

El Guggenheim re-figurado

The Guggenheim Re-figured

STAN ALLEN

289 [...] La dirección surge de la figura.
Novalis (de los cuadernos).

Coincidiendo con la reapertura del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York (1943-59) y a la luz de las inevitables polémicas que han rodeado la restauración del edificio de Frank Lloyd Wright y su ampliación a cargo de Gwathmey Siegel Architects, parecía más interesante volver a visitar no el edificio reconstruido, ni tan siquiera algún deslumbrante momento imaginario de la actuación original, sino la intrincada realidad de la construcción y la reconstrucción. Quiero evitar la idea del edificio de Wright como una “obra maestra”; la cual plantea, por un lado, toda una serie de cuestiones acerca de los discursos sobre el poder y la política de la preservación. Prefiero hablar del edificio como si se tratara de una herramienta escandalosa: una invención no anticipada, y un avance técnico concreto. Wright abrió el ámbito de lo posible con este edificio. Me limitaré a hablar de la técnica, pero de la técnica entendida no como la combinación y recombinación de unas convenciones dadas (una serie de códigos delimitadores) sino como invención e improvisación. Robando un concepto de Deleuze y Guattari, definiré la técnica de Wright como una ciencia *ambulante*: “Existen ciencias ambulantes, itinerantes que consisten en seguir la

corriente de un campo vectorial por el que se esparcen irregularidades como accidentes.”¹

1. La antipatía de Wright por el movimiento moderno es bien conocida, como lo es su peculiar habilidad para apropiarse de y reelaborar términos clave del vocabulario del estilo internacional: las vigas voladizas de la casa Falling Water (Casa de la Cascada), las ventanas alargadas de la Johnson Wax, o la fina capa de estuco del Guggenheim. La importancia actual de Wright, en medio del intento desesperado por dar la vuelta o ir más allá de los paradigmas modernistas, es particularmente evidente en su idea del espacio y su relación con la estructura. Los arquitectos pertenecientes al estilo internacional, consistentes con los sistemas filosóficos que subyacen al modernismo, proponían una relación dialéctica entre el espacio y la estructura: un espacio fluido (curvilíneo) como contrapartida a un ritmo estructural regular. El “plan libre” presenta un vacío figurativo envuelto en un cerramiento abstracto: la estructura como puntuación del espacio. Wright, en el Guggenheim, construye un híbrido tautológico particular: un espacio figurado envuelto por un espacio figurado.² Wright nunca idealiza la estructura, porque en su obra ésta nunca puede precipitar en o quedar aislada como una cosa.

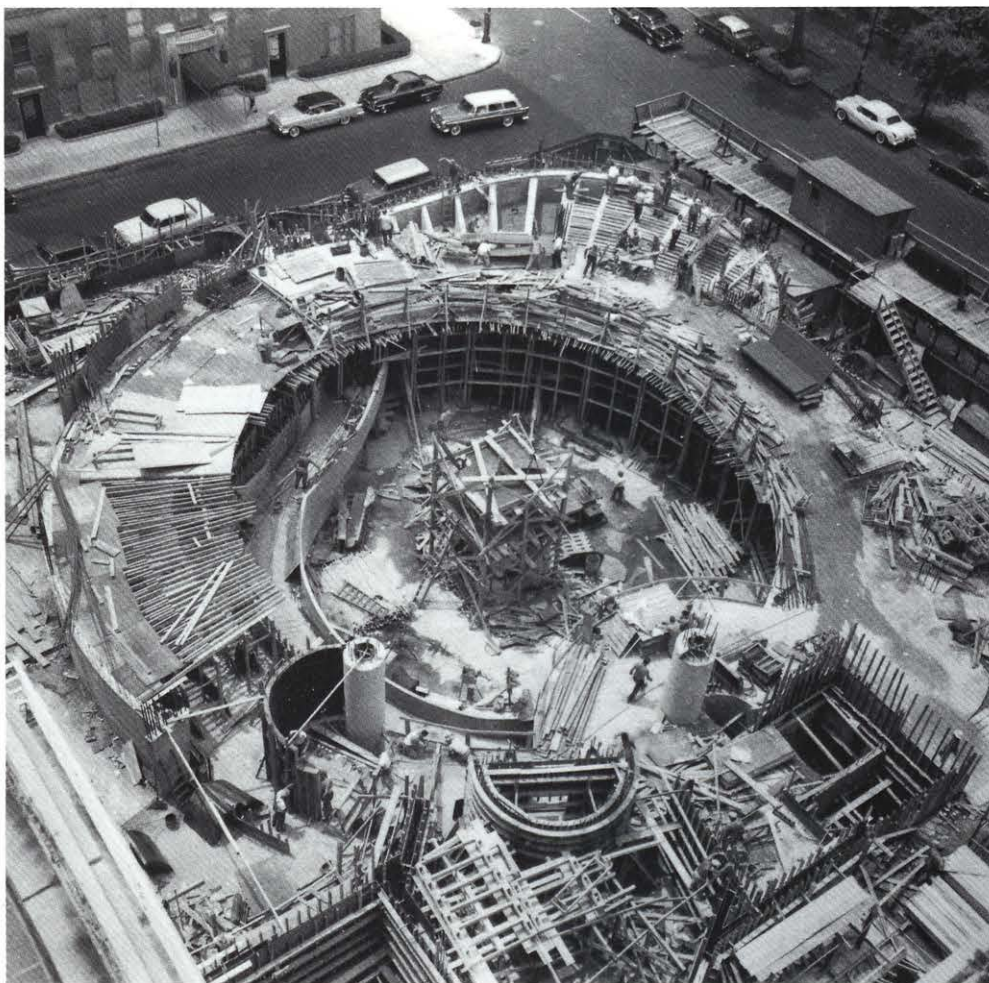
El concepto estructural inicial de Wright utilizaba finas columnas para sostener la rampa. Estas fueron rápidamente eliminadas y sustituidas por un sistema estructural basado en la continuidad entre los elementos estructurales y la membrana espacial, lo que se logró mediante el uso del plegamiento como principio estructural:

“Es posible, al menos a nivel teórico, que la sección transversal curva y plegada de la rampa refuerce considerablemente la estructura del edificio. Más aún si consideramos que tanto la curvatura como el plegamiento son dobles. La rampa se curva formando planos, como un círculo, mientras que, simultáneamente, el plano del suelo se curva formando un parapeto en su cara interna. En su cara externa, el plano de la rampa se pliega en un momento dado formando un ángulo oblicuo para separar cada giro del siguiente hacia arriba y marcar un corte respecto a la ventana alargada del plano inferior. Vuelve a plegarse más bruscamente para formar el muro que poco a poco va envolviendo el edificio.”³

Para construir la espiral —la forma preferida por Wright por razones espaciales y simbólicas— el pliegue es tanto una medida como una extensión lógica de la geometría de los fluidos de la rampa en espiral como concepto estructural. En contraste con la geometría universal (cartesiana) del período tardío de Mies van der Rohe, Wright propone una forma igualmente universal —aunque inextricablemente marcada por ciertas connotaciones “metafísicas”. La geometría de Wright se caracteriza no por su linearidad, ensamblaje y divisibilidad (como en el caso de Mies) sino por su extensión vectorial. En este sentido, es importante destacar que los numerosos compromisos contraídos por Wright para poder realizar la rampa en espiral del Guggenheim —como cambiar la malla de acero por unas barras de reforzamiento convencionales; las concesiones para permitir que se repitieran ciertos elementos estructurales (lo que significaba que la rampa debería construirse por trozos, y no de una sola pieza como quería Wright); la eliminación de las curvas compuestas (cuyos encofrados eran complicados

Stan Allen es arquitecto, profesor de proyectos de la Escuela de Arquitectura de Columbia University y colaborador habitual de *Arquitectura*. Fue autor del CUADERNO REPENSANDO EL PRESENTE, *Arquitectura*, 289, en el cual se incluía su artículo “Walter Gropius en Arizona”. El presente texto es un comentario sobre la construcción y ampliación del Museo Guggenheim con motivo de la transformación que está sufriendo actualmente. Traducido por Ana Balbás.

Stan Allen is an architect, Design Professor at the Columbia University Architecture School and a frequent collaborator of *Arquitectura*. He was the author of the NOTEBOOK: RE-THINKING THE PRESENT, *Arquitectura*, 289, in which his article “Walter Gropius in Arizona” was included. The present text is a commentary on the transformation which it is undergoing at present.



El Museo Solomon R. Guggenheim durante la construcción, 1958-59.
 Vista general del encofrado de la rampa.
The Solomon R. Guggenheim Museum under construction, 1958-59.
General view ramp formwork.
 Foto: William Short.



Colocación de los redondos de refuerzo.
Layout of reinforcing bars.
 Foto: William Short.



El Museo Solomon R. Guggenheim durante la construcción. Estructura del lucernario.
The Solomon R. Guggenheim Museum under construction. Skylights ribs.
 Foto: William Short.



Andamiaje bajo el lucernario.
Scaffolding at monitor.
 Foto: William Short.

y, por tanto, caros); y la introducción de “mallas” radiales que funcionan como espigones para proporcionar apoyo vertical en lugar de utilizar una estructura de plegamientos continua —todos estos cambios, aunque minan la continuidad literal de la estructura, de ningún modo destruyen la *sensación* de suavidad, continuidad e integración entre el espacio y la estructura. Y ello porque Wright, a diferencia de los arquitectos del estilo internacional, no estaba ideológicamente comprometido con la estructura como constructo simbólico (como sostiene Colin Rowe en su artículo “*Chicago Frame*”); ello proporcionó a sus obras una flexibilidad pragmática caracterizada por la improvisación que permitió realizar este espacio sin precedentes.⁴

Wright fue capaz de utilizar múltiples principios estructurales con una gran y eficaz libertad operativa precisamente porque concebía la racionalidad estructural como *práctica*, no como *proyecto*.

2. La espiral de Wright se inserta en el flujo laminar del entramado urbano y sirve para desestratificar el espacio de la ciudad. Esta, en mi opinión, es la clave del conflicto aparente entre la apertura de la base —en la que Wright de un modo peculiar borra las fronteras entre el interior y el exterior— y el hermetismo del tambor iluminado desde arriba. En primer lugar, debe destacarse que los límites visuales del tambor, cuyos contornos nunca pueden señalarse con precisión desde dentro, son espacialmente indistintos. En segundo lugar, al situar a la ciudad en continuidad con el espacio ilimitado del tambor (a través de la mediación de los vestíbulos abiertos de la entrada), el plano del suelo de la ciudad se pliega sobre sí mismo, y se retuerce y extiende casi hasta el infinito. Destaca, por ejemplo, el hecho de que la geometría de la espiral no pudo dimensionarse por los medios convencionales: el contratista tuvo que realizar una matriz tridimensional en la que todas las medidas aparecían simultáneamente hacia arriba y a lo ancho, como un mapa topográfico.⁵ Cuando el proyecto de Wright se presentó al New York City Department of Buildings, fue precisamente este punto sobre las “dimensio-

nes” de la rampa (entre otras) el que produjo confusión. Para poder conseguir el permiso de edificación, había que determinar cuántas plantas contenía el edificio. Contando las paradas del ascensor o los giros de la rampa, los funcionarios del departamento sugirieron que se trataba del equivalente a ocho o nueve plantas; Wright, lógicamente, insistió en que se trataba en realidad de una estructura de una sola planta.⁶ Recurriendo a las conexiones etimológicas entre *story**e *Historia*, ¿podríamos decir que Wright, al rechazar la idea de planta en este sentido anula el tiempo y propone una no-narratividad radical?

3. El otro espacio de Wright (un otro no-dialéctico, construido con contornos borrosos y planos plegados) no se realizó con las técnicas constructivas convencionales. En una fecha tan tardía como 1954, Wright seguía prometiendo a sus clientes que el edificio que había diseñado podía construirse con los 2.000.000 de dólares que Solomon R. Guggenheim había legado antes de morir en 1949. Cuando más tarde en ese mismo año se entregaron los presupuestos, únicamente uno se aproximaba a la cifra —un presupuesto de 3.000.000 de dólares de George N. Cohen de la Euclid Contracting Corporation. Lo que resulta muy significativo es el hecho de que la Euclid no era una empresa constructora de edificios, sino que eran expertos en hormigón cuyas experiencias anteriores consistían en la construcción de autopistas y puentes. Wright le sacó el mayor jugo que pudo a la situación, y escribió:

“... cinco presupuestos —cuatro por encima de los cuatro millones, uno alrededor de tres millones. La empresa que ha presentado este último, la Euclid—, una gran empresa constructora de puentes de hormigón [la realidad era que la Euclid era bastante pequeña] se une a Chuckrow, un constructor tradicional de Nueva York con una buena reputación [acababa de firmar un contrato para construir un puente sobre el Hudson]. Esa es la única pega del edificio, o al menos eso creo”.⁷

Como resultado de este arriesgado compromiso, el templo de Wright fue construido no como un edificio sino como una pieza de

ingeniería civil: las suaves curvas del sistema interestatal americano fuertemente atadas y provisionalmente asentadas.⁸ Al seguir de cerca el trabajo de los constructores, Wright pudo modificar algunos detalles, luchando siempre por la continuidad de la espiral, que Cohen había propuesto construir por segmentos. Merece la pena destacar que a pesar de la insistencia constante de Wright sobre la continuidad *espacial*, el Guggenheim constituye el punto de partida de una obra caracterizada por el intrincado ensamblaje de piezas. La textura tejida de los materiales de los edificios de Wright, como queda patente en obras como las viviendas de bloques de hormigón, guarda las huellas de la mano del fabricante. Aquí, en el Guggenheim, la construcción *no muestra las juntas*, la evidencia del ensamblaje de las partes está cubierta por una fina capa de yeso.

Otro detalle técnico confirma lo anterior: en la rampa del Guggenheim, no existen las juntas de expansión. En lugar de una unión de elementos rígidos que deben juntarse, el edificio es un todo elástico. En continuidad literal con las ideas de Wright sobre la arquitectura “orgánica”, el edificio respira: la estructura acomoda los cambios térmicos a través del enrollamiento y desenrollamiento de la rampa, y por una sutil deformación hacia dentro y hacia fuera de las paredes curvas. Wright estaba tan convencido de la elasticidad del edificio que afirmó lo siguiente: “Cuando la primera bomba atómica aterrice en Nueva York, la ciudad no será destruida. Se tirará la bomba desde varias millas desde el aire, pero cuando llegue abajo rebotará”.⁹

4. “La arquitectura”, ha dicho John Hejduk, “es una cosa estática que se mueve”: en el caso del Guggenheim, ésto es más y menos que verdad. Una vez más la distancia entre Wright y los maestros del movimiento moderno debe señalarse: el espacio en Wright no es ni la materialización de un fragmento local de un entramado métrico universal, un espacio neutral disponible para una apropiación programática diversa (Mies van der Rohe), ni la codificación de sistemas de movimiento mediante rampas y escaleras contra la cadencia

medida de la estructura (Le Corbusier). La arquitectura de Wright es el telón de fondo de la estructura, pero lo que es más importante, es movimiento en sí misma. Incluso un crítico tan conservador como Peter Blake se percató de esto en un artículo en *Architectural Forum* poco después de la apertura del Museo: "Wright supo durante varios años antes de construir el edificio de la Johnson Wax que el único camino verdadero al espacio de la experiencia en movimiento consistía en dejar a la gente 'deslizarse' sin esfuerzo a través del espacio así concebido... Su teoría era la siguiente: cuando la gente avanzara por el camino de la espiral, el espacio alrededor de ellos parecería que se giraba suavemente, y se desplegaría en miles de perspectivas y de vistas cambiantes". Originalmente, el tráfico pasaba directamente por el edificio desde la calle 89 hasta la Quinta Avenida, incorporando los sistemas de movimiento interno al tráfico de la ciudad con el que entran en contacto. (Como si Wright no pudiera resistirse a "suburbanizar" este lugar urbano por excelencia.)

El efecto del interior es una interacción suave de múltiples flujos de tráfico, grupos de observadores formándose y reformándose, sin fragmentación ni conflicto. Mirando hacia abajo o hacia arriba, el movimiento de los espectadores es la ocupación más evidente del espacio, y los cuadros son invisibles a la mirada vertical, con la importante excepción de aquellas instalaciones —de artistas tan diversos como Carl Andre, Mario Merz o Jenny Holzer que convierten el espacio y su estructura como parte del contenido de la propia instalación. Por otro lado, una experiencia característica del museo es el placer de una vista nueva e inesperada (y a menudo extraña) de una obra vista un momento antes, a través del hueco interior, ahora vista desde un poco más arriba o más abajo, la ausencia de una puntuación métrica que ha disuelto hasta hacerlo imperceptible el intervalo recorrido.

5. El Guggenheim reabrirá sus puertas a finales de junio (tras casi dos años) con una exposición en el espacio espiral del museo de Wright de una obra única del artista minimalista americano Dan Flavin. Conscientemente,

los conservadores del museo han decidido exponer el propio edificio (sin el penetrante juego de palabra, luz y movimiento que caracterizó la exposición de Jenny Holzer que también incorporó la rampa a la arquitectura de la muestra). Esta exposición del espacio para las exposiciones conecta el edificio —en el contexto de la América de los años cincuenta— con una serie de historias sobre el Arte Pop y la arquitectura de las exposiciones universales (1939 y 1964) que ponen entre paréntesis su construcción y sugieren lecturas tal vez poco familiares con la hagiografía tradicional de Wright. Para los artistas pop de los años cincuenta y sesenta, el Guggenheim pronto se convirtió en un icono de la modernidad —o, mejor aún, un logotipo americano para el proyecto de un modernismo "tardío" (en el doble sentido de "tardío" y de "recientemente desaparecido"). Al igual que las estructuras de las exposiciones universales, se trataba de una imagen consumible, destinada a la presentación y la exposición, construida con materiales modernos de papel fino, y que incorporaba movimientos de personas a las estrategias de la exposición.

Una vez más, es importante una descripción técnica. En 1945, Wright escribió:

"El edificio es un problema moderno en lo que se refiere al aire acondicionado y a la acústica. La propia estructura es nueva en Nueva York. Una invención fibrosa como una cesta de metal hecha de gunita (un conglomerado de plástico a grandes presiones) —un proceso nuevo que ahorra varios cientos de miles de dólares en relación a la construcción convencional. Excepto la fachada de mármol de la construcción".¹⁰

"Excepto la fachada de mármol de la construcción" (que, por supuesto, nunca se llegó a realizar). En este sentido, Wright muestra una flexibilidad que es la contrapartida exacta a la geometría de los fluidos del Guggenheim. Por ejemplo, durante el desarrollo del proyecto, Wright pensó en una estructura de láminas de acero, para beneficiarse de las tecnologías de construcción de barcos de guerra infrautilizadas en la economía de la posguerra. Wright, por razones simbólicas sanciona la falta de concordancia entre los materiales y la superfi-

cie (imagen y estructura). La suplementariedad de la superficie en sí misma está codificada en la propia gramática del paseo. Surge una imagen de Wright que no es la del defensor dogmático de la consistencia tectónica o de la expresión de la "naturaleza de los materiales", sino la de un arquitecto con una imaginación tectónica flexible al servicio de la invención espacial sin trabas. Una doble historia de ingenuidad y compromiso hizo posible la realización de esta estructura sin precedentes. Esta doble historia ofrece la confirmación paradójica de que la apropiación final de la imagen del edificio, su circulación como una moneda disponible en una economía de las imágenes, se había en realidad anticipado en el infrecuente y delicado rechazo por parte de la arquitectura de su propia presencia material.

Las fotografías publicadas aquí fueron realizadas por William Short, ayudante de Wright, durante la construcción del museo en 1958 y 1959, y están acompañadas por fotografías de la restauración y la ampliación tomadas en 1990 y 1991. Nuestro agradecimiento a Gloria Jones y a Julie Zander por su ayuda en la documentación fotográfica.

¹ De Gilles Deleuze y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*; traducción, 1987: "Siempre que los procedimientos y los procesos ambulantes regresan a su propio modelo, los puntos recuperan sus posiciones como singularidades que excluyen cualquier relación biunívoca, la corriente recupera su forma curvilínea y vertical que excluye cualquier paralelismo entre los vectores, el espacio suave reconquista las propiedades del contacto que impiden que siga siendo homogéneo y estriado". pp. 372-3.

² "Espacio envuelto en espacio" es una expresión de Edgar Kaufman, citada en William Jordy: *American Buildings and their Architects*, 1972, p. 280.

³ Jordy, *op. cit.*, pp. 312-313.

⁴ "Los pragmáticos se supone que tratan todo como una cuestión de elección de contexto y nada como una cuestión de propiedades intrínsecas. Convierten objetos en funciones, esencias en focos momentáneos de atención, y el conocimiento en el éxito a la hora de volver a tejer una red de creencias y deseos en pliegues flexibles y elegantes". Richard Rorty, "Philosophy without Principles" en *Against Theory*. Ed. W.J.T. Mitchell; 1985, p. 134.

⁵ Jordy, *op. cit.*, p. 317.

⁶ Jordy, *op. cit.*, p. 317.

* Story en inglés significa planta o piso e historia.

⁷ En Frank Lloyd Wright, *The Guggenheim Correspondence*, Bruce Brooks Pfeiffer, ed., 1986; p. 207.

⁸ Esto sugiere también un modo de replantear la supuesta antipatía de Wright y su espacio hacia las obras expuestas en su interior (véase la carta firmada por varios destacados pintores de la Escuela de Nueva York publicada en la página 242 de la *Correspondence*). Es precisamente en este momento cuando la rigidez del lienzo de los pintores abstractos se estaba cuestionando por los primeros minimalistas: véase la famosa frase de Tony Smith a principios de la década de 1950 cuando describía un paseo por la autopista aún sin terminar de New Jersey: "La experiencia en la carretera era algo que había sido planeado, pero que no estaba socialmente reconocido. Me dije a mí mismo, debería estar claro que es el fin del arte". Como ha señalado Rosalind Krauss, "la idea del 'fin del arte' de Tony Smith coincidió con —aunque aún se encontraba en un estado conceptual confuso— el inicio del minimalismo".

⁹ Jordy, *op. cit.*, p. 314.

¹⁰ *Correspondence*, p. 62.

El Museo Solomon R. Guggenheim, 1991. Protección temporal del lucernario.
The Solomon R. Guggenheim Museum, 1991. Temporary protection for skylight.
Foto: Lee Ewing.



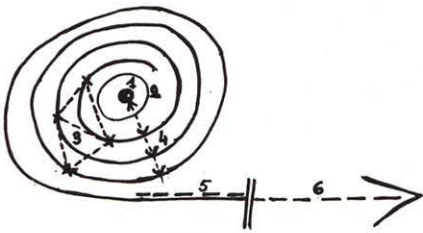
117

Restauración del interior.
Interior restoration in progress.



118 289 [...] Direction emerges from figure.
 Novalis (from the notebooks)

To coincide with the re-opening of the Solomon R. Guggenheim Museum in New York (1934-59), and in light of the inevitable polemics surrounding the restoration of Frank Lloyd Wright's original building and its expansion by Gwathmey Siegel Architects, it seemed more interesting to revisit not the reconstructed edifice, not some imagined pristine moment of original inception, but the messy reality of construction and reconstruction. I want to avoid the idea of Wright's building as a "masterpiece", which opens up a whole series of questions on the discourses of power and the politics of preservation. I would prefer to speak instead of the building as a kind of "scandalous" device: an unanticipated invention, and a concrete technical advance. Wright opened up the realm of the possible with this building. I will limit myself to speaking about technique, but technique understood not as the combination and recombination of given conventions (a series of delimiting codes) but of technique understood broadly as invention and improvisation. Stealing a concept from Deleuze and Guattari, I will define Wright's technique as an ambulant science: "There are itinerant, ambulant sciences that consist in following a flow in a vectorial field across which singularities are scattered like so many "accidents".¹



Gilles Deleuze y Felix Guattari, diagrama de *A Thousand Plateaus*.
 Gilles Deleuze and Felix Guattari, diagram from *A Thousand Plateaus*.

(1) El Centro o Significante, la facialidad del dios o del déspota. (2) El Templo o Palacio, con curvas y burócratas. (3) La organización en círculos y el signo que remite a otros signos del mismo círculo o de círculos diferentes. (4) El desarrollo interpretativo desde el significante hasta el significado, el cual genera un nuevo significante. (5) El animal expiatorio; bloqueo de la línea de vuelo. (6) El chivo expiatorio, o el signo negativo en la línea de vuelo.

(1) The Center or the Signifier; the faciality of the god or despot. (2) The Temple or Palace, with priest and bureaucrats. (3) The organization in circles and the sign referring to other signs on the same circle or on different circles. (4) The interpretative development of signifier into signified, which then reimparts signifier. (5) The expiatory animal; the blocking of the line of flight. (6) The scapegoat, or the negative sign of the line of flight.

1. Wright's antipathy to the modern movement is well-known, as is his uncanny ability to appropriate and refigure key devices of International Style vocabulary: the cantilevers of Falling Water, the ribbon window at Johnson Wax, or the gossamer stucco skin of the Guggenheim. Wright's relevance today, in the midst of a desperate search to overturn or exceed modernist paradigms, is especially evident in his idea of space and its relation to structure. The architects of the International Style, consistent with philosophical systems undergirding modernism, proposed a dialectical relationship of space and structure: a fluid (curvilinear) space as a counterpoint to a regular structural rhythm. The "plan libre" presents a figural void wrapped in an abstract enclosure: structure as punctuation to space. Wright, at the Guggenheim, constructs a distinct tautological hybrid: figured space enclosed by figured space.² Wright never idealizes structure, because in his work, structure can never be precipitated out and isolated as a thing. Wright's first structural concept utilized matchstick-like columns to support the tiers of the ramp. These were soon eliminated in favor of a structural scheme based on the continuity of the structural members with the spatial membrane, achieved through the use of the fold as a structural principle:

"It is at least theoretically possible that the curved and folded cross section of the ramp would stiffen the building structure in an important way. All the more since both curvature and folding are doubled. The ramp curves in plan, as a circle, while its floor plane simultaneously curves up into a parapet at its inside edge. On the outside, the floor plane of the ramp folds once at an oblique angle so as to separate one turn from the next above, and provide a notch for the ribbon window of the one below. It folds again more sharply to make the gently out canted wall which, in turn, encloses the building."³

To construct the spiral, Wright's preferred form for spatial and symbolic reasons, the fold is both an expedient and a logical extension of the fluid geometries of the spiral ramp as a structural concept. In contrast to the universal (Cartesian) geometry of the late Mies van der Rohe, Wright proposes a form equally universal—if inescapably marked with certain "metaphysical" overtones.

Wright's geometry is characterized not by linearity, assemblage and divisibility, as in the case of Mies, but by vectorial extension. In this regard, it is interesting to note that the many compromises effected by Wright to realize the spiral ramp of the Guggenheim—exchanging the expanded steel mesh for conventional reinforcing rods; concessions to allow the re-use of form work (which meant that the ramp had to be poured in sections, not all at once as Wright has wanted); the elimination of compound curves (the form-work was too labor intensive and hence expensive); and the introduction of radial "webs" which function pier-like to provide vertical support in place of the continuous folded structure—all these changes, while they undermine the literal continuity of the structure, in no way detract from the sensation of smoothness, continuity and integration of space and structure. Because Wright, unlike the architects of the International Style, was not ideologically committed to structure as a symbolic construct (as Colin Rowe has argued in his essay *Chicago Frame*) he gained a pragmatic, improvisational flexibility which allowed the realization of this unprecedented space.⁴ Wright could deploy multiple structural principles with effective operational freedom precisely because he was committed to structural rationality as practice, not as project.

2. Wright's spiral inserts itself into the laminar flow of the urban grid and works to de-stratify the space of the city. This seems to me to be the key to the apparent conflict between the openness of the base—where Wright characteristically dissolves the boundary between interior and exterior—and the hermeticism of the toplit drum. First, it should be noted that the visual boundary of the drum, whose edges can never be located precisely from within, is spatially indistinct. Second, by placing the city in continuity with the unbounded space of the drum, (through the mediation of the open entry lobbies), the ground plane of the city is folded back on itself, warped and extended almost infinitely. Note for example, that the geometry of the spiral could not be dimensioned by conventional means: the contractor had to establish a three-dimensional matrix where all measurements run simultaneously up and across, like a topographical map.⁵

When Wright's design was submitted to the New

York City Department of Buildings, it was precisely this question of the “dimensions” of the ramp (among other questions) which elicited confusion. For the purposes of the building permit, it was necessary to determine how many stories the building contained. Counting the stops on the elevator or the turns of the ramp, building department officials suggested it was the equivalent of eight or nine stories; Wright logically suggested that it was in fact a one-story structure.⁶ Recalling the etymological connections between story and Historia could we suggested that Wright, in refusing the “story” in this way suspends time and proposes a radical non-narrativity?

3. Wright’s “other” space, (a non-dialectical other, constructed out of blurred edges and folded planes) was not realized with conventional constructional techniques. As late as 1954, Wright was still promising his clients that the building he designed could be built for the \$2,000,000 left for that purpose by Solomon R. Guggenheim at the time of his death in 1949. When, later that year, the bids were returned, only one came close a bid of around \$3,000,000, tendered by George N. Cohen of Euclid Contracting Corporation. Significantly, Euclid were not building contractors, but concrete experts whose previous experience consisted entirely of highways and bridges. Wright made the best of it, writing:

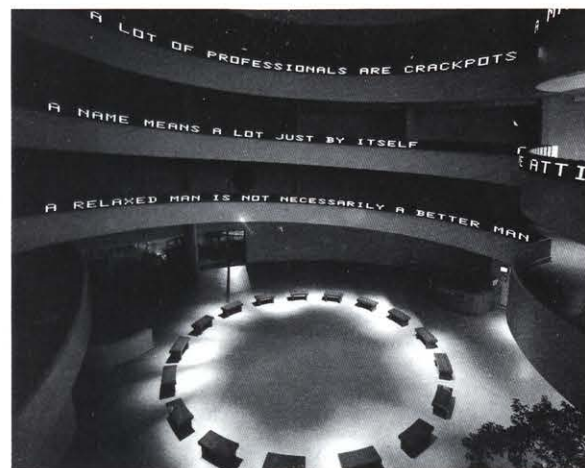
“... five bids —four almost or over four million, one about three million. That one, Euclid - a big concrete bridge construction concern [in fact Euclid was relatively small]— joining with Chuckrow, an old N.Y. builder with a good reputation (just awarded contracts for a bridge over the Hudson). This concern was the only one really bidding on the building, I believe.”⁷

As a result of this daring expedient, Wright’s temple was built not as a building but as a piece of civil engineering: the smooth curves of the American interstate system wound tight and provisionally rooted over.⁸ Working closely with the contractors, Wright modified some details, always fighting for the continuity of the spiral, which Cohen had proposed to build in segments. It deserves to be noted that despite Wright’s continual insistence on spatial continuity, the Guggenheim represents a departure in an oeuvre characterized by intricate piece by piece assembly. The woven texture of

Wright’s building fabric, as exemplified in works such as the concrete block houses, preserves the trace of the hand of the fabricator. Here, at the Guggenheim, the construction is seamless, the evidence of the assembly of parts covered over by a smooth skim coat of plaster.

Another technical detail confirms this: in the Guggenheim ramp, there are no expansion joints. Rather than an ensemble of rigid members which must be jointed, the building is an elastic whole. In literal continuity with Wright’s ideas of “organic” architecture, the building breathes: the structure accommodates thermal change by the coiling and uncoiling of the ramp, and by a subtle in and out deformation of the curved walls. Wright was so convinced of the building’s elasticity that he remarked; “When the first atomic bomb lands in New York, it will not be destroyed. It may be blown a few miles up into the air, but when it comes down it will bounce.”⁹

4. “Architecture” John Hejduk has asserted, “is a static thing that moves”; in the case of the Guggenheim, this is more and less than true. Once again the distance between Wright and the modern movement masters must be noted: Wright’s space is neither the materialization of a local fragment of a universal metric grid, as a neutral space available for diverse programmatic appropriation (Mies van der Rohe), nor the encoding of movement systems by ramps and stairs against the measured cadence of structure (Le Corbusier). Wright’s architecture is a backdrop for movement, but more significantly it is movement itself. This was even noted by as conservative a critic as Peter Blake, writing in Architectural Forum, shortly after the opening of the Museum; “Wright had felt for some years prior to the Johnson Wax Bulding that the only way truely to experience space in motion was to let people “glide” effortlessly through the space so conceived... His theory was this: as people moved along the path of the spiral, the space around them would seem to revolve gently, and unfold in a thousand ever-changing views and vistas”. Automobile traffic was originally brought directly through the building from 89th street through to Fifth Avenue, incorporating the internal movement systems into the traffic of the city with which they are brought in contact. (As if Wright could not resist “suburbani-



Vista de la instalación de Jenny Holzer, Museo Solomon R. Guggenheim, 12 de diciembre 1989 - 11 de febrero 1990.
View of the installation by Jenny Holzer, Solomon R. Guggenheim Museum, December 12, 1989 - February 11, 1990.

Foto: David Heald.

zing” even this most urban of sites.)

The effect on the interior is one of smooth interaction of multiple traffic flows, knots of viewers forming and re-forming, without fragmentation or conflict. Looking down or up, the movement of spectators is the most evident occupation of the space, the works usually being invisible to the vertical gaze, with the significant exception of the installations by artists as diverse as Carl Andre, Mario Merz or Jenny Holzer, who make the space and its structure thematic in the work of the installation itself. On the other hand, a characteristic experience of the museum is the pleasure of an unexpected (and often unfamiliar) new vista of a work just seen, from across the void, now seen from slightly above or below, the lack of metric punctuation having dissolved to imperceptibility the interval of walking.

5. The Guggenheim will re-open in late June (after an interval of nearly two years) with an exhibition in the spiral space of Wright’s museum of a single work by American minimalist Dan Flavin. Here, quite self-consciously, the curators have decided to put the building itself on display (without, perhaps the incisive interplay between word, light and movement which characterized the Jenny Holzer installation, which also incorporated the ramp into the architecture of its display). This display of the space of display connects the building —in the context of the 1950’s in America— to unfolding histories of Pop Art and to the architecture of the World’s Fairs (1939 and 1964) which bracket its construction, and in turn suggest readings perhaps unfamiliar to the standard hagiography of Wright. For Pop artists of the 50’s and 60’s, the Guggenheim quickly became an icon of modernity or

better, an American logo for the project of a “late” (in the double sense of “tardy” and of “recently passed away”) modernism. Like the structures of the fairs, this was a consumable image, devoted to presentation and display, constructed out of paper thin modern materials, and incorporating movement of crowds into its strategies of exhibition. Once again, a technical description seems significant. Wright stated in 1945:

“The building is a modern problem in air conditioning and acoustics. The structure itself is novel in New York. A fibrous fabrication like a steel basket shot with gunnite (a high pressure plastic concrete) a new process saving several hundred thousand of dollars over standard construction. Except the marble facing of the construction.”¹⁰

“Except the marble facing of the construction” (which of course was never executed). In this respect, Wright exhibits a flexibility that is the exact counterpart to the fluid geometries of the Guggenheim. For example, early in the development of the project, Wright contemplated a structure of steel plates, to take advantage of wartime shipbuilding technologies, under-utilized in the post-war economy. Wright, for symbolic reasons, sanctions a mismatch between fabric and surface (image and structure). The supplementary of the surface itself is encoded in the very grammar



Jiri Kolar, *Crumplage*, Museo Guggenheim, 1975.
Jiri Kolar, *Crumplage*, Museo Guggenheim, 1975.

of the passage. A picture of Wright emerges not as the dogmatic adherent of tectonic consistency or the expression of the “nature of materials”, but as an architect of supple tectonic imagination at the service of unfettered spatial invention. A double history of ingenuity and compromise made possible the realization of this unprecedented structure. This double history offers paradoxical confirmation that the later appropriation of the image of the building, its circulation as available currency in an economy of images, was in fact already anticipated

by the architecture’s uncharacteristically delicate disavowal of its own material presence.

The photographs published here were taken by William Short, Wright’s Clerk of the Works, during the construction of the museum in 1958 and 1959, and are supplemented by photographs of the restoration and addition taken in 1990 and 1991, supplied by the Guggenheim Museum. Thanks to Glory Jones and Julie Zander for assistance with photographic documentation.

¹ From: Guilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*; trans., 1987: “Whenever ambulant procedure and process are returned to their own model, points regain their positions as singularities that exclude all biunivocal relations, the flow regains its curvilinear and vortical that excludes any parallelism between vectors, and smooth space reconquers the properties of contact that prevent it from remaining homogeneous and striated.” pp. 372-3.

² “Space enclosed by space” is Edgar Kaufman’s formulation, cited in William Jordy: *American Buildings and their Architects*, 1972, p. 280.

³ Jordy, pp. 312-313.

⁴ “Pragmatists are supposed to treat everything as a matter of choice of context and nothing as a matter of intrinsic properties. They dissolve objects into functions, essences into momentary foci of attention, and knowing into success at reweaving a web of beliefs and desires into more supple and elegant folds.” Richard Rorty, “Philosophy without Principles” in *Against Theory*, Ed. W.J.T. Mitchell; 1985, p. 134.

⁵ Jordy, p. 137.

⁶ Jordy, p. 317.

⁷ From Frank Lloyd Wright *The Guggenheim Correspondence*, Bruce Brooks Pfeiffer, Editor, 1986, p. 207.

⁸ This also suggests a way of re-framing the supposed antipathy of Wright and his space to the works displayed within (note the letter signed by many prominent painters of the New York School, published on page 242 of the *Correspondence*). It is at precisely this moment that the fixity of the canvass of the abstract painters was being questioned by early minimalist works: see Tony Smith’s famous statement of the early 1950’s, describing a ride on the yet unfinished New Jersey Turnpike: “The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that’s the end of art.” As Rosalind Krauss has remarked, “Tony Smith’s ‘end of art’ coincided with —indeed conceptually undergirded— the beginning of minimalism.”

⁹ Jordy, p. 314.

¹⁰ *Correspondence*, p. 62.

El Castillo de Roma Halat

El Castillo by Roma Halat

JANUSZ K. GLOWACKI

Janusz K. Glowacki es historiador del arte y fue director del Museo de Arte Moderno de Lodz durante el período 1975-1981. Desde 1984 dirige, junto con Grzegorz Musiad la galería de Arte 86 en Lodz. Este texto es un comentario a la obra de la artista polaca Roma Halat, recientemente expuesta en ARCO 92, Madrid.

Janusz K. Glowacki is an art historian and was the director of the Museum of Modern Art in Lodz between 1975-1981. Since 1984, he has directed, together with Grzegorz Musiad, the Art 86 gallery in Lodz. This text is a commentary on the work of the Polish artist Roma Halat, recently exhibited at ARCO 92 in Madrid.

La galería polaca Galería 86, de la ciudad de Lodz, ha presentado en ARCO 92, en Madrid, entre otras, un lote de obras de Roma Halat, profesora de la Escuela Superior de Artes Plásticas de Lodz. Desde 1984, estos trabajos tienen un título común: *La Triada*. Son unos dibujos laminares, espaciales, compuestos de tres folios. Las láminas están colocadas una encima de la otra. “Existe —según afirma la autora— un principio, un centro y un final. Se forma una Triada”. La superficie exterior de la primera hoja está cubierta con una escritura codificada, escrita al revés y con la mano izquierda, “la mano de la naturaleza” según Roma Halat. Son trozos de textos literarios o poesías preferidas, de textos propios... En esta hoja se han recortado y abierto semicírculos que destapan el envés de la hoja, un registro del dibujo automático. Este se une a la “magia