

Neue Staatsgalerie de Stuttgart o el derrumbe del clasicismo

Stuttgart's Neue Staatsgalerie, or the Collapse of Clasicism

investigación
pp. 100-109

— Óscar del Castillo Sánchez

Resumen

La Nueva Galería Estatal de Stuttgart, obra de James Stirling, propone una diversidad de itinerarios caracterizados por su imprevisibilidad, por su fragmentación, por la continua contradicción de las expectativas del visitante. La temporalidad que se desprende de la experiencia de esta arquitectura es la de un tiempo discontinuo, azaroso, incierto, acorde con nuestra condición contemporánea. El examen de esta obra desde los planteamientos filosóficos de Edmund Husserl o Paul Ricoeur arroja nueva luz acerca de estas cuestiones.

Palabras clave: Stirling, Stuttgart, Staatsgalerie, Husserl, Ricoeur, temporalidad, Altes Museum, Villa Savoye, Le Corbusier

Abstract

Stuttgart's Neue Staatsgalerie, designed by James Stirling, proposes a diversity of itineraries characterized by their unpredictability, their fragmentation, their continual contradiction of the visitor's expectations. The sense of time that emerges when experiencing this architecture is discontinuous, random and uncertain, reflecting our contemporary condition. Examining this museum using the approaches of the philosophers Husserl or Ricoeur sheds new light on these issues.

Keywords: Stirling, Stuttgart, Staatsgalerie, Husserl, Ricoeur, temporality, Altes Museum, Villa Savoye, Le Corbusier

Introducción

Se ha escrito mucho acerca de la Neue Staatsgalerie, de Stuttgart (1977-1984), obra del arquitecto escocés James Stirling.¹ A menudo se ha observado la forma en la que el edificio ofrece una secuencia de espacios comparable a la *promenade architecturale* o “paseo arquitectónico” de Le Corbusier;² cómo la obra pretende reproducir un fragmento de ciudad a través de la heteróclita colección de piezas que la componen como un *collage*;³ o la manera en la que integra un conjunto de citas, procedentes de la historia de la arquitectura, que se brinda para ser descifrada por el conoedor.⁴ No obstante, aquí se propone estudiar esta obra a partir del sentido temporal que dimana de esa *promenade architecturale*.⁵ Para ello, se acudirá a algunas propuestas teóricas acerca de la temporalidad subjetiva desarrolladas en los campos de la filosofía y de la crítica literaria. El empleo de estas herramientas en el estudio de una arquitectura como la Neue Staatsgalerie, en la que la circulación asume un papel tan destacado, revelará cómo la trama temporal de la experiencia del edificio aporta algunos de los matices más significativos del sentido de la obra.

La temporalidad de la obra de arte

En la interpretación del sentido temporal de la Neue Staatsgalerie, se apelará, como se ha indicado, a dos planteamientos originarios del campo de la filosofía, relacionados entre sí. El primero de ellos es la teoría de la temporalidad subjetiva que Edmund Husserl formula en sus *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*.⁶ En este escrito, Husserl propone una idea de “presente extenso” que se contrapone al concepto aristotélico de “presente puntual,” entendido este como punto de tránsito sin duración entre el pasado y el futuro. Esta noción acarrea graves aporías. El presente extenso husserliano, por el contrario, abarcaría un lapso temporal en el que la conciencia efectuaría a cada momento una síntesis pasiva entre una “retención” —o reminiscencia intuitiva del pasado apenas transcurrido— y una anticipación o “protención” del porvenir inmediato. De este modo, el presente subjetivo resulta recubierto por un componente de futuro y otro de pasado, con lo que se supera la cualidad puntual del presente aristotélico.

Las protenciones efectuadas por el sujeto en el proceso anterior resultarán ora confirmadas, ora desmentidas por los acontecimientos reales. Esas corroboraciones y refutaciones hacen que contemplemos nuestras expectativas pasadas bajo una nueva luz: cuando albergamos una expectativa determinada acerca de un posible evento, si este ocurre y recordamos entonces nuestra expectativa acerca de él, el recuerdo de esa expectativa queda resignificado, ya por su confirmación —en el caso de que el suceso se ajuste a ella—, ya por su contrariedad. Esta resignificación de nuestra actitud pasada comunica una tonalidad emotiva específica a la imagen mental del curso de tiempo correspondiente. Y, cuando contemplamos en retros-

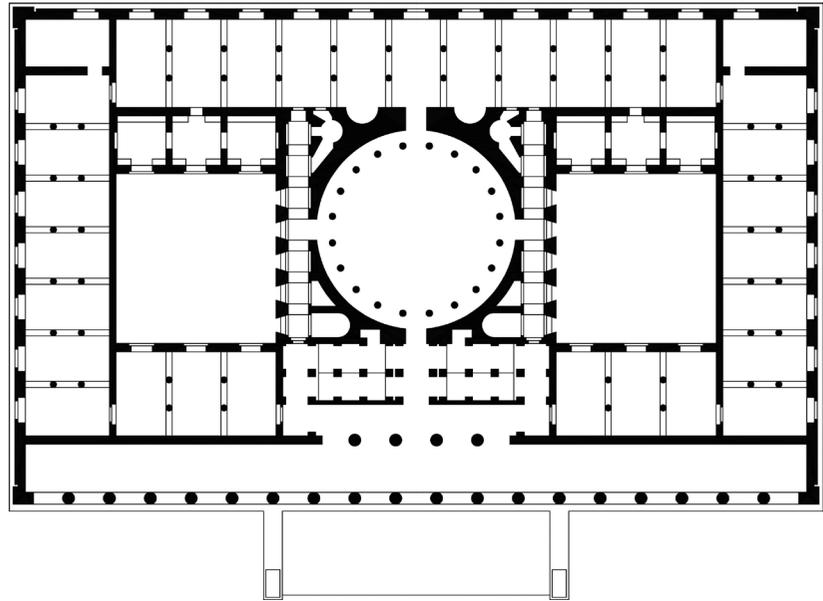
pectiva un periodo pasado concreto, podemos apreciar el entretreído de nuestras expectativas / protenciones acerca del futuro, los eventos efectivamente ocurridos y las sucesivas resignificaciones de nuestras expectativas al tenor de los hechos. En la experiencia cotidiana experimentamos a menudo esta clase de fenómenos de la vida mental.

Distintos autores, adscritos en general al pensamiento fenomenológico, se han basado en este planteamiento para intentar comprender mejor la temporalidad de la experiencia estética. Podemos encontrar una síntesis de las propuestas aquí relevantes en *Tiempo y narración*, de Paul Ricoeur.⁷ En este texto, el autor observa cómo en la aprehensión de la obra literaria se efectúa un proceso similar al descrito por Husserl, según el cual el lector genera, en el transcurso de la lectura, expectativas acerca del desarrollo futuro de la trama, expectativas que se apoyan tanto en lo ya leído de la obra como en la experiencia previa de otras obras. A medida que se avanza en la lectura, esas expectativas resultan corroboradas o refutadas. Y, a semejanza de lo afirmado por Husserl, el modo en que esas anticipaciones son confirmadas o desmentidas en el transcurso de la lectura conforma una pauta particular de cada obra, la cual integra una porción significativa del sentido del texto.

Señala además Ricoeur que una trama discontinua —en la que nuestras perspectivas son a menudo contrariadas, y en la que con frecuencia hemos de replantearnos la idea que de la obra nos hemos ido haciendo— se corresponde con una imagen del tiempo privada de toda capacidad de visión generalizada y de cohesión interna: de ahí que muchas obras literarias actuales hayan intentado representar la condición contemporánea y su correlativa experiencia temporal a través de una narrativa fragmentaria. Por el contrario, una trama lineal y continua es propia de la novela didáctica, de tesis o de propaganda, en la que no se pretende sino reafirmar al lector en creencias que, a menudo, contribuyen a la reproducción de las instituciones sociales vigentes. Si el primer tipo de trama suele exigir del lector un ejercicio crítico activo, el segundo transmite con frecuencia la imagen ilusoria de una realidad sin conflictos, y busca antes el asentimiento que una reacción crítica. La pauta de retenciones / protenciones y de sus consiguientes confirmaciones / refutaciones define, de este modo, una temporalidad propia de cada obra que constituye una parte importante del sentido (también político) de su experiencia.

Este planteamiento, originado en el campo de la literatura, es extensible a aquellas formas artísticas que puedan considerarse temporales: aquellas en las que el objeto no se encuentra por completo ante el observador en un momento dado, sino que se muestran en una secuencia temporalmente extensa de aspectos parciales de la obra, como ante una creación literaria, cinematográfica, musical⁸ o arquitectónica. Con respecto de la arquitectura, su examen desde la teoría husserliana quizás permita descubrir —como en la narrativa o en la pieza musical— facetas inéditas de su temporalidad.

Altes Museum, Karl Friedrich Schinkel. Berlín, 1830. Planta principal.
Dibujo: Óscar del Castillo.



Altes Museum

Observa Francesco Dal Co que el Altes Museum de Berlín, obra de Karl Friedrich Schinkel, constituye la “referencia fundamental” en la experiencia de la Neue Staatsgalerie.⁹ Las sugerencias derivadas del recuerdo de aquél y, más allá de lo meramente formal, el tratamiento que Schinkel hace de la institución museo y de su relación con la urbe y con la sociedad, definen el “contexto”¹⁰ desde el que se lee el museo de Stuttgart. Lo cual remite a lo referido por Ricoeur con respecto de la recepción de la obra literaria, pues, si nuestra experiencia de la Neue Staatsgalerie se efectúa teniendo en mente el museo berlinés, entonces éste condiciona u orienta en algún grado las protenciones que sucesivamente efectuaremos en el reconocimiento del edificio que contemplamos. La pauta integrada por las protenciones realizadas a partir de lo observado en el edificio real y del recuerdo de su antecesor, por la sucesiva verificación de las anticipaciones realizadas y por las necesarias reconsideraciones más o menos radicales de la imagen que nos hayamos hecho de la obra, constituye, como en la obra literaria o musical, la temporalidad de esta arquitectura. La observación de Dal Co respalda, pues, la analogía propuesta entre la experiencia de la arquitectura y la de la obra literaria, dado que en ambos casos el patrón de expectativas y de su verificación depende tanto de la experiencia directa del objeto como de la memoria de experiencias pasadas de obras afines; consista esta experiencia en el acervo de lecturas previas o en nuestra cultura arquitectónica.¹¹

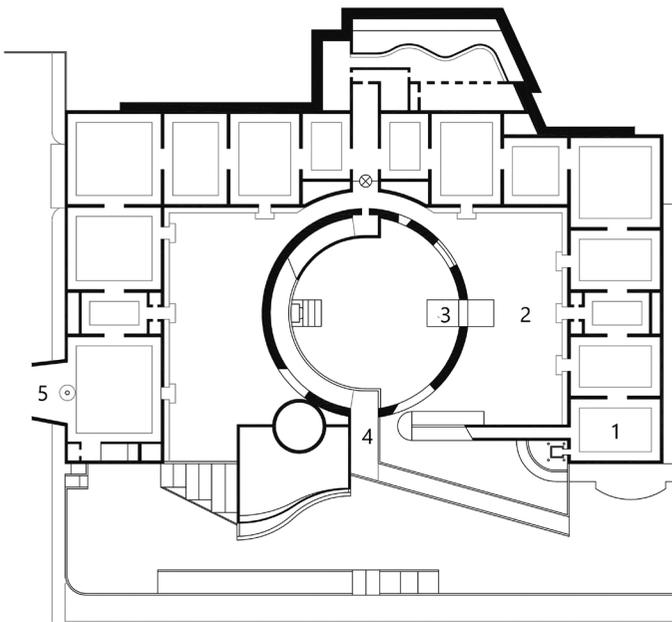
Itinerarios

Con objeto de verificar estas hipótesis, contrastaremos lo anterior con la experiencia real del edificio de Stirling. Para ello, examinaremos los recorridos tipo que pueden realizarse por su interior y comprobaremos si puede detectarse en ellos este género de pautas que definirían la temporalidad de la experiencia de la obra, y si de ello se desprende algún sentido relevante.¹²

El primero de los itinerarios se inicia con la aproximación al museo desde la calle, y concluye en el punto de enlace con la antigua Galerie. Situados en la acera oeste de la Konrad Adenauer Strasse, nos acercamos al museo de modo tangencial, no de frente, pues así lo fuerza la autopista urbana que separa al edificio del centro de la ciudad. Si, en lugar de acercarnos al edificio desde su flanco sur —acaso tras visitar la parte antigua de Stuttgart— lo

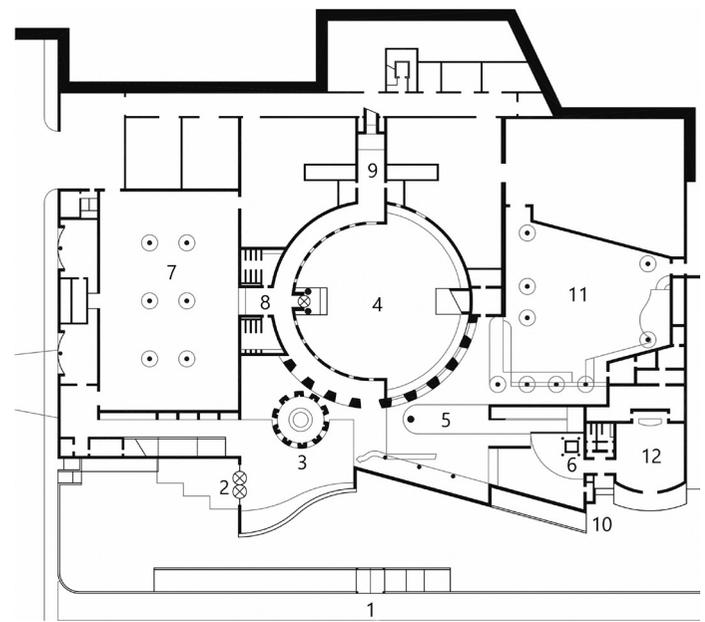
hacemos desde la galería original, veremos a nuestra izquierda, antes de acceder al ámbito del museo, una de las primeras pistas acerca del carácter de la obra. Unos sillares “casualmente” caídos al suelo dejan en el muro del edificio una abertura “irregular” que permite entrever el interior del podio hueco del museo, el cual cumple la prosaica misión de albergar un aparcamiento. Pero sigamos. Al llegar al baldaquino que marca el punto de entrada al conjunto, encaramos, en el inicio de la rampa, un hueco trapezoidal de resonancias neogriegas, elemento de elevados timbres culturales que resulta ser un hueco de ventilación del aparcamiento.

Subamos la rampa. Una vez en la plataforma del nivel de entrada, se nos ofrece, tras dar media vuelta, una imagen global que permite hacernos una idea de la contextura del edificio. Dos piezas dominan la perspectiva: una, el ala de galerías, cuerpo ortogonal en U adosado a los bordes norte, este y sur de la parcela; otra, un cilindro pétreo que, colocado en el centro del emplazamiento, aparece en violenta tensión contra las paredes interiores del cuerpo anterior. Esta tensión resulta reforzada por la prominente cornisa del ala de galerías, la cual, además de referir a otros edificios institucionales de la ciudad,¹³ define el plano superior del volumen virtual conformado por el cuerpo ortogonal en U. Gravitando en torno al tambor central, hallamos un conjunto de formas dispares subordinadas. En primer plano, la pieza de acceso, con su célebre muro de vidrio en forma de superficie reglada y, tras él, las rampas de subida al cilindro central —haz de diagonales contrapuestas suspendidas en el aire— y el volumen troncocónico de vidrio que ilumina el ascensor. Es en este momento cuando la obra remite por primera vez al Altes Museum schinkeliano: la U perimetral enfrentada al cilindro que organiza el conjunto son los elementos que más claramente aluden a la obra de Schinkel. Y es a tenor de esa alusión que se generarán determinadas expectativas acerca de la disposición interior del edificio, o, cuando menos, la experiencia del museo de Stirling aparecerá teñida por el recuerdo del precedente berlinés. En cualquier caso, aunque reconozcamos el parentesco entre ambas obras, resulta también evidente que hay profundas diferencias entre ellas. Ya las primeras impresiones de la Neue Staatsgalerie nos han advertido de su talante anticlásico. El conjunto de elementos subordinados que orbitan en torno al tambor central confirma esta impresión.



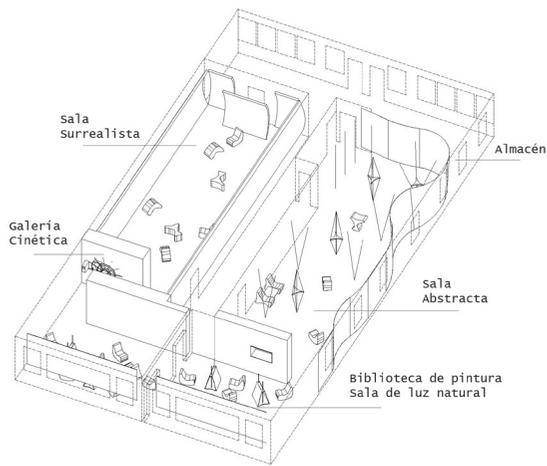
Neue Staatsgalerie. Planta superior. Dibujo: Óscar del Castillo

- 1: Salas de la exposición permanente
- 2: Terraza exterior (jardín de esculturas)
- 3: Escalinata de bajada a patio central
- 4: Itinerario peatonal externo
- 5: Puente de enlace con edificio antiguo



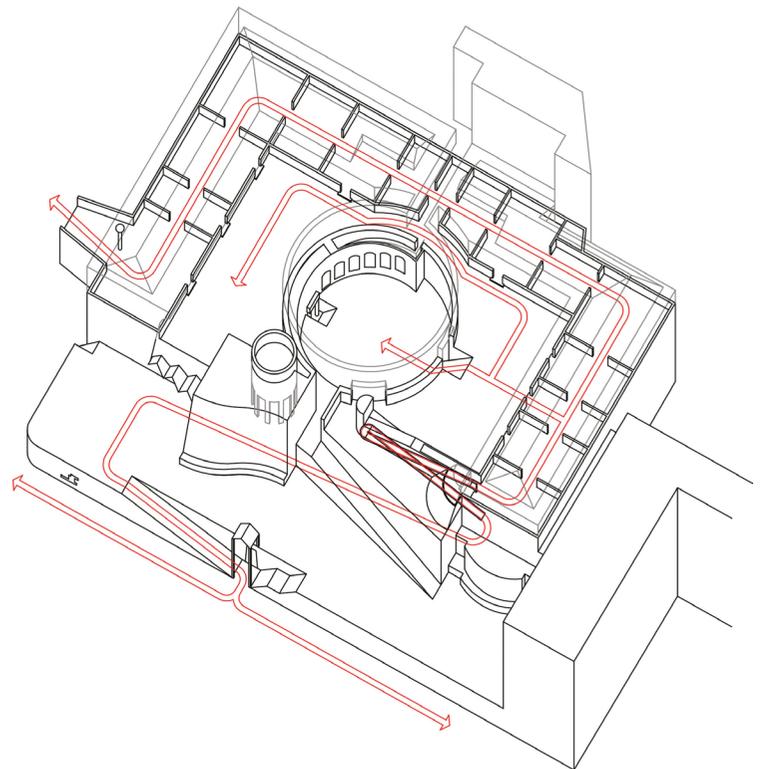
Neue Staatsgalerie de Stuttgart. Planta de acceso. Dibujo: Óscar del Castillo

- 1: Punto de entrada al recinto del museo
- 2: Entrada al edificio
- 3: Mostrador de recepción
- 4: Patio central
- 5: Rampa de subida a la galería de exposiciones permanentes
- 6: Ascensor
- 7: Sala de exposiciones temporales
- 8: Salida al patio
- 9: Subida a planta primera
- 10: Rampa de inicio del itinerario peatonal externo
- 11: Auditorio
- 12: Restaurante

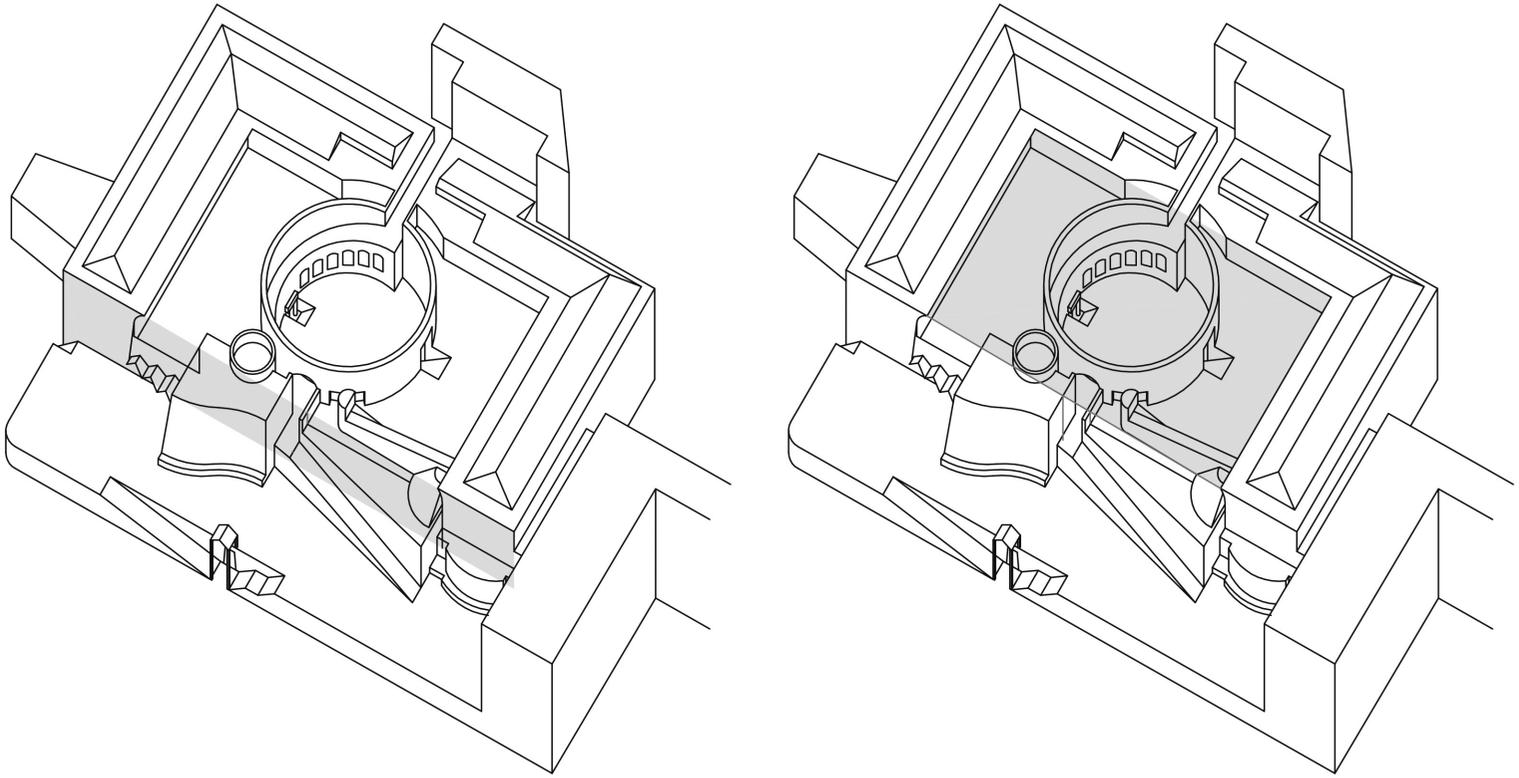


- 1: Neue Staatsgalerie
- 2: Edificio primitivo de la Staatsgalerie
- 3: Escuela estatal de música de Stuttgart
- 4: Konrad Adenauer Strasse
- 5: Teatro estatal de Stuttgart

Neue Staatsgalerie, James Stirling, 1977-1984. Plano del emplazamiento. Dibujo: Óscar del Castillo



Neue Staatsgalerie. Esquema axonómico mostrando el itinerario interior a través de las galerías de la exposición permanente. Dibujo: Óscar del Castillo, a partir de Geoffrey H. Baker, "Stuttgart Promenade," *The Architectural Review* 191-1150, 77

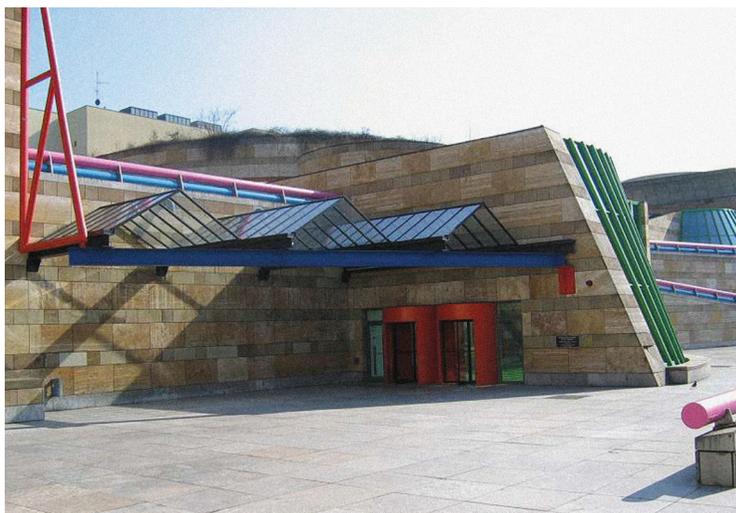


Neue Staatsgalerie. Esquema axonométrico mostrando los planos virtuales generados por el ala de galerías. Izquierda: plano virtual vertical definido por los testeros del bloque en U. Derecha: plano virtual horizontal definido por la cornisa del bloque. Dibujos: Óscar del Castillo

Si decidimos entrar al museo, tras caminar bajo la zigzagueante marquetería de la entrada y atravesar el cilindro de la puerta giratoria, accedemos al vestíbulo del edificio. Puede que aquí nos llame la atención el hecho de que, en un museo que al exterior aparece revestido de travertino –eco de los materiales empleados en otras construcciones monumentales de Stuttgart–, el pavimento interior consista en un suelo industrial de goma de color verde chillón.¹⁴ Sin embargo, el episodio del aparcamiento debería habernos preparado para este orden de cosas. A nuestra izquierda encontramos el mostrador de recepción, alojado en un cilindro iluminado por una claraboya. Ante nosotros, al fondo, la rampa de subida a las salas de la exposición permanente nos ofrece la espalda de su descansillo, sostenido a media altura por un rechoncho pilar. Iluminado por la claraboya troncocónica que hemos visto en el exterior, y que forma el otro foco de luz natural intensa en esta zona, hallamos el ascensor *high-tech*,¹⁵ ruta alternativa de subida al nivel superior. Situado a nuestra izquierda, entre el mostrador de recepción y la rampa, el gran cilindro que hemos identificado antes como pieza central del conjunto cumple al interior el mismo papel que al exterior, donde los elementos varios se agrupan en torno suyo. Pero, si la memoria del Altes Museum sugiere que este elemento debería ser alguna suerte de ámbito culminante dentro de la secuencia espacial interna, la imagen como de acuario¹⁶ que de él percibimos a través de unos huecos en arco rebajado no es precisamente la de la rotonda que del recuerdo de su antecesor cabría aguardar. Encontramos, en cambio, un vacío abierto al aire libre allí donde se esperaba, dada la alternancia de sólidos y vacíos definida por el cuerpo en U del perímetro y por el muro del tambor central, un nuevo macizo, no un patio.¹⁷ Esta rotonda, en lugar de constituir el ámbito principal del edificio, y pese a su papel integrador de la forma, aparece como un episodio más del

paseo arquitectónico.¹⁸ Un lugar al que, de momento, no tenemos acceso, ni tampoco parece claro cuándo podremos acceder a él.

Desde aquí, podemos entrar en el auditorio del museo, hacia cuyo ingreso nos dirige la curva del muro de la rotonda. Si, en cambio, decidimos subir a la planta alta, caminaremos hasta la pared del fondo y allí realizaremos, tras dar otra media vuelta, un nuevo zigzagueo en el espacio. La lenta subida a lo largo de la rampa suscita, con su demora, un sentimiento de anticipación que acentúa, al llegar al nivel de las galerías, el efecto de contraste con la planta baja.¹⁹ Aquí, aquello que el piso inferior pudo sugerir acerca del orden interior del edificio resulta de nuevo contrariado. Si el vestíbulo del museo reveló una forma integrada por un conjunto de piezas heterogéneas reunidas en el intersticio generado entre la U del perímetro y el tambor central, la planta de galerías nos ofrece un panorama antitético: las asimetrías y las colisiones formales del nivel inferior dan paso a una *enfilade* de salas más o menos simétricas, iluminadas cenitalmente, no muy diversas de las que podemos encontrar en un museo clásico, y conectadas entre sí a través de huecos simétricamente dispuestos y decorados con la versión posmoderna de una embocadura clásica, frontón incluido. Se nos revela aquí, con la mayor intensidad, lo que episodios previos han venido augurando: el tránsito desde la planta libre del nivel inferior a la *enfilade* del piso alto tematiza el contraste entre el ámbito de la cultura de masas –el vestíbulo como lugar de recepción de los autobuses de turistas, el puesto de venta de souvenirs– y la “esfera sagrada del arte.”²⁰ Esta disonancia resulta acentuada por efectuarse en una sucesión temporal que incluye tanto el tránsito entre ambas plantas como la secuencia previa de señales que nos han aprestado para este momento. Como veremos, este motivo se repetirá en episodios ulteriores a lo largo del trayecto.²¹



Vista del conjunto desde el punto de llegada de la rampa que parte del nivel de la calle.
Fotografía: Musskoprozz



Patio central. A la izquierda, pórtico y escalinata de subida desde la sala de exposiciones temporales.
Fotografía: Timothy Brown



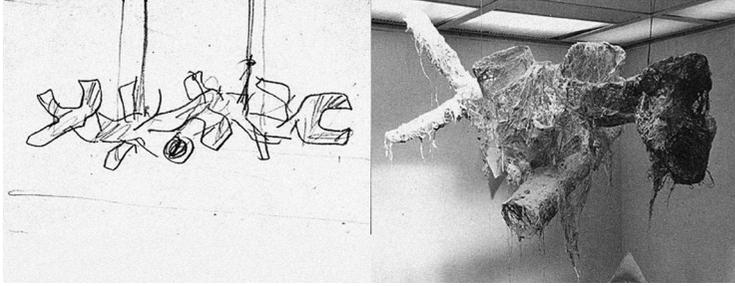
Vista de la escalinata de bajada al patio central desde la terraza superior. Puede verse la ventana francesa que da acceso a la terraza desde las galerías de la exposición permanente.
Fotografía: Steve Silverman

Si continuamos el recorrido a través de estas salas, encontraremos en el muro de fachada del patio unas ventanas francesas que permiten salir a la terraza superior, jardín de esculturas donde podremos caminar en torno al cilindro central y descender a su nivel de piso. Si accedemos a la plaza interna, nos encontraremos con un espectáculo impropio en un edificio clásico. Una rampa en espiral ocupa el lado norte del muro curvo, sin llegar en ningún momento a tocar el suelo ni a entrar en el edificio. En el extremo opuesto al desembarco de la escalinata que acabamos de dejar, hallamos un tramo de orden dórico que parece sacado de uno de los templos de Paestum, sólo que, contra todo criterio de contemplación del orden clásico, aparece enterrado hasta medio fuste. Esto no debería sorprendernos a estas alturas, y este objeto no es sino congruente con lo ya visto: la violenta tensión entre los cilindros de las columnas y la caja ortogonal que las contiene reitera en tono menor la tensión análoga entre la rotonda central y el ala de galerías. Y ese estar semienterrados repite además esa idea de ruina que este Altes Museum sin fachada nos ha sugerido desde el principio.

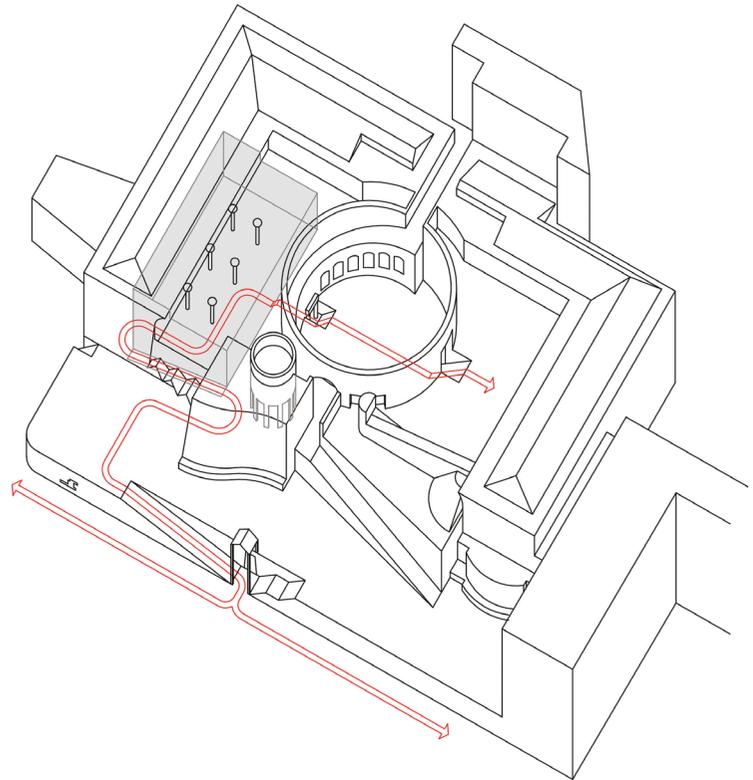
En el patio, las esculturas revelan un acentuado contraste entre el mundo del clasicismo y nuestra época: el patetismo de las figuras, el tratamiento de la anatomía y de los ropajes superpuesto a la abstracción del edificio moderno, todo ello remite a una concepción del mundo que, aunque podamos comprenderla, nos resulta imposible acceder plenamente a ella, y mucho menos incorporarla a nuestro acervo vital. Podemos admirar esa ingenua perspectiva, en que el espíritu mantenía aún una relación inmediata con la realidad. Pero la ironía que esta obra de Stirling rezuma —y, de ella, la colocación de estas estatuas en un marco contemporáneo es sólo una muestra—, no hace sino conjurar en contra de esa posibilidad. Se repite aquí una vez más el tema que, como observa Alan Colquhoun, constituye el motivo principal del museo: el contraste entre nuestra cultura y la de un pasado irremediadamente perdido.

Si proseguimos la visita de las salas de la planta superior, llegaremos al puente de unión con el edificio antiguo. Este acceso conforma un nuevo acontecimiento en el itinerario: si el tránsito desde la planta baja al nivel superior revelaba el tema fundamental del proyecto, a saber, el contraste entre la cultura de masas y la “alta” cultura, el paso de las salas de la ampliación hacia las galerías del museo original repite el mismo motivo en la contraposición entre ambos edificios. Una columna fungiforme, que imita el perfil de la cornisa exterior, interrumpe en su mitad el vano de entrada al puente de enlace. Las claraboyas circulares que iluminan el trapecio repiten en negativo la sección de la columna. Al otro extremo, aparece enmarcado un hueco tripartito al modo clásico, soportado por pilares corintios: imagen que anticipa la naturaleza del edificio primitivo, y que adopta un cariz irreal en su inmersión en el dispositivo stirlingiano de ironías, citas y contradicciones. Encontramos en este lugar, de nuevo, una recapitulación del tema principal del proyecto.

De vuelta al vestíbulo, si en lugar de visitar la colección permanente, preferimos acceder a la sala de exposiciones temporales, el recorrido no resulta menos tortuoso. Desde el mostrador de recepción nos dirigiremos en sentido contrario al que las fuentes de luz natural parecen animarnos a seguir, para descender por una rampa estrecha que desemboca ante una pared ciega. Si damos entonces un tercio de vuelta en sentido horario, encontramos la



Neue Staatsgalerie. Esquema axonométrico mostrando el itinerario exterior.
Dibujo: Óscar del Castillo



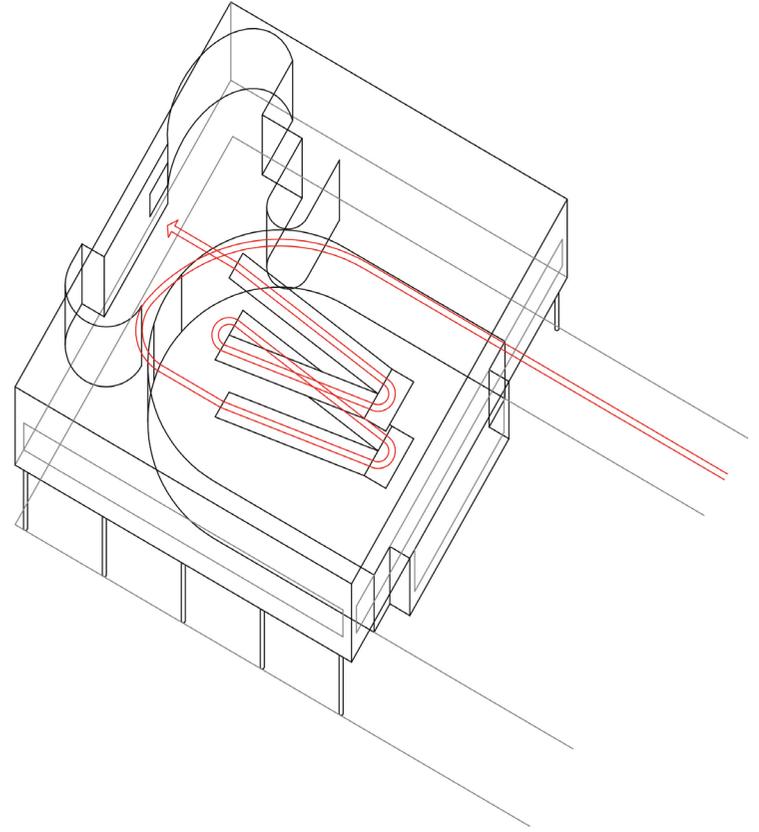
Neue Staatsgalerie. Esquema axonométrico mostrando el itinerario interior a través de la sala de exposiciones temporales. En sombreado: sala de exposiciones temporales. Dibujo: Óscar del Castillo

entrada de la sala que buscamos. Allí prosigue el espectáculo de contrariedades. El techo de la sala parece soportado por una retícula de recias columnas fungiformes. Empero, en lugar de la pesada losa que parecería corresponder a tamaña estructura, encontramos un ingrátido cielorraso de religa que oculta las luminarias. En el eje transversal de la sala, coincidente con el eje longitudinal del edificio y con la hilera central de columnas, hallamos unos peldaños que nos permiten acceder al patio central –antes vislumbrado desde el vestíbulo–, o bien tomar una rampa interior que, bordeando el patio, nos conduce, mientras contemplamos las estatuas clásicas a través de los huecos del muro del tambor central, hacia unas escaleras que permiten ascender al nivel de las galerías.

Pero otro de los itinerarios posibles es el recorrido peatonal que, en continuidad con las calles de la ciudad, permite atravesar el museo y que los ciudadanos admiren la plaza central del edificio en sus andaduras cotidianas.²² Para iniciar este trayecto, en lugar de entrar en el museo hemos de proseguir hacia el fondo del solar una vez recorrida la primera de las rampas exteriores. Allí, damos de nuevo media vuelta para tomar otra rampa de subida. Al llegar al extremo superior, y tras un nuevo quiebro, flanqueados por los desagües de las azoteas adyacentes, encontramos la entrada a lo que pareció constituir el ámbito protagonista del edificio, y que resulta ser, como se ha observado, un vacío. Advertimos entonces los episodios formales de esta plaza central: el pórtico posidonio, las estatuas, los visitantes del museo que descansan o afluyen desde la terraza superior. Si recorremos la hélice en torno a esta plaza, se desplegarán dinámicamente ante nosotros nuevas vistas del espacio entorno, pero no se nos permitirá acceder a este lugar que contemplamos. En lugar de ello, al alcanzar el extremo opuesto de la rampa, y tras un nuevo recodo, el trayecto nos conduce de vuelta a la calle en una decepcionante conclusión: la rampa nos arroja bajo la esquina del bloque administrativo del museo, frente a un pequeño aparcamiento y ante las retóricas toberas de ventilación del edificio. Se trata, pues, de un recorrido impredecible, en que casi a cada vuelta del camino nos aguarda una perspectiva inesperada, y que confirma lo hallado en los demás itinerarios del edificio.



Villa Savoye. Punto de final del itinerario. Fotografía: Óscar del Castillo



Villa Savoye. Esquema axonómico de circulación del edificio.
Dibujo: Óscar del Castillo, a partir de Geoffrey H. Baker, Le Corbusier. *Análisis de la forma*, 157

Villa Savoye

Si, como se ha observado a menudo, estos itinerarios que Stirling propone en su edificio pueden entenderse como una especie de *promenade architecturale*, la obra a que ello remite es, claro está, Villa Savoye.²³

Como es sabido, esta casa se levanta en medio de un prado rodeado de árboles. Al acceder al emplazamiento, la primera imagen que tenemos del edificio nos lo muestra en su totalidad como un prisma blanco y oblongo recortado contra el arbóreo fondo. Una vereda nos conducirá bajo la losa porticada y, siguiendo en una suerte de espiral plana la curva descrita por el cerramiento de vidrio, hallaremos la puerta de entrada a la casa, abierta frente a un pilar. Tras esta, encontramos el pie de la rampa que atraviesa en vertical todo el edificio, y que continúa en la tercera dimensión el movimiento iniciado en el exterior. La rampa nos dirige desde el ámbito inferior hacia la planta primera, ya más iluminada y con vistas hacia el patio de la casa y, a través de las bandas recortadas en el muro de fachada, hacia el jardín y el horizonte. Si continuamos el itinerario, saldremos de nuevo al exterior, donde, tras elevarnos progresivamente sobre el patio y el entorno, el trayecto concluirá ante el recuadro abierto en la pared del jardín de la cubierta, que recorta una vista lejana.

Todo esto es bien conocido. Sin embargo, el espíritu que subyace a esta *promenade* se nos revela con la mayor claridad cuando la comparamos con el museo de Stuttgart. Frente a los cambios continuos de dirección y las anticipaciones siempre frustradas, el recorrido que propone aquí Le Corbusier es de una clásica coherencia: continuidad entre aproximación exterior y circulación interior, gradación continua de la apertura/cierre de los espacios, inicio y final claramente marcados. No hay aquí la menor incertidumbre. Todo esto resulta diáfano, meridiano, "clásico."

Sin embargo, la claridad de esta magnífica arquitectura no parece ya corresponderse con el ser de nuestra época. Sin pretender en absoluto equiparar la *promenade* corbusiana a la trama lineal de la novela didáctica, ocurre que la racionalidad que subyace a esta obra, que a comienzos del siglo xx pudo parecer una promesa de liberación para el hombre a través de la tecnología, a comienzos del siglo xxi

resulta haber conducido a un deterioro cada vez mayor del entorno natural y del mundo de la vida. En esta tardomodernidad sin certidumbres, quizás encontremos el intrincado laberinto de Stirling más cercano a nuestra experiencia vital que el idealismo de Poissy.

Conclusiones

El museo analizado propone una diversidad de trayectos caracterizados por su imprevisibilidad, por su fragmentación, por la continua decepción de las expectativas que el visitante pueda desarrollar acerca de la obra, ya se apoyen estas en la memoria de la obra de Schinkel, ya en los sucesivos episodios espaciales que presenciamos en el recorrido por el edificio. Algunos autores han subrayado el sentido del humor de Stirling, quien en ocasiones se complace en someter a los usuarios de sus edificios a “situaciones sádicas.”²⁴ Esto, junto con la manifiesta ironía desde la que se concibe la obra, nos disuade de todo intento de interpretarla desde una perspectiva moderna. La temporalidad que se desprende de su experiencia, en contraste con la de la casa corbusiana, es la de un tiempo discontinuo, azaroso, incierto, acorde con la condición de nuestra época. El sentido de esta composición sólo se revela en toda su plenitud a través de su experiencia temporal, al percibir la sucesión de episodios espaciales que, una y otra vez, contradicen aquello que cabría esperar desde una razón clásica. Como la discontinua ilación de la narrativa contemporánea o como la escucha atomizada de la música de vanguardia, este edificio nos sitúa ante un tiempo fragmentario que, lejos de recrear la imagen de un medio social reconciliado, reproduce, a través de su forma y del cariz de su experiencia temporal, las tensiones y contradicciones del presente. No trata de persuadirnos, como la novela didáctica, de que vivimos en el mejor de los universos posibles, sino que, por el contrario, nos confronta con una visión más veraz de nuestro tiempo. Aquí radica la verdad de esta obra: en la efigie que de la condición contemporánea nos ofrece, y no en un apego a los principios de la ortodoxia moderna.²⁵

El sentido pleno de la obra sólo se nos revela, pues, en su experiencia durativa, y de ahí lo oportuno de la analogía con la literatura o con la música. Pero la temporalidad del edificio de Stirling no dimana únicamente de su hechura formal y del modo en que ésta se despliega ante un observador abstracto, sino que esa temporalidad integra también las interacciones y situaciones humanas que la traza del proyecto suscita. Es en este sentido que la obra reproduce un fragmento de ciudad: más que como *collage* de piezas o como *promenade architecturale*, como dispositivo para el encuentro interhumano, lo que confiere a la obra una “vocación cívica.” El edificio se hace ciudad tanto en su dimensión espacial como en la temporal.

Notas

1. Por clasicismo no entendemos aquí un estilo arquitectónico que emplea frontones y columnas tomados de la Antigüedad grecolatina, ni tampoco una práctica artística basada en la albertiana *concinnitas* —noción que abarcaría tanto la arquitectura coloquialmente considerada clásica como obras modernas como las de Le Corbusier o Mies van der Rohe. Clasicismo se referirá aquí más bien a una actitud vital basada en la confianza en la razón humana para aprehender y transformar el mundo, confianza cimentada en la capacidad del lenguaje para representar la realidad. Esta noción de clasicismo se contraponen a lo barroco, modalidad caracterizada, entre otros rasgos, por su pesimismo hacia la razón y el lenguaje. Lo barroco surge en periodos de crisis, de incertidumbre, de escepticismo. La ciencia y la tecnología tendrían en este sentido una raíz clásica; pero la decepción de las esperanzas puestas en ellas durante la (clásica) modernidad origina un talante posmoderno muy similar al considerado como propio del siglo XVII. Es este clasicismo, el del proyecto ilustrado, el que se derrumba en nuestros días, y del que la obra de Stuttgart hace eco en sus formas y en su experiencia, como aquí se intentará mostrar.
2. Ver, por ejemplo, Geoffrey H. Baker, “Stuttgart Promenade,” *The Architectural Review* 191-1150 (1992), 78.
3. Ver, por ejemplo, Tom Muirhead, “El museo y la ciudad,” en Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.), *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados* (Madrid: Electa, 1992), 51.
4. Ver, por ejemplo, Peter Buchanan, “El legado de Big Jim. Del brutalismo al neorracionalismo,” *Av Monografías* 42 (julio-agosto 1993), 20.
5. Para Lee Stickells, la *promenade architecturale* corbusiana consistiría en una estrategia compositiva orientada hacia la orquestación fluida y tridimensional de los elementos arquitectónicos en relación con la naturaleza del movimiento humano. En la obra de Le Corbusier, esto se consigue con frecuencia mediante el empleo de rampas, en cuyo recorrido se revela al espectador en movimiento la estructura espacial del edificio, a través de un juego de perspectivas continuamente cambiantes y cuidadosamente dispuestas. Ver Lee Stickells, “Conceiving of an Architecture of Movement,” *Architectural Research Quarterly* 14-1 (2010), 44.
6. Edmund Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (Madrid: Trotta, 2002). Las referencias a las teorías de Husserl y Ricoeur en este texto son necesariamente sucintas, y han de limitarse a proporcionar al lector la información imprescindible para la comprender el argumento subsiguiente.
7. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1995).
8. Ver, por ejemplo, varios de los trabajos recogidos en Margarita Vega y Carlos Villar-Taboada (eds.), *El tiempo en las músicas del siglo XX* (Valladolid: Universidad de Valladolid-Glares, 2001), donde se recurre a diversos aspectos de la teoría husserliana de la temporalidad en el estudio de la experiencia temporal de la música.
9. Ver Francesco Dal Co, “Hallazgos alusivos. James Stirling 1950-1980,” en Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.), *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*, 37.
10. Por contexto se entiende aquí el conjunto de conocimientos y creencias compartidos por el autor y por su auditorio. Este contexto conforma un contenido implícito que el texto no necesita explicitar —puesto que emisor y receptor lo conocen—, pero que es imprescindible para la comprensión de la obra, ver José M. Bustos, *La construcción de textos en español* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996), 24. Esta acepción, tomada de la teoría literaria, permite entender el Altes Museum como el contexto, o referencia implícita conocida por el autor y por el visitante iniciado, desde el que se interpreta la Neue Staatsgalerie.
11. Las relaciones entre la Neue Staatsgalerie y el Altes Museum son desde luego mucho más ricas y complejas de lo que cabe referir en estas líneas, y han sido exploradas en profundidad por diversos autores. No obstante, por brevemente que sea, no puede dejar de mencionarse la función de contexto que el Altes Museum cumple en la experiencia de la Neue Staatsgalerie, pues ello muestra el papel de la memoria en la percepción —algo de gran relevancia en la obra examinada— y respalda la tesis del contraste entre el clasicismo del museo berlinés y el anticlasicismo de Stirling.
12. Más allá de la necesaria —necesariamente incompleta, y ya algo lejana en el tiempo— visita a los edificios comentados —la Neue Staatsgalerie, pero también la Villa Savoye

y el Altes Museum–, la descripción aquí ofrecida de los itinerarios por el interior de la Neue Staatsgalerie se apoya sobre todo en la abundante literatura acerca de este edificio. Una literatura –referida a lo largo de este texto– que, en su conjunto, permite reconstruir tales itinerarios en el grado requerido para probar la tesis de nuestro argumento, a saber, la naturaleza fragmentaria de la temporalidad que dimana de la experiencia del edificio.

13. Reyner Banham observa que el edificio de Stirling repite algunos de los caracteres de los edificios institucionales de Stuttgart como estrategia de integración en el contexto. Ver Reyner Banham, "Celebration of the City," *The Architectural Review* 176-1054 (1984), 33.
14. Observa James Stirling a este respecto que "en el interior, el pavimento de goma verde [...] nos recuerda que los museos son hoy en día lugares para la diversión popular." James Stirling, "Museos y galerías," en Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.), *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*, 60.
15. "...estos elementos *high-tech* juegan un papel puramente decorativo, extendiéndose como una filigrana encima de las superficies de piedra." Alan Colquhoun, "Un monumento para la ciudad," en Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.), *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*, 126.
16. Ver Geoffrey H. Baker, "Stuttgart Promenade," 78.
17. El propio Stirling hace alusión a esto en sus comentarios a su obra; ver James Stirling, "Museos y galerías," 59.
18. Ver Alan Colquhoun, "Un monumento...," 125.
19. Ver Shandiz Shahram, *Architectural Analysis. A Methodology to Understand and Inform the Design of Spaces*, tesis de maestría, (Unitec New Zealand, 2014), 94; disponible en: <http://unitec.researchbank.ac.nz/handle/10652/2436>. Consulta: junio de 2018.
20. Ver Alan Colquhoun, "Un monumento...," 127.
21. Alan Colquhoun se refiere también a esta cuestión en su artículo sobre el museo: "...el edificio se convierte en un testimonio de la confrontación entre paradigmas contradictorios." Alan Colquhoun, "Un monumento...," 127.
22. El Ayuntamiento de Stuttgart impuso en el inicio del proyecto condiciones que han determinado algunos de los aspectos más significativos del edificio: el acomodo de un camino peatonal que atravesase el museo sin necesidad de entrar en él, o la disposición de una terraza abierta al público en el frente hacia la Konrad Adenauer Strasse (ver Alan Colquhoun, "Un monumento...," 125), que en la obra ejecutada conforma la cubierta del aparcamiento alojado en el zócalo del edificio.
23. Puede encontrarse un estudio de los aspectos aquí comentados de la casa parisina en Geoffrey H. Baker, *Le Corbusier. Análisis de la forma* (Barcelona: Gustavo Gili, 1988), 142.
24. "...la obra de Stirling estará a menudo atravesada por relámpagos de sadismo." Francesco Dal Co, "Hallazgos alusivos. James Stirling 1950-1980," 26.
25. Notar que no se pretende aquí interpretar la sociedad a partir del análisis de sus edificios, tarea ciertamente arriesgada. El objetivo de este argumento es más modesto: se trata más bien de detectar afinidades entre la naturaleza de la experiencia estética de las arquitecturas y el "talante" de la época en que esas arquitecturas se conciben. Algo que responde en último término a la pregunta por el significado de los edificios, y por el modo en que ese significado, aprehendido en la experiencia de la obra de arquitectura, cuestiona o intensifica el talante epocal.

Referencias

- Arnell, Peter y Ted Bickford, eds. *James Stirling. Buildings and projects*. Nueva York: Rizzoli, 1984.
- Baker, Geoffrey H. *Le Corbusier. Análisis de la forma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.
- Baker, Geoffrey H. "Stuttgart Promenade." *The Architectural Review* 191-1150 (1992): 76-78.
- Banham, Reyner. "Celebration of the City." *The Architectural Review* 176-1054 (1984): 33-36.
- Buchanan, Peter. "El legado de Big Jim. Del brutalismo al neorracionalismo". *Av Monografías* 42 (julio-agosto 1993): 14-21.
- Bustos, José M. *La construcción de textos en español*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996.
- Colquhoun, Alan. "Un monumento para la ciudad." En Francesco Dal Co y Tom Muirhead, eds. *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Madrid: Electa, 1992: 125-127.
- Dal Co, Francesco. "Hallazgos alusivos. James Stirling 1950-1980." En Francesco Dal Co y Tom Muirhead, eds. *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Madrid: Electa, 1992: 15-38.
- Dal Co, Francesco y Tom Muirhead. *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Madrid: Electa, 1992.
- Husserl, Edmund. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002.
- Muirhead, Tom. "El museo y la ciudad." En Francesco Dal Co y Tom Muirhead, eds. *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Madrid: Electa, 1992: 41-52.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración (I-III)*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1995.
- Shahram, Shandiz. *Architectural Analysis. A Methodology to Understand and Inform the Design of Spaces*. Tesis de Maestría, Unitec New Zealand, 2014. Disponible en: <http://unitec.researchbank.ac.nz/handle/10652/2436>. Consulta: junio de 2018.
- Stickels, Lee. "Conceiving an architecture of movement." *Architectural Research Quarterly* 14-1 (2010): 41-51.
- Stirling, James. "Museos y galerías." En Francesco Dal Co y Tom Muirhead (eds.). *Los museos de James Stirling, Michael Wilford y Asociados*. Madrid: Electa, 1992: 55-67.
- Vega, Margarita y Carlos Villar-Taboada (eds.). *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Valladolid: Universidad de Valladolid / Glares, 2001.

Óscar del Castillo Sánchez

Arquitecto, doctorante en Filosofía

Facultad de Filosofía,

Universidad Nacional de Educación a Distancia, España

✉ oscar.delcastillo@yahoo.co.uk.