

Figuren en Feiten.

‘The beauty of Rome exists in its being a messed up city patched up a countless number of times.’
G. C. Argan, *Roma Interrotta*.

James Stirling is een van de twaalf architecten die in 1978 hun naam verbonden aan het inmiddels iconisch geworden plan *Roma Interrotta*.¹ Ze waren uitgenodigd om voor de gelijknamige tentoonstelling te peilen naar de ‘stedenbouwkundige vruchtbaarheid’ van Rome.² Dit zou gebeuren aan de hand van een bewerking op het Nolliplan van 1748. Elk van hen kreeg een sector van het plan toegewezen. De verdeling was gebaseerd op het patroon van de etsplaten waaruit de grote kaart is samengesteld. Zoals kunsthistoricus Giulio Carlo Argan het in zijn openingstoespraak meende te moeten verduidelijken was *Roma Interrotta* niet bedoeld om een reeks stedelijke projecten voort te brengen. De formele condities van de opdracht waren bedacht om zoiets als een kortsluiting op de geschiedenis te veroorzaken, en mikten op een treffen van de verbeelding en het geheugen.³ Om Sector IV te reviseren, putte Stirling uitsluitend uit het bestand van zijn eigen ontwerpen. Hij hergebruikte projecten die hij ooit in andere omstandigheden en voor andere situaties had beraamd; ontwerpen die hij in de loop van meer dan 25 jaar professionele activiteit bij wijze van oeuvre had geaccumuleerd.⁴ Hij kon blijkbaar niet deelnemen aan de oefening zonder het arbitraire karakter ervan te beklemtonen. De ironie waarmee hij zich had overgelaten aan de beoogde *verbeeldingsgymnastiek*, moest blijken uit het feit dat hij zijn inbreng ‘the MFA solution’ noemde (achtereenvolgens ingevuld als ‘megalomaniac frustrated architect’ en ‘master of fine Architecture’). Voor de gelegenheid had hij het Garibaldimonument op de *Gianicolo* vervangen door zijn 50^{ste}-verjaardagstaart, uitvergroot tot de proporties van een keizerlijk praalgraf.⁵

In een kritische recensie van het evenement stelde Alan Chimacoff dat zijn waarde zou moeten worden afgemeten aan de wijze waarop de ontwerpers waren ingegaan op de geboden kans om ‘hoopvolle en positieve suggesties betreffende de aard van stedelijke ontwikkeling’ naar voren te schuiven, en ‘te speculeren over de sociale structuren en de instituties verbonden aan de contemporaine en de vroegere cultuur’.⁶ In het licht daarvan ging zijn voorkeur naar Colin Rowe’s ‘beheerste en zeer Romeinse (zij het getint met Franse bijtonen)’ invulling van Sector VIII, en wees hij Stirling’s werk van de hand als een aanmatigende demonstratie van artistieke vaardigheid.⁷ Nochtans herkende hij ook een bijzondere verwantschap tussen de twee werkstukken. Hoewel ze zeer verschillende stedelijke omgevingen verbeelden, vertonen ze een opmerkelijke analogie. Beide zijn compositorisch gebaseerd op ‘de collisie van planimetrische roosters en de juxtapositie van heldere fragmenten’.⁸

Waar Argan de particuliere schoonheid van zijn stad (anno 1978) wijt aan de onachtzaamheid waarmee ze steeds weer werd beschadigd en opgelapt, begrijpt Rowe haar barokke voorganger als het product van een bijzonder succesvolle en veerkrachtige aandrang van intenties. In *Collage City*, leest hij de pauselijke stad als een ‘anthologie van gesloten composities met ad-hocspul tussenin; hetzij tegelijk, een dialectiek van ideaaltypen, en een dialectiek van deze types met de empirische context’.⁹ De keizerlijke stad vertoonde dezelfde eigenschappen in een hardere, meer dramatische vorm. Rowe herkent in Rome – product van het karakter van die twee culturen en een specifieke topografie - het meest ‘grafische voorbeeld’ van een stad die als een collage in elkaar is gezet, en hij draagt het aan als een model voor een alternatieve stedenbouw.¹⁰ Het *plausibele* Rome dat hij in Sector VIII van de Nollikaart tekent, stelt de stedenbouwkundige werkbaarheid van gecoaliseerde

intenties tegenover de onmacht van allesomvattende ideeën.¹¹ Het is uitgewerkt als een testgeval op het lokale complex van topografische en contextuele gegevens. Op zijn beurt refereert Stirling zelf aan *Collage City* (en de colleges van Rowe) om wat hij zijn *contextuele en associatieve planningsmethode* noemt, binnen het contemporaine debat te plaatsen.¹² Het ontwerp behoort zich volgens hem te laten beïnvloeden door de visuele setting, te worden opgevat als een bevestiging en een toevoeging aan het bestaande. Het werk van Stirling en dat van Rowe hebben aldus meer gemeen dan enkele formele eigenschappen. Beide hebben zich afgekeerd van utopische en totaliserende oplossingen.¹³ Ze nemen stelling voor een andere stedenbouw - een stedenbouw die zich door een accurate bejegening van de context, gericht wil inschrijven in het historische proces.¹⁴

Uit de wijze waarop ze zich grafisch verhouden tot het gegeven plan blijkt nochtans een belangrijk soortelijk verschil tussen hun oplossingen. Rowe's fictionele stedelijke herovering van het heuvelcomplex van de *Palatijn*, de *Aventijn* en de *Celio*, is in continuïteit met de stad van Nolli bedacht. Zijn plan conformeert zich aan de tekencode die de achttiende-eeuwse architect voor de voorstelling van het stadsweefsel gebruikt: de weergave *au pochoir* van de tegenstelling tussen de bebouwde en de onbebouwde grond.¹⁵ Stirling's stedelijke inplanting op de *Gianicolo*, wordt daarentegen voorgesteld in een kaart waarvan bijna alle bestanddelen opgaan in de gediversifieerde voorstelling die Nolli aanwendt voor het open gebied en de tuinen.

De zwart-wit weergave van het stedelijke weefsel waar Nolli voor kiest, en die door Rowe wordt nagevolgd, spoort met een klassieke hermeneutiek van de stad. De stad wordt dan gedacht als een fysieke entiteit; een gevormd, min of meer samenhangend en begrensd lichaam, waarvan de grondslag door het bouwen wordt gelegd. Haar ruimtelijk systeem is bepaald door gebouwde substantie, maar de positieve stedelijke ruimte – de ruimte die ter beschikking is van de gemeenschap - is wat de gebouwde massa vrijhoudt en aflijnt. Het plan van Nolli representeert de stad aan de hand van het grondspoor van die samenstelling. De overeenstemming van massa en ruimte is in het plan afleesbaar als een configuratie van bebouwing en grond. De stedelijke compositie impliceert de onderlinge afregeling van beide figurale systemen, de schikking van hun belending. De figurabiliteit van de stad berust dan op twee mogelijke operaties: het modelleren en het versnijden van een homogene (virtuele bouw-)massa. Maar in Rome bracht de *wetenschappelijke* toepassing van de verticale parallelprojectie noodzakelijkerwijze ook de architectuur in beeld. De opengereten bouwwerken van de oudheid komen in het plan naar voren als herkenbare, discrete figuren. Nolli's bijzondere keuze om de representatieve ruimten van de *moderne* instellingen grafisch in overeenstemming te brengen met de voorstelling van de ruïnes - om ze dus te doorsnijden - legt het eigenlijke organisme van het stadslichaam bloot: haar samenhang is functioneel, oorzakelijk verbonden met het gedeelde gebruik van de stadsruimte en het decorum van de gemeenschappelijkheid.

Rowe componeert zijn stadsdeel als een analogon van de historische stad. Hij ordent zijn ontwerpbeslissingen in een sequentie die haar organische ontwikkeling simuleert. Hij construeert het plan in eerste instantie rond de antieke restanten die hij op het terrein aantreft. De stedelijke substantie die rond deze objecten wordt geschikt, verbreedt en fixeert hun effect over het gebied. Naast de modellering en de versnijding van de homogene bouwmassa worden hier en daar specifieke stukken ingezet om solide koppelingen en gemodelleerde sequenties te bekomen. Het systeem van dit sectielwerk bekrachtigt de topografische structuur van het heuvelcomplex en vormt de kwartieren van het stadsdeel. De afstand tussen de grote legstukken, het netwerk van kloven en

breuklijnen dat doorheen het gebied loopt, wordt ten slotte opgevuld en afgehecht met 'interstieel puin'.¹⁶

Aan zijn kant beperkt Stirling moedwillig zijn stedenbouwkundig gereedschap. In tegenstelling tot Rowe maakt hij geen rechtstreeks gebruik van de homogene bouwmassa als een inzetbare substantie. Zelfs binnen de perimeter van de stadsmuren was de *Gianicolo* in de achttiende eeuw nauwelijks verstedelijkt, en Nolli's donkere *poché* komt in het kader van Sector IV alleen aan de oostelijke kant voor. Stirling veroorlooft zich om daar plaatselijk enkele insnijdingen in te maken, om zijn voorstel te ankeren aan het stedelijk weefsel. Maar het toegevoegde materiaal bestaat alleen uit specifieke architecturale ensembles en infrastructuur. Alles wordt met klare contourlijnen ingetekend, in volumetrische eenheden onderscheiden en van schaduwpartijen voorzien. Dit laat hem toe om zoals dat ook gebeurt met de verschillende boomspeciën op de originele kaart, rudimentaire informatie over te brengen betreffende de empirische eigenschappen van de ingezette structuren. Door deze bedachte inbreuk op Nolli's grafische code worden alle ingevoerde componenten in het landschappelijke register ondergebracht. Dit levert een opmerkelijk consistent en aanschouwelijk kaartsegment op.

Stirling ontwerpt Sector IV als een landschappelijke setting. De ingebrachte gebouwen zijn geen brokken anonieme massa die het gebied bezetten, maar herkenbare architecturale entiteiten die zijn beeld verbijzonderen. Ze worden geschikt langs bestaande en nieuwe routes; ze volgen de glooiing of overbruggen de accidenten van het terrein. Dikwijls zijn ze in bevestiging of versterking van kenmerkende landschappelijke structuren gesitueerd: 'wall buildings' langs de Aureliaanse en de Gianicolo-muur, 'hill buildings' op de steile heuvelflank, en 'water-edge buildings' langs de oever van de Tiber.¹⁷ Stirling stelt algemeen dat de selectie en de inplanting van de projecten werden gedictieerd door de mogelijkheid om hun programma, type of vorm te associëren met de context. Deze zorgvuldige werkwijze is er echter niet op gericht om een gladde configuratie voort te brengen. De uitkomst is een syncopische montage, een schoolvoorbeeld van de dialectische stedenbouwkundige formule die Rowe in het Romeinse model ontwaart. Stirling's Sector IV is een geslepen transpositie van de keizerlijke variant: een bewogen set confrontaties en verstellingen tussen hechte figuren en open, expansieve structuren.

Het fysieke karakter van deze benadering, de sterke gerichtheid op een waarneembare, feitelijke presentie, is een constante in zijn werk. De boude ironie waarmee hij zijn voorstel opblaast, is daarom minder te begrijpen als een manoeuvre om de zelfgenoegzaamheid ervan acceptabel te maken dan als een list die hem moet toelaten om de *juiste* afstand in te stellen tussen de *fictie* van de opgave en het *concrete* van het antwoord. In dat opzicht zijn de oplossingen van Stirling en Rowe aan elkaar tegengesteld. Het speculatieve werk van Rowe wordt geactualiseerd in een plausibel beeld. Het gaat hem om de theoretische stelling die in het model wordt gevat; om de denkbaarheid aan te tonen van een stedenbouwkundige 'herovering van de tijd'.¹⁸ Het impertinente plan van Stirling is daarentegen onmogelijk en onwaarschijnlijk. Maar het is wel bijzonder concreet, en bovendien uitvoerig gedocumenteerd in de oeuvercatalogus die achter het voorstel schuil gaat. Het behoort daarmee volledig de werkelijkheid toe; de realiteit van een oeuvre waarbinnen het werk betekenis krijgt, en de virtualiteit van de architectuur – haar *virtus*, onstoffelijk maar daarom niet minder werkelijk.

Zo bekeken is het hoogst merkwaardig dat Stirling, binnen de gesloten verzameling van zijn oeuvre, het benodigde materiaal heeft gevonden om een dergelijk uitgesproken Romeins plan te maken. De dominante figuur is daarin het vierkant. Het komt evenzeer in geschakelde als in geïsoleerde vorm voor. De grote kwadraten van het 'Administrative and Business Centre – Florence'¹⁹ en van 'Churchill College – Cambridge'²⁰ springen in het oog. Het zijn ankerpunten die op het bewerkte plan van Rome dezelfde inwerking hebben als de syncretische grootvormen rond bijvoorbeeld *S. Maria degli Angeli* of *S. Giovanni*. In schaal en helderheid evenaart de figuur van *Churchill College* het *Tempio del Divo Claudio* dat zich in Rowe's sector bevindt. De transpositie van de projecten naar de nieuwe context vereist soms enkele bijstellingen. Het Florentijnse complex is, na de omkering van zijn oorspronkelijke oriëntatie en de weglating van het verdraaide voorplein, ongecompliceerd opgesteld als een verlengstuk van de scenografie van *Villa Pamphili*. *Churchill College* wordt gespiegeld om in de nieuwe situatie het messagebouw te vervangen door het klooster van *S. Onofrio*. Dergelijke incorporaties komen in de hertekende Sector IV meer voor, maar dit ene geval geeft inzicht in Stirling's contextuele en associatieve planningsmethode.²¹

In zijn recensie van de wedstrijdresultaten voor *Churchill College*²² merkte Colin Rowe op dat de gehele ontwerpproblematiek zich daar feitelijk concentreerde rond de vraag hoe de suburbane site zou kunnen worden toegerust met een artificiële *genius loci* - en daaraan gekoppeld, hoe op die plaats de denotatie van een *college* kon worden bekomen, een gemeenschappelijke mystiek geïmpliceerd, een archetype afgeleid...²³ Het ontwerp van Stirling en Gowan dient dit soort vragen rechtstreeks van antwoord. In de eerste plaats wordt het *college* – gesloten leefwereld van een gemeenschap - gelijkgesteld aan een binnenplaats. En om dit beginsel aan te zetten, wordt ze vastgelegd in een vierkant. Een opgaande berm en de studentenhuisvesting worden ingezet om de omsluitende figuur te realiseren. De binnenhof wordt dan door kruisende paden in vier verdeeld om er de overige programmadelen op te kwadreren: de gemeenschapsvoorzieningen (mensa en bibliotheek) en additionele huisvestingsgebouwen in een 2^{de} en 3^{de} fase. De residenties en de tuinen van de rector en de quaestor worden aan de buitenkant van de figuur gehouden. Bij de omzetting wordt het plan ontdaan van deze periferische elementen. De integratie van *S. Onofrio* onderstreept de archetypische aandrift van het ontwerp. Bovendien intensiveert ze het motief van *de figuur binnen de figuur* dat door de kwadratische verdeling van de binnenplaats mogelijk werd gemaakt, en door twee identieke, diagonaal tegenover elkaar geplaatste vierkante residentieblokken met hof, werd geïnitieerd. Het klooster en het *college* komen uit hetzelfde ideaaltype voort. Ze accommoderen gemeenschappen die hun relatie met de buitenwereld willen beheersen; zich afzonderen om god of de wetenschap te dienen. Na de transpositie komen kerk en bibliotheek puntsymmetrisch tegenover elkaar te staan.

Het motief van het gekwartileerde vierkant kent verschillende toepassingen in het vroege werk van Stirling. De 'School Assembly Hall'²⁴ in Camberwell heeft dezelfde basisfiguur als *Churchill College*. Op de kaart van Sector IV komt het project – fors uitvergroot - op een hoekpunt van *Villa Pamphili* terecht. De bebouwde piramide activeert er een brandpunt in het park. In de periferie van Cambridge dienden de dijk en de ommuring om een plek af te bakenen; in de warrige, dobberende omgeving van Camberwell tekenen ze de contour van een 'eiland'.²⁵ De omsloten ruimte wordt er afgedeelde onder een kruis van balken, en daarboven opgetrokken in onderscheiden uitbouwen die van elkaar zijn weggedraaid. In de 'Olivetti Training School'²⁶ van Haslemere wordt de mechaniek van de vierdeling verzelfstandigd. De behuizing van de optrekbare scheidingswanden bekroont er het dak van de *multispace*. Het kruisvormige apparaat dat zwaar onder het plafond doorhangt,

centreert de expansieve ontvangstruimte en fixeert het aanhechtingspunt van de uitwaaiierende vleugels. Dit blijft ongewijzigd in de omzetting naar de Romeinse context waar de vleugels aan de *Villa Farnesina* worden gehecht om er de huisvesting van de *Accademia dei Lincei* te vervolmaken.

In het geval van de *multispace* levert het bovenliggende systeem de condities aan waarbinnen het uiteenlopende programma van de zaal kan worden gemodelleerd en feitelijk geënceneerd. In Camberwell breekt het kruis het simpele programma op (een zaal met aanpalende keuken en dienstlokalen) om het complex te kunnen voorzien van een gearticuleerde bekroning en de omgeving daarop te focussen. In *Churchill College* wordt de hof in sectoren verdeeld om er de bestanddelen van een lijvig programma, zonder rangorde, naast elkaar neer te zetten. De relatie tussen het programma en het architectuurwerk is allerminst vanzelfsprekend of eenduidig. Stirling regisseert de modaliteiten van die betrekking in een montage van wat hij later 'functioneel-symbolische' elementen zal noemen.

In 'Methods of Expression and Material'²⁷ stelt hij dat een gebouw een brede populaire associatie moet mogelijk maken via de incorporatie en de assemblage van herkenbare (historische en familiere) elementen. Het gebouw dient volgens hem te worden samengesteld uit een collectie 'vormen en gedaanten' die meestal afstammen van (sequenties van) alledaagse dingen 'zoals trappen, ramen, gangen, kamers, portalen, etc'.²⁸ Men kan die 'functioneel-symbolische' elementen begrijpen als door de tijd geharde fragmenten van architecturale vorm; emblemen die de capaciteit van de architectuur uitdragen om bestendigheid te fabriceren met alledaagsheid. Ze zijn voor de ontwerper wat de tropen zijn voor een redenaar: combineerbare figuren waarmee de poses en de trekken van de architectuur tot uitdrukking worden gebracht.²⁹ Stirling vertelt dat 'de bijzondere wijze waarop de functioneel-symbolische elementen bij elkaar worden gebracht de "kunst" in de architectuur zou kunnen zijn'.³⁰

Zijn werk werd omwille van die werkwijze vaak expressionistisch genoemd. Maar in het vroegere werk gebruikte hij voornamelijk een modernistisch - soms machinistisch - of een informeel en populair vocabularium. Hij schuwde immers de vormfiguren die uit de conventionele rangordes van de architectuur waren voortgekomen. Stirling had de wil en de ambitie om, na het uitvallen van de impuls van de utopie, de architectuur in het verzetskamp te houden; tegen de status-quo.³¹ In zijn ontwerpen verkoos hij de afkondiging van een stellingname boven de subtiliteiten van de verwijzing of het commentaar – 'een stellingname ten aanzien van de samenleving, de geschiedenis, verandering, de aard van het genoegen, en andere dingen die eerder vreemd zijn aan techniek en smaak'.³²

De partij van de kwadratische ontwerpen wordt op het veld van het architecturaal rationalisme gespeeld. Ze geeft uitdrukking aan de dialectiek van een *a priori* gestelde artistieke orde, en de empirisch afgeleide wetmatigheden van het gebruik en de bestemming.³³ De vooropgestelde orde heeft echter weinig te maken met de klassieke typologie. Stirling kiest hier voor de kristallijne helderheid van de zuivere geometrie. Ze wordt over het ontwerpvragestuk gelegd, niet om een oplossing van de empirische problematiek te bevorderen, maar om de eigenwettelijkheid van het architectuurwerk te demonstreren. In dat opzicht is het van secundair belang dat daarbij de functionele categorisering vervaagt; dat bijvoorbeeld de huisvesting in *Churchill College* evengoed over de omtrek als in het binnengebied wordt verdeeld.³⁴ Men zou zelfs kunnen zeggen dat dit *gebrek* uiteindelijk het argument dient van een ontwerp dat de programmatische bestanddelen als

louter werkmateriaal wil beschouwen, als een grondstof waarmee architectuur kan worden gemaakt. In tegenstelling tot de vormfiguren of de *functioneel-symbolische* elementen, zijn de kwadraten die Stirling in zijn werk vooropstelt ruimtelijke schemata, structuren die voorafgaan aan de vorm en de materie. Eenzelfde schema kan verschillende ontwerpen genereren. Het gemeenschapsgebouw van de school in Camberwell is in bijna al zijn concrete eigenschappen verschillend van *Churchill College*. Maar de *a priori* gestelde figuur *informeert* de feitelijke gestalte van een bouwwerk dat op haar basis is opgetrokken. Beide projecten hebben een aanwijsbare en onmiddellijk herkenbare gelijkenis. De voorwaarde van die gelijkenis is tevens het beding van de aanwijsbaarheid en de erkenbaarheid van de architectuur als een puur vermogen. Zoals de deugden met een eigenaam worden bezweerd, wordt de *virtus* van de architectuur in een paradigma zichtbaar gemaakt.

Het is pas in de transpositie naar de Romeinse context dat een conventionele, naar hiërarchie verwijzende trope in het kwadratische plan van *Churchill College* wordt toegelaten: het *vis à vis* van de bibliotheek en de kerk op de *cardo* – maar tussen 1958 en 1978 zijn 20 jaar verstreken.

Guy Châtel, februari 2009.

De auteur leidt het bureau ssa/xx-architecten en is verbonden aan de Vakgroep Architectuur & Stedenbouw van de Universiteit Gent.

¹ Recent werd het nog getoond op de 11^{de} architectuurbiënnale van Venetië (2008) en door directeur Aaron Betsky voorzien van een vervolg met het project 'Uneternal City'.

² De twaalf waren Piero Sartago, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Venturi & Rauch, Colin Rowe, Michael Graves, Aldo Rossi, Rob Krier en Leo Krier. Het tijdschrift *Architectural Design* heeft een themanummer gewijd aan het evenement: 'Roma Interrotta', Vol 49, n°3-4, 1979. In dit artikel maak ik uitvoerig gebruik van dit omvangrijke dossier. Verwijzingen gebeuren verder met de aanduiding 'AD#49'.

³ 'They are, of course, not urban proposals, but a series of gymnastic exercises of imagination paralleling memory.' Argan's openingstoepspraak werd gepubliceerd onder de titel 'Roma Interrotta', in *AD#49*, p.37. Hij was toen burgemeester van Rome en de beschermheer van de tentoonstelling. Het openingcitaat van dit artikel komt uit dezelfde tekst.

⁴ Stirling vernoemt daarbij 30 van de 50 projecten die hij, al dan niet samen met partners, voor 1978 had gemaakt. Voor 'Roma Interrotta' werkte hij samen met Michael Wilford, Russ Bevington en Barbara Weiss. De ontwerptoelichting 'Revisions to the Nolli Plan of Rome (The MFA Solution) and notes towards the demise of the post war planning profession' is opgenomen in *AD#49*, pp. 42-49.

⁵ James Striling e.a., 'Revisions etc.' in *AD#49*, p. 45.

⁶ Alan Chimacoff, 'Roma Interrotta reviewed', in *AD#49*, pp. 7-8.

⁷ Historicus en theoreticus Colin Rowe werkte voor deze *ontwerpopdracht* samen met Peter Carl, Judith Di Maio en Steven Peterson. Cf. toelichtingnota in *AD#49*, pp. 68-75.

⁸ Alan Chimacoff, op. cit. p. 8.

⁹ Colin Rowe & Fred Koetter, *Collage City*, (Cambridge/ Mass., 1978), p. 106. Voorpublicatie in *The Architectural Review* nr. 942, 1975. De publicatie van het eigenlijke boek dateert van hetzelfde jaar als de stadstentoonstelling *Roma Interrotta*.

¹⁰ Ibid. p. 107.

¹¹ Cf. toelichtingnota van Rowe e.a. in *AD#49*, p. 75.

¹² James Stirling e.a., 'Revisions etc.' in *AD#49*, p. 42.

¹³ Rowe getuigt van het feit dat zijn ex-pupil hem is voorafgegaan in de overtuiging dat het utopisme van de modernisten was achterhaald. In een publieke discussie (in 1958 of begin '59) verklaarde Stirling dat 'in de post-Corbusier wereld een zakelijker empirisme wenselijk was.' Cf. Colin Rowe, 'Le Corbusier: Utopian Architect', in *As I was saying, Volume one* (Cambridge/ Mass. & London, 1996), p. 142; oorspronkelijk gepubliceerd in *The Listener*, februari 1959.

¹⁴ Rowe verwerpt de moderne architectuur als een geheel - 'a major catastrophe (...) best to be forgotten' (*AD#49*, p. 75.); terwijl Stirling zijn pijlen vooral richt op de naoorlogse planning (*AD#49*, p. 42.)

¹⁵ In *Collage City* maakt hij systematisch gebruik van dezelfde voorstellingstechniek, cf. de talrijke 'figure-ground' schema's.

¹⁶ Cf. Colin Rowe & Fred Koetter, op. cit. p. 107.

¹⁷ James Stirling e.a., 'Revisions etc.' in *AD#49*, p. 42.

¹⁸ Cf. de titel van het laatste hoofdstuk in Colin Rowe & Fred Koetter, op. cit. 'Collage City and the Reconquest of Time'.

¹⁹ James Stirling en Michael Wilford, 1976.

²⁰ James Stirling en James Gowan, 1958.

²¹ Andere gevallen zijn onder meer: de hof van *San Giacomo* in de zijstructuur van het 'Siemens-project' (1969), de figuur van *Palazzo Salviati* in de *module* van 'Doha Government Centre' (1976), *Villa Lante* als vervanging van de achttiende-eeuwse woning waarrond 'St Andrews Arts Centre' (1971) werd ontworpen.

²² Colin Rowe, 'The Blenheim of the Welfare State', in *As I was saying, Volume one*, (Cambridge/ Mass. & London, 1996), pp. 143-151; oorspronkelijk gepubliceerd in *The Cambridge Review*, 31.10.1959.

²³ Ibid. p. 145.

²⁴ James Stirling en James Gowan, 1958.

²⁵ Cf. de toelichting bij het project in *James Stirling, Buildings & Projects, 1950-1974*, (London, 1975), p. 58.

²⁶ James Stirling, 1969.

²⁷ James Stirling, 'Methods of Expression and Materials', in Robert Maxwell (ed.), *Stirling - Writings on Architecture*, (Milan, 1998), pp. 125-132 - lezing in Persepolis 1974; oorspronkelijk gepubliceerd in *A+U* nr. 2, 1975; betrokken passage wordt uitvoerig geciteerd in voetnoot 4 van James Stirling e.a., 'Revisions etc.' (*AD#49*, p. 49.)

²⁸ *Ibid.* p. 126.

²⁹ Het onderwerp van de vormfiguur wordt op verhelderende wijze behandeld door Alan Colquhoun, in 'Form and Figure', opgenomen in *Essays in Architectural Criticism – Modern Architecture and Historical Change*, (Cambridge/ Mass.) & London, (1981) 1985), pp. 190-202; oorspronkelijk gepubliceerd in *Oppositions* 12, 1978.

³⁰ James Stirling, 'Methods etc.' p. 126.

³¹ Stirling heeft het allicht te danken aan het leermeesterschap en de nabijheid van Colin Rowe dat hij tot de architectuur is gekomen met het inzicht dat een tijdperk – die van de onschuld van de moderne architectuur – aan het verstrijken was. Helemaal in het begin van zijn loopbaan, in zijn eerste publicatie 'Garches to Jaoul – Le Corbusier as Domestic Architect in 1927 and 1953', stelt hij dat de ware standaard van een vitale moderne architectuur in Villa Stein te Garches is gezet: 'Utopisch anticipeert het, en participeert het aan de voortgang van de twintigste-eeuwse emancipatie.' En hij betreurt het ontbreken van die ambitie in de huizen Jaoul: 'Ze zijn gebouwd door, en bedoeld voor de status-quo.' (de tekst is geschreven in 1955; opgenomen in Robert Maxwell (ed.) op. cit. pp. 29-39, cf. p. 39; oorspronkelijk gepubliceerd in *The Architectural Review*, september 1956.) Maar de 'Flats at Ham Common' die hij datzelfde jaar (1955) samen met Gowan ontwerpt, en die zijn eerste effectieve realisatie zullen worden, zijn niet door Garches maar duidelijk door *Maisons Jaoul* geïnspireerd. De verwantschap met Jaoul wordt door Stirling zelf bevestigd in 'The Functional Tradition and Expression', (opgenomen in Robert Maxwell (ed.) op. cit. pp. 79-87, cf. p. 80; oorspronkelijk gepubliceerd in *Perspecta* nr. 6, 1959.) Reyner Banham behandelt beide projecten onmiddellijk na elkaar in hoofdstukken 6.1 en 6.2 van *The new Brutalism*, (London, 1966.)

³² Cf. Colin Rowe, 'The Blenheim of the Welfare State', op. cit. p. 143: 'Een architectuurwerk is iedere keer een afkondiging van een zienswijze. Het is nooit pure vorm of pure functie; noch kan het simpelweg een mengsel zijn van beide; maar immer veronderstelt het een uitspraak. Het is een stellingname ten aanzien van de samenleving, de geschiedenis, verandering, de aard van het genoegen, en andere dingen die eerder vreemd zijn aan techniek en smaak. Aldus kan een architectuurwerk, terwijl het altijd een exponent is van een mening, ook vrij vaak worden begrepen als een tersluiks manifest.' De teneur van de gehele tekst impliceert Rowe's sympathie voor het afgewezen ontwerp van Stirling en Gowan; en dus ook dat de aanhef ervan rechtstreeks op hun werk betrekking heeft. Verder (op. cit. p. 149) stelt hij dat hun ontwerp 'een model aanreikt dat het verdient om intensief te worden bestudeerd, en bestemd is om extensief te worden nagevolgd'.

³³ Cf. hieromtrent Alan Colquhoun, 'Rationalism: A Philosophical Concept in Architecture', in *Modernity and the Classical Tradition, Architectural Essays 1980-1987*, (Cambridge/ Mass. & London, 1989), pp. 57-87; i.h.b. p. 77. Colquhoun's analyse van de conceptuele implicaties van Le Corbusier's *uitvinding* van het *dom-ino* frame. Via Stirling's vroege ontwerp voor een 'Stiff dom-ino' (1951) bouwsysteem (de aanpassing van dom-ino aan de prefabricage logica) en het 'Expandable House' (1957) kan trouwens een afstammingslijn worden gevolgd die leidt naar zijn gebruik van het hier besproken motief. Er bestaat een aanwijsbare geometrische verwantschap tussen het gekwartileerde vierkant en het schema van *stiff dom-ino*.

³⁴ Colin Rowe betreurt dit als een 'unfortunate confusion of categories'. Cf. 'The Blenheim of the Welfare State', op. cit. p. 149.