

JAMES STIRLING Irénee Scalbert

In het Groot-Brittannië van de twintigste eeuw was één specifieke categorie mannen exemplarisch voor de Britse deugden. Ze waren zwaarlijvig en geestig en verzot op practical jokes. In conversaties konden ze behoedzaam zijn, gesloten zelfs, maar ze waren wel populair. Met hun aanzienlijke lichaamsomvang en invloed waren ze monumenten op zich. Maar ze kwamen ook minzaam en knuffelbaar over. Vandaar dat ze zo'n mengsel van ontzag en genegenheid opriepen, net als de bulldog die ooit werd geassocieerd met de Britse identiteit. Winston Churchill en Alfred Hitchcock hoorden thuis in deze categorie. Dat gold ook voor James Stirling, die ooit, toen hij in een tijdschrift als een 'nozem' werd omschreven, een pakje scheermesjes naar de redactie stuurde. Dit kwajongensachtige gedrag paste bij zijn persoonlijkheid en het aura daaromheen. Op hun eigen manier en in hun eigen tijdperk belichaamden deze mannen hun beroep. Voor de Britten was Churchill de geest van de natie. Hitchcock was cinema. En voor architecten zoals ikzelf, die eind jaren zeventig opgroeiden in het vak, was Stirling architectuur.

Grote mannen maken meestal grote tekeningen. Zo maakte Mies van der Rohe grote perspectiefschetsen, waarbij hij het houtskool hanteerde alsof het een sigaarstompje was. Maar Stirling werd meer dan enige architect voor hem juist bekend om zijn piepkleine schetsjes – een even treffend als komisch feit. Léon Krier herinnerde zich nog dat hij in het archief van het bureau 'honderden en nog eens honderden' van Stirlings schetsjes zag, getekend met een kort stomp potlood vastgehouden door korte stompe vingers.¹ Ze doen denken aan het rusteloze tekenen van Saul Steinberg, bij wie de lijn van zijn pen leek weg te lopen om de wereld om hem heen te herscheppen. Maar de krabbels van Stirling lijken te zijn gemaakt met een te kort potlood en te dikke vingers. Hier lijkt een man aan het werk die beperkt is in zijn bewegingen en slechts met zijn handen kleine figuurtjes in de lucht

kan tekenen, even persoonlijk en idiosyncratisch als de nonsens van Edward Lear.

Het is verrassend dat deze tekeningen – Krier noemde ze 'als een wonder' – zo veel bewondering wekten. Ze zijn niet bijzonder gevoelig en missen het aplomb van een schets van Schinkel of de fonkeling van een Aalto. Ze zijn grafisch niets bijzonders en er spreekt brutaliteit noch elegantie uit. Het potlood gaat steeds opnieuw over dezelfde lijnen. Zoals alle krabbels lijken ook die van Stirling een combinatie van concentratie en distractie. Pas achteraf beseffen we dat elk teken op het papier zijn ongevormde tegenhanger had, een gedachte die rusteloos rondspookte in het hoofd van een architect op zoek naar helderheid. Tevergeefs proberen we er consistentie of een bliksemflits in te ontdekken.

Maar hoe klein deze krabbeltjes ook zijn, toch wekken ze de indruk de sleutel te bevatten tot zijn werk. Colin Rowe zei van Stirling dat hij werd 'geobsedeerd door het monumentaal kleine'.² Stirling zelf stelde dat monumentaliteit niet een kwestie van afmeting was maar van aanwezigheid, en hij nam die bijvoorbeeld waar in de stoelen van Thomas Hope die hij verzamelde. En er lijkt inderdaad een affiniteit te bestaan tussen de Gulliverachtige wereld van de vormen die hij bedacht en de lilliputterwereld van zijn schetsen. In het Leicester Engineering Building lijkt er verwantschap te bestaan tussen de technische durf – de naar buiten uitstekende auditoria, de door gammele pootjes gedragen toren – en de uitroep van Colin Rowe toen hij het gebouw voor het eerst zag: 'Wat een prachtig stuk speelgoed!' De volumes zijn op elkaar gestapeld in een precair evenwicht en lijken geen massa te hebben, maar louter uit volumes te bestaan. Als ze zouden instorten, zou dat gaan zoals bij

1 Mark Girouard, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling* (Londen: Chatto & Windus, 1998).

2 Colin Rowe, 'James Stirling: A Highly Personal and Disjointed Memoir', in: Peter Arnell en Ted Bickford (red.), *James Stirling. Buildings and Projects* (Londen: Architectural Press, 1984).

In twentieth-century Britain, a particular class of men exemplified British virtues. They were overweight and witty, and they had a taste for pranks. They could be guarded in conversation, even taciturn, but they were popular. Considerable in size and in influence, they were in themselves monuments. But they also appeared benign and cuddly. Hence the odd mixture of respect and affection that they inspired. Like the bulldogs once associated with the British identity. Winston Churchill and Alfred Hitchcock were men in this class. So, too, was James Stirling who, on being described in a magazine as a Teddy Boy, dispatched a batch of razor blades to its editor. The roguish behaviour fitted the persona and its aura. In their own way and in their own time, these men embodied their vocation. To the British, Churchill was the spirit of the nation. Hitchcock was cinema. And to architects like myself, who grew into the profession in the late 1970s, Stirling was architecture.

Big men usually make big drawings. Mies van der Rohe, for instance, rendered large perspectives in charcoal as if with the end of a cigar. But like no architect before him, Stirling became known for making tiny sketches – a fact that is both striking and comical. Léon Krier recalled seeing in the office archive ‘hundreds and hundreds’ of them, drawn with a short stubby pencil held in short stubby fingers.¹ One is reminded of Saul Steinberg’s restless drawing in which the line seemed to run away from his pen to recreate the world around him. But Stirling’s doodling suggests that pencil and fingers were too short for the purpose. The impression is of a man constrained in his movement but for the hands spinning tiny figures in the air, as private and idiosyncratic as the nonsense of Edward Lear.

It is surprising that these drawings (Krier called them ‘marvellous’) inspired the

admiration that they did. They are not particularly sensitive, and they do not have the aplomb of a sketch by Schinkel or the quiver of one by Aalto. They are graphically indifferent and they show neither boldness nor elegance. The pencil goes over the same line again and again. Like all doodles, Stirling’s own show concentration as much as they do distraction. Only in hindsight do we realise that for every sign on the sheet there existed an unformed counterpart, a thought twisting and turning in the mind of the architect in search of clarity. In vain shall we look in them for consistency or for a lightning stroke.

Yet in spite of their size, we feel that these tiny doodles hold the key to the work. Colin Rowe said of Stirling that he was ‘obsessed with the monumentally small’.² Stirling himself argued that monumentality was a matter of presence, not of size, and observed it for instance in the Thomas Hope chairs that he collected. Indeed, there seems to be an affinity between the Gulliver-like world of forms that he invented and the Lilliputian world of his sketches. There seems to be an affinity in the Leicester Engineering Building between technical daring – the cantilevers of the auditoriums, the tower carried on cranky little legs – and Colin Rowe’s exclamation on first seeing the building: ‘What a beautiful toy!’ Volumes are stacked one upon the other in a precarious balance but they seem to have no mass and to be just this: volumes. Were they to collapse, they would do so like Lego or Kapla, without breakage or dust.³ Instead

JAMES STIRLING Irénee Scalbert

1 Mark Girouard, *Big Jim: The Life and Work of James Stirling* (London: Chatto & Windus, 1998).

2 Colin Rowe, ‘James Stirling: A Highly Personal and Disjointed Memoir’, in: Peter Arnell and Ted Bickford (eds.), *James Stirling. Buildings and Projects* (London: Architectural Press, 1984).

3 Frank Newby, the structural engineer for Leicester and other projects by Stirling, described engineering as the ‘putting together of bits in space’, a definition from which gravity is conspicuously absent.

Lego of Kapla: zonder brokken en zonder stof.³ In plaats van een concreet bestaan in bakstenen en specie, leiden ze een pseudobestaan van lijnen en composities. Ze schrompelen ineem tot de omvang van een postzegel (het Leicestergebouw heeft ooit op een postzegel gestaan) als om hun monumentale aanwezigheid beter in het hoofd te prenten en die vast te leggen als een soort essentie.⁴

Dat is niet hetzelfde als zeggen dat Stirlings werk conceptueel was. Het was vooral intuïtief en Stirling had amper een theorie die het vermelden waard was. Hij was geen intellectueel in de tegenwoordig algemeen bekende betekenis. Hij construeerde zijn werk niet op concepten van Derrida of Deleuze, of van Lévi-Strauss, Popper en Isaiah Berlin, die bij zijn tijdgenoten in de mode waren. Bij hem geen eureka's gevolgd door uitzinnige ontwerpessies voor prijsvragen, geen plotselinge ingevingen gevolgd door triomfantelijke demonstraties. Concepten waren geen ersatz-alibi's voor het ontwerpproces. Ze waren niet het noodzakelijke uitgangspunt dat ze sindsdien zijn geworden. Wel waren het (voor zover concepten kunnen worden getekend) gewenste eindpunten.

Hoewel duidelijk niet voor publicatie bedoeld, kregen de definitieve tekeningen wel een eigen waarde. Ze toonden het ontwerp los van de materialen, als een broze steigerconstructie om een combinatie van onwaarschijnlijke volumes die over een verzameling onwaarschijnlijke massa's is heen gelegd. Het waren in feite uitwerkingen van de krabbeltjes, waarin het idee dat in de vroege schetsen was ontwikkeld behouden bleef. Dankzij een zorgvuldige bewerking wist hij hierin een mate van perfectie te bereiken die in de gebouwen zelf niet aanwezig is. In hun meest bondige vorm waren deze prachtige tekeningen bijna ideogrammen. Ze stelden niet het gebouw voor of zelfs maar delen ervan, maar de ordeningsprincipes van het gebouw. Ze maakten het idee zichtbaar van waaruit het hele gebouw kon worden afgeleid. Wat

de gebouwen betreft: deze leken, in een frappante omkering, formele eigenschappen in de tekeningen naar de kroon te steken: de grafische frisheid van inktlijnen, de strakke vlakken van de opstanden, de regelmaat van monochrome oppervlakken. Walter Naegeli, een assistent van Stirling, in het bijzonder bij het ontwerp van de Clore Gallery in Londen, merkte op:

Binnen en buiten een gebouw [van Stirling] kun je denkbeeldige beeldvlakken construeren. Vanuit die beeldvlakken lijkt de volume-ordering heel veel op de tekening waarop die is gebaseerd. Het gebouw wordt transparant en plausibel voorbij wat direct voor het oog zichtbaar is.⁵

Stirling was een vriend van gevestigde intellectuelen als Colin Rowe. Hij was ook goed op de hoogte van en had een uitgesproken mening over architectuur van vroeger. Hij hechtte, net als alle andere begaafde architecten van zijn generatie, duidelijk veel waarde aan eruditie en onderscheidingsvermogen. Maar hij relativeerde voortdurend de intellectuele kant van zijn werk, dat naar hij zei 'een combinatie [was] van wat er uit mijn handen komt en waar ik tegelijkertijd aan denk'.⁶ Niettemin werd elke lijn in een tekening zorgvuldig overwogen. Elke lijn werd gezet met dezelfde concentratie om deel uit te maken van dezelfde door-dachte compositie. Elke lijn werd evenzeer gedacht als getekend. Om die reden blijft Stirling in mijn ogen het schoolvoorbeeld van de intellectuele architect.

Reyner Banham wees op de 'intellectuele transparantie' van Stirlings tekeningen.⁷ Een goede tekening van Stirling was zowel elegant als helder. Stirling zelf voegde daaraan toe dat hun helderheid betrekking had op hoe we een gebouw *opvatten*, niet zozeer op hoe het er in werkelijkheid uit zou kunnen zien. Het is treffend dat hij het accent vrijwel geheel op begrip legt. Toen Stirling de hedendaagse architectuur – hij noemde het de-constructivisme nog net niet bij

naam – veroordeelde vanwege haar 'trendy onbegrijpelijkheid' en haar 'de willekeurige uitdrukking van een armzalige omgeving' noemde, was het niet het toevallige aspect waartegen hij bezwaar maakte. Zijn eigen werk zit tenslotte ook vol verrassingen en buitenisigheden. Hij spuwde vooral zijn gal over de houding die het rationele denken al zijn kracht ontnemt, de opvatting dat kennis 'gezocht moet worden in het oog van de gek (...). Daarmee', zei hij, 'ontslaan we onszelf van elke plicht om naar verandering te streven', en doen we afstand van ontwikkeling en transformatie.

En zo kunnen we ook de intellectuele transparantie, de helderheid van Stirlings tekeningen in perspectief plaatsen. We kunnen begrijpen waarom hij inzicht belangrijker vond dan uiterlijke verschijning. Meer dan zijn aanval op de waanzin van de hedendaagse architectuur – een aanval die in zijn venijnigheid eigenlijk helemaal niet bij hem paste – is zijn complete oeuvre op zichzelf een hartstochtelijk pleidooi voor de rede. En dat, deels erfenis van de moderne beweging, deels herbevestiging van de filosofie van de Verlichting, is ook wat hij gemeen heeft met Colin Rowe – meer nog dan zijn belangstelling voor de geschiedenis op zich en voor de neoklassieke gevoeligheid. Architectuur was voor hem in essentie rationeel en als zodanig bijna een wetenschap.

Maar niet letterlijk wetenschappelijk, zoals in de ogen van sommige modernisten. Stirling benadrukte alleen de noodzaak van een logische fundering. Elk programma produceerde zijn eigen hiërarchie.

3 Frank Newby, bouwkundig ingenieur bij Leicester en andere projecten van Stirling, beschreef bouwtechniek als het 'bij elkaar brengen van stukjes in de ruimte', een definitie waarin de zwaartekracht opvallend afwezig was.

4 Voor een gedetailleerde beschrijving van het Leicester Engineering Building, zie Irénée Scalbert, 'Cerebral Functionalism', *Archis*, mei 1994.

5 Speciaal nummer over James Stirling van *The Architectural Review*, december 1992.

6 James Stirling, *Writings on Architecture*, red. Robert Maxwell (Milaan: Skira, 1998). Alle citaten van Stirling zijn afkomstig uit deze bron, tenzij anders vermeld.

7 Reyner Banham, inleiding bij *James Stirling* (Londen: RIBA Publications, 1974).

of a concrete existence of bricks and mortar, they assume a mock existence of lines and compositions. They shrink to the size of a postage stamp (Leicester featured on one) as if to better seed their monumental presence in the mind and to establish it as a kind of essence.⁴

This is not the same as to say that Stirling's work was conceptual. For the most part it was intuitive and Stirling barely had a theory to speak of. He was not an intellectual in the sense that has become familiar today. He did not construct his work upon concepts by Derrida or Deleuze, or by Levi-Strauss, Popper and Isaiah Berlin who were in fashion among his contemporaries. There were no eureka's followed by exultant competition charettes, no sudden intuitions followed by triumphant demonstrations. Concepts were not ersatz alibis to the process of design. They were not the necessary points of departure that they have since become. They were instead (insofar as concepts can be drawn) coveted points of arrival.

Though clearly made for publication, the final drawings acquired a value in themselves. They showed the design independently from materials, as a delicate scaffolding laid over a set of improbable masses. They preserved the idea that had been developed in the early sketches, being in effect renderings of the doodles. Through careful editing, they made possible a degree of perfection not available in the buildings themselves. At their most laconic, these beautiful drawings were like ideograms. They represented not the building or even some of its parts, but the principle of its organisation. They revealed the idea from which the entire building could be deduced. As for the buildings, in a striking reversal, they appeared to emulate formal qualities in the drawings: the graphic crispness of ink lines, the flatness of elevations, the evenness of monochromatic surfaces. Walter Naegeli,

an assistant notably on the Clore Gallery in London, remarked that:

One can establish imaginary picture planes inside and outside a building [by Stirling]. Viewed from these planes the volumetric disposition (or the coloration) looks very nearly like the drawing on which it is based. The building becomes transparent, plausible beyond what is right in front of the eye.⁵

Stirling was a friend of bona fide intellectuals like Colin Rowe. He was knowledgeable and incisive about the architecture of the past. Erudition and discernment clearly mattered to him, as it did to all the talented architects of his generation. But he consistently played down the intellectual side of his work which, he said, was 'a combination of what's coming out of my fingers and what I'm thinking at the same time'.⁶ Nevertheless, each line in a drawing was carefully deliberated. Each line was subject to the same concentration, to the same thoughtful composition. Each line was as much thought as it was drawn. For this reason, Stirling remains to my mind the type and the model of the intellectual architect.

Reyner Banham referred to the 'intellectual transparency' of Stirling's drawings.⁷ A good drawing by Stirling was both elegant and clear. Stirling himself added that their clarity related to how we understand a building, as distinct from the way it might look in reality. It is striking that the burden falls almost entirely upon understanding. When Stirling condemned contemporary architecture (Deconstructivism in all but name) for its 'trendy obscurity', for being the 'fortuitous expression of a futile environment', it was not to its accidental character that he objected. After all, his own work is full of surprises and eccentricities. The target of his bile was the attitude by which rational thought was

made impotent, the turn of mind by which knowledge 'is to be sought in the eye of the madman . . .' Thus, he said, 'we absolve ourselves of any obligation to strive for change', we forgo genuine development and transformation.

Thus, too, we make sense of the intellectual transparency of Stirling's drawings, of their luminosity. We make sense of the precedence ascribed to understanding over appearance. More than his attack against the madness of contemporary architecture – one that was wholly out of character in its virulence – his entire work is in itself a passionate defence of reason. And it is this, part legacy of the Modern Movement, part reassessment of the philosophy of the Enlightenment, that he shares with Colin Rowe – over and above an interest in history per se and in the neo-classical sensibility. To the extent that architecture was to him fundamentally rational, architecture was akin to a science.

But it was not literally scientific, as it had been for some modernists. Stirling merely insisted upon the need for a logical underpinning. Each programme produced its own hierarchy. Likewise, each project generated its own logic governing the organisation of a building and contributing to its appearance. Early in his career, Stirling described himself as a 'routine functionalist'. In 1963, this position belonged to the mainstream. More surprisingly, as late as 1990 when the tide of postmodernism had come and gone, when modernist theory had been subjected to repeated and often devastating criticism (much of it by his friends), when

4 For a detailed account of the design of the Leicester Engineering Building, see Irénée Scalbert, 'Cerebral Functionalism', in *Archis*, May 1994.

5 Special issue on James Stirling, *The Architectural Review*, December 1992.

6 James Stirling, *Writings on Architecture*, edited by Robert Maxwell (Milan: Skira, 1998). All quotes by Stirling are taken from this source unless otherwise stated.

7 Reyner Banham, introduction to *James Stirling* (London: RIBA Publications, 1974).

En zo genereerde ook elk project zijn eigen logica, die de ordening van een gebouw bepaalde en bijdroeg aan de uiterlijke verschijning ervan. In het begin van zijn carrière beschreef Stirling zichzelf als een 'functionalist uit gewoonte'. In 1963 was dit een zeer gangbare positie. Verrassender was dat Stirling nog in 1990, toen het tij van het postmodernisme was opgekomen en weggeëb'd, toen de modernistische theorie was onderworpen aan herhaalde en vaak vernietigende kritiek (voor een groot deel van zijn vrienden), toen die theorie compleet en definitief gedeconstrueerd leek, hetzelfde onwankelbare geloof in het fundamentele gedachtegoed van het modernisme nog eens herhaalde. 'Voor mij', schreef hij, 'blijft het "functionalisme" de leidraad (...). Sterker nog, ik beschouw de theorie van het functionalisme als de belangrijkste twintigste-eeuwse bijdrage aan de ontwikkeling van de architectuur.'⁸

Stirling stelde zich een bouwopgave niet zozeer voor als een

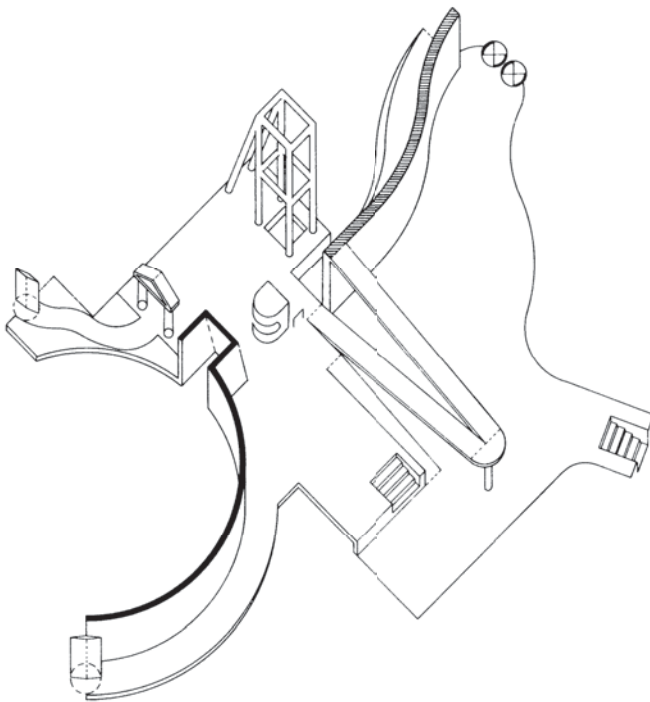
gebouw of een plaatje, maar eerder als een ordening. Zo konden programma's worden begrepen en problemen aangepakt. De beschrijvingen die hij in lezingen en artikelen van zijn werk gaf waren nauwkeurig, uitputtend, pietluttig zelfs. Het waren beschrijvingen van hoe het gebouw werkte, niet meer en niet minder. Ordening kreeg in zijn werk een even belangrijke rol als geheugen in dat van Aldo Rossi of tekens in dat van Venturi Scott Brown. Stukjes van het programma werden geïsoleerd en kregen een rudimentaire vorm, deels afgeleid van een elementair onderdeel van de architectuur: trap, raam, gang, kamer, hal, enzovoort. De kunst van de architectuur bestond erin die basisvormen in harmonie te brengen en hun driedimensionale ordening te articuleren. Kwesties als ruimte, licht en textuur werden opzettelijk buiten de deur gehouden.

Kijk bijvoorbeeld maar eens naar de prachtige, en prachtig raadselachtige axonometrie van de lobby van de prijsvraaginzending voor

Düsseldorf. Het valt moeilijk vol te houden dat de tekening bepaalde functies of verkeersstromen duidelijk maakt. Hoe moet bijvoorbeeld de cirkelvormige kern worden geïnterpreteerd die boven aan het papier lijkt te bungelen? En de ongekend onregelmatige contouren waarop de decorstukken staan, als op een ontleedtafel? En de hellingbaan die vlak voor de lifftoren abrupt ophoudt, zodat er geen andere uitweg is dan voorzichtig op de bovenrand van een golvende muur stappen? Of de informatiebalie tegenover een blanco projectie? Of de kleine zuilengang langs een pad dat nergens heen leidt? Met geduld en aanvullend documentatiemateriaal is op al deze vragen wel een antwoord te vinden, maar de bedoeling is vast een andere. De algehele indruk heeft meer gemeen met de bij surrealisten zo geliefde ontmoeting tussen een paraplu en een naaimachine.

Nu de decorstukken zijn beroofd van een eigen betekenis beschrijft de tekening zuivere relaties. Het is een studie in topografie. Dat waren de krabbels van Stirling ook. In Stirlings cerebrale wereld deden maat en dimensies er weinig toe. Ze dienden slechts als middel om relaties uiteindelijk stevig op hun plaats te laten vallen. Dit helpt verklaren waarom de uiteindelijke gebouwen een merkwaardig gebrek aan schaal vertonen, waarom ze vaak onwaarschijnlijk klein blijven. In letterlijke zin zijn het mentale constructen in de ruimte, zoals hologrammen. Ze hebben iets onwaarschijnlijks, wat voortkomt uit de indruk dat je naar een idee kijkt, dat de vormen er in het echt niet zijn. Ze bestaan in een soort Nooitgedachtland tussen intellect en visie, tussen abstractie (van krabbels) en beschrijving (van zorgvuldige, afgemeten, driedimensionale weergaven).

Russell Bevington, die meewerkte aan de inzending voor Düsseldorf, herinnerde zich dat het programma van eisen 'paste in het plaatje', op dat moment nog niet



James Stirling en / and Michael Wilford, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1975. Axonometrie/axonometric drawing

⁸ James Stirling, 'Design Philosophy and Recent Work', in: James Stirling en Michael Wilford & Associates, *Architectural Design*, 1990.

it seemed to have been fully and terminally deconstructed, Stirling reiterated the same untroubled belief in the fundamental idea of modernism. He wrote: 'For me, "functionalism" remains the guiding principle . . . Indeed I regard the theory of functionalism as the major 20th century contribution to architectural progress.'⁸

More than a building or a picture, Stirling imagined a commission as an organisation. In this way, programmes could be understood and problems could be met. The accounts that he gave of his own work in lectures and articles were precise, exhaustive, even fastidious. They described how the buildings worked, no more and no less. Organisation assumed in his work an importance as great as memory in Aldo Rossi's or signs in Venturi Scott Brown's. Chunks of programme were isolated and given a rudimentary form, derived in part from some elementary component of architecture: staircase, window, corridor, room, entrance, etcetera. The art of architecture consisted in matching these basic forms and in articulating their three-dimensional organisation. Concerns for space, light and texture were deliberately kept at bay.

Consider, for instance, the wonderful and wonderfully enigmatic axonometric of the lobby in the Dusseldorf competition. It would be hard to argue that the drawing explains functions or circulation. What is one to make, for instance, of the circular core at the top of the sheet, as if left in suspension? What of the unprecedented irregular outline upon which the set pieces stand as if on a dissection table? What of the ramp that stops abruptly before the lift tower, leaving no exit but to tread gingerly on the ridge of an undulating wall? Or the information desk facing a blank projection? Or the little portico framing a path to nowhere? With patience and additional documents, these questions could

all be answered, but its purpose must surely be elsewhere. The overall impression has more in common with the encounter, beloved by the Surrealists, of an umbrella with a sewing machine.

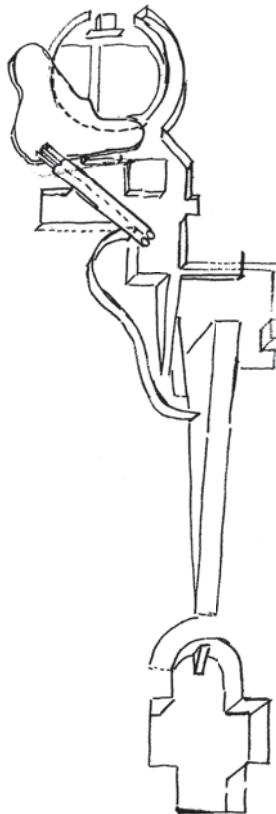
The set pieces being deprived of meaning in themselves, the drawing describes pure relations. It is a study in topography. So, too, were Stirling's doodles. In Stirling's cerebral world, measure, dimensions mattered little. They were only the means by which, ultimately, relations fell firmly into place. This helps to explain why the actual buildings are curiously lacking in scale, why they often remain improbably small. In a literal sense, they are mental constructs in space, like holograms. They have the improbability that comes from actually seeing an idea, from not being entirely there. They occupy a kind of never-never land between intellect and vision, between abstraction (that of doodles) and description (that

of careful, measured, three-dimensional renderings).

Russell Bevington, an assistant on the Dusseldorf competition, recalled that the brief 'fell into the diagram', by then only a sketch drawn by Stirling on the back of an airline ticket.⁹ The turn of phrase is striking, and though many hours were later spent on 'minor adjustments', it gives one the impression that with the sketch, the design had already been concluded. Hence perhaps an undefined lack of presence in Stirling's spaces that can appear to be a mere inverse of their exterior. Stirling fashioned volumes in the manner of a wood carver or a toy maker (a Geppetto for architecture?) One does not imagine him asking, like Louis Kahn, what a room wanted to be: rooms were given no choice.

8 James Stirling, 'Design Philosophy and Recent Work', in: James Stirling and Michael Wilford & Associates, *Architectural Design*, 1990.

9 Girouard, op. cit. (note 1).



James Stirling en / and Michael Wilford, Wallrat-Richartz Museum, Keulen / Cologne, 1975. Concept schets / concept sketch

meer dan een vlugge schets op de achterkant van een vliegticket.⁹ De gebruikelijke zegswijze is treffend, en hoewel er later nog vele uren werden besteed aan ‘kleine aanpassingen’, krijgt men de indruk dat met de schets het ontwerp al was voltooid. Vandaar wellicht het ongedefinieerde gebrek aan aanwezigheid in Stirlings ruimten die vaak niets anders lijken te zijn dan het omgekeerde van hun exterieur. Stirling modelleerde volumes als een houtsnijder of een speelgoedmaker (een Gepetto van de architectuur?). Je ziet hem niet, zoals Louis Kahn, vragen wat een kamer wilde zijn: kamers kregen geen keus.

Zodra het programma van eisen in het plaatje was gevallen, vond er een merkwaardige omkering plaats, van het soort dat rond diezelfde tijd door Colin Rowe en anderen werd gehanteerd bij de analyse van steden. De door de plattegrond gevormde figuur, die op dat moment voornamelijk uit massieve elementen bestond, werd binnenstebuiten

gekeerd. De grond werd het belangrijkste aandachtspunt en toonde de compositie alsof het een functionalistisch *cadavre exquis* was. Kijk maar eens naar de prachtige schets van de belangrijkste circulatieruimten in zijn prijsvraaginzending voor de basiliek in Keulen in 1975, een schets die doet denken aan Picasso's constructieve studies van rond 1912, en waarop de vorm van de basiliek in Keulen sterk aan die van een gitaar doet denken.

Hoewel de prioriteit van de kunst in de architectuur voor hem nooit ter discussie stond, schreef Stirling de kunstzinnige elementen van zijn vroege projecten toe aan toevalligheden, veroorzaakt door de functionalistische *parti*. Ook in het latere werk behielden ze een toevalig karakter, of ze nu voortvloeiden uit de logica van het proces, door omkering van het figuur-achtergrondpatroon of door de ontdekking van een ruimte die schuilging in een vaste vorm. De kunst van de architectuur was onderworpen aan de beperkingen van functie, logica en ordening, en kon nooit volledig en openlijk erkenning krijgen.

Maar functionalisme alleen was niet genoeg. Een gebouw, zo beweerde Stirling, moet ook expressief zijn. Maar waarvan moest het dan de expressie zijn? Banham merkte op dat zijn tekeningen krachtige expressies van hemzelf waren.¹⁰ Dat gold ook voor de gebouwen waarvan de tekeningen de beschrijving waren. In één adem door merkte Banham over zijn stijl op dat die ‘subtractief en zelfverhullend’ was. Stirling, zo werd vaak opgemerkt, was een meester in de kunst van het weglaten. Maar hoe kon zijn werk tegelijk een expressie van hemzelf *en* zelfverhullend zijn? Moest Stirlings rol als auteur worden gereduceerd tot die van redacteur? En zo ja, was ontwerpen een kwestie van het kiezen van de juiste vorm en compositie, zoals een redacteur het juiste woord en de juiste zinswending kiest? Moest het auteurschap worden verengd tot de helderheid en elegantie die de tekeningen kenmerkten? Toonde hij in zijn architectuur louter

‘virtuositeit rond een leegte’, zoals een criticus stelde naar aanleiding van de Neue Staatsgalerie in Stuttgart?¹¹

De verhelderingen en weglatingen werden bij Stirling niet verheven tot het niveau van de vorm, zoals dat bij bijvoorbeeld Mondriaan en Malevich wel gebeurde. Niets in het werk van Stirling wees erop dat hij een minimalistisch of essentialistisch doel nastreefde. Het doel van het redigeren was geen zelfexpressie maar vanzelfsprekendheid: hij wilde het architectonische object op zich laten zien. Banham schreef over bepaalde aspecten van het werk dat ze ‘iets belangrijks zeggen voor Stirling zonder ook maar iets te zeggen over Stirling’.¹² Sinds het werk verstrikt is geraakt in de controverse rond het post-modernisme hebben veel mensen naar betekenissen gezocht in de verwijzingen naar gebouwen uit het verleden. Zo moest het ontwerp van de rotonde in de Neue Staatsgalerie op de een of andere manier worden verklaard vanuit de geconstateerde overeenkomsten met het Altes Museum. Het is zeker zo dat sommige projecten opzettelijke expressies of liever, toespelingen bevatten (zoals bij de boekwinkel in Venetië, door Stirling ‘bookship-boatshop’ genoemd), maar met die toespeling is beslist niet alles over het ontwerp gezegd. Een project van Stirling is een soort speelgoed – denk maar aan de hartenkreet van Colin Rowe toen hij het Leicester voor het eerst zag. De bestaansreden voor het project ligt in het spel, in de compositie, en lijkt verder geen externe motivatie of betekenis te hebben. Het is als een spel: de regels worden in het programma van eisen bepaald en het moet met logica, gezond verstand en flair worden gespeeld.

Stirling zei over zijn projecten dat ze vaak in series ontstonden, dat het ‘varianties op een thema’ waren.¹³ Net als in de muziek zat

9 Girouard, op. cit. (noot 1).

10 Banham, op. cit. (noot 7).

11 William Curtis, *The Architectural Review*, december 1984.

12 Banham, op. cit. (noot 7).

13 Stirling, op. cit. (noot 8).

Pablo Picasso, De gitaarspeler / The Guitar Player, 1912. Musée Picasso, Parijs / Paris



Once the brief had fallen into place, a curious inversion took place, of the kind used at about the same time by Colin Rowe and others in the analysis of cities. The figure of the plan, then consisting mostly of solids, was turned inside out. The ground became the main subject of interest, displaying the composition as if it were a functionalist cadavre exquis. Witness the beautiful sketch of the main circulation in the 1975 Cologne competition – one that recalls Picasso's construction studies of circa 1912, the form of the basilica in Cologne approximating that of a guitar.

Though never in doubt about the priority of art in architecture, the art in the early projects was described by Stirling as accidents driven by the functionalist parti. It retained in the later work an accidental character, whether it was triggered by the logical process, by reversals of the figure-ground pattern, or by the discovery of a space concealed inside a solid. The art of architecture was subject to the restraint of function, of logic and organisation, and it could never be fully and openly acknowledged.

But functionalism was not enough. A building, Stirling claimed, must also be expressive. But expressive of what? Banham remarked that his drawings were powerful expressions of himself.¹⁰ And so were the buildings which the drawings describe. In the same breath, Banham said of his style that it was 'subtractive and self-concealing' – Stirling, it was widely remarked, excelled at editing. But how could his work be both expressive of himself and self-concealing? Was Stirling the author to be reduced to a role as editor? If so, was design a matter of choosing the right form and the right composition, like an editor chooses the right word and the right turn of phrase? Was authorship to be confined to the clarity and elegance typical of the drawings? Did his architecture demonstrate no more than

a 'virtuosity around a void', as a critic argued about the Neue Staatsgalerie in Stuttgart?¹¹

The clarifications, the elisions in the work were not raised to the level of form, as they had been for instance by Mondrian or Malevich. Nothing in Stirling's work suggests that it was minimalist or essentialist. The aim of the editing was not self-expression but self-evidence, presenting the architecture object in itself. Banham wrote about certain aspects of the work that they 'say something important for Stirling without saying a thing about Stirling'.¹² As the work became caught in the controversy surrounding postmodernism, many have searched for meanings in references to buildings from the past. For instance the correspondence of the rotunda in the Neue Staatsgalerie with that of the Altes Museum was somehow to explain its design. While it is true that some projects can be intentionally expressive or, better, allusive (as in the case of the Venice bookshop dubbed by Stirling the bookshop-boatshop), the allusion by no means exhausts the design. A project by Stirling is a kind of toy – one recalls Colin Rowe's *cri de coeur* on first seeing Leicester. Its *raison d'être* is in the play, in the composition, and it appears to have no ulterior motive or signification. It is like a game: the rules are set in the brief, and it must be played with logic, common sense and flair.

Stirling said of his projects that they tended to come in series, that they were 'variations on a theme'.¹³ Like in the musical form of that name, the art resided in the departures from the theme, in the variations between projects within a series, and between the series themselves. But what was the theme? In a musical variation, the theme is by and large a makeshift device, a *pis aller*.¹⁴ Each time it is repeated, its form is altered and new figures are inserted. In Stirling's architecture, there was

likewise no central or fundamental expression around which his oeuvre would have been organised. Perhaps there was not even a consistent sensibility that could be confidently recognised as his own. Expression remained problematic to the end. How could the logic called for by functionalism tally with monumentality, with presence, with style and 'formalisms' (a malapropism used by Stirling)? Was architecture to be inexpressive and transparent or, to the contrary, expressive and impressed with the full weight of the architect's personality? Stirling's contemporaries all had a theme of their own. Richard Meier's was the modernist language. Rossi's was the city in memory. Venturi Scott Brown's was the language of signs. But Stirling had none. Or rather, his theme was architecture itself. This is why, for those like myself who became aware of his work in the mid 1970s, Stirling was architecture.

Whether Stirling can speak to architects in our time remains uncertain. The early work, Leicester in particular, is revered once again. The later work from the Staatsgalerie onwards suffered from its association with postmodernism (but then so did the early work, from its association with modernism). Stirling's conception of programme as a set of distinct parts, carved and assembled as if on a carpenter's bench, is the opposite of the fluid functionalism devised by architects inspired by the computer. His love of drawing is far removed from the preference for models by architects seeking spatial and textural effects. His sustained reflection on the

10 Banham, *op. cit.* (note 7).

11 William Curtis, *The Architectural Review*, December 1984.

12 Banham, *op. cit.* (note 7).

13 Stirling 1990, *op. cit.* (note 8).

14 Beethoven referred to the waltz upon which his 'Diabelli' Variations were based as a 'cobbler's patch'. See Lewis Lockwood, *The Music and the Life of Beethoven* (New York: Norton, 2003).

de artisticeit hem in het afwijken van het thema, in de variaties tussen projecten binnen een serie, en tussen de series onderling. Maar wat was het thema? In een muziekvariatie is het thema over het algemeen een voorlopig hulpmiddel, een kapstok.¹⁴ Bij elke herhaling verandert de vorm en worden nieuwe figuren ingevoegd. In de architectuur van Stirling was er net zomin een centrale of fundamentele expressie waaromheen zijn oeuvre was georganiseerd. Misschien was er niet eens een consistent gevoel dat zonder aarzeling als het zijne kon worden herkend. De expressie bleef tot op het allerlaatst problematisch. Hoe kon de logica die het functionalisme vereiste stroken met monumentaliteit, met aanwezigheid, met stijl en met ‘formalismes’ (een verhaspeling van Stirling)? Moest architectuur on-expressief en transparant of juist expressief zijn en geheel en al het stempel dragen van de persoonlijkheid van de architect? Stirlings tijdgenoten hadden allemaal een eigen thema. Dat van Richard Meier was het modernistische idioom, dat van Rossi de stad in het geheugen, dat van Venturi Scott Brown de taal van de tekens. Maar Stirling had er geen. Of nee: de architectuur zelf was zijn thema. Dat is ook de reden dat voor mensen als ik, die halverwege de jaren zeventig zijn werk leerden kennen, Stirling architectuur *was*.

Onduidelijk is of Stirling ook de architecten van onze tijd nog iets te zeggen heeft. Het vroege werk, met name het Leicester, staat opnieuw in hoog aanzien. Het latere werk, vanaf de Staatsgalerie, leed onder de associatie met het postmodernisme (maar ook het vroege werk had te lijden onder de associatie met het modernisme). Stirlings opvatting van een programma als een verzameling afzonderlijke delen, als het ware op de werkbank van een timmerman uitgehakt en bijeengevoegd, is het tegendeel van het vloeiende functionalisme van architecten die zich door de computer laten inspireren. Zijn liefde voor tekenen verschildt hemelsbreed van de voorkeur voor maquettes van architecten op zoek naar

ruimtelijke en texturale effecten. Zijn vasthoudende reflectie op het vak architectuur is de antithese van de pogingen van de laatste jaren om het blikveld van het vak te verruimen naar nieuwe terreinen. En bovenal staat zijn nadruk op logica lijnrecht tegenover de onderstroom van irrationaliteit die tot de plotse-linge opleving van de ‘iconen’ van het recente verleden heeft geleid. Toch zal een combinatie van al deze factoren, hoewel nu ondermijnd door de economische crisis, en de onvermijdelijke herijking van het postmodernisme, waarvan Stirling, zij het met tegenzin, een essentieel onderdeel was, naar alle waarschijnlijkheid bijdragen aan de herwaardering van zijn werk die net op gang aan het komen is.

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg

14 Beethoven omschreef de wals waarop zijn Diabellivariaties waren gebaseerd als ‘lapwerk’. Zie Lewis Lockwood, *The Music and the Life of Beethoven* (New York: Norton, 2003).

discipline of architecture is the antithesis of attempts made in recent years to open the scope of the profession to new fields. Above all, his emphasis on logic could hardly be more contrary to the undercurrent of irrationality that culminated in the flurry of 'icons' of the recent past. Yet a combination of all these factors, now undermined by the economic crisis, and the inevitable reassessment of postmodernism, of which Stirling was a reluctant but essential part, will likely contribute to the revaluation of his work that has just begun.