

DE ARCHITECTUUR VAN JAMES STIRLING

Over weinig twintigste-eeuwse architecten valt een verhaal met zo veel pieken en dalen te vertellen als over James Stirling (1926–1992). Eind jaren vijftig, begin jaren zestig leek het werk van het bureau dat hij samen met James Gowan leidde te bestaan uit opvallend eigenzinnige brutalistische verkenningen. In het volgende decennium – hij werkte inmiddels voor zichzelf – was hij een van de eersten die met openlijk historische citaten begon te werken. De term postmodernisme, zoals deze stroming in de architectuur later werd genoemd, werd door de architect zelf verworpen. Stirling, die zowel heftige tegenstand ontmoette als bewondering oogstte van invloedrijke critici en historici als Reyner Banham en Colin Rowe, gold in eigen land als *bête noire*, maar ging internationaal tot de sterarchitecten behoren. Sinds zijn plotselinge dood in 1992 is Stirling, wiens werk voorheen gretig werd bestudeerd door wetenschappers, studenten en praktiserende architecten, grotendeels in de vergetelheid geraakt, al is over deze imponerende figuur wel een populaire biografie geschreven: *Big Jim* van Mark Girouard.¹

Stirlings werk is inmiddels deel van historisch erfgoed geworden. Enkele belangrijke werken, zoals het project voor de Noord-Engelse *new town* Runcorn, zijn gesloopt en dus letterlijk geschiedenis. Andere zijn opgegaan in het bestaande gebouwde landschap van de steden, waar hun ooit opvallende en opzettelijk vulgaire kleuren zijn vervaagd tot ongevaarlijke pasteltinten. Het gebruik van historische verwijzingen, dat de critici die opkwamen voor het erfgoed van het modernisme tegen de borst stuitte, is zijn explosieve karakter grotendeels kwijtgeraakt nu het ‘postmodernisme’ zelf een vage herinnering is geworden, een voorbijgaande fase waar architecten met enige gêne aan terugdenken. Meer dan twee decennia van retorisch geladen ontlenen aan de vooroorlogse avant-garde en het internationale naoorlogse modernisme, zoals ontwikkeld door OMA, of variaties op het thema van een nieuwe eenvoud naar Zwitsers voorbeeld – en de meer recente fusie tussen beide benaderingen in het werk van Herzog & de Meuron – dit alles heeft een diepgaande invloed gehad op de architectonische cultuur in Europa en elders. De verwijzingen naar klassieke of maniëristische architectuur, die Stirling toepaste en waarmee hij eind jaren zeventig, begin jaren tachtig voor beroering zorgde, zijn zo grondig uit het stilistische repertoire van de heden-

daagse architectuur verwijderd dat er geen enkel gevaar meer is dat ze nog weerstand oproepen. Met andere woorden: ook het werk van Stirling is ten offer gevallen aan de algemene neiging tot collectief geheugenverlies die zo kenmerkend is voor de huidige architectonische cultuur.

Dat we pleiten voor een herwaardering voor het werk van Stirling en zijn bijdrage aan de architectuur van nu is deels te verklaren uit het gebruikelijke patroon van herziening van de architectuurgeschiedschrijving. Als een architect maar lang genoeg dood is, kunnen en zullen hij en zijn werk vroeg of laat opnieuw worden bestudeerd door wetenschappers die naarstig op zoek zijn naar nieuwe, onontgonnen terreinen. Zo is in het geval van Stirling de belangstelling toegenomen voor het vroege werk, ontworpen in samenwerking met James Gowan, en met name voor het Leicester Engineering Building. OASE heeft zelf aan deze herwaardering bijgedragen. Deze aandacht geldt echter nadrukkelijk niet het werk uit zijn ‘postmoderne’ periode, waarvan de bestudering zich minder gemakkelijk laat rechtvaardigen door het argument dat alternatieve moderne architectuuriדידומן nu eenmaal in de belangstelling staan. De hernieuwde belangstelling voor het werk uit de periode dat Stirling samenwerkte met Gowan lijkt, aldus Claire Zimmerman in haar essay over dit onderwerp, eerder te worden gevoed door een onuitgesproken verlangen hem weer een plaats te geven in een uitgebreide en herziene geschiedenis van de naoorlogse moderne architectuur. Stirlings werk uit de jaren zeventig en tachtig – de exercities in roze en babyblauw, zijn toepassing van klassieke kroonlijsten of *rustica*, de fragmenten van Schinkel, Ledoux of Hawksmoor (en tegelijkertijd ook Le Corbusier) – laat zich niet zomaar uitleggen als een voorbeeld van de voortgaande herziening van de moderne architectuur en haar bredere ideologische projecten of projecties.

Wat Stirlings werk vandaag de dag te bieden heeft, is een benadering van architectuur als een verzameling formele operaties die hun belang ontlenen aan de herkenbaarheid of ‘leesbaarheid’ van de ruimtelijke vormen en de beelden die in een nieuwe compositie worden ingebracht, opgenomen en vervormd. Stirling was een formalist, een architect die ervan overtuigd was dat architectuur moest ‘spreken’ via haar eigen geaccumuleerde taal, maar hij was ook iemand voor wie deze taal niet dood was maar juist de sleutel vormde tot vernuft. Het is deze interpretatie van architectuur als een accumulatie van kennis waarvan met

1 Mark Girouard, *Big Jim. The Life and Work of James Stirling* (Londen: Chatto & Windus, 1998).

eruditie en pragmatisme gebruik moet worden gemaakt, waarop wij in dit nummer van OASE willen ingaan.

Niet-dogmatische accumulatie van formele kennis

Pas vanaf 1964 is er echt sprake van architectuur van Stirling. Na zijn conflict met James Gowan over de geschiedenisfaculteit van de universiteit van Cambridge zette Stirling zich aan zijn eigen missie. Achteraf gezien lijkt de samenwerking met Gowan vooral een vruchtbare onenigheid tussen twee tegengestelde karakters. Deze samenwerking leverde een nieuw en succesvol architectuurdioom op, maar de voormalige partners interpreteerden dit idioom fundamenteel verschillend. Gowan, die het adagium 'de stijl voor de klus' bedacht, benadrukte dat elke architectonische vraag of programma een specifiek, passend en toegespitst antwoord vereiste. Stirling (door Gowan als 'classicist' gekarakteriseerd) beschouwde de vormprincipes die konden worden afgeleid uit de architectuurgeschiedenis en die in de praktijk in projecten waren beproefd, als de ingrediënten van nieuwe architectonische experimenten en composities. Het is deze voortdurende verkenning van architectonische vocabulaires en idiomen die vanaf 1964 als een rode draad door Stirlings individuele werk loopt.

Voor Stirling zijn de principes van de moderne architectuur even zonneklaar als onontkoombaar. Deze loyaliteit is duidelijk zichtbaar in zijn ontwerpmethod. Voordat formele overwegingen een rol gaan spelen, moet eerst een programma worden geanalyseerd en in afzonderlijke elementen worden opgedeeld, gecategoriseerd en gerangschikt. Pas na dit voorwerk krijgt ieder afzonderlijk element zijn eigenlijke vorm. Op dit punt verandert een in oorsprong *functionalistische* operatie in een wezenlijk *klassieke* oefening in vormgeving: de afzonderlijke elementen reageren op elkaar en gaan formele combinaties aan. Wat in het begin gescheiden was, wordt in een nieuwe compositie samengebracht, als onderdeel van een alomvattende vorm waarin de verzamelde elementen ieder afzonderlijk hun rol blijven spelen. Stirlings 'moeilijke geheel' is een compositietechniek waarbij een op een persoonlijk verhaal gebaseerd ontwerp een meerduidige verhouding kan aangaan met de stad. De Neue Staatsgalerie in Stuttgart, Stirlings grootste stedelijke project uit de jaren tachtig, is hiervan een illustratie. Het gebouw is een stedelijk artefact waarin elk element evenzeer onderdeel lijkt van de stad als van een samenhangende, op zichzelf staande compositie. Opvallend genoeg wordt aan deze verhouding echter bewust nergens een ideologische lading meegegeven. Ze spruit vooral voort uit Stirlings fundamentele belangstelling voor vorm.

Stirlings ontwerpbenedering is een poging het programma of de context om te vormen tot een verzameling precieze formele voorwaarden. Het programma *mag niet worden gemanipuleerd*, de context *mag niet worden aangevochten*. In plaats daarvan worden beide beschouwd als een noodzakelijke weerstand tegen de

formele exercitie. Dit proces kent een dubbele spanning. Enerzijds neemt het de unieke, gegeven situatie (de specifieke combinatie van eisen die het programma stelt en de toevallige kenmerken van de context) als uitgangspunt; anderzijds impliceert het een verlangen dit specifieke geval te transformeren tot een abstractere vorm die buiten zichzelf betekenis kan krijgen. Hierbij wordt de architectuur een techniek om datgene wat wordt aangetroffen te formaliseren.

Het spel dat Stirling speelt is niet gebaseerd op bestaande, algemene regels. Hoewel het een spel met *vormen* is, heeft het niet a priori formele *regels*. De regels gaan niet aan het spel vooraf, maar worden 'onderweg... verzonnen', via de accumulatie van specifieke ervaringen. Zo biedt elk nieuw geval binnen dit spel de gelegenheid architectonische mogelijkheden te ontdekken. Elk nieuw geval kan in verband worden gebracht met een groep oplossingen die als precedent te herkennen zijn, en kan kennis opleveren die opnieuw kan worden ingezet. Stirling verdiept zich in een opeenvolging van voorbeelden uit de beroepspraktijk en verzamelt zo een toenemend aantal referenties, die hij uit de directe context haalt of ontleent aan zijn steeds grotere eruditie en kennis van formele architectonische oplossingen. Evenwel reflecteert Stirlings architectuur niet alleen de meest glorieuze episodes uit het verleden, maar ook minder verheven voorbeelden: fabrieksloodsen, simpele glazen kassen en arbeiderswoningen lijken allemaal samen te komen in het Leicester Building. Voor elk nieuw project wordt een nieuwe familie precedents geïdentificeerd en verzameld, wat uiteindelijk resulteert in een nieuwe genealogie van vormen, die worden geconstrueerd met dezelfde vernuftige combinatie van eruditie en pragmatisme die nodig was voor het fabriceren van de verbindingen tussen de cultuur van renaissance met de heidense goden, de ridders van de ronde tafel en contemporaine corrupte heersers. Als zodanig ontwikkelt zich de collectie van Stirling in een sfeer van vrijheid en tolerantie. Naast het banale en onvolmaakte omvat ze Tatlin en Hawksmoor, Paxton en Weinbrenner, Asplund en Serlio. Bovendien richt het vormonderzoek van Stirling zich niet op één bevoorrechte laag. Typologie komt niet aan de orde en er wordt geen onderscheid gemaakt tussen de primaire en secundaire kwaliteiten van een gebouw. Al doende voegt Stirling voortdurend nieuwe werktuigen toe aan de gereedschapskist die nog bijna leeg was toen hij hem na het radicale nieuwe begin van de Moderne Beweging en haar naoorlogse leven in Engeland aantroef.

In elk volgend project verschijnen nieuwe vormen, op een bepaalde manier onverwachts, die de compositie een nieuwe helderheid verlenen en een nieuwe constellatie definiëren met soms verrassend uiteenlopende resultaten. In Leicester wordt de vorm van de Roesakov-arbeidersclub geïntroduceerd in een project dat zich tot dan toe ontwikkelde binnen de traditie van anonieme Britse industriegebouwen van ijzer en baksteen. Bij de Olivetti Training School maakt de toepassing van een systeem van plastic panelen het ontwerp – dat verder

in zijn compositie verrassend veel weg heeft van de studentenflats in St Andrews – tot een object dat doet denken aan een typemachine. Daarnaast worden eerdere oplossingen hergebruikt in compleet andere contexten: panelen van natuursteen, in streepjesmotieven, zoals gerealiseerd in Stuttgart, zijn te herleiden tot een vroegere prijsvraaginzending in Düsseldorf, waar de gestreepte stenen werden ingezet als middel om het gebouw ‘onzichtbaar’ te maken, een soort klassieke camouflage-schildering.

De relatie tussen de precedenten en het project waarin ze worden ingezet, is echter geen eenrichtingsverkeer. Precedenten liggen niet alleen ten grondslag aan het ontwerpproces; in hun nieuwe context worden deze vormen geherdefinieerd en krijgen met terugwerkende kracht nieuwe helderheid. Zo kunnen voorbeelden uit het heden dienen om in de toekomst nieuwe te interpreteren en tegelijkertijd voorbeelden uit het verleden nieuwe betekenis geven – een spel dat zich gedurende de hele loopbaan van de architect blijft herhalen. Projecten worden een middel om kennis over vorm te verzamelen: niet door iets nieuws te ontwikkelen, maar door opzettelijk opnieuw te maken wat al eerder is gemaakt en zich bewust aan te passen aan de specifieke kenmerken van de opdracht en de context daarvan.

Compositie

Op het eerste gezicht lijkt het verzamelen van kennis van vorm dat in Stirlings ontwerpen te zien is veel op het proces van visuele accumulatie dat in *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) van Robert Venturi wordt gepresenteerd. Men zou Venturi's boek kunnen interpreteren als een visuele verhandeling over een werkwijze waarin kennis wordt verzameld in een visueel verhaal, een onderzoek van bronnen die, eenmaal bijeengebracht, in een zelfgecreëerde context kunnen worden ingezet. Het boek is een verzameling gebouwen; de gebouwen op hun beurt zijn een verzameling verschillende en specifieke architectonische elementen. Binnen dat universum komen sommige elementen terug, andere veranderen en nog weer andere worden toegevoegd. Venturi's constructie heeft een helder afgebakende grens, een exact kader waarbinnen fragmenten een specifieke betekenis krijgen. Een gebouw wordt een momentopname; een overzicht van de verzameling tot dan toe, in haar complexiteit en tegenstrijdigheid.

In *Complexity and Contradiction* presenteert Venturi echter niet alleen de gebouwen die zijn aandacht hebben getrokken, hij definieert ook de categorieën waarop zijn interesse is gebaseerd. Als zodanig blijkt het schijnbaar open onderzoeksterrein dat Venturi presenteert in feite beperkt en kan het ook niet worden uitgebreid. *Complexity and Contradiction* is alleen een open verzameling voor zover men het beschouwt als een verzameling beelden; het werk van Venturi wordt echter allereerst en ten diepste gedefinieerd door *theorie* (als vooronderstelling). En naast de theorie bevat *Complexity and Contradiction* overduidelijk een polemiek, een

polemie tegen het modernisme. Wat Venturi betreft, is het mogelijk het architectonisch idioom van de Moderne Beweging te vervangen door een ander vocabulaire, maar nog altijd een dat als een totaal kan worden voorgesteld en weergegeven.

Stirlings uitbreiding van de architectonische gereedschapskist van de Moderne Beweging heeft daarentegen nooit enige polemische bedoeling gehad, sterker nog, men krijgt het vermoeden dat er voor Stirling nooit een architectonisch idioom is geweest, modern of klassiek, dat aanspraak zou kunnen maken op een universele toepasbaarheid. In plaats daarvan moet architectonische kennis worden opgedaan waar deze te vinden is. Daar spreekt misschien een zeker pragmatisch realisme uit, een besef dat de architectuur maar onhandig gestotter is en te weinig verfijnd om aanspraak te kunnen maken op subtiele onderscheiden als *modern* en *klassiek* – en als de taal tekortschiet, zijn polemieken simpelweg onmogelijk. Alles wat in de architectuur van het verleden te vinden zou kunnen zijn, is een reeks precedenten die kunnen worden geïnterpreteerd en opnieuw toegepast.

Maar ook al deelt Stirling de objecten van zijn affectie niet in vaste categorieën in, de ambitie om een systeem tot stand te brengen (al is het dan niet echt een theorie) is niet vreemd aan zijn werk. In feite ontdekt en selecteert Stirling niet alleen de formele middelen die hij toepast in zijn ontwerpactiviteiten, hij presenteert ook op suggestieve wijze de resultaten van zijn manipulaties in een precieze en publieke collectie.

Tekeningen

De manier waarop Stirling zijn werken registreert, ze tekent en hertekent, is cruciaal voor een goed begrip van zijn werk. In tegenstelling tot het empirische en fragmentarische proces dat eraan ten grondslag ligt, worden de resultaten van Stirlings zoektocht bewust gepresenteerd als één consistent geheel. Deze collectie krijgt echter pas achteraf haar samenhang: de theorie die als vooronderstelling was verworpen, duikt later weer op in de gedaante van een geheime ambitie, als om de afwezigheid te compenseren van een verzameling a priori gestelde universele architectonische principes of regels. Stirlings proces van verzamelen en presenteren, dat onderdeel is van deze onderneming, maakt de ontwikkeling noodzakelijk van een aantal technieken om de in zijn werk verzamelde kennis te archiveren en organiseren.

Het belangrijkste instrument om de resultaten van Stirlings werk zichtbaar te maken is de zwart-witte axonometrische tekening. Dit soort tekeningen, ontwikkeld en vaak toegepast door Léon Krier, beschrijven met mechanische precisie de formele organisatie van gebouwen, waarbij materialen, licht, schaduw of drama buiten beschouwing worden gelaten. De techniek van de axonometrische tekening (geperfectioneerd door de negentiende-eeuwse historicus en archeoloog Auguste Choisy en vervolgens overgenomen door moderne architecten) wordt tot een puur formalistisch middel gemaakt,

en wordt gebruikt om objecten te beschrijven die zijn ontgaan van hun functie, constructie en technologie. Tegelijkertijd wordt Stirlings verzameling ontgaan van een impliciete autobiografische betekenis (en het is waarschijnlijk niet toevallig de architect zelf die de vorm levert waarin ze aan de wereld wordt gepresenteerd). Kriers architectonische stillevens verzamelen verschillende gebouwen binnen een universele architectuur van dunne zwarte lijnen.

Door het abstractieniveau van deze tekeningen is soms bijna niet te zien welk specifiek gebouw eigenlijk wordt afgebeeld: ‘Wat in het beeld overblijft is het vereiste minimum om met de grootst mogelijke helderheid een maximum aan informatie over te brengen – gekoppeld aan hoe we het gebouw “begrijpen” ter onderscheiding van hoe het er in werkelijkheid misschien uitziet.’² Tekenen wordt een belangrijk instrument in een poging datgene wat op het spel staat te reduceren tot wat er wordt gecommuniceerd, een doel op zich. De tekeningen geven niet de fysieke aanwezigheid van het gebouw weer, maar tonen de formele logica die aan hun compositie ten grondslag ligt. Dit werd opgepikt door Reyner Banham in zijn inleiding tot de publicatie door RIBA uit 1974 van een verzameling tekeningen van Stirling, toen hij opmerkte dat de axonometrische tekeningen verwant zijn aan ‘het soort verklarende, opengewerkte mechanische tekeningen van complexe machinerieën waarmee Stirling en ikzelf en de rest van onze generatie tijdens de Tweede Wereldoorlog veelvuldig werden geconfronteerd. Deze tekeningen uit handleidingen, bedoeld om geavanceerde en raadselachtige apparaten te ontmantelen, weer in elkaar te zetten en vooral te begrijpen, hoefden niet per se elegant te zijn maar ze moesten absoluut duidelijk zijn.’ Het ultieme project in deze zin is misschien wel het gebouw op Poultry nr. 1, waar ondanks het heftige debat over betekenis en uiterlijk van het bouwblok in de Londense City de eigenlijke kern van het project wordt samengevat in een tweetal axonometrische tekeningen vanuit kikvorsperspectief, waarop het gebouw te zien is als een opeenvolging van samengestelde, half overdekte, semipublieke ruimten.

Als de twee belangrijkste momenten uit Stirlings architectuur staan ‘ontwerp’ en ‘presentatie’ op een verbluffende manier met elkaar in verband, terwijl ze toch van elkaar gescheiden blijven. De homogene, abstracte tekentechniek slaat dan ook niet terug op de architectuur. Als handeling achteraf ligt de tekening niet ten grondslag aan een naakte architectuur, integendeel: de laatste moet zijn materiële rijkdom behouden. Stirlings tekeningen stellen ons echter in staat, dwingen ons verder te kijken dan de in het oog springende verschillen binnen zijn gebouwde oeuvre. Als *Corpus luris* van formele middelen laat het werk zich interpreteren als families van experimenten – of series, om Stirlings

eigen term te gebruiken. In de steeds verspringende verbinding van het ene experiment naar het volgende verhelderen de series de specifieke houding van Stirling tegenover de geschiedenis als een verzameling afzonderlijke gebeurtenissen. Doordat Stirling uit het complete beschikbare repertoire precedenten selecteert in plaats van een favoriete periode of stijl te kiezen, wordt zijn werk nooit discursief. In de traditie van de *domme architect / auteur* ontdoet hij het architectonische vocabulaire van vooroordelen, die hij als te direct en ideologisch verwerpt. Niet door niet te spreken, maar door te praten en tegelijkertijd onduidelijk te blijven.

Joachim Declerck, Kersten Geers,
Christoph Grafe, Ruben Molendijk,
Pier Paolo Tamburelli en Tom Vandeputte

vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg

² James Stirling, Royal Institute of British Architects, Heinz Gallery, *James Stirling: [catalogue of an] exhibition, Royal Institute of British Architects, Heinz Gallery, 21 Portman Square, London, 24 April-21 June, 1974* (Londen: RIBA Publications, 1974), p. 16.

There are probably very few twentieth-century architects with a history more chequered than that of James Stirling (1926-1992). In the late 1950s and early '60s the work of his collaborative practice with James Gowan seemed to be strikingly idiosyncratic explorations of brutalism. A decade later, and by then working on his own, Stirling pioneered the use of overt historic quotations which subsequently became known as postmodernism in architecture; a term which the architect himself rejected. Attracting both violent opposition and the admiration of influential critics and historians such as Reyner Banham and Colin Rowe, Stirling became a *bête noire* in his own country, and a figure in the culture of international architectural stars. Since his sudden death in 1992 the architect, whose work had previously been studied avidly by academics, students and practitioners, has largely fallen into oblivion, even though his larger-than-life persona is the subject of a mainstream biography, Mark Girouard's *Big Jim*.¹

Stirling's work has by now become a historic legacy. Some significant works like the scheme for the Northern English new town of Runcorn have been demolished and are literally history. Others have been absorbed into the existing building stock of their respective cities, the once striking and wilfully vulgar colours fading into inoffensive pastels. The use of historic references, which offended critics defending the legacy of the Modern Movement, has largely lost its explosive character as 'post-modernism' itself has become a faint memory, a passing phase of which architects remind themselves with a sense of unease. More than two decades of the rhetorically charged borrowings from the pre-war avant-garde and international post-war modernism, as proposed by OMA, or variations on the theme of a new simplicity in the Swiss manner – and the more recent merger of both approaches in the work of Herzog and de Meuron – have all had a profound effect on the architectural culture in Europe and elsewhere. The references to classical or mannerist architecture, which Stirling pioneered and which caused concern in the late 1970s and early 1980s, have been so totally eliminated from the stylistic repertoire of contemporary architecture that they have lost any

immediate potential for offence. Stirling's work, in other words, has become another victim of the general tendency towards collective amnesia that is characteristic of contemporary architectural culture.

If we propose a reevaluation of Stirling's work and contribution to architecture now, this may partly be explained by the usual pattern of revising the historiography of architecture. Once an architect has been dead for long enough, he or his work can and will inevitably be re-examined by scholars casting around for new and unoccupied territory. In Stirling's case there has been, for instance, an increased interest in the early work conceived in collaboration with James Gowan, and particularly the Leicester Engineering Building. *OASE* itself has contributed to this re-evaluation. This attention has, however, emphatically not been extended to the work of the architect's 'postmodern' period, which is not so easily sanctioned and absorbed by the interest in alternative modern architectural languages. Rather, as Claire Zimmerman observes in her essay in this issue, the renewed attention to much of the work of the architect's early collaboration with Gowan seems to be informed by an unstated desire to recuperate Stirling for an extended and revised history of post-war modern architecture. Stirling's work of the 1970s and '80s – the exercises in pink and baby-blue rendering, his deployment of classical cornices or *rustica*, the fragments of Schinkel, Ledoux or Hawksmoor (and, at the same time, Le Corbusier) – cannot easily be appropriated as an example of the continuing revision of modern architecture and its larger ideological projects or projections.

What Stirling's work has to offer today is an approach to architecture as a set of strictly formal operations, which derive their significance from the recognisability or 'legibility' of the spatial forms and the images that are introduced, absorbed and distorted in a new composition. Stirling was a formalist; an architect who believed that architecture needed to 'speak' through its own accumulated language, but also one for whom this language was not dead, but held the key for invention. It is this understanding of architecture as an accumulation of knowledge, to be used with both erudition and pragmatism, that we propose to examine in this issue of *OASE*.

THE ARCHITECTURE OF JAMES STIRLING

1 Mark Girouard, *Big Jim. The Life and Work of James Stirling* (London: Chatto & Windus, 1998).

Stirling's architecture properly starts in 1964. After the clash with James Gowan over the Cambridge History Faculty, Stirling embarked on his own mission. With hindsight the collaboration with Gowan appears as a fertile disagreement of two opposite characters. While this collaboration produced a new and successful architectural language, the former partners understood this idiom in fundamentally different ways. Gowan, who coined the adage of 'the style for the job', emphasised that any architectural question or programme required a specific, appropriate and tailored response. Stirling (labelled 'a classicist' by Gowan) considered the formal principles that could be derived from the history of the architectural discipline and which had been probed in the projects of the practice as the ingredients of new architectural experiments and compositions. It is this continuous exploration of architectural vocabularies and languages that defines Stirling's individual work after 1964.

To Stirling the principles of modern architecture are both obvious and unavoidable. This allegiance is clearly visible in the design method. Before formal considerations come into play, there is a programme that needs to be analysed, carved up into separate elements, categorised and distributed. It is only after this initial operation that each of the elements receives its proper figure. At this point, what was initiated as a *functionalist* operation turns into an essentially *classical* exercise in form-making: the separate elements engage with each other, producing formal combinations. What was separated at the beginning is re-composed as part of an all-encompassing figure in which the assembled elements continue to perform separately. In addition, the city is allowed to enter the perimeter of the project. As a compositional technique, Stirling's 'difficult whole' allows a project which is built upon a private narrative to develop an ambiguous engagement with the city. The Stuttgart Neue Staatsgalerie, Stirling's largest urban project of the 1980s, illustrates this. The building is an urban artefact in which each element seems to be as much part of the city as it is part of a coherent, self-contained composition. Notably, however, this engagement explicitly refrains from being ideologically charged. Instead it originates from Stirling's primordial interest in form.

Stirling's design activity is an attempt at transforming the programme or the context into a set of precise formal conditions. The programme is *not to be manipulated*, the context *not to be challenged*. Instead, both are considered to provide the necessary amount of resistance to the formal exercise. A double tension is inherent to this process. On the one hand, it is committed to the unique, given situation

(the specific combination of requirements provided by the programme and the coincidental characteristics of a context); on the other, it implies a desire to transform this particular case into a more abstract figure that can acquire significance outside itself. In this process, architecture appears as a technique of formalising what is found.

The game of James Stirling does not rely on any given general rule. Although it is a *formal* game, it has no a priori formal *rules*. Instead of preceding the game, the rules are 'made up . . . as we go along', through the accumulation of particular experiences. Each new case within this game becomes an occasion for discovering architectural possibilities. Each new case can be related to a group of solutions that are recognised as precedents, and is capable of producing knowledge that can be re-employed. While proceeding through a succession of professional events, Stirling collects an increasing number of references – either found in the immediate context or coming from his increasingly erudite formal background. Yet Stirling's architecture encompasses not only the magnificent episodes of the past, but the less elevated ones as well: industrial barns, modest glasshouses and working-class housing are all found to coincide in the Leicester building. For each project, a new family of precedents is identified and assembled, resulting in a new genealogy of forms, engineered with the same cunning combination of erudition and pragmatism that was necessary to produce the Renaissance lineages linking pagan gods, Knights of the Round Table and corrupted contemporary rulers. As such, the collection of Stirling grows with freedom and tolerance. Alongside the banal and imperfect, it includes Tatlin and Hawksmoor, Paxton and Weinbrenner, Asplund and Serlio. In addition, the formal investigations of Stirling do not identify a privileged layer for their research. There is no discussion of typology, no distinction between primary and secondary qualities of a building. During his trajectory Stirling just expands a toolbox that he found almost empty after the radical new beginning of the Modern Movement and its post-war afterlife in England.

In every successive project, new figures appear, somehow unexpectedly, providing new clarity to the composition and defining a new constellation with at times surprisingly different results. At Leicester, the Rusakov Worker's Club figure is introduced in a project that, until then, has developed within the tradition of anonymous British industrial buildings in iron and brick. At the Olivetti Training School, the application of a plastic panel system turns the project – otherwise surprisingly similar to the St Andrews dormitories in its compositional principles – into an object evoking the image of a type writer. In addition, previous solutions are recycled in completely different contexts: natural stone panels, in stripe motifs, as realised

in Stuttgart, can be traced to a previous German competition entry in Düsseldorf, where the striped stones functioned as a device to allow the building to disappear – a sort of classical dazzle painting. The relation between the precedents and the project in which they are employed is, however, not a one-way operation. Precedents not only serve to inform the design process; in their new context, these figures are redefined and acquire a new clarity in retrospect. Hence, current cases help to interpret new ones in the future while adding new meanings to those in the past – a game that repeats itself throughout the architect's career. Projects become devices for the accumulation of formal knowledge: not by invention, but by intentionally remaking what has been made before and consciously adapting to the specificities of the job and its context.

Composition

At first glance, the process of accumulation of formal knowledge that is found in Stirling's projects appears to be similar to the visual accumulation presented in Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). One could understand Venturi's book as a visual memoir of a method of action, in which knowledge is accumulated in a visual story, a survey of sources that, once brought together, can be deployed in the self-created context. The book is a collection of buildings; the buildings in turn are a collection of different and specific architectural elements. Within that universe some elements return, others change, still others are newly added. Venturi's construction has a clearly delineated boundary, a precise frame in which fragments acquire a particular meaning. A building becomes a snapshot; an overview of the collection so far, in its complexity and its contradiction.

However, in *Complexity and Contradiction*, Venturi not only presents the buildings that have caught his attention, but also defines the categories that have informed his interest. As such, the apparently open field of research suggested by Venturi is, in reality, limited and incapable of growth. *Complexity and Contradiction* is an open set only as far as it is regarded as a collection of images; nevertheless, it is *theory* (as a presupposition) that initially and fundamentally defines Venturi's work. And together with the theory, *Complexity and Contradiction* obviously contains a polemic, a *polemic against modernism*. For Venturi it is possible to substitute the architectural language of the Modern Movement with an alternative one – yet still a language that can be imagined and proposed as a totality.

Stirling's expansion of the architectural toolbox of the Modern Movement, by contrast, is never intended as a polemic enterprise. Indeed, one is left to suspect that for Stirling there never was an archi-

tectural language, either modern or classical, that could claim universal appropriateness. Instead, architectural knowledge has to be obtained wherever it might be found. Perhaps there is an element of pragmatic realism in this; an awareness that architecture is just a clumsy stutter that is too unrefined to enter into sophisticated distinctions of *modern* and *classic* – and if language is deficient, polemics are simply impossible. All that can be found in the architecture of the past is a series of precedents that can be understood and re-applied.

Yet, even though no fixed categories are applied to the objects of affection, the ambition to a system (if not precisely a theory) is not alien to Stirling's work. In fact, Stirling not only discovers and selects formal devices to apply in his design activity, but suggestively presents the results of his manipulations in a precise and public collection.

Drawings

The way in which Stirling files his pieces, drawing and re-drawing them, is crucial for the understanding of his work. In contrast to the empirical and fragmentary process from which they originate, the results of Stirling's search are consciously presented as a single, consistent body. The coherence of this collection is, however, entirely *ex post*: theory, dismissed as a presupposition, reappears as a secret ambition, as if to counter the absence of a set of a priori universal architectural principles or rules. As part of this endeavour, Stirling's process of collecting and exhibiting hence calls for the development of a set of techniques for archiving and organising the knowledge accumulated in his work.

The main tool to expose the results of Stirling's work is the black-and-white axonometric drawing. Mainly drawn and developed by Leon Krier, these drawings describe with mechanical precision the formal organisation of the buildings, showing neither materials, nor light, shadows, or drama. The technique of the axonometric drawing (perfected by the nineteenth-century historian and archeologist Auguste Choisy and subsequently adopted by modern architects) is turned into a purely formalistic device, describing objects disposed of their function, construction or technology. Simultaneously, Stirling's collection is stripped of an implicit autobiographical meaning (and it is probably not an accident that it is not the architect himself who delivers the form in which it is presented to the world). Krier's architectural still lifes collect different buildings within a universal architecture of thin black lines.

At times the level of abstraction of these drawings makes it almost impossible to recognise the particular building represented: 'What is left on the image is the minimum required to convey the maximum information with the greatest clarity – related to how we "understand" the building as distinct

from the way it might in reality look.²² Drawing becomes an important device, in an attempt to reduce what is at stake to that what is communicated, an objective on its own. Instead of representing the building's physical presence, the drawings show the formal logic underlying their composition. This was picked up by Reyner Banham in his introduction to the 1974 RIBA publication of a collection of Stirling's drawings, when he observed that the axonometric drawings relate to 'the kind of expository mechanical cut-away drawings of complex machinery to which Stirling and myself and the rest of our generation were heavily exposed during the Second World War. Those instruction manual drawings, intended to make it possible to strip, re-assemble and, above all, understand, sophisticated and enigmatic pieces of machinery, were not necessarily elegant but they had to be clear at all costs.' The ultimate project of this kind might be the No.1 Poultry Building, where despite the fierce debate on the meaning and appearance of the building block in the City of London, the actual core of the project is summarised in a set of two mole's-view axonometric drawings showing the building as a succession of composed semi-covered, semi-public spaces.

Design and exhibition – as the two moments of Stirling's architecture – interrelate in a perplexing fashion while remaining separate. In consequence, the homogeneous, abstract drawing technique does not retro-act on the architecture. As an *ex-post* operation, the drawing does not inform a bare architecture, on the contrary: the latter is to retain its material richness.

However, Stirling's drawings enable and force us to look beyond the apparent differences within his built oeuvre. As a *Corpus Iuris* of formal devices, it allows us to understand the work as families of experiments – or series, to use Stirling's own term. In the point-to-point connection from one experiment to the next, the series explain the particular attitude of Stirling towards history as a set of particular events. By selecting precedents out of the entire possible repertoire instead of selecting a favourite period or style, Stirling's work refrains from becoming discursive. In the tradition of the *dumb architect author*, he undoes architecture's vocabulary of its biases, and discards them as too direct, and too ideological. Not by not speaking, but by talking and remaining unclear at the same time.

Joachim Declerck, Kersten Geers,
Christoph Grafe, Ruben Molendijk,
Pier Paolo Tamburelli and Tom Vandeputte

2 J. Stirling, *RIBA Drawings Collection* (London: RIBA Publications, 1974), 16.