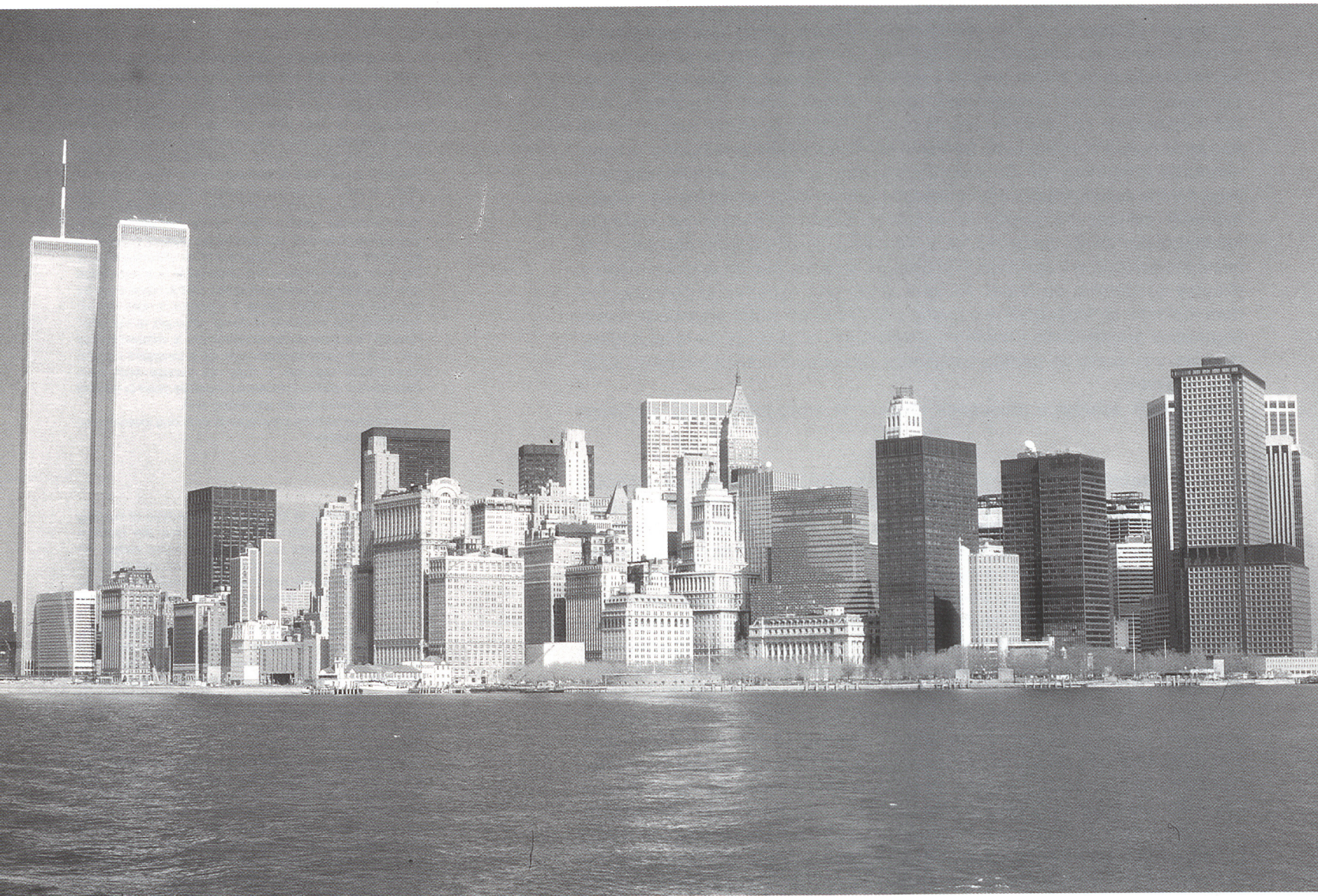




Museos de Nueva York.

Ampliaciones singulares.

Victoria Geibel

En Nueva York, el mercado del arte de los 80 se recordará no sólo por su breve encaprichamiento con estilos pasajeros, sino también por su descarada transformación en un gran negocio. Precios récord de subasta, estilos mimados por los medios de comunicación y carreras meteóricas, todo indica que ésta ha sido la década en la que el arte se ha comercializado.

Los museos de la ciudad de Nueva York también han quedado atrapados en este vertiginoso entusiasmo sin límites por la adquisición de arte. Además de incrementar sus colecciones, han lanzado también ambiciosas campañas para ampliar asimismo sus edificios. El Museo de Arte Moderno y el Metropolitan Museum han aumentado su espacio en la última década. El Museo Whitney de Arte Americano propuso un diseño apastelado, obra de Michael Graves, para el oscuro y majestuoso original en granito de Marcel Breuer, todo para ser retirado en dos ocasiones ante la oposición de la comunidad. Un tercer diseño aparecido a mediados de diciembre, es notablemente más respetuoso con la fuerza audaz del edificio original de Breuer. Han pasado los gestos postmodernos extravagantes, entre ellos el prominente cilindro central, que hubiera transformado el edificio de Breuer de ser una composición cruda, dramática y rígida a ser un elemento dentro de un collage. Ahora el hueco en la fachada (donde la escalera de Breuer está situada) ha sido conservado. Visto desde la calle, mirando hacia el Norte en la avenida Madison, el añadido de Graves aparecerá como una serie de columnas, con la redondez de estas formas yuxtapuestas a las líneas fuertes y la sólida masa de las formas cúbicas de Breuer.

Tras una lucha encarnizada con los grupos cívicos del barrio y los historiadores y críticos de arquitectura, el Guggenheim recibió finalmente la aprobación de un diseño revisado por la firma de arquitectos de Nueva York Gwathmey Siegel & Associates; el anexo que se aprobó ya no incluía la viga que hubiera asomado amenazante por encima de la pequeña rotonda original.

Además de los bien promocionados planes de expansión del Whitney y del Guggenheim, muchos otros museos están también en pleno lanzamiento de ambiciosos programas de expansión. Sin embargo, muchos de estos proyectos son todavía una tenta-

tiva, condicionada por la recaudación suficiente de fondos. El arquitecto neoyorquino James Stewart Polshek y el japonés Arata Isozaki ganaron el concurso para diseñar el Museo de Brooklyn en el barrio de Nueva York. La Biblioteca Pierpont Morgan, originalmente diseñada por McKim, Mead & White como mansión privada para el financiero J. Pierpont Morgan, anunció recientemente su plan de adquirir una vieja mansión adyacente de 136 años para su ampliación. De esta manera la biblioteca doblará su superficie cuadrada.

En lugar de ampliar su sede actual —una pequeña y abandonada casa en el centro de la ciudad— el Museo Americano de Artesanía en el 40 Oeste de la calle 53 negoció un acuerdo innovador para una nueva sede. A cambio de la venta del solar de su antigua sede y los derechos aéreos consiguientes al constructor Gerald D. Hines and CBS Inc., el Consejo de Artesanía (la organización madre del museo) recibió espacio permanente en el nuevo rascacielos: 18.000 pies cuadrados, una entrada separada y 72 pies de fachada a la calle. También obtuvo el derecho de control sobre la arquitectura interior, más 750.000 dólares.

Fox & Fowle, los arquitectos de Nueva York elegidos por el museo para diseñar su espacio interior, se encontraron con dos niveles de techos de más de 20 pies de altura, un espacio a un tiempo demasiado alto y demasiado pequeño. Para aprovechar al máximo estas limitaciones, los arquitectos plantearon un cambio en los niveles. Elevando el nivel superior, rebajando el nivel inferior e introduciendo un nivel intermedio, incrementaron el espacio de la galería en un tercio y consiguieron una variedad de espacios con alturas de techo que oscilaban entre los 10 y los 40 pies. El elemento dominante en el diseño del museo —una escalera circular— tiene un antecedente obvio. Su perfil recuerda la escalera helicoidal de Wright en el Guggenheim. Sin embargo, es cuestionable que dedicar un espacio tan grande a una escalera prominente en un espacio interior tan reducido sea un acierto desde el punto de vista de la disposición funcional del arte. (De hecho, esta crítica se le ha hecho al Guggenheim desde que fue construido). En el Museo Americano de Artesanía, cada nivel tiene de media unos dos mil pies — una característica que en el mejor de los casos propicia una camaradería informal y

103

New York's Museums

In New York, the art market of the 1980s will be remembered not only for its brief infatuation with short-lived styles but also for its blatant transformation into big business. Record auction prices, media-hyped styles and meteoric careers all testify that this was the decade when art went commercial.

New York City museums also have been caught up in this giddily unrestrained enthusiasm for art acquisition. In addition to expanding their collections, however, they have also launched ambitious campaigns to enlarge their buildings as well. The Museum of Modern Art and the Metropolitan Museum have both increased their space in the past decade. The Whitney Museum of American Art proposed a confectionery scheme by Michael Graves for the darkly resolute and imposing Marcel Breuer granite original, only to withdraw it two times in the face of

community opposition. A third scheme, released in mid-December is noticeably more deferential to the bold force of the original Breuer building. Gone are the extravagant postmodern gestures, among them a prominent central cylinder, that would have transformed the Breuer building from a raw, dramatic, unyielding composition into an element in a collage. Now the recess in the facade (where the Breuer stair is located), has been preserved. Viewed from the street, looking north on Madison Avenue, Graves' addition will read as a series of columns, with the roundness of those forms juxtaposed against the strong lines and solid massing of Breuer's boxy forms.

After an embattled struggle with neighborhood civic groups, architectural historians and critics, the Guggenheim finally received the go-ahead for a revised scheme by the New York architectural firm of Gwathmey Siegel & Associates; the approved addition no longer includes the cantilever that would have loomed over the original's small rotunda.

In addition to the well-publicized expansion plans of the Whitney and the Guggenheim, many other museums are also in the midst of launching ambitious expansion programs. Many of these plans, however, are still tentative, contingent on raising sufficient funds. New York architect James Stewart Polshek and Japanese architect Arata Isozaki won a competition to design the Brooklyn Museum in that borough of New York City. The Pierpont Morgan Library, originally designed by McKim, Mead & White as a private mansion for financier J. Pierpont Morgan, recently announced plans to purchase an adjacent 136-year-old mansion in order to expand. By doing so, the Library will double its square footage.

Rather than expand its existing home —a small forlorn townhouse in midtown— the American Craft Museum at 40 West 53rd Street negotiated an innovative deal for new space. In exchange for selling the land under their former headquarters and its accompanying air rights rights to developer Gerald D. Hines Interests and CBS Inc., the Craft

alegre, y en el peor una desagradable sensación de espacio abarrotado. Para crear sensación de orden, los arquitectos diseñaron un sistema de entramado para el techo que esconde la mayor parte de la infraestructura de iluminación y permite un número infinito de distribuciones posibles.

El Museo Judío en el 1109 de la 5ª Avenida, actualmente en un castillo neogótico de 1908 construido por C.P.H. Gilbert, recibió recientemente el permiso de la Comisión para la Preservación de Edificios Históricos (Landmarks Preservation Commission) para construir un modesto anexo por el arquitecto Kevin Roche que imita inequívocamente el original tanto en los materiales como en el estilo.

Claramente, han sido esos museos cuyos edificios originales son los más destacados los que han sido objeto de una atención pública más intensa. Tanto en el caso del Whitney como en el del Guggenheim, los edificios no eran en absoluto corrientes. Cada uno es un ejemplo de un elevado talento idiosincrásico. El edificio de cemento áspero de Breuer de 1966 es una voluntariosa e incluso desafiante afirmación de estilo brutalista de arquitectura; su diseño, de plantas envigadas y fachada inescrutable — poderoso, afirmativo, dogmático— nunca ha armonizado con el paisaje urbano en piedra marrón de su entorno. Y el Guggenheim, el único edificio existente en la ciudad de Nueva York de Frank Lloyd Wright, es una imagen arquitectónica, una obra de arte tan importante como cualquiera de las pinturas que cuelgan en sus paredes.

¿Puede un arquitecto añadir algo satisfactoriamente a tales edificios, cuando el talento del arquitecto original es tan palpable y el resultado tan poderoso? Claramente no es una tarea fácil. Tanto Graves como Gwathmey han tenido que revisar sus proyectos, desechando cada vez sus conceptos originales en favor de un diseño más aceptable y menos personal.

Hay solamente dos maneras de añadir algo a un edificio. O bien retar la supremacía del original mediante la creación de un contrapunto arquitectónico afirmativo, dramático y al mismo tiempo diferente. O crear, como Kevin Roche hizo en sus planos para el Museo Judío (y como Graves y Gwathmey han hecho a regañadientes en sus revisiones de los diseños del museo) un



1. Museo Judío. Estado original.
2. Museo Judío. Ampliación Kevin Roche.

Council (the museum's parent organization) received permanent space within the new skyscraper: 18,000 square feet, a separate entrance and 72 feet of street frontage. They also received the right to control the interior architecture plus \$750,000.

Fox & Fowle, the New York architects chosen by the museum to design their interior space, inherited two levels with ceiling heights of 20 —plus feet from the developers— a space at once too high and too small. To make the most of this built-in constraint, the architects devised a change in grade levels. By raising the grade level, lowering the subgrade and introducing an intermediate level, they increased the gallery space by one third and provided a variety of spaces with ceilings ranging from 10 to 40 feet. The precedent for the museum's dominant design element —a circular staircase— is obvious. In its sweep, it recalls Wright's helical staircase at the Guggenheim. However, the wisdom of devoting so much space to a prominent staircase in such a small interior is questionable, in terms of the functional display of art. (In fact, this criticism has also

been levied against the Guggenheim since it was built). At the American Craft Museum, each level on average, has only 2,000 feet — a feature that at best promotes a sense of casual conviviality, at worst a sense of awkward clutter. To instill a sense of order, the architects devised an interior ceiling grid system that conceals most of the lighting fixtures and permits an infinite number of flexible layouts.

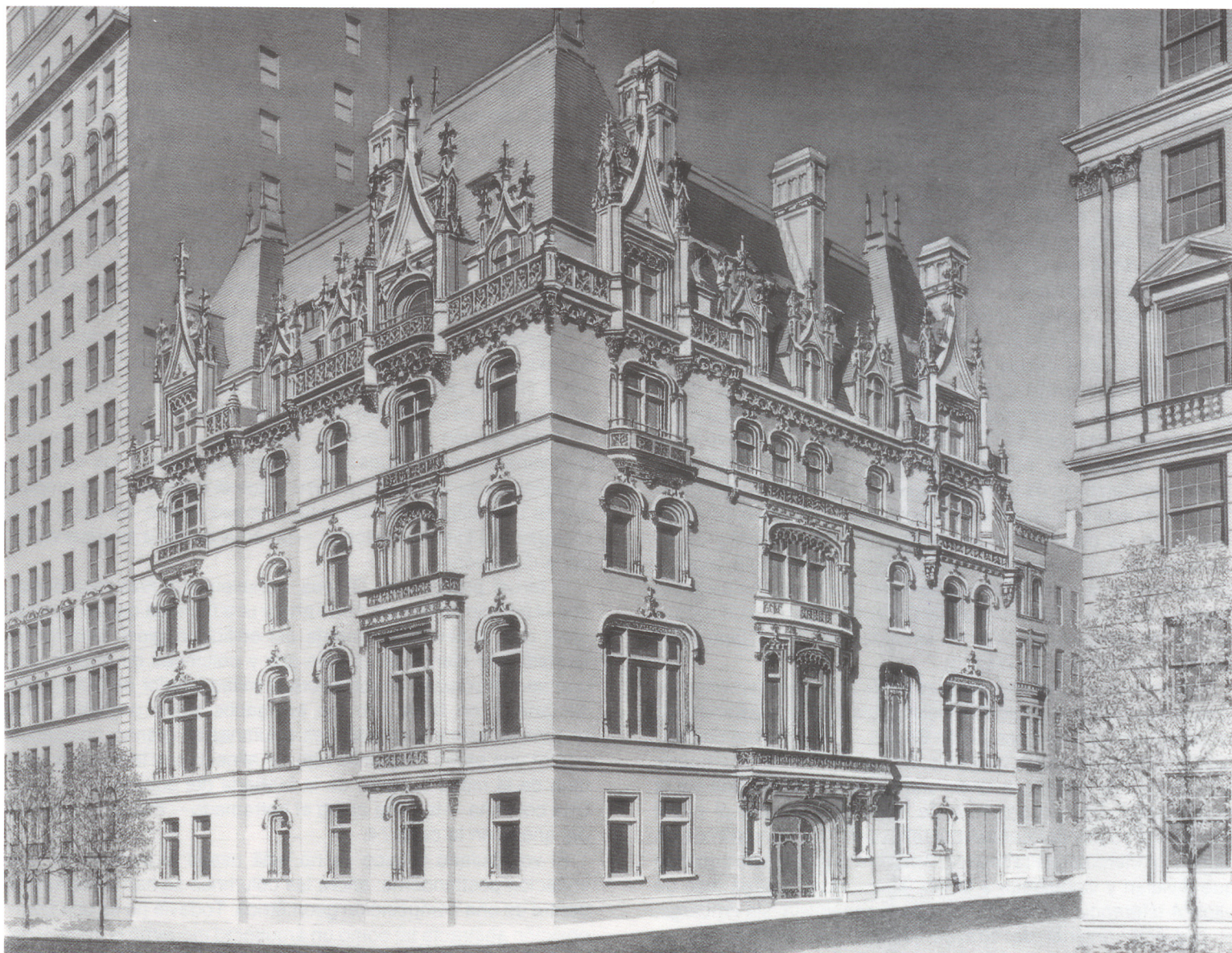
The Jewish Museum at 1109 Fifth Avenue, currently in a 1908 Gothic chateau by C.P.H. Gilbert, recently received the go-ahead from the Landmarks Preservation Commission to build a modest addition by architect Kevin Roche that unerringly mimics the original in both materials and style.

Clearly, it's those museums with the most distinguished original buildings that have been subject to the most intense public scrutiny. In the case of both the Whitney and the Guggenheim, the buildings were hardly commonplace; each one is an example of a highly idiosyncratic talent. Breuer's 1966 rough-concrete building is a strong-willed, even defiant assertion of the Brutalist style of architecture;

its design, with its cantilevered floors and inscrutable facade —powerful, assertive, dogmatic— has never quietly acquiesced to the surrounding brownstone streetscape. And the Guggenheim, Frank Lloyd Wright's only extant building in New York City, is an architectural icon, a masterpiece as important as any painting that hangs on its walls.

Can any architect successfully add on to such buildings, when the talent of the original architect is so palpable, the result so powerful? Clearly, it is not an easy task. Both Graves and Gwathmey have had to produce revised schemes, each time winnowing down their original concepts to a more acceptable and less personal design.

Arguably, there are only two ways to add on to a building. To either challenge the supremacy of the original by creating an assertive, dramatic and altogether different architectural counterpoint. Or to create, as Kevin Roche has done in his plans for the Jewish Museum (and as Graves and Gwathmey have both grudgingly done in their revised museum schemes) an addition that's deferential to the original, modest in its intentions, conciliatory in its



2.

choice of elements and materials. From the recent experience of Graves and Gwathmey, it may be construed that the latter approach, though less popular with architects, is ultimately more palatable to those who oppose a dramatic intrusion upon the original — be they architects, historians or civic groups. To ask whether such additions are necessary at all is to ignore the desire of museum administrators to display more of their collections and to enlarge their institution's public persona.

In light of the critical backlash that erupted after the original release of the Whitney and Guggenheim's initial expansion plans, it's clear these commissions are not for the fainthearted. Yet the appeal of making a mark on the cityscape, exerts a strong pull. "I would do it again in a flash," Michael Graves has said of his decision to accept the Whitney commission. (Graves has designed many buildings beyond the borders of New York City, but in Manhattan, he has primarily designed interiors). Gwathmey, too, has had only limited opportunity to design new freestanding buildings in Manhattan — a sign both of the

borough's built-up condition as well as its fiercely competitive architectural climate. (Among Gwathmey's New York City commissions are the East Campus complex at Columbia University as well as the conversion of several former factories in Long Island City into the International Design Center).

In speaking of his original plan for the Whitney Museum, Michael Graves acknowledged the indisputable presence of two competing sensibilities — his own and Breuer's. When his first scheme was revealed to the public, Graves compared the overall building composition to that of a Renaissance annunciation painting. In that 1985 scheme, he likened the role of his central cylinder to a connecting space in a Piero della Francesca diptych. Both act as hinges to connect yet divide the scenes on either side of them. Unlike the Renaissance composition, however, Graves's original scheme (even as revised in its second incarnation) exuded a sense of consciously premeditated conflict.

Given Michael Graves's painterly penchant, it's not

surprising that his architecture should allude to art history. Both his first and second schemes were essentially collages of classical and cubist forms. By inserting a central cylinder between his building and Breuer's own and placing a ziggurat-shaped alabaster window on his building's red granite face (in line with the angled window of the original building), Graves created an overall composition that submerged the Breuer building into service to his own. This new composite, however, nullified the force of the original without exerting a dynamic presence of its own.

After the second scheme received only limited public support, museum administrators asked Graves to again redesign his plans — in anticipation of its possible rejection by the New York Landmarks Preservation Commission, a city-sponsored organization with jurisdiction over landmarks and their adaptation. Though the Whitney itself is not a landmark, it is located within the Upper East Side Historic District — an area subject to the Commission's supervision.

Graves's third design, noticeably more deferential to the

anexo que sea respetuoso con el original, modesto en sus intenciones, y conciliador en la elección de elementos y materiales. De la reciente experiencia de Graves y Gwathmey se puede deducir que el segundo enfoque, aunque menos popular entre los arquitectos, es en última instancia más aceptable para los que se oponen a una dramática intromisión en el original —ya sean arquitectos, historiadores o asociaciones ciudadanas. Cuestionar si estos anexos son de algún modo necesarios es ignorar el deseo de los administradores de los museos de exhibir una mayor parte de sus colecciones.

A la luz de la reacción crítica originada después de que los proyectos de ampliación iniciales del Whitney y Guggenheim fueron dados a conocer, está claro que estos encargos no son para pusilánimes. A pesar de ello la tentación de dejar una huella en el paisaje de la ciudad ejerce una fuerte atracción. *Lo haría otra vez sin pensarlo*, ha dicho Michael Graves sobre su decisión de aceptar el encargo del Whitney. (Graves ha diseñado muchos edificios fuera de los límites de la ciudad de Nueva York, pero en Manhattan ha diseñado esencialmente interiores). Gwathmey, también, ha tenido escasas oportunidades para diseñar nuevos edificios exentos en Manhattan — un signo al mismo tiempo de las condiciones de urbanización del barrio y de su clima de feroz competencia arquitectónica. (Entre los encargos a Gwathmey en la ciudad de Nueva York figuran el complejo del Campus Este en la Universidad de Columbia junto con la reconversión de antiguas factorías en la ciudad de Long Island en el Centro Internacional de Diseño).

Hablando de su plan original para el Whitney Museum, Michael Graves reconoció la presencia indiscutible de dos sensibilidades en competencia —la suya y la de Breuer—. Cuando fue presentado al público su primer proyecto, Graves comparó la composición global del edificio a la de una pintura renacentista de la Anunciación. En ese proyecto de 1985, relacionaba el papel jugado por su cilindro central con el espacio de conexión de un díptico de Piero della Francesca. Ambos actuaban como goznes que dividían y vinculaban a la vez las escenas a cada lado de ellos. A diferencia de la composición renacentista, sin embargo, el proyecto original de Graves (incluso ya revisado en su

segunda versión) resumaba una sensación de conflicto conscientemente premeditado.

Dada la inclinación de Michael Graves como pintor, no es sorprendente que su arquitectura aluda a la historia del arte. Sus primer y segundo proyectos fueron ambos esencialmente collages de formas clásicas y cubistas. Mediante la inserción de un cilindro central entre su propio edificio y el de Breuer y la colocación de una ventana de alabastro con forma de zigurat en la cara frontal de su edificio en granito rojo (en línea con la ventana en ángulo del edificio original), Graves creó una composición de conjunto que sumergía el edificio de Breuer y lo ponía al servicio del suyo. No obstante, esta nueva composición anulaba la fuerza del original sin dotar al suyo de una presencia dinámica.

Después de que su segundo proyecto sólo recibiera un escaso apoyo del público, los administradores del museo pidieron a Graves que volviera a diseñar sus planos de nuevo —en anticipación de un posible rechazo por parte de la Comisión para la Preservación de Edificios Históricos—, una organización patrocinada por la ciudad con jurisdicción sobre los edificios históricos y su adaptación. Pese a que el Whitney no es propiamente un edificio histórico, está ubicado dentro del Lado Este Superior del Distrito Histórico —un área sujeta a la supervisión de la Comisión—.

El tercer proyecto de Graves, notablemente más respetuoso con el edificio de Breuer, tiene ahora una fachada que se contrapone con la severa geometría del edificio original. Una trama formada por planos de granito gris y columnas de granito rojo que se entrecruzan ocupa ahora la mitad inferior de la fachada del anexo, en línea con los envigados pisos originales. Por encima de este entramado, tres columnas de granito, colocadas contra una pared de granito rojo, se alinean con la solitaria ventana de la mitad superior de la fachada del edificio de Breuer. Una columna —tan alta como el entramado— marca la esquina del anexo en la calle 74.

El vocabulario clásico ya no está usado al servicio de una imitación postmoderna; ahora las columnas se han incorporado dentro de una composición geométrica. Todavía no es una composición abstracta tal como un arquitecto moderno la vería —las

Breuer building, now has a facade that plays off the original building's stark geometry. A grid of gray granite planes and intersecting red granite columns now occupies the lower half of the addition's facade, in line with the original's cantilevered floors. Above this grid, three granite columns, set against a red granite wall, line up with the solitary window on the upper half of the Breuer building's facade. A column —the same height as the grid— marks the addition's 74th Street corner.

No longer is the classical vocabulary used in service to a postmodern pastiche; now the columns are incorporated into a geometric composition. Still, this is not an abstract composition as a modernist would envision it — the columns belie Graves's postmodern predilections. But it is a design that signals Graves's recognition of architectural realpolitik, his willingness to respond to criticism. It also marks the evolution of postmodernism's maturity —or some would argue— decline. When Graves's first scheme was announced in 1985, postmodernism was at the height of its popularity, heralded by the popular press as an

antidote to the sterility of modernist architecture. Now, several years later, postmodern architects —like the modernists before them— have seen their forms widely imitated, even caricatured. What once seemed refreshing now appears dated and clichéd. Grave's third design, muted and more abstract than his first two, displays his continuing fascination with the adorned surface, the decorated facade. But now his design bows to the Breuer, acknowledging its strong and forceful composition.

As he has explained, Graves *nipped and tucked* at his first scheme to create his second. The rooftop addition that drew so much controversy from community groups, was scaled down 47 feet and also set back 20 feet on the corners of the rear facade. (This change was made possible by moving the elevators from the back to the center of the building). By lowering its height and inserting setbacks, the top in the second scheme would have been 60 percent smaller than in the original proposal: in the third scheme, this size has been maintained.

Graves's third scheme includes 56,000 square feet of

new exhibition space, an increase of 2,000 square feet over the second scheme and an increase of 4,000 square feet over the first.

With each successive scheme, Graves has eliminated prominent elements from former schemes. His second scheme, he removed the *eyebrow* window on the extended rooftop addition that would have spanned both the old and new buildings. In his third scheme, he removed the central cylinder as well as a proposed entrance on 74th Street. Now the entrance to the addition will be located inside, off the lobby of the Breuer building. (Thus the building's main entrance on Madison Avenue will remain so).

In the second scheme, the restaurant, previously planned for the top floor, was returned down to its old familiar site below grade (so that it would be across from the new auditorium). Its location remained the same in the third scheme.

In the second and third schemes, all galleries would be contiguous. In the first scheme, they were divided by a mechanical level placed between what was then the fifth

3. Museo Whitney. Marcel Breuer.

4. Museo Whitney. Ampliación (2ª propuesta), Michael Graves.



3.



4.

and seventh floors. In the second scheme, the mechanical level was moved to the top of the building, which had been scaled down from ten floors to eight.

In the second scheme, more than 30,000 square feet in gross area were eliminated from the original design. (700 square feet were restored in the third design, bringing the total gross area to 98,700 square feet).

The Whitney decided to expand for an obvious reason; it needed more room. Office space was woefully inadequate; no formal space was available for large public lectures; exhibition space was limited. Currently, less than one percent (representing 60 works) of the Whitney's permanent collection can be displayed. In the second scheme, that percent increased to only 3.6 percent. Now on display in the main museum. (The Whitney's various satellite museums, in staging rotating shows, do not keep works from the permanent collection on view indefinitely). The motives for change, however, cannot be measured solely in terms of spatial requirements. What is at stake here is something more subliminal, less quantifiable than straight

square footage. The Whitney is eager to enlarge its scope and status within the national and international art community, to strike an image the public won't soon forget. For this museum, then, Graves was exactly the right choice. Though postmodernism's star is now falling, the architect remains popular with the tastemaking set. His recent commissions, whether built or soon to be, attest to his popularity with the purveyors of art, architecture and fashion. Witness the completed Diane Von Furstenberg showroom on Fifth Avenue, the planned condominium tower for Sotheby's New York branch, the private winery in the Napa Valley, the current expansion of the Newark Museum in Newark, New Jersey, and of course, the Whitney. In this moment when both art and architecture make for hot properties, Graves provides the Whitney with the means to achieve the high profile it so eagerly desires.

If either of Graves' first two schemes had been executed, the resulting building would have been a oen to postmodernism, a style now so quickly receding from critical assessment that its buildings may soon belong

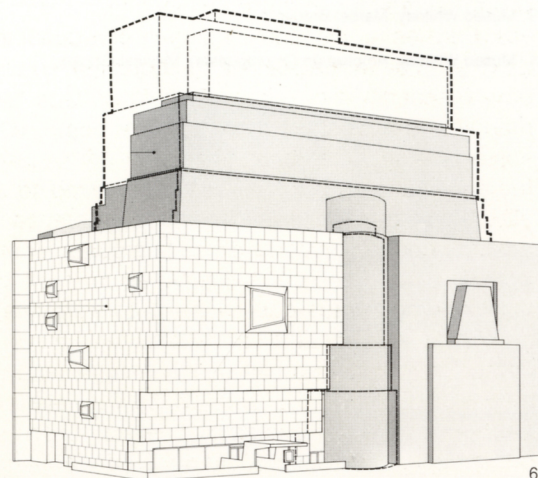
more to the past than was ever intended, symbols of the excessively style —conscious and market— driven art market of the 1980s.

Where Breuer's original building for the Whitney always had some detractors, Frank Lloyd Wright's Guggenheim is regarded with reverence, a symbol of genius and American ingenuity. Ironically, however, the Guggenheim's reputation as a majestic masterpiece has come to haunt the museum as it has engaged in a protracted and embittered struggle to expand. So distinct, so particular is Wright's design that many view any change as sacrilege, on par with throwing paint at Picasso's *Guernica* or scribbling a mustache on the *Mona Lisa*. Compound that concern with the ever growing, ever improving image of Wright himself, and the museum is faced with not one, but two deeply felt, publicity perceived impediments to change.

Like the Whitney, the Guggenheim also has outgrown its building. Currently, little of its collection is on view. At most only 3 percent of its actual holdings are ever displayed. Yet the museum rejected any plans to split its collection



5.



6.

5. Ampliación del Museo Whitney (3ª propuesta). Michael Graves.

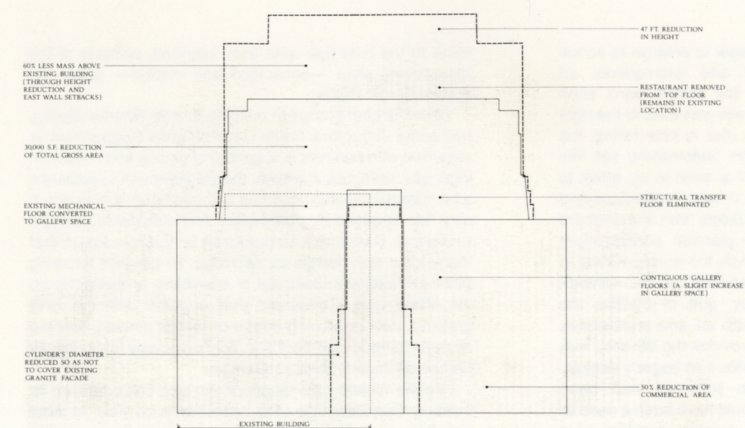
6. Volumetrías de 1ª y 2ª propuesta.

7. Modificaciones a la 1ª propuesta.

8. Maqueta. 1ª propuesta.

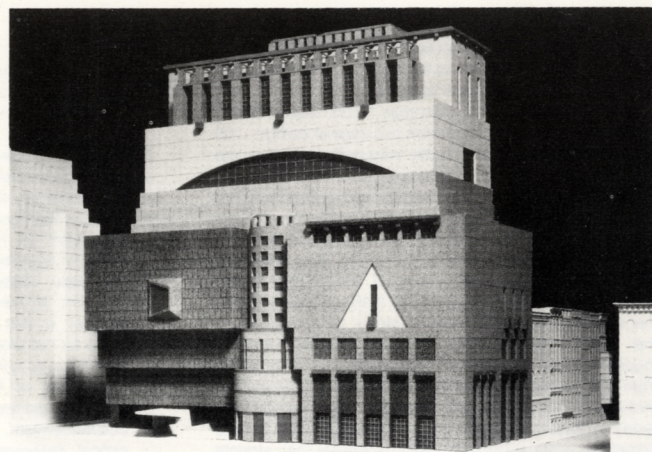
9. Maqueta. 2ª propuesta.

10. Maqueta. 3ª propuesta.



7.

SIGNIFICANT CHANGES TO DESIGN AND PROGRAM



8.

columnas traicionan las predilecciones postmodernas de Graves. Pero es un diseño que señala el reconocimiento por parte de Graves de la realpolitik arquitectónica, su buena disposición para responder a la crítica. También marca la evolución de la madurez del postmodernismo —o como algunos pudieran sostener— su decadencia. Cuando el primer proyecto de Graves fue anunciado en 1985, el postmodernismo se encontraba en lo alto de su popularidad, anunciado por la prensa popular como un antídoto contra la esterilidad de la arquitectura moderna. Ahora, algunos años después, los arquitectos postmodernos —como los modernos antes que ellos— han visto sus formas ampliamente imitadas, incluso caricaturizadas. Lo que en un momento pareció refrescante ahora se muestra pasado de moda y estereotipado. El tercer proyecto de Graves, silencioso y más abstracto que sus dos primeros, muestra su continua fascinación por la superficie adornada, la decorada fachada. Pero ahora su diseño cede ante el de Breuer, reconociendo su composición poderosa y llena de fuerza.

Como ha explicado, Graves *ha tomado y pellizcado* de su primer proyecto para crear el segundo. La parte superior de la cubierta del anexo, que provocó tanta controversia en las asociaciones de la comunidad, se redujo 47 pies y fue también retrasada 20 pies en las esquinas de la fachada posterior. (Este cambio fue posible hacerlo trasladando los ascensores de la parte trasera al centro del edificio). Reduciendo su altura e insertando entrantes, la parte más alta en el segundo proyecto resultaba un 60 por ciento más pequeña que la de la propuesta original: en el tercer proyecto, este tamaño se mantuvo.

El tercer proyecto de Graves incluye un nuevo espacio de 56.000 pies cuadrados para exposiciones, un aumento de 2.000 pies cuadrados con respecto al segundo proyecto y de 4.000 pies cuadrados con respecto al primero.

En cada uno de sus proyectos sucesivos, Graves fue eliminando los elementos prominentes de anteriores proyectos. En su segundo proyecto, retiró la ventana en forma de *ceja* de la ampliación de la cubierta del anexo que hubiera atravesado tanto el edificio nuevo como el viejo. En su tercer proyecto retiró el cilindro central y la propuesta de hacer una entrada en la calle

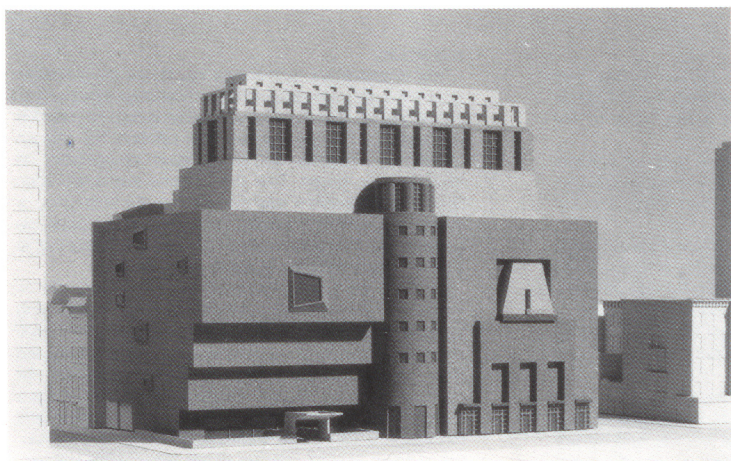
74. Ahora, la entrada al anexo se situará dentro, junto al vestíbulo del edificio de Breuer. (De este modo la entrada principal al edificio en la Avenida Madison permanecerá igual).

En el segundo proyecto, el restaurante, proyectado en principio para el último piso, fue devuelto a su antigua localización conocida, bajo nivel (de este modo estaría en frente del nuevo auditorio). Su localización se conservó en el tercer proyecto.

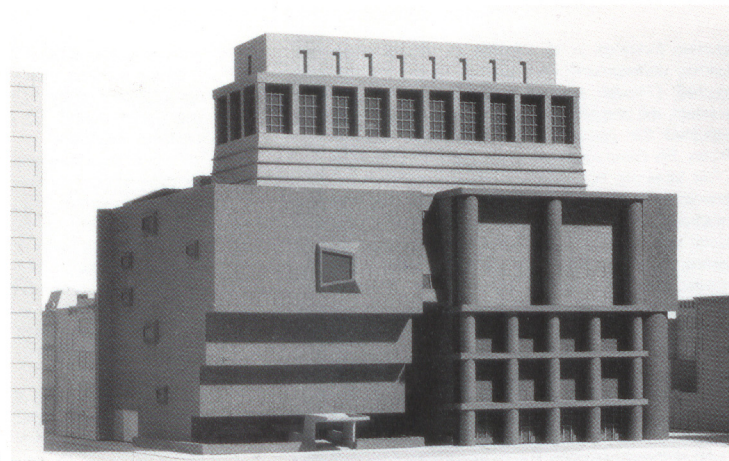
En el segundo y en el tercer proyecto todas las galerías eran contiguas. En el primer proyecto, estaban divididas mediante un nivel mecánico situado entre lo que entonces eran los pisos quinto y séptimo. En el segundo proyecto, el nivel mecánico se trasladó a la parte alta del edificio, el cual había sido reducido de una altura de diez pisos a una de ocho.

En el segundo proyecto, se eliminaron más de 30.000 pies cuadrados de área total del proyecto original (700 pies cuadrados se volvieron a incluir en el tercer proyecto, quedando el área total en 98.700 pies cuadrados).

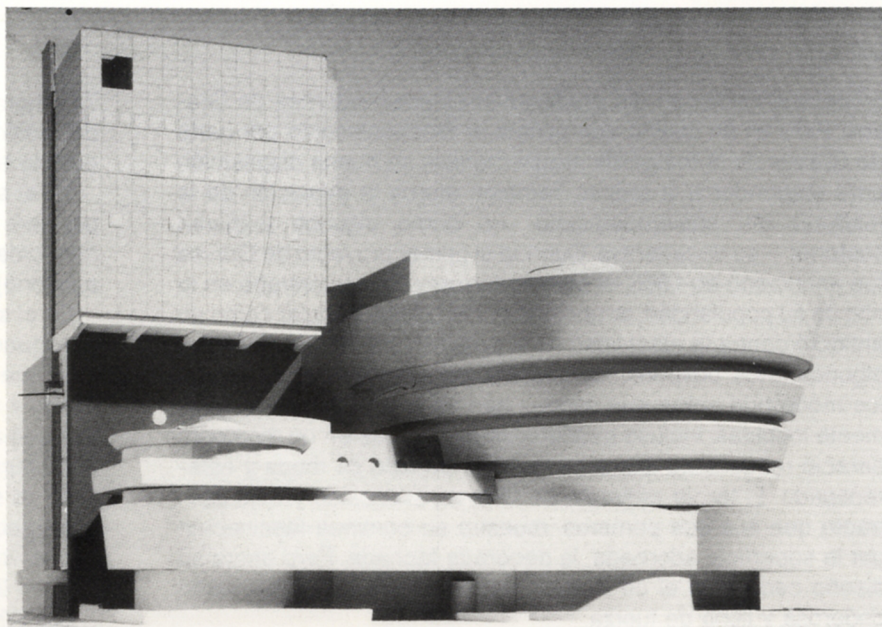
Los Whitney decidieron la ampliación por una razón obvia; se necesitaba más espacio. El espacio para oficinas era lamentablemente inadecuado; ningún espacio estaba formalmente disponible para grandes conferencias públicas; el espacio de exposición era limitado. Actualmente menos de un uno por ciento (que representa 60 obras) de la colección permanente de los Whitney puede exhibirse. En el segundo proyecto, este porcentaje se incrementó a sólo el 3,6 por ciento. Ahora en exposición en el museo principal. (Los varios museos satélites del Whitney, en exposiciones rotatorias periódicas, no mantienen permanentemente a la vista obras de la colección permanente). Los motivos del cambio, sin embargo, no pueden ser medidos sólo en términos de necesidades espaciales. Lo que está en juego aquí es algo más subliminal, menos cuantificable que la estricta superficie. El Whitney está deseoso de incrementar su presencia y estatus en la comunidad artística nacional e internacional, de presentar una imagen que el público no olvide pronto. Para este museo, por tanto, Graves era la elección adecuada. Aunque la estrella del postmodernismo está ahora declinando, el arquitecto sigue siendo famoso entre el grupo de personas creadoras de gusto. Sus encargos recientes, ya construidos o que lo serán



9.



10.



11. Ampliación Museo Guggenheim. Gwathmey Siegel (1ª propuesta).

pronto, atestiguan su popularidad entre los proveedores de arte, arquitectura y moda. Entre ellos la sala de exposiciones Diana Von Furstenberg completada en la Quinta Avenida, el proyecto para la torre de viviendas de la sucursal de Sotheby en Nueva York, una bodega privada en el valle de Napa, la expansión actual del Museo de Newark en Newark, Nueva Jersey, y por supuesto, el Whitney. En este momento, cuando tanto el arte como la arquitectura tienden a ser bienes muy cotizados Graves da al Whitney los medios para conseguir la elevada categoría que tan impacientemente desea.

Si cualquiera de los dos proyectos de Graves se hubieran realizado, el edificio resultante hubiera sido un homenaje al postmodernismo, un estilo que ahora está perdiendo tan rápidamente el favor de la crítica que sus edificios pueden pronto permanecer más al pasado que lo nunca se previó, símbolos de una preocupación excesiva por el estilo y del mercado del arte comercializado de los 80.

Mientras el edificio original de Breuer para el Whitney siempre tuvo detractores, el Guggenheim de Frank Lloyd Wright se con-

templa con reverencia, como un símbolo del genio y de la inventiva americana. Paradójicamente, sin embargo, la reputación del Guggenheim como obra maestra majestuosa ha estado constantemente presente desde que el museo se embarcó en una prolongada y amarga batalla para su ampliación. El diseño de Wright es tan distintivo y particular que muchos juzgan cualquier cambio en él como un sacrilegio, equivalente a arrojar pintura al *Guernica*, de Picasso o a garabatear un bigote sobre la *Mona Lisa*. Formada esta preocupación por la siempre creciente y mejorada imagen del propio Wright, el museo se enfrenta no solo con uno, sino con dos impedimentos para el cambio, sentidos profundamente y percibidos públicamente.

Como el Whitney, el Guggenheim también ha sobrepasado los límites de su edificio. Actualmente, sólo está expuesta una pequeña parte de su colección. Como máximo sólo un 3 por ciento de sus fondos totales han sido expuestos alguna vez. No obstante, el museo ha rechazado cualquier propuesta para dividir su colección entre varios edificios o de ubicar en otro lugar sus oficinas. La construcción subterránea fue también otra

between buildings or to relocate its offices elsewhere. Building underground was also an option the museum rejected. (Though Michael Kwartler, a New York City architect, did prepare a study for a community group that evaluated the possibility of underground storage and display. He concluded that such a plan was feasible).

The Museum, however, has remained steadfast in its commitment to expanding on its own site. Initially, Gwathmey Siegel proposed a scheme in which a cantilever would loom over the rotunda's small rotunda and an existing four-story annex by William Wesley Peters, an architect and once Wright's son-in-law would have been expanded by seven floors. So great was the public outcry, however, that Gwathmey Siegel & Associates devised a second scheme in which the cantilever was eliminated and the annex reduced to ten stories. The existing four-story annex will be stripped to its concrete face; six floors will be added to the superstructure and the 10-story addition will be clad in limestone and the interior finished. Given the scope of these revisions, the museum now considers this

addition as a *backdrop* building.

In the revised scheme, overall square footage was reduced from 28,935 to 23,240; height from 162 to 133 feet width from nearly 50 feet at the widest point of the cantilever to 35 feet.

Peter's four-story annex is currently used for storage, with some space devoted to offices. In the revised scheme, all office space in the small rotunda was eliminated and transferred to the ten-story annex.

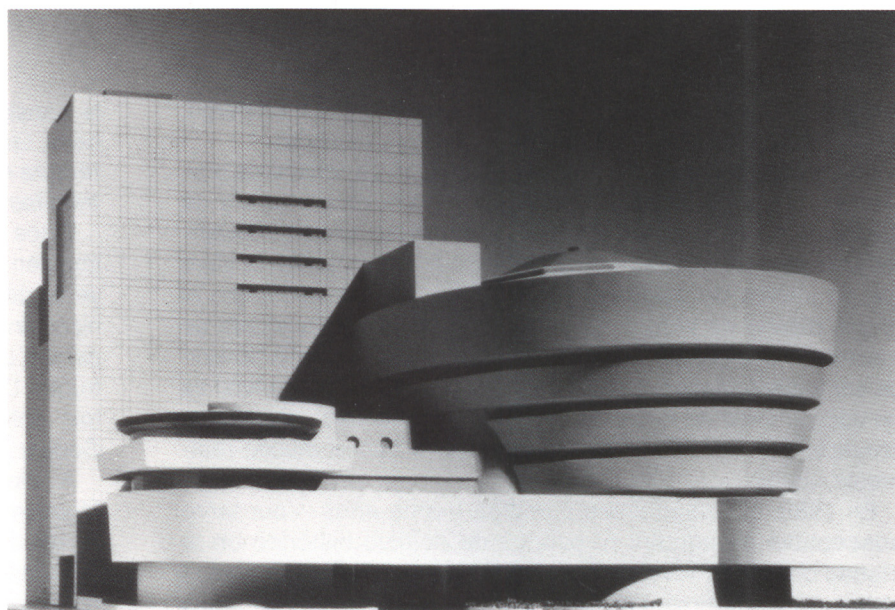
That Peter's original annex was only four stories in height was not by design, but due to a dearth of funds. If the Guggenheim could have raised sufficient funds 20 years ago, Peters would have built the addition to ten stories — the height of the revised Gwath Siegel scheme, a scale in keeping with Wright's own proposed, but never built addition.

(As early as 1947 Wright proposed a small, narrow structure that he called *The Annex* to serve first as a temporary museum until the main gallery was built. Where he intended it to be located, however, is still under

contention).

The Guggenheim controversy points out the problems inherent in any renovation of an architectural masterpiece. As his original scheme shows, Gwathmey had no intention of creating a demure, nonassertive addition. His was an attempt to establish an architectural counterpoint to Wright's own design. That the rhythms and scale soon proved too discordant was evident from the outpouring of negative sentiment. Ironically, the end result is a *backdrop* building with little personality — perhaps a scheme that in the end, offers what the Museum really wanted.

In 1989, the Guggenheim will be thirty years old — eligible for landmark status in New York City. If the building had been thirty years old before the expansion plans were approved, those plans would have been brought before the New York Landmarks Preservation Commission for approval. But the design squeaked through the city's bureaucratic channels before the building turned thirty. And this year, the City finally granted permission for construction to begin, though criticism of the scheme still persists.



12. Ampliación Museo Guggenheim. Gwathmey Siegel (2ª propuesta).

opción rechazada por el museo. (Pese a que Michael Kwartler, un arquitecto de la ciudad de Nueva York, preparó un estudio para una asociación comunitaria que evaluaba la posibilidad de almacenamiento y exposición subterránea. Concluyó que era factible el plan).

El museo, sin embargo, se ha mantenido firme en su intención de ampliarse sobre su propia sede. Inicialmente, Gwathmey Siegel propusieron un proyecto en el que una viga aparecería sobre la pequeña rotonda y un anexo ya existente de cuatro plantas, construido por William Wasley Peters, un arquitecto en un tiempo yerno de Wright, hubiera sido ampliado con siete plantas. La protesta pública fue tan grande, sin embargo, que Gwathmey Siegel diseñaron un segundo proyecto en el que la viga fue eliminada y el anexo reducido a diez plantas. El anexo ya existente de cuatro plantas quedará desnudo con su exterior en hormigón; seis plantas se añadirán a su estructura superior y el añadido de diez pisos se revestirá con piedra caliza y el interior terminado. Dada la envergadura de estas revisiones, el museo considera ahora este añadido como un edificio *de telón de*

fondo.

En el proyecto revisado, la superficie total se redujo de 28.935 pies cuadrados a 23.240; la altura de 162 a 133 pies; el ancho de aproximadamente 50 pies en el punto más ancho de la viga a 35 pies.

El anexo de cuatro plantas de Peters se utiliza actualmente para almacenamiento, con algunos espacios dedicados a oficinas. En el proyecto revisado todo el espacio dedicado a oficinas en la pequeña rotonda fue eliminado y transferido al anexo de diez plantas.

El hecho de que el anexo original de Peters tuviera sólo cuatro plantas no se debió al diseño, sino a una escasez de fondos. Si el Guggenheim hubiera reunido fondos suficientes hace 20 años, Peters hubiera hecho el anexo de diez plantas —la altura del proyecto revisado de Gwathmey Siegel, una escala acorde con la del anexo propuesto por el propio Wright, pero nunca construido.

(Ya en 1947 Wright propuso una estructura pequeña y estrecha que llamó *El Anexo* para que sirviera como museo temporal

Ironically, Wright himself had to wage a protracted battle to gain permission to build the Guggenheim. In a 1953 letter to the New York City Court of Appeals, the architect wrote "Architecture, may it please the court, is the welding of imagination and common sense into a restraint upon specialists, codes and fools. Either advance or decay. These are the only choices offered to us when we build as men should built today".

In contemporary New York, however, the building process has become even more bureaucratic than in Wright's time, subject to time-consuming, yet necessary public controls. Asked what he thought of building in the city as a result of the Guggenheim experience, Gwathmey in the spring of 1987 replied matter-of-factly. "Architecture is involved in procedures. We are involved in procedures".

Such procedures —lengthy and tedious as they may be— prevent the construction of behemoths such as the now defunct Moshe Safdie scheme for Columbus Circle and the stonewalled Television City development, planned for Manhattan's Upper West Side, dreamed up by real

estate developer Donald Trump, and designed by a succession of architects, including most recently, Alexander Cooper.

Unlike the Guggenheim and the Whitney, the Metropolitan Museum of Art has continued to expand, slowly absorbing a bit more of Central Park's greenery. That it can do so, and attract so little public criticism, speaks to both the power of the institution and also, in perhaps the last and most curious irony of all, the relative anonymity of its original architect. For the Metropolitan's architecture has become an accretion of architectural credits, starting with Calvert Vaux and Jacob Wrey Mould, then rapidly multiplying with wings by Theodore Weston and Arthur L.T. Tuckerman, the Fifth Avenue facade (first designed by Richard Morris Hunt, then by McKim, Mead & White), more wings by other architects now sunk into obscurity, and most recently, the 1978 Sackler Wing and the 1987 Lila Acheson Wallace wing, both by the Connecticut-based firm of Kevin Roche John Dinkeloo Associates.

Such a string of names lends itself to a certain

bewilderment among the public — a situation that mitigates against any organized opposition to expansion. Ask anyone on the street who was the first architect of the Metropolitan and you'd probably be met with a blank expression. Ask about the architect of the Guggenheim and the answer would most likely come without hesitation. As the Guggenheim and Whitney have learned, stewardship over a well-known monument can attract both notice and notoriety, provoke praise as well as criticism.

Victoria Gelbel

hasta que la galería principal estuviera construida. Sin embargo, todavía se discute el lugar donde él pretendía ubicarla).

La controversia sobre el Guggenheim pone de relieve los problemas inherentes a toda renovación de una obra maestra de arquitectura. Tal y como muestra su proyecto original, Gwathmey no pretendía crear un anexo modesto y sin fuerza. El suyo fue un intento de establecer un contrapunto arquitectónico al propio diseño de Wright. Que los ritmos y la escala pronto se mostraron demasiado discordantes fue evidente por la efusión de sentimiento negativo. Paradójicamente, el resultado final es un edificio *telón de fondo* con escasa personalidad —quizás un proyecto que en última instancia ofrece lo que el museo realmente quería.

En 1989, el Guggenheim cumplirá treinta años —por tanto susceptible de adquirir el estatus de edificio histórico en la ciudad de Nueva York. Si el edificio hubiera tenido treinta años antes de aprobarse los planes de expansión, esos planes hubieran tenido que pasar por la Comisión para la Preservación de Edificios Históricos de Nueva York para su aprobación. Pero el proyecto pasó con dificultad por los canales burocráticos de la ciudad antes de que el edificio cumpliera los treinta. Y este año, la ciudad concedió el permiso para que comenzaran las obras, aunque las críticas al proyecto todavía continúan.

Paradójicamente, el mismo Wright tuvo que librar una prolongada batalla para conseguir el permiso de construcción del Guggenheim. En una carta dirigida al Tribunal de Apelaciones de la ciudad de Nueva York en 1953, el arquitecto escribió: *“La arquitectura, con el permiso del tribunal, es la unión de la imaginación y el sentido común bajo las restricciones impuestas por especialistas, códigos y tonterías. Avanzar o retroceder. Estas son las dos únicas alternativas que se nos ofrecen cuando construimos tal como los hombres deberían construir hoy”*.

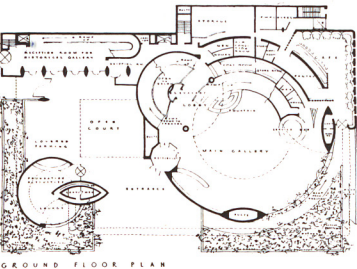
En el Nueva York de nuestros días, sin embargo, el proceso de construcción ha llegado a ser más burocrático incluso que en la época de Wright, sujetos a controles públicos que, aunque necesarios, exigen tiempo. Preguntado acerca de qué pensaba sobre

la construcción en la ciudad, tras la experiencia del Guggenheim, Gwathmey respondió en la primavera de 1987: *“La Arquitectura está inmersa en trámites. Nosotros estamos inmersos en trámites”*.

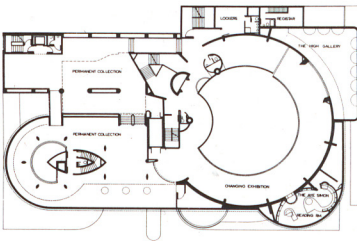
Estos trámites, tan largos y tediosos como pueden llegar a ser, impiden la construcción de monstruosidades tales como el proyecto del difunto Moshe Safdie para el Columbus Circle y la urbanización con muros de piedra de la Television City, proyectada para el Lado Oeste Superior de Manhattan, soñada por el constructor Donald Trump, y diseñada por una sucesión de arquitectos, entre los que se incluye más recientemente Alexander Cooper.

A diferencia del Guggenheim y del Whitney, el Metropolitan Museum of Art ha continuado ampliándose, ocupando lentamente un poco más del espacio verde del Central Park. Que esto sea posible, y que levante tan pocas críticas, muestra tanto el poder de la institución como también, en lo que es quizás la última y más curiosa ironía de todas, el relativo anonimato de su arquitecto original. Porque la arquitectura del Metropolitan se ha convertido en una acumulación de *créditos* arquitectónicos. Comenzado por Calvert Vaux y Jacob Wrey Mould, después rápidamente multiplicado con las alas de Theodore Weston y Arthur L.T. Tuckerman, la fachada de la Quinta Avenida (primero diseñada por Richard Morris Hunt, después por McKim, Mead & White), otras alas de otros arquitectos que ahora están en el anonimato, y más recientemente, el ala Sackler de 1978 y el ala Lila Acheson Wallace de 1987, ambas construidas por Kevin Roche John Dinkeloo Associates.

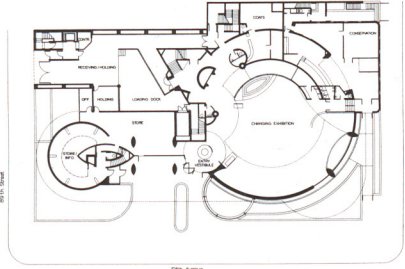
Esta larga lista de nombres provoca por sí misma una cierta confusión entre el público —una situación que amortigua cualquier oposición organizada contra la ampliación. Pregúntese a cualquiera en la calle quién fue el primer arquitecto del Metropolitan y probablemente no obtendrá respuesta. Pregunte por el arquitecto del Guggenheim y muy probablemente obtendrá una respuesta rápida. Tal como el Guggenheim y el Whitney han aprendido, la administración de un monumento famoso puede atraer la atención y la notoriedad, provocar tanto elogios como críticas.



Planta original.



Primera planta.



Planta segunda.

Ampliación Museo Guggenheim. Gwathmey Siegel

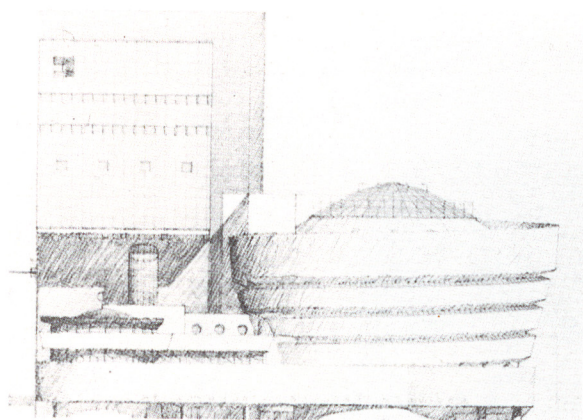
13. Alzado. 1ª propuesta.

14. Alzado. 2ª propuesta.

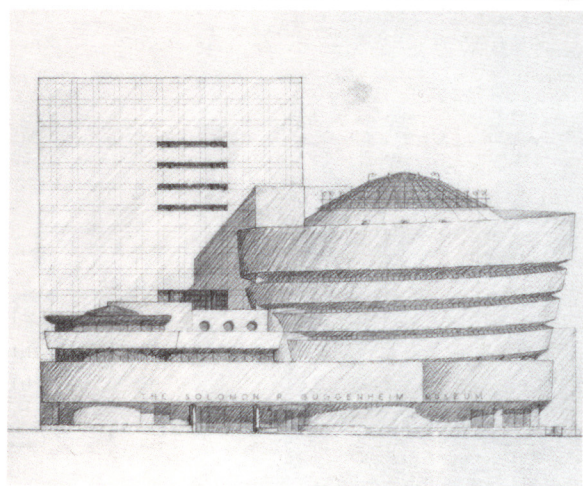
15. Alzado lateral. 2ª propuesta.

16. Alzado lateral. 1ª propuesta.

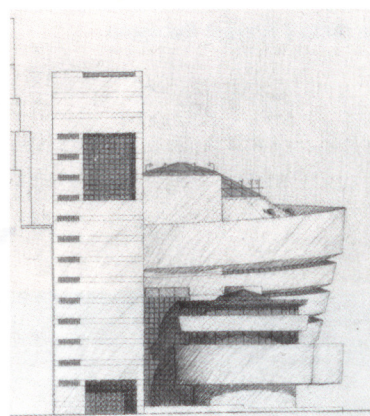
17. Sección. 2ª propuesta.



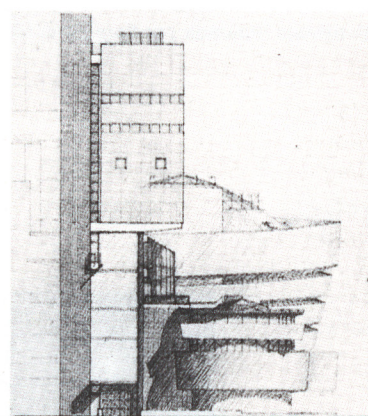
13.



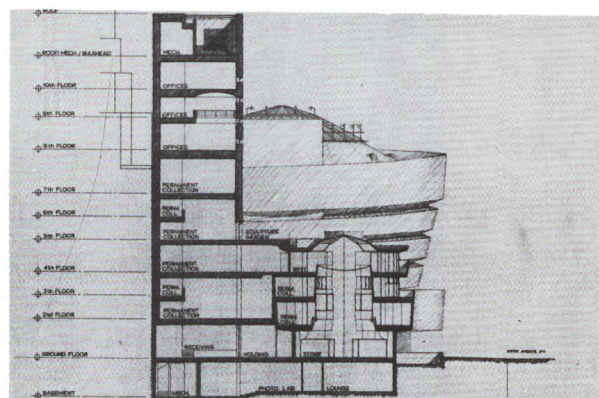
14.



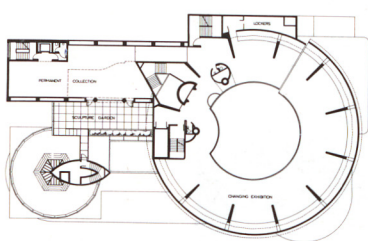
15.



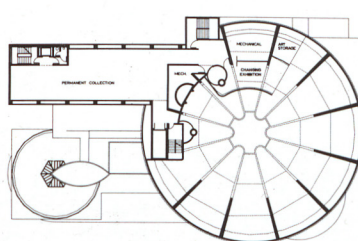
16.



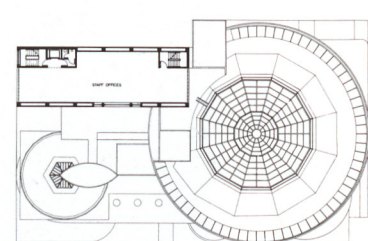
17.



Planta quinta.



Planta séptima.



Planta décima.