

Disyecta Membra: la Neue Staatsgalerie de Stuttgart

Ignasi de Solá-Morales

MUSEION

La institución del museo se alberga, por su origen y por su función, en edificios típicamente modernos. Aun cuando la palabra proceda de la cultura helénica, la exhibición ordenada de obras de arte, abierta al público, con una función a la vez didáctica y gratificante, pertenece a las aspiraciones de las sociedades nacidas de la revolución francesa.

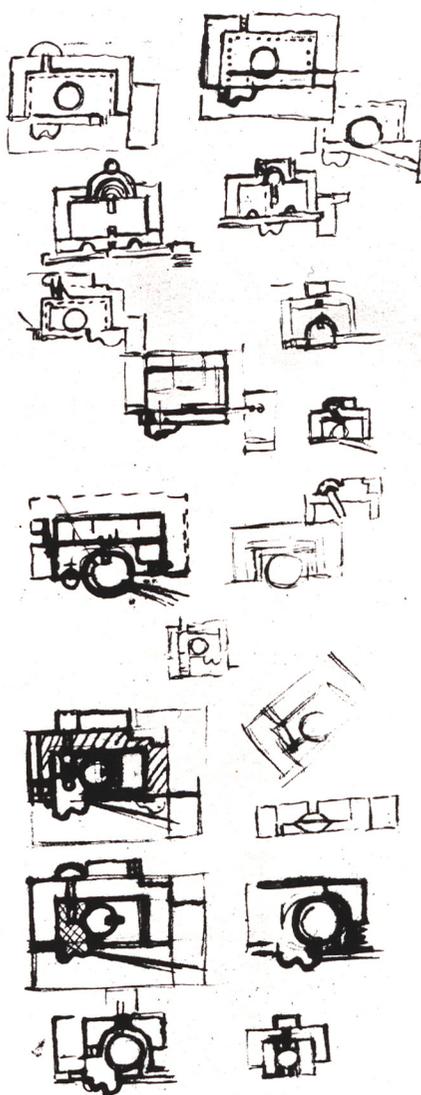
Por ello la forma de los edificios destinados a museos está desde sus orígenes en constante experimentación. Mientras que otros edificios institucionales han alcanzado situaciones más definitivas, gracias a la estabilidad de las relaciones espaciales que en ellos deben producirse, en el caso de museo y en especial en los museos de arte, hay una continua experimentación entre la arquitectura y la concepción misma del museo.

A nuestro juicio, la razón principal de esta constante fluidez está, sobre todo, en la cambiante relación que la cultura moderna establece con las obras de arte. Lo nuevo en esta relación son las sucesivas propuestas de visión que en el museo se ofrecen.

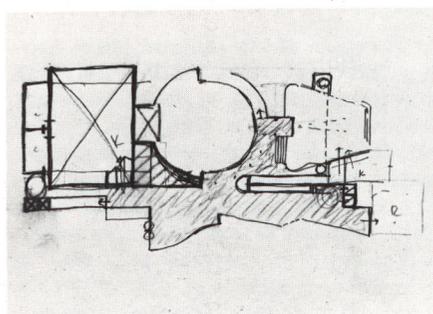
La cultura moderna experimenta sobre el ojo de manera que los modos de ver no permanecen estables, sino que en su organización estriba la misma novedad que las artes visuales pueden ofrecernos.

La cultura moderna del cambio y de la sensibilidad abierta a lo nuevo experimenta también con las formas de la visión a través de la forma del museo.

La historia, la historia del arte, desde Winkelmann a Malraux, es también una constante exploración en las formas de la visión. Sería ingenuo pensar en una historiografía puramente acumulativa de conocimientos. En historia del arte se ha pasado, en doscientos años, de la historia cíclica a la historia continua; de la exaltación de los modelos plenos y universales a las historias regionales; de la historia temática a la historia morfológica; de la historia técnica de la pintura y el arte a la historia social de los fenómenos visuales.



Conjunto de croquis primarios de la planta y del museo.



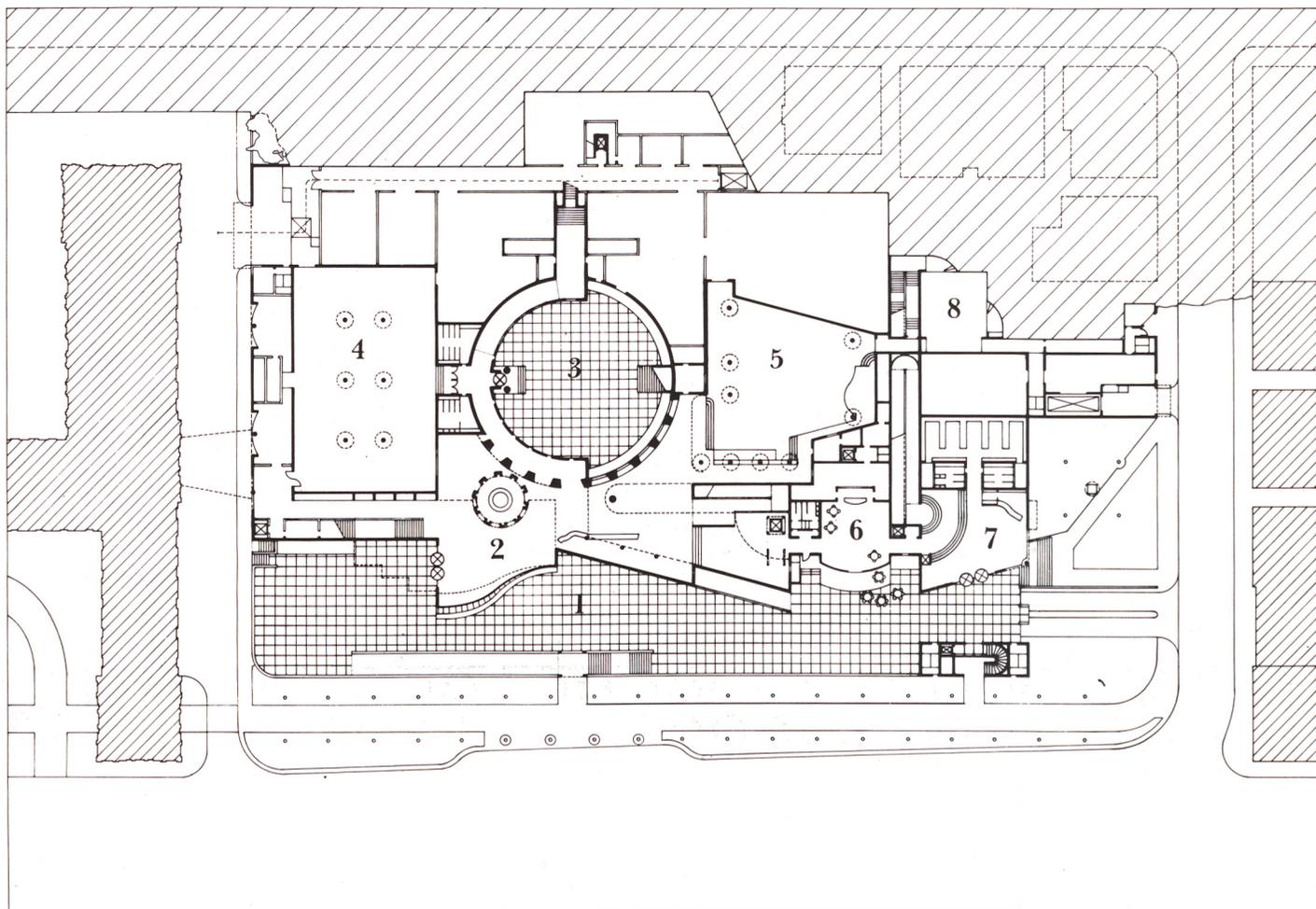
Todos estos cambios e hipótesis abiertas pertenecen a lo más vivo de la cultura moderna, son su propia savia, la prueba de su vitalidad y de su espíritu crítico, aunque demuestren con no menor evidencia la inestabilidad de lo artístico, su problematicidad y la fragilidad con la que es posible mantener cualquier tipo de lectura estética de la realidad.

El museo, desde el Pio Clementino Vaticano (1788) hasta la reciente oleada de nuevos edificios en Europa y América, reproduce a través de la arquitectura estas mismas oscilaciones y la fluidez de la interpretación de la obra de arte de la que la cultura moderna ha hecho un paradigma.

No hay una tipología para el edificio museo, sino una constante experimentación en torno a su organización y forma. Podemos hablar de tipos de edificios cuando la experiencia histórica de un cierto programa funcional se resuelve técnicamente en un sistema espacial estable del cual la arquitectura podrá establecer múltiples variantes.

No es este el caso del museo, todo él obra moderna, puesto que desde el comienzo de su historia vemos que su construcción se produce a través de la conjunción de figuras que se proponen como dispositivos adecuados a la visión de las obras de arte que el museo va a mostrar. Gabinetes, galerías y cámaras de los tesoros de la vieja tradición coleccionista o pórticos, rotondas y corredores de la moderna arquitectura palaciega, son referencias que aparecen en la construcción del museo como repertorios alternativos a los que puede referirse este lugar civil privilegiado por la cultura ilustrada.

El gran museo decimonónico europeo —Louvre, Prado, Ermitage o Zwinger— es el resultado de una caleidoscópica utilización de imágenes museísticas en las que la idea de organización del edificio —lineal, central, con recorrido simple o doble, etc.— sirve de soporte a una inclusiva citación de iconos: imágenes que tienden a interpretar la noción del museo como palacio de la cultura, templo de las artes, gabinete del conocimiento o sede de la felicidad civil.



Y esta condición hermenéutica del edificio-museo se ha mantenido desde las propuestas museísticas del siglo XIX hasta las del museo europeo actual. Las espirales *wrightianas* o *lecorbusierianas*, la transparencia y desmaterialización del museo *miesiano*, la escenográfica puesta en escena de los museos de Albin y Scarpa a partir de un contenedor ofrecido por la piel cualificada de un edificio histórico, son nuevas y permanentes experimentaciones entre las formas de la visión y las formas de la arquitectura del museo.

La arquitectura no crea un soporte a una concepción establecida del museo, resolviendo un programa figurativo y espacial permanente, sino que es convocada al constante esfuerzo de decodificación de unas realidades tan cambiantes y polisémicas como son las piezas de una colección de arte.

Al contribuir a la interpretación de las obras de arte —ordenándolas, exaltándolas, dándoles el entorno adecuado a la lectura que de ellas se propone— la arquitectura queda directamente comprometida en la operación cultural que el museo representa, debiendo asumir,

al mismo tiempo, la precariedad de las hipótesis desde las que trabaja y la insuficiencia de cualquier pretendido fundamento científico a su labor técnica.

De la misma manera que la museografía como ciencia no existe, puesto que ella no es otra cosa que la mera ordenación de prácticas de gestión del museo que cambian en función de los cambios culturales que el museo asume, del mismo modo la arquitectura del museo no existe como un tipo establecido en la medida —¡afortunada!— en que el hacerse del museo y su arquitectura participaban de una misma aventura cultural.

ARQUITECTURA FIGURATIVA

Si repasamos la obra de James Stirling podemos considerarla como una arquitectura refleja, es decir, como una arquitectura que se construye a partir de la reinterpretación de figuras ya existentes. Esta es una de las características que confiere mayor actualidad a su obra. Si se quiere superar la esteril dicotomía entre lo moderno y lo *post* se debe atender, ante todo, a la condición refleja de la cultura arquitectónica por

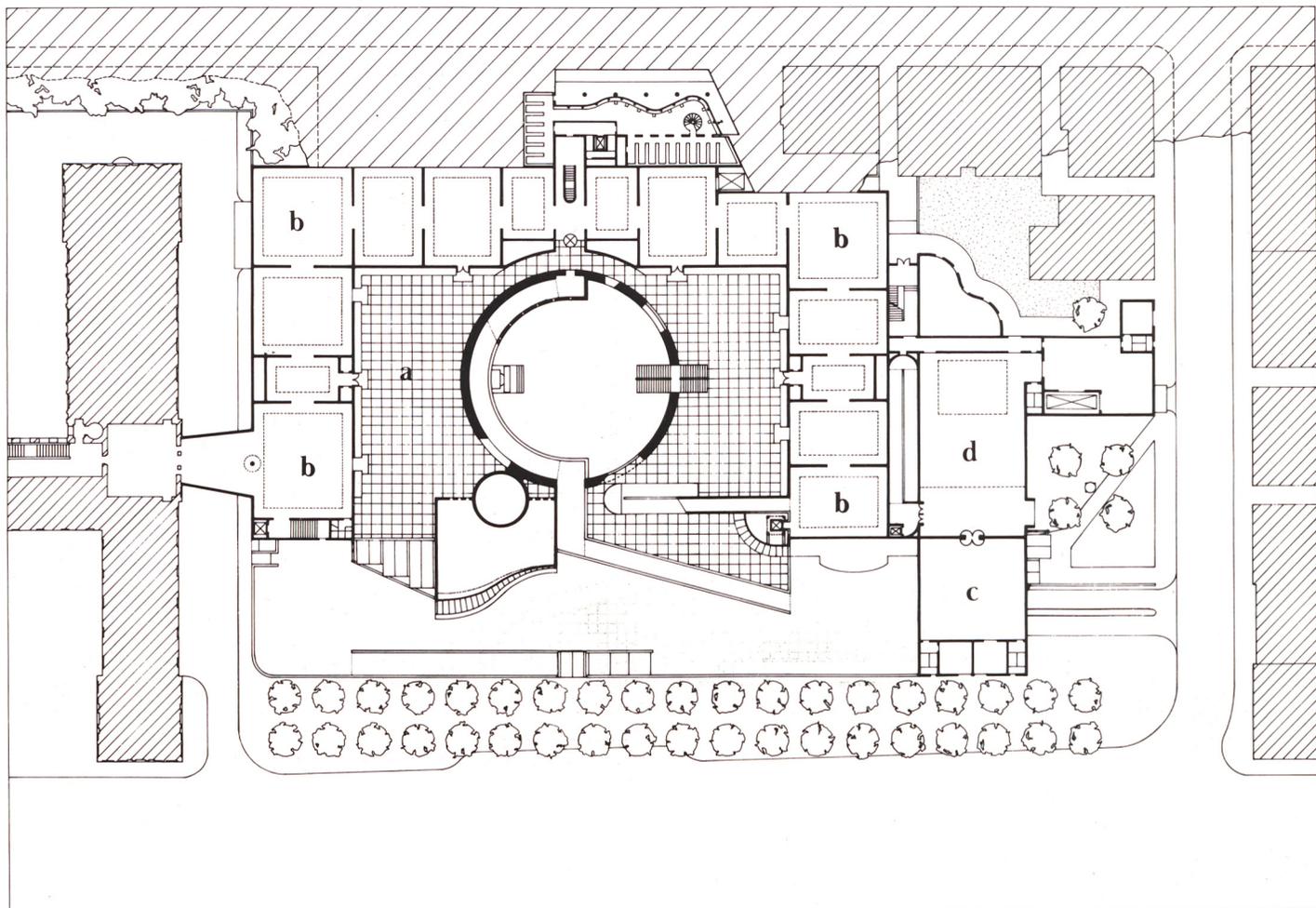
lo menos a partir de la década de los cuarenta.

Hay desde entonces una arquitectura que continúa trabajando en la patente explotación de unos ciertos parámetros figurativos ya ensayados anteriormente. No tan sólo Mies van der Rohe o Le Corbusier desarrollan su mejor arquitectura en aquellos años, llevando hasta sus últimas consecuencias presupuestos que estaban en los programas de la abstracción formal, sino que no pocos de sus discípulos mantienen la vitalidad de aquellos supuestos a partir de arquitecturas que prolongan la idea de que la construcción de la forma se debe hacer a partir de las sugerencias de la abstracción geométrica o de la tecnología del diseño industrial.

Pero ya en los años cincuenta está surgiendo en Europa y América una arquitectura refleja, un modo de hacer que piensa en las formas de la arquitectura a partir de las imágenes que la propia arquitectura en su experiencia ya decantada ofrece.

La obra pierde su agresividad inmediata como pretendida invención de la forma a partir de sus requerimientos

(sigue en la pág. 50)



En la página anterior, planta baja del conjunto y, sobre estas líneas, planta alta.

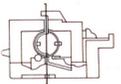
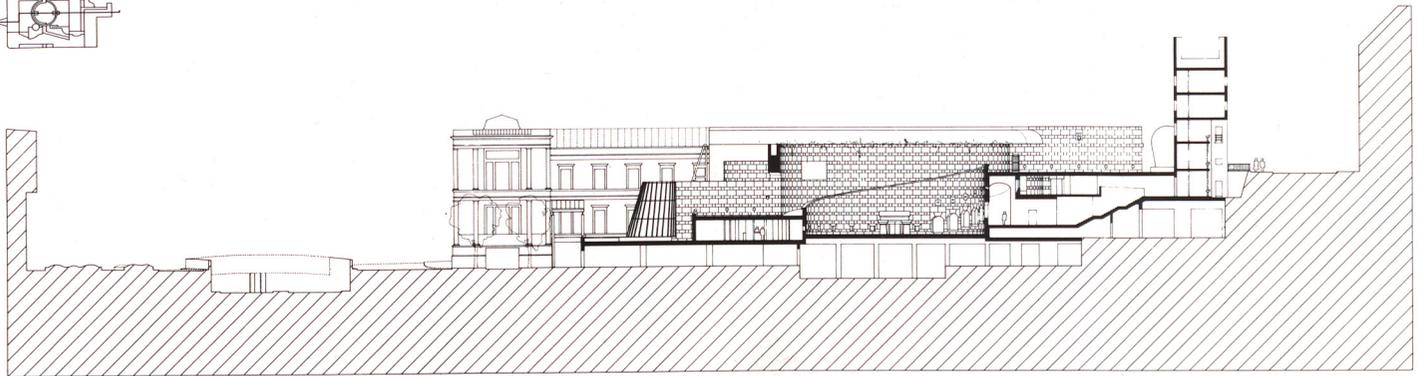
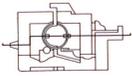
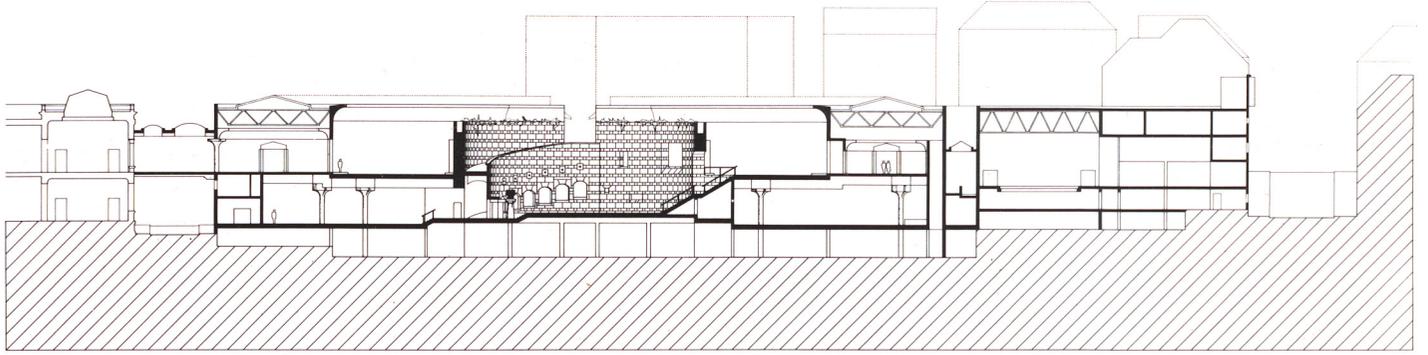
El edificio se compone de dos partes, la que se ordena en torno al patio redondo y la contigua, yuxtapuesta al costado derecho, que aloja un edificio para teatro de música.

1. Terraza de acceso.
2. Vestíbulo.
3. Patio.
4. Sala de montajes.
5. Sala de actos.
6. Restaurante.
7. Vestíbulo del teatro de cámara.
8. Conservatorio de música.

- a) Terraza de esculturas.
- b) Salas de exposiciones.
- c) Sala de ensayos.
- d) Teatro de cámara.

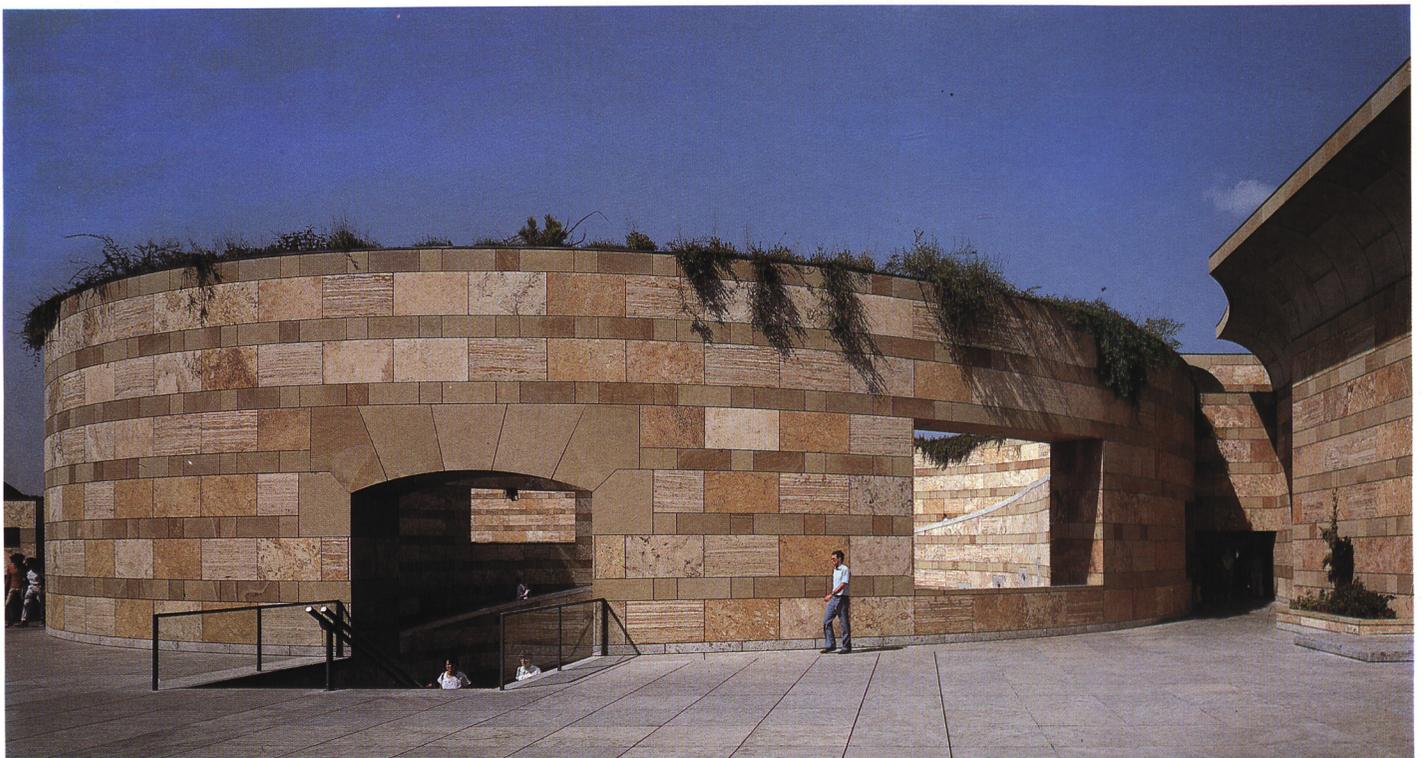


Foto: Richard Bryant



Secciones generales y vista de la terraza que rodea el muro superior del patio. En la página siguiente, detalle de éste.

Foto: Ivan Nemec





(viene de la pág. 46)

funcionales o técnicos y se ofrece más claramente como una reconstrucción, es decir como la refleja apelación a materiales iconológicos que la experiencia de la arquitectura muestra y que la definición figurativa de los nuevos edificios aprovechan para tomarlos como referentes capaces de dar soporte inteligible a las nuevas operaciones constructivas.

El edificio de la Facultad de Ingeniería de Leicester se soportaba por la evocación de las imágenes constructivistas en las que se basaba. En un momento de crisis de los valores de modernidad la apelación a los heroicos monumentos de Tatlin, Melnikov o Ginzburg dotaba al edificio de la facultad de ingeniería de contenidos industrialistas, de exaltación tecnológica y de toda la retórica mecanicista que tanto había desarrollado la vanguardia progresista de los años veinte.

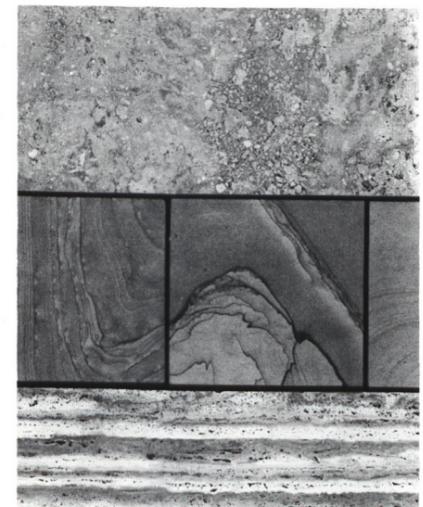
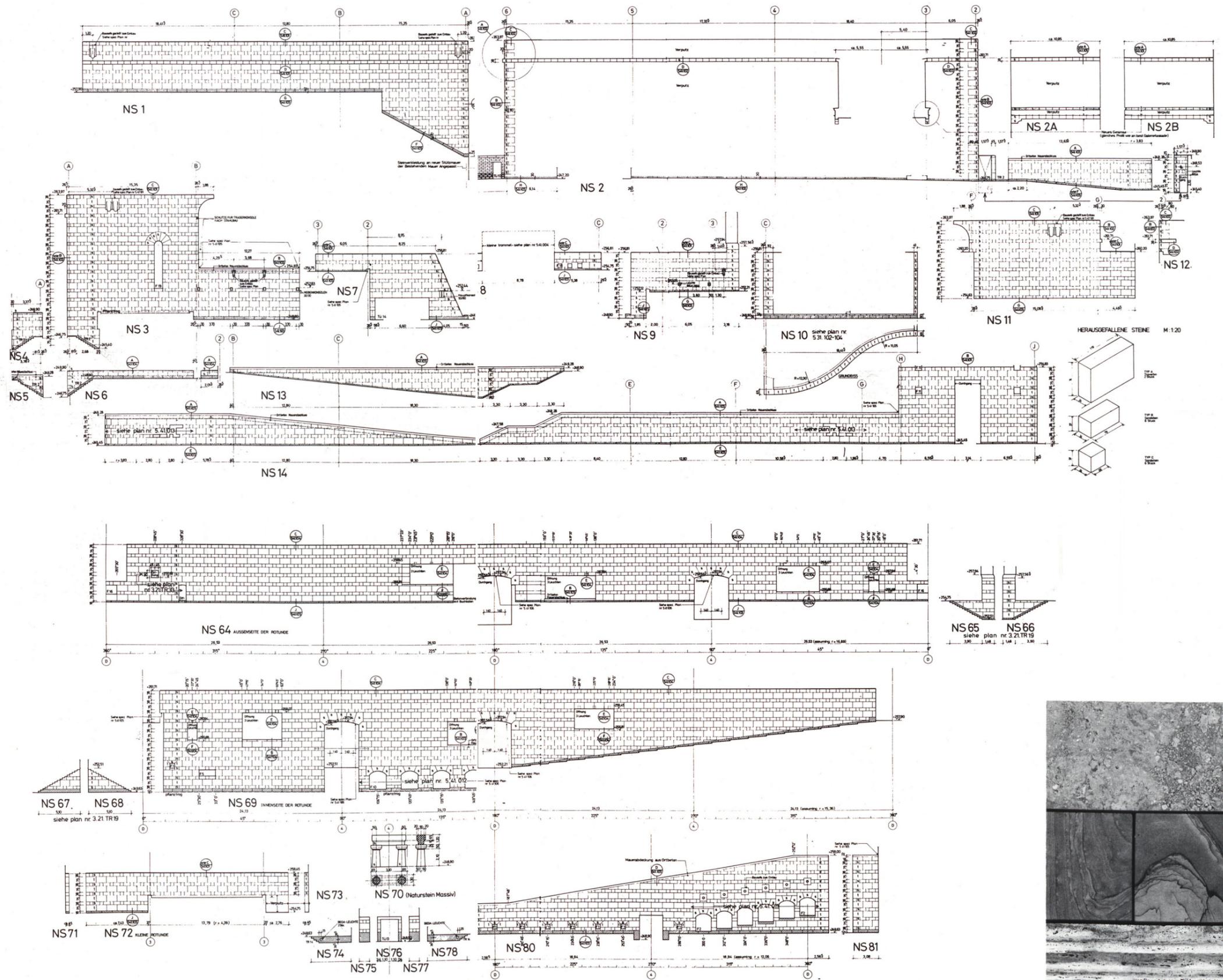
Brillos y transparencias mezcladas con la agresividad de las torres metálicas y de los puentes grúa continuaban todavía en las suaves conformaciones en la Facultad de Historia de Cambridge o las residencias de estudiantes de Oxford y de St. Andrews, en un fuerte contraste entre la cuidadosa atención inglesa a los espacios menores y al ambiente del trabajo y la exaltación retórica de la tecnología de la luz y del clima artificial.

Pero a estos repertorios se añadirían, desde los años setenta, las claras incursiones en las iconologías de la arquitectura del ochocientos. El gran vestíbulo del edificio Olivetti en Haslemere, la manzana cerrada de las Casas de Runcorn y sobre todo la galería acristalada del proyecto para el centro de Derby, con la desenfadada utilización de fragmentos de arquitectura histórica en el montaje de la plaza, son muestras claras de la aparición de referentes que no proceden de los primeros años de la vanguardia histórica sino que representan desplazamientos hacia las figuras del espacio burgués de la ciudad decimonónica.

Algunos —perversos— han querido asociar esta ampliación de referentes en la obra de Stirling de aquellos años a la colaboración de Leon Krier en su estudio. Se trata de una interpretación exagerada pero que arroja cierta luz sobre el proceso que el propio Stirling, más todavía que sus propios dibujantes, asume de forma decidida.

Ampliar la imaginaria con la que se hace la arquitectura significa, ante todo, consagrar un método de hacer arquitectura. La reflexión como procedimiento alcanza una universalización en las referencias que utiliza precisamente en la medida en que se consolida como procedimiento asociativo.

Más que esquemas distributivos co-



Detalles de los despieces de la piedra.

Foto: Richard Bryant

mo todavía utilizaba Stirling para explicarnos la universidad de Sheffield (1953) o las viviendas de Preston (1959) lo que va a determinar su arquitectura de los años setenta y ochenta van a ser las relaciones que puedan establecerse entre imágenes. Son las figuras las que determinan el discurso de la arquitectura que avanza en su definición a través de un procedimiento a la vez crítico de la interpretación de otras figuras del pasado pero también reflexivo —en su sentido más literal—, es decir, como renovada presentación de imágenes ya codificadas con las que se propone establecer una nueva forma de complicidad y de asociación significativa.

Moviendo las figuras en el espacio y en el tiempo, recobrando y desplazando sus significados, la arquitectura se orienta siendo un procedimiento abierto al consumo de las imágenes y a su constante recodificación, hacia una concepción imitativa de la forma.

DISYECTA MEMBRA

Aun cuando en las reflexiones anteriores no se ha hecho mención de la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart es evidente que las opiniones desarrolladas hasta este punto deben llevar implícita una interpretación de esta obra.

En ella se plantea en vivo el problema de la forma del museo como un ejercicio extraordinariamente abierto, ligado ante todo a la concepción que el arquitecto asuma de esta institución y de la visión de la obra de arte que en ella se propone.

Por otra parte, la *Neue Staatsgalerie* se construye a través de un procedimiento exaltado de la figuración, es decir, del enhebrado de referencias que ya no proceden de una única fuente histórica sino, por el contrario, de una voluntaria asociación de iconos diversos.

Es incierto que este edificio sea ante todo una reinterpretación del *Altes Museum* de Schinkel aun cuando las referencias al mismo son en algunos puntos innegables. Pero lo que caracteriza a esta obra no es la paráfrasis que pueda hacer de un determinado monumento de la historia de la arquitectura sino la perversa asociación de referencias de procedencia muy diversa.

Sin embargo, tampoco este hecho nos permite hablar de eclecticismo en el sentido en que este término fue utilizado en el pasado. El eclecticismo decimonónico se apoyaba en una red salvadora de sus posibles piruetas funambulescas. Reuniendo materiales estilísticamente heterogéneos la arquitectura académica tenía por debajo el soporte de la doctrina del orden compositivo que le permitía mantenerse segura en la acumulación de imágenes de procedencia diversa. La simetría, la proporción, el equilibrio entre variedad y unidad de las reglas académicas, daban al eclecticismo de mediados del diecinueve un carácter confiado y estable capaz de fundir cualquier tipo de imagen que se incorporase al proyecto en un sistema común y unitario.

En la *Neue Staatsgalerie* no es la unidad sino la diversidad la que circula por debajo de los detalles y de las anécdotas múltiples —¡demasiadas!— que el edificio presenta. Lo que la hace inquietante y actual es ante todo la utilización de un cúmulo de materiales académicos —que permiten la evocación del museo shinkeliano pero también de otros museos decimonónicos de Von Klenze, Semper o Cockerell— junto con la ordenada presencia de la malla abierta del plan libre lecorbusieriano y con el pintoresco emplazamiento del edificio asentado entre la ladera de la colina

y el flujo constante de la *Konrad Adenauer Strasse*.

Como en un *collage*, nada queda como fundamento ordenador que produzca la unidad de los contrarios. Aquí el ejercicio carece de la red salvadora que por debajo asegure la tranquilidad de los movimientos del artista. Por el contrario es en el juego de las asociaciones dispares donde el edificio se produce. Una multiplicidad de niveles, no coordinados sino contrapuestos, son los que en el proyecto se conjugan de modo que la diversidad no constituye un contrapunto de una última idea unitaria sino el radical motor de la construcción formal.

Ciertamente la idea de museo que Stirling nos ofrece comporta una reflexión sobre las condiciones de presentación de las obras de arte tal como la tradición positivista las había codificado. Luz cenital en una *enfilade* de salas cuadradas y rectangulares en torno a una rotonda era una de las figuras más comunes. Pero ahora ni la *enfilade* es completa, ni explica el museo, ni la rotonda es el centro áulico del edificio sino una especie de ensanchamiento de una ruta peatonal, contrapuesta al museo, patio abierto al cielo pero ciego a las salas, desestabilizado por el dinamismo de un círculo que se abre por las rampas al movimiento de una espiral.

También el acceso al edificio, con todo el sistema de rampas en zig-zag, niega la visión clásica frontal y se desarrolla incorporando el dinamismo tangente de la calle para convertirlo en un tema de evocación tal vez aaltiana.

Se ha intentado —en el sinnúmero de artículos que se publican estos días sobre el museo de Stuttgart— hacer un elenco de todas las referencias que se pueden encontrar en el edificio de Stirling a arquitecturas históricas: desde la

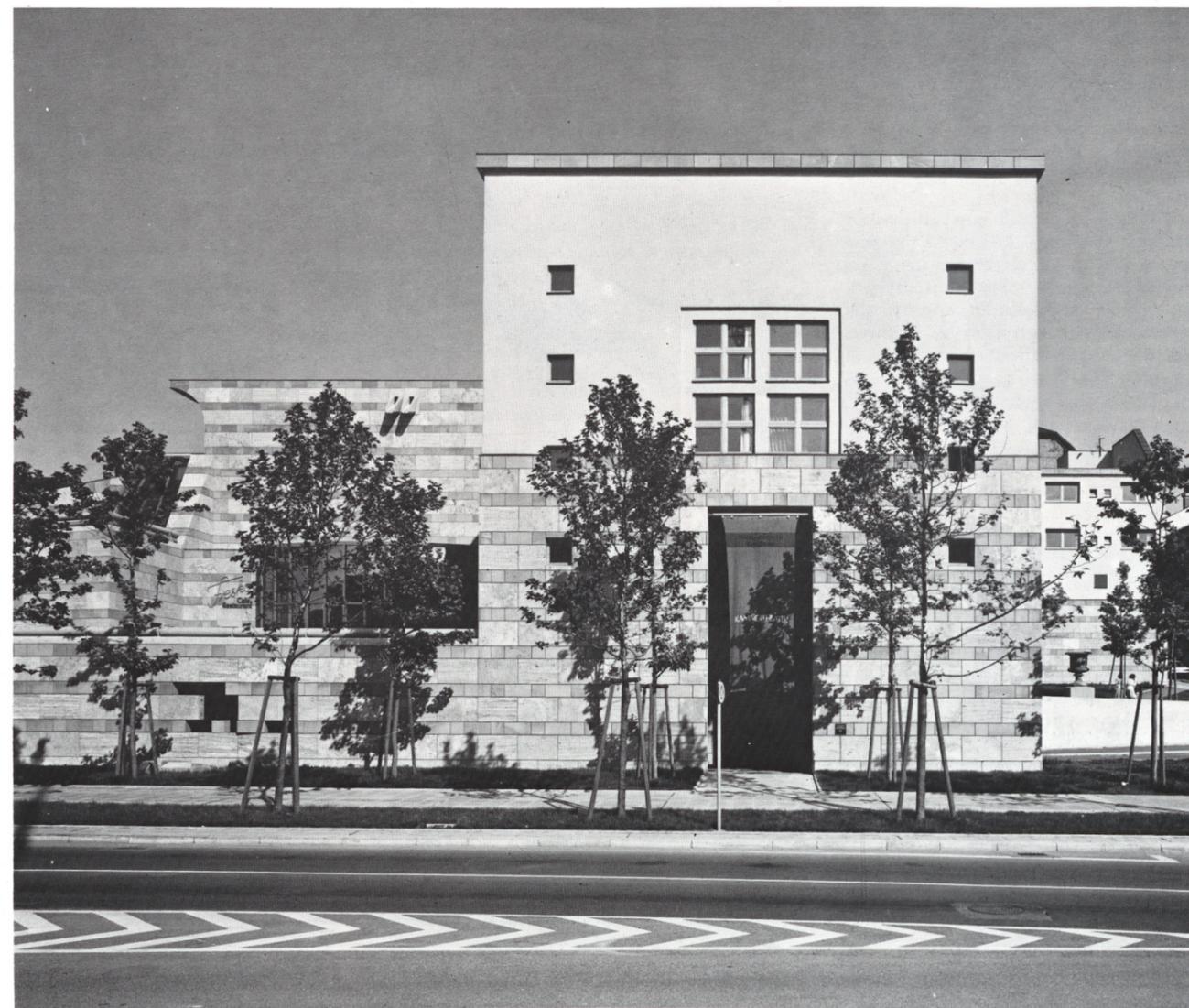
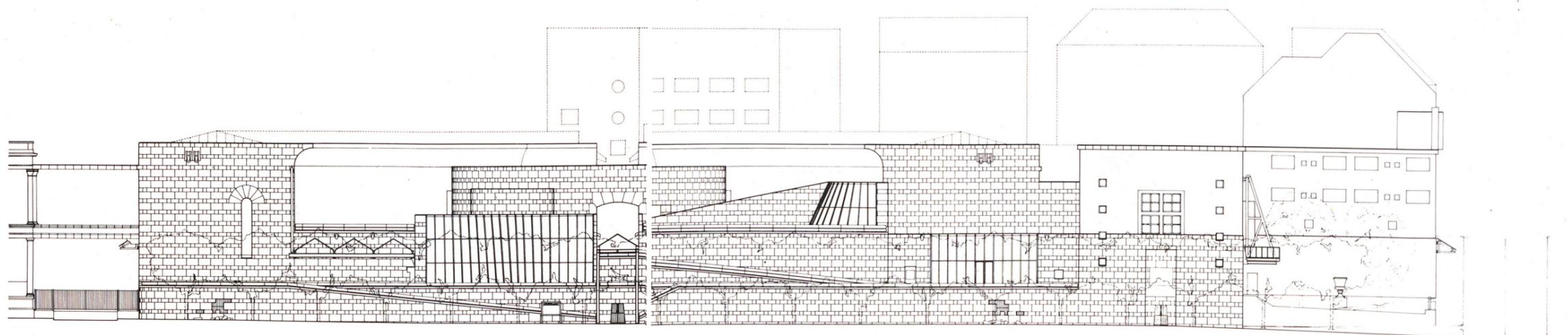


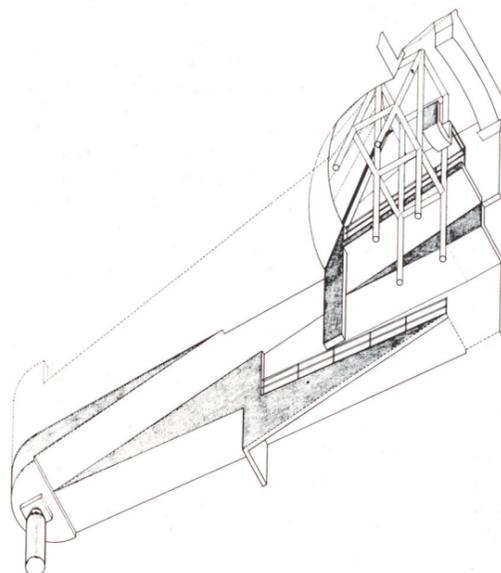
Foto: Iván Némec.

Alzado frontal del edificio y detalle fotográfico de la fachada del Pabellón de Teatro y Música.



Villa Adriana a Chandigarh o desde Gulio Romano a Asplund. Nada más parecido a los comentarios de arquitectura de hace un siglo cuando los cronistas de las revistas de arquitectura se devanaban los sesos por clasificar aquellos mastodontes del eclecticismo en los sistemas conocidos de los estilos y los periodos.

También es posible en el edificio de Stuttgart este tipo de lectura ingenua que se deleita en el repertorio de las referencias y de las citas. A nuestro juicio, incluso el propio Stirling, en una ingenuidad muy propia de su arquitectura que en nada niega, sin embargo, la radicalidad de otros niveles, cae en esta obra en el juego banal de las referencias multiplicadas, de la inclusión bromista y de la acumulación de citas.



En esta página, arriba, axometría de la rampa paralela a la fachada principal con la estructura del ascensor. Abajo, a la izquierda, escalera interior. En el centro, escalinata del patio a la terraza. En la página siguiente, croquis y vista de la rampa que separa el edificio principal del Pabellón de Teatro y Música.

Pero lo que confiere interés a la obra no es tanto la verborrea historicista como el procedimiento disyuntivo con el cual esta diversidad es asumida.

Los miembros descompuestos del cuerpo destrozado de la cultura figurativa, de la arquitectura del museo o de la arquitectura a secas, son convocadas en una obra cuya mayor fuerza consiste en aceptar la diversidad como criterio y la asociación confrontada de lo heterogéneo como procedimiento compositivo.

Desplazando y superponiendo figuras distintas de un universo imaginario como el nuestro, que puede referirse simultáneamente a materiales de la más diversa procedencia, el resultado que se consigue trasciende la abigarrada reu-

nión de un surtido de referentes para adquirir la tensión que sólo la confrontación y la diferencia pueden expresar.

En un edificio en el que, nietzcheanamente, el centro está en todas partes, puesto que el hipotético espacio central se ha vaciado de su significación, nos parece que encontramos una de las más potentes paráfrasis de una arquitectura que no puede garantizar seguridades ni en su método ni en su tecnología y que sólo puede, como toda la cultura actual, exponer los desmembrados fragmentos de un cuerpo cuya identidad sólo se reconoce en la tensión de sus partes disociadas.

I. de S. M.

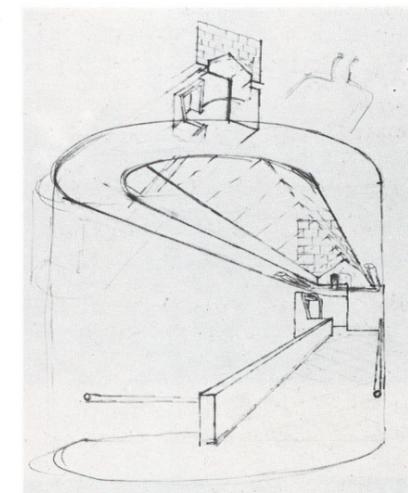


Foto: Peter Walsler

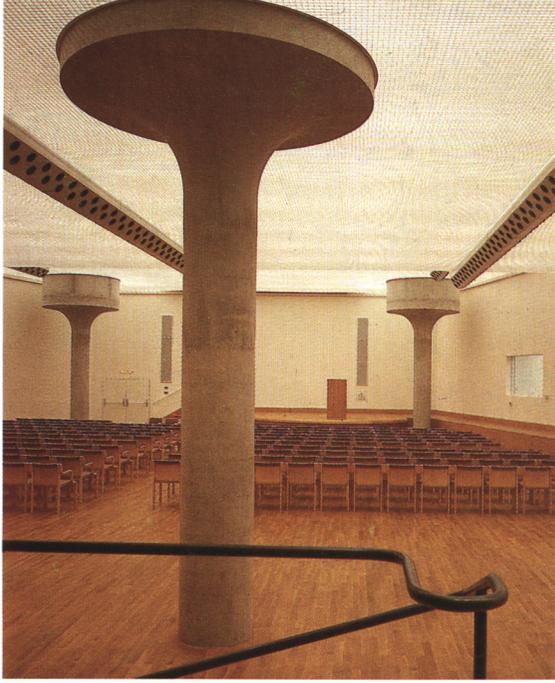


Foto: Peter Walsler



Foto: Peter Walsler

Foto: Richard Bryant



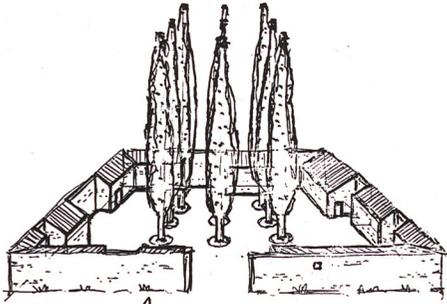
En esta página, detalles del interior. En la página siguiente, parte trasera del Pabellón de Teatro y Música y vista del patio.



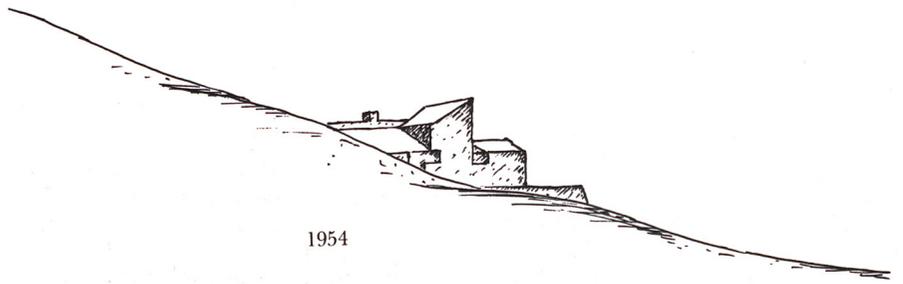


Foto: Ivan Nemec

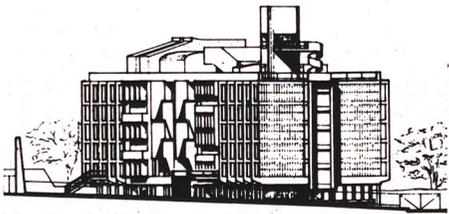
MEMORABILIA STIRLING



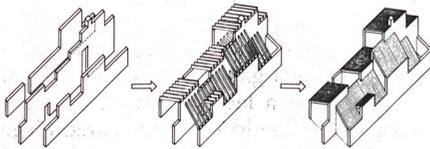
near Aix.
Aug = 1950 1950



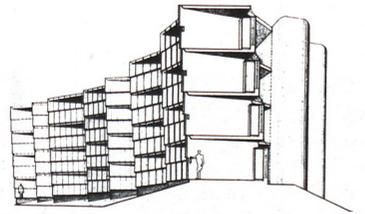
1954



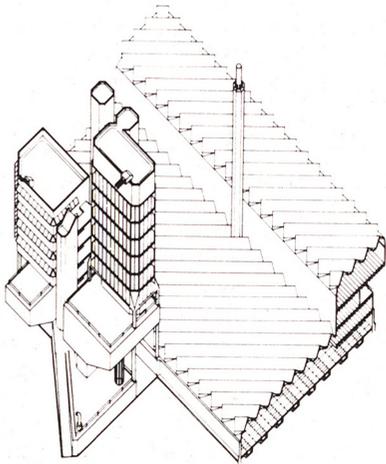
1953



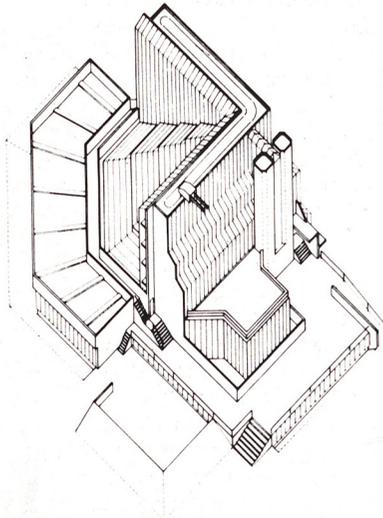
1955



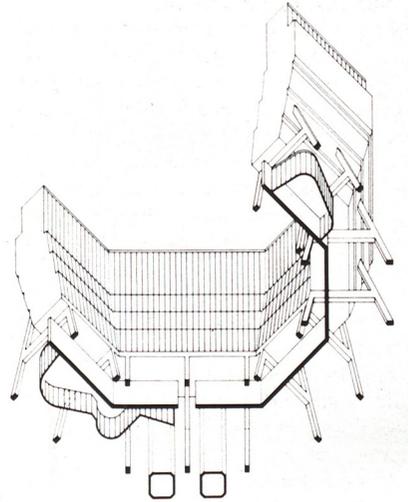
1959



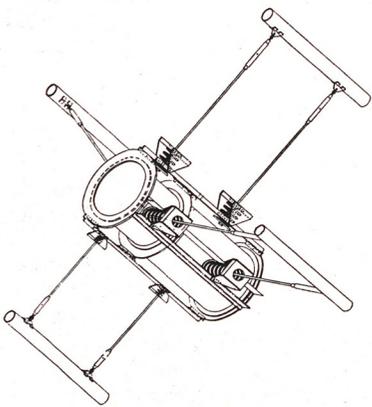
1960



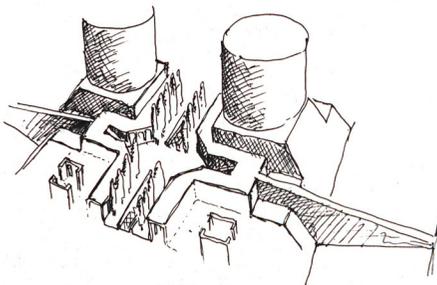
1964



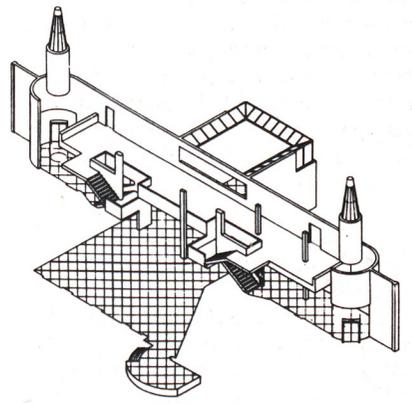
1966



1964



1969



1980