

‘The beauty of Rome exists in its being a messed up city patched up a countless number of times.’

– G.C. Argan, *Roma interrotta*

James Stirling is een van de twaalf architecten die in 1978 hun naam verbonden aan het inmiddels iconisch geworden plan *Roma interrotta*.<sup>1</sup> Ze waren uitgenodigd om voor de gelijknamige tentoonstelling te peilen naar de ‘stedenbouwkundige vruchtbaarheid’ van Rome.<sup>2</sup> Dit zou gebeuren aan de hand van een bewerking op het Nolliplan van 1748. Elk van hen kreeg een sector van het plan toegewezen. De verdeling was gebaseerd op het patroon van de etsplaten waaruit de grote kaart is samengesteld. Zoals kunsthistoricus Giulio Carlo Argan het in zijn openingstoespraak meende te moeten verduidelijken, was *Roma interrotta* niet bedoeld om een reeks stedelijke projecten voort te brengen. De formele condities van de opdracht waren bedacht om zoiets als een kortsluiting op de geschiedenis te veroorzaken, en mikten op een treffen van de verbeelding en het geheugen.<sup>3</sup> Om Sector IV te reviseren putte Stirling uitsluitend uit het bestand van zijn eigen ontwerpen. Hij hergebruikte projecten die hij ooit in andere omstandigheden en voor andere situaties had beraamd; ontwerpen die hij in de loop van meer dan 25 jaar professionele activiteit bij wijze van oeuvre had geaccumuleerd.<sup>4</sup> Hij kon blijkbaar niet deelnemen aan de oefening zonder het arbitraire karakter ervan te beklemtonen. De ironie waarmee hij zich had overgelaten aan de beoogde *verbeeldingsgymnastiek* moest blijken uit het feit dat hij zijn inbreng ‘the MFA solution’ noemde (achtereenvolgens ingevuld als ‘megalomaniac frustrated architect’ en ‘master of fine Architecture’). Voor de gelegenheid had hij het Garibaldimonument op de Gianicolo vervangen door zijn 50ste-verjaardagstaart, uitvergroot tot de proporties van een keizerlijk praalgraf.<sup>5</sup>

In een kritische recensie van het evenement stelde Alan Chimacoff

## FIGUREN EN FEITEN Guy Châtel

dat zijn waarde zou moeten worden afgemeten aan de wijze waarop de ontwerpers waren ingegaan op de geboden kans om ‘hoopvolle en positieve suggesties betreffende de aard van stedelijke ontwikkeling’ naar voren te schuiven, en ‘te speculeren over de sociale structuren en de instituties verbonden aan de contemporaine en de vroegere cultuur’.<sup>6</sup> In het licht daarvan ging zijn voorkeur naar Colin Rowes ‘beheerste en zeer Romeinse (zij het getint met Franse bijtonen)’ invulling van Sector VIII, en wees hij Stirlings werk van de hand als een aanmatigende demonstratie van artistieke vaardigheid.<sup>7</sup> Nochtans herkende hij ook een bijzondere verwantschap tussen de twee werkstukken. Hoewel ze zeer verschillende stedelijke omgevingen verbeelden, vertonen ze een opmerkelijke analogie. Beide zijn compositorisch gebaseerd op ‘de collisie van planimetrische roosters en de juxtapositie van heldere fragmenten’.<sup>8</sup>

1 In 2008 werd het nog getoond op de 11de architectuuriënnale van Venetië en door directeur Aaron Betsky voorzien van een vervolg met het project ‘Uneternal City’.

2 De twaalf waren Piero Sartago, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Venturi & Rauch, Colin Rowe, Michael Graves, Aldo Rossi, Rob Krier en Léon Krier. Het tijdschrift *Architectural Design* heeft een themanummer gewijd aan het evenement: ‘Roma Interrotta’, 49 (1979) nr. 3-4. In dit artikel maak ik uitvoerig gebruik van dit omvangrijke dossier. Verwijzingen gebeuren verder met de aanduiding ‘AD#49’.

3 ‘They are, of course, not urban proposals, but a series of gymnastic exercises of imagination paralleling memory.’ Argans openingstoespraak werd gepubliceerd onder de titel ‘Roma Interrotta’, *AD#49*, p. 37. Hij was toen burgemeester van Rome en de beschermheer van de tentoonstelling. Het openingscitaat van dit artikel komt uit dezelfde tekst.

4 Stirling vernoemt daarbij dertig van de vijftig projecten die hij, al dan niet samen met partners, voor 1978 had gemaakt. Voor ‘Roma interrotta’ werkte hij samen met Michael Wilford, Russ Bevington en Barbara Weiss. De ontwerpverlichting ‘Revisions to the Noll Plan of Rome (The MFA Solution) and notes towards the demise of the post war planning profession’ is opgenomen in *AD#49*, p. 42-49.

5 James Stirling et al., ‘Revisions etc.’, *AD#49*, p. 45.

6 Alan Chimacoff, ‘Roma Interrotta reviewed’, *AD#49*, p. 7-8.

7 Historicus en theoreticus Colin Rowe werkte voor deze ontwerpopdracht samen met Peter Carl, Judith Di Maio en Steven Peterson. Cf. toelichtingsnota in *AD#49*, p. 68-75.

8 Chimacoff, op. cit. (noot 6), p. 8.

‘The beauty of Rome exists in its being a messed up city patched up a countless number of times.’

– G.C. Argan, *Roma Interrotta*

James Stirling is one of the 12 architects who lent their name in 1978 to the now iconic plan *Roma Interrotta*.<sup>1</sup> They were invited to gauge Rome’s urbanistic fertility by means of a revision for the exhibition of the same name.<sup>2</sup> This was to take place of the Nolli plan produced in 1748. Each architect was assigned one sector of the plan. The division was based on the pattern of the etching plates used to put together the big map. As art historian Giulio Carlo Argan felt necessary to clarify in his opening speech, *Roma Interrotta* was not intended to bring forth a series of urban development projects. The formal conditions of the assignment were devised to provoke a sort of historical short circuit, and were aimed at striking imagination and memory.<sup>3</sup> In order to revise Sector IV, Stirling drew exclusively on his own stock of designs. He recycled projects that he had previously devised in other conditions and other situations; designs which he had accumulated in the course of more than 25 years of professional activity and which form his oeuvre, so to speak.<sup>4</sup> Apparently, he was unable to take part in the exercise without emphasising its arbitrary nature. The irony with which he had abandoned himself to the intended *gymnastics of the imagination* could be seen from the fact that he called his contribution ‘the MFA solution’ (successively filled in as ‘megalomaniac frustrated architect’ and ‘Master of Fine Architecture’). For the occasion, he replaced the Garibaldi monument on the *Gianicolo* with his fiftieth birthday cake, magnified to the proportions of an imperial mausoleum.<sup>5</sup>

In a critical review of the event, Alan Chimacoff argued that its worth should be assessed

in terms of the designers’ response to the opportunity offered to put forward ‘hopeful and positive suggestions about the nature of urban development’ and ‘hypothesise about the social structures and institutions of contemporary and earlier culture’.<sup>6</sup> In this respect, his preference was for Colin Rowe’s ‘cool and very Roman (if tinged with French overtones)’ interpretation of Sector VIII, and he rejected Stirling’s work as an arrogant demonstration of artistic skill.<sup>7</sup> Nonetheless, he also recognised a special bond between the two pieces of work. Although they represented very different urban surroundings, they show a striking analogy. Both are compositionally based on ‘the collision of planimetric grids and the juxtaposition of clear fragments’.<sup>8</sup>

Where Argan ascribes the peculiar beauty of his city (in the year 1978) to the carelessness with

## FACTS AND FIGURES Guy Châtel

1 It was shown again in 2008 at the 11<sup>th</sup> Architecture Biennale in Venice and was provided with a follow-up by director Aaron Betsky with the project ‘Uneternal City’.

2 The 12 architects were Piero Sartago, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Venturi & Rauch, Colin Rowe, Michael Graves, Aldo Rossi, Rob Krier and Leo Krier. The magazine *Architectural Design* devoted a theme issue to the event: ‘Roma Interrotta’, vol. 49, no. 3-4 (1979). For this article, I have made copious use of this extensive dossier. Further references are indicated by ‘AD#49’.

3 ‘They are, of course, not urban proposals, but a series of gymnastic exercises of imagination paralleling memory.’ Argan’s opening speech was published under the title ‘Roma Interrotta’, in AD#49, 37. At the time he was the mayor of Rome and the patron of the exhibition. The opening quotation of this article comes from the same text.

4 In his proposal, Stirling mentions 30 of the 50 projects he had made before 1978, with or without collaborating partners. For ‘Roma Interrotta’ he collaborated with Michael Wilford, Russ Bevington and Barbara Weiss. The explanation of his design, ‘Revisions to the Nolli Plan of Rome (The MFA Solution) and notes towards the demise of the post-war planning profession’ is included in AD#49, 42-49.

5 Stirling et al, ‘Revisions etc.’, AD#49, 45.

6 Alan Chimacoff, ‘Roma Interrotta Reviewed’, AD#49, 7-8.

7 Historian and theoretician Colin Rowe collaborated on this design assignment with Peter Carl, Judith Di Maio and Steven Peterson. Cf. clarification note in AD#49, 68-75.

8 Chimacoff, op. cit. (note 6), 8.

Waar Argan de particuliere schoonheid van zijn stad (anno 1978) toeschrijft aan de onachtzaamheid waarmee ze steeds weer werd beschadigd en opgelapt, begrijpt Rowe haar barokke voorganger als het product van een bijzonder succesvolle en veerkrachtige aandrang van intenties. In *Collage City* leest hij de pauselijke stad als een 'anthologie van gesloten composities met ad-hocspul tussenin; tegelijk een dialectiek van ideaaltypen en een dialectiek van deze typen met de empirische context'.<sup>9</sup> De keizerlijke stad vertoont dezelfde eigenschappen in een hardere, meer dramatische vorm. Rowe herkent in Rome – product van het karakter van die twee culturen en een specifieke topografie – het meest 'grafische voorbeeld' van een stad die als een collage in elkaar is gezet, en hij draagt het aan als een model voor een alternatieve stedenbouw.<sup>10</sup> Het *plausibele* Rome dat hij in Sector VIII van de Nollikaart tekent, stelt de stedenbouwkundige werkbaarheid van gecoaliseerde intenties tegenover de onmacht van allesomvattende ideeën.<sup>11</sup> Het is uitgewerkt als een testgeval op het lokale complex van topografische en contextuele gegevens. Op zijn beurt refereert Stirling zelf aan *Collage City* (en de colleges van Rowe) om wat hij zijn *contextuele en associatieve planningsmethode* noemt binnen het contemporaine debat te plaatsen.<sup>12</sup> Het ontwerp behoort zich volgens hem te laten beïnvloeden door de visuele setting, te worden opgevat als een bevestiging en een toevoeging aan het bestaande. Het werk van Stirling en dat van Rowe hebben aldus meer gemeen dan enkele formele eigenschappen. Beiden hebben zich afgekeerd van utopische en totaliserende oplossingen.<sup>13</sup> Ze nemen stelling voor een andere stedenbouw – een stedenbouw die zich door een accurate bejegening van de context gericht wil inschrijven in het historische proces.<sup>14</sup>

Uit de wijze waarop ze zich grafisch verhouden tot het gegeven plan blijkt nochtans een belangrijk soortelijk verschil tussen hun oplossingen. Rowes fictionele stedelijke

herovering van het heuvelcomplex van de Palatijn, de Aventijn en de Celio, is in continuïteit met de stad van Nolli bedacht. Zijn plan conformeert zich aan de tekencode die de achttiende-eeuwse architect voor de voorstelling van het stadswefsel gebruikt: de weergave *au pochoir* van de tegenstelling tussen de beboude en de onbebouwde grond.<sup>15</sup> Stirlings stedelijke implanting op de Gianicolo wordt daarentegen voorgesteld in een kaart waarvan bijna alle bestanddelen opgaan in de ge-diversifieerde voorstelling die Nolli aanwendt voor het open gebied en de tuinen.

De zwart-witweergave van het stedelijke weefsel waar Nolli voor kiest, en die door Rowe wordt nagevolgd, spoort met een klasieke hermeneutiek van de stad. De stad wordt dan gedacht als een fysieke entiteit; een gevormd, min of meer samenhangend en begrensd lichaam, waarvan de grondslag door het bouwen wordt gelegd. Haar ruimtelijk systeem is bepaald door gebouwde substantie, maar de positieve stedelijke ruimte – de ruimte die ter beschikking is van de gemeenschap – is wat de gebouwde massa vrijhoudt en aflijnt. Het plan van Nolli representeert de stad aan de hand van het grondspoor van die samenstelling. De overeenstemming van massa en ruimte is in het plan afleesbaar als een configuratie van bebouwing en grond. De stedelijke compositie impliceert de onderlinge afregeling van beide figurale systemen, de schikking van hun belending. De figurabiliteit van de stad berust dan op twee mogelijke operaties: het modelleren en het versnijden van een homogene (virtuele bouw)massa. Maar in Rome bracht de *wetenschappelijke* toepassing van de verticale parallelprojectie noodzakelijkerwijze ook de architectuur in beeld. De opengereten bouwwerken van de Oudheid komen in het plan naar voren als herkenbare, discrete figuren. Nolli's bijzondere keuze om de representatieve ruimten van de *moderne* instellingen grafisch in overeenstemming te brengen met de voorstelling van de ruïnes – om ze dus te doorsnijden – legt het

eigenlijke organisme van het stadslichaam bloot: zijn samenhang is functioneel, oorzakelijk verbonden met het gedeelde gebruik van de stadsruimte en het decorum van de gemeenschappelijkheid.

Rowe componeert zijn stadsdeel als een analogon van de historische stad. Hij ordent zijn ontwerpbeslissingen in een sequentie die haar organische ontwikkeling simuleert. Hij construeert het plan in eerste instantie rond de antieke restanten die hij op het terrein aantreft. De stedelijke substantie die rond deze objecten wordt geschikt, verbreidt en fixeert hun effect over het gebied. Naast de modellering en de versnijding van de homogene bouwmassa worden hier en daar specifieke stukken ingezet om solide koppelingen en gemodelleerde sequenties te bekomen. Het systeem van dit sectielwerk bekrachtigt de topografische structuur van het heuvelcomplex en vormt de kwartieren van het stadsdeel. De afstand tussen de grote legstukken, het netwerk van kloven en breuklijnen dat door het gebied heen loopt, wordt ten slotte opgevuld en afgehecht met 'interstieel puin'.<sup>16</sup>

Aan zijn kant beperkt Stirling moedwillig zijn stedenbouwkundig

9 Colin Rowe en Fred Koetter, *Collage City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), p. 106.

Voorpublicatie in *The Architectural Review*, nr. 942, 1975. De publicatie van het eigenlijke boek dateert van hetzelfde jaar als de stadstentoonstelling 'Roma interrotta'.

10 Idem, p. 107.

11 Cf. toelichtingnota van Rowe et al., *AD#49*, p. 75.

12 Stirling et al., op. cit. (noot 5), p. 42.

13 Rowe getuigt van het feit dat zijn ex-pupil hem is voorafgegaan in de overtuiging dat het utopisme van de modernisten was achterhaald. In een publieke discussie (in 1958 of begin 1959) verklaarde Stirling dat 'in de post-Corbusierwereld een zakelijker empirisme wenselijk was'.

Cf. Colin Rowe, 'Le Corbusier: Utopian Architect', in: idem, *As I Was Saying, Volume 1: Texas, Pre-Texas, Cambridge* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1996), p. 142; oorspronkelijk gepubliceerd in *The Listener*, februari 1959.

14 Rowe verwerpt de moderne architectuur als een geheel – 'a major catastrophe (...) best to be forgotten' (*AD#49*, p. 75) terwijl Stirling zijn pijlen vooral richt op de naoorlogse planning (*AD#49*, p. 42).

15 In *Collage City* maakt hij systematisch gebruik van dezelfde voorstellingsmethode, cf. de talrijke 'figure-ground'-schema's.

16 Cf. Rowe/Koetter, op. cit. (noot 9), p. 107.

which the city was time and again damaged and patched up, Rowe understands the city's baroque predecessor as the product of a particularly successful and resilient urge of intentions. In *Collage City*, he describes the papal city as an 'anthology of closed compositions with ad hoc stuff in between; simultaneously a dialectic of ideal types and a dialectic of ideal types with empirical context'.<sup>9</sup> The imperial city displayed the same characteristics in a harder, more dramatic form. Rowe recognises in Rome – a product of the character of two cultures and a specific topography – the most 'graphic example' of a city which has been put together like a collage, and he puts it forward as a model for alternative urban development.<sup>10</sup> The *plausible* Rome that he sketches in Sector VIII of the Nolli map, contrasts the urbanistic effectiveness of a coalition of intentions with the incapacity of all-embracing ideas.<sup>11</sup> It has been worked out as a test case on the local complexity of topographical and contextual facts. For his part, Stirling himself refers to *Collage City* (and Rowe's lectures) in order to place what he calls his *contextual - associational planning method* within the contemporary debate.<sup>12</sup> The design should be influenced by the visual setting and be taken as a confirmation and a complement to the existing situation. And so Stirling and Rowe's work have more in common than formal characteristics. Both have turned their backs on utopian and totalising solutions.<sup>13</sup> They take a stand for a different sort of urban development – urbanism which, through an accurate treatment of the context, clearly aims to subscribe to the historical process.<sup>14</sup>

From the way they graphically relate to the given plan, an essential specific difference between their solutions can nevertheless be seen. Rowe's fictional urban reconquest of the hill complex of the Palatine, the Aventine and the Caelian Hill was devised in continuity with Nolli's city. His

plan conforms to the drawing code used by the eighteenth-century architect to represent the fabric of the city: the representation *au pochoir* of the opposition between developed and undeveloped land.<sup>15</sup> In contrast, Stirling's urban implantation on the Gianicolo is presented in a map where almost all the components melt into the diversified presentation employed by Nolli for the open area and the gardens.

The black-and-white representation of the urban fabric chosen by Nolli and followed by Rowe meshes with the classical hermeneutics of the city. The city is imagined as a physical entity; a formed, more or less coherent and finite body, whose foundation is laid by building. Its spatial system is defined by built substance, but the positive urban space – the space available to the community – is what keeps the built-up mass reserved and outlined. Nolli's plan represents the city by means of the ground trail of that composi-

tion. The agreement between mass and space can be read in the plan as a configuration of building and land. The urban composition implies the mutual adjustment

9 Colin Rowe and Fred Koetter, *Collage City*, (Cambridge, MA: MIT Press, 1978), 106. Prepublication in *The Architectural Review*, no. 942 (1975). The publication of the actual book dates from the same year as the city exhibition 'Roma Interrotta'.

10 *Ibid.*, 107.

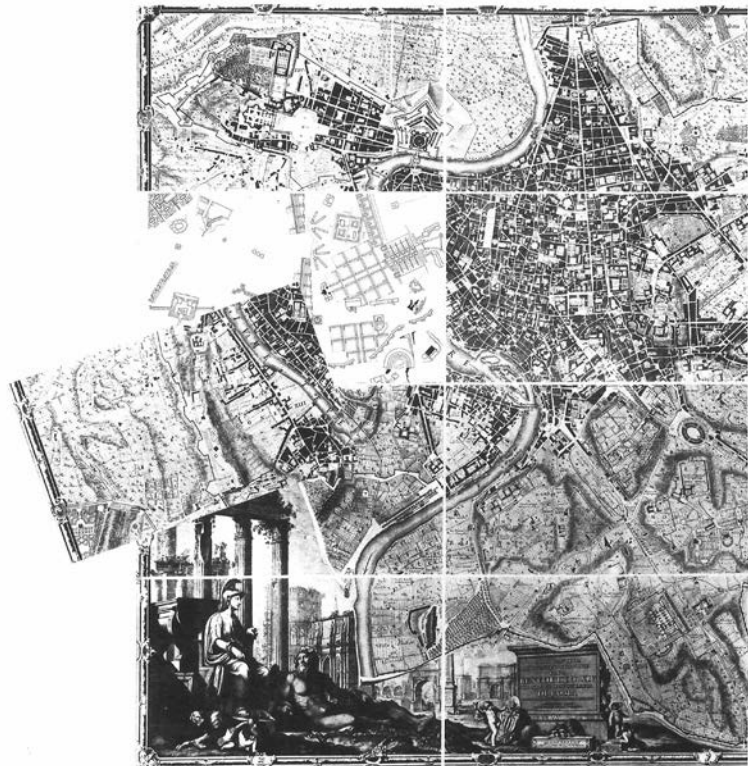
11 Cf. clarification note Rowe et al. in *AD#49*, 75.

12 Stirling et al., op. cit. (note 5), 42.

13 Rowe bears witness to the fact that his ex-pupil preceded him in the conviction that the utopianism of the modernists was outmoded. In a public discussion (in 1958 or early 1959) Stirling stated that 'in the post-Corbusier world, a more business-like empiricism was desirable'. Cf. Colin Rowe, 'Le Corbusier: Utopian Architect', in: Colin Rowe, *As I Was Saying, Volume 1: Texas, Pre-Texas*, Cambridge (Cambridge, MA/London: MIT Press, 1996), 142; originally published in *The Listener*, February 1959.

14 Rowe rejects the idea of modern architecture as a single entity – 'a major catastrophe . . . best to be forgotten' (*AD#49*, 75); while Stirling aims his arrows mainly at post-war planning (*AD#49*, 42).

15 In *Collage City* he makes systematic use of the same presentation technique, cf. the numerous 'figure-ground' diagrams.



gereedschap. In tegenstelling tot Rowe maakt hij geen rechtstreeks gebruik van de homogene bouw-massa als een inzetbare substantie. Zelfs binnen de perimeter van de stadsmuren was de Gianicolo in de achttiende eeuw nauwelijks verstedelijkt, en Nolli's donkere *poché* komt in het kader van Sector IV alleen aan de oostelijke kant voor. Stirling veroorlooft zich om daar plaatselijk enkele insnijdingen in te maken, om zijn voorstel te ankeren aan het stedelijk weefsel. Maar het toegevoegde materiaal bestaat alleen uit specifieke architecturale ensembles en infrastructuur. Alles wordt met klare contourlijnen ingetekend, in volumetrische eenheden onderscheiden en van schaduwpartijen voorzien. Dit laat hem toe om zoals dat ook gebeurt met de verschillende boomspeciën op de originele kaart, rudimentaire informatie over te brengen betreffende de empirische eigenschappen van de ingezette structuren. Door deze bedachte inbreuk op Nolli's grafische code worden alle ingevoerde com-

ponenten in het landschappelijke register ondergebracht. Dit levert een opmerkelijk consistent en aanspouwelijk kaartsegment op.

Stirling ontwerpt Sector IV als een landschappelijke setting. De ingebrachte gebouwen zijn geen brokken anonieme massa die het gebied bezetten, maar herkenbare architecturale entiteiten die zijn beeld verbijzonderen. Ze worden geschikt langs bestaande en nieuwe routes; ze volgen de glooiing of overbruggen de accidenten van het terrein. Dikwijls zijn ze in bevestiging of versterking van kenmerkende landschappelijke structuren gesitueerd: 'wall buildings' langs de Aureliaanse en de Gianicolomuur, 'hill buildings' op de steile heuvelflank, en 'water-edge buildings' langs de oever van de Tiber.<sup>17</sup> Stirling stelt algemeen dat de selectie en de inplanting van de projecten werden gedictieerd door de mogelijkheid om hun programma, type of vorm te associëren met de context. Deze zorgvuldige werkwijze is er echter niet op gericht om een gladde configuratie voort te brengen. De uitkomst is een syncopische montage, een schoolvoorbeeld van de dialectische stedenbouwkundige formule die Rowe in het Romeinse model ontwaart. Stirlings Sector IV is een geslepen transpositie van de keizerlijke variant: een bewogen set confrontaties en verstellingen tussen hechte figuren en open, expansieve structuren.

Het fysieke karakter van deze benadering, de sterke gerichtheid op een waarneembare, feitelijke presentie, is een constante in zijn werk. De boude ironie waarmee hij zijn voorstel opblaast, is daarom minder te begrijpen als een manoeuvre om de zelfgenoegzaamheid ervan acceptabel te maken dan als een list die hem moet toelaten om de *juiste* afstand in te stellen tussen de *fictie* van de opgave en het *concrete* van het antwoord. In dat opzicht zijn de oplossingen van Stirling en Rowe aan elkaar tegengesteld. Het speculatieve werk van Rowe wordt geactualiseerd in een plausibel beeld. Het gaat hem om de theoretische stelling die in het model wordt gevat; om de

denkbaarheid aan te tonen van een stedenbouwkundige 'herovering van de tijd'.<sup>18</sup> Het impertinente plan van Stirling is daarentegen onmogelijk en onwaarschijnlijk. Maar het is wel bijzonder concreet, en bovendien uitvoerig gedocumenteerd in de oevrecatalogus die achter het voorstel schuilgaat. Het behoort daarmee volledig de werkelijkheid toe; de realiteit van een oeuvre waarbinnen het werk betekenis krijgt, en de virtualiteit van de architectuur – haar *virtus*, onstoffelijk maar daarom niet minder werkelijk.

Zo bekeken is het hoogst merkwaardig dat Stirling, binnen de gesloten verzameling van zijn oeuvre, het benodigde materiaal heeft gevonden om een dergelijk uitgesproken Romeins plan te maken. De dominante figuur is daarin het vierkant. Het komt evenzeer in geschakelde als in geïsoleerde vorm voor. De grote kwadraten van het 'Administrative and Business Centre – Florence'<sup>19</sup> en van 'Churchill College – Cambridge'<sup>20</sup> springen in het oog. Het zijn ankerpunten die op het bewerkte plan van Rome dezelfde inwerking hebben als de syncretische grootvormen rond bijvoorbeeld de S. Maria degli Angeli of de S. Giovanni. In schaal en helderheid evenaart de figuur van Churchill College de Tempio del Divo Claudio, die zich in Rowes sector bevindt. De transpositie van de projecten naar de nieuwe context vereist soms enkele bijstellingen. Het Florentijnse complex is, na de omkering van zijn oorspronkelijke oriëntatie en de weglating van het verdraaide voorplein, ongecompliceerd opgesteld als een verlengstuk van de scenografie van Villa Pamphili. Churchill College wordt gespiegeld om in de nieuwe situatie het messagebouw te vervangen door het klooster van S. Onofrio. Dergelijke incorporaties komen in de hertekende Sector IV meer voor, maar dit ene geval geeft inzicht in

17 Stirling et al., op. cit. (noot 5), p. 42.

18 Cf. de titel van het laatste hoofdstuk in Rowe/Koetter, op. cit. (noot 9): 'Collage City and the Reconquest of Time'.

19 James Stirling en Michael Wilford, 1976.

20 James Stirling en James Gowan, 1958.



James Stirling en / and Michael Wilford, Roma interrotta, 1977, Nollipian van 1748 waarin een sector vervangen is door Stirling's voorstel / Nolli's plan of 1748 with one sector replaced with Stirling's proposal

of both figural systems, the settlement of their adjacent situation. So the figurability of the city rests on two possible operations: modelling and cutting up a homogeneous (virtual building) mass. But in Rome, the *scientific* application of vertical parallel projection inevitably brought the architecture into the picture, too. The torn-open buildings of antiquity come to the fore in the plan as recognisable, discreet figures. Nolli's particular choice to bring the representative spaces of the modern institutions into line with the rendering of the ruins – in other words, to intersect them – uncovers the actual organism of the body of the city: its coherence is functional, causally linked with the shared use of urban space and the decorum for the collective.

Rowe composes his neighbourhood as an analogy of the historical city. He arranges his design decisions in a sequence which simulates the city's organic development. He constructs the plan

in the first instance around the antique remains that he finds on the terrain. The urban substance arranged around these objects, expands and fixes its effect over the whole area. Besides the modelling and cutting up of the homogeneous building mass, specific pieces are included here and there to suit the solid connections and modelled sequences. The system of this sectile work strengthens the topographical structure of the hill complex and forms the quarters of this city district. The distance between the large puzzle pieces, the network of clefts and fracture lines which run through the area, will after all be filled and stitched together with 'interstitial debris'.<sup>16</sup>

Stirling, on the other hand, wilfully limits his toolkit. In contrast to Rowe, he makes no direct use of the homogeneous building mass as an available substance. Even within the perimeter of the city walls, the Gianicolo was hardly urbanised at all in the eighteenth century, and Nolli's

dark *poché* appears only on the eastern side within the scope of Sector IV. Stirling takes the liberty of making a few incisions at local level, to anchor his proposal in the urban fabric. But the material added consists only of specific architectural ensembles and infrastructure. Everything is drawn in with clear contours, divided into volumetric units and provided with shading. This allows him to convey rudimentary information regarding the empirical characteristics of the structures used, just as with the different species of trees on the original map. By this deliberate breach of Nolli's graphic code, all the components introduced are accommodated in the register of the landscape. This yields a remarkably consistent and illustrative map segment.

Stirling designs Sector IV as a landscaped setting. The buildings introduced are not blocks of

16 Cf. Rowe and Koetter, op. cit. (note 9), 107.



Collage van Stirlings voorstel / Collage of Stirling's proposal

Stirlings contextuele en associatieve planningsmethode.<sup>21</sup>

In zijn recensie van de prijsvraagresultaten voor Churchill College<sup>22</sup> merkte Colin Rowe op dat de gehele ontwerpproblematiek zich daar feitelijk concentreerde rond de vraag hoe de suburbane site zou kunnen worden toegerust met een artificiële *genius loci* – en daaraan gekoppeld, hoe op die plaats de denotatie van een *college* kon worden bekomen, een gemeenschappelijke mystiek geïmpliceerd, een archetypische afgeleid...<sup>23</sup> Het ontwerp van Stirling en Gowan dient dit soort vragen rechtstreeks van antwoord. In de eerste plaats wordt het *college* – gesloten leefwereld van een gemeenschap – gelijkgesteld aan een binnenplaats. En om dit beginsel aan te zetten wordt het vastgelegd in een vierkant. Een opgaande berm en de studentenhuisvesting worden ingezet om de omsluitende figuur te realiseren. De binnenhof wordt dan door kruisende paden in vieren verdeeld om er de overige programmadelen op te kwadreren: de gemeenschapsvoorzieningen (mensa en bibliotheek) en additionele huisvestingsgebouwen in een tweede en derde fase. De residenties en de tuinen van de rector en de quaestor worden aan de buitenkant van de figuur gehouden. Bij de omzetting wordt het plan ontdaan van deze periferische elementen. De integratie van S. Onofrio onderstreept de archetypische aandrift van het ontwerp. Bovendien intensiveert ze het motief van *de figuur binnen de figuur* dat door de kwadratische verdeling van de binnenplaats mogelijk werd gemaakt, en door twee identieke, diagonaal tegenover elkaar geplaatste vierkante residentieblokken met hof, werd geïnitieerd. Het klooster en het *college* komen uit hetzelfde ideaaltype voort. Ze accommoderen gemeenschappen die hun relatie met de buitenwereld willen beheersen; zich afzonderen om god of de wetenschap te dienen. Na de transpositie komen kerk en bibliotheek puntsymmetrisch tegenover elkaar te staan.

Het motief van het gekwartierde vierkant kent verschillende toepassingen in het vroege werk van

Stirling. De School Assembly Hall<sup>24</sup> in Camberwell heeft dezelfde basisfiguur als Churchill College. Op de kaart van Sector IV komt het project – fors uitvergroot – op een hoekpunt van Villa Pamphili terecht. De bebouwde piramide activeert er een brandpunt in het park. In de periferie van Cambridge dienden de dijk en de ommuring om een plek af te bakenen; in de warrige, dobberende omgeving van Camberwell tekenden ze de contour van een ‘eiland’.<sup>25</sup> De omsloten ruimte wordt er afgedeeld onder een kruis van balken, en daarboven opgetrokken in onderscheiden uitbouwen die van elkaar zijn weggedraaid. In de Olivetti Training School<sup>26</sup> van Haslemere wordt de mechaniek van de vierendeling verzelfstandigd. De behuizing van de optrekbare scheidingswanden bekroont er het dak van de *multispace*. Het kruisvormige apparaat dat zwaar onder het plafond doorhangt, centreert de expansieve ontvangstruimte en fixeert het aanhechtingspunt van de uitwaaierende vleugels. Dit blijft ongewijzigd in de omzetting naar de Romeinse context waar de vleugels aan de Villa Farnesina worden gehecht om er de huisvesting van de Accademia dei Lincei te vervolmaken.

In het geval van de *multispace* levert het bovenliggende systeem de condities aan waarbinnen het uiteenlopende programma van de zaal kan worden gemodelleerd en feitelijk geënceneerd. In Camberwell breekt het kruis het simpele programma op (een zaal met aanpalende keuken en dienstlokalen) om het complex te kunnen voorzien van een gearticuleerde bekroning en de omgeving daarop te focussen. In Churchill College wordt de hof in sectoren verdeeld om er de bestanddelen van een lijvig programma, zonder rangorde, naast elkaar neer te zetten. De relatie tussen het programma en het architectuurwerk is allerminst vanzelfsprekend of eenduidig. Stirling regisseert de modaliteiten van die betrekking in een montage van wat hij later ‘functioneel-symbolische’ elementen zal noemen.

In ‘Methods of Expression and Materials’<sup>27</sup> stelt hij dat een

gebouw een brede populaire associatie mogelijk moet maken via de incorporatie en de assemblage van herkenbare (historische en familiëre) elementen. Het gebouw dient volgens hem te worden samengesteld uit een collectie ‘vormen en gedaanten’ die meestal afstammen van (sequenties van) alledaagse dingen ‘zoals trappen, ramen, gangen, kamers, portalen, etc’.<sup>28</sup> Men kan die ‘functioneel-symbolische’ elementen begrijpen als door de tijd geharde fragmenten van architecturale vorm; emblemen die de capaciteit van de architectuur uitdragen om bestendigheid te fabriceren met alledaagsheid. Ze zijn voor de ontwerper wat de tropen zijn voor een rederaar: combineerbare figuren waarmee de poses en de trekken van de architectuur tot uitdrukking worden gebracht.<sup>29</sup> Stirling vertelt dat ‘de bijzondere wijze waarop de functioneel-symbolische elementen bij elkaar worden gebracht de “kunst” in de architectuur zou kunnen zijn’.<sup>30</sup>

Zijn werk werd omwille van die werkwijze vaak expressionistisch

21 Andere gevallen zijn onder meer: de hof van San Giacomo in de zijstructuur van het ‘Siemensproject’ (1969), de figuur van het Palazzo Salviati in de *module* van ‘Doha Government Centre’ (1976), de Villa Lante als vervanging van de achttiende-eeuwse woning waarrond ‘St Andrew’s Arts Centre’ (1971) werd ontworpen.

22 Colin Rowe, ‘The Blenheim of the Welfare State’, in: idem, *As I Was Saying, Volume 1: Texas, Pre-Texas, Cambridge* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1996), p. 143-151; oorspronkelijk gepubliceerd in *The Cambridge Review*, 31 oktober 1959.

23 Idem, p. 145.

24 James Stirling en James Gowan, 1958.

25 Cf. de toelichting bij het project in James Stirling, *James Stirling. Buildings & Projects, 1950-1974* (Londen: Thames and Hudson, 1975), p. 58.

26 James Stirling, 1969.

27 James Stirling, ‘Methods of Expression and Materials’, in: idem, *Writings on Architecture*, red. Robert Maxwell (Milaan: Skira, 1998), p. 125-132; lezing in Persepolis 1974; oorspronkelijk gepubliceerd in *A+U*, nr. 2, 1975; betrokken passage wordt uitvoerig geciteerd in voetnoot 4 van Stirling et al., op. cit. (noot 5), p. 49.

28 Stirling 1998, op. cit. (noot 27), p. 126.

29 Het onderwerp van de vormfiguur wordt op verhelderende wijze behandeld door Alan Colquhoun, in ‘Form and Figure’, opgenomen in *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, (1981) 1985), p. 190-202; oorspronkelijk gepubliceerd in *Oppositions*, 12, 1978.

30 Stirling 1998, op. cit. (noot 27), p. 126.

anonymous mass which occupy the area, but recognisable architectural entities which particularise the image. They are arranged alongside existing and new routes; they follow the slope or bridge the incidents of the terrain. Frequently, they are situated as a confirmation or strengthening of characteristic structures of the landscape: 'wall buildings' alongside the Aurelian and the Gianicolo walls, 'hill buildings' on the steep flank of a hill, and 'water-edge buildings' by the bank of the Tiber.<sup>17</sup> Stirling's general suggestion is that the selection and location of the projects were dictated by the possibilities for associating their programme, type or form with the context. However, the aim of this meticulous method is not to produce a smooth configuration. The result is a syncopated montage, a classic example of the dialectical urban development formula which Rowe spied in the Roman model. Stirling's Sector IV is a crafty transposition of the imperial variant: a stirring set of confrontations and adjustments between solid figures and open, expansive structures.

The physical character of this approach – the strong orientation towards an observable, factual presence – is a constant factor in his work. Hence, the bold irony with which he exaggerates his proposal should be understood not so much as a manoeuvre to make his self-satisfaction more acceptable, but as a trick to allow him to create the *correct* distance between the *fiction* of the assignment and the *tangibility* of the answer. In that respect, the solutions put forward by Stirling and Rowe are complete opposites. Rowe's speculative work is actualised in a plausible image. For him, what is important is the theoretical proposition contained in the model; to display the imaginability of an urban development 'reconquest of time'.<sup>18</sup> In contrast, Stirling's impertinent plan is impossible and unlikely. But it is certainly unusually concrete, and furthermore meticulously documented in the

oeuvre catalogue hidden behind the proposal. In that respect it belongs totally to reality; the substantiality of an oeuvre within which the work acquires meaning, and the virtuality of the architecture – its *virtus*, immaterial but nonetheless real.

Seen from this perspective, it is quite remarkable that Stirling found the necessary material within the closed collection of his oeuvre to make such a decidedly Roman plan. The dominant figure in the plan is the square. It appears in both linked and isolated forms. The large quadrangles of the 'Administrative and Business Centre – Florence'<sup>19</sup> and 'Churchill College – Cambridge'<sup>20</sup> catch the eye. They are anchor points which have the same effect on the adapted plan of Rome as the syncretistic grand formes round the likes of S. Maria degli Angeli or S. Giovanni. In terms of scale and clarity, the figure of Churchill College equals the Tempio del Divo Claudio which is situated in Rowe's sector. The transposition of the projects to the new context sometimes requires adaptations. The Florentine complex is, after the shifting of its original orientation and the omission of the twisted foresquare, arranged in an uncomplicated manner as an extension of the scenography of Villa Pamphili. Churchill College is mirrored by replacing the student refectory building in the new situation with the convent of S. Onofrio. Such incorporations appear more often in the redrawn Sector IV, but this one instance provides insight into Stirling's contextual and associative planning method.<sup>21</sup>

In his review of the results of the Churchill College<sup>22</sup> competition, Colin Rowe remarked that the issue of the project was actually centred around the question of how the suburban site could be equipped with an artificial *genius loci* – and coupled with that, how on this place a *college* was to be denoted, a communal mystique implied, an archetype derived . . .<sup>23</sup>

The design created by Stirling and Gowan provides a direct answer to questions of this sort. In the first place, the *college* – an enclosed form of living for a community – is equated with an inner courtyard. And to activate this principle, it is captured in a square. An ascending verge and the student accommodation are brought into service to achieve the enclosed character. The inner courtyard is then divided in four by intersecting paths to square up the other parts of the programme: the communal facilities (refectory and library) and additional accommodation buildings in a second and third phase. The residences and gardens of the Master and Bursar are situated on the outside of the figure. In the transposition, these peripheral elements of the plan are omitted. The integration of S. Onofrio underlines the archetypal impulse of the design. Furthermore, it intensifies the motif of *the figure within the figure*, made possible by the quadratic division of the courtyard and initiated by two identical, square residence blocks with courtyard placed diagonally opposite each other. The convent and the *college* stem from the same ideal type. They accommodate communities who wish to control their relationship with the outside world; to isolate themselves to serve God or Learning. After the transposition, the church and library are positioned point symmetrically opposite each other.

17 Stirling et al., op. cit. (note 5), 42.

18 Cf. the title of the last chapter in Rowe and Koetter, op. cit. (note 9): 'Collage City and the Reconquest of Time.'

19 James Stirling and Michael Wilford, 1976.

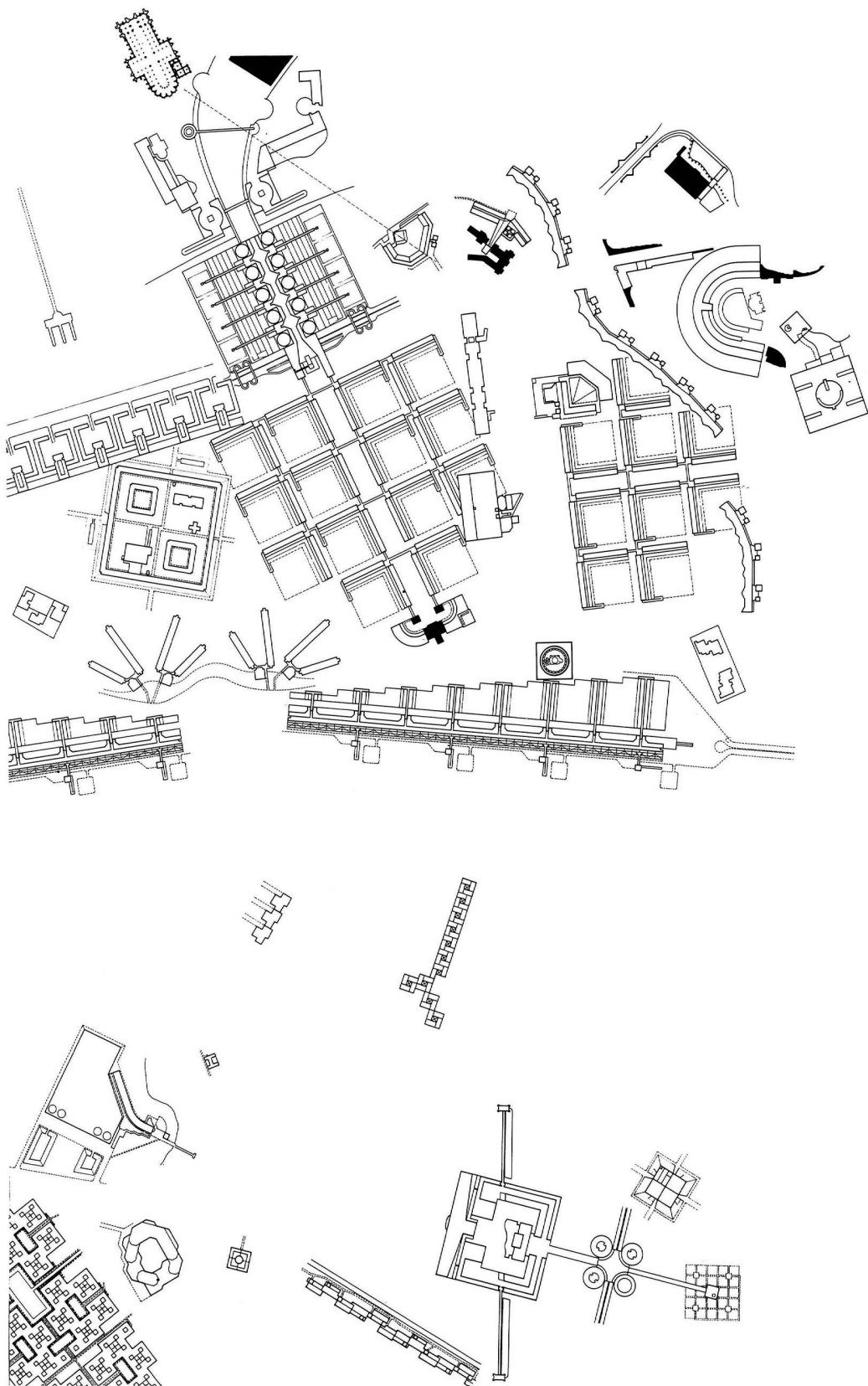
20 James Stirling and James Gowan, 1958.

21 Some other examples are: The courtyard of San Giacomo in the lateral structure of the 'Siemens project' (1969), the figure of the Palazzo Salviati in the *module* of 'Doha Government Centre' (1976) and the Villa Lante as replacement for the eighteenth-century house around which 'St Andrew's Arts Centre' (1971) was designed.

22 Colin Rowe, 'The Blenheim of the Welfare State', in: Rowe, op. cit. (note 13), 143-151; originally published in *The Cambridge Review*, 31 October 1959.

23 *Ibid.*, 145.





Schematische tekening van Stirlings voorstel / Schematic drawing of Stirling's proposal

The motif of the quartered square was employed in various ways in Stirling's early work. The 'School Assembly Hall'<sup>24</sup> in Camberwell has the same basic figure as Churchill College. On the map of Sector IV, the project ends up – greatly enlarged – on a corner of the Villa Pamphili. The built-on pyramid activates a focus in the park. In the periphery of Cambridge, the dyke and the walling served to delimit a location; in the muddled, fluctuating surroundings of Camberwell, they mark the contours of an 'island'.<sup>25</sup> There the enclosed space is divided under a cross of rafters and pulled up into several wings facing away from each other. In the Olivetti Training School<sup>26</sup> in Haslemere, the mechanics of quartering become independent. The housing for the raisable partitions crowns the roof of the *multispace*. The cross-shaped apparatus which sags heavily under the ceiling centres the expansive reception area and secures

the point of attachment of the played-out wings. This remains unchanged in the transposition to the Roman context where the wings on the Villa Farnesina are attached to complete the accommodation of the *Accademia dei Lincei*.

In the case of the *multispace*, the system described above delivers the conditions within which the programme of events in the auditorium can be modelled and in fact staged. In Camberwell, the cross breaks up the simple programme (a hall with adjacent kitchen and service rooms) in order to provide the complex with an articulated crown and to focus attention from the surroundings. In Churchill College, the courtyard is divided into sectors to set the components of a substantial programme next to each other, without any particular order. The relationship between the programme and the architectural work is not in the least self-evident or unambiguous. Stirling

directs the modalities of this position in a montage of what he will later call 'functional-symbolic' elements.

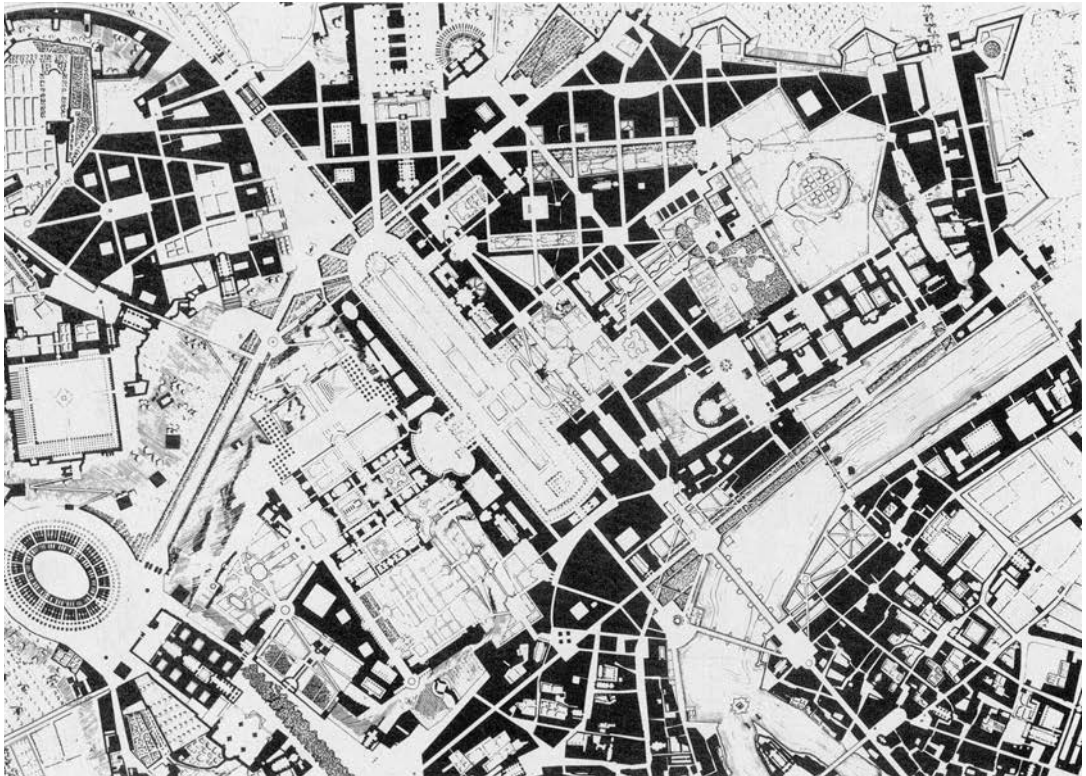
In 'Methods of Expression and Material'<sup>27</sup> he argues that a building has to make a broad popular association possible by incorporating and assembling recognisable (historical and familiar) elements. According to him, the building should be composed of a collection of 'forms and shapes' which mainly stem from (sequences of) everyday items such as 'stairs, windows, corridors, rooms, entrances

24 James Stirling and James Gowan, 1958.

25 Cf. the explanation by the project in James Stirling, *James Stirling, Buildings & Projects, 1950-1974* (London: Thames and Hudson, 1975), 58.

26 James Stirling, 1969.

27 James Stirling, 'Methods of Expression and Materials', in: James Stirling, *Stirling – Writings on Architecture*, edited by Robert Maxwell (Milan: Skira, 1998), 125-132; lecture in Persepolis 1974; originally published in *A+U*, no. 2 (1975); the passage in question is quoted extensively in footnote 4 of Stirling et al., op. cit. (note 5), 49.



Colin Rowe, Peter Carl, Judith Di Maio en / and Steven Peterson, *Roma interrotta*, 1977, Rowe's voorstel / Rowe's proposal

genoemd. Maar in het vroegere werk gebruikte hij voornamelijk een modernistisch – soms machinistisch – of een informeel en populair vocabularium. Hij schuwde immers de vormfiguren die uit de conventionele rangordes van de architectuur waren voortgekomen. Stirling had de wil en de ambitie om, na het uitvallen van de impuls van de utopie, de architectuur in het verzetskamp te houden; tegen de status-quo.<sup>31</sup> In zijn ontwerpen verkoos hij de afkondiging van een stellingname boven de subtiliteiten van de verwijzing of het commentaar – ‘een stellingname ten aanzien van de samenleving, de geschiedenis, verandering, de aard van het genoegen, en andere dingen die eerder vreemd zijn aan techniek en smaak’.<sup>32</sup>

De partij van de kwadratische ontwerpen wordt op het veld van het architecturaal rationalisme gespeeld. Ze geeft uitdrukking aan de dialectiek van een a priori gestelde artistieke orde, en de empirisch afgeleide wetmatigheden van het gebruik en de bestemming.<sup>33</sup> De vooropgestelde orde heeft echter weinig te maken met de klassieke typologie. Stirling kiest hier voor de kristallijne helderheid van de zuivere geometrie. Ze wordt over het ontwerpvragestuk gelegd, niet om een oplossing van de empirische problematiek te bevorderen, maar om de ‘eigenwettelijkheid’ van het architectuurwerk te demonstreren. In dat opzicht is het van secundair belang dat daarbij de functionele categorisering vervaagt; dat bijvoorbeeld de huisvesting in Churchill College evengoed over de omtrek als in het binnengebied wordt verdeeld.<sup>34</sup> Men zou zelfs kunnen zeggen dat dit *gebrek* uiteindelijk het argument dient van een ontwerp dat de programmatische bestanddelen als louter werkmateriaal wil beschouwen, als een grondstof waarmee architectuur kan worden gemaakt. In tegenstelling tot de vormfiguren of de *functioneel-symbolische* elementen zijn de kwadraten die Stirling in zijn werk vooropstelt ruimtelijke schemata, structuren die voorafgaan aan de vorm en de materie. Eenzelfde schema kan

verschillende ontwerpen genereren. Het gemeenschapsgebouw van de school in Camberwell is in bijna al zijn concrete eigenschappen verschillend van Churchill College. Maar de a priori gestelde figuur *informeert* de feitelijke gestalte van een bouwwerk dat op haar basis is opgetrokken. Beide projecten hebben een aanwijsbare en onmiddellijk herkenbare gelijkenis. De voorwaarde van die gelijkenis is tevens het beding van de aanwijsbaarheid en de erkenbaarheid van de architectuur als een puur vermogen. Zoals de deugden met een eigenaam worden bezweerd, wordt de *virtus* van de architectuur in een paradigma zichtbaar gemaakt.

Het is pas in de transitie naar de Romeinse context dat een conventionele, naar hiërarchie verwijzende trope in het kwadratische plan van Churchill College wordt toegelaten: het vis-à-vis van de bibliotheek en de kerk op de *cardo* – maar tussen 1958 en 1978 zijn twintig jaar verstreken.

31 Stirling heeft het allicht te danken aan het leermeesterschap en de nabijheid van Colin Rowe dat hij tot de architectuur is gekomen met het inzicht dat een tijdperk – dat van de onschuld van de moderne architectuur – aan het verstrijken was. Helemaal aan het begin van zijn loopbaan, in zijn eerste publicatie ‘Garches to Jaoul. Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953’, stelt hij dat de ware standaard van een vitale moderne architectuur in Villa Stein te Garches is gezet: ‘Utopisch anticipeert het, en participeert het aan de voortgang van de twintigste-eeuwse emancipatie.’ En hij betreurt het ontbreken van die ambitie in de huizen Jaoul: ‘Ze zijn gebouwd door, en bedoeld voor de status-quo.’ (De tekst is geschreven in 1955; opgenomen in Stirling 1998, op. cit. (noot 27), p. 29-39, cf. p. 39; oorspronkelijk gepubliceerd in *The Architectural Review*, september 1956.) Maar de ‘Flats at Ham Common’ die hij datzelfde jaar (1955) samen met Gowan ontwerpt, en die zijn eerste effectieve realisatie zullen worden, zijn niet door Garches maar duidelijk door Maisons Jaoul geïnspireerd. De verwantschap met Jaoul wordt door Stirling zelf bevestigd in ‘The Functional Tradition and Expression’ (opgenomen in Stirling 1998, op. cit. (noot 27), p. 79-87, cf. p. 80; oorspronkelijk gepubliceerd in *Perspecta*, nr. 6, 1959.) Reyner Banham behandelt beide projecten onmiddellijk na elkaar in hoofdstukken 6.1 en 6.2 van *The New Brutalism* (Londen: Architectural Press, 1966).

32 Cf. Rowe, op. cit. (noot 22), p. 143: ‘Een architectuurwerk is iedere keer een afkondiging van een zienswijze. Het is nooit pure vorm of pure functie; noch kan het simpelweg een mengsel zijn van beide; maar immer veronderstelt het een uitspraak. Het is een stellingname ten aanzien van de samenleving,

de geschiedenis, verandering, de aard van het genoegen, en andere dingen die eerder vreemd zijn aan techniek en smaak. Aldus kan een architectuurwerk, terwijl het altijd een exponent is van een mening, ook vrij vaak worden begrepen als een tersluiks manifest.’ De teneur van de gehele tekst impliceert Rowes sympathie voor het afgewezen ontwerp van Stirling en Gowan; en dus ook dat de aanhef ervan rechtstreeks op hun werk betrekking heeft. Verder (op. cit., p. 149) stelt hij dat hun ontwerp ‘een model aanreikt dat het verdient om intensief te worden bestudeerd, en bestemd is om extensief te worden nagevolgd’.

33 Cf. hieromtrent Alan Colquhoun, ‘Rationalism. A Philosophical Concept in Architecture’, in: idem, *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*, (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1989), p. 57-87; i.h.b. p. 77. Colquhouns analyse van de conceptuele implicaties van Le Corbusiers uitvinding van de *dom-ino*-structuur. Via Stirlings vroege ontwerp voor een ‘Stiff dom-ino’-bouwsysteem (1951) (de aanpassing van dom-ino aan prefabricageprincipes) en het ‘Expandable House’ (1957) kan trouwens een afstammingslijn worden gevolgd die leidt naar zijn gebruik van het hier besproken motief. Er bestaat een aanwijsbare geometrische verwantschap tussen het gekwartileerde vierkant en het schema van ‘Stiff dom-ino’.

34 Colin Rowe betreurt dit als een ‘unfortunate confusion of categories’. Cf. Rowe, op. cit. (noot 22), p. 149.

etc'.<sup>28</sup> One can understand these 'functional-symbolic' elements as fragments of architectural form seasoned by time; emblems which challenge the capacity of architecture to fabricate permanence with the commonplace. They are to the designer what figures of speech are to a rhetorician: combinable elements to express the poses and features of architecture.<sup>29</sup> Stirling recounts that 'the particular way in which the functional-symbolic elements are brought together could be the "art" in architecture'.<sup>30</sup>

His work was often called expressionist as a result of this mode of operation. But in his earlier work he employed a mainly modernist – sometimes machinistic – or informal and popular vocabulary. Indeed, he avoided the form figures which stemmed from the conventional orders of architecture. Stirling had the will and the ambition to keep architecture in the resistance camp after the utopian impulse fell away; against the status quo.<sup>31</sup> In his designs he chose the proclamation of an attitude above the subtleties of the reference or the observation: 'An attitude taken up with regard to society, history, change, the nature of pleasure, and other matters quite extraneous to either technique or taste.'<sup>32</sup>

The battle of the quadratic designs is being fought on the field of architectural rationalism. It expresses the dialectics of a priori justification of artistic order, and the empirically derived laws of usage and purpose.<sup>33</sup> However, the postulated order has little to do with classical typology. Stirling chooses here for the crystal clarity of pure geometry. This is laid over the design question, not to stimulate a solution to the empirical problems, but to demonstrate the private legality of the architectural work. In that respect, it is of secondary importance that the functional categorisation becomes blurred as a result; for example, that the accommodation in Churchill College is divided

equally over the circumference and the inner area.<sup>34</sup> One could even say that this *deficiency* ultimately serves the argument of a design that wishes to view the programmatic components as merely work material, as the raw material out of which architecture can be made. In contrast to the form figures or the *functional-symbolic* elements, the squares which Stirling puts first in his work are spatial schemata, structures which precede form and matter. A single outline can generate different designs. The communal building at the school in Camberwell differs in almost all its concrete characteristics from Churchill College. But the a priori placed figure *informs* the actual appearance of a building work which arises from this basis. Both projects have a demonstrable and immediately recognisable resemblance to each other. The condition for this likeness is also the proviso for the demonstrability and recognisability of architecture as a pure capacity. Just as the virtues are implored with a proper name, the *virtus* of architecture is made visible in a paradigm.

It is only in the transposition to the Roman context that a conventional figure of speech referencing hierarchy can be permitted in the quadratic plan for Churchill College: the vis-à-vis of the library and the church on the *cardo* – but between 1958 and 1978, 20 years have gone by.

Translation: InOtherWords,  
Christine Gardner

28 Stirling 1998, op. cit. (note 27), 126.

29 The subject of the form figure is dealt with in an elucidating fashion by Alan Colquhoun, in 'Form and Figure', included in *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change* (Cambridge, MA/London: MIT Press, (1981) 1985), 190-202; originally published in *Oppositions*, no. 12 (1978).

30 Stirling 1998, op. cit. (note 27), 126.

31 It is most probably thanks to the teachings and proximity of Colin Rowe that Stirling approached architecture with the insight that an era – that of the innocence of modern architecture – was coming to an end. At the very beginning of his career, in his first publication 'Garches to Jaoul:

Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953', he argues that the true standard for vital modern architecture was set in Villa Stein in Garches: 'In utopian style, it anticipates and participates in the progress of twentieth-century emancipation.' And he deplores the lack of ambition in the Maisons Jaoul: 'They are built by and meant for the status quo.' (The text was written in 1955; included in Stirling 1998, op. cit. (note 27), 29-39, cf. 39; originally published in *The Architectural Review*, September 1956.) But the 'Flats at Ham Common' which he designed in the same year (1955) together with Gowan, and which would become his first effective realisation, are not inspired by Garches but clearly by Maisons Jaoul. The kinship with Jaoul was confirmed by Stirling himself in 'The Functional Tradition and Expression', (included in Stirling 1998, op. cit. (note 27), 79-87, cf. 80; originally published in *Perspecta*, no. 6, 1959.) Reyner Banham deals with both projects immediately after each other in chapters 6.1 and 6.2 of *The New Brutalism* (London: Architectural Press, 1966).

32 Cf. Rowe, op. cit. (note 22), 143: 'An architectural work is always the declaration of a way of thinking. It is never purely form or purely function; neither can it simply be a mixture of both; but always it supposes a pronouncement. It is an attitude with respect to society, history, change, the nature of gratification, and other things which are somewhat foreign to technique and taste. And so an architectural work, while always an exponent of an opinion, can also quite often be interpreted as a covert manifesto.' The tenor of the entire text implies Rowe's sympathy for Stirling and Gowan's rejected design; and therefore also that the opening words are directly related to their work. Further on (op. cit., 149), he argues that their design 'supplies a model which deserves intensive study, and is intended to be followed extensively'.

33 Cf. on this subject Alan Colquhoun, 'Rationalism: A Philosophical Concept in Architecture', in: Alan Colquhoun, *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays 1980-1987* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 1989), 57-87; specifically 77. Colquhoun's analysis of the conceptual implications of Le Corbusier's *discovery* of the *dom-ino* frame. Via Stirling's early design for a 'Stiff dom-ino' (1951) building system (the adaptation of dom-ino to prefabrication logic) and the 'Expandable House' (1957), a line of descent can in fact be traced which leads to his use of the motif described here. There is a demonstrable geometric relationship between the quartered square and the blueprint for the 'Stiff dom-ino'.

34 Colin Rowe deplores this as an 'unfortunate confusion of categories'. Cf. Rowe, op. cit. (note 22), 149.