

‘Publishing, basically. He taught me how to publish. Publishing is very different from building, you need to produce very special drawings, and very special views. He was fantastic at editing.’

– Léon Krier over James Stirling, in *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*, 1998

1
James Stirling postuleert zijn eigen auteurschap voor de eerste keer definitief en onmiddellijk uitbundig bij het verschijnen van *James Stirling*, een catalogusachtige uitgave van RIBA Publications die een tentoonstelling met dezelfde naam begeleidt.¹ Het boekje lijkt op het eerste gezicht een tussenobject. Op dat moment (1974) is Stirling immers samen met Léon Krier al vier jaar (met tussenpozen) aan het werk aan een eerste oeuvrecatalogus voor Gert Hatje, los geënt op het formaat van het *Oeuvre complète* van Le Corbusier. Dit huzarenstuk, het zogenaamde *Black Book*, is kort voor de opening van de RIBA-tentoonstelling nog niet klaar. Een kleine catalogus met een bloemlezing van de inhoud wordt verondersteld dat euvel op te vangen. *James Stirling* van het RIBA is bijgevolg, in tegenstelling tot de complexe constructie van de *Black Book*, een snelle, puntige en gebalde composiet: een zelfportret van zijn kunstenaarschap.

Het boekje kent twee edities. De tweede druk is identiek aan de eerste, met uitbreiding van twee ‘Duitse projecten’, wedstrijdprojecten van de periode 1974-1976. Beide edities tonen een selectie projecttekeningen, plannen, snedes en axonometrieën in chronologische volgorde, aangevuld met de teksten ‘Anti Structure’ en ‘From Garches to Jaoul’, een lezing en een tekst van Stirling zelf, biografie en bibliografie. Het geheel vormt een kort verzameld werk, zoals men dat vindt in een bureauportfolio. Het boekje wordt ingeleid door een tekst van Reyner Banham, die op zijn beurt weer wordt voorafgegaan door aan elkaar geplakte fragmenten met beschouwingen en opmerkingen van

PORTRET VAN EEN KUNSTENAAR (DAVID HOCKNEY 1971) Kersten Geers

Colin Rowe over de jonge Stirling. Een korte tekst met twee overpeinzingen, antwoorden op stellingen van Banham, getiteld ‘Stirling on Drawing’ vervolledigt de bundel. Dit laatste vat de intentie van het geheel samen: de constructie van het werk van architect James Stirling aan de hand van de tekening. Maar wat betekent dit, wat is de intentie?

Eerzijds, in feitelijke zin, is *James Stirling* een bloemlezing van het reeds gemaakte werk, een beperkt overzicht van een bepaald facet van de productie van de laatste vijftien jaar. De veronderstelde vraag van het RIBA vormt de perfecte aanleiding: een tentoonstelling van de tekeningen vraagt om een catalogus van tekeningen. Anderzijds is het boekje een veel minder onschuldig vehikel. Als een publicatie die de oeuvrecatalogus voorafgaat, is het een soort ersatzcatalogus, een vakkundig samengestelde, weloverwogen constructie van de architect-auteur. Fundamenteeler, toegankelijker, overzichtelijker dan een oeuvrecatalogus, een boek ontdaan van zijwegen, ontdaan van de confrontatie met de realiteit, geen foto’s, ontdaan van overbodige details: een zelfportret van de architect losgeknipt van de wereld.

Het materiaal dat in *James Stirling* is verzameld, heeft bijgevolg de pretentie persoonlijk te zijn. De tekeningen die zijn verzameld, tonen Stirling als auteur. Tekenend hierin is dat bij de eerste editie een erratum is toegevoegd dat, na protest, een aantal tekeningen (o.a. van Churchill College) toeschrijft aan Stirlings voormalige partner Gowan. En hoewel het grootste deel van de tekeningen zijn hertekend of zijn getekend door Léon Krier, gaan ze uiteindelijk alleen over de man wiens naam op de cover prijkt. Banham schrijft in zijn introductie: ‘they reveal the man by denying him’. De tekeningen zijn ‘impersonal coverings that can say something important for

1 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).

Publishing, basically. He taught me how to publish. Publishing is very different from building, you need to produce very special drawings, and very special views. He was fantastic at editing.'

– Léon Krier on Stirling, in *Big Jim: The Life and Work of James Stirling*, 1998

1

James Stirling claims his own authorship for the first time, definitely and at once exuberantly, with the appearance of *James Stirling* in print, a small catalogue-type book by RIBA Publications which accompanies the exhibition of the same name.¹ The book appears at first glance to be an interim item. After all, at that moment (in 1974), Stirling had already been collaborating with Léon Krier for four years (with breaks) on the first oeuvre catalogue for Gert Hatje, loosely based on the format of Le Corbusier's *Oeuvre Complète*. This daring exploit, the so-called Black Book, was not yet ready, shortly before the opening of the RIBA exhibition. A small catalogue with an anthology of the contents was expected to remedy that shortcoming. As a result, the RIBA publication *James Stirling* is, in contrast to the complex construction of the Black Book, a quick, sharp and pithy composite: a self-portrait of his artistry.

The book appeared in two editions. The second edition is identical to the first, but is expanded to include two 'German projects', competition projects from the period 1974 to 1976. Both editions show a selection of project drawings, plans, sections and axonometric drawings in chronological order, supplemented with the texts 'Anti Structure' and 'From Garches to Jaoul', a lecture and a text by Stirling himself, a biography and bibliography . . . The complete edition forms a short collected works, of the type found in a bureau portfolio. The book is prefaced

PORTRAIT OF AN ARTIST (DAVID HOCKNEY 1971) Kersten Geers

by a text by Reyner Banham, in turn preceded by gathered fragments of opinions and comments by Colin Rowe about the young Stirling. A short text with two reflections, answers to arguments made by Banham, entitled 'Stirling on Drawing' completes the bundle. The latter summarises the intention of the whole book: the construction of the work of architect James Stirling, based on the drawing. But what does this mean, what is the intention?

On the one hand, *James Stirling* is, in effect, an anthology of already realised work, a limited overview of one particular aspect of production in the previous 15 years. The supposed question of the RIBA provides the perfect occasion: an exhibition of the drawings is an invitation to produce a catalogue of drawings. On the other hand, the book is a much less innocent vehicle. As a publication which precedes the oeuvre catalogue, it is a sort of imitation catalogue, a skilfully assembled, well-considered construction of the architect-author. It is more fundamental, more approachable, better-organised than an oeuvre catalogue; a book stripped of distractions, missing the confrontation with reality, without photos, stripped of unnecessary details: a self-portrait of the architect cut free from the world.

As a consequence, the material collected in *James Stirling* has the pretention of a personal tone. The collected drawings show Stirling as author. Characteristically, an erratum was added in the first edition, which attributes, after protest, a number of drawings (including Churchill College) to Stirling's former partner Gowan. And although most of the drawings were redrawn or *drawn* by Léon Krier, ultimately they are all about the man whose name

1 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).

Stirling without saying a thing about Stirling'.² Die gedachte wordt nog versterkt door de twee teksten van Stirling zelf die zijn verzameld. De eerste tekst, een beschouwing van de villa's Garches en Jaoul van Le Corbusier, mijmert over auteurschap en moderniteit en de omgang van de architect met de veranderende condities. Stirling ziet een verlies van modernistische objectiviteit in de persoonlijke architectuur van Jaoul in vergelijking met het mechanisch modernisme van Garches. Hoewel dit in de oorspronkelijke tekst (uit 1955) nog wordt geïnterpreteerd als een mogelijk teken van ideologische zwakte, valt het, eenmaal opgenomen in het RIBA-boekje, te interpreteren als een voorspelling, een verkapt *mission statement* voor zijn eigen architectuur. De tweede tekst verdedigt een architectonische benadering van de vorm (tot op zekere hoogte), onafhankelijk van de constructie. De architectuur van de gecomponeerde vorm speelt zich niet af in de realiteit van het geconstrueerde gebouw, waar de zwaartekracht heerst. Die realiteit is een andere wereld, een parallel universum, dat met andere middelen wordt bespeeld. Stirling stelt zelf dat 'the axonometric drawings are very rarely shown to clients and are not used for presenting the building design to committees. This "presentation" function is often done via models (...)'³ Het universum van de tekeningen is daarvan losgeknipt. Het is het exclusieve universum van de architect-auteur, het tableau waarin hij zijn fascinaties en verlangens componeert tot het architectuurproject, los van de pragmatische hardheid van de realiteit. De tekeningen zijn 'lucide en expliciet over hun inhoud (...) en verbeelden in de transparantie van de kalk hun intellectuele transparantie'.⁴

2

De mythe van de tekening als destiltaat en toetsteen heeft haar wortels in de set aan axonometrische tekeningen van kerktypen die Leonardo da Vinci, waarschijnlijk samen met Bramante, ontwikkeld heeft in de jaren tachtig van de vijftiende eeuw

in de renaissance. Ze tonen de kerktypen als lichamen, en zijn in hun axonometrische weergave, waarin voor het eerst plan en opstand in een tekening samen worden weergegeven, door Leonardo ontwikkeld vanuit de anatomische tekentechniek.⁵ Het formele onderzoek, enerzijds geschraagd door persoonlijke interesse en de reeds afgelegde weg, anderzijds door aangereikte – zichtbare – kennis, in casu de tempelstructuren uit de Romeinse tijd, is hier niet dogmatisch, niet puristisch en in zekere zin pragmatisch weergegeven. De tekeningen, hoewel overgeleverd als *doodles* op een blad, zijn het eindproduct. Ze zijn het concentraat van de architectonische intentie. Ze zijn onmiddellijk daarna door Bramante omgezet in gebouwde structuren, als een soort gebouwde prototypen van een hypothetische architectuur.

Stirlings formele accumulatie aan de hand van zijn tekeningen is zeer vergelijkbaar. Ze vormt de kern van de gerepresenteerde architectuur, niet om de opdrachtgever te overtuigen, maar als product an sich, een eindresultaat. Net zoals de set aan typologische axonometrische tekeningen van Leonardo de basis vormt voor de pogingen tot gebouw van Bramante – een architectuur die in zijn uitvoering altijd *mislukt*, doordat ze altijd in haar uitvoering keuzes moet maken, die moeten onderhandelen met de intentie – zo zijn de tekeningen van Stirling, voor het eerst verzameld in het RIBA-boekje, pure intentie, de pure architectuur, zonder de vervuiling van de confrontatie met de realiteit. Die geconcentreerde *virtuele* realiteit is waar de formele kennis wordt geaccumuleerd. De kennis wordt verzameld in de publicatie, de catalogus. De tekening bepaalt hoofd- en bijzaak in het discours van de architect. Het wordt dus mogelijk de evolutie van de architectuur alleen aan de hand van de tekening te analyseren. De manier waarop de tekening evolueert, de klemtonen anders komen te liggen, is een indicator. De (her)ontdekking van de tekening in het RIBA-boekje valt samen met de ontwikkeling van het molperspectief. De eerste

moltekening, de figuur van het Florey Building gemaakt door Léon Krier, wordt in eerste instantie nog opgevoerd als een tour de force, een formidabele tekening waarvan dat wat wordt gecommuniceerd niet geheel duidelijk is. De figuur lijkt nog enigszins op de opengewerkte perspectieven van machines waar ook Reyner Banham in zijn introductie naar verwijst. In de Duitse projecten, die in de tweede editie worden toegevoegd, heeft de tekenmethode bijgedragen aan het herorganiseren van de hiërarchie van het gebouw. De molperspectieven tonen de relevante ruimten, de interieurs binnen de complexe stedelijke bouwcomposities. Telkens opnieuw bepalen ze de krijtlijnen van een architectuur die in toenemende mate is gecomponeerd en alleen op indirecte manier met de realiteit een engagement aangaat.

3

In 1971 schildert David Hockney *Portrait of an Artist*. Een compositie van een ongedefinieerde zwemmende figuur en een neerkijkende figuur (een man in pak) aan de rand van het zwembad, een heuvelachtig landschap in de achtergrond. In letterlijke zin is de kunstenaar die wordt geportretteerd Peter Schlesinger, de staande figuur aan de rand van het zwembad, fotograaf en betrokken in een ingewikkelde relatie met Hockney. Het schilderij werd pas aangevangen op het moment dat hun relatie was beëindigd. Maar natuurlijk is de kunstenaar die impliciet wordt geportretteerd Hockney zelf. Het 'reveals the man by denying him'.⁶ De totstandkoming

2 Reyner Banham, 'Introduction', in: Stirling, RIBA, Heinz Gallery, op. cit. (noot 1), p. 5-14, citaat p. 6.

3 James Stirling, 'Stirling on Drawing', in: Stirling, RIBA, Heinz Gallery, op. cit. (noot 1), p. 16.

4 Banham, op. cit. (noot 2).

5 Arnaldo Bruschi, *Bramante*, (Londen: Thames and Hudson), 1977. Het lijkt een culminatiepunt van twee verschillende achtergronden: Leonardo's quasiwetenschappelijke anatomische tekeningen, en Bramantes uit Urbino meegenomen kennis van de perspectief en de constructie van de architectonische ruimte en het architectonisch object.

6 Banham, op. cit. (noot 2).

figures on the cover. Banham writes in his introduction: 'They reveal the man by denying him.' The drawings are 'impersonal coverings that can say something important for Stirling without saying a thing about Stirling'.² That thought is further reinforced by the two texts written by Stirling himself which have been included in the collection. The first text, a consideration of Corbusier's Villas Garches and Jaoul, muses about authorship and modernity and how the architect deals with changing conditions. Stirling sees a loss of modernist objectivity in the personal architecture of Jaoul in comparison with the mechanical modernism of Garches. Although in the original text (written in 1955), this is still interpreted as a possible sign of ideological weakness, once included in the RIBA book, it could be interpreted as a prophecy, a veiled *mission statement* for his own architecture. The second text defends an architectural approach to the form, independent of the construction (up to a certain point). The architecture of the composed form does not take place in the reality of the constructed building, ruled by gravity. That reality is another world, a parallel universe, with other rules of play. Stirling himself states that 'the axonometric drawings are very rarely shown to clients and are not used for presenting the building design to committees. This "presentation" function is often done via models . . .'.³ The universe of the drawings is cut loose from this constraint. It is the exclusive universe of the architect-author, the tableau in which he compounds his fascinations and desires into the architecture project, separate from the pragmatic harshness of reality. The drawings are 'lucid and explicit about their content . . . and represent their intellectual transparency in the transparency of chalk'.⁴

2
The myth of the drawing as distillation and touchstone finds its roots in the set of axonometric drawing of church types which Leonardo da Vinci, probably in collaboration with Bramante, developed in the 1480s during the Renaissance. They show the church types as bodies, and for the axonometric reproduction, in which for the first time ground plan and vertical elevation are displayed in a single drawing, they are developed by Leonardo using the anatomic drawing technique.⁵ The formal investigation, supported on the one hand by personal interest and the already trodden path, on the other hand by proffered – visible – knowledge, in this case, the temple structures from Roman times, is not reproduced in a dogmatic or purist way and to some extent pragmatically. The drawings, although handed down as *doodles* on a sheet of paper, are the end product. They are the concentrate of the architectonic

intention. Immediately afterwards, they are turned into built structures by Bramante, as a sort of built prototypes of a hypothetical architecture.

Stirling's formal accumulation based on his drawings is extremely similar. They form the core of the architecture presented, not to convince the client, but as a product in itself, an end result. Just as Leonardo's set of typological axonometric drawings form the basis for Bramante's attempts to build – an architecture which always *fails* when realised,

2 Reyner Banham, 'Introduction', in: *Stirling, RIBA, Heinz Gallery*, op. cit. (note 1), 5-14, quote on 6.

3 James Stirling, 'Stirling on Drawing', in: *Stirling, RIBA, Heinz Gallery*, op. cit. (note 1), 16.

4 Banham, op. cit. (note 2).

5 Arnaldo Bruschi, *Bramante* (London: Thames and Hudson, 1977). It appears to be a culmination point of two different backgrounds: Leonardo's quasi-scientific anatomical drawings and the knowledge Bramante brought from Urbino of perspective and the construction of architectonic space and the architectonic object.



van het schilderij gebeurt gedurende de volledige opnametijd van *A Bigger Splash*, een filmportret van David Hockney, geregisseerd door Jack Hazan. Het schilderij is indirect de protagonist van de film, de constructie ervan vormt de rode draad bij de vertelling. Het geeft tegelijkertijd, net zoals de film dat wil, een zicht op de kunstenaar. Hockneys auteurschap speelt zich af binnen de randen van het schildersdoek. Hoewel – zoals duidelijk wordt in Hazans film – de totstandkoming van het werk verschillende stadia doorloopt, waarin toevalligheden en fascinaties elkaar in recordtempo afwisselen, is het de compositie zelf, op het doek, die in al zijn beperktheid Hockneys intentie weergeeft.

4

In 1961 schrijft Richard Hamilton 'For the Finest Art, Try Pop' en argumenteert dat pop, dat op het eerste gezicht een conformistische houding lijkt te verbeelden, niets minder is dan een 'kruisbevru-

ting van dada en futurisme'.⁷ Dit in de overtuiging dat kunstenaar in het twintigste-eeuwse stadsleven een consument is van massacultuur en er potentieel aan deelneemt. Hij stelt pop art ('a statement of belief in the changing of society') tegenover veelal nostalgische en absolutistische positionering van de avant-garde. Pop ontwikkelt aldus een formeel conservatisme tegenover de avant-garde. Het ontdoet de kunst van de noodzaak andere, nieuwere, vreemdsoortiger beelden te creëren. Brutaliteit of directheid schuilt in de ogenschijnlijke kopie, in het hergebruik van commerciële beelden, in het hercomponeren van het gevondene.

De tekeningen van Stirling kunnen begrepen worden als zo'n popinstrument. Het zijn toegankelijke en lucide composities van architectuur en onmiddellijk als zodanig herkenbaar. Net zo zijn David Hockneys schilderijen op zich herkenbaar en toegankelijk. Ze spelen met het traditionele idee van het geconstrueerd portret; tweedimensionale maar

plastische figuren bevolken een eenvoudig tableau. Ook de architectuurtekeningen van Stirling zijn direct als hun oervorm te begrijpen.

Hockneys werk combineert radicale thema's met klassieke vormen. Stirlings architectuur heeft dezelfde ambivalentie, direct en radicaal maar onmiddellijk communiceerbaar met eenvoudige tekeningen: gecomponeerd, uitdagerend en afgerond. Alleen vanuit de ijzeren logica van de compositie kan ze over de volledige periode congruent blijven. Een set aan thema's, zoals de schuine glazen gevel, houdt het geheel bij elkaar, en wordt uiteindelijk haar enige overblijvende *raison d'être*.

Vanuit de consistentie van de tekening ontwikkelt Stirling een formele architectuurtaal. Die komt als het ware los te staan van de realiteit. De architectuurtekening is het

7 Richard Hamilton, 'For the Finest Art, Try Pop', in: *Collected Words 1953-1982* (New York/Londen: Thames and Hudson, 1982), p. 42-43, oorspr. verschenen in: *Gazetta*, nr. 1, 1961



David Hockney, Portret van een kunstenaar (zwembad met twee figuren) / Portrait of an Artist (Pool with Two Figures), 1977(ARS), New York / DACS

because choices always have to be made during realisation which have to negotiate with the intention – Stirling’s drawings, brought together for the first time in the RIBA book are pure intention, pure architecture, without the contamination of a confrontation with reality. That concentrated *virtual* reality is where formal knowledge is accumulated. The knowledge is brought together in the publication, the catalogue. The drawing determines the essentials and the side-issues in the discourse of the architect. So it becomes possible to analyse the evolution of the architecture, based only on the drawing. The way in which the drawing evolves and the accents shift is an indicator. The (re)discovery of the drawing in the RIBA book coincides with the development of the mole perspective. The first mole drawing, the figure of the Florey Building made by Léon Krier, is in the first place still presented as a *tour de force*, a tremendous drawing in which it is not always entirely clear what is being communicated. The figure is somewhat similar to the exploded view perspectives of machines, also referenced by Reyner Banham in his introduction. In the German projects, added in the second edition, the drawing method has contributed to the reorganisation of the building’s hierarchy. The mole perspectives show the relevant spaces, the interiors within the complex urban building compositions. Again and again, they define the chalk marks of an architecture which is increasingly composed and only indirectly enters into an engagement with reality.

3

In 1971, David Hockney painted *Portrait of an Artist*. A composition of an undefined swimming figure and a figure looking down – a man in a suit – at the edge of the swimming pool, with a hilly landscape in the background. In the literal sense, the artist being portrayed, Peter Schlesinger, the

figure standing at the edge of the swimming pool, is a photographer and involved in a complicated relationship with Hockney. The painting was only started at the moment their relationship ended. But, of course, the artist implicitly portrayed is Hockney himself. It ‘reveals the man by denying him’.⁶ The painting came into being during the complete period of shooting of *A Bigger Splash*, a film portrait of David Hockney directed by Jack Hazan. The painting is indirectly the protagonist of the film, its construction forms the narrative thread. At the same time, it gives a view of the artist, just as the film wants to achieve. Hockney’s authorship takes place within the edges of the painter’s canvas. Although the realisation of his work passes through different stages – as becomes clear in Hazan’s film – in which coincidences and fascinations alternate in record time, it is the composition itself on the canvas which, despite all its limitations, renders Hockney’s intention.

4

In 1961, Richard Hamilton writes ‘For the Finest art, try Pop’ and argues that pop, which at first sight seems to represent a conformist attitude, is no less than a ‘cross-fertilization between Dada and Futurism . . .’⁷ This in the conviction that the artist in twentieth-century city life is a consumer of mass culture and potentially a participant. He places Pop Art (‘a statement of belief in the changing of society’) opposite the mainly nostalgic and absolutist position of the avant-garde. So pop develops a formal conservatism as opposed to the avant-garde. It removes the necessity for art to create other, newer, stranger images. Impertinence or directness lurks in the apparent copy, in the reuse of commercial images, in the recomposition of things found.

Stirling’s drawings can be understood as a pop instrument like that. They are accessible and

lucid architectural compositions and immediately recognisable as such. In the same way, David Hockney’s paintings are theoretically recognisable and accessible. They play with the traditional idea of the constructed portrait; two-dimensional but expressive figures inhabit a simple tableau. Stirling’s architectural drawings can be directly understood as their archetype.

Hockney’s work combines radical themes with classical forms. Stirling’s architecture has the same ambivalence, direct and radical but instantly communicable with simple drawings: composed, challenging and well-rounded. Only from the iron logic of the composition can they remain congruent over the full period. A set of themes, such as the slanting glass façade, keep the whole thing together, and eventually constitute the only remaining *raison d’être*.

From the consistency of the drawing, Stirling develops a formal architectural language. It loses touch, as it were, with reality. The architectural drawing is the means to compound both to a single entity. Everything which cannot be summarised there, becomes secondary. Just as Hockney falls back on the perspectival composition with two-dimensional figures from Piero della Francesca and develops it into a style of painting which he uses to depict his own social relationships (‘gay friends, collectors, etc’) in order to abruptly interrupt the linear modernistic ‘history of the art of painting’, Stirling also uses, consciously or unconsciously, the classical architectonic means of the drawing, not to develop the building better, but – as a separate issue – to create a self-enclosed reality that in its directness and the

6 Banham, op. cit. (note 2).

7 Richard Hamilton, ‘For the Finest Art, Try Pop’, in: *Collected Words 1953-1982* (New York/London: Thames and Hudson, 1982), 42-43, originally published in: *Gazetta*, no. 1 (1961).

middel om beide tot een geheel te componeren. Alles wat daarin niet samenvatbaar is, wordt secundair. Zoals Hockney teruggrijpt naar de perspectivistische compositie met tweedimensionale figuren van Piero della Francesca en haar ontwikkelt tot een schilderij waarmee hij zijn eigen sociale relaties afbeeldt ('gay friends, collectors, etc') om op die manier de lineaire modernistische 'geschiedenis van de schilderkunst' abrupt te onderbreken, zo gebruikt Stirling, bewust of onbewust, het klassieke architectonische middel van de tekening, niet om het gebouw beter te ontwikkelen, maar om – los daarvan – een zelf ingesloten realiteit te creëren die in haar directheid en de incorporatie van 'moderne' elementen onvoorwaardelijk hedendaags is. Het nadeel is dat hij zo met zijn architectuur aan de werkelijkheid lijkt te ontsnappen. Door gebruik te maken van de tekening als doel en destillaat, ondermijnt ook Stirling de lineaire modernistische architectuurgeschiedenis van opeenvolgende avant-gardes ten voordele van een persoonlijke positie 'te midden van de massacultuur'.⁸

5

Stirling ontdekt de architectuur van de ideologische vooringenomenheid van het modernisme. Op die manier kan hij een architectuur maken die veel radicaler is dan zijn tijdgenoten. Die zijn immers verlamd door discussies over de erfenis van het maatschappelijk engagement in de ruïnes van het ideologische modernisme. Stirlings architectuur bevraagt de complexiteit van de hedendaagse maatschappij in de pseudocomplexiteit van zijn architectuur. De directe, geconstrueerde architectuurtekening is in zijn eenvoud het uitgelezen middel om afstand te nemen van de ideologische discussies en de essentie van de architectuur te bevragen. Er is geen sprake van uitvinding. De kracht van de tekeningen zit in de intentie: ze zijn een accumulatie van verschillende elementen, die bewust zijn samengebracht. Ze zijn niet terug te brengen tot een passende set van ideologische oneliners maar

vormen een geheel aan conflicterende interesses, die de individuele verbeelding zijn van de complexiteit van de hedendaagse context.

Net zoals bij Hockney, wiens zoektocht uiteindelijk resulteert in het naschilderen van oude meesters, wordt de ontwikkeling van die formele taal binnen het eigen strikte kader de uiteindelijke val van Stirlings architectuur. De formele zoektocht komt geleidelijk aan op zichzelf te staan. De onbewuste ontwikkeling van de principes, wordt op een bepaald moment – wanneer ook door Stirling het bestaan ervan wordt erkend – een doel op zich, dat resulteert in een soms naïeve bevraging van de eigen formele drijfveren. Zodra ook voor Stirling de regels zijn gekend, verwordt zijn architectuur tot een idiosyncratische zoektocht naar de eigen bronnen en is de wereld zelf verdwenen.

Vertaling: InOtherWords,
Christine Gardner

⁸ Richard Hamilton, 'For the Finest Art, Try Pop', in: *Collected Words 1953-1982* (New York/Londen: Thames and Hudson, 1982), p. 42-43, oorspr. verschenen in: *Gazetta*, nr. 1, 1961

incorporation of 'modern' elements is unconditionally present-day. The disadvantage is that he appears to escape reality in this way with his architecture. By using the drawing as target and distillation, Stirling also undermines the linear modernistic history of architecture from successive avant-gardes in favour of a personal position 'in the middle of culture for the masses'.⁸

5

Stirling removes the ideological partiality of modernism from architecture. In that way, he can make architecture that is much more radical than that of his contemporaries. They are in any case paralysed by discussions about the legacy of social engagement in the ruins of ideological modernism. Stirling's architecture applies the complexity of present-day society to the pseudo-complexity of his architecture. The direct, constructed architectural drawing is in its simplicity the best means of disassociating oneself from the ideological discussions and to apply the essence of architecture. It is certainly not invention. The power of the drawings lies in the intention: they are an accumulation of different elements, brought together consciously. They cannot be brought back to a suitable set of ideological one-liners but form an entity of conflicting interests, which are the individual representation of the complexity of the present-day context.

Just as by Hockney, whose search finally resulted in the reproduction of old masters, the development of that formal language within the individual strict framework eventually brings about the fall of Stirling's architecture. The formal quest comes to stand on its own, bit by bit. The unconscious development of principles becomes eventually – when its existence is also acknowledged by Stirling – a purpose in itself that results in a sometimes naive application

of one's own formal motives. Because as soon as the rules are known to Stirling too, his architecture deteriorates into an idiosyncratic search for its own sources and the world itself vanishes.

⁸ Richard Hamilton, 'For the Finest Art, Try Pop', in: *Collected Words 1953-1982* (New York/Londen: Thames and Hudson, 1982), 42-43, originally published in: *Gazetta*, no. 1 (1961).