

Na zonsondergang, terwijl de zinderende hitte boven de woestijn van Texas langzaam dragelijk werd, kwamen ze samen. Onder het genot van een goed glas bier speelden ze een spel. Ze tekenden imaginaire plannen. Keer op keer maken ze nieuwe tekeningen van plattegronden. Zoals de surrealisten ooit op een vergelijkbare nacht begin jaren twintig een nieuwe dichtvorm ontdekten waarbij steeds een nieuwe dichtregel door de volgende persoon werd geschreven. De eerste strofe die ooit op deze wijze tot stand kwam begon met 'Le cadavre exquis'. Sindsdien is de compositietechniek naar deze versregel vernoemd. De techniek vond zijn weerklank in de beeldende kunsten. Man Ray, Joan Miró en anderen maakten op een vergelijkbare manier gezamenlijk tekeningen. Het schetspapier werd keer op keer omgevouwen totdat een imaginair surreëel lichaam ontstond. Tijdens die zomernachten midden jaren vijftig, in Austin, tekenden Colin Rowe, Bernard Hoesli, John Hejduk en Robert Slutzky het ene na het andere architectonisch fragment tegen het volgende aan. Eindeloze stedelijke composities ontstonden, samengesteld uit delen Villa Hadrianus, Rotonda of Malcontenta, van Madama tot Currutchet en Stein de Monzie. Een mozaïek van architectonische fragmenten dat langzaam uitgroeide tot een nieuw plan.¹ Een glanzende revue van plannen, een lyrisch showballet van architectonische kennis getekend in de euforische hoogtijdagen van het naoorlogse Amerika trekt in de tekening voorbij.

Het schervenveld

Het Campo Marzio van Giambattista Piranesi toont een imaginair Rome als een veld vol fragmenten van gekende en verzonnen gebouwen. Een wereld vol kleine en grote constructies, fragmenten van architectuur die als in archeologisch en inventief getekend verslag een verheerlijking van de Romeinse

DE PARACHUTIST IN DE PORSELEINKAST Michiel Riedijk

bouwkunst vormen. Alles met uiterste precisie in prachtige zwart-witcontrasten geëts als ware het een grote marmeren plattegrond overgeleverd uit de antieke Oudheid.² De ets laat de skeletten, de muren, kolommen, wallen en randen van gebouwen zien. Naar de opstand of de doorsnede kan men slechts gissen. Het Campo Marzio bestaat uit composities, elk gebaseerd op een eigen raster, ritme en ordening. De ontmoeting van de verschillende composities levert een eindeloos veld aan architectonische typen op, ontstaan door de nabijheid en versmelting van gebouwfragmenten. De plandelen met verschillende oriëntatie of richtingen botsen niet. De hoekverdraaiingen in het plan worden opgenomen door vernuftig ingezette gelijkbenige driehoeken met altijd haaks daarop wanden of andere constructiedelen. Alleen de traag meanderende Tiber, de rivier door Rome, zonder de prismatische schoonheid van de rechte hoek en de zuivere cirkel, weet zich aan Piranesi's compositorische kunde te onttrekken. Piranesi's wereld van het gecomponeerde drama is moeilijk vergelijkbaar met de gefragmenteerde lichtvoetigheid uit Austin. Piranesi's plannen staan streng metrisch in het gelid als de alexandrijnen van de klassieke reidans. De Texaanse tekeningen waren vrijblijvende vingeroefeningen om elkaar af te troeven met kennis en vernuft. Het leverde een popartwereld van fragmenten op als een eigentijds Campo Marzio, maar dan getekend met ballpoint en fineliner en met een terloopse biervlek. Ontstaan in de koelte van de nacht boven de woestijn.

Het ontwerp

Vijfentwintig jaar later, als die prachtige Texaanse zomernachten weer vervlogen zijn in de loop van de geschiedenis, wordt er op

1 Alexander Caragonne, *The Texas Rangers. Notes from an Architectural Underground* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), p. 324.

2 Maarten Delbeke et al., *Piranesi. De prentencollectie van de Universiteit Gent* (Gent: A&S / books.MSK, 2008), p. 84.

The Game

After sunset, while the sweltering heat above the Texas desert slowly cooled to a bearable level, they gathered together. While enjoying a good glass of beer, they played a game. They drew imaginary plans. Time and time again, they made new drawings of ground plans. Just as the surrealists once discovered a new form of poetry on a night like this at the beginning of the 1920s, where each new line was written by the following person. The first stanza ever created in this way began with 'Le cadavre exquis'. Since then, the composition technique has been named after this line of verse. The technique was echoed in the visual arts. Man Ray, Joan Miró and others made collective drawings in a similar fashion. The sketching paper was folded over and over until an imaginary surrealistic body came into being. During those summer nights in the mid-1950s in Austin, Colin Rowe, Bernard Hoesli, John Hejduk and Robert Slutzky drew one architectonic fragment after the other. Endless urban compositions came into being, assembled from parts of Villa Hadrianus, Rotonda or Malcontenta, from Madama to Curruchet and Stein de Monzie. A mosaic of architectonic fragments that slowly grew into a new design.¹ A shimmering revue of plans, a lyrical show ballet of architectural knowledge drawn in the euphoric heydays of post-war America parades past in the sketch.

The Field of Shards

Giambattista Piranesi's Campo Marzio showed an Imaginary Rome as a field full of fragments of known and imagined buildings. A world full of small and large constructions, shards of architecture forming an ode to the Roman art of building, almost like an archaeological and inventively drawn report. Everything etched with great precision in beautiful

THE PARACHUTIST IN THE CHINA SHOP

Michiel Riedijk

black-and-white contrasts as if it were a large marble plan handed down from classical antiquity.² The etching reveals the skeletons, walls, columns, embankments and edges of buildings. One can only guess at the vertical elevation or the cross section. The Campo Marzio consists of compositions, each based on its own framework, rhythm and arrangement. The meeting of the various compositions yields an endless field of architectural types, originating from the proximity and blending of building fragments. The parts of the plan with different orientation or directions do not clash. The corner distortions in the plan are dealt with by the ingenious use of equilateral triangles with, always at right angles, walls or other construction components. Only the slow meandering Tiber, the river that flows through Rome and lacks the prismatic beauty of the right angle and the perfect circle, manages to escape Piranesi's compositional skills. Piranesi's world of the composed drama is difficult to compare to the fragmented nimbleness in Austin. Piranesi's plans stand in strict metrical line as the alexandrines of the classical round dance. The Texan drawings were finger exercises without any obligations, designed to score points off each other with knowledge and ingenuity. It yielded a Pop Art world of fragments akin to a modern Campo Marzio but drawn with ballpoint, fine liner and an accidental beer stain. Created in the coolness of the night above the desert.

The Design

Twenty-five years later, when those splendid Texan summer nights have faded into distant memory, in a completely different

1 Alexander Caragonne, *The Texas Rangers, Notes from an Architectural Underground* (Cambridge, MA: MIT press 1995), 324.

2 Maarten Delbeke et al., *Piranesi. De prentencollectie van de Universiteit Gent* (Gent: A&S / books. MSK, 2008), 84.

een heel andere plek op aarde, in de schaduw van de muur die het naoorlogse Berlijn in tweeën deelt, een gebouw voorgesteld dat alleen te begrijpen is als een compositie opgebouwd uit fragmenten, resten en delen van andere gebouwen en vertellingen. Gezamenlijk vormen zij het ontwerp van James Stirling en Michael Wilford voor het nieuwe wetenschapscentrum aan de oever van het Landwehrkanaal in het toenmalige West-Berlijn. Het ontwerp doet in eerste instantie denken aan een ontsnapt deel van Piranesi's Campo Marzio. Het samengestelde ensemble lijkt verder op klassieke rationalistische architectuur à la J.N.L. Durand, georganiseerd met assen en symmetrieën.

De locatie voor het ontwerp is intrigerend, gelegen aan een langzaam buigende kanaal, de Tiber van het Berlijnse Tiergartenviertel. Op locatie staat een classicistisch gebouw uit de tijd van het Wilhelmische keizerrijk. Het gebouw, het voormalige hoofdgebouw van het Reichsversicherungsamt, was zwaar beschadigd door de Tweede Wereldoorlog. Aan weerszijden van de locatie liggen een monumentaal kantoorgebouw van Emil Fahrenkamp uit begin jaren dertig en Ludwig Mies van der Rohe's Neue Nationalgalerie. Fahrenkamps ontwerp voor het zogenoemde Shell-Haus heeft een gladde golvende gevel die voornamelijk uit natuursteen en gebogen glas lijkt te bestaan. De Nationalgalerie vormt ten tijde van de prijsvraag voor het wetenschapscentrum een nadrukkelijk trotse vrijstaande compositie op een stenen podium, verloren in het niemandsland tussen oude dichtgetimmerde villa's en de Berlijnse Muur.³

De compositie

De compositie in het prijsvraagontwerp bestaat uit zes verschillende gebouwdelen. Een van de delen is het bestaande gebouw. De andere nieuwe delen worden in een losse schikking rond het bestaande gegroepeerd. De zes gebouwen omsluiten een onregelmatig gevormde binnentuin. De nieuwe gebouwen

hebben elk een specifieke vorm die refereert aan bekende architectuurfragmenten zoals de zeskantige klokkentoren, het versterkte kasteel à la Chambord aan de Loire, een crucifixvormig gebouw, een halve cirkel en een lange laagbouw met een gaanderij. De gebouwen worden door een stelsel van assen met elkaar verbonden. De assen zijn niet gematerialiseerd, ze zijn slechts zichtbaar op de ontwerpschetsen uit de competitie. De assen verbinden de centrale partijen van de verschillende gebouwdelen, vanuit symmetrieassen en middenlijnen ontstaat er een stelsel van snijlijnen. De gevels van de nieuwbouwdelen zijn ondanks de sterk verschillende plattegrondvorm geordend met een patroon van gekaderde identieke ramen. De bovenkant van de verschillende volumina is niet gearticuleerd. De gebouwen zijn in de hoogte afgesneden alsof de opstand slechts ontstaat door de plattegronden van de verschillende delen naar boven te extruderen. De gebouwhoogtes zijn verschillend; de gaanderij, het crucifix en het amfitheater zijn vier en vijf lagen hoog, terwijl de klokkentoren op zeven bouwlagen is afgesneden.

In tegenstelling tot veel andere ontwerpen van Stirling lijken hier de axonometrische tekeningen die het *parti* van het ontwerp tonen te ontbreken. Een geabstraheerde axonometrische vogelvlucht of kikkvors-tekening van het ruimtelijk stelsel dat alle ontwerponderdelen verbindt, zit niet tussen de ingezonden tekeningen van het prijsvraagontwerp.⁴ In het uiteindelijk gerealiseerde gebouw is het Chambordachige kasteelgedeelte niet gerealiseerd. Slechts een bosje kersenbomen en tuinrichting refereert aan dit gedeelte uit het competitieontwerp.

De tekening

James Stirling schrijft zelf dat iedere tekening ontworpen moet worden, waarbij alle overtollige informatie moet worden weggelaten en het standpunt of zichtpunt in de projectie essentieel is.⁵ Hij schrijft verder dat de axonometrieën slechts

bedoeld zijn om te tonen hoe de ontwerper het project begrijpt. De tekeningen acht hij ongeschikt om aan de opdrachtgever te tonen, daar zijn maquettes het meest geschikt voor. Dus niet alleen het ontwerp is onderdeel van het architectonisch denken, maar ook de manier waarop het ontwerp aan de tekening wordt toevertrouwd. In dit geval lijken de situatietekening en de axonometrische volumestudie de meest relevante ontwerpinformatie te bevatten. De axonometrie van boven toont de volumina als afgeknotte delen, samen gegroepeerd rond een binnenhof met een onduidelijke ruimtelijke begrenzing. De axonometrie is een droge zwart-wittekening met een enkele lijndikte getekend. De tekening heeft geen schaduw, geen tonaliteit, noch kleur of verleiding door middel van materiaalexpressie. De situatietekening toont het wetenschapscentrum samen met twee niet-uitgevoerde bouwblokken ten noorden van het plan en de Nationalgalerie. Stirlings plan toont zich in de situatietekening als een toevallige ontmoeting van architectonische delen die als parachutisten uit de hemel zijn komen vallen.

Het handboek

Nog geen vijftig jaar na de imaginaire ontwerpen van Piranesi voor het Campo Marzio lijkt J.N.L. Durand een vakinhoudelijke onderbouwing te leveren voor de wonderwereld van het architectonische fragment. Hij publiceert in het jaar IX van de revolutionaire jaartelling de *Recueil et parallèle des édifices*

3 Josef Paul Kleihues et al., *Internationale Bauausstellung Berlin 1984. Die Neubaugebiete. Dokumente – Projekte Hefte 2. Erste Projekte. Katalog einer Ausstellung*, Berlijn 1981, p. 165.

4 De analogie tussen Stirlings axonometrieën, die zich lijken te ontvouwen als een groot valscherp boven je hoofd, en de axonometrische tekeningen uit Auguste Choisy's *Histoire de l'architecture* is frappant en nadere studie waard.

5 'Stirling on drawing. Every drawing has to be designed (viewpoint critical)', in: James Stirling, Royal Institute of British Architects, Heinz Gallery, *James Stirling: [catalogue of an exhibition, Royal Institute of British Architects, Heinz Gallery, 21 Portman Square, London, 24 April-21 June, 1974]* (Londen: RIBA Publications, 1974), p. 16.

place on earth, a stone's throw from the wall dividing post-war Berlin in two, a building proposal is made which can only be understood as a composition built from fragments, remains and parts of other buildings and narratives. Together, they form the design created by James Stirling and Michael Wilford for the new Research Centre on the banks of the Landwehr canal in former West Berlin. At first glance, the design is reminiscent of something escaped from Piranesi's Campo Marzio. The compounded ensemble also resembles classical rationalist architecture à la J.N.L. Durand, organised with axes and symmetries.

The location for the design is intriguing, situated as it is on a slowly curving canal, the Tiber of the Tiergarten quarter in Berlin. Located here is a classical building stemming from the time of Kaiser Wilhelm's empire. This building, the former headquarters of the *Reichsversicherungsamt*,

was heavily damaged during the Second World War. On either side of the location are the monumental office building designed by Emil Fahrenkamp in the early 1930s and Ludwig Mies van der Rohe's Nationalgalerie. Fahrenkamp's design for the so-called Shell-Haus has a smooth undulating façade which appears to consist mainly of natural stone and curved glass. At the time of the competition for the research centre, the Nationalgalerie formed an emphatically proud free-standing composition on a stone podium, lost in the no-man's land between old boarded-up villas and the Berlin wall.³

The Composition

The composition in the competition design consists of six different building components. One of the parts is the existing building. The other new parts are arranged in a loose group around the existing building. The six buildings surround an irregularly shaped inner garden. They each have a specific form which references well-known architectural fragments such as the hexagonal bell tower, the fortified castle à la Chambord on the Loire, a crucifix-shaped building, a semi-circle and a long building with a gallery. The buildings are connected to each other by a system of axes. The axes are not materialised, they are visible only on the design sketches for the competition entry. The axes connect the central sections of the different building parts; from symmetry axes and middle lines, a system of intersecting lines is created. In spite of the significantly different ground plans, the façades of the new-build parts are organised with a pattern of identical framed windows. The upper side of the various volumes is not articulated. The buildings are cut off as if the vertical elevation only comes into being by extruding the floor plan of the different parts upwards. The building heights are different; the gallery, the crucifix and

the amphitheatre are four and five storeys high while the bell tower is cut off at seven storeys.

In contrast with many of Stirling's other designs, the axonometric projections showing the *parti* of the design seem to be missing. An abstracted axonometric bird's-eye view or frog's-eye drawing of the spatial system connecting all the design components was not present among the drawings submitted for the competition design.⁴ In the building ultimately realised, the Chambord-like castle was not built. Only a copse of cherry trees and the garden layout refer to this part of the competition design.

The Drawing

James Stirling himself wrote that every drawing has to be designed in such a way as to omit all surplus information and that the stance or viewpoint in the projection is essential.⁵ He writes further that the axonometries are merely intended to show how the designer understands the project. He deems the drawings unsuitable to show to the client; scale-models are the most appropriate for that. So not only is the design a part of the architectural thought process, but also the way in which the design is entrusted to the drawing. In this situation, the situation drawing and the axonometric volume study seem to contain the most relevant information about the design. The axonometry from above shows the volumes as truncated components grouped

3 Josef Paul Kleihues et al., *Internationale Bauausstellung Berlin 1984. Die Neubaugebiete. Dokumente – Projekte Hefte 2. Erste Projekte. Katalog einer Ausstellung* (Berlin, 1981), 165.

4 The analogy between Stirling's axonometries, which appear to unfold as a large parachute above one's head and the axonometric projections from Auguste Choisy's *Histoire de l'architecture* is striking and worthy of further study.

5 'Stirling on drawing. Every drawing has to be designed. (viewpoint critical)', in: James Stirling, Royal Institute of British Architects, Heinz Gallery, *James Stirling: [catalogue of an] exhibition, Royal Institute of British Architects, Heinz Gallery, 21 Portman Square, London, 24 April-21 June, 1974* (London: RIBA Publications, 1974), 16.



James Stirling en / and Michael Wilford, Wissenschaftszentrum (WZB), Berlin / Berlin, 1979-1987

de tout genre, anciens et modernes.⁶ In dit boek publiceert hij alle in zijn optiek relevante gebouwen uit de wereldgeschiedenis steeds op dezelfde schaal en op dezelfde manier getekend. Naast een bijna borge-siaanse opsomming van Griekse, Egyptische, Amerikaanse, Chinese, Gotische, Romeinse, renaissance-, en Europese bouwkunst is er een aantal pagina's gewijd aan het werk van Piranesi. Durand presenteert het Campo Marzio, maar zoals het een schoolmeester lijkt te moeten betamen, strijkt hij een aantal plooiën in het werk van Piranesi glad. De dichtheid van plannen, de compacte opeenvolging van architectonische werelden die zo kenmerkend is voor Piranesi's universum, is bij Durand in de *Recueil* verdwenen. Er blijven slechts gebouwen en gebouwdelen over, onberispelijk in het gelid gezet als schoolbanken voorafgaand aan het lesuur.⁷ De gitzwart geëtte stedelijke wereld van versmeltende architectonische fragmenten uit Piranesi's Marsveld worden door Durand ontvlecht tot een systeem

van delen die tezamen heldere composities vormen. Het pathos en de dramatiek van Piranesi worden door Durand gevat in een onthutsend eenvoudige cartesiaans universum van haakse hoeken, platonische vormen en strenge repetitie.

De tekeningen in de *Recueil* zijn alle zwart-wit, zonder materiaal-uitdrukking, sfeer, kleur of evocatie.

Een aantal jaren later verschijnt Durands architectonisch handboek *Précis des leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique*. Het boek bestaat naast een meer algemeen theoretische verhandeling over architectuur uit gravures van plannen en planfragmenten. Architectuur is volgens Durand te begrijpen als de kunst van de schikking. De vaardige schikking van gekende architectonische fragmenten. In een reeks tekeningen toont Durand hoe er ontworpen zou moeten worden. De laatste gravure van het eerste deel van de *Précis* toont de *Marche à suivre*,⁸ het rationalistische recept dat tot een goed ontwerp zou moeten leiden. Ieder ontwerp begon

in Durands optiek met het bepalen van een matraaster waarop door middel van hoofdassen en subassen de belangrijkste fragmenten in de compositie werden gepositioneerd. Ieder architectonisch fragment werd gevangen en op zijn plaats gezet in een modulair assenstelsel.

De uitzondering

Tussen Durands ontwerpen voor paleizen, ziekenhuizen en gevangenissen staan ineens twee 'Planches' met tekeningen die op het eerste gezicht uit de toon vallen. De tekeningen lijken niet te rijmen met het monumentale encyclopedische karakter van de *Précis*. De tekeningen tonen hoe een bekwaam architect zou moeten handelen bij een ontwerpogave met een onregelmatig gevormde kavel.⁹ Essentieel aan deze tekening is dat Durand probeert te systematiseren wat Piranesi in zijn Campo Marzio automatisch doet. Hoekverdraaiingen in een plan moeten worden geacommodeerd door een cirkel, ovaal of ellips in de plattegrond op te nemen in de bissectrice tussen verschillende stelsels van wanden, penanten en kolommen.

Het fragment

In een van de voetnoten van Colin Rowe bij zijn tekst over James Stirling beschrijft hij met bijna tastbare weemoed over zijn eerste ontmoeting met Stirling in een haast eindeloze legerbarak, waar Stirling de vloer moest vegen.¹⁰ Daarna volgt een lyrische beschrijving van een tweede ontmoeting met Stirling in Schots parachutistenuniform, rijk behangen met militaire versierselen. Rowe schrijft vol tederheid

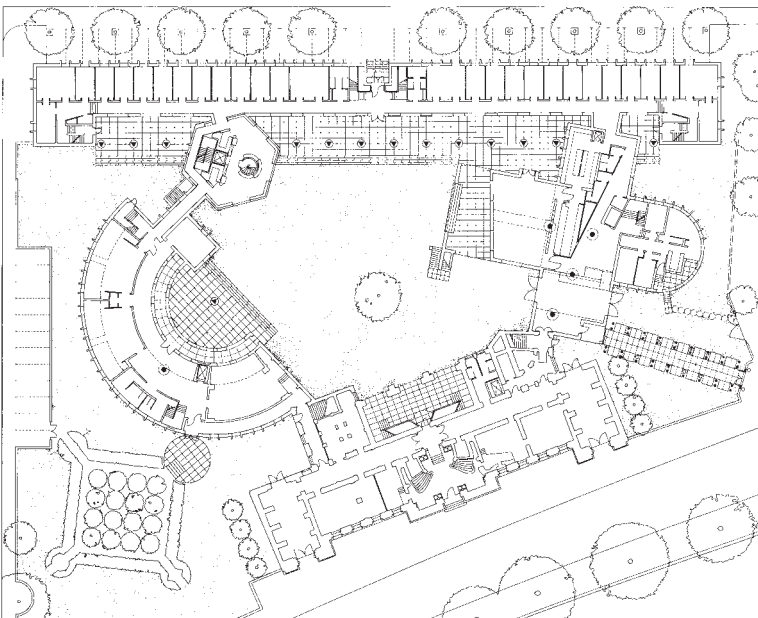
6 J.N.L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (Parijs 1801). Zie: Werner Szambien, *J.N.L. Durand* (Parijs: Picard, 1984), p. 102 e.v., p. 210.

7 Idem, p. 288.

8 J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique* (Parijs, 1823), Volume I, Planche 21.

9 Idem, Planche 25 en 26.

10 Colin Rowe, 'Introduction', in: Peter Arnell en Ted Bickford (red.), *James Stirling: Buildings and Projects* (Londen: Architectural Press, 1984), p. 27, noot 4.



James Stirling en / and Michael Wilford, Wissenschaftszentrum begane grond / ground floor plan

together round a courtyard with an indistinct spatial boundary. The axonometry is a dry black-and-white drawing executed with a single thickness of line. The drawing has no shadow, no tonality and no colour and does not attempt to seduce by the use of material expression. The situation drawing shows the research centre together with two unrealised building blocks to the north of the plan and the Nationalgalerie. Stirling's plan is represented in the situation drawing as a coincidental meeting of architectonic components which have fallen out the sky like parachutists.

The Handbook

Less than 50 years after Piranesi's imaginary designs for the Campo Marzio, J.N.L. Durand appeared to provide a technical foundation for the wondrous world of the architectural fragment. In year IX⁶ of the revolutionary calendar, he published the *Recueil et parallèle*

des édifices de tout genre anciens et modernes. In this book, he shows all the buildings he finds relevant in world history, all of them drawn in the same way, to the same scale. Besides an almost Borgesian recital of Greek, Egyptian, American, Chinese, Gothic, Roman, Renaissance and European works of architecture, a number of pages are devoted to the work of Piranesi. Durand presents the Campo Marzio but, as apparently befits a school teacher, he smoothes out a few of the folds in Piranesi's work. The plan density, the compact succession of architectural worlds so characteristic of Piranesi's universe has disappeared in Durand's *Recueil*. Only buildings and building components remain, lined up impeccably in rows like school desks before the lesson begins.⁷ The jet-black etched urban world of architectonic fragments blending together in Piranesi's Field of Mars is disentangled by Durand to form a system of parts which together form clear compositions.

Piranesi's pathos and drama are caught by Durand in a disconcertingly simple Cartesian universe of right angles, Platonic forms and severe repetition.

The drawings in the *Recueil* are all black-and-white, without material expression, atmosphere, colour or evocation.

A number of years later, Durand's architectural handbook *Précis de leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique* appears in print. Besides a more general theoretical discussion of architecture, the book consists of engravings of plans and plan fragments. According to Durand, architecture can be understood as the art of arrangement. The skilful arrangement of known architectonic fragments. In a series of drawings, Durand demonstrates how the design process should take place. The last engraving of the first part of the *Précis* shows the *marche à suivre*,⁸ the rationalist recipe which should lead to a good design. Every design begins, in Durand's viewpoint, with the definition of a custom framework where, by the use of head and subsidiary axes, the most important fragments in the composition are positioned. Each architectural fragment is captured and set in its place in a modular system of axes.

The Exception

Between Durand's designs for palaces, hospitals and prisons there are suddenly two *planches* with drawings which at first seem incongruous. The drawings do not seem to fit in with the monumental encyclopaedic character of the *Précis*. They show how a skilled architect should respond to a design commission with an

6 J.N.L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes* (Paris, 1801). See: Werner Szambien, *J.N.L. Durand* (Paris: Picard, 1984), 102 ff, 210.

7 *Ibid.*, 288.

8 J.N.L. Durand, *Précis de leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique* (Paris, 1823), Volume I, Planche 21.



Giovanni Battista Piranesi, Campo Marzio dell'antica, Rome

en verwondering over James Stirling als zijn eigen tovenaarsleerling uit Liverpool. De analyses zijn anekdotisch en gefragmenteerd, alsof hij steeds maar het toevallige en het onvoorspelbaar artistieke van Stirling en diens werk wil articuleren. Hij beschrijft hoeken en gaten, schilderachtige fragmenten, zoals de hoek van het Leicester University-gebouw of de 'protestantse' Palladiocompositie in het niet-uitgevoerde kunstencentrum voor St Andrews. Het werk wordt ingeschreven in het Texaanse landschap van botsende fragmenten, die als echo's uit de rijke geschiedenis van de architectuur door Stirlings oeuvre klinken, van Melnikovs Rusakovclub tot Schinkels Altes Museum. Het oeuvre lijkt door Rowe bewust te worden gedomesticieerd door het articuleren van de mooie elementen en onderdelen in het werk. Hierdoor wordt het abrupte of botsende in Stirlings werk buiten beschouwing gelaten. De agressie waarmee bijvoorbeeld de zeskantige klokkentoren door de loggia van het lange gebouw is geboord of

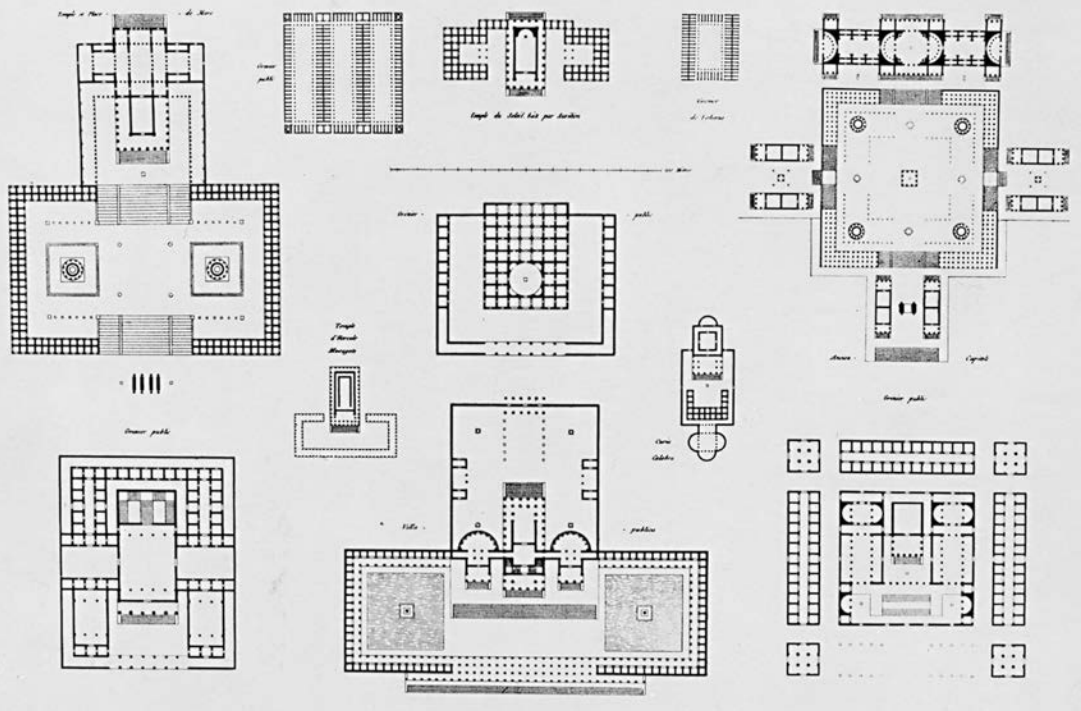
de plompverloren manier waarop de vijf verschillende gebouwen bij elkaar komen op het terrein aan het Landwehrkanal toont naast virtuositeit een verregaande onverschilligheid ten opzichte van de consistentie van het ontwerp.

Cadavre exquis

Het ontwerp voor het wetenschapscentrum is te begrijpen in de traditie van het Texaanse showballet, een vaardige reidans van gekende elementen kundig toevertrouwd aan het papier. Maar een duistere inventieve wereld waarin Rome kan worden herontdekt zoals in Piranesi's Campo Marzio is het wetenschapscentrum niet. Aangezien de fragmenten in de compositie niet samen schijnen te komen in nieuwe ruimten, vormen of constructies. Bij nadere beschouwing lijkt Stirlings werk dan ook niet op Durands methodische structuren. De assen en de organisatie van de delen in Stirlings ontwerp zijn daarvoor te anekdotisch en pittoresk. De gebouwdelen in het wetenschapscentrum komen

bij elkaar alsof het onderdeel was van een surreëel ontwerpexperiment. Het gebouw is als een cadavre exquis vormd met gevels van een schijnbaar verantwoorde historische inpassing. Stirlings werk kenmerkt zich door een formele roekeloosheid, die soms leidt tot briljante gebouwen maar soms ook tot bontgekleurde middelmatigheid. De botsingen en breuken in het ontwerp kunnen leiden tot een schitterend resultaat of tot een rommelig ongeluk alsof een parachutist in een porseleinkast is geland.

DIVERS ÉDIFICES PUBLICS, D'APRÈS LE CAMP DE MARS DE PIRANÈSE.



Jean-Nicolas-Louis Durand, Planche 16, Verschillende openbare gebouwen, naar Piranesi's Campo Marzio / A variety of public buildings, after Piranesi's Campo Marzio

irregular plot shape.⁹ The essential fact about these drawings is that Durand attempts to systemise what Piranesi does automatically in his Campo Marzio. Corner distortions in a plan have to be accommodated by including a circle, oval or ellipse in the ground plan in the bisector between various systems of walls, piers and columns.

The Fragment

In one of the footnotes in Colin Rowe's text about James Stirling, he describes with almost tangible nostalgia his first meeting with James Stirling in a seemingly endless army barracks where Stirling had to sweep the floor.¹⁰ Followed by a lyrical description of a second meeting with Stirling in Scots parachute regiment uniform, richly decked out with military decorations. Rowe writes full of tenderness and amazement about James Stirling as his own sorcerer's apprentice from Liverpool. The analyses are anecdotal and

fragmented as though he repeatedly wishes to articulate the coincidental and unpredictable artistry of Stirling and his work. He describes nooks and crannies and colourful fragments such as the corner of the Leicester University building or the 'protestant' Palladio composition in the unrealised arts centre for St Andrew's. The work becomes registered in the Texan landscape of colliding fragments. Which resound as echoes from the rich history of architecture through Stirling's oeuvre, from Melnikov's Rusakov Club to Schinkel's Altes Museum. The oeuvre seems to be consciously domesticated by Rowe through articulation of the beautiful elements and components in the work. In this way, the abrupt and colliding elements in Stirling's work are ignored. The aggression with which, for example, the hexagonal bell tower is pierced by the loggia of the long building or the blunt way in which the five different buildings come together on the terrain on the Landwehr

canal shows, besides virtuosity, a far-reaching indifference to the consistency of the design.

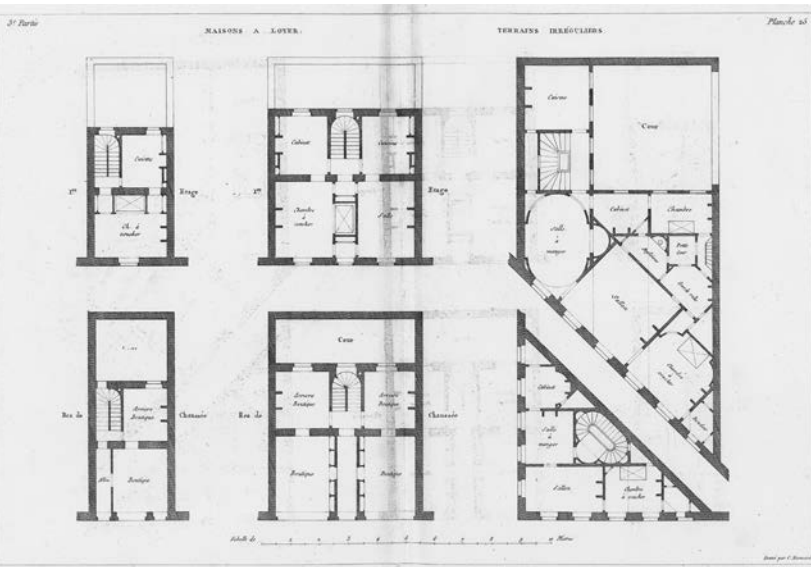
Cadavre Exquis

The design for the research centre is comprehensible in the tradition of the Texan show ballet, a skilful round dance of known elements capably consigned to paper. But the research centre is not a dark inventive world in which Rome can be rediscovered, such as Piranesi's Campo Marzio. Given that the fragments in the composition do not appear to come together in new spaces, forms or constructions. By further consideration, Stirling's work also does not seem to resemble Durand's methodical structures. The axes and the arrangement of the components in Stirling's design are too anecdotal and picturesque for that. The building components in the research centre come together as though they are taking part in a surrealist design experiment. The building is like a cadavre exquis disguised with façades of an apparently sound historical placement. Stirling's work is characterised by formal recklessness which sometimes generates brilliant buildings but sometimes also colourful mediocrity. The collisions and cracks in the design can lead to a radiant result or a messy accident, as if a parachutist has landed in a china shop.

Translation: InOtherWords,
Christine Gardner

9 Ibid., Planche 25 and 26.

10 Colin Rowe, 'Introduction', in: Peter Arnell and Ted Bickford (eds.), *James Stirling: Buildings and Projects* (London: Architectural Press, 1984), 27 note 4.



Jean-Nicolas-Louis Durand, Planche 25, Huurwoningen – onregelmatig kavel / Tenement dwellings – irregular plot