

ASSEMBLAGE EN MONUMENT DE ENGLISHNESS VAN JAMES STIRLING

Christoph Grafe

De positie van architect James Stirling was in zijn eigen land ambigu. Enerzijds is hij er het onderwerp van een biografie door Mark Girouard, *Big Jim*, die zijn exorbitante karakter en levensverhaal onder de aandacht van een groter publiek bracht.¹ Een jaar voor zijn plotse-linge dood werd Stirling geridderd, waardoor hij deel ging uitmaken van het Britse establishment. Anderzijds bevinden vrijwel alle belangrijke bouwwerken uit de laatste twee decennia van zijn carrière zich buiten Engeland – met uitzondering van de Clore Gallery, een bescheiden aanbouw aan wat sindsdien Tate Britain is gaan heten en het gebouw op Poultry nr. 1 in de Londense City. Bovendien worden sommige van de topstukken uit zijn vroegere perioden voortdurend met sloop bedreigd of, zoals het geval was met zijn Runcomproject, afgebroken. In een reactie op de felle kritiek die de Clore Gallery te verduren kreeg, opeerde Stirling dat zijn architectonisch non-conformisme wellicht op de een of andere manier ongepast was geworden in het Engelse klimaat van de jaren tachtig: ‘Als we in dit land nog eens iets bouwen dan moet het kleurloos worden, misschien grijs of bruin – bij voorkeur dat laatste – of beter nog, misschien gewoon onzichtbaar.’² Het karakter van Stirling zelf, die vaak de controverse leek te zoeken, en de bevooroordeelde houding van zijn aanhangers – met name van Reyner Banham, wiens verdediging van de geschiedenisfaculteit van Cambridge tegen de ‘Stirling-baiters’ (de critici die betrokken waren bij een klopjacht op de architect)³ een van meest venijnige stukken uit zijn kritische oeuvre is – deden de zaak van de architect uiteindelijk geen goed.

De invloeden in het werk van Stirling lijken een zekere vervreemding van de cultuur waarin hij werd grootgebracht uit te drukken. In de jaren vijftig en de vroege jaren zestig reisden hij en Gowan heel het land rond om de robuuste architectuur van middeleeuwse kastelen en van molens, schuren en pakhuizen uit de industriële revolutie te bestuderen. Later doet zich een opmerkelijke

geografische verschuiving voor in Stirlings belangstelling voor barokke en neoklassieke architectuur: van de elegante rankheid van Gandy en Soane naar het werk van hun continentale tijdgenoten. In het werk van Gilly, Weinbrenner, Von Klenze en Schinkel trof Stirling een ‘veel bredere juxtapositie van verhoudingen en materialen’ aan dan bij de Engelse bronnen:⁴ een scala van expressieve mogelijkheden dat zijn eigen groeiende ontvankelijkheid deed weerklinken. De continentale architectuur werd zijn belangrijkste referent en Stirling ontwikkelde een specifieke belangstelling voor het uitgebreide expressieve bereik van de romantisch classicisten en (in bredere zin, de ontwikkeling) ‘van die schrale abstractie die op de een of ander manier een maximum aan emotionerende associaties met zich meebracht tot aan de ineenstorting van het classicisme bij de opkomst van de taal van realisme en naturalisme’.⁵

Is de architectuur van James Stirling Engels en zo ja, in welk opzicht? De vraag is relevant, omdat een van de Londense debatten over de ontwikkeling van de moderne architectuur in het eerste decennium van Stirlings loopbaan als architect erin doorklinkt. In 1955 verzorgde Nikolaus Pevsner onder de titel *The Englishness of English Art* een serie Reith-lezingen voor de BBC.⁶ Pevsners radiolezingen, die hijzelf misschien zag als een onderdeel van zijn persoonlijke culturele assimilatieproces in zijn tweede vaderland, gaven de kenmerken van bepaalde perioden in de geschiedenis van de Engelse kunst weer als een op-eenvolging van toonaangevende

1 Mark Girouard, *Big Jim. The Life and Work of James Stirling* (Londen: Pimlico Londen 2000).

2 James Stirling, lezing voor de openingsplechtigheid van de Clore Gallery, april 1987, James Stirling, *Writings on Architecture*, red. Robert Maxwell (Milaan: Skira, 1998), p. 185.

3 Reyner Banham, ‘History Faculty, Cambridge’, *The Architectural Review*, nr. 144, november 1968, p. 329.

4 James Stirling, ‘Architectural Aims and Influences’, in: Stirling, op. cit. (noot 2), p. 136 (eerder verschenen in *RIBA Journal*, september 1980).

5 Ibid.

6 Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art* (Londen: Penguin, 1993; oorspr. uitgave: Londen: Architectural Press, 1956).

In his own country James Stirling's position as an architect was ambiguous. On the one hand he is the subject of a biography, *Big Jim* by Mark Girouard, which presented his larger-than-life persona and life story to a mainstream audience.¹ A year before his sudden death Stirling received a knighthood and is thereby admitted to the British establishment. Yet, with the exception of the Clore Gallery, a modest extension to what has since been branded Tate Britain and the No. 1 Poultry Building in the City of London, virtually all significant works of the last two decades of his career are situated outside England, while some of the key projects of the earlier periods have continuously been threatened with demolition or were, as was the case with his Runcorn scheme, pulled down. Responding to the severe criticism levelled against the Clore Gallery, Stirling suggested that his architectural non-conformism had somehow become unsuitable in the English climate of the 1980s: 'If we do another building in this country, it should be colourless, perhaps grey or brown – preferably the latter – or better still maybe just invisible.'² Stirling's own strident nature and the partisan attitude of his supporters – notably Reyner Banham whose defence of the Cambridge History Faculty against 'Stirling-baiters'³ is one of the most violent pieces in his critical oeuvre – did, in the end, not help the case of the architect.

The references in Stirling's work seem to reflect a certain withdrawal from the culture in which he had been raised. In the 1950s and early '60s he and Gowan had embarked on tours across the country to study the sturdy architecture of mediaeval castles or mills, sheds and warehouses from the Industrial Revolution. Later, Stirling's interest in baroque and neoclassical architecture shows a notable geographic shift from the elegant thinness of Gandy or Soane to the works of their Continental contemporaries. It was in the

ASSEMBLAGE AND MONUMENTS JAMES STIRLING'S ENGLISHNESS Christoph Grafe

work of Gilly, Weinbrenner, Von Klenze and Schinkel that Stirling detected a 'far greater juxtaposition of scales and materials' than in the English sources;⁴ a range of expressive possibilities which resonated with his own developing sensibilities. Continental architecture became a predominant reference and Stirling developed a particular interest in the extended expressive range of romantic classicists and the larger move 'from that sparse abstraction which somehow carried a maximum of emotive association to the break up of classicism with the incoming language of realism and naturalism'.⁵

Is James Stirling's architecture English and if so, *how* is it English? The question is relevant, because it echoes one of the London debates on the development of modern architecture in the first decade of Stirling's career as an architect. In 1955 Nikolaus Pevsner delivered a series of Reith lectures for the BBC titled *The Englishness of English Art*.⁶ Pevsner's radio talks, which for him may have been part of his personal project of cultural assimilation in his adopted homeland, present characteristics of particular periods in English art history as a continuity of dominant themes and undercurrents. English art, according to Pevsner, represents an 'incorporeal tradition', tending towards the 'brittle and tenuous'.⁷

It rejects the purely aesthetic interest and passionate single-mindedness, favouring instead narrative motives and a sense of ironic

1 Mark Girouard, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling* (London: Pimlico, 2000).

2 James Stirling, opening speech for the Clore Gallery, April 1987. James Stirling, *Writings on Architecture*, edited by Robert Maxwell (Milan: Skira, 1998), 185.

3 Reyner Banham, 'History Faculty, Cambridge', *Architectural Review*, no. 144 (November 1968), 329.

4 James Stirling, 'Architectural Aims and Influences', in: Stirling, op. cit. (note 2), 136 (first published in *RIBA Journal*, September 1980).

5 Ibid.

6 Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, (London: Penguin, 1993); originally published by the Architectural Press in 1956.

7 Ibid., 149, 174.

thema's en onderstromen. Volgens Pevsner symboliseert de Engelse kunst 'een onstoffelijke traditie' die zweemt naar het 'broze en schrale'.⁷ Ze wijst het belang van pure esthetiek en gepassioneerde gedrevenheid af en geeft in plaats daarvan de voorkeur aan beschrijvende motieven en een gevoel van ironische gereserveerdheid.⁸ Vermoedelijk was deze these, die via de interpretatie van welgekozen voorbeelden weloverwogen een nationale identiteit construeert uit acht eeuwen Engelse creatieve productiviteit, bedoeld als onderdeel van de campagne van Pevsner en zijn mederedacteuren bij de *Architectural Review* om een gemoderniseerde versie van het (romantische) pittoreske als een authentieke lokale variant van moderne architectuur te propageren. In Pevsners geval was er ook nog een ander motief: volgens hem gaf het pittoreske uitdrukking aan een intuïtief verzet tegen vormen van totalitair denken. Kunstenaars van het formaat van Michelangelo, Dürer en Velázquez passen misschien niet in

een context van pragmatisme en een gebrek aan emotionele intensiteit, maar dat wilde hij wel door de vingers zien waar het ging om (de verdediging van) zijn opvatting van het beschaafde karakter van de Engelse maatschappij.

Voor de meeste architecten van Stirlings generatie was Pevsners bekrachtiging van deze kenmerken van de Engelse cultuur een anathema. Zij zagen de herwaardering van de *picturesque* traditie, zoals het ter gelegenheid van het Festival of Britain te zien was, als stompzinlijk en populistisch gekrabbel van het allerlaagste niveau en vonden 'pragmatisme' niet meer dan een eufemisme voor 'gebrek aan betrokkenheid en passie'. Stirlings persoonlijke belangstelling voor Londense architectuur uit de zeventiende en achttiende eeuw (verwarrend genoeg gecategoriseerd als 'Engelse barok'), de in de oorlog uitgebrande kerken van Nicholas Hawksmoor en Thomas Archer en de excentrieke scheppingen van John Vanbrugh, wijst in een andere richting. Deze architectuur

was eclectisch en *picturesque*, maar bevatte ook fragmenten van een nu en dan haast naïeve, onverdunde monumentaliteit. Stirling geeft expliciet uitdrukking aan zijn vroege bewondering voor de stilistische vrijheid en de ad-hoc techniek van Hawksmoor en Vanbrugh, die hen in staat stelde elementen van verschillende afkomst naast elkaar in één ontwerp te verenigen.⁹ Als de architect jaren later het ontwerpproces voor het Berlijnse Wissenschaftszentrum (1979–1987) op laconieke wijze beschrijft als een verzameling van 'bijvoorbeeld een lange balk, een kruisvorm, een halve cirkel en een vierkant' die, zo suggereert hij, simpelweg 'aan elkaar worden gegoocheld' dan duidt dit aan dat de *picturesque* zowel als de monumentale impuls beide een ononderbroken stamboom hebben. Deze stamboom functioneert eerder op het niveau van een methode dan op het niveau van een stijl of, zoals

7 Idem, p. 149, 174.

8 Idem, p. 71.

9 Stirling, op. cit. (noot 4), p. 135.



Sir John Vanbrugh, Vanbrugh castle



Nicholas Hawksmoor en / and Sir John Vanbrugh, Blenheim Palace, 1705–1724, detail

Nicholas Hawksmoor en / and Sir John Vanbrugh, Castle Howard, 1699–1712, pyramide / pyramid

detachment.⁸ Presumably this thesis, consciously constructing a national identity through the interpretation of selected precedents from eight centuries of English creative production, was intended as part of the campaign of Pevsner and his fellow editors at the *Architectural Review* to propagate an updated version of the picturesque as a genuinely local version of modern architecture. In Pevsner's case there was also another motive: for him the picturesque embodied an intuitive resistance against forms of totalitarian thinking; pragmatism and a lack of emotional intensity may not provide a context for artists of the stature of Michelangelo, Dürer or Velásquez, but this was a small price to pay for the civilised nature of English society as he saw it.

For most architects of Stirling's generation Pevsner's affirmation of these traits of English culture was an anathema. The picturesque as it had appeared on the site of the Festival of Britain

to them was mindless and populist doodling of the worst sort, and pragmatism was merely a code-word for lack of commitment and passion. Stirling's own interest in London's seventeenth- and eighteenth-century architecture (confusingly categorised as English baroque), the burnt out churches of Nicholas Hawksmoor or Thomas Archer and the eccentric creations of John Vanbrugh, points in a different direction. This architecture was eclectic and picturesque, but it also contained fragments of an occasionally almost naïve and direct monumentality. Stirling explicitly states his early admiration for the stylistic freedom, the 'ad hoc technique', of Hawksmoor and Vanbrugh, which allowed them to incorporate elements of different pedigree side by side in one design.⁹ If, much later, the architect offers a laconic description of the design process for the Berlin Wissenschaftszentrum (1979-1987) as a cluster of 'for instance a long bar, a cruciform, a half circle and

a square', which are simply, it is suggested, 'juggled together', this indicates that both impulses, the picturesque and the monumental, form a continuous lineage. This lineage operates at the level of method, rather than style or, as Robert Maxwell has observed, a 'game, in which representational elements are inter-mingled with abstract elements in a synthesis that bears a highly personal imprint'.¹⁰ The results of this operation, and not only those of the period when Stirling allowed pre-twentieth-century references to invade his designs, retain an echo of Vanbrugh's 'baroque', which as Pevsner noted was not 'moulded, kneadable, as it were, but angular masses, in cyclopic cubes'.¹¹ They also retained a certain degree of laxness, or

8 Ibid., 71.

9 Stirling, 'Architectural Aims and Influences', op. cit. (note 4), 135.

10 Robert Maxwell, 'Introduction', in: Stirling, *Writings on Architecture*, op. cit. (note 2), .

11 Pevsner, op. cit. (note 6), 140.



Nicholas Hawksmoor, Castle Howard, South East Bastion, 1729-1741



Sir John Vanbrugh, Seaton Delaval Hall, 1718-1728



Nicholas Hawksmoor, Christ Church, Spitalfields, London / London, 1714-1729

Robert Maxwell heeft opgemerkt, een ‘spel waarin representatief-figuratieve elementen vermengd met abstracte elementen een synthese bereiken die een hoogst persoonlijk stempel draagt’.¹⁰

De resultaten van deze onderneming, en niet alleen die uit de periode waarin Stirling zijn ontwerpen door vóórtwintigste-eeuwse invloeden liet bevangen, dragen sporen van Vanbrughs ‘barok’ en die was, zoals Pevsner opmerkte, niet ‘gemodelleerd, kneedbaar, als het ware, maar (bestond uit) hoekige massa’s, in reusachtige kubussen’.¹¹ Ze hielden ook vast aan een zekere mate van nonchalance, of onverzettelijkheid, die de ruimtelijke synthese zou hebben tewegegebracht die, pakweg, de Zuid-Duitse en de Italiaanse barok van zijn Engelse tegenhanger onderscheidt – en die Stirling onmiskenbaar bewonderde. Misschien bleef James Stirling meer Engels dan hem lief was.

Maxwell merkte ook op dat Stirling ‘een Britse conventie eerbiedigde, parallel met de manier waarop de Engelse wet zich eerder laat leiden door precedentes dan door principes’.¹² De wijze waarop precedentes opduiken in projecten zoals het Churchill College of de Duitse musea uit de jaren tachtig onthult een levenslange belangstelling voor de geschiedenis van de architectonische discipline. In dit opzicht vertoont het werk van Stirling een opvallende overeenkomst met de lichtvoetig-onafhankelijke geest van Engelse neoclassicistische architecten, die hen in de gelegenheid stelde de geschiedenis van de architectuur te plunderen teneinde tamelijk gewone gebouwen te voorzien van een aura van modieuze ouderdom. John Summersons analyse van het begin van de *picturesque* stedenbouw in Engeland, het project voor de Circus in Bath van John Wood senior, is verhelderend. Volgens Summerson stelde Woods ‘beminnelijke vaagheid’ met betrekking tot historische feiten hem in staat zich, binnen een monumentale context, formele vrijheden te permitteren, de traditie te vervormen en te harmoniseren, die binnenste-

buiten te keren en te voorzien in afzonderlijke huizen:

Als Wood een mindere geleerde was geweest, dan was hij helemaal niet op het idee gekomen een arena te bouwen. Als hij een betere geleerde was geweest, dan had precieze kennis van de omvang en de eigenschappen van het Romeinse Colosseum de suggestieve kracht van zijn romantische halfkennis, die hem inspireerde, waarschijnlijk vernietigd.¹³

Er is geen enkele reden om aan te nemen dat Stirlings kennis van zijn precedentes onvolledig was. Echter, als twintigste-eeuwse architect houdt hij er een even onafhankelijke opvatting met betrekking tot zijn bronnen op na, die hij bewerkt met zowel eruditie als een zekere mate van pragmatisme. Er zijn allerlei bronnen waar fragmenten een zekere bekendheid aan kunnen ontleenen; je kunt ze benoemen maar ze tonen zich – soms in al hun glorie, soms opzettelijk verwrongen – in de vorm. In geassembleerde vorm komen ze overeen met de opvatting van de stad als een coherent, formeel kunstwerk – Engels, waar het gaat om zijn hang naar toeval, totaal on-Engels waar het gaat om de stelling dat het geheel belangrijker zou kunnen zijn dan de delen. In een land dat tot voor kort trots was op de afwezigheid van ideologisch gekleurde visies op stad en samenleving, en dat een mondiale exporteur van volslagen acontextuele architectonische gebaren van hightech of door de computer gegenereerd expressionisme is geworden, blijft deze opvatting een blijvende en uitzonderlijke prestatie.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

10 Robert Maxwell, ‘Introduction’, in: James Stirling, *Writings on Architecture* op. cit. (noot 2), p. 14.

11 Pevsner, op. cit. (noot 6), p. 140.

12 Maxwell, op. cit. (noot 10), p. 13.

13 John Summerson, ‘John Wood and English Town Planning Tradition’, in: idem, *Heavenly Mansions* (New York/Londen: Norton, 1963), p. 99-100.

inflexibility, that would have produced the spatial synthesis, which distinguishes, say, the South German or Italian baroque from its English counterpart – and which Stirling clearly admired. Perhaps James Stirling remained more English than he wanted to be.

Maxwell also observed that Stirling ‘observed a British convention, parallel to the way that English law follows precedent rather than principle’.¹² The way in which precedent appears in projects such as Churchill College or the German art galleries of the 1980s reveals a life-long interest in the history of the architectural discipline. In this, Stirling’s work shows a remarkable parallel with the blissfully independent mind that allowed English neoclassical architects to ransack architecture history in order to invest fairly ordinary buildings with a sense of fashionable antiquity. John Summerson’s analysis of the origins of English picturesque town planning, the project for the Circus at

Bath by John Wood the Elder, is revealing. According to Summerson it is the ‘amiable vagueness’ with reference to historical fact that allowed Wood to take formal liberties, to distort and adjust the precedent, to turn it inside out and accommodate individual houses in a monumental gesture:

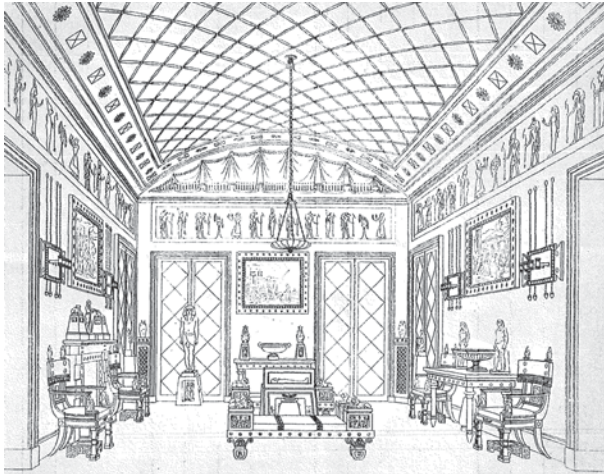
Had Wood been less of a scholar he would never have been inspired to build a circus at all. Had he been more of a scholar, an exact knowledge of the extent and nature of the Roman Colosseum would probably have extinguished the suggestiveness of the romantic half-knowledge which was his inspiration.¹³

There is no reason to assume that Stirling would have relied on half-knowledge. As an architect of the twentieth century he, however, takes an equally independent view with respect to his sources, processing them with both erudition and a certain degree of

pragmatism. Fragments can be more than vaguely known from a variety of sources; they can be named, but they appear in – sometimes brilliant, at other times wilfully distorted – form. In their assembled form they amount to the vision of cities as coherent formal works of art – English in its insistence on incident, utterly not so in proposing that the sum might be more significant than the parts. In a country that until recently prided itself on having given up on such visions and which has become a global exporter of the utterly a-contextual architectural gestures of high-tech or computer generated expressionism, this vision remains a lasting and extraordinary achievement.

12 Maxwell, op. cit. (note 10), p. 13.

13 John Summerson, ‘John Wood and English Town Planning Tradition’, in: John Summerson, *Heavenly Mansions*, (New York/London: Norton, 1963), 99-100.



Thomas Hope (1704–1779), tekening van een Egyptische kamer / drawing of an Egyptian bedroom



Nicholas Hawksmoor en / and Sir John Vanbrugh, Castle Howard, Pyramidepoort, Pyramidegate 1699-1712