

‘De metafoor voor architectuur is een dubbele; een wezen is als een gebouw en het gebouw is op zijn beurt als de wereld.’

– Joseph Rykwert, *The Dancing Column*

Mijn eerste confrontatie met het werk van James Stirling leidde ertoe dat ik me inschreef aan de universiteit van Liverpool om in zijn voetsporen te treden door daar architectuur te gaan studeren. Ik bezocht de bibliotheek van de geschiedenisfaculteit van de universiteit van Cambridge (1964–1967) in 1986 als zeventienjarige. Toen ik jaren later afstudeerde in Cambridge ging ik altijd in de bibliotheek zitten werken en genoot ik van de theatrale ruimten en van de intensere waarneming van mijn omgeving waarmee die mij op de een of ander manier vervulden. Die eigenschappen van de ruimte, de combinatie van overdrijving en onverstaanbaarheid, de spanning die in zijn ruimten heerst, de voelbare, vreemde concentratie van de atmosfeer, gestrekt en gespannen, een feestelijke maar ook nonchalante atmosfeer, intrigeert me nog steeds. De stalen balken en het glazen atrium dat ze ondersteunen lijken uitgestreken en glad, alsof de fysische processen die ze hebben gevormd een solide, stabiele gestalte hebben aangenomen: een stille incarnatie van glas als een zeer trage vloeistof en van staal als een splinter die uit de aarde is getrokken.

In vergelijking hiermee zien de boekenkasten langs de zijkant er relatief klein uit en je kunt het niet helpen of je voelt jezelf als Alice in Wonderland, waarbij een zekere huivering van verrassing vanwege de omvang van je eigen schaduw of de nietigheid van een bureau zich niet laten onderdrukken. Net als alle belangrijke gebouwen is de bibliotheek feitelijk veel kleiner dan ze op de foto's lijkt, maar is ze in levenden lijve veel indrukwekkender en krachtiger. Kleine gebouwen groot laten lijken en andersom is een oud architectentrucje en Stirlings leraar Colin Rowe (ook winnaar van een RIBA Gold Medal, een van de zes in Liverpool afgestudeerden die deze

## LANDSCHAP EN PORTRET IN DE ARCHITECTUUR VORM EN VLAK IN DE UNIVERSITEITSGEBOUWEN VAN STIRLING Patrick Lynch

prijs wonnen) schreef uitgebreid over de maniëristische kunstgrepen die door Michelangelo en Palladio werden gebruikt om oppervlakken en ruimten te verlevendigen en te dramatiseren. De bakstenen huid van de bibliotheek schuift over het speciale beglazingssysteem, verklaart zich autonoom en benadrukt zowel de elegantie van het in halfsteensverband metselwerk als het horizontale en mechanistische karakter daarvan en richt de aandacht ook omhoog, naar het verticale ritme van de beglazing. Glas en steen vullen elkaar aan en de tektonische orde waarbinnen ze hier beide zijn toegepast, ziet er rijklijk complex en verbazingwekkend goed uitgevoerd uit, alsof Stirling precies wist hoeveel hij elk oppervlak moest laten uitsteken en hoe slank hij dingen moest maken en wanneer iets vanwege het contrast moest worden versterkt. Er hangt een heerlijke sfeer van complexiteit en van grote gebaren en van *landschap* en *portret* binnen een enkel werk. Je ziet al van verre dat de kristallen vorm op een perfect geslepen diamant lijkt. Van dichterbij benadrukken de texturen van specie en siliconen de naden tussen de stukken en brengen ze de logica van de compositie tot leven in een ruimte die tussen de stenen boekenkasten en de glazen wereld van het atrium ligt. Het gevolg is dat je binnen in het gebouw het gevoel krijgt dat je tussen de dingen in bestaat. Als specie in een bakstenen muur openbaart de negatieve ruimte tussen de dingen zich plotseling als een volume, een interieurlandschap; en vandaar het gevoel van een ‘eigenaardige concentratie van de atmosfeer’.

Deze compositorische omkeringstactiek is natuurlijk ten volle verwezenlijkt in het Leicester Engineering Building (1959–1963), waar de modernistische kijk op glas – als iets wat er gewoon niet is – is omgedraaid. De in driehoeken verdeelde glazen daken tonen als een rij prisma's. Als het 's morgens mistig is, zweeft het auditorium boven de boomtoppen en het draadglas in de prisma's beslaat tot het rookbedamp't ijs lijkt. 's Nachts lijken ze glad als

‘The metaphor of architecture is a double one; a body is like a building and the building in turn is like the world.’

– Joseph Rykwert, *The Dancing Column*

My first encounter with the work of James Stirling led me to apply to Liverpool University and to follow in his footsteps to study architecture there. I visited the Cambridge History Faculty Library (1964-1967) as a 17 year old in 1986. Years later, as a graduate student at Cambridge, I used to work in the library, savouring the drama of the spaces and the heightened sense of reality that they somehow imbued in me. I’m still puzzled by this quality of exaggeration and poise, the tension of his spaces, the palpable and strange thickness of air, stretched and taut, an air of celebration and also of nonchalance. The steel beams and glass atrium that they support seem stretched and slick, as if the material processes that have formed them have been translated into solid stable form: a silent embodiment of glass as a very slow liquid and of steel as a splinter prised from the earth.

Around the edges the book stacks are appealingly miniature in comparison, and one can’t help feeling an Alice-like tremor of surprise at the magnitude of one’s shadow or the tiny-ness of a desk. The library is a lot smaller than it looks in photographs, but is a lot grander and more powerful in the flesh. Making small buildings appear large and vice versa is an old game for architects, and Stirling’s teacher Colin Rowe wrote extensively about the Mannerist devices deployed by Michelangelo and Palladio to animate and to dramatise surfaces and spaces. The brick skin of the library slides past the patent glazing system declaring its autonomy and emphasising both the elegance of the running bond, its horizontal and mechanical character, and also drawing the eye up towards the vertical rhythm of the glazing. Glass and

## LANDSCAPE AND PORTRAIT ARCHITECTURE FIGURES AND GROUNDS IN STIRLING’S ACADEMIC BUILDINGS Patrick Lynch

brick complement each other and the tectonic order chosen to deploy both here seems richly complex and astonishingly well executed, as if he knew exactly how much to protrude each surface and how slim to make things and when to beef something up in contrast. There is a delicious sense of the intricate and the broad-brush approach at work, and of landscape and portrait within a single work. From afar you read the crystalline form as a perfectly cut diamond. Up close, the textures of mortar and silicone emphasise the joints between things, bringing to life the compositional logic of a space that sits between the brick book stacks and the glassy world of the atrium. As a consequence, when you are inside the building you feel as if you exist between things. Like mortar in a brick wall, the negative space between things is suddenly revealed as a volume, an interior landscape; hence the feeling of ‘a strange thickness of air’.

This tactic of compositional inversion is fully realised at the Leicester Engineering Building (1959-1963). The triangulated glass roofs appear as a line of prisms. On a misty morning the auditorium floats above the tree-tops and the Georgian wired glass in the prisms condense into smoky ice. At night they appear as slick as solid oil, or as petrified as a frozen pond of black ice. The crystal metaphors of early modernism are finally made real, not as a dream of openness and disembodiment, but as forms of light coagulated in matter, an ice-flow, a frozen river, a landscape of tectonic bits and jagged geological collisions and scalar juxtapositions.

At The Florey Building for Queens College Oxford (1966-1971), the broad expanse of river and river sedge is not reflected in the courtyard glazing of the students’ rooms, like some picture that cannot be grasped. Rather, Stirling treats glass as a thing that exists in the world, as a product that can be bought, along with

massieve olie, of zo versteend als een tot zwart ijs bevroren vijver. De kristalmetaforen uit het vroege modernisme zijn eindelijk verwezenlijkt, niet als een droom van openheid en onstoffelijkheid maar als een vorm van in materie gestold licht, een ijsgolf, een bevroren rivier, een landschap van stukjes tektoniek en puntige geologische botsingen en nevenschikkingen in schaal in maat.

Bij het Florey Building voor het Queen's College in Oxford (1966–1971) wordt de uitgestrekte weidsheid van rivier en waterriet niet weerspiegeld door de beglazing van de studentenkamers aan de binnenhof, alsof het beeld buiten bereik is. Stirling bejegt glas eerder als een ding dat in de wereld bestaat, als een product dat in een bepaald formaat kan worden gekocht, net als het meubilair. Hij behandelt beglazing als een vaststaand gegeven, als een 'gevonden voorwerp' en een doelmatig instrument, zelfs als een stijlfiguur. Het glas is geen afzonderlijk lichaam. Het probeert niet te buigen

of de weerspanning weg te nemen van dingen die tegen andere dingen aanliggen. Ons komen ramen voor de geest, en daarmee het beeld van een gestalte in een kamer. Het verspringende deel speelt in op de geometrie van het type – in wezen de helft van een binnenhof die wordt gecompleteerd door zijn weerspiegeling in de rivier – wat ervoor zorgt dat elke verdieping deel uitmaakt van het ensemble, maar zich ook afzijdig kan houden van het sterke besef van de eenheid van de college.

Opgevat als een drieluik vormen deze projecten een uniek verslag van een optimistische en ook roekeloze periode in de Britse academische wereld, waarin een jonge architect de gelegenheid kreeg met moderne materialen te experimenteren en een taal te ontwikkelen waarin deze gebruikt konden worden. Deze drie gebouwen spraken indertijd zeer sterk tot de verbeelding van de internationale architectuur en nog steeds behoren ze wereldwijd tot het collectieve bewustzijn van de beroepsgroep. Enerzijds kondigen ze de evolutie van de architectuur tot technologie aan, anderzijds de evolutie van de architectuur tot historicisme. Stirlings eigen werk ontwikkelde zich in de richting van de expliciete, misschien wel overdreven expliciete, referentiële taal van het postmodernisme. Nog steeds worden deze drie Britse universiteitsgebouwen meegesleurd door die vloedgolf van sensatie en resoneren ze energie en verrukking, iets wat op een vaardige hand wijst. Massa complementeert lichtheid, vervorming complementeert vorm, er wordt op typen gezinspeeld maar vorm wordt niet gedomineerd door traditie. Dit zijn leesbare en allesomvattende kunstwerken, projecten waarin Stirlings vakmanschap op een lichtvoetige manier tot zijn recht komt.

#### Modernisme met een stamboom

Ik wil een simplistische vraag stellen om hem met een aanzienlijk complexere stelling te beantwoorden: waardoor kon Stirling zich

ontwikkelen van een modernistische in een postmodernistische architect? Het verschil tussen modern en postmodern is mogelijk minder relevant vandaag dan de vraag waarom dit werk tegenwoordig historisch en belangrijk is. Ik vermoed dan het primaire belang van het idee van een 'grondplan' (dat wil zeggen de verhouding met de grond of het maaiveld) gedurende de hele carrière consistent is gebleven, ondanks de veranderingen aan het oppervlak en in de verschijning van de gebouwen. Voor we hiernaar kijken, denk ik dat het nuttig zou kunnen zijn na te denken over het belang van Stirlings opleiding aan Liverpool University, omdat die tot op zekere hoogte kan verklaren waarom zijn werk zich laat beschrijven als 'modernisme met een stamboom'.<sup>1</sup> De school in Liverpool is de oudste architectuurfaculteit aan een Britse universiteit en heeft zich langzaam ontwikkeld van een stichting voor schone kunsten tot een instelling die een vorm van kritisch modernisme voorstond die door beroemde academici zoals Maxwell Fry werd bewerkt voor de klimatologische omstandigheden in Afrika en de talrijke koloniale steden van het Britse wereldrijk. Wesley Dougill merkte in een verslag van het afstudeerfeest van 1932 op dat

het succes van (...) Liverpool in hoge mate afhankelijk is van de grondige scholing op het gebied van traditionele vormen die de studenten gedurende de eerste jaren van het curriculum krijgen. Pas in de laatste helft van het derde jaar wordt hun werk overwegend modern.<sup>2</sup>

Stirling begon in 1941 met de opleiding en ging vervolgens in militaire dienst, pakte in 1947 zijn studie weer op en studeerde na een jaar in

1 Stanley Ramsey in zijn eerbetoen aan professor Charles Reilly in: L. Budden (red.), *The Book of the Liverpool School of Architecture* (Liverpool: Liverpool University Press), 1932, p. 27-28.

2 J. Dunne en P. Richmond (red.), *The World in One School. The History and Influence of the Liverpool School of Architecture 1894–2008*, (Liverpool: Liverpool University Press, 2008), p. 46.



**James Stirling en / and James Gowan, Leicester University Engineering Building, 1959–1963**

its furniture, in particular sizes. Glazing is treated as a given, as a found object and as an expedient device, a trope even. The glass is not a singular body. It does not attempt to curve or to smooth out the stubbornness of things laid against things. The ghosts of windows are recalled, and with them the image of a figure in a room. The staggered section responds to the geometry of the type – essentially half of a courtyard completed by its reflection in the river – enabling each floor to be part of the ensemble but also to retreat from the powerful feeling of collegiate unity.

Considered as a triptych, these projects are a unique record of a period of optimism and also of recklessness in British academia that enabled a young architect to experiment with modern material products and to develop a language with which to use them. These three buildings electrified the international architectural imagination in their

day and they continue to haunt the collective consciousness of the profession worldwide. They point towards the evolution of architecture into technology on the one hand and into historicism on the other. Stirling's own work evolved towards the explicitly and perhaps overly explicit referential language of postmodernism. These three British university buildings remain caught in a flush of excitement and they resonate energy and delight, revealing a deft touch. Lightness is complimented by mass, form by deformation, type is evoked but form is not dominated by tradition. They are legible and comprehensive works of art and Stirling's learning is worn lightly in these projects.

#### Modernism with Ancestry

I would like to ask an overly simplistic question in order to reveal a more complex answer: Why was Stirling able to shift from being

a modernist to being a post-modernist architect? Questions of modern or postmodern are perhaps less relevant than the question of what makes his architecture memorable and important today. To attempt to answer this I'd like to try to suggest that the primary importance of the 'ground plane' in Stirling's compositions makes his work consistent throughout his career, despite the superficial changes in the appearance of his buildings. Before doing so I think that it might be useful to consider the importance of Stirling's education at Liverpool University, since this may go some way to explaining why his work could be described as 'Modernism with Ancestry'.<sup>1</sup> The Liverpool school is the oldest department of architecture in a British university and evolved slowly

1 Stanley Ramsey in his tribute to Professor Charles Reilly in: L. Budden (ed.), *The Book of the Liverpool School of Architecture* (Liverpool: Liverpool University Press, 1932), 27-28.



James Stirling, The Florey Building, Queen's College, Oxford, 1966, extérieur / exterior



The Florey Building, Queens College, Oxford, 1966, intérieur van een studio / studio interior

New York te hebben doorgebracht af in 1950. Rob Macdonald betoogt dat het in deze periode op de school ‘allemaal eclecticisme was wat de klok sloeg’ en dat het ‘modernisme maar één van de opties was’.<sup>3</sup> In dezelfde trant merkt Robert Maxwell op dat hij Stirling in 1949 leerde kennen toen hij werd ‘gevraagd de perspectieven te tekenen voor de eindpresentatie’ van het afstudeerproject (1950, een buurtwoning voor de new town Newton Aycliffe), waarmee ‘een levenslange vriendschap’ begon. Maxwell houdt vol dat Colin Rowe, die ook in Liverpool had gestudeerd maar vervolgens onderzoek was gaan doen bij Rudolf Wittkower aan het Warburg Instituut, grote invloed had op hen allebei:

Onder zijn [Rowes] invloed ontwikkelde Stirling een eclectische smaak (...) hij vond Rowes plezier in het maniërisme verleidelijk (...) zonder Rowe zou Stirling ongetwijfeld ook beroemd geworden zijn, maar hij had zijn belangstelling voor architectonische vorm misschien niet zo rechttoe rechtaan kunnen ontwikkelen in een tijdperk waarin werd verondersteld dat vorm alleen legitiem kon voortvloeien uit functie. Dit was vooral het geval in Groot-Brittannië, waar het functionalistische gedachtegoed werd versterkt door een puriteinse cultuur. Rowe introduceerde een meer continentaal perspectief, ongehinderd door puriteinse restricties. Hij leerde zijn studenten visuele scherpzinnigheid te ontwikkelen door almaar te kijken, niet alleen naar foto’s van gebouwen, maar ook naar de gebouwen zelf, alsof het altijd toegankelijk bewijsmateriaal was, altijd vlak voor hun ogen, beschikbaar voor onderzoek naar de geheimen die ze bewaarden. Stirling leerde er kijken.<sup>4</sup>

Ik ben van mening dat Stirlings oeuvre ondanks de veranderingen in ontwerpmethodologie – in zijn vroege werk maakte hij veel gebruik van doorsnedes, maar later werkte hij vooral in de plattegrond zoals

Rafael Moneo dat aanraadt<sup>5</sup> – wordt gekarakteriseerd door een enorm grote ontwerpintelligentie die erop gericht is ontwerpproblemen in rijke architectonische settings te veranderen. Stirling is met andere woorden minder geïnteresseerd in het eenvoudigweg oplossen van problemen – het maken van diagrammen – dan in het transformeren van de tegenstrijdige eisen van een opdracht in wat Rowe een ‘plattegrondvorm’ noemde.<sup>6</sup> Rowes precieze en geestige vergelijking tussen een ‘schets van een programma zonder plattegrond’ en een ‘schets van een plattegrond zonder programma’ verwijst naar de problemen waarmee de modernistische architect, die de traditionele stad geen geschikte locatie vindt voor zijn op het programma gebaseerde ontwerpmethodologie, zich geconfronteerd ziet. Hieruit extrapoleert Rowe ‘een diagram oude stijl dat waarschijnlijk uit de jaren vijftig stamt en dat een losse, kromlijnige en biomorfe toestand laat zien die enerzijds vagelijk aan Brasilia doet denken: en het tegendeel wordt beschreven in het negentiende-eeuwse stadsplan van Austin, Texas. Hij argumenteert:

kennen wij [dit model] niet allemaal heel goed – het openlijk afwijzen van typologie om haar dan impliciet te onderschrijven, het doen van programatisch onderzoek om dan een ‘ontwerpsprong’ te maken, de ‘verzameling onbetwistbare gegevens’ die wordt gevolgd door het populistische vernisje, het ‘onderzoek van de ontwerpers’ dat wordt gevolgd door cosmetische vignetten?

Terwijl het ‘programma zonder plattegrond’ wordt ‘voorgesteld’ als ‘democratisch en ideologisch neutraal’, blijft Rowe erbij dat het ‘duidelijk een icoon is van hetgeen naar men denkt wetenschappelijke methodiek is (zowel fysica met betrekking tot ‘zekerheid’ als biologie met betrekking tot ‘groei’). Met andere woorden, de voornaamste ontwerpmethodiek van het modernisme – de vereiste van functionalisme en een ergonomische interpretatie van het

programma, leidt slechts tot metaforen die zijn ‘geleend’ van een wetenschappelijke kijk op de natuurlijke wereld.<sup>7</sup> Rowes kritiek op het ‘programma zonder plattegrond’ is dat het wezenlijk en onontkoombaar antistedelijk is vanwege ‘de neiging eruit te zien als een zeer complex voorbeeld van een elektrisch schakelschema dat zich, tot op heden, met geen enkele bestaande plaats laat vergelijken’. Volgens Rowe kwamen Rossi en ‘de gebroeders Krier et al.’ in opstand ‘tegen een theorie van het programma die een belediging is voor het gezond verstand’. De ‘onuitsprekelijk vreemde aanname dat een architect in het gunstigste geval niet meer mag zijn dan een transparant filter, een lens (die niets toevoegt) tussen het “wetenschappelijke” programma en het “gepopulariseerde” resultaat’, is buiten beperkend ook bedenkelijk doctrinair. Rowe suggereert dat de postmodernistische vereiste van vooraf bepaalde vormen ons niet verlost van het soort dogmatische ‘psychologie’ waardoor de vroege teksten van Le Corbusier ook werden geteisterd. Rowe geloofde dat beide extreme posities voortkomen uit een ‘preoccupatie met het programma’, die ‘mogelijk de rode draad vormt die de “doctrine” van de moderne architectuur verenigt met de praktijk aan de École des Beaux-Arts’. Hij stelt dat de ‘rol van het programma waarschijnlijk

3 Rob Macdonald, ‘James Stirling: The Education of an Architect 1924–1954’, p. 34, ongepubliceerd manuscript, geciteerd in *ibid.*, p. 54.

4 Robert Maxwell, *James Stirling/ Michael Wilford* (Studio Paperback) (Bazel: Birkhäuser, 1998), p. 7-8.

5 Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005).

6 Colin Rowe, ‘Program versus Paradigm: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic, the Typical, and the Possible’, in: idem, *As I Was Saying, Vol. 2 (Cornelliana)*, red. Alexander Caragone (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1996), p. 7-42.

7 Cf. Colin Rowe, ‘Ideas, Talent, Poetics: A Problem of Manifesto’, in: idem, *As I Was Saying, Volume 2 (Cornelliana)*, red. Alexander Caragone (Cambridge, MA/Londen: MIT Press, 1996), p. 277-354, waarin Rowe de spot drijft met het functionalisme en, impliciet, met Walter Gropius, die trouwens nadat hij door Liverpool was afgewezen een leerstoel aan Harvard aanvaardde.

from a Beaux Arts foundation to embrace a form of critical modernism that was adapted by such celebrated graduates as Maxwell Fry to the climatic conditions of Africa and the various colonial cities of the British Empire. Writing of the degree show of 1932 Wesley Dougill noted that:

Much of the success of the Liverpool school depends upon the thorough grounding in traditional forms which students receive in the earlier years of the course. It is not until the latter half of the third year that their work is predominantly modern.<sup>2</sup>

Stirling entered the school in 1941 and then went off to join the war, returning in 1947 to his studies, graduating in 1950 after a year spent in New York. Rob Macdonald points out that during this period 'eclecticism was the rule' in the school, and that 'modernism was only one of the options'.<sup>3</sup> Similarly, Robert Maxwell notes that he met Stirling in 1949, when he was 'asked to draw the perspectives for his final presentation of the thesis project (1950 – A Community Centre for the New Town of Newton Aycliffe), thus beginning 'a life-long friendship'. Maxwell is insistent upon the influence of Colin Rowe on them both, who had also studied in the school but had then undertaken research with Rudolf Wittkower at the Warburg Institute:

Under his [Rowe's] influence, Stirling developed eclectic tastes . . . he was seduced by Rowe's enjoyment of Mannerism . . . without Rowe, Stirling would no doubt have become famous, but he might not have developed so forthrightly his interest in architectural form, in an age when function was thought to be the sole legitimate source of form. This was especially so in Britain, where the functionalist creed was reinforced by a puritan culture. Rowe brought in a more continental perspective,

unmarked by puritan constraint. He taught his students to cultivate visual acumen, endlessly looking – not only at photographs of buildings, but also at the buildings themselves – as evidence always accessible, always under our eyes, to be scrutinised for the secrets it contained. Stirling learnt to look.<sup>4</sup>

My contention is that despite changes of design methodology – from working mainly in sectional drawings in his early work to working mainly in plan as Raphael Moneo suggests<sup>5</sup> – Stirling's oeuvre is characterised by an overriding design intelligence that is oriented towards turning design problems into architecturally rich settings. In other words, he is less interested in simply solving problems – making a diagram – than in transforming the conflicting demands of a brief into what Rowe called a 'plan form'.<sup>6</sup> Rowe's dense and witty comparison between 'Sketch of programme without plan' and 'Sketch of plan without programme' alludes to the problems facing post-war architects who did not consider the traditional city to be a valid site for their programme-based design methodology. Rowe extrapolates this as 'an old style diagram, probably deriving from the fifties, exhibiting a loose, curvilinear and biomorphic condition which is vaguely suggestive of Brasilia' on the one hand: and its opposite described in the nineteenth-century town plan of Austin, Texas. He contests that:

Do not all of us know this species so well – the overt denial of typology and then its surreptitious endorsement, the programmatic research and then 'the design leap', the 'irrefutable collection of data and then the populist veneers, the planners' investigations and then the cosmetic vignettes?

While the 'programme without a plan' is 'conceived' of (to be

seen) as 'democratically and ideologically neutral', Rowe insists that it is 'patently an icon of what is thought to be scientific method (both physics in terms of "certainty" and biology in terms of "growth")'. In other words, the principle design methodology of modernism – the insistence upon functionalism and an ergonomic interpretation of programme, leads only to metaphors cribbed from a scientific view of the natural world.<sup>7</sup> Rowe's criticism of the 'programme without plan' is that in 'tending to look like a highly complicated specimen of electrical circuitry which invites comparison with, as yet, no known place' it is essentially and inevitably anti-urban. For Rowe, Rossi and 'the brothers Krier, et al.' on the other hand, undertook a revolt 'against a theory of the programme which is an assault against common sense'. The 'unspeakably odd assumption that at best the architect should be no more than a transparent filter, a lens (interjecting nothing) between the "scientific" programme and the "popular" result', as well as being limiting is also dubiously doctrinaire. Postmodernist insistence upon pre-determined forms does not save us from the same 'psychology' of dogmatism that plagues the early writing of

2 J. Dunne and P. Richmond (eds.), *The World in One School: The History and Influence of the Liverpool School of Architecture 1894-2008* (Liverpool: Liverpool University Press, 2008), 46.

3 Rob Macdonald, 'James Stirling: The Education of an Architect 1924-1954', 34, unpublished manuscript, cited in *ibid.*, 54.

4 Robert Maxwell, *James Stirling/Michael Wilford*, Studio Paperback (Basel: Birkhäuser Verlag, 1998), 7-8.

5 Rafael Moneo, *Theoretical Anxiety and Design Strategies* (Cambridge, MA: MIT Press, 2005).

6 Colin Rowe, 'Program versus Paradigm: Otherwise Casual Notes on the Pragmatic, the Typical, and the Possible', in: Colin Rowe, *As I Was Saying, Volume 2: Cornellania*, edited by Alexander Caragone (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

7 Cf. Colin Rowe, 'Ideas, Talent, Poetics: A Problem of Manifesto', in: *ibid.* In this essay Rowe mocks functionalism and by implication Walter Gropius, who, incidentally, accepted the Harvard Chair when he was rejected by Liverpool.

reusachtig versterkt werd door de karakteristieke overtuiging die de negentiende-eeuwse positivisten erop na hielden': zij geloofden dat het 'het toppunt van rationaliteit was – ten slotte – in staat te zijn zich een oordeel te vormen (zoals dat van de ideale, mythische fysicus) dat absoluut objectief en onpartijdig was'.<sup>8</sup>

### Vorm, type en grond

Stirlings werk kan worden opgevat als een poging de kloof te overbruggen tussen het probleem van autonome binnenruimte (de modernistische eis, aparte ruimte voor afzonderlijke activiteiten te hebben) en de geschiedenis van het stedelijk domein. Zó begrepen is zijn ommezwaai naar explicietere plattegrondvormen een teken van een hernieuwde belangstelling voor de grond waar zijn gebouwen op staan. Moneo probeert ons ervan te overtuigen dat deze omslag van doorsnede naar plattegrond als constructiewijze is toe te schrijven aan en samenvalt met het moment waarop Léon Krier in Stirlings bureau kwam werken. Het bewijs dat hij daarvoor aanvoert, is de expliciete typologische bouwvorm van het Olivettigebouw en van zijn project voor de herbouw van delen van Derby (de beroemde gevel 'op stellen'). Ik zou graag de aandacht willen vestigen op een aantal projecten die op een minder scenografische benadering van de context wijzen en in plaats daarvan in de richting van een analoge architectonische benadering gaan, tot aan een protopostmodernisme zonder de gebreken daarvan zoals geschetst door Rowe (de verbinding tussen Beaux-Arts en de modernen). Rowe beweert dat deze benadering, waarbij het maken van een 'plaats' de basis van de constructie is, duidelijk blijkt uit de Sackler Gallery in Harvard (1979–1984).<sup>9</sup> Het ontwerp van Stirling wordt primair gezien als de aanduiding van een verbeterde versie van de bestaande omgeving:

En daarom was de keuze voor een entree aan Broadway met uitzicht op de zijkant van het Fogg eigenlijk meer een ver-

plichting. En daarom werd de *parti* ook nader gerechtvaardigd in termen van uiterlijkheden en niet in termen van functies: een representatieve gevel die duidelijk een publiek doel dient.

Volgens Rowe zijn de verbeteringen aan de verschijning van het gebouw naar de straat toe niet alleen door de gevel tot stand gebracht, maar ook door de manier waarop de 'staatsietrap' het interieur als een uitbreiding bij de straat betreft en vice versa. Met andere woorden, plattegrondvorm wordt doorsnede; grondvlak wordt stedelijk landschap. Is het dan vergezocht als ik stel dat Rowes maniristische kritiek van 'rondheid en vlakheid' kan worden vervangen door een uitbreiding van zijn beschrijving van een 'kromlijng veld van verstoringen', zodat die verwijst naar de doorsnede van het gebouw en zijn locatie als een staaltje van (barok) topografisch denken?

GEDurende zijn gehele carrière toonde Stirling zich geïnteresseerd in zowel chthonisch als historisch onderbouwde parallellen voor een kritische architectuur. De aula van de Camberwell School (1958–1961) werd geconstrueerd als een open plek binnen een aarden wal, wat niet alleen doet denken aan Keltische en Saksische grafheuvels uit de Oudheid, maar ook Frank Lloyd Wrights evocatie van grotachtige structuren in Taliesin-West navolgt. Doorsnede is gelijk aan plattegrond en andersom. Ook Stirlings inzending voor de prijsvraag voor het ontwerp van het Churchill College in Cambridge in 1958 was gebaseerd op aarden wallen. Hij stelde wederom voor eerst de locatie te bouwen en ervoor te zorgen dat hij zijn tactiek kon inzetten om de verschillende samenstellende delen van het College binnen of tegen wat je 'stadsmuren' zou kunnen noemen aan te bouwen om zo de wezenlijke aard van een *Collegium* als een kloosterlijk toevluchtsoord en dus een ideaal domein – een *imago mundi* — vast te leggen. Stirling ontweek door aarde als een constructiemiddel te gebruiken het probleem waar de meeste moderne universiteitsgebouwen

aan lijden, dat als volgt zou kunnen worden samengevat: doordat het ontwerpprobleem functioneel is opgevat, krijgt een nevenfunctie als de dienstingang een prominente plek in de totale compositie. Het gevolg van het feit dat voorzieningen op de eerste plaats komen en architectuur op de laatste plaats is dat de begane grond van meeste moderne universiteitsgebouwen stinkt en vochtig is. Ergo, het grondvlak is geen heilige tuin. De middeleeuwse contemplatieve *hortus conclusus* die typisch is voor de oudere Oxbridge Colleges is een afgeleide van de uitsluiting van de wereld en van de inperking van de lichamelijke functies van een plattegrondvorm met een gebouw binnen een ommuurde binnenhof, waarbij de muur als symbool én grens wordt ingezet. Met andere woorden, als Stirlings Churchill College zou zijn gebouwd, dan zou het hebben voorzien in een leesbare plattegrondvorm die tegelijkertijd moderner en archetypischer zou zijn geweest dan de meeste colleges van na de Reformatie. Op de tekeningen ziet het eruit als een analoge stad waarvan het Florey Building nog een vage echo laat zien, evenals de aanbouw aan de Rice School of Architecture in Houston (1979–1981).

Bij Rice University beschut de L-vormige plattegrond een werkplaats. De tuin strekt zich horizontaal onder en door het grondvlak uit door de presentatieruimte naar een galerij en verbindt zo de tijdelijkheid van de activiteit van het ontwerpen in de school met de uiteindelijke producten. Dit productieve landschap is doorsneden door verticale ontsluitingslagen die de blokvorm met beweging doorgraven en dit maakt het leven op de school visueel poreus en creëert een natuurlijk theater midden in het drama van de opleiding tot architect. Daarmee vergeleken doen de rode baksteen-gevels van het blok denken aan een

<sup>8</sup> Cf. Alberto Pérez-Gomez, *Architecture and the Crisis of Modern Science* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983); en Joseph Rykwert, *The First Moderns: Architects of the Eighteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983).

<sup>9</sup> Colin Rowe, 'Who Else But Stirling?', in: Rowe, *As I Was Saying*, op. cit. (noot 6), p. 265-276.

Le Corbusier, Rowe suggests. Rowe believed that both positions of excess stem from a 'preoccupation with programme' that 'is possibly the great thread which unites the "doctrines" of Modern architecture with the practice of the Ecole des Beaux-Arts?' He proposes that the 'role of programme was probably immensely reinforced by the characteristic conviction entertained by nineteenth century positivists' who believed that 'the apex of intelligence was – at last – capable of making judgements (like those of the ideal and mythical physicist) which would be absolutely objective and impartial?'<sup>8</sup>

### Form, Type and Ground

Stirling's work can be seen as an attempt to bridge the chasm between the problems of autonomous internal spaces (the modernist insistence upon separate rooms for discrete activities) and the history of the urban realm. Understood in this way, his turn towards more explicit plan-forms is evidence of a renewed interest in the ground on which his buildings sit. Moneo attempts to persuade us that this turn from section to plan as a mode of composition is due to and coincides with the arrival of Leon Krier in Stirling's studio. He offers as evidence the explicitly typological form-making of the Olivetti building and his project to rebuild parts of Derby (the famous 'propped' façade). I would like to draw attention to some projects that evidence a less scenographic approach to place-making and towards instead a deeply situated analogical architectural approach, to a proto-postmodernism without the failures outlined by Rowe (the Beaux-Arts/modernist bind). Rowe claims that this approach towards place-making as the basis of composition is clear in The Sackler Gallery at Harvard (1979-1984).<sup>9</sup> Stirling's design is considered primarily as the articulation of the existing setting and its improvement:

And hence the entry from Broadway facing the side of the Fogg was not so much a choice as an obligation. Hence too a further justification of the *Parti* in terms of externals rather than its functions: a representational façade, which proclaims public purpose.

For Rowe the improvements to the street scene are achieved not only by the façade, but by the way in which the 'grand stair' orients the interior as an extension of the street and vice versa. In other words, plan-form becomes section; ground plane becomes urban landscape. Is it an extreme suggestion to propose that in place of Rowe's mannerist critique of 'rotundity and flatness' we might extend his description of 'a curvilinear field of disturbances' to read the section of the building and its location as an example of (Baroque) topographic thinking?

Throughout his career Stirling revealed his interest in both chthonic and historically grounded analogues for a critical architecture. The School Assembly Hall at Camberwell School (1958-1961) is composed as a clearing in an earth berm recalling ancient Celtic and Saxon burial mounds as well as echoing Frank Lloyd Wright's evocation of cave-like structures at Taliesin West. Section is plan and vice versa. Berm-walls formed the basis of Stirling's entry for the competition for the design of Churchill College Cambridge (1958). Once again he proposed to build the site first and to allow this tactic to enable him to locate the various constituent parts of the college within or against what can be called city walls, capturing the essential character of a *Collegium* as a monastic retreat and thus a paradigm, an ideal realm, and an *imago mundi*. In utilising earth as a compositional device, Stirling avoided the problem that afflicts most modern university buildings, which could

be summarised as the elevation of service yards to the forefront of a functionally understood design problem. The result of thinking about services first and architecture last is that most modern university buildings smell and leak steam at their bases. Ergo, the ground plane is not a sacred garden. The *Hortus Conclusus* of medieval contemplation that characterises the older Oxbridge colleges is derived from the exclusion of the world and from the curtailing of the bodily functions of a building within a walled courtyard plan-form that deploys the wall as both sign and border. In other words, if built, Stirling's Churchill College would have provided a legible plan-form that would have been simultaneously more modern and more archetypal than most post-Reformation colleges. It appears as an analogous city in the drawings, an echo of which survives in the Florey Building and I would contend in his Rice School of Architecture Extension at Houston (1979-1981).

At Rice University the L-shaped plan-form shelters an external workshop. The garden extends horizontally under and through the ground plane to a gallery through the crit space, linking the temporality of the production of the school with its products. This landscape of production is penetrated by vertical layers of circulation that excavate the block-form with movement, making visually porous the life of the school and setting up spontaneous theatre within the drama of the education of an architect. In contrast, the red brick façades of the block resemble a modest barn or a Franciscan chapel. This seems appropriate, as the school sits between the more ornate façade of the Divinity School and the grand

8 Cf. Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983); and Joseph Rykwert, *The First Moderns: Architects of the Eighteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983).

9 Colin Rowe, 'Who Else But Stirling?', in: Rowe, *As I Was Saying*, op. cit. (note 6).



bescheiden schuur of een franciscaner kapel. Dat is wel passend, want de school ligt tussen de sierlijkere gevel van de Divinity School en de grootschalige hoofdbinnenplaats. Architectuur wordt zo opgevoerd als een subject dat landschap en portret verenigt, maar haar zelfportret is bescheiden en alleen aan de binnenkant verfraaid. Of, liever gezegd, haar 'landschap' is sierlijk, terwijl haar 'portret' afhankelijk is van het decorum van de locatie.

De compositorische manoeuvre die is gebruikt voor het ontwerp van studentenwoningen bij de universiteit van St Andrews (1964–1968), waar twee slaapkamervleugels op een glooiende locatie zijn geplaatst, zodat een belvédère ontstaat die zich opent naar de verre zeegezichten en een sterk architectonisch domein dat ook voornamelijk uit grasrijke wallen bestaat, is op dezelfde manier verankerd. Hier functioneert het landschap in de compositie als soufleur zowel als hoofdrolspeler, en het verschil tussen gebouwd land en gebouwen is ambigu.

Ik wil graag eindigen met een voorstel om Stirlings omslag van modernisme naar postmodernisme op te vatten als minder een paradigmatische verschuiving dan een

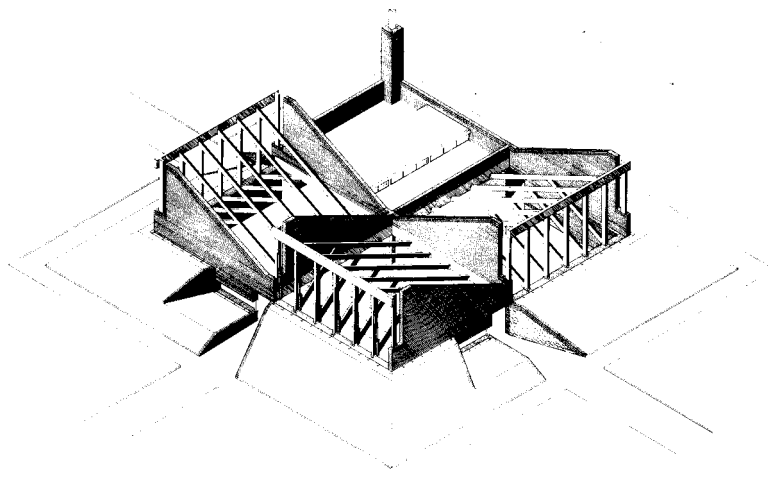
uitbreiding van zijn compositorische vaardigheden naar min of meer expliciete metaforen. Stirling had nooit veel belangstelling voor de autonomie van de compositie zoals deze kan worden gedacht vanuit academische concepten als functie of type. In plaats daarvan schepte hij plezier uit de vaardigheid om deze ideeën een plek te geven in een concrete context en tegelijkertijd gebouwen te maken die geen compromis zijn, maar ook niet door hun omgeving overdonderd worden. Eerder vormen de gebouwen een verrijking van hun context.

De Staatsgalerie in Stuttgart (1977–1984) bestaat bijvoorbeeld ook uit een aarden wal, omgeven door de heuvel waarin ze ligt en vanzelfsprekend door de uitgeholde rotonde die wordt benadrukt door de routes die de architect erdoorheen geboord heeft. De kantoorgebouwen voor Braun (1986–1992), die aan het einde van Stirlings loopbaan tot stand kwamen, zijn in een landschap geïntegreerd, terwijl ze toch ook een autonome positie opeisen. Hier wordt een vernieuwing van de taal van de moderne architectuur gesuggereerd die voortbouwt op de ervaringen van de jaren zestig en tachtig. We kunnen enkel gissen welke

richting Stirlings werk in de huidige situatie zou hebben genomen. Zelf proef ik iets van zijn invloed in het De Young Museum in San Francisco van Herzog & de Meuron (2006), maar ook in het werk van Rafael Moneo (en diens studenten) en bij mijn tijdgenoten in Londen (bijvoorbeeld bij Buschow Henley), op een manier die vergelijkbaar is met de invloed van de Smithsons op eerdere generaties (en Sergison Bates in het bijzonder).

Opgevat als een vorm van stedelijke landschapsarchitectuur zouden we Stirlings gebouwen niet moeten zien als afzonderlijke 'problemen' of als objecten die de lachlust of esthetische of historische nieuwsgierigheid opwekken. Nee, deze gebouwen consolideren en vergroten hun context, ze consolideren de beste tradities van de Europese stad. Zijn gebouwen creëren zelfs een context waar er eerder geen was; en het is aan ons de voltooiing van deze *paradigmatische programma's* hier en nu op passende wijze te organiseren.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol



Lagere School Camberwell / School Assembly Hall Camberwell, 1958

scale of the main quadrangle. Architecture is thus represented as a subject that unites landscape with portrait, but its self-portrait is modest, and only embellished within. Or rather, its 'Landscape' is ornate, while its 'Portrait' is dependent upon the Decorum of its site.

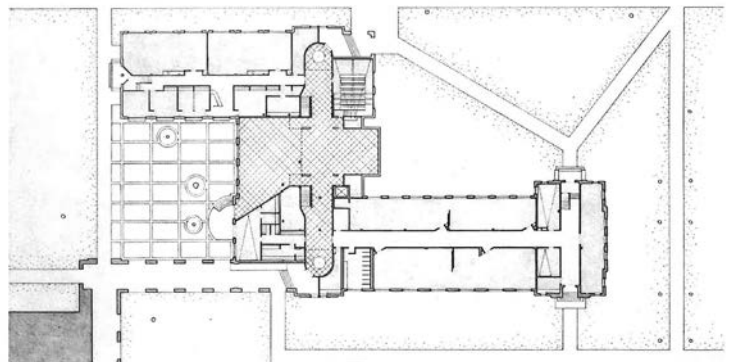
A similarly embedded compositional tactic is deployed in the design of Student Residences for St Andrew's University (1964-1968), where two dormitory wings are set into a sloping site creating a belvedere open to the distant sea views and a strongly architectural realm that is also mainly composed of grassy mounds. Landscape here is acting as the prompt and protagonist in the composition, and the distinction between built land and buildings is ambiguous.

I would like to end by proposing that Stirling's supposed drift from modernism to postmodernism is less of a paradigm shift than the extension of his compositional abilities towards more or less explicit metaphors; of making explicit the ancestry of his ideas and also in grounding these in the world. The autonomous aspects of composition derived from academic ideas such as function on the one hand and type on the other never seemed to interest Stirling much. He seemed, instead, to delight in his ability to situate these ideas in specific places and to nonetheless make buildings that are not compromised nor diminished by their settings. Rather, they enrich them.

For example, the Staatsgalerie at Stuttgart (1977-1984) is also an earthwork, bound by the hill in which it sits and of course by the eviscerated rotunda that is articulated by the routes the architect bores through it. At the end of his career the Administration Buildings for Braun (1986-1992) are integrated into a landscape while asserting their autonomy from it, and suggest the renewal of a language of critical modern architecture that consolidates the

lessons of the 1960s and the 1980s. We can only speculate of course where this new phase of work would have led Stirling today. I sense echoes of his influence in the De Young Museum in San Francisco by Herzog & de Meuron (2006); as well as in the work of Rafael Moneo (and his students); and also in my contemporaries in London (Buschow Henley in particular), just as The Smithsons' influence upon the generation above us is clear (Sergison Bates in particular).

Understood as a form of urbane landscape architecture, Stirling's buildings should not be seen as isolated 'problems' or as objects for derision or aesthetic or historical curiosity. Rather, these buildings consolidate and extend their contexts, consolidating what is best in the traditions of The European City. His buildings even make a context where none existed; and it is up to us to plan to complete these *paradigmatic programmes* in a suitable manner today.



Rice University School of Architecture, *plattgrund begane ground / ground floor plan*