

Het principe dat het een architect vrijstaat in de loop van zijn carrière een aantal duidelijk verschillende standpunten in te nemen, is niet alleen algemeen aanvaard, maar het wordt vaak ook voorgesteld als een bewijs van artistieke superioriteit. De carrières van Frank Lloyd Wright en Le Corbusier waren beide in overeenstemming met dit model, evenals die van OMA en Herzog & de Meuron op dit moment. Echter, nu we dit verheven gezelschap verzameld hebben zouden we – op het gevaar af te karikaturiseren – zo vrij kunnen zijn een onderscheid te maken tussen de twee koppels. Wright en Le Corbusier, toegegeven, waren proteïsche genieën die ieder werden bijgestaan door een klein atelier van medewerkers. Het kan best zijn dat het werk dat onder de namen OMA en Herzog & de Meuron wordt geproduceerd onder strikte regie van de respectievelijke partners van die bureaus tot stand komt, maar het is tevens het werk van vele honderden uitdrukkelijk samenwerkende mensen.

Het ligt voor de hand de loopbaan van James Stirling toe te voegen aan onze lijst van architectonische carrières die zich laten kenschetsen door voortdurende vernieuwing. Stirling nam afstand van een architectuur die een voorkeur vertoonde voor abstracte en autonome eigenschappen, ten gunste van een architectuur waarin plaats was voor historische referenties en die in bredere zin probeerde te harmonieren met stedelijke omstandigheden. En dat is alleen maar de verrassendste van een aanzienlijk aantal creatieve koerswijzigingen die door een onderzoek naar het verloop van zijn carrière als architect in kaart kunnen worden gebracht. Toevallig strekt zijn werkzame leven zich keurig uit tussen de laatste productieve jaren van Wright en Le Corbusier en het moment dat Herzog & de Meuron en OMA hun hoofdrol op het wereldtoneel begonnen te spelen. Het imago dat tijdens het leven van Stirling werd opgebouwd – wellicht ook door hemzelf – vormde in hoge mate een voortzetting van de traditie van het eerste koppel en het is nog steeds zo dat veel van

SPELTACTIEK EN DRAMATIEK IN HET WERK VAN JAMES STIRLING

Ellis Woodman

het commentaar bij gebouwen waar Stirlings naamkaartje aan hangt – bijvoorbeeld in het hoofdstuk over Stirling in *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects* van Rafael Moneo¹ – ze aan de orde stelt alsof ze het product zijn van één enkele architectonische verbeelding. Maar in feite was het werk van Stirling bijna altijd het product van een intensief samenwerkingsverband. In *Modernity and Reinvention. The Architecture of James Gowan* probeer ik aan te tonen dat de samenwerking tussen Stirling en Gowan fundamenteel de vereniging van twee creatief gelijkwaardige partners was, wat doet vermoeden dat wetenschappers nog een rol te spelen hebben bij het vaststellen van de omvang van de inbreng van mensen als Léon Krier en Walter Nägeli aan latere stadia van Stirlings carrière.² Dit is niet alleen een kwestie van: ‘ere wie ere toekomt’. Als we de stoet ideologische *non-sequiturs* en schijnbare zelfverloocheningen die het oeuvre van Stirling kenmerken willen doorgronden, dan is het ongetwijfeld essentieel om te begrijpen dat dit werk het resultaat is van een werkwijze waar creatief onderhandelen een bijzonder grote rol in speelde.

Als we begrijpen hoe deze ontwerpen tot stand kwamen, zou dat ook wat meer licht kunnen werpen op hun ten dele radicale architectonische dynamiek. Hieronder twee citaten, het eerste van Gowan en het tweede van Andrew Birds, Richard Portchmouth en Andrew Russum: invloedrijke medewerkers van Stirling aan het begin respectievelijk het einde van zijn carrière:

[Stirling] werkte visueel, meer met zijn ogen dan met zijn hersens. Hij baande zich tastend een weg, werkte oriënterend en als een kunstenaar en hij wist eigenlijk niet hoe het resultaat

1 Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects* (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 2004).

2 Ellis Woodman, *Modernity and Reinvention. The Architecture of James Gowan* (Londen: Black Dog Publishing, 2008).

The principle that an architect might adopt a number of quite distinct positions over the course of a career is not only accepted, but is often held up as an indication of artistic pre-eminence. The careers of Frank Lloyd Wright and Le Corbusier both accorded with this model, as do those of OMA and Herzog & de Meuron today. However, having assembled this elevated gathering, we might – at the risk of caricature – venture to draw a distinction between the two pairings. Wright and Le Corbusier we recognise as protean geniuses, each supported by a small atelier of assistants. The work produced under the names OMA and Herzog & de Meuron may be strongly directed by those firms' respective partners, but is also the product of many hundreds of people working in explicit collaboration.

To our list of architectural careers that have been characterised by continual reinvention, that of James Stirling represents an obvious addition. Stirling's abandonment of an architecture that privileges abstract and autonomous qualities in favour of one that accommodates historical reference and seeks to become enmeshed in a wider urban condition is just the most startling of a considerable number of creative departures that can be charted across the course of his practice. As it happens, his professional life neatly spans the period between the last years of Wright and Le Corbusier's production and the moment of Herzog & de Meuron and OMA's emergence as the dominant figures on the global stage. The image cultivated of – and arguably by – Stirling in his lifetime was very much in the former mould and it remains the case that much of the commentary on the buildings to which Stirling's name is attached – for example, the chapter devoted to Stirling in Rafael Moneo's *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*¹ – addresses them as if

GAMESMANSHIP AND THE PICTURESQUE IN THE WORK OF JAMES STIRLING

Ellis Woodman

they were the product of a single architectural imagination. The truth, however, is that Stirling's work was almost invariably the product of intense collaborative relationships. My own book, *Modernity and Reinvention: The Architecture of James Gowan*² seeks to establish that the Stirling and Gowan partnership was fundamentally a pairing of creative equals and one suspects that there is still a role for scholars to play in establishing the extent of the contributions made to the later stages of Stirling's career by such figures as Léon Krier and Walter Nägele. The issue at hand isn't merely one of attributing proper credit. If we are to make sense of the parade of ideological non-sequiturs and seeming self-repudiations that constitute Stirling's oeuvre, it is surely fundamental to understand that the work is the product of a working process in which creative negotiation played an unusually significant role.

An understanding of how these designs came to be made might also shed some light on some of their more radical architectural dynamics. What follows are two quotes, the first from Gowan, the second from Andrew Birds, Richard Portchmouth and Andrew Russum, respectively major collaborators in Stirling's work at the beginning and end of his career:

[Stirling] worked visually, using his eye rather than his intelligence. He would fumble his way through in an exploratory manner, an artistic manner, and basically he didn't know what the outcome was going to be except that he wanted it to be a surprise ... Because his process wasn't an intellectual one, he wasn't at his best *ab initio*. He tended to

1 Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects* (Cambridge, MA: MIT Press, 2004).

2 Ellis Woodman, *Modernity and Reinvention: The Architecture of James Gowan* (London: Black Dog Publishing, 2008).

er uit zou komen te zien, maar wel dat het verrassend moest zijn (...). Zijn methode was niet rationeel en daarom was hij niet ab initio op z'n best. Hij koos vaak een referentie die hij wel toepasselijk vond of, als ik in de buurt was, leunde achterover terwijl ik iets ontwierp dat hem tot daden inspireerde.³

Jim bevorderde en eiste dat zijn staf ontwerpinitiatieven aan hem voorlegde. Als men dan met voorstellen kwam, nam Jim de rol van arrangeur op zich. Hij wierp zich op de tekeningen en hanteerde het rode potlood – zette vinkjes en kruisjes om goedkeuring of afkeuring aan te geven en voegde er transparantvellen met vaak radicale en amusante ontwerpontwikkelingen aan toe. Het was onvermijdelijk dat er vaak heimelijke tegenzetten werden beraamd – ingegeven door de angst dat de voorstellen dit niet ongeschonden zouden overleven. Deze speltactiek creëerde persoonlijke relaties waarbinnen met Jim over architectuur werd gepraat, wat het bureau de rillingen bezorgde. En dat Jim zo in de gelegenheid werd gesteld om zijn handtekening onder het gebouw te zetten, een gelegenheid waar hij met groot genoegen gebruik van maakte, was minstens zo belangrijk.⁴

Uit deze kanttekeningen kunnen we een aantal belangrijke observaties omtrent Stirlings werkmethode extrapoleren. Ten eerste: dat hij de creatie van het organisatiesysteem en de creatie van de iconografie van een gebouw als potentieel volledig autonome procedures zag. Vervolgens: dat hij vond dat vooral het tweede hem in de gelegenheid stelde zich het auteurschap toe te eigenen. En de meest provocerende: dat hij gedurende zijn gehele carrière werd aangetrokken door de mogelijkheid de scheiding tussen die twee te dramatiseren. De spanning tussen de *Gestalt* van gebouwen en hun iconografische uitvoering is echter

het duidelijkst neergezet in werk uit het eind van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig. Kijk bijvoorbeeld maar naar een project als de Clore Gallery (1980–1985), een aanbouw aan Tate Britain. Je ziet in een oogopslag aan de plannen dat het gaat om een eenvoudige L-vormige aanbouw aan het negentiende-eeuwse centrale gebouw, met een enfilade van tentoonstellingsruimten met dakramen die fundamenteel in overeenstemming zijn met de aangrenzende galerieën. Voor de hoofdaanzichten is overvloedig gebruikgemaakt van hetzelfde portlandsteen als voor het oude gebouw en zelfs de positie en het profiel van de kroonlijst daar sluiten aan op de bestaande kroonlijst. Vanaf dit punt bestookt Stirling het ontwerp echter met een reeks ingrepen die ons op het verkeerde been zetten.

De eerste is een groot opgezette gridtekening van metselwerk die zich uitstrekt over de twee hoofdaanzichten. De status van dit metselwerk is ambigu. De proporties en de spaarzame articulatie roepen beslist eerder modernistische dan classicistische associaties op. We zouden in eerste instantie de indruk kunnen krijgen dat het ontwerp de bouwstructuur wil laten zien, maar de aanwezigheid van een uitgestrekte vlakte van schijnbaar ongedragen metselwerk op de meest zichtbare hoek van het gebouw helpt ons snel uit de droom. Het is grotendeels opgevuld met stucwerk, maar op deze retorisch problematische hoek verandert dat – waarbij de overgang plaatsvindt op de diagonaal – in rode baksteen, geleend van het achttiende-eeuwse paviljoen dat ernaast staat. Zo wordt de loyaliteit van het gebouw in twijfel getrokken, net als bij de secundaire aanzichten, die hun utilitaire rol erkennen door terug te vallen op sober gedecoreerde lichtgele constructiebaksteen. Het is heel toepasselijk dat het korte stuk van het aanzicht, dat de ingang herbergt, het sterkst verwant is aan het indrukwekkende voorkomen van de oude galerij. Hier is het grid ingeruild voor een groot in steen uitgevoerd oppervlak dat een grote glazen opening omlijst. Qua vorm

biedt dit een surrealistische parafrasering van het fronton op het tegenoverliggende (bestaande) aanzicht – een verband dat verder wordt versterkt door de herhaling van een Diocletiaans raam dat een prominente plaats inneemt op dezelfde voorgevel.

We zouden het werk aan deze aanzichten veel grondiger kunnen onderzoeken dan we hier hebben gedaan, maar we hebben, naar ik hoop, genoeg gezien om het op een fundamenteel punt eens te zijn: de effectiviteit van de batterij aan grillige ontwerpdetails die Stirling op een gebouw afstuurt, is volledig afhankelijk van het feit dat hij ons inzicht in de generieke aard van het anker, dat ze houdt, weet te handhaven. Dit komt tot uiting in de spanning – misschien zelfs het conflict – tussen de ordening en het beeld van het gebouw.

Hier speelt een gevoeligheid die binnen de twintigste-eeuwse architectuur bijna zonder weerga is, maar waarbij we misschien in de buurt kunnen komen als we denken aan wat John Coltrane met een klassieker als *These Foolish Things* deed of aan de manier waarop Picasso *Las Meninas* van Velázquez reconstrueerde. Het verband is vooral expliciet bij het ontwerp voor de Staatsgalerie Stuttgart, waar Stirling de plattegrond van het Altes Museum van Schinkel als uitgangspunt neemt en het vervolgens via een reeks hoogstindividuele improvisaties op de proef stelt totdat het er bijna bij neervalt.

Waar het gaat om zijn positie als architect toont Stirling zich, zoals ik aan het begin van dit artikel al opmerkte, gedurende zijn hele carrière buitengewoon beweeglijk. De periode waartoe de Clore Gallery en de Staatsgalerie behoren, ligt ingesloten tussen perioden waarin zijn werk een veel grotere stilistische cohesie vertoonde. Als we terugkijken naar de latere projecten uit de samenwerking tussen Stirling en Gowan, met name naar de technische faculteit van de universiteit

3 Idem.

4 Andrew Birds, Richard Portchmouth en Michael Russum, 'Jim and I', *The Architectural Review*, december 1992, p. 70.

choose the reference that he thought was apposite or if he happened to have me around, he sat back while I devised something that he was activated by.³

Jim encouraged and required his staff to lay design initiatives before him. As proposals were made, Jim assumed the role of orchestrator, descending upon drawings and red-lining them – making ticks and crosses indicating either approval or rejection and adding overlays of often radical and amusing design developments. Inevitably, alarmed that the proposals may not remain intact, covert counter measures would often be devised. This gamesmanship established a one-to-one relationship of design dialogue with Jim and created a frisson within the office. Equally significantly it gave Jim the possibility of signing the building, an opportunity that he would take with great delight.⁴

From these comments we can extrapolate a number of key observations about Stirling's working practice. First, that he viewed the act of establishing a building's organisational syntax and that of establishing its iconography as potentially quite autonomous procedures. Second, that he saw the opportunity for authorship as residing principally in the latter. And most provocatively, that throughout his career he was attracted by the opportunity to dramatise the division between the two. It is, however, in the work of the late 1970s and early 1980s that a tension between the buildings' *Gestalt* and their iconographic elaboration is most explicitly stated. Consider, for example a project such as the Clore Gallery (1980-1985), an extension to Tate Britain. A glance at the plans reveals a simple L-shaped addition to the nineteenth-century host building, the enfilade of top-lit

galleries being fundamentally of a piece with those that they adjoin. The principal elevations make ample use of the same Portland stone that is employed by the old building and even go so far as to match the position and profile of the adjoining cornice. From this point on, however, Stirling bombards the design with a series of interventions that frustrate our expectations of it.

The first is the large-format grid of applied stonework that extends across the two principal elevations. Its status is ambiguous. The associations conjured by the dumb proportions and spare articulation are certainly more modernist than classical. However, if our immediate impression is that the device is a register of the building's structure, the presence of a large expanse of seemingly unsupported masonry on the building's leading corner soon disabuses us of the idea. The grid is generally infilled with render but on this rhetorically troubling corner, that changes – the transition being made on the diagonal – to a red brick borrowed from the eighteenth-century lodge that stands alongside. The building's allegiances are thus queried, as they are again, when the minor elevations revert to a parsimoniously detailed blond engineering brick in recognition of their more utilitarian role. Appropriately, it is the short stretch of elevation that accommodates the entrance that is most strongly related to the grand expression of the old gallery. Here, the grid is exchanged for an expanse of stone cladding, within which a large glazed opening is set. In form, this offers a surreal paraphrase of the pediment on the opposing (pre-existing) elevation – a connection that is further enforced by the quotation of a Diocletian window which features on the same frontage.

While we could investigate the treatment of these elevations at far greater length we have, I hope, seen enough to agree on one fundamental point: that the

effectiveness of the battery of wild design elaborations that Stirling unleashes is entirely reliant on his maintaining our understanding of the generic nature of the armature to which they are applied. It is in the tension – not to say conflict – between the building's syntax and imagery that its expression lies.

The sensibility at play is one that has few parallels in the architecture of the twentieth century but if we think of the purposes to which John Coltrane put a standard like *These Foolish Things* or the way that Picasso remade Velázquez's *Las Meninas* we perhaps come close. The connection is most explicit in the design of the Stuttgart Staatsgalerie, where Stirling takes the plan of Schinkel's Altes Museum as a starting point and proceeds to test it almost to destruction through a series of highly individual improvisations.

As I noted at the beginning of this article, Stirling manifests an unusual itinerancy of position across the course of his career. The years to which the Clore Gallery and the Staatsgalerie belong are bracketed by periods during which the work took on a much greater stylistic cohesion. Looking back to the later projects of the Stirling and Gowan partnership, most notably the Leicester Engineering Building, we encounter yet another understanding of the role that style might play in the formation of a modern architecture – namely a kind of variant of nineteenth-century eclecticism in which a building's style is conceived as a manifestation of its function. As I have described in my article on the Engineering Building in *OASE* 74,⁵ this was a building conceived 'in the engineering style'.

3 Ibid.

4 Andrew Birds, Richard Portchmouth and Michael Russum, 'Jim and P', *Architectural Review*, December (1992), 70.

5 Ellis Woodman, 'Functionalism Is not Enough: Leicester Engineering Department and the Question of Style', *OASE*, no. 74 (2007), 86-96.

van Leicester, komen we nóg een opvatting tegen over de rol die stijl zou kunnen spelen in de vorming van een moderne architectuur – namelijk een soort variant op het negentiende-eeuwse eclecticisme, dat de stijl van een gebouw opvat als een manifestatie van zijn functie. De technische faculteit is, zoals ik in *OASE 74* schreef in mijn artikel over dit gebouw, ontworpen ‘in de constructiestijl’.⁵

Tegen het midden van de jaren zeventig had hij dergelijke overtuigingen grotendeels losgelaten — een verontrustende ontwikkeling maar ook één die de radicaalste toepassing markeert van de artistieke mogelijkheden die eigen zijn aan Stirlings karakteristieke werkwijze. Zoals James Gowan opmerkte, hechte zijn voormalige partner buitengewoon veel waarde aan het verrassingselement – een aspiratie die ongetwijfeld het sterkst belichaamd wordt door het werk uit deze periode. In deze tijd vinden we misschien zelfs een aanwijzing omtrent wat het kernpunt van Stirlings architectonisch denken in zijn middelste periode zou kunnen zijn. Het verrassingselement vormde — samen met waarden als variatie en contrast — een van de fundamentele beginselen van de pittoreske esthetische sensibiliteit die in het midden van de achttiende eeuw in Engeland opkwam. Dit vertoog transformeerde de cultuur van het Engelse landschapontwerp zodanig dat de vroege landschapsarchitect William Shenstone zich genoodzaakt voelde een waarschuwend geluid te laten horen omtrent de toepassing van de principes ervan:

Bij het tuinieren is het van belang om pracht dan wel praal als verrassingseffect toe te passen; bijvoorbeeld door een abrupte overgang naar het tegenovergestelde. Maar uitsluitend het verrassingseffect benadrukken (bijvoorbeeld wanneer het verrassingseffect wordt teweeggebracht door een ha-ha en geen enkel hoger doel behelst) is een teken van slechte smaak en van een intense hang naar louter gekunsteldheid.⁶

De toepassing van een scala aan radicaal tegengestelde architectonische stijlen op allerlei folly’s die de pittoreske Engelse landschapstuin verlevendigden was een manifestatie van deze sensibiliteit en tegen het begin van de negentiende eeuw begint dit type heterogeniteit op te duiken in het ontwerp van afzonderlijke gebouwen. Dit is bijvoorbeeld het advies van Richard Payne Knight uit 1805 omtrent het ontwerp van pittoreske huizen:

De architectonisch stijl (...) die men het best kan toepassen is zo’n gemengde stijl (...) in navolging van het type dat gedurende vele opeenvolgende eeuwen stukje bij beetje gebouwd is, en door verscheidene verschillende naties, die zich niet onderscheidt door een bepaalde uitvoeringspraktijk of categorie versieringen, maar ze zonder onderscheid allemaal toelaat.⁷

De door Payne beschreven sensibiliteit had al snel invloed op een groot deel van de architectonische cultuur, een ontwikkeling waar Stirling op zinspeelde in de toespraak die hij gaf tijdens zijn aanvaarding van de RIBA Gold Medal 1980:

Ik kende het Soane Museum al sinds de vroege jaren vijftig en ik kreeg later belangstelling voor neoklassieke architecten zoals Soane, Gandy, Playfair en Goodridge. Hun Duitse tegenhangers, Gilly, Weinbrenner, Von Klenze, Schinkel, laten het proces volgens mij langer doorlopen, met een veel grotere juxtapositie van schalen en materialen. Ik ben eigenlijk vooral geïnteresseerd in de overgang van de neoklassieke naar de romantische stijl gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw – de verschuiving van abstract, spaarzaam neoclassicisme dat op de een of andere manier een maximum aan gevoelslading met zich meedroeg – naar de breuk tussen classicisme en de nieuwe taal van realisme en naturalisme – een fascinerende gebeurtenis

die, denk ik, overeenkomst vertoont met de toestand van de architectuur vandaag de dag.⁸

Hoewel deze overeenkomst terug te vinden is in al het werk uit Stirlings middelste periode, treedt het verband uiteindelijk het suggestiefst op de voorgrond bij de Staatsgalerie. Zoals ik al schreef was het Altes Museum van Schinkel het belangrijkste voorbeeld voor het ontwerp van dit project. Maar een bezoeker die over de buitenterrassen van het gebouw wandelt, zou die schuldplechtigheid maar met moeite kunnen thuisbrengen. De bezoeker ervaart eerder een reeks losjes verspreid lang de route liggende hoogst contrasterende architectonische episodens. Deze roepen sterk historisch getinte associaties op die uiteenlopen van het werk van Weinbrenner en Mendelsohn tot Russisch constructivisme en high-tech. Ze vertegenwoordigen allemaal een figuratieve presentie, vaak ondersteund door het gebruik van in het oog springende felle kleuren tegen een zacht getinte ondergrond en ondertussen met klimplanten bedekt metselwerk. Dit komt in feite overeen met een pittoreske landschapstuin, maar dan vertaald naar de architectonische schaal. Het is een onuitsprekelijk mysterieuze conceptie, die het eindpunt vormt van één onderzoekslijn binnen Stirlings carrière. Waar het zijn ontwikkeling ontbrak aan samenhang werd dat meer dan goedge maakt door de energie waarmee hij het scala van artistieke strategieën in kaart bracht dat de laattwintigste-eeuwse architect ter beschikking stond.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

5 Ellis Woodman, ‘Functionalism is not enough. Leicester Engineering Department and the Question of Style’, *OASE*, 74, p. 86-96.

6 William Shenstone, *The Works in Verse and Prose of William Shenstone Esq.*, red. Robert Dodsley, 2 delen (Londen 1764).

7 Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805; Londen 1808), p. 225.

8 James Stirling, ‘Architectural Aims and Influences’, *RIBA Journal*, 87 (1980) nr. 9, p. 36-38.

By the mid-1970s, any such commitment had been comprehensively abandoned – a troubling development but also one that marks the most radical adoption of the artistic possibilities inherent in Stirling's distinctive working method. As we have heard James Gowan note, his former partner set particular store by the quality of 'surprise' – an aspiration that is surely most powerfully embodied in the work of these years. Indeed, in this term, we perhaps find a hint as to the key architectural antecedent of mid-period Stirling. Surprise – along with the values of variety and contrast – formed one of the fundamental tenets of the picturesque aesthetic sensibility that emerged in the England of the mid-eighteenth century. This discourse transformed the culture of English landscape design to such an extent that the early landscape gardener William Shenstone felt compelled to offer a word of caution on the application of its principles:

In gardening it is no small point to enforce either grandeur or beauty by surprise; for instance by abrupt transition from their contraries. But to lay a stress upon surprise only (for example, on the surprise occasioned by an Ha-Ha without including any nobler purpose) is a symptom of bad taste and a violent fondness for mere *conceit*.⁶

The adoption of a range of radically opposed architectural styles for the various follies that peppered the picturesque English landscape garden was one manifestation of this sensibility and by the turn of the nineteenth century we find that kind of heterogeneity taking root in the design of individual buildings. Here, for example, is the advice that Richard Payne Knight offered on the design of picturesque houses in 1805:

The best style of architecture ... which can be adopted, is that mixed style . . . taken

from models which are built piece-meal during many successive ages; and by several different nations, it is distinguished by no particular manner of execution, or class of ornaments; but admits of all promiscuously.⁷

The sensibility that Payne describes soon impacted on a wide swath of architectural culture, a development to which Stirling alluded in the speech that he gave when accepting the RIBA Gold Medal in 1980:

I had known the Soane museum from the early 50s and later I became interested in neoclassical architects like Soane, Gandy, Playfair and Goodridge. Their German counterparts, Gilly, Weinbrenner, Von Klenze, Schinkel seem to me to extend the process into a later date with a far greater juxtaposition of scales and materials. Actually it is the transition from neo-classical into romantic style in the first half of the nineteenth century that I find particularly interesting – the move from abstract, sparse, neoclassicism which somehow carried a maximum of emotive association – to the break up of classicism with the incoming language of realism and naturalism – a fascinating circumstance which I think has parallels in the architectural situation today.⁸

While this parallel can be traced throughout the work of Stirling's middle years, it is ultimately the Staatsgalerie that foregrounds the relationship most suggestively. As I have described, the central model for this project's plan was Schinkel's Altes Museum. However, the visitor promenading across the building's external terraces would struggle to identify that debt. The visitors' experience is rather of a series of highly contrasting architectural episodes, freely distributed along a route.

The associations these conjure are vividly historical, ranging from the work of Weinbrenner and Mendelsohn to Russian Constructivism, and high-tech. Each asserts a figurative presence, often aided by the use of vivid colour which jumps out from a field of mellow – and by now creeper enshrouded – stonework. What this, in effect, amounts to is the translation of a picturesque landscape garden to the architectural scale. It is an ineffably mysterious conception that marked the endpoint of one line of investigation in Stirling's career. What his journey lacked in consistency, however, it more than made up for in the energy with which it mapped out the range of artistic strategies available to the late-twentieth-century architect.

6 William Shenstone, *The Works in Verse and Prose of William Shenstone Esq.*, edited by Robert Dodsley, 2 volumes (London, 1764).

7 Richard Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805; London, 1808), 225.

8 James Stirling, 'Architectural Aims and Influences', *RIBA Journal*, no. 9, vol. 87 (1980), 36–38.