

O MODERNO **JÁ** PASSADO | O PASSADO **NO** MODERNO  
reciclagem , requalificação , rearquitetura

**anais do 7º seminário do\_co\_mo\_mo\_brasil**

porto alegre, 22 a 24 de outubro de 2007

**O GUGGENHEIM DE FRANK LLOYD WRIGHT E A ADIÇÃO DE GWATHMEY SIEGEL:  
MODERNO COM MODERNO**

Antônio Tarcísio Reis

Arquiteto, Professor Titular da Faculdade de Arquitetura/PROPUR – UFRGS

Praça Carlos Simão Arnt 21, apto.202, Bela Vista, Porto Alegre – CEP. 90450-110, 3308 3152, 3308 3145,  
tarcisio@orion.ufrgs.br

# O GUGGENHEIM DE FRANK LLOYD WRIGHT E A ADIÇÃO DE GWATHMEY SIEGEL: MODERNO COM MODERNO

## RESUMO

Este artigo explora as relações estéticas e funcionais entre duas edificações modernas, nomeadamente, o Museu Guggenheim de Nova York por Frank Lloyd Wright e a adição a este realizada por Gwathmey Siegel, considerando o contexto urbano. Particularmente, é examinado o impacto da adição sobre a imagem do Museu e sua atuação como referencial urbano. Ainda, é abordada a relação entre os atributos espaciais internos do Museu e a função de exposição de obras de arte. As visões conflitantes envolvendo alguns destes aspectos são discutidas. O projeto de Frank Lloyd Wright para o Museu Guggenheim de Nova York constituiu um processo tumultuoso que envolveu conflitos com seus clientes, prefeitura, o mundo das artes e a opinião pública. A aprovação para o projeto foi morosa em função do mesmo não se adequar à legislação urbanística vigente. Tanto Solomon Guggenheim quanto Wright faleceram antes do término da construção em 1959. Contudo, o Museu Solomon Guggenheim de Nova York caracteriza para muitos não somente o espírito audacioso de seus fundadores como o gênio arquitetônico de Wright, vindo a ser um dos mais importantes senão o mais importante dos seus projetos e um dos marcos do movimento moderno. As formas curvas em concreto remetem à natureza, a formas orgânicas esculturais, e contrastam com a geometria mais rígida normalmente adotada pela arquitetura modernista. A abordagem tradicional adotada para o projeto do interior de museus, caracterizada pela passagem de uma sala à outra, é alterada por Wright através da rampa contínua em espiral que conecta os espaços de exposição e serpenteia o grande átrio, iluminado naturalmente através de um domo em vidro, que possibilita distintas vistas do interior e que, conforme salientado por alguns possibilita a experiência da arte da arquitetura além das obras de arte expostas. Entretanto, além das críticas sofridas por ignorar o seu contexto urbano, o Museu Guggenheim foi criticado por alguns, especialmente artistas, pelo fato de tal proposta espacial para o seu interior se salientar mais do que as obras de arte expostas e pela dificuldade gerada pela rampa em relação à observação das pinturas, o que foi rejeitado por Wright que defendia a adequação da circulação e vistas contínuas das galerias. Seguindo o que aconteceu com a maioria dos museus de arte americanos, onde uma edificação mais recente foi adicionada ao edifício original, normalmente em estilo clássico, em 1992 foi realizada a adição de Gwathmey Siegel ao Guggenheim de Wright, na forma de um discreto prisma retangular com dez pavimentos, atrás do museu original, que abriga quatro espaços de exibição, escritórios, um teatro, restaurante e depósitos e completa o conceito de Wright para o museu que previa, originalmente, a construção de uma torre que abrigaria estúdios e apartamentos dos artistas. Além dos benefícios funcionais, a adição proporciona novas vistas para o museu original, que passa a funcionar totalmente como espaço de exposição. Embora a solução adotada para o projeto arquitetônico por Gwathmey Siegel tenha sido elogiada, ela também foi criticada. As explorações realizadas, com base na literatura pertinente e em observações realizadas localmente, revelam, por exemplo, que a relação estética entre o Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright e a adição realizada por Gwathmey Siegel é caracterizada por uma coexistência harmoniosa, atuando a adição moderna de geometria simples como um pano de fundo para o museu original moderno de formas curvas e reforçando as qualidades estéticas deste.

Palavras-chave: museu, Guggenheim, arquitetura moderna

## ABSTRACT

This article explores, considering the urban context, the aesthetic and functional relationships between two modern buildings, namely, the Guggenheim Museum in New York by Frank Lloyd Wright and the addition to it made by Gwathmey Siegel. Specifically, it is examined the addition impact on the museum image and its role as an urban landmark. Moreover, it is examined the relationship between the internal spatial attributes of the museum and the functionalities of exposing works of art. The conflicting views regarding some of these aspects are discussed. The design by Frank Lloyd Wright for the Guggenheim Museum in New York constitutes a troublesome process that involved divergences with the clients, the City Council, the world of arts and the public opinion. The design approval was time-consuming due to its inconformity with the urban legislation. Either Solomon Guggenheim as Wright died before the completion of the museum in 1959. Nevertheless, for many people the Solomon Guggenheim Museum in Nova York characterizes not only the audacious spirit of its founders but the architectural genius of Wright, becoming one of the most important otherwise the most important of his buildings and one the icons of modern movement. The curved shapes in concrete refer to nature, to sculptural organic forms, and contrast with the more rigid geometry normally adopted by modern architecture. The traditional approach adopted for the design of museum interiors, characterized by the circulation from one room to another, is altered by Wright through the continuous spiral ramp that connect the exposition spaces coiling the great atrium, naturally lighted by the glass vault, that allows distinct views from the interior and that, as emphasized by some people make possible the experience of the art of architecture besides the exposed works of art. Nevertheless, apart from the critics received for ignoring the its urban context, the Guggenheim Museum was criticized by some people, mainly

artists, by the fact that the proposed internal spatial arrangement had a greater visual impact than the works of art exposed and by the difficulty generated by the ramp concerning the observation of paintings, what was rejected by Wright who defended the adequacy of the circulation and continuous views from the galleries. Following what happened with the majority of American art museums, where a more recently building was added to the original one, normally in classic style, in 1992 was built the addition by Gwathmey Siegel to the Guggenheim by Wright, in the form of a discrete ten storey high rectangular prism behind the original museum, that includes four exhibition spaces, offices, a theater, restaurant and deposits, and completes Wright's concept for the museum that originally foresaw the building of a tower to lodge studios and artists' flats. Besides functional improvements, the addition provides new views to the original museum that starts to fully function as exposition space. Although the adopted solution for the architectural design by Gwathmey Siegel was praised, it was also criticized. The investigation based on the pertinent literature and in observations locally made, reveal, for example, that the aesthetic relationship between the Guggenheim Museum by Frank Lloyd Wright and the addition made by Gwathmey Siegel is characterized by an harmonious coexistence, the modern addition with a simple geometry acting as a background for the original modern museum with curved shapes and reinforcing the aesthetic qualities of the later.

Keywords: museum, Guggenheim, modern architecture

# O GUGGENHEIM DE FRANK LLOYD WRIGHT E A ADIÇÃO DE GWATHMEY SIEGEL: MODERNO COM MODERNO

## INTRODUÇÃO

O projeto de Frank Lloyd Wright para o Museu Guggenheim de Nova York constituiu um processo tumultuoso que envolveu conflitos com seus clientes, prefeitura, o mundo das artes e a opinião pública. A aprovação para o projeto foi morosa em função do mesmo não se adequar à legislação urbanística vigente. Tanto Solomon Guggenheim quanto Wright não tiveram oportunidade de ver o projeto concretizado, pois faleceram antes do término da construção em 1959. Contudo, o Museu Solomon Guggenheim de Nova York caracteriza para muitos não somente o espírito audacioso de seus fundadores como o gênio arquitetônico de Wright, vindo a ser um dos mais importantes senão o mais importante dos seus projetos e um dos marcos da arquitetura americana e do movimento moderno (p.ex. MATTHEWS, 2006; GLUSBERG, 1993; GWATHMEY & SIEGEL, 1992; SORKIN, 1986). As formas curvas em concreto remetem à natureza, a formas orgânicas esculturais, e contrastam com a geometria mais rígida normalmente adotada pela arquitetura modernista. A abordagem tradicional adotada para o projeto do interior de museus, caracterizada pela passagem de uma sala à outra, é alterada por Wright através da rampa contínua em espiral que conecta os espaços de exposição e serpenteia o grande átrio, iluminado naturalmente através de um domo envidraçado, que possibilita distintas vistas do interior e que, conforme salientado por alguns possibilita a experiência da arte da arquitetura além das obras de arte expostas. Entretanto, além das críticas sofridas por ignorar o seu contexto urbano, o Museu Guggenheim foi criticado por alguns, especialmente artistas, pelo fato de tal proposta espacial para o seu interior se salientar mais do que as obras de arte expostas e pela dificuldade gerada pela rampa em relação à observação das pinturas, o que foi rejeitado por Wright que defendia a adequação da circulação e vistas contínuas das galerias. Seguindo o que aconteceu com a maioria dos museus de arte americanos, onde uma edificação mais recente foi adicionada ao edifício original, normalmente em estilo clássico, em 1992 foi realizada a adição de Gwathmey Siegel ao Guggenheim de Wright, na forma de um discreto prisma retangular com dez pavimentos, atrás do museu original, que abriga quatro espaços de exibição, escritórios, um teatro, restaurante e depósitos e completa o conceito de Wright para o museu que previa, originalmente, a construção de uma torre que abrigaria estúdios e apartamentos dos artistas. Além dos benefícios funcionais, a adição proporciona novas vistas para o museu original, que passa a funcionar totalmente como espaço de exposição. Embora a solução adotada para o projeto arquitetônico por Gwathmey Siegel tenha sido elogiada, ela também foi criticada. Por exemplo, de acordo com o crítico de arquitetura para o 'New York Magazine' Carter Wiseman '...

com a adição de Gwathmey Siegel ao Museu Guggenheim completa, “um ícone maior da arquitetura americana foi tristemente comprometido” ‘ (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992, p.103).

Contudo, as explorações realizadas, com base na literatura pertinente e em observações realizadas localmente, revelam, por exemplo, que a relação estética entre o Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright e a adição realizada por Gwathmey Siegel é caracterizada por uma coexistência harmoniosa, atuando a adição moderna de geometria simples como um pano de fundo para o museu original moderno de formas curvas e reforçando as qualidades estéticas deste.

Portanto, este artigo explora as relações estéticas e funcionais entre dois modernos, nomeadamente, o Museu Guggenheim de Nova York por Frank Lloyd Wright e a adição a este realizada por Gwathmey Siegel, considerando o contexto urbano. Particularmente, é examinado o impacto da adição sobre a imagem do Museu e sua atuação como referencial urbano. Ainda, é abordada a relação entre os atributos espaciais internos do Museu e a função de exposição de obras de arte. As visões conflitantes envolvendo alguns destes aspectos são discutidas.

## **MUSEUS**

Para atingir os objetivos deste artigo parece relevante, inicialmente, haver um entendimento sobre o conceito de museu. O conceito de museu como instituição cultural se originou na Europa ocidental através das coleções de arte privadas durante a Renascença, através de iniciativas da nobreza e da Igreja Católica Romana, visando uma elite de apreciadores (p.ex., GHIRARDO, 2002). O museu entendido como um prédio que abriga e expõe ao público coleções de obras de arte surge, fundamentalmente, a partir do século XIX, quando começa a surgir uma burguesia européia e os museus se afirmam como instituição pública. O museu tem o seu conceito ampliado a partir do final do século XX quando passa a se constituir em local típico da cidade contemporânea, atraindo o público em massa e possibilitando a sua participação ativa e interação com os museus, incluindo o consumo em restaurantes, cafés, lojas e livrarias, (p.ex. MONTANER, 2003; GHIRARDO, 2002; ZEIN, 1991a). Hoje, este conceito globalizado inclui uma diversidade de tipos. Assim que, dentre as possíveis definições de museu, em função das diferenças espaciais e da variação do tipo de obras e objetos expostos (por exemplo, museus de arte e de ciência), pode-se dizer que o elo entre as edificações com tal nome está na seleção e exposição de objetos conforme algum critério de maneira que possam ser vistos pelo público (ver, p.ex. MONTANER, 1991).

Contudo, mesmo aceitando-se este conceito mais abrangente, pode-se dizer que os museus têm se tornado um dos mais, senão o mais privilegiado dos tipos arquitetônicos quanto à função. Como locais de aquisição de conhecimento e apreciação estética através de obras de arte, os museus devem fornecer ao público os meios necessários para tal. Bresc-Bautier (2003, p.66), ressalta que: ‘Como um lugar de conhecimento, a principal função do museu é mostrar obras de arte. Ele também deve fornecer ao público os meios necessários para a compreensão das obras,

enquanto, ao mesmo tempo, considerar a sua diversidade.’. Conforme mencionado por LEBMBRUCK (2001, p.62) ‘O museu é um tipo especial de espaço no qual, além da relação homem-espaço, também existe uma complexa relação entre espaço-objeto’. Além da adequação da exposição, envolvendo a relação entre objeto exposto, suporte para o objeto e espaço de exposição, parece fundamental considerar também com parte do objetivo de um museu, juntamente com a qualidade estética de seu exterior, a qualidade estética de seu interior. Esta está em conformidade com a idéia de que a tarefa fundamental de um museu está em estimular e afinar a sensibilidade de seus usuários (p.ex., LEBMBRUCK, 2001).

O Museu Guggenheim de Nova York por Frank Lloyd Wright faz parte dos novos museus para a arte de vanguarda que vieram a preencher o vazio deixado pela rejeição aos museus manifestada pelas vanguardas no início do século XX (p.ex., MONTANER, 2003). O Guggenheim faz parte também de um momento a partir do qual o tipo museu de arte se constitui naquele que vem a possibilitar ao máximo a expressão da habilidade dos arquitetos, fazendo parte de uma estratégia de marketing do museu como espetáculo (p.ex., MATTHEWS, 2006). O Guggenheim pode ser classificado como museu de arte moderna/contemporânea do tipo formal orgânico, sendo singular, que não se repete, caracterizado por edificação com dimensões médias e coleção restrita, criado por um mecenas, Solomon Guggenheim, para abrigar a sua coleção (p.ex., MONTANER, 2003; ZEIN, 1991b). Ainda, considerando-se que dois tipos principais de museus podem ser identificados até a década de 70, nomeadamente, o relicário e o abrigo ou depósito de diferentes tipos de artefatos (por exemplo, antropológicos e científicos), o Guggenheim se enquadra na categoria relicário, já que abriga importante pinturas, tal qual já o fazia o Museu Altes de Berlim (1824-30) por Karl Friedrich Schinkel e, mais recentemente, a Ala Sainsbury (1991) da National Gallery, em Londres, por Robert Venturi, Denise Scott Brown e Associados (p.ex., GHIRARDO, 2002). Contudo, o museu como espetáculo, identificado mais recentemente, “... onde se espera que o visitante desfrute uma experiência estética decorrente da arquitetura propriamente dita...”, claramente, também diz respeito ao Museu Guggenheim por Frank Lloyd Wright (GHIRARDO, 2002, p.103).

A adição realizada por Gwathmey e Siegel ao Museu Guggenheim de Wright, segue em parte, já que se trata de uma adição de um moderno à um moderno projetado com o fim de museu, o fato de que os museus de arte americanos são, normalmente, o resultado de um edifício antigo original em estilo clássico e de uma adição, ou adições, mais recentes (p.ex., CARRIER, 2003).

## **O MUSEU GUGGENHEIM POR FRANK LLOYD WRIGHT**

A encomenda feita a Frank Lloyd Wright para abrigar a coleção de pintura de Solomon Guggenheim, feita pela esposa deste, baronesa von Rebay, foi no sentido de criação de um edifício tão de vanguarda quanto as obras que o mesmo acolheria (p.ex., ROCA, 2005).

Wright utiliza no Guggenheim os quatro atributos formais recorrentes nos seus projetos, nomeadamente, o círculo, o balanço, as formas sobrepostas e o grande espaço fechado envolto

por balcões (CHANCHANI, 2000). Em seu artigo 'O Guggenheim: Museu ou Monumento' Peter Blake escreveu: 'O fato mais marcante sobre o Museu Guggenheim é que ele representa, literalmente, o somatório de quase tudo que Wright tentou fazerem sua vida.' (em CHANCHANI, 2000, p. 162).

No exterior, as vigas espaçadas horizontalmente, de maneira a possibilitar a iluminação natural dos setores de exposição localizados no perímetro, criam um ritmo e um contraste entre cheios e vazios que constituem uma secção de cone invertido que se sobrepõe à extensa marquise horizontal, criando um equilíbrio assimétrico visualmente estimulante (p.ex., REIS, 2002).

O acesso ao Museu Guggenheim de Wright rompe com o acesso através de escadarias que remetem o visitante ao pavimento elevado de um templo de cultura (p.ex. MATTHEWS, 2006). O acesso ao Guggenheim dá-se através de uma zona de transição coberta entre o espaço aberto público e o interior do museu. Ao entrar percebe-se o impacto causado pelo grande átrio (Figura 1) e pela iluminação natural zenital através de uma clarabóia em cúpula (Figura 2) 30,5 metros acima (p.ex. CURTIS, 1996). Esta iluminação, com suas variações diurnas e sazonais, responde pelo enriquecimento da percepção das formas internas (p.ex., GWATHMEY em GWATHMEY & SIEGEL, 1992).



Figura 1 Grande átrio do Museu Guggenheim



Figura 2 Cúpula em vidro Guggenheim – iluminação zenital

O térreo pode ser utilizado para exposições de grandes pinturas ou esculturas e eventos. No segundo pavimento, a Galeria Alta (High Gallery) constitui-se num espaço adicional para pinturas e esculturas, enquanto 74 nichos ao longo da rampa contínua servem de espaços de exposição para o acervo (p.ex., RIECKEN, 1987).

O percurso no Guggenheim pode acontecer através da subida das rampas contínuas em espiral (do térreo ao 7º. pavimento) (Figura 3), em balanço, ou do elevador com a posterior descida através das rampas ou do elevador, seguindo em parte o que acontece na maioria dos museus que oferecem caminhos múltiplos. Por exemplo, no Museu Metropolitano de Nova York, embora muitos visitantes se encaminhem, primeiramente, para ver as galerias com arte europeia, também é possível iniciar a visita nas galerias com arte oriental. Contudo, argumenta-se que o percurso seguido afeta a percepção das diferentes pinturas; assim, pinturas europeias seriam percebidas de maneira diferente se vistas após manuscritos chineses (p.ex., CARRIER, 2003). Neste sentido, parece que o conteúdo da exposição e o itinerário, ou itinerários desejáveis de serem seguidos, afetariam o projeto arquitetônico quanto à configuração, características formais, e número de percursos possíveis.



Figura 3 Rampas contínuas em espiral

Ao contrário da tradição racionalista dos museus de planta livre, fluida, e de grande flexibilidade, como concebida por Mies van der Rohe (adotada em museus brasileiros como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, 1968, por Affonso Eduardo Reidy, e como o Museu de Arte de São Paulo - MASP, 1968, por Lina Bo Bardi) onde existe ‘...a neutralidade e ausência de mediação entre espaço e obra a ser exposta.’ com conseqüente inexistência de hierarquia espacial, (ver, p.ex., MONTANER, 2003, p.29; MONTANER, 1991), o Guggenheim de Wright, adotando a solução tipológica de uma configuração central de circulação se organiza ao redor de um espaço que atua como referência visual (p.ex. MONTANER, 1991) apresentando uma clara hierarquia espacial. Esta fica evidenciada pelo átrio centralizado com pé-direito total e pela dramaticidade da rampa em espiral que se eleva na entrada (permitindo referência à Le Corbusier), que constituem um conjunto de grande singularidade e expressão comparado as ‘...modestas galerias.’ (p.ex., MATTHEWS, 2006, p.57).



Conforme ressaltado por Montaner (2003, p.12) a proposta de Wright, com uma forma '...inédita e cinemática...', ativa e dinâmica, configurada em espiral, rompe com a '... caixa estática e fechada, acadêmica e simétrica...'. Wright idealizou uma configuração central de circulação com uma rampa contínua, possibilitando movimento e uma percepção espacial ininterrupta do térreo ao último pavimento, espaço este coberto por uma cúpula transparente onde a forma da estrutura de apoio aos painéis de vidro vem a acrescentar a leveza e a ordem estética que coroa este grande átrio (p.ex., ROCA, 2005). Ao mesmo tempo em que as visuais se alteram na medida em que o indivíduo se desloca pela rampa, a conexão visual com o átrio permanece. A experiência espacial proporcionada pelas perspectivas amplas (Figuras 1, 2 e 3) e pelas mais restritas voltadas para os setores de exposição (Figura 6) torna-se estimulante e qualificada esteticamente. O cone helicoidal é formado pelos guarda-corpos ou parapeitos em vigas de concreto nas bordas das lajes dos distintos pavimentos assim como das rampas que os conectam, que criam um forte contraste com os vazios existente entre cada pavimento e demarcam cada um destes. As rampas constituem uma espiral e uma metáfora visual do crescimento e modificação na natureza, presente também como idéia geradora em outros projetos de Wright como a Morris Shop em São Francisco (Figura 4) (p.ex., CURTIS, 1996).



Figura 4 Rampa na Morris Shop - Frank Lloyd Wright

Muitos entendem ser o próprio edifício de Wright uma obra de arte e é considerado por alguns, incluindo Peter Blake and Thomas Krens, diretor do Guggenheim, como a melhor peça da coleção do museu (p.ex., CHANCHANI, 2000). Philip Johnson chamou o Guggenheim de Wright de 'O melhor edifício de New York, e um dos melhores espaços do século XX ...' (em CHANCHANI, 2000, p. 159). Entretanto, um grupo expressivo de textos da época também criticava o Museu de Wright. Por exemplo, na sua crítica Lewis Mumford termina por dizer que '.... o julgamento final do Museu Guggenheim de Wright deve ser um tristemente desfavorável.' (em CHANCHANI, 2000, p. 159).

O fato da arquitetura tornar-se o protagonista da experiência espacial no interior do museu e neste sentido, sobrepor-se aos quadros expostos, foi a fonte maior das controvérsias (p.ex., ROCA, 2005). Tais controvérsias sobre a materialidade de pisos, paredes e tetos fazem parte da tendência dos arquitetos favorecerem ‘.o caráter das formas e detalhes de seus edifícios...’ e dos museólogos e/ou críticos de arte defenderem edifícios como ‘...caixas neutras que dêem às obras expostas total protagonismo.’ (p.ex., MONTANER, 1991, p.38). Neste sentido, muitos pareciam concordar com o crítico de arte John Canaday que viu no Guggenheim de Wright uma ‘guerra entre arquitetura e pintura [ou entre arquitetura e arte, arquitetos e curadores, funcionalistas e formalistas] na qual ambos saíram severamente lesados’ (em CHANCHANI, 2000, p. 159).

Contudo, considerando-se que um projeto deve proporcionar aos seus usuários uma experiência espacial o mais satisfatória possível e ao mesmo tempo responder adequadamente em termos funcionais, não parece convincente sustentar uma crítica ao espaço interno do Guggenheim de Wright com base na sua significativa qualidade espacial. A busca por esta qualidade era intrínseca à sua visão sobre arquitetura, onde o espaço era um meio de ‘sensibilizar a mente e enobrecer a ação humana’ e fazia referência ao antigo filósofo chinês Lao Tzu quem ‘primeiro declarou que a realidade das edificações consistia não nas quatro paredes e no teto ... mas no espaço interior’ (p.ex., CURTIS, 1996, p.415). Cabe salientar que ‘Na medida em que um museu é um percurso sensível, tudo aquilo que enriqueça essa trajetória confortável e apele para os sentidos mostra-se positivo, como visuais para o exterior e interior, boa iluminação natural, locais de estar acolhedores etc.’ (MONTANER, 1991, p.41). Montaner (1991, p.38,40) argumenta, então, que:

*‘As melhores soluções seriam, portanto, aquelas que outorgam caráter ao ambiente arquitetônico sem interferir na apreciação da obra.’ ou melhor, deveria haver ‘...uma síntese...entre arquitetura e obra a ser exposta, entre continente e conteúdo, na tentativa de outorgar a ambos uma igualdade de tratamento: não tirar da arquitetura atrativo e caráter, mas também não renunciar à adequada apresentação da obra.’*

Aceitando-se tais argumentos pode-se dizer que o Museu Guggenheim ao mesmo tempo apresenta uma arquitetura atraente e espaços de exposição com uma certa neutralidade, interferindo bem menos na apreciação das pinturas do que, por exemplo, os espaços de exposição do Museu d’Orsay em Paris.

Com relação à qualidade da experiência espacial, embora Wright tivesse idealizado um deslocamento que aconteceria através de elevador do térreo ao último pavimento e deste ao térreo através das rampas (p.ex., ROCA, 2005), deslocamento este que parece ter servido de referência para Álvaro Siza no projeto do Museu Fundação Iberê Camargo (Figura 5) em Porto Alegre, a ser finalizado em futuro próximo, existe uma tendência de ocorrer também a partir do térreo um deslocamento através da rampa, conforme vivenciado por este autor e evidenciado por fotografias (p.ex., RIECKEN, 1987, p.47). A explicação parece estar na atração, atestada por nós,

proporcionada pelo grande átrio e pela rampa, que quase que automaticamente induz o visitante a percorrê-la, sem que o mesmo reflita sobre a possibilidade de utilizar o elevador como outro meio de deslocamento vertical.



Figura 5 Museu Fundação Iberê Camargo - Álvaro Siza

A idéia de Wright, objeto de crítica no passado e no presente, teria sido a de simular as condições dos ateliês onde as pinturas eram realizadas em cavaletes, com variação da luz natural, entendendo que nenhum pintor tinha mais de uma vez uma mesma condição de luz natural para a produção de seu quadro (p.ex., ROCA, 2005). Wright desejava criar ‘uma obra de arte completa’ em harmonia com a pintura e escultura abstratas, declarando (p.ex., ver CURTIS, 1996, p.413-414):

*O edifício foi pensado por Solomon Guggenheim para ser um local adequado para a exibição de uma forma avançada de pintura onde linha, cor e forma são uma linguagem em si mesmas ...independentemente da reprodução de objetos animados e inanimados [...] Esta pintura de vanguarda raramente tem sido apresentada em outras senão as salas incongruentes da velha arquitetura estática. Aqui no harmônico fluido silêncio criado pelo interior deste edifício a nova pintura será vista por si mesma sob condições favoráveis.*

Entretanto, críticas às intenções de Wright quanto ao funcionamento do Guggenheim como museu, aos seus espaços de exibição, foram feitas com base nas paredes curvas inclinadas para o exterior, em oposição com aos quadros planos e retangulares, nas cores de ‘bisquet de lagosta’ e no sistema de iluminação (Figura 6), que estariam em contradição com o que seria considerado como básico por alguns na forma de ‘superfícies verticais neutras para se ver pinturas’ além do ‘ piso inclinado não ser ideal’ (p.ex., CHANCHANI, 2000; CURTIS, 1996, p.414-415). Neste sentido, Montaner (1991) reconhece que existe uma complexa relação entre os objetos expostos e os espaços arquitetônicos mas que deve haver uma relação adequada ‘...entre as características formais do espaço das salas e as características dos objetos a serem ali instalados.’ (p.ex., MONTANER, 1991, p.37). A percepção de harmonia entre objeto e espaço é necessária para possibilitar uma experiência estética satisfatória (p.ex., LEBMBRUCK, 2001, p.62). As críticas ao

museu não deixam claro se tal harmonia foi quebrada aos olhos de parte expressiva dos usuários ou de apenas alguns críticos de arte.



Figura 6 Espaços de exibição no Guggenheim

Por outro lado, considerando que a configuração do museu deve, claramente, convidar à realização das atividades de observação de forma satisfatória, coincidindo com o circuito sugerido a ser seguido e possibilitando a maior proximidade possível com o objeto (p.ex., LEBMBRUCK, 2001, p.62), pode-se considerar que o Guggenheim de Wright responde à tais necessidades.

Entendendo também a facilidade de orientação espacial do visitante ao museu como um aspecto fundamental para o seu bem estar, já que a dificuldade de orientação tende a causar insatisfação, fadiga e stress, e que ele deveria ser capaz de perceber onde está em relação a um ponto conhecido ou referencial, através de um sistema de referenciais devidamente distribuídos e de uma arquitetura aberta que provesse ao visitante uma visão geral do espaço por onde o mesmo se move, parece que o Guggenheim atende plenamente a tais necessidades (p.ex., LEBMBRUCK, 2001). O reconhecimento da importância da facilidade de orientação espacial é também expresso por arquitetos que se dedicam ao estudo de museus; por exemplo, Montaner (1991, p.35) ressalta:

*'Uma das mais importantes condições que se exigem de um complexo cultural ou um museu é a clareza de sua ordenação espacial. O visitante de um museu ou exposição precisa de uma primeira informação sobre a globalidade do espaço e da coleção para poder selecionar distribuir seu tempo de visita. A clareza na forma da planta e a fácil percepção da totalidade do edifício trazem grandes vantagens para o visitante, inclusive quanto à questão da segurança do prédio ... A desorientação em um museu constitui uma das principais causas de cansaço dos visitantes...uma clara estrutura interior permitirá ao visitante ter sempre noção de sua situação em relação ao percurso global da exposição...Um caso ideal seria aquele em que, ao entrar no edifício, já se conseguisse uma compreensão total do interior.'*

Argumentos também existem no sentido dos museus possuírem uma planta clara que possibilite o visitante retornar com facilidade a alguma obra de arte, de maneira que a apresentação das obras

de arte fique registrada na memória do visitante, que faça parte do seu mapa mental (p.ex., CARRIER, 2003).

Por outro lado, o uso da luz natural contrariava alguns especialistas, como o museólogo Gary Thompson, que defendiam o uso ‘...de uma luz tênue e artificial...’, o que, por sua vez influenciou a criação de museus norte-americanos do tipo caixa sem janelas na década de sessenta, tal como o ‘Whitney Museum of American Art’ em Nova York, por Marcel Breuer (1966) (MONTANER, 2003, p.40). Contudo, décadas mais tarde, Tadao Ando em seu Museu da Luz Natural em Gamogun, Shiga (1998), vem, como diz o nome, a utilizar a luz natural como fonte de iluminação para as obras expostas. O Guggenheim de Wright (Figuras 2 e 7) também serviu de referência para o projeto do ‘High Museum of Art’ em Atlanta (Figura 8), Estados Unidos, por Richard Meier, enfatizando que ‘A circulação, iluminação, instalações, e as qualidades espaciais do projeto têm o objetivo de incentivar as pessoas a vivenciarem a arte da arquitetura assim como a arte exposta’ (em MATTHEWS, 2006, p.57).



Figura 7 Interior do Museu Guggenheim de Wright



Figura 8 High Museum of Art - Richard Meier

## **A RELAÇÃO FORMAL DA ADIÇÃO DE GWATHMEY E SIEGEL COM O GUGGENHEIM DE WRIGHT**

O exame das relações estéticas entre o Museu Guggenheim de Nova York por Frank Lloyd Wright e a adição a este realizada por Gwathmey Siegel, 33 anos após a abertura do museu, remete à indagação sobre o que seria uma adição esteticamente adequada. Considerando a qualidade estética da obra de Wright, aceita como uma obra prima arquitetônica (p.ex. MATTHEWS, 2006), e suas características formais (incluindo as curvas, as duas rotundas com a maior formada pelo cone invertido sobreposto à horizontalidade da extensa marquise, e a menor escala em relação ao

contexto urbano; que caracterizam uma composição assimétrica e complexa (caracterizada por um número significativo de distintos elementos; p.ex. REIS, 2002), quais as características mais adequadas para uma adição? Uma adição complexa, provavelmente, viria a gerar um foco visual que tenderia a desviar ou concorrer com o olhar ao Guggenheim de Wright.

Por outro lado, uma adição simples que servisse de pano de fundo, viria a ressaltar as qualidades formais do museu de Wright. Além disso, se tal adição viesse a articular uma relação do Guggenheim com o contexto edificado, viria também a criar uma conexão urbana antes inexistente, embora tal conexão, segundo WISEMAN (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992) não tivesse sido uma preocupação de Wright expressa no museu e alguns pareçam entendê-la como desnecessária (p.ex., SORKIN, 1986). Entretanto, os desenhos de Wright de 1949 e publicados em 1952 (Figura 9) indicam uma preocupação em justamente, prover um pano de fundo para as rotundas articulando também o Museu com as demais edificações do entorno: ‘A composição arquitetônica de 1949 reconciliava a geometria basicamente cartesiana de Manhattan – representada pelo anexo – com os dois corpos espiralados.’ (GLUSBERG, 1993, p.37); ‘O próprio Wright chegou a fazer o projeto de um Anexo, um edifício de concreto e vidro que procurava integrar a curvilínea estrutura original no contexto da malha urbana de Manhattan e da vizinhança.’ (MASSUH & DIBAR, 1990, p.26). Assim, o edifício de Wright também podia ser visto como incompleto em função da falta de um fundo sobre o qual tal obra de arte pudesse ser vista de maneira mais adequada, estando tal fundo já previsto nos desenhos de Wright e que vem a se materializar na adição de Gwathmey Seigel (p.ex., CHANCHANI, 2000).

Embora a adição guarde uma estreita relação com tais intenções originais de Wright para uma ampliação, na forma de uma “cortina ortogonal de fundo” (p.ex., WRIGHT em SORKIN, 1986, p.79), face para a Quinta Avenida de um paralelepípedo de 15 pavimentos que estava atrás das duas rotundas, mais precisamente, mais atrás da rotunda menor, Wiseman argumenta que a proposta de Wright era ‘...mais esbelta, era aparentemente posicionada mais para trás, tinha grandes janelas...’ (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992, p.103). Contudo a similaridade entre o anexo de Wright e a adição de Gwathmey Siegel fica evidenciada pela comparação entre as figuras 9 e 10.



Figura 9 Desenho de Frank Lloyd Wright, 1949



Figura 10 Adição de Gwathmey Siegel

Neste sentido, Gwathmey ressalta a importância de se considerar os precedentes como base para novas intenções; assim, ele faz referência ao bloco proposto por Wright, salientando a ‘...intenção de estabelecer um plano referencial como uma parede de fundo mediadora entre as icônicas espirais e os vizinhos ao redor... [com a fachada] quadriculada atuando como um contra-ponto às formas dinâmicas, curvilíneas das rotundas.’ (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992, p.104). Salienta-se também que a adição por Gwathmey Siegel foi baseada em investigações sobre as propostas de Wright, tentando compreender e estender as suas intenções (p.ex., McCARTER em FRANK & McCARTER, 1992, p.2).

A adição realizada por Gwathmey Siegel (Figuras 10 e 12) é uma evolução de sua proposta inicial (Figura 11) constituída por um bloco principal com 15 pavimentos e, adicionado a esta, um paralelepípedo vertical quadriculado com porcelana esmaltada verde (para relacioná-la ao Central Park) em balanço, que chamaria muita atenção (equivocadamente), apresentada anteriormente ao público, pela primeira vez em outubro de 1985, gerou reações negativas de muitas pessoas e instituições e parecia não possuir ainda a simplicidade e a escala necessária para que a adição atuasse como pano de fundo para o Guggenheim de Wright, ressaltando os seus atributos arquitetônicos (ver, p.ex., WISEMAN em GWATHMEY & SIEGEL, 1992; RIECKEN, 1987; SORKIN, 1986). O projeto inicial de Gwathmey & Siegel foi revisto a pedido da direção do museu e aprovado pela municipalidade no outono de 1989, tendo como objetivo a renovação e restauração por dentro e por fora do museu, expandindo seus subsolos a norte, leste e sul do museu (GLUSBERG, 1993, p.37).



Figura 11 Proposta inicial de Gwathmey Siegel



Figura 12 Adição de Gwathmey Siegel

A adição ainda elimina a pequena e criticada ampliação com quatro pavimentos construída em 1968, do lado da pequena rotunda e fazendo face à rua 89, por William Peters da ‘Taliesin Associated Architects’, a firma do sucessor de Wright (ver, p.ex., WISEMAN em GWATHMEY & SIEGEL, 1992). Contudo, Gwathmey salienta ainda que além da proposta de Wright, a ampliação realizada pela Taliesin também foi considerada como base para a adição, que considerou os seguintes aspectos (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992, p.104-105): 1) as dimensões da fachada proposta por Wright estavam baseadas nas grelhas de quatro e oito pés (1 pé = 33 cm) da

estrutura original; 2) a área de terreno ocupada pelo anexo da Taliesin é exatamente, em termos de dimensão e posição, a área ocupada pela adição; 3) existe uma pequena sobreposição do anexo de Wright à grande rotunda e uma conexão com o volume da escada de incêndio à sudeste; 4) o anexo da Taliesin era mais largo (do leste para o oeste) do que o desenho de Wright por 10 pés (3,30 m; 35 versus 25 pés ou 11,55 versus 8,25 metros), mas igual em comprimento (100 pés ou 33 metros) e altura (135 pés ou 44,55 metros); 5) a fachada da adição da Taliesin era constituída por painéis octogonais com faces em recesso em concreto pré-fabricado com oito pés, uma reinterpretação da retícula xadrez de oito pés de Wright; 6) as fundações e colunas do anexo da Taliesin foram construídas de maneira a acomodar estruturalmente seis pavimentos adicionais. Charles Gwathmey (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992, p.105) acrescenta: 'Nosso edifício está sustentado nas colunas do anexo da Taliesin e é tanto uma reinterpretação quanto uma transformação em sua relação exterior e interior com o edifício original.'

A preocupação com o entorno no caso da adição realizada por Gwathmey Siegel que pode ser classificada como reforma do tipo ampliação agregando um volume (ou volumes) ao edifício existente (ZEIN, 1991a) fica evidenciada. Esta, na forma de um discreto prisma retangular quadriculado com dez pavimentos (45m), é mais alta, mais larga (12,50 m) e mais profunda (24m) do que o anexo de Wright apresenta um amplo pano de vidro entre o oitavo e décimo pavimento das fachadas norte e sul voltadas para as ruas 89 e 88, sem focos de atenção na fachada oeste para a Quinta Avenida, excetuando-se os quatro discretos rasgos horizontais das janelas dos escritórios, apresenta a escala e a simplicidade (quantidade reduzida de distintos elementos na composição arquitetônica; p.ex., REIS, 2002) necessárias para servir de pano de fundo para o Guggenheim de Wright e estabelecer a conexão deste com o entorno. A adição também reflete princípios compositivos adotados por Charles Gwathmey, que já na década de 70 era um seguidor da estética pura e polida' do modernismo (GHIRARDO, 2002, p.27).

Na reabertura do Museu Guggenheim em 1992, após ficar fechado por mais de dois anos, o diretor Thomas Krens enfatiza que "pela primeira vez, o público terá acesso ao edifício completo projetado por Wright" (em GLUSBERG, 1993, p.37). Soma-se a declaração de Gwathmey & Siegel de que o término do plano de Wright "materializa e satisfaz a promessa de sua idéia visionária de 1949" (em GLUSBERG, 1993, p.37).

A adequação da adição fica ainda evidenciada quando se compara as vistas principais do Museu Guggenheim antes (Figura 13) e depois da adição (Figuras 10, 12 e 14). Observa-se que antes da adição o perfil das edificações que constituíam o pano fundo interfere e perturba a percepção do Guggenheim. Depois, a adição por Gwathmey Siegel vem a prover a necessária neutralidade do pano de fundo, neutralidade esta que vem a ressaltar a composição arquitetônica do Guggenheim por Frank Lloyd Wright. A adequação da adição fica evidenciada pelas fotografias mais recentes, que ressaltam o papel de pano de fundo da adição para o Guggenheim de Wright, principalmente quando comparadas com fotografias mais antigas, que muitas vezes utilizavam



ramos de árvores na 5ª. Avenida para preencher os espaços acima da pequena rotunda e dissimular a visualização de recortes de edifícios ao fundo que comprometiam uma vista mais limpa e harmônica do Guggenheim. As fotografias em livros, cartões postais, etc., tendem a evidenciar, por exemplo, a importância de determinada edificação ou espaço urbano, com especificidade para determinadas visuais. Neste sentido, Wiseman (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992) salienta que ‘... o grande impacto do Guggenheim sempre tem sido determinado pelo seu exterior. Considere, somente, que quase todo livro sobre arquitetura moderna inclui uma fotografia da fachada de Wright na Quinta Avenida.’.



Figura 13 Museu Guggenheim antes da adição



Figura 14 Museu Guggenheim com a adição por Gwathmey Siegel

Tais argumentos em favor da adição de Gwathmey Siegel ecoam alguns daqueles já manifestados por autores e arquitetos:

*‘A despeito de todas as críticas sofridas, [a adição] respeita a concepção original de Wright.’ (GLUSBERG, 1993, p.36).*

*‘A severa elegância da torre e a simplicidade de sua estrutura a impedem de desmerecer ou reduzir o impacto visual dos corpos circulares: pelo contrário, tendem a destacar ainda mais a forte presença de ambos, como um inadvertido e necessário pano de fundo. Talvez resida justamente aí o máximo valor arquitetônico do projeto de Gwathmey & Siegel, que, à escala do lote, estabiliza toda a composição museográfica.’ (GLUSBERG, 1993, p.37).*

*‘Dois critérios fundamentais orientam os trabalhos de renovação e ampliação, de autoria dos arquitetos Charles Gwathmey e Robert Siegel...: manter inalterada a “imagem” da proposta original de Frank Lloyd Wright, considerada uma de suas mais expressivas realizações e, acima de tudo, estabelecer um diálogo e um contraponto com a estrutura existente e o contexto de Manhattan, onde se localiza.’ (MASSUH & DIBAR, 1990, p.22).*

A adição por Gwathmey Siegel na elevação norte voltada para a rua 89 caracteriza-se também por uma separação do edifício de Wright, isto é, a conexão entre eles acontece através de um terceiro elemento com atributos formais que reforçam a identidade de ambos, nomeadamente, o plano vertical envidraçado que delimita a circulação (Figuras 15 e 16). Portanto, existe a manutenção das características formais do Museu Guggenheim de Wright. Ainda, a pele de vidro

possibilita a visualização e conseqüente estímulo visual e valorização das formas da pequena rotunda do museu original (p.ex., GWATHMEY em GWATHMEY & SIEGEL, 1992).



Figura 15 Circulação envidraçada entre o Museu Guggenheim e a adição



Figura 16 Vista pequena rotunda e circulação envidraçada entre o Museu Guggenheim e a adição

Contudo opiniões divergentes parecem não considerar o processo de percepção visual que fornece as bases necessárias para a avaliação de tal intervenção. Por exemplo, Wiseman, embora pareça reconhecer que faltava algo na composição anterior, entende que agora o que as pessoas vêem é ‘...arquiteticamente insípido, e tão diferente da proposta derrotada [de Gwathmey Siegel]...’ (ver, p.ex., WISEMAN em GWATHMEY & SIEGEL, 1992, p.103). Argumentos contra qualquer adição, enfatizando que tal adição não teria uma base arquitetônica (já que o Guggenheim de Wright era uma obra completa) mas uma base nas necessidades dos curadores, mesmo reconhecendo a proposta de Wright, também podiam se sustentar em comentários do tipo: ‘Não se colocaria um bigode na Mona Lisa mesmo se fosse encontrado um croqui no bloco de Leonardo através do qual ele havia estudado a possibilidade.’ (SORKIN, 1986, p.79).

Ainda, críticas foram feitas em relação: ao revestimento em pedra calcária (que teria sido utilizada para estabelecer um elo com os edifícios de apartamento do entorno) com módulos de 0,60 e 1,80m, sobre estrutura metálica, da adição ser muito próximo da cor do Guggenheim de Wright; e com mais ênfase à conexão entre a adição hermética e a rotunda maior ou tambor que a teria interrompido, limitado, eliminando a ilusão criada anteriormente de sua dinâmica rotação (p.ex., WISEMAN em GWATHMEY & SIEGEL, 1992; FRANK em FRANK & McCARTER, 1992). Entretanto, Charles Gwathmey entende que a pedra calcária proporciona uma troca de textura e cor e assim, salienta a diferença entre a adição e as formas curvas e em balanço do museu original (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992, p.104). A observação das figuras 17 e 18 parece dar razão à Gwathmey, pois além de estabelecer uma relação com as edificações do entorno, a diferença de cor e textura é suficiente para salientar o Museu de Wright.



Figura 17 Relação da adição com as edificações do entorno



Figura 18 Diferenças de cor e textura entre o Guggenheim de Wright e a adição por Gwathmey Siegel

Dentre os críticos da adição existem opiniões que, em nome da preservação de uma obra de arte, de um monumento arquitetônico e histórico, parecem rejeitar alguma intervenção: ‘...Fulvio Irace diz, na revista *Abitare* 310, que o preço pago foi a “alteração irreversível da imagem já historicizada do disco voador de Wright”.’ (p.ex. DI MARCO em GLUSBERG, 1993, p.38). Neste sentido, parece que as principais críticas à adição por Gwathmey Seigel tendem a se referir ao travamento ou impedimento de rotação da grande rotunda em função da conexão desta com a adição, rotação esta anteriormente percebida. Por exemplo, o historiador e estudiosos das obras de Wright, Jack Quinan argumenta que ‘... é claro que as alterações recentes por Gwathmey Seigel comprometeram seriamente as qualidades espirituais essenciais do projeto de Wright, isto é, a transcendência da rotunda espiralada.’ (em CHANCHANI, 2000, p.164). Todavia, pode-se argumentar em relação ao suposto travamento, que o mesmo não é percebido a partir das visuais mais comuns que o pedestre tem do museu, por exemplo: a vista a sudoeste do Guggenheim, com ênfase para a grande rotunda, comumente registrada em fotografias antes da adição (Figura 19), não foi afetada (Figura 20); que vistas a noroeste a partir das proximidades do museu também não possibilitam a visão da conexão da rotunda com a adição (Figura 21); a comparação entre vistas mais distantes a noroeste antes e depois da adição, enquanto permite visualizar o benefício da adição como pano de fundo, não permite verificar, pelo menos claramente, o suposto malefício causado pela conexão da grande rotunda com a adição (Figuras 13 e 14). Ainda, a comparação entre a vista aérea anterior e posterior a adição permite verificar que, mesmo antes da adição, a grande rotunda já se conectava a outro volume e, portanto, que o ‘disco voador’ já não estava solto (Figuras 22 e 23).



Figura 19 Vista sudoeste do Museu Guggenheim de Wright antes da adição por Gwathmey Siegel



Figura 20 Vista sudoeste do Museu Guggenheim de Wright depois da adição por Gwathmey Siegel



Figura 21 Vista noroeste do Museu Guggenheim de Wright depois da adição por Gwathmey Siegel



Figura 22 Vista do Guggenheim anterior à adição



Figura 23 Vista do Guggenheim com a adição

## RELAÇÕES FUNCIONAIS E ESTÉTICAS INTERNAS ENTRE A ADIÇÃO E O GUGGENHEIM DE WRIGHT

Thomas Krens escreve que o trabalho de Gwathmey Seigel tinha, além do propósito de aumentar o espaço de exposição e de administração o de recuperar as características espaciais originais do edifício de Wright, o que por sua vez, segundo Krens, eliminaria o criticado suposto antagonismo entre arquitetura e arte (p.ex., CHANCHANI, 2000).

Desta forma, algumas alterações foram feitas ao projeto de Wright, assim como foram desfeitas alterações ao projeto original, juntamente com a adição e a restauração interna do museu por Gwathmey & Siegel que recuperou as características espaciais do projeto original que foram perdidas com as várias reformas, tais como: instalação de vidros especiais de proteção na clarabóia para evitar danos às pinturas pelos raios solares; conversão do espaço vazio da cobertura no quinto pavimento da grande rotunda em terraço de esculturas, vindo também a possibilitar vistas atraentes para o Central Park; alteração do uso da pequena rotunda com quatro pavimentos, de escritórios, conforme concebido por Wright, para espaços públicos, de exposição no terceiro e quarto pavimento, e com circulação para a adição e para a grande rotunda, além de possibilitar aos visitantes visuais para o Central Park; abertura para o público, pela primeira vez desde 1959, da rampa no sétimo pavimento da grande rotunda (que servia como depósito) como galeria (Figura 24), atuando como um percurso final à adição e com a visualização da grande cúpula envidraçada, permitindo desta forma a percepção da grande rotunda e das galerias ‘... em todo o seu esplendor.’ (ver, p.ex., DENNISON, 2003, p.53; GWATHMEY & SIEGEL, 1992). A discreta adição por Gwathmey Siegel ainda criou uma série de pavimentos articulados com as rampas (p.ex., ROCA, 2005).



Figura 24 Cúpula envidraçada e rampa no sétimo pavimento da grande rotunda como galeria

Ainda, o segundo e o quarto pavimento da grande rotunda foram convertidos em espaços para exposições, com o quinto andar da torre permite o acesso à galeria-terraço para esculturas que

constitui a cobertura do módulo de conexão envidraçada entre o Guggenheim de Wright e a adição de Gwathmey & Siegel, havendo uma pequena sobreposição deste módulo sobre a pequena rotunda e sobre os espaços de ligação com a grande rotunda (p.ex. GLUSBERG, 1993, p.37).

O conjunto destas alterações possibilitou a exploração e o redescobrimto do edifício de Wright de uma maneira que era impossível antes da adição, conforme salientado por Gwathmey (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992; p.105). Como salientado por GLUSBERG (1993, p.36) 'Na ampliação, a reconquista de vazios e rampas'. Logo, a experiência espacial dos distintos usuários parece ter sido enriquecida e, portanto, a qualidade arquitetônica foi reforçada.

Conforme Glusberg (1993, p.36) a adição triplicou o espaço de exibição anterior para os atuais aproximados 8000m<sup>2</sup>, e resolveu o grande problema da falta de espaço para exposição, que estava limitada a expor somente 5% da coleção; ainda, aumentou para 5000m<sup>2</sup> as áreas de 'depósitos, escritórios e outras instalações'. Embora a adição tenha feito muito mais em termos arquitetônicos do que aumentar a área de exposição, esta falta de espaço foi a geradora da ampliação: 'Em 1982, as coleções do museu tinham mais de 5 mil peças, e o problema da falta de espaço tornou-se insustentável.' sendo solicitado à Gwathmey & Siegel a solução do problema (GLUSBERG, 1993, p.37). Todavia, Wiseman (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992) minimiza os efeitos da ampliação argumentando que embora a adição por Gwathmey Siegel tenha praticamente dobrado (e não triplicado) o espaço de exposição do Museu Guggenheim, isto significava que somente 6% da coleção poderia ser exposta em comparação com os 3% (e não 5%) antes da ampliação. Por outro lado, Lisa Dennison, vice-diretora e curadora-chefe do Museu, escreve que a adição aumentou consideravelmente o espaço de exibição (DENNISON, 2003).

Por outro lado, Charles Gwathmey comenta que as novas galerias possibilitam uma flexibilidade, previamente inexistente, crucial para os curadores das exposições (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992; p.105). A adequação de tais galerias parece ter sido reconhecida mesmo pelos críticos dos espaços de exposição do Guggenheim de Wright como é o caso do crítico de arte americano John Richardson, que se manifestou positivamente em relação aos espaços de exposição na adição realizada por Gwathmey Siegel no tocante à adequação dos mesmos às obras de arte expostas (p.ex. DI MARCO em GLUSBERG, 1993, p.38).

## **O IMPACTO DA ADIÇÃO SOBRE A IMAGEM DO MUSEU**

A imagem do museu no que diz respeito à sua integridade formal e ao seu valor histórico teria sido afetada negativamente conforme algumas manifestações, sendo salientado o fato do Guggenheim ter sido o único edifício público em Nova York projetado pelo maior arquiteto americano (p.ex. FRANK em FRANK & McCARTER, 1992, p.2).

Entretanto, conforme os argumentos apresentados anteriormente pode-se dizer que a adição de Gwathmey Siegel reforçou positivamente a imagem do Museu Guggenheim ao invés de diminuí-la

ou alterá-la negativamente, argumento este consistente com a seguinte manifestação: 'Relacionada, enfim, ao contexto de Manhattan – em escala e materiais – a ampliação proposta por Gwathmey e Siegel mantém intacta a conhecida imagem do edifício de Frank L. Wright tão elogiada – e defendida – por Graves, Eiseman e Pei, entre outros.' (MASSUH & DIBAR, 1990, p.27).

## O MUSEU GUGGENHEIM COMO REFERENCIAL URBANO

Museus tem tido um papel como monumentos e marcos urbanos nas cidades contemporâneas (MONTANER, 1991, p.35). Muitos museus têm se caracterizado por uma distinção arquitetônica em relação às demais edificações do contexto urbano, que tem resultado, em vários casos, em manifestações positivas e prestígio (GHIRARDO, 2002, p.79).

O Museu Guggenheim localiza-se na 5ª Avenida, num terreno com duas esquinas, entre as ruas 88 e 89, fazendo frente ao lado leste do Central Park em Manhattan (Figura 25). Embora situado num final de quarteirão, o Museu Guggenheim atua como um 'objeto', de forma singular, e não como parte de um tecido urbano, contrastando com o seu contexto (p.ex. CURTIS, 1996). Conforme ressaltado por Montaner (2003, p.12):

*'... a obra sobressai como contraponto radical que pretende criar um efeito de choque... Wright inaugurava então o caminho do museu como entorno artístico, como grande escultura inspirada em formas orgânicas, como contentor extraordinário em estreita relação com o contexto urbano...'*

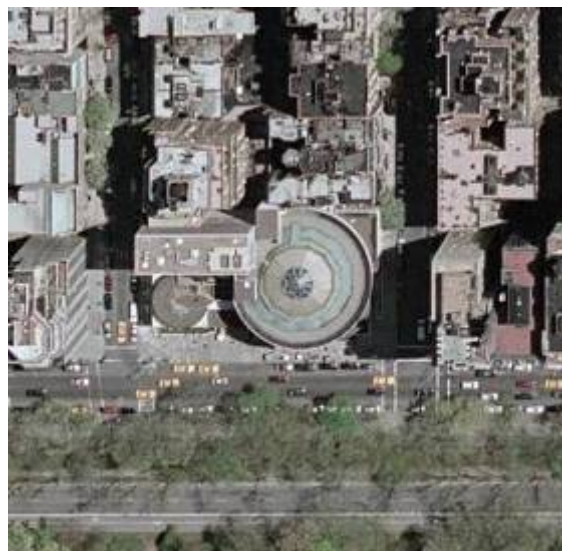


Figura 25 Inserção do Museu Guggenheim em Manhattan – Vista após a adição

Neste sentido é reforçado o seu papel de referencial e atrator urbano, de foco de cultura e lazer na cidade contemporânea (p.ex. MONTANER, 2003). Pode-se também argumentar, com base no exposto anteriormente que a adição reforçou o papel do Guggenheim como referencial urbano na medida em que salientou os seus atributos formais através do destaque proporcionado pela

adição como pano de fundo, reforçando a sua imageabilidade, além de ter reforçado o seu uso, o que também contribui para fortalecer o papel de referencial urbano.

## **CONCLUSÃO**

A exploração das relações estéticas e funcionais entre as duas edificações modernas, nomeadamente, o Museu Guggenheim de Nova York por Frank Lloyd Wright e a adição a este realizada por Gwathmey Siegel, considerando o contexto urbano, permite, com base no apresentado, concluir que a adição moderna mais qualificou do que desqualificou o moderno de Wright, e que quando esta última existiu parecia estar mais relacionada às mentes do que propriamente às percepções visuais dos críticos, isto é, mais relacionadas aos valores e associações estabelecidas por tais críticos do que nas relações formais entre os dois modernos. Isto fica visível na declaração de Bruno Zevi contrária à ampliação por qualquer arquiteto que não fosse Wright: ‘... o Guggenheim é uma obra de arte que somente Wright poderia ampliar. E ninguém mais, não importa quão sensível e inteligente.’ (ver, p.ex., RIECKEN, 1987, p.47).

Parece ainda que, pelo menos, parte das críticas guarda uma estreita relação com uma posição conservadora que entende que uma vez que o Museu Guggenheim de Wright tenha se afirmado e se tornado familiar ao longo do tempo, tais aspectos não poderiam ser alterados ou adulterados (ver, p.ex., WISEMAN em GWATHMEY & SIEGEL, 1992). Ainda quando Wiseman diz em relação à adição por Gwathmey Siegel que ela ‘... poderia ser menos dolorosa se os resultados arquitetônicos fossem mais fortes.’ e que ele também havia inicialmente apoiado a primeira proposta de Gwathmey Siegel por entender que a mesma ‘...deliberadamente desafiava Wright com formas, materiais e cores contrastantes.’, observa-se além de certa inconsistência uma falta de critérios sustentados no processo de percepção visual (WISEMAN em GWATHMEY & SIEGEL, 1992, p.102-103). Conforme ressaltado por Glusberg (1993, p.37) que ‘Na realidade, as obras de Gwathmey & Siegel permitiram uma revelação real do projeto original de Wright, de quatro décadas atrás.’.

A adição realizada por Gwathmey Siegel pode ser considerada como uma intervenção arquitetônica moderna que respeita e reforça as qualidades da obra prima moderna existente dando suporte à declaração de Charles Gwathmey de que a adição é ‘...uma intervenção referencial, moderna, que suporta as intenções formais e precedentes do edifício original, enquanto estendendo o seu ideal e realidade.’ (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992, p.104).

Ainda, Peter Eisenman, como colega arquiteto, expressa as suas reações positivas: ‘Eu fiquei impressionado pelo controle, compreensão, cuidado, e sobretudo todo o sacrifício do ego pelo amor à arquitetura. Tudo que eu posso dizer ... é que vocês [Gwathmey e Siegel] deram um presente original à arquitetura.’ (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992; p.105). Outros arquitetos também manifestaram as suas reações positivas à adição de Gwathmey Siegel. Especificamente, McCarter (em FRANK & McCARTER, 1992, p.2), um estudioso das obras de Wright, declara: ‘...existem muitos que veriam todas as suas obras ... como monumentos intocáveis ao gênio [ver,



p.ex., SORKIN, 1986] ... [entretanto] É imperativo que todos os edifícios de Wright continuem a conter e a dar forma às ações e vida humana – foi por isto e nada mais que Wright os criou.'. Ele continua (McCARTER em FRANK & McCARTER, 1992, p.2) dizendo que Gwathmey Siegel refizeram e revitalizaram o Museu Guggenheim, '...tendo liberado muitos dos espaços de Wright dos confinamentos de várias "renovações" desastrosas realizadas ao longo dos anos, com um efeito cumulativo que comprometeu quase todo e qualquer espaço dentro da estrutura original, fechando muitos ao acesso público.'

Assim, pode-se argumentar também que a adição reforçou a imagem do Museu assim como o seu papel como referencial urbano. Internamente, o Museu Guggenheim de Wright que já tinha uma qualidade arquitetônica singular, foi valorizado pela adição. No tocante à relação entre os atributos espaciais internos do Museu e a função de exposição de obras de arte, as críticas encontradas não parecem suficientes para desqualificar o museu.

Com base nos aspectos apresentados acima, parece haver uma clara indicação de que, conforme sugerido por Charles Gwathmey (em GWATHMEY & SIEGEL, 1992), deixando para os visitantes formarem as suas próprias conclusões, que estes tendem a responder positivamente à adição do moderno de Gwathmey Siegel ao moderno de Wright. A importância da consideração das percepções dos usuários na arquitetura de museus tem sido mencionada, como forma a fornecer informação para sustentar as decisões arquitetônicas e produzir museus mais eficientes (p.ex., LEBMBRUCK, 2001, p.61).

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- CARRIER, David. Remembering the Past: Art Museums as Memory Theaters. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v.61, n.1, p.61-65, Winter, 2003.
- CHANCHANI, Samiran. Between icon and institution: the vacillating significance of Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum. *The Journal of Architecture*, London, v.5, n.2, p.159-188, June, 2000.
- CURTIS, William. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon, 1996.
- DENISON, Lisa. From Museum to Museums: The Evolution of the Guggenheim. *Museum International*, v.55, n.1, p.48-55, 2003.
- FRANK, Edward & McCARTER, Robert. Guggenheim Design Debate. *Architectural Record*, New York, p.2, Dec. 1992.
- GWATHMEY, C. & SIEGEL, R. Solomon R. Guggenheim Museum Addition, Renovation, and Restoration New York City. *Architectural Record*, New York, p.100-113, October, 1992.
- FREIMAN, Ziva. Gwathmey Siegel's Guggenheim: redoing Wright. *Progressive Architecture*, New York, v.66, p.25, Dec. 1985.
- GLUSBERG, Jorge. Museu Guggenheim: na ampliação, reconquista de vazios e rampas. *Projeto*, São Paulo, n.162, p.36-42, abril, 1993.
- GHIRARDO, Diane. *Arquitetura Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LEBMBRUCK, Manfred. Museum, psychology and architecture. *Museum International*, Paris, v.53, n.4, p.60-64, 2001.
- MASSUH, Laila & DIBAR, Carlos. Museu Guggenheim: contrapondo a Wright. *Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, n.31, p.22-27, agosto/setembro, 1990.
- MATTHEWS, Henry. *New Museum Architecture: Innovative Buildings from Around the World*. *The Art Book*, v.13, n.3, p.57-58, August, 2006.

MONTANER, Josep Maria. Museus para o século XXI. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.  
MONTANER, Josep Maria. Museu contemporâneo: lugar e discurso. Projeto, São Paulo, n.144, p.34-41, 1991.  
REIS, Antônio. Repertório, análise e síntese: uma introdução ao projeto arquitetônico. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.  
RIECKEN, Andréa. Um novo anexo para o Guggenheim Museum. Projeto, São Paulo, n.96, p.46-49, fevereiro, 1987.  
ROCA, Miguel Ángel. Arquitectura del Siglo XX: Una antologia personal. Buenos Aires: Summa Libros, 2005.  
SORKIN. Michael. Leaving Wright enough alone. Architectural-Record, New York, v.174, p.79-81, March 1986.  
ZEIN, Ruth Verde. Duas décadas de arquitetura para museus. Projeto, São Paulo, n.144, p.30-33, agosto, 1991.  
ZEIN, Ruth Verde. Museus em sete versões. Projeto, São Paulo, n. 144, p. 42-48, 1991.

### **AGRADECIMENTOS**

À bolsista e aluna de graduação da Faculdade de Arquitetura da UFRGS Andrya Kohlmann pelo apoio prestado.