

STIRLING: EEN TUSSENBALANS Tony Fretton

Hoe zouden we het werk van Stirling in de huidige tijd kunnen begrijpen? Er is momenteel een opleving in de belangstelling voor zijn vroege werk, met name het Leicester Engineering Building, dat in de periode van zijn samenwerking met James Gowan tot stand kwam. Maar de recente publicatie van Gowans eigen werk¹ maakt duidelijk dat de visuele en formele intelligentie en de intellectuele substantie die het Leicester Engineering Building tot meesterwerk verheffen waarschijnlijk zijn verdienste zijn en niet die van Stirling. De relatieve zwakte van het Florey Building en de Cambridge Library, door Stirling op vergelijkbare wijze ontworpen nadat hun samenwerking was verbroken, versterkt deze opvatting. We moeten de bespreking dus beperken tot de werken die echt van de hand van Stirling zijn. Maar ondanks de uitbundigheid van de Neue Staatsgalerie in Stuttgart maakt de duidelijke grofheid van later werk als de Clore Gallery van Tate Britain en het gebouw op Poultry nr. 1 in Londen, in combinatie met de huidige slechte naam van het postmodernisme in de architectuur – waarmee Stirling leek te worden geassocieerd, hetgeen hij echter verwierp – het moeilijk een positief oordeel te vellen over dit deel van zijn werk of er lessen uit te trekken.

Als we op zoek gaan naar theorie, of wanneer we ervan uitgaan dat vorm en retoriek hand in hand gaan in het geval we geconditioneerd zijn door OMA of MVRDV, dan vinden we weinig. Robert Maxwell, vriend en verhelderend interpreter van Stirling, heeft opgemerkt dat Stirling erg scherpzinnig kon schrijven, maar zijn werk niet theoretisch onderbouwde zoals Venturi dat deed. Volgens Maxwell lag de theoretische basis van Stirling in het idee van Colin Rowe dat er relaties bestaan tussen gebouwen van Le Corbusier en Palladio, en in Stirlings onderkenning van de mogelijkheden die de eclectische vormen van Le Corbusiers latere werk in het Maison Jaoul en Chandigarh boden. Dankzij deze impulsen kon Stirling een modernistische en classicistische benadering combineren met opvallende vormen en kleuren die appelleerden aan de smaak van het grote publiek.

Wie naar de gebouwen kijkt, kan de indruk krijgen dat Stirling architectuur maakte vanuit een persoonlijke fascinatie voor figuren als Lutyens en Plečnik, waarbij hij naar geliefden hun logica aan zijn laars lapte en een oeuvre produceerde dat ondoorzichtig is en tegelijkertijd als kunst beschouwd wil worden. In dit opzicht komt Stirling soms gevaarlijk dicht bij het typerende gedrag en de misvattingen die als een rode draad door het Engelse kunstenaarswereldje lopen, van Augustus John tot Peter Cook. Maar hij was een oneindig veel betere kunstenaar dan die twee. Hij was misschien beter met Hawksmoor te vergelijken, die ook weinig theorie heeft nagelaten en wiens vormen elke verklaring tarten. Kerry Downes heeft opgemerkt dat het werk van Hawksmoor 'pas erkenning kreeg in de twintigste-eeuwse studie van het onbewuste', en misschien komt een volledige erkenning van het werk van Stirling pas na vergelijkbare veranderingen in het maatschappelijk en architectonisch denken.

Maar als we de bril van het postmoderne afdalen, kunnen we Stirlings werk zien zoals hij het zag, als onderdeel van de doorgaande ontwikkeling van het modernisme. Door in zijn werk bouwvormen en stilistische patronen uit het verleden op te nemen, inclusief het verleden van het modernisme zelf, probeerde hij een betekenis te creëren die zich door de tijd heen en via acculturatie ontwikkelt en het werk tot onderdeel maakt van het modernisme van het heden.

Hoewel regelrechte functionarissen als Hannes Meyer het zullen ontkennen, zijn relaties met het verleden inherent aan het modernisme en hebben ze in veel uiteenlopende vormen bestaan. Alan Colquhoun heeft erop gewezen dat Le Corbusier motieven uit het Beaux-Arts-classicisme manipuleerde, waaraan hij de basisprincipes van zijn vroege werk ontleende, terwijl Aldo van Eyck ter ondersteuning van zijn voormentaal een direct beroep deed op de cultuurgeschiedenis. Herzog & de Meuron zagen, trouw aan de typologische visie van Aldo Rossi, hun docent op de Eidgenössische Technische Hochschule, de 'anonieme' modernistische gebouwen in Zwitserland uit het midden van de twintigste eeuw als een streekeigen stijl, die ze bijvoorbeeld in de Schwitser Apartments uit 1985 combineerden met vormen uit de conceptuele kunst. Álvaro Siza, die werkte in een klimaat dat mogelijk was gemaakt door de voorgaande generatie, die de Portugese populaire architectuur had bestudeerd en gecatalogiseerd, hanteerde het in Zuid-Europa algemeen gangbare modernistische idioom van witte

gebouwen als onderliggend vocabulaire in projecten als het Carlos Ramos-paviljoen uit 1985 en de school voor hoger onderwijs in Setúbal uit 1986.

In het werk van bovengenoemde architecten is het bronmateriaal sterk geabsorbeerd en geïntegreerd in een hedendaags stilistisch statement. Wat Stirling anders en in het huidige tijdsgewricht moeilijk te verteren maakt, is dat de voorgangers in zijn werk zo zichtbaar zijn en er stilistisch zo dik bovenop liggen.

Maar de belangrijkste kwestie voor onze tijd is hoe Stirling met betekenis omgaat. Uit zijn gebruik van voorgangers spreekt een geloof in de waardigheid van vroegere architectuur, waarin hij zich echter onvoldoende heeft verdiept, zodat ze de verhelderende kwaliteiten mist die van grote kunst verwacht mogen worden. Ter vergelijking: Siza's architectuur van het zwembad in Leça da Palmeira creëert nieuwe betekenissen uit de bekende industriële omgeving en de zee en presenteert die als door ervaring verkregen kennis van de bewoners van het gebouw. Stirling is echter niet de enige die het potentieel van zijn kunst onbenut laat. Het conceptualisme waarmee Herzog & de Meuron speelden en dat ze vervolgens verwierpen, biedt een discours waarin politieke en maatschappelijke systemen te onderscheiden zijn in objecten en gebouwen. De geschriften van conceptueel kunstenaar Dan Graham op dit terrein onthullen een geschiedenis van de populaire cultuur die is gevormd door collectieve actie en individuele creativiteit en een volwaardig alternatief biedt voor het verzadigde individualisme van de huidige tijd, en die de architectuur in staat kan stellen weer een maatschappelijke kunst te worden.

Vertaling: Bookmakers, Auke van den Berg

STIRLING: AN INTERIM VIEW Tony Fretton

How can Stirling's work be understood in the present time? Currently there is a revival of interest in his early work, especially the Leicester Engineering Building that resulted from his partnership with James Gowan. But the recent publication of Gowan's own work¹ makes it evident that the visual and formal intelligence and intellectual substance that give the

¹ Ellis Woodman, *Modernity and Reinvention. The Architecture of James Gowan* (Londen: Black Dog Publishing, 2008).

¹ Ellis Woodman, *Modernity and Reinvention: The Architecture of James Gowan* (Londen: Black Dog Publishing, 2008).

Leicester Engineering Building the quality of a masterpiece are likely to be his, not Stirling's. The comparative weakness of the Florey Building and Cambridge Library, which Stirling designed in a similar manner after the partnership broke up, reinforces this view. The discussion then has to move to the works that are truly in Stirling's own voice. But notwithstanding the ebullience of the Neue Staatsgalerie in Stuttgart, the apparent coarseness of later work such as the Clore Gallery at the Tate Britain and the building at 1 Poultry in London coupled with the current disdain for architectural postmodernism, with which Stirling seemed to be associated but which he disavowed, makes it hard to view this part of his work positively or receive its lessons.

If we look for theory, or perhaps if conditioned by OMA and MVRDV to expect form and rhetoric hand in hand, we see little. Robert Maxwell, Stirling's friend and his illuminating interpreter has observed that, although what Stirling wrote was often very trenchant, he did not generate theory in support of his work as Venturi did. In Maxwell's view Stirling's theoretical basis lay in Colin Rowe's idea that there were relationships between buildings by Corbusier and Palladio, and Stirling's recognition of the possibilities opened up by the eclectic forms of Le Corbusier's later work in the Maison Jaoul and Chandigarh. According to these impulses Stirling was able to combine modernist and classical approaches with brash forms and colours in an appeal to popular taste.

If we look at the buildings, it can seem as if Stirling made architecture from a set of personal fascinations, like Lutyens or Plečnik, transgressing their logic at whim and producing an oeuvre that is opaque while demanding to be understood as art. In this sense Stirling can sometimes come dangerously close to the behavioural traits and misconceptions about artistry that thread their way through the English bohème from Augustus John to Peter Cook. But he was an infinitely better artist than either of these. He was perhaps more like Hawksmoor, who also left little theory and whose forms defy explanation. As Kerry Downes has suggested, Hawksmoor's work only 'found recognition in the 20th century's study of the subconscious', and a fuller appreciation of Stirling's work may have to wait for changes in social and architectural thinking of a similar order.

But if the lens of postmodernism is removed, Stirling's work can be seen as he saw it, as part of the continuing evolution of modernism. By incorporating building forms and stylistic patterns from the past, including modernism's own past, he sought to access meaning that develops through time and acculturation and make it part of the modernism of the present.

While outright functionalists such as Hannes Meyer would deny it, relationships with the past are intrinsic to modernism and have existed in many different forms. Alan Colquhoun has pointed out Le Corbusier's manipulation of motifs from Beaux Arts Classicism to provide the founding principles of his early work, while Aldo van Eyk appealed directly to human cultural history to support his form making. Herzog & de Meuron, through the typological outlook of Aldo Rossi, their teacher at ETH, saw the 'anonymous' mid-twentieth-century modernist buildings of Switzerland as a vernacular, which they combined in the Schwitters apartment building of 1985, for example, with the forms of conceptual art. Alvaro Siza, working in an architectural situation shaped by the previous generation's study and cataloging of Portuguese popular architecture, adopted the generalized white modernist vernacular of southern Europe as an underlying vocabulary in projects such as the Carlos Ramos Pavilion of 1985 and teacher training college at Setubal of 1986.

In the work of the architects I have mentioned, the source material is highly absorbed and subsumed into a contemporary stylistic statement. What makes Stirling different and currently hard to accept is that the precedents in his work are highly visible and stylistically overt.

But perhaps the biggest issue in relation to the present time is Stirling's approach to meaning. His use of precedent seems to entail a belief in the dignity of past architecture, which because it is unexamined does not possess the illuminating qualities that can be expected of great art. In comparison, Siza's architecture in the swimming pool at Leça da Palmeira creates new meanings from the familiar industrial surroundings and the sea, and delivers them as knowledge through the experience of those who inhabit the building. But Stirling is not alone in missing the potential of his art. Conceptualism with which Herzog & de Meuron played and

discarded offers a discourse in which political and social systems can be discerned within objects and buildings. In this field the writing of conceptual artist Dan Graham reveals a history of popular culture formed by collective action and individual creativity that is a valid alternative to the saturated individualism of the present time, and which can permit architecture again to become a social art.

IN DE BETOVERDE CIRKEL Paul Vermeulen

Manfredo Tafuri noemde James Stirling wreed. Zijn architectuur, meende Tafuri, was een systeem van uitsluiting, een betoverde cirkel waaruit ontsnappen niet mogelijk was, even hermetisch en monomaan als het boudoir van de Markies de Sade. Ofschoon Stirling zich mat met de traditie van de moderne architectuur, hanteerde hij fragmenten zonder utopisch residu. De tekens van de taal verwezen betekenisloos naar zichzelf, hun eigen axioma's herhalend, zonder toegang tot de dagelijkse ervaring, zonder plaats voor het toeval. 'In de absolute aanwezigheid van vorm is het bestaan van het informele een 'schandaal', zelfs in dat informele gedrag *par excellence*, de menselijke aanwezigheid', zo toeogde Tafuri.¹ 'Het 'schandaal' van Stirlings architectuur is de mens, onbeslist drijvend tussen de architectuur als louter object en een overdaad aan hermetische mededelingen.'²

Toen ik destijds dit retorisch gezonde oordeel las, dat in zijn onverbiddelijkheid iets vleids leek te hebben, kwamen mij inderdaad de uren dat ik Stirlings *Black Book*³ had gespeld voor de geest als een initiatie. Ik had mij toegang verschaft tot een kabinet waartoe niet-ingewijden niet toegelaten werden. De breedsprakige redevoeringen waarmee Le Corbusier de aandacht van zijn tijdgenoten probeerde te trekken, weerklonken hier niet. Nieuwsgierig, 'aangetrokken noch afgestoten door de autonome articulatie van Stirlings formele

1 (...) the absolute presence of form makes 'scandalous' the existence of the casual, even in that casual behavior *par excellence*, human presence.'

2 'The "scandal" of Stirling's architecture is man, held as he is in an ambiguous suspension between architecture as a pure object and a redundancy of hermetic communications.' Manfredo Tafuri, 'L'Architecture dans le Boudoir. The language of criticism and the criticism of language', in: K. Michael Hays (red.), *Oppositions Reader. Selected Essays 1973-1984* (New York: Princeton Architectural Press, 1998), p. 291-316.

3 *James Stirling, Buildings & Projects, 1950-1974* (Londen: Thames and Hudson, 1975).