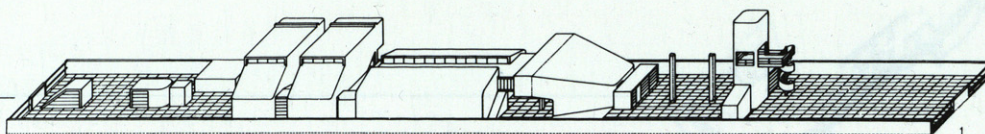


Entrevista James Stirling

Entrevista realizada por Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano

ARQUITECTURA entrevista a James Stirling, arquitecto cuya obra en los años 60 llegó a tener una gran significación e influencia en el entendimiento de una arquitectura que, sin perder su estrecha relación con los planteamientos modernos, proponía un personal y radical punto de vista. En los últimos diez años, la obra de Stirling ha evolucionado hacia una exploración del contexto y de la historia como queda patente en sus proyectos más recientes, resultado en muchos casos de concursos específicos.





A. Mr. Stirling, you are an architect who has taken part in many architectural competitions and has obtained several prizes in them. Some of your most significant works had its origin in a competition. What is your opinion about this system of working and selection?

J.S. I think that, probably, without those architectural competitions we wouldn't have survived actually, because I think we won—I don't know—six or seven competitions. There is a fundamental range of advantages in these type of competitions. The client, to be able to set an architectural competition, has had to think it out very carefully with a lot of concentration, of advises, so that the architects get a very exact requirement and can make a response to it. If you win a competition like that, it is a very good situation because all the process of—may be—changing the program and wondering about the budget is kind of avoided since the client has spent a lot of time and money to make the competition, has stated exactly what he wants and the winner gives him exactly what he likes best. From then you can move very quickly into making the building on the site.

A. But there is, on the other hand, a different kind of competition, which is usually not so precise in its development as those you just quoted. The ideas-competitions, for instance...

J.S. That's right. But we don't do this type of competitions because it is not real enough. It's all **may be**. They depend on politics and money. If you get a competition document you can tell by reading it whether it is a real building or not. In fact we turn down many competitions. Ideas competitions are too vague... They never get built. The point I made in my career is that I only would do competitions for real buildings. But on the other hand if I wouldn't have any work, or very little work, I would do also ideas competitions.

A. In the 50's you made several projects for competitions—the Honan building, the Poole Technical School, Sheffield University, Churchill College—some of them were very interesting projects that in one way or another reappeared in future works. Don't you think that—regard less the potential they eventually have to get finally built—the proposals in competitions might be more radical and suggestive than in real projects?

J.S. Not necessarily; all of those competitions were for real and concrete projects. In fact the Sheffield University and the Churchill College are real buildings that somebody got built. In any case, we approach competitions as a direct commission. We respond like that, with the same freedom. The difference is that if you get a direct commission you may spend quite a lot of time sorting out what the program of the building is, and the process of arriving at a solution is very much going backwards and forwards. That is why I think that competitions are an ideal way of working. The History Faculty in Cambridge, or the Stuttgart Museum got built almost exactly as they were designed in the winning proposals of the competitions.

A. You took part as well, in large scale competitions such as Siemens, Florence or Bayer. Do you consider that competitions are an

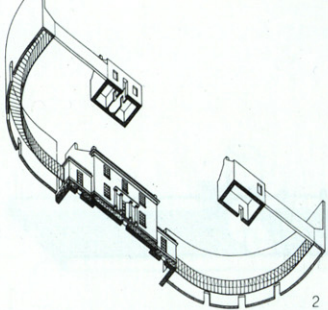
Arquitectura Sr. Stirling, Ud. es un arquitecto que ha participado en muchos concursos de arquitectura, y que ha obtenido numerosos premios. Algunas de sus obras más significativas tuvieron su origen en un concurso. ¿Cuál es su opinión sobre este sistema de trabajo y de selección?

J. STIRLING Pienso que probablemente, sin los concursos de arquitectura nosotros no habríamos sobrevivido. De hecho hemos obtenido el primer premio—no sé—en seis o siete ocasiones. Hay una serie de ventajas en este tipo de competiciones. El cliente que promueve un concurso debe primeramente preparar con gran concentración y asesoramiento el programa que necesita, de modo que los participantes den una respuesta al mismo. Cuando uno vence en un concurso, se encuentra en una muy buena situación. Todo el proceso de variaciones en el programa, el presupuesto, etc., queda de algún modo eliminado, puesto que el cliente ha invertido una gran cantidad de tiempo y dinero en el concurso, ha expuesto sus necesidades, y ha obtenido en la propuesta ganadora aquello que buscaba. Entonces el proceso es rápido hasta la construcción del edificio.

Arquitectura Sin embargo, hay cierto tipo de concursos que no son tan concretos en su desarrollo como los que Ud. alude. Los concursos de ideas, por ejemplo.

J. STIRLING Eso es cierto. Pero nosotros no participamos nunca en este tipo de concursos porque no son suficientemente reales. Todo en ellos es **pudiera ser**. Dependen de decisiones políticas y económicas. Cuando se lee la convocatoria de un concurso, se puede saber enseguida si se trata de un proyecto real o no. De hecho nosotros hemos rechazado por este motivo muchos concursos. Los concursos de ideas son muy vagos... nunca se construyen. La decisión que yo tomé en un determinado momento de mi carrera es que no haríamos concursos más que para proyectos reales, que se fueran a construir. De todos modos creo que, de tener poco o ningún trabajo, también participaríamos en este tipo de competiciones.

Arquitectura Algunos de sus proyectos de concursos de los años 50, que no se



2

110

appropriate approach in such a case?

J.S. In very big competitions there are more difficulties. They don't seem to get built. I think is an inherent problem about large projects. They are more risky and depend on political situations. We lost the Siemens project partly because of the politics. We also lost the Florence project partly because of politics —that I discovered afterwards. So... I'm not unhappy about not doing very big projects because they are much more risky.

A. But, competitions, or certain type of competitions, seem to offer the opportunity of doing more conceptual proposals, less conditioned, and, therefore, they can be —even if not built— the origin of future projects, as they may anticipate certain changes of course in the design approach.

J.S. I wouldn't say it is due to competitions. It has been rather certain buildings. There are usually projects where one changes his course. The buildings which mark the point we have change course are —I suppose— significant. I mean, the Düsseldorf competition —which we didn't win— was a very important design for us because it changes the course for our work, and the Stuttgart competition, which we won afterwards, was very much influenced by the Düsseldorf solution. Going back, the St. Andrews Arts Center— which was a commission we didn't get built— was another project that changed the course of what we had done before. I think that about every fourth or fifth project it tends to be a point where one changes course a little bit. It is because —and I haven't realize this until recently— that all our work has come in series. One has done, say, three museums like Düsseldorf, Köln, Stuttgart, or three university buildings like Leicester, Cambridge, Oxford, which are all familiar. It seems that one has worked out certain sort of working and then feels the need to change the course. I must say that this is not very rational in my work.

A. From a certain point on, there seems to appear in your projects a dialogue with History which was much more limited in your early work. What is the reason of this 'somehow eclectic attitude of your recent work?

J.S. I don't think there has been a change of attitude towards History. If you look at our work from the very beginning you would see that we have been always involved with History somehow or another. It just happens that the three university buildings, —Leicester, Cambridge and Oxford— they all got built, and our work has been assimilated to them. But there has been other work before which was different and perhaps related more to History.

A. Don't you think that in those projects you are talking about, the references were more vague and subtle, whereas in the recent work they are much more literal and in a way ironic?

J.S. May be, but I don't see any great difference. On the other hand, I think I am an eclectic architect. By that I mean that our work changes at different times. In that sense I think I am an eclectic architect, for instance compared to someone like Richard Meier —who does the same thing all the time— or people like Charles Moore, who one thinks of as always producing different buildings, but who actually does always the same work. Isozaki could be considered an eclectic architect as well...

A. Relating to this understanding of History, do you consider the Modern Movement just as another style when you approach design?

J.S. I think the pure Modern Movement of the 20's and 30's is now in the History of Architecture just another style. It was a revolutionary period but now is regarded only as part of the past as Baroque or Art Nouveau. That is why, for my generation, I can regard myself as an eclectic architect, which I

llegaron a construir —el edificio Honan, la Escuela Técnica Poole, la Universidad de Sheffield, el Churchill College de Cambridge— fueron, muy interesantes propuestas que de algún modo afloraron en proyectos posteriores. ¿No cree Ud. que —independientemente de su eventual potencial para ser construidos al final— las soluciones de un concurso pueden ser en algunos casos más radicales o sugerentes que en proyectos reales?

J. STIRLING No necesariamente; todos los concursos que han mencionado eran concretos y realizables. De hecho la universidad de Sheffield y el Churchill College han sido construidos por sus ganadores. Nosotros, en cualquier caso, los afrontamos exactamente igual que los encargos directos, con la misma libertad. Lo que ocurre es que, en un encargo directo, se emplea mucho tiempo en averiguar el programa, y el proceso de llegar a una solución es más lento y laborioso. Por ello creo que los concursos son la forma ideal de trabajar. La facultad de Historia de Cambridge, o el Museo de Stuttgart fueron construidos exactamente tal como se habían presentado en las propuestas ganadoras.

Arquitectura Usted ha participado también en concursos de gran escala, por ejemplo para Siemens, Florencia o Bayer. ¿También aquí, en proyectos de este volumen, considera el concurso como el método más apropiado?

J. STIRLING En concursos de gran escala, el problema es mayor. Son más difíciles de llevar a cabo, y de construir. Pienso que es un problema inherente a los grandes proyectos. Son más arriesgados y dependientes de situaciones políticas. Nosotros perdimos el proyecto de Siemens en parte por decisiones políticas. Tampoco vencimos en Florencia en parte por la política —esto lo descubriré más tarde—. Así que... no puedo decir que eche de menos los grandes proyectos, porque son mucho más arriesgados.

Arquitectura De todas formas, los concursos —o cierto tipo de concursos— parece que ofrecen la oportunidad de realizar propuestas más conceptuales, menos mediatizadas por condicionantes que las limiten excesivamente, y que por tanto pueden —aun no siendo construidos— ser el germen de futuros proyectos, o anticipadores de ciertos cambios de actitud frente al diseño.

J. STIRLING Yo no diría que esto ocurra únicamente en concursos, sino en ciertos proyectos. Hay momentos en los que uno cambia el rumbo, por decirlo

don't think any Modern Movement architect would have ever wanted to have done. Somebody like Gropius or Mies van der Rohe would never regard themselves as eclectic, but rather as revolutionary architects, because they were working in a period which was revolutionary. I don't think now is a revolutionary but an evolutionary period.

A. The Staatsgalerie in Stuttgart has become, without doubt, one of the most polemic, influential and in a way popular buildings of the last years. Is this a consequence of the eclecticism of your recent architecture?

J.S. Some of our recent buildings are certainly popular, some of them are not. In any case, I think it is true that they are more popular than our previous work. I think that the Stuttgart Museum, the Fogg building at Harvard or the Tate Gallery in

así. Los edificios que marcan este punto de inflexión son —supongo— especialmente significativos. Por ejemplo el concurso del Museo de Düsseldorf —que no ganamos— fue muy importante para nosotros porque provocó un cambio de rumbo en nuestra obra, que influyó notablemente en el Museo de Stuttgart que sí que ha sido construido. Y yendo más atrás, el Centro de Arte de St. Andrews fue también otro proyecto —esta vez un encargo directo no construido— que significó un distinto enfoque a lo realizado anteriormente. Podría casi decir que cada cuatro o cinco proyectos, tiende a haber un punto donde uno cambia su rumbo ligeramente. Esto es porque —y de esto me he dado cuenta sólo recientemente— nuestra obra se va realizando en series. Así, proyectamos tres museos como Düsseldorf, Colonia y Stuttgart, o tres edificios universitarios como Leicester, Cambridge y Oxford, que pueden entenderse como formando series. Parece como si uno desarrollara un cierto modo de proyectar, y sintiera la necesidad en determinados momentos de cambiarlo, y debo decir que esto no ocurre de una manera muy racional en mi obra.

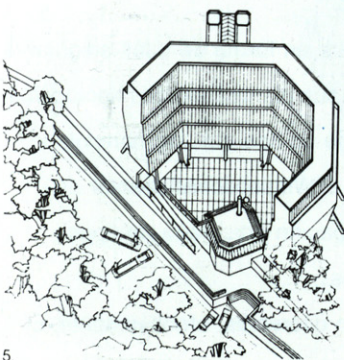
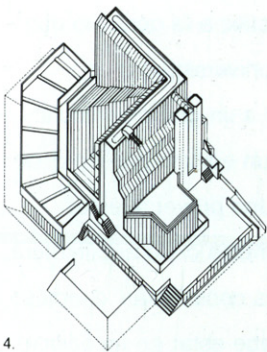
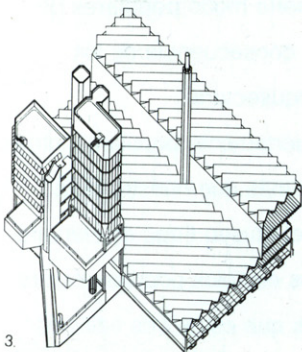
Arquitectura Parece que a partir de cierto momento surge en sus proyectos un diálogo con la Historia que en sus primeras obras era mucho más limitado. ¿A qué se debe esta actitud en cierto modo ecléctica que se refleja en sus proyectos recientes?

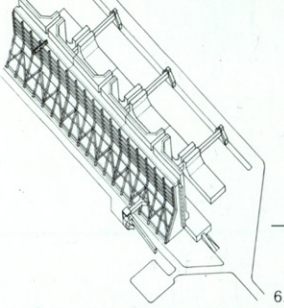
J. STIRLING Realmente no creo que haya existido ese cambio de actitud hacia la Historia. Si se analiza nuestra obra desde el comienzo se puede apreciar que la Historia siempre ha estado de un modo u otro presente. Quizá en los tres edificios universitarios —Leicester, Cambridge y Oxford— esto es menos evidente y al haber sido construidos los tres, se ha asimilado mi obra directamente con ellos. Pero de hecho había otros proyectos anteriores muy diferentes a éstos y más relacionados con la Historia.

Arquitectura ¿No cree que en esos proyectos a los que alude, las referencias eran más sutiles y vagas, y que en sus últimas obras las citas son mucho más literales y en cierto modo irónicas?

J. STIRLING Puede ser, pero no creo que esto sea una gran diferencia. Además, pienso que soy un arquitecto ecléctico, entendiéndolo por ello que nuestra obra cambia en diferentes momentos. En ese sentido soy ecléctico, comparado por ejemplo con alguien como Richard Meier — que hace lo mismo siempre— o incluso Charles Moore, que aunque parezca lo contrario, también repite siempre lo mismo. Quizá Isozaki sea también un arquitecto ecléctico.

1. Universidad de Sheffield. 1953.
2. Centro artístico. Universidad St. Andrews. 1971.
3. Escuela de Ingeniería. Universidad de Leicester. 1959.
4. Facultad de Historia. Universidad de Cambridge. 1964.
5. Queen College. Oxford. 1966.





6.

London are all of them very popular with the public. But then there is another fact involved which is that these three buildings I have mentioned are public buildings, you know, museums. When you design a public building you are actually making a design which is meant to appeal to the public, which is different to making a design for a research center or a laboratory which is a building in response to a particular group of people who are not the public. So when you design a public building, part of what you do is to make a building which should be popular, otherwise it wouldn't be successful. So you put into the design something which tends to make them popular by means of the architecture, the way it makes associations to the people... or even some quality of **entertainment**. You should do all these things when you design a public building like our gallery.

A. Your eclectic attitude not only shows in singular quotations of other architectures but in the typological approach as well. So, in Stuttgart the type is manipulated and decomposed along the design process, whereas the Berlin Science Center appears as a free articulated gathering of architectural types that are clearly recognizable.

J.S. There is a profound difference between both projects. The Berlin project is very **boring** as a program: three hundred repetitive offices. The building is a government **think tank** where they study matters of environment, sociology, ecology, management... everything except military. The program is just a repetition of the same size rooms. So, inherently it is a very boring program, whereas the program for Stuttgart was very different. It was lecture theaters, exhibition spaces, galleries, library, gardens... It was a much more interesting program. So, our challenge in the Berlin project was to find an architectural solution which was not as boring as the actual program. In doing that, we made a composition of buildings around a garden. All the buildings have a similar character but different appearance, though function is the same. In a way what we have done there is kind of make a building like a **campus**. When you enter, you see different parts which have forms that relate to different building types: a tower, a stoa, a kind of theater building... so it becomes interesting, but in a contrived way because the program is essentially **non-interesting**. The combination of these differentiated formal elements become the basis of the project.

A. There is another aspect which appears clearly in some of your projects and is omitted in others. We mean the expressive use of structure in the building. Was this the main approach in the Dorman Long project and in the Chemistry Faculty at Columbia University?

J.S. No. I don't think that the structure should be used in that way unless there is a reason for it. In the Columbia project, in the corner of the campus, there is a big gymnasium underneath. So part of our building had to span across the gymnasium, and that is why it was composed of an engineering structure like a bridge. This bridge-type structure is like a piece of engineering whereas in the piece on the road you could take the structure down to the ground. It became a kind of **schizophrenic** solution, half **normal** and the other half **extraordinary** in terms of structure. When you have a fundamental structural problem, where you have to make a structural answer, there is no point in not showing that. But I wouldn't do it unless there is a justification.

A. Some authors, like Kenneth Frampton, defend a **critical regionalism** as a way of resistance of the local rooted cultures against the universal civilisation. Do you think that it is possible nowadays an architecture close bounded to certain geographic and cultural areas or, on the other hand, as it seems in your work our present condition is inevitably universal?

Arquitectura ¿En este entendimiento de la Historia, considera el Movimiento Moderno como un estilo más, a la hora de afrontar el diseño?

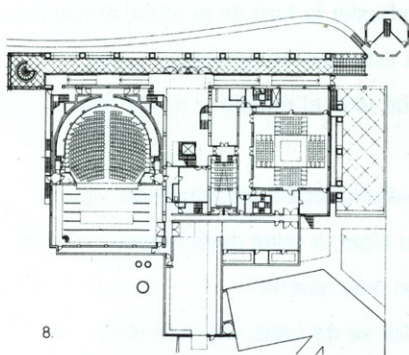
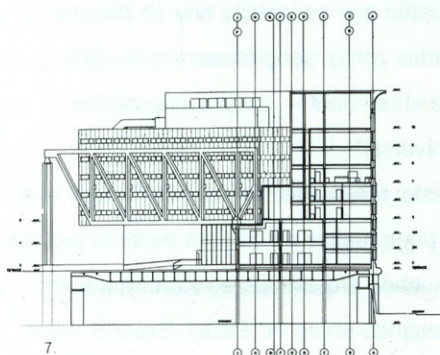
J. STIRLING Sí, el Movimiento Moderno purista de los años 20 y 30 es ahora en la historia de la arquitectura un estilo más. Fue un período revolucionario, pero hoy en día es sólo parte del pasado, como el Barroco o el Art Nouveau. Por ello me considero miembro de una generación que debe ser ecléctica, cosa que ningún arquitecto **moderno** hubiera nunca aceptado. Alguien como Gropius o Mies van der Rohe jamás se habría considerado a sí mismo arquitecto ecléctico, sino arquitecto revolucionario. Ellos vivieron en un período **revolucionario**, pero ahora no estamos en un período revolucionario sino en un momento de evolución.

Arquitectura El Museo de Stuttgart se ha convertido sin duda en uno de los edificios más polémicos, influyentes, y en cierto modo **populares** de los últimos tiempos. ¿Es esta característica consecuencia de los planteamientos eclécticos de su reciente arquitectura?

J. STIRLING Algunos de nuestros últimos edificios son ciertamente populares, otros no. En cualquier caso es verdad que lo son más que nuestra obra anterior. Pienso que el Museo de Stuttgart, el Museo Fogg en Harvard o la Galería Tate en Londres son todos ellos edificios populares entre la gente. Pero existe otro factor en ello, y es que estos tres edificios que he mencionado son públicos, son museos. Cuando uno diseña un edificio público debe procurar que resulte atractivo a la gente, lo que es diferente a cuando se proyecta un edificio universitario o un laboratorio donde lo fundamental es responder a un grupo particular de personas que no son **el público**. Así pues, un edificio público debe ser popular, en otro caso no sería apropiado. Uno proyecta estos edificios tratando de que sean populares, por medio de la arquitectura, de las asociaciones que sugieren a quienes los contemplan, e incluso por su virtualidad para **entretener**. Todo ello debe estar en un edificio público, como ocurre en nuestro museo.

Arquitectura Su actitud ecléctica no sólo se manifiesta en forma de citas singulares de otras arquitecturas, sino también en sus planteamientos tipológicos. Así mientras que en Stuttgart se parte de un tipo que se manipula y descompone en el proceso del diseño, el **Wissenschaftszentrum** de Berlín se proyecta como una libre agrupación articulada de tipos arquitectónicos claramente reconocibles...

J. STIRLING Entre estos dos proyectos hay una gran diferencia, efectivamente. El edificio de Berlín es muy **aburrido** como programa: trescientos



6. Sede Dorman Long, 1965.

7. Facultad de Química, Universidad de Columbia, 1980.

8. Centro de Arte Dramático, Universidad de Cornell, 1982.

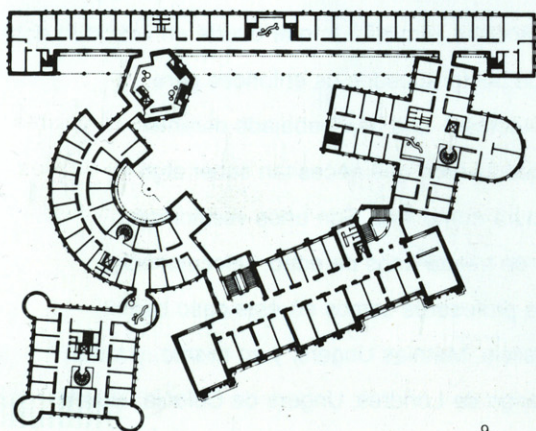
9. Wissenschaftszentrum, Berlín, 1979.

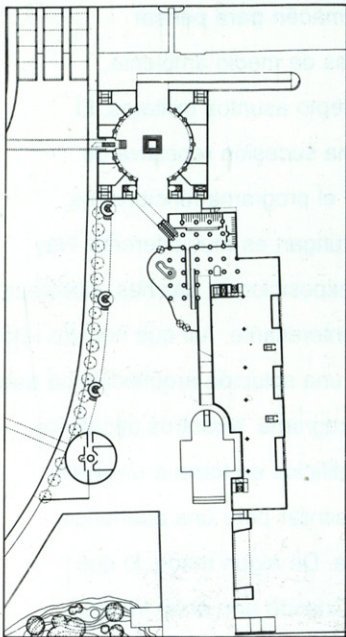
despachos repetidos. Se trata de un **almacén para pensar** gubernamental donde se estudian temas de medio ambiente, sociología, ecología, gestión... todo excepto asuntos militares. El programa consiste sencillamente en una sucesión repetitiva de despachos del mismo tamaño. Así que el programa funcional es realmente aburrido, mientras que en Stuttgart es muy diferente. Hay salas de conferencias, espacios para exposiciones, galerías, biblioteca, jardines... El programa es mucho más interesante. Así que nuestro reto en el proyecto de Berlín era encontrar una solución arquitectónica que no fuese tan aburrida como lo era el programa. Nosotros decidimos entonces hacer una composición de edificios en torno a un jardín. Todos los edificios tienen un carácter similar pero una apariencia distinta aunque la función sea la misma. De algún modo, lo que hicimos en un edificio como **campus**. Cuando uno entra ve las diferentes partes que lo componen, que aluden a tipos edificatorios: una torre, una stoa, una especie de edificio-teatro... y que de alguna forma hacen interesante a una construcción con un programa tan aburrido. El modo en que se relacionan unas partes con otras es lo fundamental del proyecto.

Arquitectura Hay otro aspecto de su obra muy sugerente en algunos de sus proyectos, y sin embargo, omitido totalmente en otros. Nos referimos a la utilización expresiva de la estructura en el edificio. ¿Fue éste el planteamiento de diseños como la sede de Dorman Long o la facultad de Química de la Universidad de Columbia?

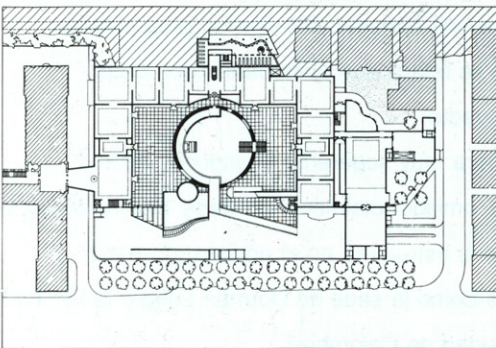
J. STIRLING No, en absoluto. Un proyecto no debe nunca supeditarse a la manifestación de su estructura salvo que exista una razón para ello. El proyecto de Columbia, por ejemplo, se encuentra en una esquina del **campus** con un gran gimnasio debajo. Parte de nuestro edificio debía situarse sobre el gimnasio, y este fue el motivo por el que utilizamos esa estructura de ingeniería que es como un puente. Esta estructura-puente es pues una pieza de ingeniería mientras que en la parte del edificio que da a la calle sí que se podía llevar a cabo una estructura normal. Así pues, llegamos a esa especie de solución **esquizofrénica**, mitad **normal**, mitad **extraordinaria** en términos de estructura. Cuando existe un problema fundamental, donde es necesario dar una respuesta estructural, no veo motivo para ocultarlo. Sin embargo yo nunca haría ningún alarde estructural si no existiera una justificación.

Arquitectura Algunos autores, como Kenneth Frampton, defienden un **regionalismo crítico** como un modo de resistencia de las culturas locales frente a la



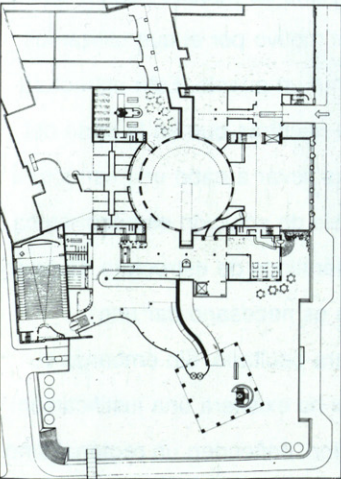


10



11

10. Museo Wallraf-Richartz. Colonia. 1975.
11. Staatsgalerie. Stuttgart. 1977.
12. Museo de Northrhine. Westfalia. 1975.



12

civilización universal. ¿Piensa usted que es posible hoy en día una arquitectura ligada a determinadas zonas geográficas y culturales, o, por el contrario —como parece en su obra— nuestra orientación presente es inevitablemente universal?

J. STIRLING Nunca he llegado a entender esto, realmente. Yo, no puedo decir que sea ya un arquitecto **británico** pues realizo mi obra en muchos lugares distintos. Y esto les ocurre a muchos arquitectos en cierto momento de su carrera; Isozaki está trabajando ahora en EEUU, España, Italia, Japón... Meier hace proyectos en Alemania, España. Arquitectos como Siza, que se podrían asociar con una determinada región, están ahora trabajando en otros países. Le Corbusier lo hizo en la India, arquitectos victorianos por todo el mundo... la lista sería interminable. Llega un punto en que los clientes vienen de todo el mundo, y no de una situación local.

Arquitectura ¿Contribuye a este hecho la propia educación del arquitecto, quizá antes más ligada a una Escuela o lugar, a unos determinados modos constructivos y ahora sin embargo más abierta?

J. STIRLING En efecto, también en la enseñanza se da cada vez más esta situación **internacional**. Yo, por ejemplo estoy dando clase ahora en Alemania, en la **Kunstakademie** de Düsseldorf. Se trata de un curso para post-graduados, una forma extraordinaria de enseñar que me gusta mucho. En Alemania, las escuelas de arquitectura están especialmente dedicadas a enseñanzas técnicas; son en este sentido probablemente las mejores de Europa. Cuando los estudiantes acaban sus estudios de cinco años, son muy competentes en aspectos técnicos, y de gestión, pero menos preparados en la Arquitectura como Arte. Y pienso que esto de alguna manera se deja ver en la reciente arquitectura alemana. Así pues, la **Kunstakademie** de Düsseldorf, que es realmente una escuela de arte, tiene un pequeño departamento de arquitectura, similar a lo que ocurre en Frankfurt con Peter Cook. El curso de postgraduados es entonces para estudiantes —ya arquitectos— que han trabajado durante tres o cuatro años y que sienten que necesitan saber algo más sobre la Arquitectura como Arte. Son unos veinticinco alumnos de alrededor de treinta años de edad, seleccionados por sus proyectos. Los profesores somos en este caso cuatro, Ernst Kasper, Hans Hollein, Mathias Ungers, y yo mismo, y todos como visitantes. Yo vengo de Londres, Ungers de Colonia, Hollein de Viena y Kasper de Aachen. No hay administración, no hay

J.S. I never understood that idea, actually. I can not consider myself a **British** architect anymore since I work in many different places. But I think this happens to many architects at a certain point of his history. Isozaki now is working in U.S.A., Spain, Italy, Japan... Meier is working in Germany, Spain, and so on. Architects like Alvaro Siza, who might be considered as belonging to a specific region, are working now in other countries, actually, Le Corbusier did it in India, Victorian architects all over the world... the list would be very long.

At a certain point the clients come from all over the world and not from a local situation.

A. Is that a consequence, as well, of the education of the architect, formerly more bounded to a place, a school, to certain building methods and nowadays more open...

J.S. That is right, the education is now becoming in a way **international**. For instance, I teach now in Germany, in the Kunstakademie in Düsseldorf. It is a Master class, a very extraordinary way of teaching, but I enjoy it. In Germany, the architecture schools are rather technical teaching, probably the best in Europe. When the students finish five years, they are very good at technical, contractual things, but they are less knowledgeable about Architecture as an Art. I think this in a way shows in German architecture. So, the Kunstakademie in Düsseldorf, which is really an arts school, has a small architecture department, and something similar is happening in Frankfurt with Peter Cook. Both departments—which are postgraduate—are for students that are architects and have been working for three or four years, and they feel they would like to know more about design as an Art. It is a Master class that is about twenty five students in the late 20's or 30's. They are selected by portfolios. There are four teachers: Ernst Kasper, Hans Hollein, Mathias Ungers, and myself, and we all come as visitors. I come from London, Ungers from Köln, Hollein from Vienna, and Kasper from Aachen. There is no administration, no program, no qualifications, no exams, no degree. The students bring their project, it might be a competition, a house, some theoretical project... and I criticize it. The only stipulation I make is that the other students seat around and take part in the dialogue. It is impossible to make arrangements with Kasper, Hollein and Ungers to be there at the same time together, so almost everytime you are by yourself and the students around. The following day, Ungers may come and say something completely different... and Hollein likewise. The student has to extract and work out what he wants to use in the criticism. I enjoy this way of teaching because I don't have to set any program, to structure any course, I just have to criticize... and I don't even have to be consistent!

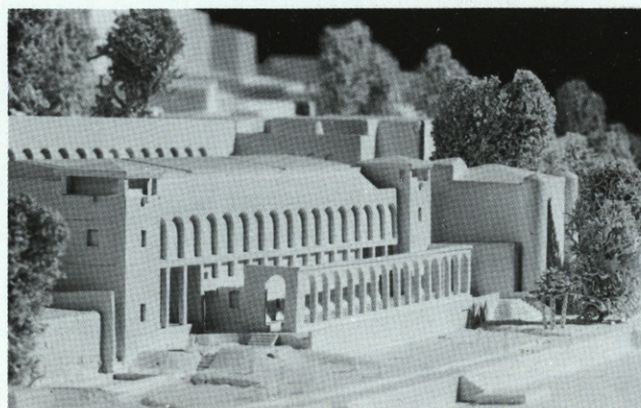
A. We would like to finish asking you about the last competition you won, the Thyssen-Bornemisza Gallery in Lugano in which you took part together with Mario Botta, Hans Hollein, Atelier 5 and Ruch & Hüsler.

J.S. The project is an extension to the existing Villa Favorita. We designed a new building that is sited behind an old colonnade which we thought should be retained for its quality as an architectural screen and for its landscaping presence in the gardens. This colonnade would become an inviting scenic approach to entrance of the new building. We thought that the form of the New Gallery should integrate with the scale of other buildings of the estate, although with its own identity. The idea is that it should appear **private**, by combining with the romantic character of the villas along the lakeside. The program includes gallery spaces, a free space for receptions, musical events and openings, a restaurant, a library and archive, and service areas. We are now in the process of doing design development drawings... and hopefully it will get built.

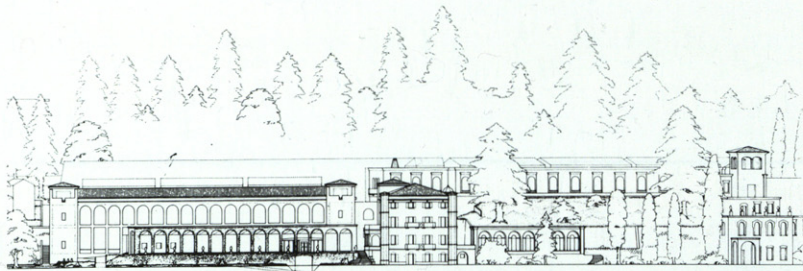
programa, no hay calificaciones, no hay exámenes... y no se obtiene ningún título. Los estudiantes traen sus proyectos: un tema de concurso, una casa, un proyecto teórico... y yo lo critico. La única condición que pongo es que los otros estudiantes se sienten alrededor, y tomen parte en el diálogo. Es imposible poder coincidir con Kasper, Hollein y Ungers al mismo tiempo. Así que la mayor parte de las veces estoy sólo con los estudiantes. Al día siguiente, puede venir Ungers y decir algo completamente diferente a lo que yo dije... y Hollein lo mismo. El estudiante debe extraer y desarrollar aquello que le interese. Me gusta esta forma de trabajar porque no tengo que fijar ningún programa ni ninguna otra limitación. Sólo tengo que criticar... ¡y ni siquiera tengo la obligación de ser coherente!

Arquitectura Nos gustaría terminar preguntándole por el último concurso que ha ganado, la galería Tyssen-Bornemisza en Lugano, al que también fueron invitados Mario Botta, Hans Hollein, Atelier 5 y Ruch & Hüsler.

J. STIRLING El proyecto es una ampliación de la Villa Favorita. Nosotros proyectamos el nuevo edificio situándolo detrás de un antiguo pórtico que pensamos debía ser conservado por su cualidad como pantalla y por su presencia en los jardines. Este pórtico se debería convertir en una aproximación escénica hacia la entrada del nuevo edificio. Creemos que la forma de la nueva galería debía quedar integrada con la escala de las otras edificaciones del lugar, sin perder por ello su propia identidad. La idea es que tuviera una imagen **privada**, no de museo, que combinara con el carácter romántico de las villas en torno al lago. El programa incluye espacios de exposición, de recepción e inauguraciones, restaurante, librería y archivo, y espacios de servicio. Ahora estamos en el proceso de desarrollar el proyecto de ejecución... y esperemos que finalmente se construya.



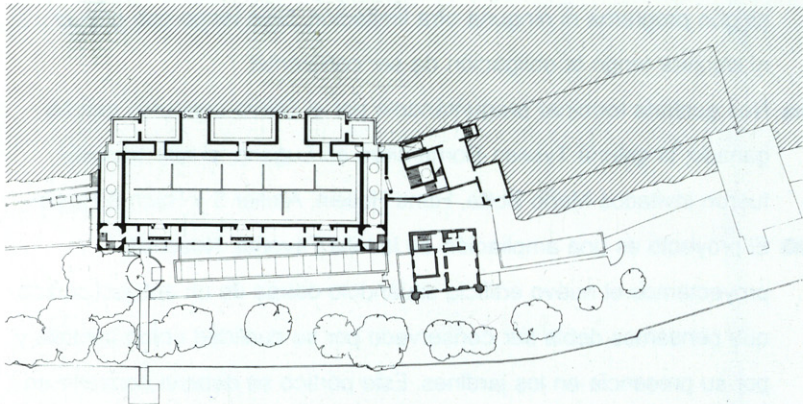
Villa Favorita. Propuesta de J. Stirling.



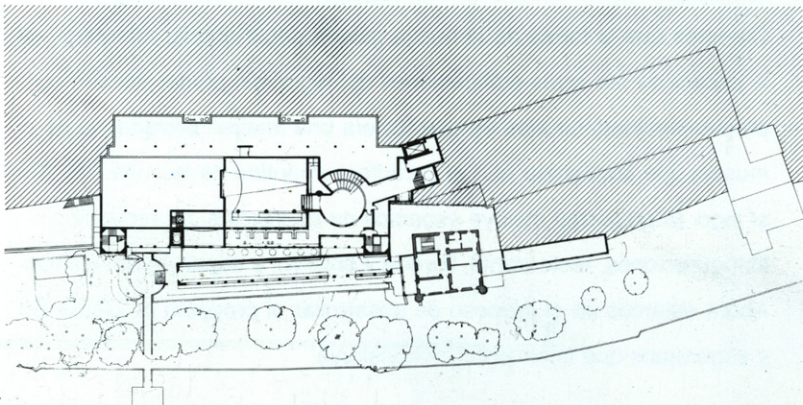
1.

**Nueva galería para la
colección Thyssen-Bornemisza. Lugano**

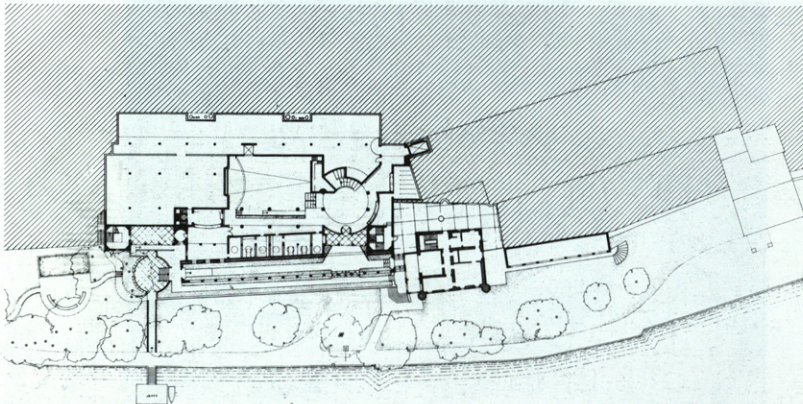
- 1. Alzado sur
- 2. Planta segunda
- 3. Planta primera
- 4. Planta baja
- 5. Axonométrica de circulación principal



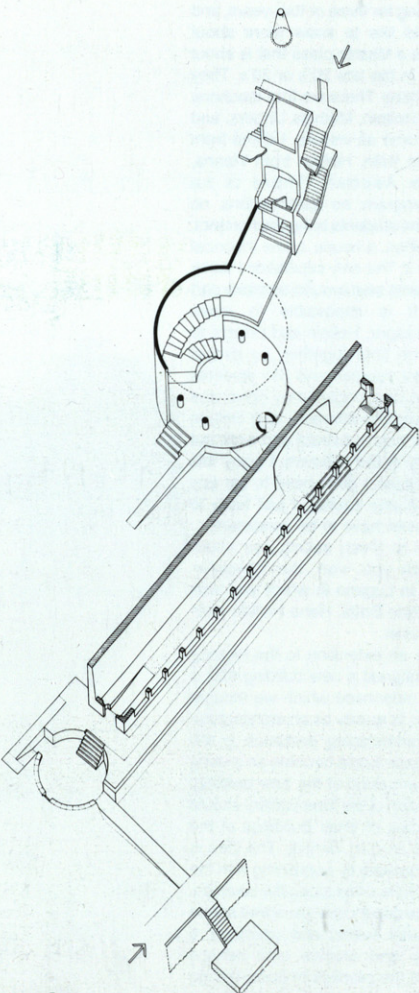
2.



3.

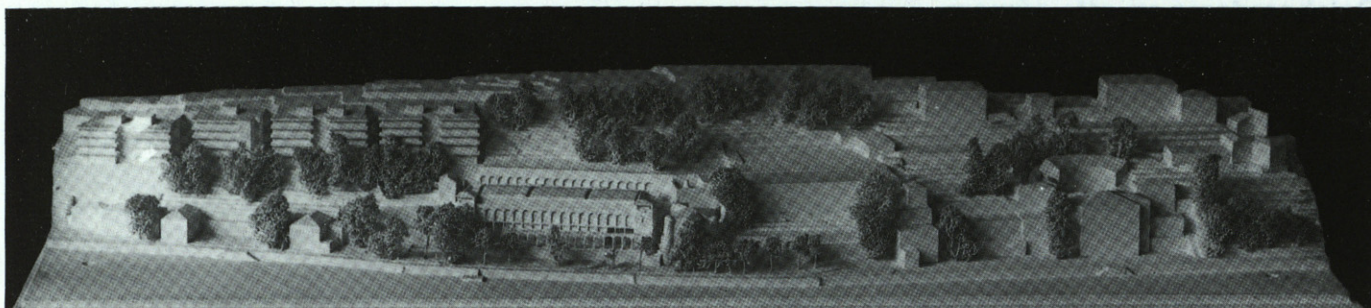


4.

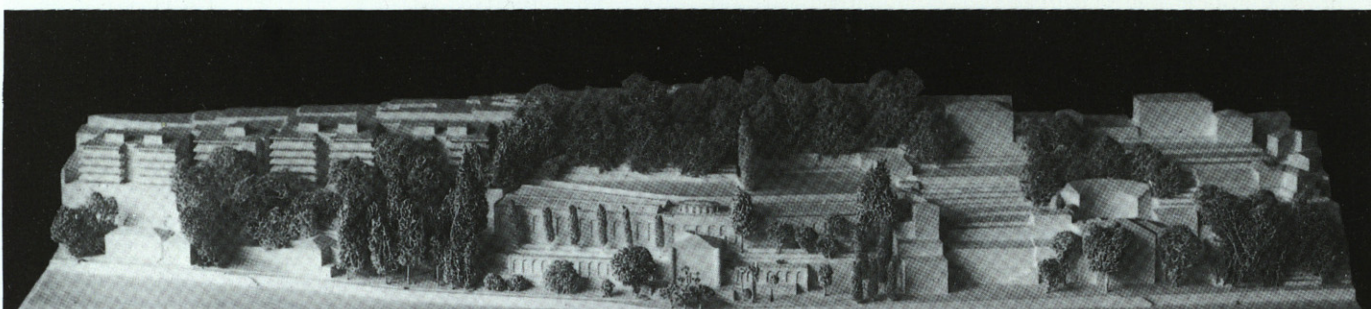


5.

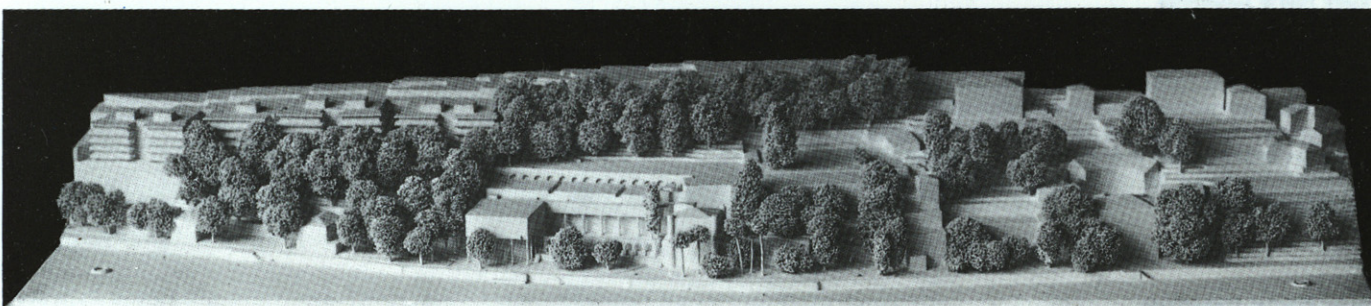
Propuesta
James Stirling



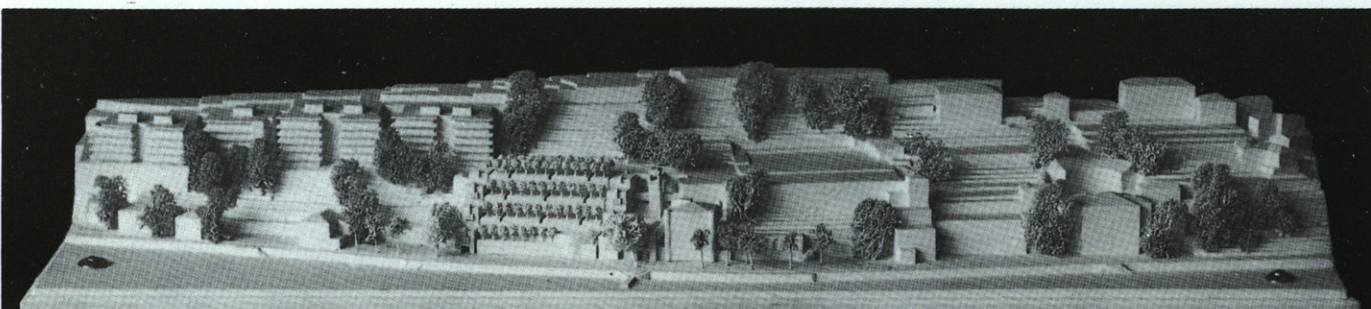
Propuesta
Ruch & Hüster



Propuesta
Atelier 5



Propuesta
Mario Botta



Propuesta
Hans Hollein

