

Playing-time : Stirling in Harvard : das Arthur M. Sackler Museum, 1985 : Architekten : James Stirling, Michael Wilford and Associates = Stirling at Harvard: a failure of nerve? : the Arthur M. Sackler Museum, 1985

Autor(en): **Angélil, Marc M. / Graham, Sarah R.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **72 (1985)**

Heft 12: **Geschichte(n) für die Gegenwart = Histoire(s) pour le présent = Today's (Hi)story**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-54865>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Architekten: James Stirling, Michael Wilford and Associates; London, Perry, Dean Stahl, and Rogers; Boston, Massachusetts

Playing-time

Stirling in Harvard: Das Arthur M. Sackler Museum, 1985

Der Erweiterungsbau am Fogg Art Museum sollte die Architektur-Parade Harvards ergänzen. Nachdem schon Le Corbusier, Richardson, Andrew und Sert mit einem Auftrag beehrt wurden, war nun – in einer postpluralistischen Harvard-Ära – Stirling der Auserwählte. Der Anbau an das in den 20er Jahren erstellte Renaissance-Gebäude thematisiert die Architekturgeschichte und Bilder der Gegenwart als ein Spiel mit Fragmenten. Marc Angelli, Harvard-Professor und Mitverfasser des folgenden Kommentars, kritisiert an dem neuen Museum insbesondere die Harvard-Gepflogenheit, «Star»-Architekten für die eigenen Bauten zu verpflichten.

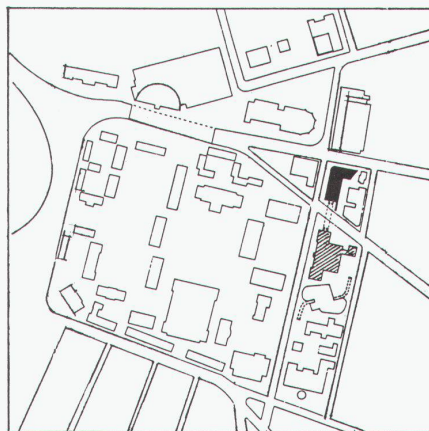
Stirling in Harvard: Le musée Arthur M. Sackler, 1985

L'extension du musée Fogg Art se devait de compléter la parade d'architecture de Harvard. Après que Le Corbusier, Richardson, Andrew et Sert aient eu l'honneur d'une commande, l'élue de l'arène postpluraliste de Harvard est maintenant Stirling. L'agrandissement de l'édifice Renaissance érigé dans les années 20, thématise l'histoire de l'architecture et des images contemporaines sous la forme d'un jeu de fragments. Marc Angelli, professeur à Harvard et l'un des auteurs du commentaire qui suit, critique le nouveau musée et en particulier l'habitude prise par Harvard de confier la construction de ses bâtiments à des architectes «vedettes».

Stirling in Harvard: The Arthur M. Sackler Museum, 1985

The extension to the Fogg Art Museum was intended to add yet another item to the Harvard architectural parade. After Le Corbusier, Richardson, Andrew and Sert had been honoured with assignments, it was now the turn – in a post-pluralistic Harvard epoch – of Stirling to be the specially chosen one. The annexe to the Renaissance building erected in the Twenties reveals itself as a game with fragments taken from architectural history and present-day images. Marc Angelli, Harvard professor and collaborator on the following commentary, criticizes, with regard to the new museum, the Harvard custom of hiring “star” architects for its own buildings. (Original English text see page III)

Nach einer langwierigen Kontroverse über die Frage der Architektenwahl und einem sich in die Länge ziehenden Verfahrensprozess ist Harvards neues Arthur M. Sackler Museum, entworfen vom Architekten James Stirling, als Erweiterungsbau für das bestehende Fogg Museum, nun endlich vollendet. Der Neubau stellt, bezüglich des Standortes, ein neues Element innerhalb einer Reihe von sogenannten «Star»-Bauten dar, welche, als freistehende Baukörper aufgereiht entlang der Quincy Street, Harvards Architektur-Parade bilden. In anderen Worten, Stirlings neues Architekturstück befindet sich mit Le Corbusiers Carpenter Center, H.H. Richardsons Sever Hall, John Andrews Architekturschule und José Luis Serts Science Center ohne Zweifel in bester Gesellschaft. Diese Situation stellt in verschiedenster Hinsicht ein Stück Architekturgeschichte dar, welche hohe Ansprüche an die neue Bauaufgabe stellte. Zudem musste in Betracht gezogen werden, dass das bestehende Fogg Museum selbst bereits eine spezifische Position innerhalb der Auseinandersetzung mit der architekturgeschichtlichen Vergangenheit darstellt. Der alte Museumsbau,



1925–1927 errichtet, präsentiert sich als eine Interpretation eines italienischen Renaissance-Palazzo, mit einem Lichthof als dessen Kernstück, um welchen die Haupträume des Museums angeordnet sind. Die Innenräume, obwohl Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts entworfen, nehmen, durch das Zitieren verschiedenster dekorativer Fragmente, Bezug auf europäische Architekturvorbilder. Diese Art historischer Referenz ist am deutlichsten sichtbar im Innenhof des Museums, welcher eine direkte Nachbildung der

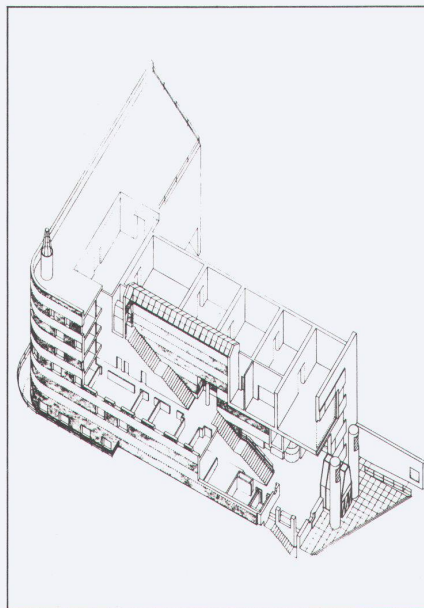
Fassade des Palazzo in Montepulciano von Antonio da Sangallo dem Älteren darstellt.¹ Geschichtliches Material wurde verwendet, im guten Glauben, dass solch ein Vorgehen zu guter Architektur, mit prächtigen und wohlproportionierten Räumen, führen würde. Innerhalb eines solchen Architekturverständnisses wird die Inbeziehungsetzung zwischen Gegenwart und Vergangenheit zum Thema der Architektur.

Stirlings Sackler Museum stellt den Versuch dar, das gleiche Thema mit anderer Absicht zu behandeln. Architekturgeschichte wird in Erinnerung gerufen, um die verschiedenen Teile des Neubaus zu kennzeichnen und deutlich voneinander abzusetzen. Im Sinne einer Collage werden verschiedene Bilder zusammengefügt, die einerseits auf ein historisches Vokabular Bezug nehmen und andererseits die funktionsbestimmten Elemente des Baues prägen sollen. Der Tradition der Moderne folgend, wird das Nutzungsprogramm zum massgebenden Faktor in der Bestimmung der volumetrischen Anordnung des Baukörpers, zudem aber werden die verschiedenen Teile in diverse historische Stile «eingekleidet». Architektursprache wird als eine



2 Art Bild-Schema verstanden, um ein Verständnis des Bau-Diagrammes zu vermitteln.

Nicht ungleich anderen zeitgenössischen Museumserweiterungen, war das Funktionsprogramm für den Neubau deutlich gekennzeichnet durch ein unausgewogenes Verhältnis von Büroräumen zu Ausstellungsflächen. Aber im Gegensatz zu anderen Museumserweiterungen hat Stirling darauf bestanden, dieses programmatische Ungleichgewicht deutlich zum Ausdruck zu bringen. Ein fünfstöckiger administrativer Trakt, winkelförmig an zwei Strassen angrenzend, bestimmt den gesamten Baukörper. Der Architekt versucht hier mit allen Mitteln dem Museum das Gesicht eines Büro- oder Geschäftshauses zu geben. Als die ersten Skizzen und Pläne veröffentlicht wurden, machte der amerikanische Architekturkritiker Kenneth Frampton, in



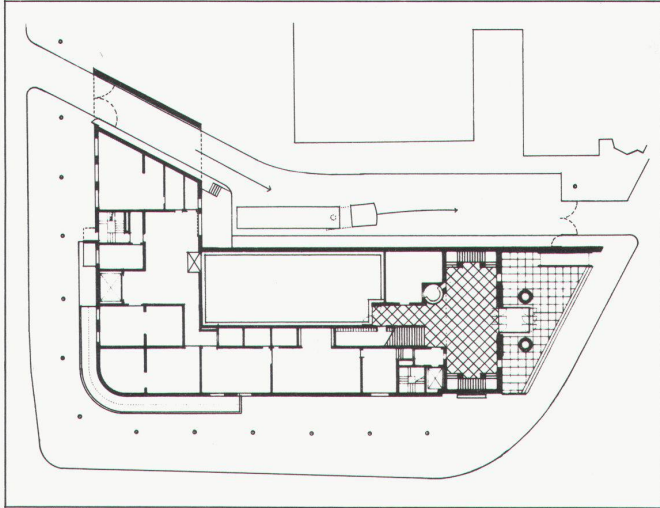
3

einer Notiz an James Stirling, ihn darauf aufmerksam, dass das Prinzip der Fassadenorganisation banal und simpel sei. Das Prinzip, von welchem die Rede ist (falls man von einem Prinzip sprechen

1 Situationsplan. Schraffiert das bestehende Fogg Museum; schwarz das neue Gebäude; oben die Gund Hall, die Architekturschule von Harvard Graduate School of Design / Plan de situation. En hachures le musée Fogg existant; en noir le nouveau bâtiment; en haut le Gund Hall, l'école d'architecture Harvard Graduate School of Design / Site plan. Hatched, the already existing Fogg Museum; black, the new building; above, Gund Hall, the School of Architecture of the Harvard Graduate School of Design

2 Gesamtansicht / Vue générale / General elevation view

3 Axonometrie vom ganzen Gebäude, in der Mitte die Haupttreppe, links die fünfgeschossigen Büros, rechts die drei Geschosse für Ausstellungen / Axonometrie de l'ensemble du bâtiment. Au milieu l'escalier principal, à gauche les cinq étages de bureaux, à droite les trois niveaux d'exposition / Axonometry of the entire building; in centre, the main stairway; left, the five-storey office wing; right, the three floors for exhibitions



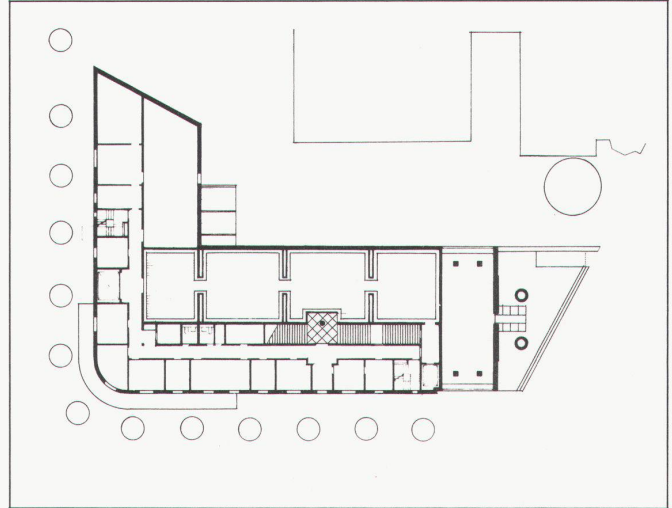
kann), beruht auf der einfachen Voraussetzung, dass jedes Fenster in der Mitte von jedem Büroraum angebracht wird. Dies ergibt im äusseren Erscheinungsbild der Fassade eine gewissermassen dem Zufall überlassene Komposition der Fensteranordnung. Um dem entgegenzuwirken, wurde die Fassade in breite, horizontale, orange und schwarz-graue Bänder unterteilt. Diese wiederum erinnern einen an die Bilder von Bürogebäuden mit horizontalen Fensterbändern, wie sie die Moderne bevorzugte. Wichtig ist, dass der Architekt hier alles unternimmt, um der Fassade den Anschein einer «Ansicht» zu geben. Das Anliegen, «Fassade» als Bedeutungsträger und «Ansicht» als Bedeutungsinhalt zu behandeln, stellt eine Verdrehung der Inbeziehungsetzung von Inhalt und Form dar. Architektur wird für Stirling zum Spiel, in welchem die Regeln *a priori* dem Zwecke dienen, dem Spiel des Architekten gerecht zu sein.

Die Eingangsfassade, von Harvards Architekturstudenten als «Post-Modern-Big» bezeichnet, stellt den krampfhaften Versuch dar, «Fassade» zu sein. Die formalen Elemente, ein früh-ägyptisches Eingangsportal, eingezwängt zwischen zwei monumentale Säulen, vor dem Hintergrund einer Rustika-Fassade, wurden aus der gesamten Architekturge-schichte zusammengetragen, um ein Bild von «Fassade» zu vermitteln. Hier sind Bedeutungsträger und Bedeutungsinhalt

miteinander identisch und sagen nichts anderes aus als: «I am a facade.» Um dies deutlich zu machen, hat Stirling eine Art Kulissenarchitektur geschaffen, welche der postmodernen Welle gerecht wird, zur Qualität des Ortes aber nur eine karikative Geste beiträgt.

Die Fassaden des Hinter- oder Anlieferungs-hofes geben hingegen zu erkennen, dass hier Fassadenkomposition kein Anliegen war. Diese Fassaden, in grauem Zementstein errichtet, sind nichts anderes als eine direkte «Ansicht» und sind bestimmt und charakterisiert durch die spezifische Lage funktionsbedingter Elemente: Vordächer, Anlieferungsrampen, Lichtschächte, Erker für die Belichtung von Ausstellungräumen und verschiedene Fensteröffnungen. Die Lage dieser architektonischen Elemente ist nur bestimmt durch ihre jeweiligen Nutzungskriterien. Stirling benützt diese Behandlung des Hinterhofes, um die Monumentalität und Frontalität der Eingangsfassade, in Kontrast zur Hinteransicht, noch klarer zum Ausdruck zu bringen. In anderen Worten, die bescheidene Wahl der Mittel für die Rückfassaden wird zu einem weiteren Element in Stirlings Spiel.

Das Thema «Fassade» wird im Museumsinneren nochmals aufgegriffen; die Wände der Eingangshalle und der Haupttreppe werden, mit der Absicht, deren öffentlichen Charakter zu akzentuieren, wie Aussenfassaden behandelt.



Hier wird Bühnenarchitektur in wahrster, postmoderner Manie betrieben. Die Behandlung der Eingangshalle folgt dem Bilde des Mauergefüges einer Rustika-Fassade, während die Wände der Monumentaltreppe die Streifen des Administrationstraktes wieder in Erinnerung rufen, diesmal aber in einer violett und gelben Farbkombination.

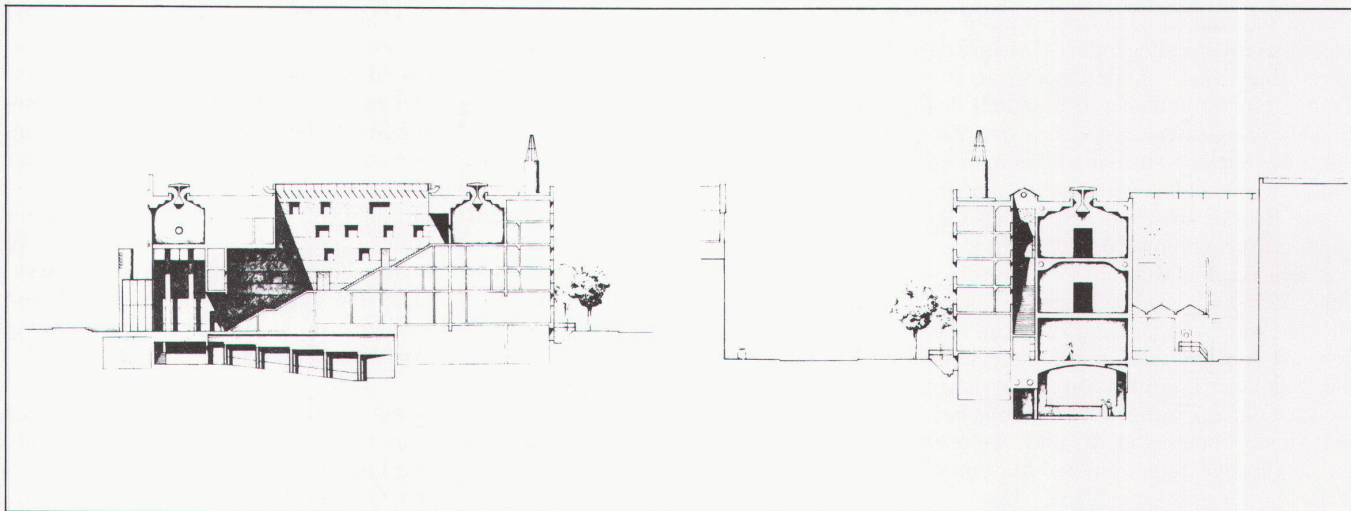
Diese Treppe ist das Kernstück des neuen Sackler Museums und stellt das wichtigste Element im Zirkulationssystem des Neubaus dar. Für James Stirling ist der Wegablauf der Museumsbesucher ein wichtiges Anliegen: Sowohl das Konzept der Staatsgalerie in Stuttgart als auch die Museumsprojekte für Düsseldorf und Köln weisen darauf hin, dass das Thema der «Architekturpromenade» ein konstituierendes Element seiner Museumsentwürfe darstellt.² So ist auch im Sackler Museum der Weg der Besucher massgebend für das Verständnis des Baues. Die Treppe ist hier in zweifacher Hinsicht von Interesse. Einerseits erschliesst sie

4 Grundriss Erdgeschoss / Plan du rez-de-chaussée / Plan of ground floor

5 Grundriss 1. Obergeschoss / Plan du 1er étage / Plan of 1st floor

6 Schnitte / Coupes / Sections

7 Hauptfassade / Façade principale / Main elevation



6



7

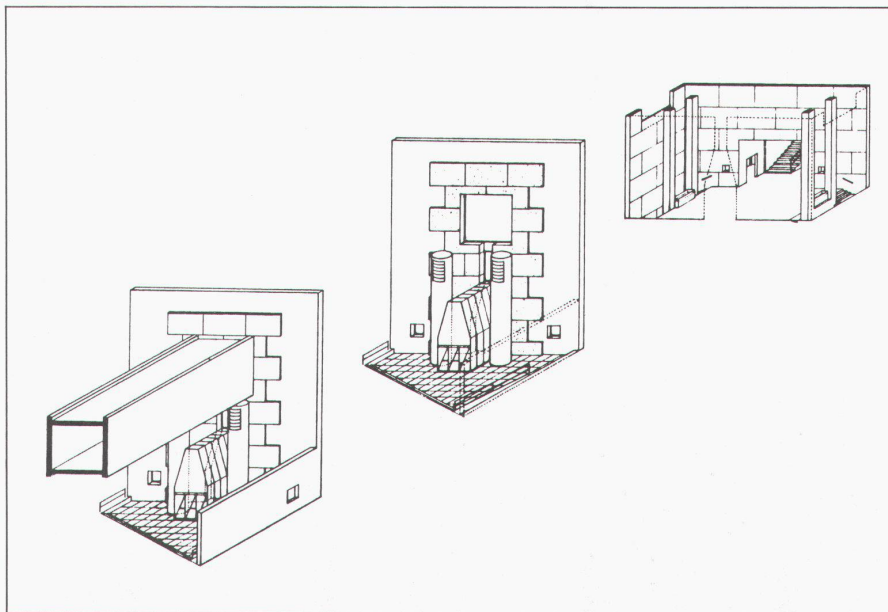
die verschiedenen Galerien, welche in drei übereinanderliegenden Geschossen angeordnet sind. Andererseits ist die Treppe ein wesentlicher Bestandteil des Erschliessungssystems, welches in Zukunft das Sackler-Museum mit dem Fogg Museum verbinden wird, sollte die geplante Brücke zwischen den beiden Gebäuden je errichtet werden. Daraus ergeben sich für das Museum zwei verschiedene Verständnismöglichkeiten, welche auf der Wechselbeziehung zwischen Gegenwart und Zukunft beruhen: erstens die gegenwärtige Situation, in welcher die Idee der zukünftigen Verbindung beider Museen beinhaltet ist, und zweitens die zukünftige Situation des Museums, wie in der Gegenwart geplant.

Der heutige Zustand ist gekennzeichnet durch die Tatsache, dass das Museum als eigenständiger Bau verstanden werden kann. Der Besucher des Sackler Museums muss, um das Gebäude zu betreten, vorerst eine um drei Stufen versenkte trapezförmige Ebene durchqueren, um dann zwischen zwei Säulen ein pseudoägyptisches Glasportal zu durchschreiten, welches schleusenartig in die Eingangshalle mündet. Diese überaus hoch und eng proportionierte Halle ist geprägt durch seitlich angeordnete Doppelstützen, die als nichttragende Elementen

te zur Raumdefinition beitragen. Von hier führen seitliche Treppen ins Untergeschoss, wo sich ein Auditorium mit gewölbeartiger Decke befindet. Der Weg zum «Keller», dunkel und eng, erinnert an G. Bachelards Theorien vom «Haus», dessen Realität aus Bildern der Vergangenheit konstituiert ist.³ Stirling spielt auf solche Vorstellungen an und inszeniert einen Weg nach unten, der in die Dunkelheit einer unterirdischen Welt führt. Der Weg nach oben hingegen führt zum Licht und ist gekennzeichnet durch die grosse Treppe, die von der Eingangshalle aus den gesamten Bau durchschneidet. Damit ist die Treppe, welche die drei Galeriegeschosse vom fünfstöckigen Administrationstrakt trennt, das Element, welches die Vertikalität des Museums bestimmt. Der Besucher erreicht über diesen Treppenaufgang die oberen Ausstellungsräume, die, mit Tageslicht durchflutet, einen geeigneten Ort für das Ausstellen von Kunstobjekten bilden. Hier, Bachelard folgend, dominiert das Bild einer rationalen Welt, in deren Licht die Klarheit der Ordnung deutlich manifest wird. Die Galerien, in klassischer Raumabfolge organisiert, als *enfilade*, führen den Besucher schliesslich zum zukünftigen Brückenkopf. Hier wird man darauf aufmerksam gemacht, dass eine Verbindung

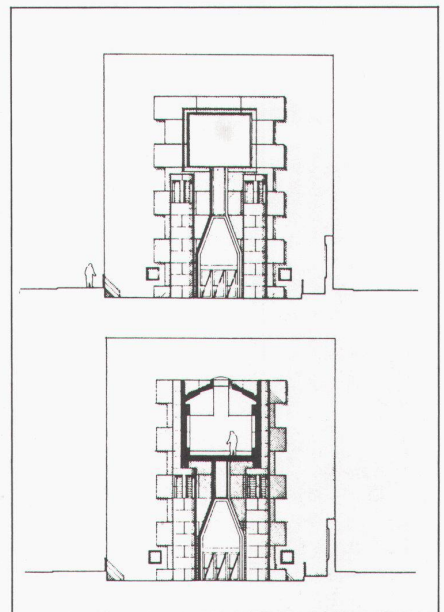
zum alten Museum vorgesehen ist. Die architektonischen Zeichen, die den Besucher darauf hinweisen, sind die zwei Stützen beim Eingang, aus welchen Armierungseisen herausragen, die man von innen durch die grosse Öffnung in der Hauptfassade betrachten kann. Diese Öffnung soll in Zukunft den Zugang zur Brücke gewährleisten. Da die Brücke aber noch nicht existiert, muss der Besucher den Weg, der soeben beschritten worden ist, in umgekehrter Richtung nochmals begehen.

Der zukünftige Ablauf des Weges durch die Museen würde beim alten Fogg Museum beginnen. Ausgangspunkt wäre der Lichthof, von wo aus die verschiedenen Galerien besucht werden können. Im dritten Geschoss würden die Besucher das Sackler Museum über Stirlings Brücke erreichen. Der Weg würde fortgesetzt in den Galerien des Neubaus, die Treppe hinunter, zur ursprünglichen Eingangshalle, und würde schliesslich von dort aus zur Strasse führen. Der Ausgang befände sich demnach zwischen den zwei Stützen unter der Brücke. Nimmt man aber an, dass der entgegengesetzte Weg eingeschlagen werden würde, so müsste der Besucher das Sackler Museum unter einer eher schwerfälligen Brücke betreten, um dann das Fogg Museum, sozusagen



8

44



9

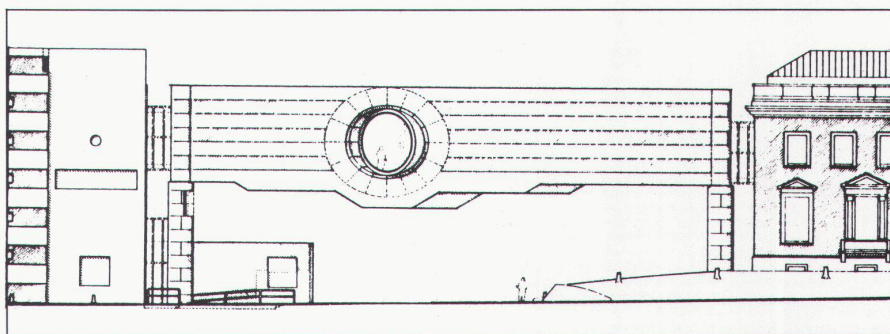
gen über den Hintereingang, zu erreichen.

Der Umstand ist von Interesse, dass die Brücke möglicherweise nie gebaut werden wird. Dies ist eine Einsicht, die Stirling früh im Entwurfsprozess gehabt haben könnte, als der Vorschlag der Verbindung beider Museen eine Kontroverse innerhalb der Bevölkerung von Cambridge auslöste. Stirling nahm diese ungewisse und zweideutige Situation wahr und setzt sie für seine Zwecke ein. Sein Museumsvorschlag konnte somit, den Umständen gerecht, die Ambivalenz der Lage als konstituierenden Faktor einbeziehen; der Bau ist ein Fragment einer Idee, und die Idee verweist auf das Konzept einer fragmentierten Architektur. Einerseits wird die gegenwärtige Vorstellung eines zukünftigen Bildes angesprochen, und andererseits etabliert das Bild der Zukunft die Situation der Gegenwart. Das Spiel wird fortgesetzt.

Sein Konzept hat sicherlich Gültigkeit und ist zweifellos von Interesse. Das Problem aber stellt die Wahl der architektonischen Mittel dar, welche die Idee zu tragen haben. Hier wird Stirlings Spiel zum Scherz und kann, nachdem ein erstes Lächeln erzwungen worden ist, nicht mehr ernst genommen werden. Dies kommt um so mehr zum Ausdruck, wenn



10

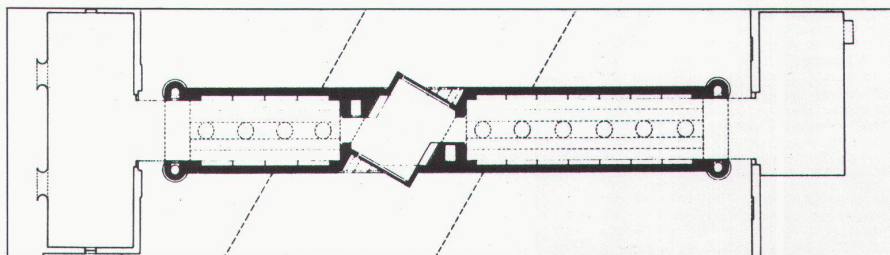


8 Brücke, Hauptfassade und Eingangshalle / Passerelle, façade principale et hall d'entrée / Bridge, main elevation and entrance hall

9 Gegenwärtige und zukünftige Hauptfassade / Façade principale actuelle et future / Present and future main elevation

10 Hauptfassade / Façade principale / Main elevation

11 Plan und Fassade der zukünftigen Brücke / Plan et élévation de la future passerelle / Plan and elevation for the future bridge



11

man sieht, wir Stirling verschiedene Elemente seiner eigenen Architektur in scherzhafter Art zitiert, um damit seinem eigenen Repertoire von «Spielementen» gerecht zu werden. Phosphorgrüne Farbe, von Stuttgart übernommen, wird für die Geländer und Stützenkapitelle verwendet; die gestreifte Innenfassade erinnert an die ersten Vorschläge der Farbkombination des Olivetti-Baues; und die *Rustika*-Wandverkleidung der Eingangshalle nimmt Bezug auf das Projekt für die Tate Gallery.⁴ Was aber leider vergessen wurde, ist Raumqualität, die man in den Eingangshallen der Neuen Staatsgalerie in Stuttgart und im Projekt für die Landesgalerie in Düsseldorf schätzen gelernt hatte. Statt dessen weist das Sackler Museum auf Stuttgarts schwächste Seite hin, nämlich Stirlings Neigung, Architektur mit «Gags» zu versehen. Im Stuttgarter Museum wurden verschiedene spielzeugartige Elemente am Bau angebracht, die vom Besucher als visuelle Zugabe verstanden werden können.⁵ Das neue Museum in Cambridge jedoch ist, in dessen Ganzheit, als Spielzeug konzipiert und kann deshalb, falls dieser Aspekt vom Betrachter nicht verstanden wird, nur als Ganzes übersehen werden.

MAY 6TH 1987
 DEAR JIM, I SAW TODAY YOUR VERY FINE DESIGN FOR THE FORD MUSEUM WHICH IS OF COURSE EXHIBITED IN THE FORD, WHICH IS INCIDENTALLY WHERE I GOT THIS CARD. IT REALLY IS A SMALL BEAUTY. THIS BUILDING, IT WAS VERY MOVING TO LOOK AT THE DRAWINGS FOR THIS BUILDING, IN THE FELIX WAREHOUSE ROOM & TO REALISE THAT THE TWIN COLUMN THEME WAS RIGHT THERE IN THE ROOM ITSELF. AND EVEN MORE THAN THE TWIN COLUMNS THE CLEAREST WINDOWS WHICH ALSO SUGGEST THE UPPER PART OF THE STAIR SHAFT WHICH RUNS THROUGH THE ENTIRE HEIGHT OF THE STRUCTURE. I LIKE EVERYTHING ABOUT THIS WORK: THE TWIN COLUMN ENTRANCE, THE HIGH ENTRY HALL, THE DESCENT INTO THE LECTURE HALL, THE TEMPORARY EXHIBITION SPACE, THE LONG ELEVATING STAIR & ABOVE THE TOP LIT EXHIBITION SPACES. ALL I HAVE ONLY ONE RESERVATION! WHICH IS (AS IF YOU COULDN'T ANTICIPATE IT) THE LONG FACADE! WHAT FOLLOWS IS AN IMPERTINENT PETITION. PLEASE, PLEASE RECONSIDER FACADE. THE TWO COLUMN BRICK IS FINE, BUT IN ITSELF IT EVENLY OVERCOMES THE NO DOUBT DELIBERATELY "SHOCKING" DISORDER OF THE FACADE. WHAT I DON'T UNDERSTAND IS THE RATHER SIMPLE & EVEN BANAL PRINCIPLE WHICH DETERMINES THE FACADE, NAMELY EVERY WINDOW IS IN THE MIDDLE OF ITS RESPECTIVE INVERSE WALL! I THINK THAT THIS IS A RATHER PEBBLE PRINCIPLE BECAUSE IT FACADES ARE REFLEXIVE & THERE SHOULD BE A DISJUNCTION BETWEEN INNER & OUTER ORDER. (2) THE ROOMS COULD BE CHANGED SUBSEQUENTLY, ETC. PLEASE MAKE A SLIGHTLY MORE ORDERED PATTERN. IT'S A GEM! IT WOULD BE A PITY TO "SPOIL" IT. *





Harvards Lehrkörper hat darauf bestanden, den Auftrag für das Sackler Museum an einen guten, zeitgenössischen Museumsarchitekten zu vergeben. Nach langen Auseinandersetzungen mit der Bauabteilung der Universität, die nur ungern mit «Star»-Architekten zusammenarbeitet und einen örtlichen Architekten beiziehen wollte, hat die Universität dem Druck des Lehrkörpers nachgegeben und James Stirling mit der Aufgabe betraut. Harvard hat einen Bau von Stirling erhalten, der, gemessen an seinen früheren Museumsprojekten, leider seinen Fähigkeiten nicht gerecht wird. Stirling, so hat es den Anschein, hat aus der Aufgabe eine Farce gemacht und hat hier, wie das Resultat bezeugt, seine Interessenlosigkeit bekundet und somit kläglich versagt.

Marc M. Angélil und
Sarah R. Graham

Anmerkungen

Für wertvolle kritische Hinweise danken die Verfasser Prof. James Ackerman, Wolfgang Boehm und Heinrich Hermann. Pläne, Schnitte, Fassaden und Handskizzen wurden aus folgender Publikation, mit Erlaubnis vom Fogg Museum, entnommen: James Stirling's Design to Expand the Fogg Museum, A Portfolio of Drawings (Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 1981).

- 1 Helen Searing, New American Museums, Whitney Museum of American Art, N.Y. University of California Press, Berkeley, 1982
- 2 Dortmunder Architekturausstellung 1979. Museumsbauten, Entwürfe und Projekte seit 1945. Dortmunder Architekturheft Nr. 15. Lensing Druck, Dortmund, 1979
- 3 Gaston Bachelard, The Poetics of Space. Presses Universitaires de France, 1958. Beacon Press, Boston, 1969
- 4 James Stirling Building and Projects. Einführung bei Colin Rowe. Zusammenestellt bei Peter Arnell und Ted Bickford. Rizzoli, N.Y., 1984
- 5 Neue Staatsgalerie und Kammertheater Stuttgart. Herausgegeben von Finanzministerium Baden-Württemberg, 1984

¹² Postkarte von Kenneth Frampton an James Stirling / Carte postale de Kenneth Frampton à James Stirling / Postcard from Kenneth Frampton to James Stirling

¹³ Wand gegen Westen in der Eingangshalle / Paroi vers l'ouest dans le hall d'entrée / Wall facing west in the entrance hall

¹⁴ Die Haupttreppe / L'escalier principal / The main stairway

Fotos: Eduard Hueber, New York / Zürich

parfait avec le passé peut parfois mener jusqu'à refuser, comme chez Léon Krier, des matériaux ou des techniques modernes pour les remplacer par la pierre et par d'artisanales méthodes de construction. On cherche ainsi à sauvegarder l'intégrité de l'architecture mais, malheureusement, pour y arriver, on ne fait que repropuler le passé. Bien qu'elle tende à être régressive, cette position fait ressortir un problème réel: ce qui est en fait de plus en plus menacé ou refusé c'est bien cette intégrité de l'architecture. Or, c'est justement ce problème que soulève aussi la nouvelle Poste de Bellinzona; les vicissitudes de ce bâtiment, qui débutèrent en 1968 par un concours, trouvent en fait leur première conclusion en 1977, lorsque fut confié aux architectes Bianchi, Galfetti et Molina le soin d'exécuter le plan seul de la façade. Le bâtiment achevé atteste aujourd'hui, de manière évidente, le refus de la part des architectes de mener une opération de simple habillage d'un «volume technique» donné, alors que c'est justement à ce type d'opération que les mandataires entendaient réduire le rôle et la tâche des architectes. Le projet, élaboré en un temps très court, a été, durant de longues années, changé, corrigé, revu sur le chantier: continué pari visant à démontrer que malgré les contraintes, les limites, les difficultés, il était possible, même pour un bâtiment des Postes, de faire de l'architecture et non pas seulement de simples opérations de construction ou de maquillage.

Au lieu d'être une scénographie urbaine, la nouvelle poste telle qu'elle se présente aujourd'hui, représente une brillante solution au problème de l'insertion d'une volumétrie importante à l'intérieur du centre historique. Sans altérer le tissu existant, elle ne renonce pas pour autant à se poser comme l'expression de l'intervention nouvelle. Contrairement à de nombreux projets présentés lors du concours de 1968, ce bâtiment oppose à l'idéologie du «nouveau» en tant que valeur le concept d'appartenance à un contexte historique, géographique, physique. Mais, l'idée d'appartenance ne comporte pas nécessairement le fait d'accepter le mimétisme urbain en tant que seule voie à suivre. Comme dans certains des plus intéressants projets contemporains, en fait le rapport avec le passé et avec la ville semble clairement se référer plus à la leçon de dialectique donnée par l'agrandis-

sement de la Mairie de Göteborg de Asplund qu'aux faciles leçons d'assimilation.

Economie et hiérarchie sont les concepts-clés pour comprendre le bâtiment. Une vision claire de la hiérarchie urbaine (il ne faut pas oublier que Galfetti a participé, en 1980, à l'élaboration du plan du centre historique) conduit à exclure, pour ce bâtiment, toute emphase. Dans la stratégie déterminée par le plan, les deux points forts, Place de la Gare et Place de l'Indépendance, constituent les deux pôles urbains. Le problème du bâtiment de la Poste – bâtiment qu'on ne peut saisir qu'en perspective car, de face, il ne s'offre jamais à la vue dans son entier – ce problème se ramène donc justement à celui de la reconstitution d'un front de rue continu. L'économie de langage, mais non d'expression, transparait quand à lui dans l'utilisation, parcimonieuse et peu fréquente, de toute référence à la ville historique, celle-ci s'insérant en un jeu subtil dans la définition du nouveau projet.

La façade par exemple (tout comme le nouveau centre de tennis de Galfetti) tire ses qualités non par de raisons traditionnelles, mais du jeu de la lumière; à cette idée se rattachent aussi bien le découpage de la façade en trois éléments, que l'encadrement des fenêtres ou les modénatures. Cette différenciation en trois parties est obtenue à partir de l'utilisation, presque graphique, de divers matériaux: marbre noir pour le socle, alternance de granit clair et foncé pour la bande centrale, marbre blanc pour le couronnement de l'édifice; jeu de lumière donné par un clair-obscur dessiné auquel vient se superposer celui donné par les modénatures triangulaires en aluminium ou par l'encadrement des fenêtres, toujours en aluminium, ou par la corniche elle-même qui se détache du toit de manière à ce que la lumière puisse filtrer, le matin, sous celui-ci.

Une façade qui vit par les nuances de couleurs et qui s'anime, de midi au coucher du soleil, grâce à la lumière qu'elle reçoit. Une façade conçue non seulement pour redonner continuité de rythmes au front de rue, mais surtout pour créer un espace, l'espace de la rue elle-même. Seulement alors on comprend cette corniche mise tellement en porte-à-faux qui constitue non seulement le couronnement de l'édifice, mais qui vient aussi fermer l'espace constitué par la rue; seulement alors on comprend que le traitement en plat de la

façade soit dû à la présence d'arbres le long de l'avenue, arbres qui, dans la construction de l'espace urbain, sont pris en tant qu'éléments fondamentaux, sorte d'arcade de verdure qui projette son ombre tout le long du socle du bâtiment.

Non seulement dans le dessin de la façade mais aussi dans l'utilisation des matériaux comme, plus particulièrement, dans la définition des espaces, se glisse souvent dans ce jeu une subtile reminiscence viennoise. Après la mort de Le Corbusier, la recherche menée, dans les méandres de l'histoire, par quelques uns des architectes tessinois, cette recherche est passée par Vienne. La leçon viennoise est bien présente en particulier dans deux bâtiments des années 70: le centre Macconi à Lugano, de Vacchini, et la Banque Cantonale à Fribourg, de Botta. Deux bâtiments très importants par leur caractère urbain et par la réflexion menée sur le thème de la façade.

Mais, dans le cas de la Poste de Bellinzona, cette influence viennoise, et, plus particulièrement, l'influence de la Banque Postale d'Otto Wagner, se lit clairement beaucoup plus au niveau de l'organisation générale du projet que dans l'utilisation de certains matériaux, dans certains détails ou dans le traitement des façades. En effet, l'expression de la dimension publique de l'intervention n'apparaît pas tant à l'extérieur qu'elle apparaît à l'intérieur, dans le vaste espace du hall où se trouvent les guichets, espace éclairé du haut par une lumière zénithale. La Poste n'est alors qu'une «porte qui mène au hall».

Si ce dernier est l'expression de l'espace public, l'expression de l'espace technique de la Poste, la salle de triage, trouve sa définition dans la charpente métallique du toit. Le toit constitue, avec la façade qui borde l'avenue, le principal élément de relation avec le contexte. Le fait d'avoir recouvert l'édifice avec un toit en pentes va de pair avec la volonté de renoncer à conférer à cet intervention tout caractère exceptionnel et va de pair aussi avec le désir de saisir cette occasion pour en faire un élément de reconstruction de la ville.

En fait, il est impossible, à Bellinzona – ville dominée par deux châteaux et, donc, ville que l'on regarde souvent du haut – de ne pas tenir compte de l'importance du toit pour privilégier par contre la construction du seul espace de l'avenue. Le toit de la Poste en vient donc à

assumer le rôle de seconde façade de l'édifice. Ainsi ressortent les raisons qui motivèrent la norme introduite par Galfetti pour le plan du centre historique, norme qui impose l'usage du toit en pentes et des tuiles romaines, une des règles nécessaires, mais non suffisantes pour que la ville historique conserve une certaine homogénéité. Or ceci n'empêche pas les architectes de pouvoir jouer avec ces contraintes du plan en dessinant sur le toit de la Poste, avec des tuiles foncées, le profil de la crénelure du château. Ainsi, sous la lumière du matin, ce dessin vient se confondre avec l'ombre réelle projetée par la muraille, jeu continu entre réalité et fiction, entre nouveau bâtiment et contexte; contexte qui, pour sa part, n'est que l'histoire concrétisée: la ville avec ses toits bien visibles depuis le Castel Grande qui domine Bellinzona.

A la différence de bon nombre d'architectures d'aujourd'hui qui «se promènent dans le présent» en ne voyant que le passé, ce bâtiment, certes lui aussi avec ses incertitudes, révèle une vitalité et un enthousiasme qui viennent de l'amour du risque et d'une curiosité sans borne. Curiosité qui se tourne vers le passé (mesure de notre travail) mais qui se tourne surtout vers notre présent (racine de tout travail à venir). *Mirko Zardini*

*Sarah R. Graham and
Marc M. Angelil*

Stirling at Harvard: a Failure of Nerve?

See page 40



Amidst a drawn out and controversial process on the part of Harvard University, the Sackler

Museum, designed by James Stirling, has been completed. This is the most recent addition to Quincy Street at Harvard, a veritable Star Row of Architecture with the Carpenter Center by Le Corbusier, Sever Hall by H. H. Richardson, John Andrews' Gund Hall, and the Science Center of Jose Louis Sert, among others. Torn down from the site, across the street from the Fogg Museum, was Burr Hall, an award winning lecture facility of the 1950s no longer considered adequate for the University.

The original Fogg Art Museum is a quiet and serene building which is a replication of a Renaissance Italian palazzo. The building revolves about a central skylit courtyard around which the galleries, classrooms, and offices function. It is this courtyard which is the life of the Museum as one of the most pleasant; simple, and beautiful spaces on the Harvard campus.

Stirling's Sackler Museum also includes a memory of the past but with an intention fundamentally different than that of the Fogg: traditional rooms and Post Modern eclectic imagery which symbolize the public spaces in the building as opposed to the office functions. Architectural language becomes a kind of color-coded map of understanding the building diagram.

The Sackler Museum is one of a series of museums recently designed by James Stirling, including the Museum for North Rhine-Westphalia in Düsseldorf, the Staatsgalerie in Stuttgart, and the Tate Gallery Addition in London. In each of his museum designs, the path of circulation plays a primary role in the building's organization. In the Fogg Addition, the path of circulation is twofold, being on one hand that of the present "Great Stair" and gallery sequence and on the other hand the proposed future bridge back across Broadway to the Fogg.

One could chart two ways of visiting the museum, one being the option now available, and the other being an idea of the future. Beginning with the present condition, one passes by the Fogg Museum and enters the Sackler at its main entry. From an exterior paved area, the visitor descends several steps through an Egyptianate-glazed form directly between oversized columns and under the proposed bridge. The interior entry is a 34' high narrow hall with stairs at either end of this hall leading down into a lecture room on the lower level

and a skylit staircase rising through the center of the building to all gallery levels. To the left of the stair are 5 office levels of the building, and to the right are 3 levels of gallery space.

The visitor climbs through the building vertically while visiting the sequential galleries, the upper floor of which is skylit with natural light. In the present sequence, the culmination point is a Roman Gallery on the third floor over the entry. One then reverses direction and descends the stair back to the point of origin.

The future intended path for visiting the Sackler is to begin at the Fogg with its Renaissance revival courtyard, proceed through the Fogg's galleries, and at the third floor cross Stirling's bridge spanning Broadway. From there one winds down through the Sackler galleries and Stair to the new entry and back out to the street. At least, one hopes that this is Stirling's intention. If the visitor reverses course and begins at the Sackler entry, he must descend into the notable Fogg under a rather ungainly bridge as if entering a back door condition. The path described would be reversed, and the visitor would end in the Fogg's courtyard.

Stirling learned through the process of design that his bridge was most controversial to the people of Cambridge and may never come to fruition. Therefore he had to contend with 2 possible scenarios of the relationship and the path between the buildings. It is likely that he consciously designed for a "maybe" condition. Given, at least, the finished/unfinished condition of the tops of Stirling's entry columns with their exposed yet perfectly placed steel reinforcement bar, the stage has been set for a long-term ambiguous situation.

The commission of the Sackler was no easy task, and Harvard was no easy client (although few are). Through an overly publicized process of hiring the architect and proceeding through design, conditions were difficult due to site, program, and a demanding client. It should be noted that the University, rather tired of famous architects producing odd buildings along the celebrated Quincy Street, was fully ready to hire a local architect for the job. However, the faculty members of the Fine Arts Department, including such historians as James Ackerman, refused to participate in such a project and demanded that the best museum architect be found to undertake the project. Finally, the Fine Arts De-

partment won, and Stirling was given the commission based on his other current museum designs.

Not unlike many contemporary museum addition programs, the Sackler's program carried an unbalanced load of office space to public space. Unlike other museum additions, however, Stirling decided to clearly express that very programmatic unbalance as the fundamental expression of the building. 5 floors of offices front Quincy and Cambridge Streets, and the building reads primarily as an L-shaped office building. Only the Broadway entry facade and an irregularity of fenestration reveals that this building might contain something more special. Kenneth Frampton, in a note to Stirling when the plans were first exhibited, referred to the "rather simple and even banal principle which determines this facade", that being that every window is in the middle of its respective office. Stirling expresses that this is indeed an office building, albeit a disordered one at that. Built of striped gray and red brick, this is an elevation efforting to express itself as a facade.

The entry facade could be called "Broadway Big", with Egyptianate glazing, plaster rustication, and giant concrete columns against a brick wall stating only that "I am a facade". Here, the signifier is nothing more than the signified.

The rear building elevation, in the service area of the building, is simply the expression of what happens on the inside. Built of gray concrete block, it is an essentially uncomposed elevation.

A fourth facade exists within the Sackler, that being the walls of the entry hall and the stair. Here is stage-set architecture, gypsum board which is rusticated in the entry hall and horizontally striped in violet and yellow in the rather Italianate modern. The Pop eclecticism of Post Modernism is carried from the entry facade into the interior, an entirely separate world from the office elevation language of the Quincy Street wall.

All architects carry elements from previous into subsequent work. In the Fogg Addition, vestiges of Stirling's earlier works are visible: neon green handrails as from Stuttgart, stripes of the stair wall recalling the original intention of the Olivetti building, rustication from the Tate, and, more importantly, the idea of Path as building generator. Forgotten, however, from such designs as

Stuttgart or Dusseldorf, is an elegance and richness of plan in which traditional and Modern space interweave in truly new spatial readings. In the Fogg Addition, each part of the building is isolated with few traces of free-flowing Modern space.

Stirling's buildings which are situated far from his London office rely heavily for their detailing and craftsmanship upon their associated architects. The Stuttgart Museum is a truly German crafted building of excellent and precise workmanship. Again, the Sackler suffers in comparison: Perry, Dean Stahl and Rogers did not here display any show of detail finesse. From handrails to interior surfaces, the quality of construction is reminiscent of cheap American office construction. An example lies in fragments of the Fogg's sculpture collection which are mounted on the walls of the stair. These are simply half-buried in the wall rather than employing any kind of mounting device or detail which could enrich their relationship with the wall.

In summary, James Stirling gave Harvard and the Fogg a building which fails to live up to his exceptional abilities as a museum designer. From the building diagram, admirable in its simplicity but literal in its expression of an unbalanced program, to the idiosyncratic language of each exterior wall which reinforces what little Stirling may have thought of the program, it is a weak result of the battle undertaken within the University to hire the best architect the world could offer.

S.R.G., M.M.A.