

WestminsterResearch

<http://www.westminster.ac.uk/westminsterresearch>

**Tectonic of Proximity: Notes on the Work of Stanton Williams
Rettondini, L. and Brito, O.**

This is the final version of an article published in EN BLANCO,10 (24), pp. 5-7.

It is available from the publisher at:

<https://dx.doi.org/10.4995/eb.2018.9938>

It is made available under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) licence (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

The WestminsterResearch online digital archive at the University of Westminster aims to make the research output of the University available to a wider audience. Copyright and Moral Rights remain with the authors and/or copyright owners.

Whilst further distribution of specific materials from within this archive is forbidden, you may freely distribute the URL of WestminsterResearch: (<http://westminsterresearch.wmin.ac.uk/>).

In case of abuse or copyright appearing without permission e-mail repository@westminster.ac.uk

TECTÓNICAS DE PROXIMIDAD

REFLEXIONES ACERCA DE LA OBRA DE STANTON WILLIAMS

TECTONICS OF PROXIMITY: NOTES ON THE WORK OF STANTON WILLIAMS

Lara Rettondini. University of Westminster. London

Oscar Brito. Central Saint Martins, University of the Arts London

DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2018.9938>

Existe una estrecha relación entre las cualidades tectónicas y hápticas de la arquitectura, el contexto específico en el que se concibe y desarrolla y la forma en que se experimenta. Esto ciertamente se aplica a la arquitectura de hormigón visto, la cual ha pasado por complejas vicisitudes históricas, habiendo sido acogida con entusiasmo, pero también evitada, deliberadamente, a lo largo del tiempo en Europa. En el contexto del Reino Unido, el hormigón visto ha sido objeto de una considerable controversia; una especie de relación amor-odio, amor por parte de los arquitectos y odio por parte de los medios de comunicación y, en consecuencia, de la mayoría de la población. Desde sus inicios en los años de entreguerras,¹ hasta su uso extensivo en la materialización de ideales sociales y arquitectónicos de la posguerra, el hormigón visto ha sido percibido con desconfianza y frecuentemente asociado a cuestiones ideológicas y problemas técnicos por parte del público británico.

Tras una aceptación tardía, principalmente debido a su asociación con el movimiento moderno, el hormigón visto se convirtió en la opción utilizada en los proyectos públicos de reconstrucción de la posguerra, promovidos por las autoridades locales de los gobiernos de izquierda. En el período comprendido entre 1950 y 1970, la industria de la construcción, por razones pragmáticas, hizo un uso extensivo de hormigón visto, empleando, en gran medida, sistemas prefabricados para responder a la gran demanda en el ámbito de la arquitectura residencial. Los arquitectos, por su parte, intentaron explorar los aspectos más expresivos del hormigón visto, inspirados por las cualidades materiales de los trabajos recientes de personajes como Le Corbusier y Louis Kahn. Este es el momento en que el Brutalismo se hizo popular entre una generación de jóvenes arquitectos británicos que colaboraban con el sector público local. La arquitectura del "Nuevo Brutalismo", con su honestidad material y complejidad tectónica, fue celebrada por arquitectos como Alison y Peter Smithson como una evolución ética del modernismo,² y alabada por críticos como Reyner Banham³ por sus cualidades estéticas. Aquel fue un período de intensa experimentación arquitectónica que culminó con la construcción de ambiciosos edificios de hormigón visto como por ejemplo la torre Balfron de Ernő Goldfinger (finalizada en 1967), el edificio Robin Hood Gardens de Alison y Peter Smithson (finalizado en 1972); y el conjunto residencial de Alexandra Road realizado por Neave Brown (finalizado en 1978), por nombrar algunas de las intervenciones construidas en Londres.

Esta fase histórica entusiasta y productiva fue rápidamente llevada a su fin. El uso del hormigón visto empleado en la arquitectura residencial a gran escala pronto presentó una serie de problemas que han tenido consecuencias a largo plazo. En un clima nórdico como es el del Reino Unido, condiciones como el aislamiento interno deficiente, debido a puentes térmicos, y el deterioro exterior, causado por la exposición a la intemperie, afectaron muchos edificios de hormigón visto, particularmente aquellos prefabricados. En especial este fue el caso de la vivienda social, donde la falta de una inversión pública destinada al mantenimiento exacerbó aún más los problemas de rendimiento y durabilidad del material. Como consecuencia, el hormigón visto se convirtió en sinónimo de deficiencias técnicas y la opinión pública británica se volvió cada vez más hostil a su utilización. La asociación del hormigón visto con los proyectos de vivienda social y las políticas progresistas de la reconstrucción de la posguerra (por tanto, con el estado de bienestar y la política de izquierda) fue usada por las voces conservadoras y por los medios de comunicación hasta el punto de hacerlo caer, finalmente, en desgracia. Durante la década de 1980, los recortes en el gasto público supusieron el final de los programas sociales y desde entonces una serie de importantes edificios cívicos y residenciales construidos con hormigón visto han sufrido una demolición a gran escala. Esta tendencia continúa hoy en día, estando implicados importantes edificios brutalistas como por ejemplo la Biblioteca Central de Birmingham

There is a close connection between the tectonic and haptic qualities of architecture, the specific context in which it is conceived and produced, and the way it comes to be experienced. This certainly applies to exposed concrete architecture, which has gone through complex historical vicissitudes having been both enthusiastically embraced and deliberately eschewed over time across Europe. In the context of the United Kingdom, exposed concrete has been the subject of considerable controversy; a kind of love relationship on the part of the architects and hatred on the part of the media and, consequently, of most of the population. From its emergence in the interwar years,¹ and then to its extensive use in the materialization of social and architectural ideals in the post-war era, exposed concrete has been viewed with suspicion and frequently associated with ideological and technical issues by the British public.

Following a late adoption, mainly due to its association with the modern movement, exposed concrete became the choice for public projects promoted by left-leaning local authorities during the post-war reconstruction. In the period between the 1950s and 1970s, the building industry made extensive use of exposed concrete for pragmatic reasons, largely employing prefabricated systems to respond to the high demand of housing. Architects, on their part, sought to exploit the more expressive aspects of exposed concrete as inspired by the material qualities of recent works of the likes of Le Corbusier and Louis Kahn. This is the time when Brutalism became popular with a young generation of British architects who collaborated with the local public sector. The "New Brutalist" architecture, with its material honesty and tectonic complexity, was celebrated by architects such as Alison and Peter Smithson as an ethical evolution of modernism² and praised by critics such as Reyner Banham³ for its aesthetic qualities. It was an intense period of architectural experimentation that culminated with the construction of ambitious exposed concrete buildings such as the Balfron tower by Ernő Goldfinger (completed in 1967), the Robin Hood Gardens estate by Alison and Peter Smithson (completed in 1972) and the Alexandra Road estate by Neave Brown (completed in 1978) to name a few that were built in London.

This enthusiastic and productive historical phase was rapidly brought to an end. The use of exposed concrete for the construction of large-scale housing soon raised a series of issues that have had long-lasting implications. In a northern climate like that of the United Kingdom, conditions such as poor internal insulation, due to thermal bridging, and significant external deterioration, caused by weathering, affected many exposed concrete buildings, particularly those that were prefabricated. This was especially the case for social housing, where the lack of adequate public investment in maintenance exacerbated issues with the material's performance and durability even further. As a consequence, exposed concrete became synonymous with technical deficiencies, and the British public opinion grew increasingly hostile towards its use. The association of exposed concrete with social housing projects and the progressive policies of post-war reconstruction (therefore, with the welfare state and left-leaning politics) was negatively used by conservative voices and by the media to such an extent that it eventually fell out of favour. During the 1980s, the cuts in public spending signalled the end of social programmes and since then a number of seminal exposed concrete civic and residential buildings have gone through large-scale demolition. This is a trend that still continues to this day with key brutalist buildings such as John Madin's Birmingham Central Library and the Smithsons' Robin Hood Gardens estate, both pulled down recently despite public local and national campaigns to save them.

de John Madin y el edificio de Robin Hood Gardens de los Smithsons, ambos derribados recientemente a pesar de las campañas públicas, tanto locales como nacionales, que han reivindicado su permanencia.

Pasaron algunas décadas hasta que el sentimiento de rechazo que prevalecía en el público británico con relación al hormigón visto comenzara a desvanecerse. Mientras tanto, su demonización produjo una pérdida de competencia que, por un lado, provocó una merma en la capacidad de la industria de la construcción británica para ejecutar acabados de hormigón visto y, por otro lado, en una crisis de confianza entre los arquitectos británicos, que se abstendrían de usar superficies de hormigón visto en sus proyectos. Durante varios años, el hormigón no se expuso, sino que se escondió detrás de las paredes de ladrillo, cartón yeso y otro revestimiento. No fue hasta la década de 1990 cuando el hormigón comenzó a ser expuesto de nuevo, en parte como reacción contra los excesos estilísticos del Postmodernismo y su tendencia a desvincular la superficie de la estructura, dando prioridad al aspecto simbólico sobre la forma arquitectónica. El lento retorno del hormigón visto fue influenciado inicialmente por la crítica de historiadores y teóricos como Kenneth Frampton⁴ y Juhani Pallasmaa,⁵ cuyo llamado a la poética estructural y sensorial desplazó el enfoque de lo escenográfico y lo movió hacia aspectos tectónicos, hápticos y experienciales de la arquitectura. Un énfasis renovado en la materialidad, junto con una consideración revisada del valor y el legado de los edificios brutalistas, volvió a poner al hormigón visto en la agenda de la arquitectura. Por consiguiente, una nueva generación de arquitectos británicos se ha visto influenciada por estas teorías y debates, siendo tangible el impacto en la práctica de muchos de ellos hoy en día.

Sin embargo, el uso contemporáneo del hormigón visto en el Reino Unido sigue siendo diferente al de otros contextos. Las preocupaciones debidas al clima, así como el estigma público todavía vigente en torno a los edificios de hormigón visto, son algunos de los problemas con los que los arquitectos todavía deben enfrentarse aquí. Por ello, son raros los ejemplos de ambiciosas estructuras de hormigón armado con extensas superficies vistas al exterior. En cambio, es usual encontrar hormigón visto, sutilmente utilizado, en interiores donde aparece frecuentemente en combinación con otros materiales, a menudo desempeñando un papel dominante como parte de un conjunto más grande. Es dentro de este escenario donde quisiéramos enmarcar el trabajo del estudio de arquitectura Stanton Williams con sede en Londres. Para este número de En Blanco, nos hemos reunido con sus cuatro directores Alan Stanton, Paul Williams, Patrick Richard y Gavin Henderson, y hemos seleccionado seis de sus proyectos más recientes, proyectos que pensamos son representativos de sus valores compartidos y del uso particular que hacen del hormigón visto.

El trabajo de Stanton Williams se alinea con el pensamiento arquitectónico que prioriza el aspecto ontológico de la construcción en oposición a lo representacional o escenográfico. El uso de hormigón visto en proyectos como *Central Saint Martins*, *Sainsbury Laboratory* y *Hackney Marshes Centre*, evidencia, un énfasis en la producción de lo que Kenneth Frampton definió como "forma tectónica".⁶ Su enfoque va claramente por encima de aspiraciones estilísticas y más allá de preocupaciones basadas en la mera funcionalidad; en cambio, se centra, usando las palabras de Frampton, en la "manifestación poética de la estructura".⁷ Este hecho no implica que pretendan expresar acrobacias estructurales en sus edificios; al contrario, su interés radica en el acto más sutil de producir y revelar lo que es la esencia interna de la forma arquitectónica. Es en este sentido que, en la obra de Stanton Williams, el hormigón a menudo se expone y se utiliza para articular tanto las secuencias espaciales como la cohesión entre diferentes materiales. El hormigón visto se convierte en un elemento dominante de la "sintaxis tectónica" y, por lo tanto, desempeña un papel fundamental en la conformación de la experiencia general de sus edificios.

El enfoque de Stanton Williams hacia el uso del hormigón visto se basa en la tradición moderna de la honestidad material, así como en la fascinación de los arquitectos modernos por la maleabilidad escultórica del hormigón armado. Como razona Adrian Forty, la propiedad estructural más distintiva que identificó el hormigón armado como material moderno fue su monolitismo, es decir, su capacidad para producir edificios en los que no había partes.⁸ Es precisamente el monolitismo del hormigón armado y el hecho de que permita la formación de una estructura continua, lo que impulsa a Stanton Williams a usarlo y exponerlo. Durante el proceso de diseño, ellos se inspiran en la práctica del arte contemporáneo y, en particular, en el trabajo de artistas como Eduardo Chillida y

It took a few decades before the sentiment of rejection against exposed concrete that prevailed among the British public started to fade away. In the meantime, its demonisation resulted in a loss of expertise which ultimately led, on one hand, to a weakened capacity of the British construction industry to execute exposed concrete finishes and, on the other hand, to a crisis of confidence among British architects who refrained from specifying exposed concrete surfaces in their projects. For a number of years concrete was not exposed but hidden behind brick walls, plaster boarding, and cladding. It was not until the 1990s that concrete began to be exposed again, and this was partly as a reaction against the stylistic excesses of Post-Modernism and its tendency to disconnect surface from structure by prioritising symbolic appearance over architectural form. The slow return of exposed concrete was initially influenced by the writings of historians and theoreticians such as Kenneth Frampton⁴ and Juhani Pallasmaa,⁵ whose call for structural and sensorial poetics shifted the focus away from the scenographic and moved it toward the tectonic, haptic, and experiential aspects of architecture. A renewed emphasis on materiality, paired with a revised consideration of the value and legacy of brutalist buildings, brought exposed concrete back on the architecture agenda. Consequently, a whole new generation of British architects has been influenced by these theories and debates, and the impact can be seen in the practice of many of them today.

Nevertheless, the contemporary use of exposed concrete in the United Kingdom continues to differ from that of other contexts. Climate concerns, as well as a persistent public stigma surrounding exposed concrete buildings, are some of the on-going issues that architects have to face here. As a result, examples of ambitious reinforced concrete structures with extensive exterior surfaces exposed are rare. Instead, it is more likely to find exposed concrete subtly used in interiors where it usually appears in juxtaposition with other materials, often playing a dominant role as part of a larger ensemble. It is within this scenario that we would like to frame the work of London-based architectural practice Stanton Williams. For this issue of En Blanco, we have met its four directors Alan Stanton, Paul Williams, Gavin Henderson, and Patrick Richard, and have selected six of their most recent projects, which we think are representative of their shared ethos and of the particular use that their practice makes of exposed concrete.

The work of Stanton Williams closely aligns with the type of architectural thinking that prioritises the ontological aspect of building, as opposed to the representational or scenographic. The use of exposed concrete in projects such as *Central Saint Martins*, *Sainsbury Laboratory*, and the *Hackney Marshes Centre*, evidences an emphasis on the production of what Kenneth Frampton defined as 'tectonic form'.⁶ Their approach clearly goes above stylistic aspirations and beyond concerns with mere functionality and focuses instead, to use Frampton's words, on the 'poetic manifestation of structure'.⁷ This does not imply that they aim to express structural gymnastics in their buildings; on the contrary, their interest lies in the more subtle act of making and revealing what is the inner essence of architectural form. It is in this sense that, in the work of Stanton Williams, concrete is often exposed and used to articulate both the spatial sequences as well as the cohesion between different materials. Exposed concrete becomes a commanding element of the 'tectonic syntax', and therefore plays a critical role in informing the overall experience of their buildings.

Stanton Williams' approach towards the use of exposed concrete draws on the modern tradition of material honesty as well as from the fascination of modern architects for the sculptural malleability of reinforced concrete. As Adrian Forty argues, the most distinctive structural property that identified reinforced concrete as a modern material was its monolithism, namely its ability to produce buildings in which there were no parts.⁸ It is precisely the monolithism of reinforced concrete, and the fact that it permits the formation of one continuous structure, that drives Stanton Williams to use it and expose it. During the design process, they take inspiration from contemporary art practice and particularly from the work of artists such as Eduardo Chillida and Rachel Whiteread. This enables them to conceptualise concrete sculpturally, both as solid matter that, like a block of stone, can be hollowed out to create space; and as fluid form that, like a malleable liquid, can be poured and cast to capture space. The conceptual duality between space that

Rachel Whiteread. Esto les permite conceptualizar el hormigón escultóricamente como materia sólida que, como bloque de piedra, puede ahuecarse para crear espacio; y como forma fluida que, como líquido maleable, se puede verter y colar para capturar el espacio. La dualidad conceptual entre el espacio que se crea y el espacio que es capturado establece una relación dialéctica entre una expresión de la sustancia material y un énfasis en el espacio en sí mismo, la cual es el principio conductor que se encuentra en el centro del enfoque proyectual de Stanton Williams. Estas formas diferentes pero complementarias de construir y definir el espacio se pueden ver consistentemente, a menudo combinadas, a través de su trabajo arquitectónico. Es un enfoque que configura la forma en que usan el hormigón para articular la sintaxis tectónica de sus edificios, y que ellos usualmente describen con tres acciones escultóricas: tallar, plegar y estratificar.

La idea de tallar una forma monolítica es la analogía favorita de Stanton Williams. De hecho, es una de sus ambiciones poder “crear vacío a partir de la masa” o “crear espacio a partir de la densidad”. Para lograr esto, hacen énfasis en las cualidades telúricas del hormigón armado, mediante las cuales el espacio debe percibirse como si hubiera sido tallado a partir de un bloque sólido. Este enfoque se hace evidente en el *Sainsbury Laboratory*, donde una teselación de placas tectónicas se inserta como un relieve abstracto en el paisaje de los Jardines Botánicos de la Universidad de Cambridge. También se materializa en el *Musée d'arts de Nantes*, donde un grueso recipiente de hormigón armado visto articula los espacios, literalmente excavados bajo los cimientos masivos de la antigua estructura. Y se manifiesta en el *Hackney Marshes Centre*, donde un interior robusto de hormigón visto aparece como si fuera cincelado por el flujo de jugadores de fútbol que se mueven a través de él.

Plegar una superficie flexible es una idea que Stanton Williams usa estratégicamente para definir y articular jerarquías espaciales. Sus edificios a menudo presentan tramos continuos de hormigón vertido in situ que al doblarse, girar y expandirse se convierten en los elementos principales que ordenan la composición arquitectónica. En proyectos como *Central Saint Martins*, *Sainsbury Laboratory*, *Cambridge Judge Business School* y *Britten-Pears Archive*, el hormigón armado es extendido a lo largo de los edificios como una especie de materia flexible que se pliega, cuelga y proyecta, para generar secuencias espaciales complejas. En el caso de *Central Saint Martins*, la elasticidad del hormigón armado se empuja aún más para obtener efectos atrevidos, colgando grandes muros y voladizos que entrelazan las áreas internas y las externas.

El método de estratificar materiales es el más evidente en el trabajo de Stanton Williams. Para obtener un conjunto cohesivo, combinan el hormigón visto con un estrato cuidadosamente seleccionado de materiales “nobles”, incluida la piedra, como en el *Sainsbury Laboratory*, o la madera, como en el *Britten-Pears Archive*. Esta considerada yuxtaposición les permite establecer un serio diálogo entre los materiales, el cual mejora sus cualidades inherentes, algo que el estudio indica como fundamental a la manera en la cual sus edificios son percibidos. Al tallar, plegar y estratificar, Stanton Williams tiene como objetivo intensificar la producción de una experiencia tectónica en múltiples escalas, que va desde una conciencia general de la totalidad hasta una apreciación más cercana de los detalles y los acabados. Y es precisamente este hecho lo que finalmente revela la relación fenomenológica entre cuerpo, espacio y construcción, donde la experiencia humana en arquitectura está mediada por las tectónicas de la proximidad.

Notas y referencias bibliográficas

- ¹ Pensemos, por ejemplo, en las rampas curvas de la emblemática Penguin Pool diseñada por Berthold Lubetkin y el Tecton Group, finalizada en 1934.
- ² Alison Smithson, Peter Smithson, Jane Drew and Maxwell Fry, “Conversation on Brutalism,” *Zodiac*, no.4 (1959): 73-81. Republished in *October*, vol. 136 (Autumn 2011): 38-46.
- ³ Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (London: The Architectural Press, 1966).
- ⁴ Kenneth Frampton, “Rappel à l’Ordre: The Case for the Tectonic,” *Architectural Design*, vol. 60, no. 3/4 (1990): 19-25.
- ⁵ Juhani Pallasmaa, *The Eye of the Skin* (London: Academy Editions, 1996). Reprinted (Chichester: John Wiley & Sons, 2005).
- ⁶ Frampton, “Rappel à l’Ordre,” 19.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Adrian Forty, *Concrete and Culture. A Material History* (London: Reaktion Books, 2013).

is created and space that is captured establishes a dialectical relationship between an expression of material substance and an emphasis on space itself, which is the driving principle that lies at the heart of Stanton Williams’ design approach. These different but complementary ways of constructing and defining space can be consistently seen, and often combined, in their architectural work. It is an approach that informs the way in which they use concrete to articulate the tectonic syntax of their buildings, which is usually described by them with three sculptural actions: carving, folding, and layering.

The idea of carving a monolithic form is Stanton Williams’ favourite analogy. It is in fact one of their ambitions to be able to ‘create void out of mass’ or ‘create space out of density’. To achieve this, they make an emphasis on the telluric qualities of reinforced concrete, out of which space is meant to be perceived as if it had been carved out of a solid block. This approach is made evident in the Sainsbury Laboratory, where a tessellation of tectonic plates is inserted as an abstract relief in the landscape of the Botanic Gardens of the University of Cambridge. It also materialises in the Musée d’arts de Nantes, where a thick exposed reinforced concrete vessel articulates the spaces that have been literally excavated under the massive foundations of the old structure. It further manifests itself in the Hackney Marshes Centre, where a robust exposed concrete interior appears as if it were chiselled by the flow of football players moving through it.

Folding a flexible surface is an idea that Stanton Williams uses strategically to define, as well as articulate, spatial hierarchies. Their buildings often present continuous stretches of cast in situ concrete that, by bending, turning, and expanding, become the major elements that guide the overall architectural composition. In projects such as Central Saint Martins, the Sainsbury Laboratory, the Cambridge Judge Business School, and the Britten-Pears Archive, reinforced concrete is extended throughout the buildings as a sort of pliable matter that folds, hangs and projects, to generate complex spatial sequences. In the case of Central Saint Martins, the elasticity of reinforced concrete is pushed even further to obtain daring effects by hanging large blades and cantilevers that interlock internal and external areas.

The layering of materials is notable in the work of Stanton Williams. To obtain a cohesive ensemble, they combine exposed concrete with a carefully selected stratum of ‘noble’ materials including stone, as in the Sainsbury Laboratory, or timber, as in the Britten-Pears Archive. This considered juxtaposition allows them to establish a serious dialogue between materials that enhances their inherent qualities, something that their practice indicates as fundamental to the way in which their buildings are perceived. By carving, folding and layering, Stanton Williams aims to intensify the production of a tectonic experience at multiple scales, which goes from an overall awareness of totality to a closer appreciation of details and finishes. And it is precisely this that ultimately reveals the phenomenological relationship between body, space and building, where the human experience in architecture is mediated via tectonics of proximity.

Notes and bibliography references

- ¹ Think, for example, of the curving ramps in the iconic Penguin Pool designed by Berthold Lubetkin and the Tecton Group completed in 1934.
- ² Alison Smithson, Peter Smithson, Jane Drew and Maxwell Fry, “Conversation on Brutalism,” *Zodiac*, no.4 (1959): 73-81. Republished in *October* no. 136 (Autumn 2011): 38-46.
- ³ Reyner Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* (London: The Architectural Press, 1966).
- ⁴ Kenneth Frampton, “Rappel à l’Ordre: The Case for the Tectonic,” *Architectural Design*, vol. 60, no. 3/4 (1990): 19-25.
- ⁵ Juhani Pallasmaa, *The Eye of the Skin* (London: Academy Editions, 1996). Reprinted (Chichester: John Wiley & Sons, 2005).
- ⁶ Frampton, “Rappel à l’Ordre,” 19.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Adrian Forty, *Concrete and Culture. A Material History* (London: Reaktion Books, 2013).