

Hoe begrippen als ‘het reële’ en ‘realisme’ zich in de architectuur manifesteren is een lastige kwestie. Linda Nochlin heeft het realisme in de schilderkunst omschreven als het ‘eeuwige obsessieve verlangen (...) de realiteit weer tot leven te wekken, zich te bevrijden van de banden van de conventie en te ontkomen naar een magische wereld van zuivere gelijkenis’. Maar net als de term ‘abstractie’ heeft het realisme zich nooit gemakkelijk laten definiëren in de architectuur, waar het in allerlei onderzoeken wordt gehanteerd om de zoektocht naar authenticiteit in de ontwerppraktijk te rechtvaardigen.¹ Dit essay is een verkenning van het werk van de Britse architect James Stirling (1923-1992), geplaatst in de historische context van het naoorlogse realisme als representatiestrategie. Er zijn natuurlijk verschillen tussen de beeldende kunst en de architectuur. Toch leent de vergelijking met het naoorlogse realisme zich zeer goed om aspecten van Stirlings werk te verhelderen, vooral als we de gemeenschappelijke interesses bij schilders, beeldhouwers, grafici en architecten in het naoorlogse Groot-Brittannië belichten. In deze context gaat het vooral om het belang van het realisme als weergave van een gefragmenteerde naoorlogse realiteit, zoals die in uiteenlopende media als collage, montage, decollage of assemblage verscheen. De ‘droom van het reële’, die Nochlin in 1971 beschreef, is in vele stijlen binnen de naoorlogse architectuur terug te vinden en wordt daarin op evenzovele verschillende manieren gearticuleerd, en hij levert ons een bril waardoor we de naoorlogse architectuur opnieuw kunnen bekijken. Als we met behulp van deze bril het werk van Stirling interpreteren, worden de verbanden met aangrenzende praktijken zichtbaar en wordt duidelijk dat het een reflectie is op grotere thema’s in de Britse samenleving en de naoorlogse architectuur.

In de twintigste-eeuwse architectuur zijn minstens twee basisstrategieën voor architectonisch

JAMES STIRLINGS ‘REËLE FUNCTIE’ Claire Zimmerman

realisme te onderscheiden, al vertonen beide een grote diversiteit aan verschijningsvormen in gebouwde of geplande gebouwen. Enerzijds was er het streven bij architecten naar een hoge mate van overeenstemming tussen tektonisch systeem, bouwprogramma en uiterlijke verschijning – de ‘zuivere gelijkenis’ van een expliciete constructie en expliciet gebruik, bekrachtigd door formele helderheid. Onder deze tendens vallen uiteenlopende ontwikkelingen als het ‘harde’ functionalisme van Hannes Meyer en de tentoonstelling ‘Real Architecture’ in het Building Centre in Londen in 1987;² ze heeft ook als interpretatiekader gediend voor de interpretatie van veel oudere gebouwen zoals het Crystal Palace van Joseph Paxton.

1 Linda Nochlin, *Realism* (Harmondsworth: Penguin, 1971), p. 15. Voor een overzicht van de achtergronden van het realisme in de moderne Italiaanse architectuur zie Bruno Reichlin, ‘Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)’, *Grey Room*, 5 (2001), p. 78-101, vooral noot 1; voor realisme in het algemeen, raadpleeg Nochlin, vooral de epiloog, ‘Realism in Architecture and the Decorative Arts’. Zie ook *Realism and Tradition in Art 1848–1900. Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1966); voor een recente interdisciplinaire behandeling, zie Matthew Beaumont (red.), *Adventures in Realism* (Oxford: Blackwell, 2007); voor realisme in de naoorlogse Britse kunst zie James Hymans, *The Battle for Realism. Figurative Art in Britain during the Cold War, 1945–60* (New Haven/Londen: Yale University Press, 2001). Het realisme in de architectuur is met een verbazend groot aantal stilistische ontwikkelingen in verband gebracht: met het negentiende-eeuwse eclecticisme, met het organische functionalisme, met typologie, met structureel rationalisme, met classicisme, met ‘hard’ functionalisme. De flexibiliteit van de term heeft gedurende een lange periode aanleiding gegeven tot vruchtbare contacten – en tot een hoop onzekerheid. De ontwikkeling ervan in de twintigste eeuw wacht op nadere analyse. De verklaring door Jacques Lacan van het belang van ‘het reële’ in de psychoanalytische theorie komt hier niet aan de orde, en dat is deels een tijds-kwestie: zijn *Écrits* werden in 1966 gepubliceerd. Een vergelijkende bespreking van het naoorlogse realisme in de architectuur in relatie met Lacan en zijn intellectuele erfenamen (zoals Slavoj Žižek) moet nog nader worden geanalyseerd.

2 Zie Alan Power en John Simpson, *Real Architecture. An Exhibition of Classical Buildings by the New Generation of Architects* (Londen: The Building Centre Gallery, 1987). In de tentoonstellingscatalogus wordt getracht het getoonde werk te onderscheiden van het populistische postmodernisme, door de diepgaande invloed van de klassieke architectuur op de constructie te beklemtonen; in hun inleidende essay verwerpen de twee curators de postmoderne pastiche expliciet.

How notions of 'the real' and 'realism' appear in architecture is a difficult question. Linda Nochlin has described realism in painting as the 'perennially obsessive desire . . . to bring reality back alive, to escape from the bonds of convention into a magic world of pure verisimilitude.' But like the term 'abstraction', realism has never enjoyed an easy definition in architecture, where it has been used to authorise the search for authenticity in design practice, in a variety of investigations.¹ This essay explores the work of British architect James Stirling (1923-1992) in relation to the historical framework of post-war realism as a strategy of representation. Despite differences between the pictorial arts and architecture, post-war realism illuminates aspects of Stirling's work especially well when it is used to foreground common concerns among painters, sculptors, graphic artists and architects in Britain after the war. In this context, the importance of realism as the representation of a fragmented post-war reality is foremost, appearing in different media as collage, montage, decollage or assembly. The 'dream of the real' that Nochlin described in 1971 is found in many different strains of post-war architecture, where it is articulated in just as many different ways, and it provides a lens through which post-war architecture can be viewed anew. Using that lens to interpret Stirling's work reveals its connections to adjacent practices, and illustrates how it reflects on larger themes in British society and post-war architecture.

At least two basic strategies for architectural realism can be identified in twentieth century architecture, although each subsumes a variety of appearances in constructed or projected buildings. First, architects have sought a high degree of correspondence between tectonic system, building programme, and external

JAMES STIRLING'S 'REAL FUNCTION'
 Claire Zimmerman

appearance – the 'pure verisimilitude' of explicit construction and explicit use, verified by formal clarity. This effort subsumes developments as distant as Hannes Meyer's 'hard line' functionalism and the 'Real Architecture' exhibition at the Building Centre in 1987;² it has also been used as a framework for understanding buildings like the Crystal Palace. In this approach to realist representation, transparency between what you see and what you get is paramount; a maximum degree of correspondence between construction, material, form and purpose verifies the authority of the building or the design method. In the second instance, architects have deployed realism as a strategy whereby buildings recite or refer back to existing construction, whether historical or vernacular

1 Linda Nochlin, *Realism* (Harmondsworth: Penguin, 1971), 15. For a background summary of realism in modern Italian architecture, see Bruno Reichlin, 'Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)', *Grey Room*, no. 5 (2001), 78-101, especially note 1; for realism more generally, consult Nochlin, especially the epilogue, 'Realism in Architecture and the Decorative Arts'. Also see *Realism and Tradition in Art 1848-1900: Sources and Documents* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1966); for a recent interdisciplinary treatment, see Matthew Beaumont (ed.), *Adventures in Realism* (Oxford: Blackwell, 2007); for realism in post-war British art, see James Hymans, *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain during the Cold War, 1945-60* (New Haven/London: Yale University Press, 2001). Realism in architecture has been associated with an astonishing range of stylistic developments: with nineteenth-century eclecticism, with organic functionalism, with typology, with structural rationalism, with classicism, with hardline functionalism. The flexibility of the term has been the source of fertile engagements over a long historical span – and a good deal of uncertainty. Its development in twentieth-century architecture awaits further analysis. Jacques Lacan's explication of the import of 'the real' in psychoanalytic theory does not figure here, partly thanks to chronology; his *Écrits* were first published in 1966. A comparative discussion of post-war realism in architecture in relation to Lacan and his intellectual heirs (such as Slavoj Žižek) awaits further analysis.

2 See Alan Power and John Simpson, *Real Architecture: An Exhibition of Classical Buildings by the New Generation of Architects* (London: The Building Centre Gallery, 1987). The exhibition catalogue seeks to distance the work shown in the exhibition from populist postmodernism by insisting on classical architecture carried all the way through construction; the two curators explicitly reject postmodern pastiche in their introductory essay.

In deze benadering van realistische representatie staat de transparantie tussen *what you see* en *what you get* op de eerste plaats; het gezag van het gebouw of de ontwerp-methode wordt bekrachtigd door een maximale overeenstemming tussen constructie, materiaal, vorm en doel. Anderzijds was er de tendens bij architecten om realisme te hanteren als een strategie waarmee bestaande gebouwen – historische gebouwen of gebouwen in de lokale stijl, in alle denkbare varianten – worden geciteerd of aangeduid. Onder deze strategie vallen ontwikkelingen die uiteen kunnen lopen van het Italiaanse neorealisme tot populair postmodernisme. In deze benadering is het realisme een representatiestrategie die haar gezag vooral ontleent aan de geschiedenis en lokale bouwstijlen, en de benadering lijkt verwant aan figuratie in tekenen en schilderen. James Stirling hanteerde beide strategieën tegelijk; daarom is dit concept zo belangrijk voor een complete heroverweging van zijn werk.³ In dit essay bekijk ik hoe Stirling in de vroege en middenfase van zijn praktijk (eind jaren vijftig tot eind jaren zestig) verschillende realistische strategieën voor de architectuur ontwikkelde; daarmee wil ik de aandacht vestigen op het toenemende belang van representatie in een ontwerp-methode waarin voltooide gebouwen de zichtbare sporen dragen van de beelden waarop ze zijn gebaseerd.

In veel gebouwen van Stirling en gedurende zijn gehele carrière fungeerde de recapitulatie van functionele en beeldende elementen in gebouwde vorm als een vorm van narratieve fictie voor de architectuur. Kwam deze 'poëtische herwerking van de realiteit' overeen met andere vormen van realistische representatie in de naoorlogse jaren?⁴ Toen Stirling in de jaren vijftig met zijn architectuurpraktijk begon, voerde het realisme de boventoon in Groot-Brittannië, waar het werk van schilders als Francis Bacon, Lucian Freud en Michael Andrews een reactie vormde op het abstracte expressionisme, dat in toenemende

mate werd gezien als een Amerikaans exportproduct. Aan de andere kant van het Kanaal, in Frankrijk, was in dezelfde tijd een groep opgekomen die werd aangeduid met *nouveau réalisme*. Beide ontwikkelingen beïnvloedden tijdgenoten van Stirling als Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson en Lawrence Alloway, in alle gevallen aangelengd met een flinke scheut nieuwe Amerikaanse popcultuur. In recente werken lichten de historici James Hyman en Alex Potts het realistische programma van deze naoorlogse kunstenaars nader toe en tonen ze de polemische kracht van het realisme in de aanhoudende debatten over de richting van het naoorlogse modernisme. In sommige gevallen borduurde dit 'nieuwe realisme' voort op de montage- en collagepraktijken uit de periode tussen de twee wereldoorlogen; andere naoorlogse kunstenaars zetten het onderzoek voort van Paul Klee, Henri Matisse of zelfs Wassily Kandinsky, waarin figuratie werd ingezet voor een breed scala aan andere doeleinden.⁵ Veel kunstenaars deden beide en combineerden avant-gardepraktijken met een 'figuratieve' beeldtaal, zoals Yves Klein in 1960 deed met zijn *Anthropométries*.⁶ Britse kunstenaars en architecten maakten een vergelijkbare ontwikkeling door, zodat tegenstellingen als die tussen realisme en abstractie geen rol meer speelden in de Britse kunstpraktijk van die tijd. In plaats daarvan ontdekten ze manieren om een realistische weergave te combineren met een abstracte compositie, of plaatsen ze reële objecten in een abstracte ruimte, of maakten abstracte vormen in rauwe materialen om in een brute, realistische materialiteit een positieve waarde naar boven te halen. Om een beeld te krijgen van deze ontwikkeling in de architectuur zullen we het werk van Stirling nader bekijken.

James Stirling

Kort na de Tweede Wereldoorlog sloot Stirling zich aan bij een groep jonge architecten in Groot-Brittannië die kritisch stonden tegenover

de bureaucratie die de leiding had gehad over de wederopbouw eind jaren veertig, begin jaren vijftig, de periode direct na de oorlog. Stirling lijkt zich twee dingen vast te hebben voorgenomen. In de eerste plaats pakte hij de draad weer op van het continentale modernisme, waarvan de architectuur van woonhuizen van Le Corbusier uit de jaren twintig een voorbeeld was, en dat in scherp contrast stond met de generaliserende architectuur van Ludwig Mies van der Rohe, die zich snel ontwikkelde tot de grote kracht van de Amerikaanse modernistische zakelijke architectuur. In de tweede

3 Over het Italiaanse neorealisme, zie Reichlin, op. cit. (noot 1); idem, 'Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)', *Grey Room*, 6 (winter 2002), p. 110-133; Maristella Casciato, 'Neorealism in Italian Architecture', in: Sarah Williams Goldhagen en Rejaun Legault (red.), *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architecture Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), p. 25-53. Mijn dank aan Britt Eversole voor zijn aantekeningen over een lopend project waarin hij een nieuw licht werpt op Manfredo Tafuri's 'Architettura e realismo', oorspronkelijk gepubliceerd in Vittorio Magnano Lampugnani, *L'avventura delle idee nell'architettura, 1750-1980* (Milaan: Electa, 1985).

4 Zie het dossier op de website van het Centre Pompidou voor een definitie van het *nouveau réalisme* als 'un recyclage poétique du réel': <http://www.centrepompidou.fr/education/res-sources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>. Uiteraard heeft het realisme geen hoger waarheids- of werkelijkheidsgehalte dan andere representatiepraktijken. In zijn bespreking van neorealistische strategieën merkt Bruno Reichlin op dat 'het formalisme van degenen die beweerden in dienst van de inhoud te schrijven, regelrecht het hart van de neorealistische poëzie treft'. Zie Reichlin, op. cit. (noot 1), p. 81. Zie ook noot 1.

5 Alexander Potts, 'Pop Art and Postwar Experiments in New Realism', lezing aan de universiteit van Michigan, maart 2009; bewerking van de *Slade Lectures in the History of Art*, Oxford University, 2008 (nog te verschijnen); Hymans, op. cit. (noot 1). Zie ook Alex Potts, 'Eduardo Paolozzi, Reyner Banham, and The Independent Group's *New Brutalism*', in: Mark Crinson en Claire Zimmerman (red.), *Neo-avant-garde and Postmodern, Postwar Architecture in Britain and Beyond* (Yale Studies in British Art no. 21) (New Haven: Yale University Press/Londen, Paul Mellon Centre, ter perse in 2010).

6 In zijn reeks *Anthropométries* maakte Klein gebruik van indexicale beelden – 'monoprints' van naakte vrouwen die werden gemaakt door de vrouwen met verf in te smeren en hen met hun lichaam het doek te laten 'beschilderen' – in plaats van realistische figuratie. Daarmee bedacht hij een soort 'figuraal realisme' waarin toch geen sprake was van gelijkenis, maar een schilderij van een naakte vrouw werd vervangen door indexicale sporen van haar lichaam, zoals Marcel Duchamp al eerder op beperktere schaal had gedaan.

(of all varieties). This strategy subsumes developments as disparate as Italian neorealism and pop postmodernism. In this approach, realism is a representational strategy firmly tied to history and the vernacular as authorising devices; and the approach would seem to be related to the notion of figural representation in drawing and painting. James Stirling availed himself of both of these strategies at the same time; hence the importance of this concept for a full reconsideration of his work.³ In this essay, I explore Stirling's development of different realist strategies for architecture in his early and middle phases of practice (from the late 1950s to the late 1960s), in order to note the increasing importance of representation in a design method in which finished buildings bear legible traces of the images that were used to constitute them.

In many of Stirling's buildings, and throughout his whole career, the recapitulation of

functional and representational objects in building form constituted a form of narrative fiction for architecture. Was this 'poetic recycling of reality' in line with other modes of realist representation of the post-war years?⁴ When Stirling began to practice architecture in the 1950s, realism was ascendant in Britain, where the work of painters like Francis Bacon, Lucien Freud and Michael Andrews countered abstract expressionism, increasingly seen as an American export product. Across the Channel, a group identified with *nouveau réalisme* had emerged in France at the same time. Both developments influenced Stirling's contemporaries Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson and Lawrence Alloway; in all cases, with a strong admixture of rising American pop culture. Recent work by historians James Hyman and Alex Potts has elucidated the realist programme of these post-war artists, demonstrating the polemical power of realism in con-

tinuing debates about the direction of post-war modernism. In some cases, this 'New Realism' extended montage and collage practices from the interwar years; in others, post-war artists pursued the investigations of Paul Klee, Henri Matisse or even Wassily Kandinsky, in which figuration was annexed to a wide range of other concerns.⁵ Many artists combined the two, marrying avant-garde practices to a 'figurative' programme of representation, as in the case of Yves Klein's *Anthropometries* series of 1960.⁶ British artists and architects were involved in a similar project, rendering polarities like realism-abstract ineffective for contemporary British practice.

3 For Italian neorealism, see Reichlin, op. cit. (note 1); idem, 'Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)', *Grey Room*, no. 6 (Winter 2002), 110-133; Mariastella Casciato, 'Neorealism in Italian Architecture', in: Sarah Williams Goldhagen and Rejaun Legault (eds.), *Anxious Modernisms: Experimentation in Post-war Architecture Culture* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 25-53. My thanks to Britt Eversole for his notes on a project in process, in which he reconsiders Manfredo Tafuri's 'Architettura e realismo', originally published in Vittorio Magnago Lampugnani, *L'avventura delle idee nell'architettura, 1750-1980* (Milan: Electa, 1985).

4 See the dossier on the Centre Pompidou website for a definition of *Nouveau Réalisme* as 'un recyclage poétique du réel', at: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvea/ENS-nouvea.htm>. It is self-evident that realism has no greater veracity or truth value than any other representational practice. Bruno Reichlin notes that 'the formalism of those who claimed to be writing in the service of content goes straight to the heart of neorealist poetics' in his discussion of neorealist strategies. See Reichlin, op. cit. (note 1), 81. Also see note 1.

5 Alexander Potts, 'Pop Art and Post-war Experiments in New Realism', Lecture at the University of Michigan March 2009; modified from the Slade Lectures in the History of Art, Oxford University, 2008 (publication forthcoming); Hymans, op. cit. (note 1). Also see Alex Potts, 'Eduardo Paolozzi, Reyner Banham, and The Independent Group's *New Brutalism*', forthcoming in: Mark Crinson and Claire Zimmerman (eds.), *Neo-avant-garde and Postmodern, Postwar Architecture in Britain and Beyond*, Yale Studies in British Art no. 21 (New Haven: Yale University Press/London: Paul Mellon Centre, expected in 2010).

6 In the *Anthropometries* series, Klein used indexical images – 'monoprints' of nude women made by painting the women, and allowing their bodies to 'paint' the canvas – in place of realist figuration. He thus devised a kind of 'figural realism' that nevertheless denied verisimilitude, replacing a painting of a nude woman with indexical traces of her body, as Marcel Duchamp had previously done in a more limited fashion.

Francis Bacon, *Figuur in een landschap* / *Figure in a Landscape*, 1945, Tate Gallery / Francis Bacon, *Figure in a Landscape*, 1945. © Tate Gallery.



plaats wilde hij dit doel bereiken met een ontwerpmethodie die men zowel *letterlijk* als *literair* zou kunnen noemen (zelf gebruikte hij de eerste term). In de marge van de (losjes samengestelde) Independent Group en Team 10 was Stirlings totaalproject niet uniek; in zijn methoden onderscheidde hij zich echter wel.⁷ Net als zijn tijdgenoten, van de Smithsons tot Colin St John (Sandy) Wilson, stond Stirling klaar om het lijk van het modernisme te reanimeren en er een nieuw leven langs nieuwe wegen voor uit te stippelen. In tegenstelling tot de meesten van zijn collega's gebruikte Stirling het materiaal dat het dichtst bij de hand lag: de uiteenlopende gebouwde objecten van het moderne en premoderne landschap, in overweldigende mate (maar niet uitsluitend) Brits. Gedurende de jaren vijftig en zestig begon hij deze te verweven in verhalende composities waarin hij de architectuur benaderde als een continue ruimtelijke ervaring, plaatste daarin zorgvuldig afgewogen ruimtelijke gebeurtenissen en keerde de formele relaties en syntaxis behendig binnenstebuiten, in projecten die hij alleen of met zijn partner James Gowan uitvoerde.⁸

Stirling bewerkte het architectonische functionalisme, organisch of mechanistisch, van negentiende-eeuwse Beaux-Arts-theoretici als Julien Guadet en Arts and Crafts-architect W.R. Lethaby tot een functionalistische expressie. De complexe volumes die kenmerkend waren voor zijn vroege werk, vervolgens voor de projecten van Stirling en Gowan (en later voor die van Stirling en Wilford) hadden weinig gemeen met de nauw verholde machine-esthetiek van de jaren twintig. De samengestelde volumes, bijeengevoegd rond een circulatieas in de prijsvraaginzending voor de universiteit van Sheffield, of de gemonteerde blokken van het Leicester Engineering Building, om twee voorbeelden te noemen, verwezen eerder naar heroïsche Russische arbeidersclubs, de functionaristische architectuur van de jaren twintig, negentiende-eeuwse Britse

fabrieks- en bedrijfsarchitectuur, groepen rijtjeshuizen van rode baksteen met tuinbouw ertussen. Maar de historische wortels van die ontwerpen gaan via Le Corbusier terug op Guadet en Auguste Choisy en op gebouwen als de Parijse Opéra, een voorbeeld van de functionalistische verdeling van de volumes bij de Beaux-Arts. Een belangrijk aandachtspunt in het werk van Stirling is de methode van samenvoeging. Deze methode, deels collage en deels montage, is tevens verhalend – een verhaal van onwaarschijnlijke episodes, vreemde omkeringen van schaal en materiaal, surreële nevenschikkingen en humoristische anekdotes. Stirling werkte aan opgaven die ook Hamilton, Paolozzi en zelfs schrijvers als Thomas Pynchon bezighielden – de methode laat zich het best omschrijven als een waarin fragmentarische figuratie over nog achtergebleven infrastructuren van abstractie heen wordt gelegd.

In een dagboek dat hij bijhield rond de tijd van de prijsvraag voor de universiteit van Sheffield in 1953 merkte de architect op dat functie een passende visuele expressie vereiste. In een beschrijving van de drie inzendingen die hij het overwegen waard vond (die van hemzelf, van Colin St. John Wilson en van Peter Smithson, zonder dat hij daarbij Peters echtgenote en partner Alison vermeldde), geen van drieën gehonoreerd, merkte Stirling op:

Sandy's [Wilson's] ontwerp is indrukwekkend, maar (...) qua principe hetzelfde als dat van de winnaars (...) aangezien het als volstrekt legitiem wordt gezien om één enkele expressie te geven aan een heel blok dat zo veel verschillende functies onderdak biedt, – door aan de voorkant een glasevel te gebruiken (...) en aldus de aard (functie) te "verhullen" van wat erachter is gehuisvest, namelijk personeelsruimten. – Schuin aflopende collegezalen, – toiletten, et cetera. – Dit komt neer op hetzelfde principe dat Mies hanteert om het Farnsworthhuis te combineren met het drive-inrestaurant, het

tot enorme afmetingen op te blazen en er een nationaal theater van te maken. De glasevel is legitiem waar datgene wat erachter is gehuisvest van gelijke aard is, namelijk kantoren – "UNO" en "Lever House" [sic] – evenals het gebruik van een nadrukkelijke totaalexpressie voor een cellulair ingedeelde schijf, zoals de Unité in Marseille, maar niet de nog ongebouwde universiteit van Sheffield, waar geen twee gevels dezelfde afmetingen of een gelijksoortige functie hebben.⁹

Stirlings functionele expressie combineerde de twee bij elkaar horende begrippen gebruik (of functie) en representatie. Collegezalen zijn niet simpelweg functionele dozen; eerder staan ze symbool voor een programmatische én historische functie – verwijzingen naar eerdere architectuur en referentieobjecten waarvan de logisch georganiseerde opbouw via functionalistische samenvoeging een nieuw verhaal vertelt. Functie in deze betekenis is niet te begrijpen zonder verwijzing naar Banham,

7 Voor Team 10 zie de voortreffelijke compilatie en tentoonstellingscatalogus Max Riselada en Dirk van den Heuvel (red.), *Team 10 1953–1981. In Search of a Utopia of the Present* (Rotterdam: NAI Uitgevers, 2006); over de Independent Group zie Anne Massey, *The Independent Group. Modernism and Mass Culture in Britain, 1945–49* (Manchester: Manchester University Press, 1995), en David Robbins (red.), *The Independent Group. Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990). Zie ook Crinson en Zimmerman (red.), op. cit. (noot 5).

8 In het nabije verleden heeft Mark Crinson zich het meest systematisch en intensief bezighouden met Stirling en Stirling en Gowan; zie zijn nog te verschijnen boek over hun praktijk. Zie ook idem, 'The Uses of Nostalgia: Stirling and Gowan's Preston Housing', *Journal of the Society of Architectural Historians*, 65 (2006), nr. 2, p. 216-237; 'Picturesque and intransigent: "creative tension" and collaboration in the early house projects of Stirling and Gowan', *Architectural History*, 50 (2007), p. 267-295; en 'Junk, Bunk, and Tomorrow. Stirling Before Gowan,' lezing aan de Yale School of Architecture, mei 2009. Voor recent werk over James Gowan zie Ellis Woodman, *James Gowan. Modernity and Reinvention* (Londen: Black Dog Publishing, 2008).

9 Dagboek van James Stirling, familiearchief van de familie Stirling.

Instead, they found ways to combine realist representation and abstract composition, or located real objects in abstract space, or rendered abstract form in rough materials that sought for a positive value in brute, realist materiality. To explore this development in architecture, we might turn to a closer examination of Stirling's work.

James Stirling

Not long after the Second World War, Stirling joined a group of other young architects in Britain who were critical of the bureaucracies that had led the immediate post-Blitz recovery of the late 1940s and 1950s. Stirling appears to have been determined to do two things. In the first place, he would resuscitate the trajectory of Continental modernism as represented by Le Corbusier's 1920s residential architecture, in sharp contradistinction to the generalising architecture of Ludwig Mies van der Rohe, who was rapidly ascending as the force of American corporate modernism. Secondly, he would accomplish this goal with the aid of a design method that might be described as both *literal* and *literary* (he used the former term). On the fringes of the (loosely aggregated) Independent Group and Team 10, Stirling's overall project was not unique; his methods, however, were distinctive.⁷ Like his contemporaries, from the Smithsons to Sandy Wilson, Stirling stood ready to revive the corpse of modernism and extend its life by charting new directions. Unlike most of his fellows, Stirling used the material closest to hand: the miscellaneous built objects of the modern and pre-modern landscape, overwhelmingly (although not exclusively) British. Throughout the 1950s and '60s, he wove these into narratives that embraced architecture as sequential spatial experience, staffed it with carefully considered spatial events, and inverted formal rela-

tionships and syntaxes with dexterity, in projects executed on his own and with his partner James Gowan.⁸

Stirling adapted architectural functionalism, whether organic or mechanistic, from nineteenth-century beaux-arts theorists like Julien Guadet and Arts and Crafts architect W.R. Lethaby into functionalist expression. The aggregate volumes that went into his early work, and then into Stirling and Gowan's projects (and later into Stirling's alone, and then Stirling and Wilford's) bore little resemblance to the thinly coded machine aesthetic of the 1920s. Instead, the aggregate volumes that were joined together around the spine of circulation in the competition entry for Sheffield University, or the montaged blocks of the Leicester Engineering Building, to cite two examples, refer to heroic Russian worker's clubs, functionalist architecture of the 1920s, nineteenth-century British factories and commercial architecture, massed fields of red brick row housing, and greenhouse architecture between them. But the historical roots of their design extend back through Le Corbusier to Guadet and Auguste Choisy and to buildings like the Paris Opéra, an exemplar of beaux-arts functionalist massing. An important locus of attention in Stirling's work is the method of aggregation. Part collage and part montage, the method is nevertheless also narrative – a narration of improbable episodes, strange scale and material inversions, surreal juxtapositions, and humorous anecdotes. Stirling worked on tasks that also occupied Hamilton, Paolozzi, and even writers like Thomas Pynchon – the method might best be described as one in which fragmentary figuration is imposed or overlaid on remnant infrastructures of abstraction.

In a journal that he kept around the time of the Sheffield competition of 1953, Stirling noted that function demanded represen-

tational expression. Describing the three competition entries that he found worthy of consideration (his own, Colin St John Wilson's, and Peter Smithson's, with no mention of Peter's spouse and partner Alison), all unpremiated, Stirling noted:

Sandy's [Wilson's] scheme is impressive, but . . . in the matter of principle is the same as the winners . . . inasmuch as it is regarded entirely legitimate to give an overall single expression to a block which has such highly diverse accommodation – by using a glass curtain wall in front... so 'disguising' the nature (function) of the accommodation behind, i.e. staff rooms – ramped lecture theaters – lavatories, etc. – this is similar to the principal whereby Mies can combine the Farnsworth house + the drive-in restaurant, inflate to a gigantic size and make it a national theatre. The glass curtain wall is legitimate where the accommodation behind is similar i.e. offices – 'uno' – and 'lever house' [sic] – as the use of an emphatic overall expression where a slab is cellular i.e. Marseilles

7 For Team 10, see the excellent compilation and exhibition catalogue, Max Risselada and Dirk van den Heuvel (eds.), *Team 10 1953-1981: In Search of a Utopia of the Present* (Rotterdam: NAI Publishers, 2006); on the Independent Group, see Anne Massey, *The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-49* (Manchester: Manchester University Press, 1995), and David Robbins (ed.), *The Independent Group: Post-war Britain and the Aesthetics of Plenty* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990). Also see Crinson and Zimmerman, op. cit. (note 5).

8 Mark Crinson has done the most systematic and intensive recent work on Stirling, and Stirling and Gowan; see his forthcoming book on the practice. Also see idem, 'The Uses of Nostalgia: Stirling and Gowan's Preston Housing', *Journal of the Society of Architectural Historians*, no. 2, vol. 65 (2006), 216-237; 'Picturesque and intransigent: "creative tension" and collaboration in the early house projects of Stirling and Gowan', *Architectural History*, no. 50 (2007), 267-295; and 'Junk, Bunk, and Tomorrow: Stirling Before Gowan', lecture at Yale School of Architecture, May 2009. For new work on James Gowan, see Ellis Woodman, *James Gowan: Modernity and Reinvention* (London: Black Dog Publishing, 2008).

die Le Corbusier weer verbond met diens negentiende-eeuwse wortels – en Stirlings eigen connectie met theoretici als Guadet aanvulde. De andere connectie van Stirling met de eerdere geschiedenis van het functionalisme is te herleiden tot zijn opleiding aan de Liverpool School of Architecture onder Lionel Budden, de opvolger van het dynamische hoofd van deze opleiding, Charles Reilly.¹⁰ Aangezien Stirlings vroege ontwerpmethodes was gebaseerd op de geschiedenis van het functionalisme opgevat als collage of montage, is het zinvol kort te kijken welke relatie het invloedrijke Leicester Engineering Building heeft met het werk van tijdgenoten als Eduardo Paolozzi en Richard Hamilton. Hoewel de vergelijking met Hamilton in veel opzichten het meest veelzeggend is, is de parallel met Paolozzi het duidelijkst en het meest dramatisch, en die connectie wordt hier dan ook kort beschreven.

Montage en geïntegreerd oppervlak

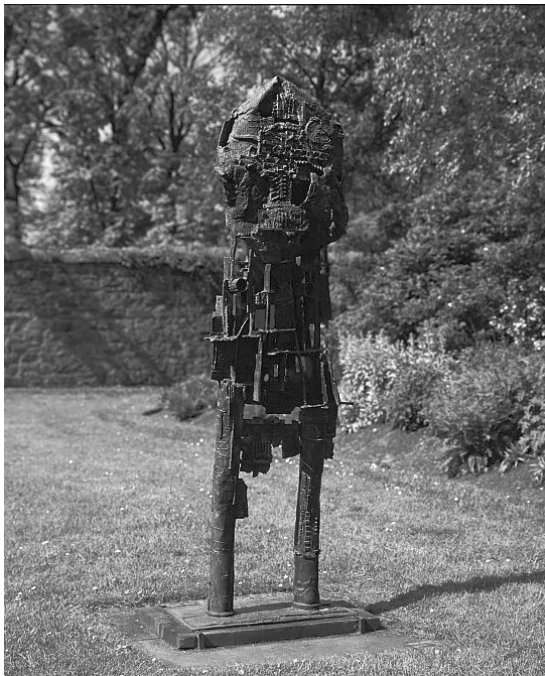
Het feit dat Stirling een serie zeefdrukken van Eduardo Paolozzi getiteld *Wittgenstein* bezat, getuigt van zijn belangstelling voor deze kunstenaar vanaf het midden van de jaren zestig, hoewel ze elkaar al kenden van het ICA en evenementen zoals de tentoonstelling 'This is Tomorrow' in 1956, waaraan beiden deelnamen. Paolozzi had van 1947 tot 1949 in Parijs gestudeerd, en had daarna invloeden van de art brut in zijn werk opgenomen. Op vergelijkbare wijze verwerkte Stirling het continentale functionalisme tot een strategie voor een architectonische representatie middels samenvoeging – een strategie van montage of assemblage. Een treffende overeenkomst tussen de twee kunstenaars is dat beiden montage en collage paradoxaal genoeg als integratie benaderden; zo waren in het geval van Stirling de afzonderlijke objecten van het Leicester Engineering Building allemaal verpakt in een

huid van rode baksteen, geglazuurde tegels of glas, zodat ongelijkheden middels een glanzend, hard architectonisch oppervlak werden gedisciplineerd.¹¹ In een invloedrijk artikel over het gebouw heeft Peter Eisenman deze kennelijke functieverschuiving van baksteen, tegels en glas in het Leicester Engineering Building omschreven als semantische ambiguïteit.¹² Deze omkering, waarbij materialen worden aangevend voor nieuwe en onverwachte doeleinden, volgt de techniek van dada en de surrealisten, maar ze

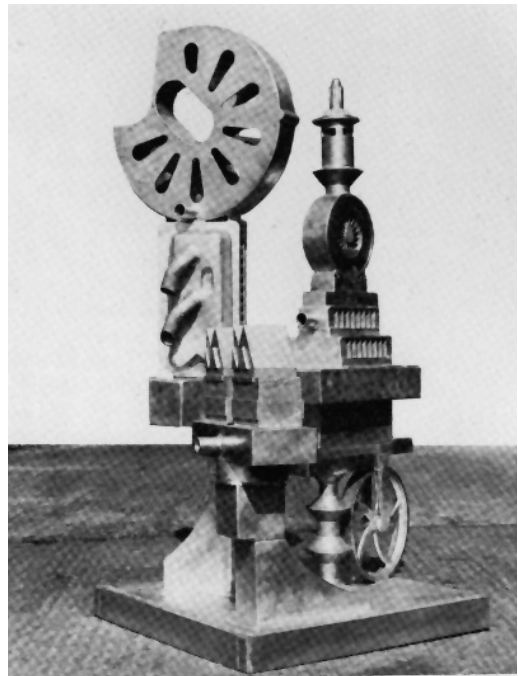
10 Stirling had ook toegang tot het recente modernistische functionalisme via de Poolse architectuuropleiding, die de hele oorlog in Liverpool was gevestigd; de Poolse studenten en docenten waren al vertrokken toen hij daar in 1945 arriveerde, maar er was nog wel een uitgebreid overzicht van studentenwerk, dat nog altijd in Stirlings bibliotheek te vinden is, zoals anderen hebben opgemerkt.

11 Zie Claire Zimmerman, 'James Stirling Re-assembled', *AAFiles*, 56 (november 2007), p. 30-41, voor een meer volledige bespreking van dit idee.

12 Peter Eisenman, 'Real and English. The Destruction of the Box I', *Oppositions*, 4 (1974), p. 5-33.



Eduardo Paolozzi, *St Sebastian Number One*, 1957



Eduardo Paolozzi, *Towards a New Laocoön*, 1963

Unité but not unbuilt Sheffield where hardly any two elevations were of the same size or similar function.⁹

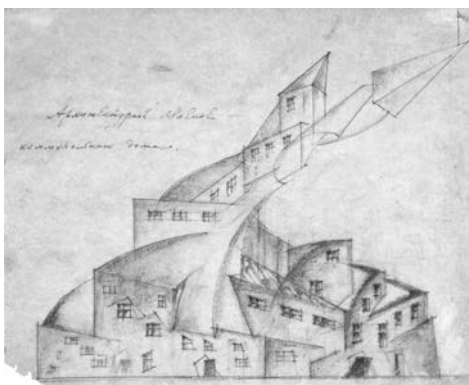
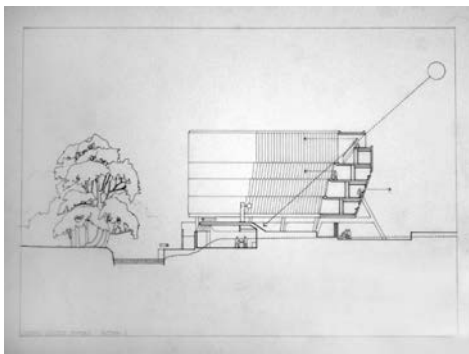
Stirling's functional expression combined the twin notions of use (or function) and representation. Lecture theatres are not simply functional containers; they are, rather, markers of programmatic and historical function – nods to past architectures, and referential objects whose sequential mounted assembly tells a new story through functionalist aggregation. These notions of function cannot be understood without reference to Banham, who reconnected Le Corbusier to his nineteenth-century roots – and supplemented Stirling's own connection with theorists like Guadet. The other connection between Stirling and an earlier history of functionalism can be traced to his training at the Liverpool School of Architecture under Lionel Budden, successor to the previous dynamic head of

the school, Charles Reilly.¹⁰ If Stirling's early design method emerged from the history of functionalism used as collage or montage, we might look briefly at Stirling and Gowan's seminal Leicester Engineering Building in relation to work by contemporaries such as Eduardo Paolozzi and Richard Hamilton. Although the comparison with Hamilton may in many ways be the most telling, the parallel with Paolozzi is clearest and most dramatic, and it is that connection that will be briefly described here.

Montage and Integrated Surface

The *Wittgenstein* series of screen prints by Eduardo Paolozzi that Stirling owned attests to his interest in the artist from the mid 1960s, although the two were connected earlier by the ICA and events such as the exhibition 'This Is Tomorrow' of 1956, in which both participated. Paolozzi

had studied in Paris from 1947 to 1949, and subsequently incorporated *art brut* influences into his own work. Stirling similarly adapted Continental functionalism into a strategy for aggregative architectural representation – a strategy of montage or assembly. There are striking similarities in the fact that both artists treated montage/collage, paradoxically, as integration; in Stirling's case, the individuated objects of Leicester Engineering Building, for example, were all wrapped in a skin of red brick, glazed tile, or glass, disciplining disparity through shiny, hard, architectural surface.¹¹ Peter Eisenman has described the apparent refunctioning of brick, tile and glass at Leicester as semantic ambiguity, in a seminal essay on the building.¹² This inversion, in which materials are repurposed for new and unexpected uses, follows Dada and surrealist technique; but it also makes surface facture into the primary binder of disparate figurative parts.¹³ Such a translation of collage fragments into assemblages of finished aggregate forms enclosed within a single surface constituted a fundamental reorganisation of pre-war collage. For Paolozzi, early exercises in *art brut* in the 1950s included everyday objects sucked into the vortex



James Stirling en / and James Gowan, *The Florey Building, Queen's College, Oxford, 1966–1971*

Nikolai Ladovsky, *Dom Kommuna, 1920*

9 James Stirling notebook, Stirling Family Archive.

10 Stirling also had access to recent modernist functionalism from the Polish School of Architecture, housed in Liverpool throughout the war; although the Polish students and faculty had departed before his arrival at the school in 1945, an extensive catalogue of student work remained, and can still be found in Stirling's library, as others have noted.

11 See Claire Zimmerman, 'James Stirling Re-assembled', *AAFiles*, no. 56 (November 2007), 30–41, for a fuller discussion of this idea.

12 Peter Eisenman, 'Real and English. The Destruction of the Box I', *Oppositions*, no. 4 (1974), 5–33.

13 Stirling himself referred to glass in his buildings as skin, as at Leicester, when he noted in a 1975 lecture: 'The iceberg formation is sheathed in glass which is thought of as a sort of skin more like polythene than sheet-plate ... the glass ... is used again as a sort of skin to cover the whole surface of the building at the back.' James Stirling, *Hornbostel lecture 1974*, emended typescript 1975, James Stirling Fonds, Canadian Centre for Architecture.

maakt ook de textuur tot het primaire bindende element van ongelijksoortige figuratieve onderdelen.¹³ Zo'n vertaling van collagefragmenten naar assemblages van voltooide, samengestelde vormen omsloten door één enkel oppervlak betekende een fundamentele reorganisatie van de vooroorlogse collage. In de vroege art brut-werken van Paolozzi werden alledaagse voorwerpen in de maalstroom van de cire-perdue-techniek gezogen en weer uitgespuugd als massieve bronzen objecten, zoals in *St. Sebastian I* uit 1957. Begin jaren zestig werd zijn werk gepolijster, gedisciplineerd door een machine-esthetiek waarin alle afzonderlijke voorwerpen hetzelfde zorgvuldig afgewerkte, machinaal vervaardigde oppervlak hadden, zoals bij *Mekanik's Bench of Towards a New Laocoön*, beide uit 1963.¹⁴ Stirling had eind jaren vijftig al voor eenzelfde strategie gekozen; hij stoorde zich aan de ruwe oppervlakken van Le Corbusiers *Maison Jaoul* en pleitte in plaats daarvan voor de machinale kwaliteit van gladde

oppervlakken waarin verzamelingen afzonderlijke objecten verpakt zaten. Het uniforme oppervlak van deze hybride creaties dient dan als centraal narratief element, waarbij functie, structuur en materiaal door de architect allemaal worden beschreven als uiterst pragmatische toewijzingen én mogelijkheden tot expressie.¹⁵

Corpusculaire compositie

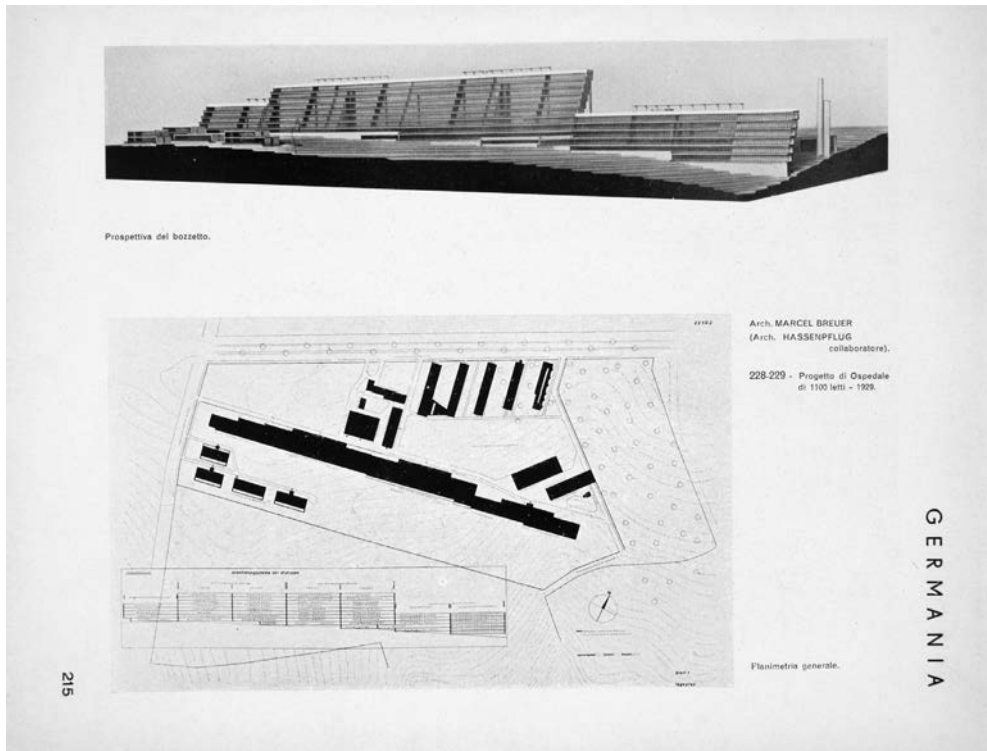
Het hoofdstuk over Guadet en zijn *Éléments et théories de l'architecture* (1901–1904) in Banhams invloedrijke *Theory and Design in the First Machine Age* uit 1960 biedt een sleutel tot Stirlings functionele expressie. Over compositie als de samenvoeging van volumes citeert Banham J.N.L. Durand: 'Elk voltooid gebouw is niets anders en kan ook niets anders zijn dan het resultaat van het bijeenvoegen en de samenstelling (compositie) van een groter of kleiner aantal onderdelen.' Guadet, merkte hij op, koos voor een 'corpusculaire' benadering:

De benadering is corpusculaire: kleine, structurele en functionele delen (elementen van architectuur) worden samengevoegd tot functionele volumes, en deze (elementen van de compositie) worden samengevoegd tot hele gebouwen. Dit is componeren in de

13 Stirling zelf duidde het glas in zijn gebouwen aan als een huid, zoals bij het Leicester Engineering Building, waarover hij in een lezing in 1975 opmerkte: 'De ijsbergformatie is gehuld in glas, dat te beschouwen is als een huid die meer wegheeft van polyethyleen dan van plaatglas (...) het glas (...) wordt opnieuw gebruikt als een soort huid om het hele oppervlak van het gebouw aan de achterkant te bedekken.' James Stirling, *Hornbostel-lezing 1974*, verbeterd typoscript 1975, James Stirling Fonds, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.

14 In deze twee werken uit 1963 worden talrijke herhaalde vormen toegepast, steeds anders in de ruimte gerangschikt. De herhaling van elementen is ook een steeds terugkerend kenmerk van Stirlings werk. Zie Diane Kirkpatrick, *Eduardo Paolozzi* (Greenwich: New York Graphic Society, 1970); *Eduardo Paolozzi Recent Sculpture Drawings and Collage* (Newcastle-upon-Tyne: Hatton Gallery, 1965).

15 Dagboek van Stirling, op. cit. (noot 9); zie ook Mark Girouard, *Big Jim. The Life and Work of James Stirling* (Londen: Chatto & Windus, 1998), p. 83.



Marcel Breuer en / and Gustav Hassenpflug, ontwerp voor een ziekenhuis met 1100 bedden / Project for a hospital building for 1100 beds, 1929

of lost wax castings, spit out again as solid objects in bronze, in works like *St. Sebastian I* of 1957. His work became smoother in the early 1960s, disciplined by a machine aesthetic in which all disparate objects had the same highly finished, machine-made surface, as in *Mekanik's Bench* or *Towards a New Laocoön*, both of 1963.¹⁴ Stirling had already adopted a similar strategy by the late 1950s; disturbed by the rough faces of Le Corbusier's *Maison Jaoul*, he argued instead for the machine quality of smooth surfaces wrapping assemblages of disparate objects. The singular surface of these hybrid creations then acts as the locus of narration, with function, structure and material all described by the architect as eminently pragmatic allocations and expressive opportunities.¹⁵

'Particulate' Composition

The chapter on Guadet and his *Éléments et Théories de*

l'Architecture (1901-1904) in Banham's influential *Theory and Design in the First Machine Age* of 1960, provides a key to Stirling's functional expression. On composition as the aggregation of volumes, Banham quotes J.N.L. Durand: 'Any complete building whatever is not, and cannot be, anything but the result of the assembly and putting together (composition) of a greater or lesser number of parts.' Guadet, he noted, adopted a 'particulate' approach:

The approach is particulate; small, structural and functional members (elements of architecture) are assembled to make functional volumes, and these (elements of composition) are assembled to make whole buildings. To do this is to compose in the literal and derivational sense of the word, to put together.¹⁶

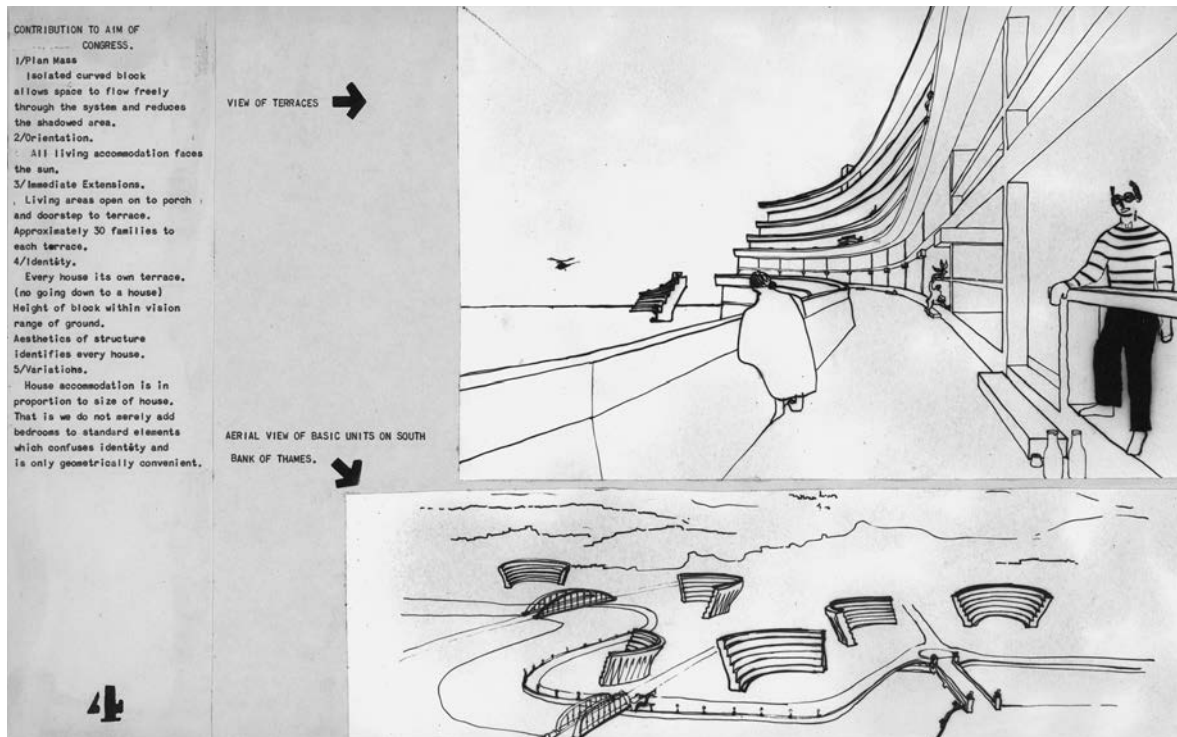
Banham published these words in 1960, but his ideas were well known to his contemporaries,

both gleaned from and shared among members of his immediate architectural community, including Stirling. The latter's innovation was to connect this historical idea about building composition with history and collage/montage in his own architecture, embracing functional volumes derived not solely from notions of pure usage, but from historical evidence – from the polemical history of modernism and its British precursors. These emerge with clarity in buildings like the Leicester Engi-

14 These two works of 1963 deploy numerous repeated forms, arrayed differently in space. The repetition of elements is also a feature of Stirling's work over a very long trajectory. See Diane Kirkpatrick, *Eduardo Paolozzi* (Greenwich: New York Graphic Society, 1970); *Eduardo Paolozzi Recent Sculpture Drawings and Collage* (Newcastle-upon-Tyne: Hatton Gallery, 1965).

15 Stirling notebook, op. cit. (note 9); also see Mark Girouard, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling* (London: Chatto & Windus, 1998), 83.

16 Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (Cambridge, MA: MIT Press, 1980 [1960]), 16, 20.



Alison en / and Peter Smithson, project voor terrassenwoningen voor CIAM X / Terraced Housing panel for CIAM X, Dubrovnik, 1954-1956

letterlijke en afgeleide zin van het woord, bijeenvoegen.¹⁶

Banham publiceerde deze woorden in 1960, maar onder zijn tijdgenoten waren zijn ideeën al gangbaar, zowel ontleend aan als gedeeld door leden van de kring van architecten waarin hij zich bewoog, inclusief Stirling. Het vernieuwende van laatstgenoemde bestond erin dat hij dit historische idee over de compositie van gebouwen in zijn eigen architectuur verbond met de geschiedenis en met collage en montage, en dat hij gebruikmaakte van functionele volumes die niet alleen berustten op pure functionaliteit, maar ook op historisch bewijsmateriaal – op de polemische geschiedenis van het modernisme en zijn Britse voorlopers. Dit is duidelijk zichtbaar in gebouwen als het Leicester Engineering Building of de prijsvraaginzending voor Sheffield in 1953; maar als we kijken naar een gebouw als het Florey Building in Queen's College van de universiteit van Oxford, zien we een andere

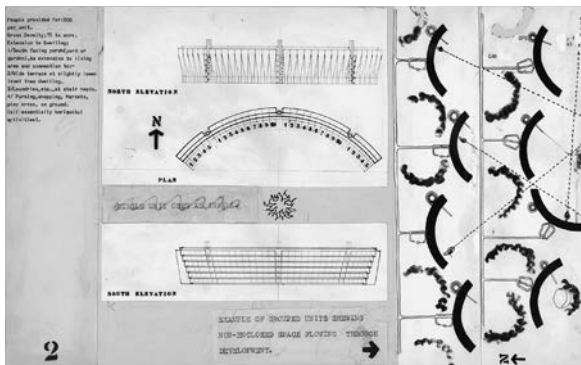
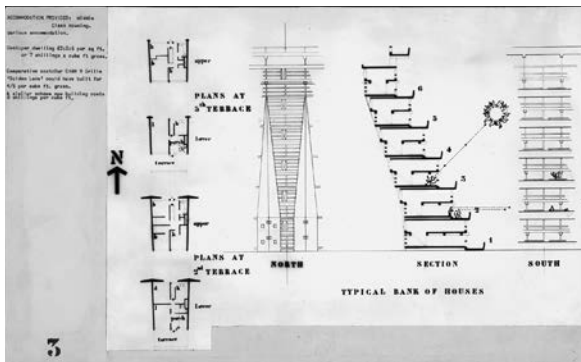
strategie. In dit geval groeien afzonderlijke historische verwijzingen met grote intensiteit samen tot één enkel, geïntegreerd gebouw. Vele historische en structurele verwijzingen zijn niet langer bescheiden functionele merktekens, herkenbaar aan hun formele samenhang; deze verwijzingen worden nu over een en hetzelfde object heen gelegd en erin geïntegreerd, zodat één enkele verzameling vormen een veelheid aan interpretaties toelaat. Deze methode, voor het eerst zichtbaar bij de geschiedenisfaculteit van Cambridge maar in Oxford verder uitgewerkt, markeert een nieuwe fase in de praktijk van de architect en verdient nader onderzoek. Deze methode komt in de plaats van de methode van montage of assemblage (waar Stirling later naar zou terugkeren), met een onderzoek naar het vermogen van een gebouw om een groot aantal verwijzingen – of misschien iconische en niet-iconische beelden – op te nemen en uit te drukken binnen één enkele huid. Beide benaderingen van functionele en

historische verwijzingen markeren een fase in de architectuurpraktijk, waarin het beeld een primaire rol gaat spelen in de driedimensionale verwezenlijking van architectuur, een bewering die hieronder zal worden verdedigd.

Reële dingen: het Florey Building

James Stirlings Florey Building voor Queen's College van de universiteit van Oxford (1966–1971) is een merkwaardig object, als tekening en in het echt.¹⁷ Het is een hoefvorm die, oprijzend vanuit de grond, achteroverhelt, ondersteund door geknikte pilotis, als een student die in de rivier vlakbij op zijn punterstok leunt. De geschiedenis van de opdracht is een verhaal van conflicten en architectonische tragedie, de theatrale vorm van het gebouw getuigt van zijn shakespearaanse ontstaansgeschiedenis, waarin Stirling een renegaat van rode baksteen tussen een academische elite gooid. Het resultaat kunnen we een pyrrus-overwinning noemen, vanwege de architectonische concessies die het gevolg waren van onenigheid over het budget en over architectonische waarden tussen de architect en een onwillige opdrachtgever. Het Florey Building is een hachelijk gebouw: het ziet er hachelijk uit, en hachelijk is ook nog steeds zijn bestaan op de locatie.¹⁸

Het Florey Building is ook een illustratie van Stirlings architectonische aanpak rond het midden van de jaren zestig. De manier waarop hij delen van bestaande gebouwen en industriële objecten samenvoegt heeft duidelijk een substantiële



Perspectieftekeningen van het Dubrovnik document voor CIAM X / Perspectives from Dubrovnik scroll for CIAM X, 1954–1956

16 Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (Cambridge, MA.: MIT Press, 1980 [1960]), p. 16, 20.

17 Voor details over het Florey Building, zie Amanda Reeser Lawrence, 'Remaining Modern. The Architecture of James Stirling, 1955–1971', proefschrift (Cambridge, MA: Harvard University, 2007).

18 Voor details over de opdracht zie Girouard, op. cit. (noot 15), p. 148–149. Girouard vestigt de aandacht op het belang van Nikolaus Pevsners uitgesproken afkeer van Stirlings projecten in Oxford en Cambridge. Zie ook het verbeterde typoscript van de Hornbostel-lezing, op. cit. (noot 13).

neering Building or the Sheffield competition design of 1953; but if we turn to a building such as the Florey Building at Queen's College at Oxford University, we find a different strategy. In this case, disparate historical references accrue with intensity to a single integrated building. A range of historical and constructional references are no longer discreet functional markers identified by formal coherence; instead, these references are overlaid on and integrated into the same object, so that multiple readings emerge from a single set of forms. This method, begun at the Cambridge History Faculty but pursued further at Oxford, marks a new phase of practice for the architect, one worth exploring in some detail. It replaces the method of montage or assembly (which Stirling would return to later), with an investigation of the ability of a building to reflect and absorb a host of references – or iconic and non-iconic images perhaps – within a single skin. Both

approaches to functional and historical reference define a phase of architectural practice in which the image has come to play a primary role in the three-dimensional realisation of architecture, a claim that will be defended below.

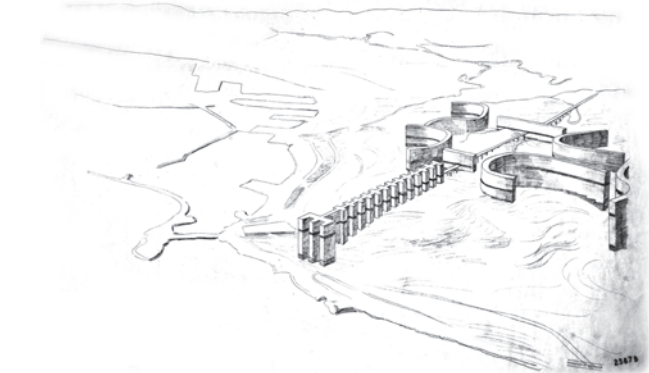
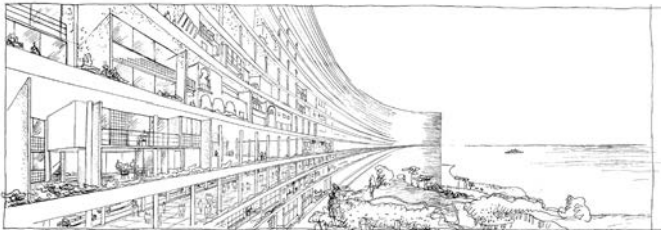
Real Things: The Florey Building

James Stirling's Florey Building for Queen's College of Oxford University (1966-1971) is a strange object, whether in drawings or on site.¹⁷ It's wraparound shape staggers backwards as it rises from the ground, supported on angled *pilotis* like an undergraduate resting on his punt poles in the river nearby. The history of the commission is a story of conflict and architectural tragedy, the building's theatrical shape a record of its own Shakespearean genesis, in which Stirling inserted a red brick renegade into the midst of an academic elite. We might call the result a Pyrrhic

victory, thanks to architectural reductions that resulted from struggles over budget and architectural value between the architect and the resistant client. Florey is a precarious building; precarious looking, and precariously still existing on its site.¹⁸

Florey also demonstrates Stirling's architectural method by the mid 1960s. His method of assembling parts of pre-existing buildings and industrial objects has evidently undergone a significant alteration, although the parts can still be enumerated with some precision. The terraced profile of the section recalls several precedents. The building looks like a theatre, as noted – but more like a tall, cramped Elizabethan theatre than any other sort, although Stirling may also have been citing constructivist architecture, as at Leicester. Nikolai Ladovsky's *Communal House* of 1920 would provide an early precedent, similarly precarious-looking, with the notable exception that Ladovsky's scheme was not constructed. In addition to Elizabethan theatres, Russian utopian fantasies and tipsy punters, the building speaks to the history of recent modern architecture. It is filled with arcane references to architecture culture.¹⁹

The stepped section found in a modified version in the Florey Building appeared in interwar modernism in sanatoria and hospitals, as a way of maximising sun exposure to rooms on different floors of a tall building. The same building type was used in schemes for mass housing for



Le Corbusier en / and Pierre Jeanneret, schetsen Plan Obus / sketches from the Plan Obus, Algiers, 1931

17 For details on Florey, see Amanda Reeser Lawrence, 'Remaining Modern: The Architecture of James Stirling, 1955-1971', PhD dissertation, Harvard University, 2007.

18 For details on the commission, see Girouard, op. cit. (note 15), 148-149. Girouard notes the importance of Nikolaus Pevsner's pronounced dislike of Stirling's Oxbridge commissions. Also see Hornbostel Lecture emended typescript, op. cit. (note 13).

19 Charles Jencks later claimed to have urged Stirling to discard arcane self-reference in favour of more accessible populist reference, presumably without abandoning his combinatoric method (conversation with author, summer 2007).

verandering ondergaan, al kunnen de delen nog altijd vrij exact worden geïdentificeerd en opgesomd. Het terrasvormige profiel van de doorsnede roept verscheidene preceden-ten in herinnering. Zoals opgemerkt lijkt het gebouw op een theater, maar eerder op een hoog, compact elizabethaans theater dan op enig ander type, al heeft Stirling wellicht ook de constructivistische architec-tuur geciteerd, zoals bij het gebouw in Leicester. Het Dom Kommu-ny van Nikolai Ladovsky uit 1920 zou als een vroege, al even hachelijke, voorloper kunnen gelden, met als belangrijk verschil dat het ontwerp van Ladovsky niet werd uitgevoerd. Naast elizabethaanse theaters, Russi-sche utopische fantasieën en aange-schoten punteraars verwijst het ge-bouw ook naar de ontwikkelingen in de recente moderne architectuur. Het is vervuld van mysterieuze verwij-zingen naar de architectuurcultuur.¹⁹

De getrapte doorsnede, die in iets afgezwakte vorm in het Florey Building wordt aangetroffen, werd in het modernisme tussen de twee wereldoorlogen in sanatoria en zie-kenhuizen toegepast als een manier om de vertrekken op verschillende verdiepingen van een hoog gebouw zo veel mogelijk daglicht te laten vangen. Hetzelfde bouwtype werd om dezelfde redenen in de volks-huisvesting toegepast. Het ontwerp van Marcel Breuer en Gustav Hassenpflug uit 1929 voor een zie-kenhuis met 1100 bedden met een getrapte doorsnede verscheen in *Gli elementi dell'architettura funzionale* van Alberto Sartoris, een onmis-baar handboek voor Stirling (zijn veelgebruikte exemplaar was gekaft met synthetisch wit bont).²⁰ Maar Alison en Peter Smithson vormen een directere bron, en hun invloed is van belang voor inzicht in Stirlings Florey-ontwerp. Hun werk voor de bijeenkomst in 1955 in La Sarraz ter voorbereiding op CIAM X in Dubrovnik (de 'lijst van Dubrov-nik') bevatte ook het ontwerp voor een rijtjeshuizencomplex met een getrapte doorsnede, georganiseerd in een flauwe halve cirkel, onderdeel van de stedelijke 'schaal van samen-leven'. De doorsnede van dit project

helt net als bij het Florey Building achterover, met een ondersteunende constructie van regelmatig geplaatste stutten langs de hele curve. Elke eenheid van twaalf verdiepingen maisonettes is onderdeel van een grotere cluster in een landschaps-schets op de lijst van Dubrovnik, als een verzameling gefragmenteerde bogen.²¹ De doorsnede van deze gebouwen lijkt opvallend veel op die van het Florey Building.

Op een perspectieftekening van het terras dat voorlangs de eenheden loopt zijn op de voorgrond twee figu-ren te zien. De tekening doet denken aan de verwante schets van Le Cor-busier van de terraswoningen van het Plan Obus voor Algiers (1931), al is het ontwerp van Le Corbusier veel groter van schaal en minder regelmatig van geometrie. Van het ontwerp voor Plan Obus kan een van de vier onregelmatig gebogen eenheden een inspiratie zijn geweest voor het ont-werp van de Smithsons. In de flatge-bouwen van Le Corbusier in Oued Ouchaia (1933–1934) heeft een lang, recht staafgebouw een doorsnede die in andere opzichten sterk op het ontwerp van de Smithsons lijkt. De Smithsons lijken de twee ontwerpen van Le Corbusier naast elkaar te hebben gelegd voor hun woning-bouwontwerp voor CIAM.²² Hun ontwerp weerspiegelt de belangstel-ling voor volkshuisvesting die het werk van CIAM al vanaf 1928 ken-merkte. Naast deze voorlopers, die allemaal hebben bijgedragen aan de interpretatie van het Florey Building als gelaagde compositie, benadrukte Stirling zelf de verwijzingen naar de college-architectuur van Oxford en Cambridge, mogelijk om zijn modernistische engagement te ver-hullen.²³

In tegenstelling tot het ontwerp van de Smithsons ondermijnde Stirling de regelmatige geometrie van het gebouw in Oxford: het is gefacetteerd, niet gekromd. Even-min loopt het symmetrisch rond een centrale as. Het doet denken aan ge-centraliseerde theaterarchitectuur, en aan het gebogen huizenblok van de Smithsons, maar tegelijkertijd lijkt het ook een reeks eenheden die *bij benadering* als een gecentraliseerd

gebouw zijn gegroepeerd. Ten slotte citeert Stirling zichzelf: het Florey Building doet niet alleen denken aan de prijsvraaginzending voor Selwyn College in 1959, samen met Gowan, maar ook aan de geschie-denistfaculteit van Cambridge, maar dan binnenstebuiten gekeerd, als een jasje waarvan de mouwen er aan de verkeerde kant zijn uitgetrokken. De lijst referenties voor dit gebouw is beslist nog langer, maar deze voor-beelden volstaan om de methode te illustreren die tot een gebouw heeft geleid dat even uniek is als rijk aan verwijzingen. De dichtheid aan ver-wijzingen doet een verschuiving in Stirlings referentiekader vermoeden, van een context waarin de nieuwe architectuur reageert op en verwijst naar een afzonderlijk gebouw dat de architect de moeite waard vindt, naar een context waarin bestaande gebou-wen (al of niet gebouwd) in reeksen of veelvoudigen verschijnen. Dit valt samen met de periode waarin archi-tecten steeds meer werden opgeleid aan de hand van boeken en foto's in plaats van gebouwen op locatie.

De uniciteit van het Florey Building houdt direct verband met de veelheid aan verwijzingen die het bevat: het *lijkt* erop maar is niet *hetzelfde*. Deze logica van de verge-lijking leidde tot de paradox van een uniek object met een veelheid aan verwijzingen, een object waarvan het karakter berust op een gelijktijdige toe-eigening van en verzet tegen een veelheid van andere objecten;

19 Charles Jencks beweerde later dat hij er bij Stirling op had aangedrongen om in plaats van mysterieuze zelfverwijzingen meer toegankelijke populistische verwijzingen te hanteren, vermoedelijk zonder zijn methode van combineren daarbij op te geven (gesprek met de auteur, zomer 2007).

20 Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna* (Milaan: Ulrico Hoepli, 1932).

21 Het ontwerp van de Smithsons werd ook in 1957 gepubliceerd in *The Architectural Review*; Stirling kan het al gekend hebben vanwege zijn eigen connecties met Team 10.

22 Le Corbusier en Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète de 1929–1934* (Zürich: H. Girsberger, 1935), p. 140–143; 160–166. Getrapte doorsnedes komen in het werk van Le Corbusier veelvuldig voor, soms op de bovenverdiepingen van flatgebouwen zoals in Porte Molitor; soms op grotere schaal, zoals in het museum voor de stad Parijs (1935).

23 Zie ook Lawrence, op. cit. (noot 17).

similar reasons. Marcel Breuer and Gustav Hassenpflug's 1929 project for a hospital building for 1100 beds with a stepped section appeared in Alberto Sartoris's *Gli elementi dell'architettura funzionale*, a basic sourcebook for Stirling (his much used copy was cloaked in synthetic white fur).²⁰ But Alison and Peter Smithson provide a more proximate source, and their influence is important for understanding Stirling's Florey project. In their work for the 1955 preparatory meeting at La Sarraz in preparation for CIAM X at Dubrovnik (the 'Dubrovnik scroll'), the Smithsons included a stepped section, terraced housing complex organised in a gentle curving semicircle, part of the urban 'scale of association'. The section of this project, like that of Florey, tips back as it rises, buttressed by structural supports regularly arrayed along the curve. Each 12-storeyed maisonette unit is part of a larger cluster in a landscape sketch in the Dubrovnik scroll, like an assembly of fragmented arcs.²¹ The section of these buildings is remarkably similar to that of the Florey Building.

A perspective drawing of the continuous terrace that runs along the front of the units shows two figures in the foreground. It resembles Le Corbusier's similar sketch of the housing terraces of the Plan Obus for Algiers (1931), although the scale of Le Corbusier's project is considerably larger, and the geometry less regular. From the Plan Obus scheme, one of four irregularly curved units may have been a reference for the Smithson design. In Le Corbusier's apartment buildings at Oued-Ouchaia (1933-1934), however, a long, straight bar building has a section that otherwise resembles the Smithson scheme closely. The Smithsons appear to have collated the two Corbusian projects in their housing scheme for CIAM.²² Their project recalls contemporary interest in mass housing in a long tradition of CIAM work dating back to 1928.

In addition to these precedents, all of which accrue to Stirling's Florey Building in the layered references that Charles Jencks found so restrictive to general audiences, Stirling himself emphasised the internal references to Oxbridge collegiate architecture, possibly as a camouflage for his modernist engagements.²³

In contrast to the Smithsons project, Stirling de-regularised the geometry of the Oxford building; it is faceted, not curved. Nor is it symmetrical around a central axis. It recalls centralised theatre architecture, or the Smithson's curved housing, but at the same time resembles a series of units strung together as an *approximately* centralised building. Finally, Stirling quotes himself: in addition to the Selwyn College competition of 1959 with Gowan, Florey also conjures the Cambridge History Faculty turned inside out, like a jacket with the sleeves pulled through to the wrong side. The catalogue of references for this building surely extends further, but these examples suffice to illustrate the method, which resulted in a building that is as singular as it is multi-referential. The density of references suggests a shift in the architect's frame of reference, from a context in which single buildings might merit response and reaction in the creation of new architecture, to one where existing buildings (built and unbuilt) appear in series or multiples. This coincides with the period in which architects were increasingly trained from books and photographs, rather than buildings on sites.

The singularity of the Florey Building is directly connected to the multiplicity of references it contains: it is *like* but not *the same* as any one of them. This logic of approximation resulted in the paradox of a unique multi-referential object, one whose character rests on simultaneous appropriation of and resistance to a multiplicity of other objects; one in which a range of images hover

over a singular building, perhaps akin to the 'ghosts of utopia' by which Reinhold Martin has described the postmodern period.²⁴ Stirling's approach to historical precedent was distinctive in its acceptance and appropriation of multiplicities of images. This distinction emerges best through the comparison with the Smithsons in which we are now engaged.

Images in Post-War Building

What is the difference between Alison and Peter Smithson referencing work by Le Corbusier in their own building project, and Stirling quoting the Smithsons quoting Le Corbusier in his? And how does this relate to post-war realism in architecture? The Smithsons were avowedly directly concerned with producing an architecture of reality, 'without rhetoric', 'as found', that was capable of representing the hard, brute, material realities of post-war life.²⁵ They had built precisely that sort of building in the Secondary School at Hunstanton (1949-1954), and the term 'New Brutalism' soon came into use as a descriptor, drawn partly from the immediacy of Jean Dubuffet's *art brut*. As Ben Highmore has pointed out, their conception of bare bones, infrastructural architecture was intended to

20 Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna* (Milan: Ulrico Hoepli, 1932).

21 The Smithson scheme was also published in *Architectural Review* in 1957; Stirling might have known it already as a consequence of his own connections to Team 10.

22 Le Corbusier and Pierre Jeanneret, *Oeuvre Complète de 1929-1934* (Zurich: H. Girsberger, 1935), 140-143; 160-166. Stepped sections occur frequently in Le Corbusier's work, sometimes on the top floors of apartment buildings like that at Porte Molitor; sometimes more comprehensively, as in the museum for the city of Paris (1935).

23 Also see Lawrence, op. cit. (note 17).

24 Martin has used the title 'Utopia's Ghost: Postmodernism Reconsidered' in recent lectures and an exhibition at the Canadian Centre for Architecture mounted in 2008.

25 See Claude Lichtenstein and Thomas Schreggenberger, *As Found: the Discovery of the Ordinary* (Zurich: Lars Müller, 2001).

een object waarin een reeks beelden boven één enkel gebouw zweeft, wellicht verwant aan de 'geesten van Utopia' waarmee Reinhold Martin de postmoderne periode heeft beschreven.²⁴ Stirlings benadering van historische precedenten onderscheidde zich in haar aanvaarding en toe-eigening van veelvoudige aan beelden. Dit onderscheid wordt het best duidelijk via de vergelijking met de Smithsons, die we nu zullen trekken.

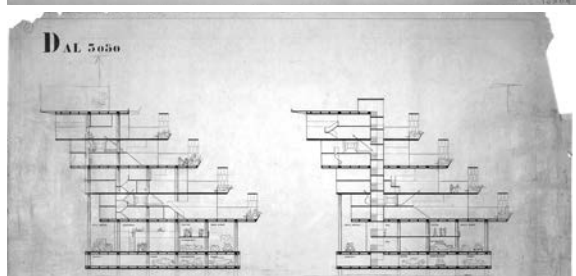
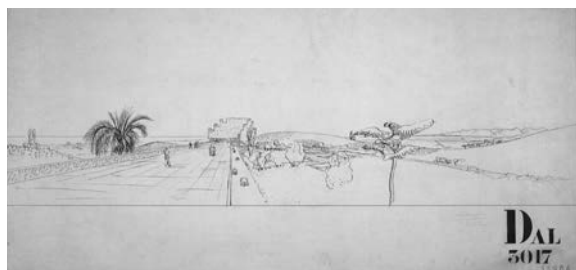
Beelden in het naoorlogse bouwen

Wat is het verschil tussen enerzijds Alison en Peter Smithson die in hun eigen bouwproject verwijzen naar Le Corbusier, en anderzijds Stirling, die in zijn werk de Smithsons citeert die op hun beurt Le Corbusier citeren? En welk verband valt er te trekken met het naoorlogse realisme in de architectuur? De Smithsons waren, zo verklaarden ze zelf, een architectuur toegedaan van de realiteit, 'zonder retoriek', 'zoals ze

haar aantreffen', die in staat was de harde, brute, materiële realiteit van het naoorlogse leven weer te geven.²⁵ Met de middelbare school in Hunstanton (1949-1954) hadden ze precies zo'n soort gebouw gerealiseerd en de term 'nieuw brutalisme', deels ontleend aan de directheid van Jean Dubuffets art brut, raakte al snel gangbaar als omschrijving van deze stijl. Zoals Ben Highmore heeft verklaard, was hun opvatting van een kale, infrastructurele architectuur bedoeld om de automatische en onbewuste opeenhopen van het dagelijks leven de ruimte te geven (en genoemde opeenhopen werden geleverd door Paolozzi en Nigel Henderson, met projecten van de Independent Group zoals *Patio and Pavilion*). Zoals ik elders heb opgemerkt, werden de pogingen van de Smithsons om deze infrastructurele architectuur in Hunstanton tot stand te brengen aanzienlijk gecompliceerd door de picturale kwaliteiten die inherent waren aan hun niet-retorische architectuur, vooral in het geval van een middelbare school

op het platteland, die in brede kring werd geconsumeerd via een reeks opmerkelijke foto's.²⁶ Niettemin waren de Smithsons in de pogingen om voor de moderne architectuur van hun tijd een realistisch programma af te leiden als centrale figuren te beschouwen, zowel dankzij hun eigen verklaringen als dankzij de transparantie van hun werk in relatie met de gestelde opgave, van Hunstanton tot het gebouw voor *The Economist*. Hun geloof in een niet-retorisch 'realiteitseffect' in de architectuur was oprecht, ondanks hun gevoeligheid voor aangrenzende praktijken als de fotografie.

De architectuur van Stirling daarentegen lijkt af en toe speels, bij het frivole af, zelfs in haar hardste, meest machinale verschijningen. Om even terug te keren naar CIAM X: de Smithsons pasten enkele organisatorische ideeën uit de volkshuisvestingsprojecten van Le Corbusier aan als basis voor een pragmatische algemene oplossing voor een direct probleem. Grof gezegd breidden ze het werk van hun leermeester uit en corrigeerden het. Stirling daarentegen scharrelde wat met een eenmalige, provisorisch in elkaar gesleutelde machine die zich van de grond lijkt te kunnen verheffen, al gebeurt dat niet. Het onverwachte van het Florey Building is evenmin als de andere projecten van Stirling te verklaren door een opsomming van zijn bronnen of onderdelen, zoals reeds opgemerkt. Maar de aanwezigheid (en toch afwezigheid) van een breed scala aan voorlopers in één enkel architectonisch object is wel een teken van het belang van het beeld in het naoorlogse



Le Corbusier, woningbouwproject / housing project Durand, Oued-Ouchaia, Algeria, 1933-1934

24 Martin heeft de titel 'Utopia's Ghost. Postmodernism Reconsidered' gebruikt in recente lezingen en bij een in 2008 georganiseerde tentoonstelling in het Canadian Centre for Architecture.

25 Zie Claude Lichtenstein en Thomas Schreggenberger, *As Found. The Discovery of the Ordinary* (Zürich: Lars Müller, 2001).

26 Zie Ben Highmore, 'Rescuing optimism from Oblivion', in: Risselada en Van den Heuvel (red.), op. cit. (noot 7), p. 271-275; idem, 'Rough Poetry: Patio and Pavilion Revisited', *Oxford Art Journal*, 29 (2006), nr. 2, p. 269-290; Claire Zimmerman, 'From Chicago to Hunstanton. The Architectural Image in Postwar Britain', in: Crinson en Zimmerman (red.), op. cit. (noot 5).

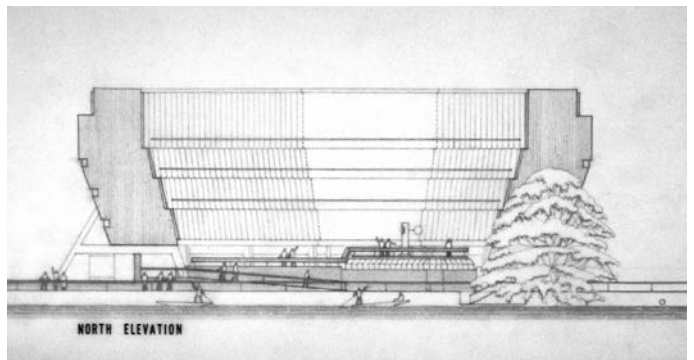
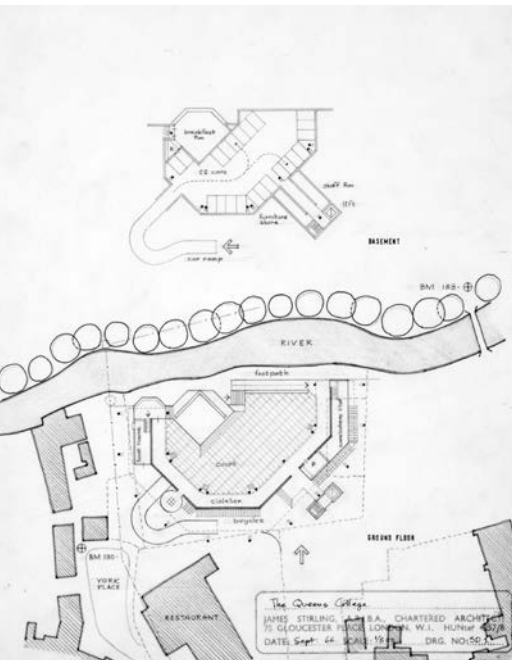
allow the automatic or unconscious aggregations of daily life to accrue (and these latter aggregations were supplied by Paolozzi and Nigel Henderson, within Independent Group projects such as *Patio and Pavilion*). As I note elsewhere, the Smithsons' efforts to produce this infrastructural architecture at Hunstanton were rendered considerably more complex by the pictorial qualities that inhered in their non-rhetorical architecture, particularly in the case of a rural secondary school that was widely consumed through a series of remarkable photographs.²⁶ Nonetheless, the Smithsons could be considered central participants in the effort to derive a realist programme for modern architecture in their time, both thanks to their own declarations, and thanks to the transparency of their work in relation to its tasks, from Hunstanton to the Economist Building. Their belief in the non-rhetorical 'reality effect' in architecture

was sincere, despite their sensitivity to adjacent practices like photography.

By contrast, Stirling's architecture occasionally seems playful to the point of near frivolity, even in its hardest, most machined versions. To return briefly to CIAM X, the Smithsons adapted a pair of organisational ideas found in Corbusian mass housing as the basis for a pragmatic general solution to an immediate problem. Broadly speaking, they extended and corrected their elder. Stirling tinkered, instead, with a one-off, seemingly jerry-rigged machine that appears as if it can, but will not, lift off the ground. The unexpectedness of the Florey Building, like many of Stirling's other projects, cannot be explained solely by an enumeration of its sources or its parts, as already noted. A host of precedents simultaneously present (yet absent) in a single architectural object suggests instead the significance of the image in post-war building. Florey is

like a picture of architecture – or a series of pictures – transformed into a single object. The building preserves its pictorial antecedents within its final form, as glancing references, or traces. This is not to suggest an excessive dependence of architecture on pictorial arts, but rather to note that the architectural fragments present in Stirling's buildings were as often known to young architects in the 1950s *as image* – as a storehouse or database of sorts – as they were known from visits to buildings on sites. Stirling himself noted: 'My education in modern architecture was a very literal one, i.e. from books – lectures – not the education of apprenticeship or direct experience which was the way

26 See Ben Highmore, 'Rescuing optimism from Oblivion', in: Risselada and Van den Heuvel, OP. cit. (note 7), 271-275; idem, 'Rough Poetry: Patio and Pavilion Revisited', *Oxford Art Journal*, no. 2, vol. 29 (2006), 269-290; Claire Zimmerman, 'From Chicago to Hunstanton: the Architectural Image in Postwar Britain', in: Crinson and Zimmerman, op. cit. (note 5).



James Stirling en / and James Gowan, The Florey Building, Queen's College, Oxford, 1966-1971

bouwen. Het Florey Building is als een afbeelding van architectuur – of een reeks afbeeldingen – getransformeerd tot één enkel object. Het gebouw bewaart zijn picturale voorgangers in zijn uiteindelijke vorm, als vluchtige verwijzingen, of sporen. Daarmee wil ik niet suggereren dat de architectuur overmatig afhankelijk is van de beeldende kunsten, maar er wel de aandacht op vestigen dat de architectonische fragmenten die aanwezig zijn in de gebouwen van Stirling bij jonge architecten in de jaren vijftig net zo vaak bekend waren als *beelden* – als een soort magazijn of databank – als van bezoeken aan gebouwen ter plekke. Stirling zelf merkte op: ‘Mijn opleiding in de moderne architectuur was heel letterlijk, namelijk uit boeken – lezingen – en geen opleiding via een leertijd of directe ervaring, zoals het ging bij de generatie vóór mij.’²⁷ Het verschil tussen Stirlings acceptatie van deze situatie en het verzet van de Smithsons ertegen zou je kunnen aanmerken als een belangrijke generatieverschuiving in de architectuur, al verschilden de protagonisten nauwelijks in leeftijd. Deze ontwikkeling markeert een periode in de architectuurpraktijk waarin beelden gezaghebbende bronnen werden voor het ontwerp van objecten, een periode waarin architecten zich gedwongen zagen driedimensionale informatie terug te pompen in tweedimensionale beelden, via verbindingen tussen opeenvolgingen van (orthografische of fotografische) beelden, via hun verbeelding en poëtische vrijheid, en via bewuste strategieën van hybridisering en pastiche.

Hoe kunnen we de kloof tussen het werk van Stirling en dat van de Smithsons het best interpreteren? Het verschil zit hem in een kwaliteit van beelden maken die *inherent* is bij het eerste, maar alleen *van toepassing* op het laatste. De architectuur van Stirling weerspiegelt een picturale geschiedenis van gebouwen die een nieuwe plaats krijgen in gebouwde objecten, hetzij in samengestelde objectlichamen, hetzij in synthetische formele objecten; de Smithsons daarentegen probeerden

met behulp van beelden kwaliteiten van de harde materiële realiteit over te brengen.²⁸ Het opnemen door Stirling van beelden in een operationele ontwerpmethodologie plaatst Banham ook in het hart van het architectonische postmodernisme, een positie die hem ernstig in verlegenheid zou kunnen brengen. Stirlings werkmethode laat zich in deze fase van zijn praktijk, en in de toekomst, het best omschrijven door Banhams ongrijpbare concept van *imageability*, als tegenhanger en parallel van leesbaarheid voor een van beelden verzadigde cultuur.²⁹

Stirlings gebouw werd gerealiseerd, het woningbouwproject van de Smithsons niet. En ondanks alle problemen waardoor het ontwerp en de bouwfase van het project werden geplaagd, kan het Florey Building worden gerekend tot Stirlings meest uitzonderlijke gebouwen. Men vindt er iets van de heroïsche figuratie van het Leicester Engineering Building in terug, in onderdelen als de losstaande liftoeren die via een brug met elke verdieping is verbonden. Het is een compact en coherent gebouw met een ontwapende tektonische helderheid die de referentiële complexiteit compenseert. Zoals kunstenaars als Bacon, Hamilton, Paolozzi, Yves Klein, Raymond Hains en Jacques de la Villeglé het realisme tot een representatiestrategie maakten waarin mimesis en een beginnend fotorealisme werden gemeden ten gunste van het presenteren van realistische fragmenten, zo produceerde Stirling een architectuur die de realistische fragmenten van een laatmoderne wereld absorbeerde en aan de wereld van de architectuur en het grote publiek aanbood als reflecties op culturele relaties, de politiek, de praktijk van het dagelijks leven en de moderniteit – en misschien wel vooral op de band van de architectuur met beelden en met voorstelbaarheid.

Postscript: van laatmodern tot postmodern

Tot het ‘toneel’ van het Florey Building, waar studenten luieren op ligstoelen naast de windvaan, behoren

ook de kamers waar ze eten en bij elkaar komen; presteren en andere activiteiten liggen dicht bij elkaar en werken wordt op één lijn gesteld met de banalere fasen van de dag. Om in algemene termen te spreken over Stirlings totale werk: terwijl Adolf Loos het huiselijk interieur beschreef als een toneel waarop het leven zich afspeelt, ensceneert Stirling andere, minder private functies, van museumbezoek tot studie. Zijn presentatie van in moderne instituten als bibliotheken en slaapzalen verankerde rituele functies is dus op te vatten als een antwoord op de kerneisen die de moderne praktijk stelt, omdat hij uitgaat van nieuwe instituten en nieuwe publieken. Betekent dit dat hij een modernist is, zoals sommige wetenschappers suggereren?³⁰

In een recent essay verdeelde kunstcriticus Louis Menand het ‘postmodernisme’ in twee varianten. Na de vaststelling dat ‘het postmodernisme het Zwitsers zakmes is van kritische concepten’ dat iedereen bedient, vestigt Menand de aandacht op de dubbelhartigheid van de term en maakt hij onderscheid tussen modernistische postmodernisten en postmodernisten van het tegenovergestelde soort – degenen die op een bepaald moment in de jaren na de oorlog een einde, een scheuring en een nieuw begin aanwijzen. Menand plaatst vervolgens zijn eigenlijke onderwerp – de postmodernistische schrijver Donald Barthelme – in de

27 Typoscript van de Hornbostel-lezing, op. cit. (noot 13), p. 3. Deze bijzonder hybride situatie hoort bij de jaren direct na de oorlog; de situatie van vandaag is nog complexer.

28 Zo zouden we bestaande geschiedenissen van het postmodernisme kunnen kwalificeren; toen Frederic Jameson – tussen haakjes – opmerkte dat ‘afzonderlijke gebouwen (...) alleen op foto’s objecten zijn’, had hij ook kunnen opmerken dat foto’s vaak objecten in gebouwen zijn, en dat de periode in kwestie – de jaren na de oorlog – aanzienlijke procesmatige veranderingen te zien gaf in de manier waarop gebouwen werden ontworpen. Frederic Jameson, ‘Architecture and the critique of ideology’, in: *Ideologies of Theory. Essays 1971-1986* deel 2. *Syntax of History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), p. 36.

29 Reyner Banham, ‘The New Brutalism’, *Architectural Review* (december 1955).

30 Zie Lawrence, op. cit.; Claire Zimmerman, ‘Stirling Re-assembled’, Crinson en Zimmerman (red.), op. cit. (noot 5).

with the generation older than mine.²⁷ The difference between Stirling's acceptance of this condition and the Smithson's resistance to it might be said to mark a significant generational shift in architecture, despite the similar ages of the principal actors. This development marks a period of architectural practice in which images became authoritative sources for designed objects, a period in which architects were compelled to pump three-dimensional information back into two-dimensional images, through relays between sequences of images (either orthographic or photographic), through imagination and poetic license, and through conscious strategies of hybridisation and pastiche.

How can we best understand the divide between the work of Stirling and that of the Smithsons? The difference between them relates to a quality of picture-making that *inheres* in the former, but only *applies* to the latter. Stirling's architecture reflects a pictorial history of buildings reinstated in constructed objects, whether in aggregate, particulate forms, or in synthetic formal objects; the Smithsons tried to use images, instead, to communicate qualities of hard material reality.²⁸ Stirling's absorption of images into a working design method also places Banham at the heart of architectural postmodernism, a position that might seriously discomfit him. It is Banham's elusive concept of 'imageability' as a counter and parallel to legibility for an image-saturated culture that best describes Stirling's working method in this phase of his practice, and in future.²⁹

Stirling's building was built; the Smithsons' housing scheme was not. And despite all the difficulties that beset the design and construction phases of the project, the Florey Building can be counted among Stirling's most extraordinary buildings. It reflects some of the heroic figuration of the Leicester Engineering Building through devices like the

disengaged elevator tower connected by bridge to each floor of rooms. It is a compact and coherent building with a disarming tectonic clarity that offsets its referential complexity. Just as artists like Bacon, Hamilton, Paolozzi, Yves Klein, Raymond Hains and Jacques de la Villeglé made realism a strategy of representation that shunned mimesis and incipient photorealism in favour of presentations of realist fragments, so did Stirling produce an architecture that absorbed the realist fragments of a late modern world, offering them to the world of architecture, and the public at large, as reflections on cultural relations, politics, the performance of daily life and modernity – and perhaps most of all, on architecture's connection to images and imageability.

Postscript: Late Modern to Postmodern

The 'stage' at Florey, where students lounge in deck chairs next to the weathervane, covers rooms where they eat and meet; they perform in close conjunction with other activities, juxtaposing performance with more mundane phases of the day. To generalise about Stirling's work as a whole, Adolf Loos's description of the domestic interior as the stage on which life is played out gives over to Stirling's staging of other, less private, functions, from museum going to study. His presentation of the rituals embedded in modern institutions such as libraries and dormitories thus might be said to respond to core mandates of modern practice in its embrace of new institutions and new publics. Does this make him a modernist, as some scholars suggest?³⁰

In a recent essay, the art critic Louis Menand divided 'postmodernism' into two varieties. After acknowledging that 'postmodernism is the Swiss Army knife of critical concepts', serving one and all, Menand notes the ambidextrous quality of the

term and distinguishes modernist postmodernists from the opposite sort – those who locate a cessation, a rift and a new beginning somewhere in the post-war years. Menand then recuperates his immediate subject – the postmodern writer Donald Barthelme – within the former.³¹ Menand's recovery of postmodernism in relation to its modernist predecessors is not unique, but represents a logical revision. Stirling himself would seem to invite this interpretation, with his references to the modernity of T.S. Eliot and his embrace of modernist precedents.³²

As long as artists and architects like James Stirling can be recuperated under the rubric of an extended practice of modernism, however, the blemish of what we

27 Hornbostel lecture typescript, op. cit. (note 13), 3. This particular hybrid condition belongs to the immediate post-war years; the situation today is yet more complex.

28 We might thus qualify existing histories of postmodernism; when Fredric Jameson noted, parenthetically, that, 'individual buildings are . . . objects only in photographs,' he might also have noted that photographs are objects, often, in buildings – and that the period in question, the post-war period – involved substantial processual change in the ways in which buildings are conceived. Frederic Jameson, 'Architecture and the critique of ideology', in: *Ideologies of Theory: Essays 1971-1986* vol. 2: *Syntax of History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), 36.

29 Reyner Banham, 'The New Brutalism', *Architectural Review* (December 1955).

30 See Lawrence, op. cit. (note 17); Claire Zimmerman, 'Stirling Re-assembled', in: Crinson and Zimmerman, op. cit. (note 5).

31 Louis Menand, 'Donald Barthelme Reconsidered', *The New Yorker* (23 February 2009), 68-69.

32 Stirling included the following quotation at the close of his essay 'Regionalism and Modern Architecture': 'Thirty years ago there was something called "modern" poetry. Go back to the *Waste Land* [sic], and, I guarantee that one of the things you will notice is how much more *modern* it is than anything being written now; I mean 'modern' in the sense that Bauhaus architecture, Cubist painting, etc., are modern. This quality, this modernity, which was supposed to represent the twentieth century and set it apart from the nineteenth had many absurd features, and the reaction away from it was quite justifiable; but it is becoming obvious by this time that the baby has been emptied away with the bathwater.' The quote is from an essay by John Wain published in *The London Magazine* in 1956; Stirling does not quote Eliot directly, but a reference to Eliot that also includes references to the Bauhaus and Cubist painting. See *The Architects Yearbook*, no. 8 (1957), 68.

eerste categorie.³¹ De manier waarop Menand het postmodernisme in het perspectief van zijn modernistische voorgangers plaatst is niet uniek, maar vormt een logische revisie. Met zijn verwijzingen naar de moderniteit van T.S. Eliot en zijn omarming van modernistische voorgangers lijkt Stirling zelf ook tot deze interpretatie uit te nodigen.³²

Maar als het werk van kunstenaars en architecten als James Stirling bij nader inzien op te vatten is als een praktijk in het verlengde van het modernisme, kunnen we de smet van wat men een 'afzichthelijk postmodernisme' zou kunnen noemen – de kitschpraktijken van Charles Moore, Venturi of de vroege Robert Stern – laten voor wat ze is. In dit scenario kan postmodernistische pastiche buiten beschouwing worden gelaten en kunnen andere vormen van postmoderne praktijk als een projectie van het modernisme worden beschouwd. Maar het concept postmodernisme wordt niet opgeheven door er de historische continuïteit met de naoorlogse architectuur bij te halen. Juist de momenten van discontinuïteit in deze periode onthullen meer dan is onderkend. Stirling zelf verwierp de benaming 'postmodern', omdat hij zijn werk als een voortzetting zag van eerdere avant-gardes.³³ Maar het hierboven besproken werk onderscheidt hem van tijdgenoten als de Smithsons. Zijn ontwerpstrategieën tonen verwantschap met het eerdere progressieve modernisme, er is een duidelijke breuk zichtbaar in de manier waarop ze zich tot representatie verhouden. We kunnen hier beter een verband leggen met Ulrich Becks analyse van de recursieve of reflexieve moderniteit, die volgde op de industriële moderniteit, een periode waarin vormen van hyperrationaliteit in de plaats zijn gekomen van rationaliteit. Hij gaat in op de gevolgen van toenemende versnelling in de naoorlogse samenleving.³⁴ In Stirlings mobiele, repetitieve, referentiële architectuur is een versnelde circulatie van beelden zichtbaar; ze is recursief in de zin dat elk ontwerp het volgende ontwerp voedt en zo het idioom

van herhaalbare vormen en beelden uitbreidt. Zelf gebruikte Stirling de term 'oscillatie' om deze activiteit aan te duiden, wat een terugkeer van een iets andere orde suggereert, maar een weerlegging vormt van de gedachte dat het modernisme een lineair voortschrijdend proces is.³⁵

Eventuele definities van modernisme en postmodernisme daar gelaten, dreven de overtuigingen en houding van de beide partijen in de jaren vijftig een wig tussen de Smithsons en James Stirling, een kloof tussen een architect die de gevolgen van een recursieve, door de media beheerste samenleving *omarmde* en een partnerschap dat zich ertegen *verzette*. Om beide praktijken recht te doen, kunnen we wijzen op een totaal verschil in opvatting over wat de architectuur vermocht en welke relatie ze met het maatschappelijk leven moest hebben. Maar als we het verschil tussen modernisme en postmodernisme in historisch perspectief interpreteren als een verschil tussen aanvaarding van of verzet tegen veranderende maatschappelijke realiteiten en kunnen constateren dat de twee benaderingen in dezelfde periode naast elkaar bestonden – hun gelijktijdige niet-gelijktijdigheid – dan koppelen we daarmee de termen los van elke onvermijdelijke relatie van actie en reactie, waardoor een preciezere analyse mogelijk wordt en een nieuwe periodisering die de naoorlogse architectuurgeschiedenis beter verklaart. Tevens herpolitiseren we het debat via woorden als 'verzet' of 'aanvaarding', in termen die evenzeer aan herijking toe zijn, zodat een nieuw probleem in de plaats komt van het oude.

Stirling omarmde de moderniteit als de terugkeer van beelden en beeldstrategieën op en in gebouwen, zodat gebouwen ook echt verzamelingen waren van fragmentarische, herinnerde beelden, met groot vakmanschap terugvertaald naar een architectonische vorm. Hoewel ook de Smithsons zich in een aantal werken bedienden van het recursieve netwerk van de moderniteit, was er in hun werk nooit sprake van een botsing tussen of het samenvallen

van de wereld van dingen en die van beelden. Voor hen boden netwerkmodellen nieuwe ruimtelijke mogelijkheden – die ze genoodzaakt waren te onderzoeken in meestal ongerealiseerde ontwerpen. Ze behielden nog wel enig geloof in de prioriteit van echte dingen in de wereld en een diepe scepsis over de 'realiteit' van de greep die de architect nog had op de steeds verder verwijderde mechanismen van een moderne wereld. Stirling schijnt dat soort angsten niet gekend te hebben, en ook geen utopisch geloof in de maatschappelijke macht van de architect in andere dan metaforische termen. Was zijn aanvaarding van de beperkingen van de architectuur, die in dit geval leidde tot een indringer van rode baksteen in elitaire

31 Louis Menand, 'Donald Barthelme Reconsidered', *The New Yorker* (23 februari 2009), p. 68-69.

32 Stirling nam aan het eind van zijn essay 'Regionalism and Modern Architecture' het volgende citaat op: 'Dertig jaar geleden was er iets wat "moderne" poëzie werd genoemd. Sla er *The Waste Land* [sic] nog maar eens op na, en ik garandeer je dat een van dingen die je eraan zullen opvallen, is hoeveel moderner het is dan alles wat op het moment wordt geschreven; en dan bedoel ik "modern" in de betekenis waarin de architectuur van het Bauhaus, het kubistische schilderen et cetera modern zijn. Deze kwaliteit, deze moderniteit die geacht wordt te staan voor de twintigste eeuw en deze onderscheidt van de negentiende, had veel absurde kenmerken, en het was heel begrijpelijk dat er een reactie tegen kwam; maar het wordt onderhand duidelijk dat hier het kind met het badwater is weggegooid.' Het citaat is afkomstig uit een essay van John Wain, in 1956 gepubliceerd in *The London Magazine*; Stirling citeert niet Eliot zelf, maar een verwijzing naar Eliot in een tekst die ook verwijzingen bevat naar het Bauhaus en de kubistische schilderkunst. Zie *The Architects Yearbook*, 8 (1957), p. 68.

33 Volgens zijn weduwe, Lady Mary Stirling, verwierp Stirling dit etiket herhaaldelijk. Zie ook Girouard, op. cit. (noot 15), p. 211.

34 Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986).

35 'Oscillating' is de titel van een audiovisueel document (opname van een lezing en dia's), in 1980 door Pidgeon Digital uitgegeven; Stirling beschreef de strategie ook in de documentaire *Stirling* van Michael Blackwood uit 1987. Zie de beschrijving van Anthony Vidler van de rol van de historicus: 'voorbeelden definiëren van de processen van zelfreflectie van de moderniteit' met behulp waarvan we 'de vooronderstellingen van ons eigen historische bewustzijn te lijf kunnen gaan'. Deze uitspraak lijkt een prima definitie van hoe Stirling tegen architectuur aankijkt. Zie *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), p. 199.

might call an 'unviewable post-modernism' – the kitsch practices of Charles Moore, Venturi or early Robert A.M. Stern – can be left aside. In this scenario, postmodernist pastiche can be dropped from the record, other forms of postmodern practice subsumed under a projection of modernism. But the construct of postmodernism is not dissolved by the invocation of historical continuity with post-war architecture. The discontinuities of the period have more to reveal than has been acknowledged. Stirling himself disavowed the epithet 'postmodern', seeing his work as continuous with earlier avant-gardes.³³ But the work discussed above distinguished him from contemporaries like the Smithsons. While his design strategies recall earlier progressive modernism, their relationship to representation reflects a significant disruption. We might better relate this to Ulrich Beck's analysis of the recursive or reflexive modernity that followed industrial modernity, one in which forms of hyper-rationality replaced rationality. He considers the consequences of increasing acceleration in post-war society.³⁴ Stirling's mobile, repetitive, referential architecture reflects an accelerated circulation of images; it is recursive, in the sense that each project feeds the next, extending the language of repeatable forms and images. The term Stirling himself used to designate this activity was 'oscillation', which suggests recursivity of a slightly different order, but rejects a progressive trajectory for modernism.³⁵

Definitions of modernism and postmodernism aside, the beliefs and attitudes of both parties drove a wedge between the Smithsons and James Stirling in the 1950s, separating an architect who *embraced* the consequences of a recursive mediated society from a partnership that *resisted* them. In fairness to both, we might signal a totally different conception of architecture's capacities and relationships to social life on the

part of these two practices. But historically, by interpreting the difference between modernism and postmodernism as one of acceptance or resistance to changing social realities, and noting the coexistence of the two approaches during the same years – their simultaneous non-simultaneity – we uncouple the terms from any necessary action-reaction relationship, allowing for more precise analysis and a new periodisation better able to account for post-war architecture history. We also re-politicise the debate through words like 'resistance' or 'acceptance', in terms that are equally in need of recalibration, thus creating a brand new problem to replace the old.

Stirling embraced modernity as the recursion of images and image-making strategies on and in buildings, such that buildings *were* aggregates of fragmentary, remembered images translated back into architectural form with great skill. While the Smithsons, too, engaged the recursive network of modernity in a variety of projects, the world of things and that of images did not collide or collapse into one another in their work. For them, network models offered new spatial possibilities – that they were compelled to pursue in mostly unbuilt projects. They retained some residual belief in the precedence of real things in the world, and some deep scepticism about the 'reality' of the architect's hold on the increasingly remote mechanisms of a modern world. Stirling appears to have suffered from no such fears, nor from any utopian belief in the architect's social agency in other than metaphorical terms. Did his acceptance of the limits of architecture, which resulted in this case in a red brick invader inside the groves of the high elite, constitute acquiescence to the status quo, or an embrace of the critical tools of writers like Bartheleme or Pynchon? Can we better understand Stirling as a consummate professional, or an iconoclastic renegade

poet? Regardless of the answer (it must be both), the relationship between the Smithsons and Stirling in the early phases of their practice, and the affiliations they sought, illustrate alternative versions of realist representation in architecture in the post-war years. The two versions of realism embraced by these practices require further analysis and extension; the strategy imprecisely called 'realism' has purchase for the whole post-war period, arrested in 1989, but important again today.

Acknowledgments: Warm thanks are due to Amy Meyers and Robert A.M. Stern for early support in Stirling research; also to Anthony Vidler for the invitation to speak at a recent symposium on the subject. I also thank the Canadian Centre for Architecture for a short term research grant in 2007, and other support throughout this research. Thanks also to: Kevin Carr, Mark Crinson, Britt Eversole, Keith Krumwiede, Reinhold Martin, Alex Potts, Christopher Ratté, John David Rhodes, William West, and the students in two Stirling seminars, one at Yale School of Architecture in 2006, and one at the University of Michigan in 2008.

33 According to his widow, Lady Mary Stirling, Stirling repeatedly disavowed this label. Also see Girouard, *op. cit.* (note 15), 211.

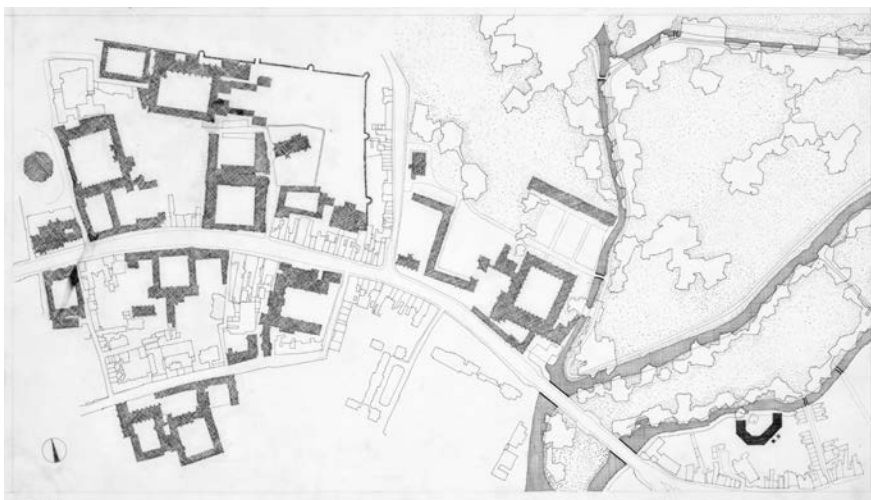
34 Ulrich Beck, *Risk Society: Towards a New Modernity*, translated by Mark Ritter (London: Sage, 1992); the German original, *Risikogesellschaft*, was published in 1986.

35 'Oscillating', is the title of an audio visual title (recorded lecture and slides) issued by Pidgeon Digital in 1980; Stirling also described the strategy in the documentary film *Stirling* produced by Michael Blackwood in 1987. See Anthony Vidler's description as the historian's role; to define 'instances of the processes of modernity's self-reflection' that might be 'used to challenge the preconceptions of our own historical consciousness'. This statement might define Stirling's architectural project very nicely. See *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), 199.

kringen, een berusting in de status-quo, of een omarming van de kritische instrumenten van schrijvers als Barthelme of Pynchon? Moeten we Stirling zien als een doorgewinterde professional of als een afvallige dichter-beeldenstormer? Ongeacht het antwoord – het is waarschijnlijk beide – vormen de relatie tussen de Smithsons en Stirling in de vroege fase van hun praktijk, en de tendensen waarbij ze aansluiting zochten, een illustratie van alternatieve versies van realistische representatie in de architectuur in de jaren na de oorlog. De twee versies van het realisme die deze praktijken omarmden, verdienen een nadere analyse en uitwerking; de strategie die onnauwkeurig ‘realisme’ wordt genoemd, hield de hele naoorlogse periode stand, werd in 1989 stilgezet, maar is vandaag opnieuw belangrijk.

Dankbetuiging: Mijn warme dank gaat uit naar Amy Meyers en Robert M. Stern voor hun steun in het begin van mijn onderzoek naar Stirling; en ook naar Anthony Vidler voor zijn uitnodiging om op een recent symposium over het onderwerp te komen spreken. Ook dank ik het Canadian Centre for Architecture voor de toegekende kortlopende onderzoeksbeurs in 2007, en verdere steun tijdens dit onderzoek. Ook dank aan: Kevin Carr, Mark Crinson, Britt Eversole, Keith Krumwiede, Reinhold Martin, Alex Potts, Christopher Ratté, John David Rhodes, William West, en de studenten bij twee seminars over Stirling, een op de Yale School of Architecture in 2006 en een op de universiteit van Michigan in 2008.

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg



James Stirling en / and James Gowan, The Florey Building, Queen's College, Oxford, 1966–1971