

No es posible intentar un análisis del espacio público en la ciudad americana en términos de una *arquitectura de la ciudad*¹. La ausencia de ejes y de la jerarquía de espacios característicos de la ciudad clásica (puerta, calle, plaza) resume, en términos generales, el cuadro de las ciudades americanas como metrópolis: la erosión de la arquitectura es parte del proceso de integración de las funciones de búsqueda y desarrollo en la ciudad de la tecnociencia, conectadas en la bifurcación entre la exposición ultrarrápida de los *mass-media* y la fuerza del intercambio económico². El tema de este texto, podría resumirse, en la confrontación entre el primer plano de Manhattan en la época de tránsito de la dominación holandesa a la británica, con la forma actual de propiedad territorial: la desaparición de un paisaje de iglesias y de mástiles de barcos, como memoria de la historia urbana, en el interior de la retícula ortogonal, superpone a la orografía de la isla la apuesta comercial, de su máxima explotación económica. En dicho contexto, el espacio público es un resultado incierto, no un elemento institucional alrededor del cual la ciudad se presenta como conjunto homogéneo, ahora que cada día se confirma más lo que dijo en 1966 Robert Venturi, *los americanos no necesitan plazas, porque se quedan en casa viendo la televisión*. Incluso, si queremos rechazar esta frase, como solución ideológica del comportamiento colectivo, se deberá invertir la función lógica asignada al espacio público, como signo de arquitectura como monumento, para usar por el contrario, al límite de la tautología³, la relación variable entre arte y arquitectura como figura retórica, en condiciones de presentar algunas hipótesis y formular preguntas, partiendo de la ciudad de Nueva York.

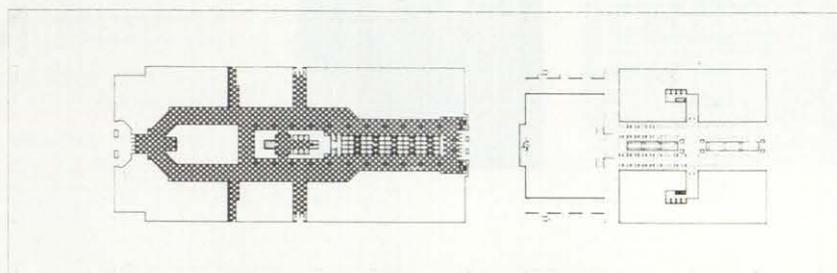
Dos son los ejemplos de diseño cívico que se ofrecen a nuestra consideración inmediata: Grand Central Terminal (Reed & Stem, Warren & Wetmore, 1903-13) y Rockefeller Center (Associated Architects con Raymond Hood, 1931-40). El primero es un gran espacio abovedado, lugar de emersión de los dos niveles de vías subterráneas, punto de acceso simbólico y de incorporación a la red de infraestructuras de la ciudad. El segundo es una secuencia escenográfica que, desde la Fifth Avenue, se asoma a la escena semienterrada de la plaza con banderas, situada como un ágora en la base del esbelto rascacielos de setenta plantas del RCA Building (R. Hood, 1936-40), filtro simbólico y escena fija de la frontera tecnológica de la ciudad como espectáculo. Tanto en el caso del vocabulario clásico Beaux-Arts de la estación, como del Deco-Moderno del conjunto comercial, de oficinas y salas de grabación, *los*

Art-As-Architecture-As-Town

It is impossible to attempt an analysis of public space in the American city in terms of an *architecture of the city*¹: the absence of axes and of hierarchy of representative spaces typical of the classical city (door, street, square), in general terms, the picture of American cities as metropolises. The erosion of architecture is part of the process of integration of research and development in the city of *technoscience*. These two functions are joined like the scissor-blades of extra-rapid media exposure and energetic economic exchange². The theme of this text would thus be summarized by the comparison between the first map of Manhattan, at the time of the change between Dutch and British dominion, and the current configuration of land ownership. The early landscape of church steeples and ship masts has disappeared as the trace-metonym of urban history, while the city's orthogonal grid increasingly compresses and represses the island's orographic texture in the gamble of maximum economic exploitation. In such a context public space is an uncertain achieve-



2



3

1. Albano Guatti, Laika, Nueva York, 1989.
2. Albano Guatti, Prometheus-Rock-Center, Nueva York, 1989.
3. Arquitectos Asociados, con Raymond Hood, Rockefeller Center, Nueva York, 1931-40. Lobby.
4. Mies van der Rohe, Seagram Building, Nueva York, 1958.



4

frescos y esculturas actúan como soporte y ornamento de las calidades monumentales de composiciones arquitectónicas estilísticamente simétricas y axiales. Las constelaciones pintadas por Paul Helleu, con luces de diversas intensidades, en la gran bóveda del Concourse del Grand Central Terminal o los murales de José María Sert y Frank Brangwin (en sustitución del revolucionario Diego Rivera) en el lobby del RCA building, el Mercurio con Hércules y Minerva esculpido para el frontón sur del arco triunfal de la estación en Park Avenue o el Prometeo en la fuente de la Rockefeller Plaza, todos aplican a la figura humana la función alegórica de narrar un cuento épico encargado de eternizar los valores del intercambio comercial y de su poder⁴. En el primer caso la estratificación arquitectónica continúa a caballo entre los trazados ferroviarios y los viales (el portal barroco de empalme de carretera desde Nueva York, Central Building —Warren & Wetmore, 1929— hacia Park Avenue Norte; la enorme masa transversal de más de cincuenta pisos del rascacielos Pan Am —W. Gropius, Belluschi y E. Roth, 1963— que penetra entre las vías adyacentes al Concourse), en el segundo la expansión especulativa de rascacielos promovida por el propio Rockefe-

ller en la Sixth Avenue —McGraw-Hill y Exxon— reflejan el trágico destino del carácter público de la arquitectura en el desarrollo de la ciudad, anunciado tan enfáticamente por los diversos lenguajes que definían sus espacios y materiales.

Precisamente en Park Avenue con una edificación cerrada de trece plantas, como un puente suspendido sobre las vías al norte del Grand Central Terminal, los treinta y ocho pisos del Seagram Building, (Mies van der Rohe y Philip Johnson, 1958), retranqueado aproximadamente veinte metros de la alineación de la calle, han supuesto, desde 1957, una decisiva aportación, para la contradictoria oferta de espacio público en la ciudad por parte de la propiedad privada. La transición de la Zoning Law de 1916 (con el modelo de los *set-backs* escalonados y el ideal de las torres infinitas, con una superficie ocupada del 25% del solar), a la Zoning Law de 1961 (con el modelo de torres prismáticas con un volumen máximo sobre un área correspondiente al 40% del solar) refleja el enigmático éxito del desafío estético del minimalismo miesiano. Lo que en el Seagram es necesidad de percepción frontal de la masa con su revestimiento de bronce y cristal (los montantes sobresalientes son pro-

ment, not an originating element around which the city lies like a homogeneous whole, now that what Robert Venturi said in 1966 is becoming more and more true: *Americans don't need plazas because they are at home watching television*. Even if we want to refuse this phrase as an ideological solution for collective behaviour, still we should overturn the logical function assigned to public space as the condition of architecture-as-monumental sign, sustaining history through permanence.

We will use instead the varying relationship between art and architecture as a rhetorical figure, to the limits of its tautology³, as a device to present some hypotheses and formulate some questions, starting from New York.

Two examples of *civic design* call upon our immediate consideration: Grand Central Terminal (Reed & Stem, Warren & Wetmore, 1903-13) and Rockefeller Center (Associated Architects and Raymond Hood, 1936-40). The first is a large vaulted space, where the two underground levels of railway tracks emerge and symbolically enter the infrastructural net-

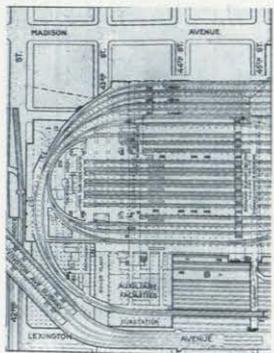
work of the city. The second is a scenic sequence from Fifth Avenue reaching the *sunken scene* of the plaza with flagpoles all around it, resembling an agora at the base of the 70-storey, thin skyscraper for the RCA Building (R. Hood, 1936-40).

This is the symbolic fulcrum and fixed scene of the technological frontier of a city-as-spectacle. Both in the case of the classical Beaux-Arts vocabulary of the station and in the Deco-Modern vocabulary of the commercial complex of offices and recording studios, murals, and sculptures support and ornament the monumental qualities of the symmetrical and axial building compositions.

The constellations painted by Paul Helleu with lights of different intensity on the large vault of the Concourse at Grand Central Terminal; the murals by José María Sert and Frank Brangwin (substituting the *revolutionary* Diego Rivera) in the Lobby of the RCA Building; the Mercury with Hercules and Minerva sculpted for the southern elevation of the Triumphal Arch of the station on Park Avenue; and the Prometheus in the fountain of Rockefeller Center all apply to the human figure

the allegorical function of narrating an epic tale employed to perpetuate the values of commercial exchange and its power⁴. In the case of Grand Central Terminal, the ongoing layering of building over the rail and car tracks (the baroque 28-storey automobile portal of New York Central Building-Warren & Wetmore, 1929; the enormous transversal 50-storey bulk of the Pan Am skyscraper penetrating the tracks adjacent to the Concourse-W. Gropius, P. Belluschi and E. Roth, 1963), and in the case of Rockefeller Center, the speculative expansion of skyscrapers promoted by Rockefeller himself on Sixth Avenue, McGraw-Hill and Exxon, reflect the tragic destiny of the public character of architecture in the development of the city, a character so emphatically announced by the different languages defining their spaces and materials.

On Park Avenue itself, compactly built up to 13 floors like a suspended bridge over the tracks to the north of Grand Central Terminal, the 38 floors of the Seagram Building, set back almost 30 feet from the street front (Mies van der Rohe and Ph.



5



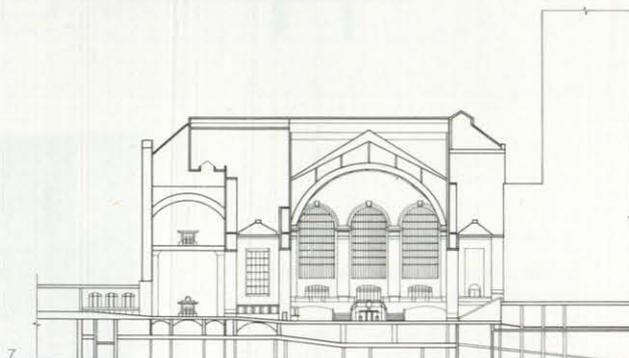
6

5. Grand Central Terminal. Trazado en las vías. Nueva York, 1962.

6. Central Building. Warren & Wetmore, Nueva York, 1929.

7. Grand Central Terminal. Reed & Stern. Nueva York, 1913.

8. Albano Guatti, Gold-Baroque-Park Avenue. Nueva York, 1989.



7



8

yección de la estructura retranqueada) de delimitación perimetral de la planta que se extiende ininterrumpidamente en el interior (tras los vidrios y el cuerpo de los ascensores), de encuadre de la continuidad espacial entre exterior e interior (debajo de la losa de piedra modular de la entrada), se traduce en fórmula normativa para plazas y pórticos, incentivados por una prima del 20% sobre el volumen edificable. La densidad arquitectónica del edificio de Mies anclada al plano horizontal, la tensión entre los dos parapetos de mármol verde y los saucos de los extremos del solar y el aislamiento de las dos fuentes, en las dos láminas de agua rectangulares, con escalones sumergidos, se acabarán traduciendo en la infinita serie de prismas corporativos de la *Topless Trinity*⁵ que pueblan los *Downtown* de toda América.

Aunque el trabajo de Skidmore, Owings & Merrill (SOM) a partir de la *Lever House* (1951-52) ha sido definido como una interpretación superficial de los ideales *miesianos*⁶ y el relativo interés por las esculturas abstractas, como resistencia a aceptar la imagen del hombre en la sociedad⁷, la relación entre Gordon Bunshaft de SOM y el escultor Isamu Noguchi indica, a partir de 1961, otras posibilidades.

La plataforma elevada en la base de las sesenta plantas del prisma de Chase Manhattan Bank es una plaza que cubre el 70% del solar irregular del Downtown de Manhattan: Noguchi realiza allí el *Plaza Garden*, un jardín circular con una superficie ondulada y gigantescas rocas cuidadosamente dispuestas en el plano semienterrado, visible para el público desde arriba y desde la planta principal del banco. Las formas concéntricas de los bloques de granito, mojados por el agua como en una pintura china, hacen referencia al jardín contemplativo zen de *Ryojanji* en el cual las piedras, seleccionadas en la indistinta disponibilidad de la naturaleza, se transforman en islas sobre el lecho de arena blanca y definen una situación relativa, filosóficamente opuesta a la retícula ortogonal cartesiana de la visión perspectiva y al *metrónomo del tiempo lineal*⁸ de la producción. Otras colaboraciones entre SOM y Noguchi persiguen este modelo metafísico y ambiental: el geométrico *Marble Garden* de la *Beinecke Rare Book Library* en New Haven (1960-64), la *Memorial Fountain* de acero y granito con surtidores de agua y luces variables, colocado en el centro de los ocho acres del *Civic Center Plaza* de Detroit (1972-78).

Johnson, 1958), cleared the difficult field created by the private sector's contradictory offer of public space to the city. The transition from the Zoning Law of 1916 (with its model of graduating set-backs and the ideal of infinite towers with a lot coverage of 25%) to the Zoning Law of 1961 (with its model of prismatic towers of maximum volume with a lot coverage of 40%) reflects the enigmatic outcome of the aesthetic challenge of Miesian minimalism. In the Seagram the frontal perception of bulk, with its deep bronze and glass sheeting (the projecting, mullions on the set-back structure); the lateral containment of the slab continuously extending under the building (beyond the glass, in between the elevators); and the framing of continuity between outside and inside (under the modular stone canopy slab of the entry atrium), are all necessary and essential but translate gratuitously into the normative formula for plazas and porticoes, rewarded by a bonus of 20% on the allowable volume. Mies's building density, secured to the horizontal plane; the tension between the two green marble parapets and the weeping willow trees on the edge of the

lot; and the isolation of the two fountains in the rectangular pools with sunken steps will ultimately translate into the infinite series of corporate boxes of the *Topless Trinity*⁵, which populate the downtowns of all America.

Even if the work of Skidmore, Owings and Merrill (SOM) from *Lever House* (1951-52) has been defined as a *weightless interpretation of Miesian ideals*⁶ and the related interest for abstract sculptures as the reluctance to deal with the image of man in society⁷, the relationship between Gordon Bunshaft of SOM and the sculptor Isamu Noguchi indicates other possibilities, starting from 1961. The raised platform at the base of the 60-storey slab of Chase Manhattan Bank is a plaza covering 70% of the irregular lot in downtown Manhattan. Noguchi created the circular *Plaza Garden* with an undulating surface and giant rocks carefully placed on a sunken level, visible to the public from above and inside the main banking floor.

The concentric shapes of granite blocks, washed by water like a Chinese painting, refer to the contemplative zen garden

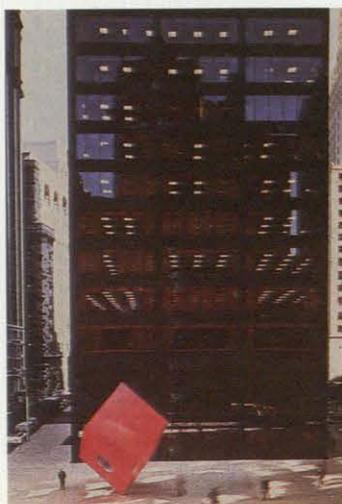
of *Ryojanji*, where the rocks, selected from the indistinct availability of nature, transform themselves into islands on the bed of white sand and define a situational relativity philosophically opposed to the Cartesian orthogonal grid of perspective vision and to the metronome of linear productive time⁸. Other collaborations between Noguchi and SOM pursue this *metaphysical* and environmental model: the geometric *Marble Garden* at the *Beinecke Rare Book Library* in New Haven (1960-64) and the *Memorial Fountain* in steel and granite with water jets and variable lights, placed at the center of the 8-acre *Civic Center Plaza* in Detroit (1972-78).

But Noguchi and SOM have produced more ambiguously abstract and objective forms, which contradict the relationship with the surrealism of the *horizontal sculptures* by Giacometti of *No More Play* (1933)⁹.

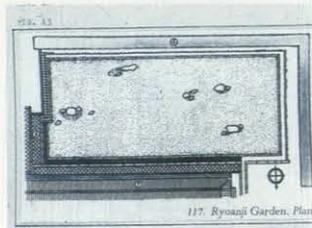
The *Red Cube*, done by Noguchi in 1976 and placed at the base of the skyscraper for *Marine Midland Bank* (1976-78), is a paradigm of the acquisitive availability of the sculptural object by the institution and its space. The red cube, vertically



9

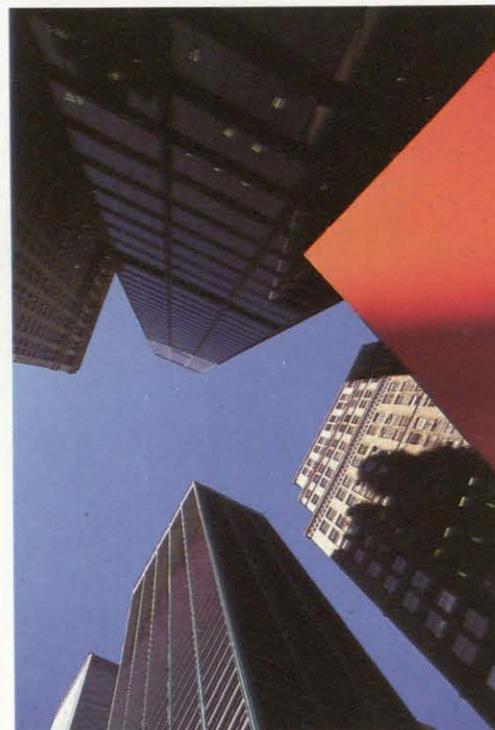


11



10

9. Isamu Noguchi, Plaza Garden, Nueva York, 1956-58.
 10. Ryoanji Temple, piedra/arena, isla/agua. Kioto, 1499-1797.
 11. Skidmore, Owen & Merrill con Isamu Noguchi. Marine Midland Bank. Nueva York, 1976-78.
 12. Albano Guatti, Plop-Red-Cube-City, Nueva York, 1989.



12

Noguchi y SOM han producido también formas más ambiguas, abstractas y objetivas, que contradicen la relación con el surrealismo de las esculturas horizontales del *No More Play* de Giacometti de (1933)⁹.

El *Red Cube* realizado por Noguchi en 1976, situado en la base del rascacielos para el *Marine Midland Bank* (1976-78) es paradigma de la capacidad de adquisición del objeto escultórico por parte de institución y su espacio. El cubo rojo deformado verticalmente y suspendido en diagonal sobre una arista, que toca una esquina del dominio pavimentado de la plaza en Broadway, reduce la escultura a Plop Art, cuyos significados paracaidísticos son interpretables contradictoriamente como en el sintomático y controvertido caso del *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra, retirado y destruido en 1989. El problema de la relación entre abstracción y especificidad ambiental se revela así dramáticamente: la batalla de Serra contra la retirada de su obra de la Federal Plaza, en nombre de la protección de los derechos morales del artista, atestigua la dificultad del arte contemporáneo para ser algo más que un mero producto comercial, aunque esté instalado en un espacio público. La gran extensión diviso-

ria de acero, encargada por un ente público y para un edificio público, ha sido efectivamente eliminada del eje curvo que dividía en dos la plaza, como consecuencia de la manipulación de las críticas de los empleados del edificio, presentadas como oposición pública, impedimento a la vigilancia de la policía o potencial muro de explosión para atentados terroristas¹⁰.

En 1978 el Chemical Bank adquiere un rascacielos en Park Avenue, cincuenta pisos de muro cortina sobre una plaza desnuda (E. Roth & Sons, 1963): en respuesta a dicha ausencia de contenido público una estructura escalonada de tubos de aluminio y cristal, entre la base del edificio y los márgenes del solar, anuncia torpemente la llegada del banco al prestigioso emplazamiento, incluyendo un obsequio floral a la ciudad (Haines Lundberg Waeler, 1981). Plantas dispuestas geoméricamente alrededor de una cascada de agua, flores arregladas por el New York Botanical Garden, la escultura de un ejecutivo que llama un taxi desde uno de los portales, puede que ofrezcan una imagen halagadora para la cultura suburbana de los empleados, pero la rígida agresividad de la estructura y la presencia de guardias en su interior, accesible sólo en horario

deformed and suspended diagonally on an edge touching a corner of the plaza's paved territory on Broadway, reduces sculpture to *Plop Art*. Its *parachuted* meanings can be contradictorily interpreted, as in the symptomatic, controversial case of *Tilted Arc* (1981) by Richard Serra, removed and destroyed in 1989. The problem of a relationship between abstraction and environmental specificity is here dramatically revealed: the battle by Serra against the removal of his sculpture from Federal Plaza in the name of the protection of the moral rights of the artist, testifies to the difficulty of contemporary art in being something more than a mere commercial products, even when installed in public space. The grand steel extension, commissioned by a public agency for a public building, has in fact been removed from the curved axis which split the plaza in two, through the manipulation of employees' criticism, presented as public opposition to it, an impediment to police surveillance, and a potential blast wall for terrorists¹⁰.

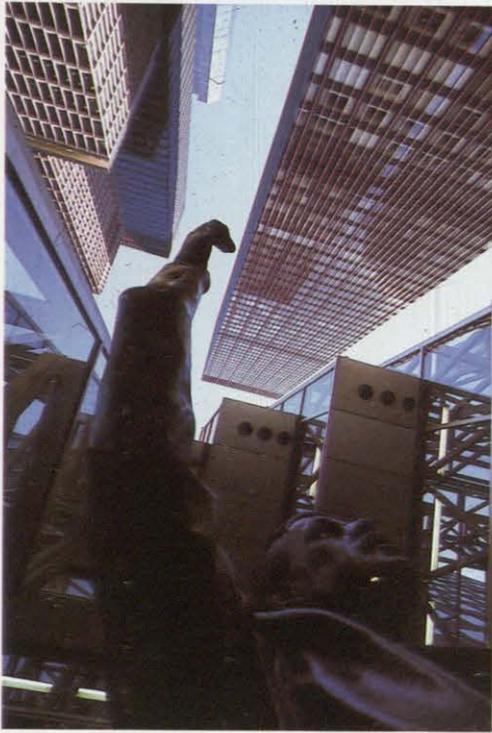
In 1978 Chemical Bank bought a skyscraper on Park Avenue, 50 floors of curtain wall above an empty plaza (E. Roth

& Sons, 1963). Responding to this lack of public relevance, a stepped aluminium and glass truss, laid out between the base of the building and the edges of the lot, clumsily announces the arrival of the bank to the prestigious address with a *floral gift* (Haines Lundberg Waeler, 1981). Plants geometrically located around a waterfall; flowers arranged by the New York Botanical Garden; and the sculpture of an executive calling for a taxi from one of the portals, may offer an inviting image to the suburban culture of the employees, but the rigid aggressiveness of the structure and the presence of guards inside, despite the theoretical public accessibility during office hours, cannot mask the self-contained character of the interests at play.

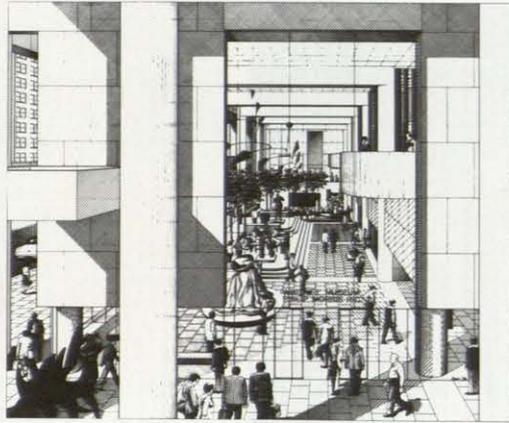
The series in rapid sequence of separate branches of the Whitney Museum of American Art from the base of the Philip Morris (U. Franzen, 1982), Equitable Life Insurance (Ed Barnes, 1986) skyscrapers right through to the latest downtown premises (T. Williams and B. Tsien, 1988) indicates a parallel process of appropriation of the museum by the Corporations,

and the promotional role imposed on the art market¹¹. Sculptures and paintings, protected and exhibited with a deployment of resources challenging such examples of *civic design* (Philip Morris in front of Grand Central Terminal, Equitable Life on Seventh Avenue, connected by a thru-the-block arcade to the underground network of Rockefeller Center's Concourse) reduce their impact to the scale of the enclaves of *artificial serenity* of other *pocket parks*¹². The buildings that enclose a landscape, as per the example of the Ford Foundation (K. Roche with D. Kile, 1967), finally represent a search for relationships between interior spaces and the outside, controlled according to a total environment of work-plus-interaction. Atriums and arcades, shops and snack bars, have controlled levels of natural and artificial light, graphics, and timetable under the Midtown Zoning Law of 1982, an update of the *incentive zoning* of 1966, as a transition from multi-use to mixed use building.

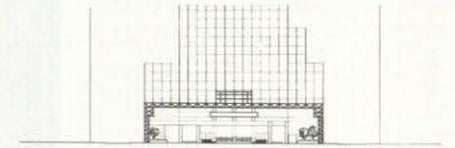
They reintroduce the pervasive quality of a *random aesthetic* of the street which indifferently assimilates, in its pursuit of



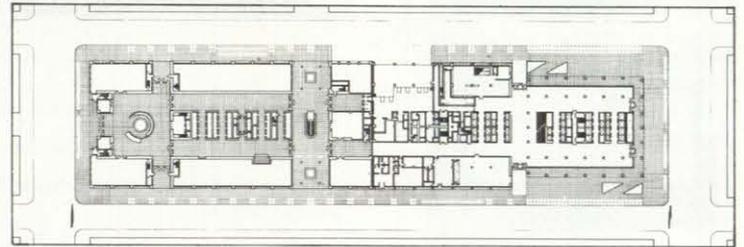
13



14



15



16

de oficina, desenmascara el carácter de los intereses en juego.

La creación, en rápida sucesión, por parte del Whitney Museum of American Arts de una serie de *sedes destacadas*, desde la de vestíbulo del rascacielos *Philip Morris* (U. Franzen, 1982), y de la *Equitable Life Insurance* (Ed Barnes, 1986) hasta el de la última sede incorporada al *Daowntown* (T. Williams y B. Tsien, 1988), indica un proceso paralelo de apropiación del museo por parte de las grandes compañías y el papel de promoción impuesto al mercado del arte¹¹. Esculturas y pinturas, protegidas y expuestas con gran despliegue de recursos compiten con los espacios citados de diseño urbano (*Philip Morris* frente a *Grand Central Terminal*, *Equitable Life* en la *Seventh Avenue*, conectando con un pórtico que se desarrolla para todo el bloque urbano hasta la red subterránea del *Concourse* de *Rockefeller Center*), reducen su impacto a la escala de los enclaves de serenidad artificial de otros *parques de bolsillo*¹².

Los edificios que encierran un paisaje según el ejemplo de la *Ford Foundation* (K. Roche con D. Kiley, 1967), representan finalmente una búsqueda de relaciones entre espacios interiores y el exterior, controlados en función de un ambiente total de trabajo e interac-

ción. Atrios y pórticos, tiendas y bares tienen niveles controlados de luz natural y artificial, gráficos y horarios de uso, desde el *Midtown Zoning* de 1982 (una reelaboración del *zoning* incentivo de 1966 como transición desde edificios multiuso hasta los de uso mixto).

Reintroducen la penetrante calidad de una estética casual, de la calle, que asimilan indiferentemente, en la búsqueda del confort comercial, las densidades de los rascacielos al modelo suburbano de los *shopping centers*¹³.

La plaza con iglesia, por debajo de los pilares de seis plantas que elevan hacia el cielo al *Citycorp* (H. Stubbins, 1977), la galería con arco triunfal en la base de piedra falsamente histórica de *AT&T* (Ph. Johnson, 1980) y el invernadero con gran almacén desde la cual se eleva el impenetrable monolito de la *IBM* se conecta a través de la vulgaridad rosa de las superficies reflectantes de la *Trump Tower* (Der Scutt, 1982), con las reestructuraciones comerciales de las áreas históricas, que han perseguido desde los años setenta una forma escenográfica de vitalidad callejera.

Precisamente en el contexto de esta posición mnemónica difundida, que invoca la nostalgia de lugares en los cuales la esencia de

commercial comfort, the density of the skyscrapers to the model of suburban choice posed by shopping centres¹³.

The *square with church* under the pylons which raise *Citycorp* (H. Stubbins, 1977) to the sky; the *gallery with triumphal arch* in the base of the falsely historical stone of *AT & T* (Ph. Johnson, 1980); and the *greenhouse with department store* from which rises the impenetrable cantilevered monolith of *IBM* (Ed Barnes, 1982) are thus connected, via the pink vulgarity of the reflective surfaces of the Atrium in *Trump Tower* (Der Scutt, 1982), to the commercial rehabilitations of historical areas which have, since the seventies, pursued a scenic form of *street vitality*.

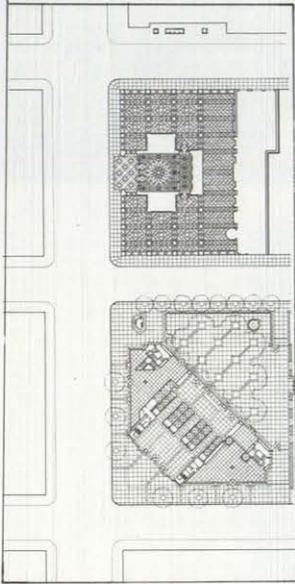
Precisely in this context of *mnemonic position*, which invokes the *nostalgia for places in which the essence of the city is represented*, the *rhetorical line*, personified by Michael Heizer, places outside the prismatic tower and the greenhouse of *IBM* an 18-ton boulder. This boulder floats over a runnings stream of water, framed by a steel pool bearing the hieroglyphic inscription of the relative position of the sculpture itself at

the corner between 57th Street and Madison Avenue. *Levitated Mass* thus effects an act of estrangement which transfers us from the *heart of the metropolis* to the desert, where Heizer has already been manipulating the *physical impossibility* imposed by the environmental elements. In *Displaced/Replaced Mass* (1969), a similar boulder has been extracted from the natural context of the Sierra and placed in a pool dug out of the desert, finished with concrete walls to collect rain water as a horizontal mirror. *Double Negative* (1969-70), excavated on the edge of Mormon Mesa with dynamite and bulldozers that moved 240,000 tons of sandstone, implies between the two depressions and the displaced earth a missing object which puts into tension the nothing-in-between. The 450 meters correspond in fact to the height of the Empire State Building, a symbol of the absurd architectural metaphorical race for the tallest building on earth, and present its impossible *double negative*¹⁴.

Along these lines, the legacy of minimalism, from Robert Morris to the *expanded field* of *Marked Sites* and *Site Cons-*

*truction*¹⁵, does not attempt to absorb space in the eccentric decorativism of plastic details, but offers it to the experience of duration. This implies a logical transition from the lost time of the framed images in the museums or the objects exhibited in the galleries, to the present tense of the bodily investment of a subject in the process of constitution.

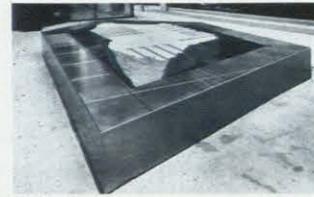
The image of a new formal order is substituted by the immediate encounter with the things that happen in it; the notion of form is redefined in the acts of experience; the ideal value of composition is replaced by the reality of construction; the objects lose their technological truth and submit to the variable conditions of the body. Sculpture therefore consciously assumes an architectural attitude, questioning the limits of an alternative between container and object for the buildings, fighting against the juxtaposition between horizontal and vertical planes of floor and walls, redefining the relationship between space and time through the notions of proximity and distance, verifying the representation of conventions of the schematic and atemporal images of plan and elevation¹⁶.



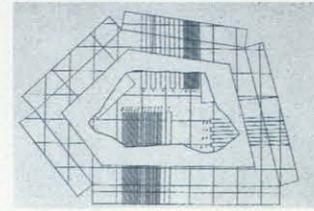
17



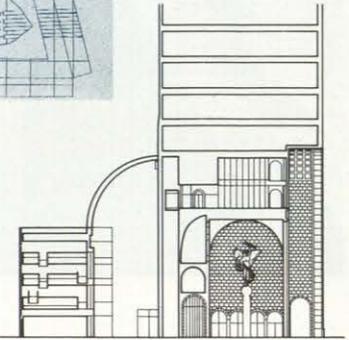
20



18



19



21

la ciudad está representada, la línea retórica de personificada por Michael Heizer coloca en el exterior de la torre prismática y del invernadero de la IBM una roca de 18 toneladas, que flota por encima de un chorro de agua rasante, enmarcado por un estanque de acero con la inscripción jeroglífica de la posición relativa de la escultura misma, en la esquina entre Madison Avenue y la calle 57. *Levitated Mass* (1982) provoca un estupor tan grande que nos traslada desde el corazón de la metrópolis al desierto, donde Heizer ha estado varias veces, manipulando la imposibilidad física impuesta por los elementos ambientales. En *Displaced/Replaced Mass* (1969) una roca similar se extrae del contexto natural de la sierra y se dispone en un estanque tallado en el suelo del desierto, rematado con superficies de cemento para recoger la lluvia, como un espejo horizontal.

Double Negative (1969-70), excavado en la ladera de *Mormon Mesa* con dinamita y excavadoras que removieron 240.000 toneladas de areniscas, impone entre las dos depresiones y el terreno de reposición un objeto ausente que pone en tensión su nada-en-medio: los 450 metros de distancia corresponden, en efecto, a la

altura del *Empire State Building*, símbolo de la absurda competición metafórica de la arquitectura por el edificio más alto del mundo presentando su imposible doble negativo¹⁴.

A lo largo de este camino, la herencia del minimalismo, desde Morris al campo ensanchado de *Marked Sites* y *Site Constructions*¹⁵, no intenta absorber el espacio de un excéntrico decorativismo de detalles plásticos, sino que lo ofrece a la experiencia de lo duradero. Esto conlleva una transición lógica desde el tiempo perdido de las imágenes enmarcadas en los museos o de los objetos colocados en las galerías, al presente de la inversión corpórea del sujeto en proceso constitutivo.

La imagen de un nuevo orden formal es sustituida por el encuentro con las cosas que suceden en él, la noción de formas se redefine en los actos de experiencia, el valor ideal de la composición es sustituido por la realidad de la construcción, los objetos pierden su propia verdad tecnológica y se supeditan a las condiciones variables del cuerpo. La escultura asume por tanto conscientemente una actitud arquitectónica, cuestiona los límites de la alternativa entre contenedor y objeto para los edificios, combate la contraposición

Through this motivational action by sculpture, architecture is thus offered the opportunity to encounter its own other. The path from the *phenomenology of making* leads to the *dialectic landscape* of Frederick Law Olmstead¹⁷, Central Park (Olmstead and Vaux, 1858-96), which occupies the territory acquired by the City of New York (1853-63) between 59th and 110th Streets, and between 5th and 8th Avenues, was designed with the name *Greensward*, a *rural park* around predetermined ponds modelled with a thin layer of earth on the emerging geology of rocks and glacier traces, furrowed by huge hydraulic pipes, and transversal streets that sink from the scattered contours of the grid of urban blocks¹⁸. This *unconscious tank* resembles the forest of symbols of the artificial city, which raise a wall of containment and rationalization on the edges of its memory reserve. But the masses of deaf giants of stone, concrete, steel, and glass, gathered together by real estate congestion as if for a *delirious dance*, no longer represent values sufficient to contain the cynicism of the *ruthless capitalism* that continues to generate them. In the outposts of that implacable *colonial city*, described by Jean- Paul

Sartre in terms of a confrontation and loss in Nature, the relative position of the individual is determined with an arbitrary geographical precision unknown to the topological protection of European cities¹⁹.

The big public space of Central Park, dominated by a rapid sky being pushed to great heights by the enormous buildings that rise above the dark masses of the row houses like hills or rocky cliffs, extends from the city center and from the island of Manhattan towards the plains of all America, invoking the kind of authority coined by Olmstead in 1863, with the first official use of the title *landscape architect*.

Owing to the current renewed sense of anticipation present in the professional field, which develops toward the landscape the same kind of relationship traditionally maintained by architects to a building, a number of phenomena already noticeable in the experience of the art suggest some important questions and hypotheses about the *disciplinary statutes* of design practices²⁰.

Sandro Marpillero

13. Albano Guatti, Chemical-Bank-Cab-Court, Nueva York, 1989.

14. Ulrich Franzen, Whitney Museum, Philip Morris Building, Nueva York, 1982.

15. Haines, Lundberg, Wheeler con Emery Roth & Sons, Chemical Court, Park Avenue, Nueva York, 1963-78.

16. Eduard Larrabee Bams, etc., Equitable Life Insurance, Block 5 Av. & 6 Av., Nueva York, 1986.

17. Planta de la galería del AT&T Building y del invernadero del edificio IBM.

18. Michael Heizer, *Levitated Mass*, Nueva York, 1982.

19. Michael Heizer, *Levitated Mass*, Nueva York, 1982. Planta.

20. Albano Guatti, IBM-AT&T-Trump Tower, Nueva York, 1989.

21. Philip Johnson, AT&T, Nueva York, 1980. Galería.



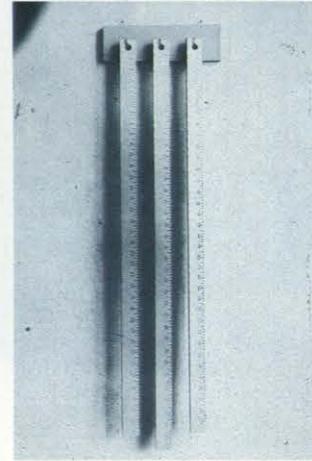
22. Albano Guatti, Twins-Passage-BPC, Nueva York, 1989.



23

23. Michael Heizer, Displaced/Replaced Mass, Desierto de Nevada, 1979.

24. Robert Morris, Tres Reglas, Colección de la familia Abrams, 1963.



24

entre planos horizontales y verticales de suelo y pared, redefine las relaciones de espacio y tiempo a través de las nociones de proximidad y distancia, verifica las representaciones convencionales de las imágenes esquemáticas y atemporales de planta y alzado¹⁶.

A través de dicha búsqueda, motivada por la escultura, se ofrece por tanto a la arquitectura, la oportunidad de encontrar su otro yo: el sendero desde la fenomenología del hacer conduce al paisaje dialéctico de Frederick Law Olmstead. *Central Park* (Olmstead y Vaux, 1858-96) que ocupa el territorio adquirido por la ciudad de Nueva York (1853-63) entre las calles 59 y 110 y las avenidas quinta y octava fue proyectado con el nombre de *Greensward*, un parque rural alrededor de estanques de agua predeterminados, modelado con una fina capa de tierra sobre la geología emergente, salpicada de rocas y restos de glaciares, surcado por imponentes obras de canalización y carreteras transversales que se sumergen desde los desconectados contornos de la retícula de los bloques urbanos.

Dicho depósito inconsciente es similar a la floresta de símbolos de la ciudad artificial, que eleva un muro de contención y racionalización en los límites de su reserva de memoria. Pero las masas de los muros gigantes de piedra, cemento, hierro y cristal, reunidos por

la congestión inmobiliaria como en una danza delirante, no representan ya valores suficientes, para refrenar el cinismo del capitalismo despiadado que sigue generándolas. En los puestos avanzados de dicha ciudad colonial descrita por J.P. Sartre en los términos de una confrontación y un extravío de la naturaleza, la posición relativa del individuo, se determina con una arbitraria precisión geográfica, desconocida a la protección topológica de las ciudades europeas¹⁹.

El gran espacio público del *Central Park*, dominado por un veloz cielo, impulsado a las alturas por los enormes edificios que se elevan más allá de las masas oscuras de las viviendas en hilera, como colinas o acantilados rocosos, se extiende desde la ciudad y desde la isla de Manhattan hacia las llanuras de toda América, invocando la competencia acuñada por Olmstead en 1863, con el primer uso oficial del título de arquitecto paisajista. Gracias al renovado sentido de la anticipación actual, presente en el campo profesional, que desarrolla respecto al paisaje la misma relación tradicionalmente mantenida por los arquitectos con respecto a un edificio, algunos fenómenos ya observables en las experiencias del arte, sugieren interrogantes e hipótesis importantes para el status disciplinario de los usos de proyecto²⁰.

Notes

1. "We have been trying to see the correspondence that exists in the city between sign and event; but this is not sufficient unless we extend the analysis to the whole genesis of architectural form. Now we can say that the architectural form of the city is exemplary in the single monuments, each of which is an independent individuality." A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, p. 145.

2. Ignasi de Solà Morales has written, in the book published for the 17th Milan Triennale, 1988, that "the contemporary city—at least as a tendency—represents the sum of the instantaneous points in which goods and individuals intersect and exchange operations by way of which the abstract value of money is distributed". In analysing the answers offered by contemporary architecture to intervene in urban processes, he distinguishes a mnemonic desire from a rhetorical line; to these critical categories we will here make reference.

3. See the memorable pages on New York by Henry James, about the "inexorable law of the growing invisibility of churches". H. James, *The American Scene*, Ch. Scribner's Sons, New York 1946, pp. 83-110.

4. In the words of Warren, the sculpture which terminates the main elevation of Grand Central Terminal expresses "the glory of commerce, represented by Mercury, reinforced by moral and mental energy—Hercu-

les and Minerva". In the interior the connection between upper street level and pedestrian level is done with a processional stair according to the model of the Paris Opéra (Ch. Garnier, 1861-75). At Rockefeller Center the realistic paintings of Sert illustrate *The Intellectual Dominion of the Material Universe by Man*, the paintings of Brangwin illustrate *The Conquests of the Physical World by Man*; behind the Prometheus, a relief by Lee Lawrie depicts Wisdom, which measures the gateway to the RCA with the motto "Wisdom and Knowledge will give Stability to your Time".

5. According to George Nelson, the "corporate trinity of headless skyscraper, plaza and abstract sculpture" was an ornamental recipe indifferently applied to any American commercial skyscraper throughout the sixties, with infinite variations in the geometric texture of curtain walls, and the most diverse combination of colours. "The End of the Topless Trinities", in G. Nelson, *On Design*, Whitney Library of Design, New York 1979, pp. 59-63.

6. William Jordy in *Seagram Assessed*, *Architectural Review*, vol. 124, December 1958, p. 375.

7. G. Nelson, *The City as Mirror and Mask*, in *MAN transFORMS*. Cooper Hewitt Museum, Smithsonian Institution, New York, 1976, p. 94.

8. An affinity links the ancient similarity between the oriental stones to the deliberate identity of western technological products. Linked as well is the selection of smooth pebbles as homes of local divinities to the transformation of the industrial object into useless articles and works of

art. Both the rocks of Noguchi and the urinal of Duchamp are indices of a creative attitude reduced to the act of selection and displacement; they are also referents for an aesthetic perceptual opportunity: "the porcelain urinal [sic] pleasant in its chaste simplicity of line and color... like a graceful Buddha", in Louise Norton, "Marcel Duchamp, Buddha of the Bathroom", *The Blind Man*, n.º 2, 1917 (see *Ottogono*, n.º 92, 1989, p. 65).

9. Concerning the relationship between the horizontality of sculpture, primitivism, and the altered representation of the labyrinth in Giacometti, see R. Krauss, *No More Play*, in *Primitivism in 20th-Century Art. The Affinity of the Tribal and the Modern*, The Museum of Modern Art, New York 1984. About the relationship between Noguchi and Giacometti, see S. Hunter I. Noguchi, in *Catalogue for the 75th Anniversary*, Pace Gallery; A. Emmerich Gallery, New York 1980; and M. Friedman, *Noguchi's Imaginary Landscapes*, Walker Art Center, Minneapolis 1978.

10. "The governmental decree to remove and thereby destroy Tilted Arc is the direct outcome of a cynical Republican cultural policy that only supports art as a commodity... The scale, size and location of site-specific works are determined by the topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site. My works never decorate, illustrate or depict a site... Based on the interdependence of work and site, site-specific works address the content and contexts of their site critically." R. Serra, *Tilted Arc*

NOTAS

1. Se ha intentado ver la correspondencia que hay en la ciudad entre signo y evento; pero esto no es suficiente si no extendemos el análisis a toda la génesis de la forma arquitectónica. Ahora se puede afirmar que la forma arquitectónica de la ciudad es ejemplar en cada monumento, cada uno de los cuales es una individualidad. A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966, p. 145.
2. Ingasi de Solà Morales ha escrito, en el volumen publicado en ocasión de la XVII Trienal de Milán, 1988, que la ciudad contemporánea —por lo menos como tendencia— representa la suma de puntos instantáneos en los cuales bienes e individuos se cruzan en operaciones de intercambio, a través de las cuales se distribuye el valor abstracto del dinero. Analizando las respuestas ofrecidas por la arquitectura contemporánea para intervenir en los procesos urbanos, él distingue un deseo mnemónico de una línea retórica: a estas categorías críticas haremos referencia a continuación.
3. Ver las memorables páginas sobre Nueva York de Henry James a propósito de la ley inexorable de la creciente invisibilidad de las iglesias. H. James, *The American Scene*, Ch. Scribner's Sons, Nueva York 1946, págs. 83-110.
4. En las palabras de Warren, la escultura que remata la fachada principal del Grand Central Terminal expresa *La gloria del comercio, representado por Mercurio, reforzado por la energía moral y mental: Hércules y Minerva; en el interior, la conexión entre el nivel de carreteras superior y el plano peatonal se realiza con una escalera procesional según el modelo de la Ópera de París (Ch. Garnier, 1861-75). En el Rockefeller Center, las pinturas realistas de Sert ilustran "el dominio intelectual del universo material por parte del hombre", las de Bragwin "la conquista del mundo físico por parte del hombre"; a espaldas de Prometeo un relieve de Lee Lawrie representa la sabiduría que mide el portal de entrada al FCA con el lema: "Sabiduría y Saber darán estabilidad a tu tiempo".*
5. Según George Nelson la trinidad empresarial de rascacielos en cabeza (coronación), plaza y escultura abstracta ha sido una receta de embellecimiento aplicada indistintamente a cualquier rascacielos comercial americano durante todos los años Sesenta, con infinitas variaciones en el tejido geométrico de los curtain walls y las combinaciones más disparatadas de colores. *The End of the Topless Trinitities*, en G. Nelson, *On Design*, Whitney Library of Design, Nueva York 1979, págs. 59-63.
6. William Jordy en Seagram Assessed, *Architectural Review*, vol. 124, diciembre 1958, pág. 375.
7. G. Nelson, *The City as Mirror and Mask*, in MAN transFORMS, Cooper Hewitt Museum, Smithsonian Institution, Nueva York 1976, pág. 94.
8. Una afinidad une la antigua semejanza de las piezas orientales a la identidad deliberada de los productos tecnológicos occidentales, la selección de piedras lisas como moradas de las divinidades locales a la transformación del objeto industrial en artículo inútil y obra de arte: tanto las rocas de Noguchi como el orinal de Duchamp son índices de una postura creativa reducida al acto de selección y desplazamiento. Son igualmente referencias para una ocasión perceptiva de tipo estético. *El orinal de porcelana, [es] agradable en su casta sencillez de línea y color... como un gracioso Buda*, en Louise Norton, Marcel Duchamp, Buddha of the Bathroom, *The Blind Man*, n° 2, 1917 (ver *Octágono*, n° 92, 1989, pág. 65).
9. Para la relación entre horizontalidad de la escultura, primitivismo y representación alterada del laberinto en Giacometti, ver R. Krauss, No More Play, en *Primitivism in 20th-Century Art. The Affinity of the Tribal and the Modern*, The Museum of Modern Art, Nueva York 1984. En la relación entre Noguchi y Giacometti, ver S. Hunter, I. Noguchi en el Catalogue for 75th Anniversary, Pace Gallery y A. Emmerich Gallery, Nueva York 1980 y M. Friedman, *Noguchi's Imaginary Landscapes*, Walker Art Center, Minneapolis 1978.
10. "El decreto gubernamental de eliminar el Tilted Arc es el resultado directo de la cinica política cultural republicana que sustenta una idea del arte como bien de consumo... La escala, la dimensión y la posición de obras site-specific son determinadas por la topografía de lugar, tanto urbano, paisajístico o de entorno arquitectónico. Las obras forman parte del sitio y reestructuran su organización, tanto conceptual como perceptivamente. Mis trabajos no decoran, ilustran o representan

nunca un lugar... Basado sobre la interdependencia entre obra y lugar, los trabajos site-specific afrontan críticamente el contenido y el contexto de la situación". Richard Serra, *Tilted Arc Destroyed*, *Art in America*, mayo 1989, págs. 36-41.

11. Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*, The University of Chicago Press, Chicago 1987.
12. El término se deriva de Vest Pocket Park, apodo dado al primer lote de Paley Park (Ph. Johnson, 1960), decorado con kiosco, árboles, sillas y puente. Se aplica a los espacios de midtown lunch, versiones del atrium romano recortadas gracias al Bonus System del Midtown Zoning. Ver *Pocket Park*, *Process Architecture*, n° 76, 1988.
13. Ver *Atrium; Human and Urban Space and Modern Atrium; New Urban Interaction Space*, títulos monográficos de catalogación sintetizada en *Process Architecture*, n° 69, 1986 y n° 80, 1989. El origen suburbano del centro comercial como mall, y su integración en los programas de renovación urbana según imágenes inspiradas en el ideal rural, se lo debemos a la conferencia de Peter Walker *Landscape Architecture in the Urbanized Environment: Trends in American Public Open Space since 1945*, marzo 1989.
14. "El trabajo que hago ahora satisface algunos deseos profundos... Estoy interesado en las propiedades físicas, densidad, volumen, masa y espacio. Por ejemplo, encuentro una roca de 18 toneladas... y respondo a mi modo. Es decir, poniendo espacio debajo de la masa. Mi trabajo está en oposición con el tipo de escultura que requiere una formación rígida, soldadura, sellado, perfeccionando la superficie de una pieza de material... Todo es bonito pero no todo es arte". M. Heizer, *Interview, Artforum*, noviembre 1971.
15. Para una redefinición del sistema conceptual de la escultura en relación a la disciplina arquitectónica (y de su antónimo, no-arquitectura: paisajes), ver R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, ahora recogido en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge 1985.
16. En la tendencia de búsqueda escultórica escrita por R. Morris, *los alzados varían, las proyecciones se interrumpen. El comportamiento de respuesta es menos pasivo que en el espacio arquitectónico normal. Los actos físicos de ver y experimentar estas estructuras excéntricas son más una función del tiempo y, tal vez, del esfuerzo necesario para atravesarlas. Cualquier cosa que se perciba a través del comportamiento más bien que de la imagen, está más ligada al tiempo, es más una función de la duración de lo que puede ser aprehendido como un conjunto estático... Espacio encerrado implica un conjunto de límites físicos tangibles que pueden ser medidos y fotografiados. Las distancias entre estos límites pueden ser también medidas. Pero la fotografía no registra nunca la distancia de manera razonables o comprensible. A diferencia de los sonidos, grabados o de las fotografías de objetos, el espacio no ofrece hasta hoy acceso a las representaciones transformadoras de los media. R. Morris, *Notes on Sculpture, Part I & II, Artforum*, vol. III, febrero y octubre 1966.*
17. Parafraseando los títulos de dos ensayos fundamentales: R. Morris, *Some Notes on the Phenomenology of Making. The Search for the Motivated*, *Artforum*, vol. II, n° 8, abril 1970, y R. Smithson, *Frederick Law Olmstead and the Dialectical Landscape*, *Artforum*, vol. XI, n° 6, 1973.
18. Las transformaciones de las características naturales existentes son reconducibles a la manipulación de por lo menos tres arquetipos de paisaje puro (colina, lago, selva) según una estética de lo pintoresco encargada de reforzar el efecto pastoral para el uso y alivio de los habitantes de la ciudad.
19. *Las avenidas son franjas paralelas, mundos y lenguajes separados entre sí, significados paralelos y no comunicantes que separan más que unir: entre sus dos lados hay todo el espacio para un interminable cruce bajo un temporal imprevisto... Toda la hostilidad y la crueldad de la naturaleza están presentes en esta ciudad, el monumento más prodigioso que el hombre haya erigido nunca a sí mismo.* J.P. Sartre, *Nueva York, la Ciudad Colonial*.
20. Creemos que la referencia fundamental al trabajo de R. Kraus y de la revista *October* está actualmente recogida solamente en parte por la joven revista *Assemblage. A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, publicada por MIT Press a partir de octubre de 1986.

Destroyed, Art in America, May 1989, pp. 36-41.

11. Diana Crane, *The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.
12. The term derives from Vest Pocket Park, a nickname given to the little leftover lot of Paley Park (Ph. Johnson, 1960), furnished with kiosk, trees, chairs, and fountain. The term is applied to the spaces of the midtown lunch, versions of the Roman atrium, carved out thanks to the Bonus System of the Midtown Zoning Law. See *Pocket Park*, *Process Architecture*, no. 76, 1988.
13. See *Atrium: Human and Urban Space and Modern Atrium: New Urban Interaction Space*, monographic titles for the superficial indexing in *Process Architecture*, no. 69, 1986 and no. 80, 1989. For the suburban origin of the commercial center as Mall: according to images inspired by the rural ideal, we are indebted to the conference of Peter Walker *Landscape Architecture in the Urbanized Environment: Trends in American Public Open Space Since 1945*, March 1989 and to the exhibition of his work at the Harvard University Graduate School of Design, April 25 - May.
14. "The work that I do now satisfies some deep desires. I am interested in the physical properties, density, volume, mass and space. For example, I find a boulder of 18 tons... and I respond to it in my own way. That is, putting some space under the mass. My work is in opposition to the kind of sculpture that requires a rigid forming, welding, sealing, per-

fecting the surface of a piece of material... anything is beautiful but not everything is art." M. Heizer, *Interview, Artforum*, November, 1971.

15. For a redefinition of the conceptual system of sculpture in relation to the architectural discipline (and to its contrary, non-architecture: landscape); and of the minimal/post-minimal identities in relation to issues of identification of site location or intensification of behavioural qualities, see R. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field*, now in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge 1985.
16. In the sculptural line of research described by Morris, "elevations vary projections interrupt. The behavioural response is less passive than in the normal architectural space. The physical acts of seeing and experimenting within these eccentric structures are more a function of the time, and sometimes of the effort, necessary to go through them. Anything which is apprehended through the behaviour rather than the image is more linked to time, is more a function of the duration of what can be grasped as a static whole... Enclosed space implies an ensemble of tangible physical limits which can be measured and photographed. The distances between these limits can be measured as well. But photography never registers the distance manner. As opposed to the recorded sounds or the photographs of objects, space does not offer yet any access to the transformational representations of the media". R. Morris, *Notes on Sculpture, Part I & II, Artforum*, vol. III, February and October 1966.
17. We are here paraphrasing the titles of two fundamental essays: R. Morris, *Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated*, *Artforum*, vol. II, no. 8, April 1970 and R. Smithson, *Frederick Law Olmstead and the Dialectical Landscape*, *Artforum*, vol. XI, no. 6, 1973.
18. The transformation of the existing natural features can be referred back to the manipulation of at least three archetypes of pure landscape (hill, lake, woods) according to an aesthetic of the picturesque expected to reinforce the pastoral effect for the use and relief of the inhabitants of the city.
19. *The avenues are parallel strands, worlds and languages separated from each other, parallel and non-communicating meanings which divide rather than unify; between their two sides there is all the space needed for an interminable crossing under a sudden thunderstorm... All the hostility and cruelty of nature are present in this city, the most prodigious monument that man has ever created to himself.* J. P. Sartre, *New York, the Colonial City*.
20. The reference to the work of R. Krauss and the magazine *October* is necessary for an exploration of the arts and their expanded fields we think that this is being partially pursued only by the young magazine. *Assemblage. A Critical Journal of Architecture and Design Culture*, published by MIT Press since October 1986.



25



26



27

GEORGE HARGRAVES
Plaza Park



28



29

George Hargraves intensifica la *esencia del sitio*, a través de la disposición de elementos que no se contraponen ni adaptan a la situación un orden externo, sino que pertenecen a las características del ambiente como parámetros del proyecto. Plaza Park (1986-88), el espacio abierto más antiguo de San José, estratifica las *líneas del deseo* que conectan los edificios en relieve con respecto a la perspectiva de árboles del antiguo municipio con la referencia a los pozos artesianos y a los frutales románticos de Santa Clara Valley. La fuente, entre el recorrido principal y el semicírculo de plantas rojas, cumple cada día un ciclo continuo desde la niebla a altos chorros de agua alumbrando de noche la trama de bloque de hormigón que pertenece a la tecnología de Silicon Valley. Candlestick Point Park (en colaboración con M. Mack, arquitecto, y D. Hollis, artista, 1986-89) utiliza el terreno de reposición del área entre el estadio y la bahía de San Francisco para una *fenomenología del paisaje*: la verja sonora del viento, el plano verde inclinado hacia el agua, los canales de las mareas, las dunas superficiales asimétricas guían los elementos y enmarcan el pequeño teatro en una gama de libres comportamientos culturales sobre los *decorados* hechos con materiales reciclados.

S.M.

25,26,27. La fuente de Plaza Park en tres fases de funcionamiento.

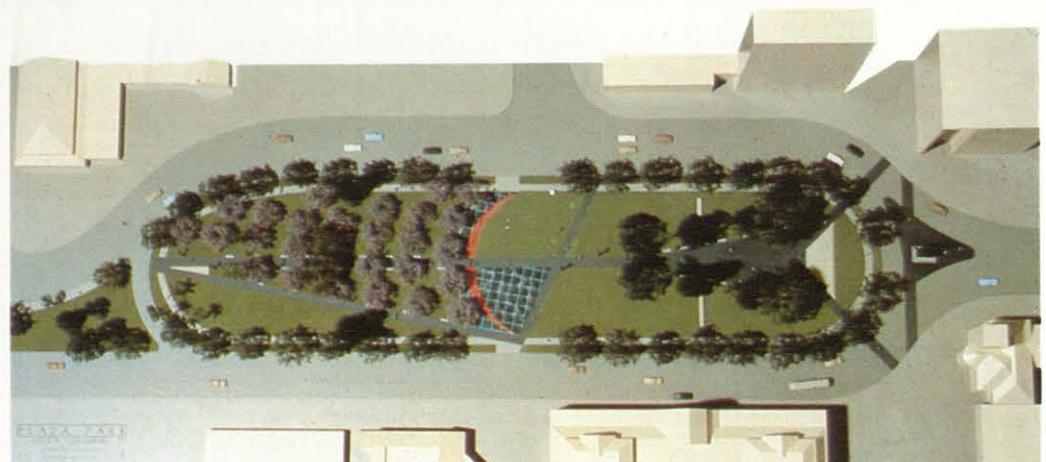
28. George Hargraves, Plaza Park, San José 1986-88. Vista general.

29. George Hargraves, Harlequin Plaza, Englewood, Colorado, 1988.

30. George Hargraves, Park Plaza, San José, 1986-88. Vista de la maqueta.

George Hargraves intensifies the *substance of the site* through the placement of elements which neither oppose the situation nor adapt an external order to it, but rather, belong to the characteristics of the environment as parameters for the project. Plaza Park (1986-88), the oldest open space in San José, layers the *lines of desire* connecting the adjoining buildings into the perspective of trees along the old town hall, with a reference to the artesian wells and romantic orchards of Santa Clara Valley. The fountain between the main path and the half-circle of red plants daily performs a continuous cycle from mist to tall jets of water while lighting up the concrete block grid during the night, which belongs to the technology of Silicon Valley. Candlestick Point Park (with M. Mack, architect & D. Hollis, artist, 1986-89) uses the landfill of the area between the stadium and the San Francisco Bay for a *phenomenology of landscape*. The sonorous wind-gate, the green plain, the tide channel, and the asymmetrical artificial dunes guide the elements and frame the little theatre within a range of free cultural behaviours promoted by furnishings made with recycled materials.

30



SIMON UNGERS

Excavation I

Jewish Memorial

Untitled

Concurso para el frente marítimo de Nueva York.



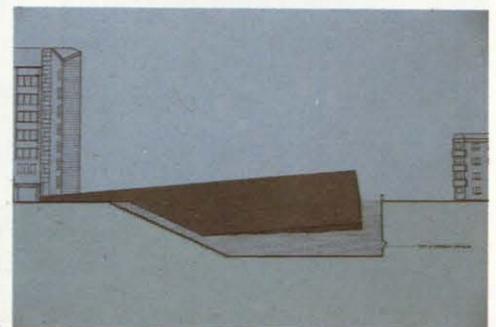
31



32



33



34



35



36

31, 32. Simon Ungers. Excavation I, 1987.

33, 34. Simon Ungers. Jewish Memorial. Frankfurt, 1987.

35, 36. Simon Ungers. Untitled. Hunters Point, 1988.

37. Simon Ungers. Concurso para el frente marítimo de Nueva York, 1987.

Simon Ungers dips the architectural objects in the ground and transforms them into an archeology of the place, according to a naval metaphor. The primary tension positive/negative of the earth (*Excavation I*, 1987) and the submarine architecture and its relic laid on the beach in front of the island of Manhattan (*Untitled*, Hunters Point, 1988). The condition of the city itself is summarized in a metaphor of radical poetic isolation (*Competition for the New York Waterfront*, 1987), according to the Kafkian terms of an unbuildable Tower of Babel, proposed as the Project Summary.

"The essential thing in the whole business is the idea of building a tower that will reach to heaven. In comparison with that idea everything else is secondary. The idea, once seized in its magnitude, can never vanish again; so long as there are men on the earth there will be also the irresistible desire to complete the building (...) So why exert oneself to the extreme limit of one's present powers? There would be some sense in doing that only if were likely that the tower could be completed in one generation. But that is beyond all hope." (Franz Kafka, *The City Coat of Arms*).

37



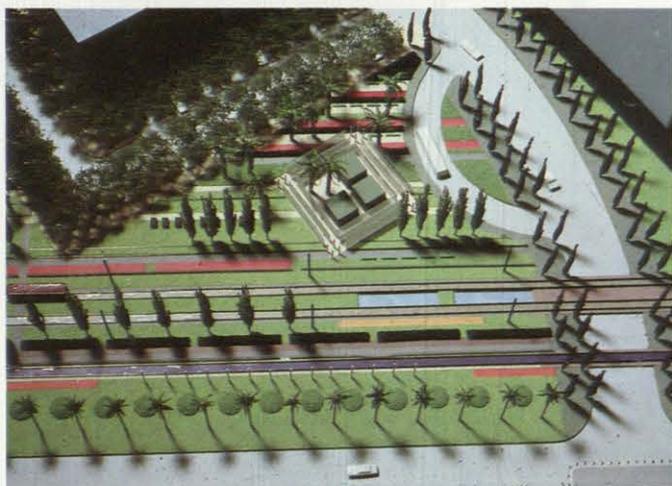
Simon Ungers, sumerge los objetos arquitectónicos en el suelo y los transforma en arqueología del lugar, atendiendo a una metáfora naval. La tensión primaria positivo/negativo de la tierra (*Excavation I*, 1987) y la fluctuación de los monumentos (*Jewish Memorial*, Frankfurt 1987) producen ambos una arquitectura submarina, y su vestigio, situado en la playa, enfrente de la isla de Manhattan (*Untitled*, Hunters Point, 1988). La condición de la ciudad en sí mismo, esta resumida en una metáfora poética, de aislamiento radical (concurso para el frente marítimo de Nueva York, 1987) de acuerdo con los términos Kafkianos de una in edificable torre de Babel.

"Lo esencial en todo esto, es la idea de construir una torre que alcance el cielo, comparado con esto, todo lo demás es secundario. La idea, una vez enmarcada en sus magnitudes, nunca podrá ser desechada, siempre que haya hombres en la tierra, estos tendrán el irresistible impulso de completar el edificio... De modo que ¿Por qué esforzarse hasta el límite de sus propias fuerzas? Tendría algún sentido hacer esto si la torre pudiera ser completada en el transcurso de una generación, pero eso está fuera de toda esperanza." (Franz Kafka, *La ciudad fortificada*).

S.M.



39



40

PETER WALKER, MARTA SCHWARTZ

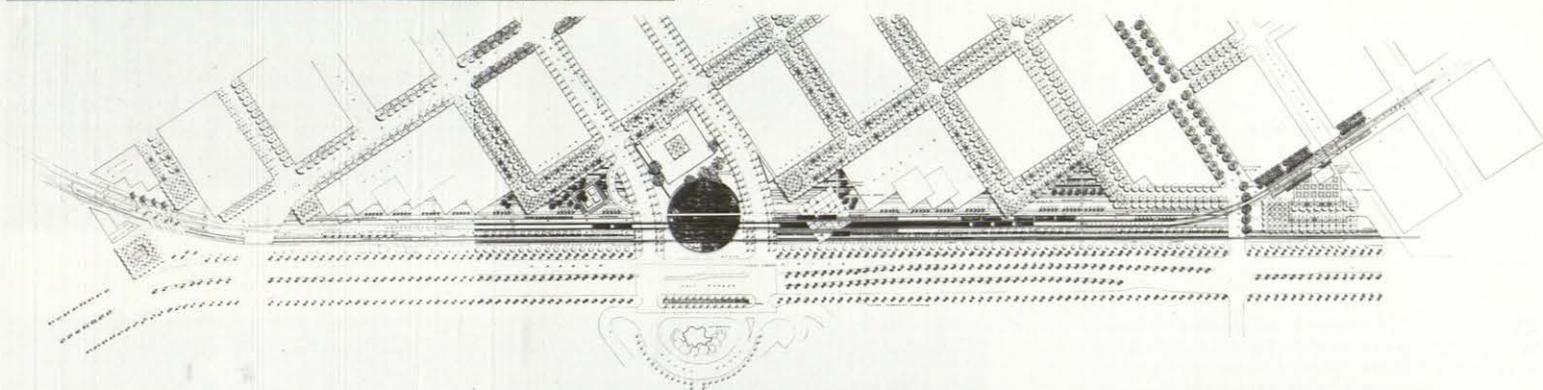
Marina Linear Park

Los diez acres del Marina Linear Park (1979) integran la malla urbana de San Diego con la trama lineal del ferrocarril, a través de una variedad de elementos: bandas de flores, recorridos formales, senderos pedregosos, estanques de agua. Las flores en el estanque de agua completan la forma del bloque urbano, las estaciones de servicio existentes son tratadas como *follies*, los parterres en forma de vagón y los paneles con imágenes históricas de la ciudad sugieren un viaje cinematográfico a través del tiempo y del espacio.

En el patio del Shopping Center en Atlanta (con Arquitectónica, 1988-89) los doce pasillos de la pila de agua, alrededor de la isla geométrica con el monolito de veinticinco televisores de ciclo continuo, están ocupados por ranas de arcilla dorada vueltas hacia un globo verde con niebla artificial en la pendiente de hierba de largas bandas de piedra.

Peter Walker y Martha Schwartz intentan tanto convencer a una comisión institucional de asumir *riesgos artísticos*, como de experimentar ideas innovadoras a pequeña escala. La Tanner Fountain (con J. Bringham escultora, 1984) introduce en un punto amorfo de Harvard Yard un *punte* entre la memoria de la Nueva Inglaterra rural y las aspiraciones del campus: 150 piedras están dispuestas en círculos concéntricos alrededor de un oscuro e inocuable fuego primordial de niebla artificial, sustituida en el invierno por el vapor de las instalaciones del cercano Science Center. En el Splice Garden (1986) la contraposición entre hierba sintética y verde artificial de jardín formal francés y jardín budista japonés es una sátira surrealista de las aspiraciones del instituto de investigación biomédica que lo alberga: el contraste entre formas geométricas y contemplativas revela la disponibilidad de la historia natural para la ingeniería genética.

S.M.

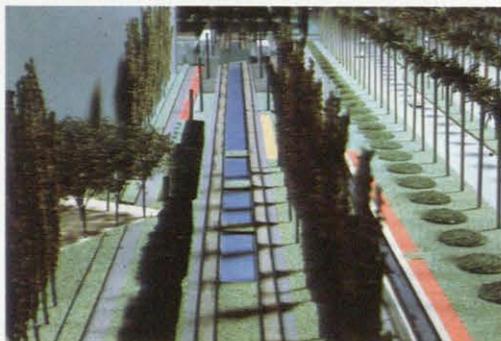


38,39,41,42. P. Walker y M. Schwartz. Marina Linear Park. San Diego, California, 1979. Vistas de la maqueta.

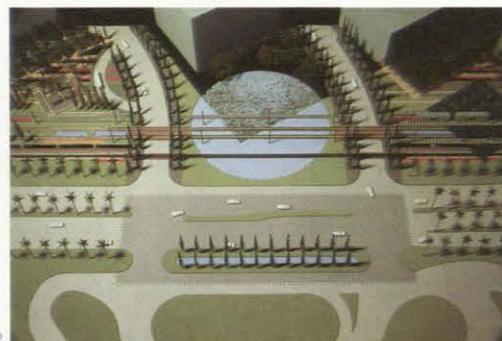
40. P. Walker y M. Schwartz. Marina Linear Park. San Diego, California, 1979. Planta.

43,44,45,46,47,49. P. Walker y M. Schwartz, con J. Bringham, escultora, Tanner Fountain, Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts. Vista de la fuente en diversas estaciones y condiciones de luz.

48. P. Walker y M. Schwartz, con J. Bringham, escultora, Tanner Fountain, Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts. Planta.



41



42

Tanner Fountain.

The ten acres of the Marina Linear Park (1979) integrate the urban grid of San Diego with the linear weave of the railroad through a variety of elements which run the length of the park (bands of flowers, formal alleys, gravel paths, pools of water). The flowers in the big round pool complete the outline of the urban block; the existing utility stations are treated like "foilies in the garden": the wagon-shaped hedges, the metal concession stands, and the back-lit panels with historical images of the city suggest a cinematic journey through time and space as recollection, discovery and comprehension of the site's history.

Peter Walker and Martha Schwartz attempt both to experiment with innovative ideas on a small scale and to convince the institutional client to take artistic risks. The Tanner Fountain (with J. Bringham, sculptor, 1984) introduces in an amorphous spot of Harvard Yard a bridge between the memory of rural New England and the pronouncements of the campus: 150 stones placed in concentric circles around an obscure and unoccupiable primordial focus of artificial mist. In wintertime this mist is substituted by steam from the mechanical equipment of the adjoining science center. In the Splice Garden (1986) the juxtaposition of synthetic grass and artificial green, of formal French and Buddhist Japanese garden, are a surrealist satire on the aspirations of the Institute of Biomedical Research that hosts it. A contrast between geometric and contemplative forms reveals the availability of natural history to genetic engineering.



43



44



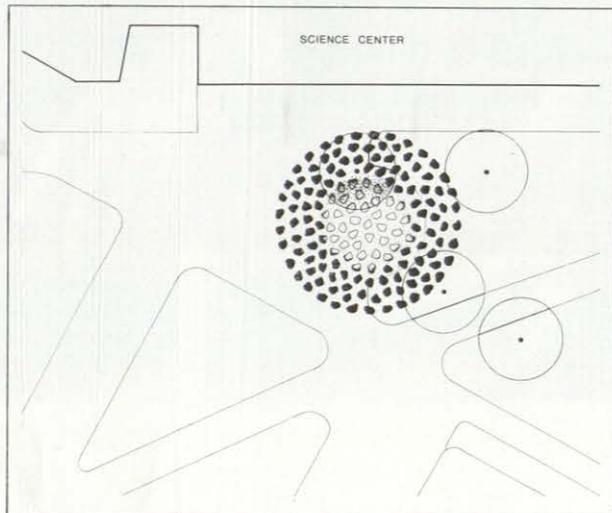
45



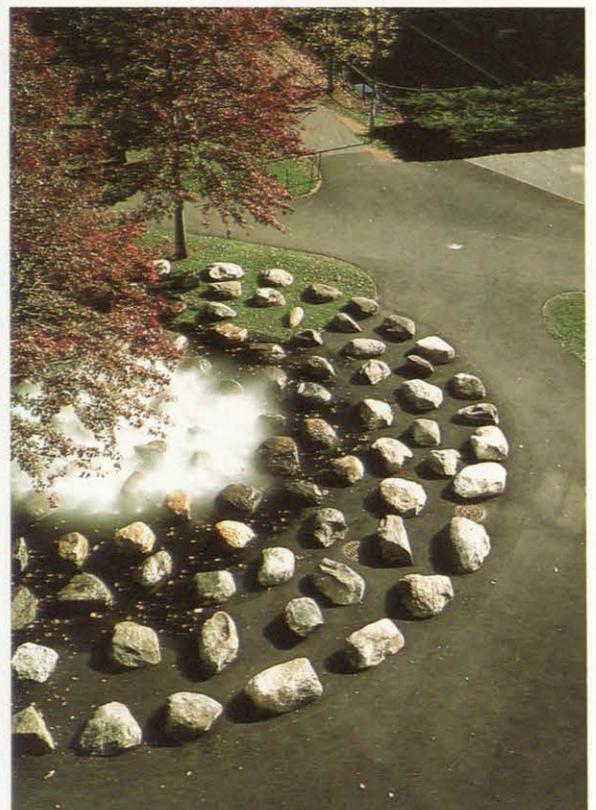
46



47



48



49