

PARK AVENUE
STREETSCAPE



Cristina Gastón Guirao

Edita:

grupo **pab** Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAB, UPC

Comité editorial:

Responsable:

Félix Solaguren-Beascoa.

Equipo docente:

Luis Alegre, Antoni Barceló, Elena Fernández, Cristina Gastón, Gustau Gili, Jaume Sanmartí, Carlos Vinardell.

Colaboradores:

Pedro Villar, Anna Pérez.

pab 03, 1ª edición: septiembre de 2011 - 2ª edición: febrero de 2012

© 2010 pab y los autores de los textos.

© 2011 Paul Hammond, por la traducción.

Publicación de ámbito académico sin ánimo de lucro.

Impresión: ETSAB

ISBN: 978-84-608-1256-2

Proyectos VII - VIII

ETSAB, campus sur UPC

Av. Diagonal, 649 – 08028 Barcelona

Despacho 5.4

Tel. 93 401 64 08 / 93 401 63 88

grup.pab@upc.edu

<http://pab.pa.upc.edu>

Foto de portada: Park Avenue

PARK AVENUE STREETSCAPE

CRISTINA GASTÓN GUIRAO



Manhattan por Andreas Feininger en 1950
Manhattan by Andreas Feininger in 1950

ÍNDICE

Prefacio	pg. 6
Breakfast at Tiffany's	pg. 8
Antecedentes	pg. 12
390 Park Avenue	pg. 20
375 Park Avenue	pg. 36
270 Park Avenue	pg. 54
500 Park Avenue	pg. 74
1071 Fifth Avenue entre calles 88 y 89	pg. 88
Men in Black	pg. 100
Notas finales.	pg. 102
Stoller	pg. 105
Bibliografía	pg. 106

Preface

To start and end a book about architecture with references to different films reinforces its visual character. Modern architecture makes sense through being traversed, physically and visually, and what better than the lens of a camera, still or film, to get the best out of the urban landscape that architecture constructs?

Proposed here is a physical tour along Park Avenue—based on impeccable film and photo images—with a final visit to Fifth Avenue.

It could be understood as a chronological tour, from Lever House to the Pepsi-Cola Building, ascending and descending Park Avenue. A chronology that while it is rigorous in paying attention to the year the building work ended, is less so in terms of its start, according to which the Guggenheim ought to have got the tour under way. In this case the movie chronology obviously reinforces the decision behind the tour. This is a tour that juggles simultaneously, in both text and image, with a dual vision: the distant one that places the buildings in their setting by describing the urban landscape, and the closer one that recognizes the value of the subtle way in which the buildings on Park Avenue, simple and forceful prisms, make contact with the ground, where the observer's role is crucial.

Three architects delimit the tour, and they suffice not only to justify the landscape interest of the avenue, but also to demonstrate how the excellence of their different approaches has yet to be surpassed by later buildings.

This is a book conceived and posited in terms of Architecture, in a tour combining historical data and architectural descriptions, to the enrichment of both. It is not a question, therefore, of applying a scientific method with the aim of confirming an evolutionary process. It is about explaining the complexity of architecture, with its brilliant moments and its mistakes, giving voice to all those people, photographers and film directors, who have been able to recognize the visual richness these works of architecture configure.

Prefacio

Iniciar y concluir una publicación de arquitectura con referencias cinematográficas refuerza sin duda el carácter visual de ésta. La arquitectura moderna cobra sentido al ser recorrida, física y visualmente, y que mejor que el objetivo de una cámara, fotográfica o cinematográfica, para sacar el mejor partido del paisaje urbano que construye la arquitectura.

Se propone aquí un recorrido físico por Park Avenue -apoyado en imágenes fílmicas y fotografías impecables- con un desplazamiento final a la Quinta Avenida. Podría entenderse como un recorrido cronológico, desde la Lever House al Pepsicola Building, ascendiendo y descendiendo por Park Avenue. Cronología que si casi es rigurosa atendiendo al año de finalización de las obras, no lo es respecto al inicio, según la cual el Guggenheim debería haber iniciado el recorrido. En este caso la cronología cinematográfica refuerza sin duda la decisión del recorrido. Recorrido que juega simultáneamente, tanto en el texto como en las imágenes con la doble visión: la lejana que pone en relación los edificios y su entorno, describiendo el paisaje urbano, y la próxima que reconoce el valor de la sutil manera como los edificios de Park Avenue, prismas simples y contundentes, producen su contacto con el suelo, donde la papel de observador es primordial.

Tres arquitectos acotan el recorrido, y son suficientes, no solo para justificar el interés paisajístico de esa avenida, sino también para comprobar cómo la excelencia de sus planteamientos no ha sido todavía superada por construcciones posteriores.

Se trata de una publicación concebida y pensada desde la Arquitectura, en un recorrido en el que se entremezclan los datos históricos y las descripciones arquitectónicas, enriqueciéndose mutuamente. No se trata por tanto de la aplicación de un método científico con objeto de confirmar un proceso evolutivo. Se trata de explicar la complejidad de la arquitectura, con sus momentos brillantes y sus errores, dando voz a todos aquellos, fotógrafos y directores cinematográficos, que han sido capaces de reconocer la riqueza visual del paisaje que estas arquitecturas configuran.



Fotogramas de Breakfast in Tiffany's, 1961.
Breakfast in Tiffany's shot, 1961.

Breakfast at Tiffany's

El siguiente relato entrelaza varios edificios erigidos en los años cincuenta a lo largo de Park Avenue cuando dos arquitectos, Mies y Gordon Bunshaft, rivalizaban en sortear la normativa para construir el paradigma de un edificio en altura sacando ventaja de desocupar en gran parte la parcela.

El cine pone los antecedentes. Desayuno en Tiffany's (1961), basada en la novela de Truman Capote (1958), es célebre por muchas razones, entre otras, por la escena en la que Holly -encarnada por Audrey Hepburn- se detiene frente al escaparate de la joyería Tiffany's de la Quinta Avenida. Toda la película está grabada en estudio a excepción de esta

Breakfast at Tiffany's

The following account intertwines various buildings erected in the 1950s along Park Avenue when two architects, Mies and Gordon Bunshaft, competed in getting round the regulations to do with building a paradigmatic high-rise building by making the most of leaving the land lot largely empty.

The cinema provides the antecedents. Breakfast at Tiffany's (1961), based on the novel by Truman Capote (1958), is famous for many reasons, including the scene in which Holly—played by Audrey Hepburn—stops in front of the window of Tiffany's, the Fifth Avenue jeweler's. The whole film is shot in a studio, apart from this and another scene almost at the end, which is the one that is of interest here. Holly and Paul stroll along Park Avenue. Positioned at ground level, almost,

escena y otra casi al final que es la que ahora más interesa. Holly y Paul pasean por Park Avenue. La cámara situada casi a ras del suelo recorta el perfil de la pareja contra el skyline, recientemente inaugurado, de la avenida. La escena empieza mostrando de fondo la torre del edificio Hemsley sobre Central Station (1929), a la derecha aparece el edificio para la Union Carbide Corporation (1960). Conforme avanzan por la avenida entran en plano el Racquett Club (1918) y la Lever House (1952). Finalmente la pareja se sienta delante del Seagram (1958) antes de entrar en un pequeño restaurante al cruzar la calle 52. Blake Edwards ha presentado en pocos segundos las últimas y más relevantes intervenciones arquitectónicas en la ciudad.

El Seagram ha servido como fondo de escena en muchas ocasiones. Incluso Woody Allen que no es especialmente amante del Manhattan de vidrio y acero sitúa en la plaza del Seagram a un equipo de rodaje al inicio de *Celebrity* (1998). Preparan la última escena de un filme ficticio. La actriz Melanie Griffith cruza Park Avenue y una vez en la plaza se gira y alza la cabeza hacia el cielo para ver lo que ha escrito un avión con

the camera silhouettes the couple against the recently unveiled skyline of the avenue. The scene begins by showing the distant tower of the Hemsley Building above Central Station (1929), while to the right there appears the building for the Union Carbide Corporation (1960). As they advance along the avenue the Racquet and Tennis Club (1918) and Lever House (1952) come into shot. Finally the couple sits down in front of the Seagram Building (1958), before entering a small restaurant after crossing 52nd Street. In a matter of seconds Blake Edwards has presented the latest and most relevant architectural interventions in the city.

The Seagram has served as a backdrop on many occasions. Even Woody Allen, who is not a great lover of the Manhattan of glass and steel, stations a film crew in the plaza of the Seagram at the beginning of *Celebrity* (1998). They prepare the final scene of a fictitious movie. The actress Melanie Griffith crosses Park Avenue and once in the plaza turns and lifts her head skywards to see what a plane has written with its vapor trail framed in a shot from below and with a high-angle shot of Lever House. An almost sarcastic meaning might be seen in this location, as in *Match Point* when he has the main protagonist—the bad guy in the movie—work

su estela enmarcado en un plano desde abajo con un plano picado de la Lever House. Podría verse un sentido casi sarcástico en esta localización como cuando en Math Point pone a trabajar al protagonista –el malo de la película- en el edificio Swiss Re de la City de Londres. Los gustos de Allen traslucen en cualquiera de sus películas, aunque en algunas ocasiones es especialmente explícito. En Hannah y sus hermanas, cuando el personaje del arquitecto Sam Waterson lleva de paseo por la ciudad a April y Holly el circuito incluye los apartamentos Dakota (1884), el edificio Chrysler (1931) o el hotel Waldorf Astoria (1931). Al inicio de Manhattan (1979), el fondo musical de Gershwin acompaña una sucesión de imágenes urbanas que celebra la ciudad y culmina con fuegos artificiales sobre el skyline nocturno desde Central Park. Los primeros planos incluyen una vista de Park Avenue bajo la nieve, desde la calle 50 mirando hacia el edificio Hemsley respaldado por el Panam (1963).

in the Swiss Re Building in the City of London. Allen's tastes show through in all of his movies, although on some occasions this is particularly explicit. In Hannah and Her Sisters, when the character of architect Sam Waterson takes April and Holly on a stroll through the city, the circuit includes The Dakota apartment building (1884), the Chrysler Building (1931) and the Waldorf Astoria Hotel (1931). At the start of Manhattan (1979), the Gershwin music in the background accompanies a series of urban images that celebrates the city and ends with the firework display over the nocturnal skyline seen from Central Park. The opening shots include a view of a snowbound Park Avenue from 50th Street looking towards the Hemsley Building, with the Pan Am Building (1963) to the back of it.



Park Avenue desde el edificio Helmsley, 1939.
Park Avenue from Helmsley building's. 1939.

Antecedentes

Desde principios del siglo XIX, Park Avenue, originalmente la cuarta de entre las doce avenidas iniciales -Lexington y Madison se abrieron más tarde- era la vía de entrada de los trenes hasta lo que hoy se conoce como Grand Central Terminal. Los trenes primero circulaban en superficie, después en trinchera -estaba parcialmente cubierta con arbolado y jardines, de ahí lo de parque- y finalmente, cuando se adoptó el sistema de alimentación eléctrico, en túneles cerrados. El complejo de la estación interrumpe la avenida entre las calles 42 a 46. El edificio Hemsley con su característico remate, construido en 1929 interceptaba la perspectiva hasta 1963 cuando se acaba de levantar el edificio Panam que

Antecedents

Ever since the beginning of the 19th century, Park Avenue, originally the fourth of the initial twelve avenues—Lexington and Madison were opened later—was the entry route for trains to what is today known as Grand Central Terminal. To begin with, trains traveled on the surface, then in a cutting—this was partially covered over with trees and gardens, whence the park—and finally, when the electricity supply system was adopted, in closed tunnels. The station complex interrupts the avenue between 42nd and 46th Streets. Built in 1929, the Hemsley Building, with its characteristic ornamental crown, intercepted the perspective until 1963, when the Pan Am Building was finally finished. Since then, the latter has completely blocked the view. Successive extensions to the number of tracks and platforms in the station have gradually produced a major appropriation of

le acompaña a partir de entonces para interrumpirla por completo. Las sucesivas ampliaciones del número de vías y andenes de la estación han ido produciendo una importante afectación del subsuelo de las manzanas próximas a Park Avenue, desde la estación hasta la calle 51, incluso bajo las propiedades privadas. De ello se beneficia el Hotel Waldorf Astoria, entre las calles 49 y 50 y Park y Lexington, en cuyas plataformas inferiores hacen parada los trenes de lujo.

A principios de los años cincuenta la avenida presentaba un frente edificado consolidado, streetwall, con edificios residenciales de doce plantas de altura, de ladrillo y piedra, que dibujaban una cornisa considerablemente continua contra el cielo. Bunshaft ha explicado que las parcelas se construían hasta el límite del perímetro de ocupación dejando enormes patios interiores hasta los que se conducía el coche y desde los que se accedía a los apartamentos de doce o catorce habitaciones que en 1950 ya resultaban obsoletos, dado que ya nadie podía tener sirvientes. El que las viviendas estuvieran en gran parte vacías, el terreno fuera valioso y se necesitaran oficinas, propició el que en

the subsoil of the blocks close to Park Avenue, from the station to 51st Street, and beneath many private properties, even. A beneficiary of this has been the Hotel Waldorf Astoria between 49th and 50th Street and Park and Lexington, at whose lower platforms luxury trains make a stop.

At the start of the 1950s, the avenue presented a consolidated built frontage, a streetwall with 12-story residential buildings of brick and stone that described a largely continuous cornice against the sky. Bunshaft has explained that the land lots were built on to the very edge of the perimeter boundary, leaving huge interior courtyards into which cars were driven. From such courtyards one acceded to apartments of twelve or fourteen rooms that were already obsolete by 1950, given that people no longer had servants. The fact that the apartments were largely empty, that the land was valuable, and that offices were needed meant that in a decade the streetscape of the avenue would change completely. According to Bunshaft, in Paris they would have preserved the façades and updated the interior of the buildings, but this was New York City. Constructed between 1950-52, Lever House was one of the first buildings to get start the gradual, inexorable replacement of apartment buildings by office skyscrapers under way.

una década cambiara por completo el streetscape de la avenida. Según él mismo, en París habrían conservado las fachadas y actualizado el interior de los edificios, pero ésto era Nueva York. La Lever House construida entre 1950-52 fue uno de los primeros edificios en detonar la paulatina e inexorable sustitución de las viviendas por rascacielos de oficinas.



Park Avenue desde la calle 47 hacia el norte (1925). Las vías y andenes de Grand Central Terminal afectan a las parcelas aledañas a la estación.
Park Avenue from 47th Street to the north (1925). The tracks and platforms of Grand Central Terminal affected parcels bordering to the station.



Park Avenue antes 1938. Vista desde la calle 56 hacia el sur.
View to the south from the Fifty-sixth street, before 1938.



Park Avenue en 1957. Vista desde la calle 56 hacia el sur.
View to the south along Park Avenue from East Fifty-sixth street, 1957.



| 390 Park Avenue



| 375 Park Avenue

Tax-payer sustituido por la Lever House.
Tax-payer was replaced by the Lever House.

Apartamentos Montana sustituidos por el edificio Seagram, a la derecha el Hotel Ambassadors.

Montana apartments were replaced by the Seagram building, Ambassadors hotel to the right.



| 270 Park Avenue

Hotel Marguery sustituido por el edificio Union Carbide.
Marguery hotel was replaced by the Union Carbide building.



| 500 Park Avenue

Edificio sustituido por el edificio Pepsi-cola, a su derecha el Hotel Delmonico.
Building was replaced by the Pepsi-cola building, Delmonico hotel to its right.



Lever House desde la calle 52, 1952.
Lever House view from the 52th street, 1952.

390 Park Avenue, Lever House. 1950-52

La parcela de que disponía la compañía Lever Brothers para construir su sede corporativa en Nueva York ocupaba casi la mitad de una manzana, 60 x 55 m, con frente a Park Avenue, entre las calles 53 y 54. Estaba parcialmente edificada con un edificio comercial de una planta de altura de 1938, un tax-payer: un tipo de explotación comercial que utilizaban los operadores inmobiliarios para rentabilizar el solar con el mínimo gasto hasta que el beneficio de una venta fuera óptimo. De ahí que el frente de fachadas consolidado quedaba interrumpido justo en el solar que iba a ocupar la Lever lo que permitió a Bunshaft constatar el efecto de desocupar el extremo de la manzana, antes de empezar el

390 Park Avenue, Lever House. 1950-52

The land lot the Lever Brothers Company had available to build its corporate headquarters on in New York occupied almost half a block, 60 x 55 m, overlooking Park Avenue between 53rd and 54th Street. It was partly occupied by a commercial one-story building from 1938, a "taxpayer"—a type of business operation real estate operators used to cash in on the land lot at a minimum outlay until the profits from a sale were at a high. So it was that the consolidated frontage of façades was interrupted on the very piece of land the Lever was going to occupy, which enabled Bunshaft to verify the effect of leaving the end of the block empty prior to embarking on the design. This circumstance was inevitably to facilitate the novel layout of Bunshaft's building. The lot was affected by a curious and

proyecto. Necesariamente esta circunstancia hubo de facilitar la novedosa disposición del edificio de Bunshaft. La parcela estaba afectada por una curiosa y célebre normativa que regulaba el uso de oficinas y establecía la ocupación del suelo en función de la altura, si bien una ocupación inferior a la cuarta parte no tenía limitación de altura. En este caso la compañía Lever Brothers sólo quería construir la superficie precisa para acoger sus mil empleados y estaba dispuesta a renunciar al resto de la edificabilidad y a prescindir de los beneficios de disponer de más metros para alquilar a otras empresas. Hecha la consideración que no habría mejor publicidad que el que su edificio se identificara totalmente con su compañía

En otoño de 1950 el Museo de Arte Moderno de Nueva York dedicó una exposición a SOM en la que se exhibía la maqueta del proyecto. La solución dada por Gordon Bunshaft, responsable por parte de SOM, consistía en dos cuerpos: uno base de una planta que ocupaba toda la parcela sobre un porche abierto —siendo tres cuartas partes accesibles a los transeúntes— y sobre éste un cuerpo alto que al ocupar sólo una

celebrated regulation that governed the use of offices and established the occupation of the land in relation to height, so that the occupying of less than a quarter of it meant there was no height limitation. In this instance Lever Brothers only wanted to construct the exact area needed to accommodate its one thousand employees and was prepared to renounce the remaining building coefficient and forego the benefits of having further meters to rent to other companies. There was no better publicity, it considered, than having its building completely identified with the company.

In autumn 1950 the Museum of Modern Art (MoMA) in New York devoted an exhibition to Skidmore, Owings and Merrill (SOM), in which the model of the project was on show. The solution proposed by Gordon Bunshaft, the SOM representative, consisted of two bodies: a one-story base that occupied the entire lot over an open porch—three-fourths accessible to passers-by—with above it a tall body that, by only occupying a quarter of the land, could be a straight-sided volume without the need for setbacks and reach as high as twenty-four floors. Other SOM architects were studying this scheme: an extended low body of commercial use and a tall body with a much-reduced footprint for high-rise offices. It is possible

cuarta parte del suelo podía constituirse como un volumen recto, sin obligación de retranqueos en altura, hasta completar 24 niveles. Otros arquitectos de SOM venían estudiando este planteamiento: cuerpo bajo extenso de uso comercial y cuerpo alto de planta mucho más reducida para oficinas en altura. Es posible que Bunshaft retomara la idea y la desarrollara.

El cuerpo alto es un prisma vertical cuyo lado menor se alinea a Park Avenue y su lado mayor, perpendicular a ella, toma toda la profundidad de la parcela. La sección que publica Bunshaft presume de comparar el corte del proyecto con el perfil retranqueado que establece la normativa. En muchas fotos de la Lever House aparece de fondo el Mont Building de 1931, en la calle 53 con Madison, que muestra el sistema habitual de retirada en altura de la fachada, hasta llegar a levantar una torre de 162 m. El cuerpo alto ocupa una posición asimétrica en el alzado a Park: con el eje a 20m de la acera norte y a 40 m de la acera sur. Así aprovecha un retranqueo de la medianera para ganar la máxima longitud y de paso pone distancia con el Racquet Club, permite el

that Bunshaft picked up on the idea and developed it.

The tall body is a vertical prism whose shorter side is aligned with Park Avenue, with its longer side, perpendicular to it, taking up the entire depth of the land lot. The section Bunshaft published sets out to make a comparison between the section of the project design and the stepped outline established in the regulations. Appearing in the background of many photos of Lever House is the Du Mont Building (1931) at 53rd Street and Madison, which features the habitual system of setbacks ascending up its 162-meter tower façade. The tall body occupies an asymmetrical position in the Park Avenue elevation, with the axis 20 m from the northern sidewalk and 40 m from the southern sidewalk. In this way Bunshaft makes use of a stepping of the party wall to gain maximum longitude and en passant keeps at a distance from the Racquet Club; this enables sunshine to reach the terrace on the second floor and, via the patio, the lobby. On the other hand, the disposition of the vertical prism exposes to view the crude and irregular outline of the neighboring party walls, a circumstance that Mies, on the plot opposite, will painstakingly camouflage. Today, the adjacent building on 53rd Street has been replaced by a skyscraper, which takes advantage of the room left by the Lever to

asoleamiento de la terraza del primer piso y, a través del patio, del vestíbulo. Por el contrario esta disposición del prisma vertical deja al descubierto el perfil tosco e irregular de las medianeras vecinas, circunstancia que Mies en el solar de enfrente camuflará concienzudamente. En la actualidad el edificio colindante de la calle 53 ha sido sustituido por un rascacielos –que aprovecha el aire desocupado por la Lever para hacer de su medianera la fachada principal.

El programa en planta baja -la rampa del aparcamiento, el núcleo de comunicación, los servicios y un pequeño auditorio- se adosa al fondo medianero liberando el resto de la superficie, solo interrumpida por los pilares y una escalera de servicio. El cerramiento vidriado del vestíbulo coincidente con la proyección del cuerpo alto permite la continuidad visual entre las calles. El nuevo pavimento dibuja una retícula que denota la anchura de los soportes verticales y que se extiende hasta el bordillo de la calzada.

La manera de proporcionar suelo público, aumentando las aceras con el porche, y de liberar el espacio aéreo, disponiendo el cuerpo trans-

turn its party wall into the main façade.

The ground-floor program—the parking ramp, communications core, services and a small auditorium—abuts onto the party-wall end, thus freeing the remaining surface area, interrupted by pillars and a service stair alone. Coinciding with the jut of the tall body, the glazed outer wall of the lobby permits visual continuity between the streets. The new paving describes a grid that denotes the width of the vertical supports and extends as far as the kerb of the sidewalk.

This way of providing public land by augmenting the sidewalks with the porch, and of freeing aerial space by arranging the body transversally to the avenue, is still an extremely convincing volumetric move. In June 1952 Nikolaus Pevsner, interviewed by the New York Times, highlighted the fact that the design had deployed the central idea of the Rockefeller Center of allowing for sufficient space around a skyscraper, seeing this as “the start of something.”

versal a la avenida, permanece como una clave volumétrica extremadamente convincente. En junio de 1952, Nikolaus Pevsner, entrevistado por el New York Times, destacaba que el proyecto había desplegado la idea central del Rockefeller Center de dar suficiente espacio alrededor del rascacielos y lo veía como “el inicio de algo.”



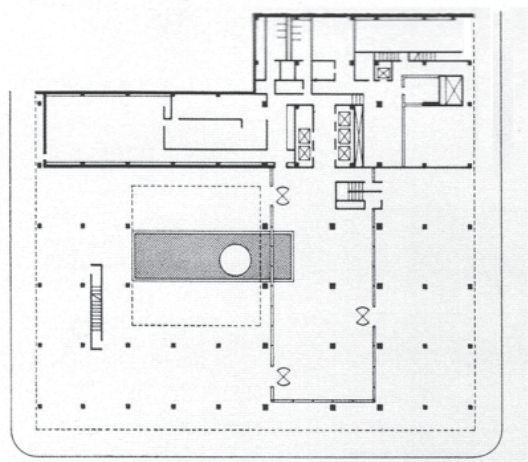
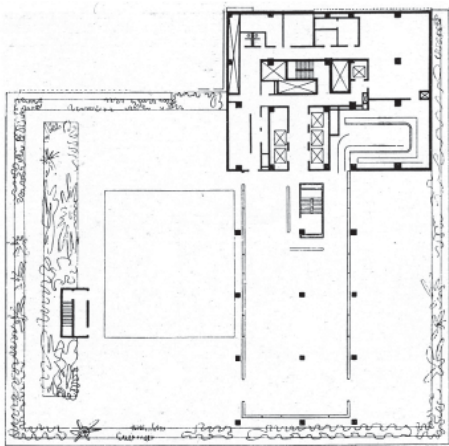
Lever House desde la calle 53.
Lever House view from the 53th street.



Edificio tax-payer de Rosario Candela, entre las calles 53 y 54, 1944.
Tax-payer building by Rosario Candela, between 53th and 54th streets, 1944.



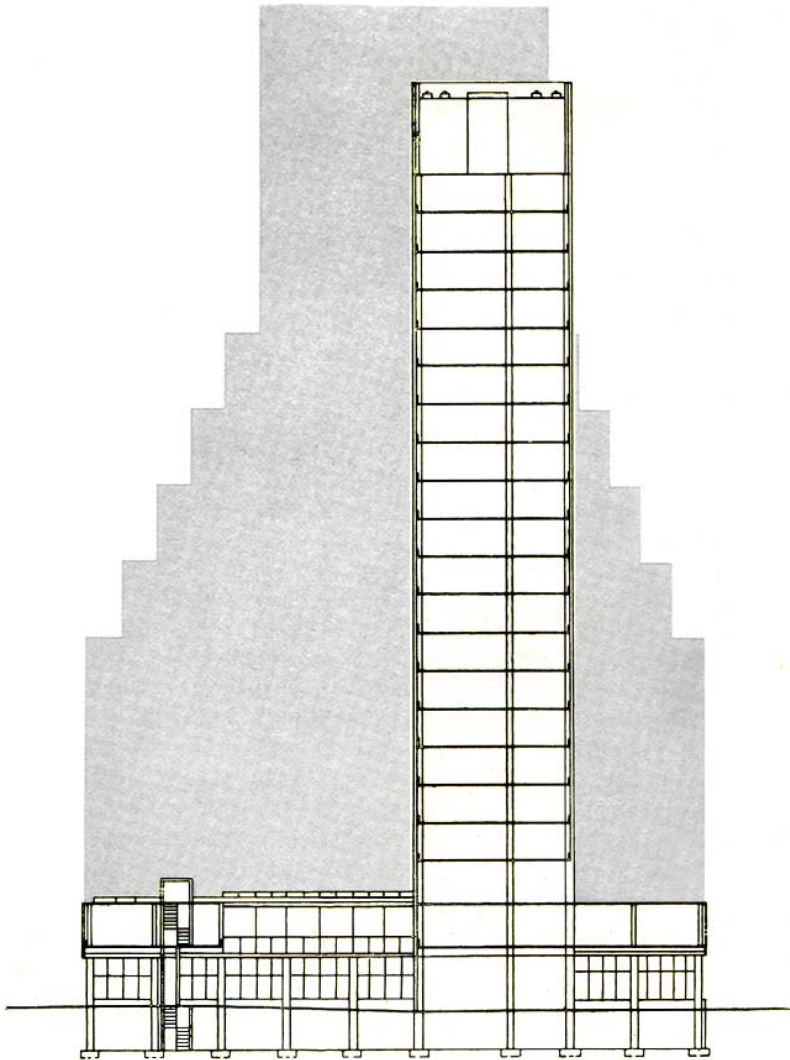
Lever House en 1952.
Lever House in 1952.



Lever House, plantas.
Lever House, plants.



Lever House en 1952.
Lever House in 1952.



Sección Lever House comparada con volumen normativo.
Lever House section compared with the regulation volume.



Exterior.
Exterior.



Vista desde el patio.
View from the courtyard.



Patio.
Courtyard.



Patio.
Courtyard.



Patio.
Courtyard.



Edificio Seagram, a la derecha aparece la fachada de la Lever House. Sobre el hotel Ambassadors sobresale el hotel Waldorf-Astoria.
Seagram Building, Lever House facade to its right. Waldorf-Astoria Hotel stands out Hotel Ambassador.

375 Park Avenue. Edificio Seagram (1954-58)

En abril de 1955, tres años después de inaugurada la Lever House, se da a conocer por primera vez la maqueta del edificio que la corporación Seagram va a levantar en la manzana de enfrente, entre las calles 52 y 53, en el lugar ocupado por los apartamentos Montana. Se había generado una gran expectación por el proyecto desde que en 1954 se hizo público que el arquitecto iba a ser Mies van der Rohe. El solar será algo más que grande que el de la Lever House: 60 x 90 m, dos tercios de la manzana. En el artículo de Architectural Forum que se hizo eco del hecho se destacó que el edificio propuesto era un prisma recto; que dejaba una plaza de la calle 52 a la 53; que las 38 plantas

375 Park Avenue, the Seagram Building. 1954-58

In April 1955, three years after the unveiling of Lever House, the model first became known of the building the Seagram Corporation was going to erect on the block opposite, between 52nd and 53rd Streets, on the space occupied by the Montana apartment building. A lot of excitement had been generated by the project, ever since it became known in 1954 that the architect was to be Mies van der Rohe. The site would be a little bit bigger than Lever House's: 60 x 90 m, two-thirds of the block. In the Architectural Forum article that echoed the fact, it was pointed out that the proposed building was a straight prism; that it made way for a plaza from 52nd to 53rd Street; that the 38 floors of glass and metal curtain wall would be neither of aluminum or of steel but, probably, of copper (it would

de muro cortina de metal y vidrio no serían ni de aluminio ni de acero sino, probablemente, de cobre – sería de bronce; y con vidrios tintados, no de color azul, sino en un tono cálido y que además irían de techo a suelo, no como en la Lever donde los antepechos eran de obra. En este momento el proyecto ya estaba bien definido aunque la plaza todavía sufriría cambios importantes en su configuración dado que el plano del suelo fue objeto de maqueta aparte y larga consideración. El ineludible balance comparativo entre ambos edificios quedaba inaugurado.

Según Spaeth, Mies consideró tres soluciones o grupos de soluciones: torre de planta cuadrada, torre de planta rectangular con frente estrecho a la avenida como la Lever o con frente largo paralelo a la avenida que será la solución final. Mies mandó hacer maqueta del perfil edificado sobre la avenida desde la calle 46 a la 57 como base para probar diferentes alternativas. Sabía que tenía asegurados dos frentes: el de justo delante con el edificio del Racquett Club y en diagonal hacia al norte con la Lever House. Además se hizo construir el perfil retranqueado normativo para los alzados de las calles laterales contando con la

be of bronze); and with tinted glass windows, not in blue but in a warm tone, and that moreover they would extend from floor to ceiling, not like in the Lever, where the sills were of brick. At the time the project was already well defined, although the plaza would still undergo many changes to its configuration, given that the ground plane was subject to a separate model and to long consideration. The unavoidable comparative reckoning between the two buildings was under way.

According to Spaeth, Mies considered three solutions or sets of solutions: a tower with a square footprint; a tower with a rectangular footprint with its narrow façade giving onto the avenue like the Lever; or one with its long façade parallel to the avenue, which would be the final solution. As a way of trying out different alternatives Mies had a model made of the built profile overlooking the avenue from 46th to 57th Street. He knew he had two frontages for certain: the one just in front with the Racquet Club building and diagonally towards the north with Lever House. He also had built the regulation stepped profile for the elevations of the side streets, relying on the probable replacement of the current apartment buildings. Mies's strategy is the same as Bunshaft's: in order to be able to make the façade straight up and down, it is necessary to restrict the footprint of the tower

probable sustitución de los actuales inmuebles. La estrategia de Mies es la misma de Bunshaft: para poder hacer la fachada recta a plomo, en toda la altura hasta el suelo, hay que limitar la superficie de la planta de la torre a la cuarta parte del solar —algunas fotos hacen exhibición del plano de 157 m sobre la calle. Desde Park Avenue el volumen aparenta ser un prisma simple de geometría impecable e implacable, sin embargo, su espalda desvela una sofisticada solución para resolver el contacto del volumen principal con los vecinos.

Mies es más celoso todavía que Bunshaft y dedica una atención extrema a todos los puntos de unión de la nueva estructura con lo existente, sin dejar cabos sueltos. El dibujo de la planta baja es el que mejor permite seguir todas las conexiones, empezando por la distribución simétrica y frontal respecto a Park Avenue y el Racquet Club. La trama de juntas del pavimento dibuja un área prácticamente cuadrada, 60 x 60 m - la mitad de la manzana- sobre la que se levanta la torre retirada treinta metros de la alienación preceptiva. Es la superficie que corresponde al espacio de dominio visual de la persona que transita por ella

to a fourth part of the site—some photos make a show of the 157-meter plane above the street. From Park Avenue the volume seems to be a simple prism of impeccable and implacable geometry. For all that, the back reveals a sophisticated solution to resolving the contact of the main volume with its neighbors.

Mies was even more conscientious than Bunshaft and devoted a great deal of attention to all the new structure's points of contact with what was already there, leaving nothing to chance. The drawing of the first floor is the one that best allows us to follow all the connections, beginning with the symmetrical frontal layout in relation to Park Avenue and the Racquet Club. The pattern of the joins in the paving describes an area that is practically square, 60 x 60 m—half the block—on which is erected the tower, set back thirty meters from the mandatory alignment. This is the surface area that corresponds to the space of visual command of the person who passes through it, and, although it partly pertains to the lobby itself, the glazing that seals it off—notably recessed from the perimeter of the upper floors—does not interrupt the continuity of perception of the platform, which is only visually intercepted by the pillars and elevator cases.

The sets of elevators are laid out so as to form three parallel passageways that

y, aunque parcialmente pertenece ya al vestíbulo propiamente dicho, el acristalamiento que lo cierra -notablemente retrasado del perímetro de las plantas superiores- no interrumpe la continuidad de la percepción de la plataforma sólo interceptada visualmente por los pilares y por las cajas de ascensores.

Los grupos de ascensores se disponen de modo que se forman tres pasos paralelos que absorben el flujo de acceso desde la avenida. Al desnudar las cajas de cualquier agregado son claramente visibles desde toda la acera perimetral. La gran altura del vestíbulo, siete metros libres, el exquisito revestimiento de travertino en contraste con el mosaico gris vitrificado del techo y la iluminación les otorga un gran efecto monumental, como de antiguo templo egipcio.

Un cuerpo de cinco pisos de altura adosado al límite sur de propiedad de calle a calle y en un ancho de un tercio del terreno construye el fondo de escena. La vegetación está dispuesta adrede en los flancos de la torre. Dos grandes áreas con el pavimento rebajado alojan sendos estanques laterales al acceso central desde Park, conducen la circu-

absorb the access flow from the avenue. By stripping the cases of any extra addition, they are clearly visible from all parts of the perimeter sidewalk. The great height of the lobby, seven clear meters, the exquisite facing of travertine marble in contrast to the gray vitrified mosaic of the ceiling, and the lighting lead to a grandiose monumental effect, as in an ancient Egyptian temple.

With a width of one third of the land, a body five floors in height abutting onto the southern edge of the property and extending from street to street forms a backdrop. The vegetation is set out deliberately on the flanks of the tower. Two large areas with sunken paving accommodate pools sideways on to the central access from Park Avenue. They conduct pedestrian traffic to the center of the lobby as well as shifting attention from the sides of the plaza—a device akin to the one used thirty years before in the Barcelona Pavilion. Two flights of steps between the elevators are aligned with the low body, providing access from the lower level of the sides.

The confines of the plaza are exquisitely delineated. The new paving is confined to the perimeter of the street alignments; it does not invade the sidewalk as far as the road, as occurs in Lever House. In relation to the side streets the horizontal

lación peatonal al corazón del vestíbulo al tiempo que distraen de los laterales de la plaza – un recurso equivalente al empleado treinta años antes en el Pabellón de Barcelona. Dos tramos de escalones entre los ascensores y el cuerpo bajo se alinean proporcionando acceso desde la cota más baja de los laterales.

El ámbito de la plaza queda exquisitamente delineado. El nuevo pavimento se circunscribe al perímetro de las alineaciones de calle, no invade la acera hasta la calzada como sucede en la Lever. El plano horizontal de nivelación del suelo en relación a las calle laterales viene acabado con una pieza rectangular de mármol verdoso, que contrasta con el revestimiento de suelo y muros hasta la acera de granito gris rosáceo y previene del desnivel.

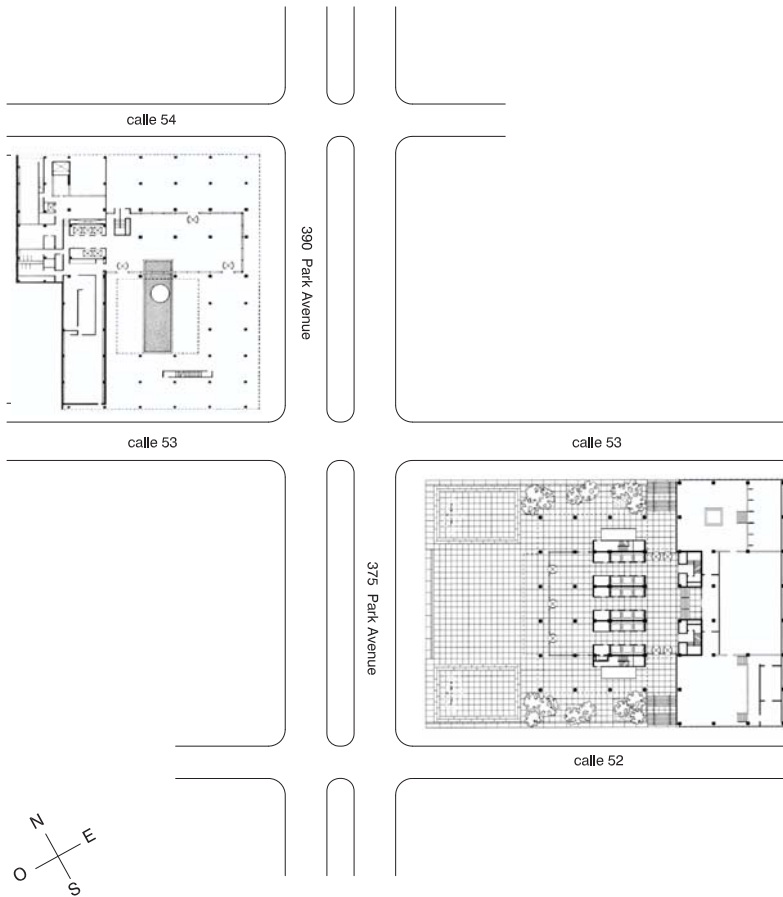
En la oficina de Mies se había generado la expectativa de que con este encargo habría beneficios y aumentarían los sueldos, pero nuevamente la incansable reconsideración de todos los pormenores vuelve a mermar las ganancias. Después de agregar 65000 m² se ha ganado espacio urbano a un entorno congestionado.

plane of leveled ground is finished with a rectangular piece of greenish marble; it contrasts with the facing of floor and walls as far as the sidewalk of pinky gray granite and forestalls the difference in height.

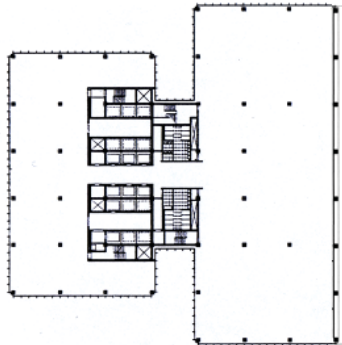
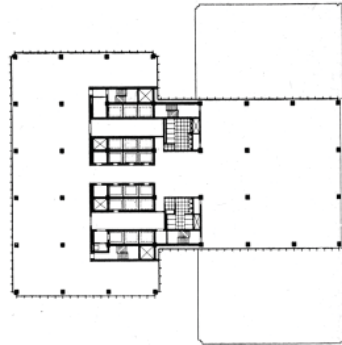
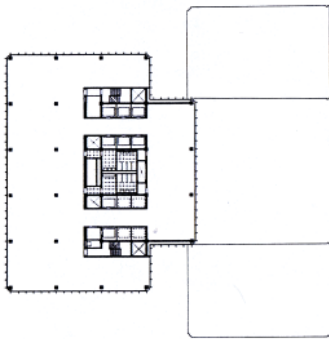
In Mies's office the expectation had been generated that with this commission there would be profits galore and that salaries would increase, but once again the tireless rethinking of every detail reduced the profits. After adding 65,000 m², urban space was won from a congested environment.



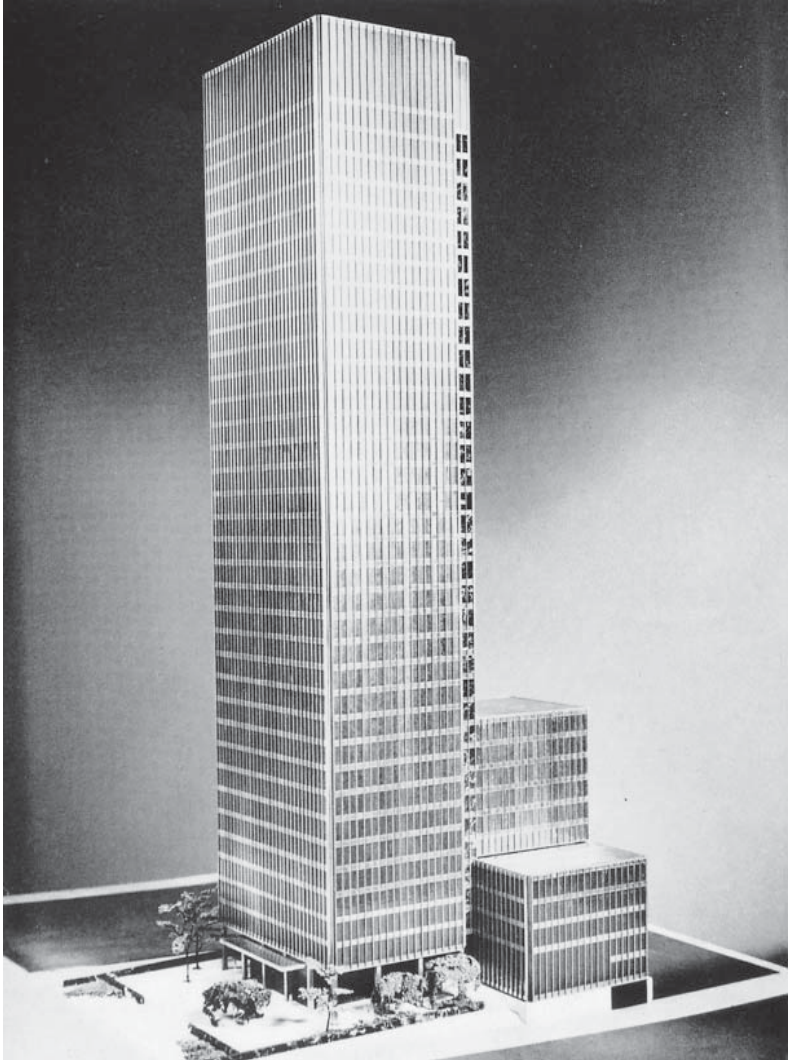
En primer plano, la fachada de bronce del Seagram. A la derecha la calle 53, la Lever House, y de fondo el Du Mont building, 1931 (162m).
Foreground, Seagram bronze facade. Lever House on the right, 53th street, and the Du Mont building at the background, 1931 (162m).



Situación relativa de los edificios entre sí y con Park Avenue. Dibujo de la autora.
 Situation of the buildings to each other and with Park Avenue. Draw by the author.



Plantas.
Plans,



Maqueta.
Model.



Vista nocturna.
Night view.



Mies observando su maqueta.
Mies looking at his model.



Vista desde el interior.
View from inside.



Racquet Club desde el vestíbulo y la plaza.
Racquet Club from the lobby and the main square.



Zócalo.
Plinth.



Entrada.
Entrance.



Entrada.
Entrance.



Fachada posterior.
Rear facade.



Exterior.
Exterior.



Union Carbide Corporation.
Union Carbide Corporation.

270 Park Avenue. Union Carbide Corporation 1955-1960

En 1958, recién acabado el Seagram empiezan las obras de construcción de la sede corporativa para la Union Carbide Corporation. Gordon Bunshaft vuelve a ser el encargado del proyecto y en esta ocasión dispone de toda la manzana, 60 x 120 m, entre las calles 47 y 48 y las avenidas Madison y Park, antes ocupada por el Hotel Marguery-. Si la Lever House acogía mil empleados en éste caso debían preverse cinco mil y la superficie de techo casi doblar la del Seagram. La cercanía a la estación de trenes conllevaba que el subsuelo estuviera ocupado por andenes y vías en tres cuartas partes del área de la parcela y en dos

270 Park Avenue, the Union Carbide Building. 1955-1960

In 1958, with the Seagram recently finished, building work began on the corporate headquarters for the Union Carbide Corporation. Gordon Bunshaft was again in charge of the project and on this occasion had a whole block at his disposal, some 60 x 120 m between 47th and 48th Streets and Madison and Park Avenues, formerly occupied by the Hotel Marguery. If Lever House accommodated a thousand employees, in this instance five thousand were foreseen, with the roof surface being almost twice that of the Seagram's. Its nearness to the rail station meant that the subsoil was occupied by platforms and tracks over three-quarters of the area of the lot and on two basement levels.

niveles de sótano.

El equipo de diseño presentó al cliente al menos tres propuestas: en una el volumen ocupa toda la manzana y adopta retiros en altura; en otra la torre alta mira a Madison y cuerpo bajo a Park y en la tercera, al revés, la torre alta mira a Park y edificio bajo a Madison. La estrategia estaba encaminada para dirigir al cliente hacia la tercera opción que resulta ser significativamente más deudora del Seagram que de la Lever House.

Una mirada al plano de la ciudad pone de manifiesto las semejanzas de implantación entre ambos. Contempladas las islas de edificación completas resulta que ambas están ordenadas en base a la línea que las divide en dos áreas cuadradas iguales. En el Union Carbide esta división queda subrayada por la presencia de la avenida Vanderbilt que llega a la calle 47 a la mitad entre Madison y Park. En el Seagram la edificación baja que a modo de riñones respalda la parte posterior de la torre quedan tan bien incorporados al conjunto de edificios que dan a Lexington que, en el plano de la ciudad, incluso cuesta distinguirlos.

The design team presented the client with at least three schemes: in one the volume occupied the entire block and adopted a stepped form in elevation; in another, the high tower looked onto Madison and a low body onto Park Avenue; and in a third, vice versa: the high tower looked onto Park Avenue and a low building onto Madison. The strategy was designed to direct the client towards the third option, which turned out to be much more indebted to the Seagram Building than to Lever House.

A glance at the plan reveals the similarities of implantation between both. Contemplating the completed blocks of building, it transpires that both are arranged on the basis of the line dividing them into two equal square areas. In the Union Carbide Building this division is underlined by the presence of Vanderbilt Avenue, which arrives at 47th Street midway between Madison and Park Avenues. In the Seagram the low construction which supports the rear part of the tower like a pair of kidneys is so well incorporated in the group of buildings that give onto Lexington that in the plan of the city it is hard to make them out, even. In both instances, the part overlooking Park Avenue receives the high-rise building and the opposite part accommodates the low volume, whose profile reestablishes the alignment

En ambos casos, la parte con frente a Park recibe el edificio en altura y la opuesta acoge el volumen bajo cuyo contorno restituye la alineación a vial. Ambas torres quedan unidas a los cuerpos posteriores por un cuello estrecho: en el Union Carbide este cuello puede atravesarse por debajo como continuación de Vanderbilt, en el Seagram queda incorporado al vestíbulo y ,gracias al acristalamiento y a mantenerse libre de obstrucciones, logra garantizarse la conexión visual de lado a lado. Los espacios exteriores del Union Carbide resultan exigüos en comparación los del Seagram. La torre de Bunshaft es más grande que la de Mies. Al ser un edificio de más altura, 52 pisos frente a 39, necesita un núcleo de ascensores más grande y por tanto más superficie en planta. Mies se retira treinta metros de la avenida Bunshaft sólo quince, aunque ambos coinciden en el retrasarse unos siete metros de las calles laterales. Ello contribuye a que el espacio cedido a Park se perciba más como un ensanchamiento de la acera que como una plaza en sí. Si se tiene en cuenta que además el Union Carbide tiene mayor altura, 215 m, se acentúa la impresión de escasez y eso a pesar de que casi la

of the road. Both towers are linked to the bodies to the rear by a narrow neck: in the Union Carbide this neck can be traversed from below as a continuation of Vanderbilt Avenue; in the Seagram it is incorporated in the lobby and, thanks to its glazing and to remaining free of obstructions, manages to guarantee visual connection from one side to the other.

The outside spaces of the Union Carbide Building are meager in comparison to the Seagram's. Bunshaft's tower is bigger than Mies's. By being taller as a building, 52 floors as opposed to 39, it needs a bigger elevator core and hence more floor surface. Mies moves thirty meters back from the avenue, Bunshaft only fifteen, although both coincide in standing back seven meters from the side streets. This leads to the space ceded to Park Avenue being perceived as a widening of the sidewalk rather than as a plaza in itself. If one bears in mind that the Union Carbide Building is also taller, at 215 m, the impression is accentuated of a shortfall, and this despite the fact that almost half the area of the land lot is space ceded to the street and the new paving extends as far as the roadways on the outside.

There are, however, important differences in the ground contact of the two sche-

mitad de la superficie del solar es espacio cedido a la calle y la nueva pavimentación se extiende hasta las calzadas perimetrales.

Hay, sin embargo, diferencias importantes en el contacto con el suelo de ambas propuestas. En el Union Carbide, la planta baja tiene una altura muy reducida. El verdadero vestíbulo, desde dónde se toman los ascensores, está en la primera planta: un hall de siete metros y medio de altura libre al que se accede mediante escaleras mecánicas. Esta sorprendente decisión está motivada por la limitación que impide llegar a los ascensores al nivel de la calle, ya que los fosos colgarían bajo el techo interrumpiendo la circulación de los trenes. Lo que impone que la torre esté cimentada entre las vías—solución habitual entre el vecindario de la zona. Natalie de Blois, ayudante de Bunshaft, explica el desafío que supuso encontrar sitio a los pilares. Por una, parte los trenes circulan de norte a sur y los pilares debían ir entre las columnas que separan los pasos y por la otra era importante darle la adecuada profundidad al espacio de las oficinas sin interrumpirlo con las columnas. Los pilares se sitúan según luces de 6 x 12 m y en el perímetro de fachada con lo

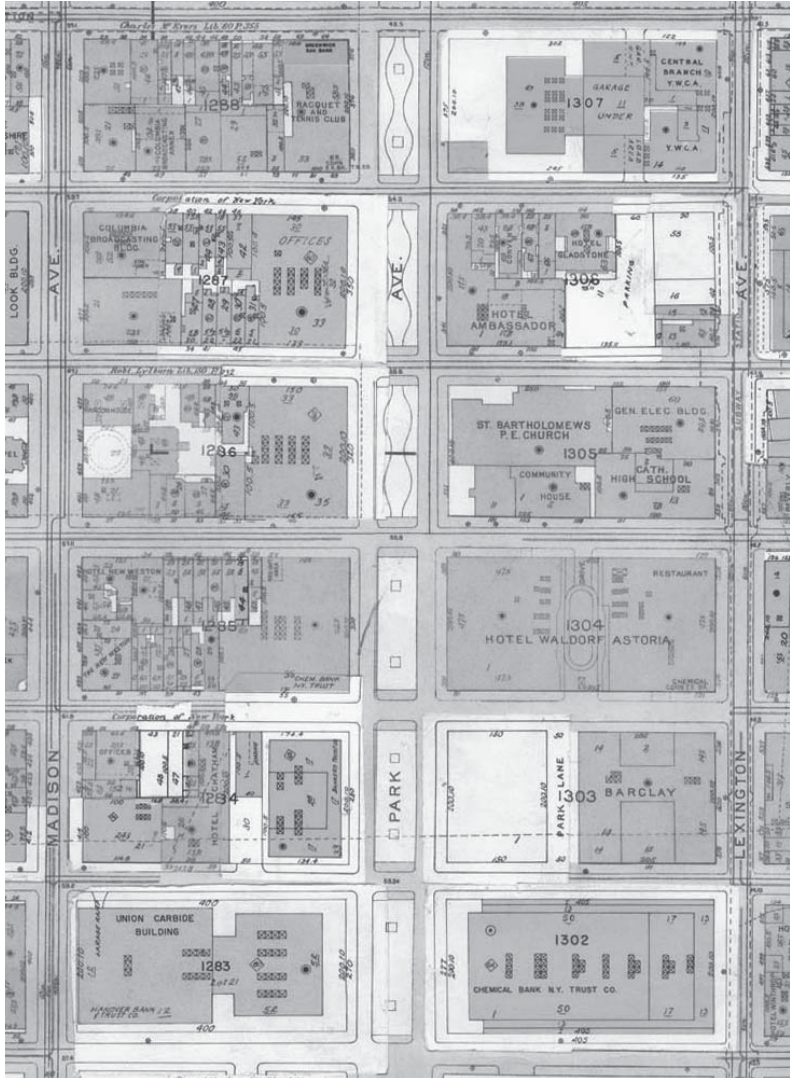
mes. In the Union Carbide Building the first floor is much reduced in height. The real lobby, from where the elevators are taken, is on the second floor, a concourse seven-and-a-half meters high to which one accedes via escalators. This surprising decision is justified by the constraint that prevents the elevators reaching street level, since the trenches would hang below the floor, interrupting the circulation of the trains. All of which calls for the tower with its foundations between the tracks—an habitual solution among the neighboring buildings in the area. Natalie de Blois, Bunshaft's assistant, explained the challenge involved in finding room for the pillars. On the one hand, trains travel from north to south and the pillars had to go between the columns that separate the passageways; and on the other, it was important to give the office space the right depth without interrupting it with columns. The pillars are situated according to spans of 6 x 12 m on the façade perimeter, meaning that their thickness has repercussions on the exterior window frames.

There are those who blame these supposed design faults on the collaborators as being less demanding than Bunshaft, who at the time was more energetically involved in the project for One Chase Manhattan Plaza in Lower Manhattan. In fact

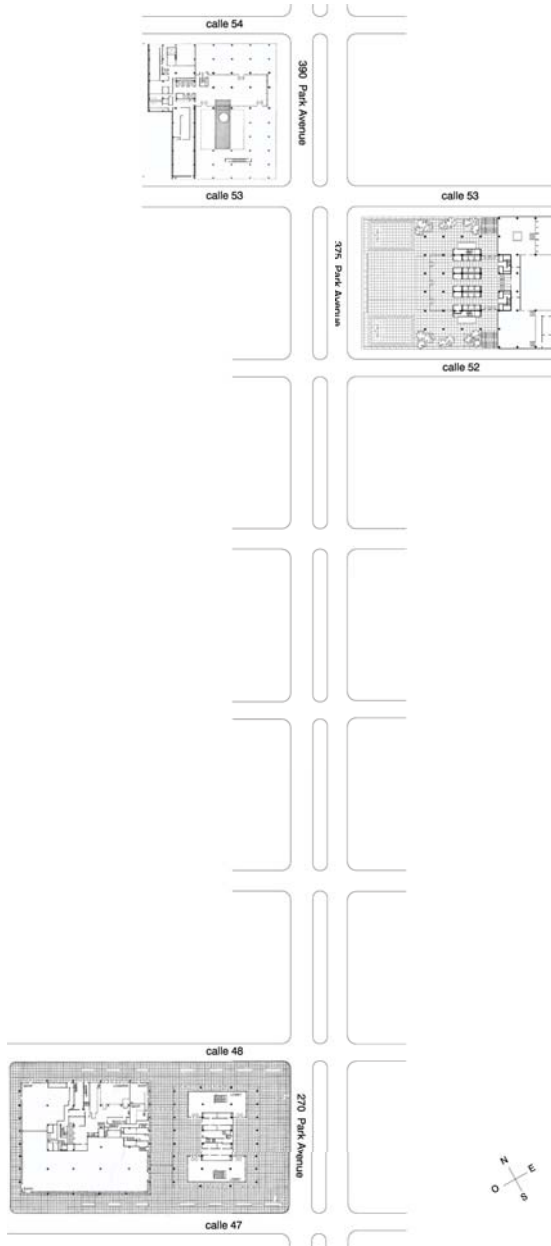
que su grosor se ve repercutido en la carpintería exterior.

Hay quien achaca estas supuestas insuficiencias de proyecto a los colaboradores: menos exigentes que Bunshaft, que en esos momentos se dedicaba con más ahínco al proyecto del One Chase Manhattan Plaza en el Bajo Manhattan. De hecho, la estrategia de reducir la altura de la planta de acceso a favor del vestíbulo en la planta primera había sido utilizada por Bunshaft en el edificio para la Manufacturers Trust Company pocos años antes (1953-54). Aunque allí el retirar el forjado del mezzanine dos metros y de la fachada hace parecer que la planta baja tenga casi diez de altura cuando sólo tiene tres.

the strategy of reducing the height of the access floor in favor of the lobby on the second floor had been utilized by Bunshaft in the building for the Manufacturers Trust Company a few years before (1953-54). Although there, the moving back of the floor slab of the mezzanine by two meters and of the façade makes it appear that the first floor is almost ten meters in height when it is only three.



Manhattan. Plano de usos y alturas.
 Manhattan. Uses and heights plan.



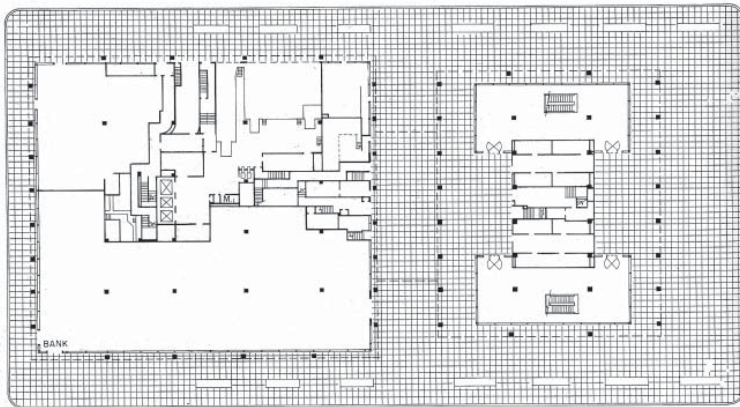
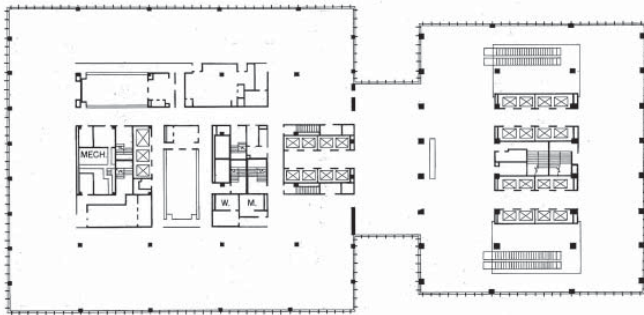
Park Avenue. Plantas bajas.
Park Avenue. Ground floors.



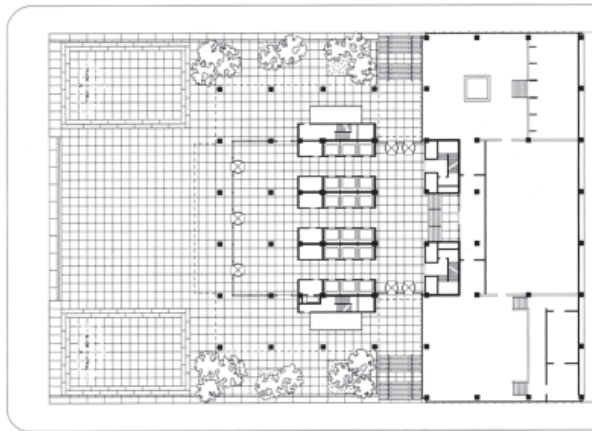
Exterior.
Exterior.



Exterior desde la avenida Vanderbilt.
Exterior from the Vanderbilt Avenue.



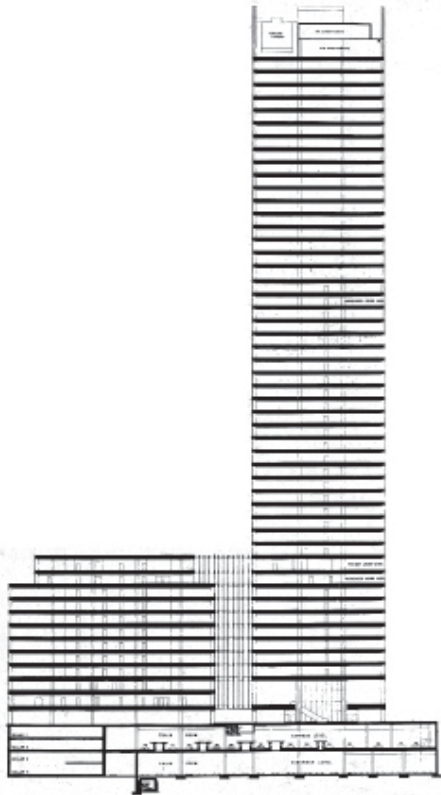
Planta baja y tipo del Union Carbide corporation.
Union Carbide Corporation ground floor and floor plants.



Planta baja y tipo del edificio Seagram.
Seagram building ground floor and floor plants.



Exterior.
Exterior.



Alzado lateral del Seagram y sección del Union Carbide.
Seagram side elevation and Union Carbide section.



Fachada posterior.
Rare facade.



Fachada posterior.
Rare facade.



Exterior.
Exterior.



Fachada.
Facade.



Comparativa: vestíbulos del Manufacturers Trust y del Union Carbide.
Comparative: Manufacturers Trust and Union Carbide lobby.



Exterior.
Exterior.



Edificio Pepsi-cola.
Pepsi-cola Building.

500 Park Avenue. Pepsi-Cola Building (1956-60)

Al mismo tiempo que en el Union Carbide, la oficina de SOM en Nueva York trabaja también para la sede de Pepsi-Cola unas calles más al norte en Park Avenue entre la 58 y 59. Se trata de un edificio de tamaño mucho más modesto. La parcela ocupa la mitad del frente de manzana: 30m de fachada a Park y 37'5m a la calle 59. Colindante a un edificio de apartamentos y al Hotel Nassau queda encerrada por dos altas medianeras -de 19 y 14 pisos respectivamente. Pepsi requería una superficie de oficinas mucho menor que la de los edificios comentados antes y además la parcela, en función de su área, tampoco admitía un volumen grande.

500 Park Avenue, the Pepsi-Cola Building. 1956-60

At the same time as on the Union Carbide Building, the SOM office in New York was also working on the Pepsi-Cola headquarters a few blocks to the north on Park Avenue between 58th and 59th Streets. This was a building of a much more modest size. The land lot occupied half the frontage of the block: 30m of façade on Park Avenue and 37.5 m on 59th Street. Adjoining an apartment building and the Hotel Nassau, it was hemmed in two tall party walls of 19 and 14 floors respectively. Pepsi required a much smaller area of offices than that of the buildings described above—as it happened, in relation to its area the land lot did not have room for a big volume.

Oddly enough, the Pepsi-Cola lot has exactly the same dimensions as the Manu-

Curiosamente el solar de Pepsi-Cola tiene exactamente las mismas dimensiones que el de la Manufacturers Trust Company (30m x 37,5m) también proyectado por Bunshaft. Ambos proyectos mantienen puntos en común. En la Quinta Avenida se agotaba la ocupación en planta pero la altura quedaba limitada a cinco pisos por las servitudes de vistas del inmueble vecino. El edificio para Pepsi en Park Avenue tendrá más altura, once pisos, pero cederá 6 m de ancho a la calle lateral. En los dos casos, los servicios y núcleos de comunicaciones se adosan a las medianeras y las fachada reciben idéntico tratamiento sea a la calle lateral sea a la avenida. También en ambos casos la estructura se plantea con dos crujías centrales de pilares que sostienen notables vuelos laterales de modo que el grueso de la estructura de hormigón, alejada de la fachada, no repercute en la carpintería de cerramiento.

Natalie de Blois, también colaboradora en este proyecto, explica como el retiro de la edificación a la calle 59 vino motivado por un análisis cuidadoso de la ordenanza, orientado a conseguir un edificio de la mayor altura posible sin repercutir gradas en el volumen. El contacto con los

Manufacturers Trust Company Building's (30m x 37.5m), also designed by Bunshaft. The two projects share a number of common points. On Fifth Avenue the footprint was used up and the height remained limited to five floors due to the right to a view of the neighboring property. The building for Pepsi in Park Avenue was to be higher, eleven floors, but would cede 6 m in width to the side street. In both cases, the services and communications cores abut onto the party walls and the façades are given identical treatment, whether on the side street or on the avenue. In both cases, too, the structure is posited with two central bays of pillars that support remarkable side projections, such that the thickness of the concrete structure, at a distance from the façade, is without repercussions on the window frames of the outer wall.

Natalie de Blois, who collaborated on this project as well, has explained how the moving back of the building on 59th Street was justified by careful analysis of the city ordinances, and was aimed at obtaining a building of the greatest height possible without the volume having a stepped look. Particular attention was paid to contact with the neighboring buildings, the aim being to guarantee the visual independence of the intervention. In the instances where the entire avenue fron-

edificios vecino fue objeto de especial consideración con el ánimo de asegurar la independencia visual de la intervención. En los casos en que se controla todo el frente a la avenida el empalme con lo preexistente se produce en las calles laterales, en un segundo plano, pero aquí y en Manufacturers Trust la junta se produce justo en la mitad del frente. El contacto se resuelve retrasando el cuerpo de servicios y revistiéndolo de granito negro pulido. Se mantuvo la alineación a la avenida por donde se produce el acceso principal centrado con la doble hilera de pilares. Los vuelos iguales y simétricos a Park hacen parecer el edificio un cuerpo construido aislado, exento.

La estrategia seguida para ordenar la planta baja consigue aumentar de nuevo el espacio público. El ancho que se gana al retrasar el cerramiento del hall respecto del perímetro de las plantas superiores, sumado al retiro de seis metros a la calle 59, que a la vez que genera una pequeña plaza en la esquina hace parecer mayor al hall que se acaba de reducir. Sólo los pilares interrumpen el vestíbulo. El nombre de la empresa se inscribe resaltado sobre la pared del fondo, por donde se toman los

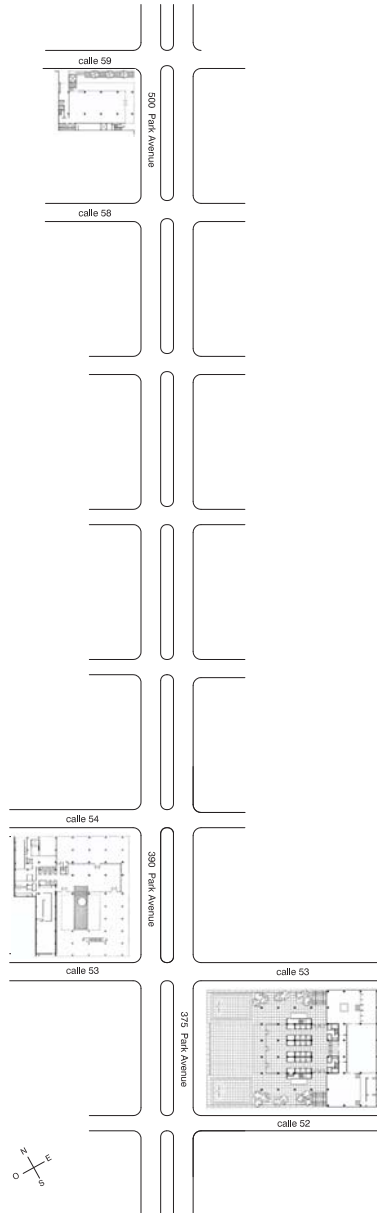
tage is controlled, the connection to what is already there is produced on the side streets, on a second plane, but here and in the Manufacturers Trust Building the join comes about right in the middle of the façade. Contact is resolved by setting back the services body and facing it with polished black granite. The alignment with the avenue was maintained, and it was here that the main entrance occurs, with a double row of pillars centering it. The equal, symmetrical projections on Park Avenue make the building seem like an isolated, freestanding, built body.

The strategy for organizing the first floor manages to increase public space once again. The width that is gained by setting back the outer wall of the foyer vis-à-vis the perimeter of the upper floors, plus the act of moving six meters back from 59th Street, makes the reduced foyer appear bigger and also generates a small plaza on the corner. Only the pillars interrupt the lobby. The name of the company stands out on the back wall where the elevators are taken, thus giving a feeling of depth to the entrance. The services wall, faced in a polished, reflecting material—the same black granite as the Canada exterior—doubles the width of the foyer in visual terms, as if the lot were regaining the entire avenue frontage. A line of trees and two poles with flags take up the 59th Street alignment again.

ascensores, lo que le da profundidad al acceso. La pared de los servicios, revestida de material pulido y reflectante –el mismo granito negro del Canadá exterior- dobla visualmente el ancho del vestíbulo, como si la parcela volviera a ganar todo el frente a la avenida. Una hilera de árboles y dos mástiles con banderas retoman la alineación a la calle 59.



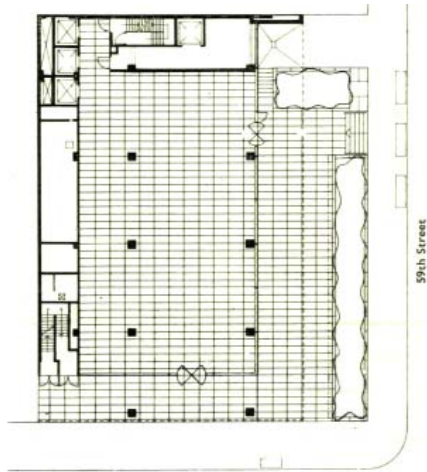
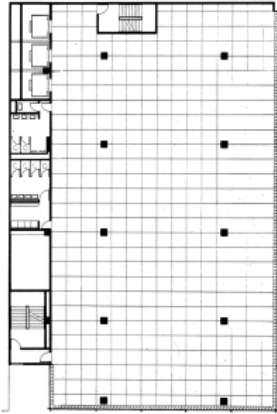
Maqueta.
Model.



Park Avenue.
Park Avenue.



Fachada Park Avenue.
Park Avenue facade.



Planta baja y tipo.
Ground floor and floor plan.



Exterior.
Exterior.



Exterior.
Exterior.



Interior.
Interior.



Exterior.
Exterior.



Vestibulo.
Lobby.



Vestibulo.
Lobby.



Acceso al vestíbulo.
Access to the lobby.



Museo Guggenheim desde la Quinta avenida, 1959.
Guggenheim Museum from the 5th Avenue, 1959.

1071 Fifth Avenue. Museo Guggenheim (1943-59)

En octubre de 1959, pocos meses después de que Wright hubiera fallecido, se inauguraba el Museo Guggenheim. Las obras que empezaron en mayo de 1956 se desarrollaron casi al mismo tiempo que las del Seagram. La parcela que ocupó es muy similar a las que hemos ido viendo: un solar de 60 x 45 —algo más pequeño que el de la Lever situado en la Quinta Avenida, entre las calles 88 y 89, y por lo tanto, con frente a Central Park. A partir del momento en que se encargó el proyecto a Wright, éste participó en la elección del terreno, aunque en la adquisición final debieron tener mucho peso las cuestiones financieras. Se prefería una ubicación en el Midtown. Entre otras opciones se

1071 Fifth Avenue, Guggenheim Museum (1943-59)

In October 1959, a few months after the death of Frank Lloyd Wright, the Guggenheim Museum was unveiled. The building work, which began in May 1956, took place at almost the same time as the Seagram's. The land lot it occupied was very similar to those we have been looking at: a site of 60 x 45 m—a little smaller than Lever House's—on Fifth Avenue between 88th and 89th Streets, and so overlooking Central Park. As soon as the project was assigned to Wright, he participated in choosing the piece of land, although in the final acquisition financial matters were to have a lot of weight. A location in Midtown was preferred. Among other options, a possible placement was considered on Park Avenue between 69th and 70th Streets, rejected because of the high purchase price. Finally, the

consideró un posible emplazamiento en Park Avenue entre las calles 69 y 70, desestimado por el elevado precio de compra. Finalmente se pudo concretar la obtención de dos tercios de un frente de manzana a Central Park con opción de completarlo entero. Anteriormente, cuando se llamaba Museum of Non Objective Art, se había barajado la posibilidad de incorporarlo a un grupo de equipamientos culturales, en torno a plaza propuesta por Wallace Harrison, junto al Rockefeller Center -Municipal Art Plaza en 1936. Este proyecto fue abandonado, aunque allí quedó localizado el Museo de Arte Moderno (MoMA).

El proyecto de Wright para albergar las actividades de la Fundación Solomon R. Guggenheim de modo permanente empezó en 1943 y llevó dieciséis años materializarlo. Numerosos contratiempos fueron retrasando su ejecución: Wright empezó a trabajar sin el emplazamiento definido, la compra se hizo en varias etapas entre 1944 y 1951; inicialmente el solar era más pequeño: ocupaba la esquina con la calle 89 pero no llegaba hasta la 88 así que en un principio el volumen principal aparecía desplazado al norte. A ello se sumó el retraso provocado por

obtaining of two-thirds of the frontage of a block overlooking Central Park was decided upon. Previously, when it was called the Museum of Non-Objective Painting, the possibility had been considered of incorporating it in a group of cultural amenities around a plaza proposed in 1936 by Wallace Harrison next to the Rockefeller Center: Municipal Art Plaza. This project was abandoned, although the MoMA remained in situ there.

Wright's project for housing the activities of the Solomon R. Guggenheim Foundation in a permanent way began in 1943 and took sixteen years to come to fruition. Many setbacks delayed its execution: Wright began working without a clearly defined site, the purchase being made in various stages between 1944 and 1951. Initially, the land lot was smaller—it occupied the corner with 89th Street but didn't extend as far as 88th Street, so that to begin with the main volume was displaced towards the north. To this there was added the delay caused by the death of the first developer and the reticence of the new people in charge. The difficulties in getting a building permit lasted for six years—problems in calculating the built surface per floor, the occupation in terms of fire prevention, and so forth—not to mention the technical difficulty of implementing the design.

el fallecimiento del promotor inicial y las reticencias de los nuevos responsables, las dificultades para conseguir el permiso de construcción duraron seis años –problemas para calcular la superficie construida por piso, la ocupación por incendios, etc-, incluso la dificultad técnica de la ejecución. Entretanto, en 1953, Wright levantó en el mismo sitio una construcción temporal: la casa usoniana que albergó la exposición sobre su obra titulada "Sixty Years of Living Architecture".

La maqueta del proyecto se presentó en público en septiembre de 1945 en un acto en el Hotel Plaza. El volumen principal del museo estaba constituido por una rampa en espiral ascendiendo alrededor de un gran hueco central formando lazadas cada vez de mayor diámetro. A la altura del primer piso, una terraza establece un zócalo coincidente en gran parte con el perímetro propiedad que acuerda la geometría del museo con la alineación a las calles –en cierto modo como el cuerpo bajo de la Lever. Sin aberturas aparentes, el cerramiento es una cinta de superficie lisa y continua pintada de color claro que contrasta implacable con el entorno urbano. En las siguientes versiones se incorporarán

Meanwhile, in 1953 Wright erected a temporary building on the site: the Usonian house that accommodated the exhibition about his work, Sixty Years of Living Architecture.

The model of the project was presented in public in September 1945 in an event held in the Hotel Plaza. The museum's main volume consisted of a helical ramp ascending around a huge central space, forming spirals of ever-greater diameter. At first-floor height a terrace establishes a podium that largely coincides with the property perimeter, which has the geometry of the museum correspond with the alignment of the streets—not unlike the low body of Lever House. Without evident openings, the outer wall is a smooth, continuous ribbon painted in a light color that contrasts implacably with the urban surroundings. Adaptations and adjustments would be incorporated in the later versions, but basically the handling of the main volume remains the same. In the version of the project published in *Architectural Forum* in 1952, now with the definitive piece of land, the spiral body has been moved and occupies the southern end of the site, and incorporates a high-rise building against the party wall at the northern end which offers a contrasting background. The latter volume would not be built, although

adaptaciones y ajustes pero sustancialmente el planteamiento del volumen principal será el mismo. En la versión de proyecto publicada en Architectural Forum de 1952, ya con el terreno definitivo, el cuerpo en espiral se ha desplazado y ocupa el extremo sur del solar, e incorpora un edificio en altura contra la medianera en el extremo norte que ofrece un fondo de contraste. Este último volumen no se construirá aunque se retomará como referencia volumétrica para la primera ampliación que se acaba en 1968.

La antipatía de Wright por la vida urbana era manifiesta. Sus opiniones sobre Nueva York eran particularmente demoledoras: un lugar de banqueros y prostitutas, una vasta prisión, el triunfo del espíritu de rebaño. Eso no fue óbice para que los últimos cinco años de su vida, desde 1954, viviera en una suite del Hotel Plaza reformada por él mismo y con vistas a Central Park que se conocía como Taliesin Tercero. Respecto al paisaje natural de creación divina, el paisaje urbano hecho por el hombre no le merecía mucho respeto. En el proyecto para el museo no se atiende a ninguna convención o consenso, ni siquiera a la de la horizon-

it was taken up again as a volumetric reference for the first extension that was finalized in 1968.

Wright's antipathy towards urban life was clear. His opinion of New York was particularly devastating: a place of bankers and prostitutes, a vast prison, the victory of the herd instinct. This did not prevent him from living the last five years of his life, after 1954, in a suite in the Hotel Plaza remodeled by himself and with views over Central Park that was known as Taliesin the Third. With regard to the natural landscape of divine creation, the urban landscape made by man was deserving of little respect. In the project for the museum, he did not keep to any convention or consensus, not even to that of the horizontality of the ground. Neither did he have particular regard for the works of art the museum would house. In 1956 some twenty artists, including Willem de Kooning and Robert Motherwell, wrote a letter protesting against the lack of consideration for the exhibiting of paintings or sculpture in the design.

For its author the ascending spiral had a cosmic meaning very much in tune with accommodating the artworks of man, coinciding with the inspirer of what Wright designed, Hilla Rebay, Solomon Guggenheim's adviser on art. However, Wright

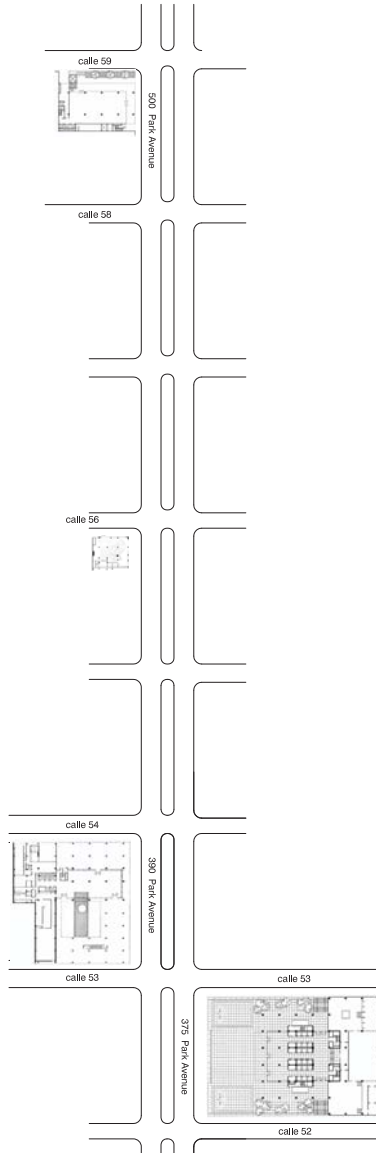
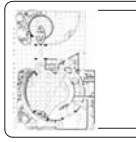
talidad del suelo. Tampoco guardaba especial aprecio por las obras de arte que acogería el museo. En 1956, ya una veintena de artistas entre los que se contaba William de Kooning y Robert Motherwell hicieron carta protestando por la falta de consideración por la exhibición de las obras de pintura o escultura en el diseño.

Para su autor la espiral ascendente tenía una significación cósmica muy acorde para albergar la obra de arte del hombre, coincidente con la inspiradora de que Wright fuera el arquitecto, Hilla Rebay, consejera de arte de Solomon Guggenheim. Sin embargo el recurso a la espiral en altura la propuso también para un proyecto de aparcamiento en Pittsburg de 1947 y para unos almacenes comerciales en San Francisco en 1948. Por otra parte, en el año 1955 se inauguraba una exposición de venta de coches de lujo en Park Avenue, esquina con la calle 56 diseñada por Wright. Los vehículos de la marca Jaguar se exhibían en una rampa circular en pendiente. Actualmente es un concesionario Mercedes-Benz.

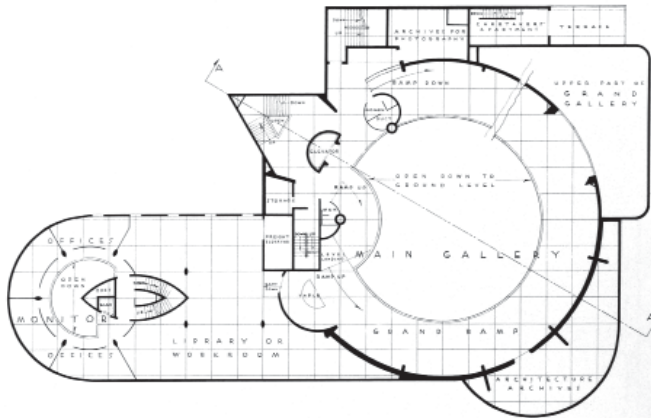
also had recourse to the rising spiral for a garage project in Pittsburg in 1947 and for some commercial outlets in San Francisco in 1948. Moreover, in 1955 a Wright-designed show opened at Park Avenue and 56th Street in which luxury automobiles were on sale, the Jaguars being displayed on a circular sloping ramp. Today, this is a Mercedes-Benz dealership.



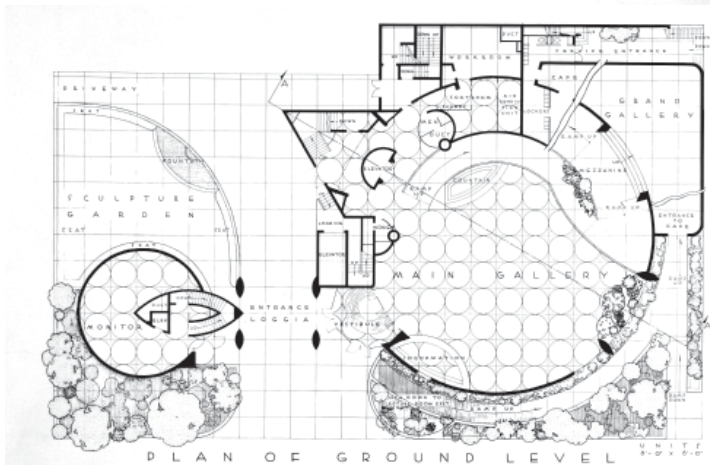
Exterior.
Exterior.



Park Avenue.
Park Avenue.



PLAN OF FIRST LEVEL UNIT 100' x 70'



PLAN OF GROUND LEVEL UNIT 80' x 70'

Planta baja y primer piso.
Ground floor and first floor plan.



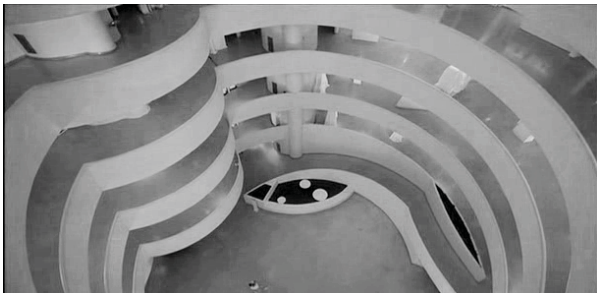
Exterior.
Exterior.



430 Park Avenue (con la calle 56) Exposición de coches deportivos. Frank Lloyd Wright, 1955.
430 Park Avenue (with 56th street) Sportive cars exhibition. Frank Lloyd Wright, 1955.



Interior.
Interior.



Fotogramas de Men in black, 1997.
Men in black's shot, 1997.

Men in Black

Cuatro décadas después el edificio mantiene intacta su condición fantástica, como de ficción urbana. El Guggenheim es también habitual escenario de película y quien le ha sacado mejor partido a su condición galáctica es el director Barry Sonnenfeld, en filme producido por Steven Spielberg en 1997, titulado *Men in Black*. Es una película de extraterrestres. El primer encuentro entre el policía protagonista, Will Smith, y un alienígena tiene lugar en el museo. Es una escena de persecución, que se inicia en la Quinta avenida. El alien, que adopta forma humana para pasar desapercibido, llega a la base de la espiral y empieza a subir por la fachada a contrapendiente. Para alcanzarlo, el policía, humano, que lo persigue rompe la puerta de vidrio del vestíbulo de una patada y sube corriendo por la rampa interior. El policía lo intercepta, ya en la cubierta. Cuando el alien está a punto de ser atrapado se tira de espaldas con los brazos en cruz sobre la acera, con lo que vemos el contraplano del inicial, las marcas circulares del pavimento de la acera.

Men in Black

Four decades later, the fantastic nature of the building as urban fiction remains intact. The Guggenheim is also a regular setting for films and the man who has got the most out of its galactic identity is director Barry Sonnenfeld in a movie produced by Steven Spielberg in 1997, *Men in Black*. It's a film about extraterrestrials. The first encounter between the main character, policeman Will Smith, and an alien takes place in the museum. It's a chase scene that begins on Fifth Avenue. The alien, which adopts a human form in order to go unnoticed, arrives at the base of the spiral and starts ascending the façade against the slope. In order to reach the alien, the (human) policeman who is pursuing it kicks in the glass door of the lobby and goes running up the inside ramp. The cop intercepts it on the roof. On the point of being captured, the alien throws itself off the roof and lands on its back, its arms in a cross, on the sidewalk, at which point we see the reverse angle of the first shot, the circular marks of the paving of the sidewalk.



Mies van der Rohe y Gordon Bunshaft.
Mies van der Rohe and Gordon Bunshaft.

Notas finales

Este documento prácticamente sólo ha recogido las plantas bajas de los edificios cuando todos ellos son notabilísimos por muchas otras razones: marcan estándares de uso por la industria, influyen en el cambio de la normativa urbanística incluso las revistas de la época destacan como mejoran las ventas de las empresas gracias al éxito de la acogida popular de los edificios. A excepción del Union Carbide, todos tienen el estatus de “landmark” concedido por la Landmarks Preservation Commission de Nueva York. Para Wright y Mies estos serán los únicos edificios permanentes construidos en la ciudad, para Bunshaft, un puñado de una década prodigiosa. En 1952, cuando se inaugura la Lever House, Bunshaft tiene 43 años, Mies tiene 66 - habrá cumplido los 72 cuando acaben las obras del Seagram- y Wright tiene 80. Este último se destaca entre los primeros, y escasos, detractores del edificio al que describe como “una caja sobre palos” en una conferencia en el Instituto Americano de Arquitectos. En una entrevista realizada años después,

Endnotes

This document has almost only included the first floors of the buildings, when they are notable for many other reasons: they marked standards of usage for industry; they influenced the change in planning regulations; even the magazines of the time pointed out how company sales improved thanks to the success of the popular reception of the buildings. Except for the Union Carbide Building, all have the status of a landmark granted by the New York City Landmarks Preservation Commission. For Wright and Mies, these would be their only permanent buildings in the city; for Bunshaft, a handful in a prodigious decade. In 1952, when Lever House was unveiled, Bunshaft was 43, Mies was 66—he'd be 72 when work on the Seagram came to an end—and Wright was 80. The latter stands out among the few early detractors of the building, which he described as “a box on sticks” in a lecture at the American Institute of Architects. In an interview years later, Bunshaft got his own back: he would say that the Seagram was the best office building in the world and the Guggenheim a disaster. Paradoxically, Bunshaft and Mies, frugal in words and lacking in an urban theory, took it upon themselves

Bunshaft se desquita: dirá que el Seagram es el mejor edificio de oficinas del mundo y el Guggenheim una calamidad. Paradójicamente, Bunshaft y Mies, parcos en palabras y carentes de una teoría urbana, presumían de prescindir de los alrededores del edificio para diseñar sus edificios sin embargo, sus intervenciones ampliaron el lugar inicial gratificando en alto grado a la ciudad. En mayo de 1957, la revista *Architectural Review* publicó un número especial titulado *Machine Made America* en que daba cuenta de cómo dos generaciones de arquitectos habían convertido a los Estados Unidos en la casa de la arquitectura moderna: el muro cortina estaba transformando el entorno urbano de América —para esas fechas ya se ha establecido como producto industrial accesible por catálogo- y lo reconocen como base del lenguaje “vernacular” del país. La revista celebra la contribución americana a la creación de un lenguaje común, internacional, universal en la arquitectura. Bunshaft defendía la necesidad de un estilo común y la revista le reconocía directamente responsable con su trabajo de haber contribuido como ninguno en promover en América la arquitectura de hoy.

to dispense with the immediate surroundings when it came to designing their buildings: all the same, their interventions extended the initial location, a source of great pleasure to the city. In May 1957 *Architectural Review* published a special issue called *Machine Made America* in which it reported how two generations of architects had turned the United States into the home of modern architecture: the curtain wall was transforming the urban environment of America—by then it had already been established as an industrial product accessible by catalog—and they recognize it as the basis of the “vernacular” language of the country. The issue presents forty architects in order of age who have contributed to this: led by Mies van der Rohe, there appear Neutra, Kahn, Breuer, Johnson, Soriano, Bunshaft, Saarinen, Pei, Koenig, etc. The magazine celebrates the American contribution to the creating of an international and universal shared language in architecture. Bunshaft was defending the need for a common style and the magazine recognized him as being directly responsible with his work for having contributed like no other to promoting contemporary architecture in America.

Stoller

La mayoría de las imágenes de estos edificios son de Ezra Stoller: el fotógrafo de referencia de posguerra. Gran amigo de Bunshaft, fotografió todas sus obras y el archivo de su agencia es un insuperable registro de la arquitectura moderna de los Estados Unidos. Philip Johnson había llegado a decir que no consideraba sus edificios acabados hasta que Stoller los había fotografiado, "stollerized". Sin embargo Mies no debía estar entusiasmado con que stollerizaran el Seagram: a instancias de Phyllis Lambert, arquitecto y fotógrafo mantuvieron un encuentro previo al reportaje en el que no pareció establecerse simpatía y el fotógrafo sacó la conclusión de que a Mies no le interesaba la fotografía en absoluto. Stoller ha dicho le hubiera gustado fotografiar más edificios de Mies pero no se dio la oportunidad: en Chicago Mies trabajaba sobre todo con la agencia Hedrich-Blessing.

Stoller

The majority of the images of these buildings are by Ezra Stoller, the postwar photographer of reference. A close friend of Bunshaft's, he photographed all his works and the archive of his agency is an unsurpassable record of the modern architecture of the United States.

Philip Johnson went so far as to say that he didn't consider his buildings finished until Stoller had photographed—"stollerized"—them. However, Mies was not so keen on the Seagram Building being stollerized: at the request of Phyllis Lambert, architect and photographer had a meeting prior to the article at which apparently no fellow feeling was established and the photographer came to the conclusion that Mies was not in the least bit interested in photography. Stoller has said that he would have liked to photograph more buildings by Mies but that he never got the chance to: in Chicago Mies mainly worked with the Hedrich Blessing agency.

Bibliografía | Bibliography

Lever House

- Herrera, Alex. (Landmarks Preservationist.). Lever House, 390 Park Avenue, Borough of Manhattan : built 1950-52 : architects Skidmore, Owings and Merrill; Gordon Bunshaft, partner in charge and chief designer : [report] / Landmarks Preservation Commission. New York, N.Y.: The Commission, 1982.
- "Lever House Complete" Architectural Forum, 96, junio 1952, pp 101-111
- "Lever House. Nueva York: glass and steel walls", Architectural Record, 111 junio 1952, pp 130-135

Edificio Seagram | Seagram Building

- Van der Rohe, Mies: The Mies van der Rohe archive. Vol. 16, Nueva York, Garland 1986-1992 (comentario de Franz Schulze), pp 104-405
- Breiner, David M.. (Research Department). Seagram Building, including the plaza, 375 Park Avenue, Manhattan : designed by Ludwig Mies van der Rohe with Philip Johnson, Kahn & Jacobs associate architects : built 1956-1958 : [report] [New York, N.Y.] : Landmarks Preservation Commission, 1989.
- "Seagram's Plans Plaza Tower in New York" Architectural Forum 102, abril 1955 p.9
- "Seagram's bronze tower" Architectural Forum, 109 julio 1958 pp. 66-77
- Arthur Drexler. " The Seagram building: Mies van der Rohe and Philip Johnson architects." Architectural Record 123, junio 1958 pp.139-47
- William Jordy. "Seagram assessed", Architectural Review, diciembre 1958 pp. 374-381.
- "The Seagram building" Arts and Architecture 77, enero 1960 pp. 14-15

Union Carbide Corporation

- "Union Carbide's shaft of steel". Architectural Forum 113, noviembre 1960 pp. 114-121
- "SOM's detail's of distinction". Architectural Forum, junio 1960.pp. 124-129

Edificio Pepsi-Cola | Pepsi-Cola Building

- Breiner, David M. (Research Department) (Former) Pepsi-Cola Building (now ABN-Amro Bank Building), 500 Park Avenue, a/k/a 62 East 59th Street, Manhattan: built 1958-60: Skidmore, Owings & Merrill, architects: Gordon Bunshaft, design partner: Natalie de Blois, senior designer for project: [report] / Landmarks Preservation Commission. New York: The Commission, 1995.
- "Be sociable, look smart...Pepsi's palace". Architectural Forum 112, marzo 1960, pp. 102-108.
- "Pepsi-Cola Headquarters, New York USA". Architectural Design, febrero 1962, pp 79-82

Museo Solomon R. Guggenheim | Solomon R. Guggenheim Museum

- Breiner, David M. (Research Department) The Solomon R. Guggenheim Museum, 1071 Fifth Avenue, Manhattan : [report] / Landmarks Preservation Commission. Published: New York, N.Y.: The Commission, 1990.
- Muschamp, Herbert. Man About Town. Frank Lloyd Wright in New York City. The MIT Press: Cambridge, Massachusetts, 1983
- Quaintance, Don. "Erecting the temple of Non-Objectivity: The Architectural Infancy of the Guggenheim Museum" pp. 179-223. En Vail, Karole (editor). The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the origins of the Solomon R. Guggenheim Museum. Guggenheim Museum: New York, 2009.

- "The Modern Gallery: the World's Greatest Architect, at 74, Designs the Boldest Building of his career" Architectural Forum, enero 1946, pp. 81-88
- "Frank Lloyd Wright's Masterwork, The Solomon R. Guggenheim Museum" Architectural Forum, abril 1952, pp. 141-144
- "Frank Lloyd Wright designs a small commercial installation: a showroom in New York for sports cars." Architectural Forum, julio1955. pp.132-133
- Blake, Peter. "The Guggenheim: museum or monument?" Architectural Forum, diciembre 1959, pp. 86-93

Créditos de las imágenes | Photograph credits

- Blaser, Werner: 52, 53
- Boucher, Jack: 49i
- Broos, Wurst: 18i, 26, 27
- Feininger, Andreas: portada, 4
- Gastón, Cristina: 43, 61, 79, 95
- Gottscho, Samuel. H: 16, 17, 20
- Museum of the city of New York: 12, 15, 19
- Scherschel, Frank: 47
- Schnall, Ben: 32
- Stoller, Ezra: 25, 29, 31, 33, 34, 35, 36, 42, 46, 48, 49s, 50, 51, 54, 62, 63, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 78, 80, 82, 83, 84, 86, 87, 98

Cinematografía | Cinematography

- Breakfast in Tiffany's, 1961, Blake Edwards
- Men in Black, 1997, Barry Sonnenfeld
- Celebrity, 1998, Woody Allen
- Manhattan, 1979, Woody Allen
- Hannah and her sisters, 1986, Woody Allen

NÚMEROS PUBLICADOS



PAB00: DK Volvemos a Dinamarca



PAB01: Nueve edificios de grandes luces



PAB02: Edificios modulares
PAB02: Modular buildings

