects, against a profession dominated by nostalgic planning and a pseudo-vernacular style, had to be measured against Team 10-led commensurate dissatisfaction with the principles of CIAM dogma, formulaic formalism and functional urbanism. The question was set as to what could be a tenable alternative to the dominant models, vernacular pastiche and utopian tabula rasa. With their high profile in opposing both, the Smithsons were the first to meet the dilemma head-on. The gradual shift of New Brutalism from a stylistic language influenced by the Modern Masters, particularly Le Corbusier and Mies, to a concern with realism and the human occupation of architecture, is perhaps best summarised by Peter Smithson himself, in 1957:

"From individual buildings, disciplined on the whole by classical aesthetic techniques, we moved on to an examination of the 'whole' problem of human associations and the relationship that building and community has to them. From this study has grown a completely new attitude and a non-classical aesthetic. 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, its techniques and so on. Brutalism tries to face up to 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."[2]

The gradual inclusion of social ethics alongside architectural aesthetics in the Smithson's Brutalist model is illustrated by two influential early works, Hunstanton School (completed 1954) and Sugden House in Watford (1957). Putting aside the obvious differences relating to programme, they represent the two sides of the Brutalist coin. The former seems at first glance an elegant reworking of the Miesian formal language at IIT, but its rhetorically direct employment of exposed materials and services plants it firmly on new territory. In terms of its language, massing, planning, the School stands out as a clear statement endorsing the hard Miesian modernism that had never properly penetrated British architecture. At a closer look however, the direct detailing, the straight-faced treatment of materials and services reveal a quintessential Englishness. As identified by Rayner Banham, the School displays the "engrained

English traditions... of suppressed extremism, of gentlemanly 'bloody-mindedness' imprisoned within the grid".[3]

The Sugden residence makes an equally determined statement by taking one of the most modest local typologies – that of the detached suburban house – and subjecting it to an overall, yet painfully discreet treatment of adjustments. Its dour realism makes it difficult to accept the House as a stylistic statement, unless one acknowledges in its presence the "rough poetry" of the simple act of suburban living in an English satellite town. While both projects work consciously with image, one implants an intrinsically "strange" object into the landscape, whereas the other takes an image familiar to the point of anonymity and infuses it with strangeness. These distinct strategies mark the limits of the New Brutalist spectrum, dominated by the tension between otherness and tradition, between High Architecture and local contemporary culture.

The Smithsons' early projects were supported by an intense intellectual infrastructure, energetic and timely in the cultural context of the fifties. Their insistence for an architecture grounded in the ethical lost momentum as elements of the New Brutalist aesthetic began to gain currency, locally and internationally, during the late fifties and early sixties. This phenomenon was compounded by the influence generated by original works like Le Corbusier's Maison Jaoul (Neuilly, 1956) and, in Britain, Stirling and Gowan's Ham Common apartments (London, 1958). There follows the translation of the Brutalist ethos into a style of brick and exposed concrete, like that employed by Sheppard Robson for their Churchill College flats in Cambridge (1964). The success of the Brutalist style, beyond the historical inevitability of a dilution process, was due to the obvious economic merit of grafting such 'gritty' elements on schemes dictated by functional and constructional convenience.[4]

It is poignant that the Sheppard Robson project (which in its accomplishment poses a pertinent but uneasy question as to the relevance of ideology to practice) would be built in Cambridge. In a place where the culture of architecture as a marker of status is one of the oldest traditions, its stylistic edge constitutes a rule rather than an exception. Behind college walls and hedges, the University has acquired an exceptional density of post-war architecture of quality. This is due firstly to the fact that the commissioning process was conducted by colleges – cultivated clients with sizeable economic means – and secondly, that the public and social nature of the required buildings required, and attracted, signature architecture. Cambridge is characterised by the marked contrast between the adjacent territories of "university" and "town", where the protective bubble of academic life and the gritty realism of its supporting infrastructure translate quite clearly in urban and architectural form. This distance is indeed analogous to the ideological distance between the realist Brutalism of the Smithsons and its "cultivated" counterpart, practised by the so-called Cambridge School, which is equally relevant in the present discussion.

Contemporary with the Smithsons and often grouped together under the umbrella of stylistic resemblance, the representatives of the Cambridge School proposed a heavy architecture, charged with historical reference and, literally, with the massive presence of brick and concrete. Leslie Martin, the first to occupy the Chair of Architecture created by the University in 1956, was a leading figure of British Modernism. From his association in the thirties with the Circle publication alongside Ben Nicholson and Naum Gabo,[5] to his acclaimed design for the Royal Festival Hall (London, 1951) and the academic posts held in various universities, Martin had been able to combine throughout architectural practice with research and teaching. Both the new Cambridge school and his studio were structured according to this approach, which allowed Martin to continue teaching[6] (alongside like-minded individuals Colin Rowe, Colin St John Wilson and Peter Eisenmann) while gaining some of the most interesting local commissions.[7]

The built and written production of the school associates it with a reassessment of modern architecture, in particular the late works of Le Corbusier. Colin St John Wilson and Alex Hardy's extension to the School of Architecture (1959) is a brick box dense with intellectual references, spanning from the interior details reminiscent of 1920s Machine aesthetic and 1950s Chandigarh, to the Modulor-inspired proportioning of the façades. While it conforms to the New Brutalist canon in its pragmatic and humanistic approach to programme and the overall "as found" treatment of materials, the underlying ethos is quite different from that proposed by the Smithsons. Instead of articulating the "rough poetry" of the everyday, it reads rather like a built piece of research, a rarefied and informed take on architectural culture replete with commentary and quotations.

Harvey Court (1962), the student residential halls for Gonville and Caius College designed by Colin St John Wilson, together with Patrick Hodgkinson, in Martin's studio, uses historical reference in an altogether different manner. The nature and scale of the programme allows Harvey Court to create its own environment, isolated from and raised above its surroundings. The building is based in plan on the collegiate typology of inward-looking courtyard blocks, but its section is adjusted to dramatic effect. The internal courtyard is a raised platform separating the accommodation stories from the chthonic public areas below, connected to the back garden through a ceremonial brick staircase. Unlike the traditional type where the floors are stacked, here each storey of rooms steps back from the one below, opening toward the sky and liberating some space for private terraces. The blank "front" façades preserve this stepping in negative form, as a reversed ziggurat supported by the strong rhythm of brick pillars. The feeling of mass resulting from the intense employment of brick combines with the sectional organisation and its resulting structural expression to create an architecture evocative of primitive ritual. In this respect Harvey Court owes as much to Louis Kahn as to the Corbusian later projects in Chandigarh.

The Cambridge School practice has been consistently supported by a body of research that reads like a sophisticated commentary on the modernist tradition, rather than the articulation of an ideological manifesto. A case in point is the written output of Colin St John Wilson, his essays grouped together as Architectural Reflections (1992) and The Other Tradition (1995), a work endorsing the Scandinavian modernism of Aalto and Lewerentz.[8] In spite of their differences, Wilson shares with the Smithsons a profound erudition of the history of modernism and a belief in the ethical nature of architecture "as practical art" – in which lies its redeeming potential. The same position informs the contemporary practice mentioned at the outset, which today articulates an ethical stance in terms of readings of place, architectural quotations, a human concern with reality and the intelligent integrity of construction. Its production maintains a discreet but distinct presence in re-

[1] It is not in the scope of this paper to deal in depth with the phenomenon of modernism in Britain. Nevertheless, one must also take into consideration the significant contributions made by British architects, for example Owen Williams (Wets Factory for Boots, Nottingham, 1930–32), Crabtree Slater and Moberly (Peter Jones Department Store, Chelsea, London, 1936–39). The fact remains that such works sided with Continental modernism and, in spite of their success, they fell short of inspiring a large-scale embracing of the modernist canon in this country.

[2] Architectural Design, April 1957.

[3] Rayner Banham, The New Brutalism – Ethic or Aesthetic ?, London 1966, p. 19.

[4] See op. cit., chapter 6.3, "The Brutalist Style", p. 89–91.

[5] Leslie Martin, Naum Gabo, Ben Nicholson (eds.), Circle: International Survey of Constructive Art, Faber and Faber, London 1937 reprinted 1971.

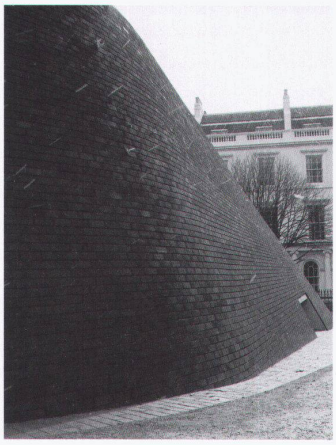
[6] See Peter Carolin, Trevor Dannatt (ed.), Architecture, Education and Research – The Work of Leslie Martin: Papers and Selected Articles, Academy Editions, London 1996.

[7] See Leslie Martin, Buildings and Ideas 1933–83, From the Studio of Leslie Martin and His Associates, Cambridge University Press 1983.

[8] Colin St John Wilson, Architectural Reflections, Studies in the Philosophy and Practice of Architecture Manchester University Press, Manchester and New York, 1992; The Other Tradition of Modern Architecture, The Uncompleted Project, Academy Editions, London, 1995.

lation to the mainstream architecture and building industry in the UK. Following on to the early modernists, Brutalists and Cambridge scholars, this is the latest episode of an "other tradition" of British architecture, the tradition of otherness.

Irina Davidovici is an architect and writer based in London. She began her architectural studies in Bucharest before completing them at the University of North London. She worked with Herzog & de Meuron, then gained a Master in the history and philosophy of architecture at the University of Cambridge UK, where she currently is studying for her doctorate. She has lectured at the AA and Kingston University and published numerous essays, mainly on minimalism and contemporary mannerism.



Useful Reference

Jonathan Sergison and Stephen Bates There seems to be a reticence in acknowledging the role of reference in architecture. One may observe a resistance in contemporary Swiss architecture to work with known precedent and instead reference is usually confined to abstract models and materials. And yet, we find it not only a compelling and useful tool but also a necessary state in which to place our work. We work with reference because we work as two people and find it helpful to refer to things that exist. With this reference comes a landscape of memories, associations and emotions, some of which are personal, others are shared. These aspects can be held up to gauge the making of new places and spaces. As we recognise that our work contributes to an existing and evolving culture of architecture it feels necessary to familiarise ourselves with the work of previous generations. We are not driven by a compulsion to originate newness for its own sake or to work in isolation of precedent, but instead to develop contemporary interpretations of forms which, somewhere, exist already. In this way we find Harvey Court, Kettles Yard and the Royal College of Physicians useful as they contribute to an ongoing discussion between us of a developing position. Despite being completed between 30–45 years ago they still seem relevant to the contemporary condition we find ourselves working in.

Leslie Martin, Colin St. John Wilson and Denys Lasdun received their architectural education at a time when the world was changing more quickly than it had done any time in contemporary history, due to advances being made in technology. Their reaction to this condition of potential disorientation has parallels with Louis Kahn's thinking in terms of his interest in working with the essence of things, a material directness and a search for primitive reference. The work of these architects was also demonstrating a suspicion of the canon of Universal Modernism and through that, they began to explore a more regional and critical response to form and place. We find ourselves in a similar situation at the beginning of the new century and, like previous generations, have favoured a more reflective position as a point of resistance to the domination of a global technological culture.

The student residence at Harvey Court, Cambridge by Leslie Martin, Colin St. John Wilson and Patrick Hodgkinson has qualities that we can observe as helpful in understanding this position. The project is a reinterpretation of a known typology, in this case the collegiate model, but adjusts it by inserting the most communal space in the programme (the refectory) in the middle of the plan, thereby creating a raised courtyard and a renewed relationship with adjoining landscape. It employs a reduced palette of materials; brick, concrete and timber (Douglas Fir) thereby intensifying its tectonic character and minimising articulation. It explores repetition as a device to organise the programme of multiple use but knowingly adjusts the repeated element to achieve a level of individuality within the whole. This brings about an expression of difference in sameness. And perhaps most memorably, the building employs the massive properties of brick in a manner reminiscent of ancient structures. The double height order, exaggerated volumetric modelling and tonal equivalence achieved between brick and concrete give the impression of an overall material intensity and a monumental presence.

The small gallery at Kettles Yard, extended by Leslie Martin in Cambridge is exemplary in its programmatic ambiguity. It is a project that blurs the boundaries between artefact and container. It is conceived as both home and public gallery. As an extension to three former workers' cottages, converted previously into a sequence of domestic-sized rooms, the new building introduces a new concept of spatial organisation which is more anti-room. A single complex volume defined by a variety of spatial characters is made where the subtlety of threshold and the inward-looking quality of toplight, with no views to the outside, make a space that is intimately connected with the work it houses. This is a project which is not afraid of working with beauty and sensuality. Background and artefact comprise a single and comfortable entity in ways that are more akin to a domestic setting than a gallery. And yet this place feels like neither home nor gallery. This ambiguity gives the building a character which we find compelling. The collection of art and artefact is featured in a book produced by the owner Jim Ede, entitled "A way of life – Kettle's Yard" in which object and space are presented like one continuous still-life. This is both a highly personal document of life surrounded by art and suggestive of space occupied after the architecture is complete and everyday life begins.

The Royal College of Physicians in London by Denys Lasdun displays a formal freedom in the sculptural brick mound-like auditorium which is in dramatic contrast to the systematised regularity of the most public front of the building. This brick and lead clad volume demonstrates a primordial expression of enclosure and focus, similar to that of an ancient burial mound or barrow. The brick walls which lean inwards and bulge outwards are precisely detailed but make a loose form that may easily be described in an emotive way. It has a brooding, mysterious or melancholic character which is made all the more intense by the consistent use of a hard blue/black engineering brick with recessed bedded joint. The decision to use a black brick contrasts directly with the neo-classical neighbouring buildings, resembling instead the grass banks found opposite within the grounds of Regents Park. In complete contrast to this, the street façade on Albany Street displays a high degree of order and seemingly achieves a calm continuity with its neighbours. The building is intended as an infil to the streetscape and may be read as a responsible act of urban continuity in the way it joins the neighbouring buildings in scale and line. However, on more careful study, the subtle shifts in rhythm to the elevation reveal a greater complexity and resistance to the static architecture of its neighbours. Fixed window panes create a repeated major order to the elevation, which are organised along a series of horizontal layers. But this repetitive order is displaced by a secondary order of more narrow opening lights, which alter between floors of the four-storey elevation. The characteristics of building form, material intensity and syncopated repetition seem contemporary and reveal the folly in the contemporary belief that originality exists in the making of form free of reference.