

**Pintura e arquitetura na arte moderna norte-americana:
Os pintores expressionistas abstratos e Frank Lloyd Wright**

Maria Cristina Cabral

Arquiteta/Doutora, FAU UFRJ

Rua Pires de Almeida 65 ap. 201, Rio de Janeiro, RJ, cep 22.240-150

Tel: (21) 2556 2236 – E-mail: mcristinacabral@terra.com.br

Pintura e arquitetura na arte moderna norte-americana: Os pintores expressionistas abstratos e Frank Lloyd Wright

Desde a Antiguidade clássica, a vinculação entre as diferentes artes não se constituiu um problema do fazer artístico. No século das Luzes, com o advento da Revolução Industrial e os novos procedimentos de formalização da matéria, a crise da arte se instaura desvelando questões que foram recolocadas até às vanguardas artísticas europeias, como a síntese das artes. A idéia da síntese ou obra de arte total foi central na poética do Romantismo alemão. A síntese das artes é um tema que se configura na teoria da arte moderna, desde a sua formação iluminista até às vanguardas do início do século passado. O tema da síntese apareceu em diferentes poéticas modernas, com origens e entendimentos diferenciados.

O trabalho apresentado examina o problema da síntese das artes, entendida como dialética da separação das esferas artísticas a partir de suas especificidades, mas não como antitética. A noção de separação das linguagens artísticas analisada foi a formulada pelo crítico norte-americano Clement Greenberg, uma visão diferenciada da teoria europeia, em um momento que se constituiu nos extertores da arte moderna em meados do Século XX, também chamado de último modernismo.

O recorte baseia-se na polêmica travada nos Estados Unidos na década de 1950, especificamente na cidade de Nova York, entre pintores norte-americanos, especialmente aqueles vinculados ao Expressionismo Abstrato, junto com os agentes do campo das *Fine Arts versus* o arquiteto Frank Lloyd Wright, autor do criticado projeto do Museu Solomon R. Guggenheim. O trabalho examina a noção de síntese das artes proposta pelo arquiteto, bem com as formulações greenbergianas sobre a pintura planar moderna, pontuando tanto as divergências entre as concepções arquitetônica e pictórica, quanto as similaridades existentes no âmbito da Arte Moderna norte-americana.

Palavras-chave: Síntese das Artes; Expressionismo Abstrato; Frank Lloyd Wright

Pintura e arquitetura na arte moderna norte-americana: Os pintores expressionistas abstratos e Frank Lloyd Wright

*Mr. James Johnson Sweeney Director, and the Trustees
The Solomon R. Guggenheim Museum
7 East 72nd Street
New York, New York*

Prezados senhores:

O grupo de artistas abaixo assinado notou que o Museu está prestes a entrar em fase de construção de um novo edifício, projetado por Frank Lloyd Wright.

Os desenhos, a descrição e a planta do edifício que apareceram nos jornais de Nova York e em outras publicações deixaram claro que o interior do prédio não se presta a uma exibição satisfatória de pinturas e esculturas. O conceito básico da inclinação em curva para a apresentação de pinturas e esculturas mostra um insensível descuido com o enquadramento retilíneo fundamental, que é referência necessária para a contemplação visual adequada de obras de arte.

Clamamos fortemente que os responsáveis pelo museu Guggenheim reconsiderem os planos para o novo edifício.

Sinceramente,

*Calvin Albert
Milton Avery
Will Barnet
Paul Bodin
Henry Botkin
Byron Browne
Herman Cherry
George Constant
William de Kooning
Herbert Ferber
Adolph Gottlieb
Philip Guston
Franz Kline
Seymour Lipton
Sally Michel
George L. F. Morris
Robert Motherwell
Charles Shucker
John Sennhauser
Leon P. Smith
Jack Tworokov¹*

A carta acima, assinada por nomes expressivos da arte norte-americana, protestava contra a arquitetura de um museu destinado a pinturas modernas. Na época, estes artistas tiveram o apoio dos especialistas do mundo das artes. A polêmica é decorrente de visões conflitantes no âmbito da própria teoria da arte moderna: as noções de síntese de artes e de especificidade de cada uma delas.

¹Carta publicada no *New York Times* de 22 de dezembro de 1956 in: WRIGHT(1986, p. 242, trad. da autora).

O Museu Solomon R. Guggenheim (MSRG), um museu para pinturas não-objetivas

Em junho de 1943, Frank Lloyd Wright recebeu uma carta da curadora Hilla von Rebay convidando-o a comparecer a Nova York para discutir o projeto de um edifício destinado a abrigar a coleção de pinturas do industrial Solomon R. Guggenheim, com obras de Wassily Kandinsky, Paul Klee, Marc Chagall, Pablo Picasso e Fernand Léger, entre outros artistas modernos. Curadora e colecionador tinham em mente a construção de um museu especial, que não se limitasse à exposição tradicional e pudesse abrigar a coleção de pintura moderna denominada por ambos *não-objetiva*.²

Wright entendia a pintura não-objetiva como a busca da relação entre forma e espaço, o que explicava sua determinação em não construir um museu simplesmente para “pendurar pinturas nas paredes”, mas que pudesse relacionar a idéia de espaço na pintura com espaço arquitetônico. O ponto de partida foi a busca da unidade espacial, fundamentada na unidade entre arquitetura e pintura, a partir da compreensão da espacialidade moderna como campo de experiência.

Wright justificou o projeto para seus clientes afirmando basear toda a concepção espacial arquitetônica na espacialidade pictórica abstrata kandinskiana, propondo analogias entre a espacialidade da pintura de Kandinsky e o espaço interno e museográfico. As obras “flutuavam” no espaço fluído, contínuo e ascendente do museu. Suas noções de ambiente e de abstração conceituaram o projeto. Sua *modern gallery* estabelecia novas relações entre observador e objeto a partir de múltiplos pontos de vista, desprezando o convencional, frontal e estático.

É possível identificar vários aspectos partilhados nas obras de Frank Lloyd Wright e de Wassily Kandinsky. Educado no final do século XIX, Kandinsky vivenciou a falência do sistema baseado na perspectiva renascentista. Logo descobriu que o mundo percebido pelos sentidos é muito distante da realidade das coisas. Ao invés de imitar um sistema decadente, voltou-se para si próprio como a única fonte que acreditava restar-lhe. O individualismo e a criação do novo pelos sentidos, compreendidos por Kandinsky, também são a base da criação artística para o arquiteto.

Tal como para Wright, para Kandinsky a estreita ligação entre teoria e prática é uma característica essencial de sua obra. *Do Espiritual na Arte*, o primeiro livro de Kandinsky, escrito em 1910, foi uma espécie de manifesto.

Kandinsky acreditava na idéia romântica de síntese das artes, como correspondência ideal e diacrônica das obras de todas as épocas, e na equivalência absoluta das diferentes artes entre si. Para ele, a arte é um dos mais poderosos agentes da vida espiritual e traduz-se não somente em fazer parte do seu tempo, mas em engendrar o amanhã, o futuro.

Na concepção artística de Wright, encontram-se questões partilhadas com a obra de Kandinsky,

²A definição de pintura não-objetiva é bastante vaga, entendiam-na como aquela que não encontra sua inspiração em um objeto, mas nela mesma, como criação inteiramente livre, concebida a partir do regozijo intuitivo do espaço, segundo Hilla Rebay *apud* MASSU (1992, p. 81)

ainda que os conceitos sejam individuais, como a idéia de síntese das artes, a espiritualidade da arte (entendida por Wright como *arquitetura orgânica*), a valorização da abstração, a relação entre teoria e prática e a construção do futuro. A noção de ambientação proposta para o MSRG por Wright assemelha-se às estruturas espontâneas das aquarelas de Kandinsky; ambas criam situações de envolvimento. No entanto, as semelhanças se atêm a estes aspectos.

Mesmo com possíveis analogias com a arte moderna das vanguardas, a compreensão de Frank Lloyd Wright sobre o processo do fazer artístico era tradicionalista, pois ele acreditava que o cavalete era o ambiente natural da pintura e todas as pinturas eram realizadas em cavaletes. Ele pretendia fazer um museu exclusivo para a exibição de pinturas, no qual a escala humana era um forte referencial para torná-las atraentes e disponibilizá-las para os observadores. Sua intenção era dispor as pinturas a partir do que considerava como seu *habitat* e entorno “natural”, propondo que as pinturas fossem expostas inclinadas, remetendo à idéia da inclinação do cavalete.

Wright queria controlar o enquadramento das pinturas suprimindo as verdadeiras molduras e transferindo a função de enquadramento para a arquitetura, uma das razões da defesa do pé-direito baixo (embora o empregasse em muitos de seus projetos) e das paredes curvas. Estas criariam então a fluidez necessária para o ambiente, afastando-o da caixa estática da arquitetura tradicional, ao mesmo tempo em que funcionariam como molduras especiais para as pinturas.

Entre o convite feito ao arquiteto, em 1943, e a inauguração do museu, realizada em 1959, decorreram dezesseis anos, dos quais treze dedicados ao projeto, revisado inúmeras vezes e apresentado com um total de 749 desenhos. Wright faleceu em abril de 1959, e não pôde ver sua obra, inaugurada em outubro. Foram o projeto e a construção que mais exigiram sua atenção, continuamente alterados desde a sua feição inaugural, e com muitos percalços políticos, financeiros e construtivos.

Frank Lloyd Wright e a espacialidade norte-americana

A arquitetura teve um papel crucial no processo de implantação da modernidade americana. No século XVIII, Thomas Jefferson, arquiteto e presidente americano, incumbiu-se da tarefa de “construir a democracia”. Embora partidário de uma tradição agrária, Jefferson investiu na urbanização da cidade. Suas críticas eram direcionadas à cidade européia, para ele foco de vícios e de criminalidade³.

Wright descende intelectualmente da tradição agrária americana, que se ocupou do problema da ocupação do vasto e vazio território. Ele tinha consciência do papel do arquiteto na cultura americana, bem como da natureza dividida desta disciplina, entre a questão social e a artística. Seu pioneirismo frente à arte americana é apontado por diversos historiadores.

³ Hubert Damisch aponta que em 1800 a Filadélfia era mais bem pavimentada e iluminada do que Londres. DAMISCH (1993, p. 9-24.).

Sigfried Giedion (2004) afirma que Frank Lloyd Wright foi mais do que um arquiteto, impondo-se, ao lado dos grandes missionários norte-americanos, através da sua rebeldia. Ele manteve na arquitetura a tradição literária da segunda metade do século XIX, de Walt Whitman e de Henry Thoreau. Para Giedion, a base da obra de Wright apóia-se em um tripé: a tradição americana, sua tendência ao orgânico e sua capacidade de expressão através de uma linguagem artística adequada a seu tempo.

Vincent Scully (2002) apresenta a América como a primeira cultura ocidental a desprender-se das polaridades do Clássico e Romântico do século XIX. Com a carreira iniciada no século XIX, Frank Lloyd Wright esteve ligado às questões da base do movimento moderno. Como americano, ele desembarçou-se das polaridades dialéticas do Clássico e do Romântico – não pela via de um processo histórico, que tem na sua base o Realismo, tal como aconteceu na Europa, mas pelo enfrentamento direto com o ambiente natural, a paisagem hostil e o sentimento de vazio das pradarias americanas. A valorização do movimento e do fluxo contínuo da era moderna é crucial na espacialidade de Wright, cuja invenção deriva de sua concepção de natureza.

Por volta de 1914, competiam as duas américas: a velha, baseada em tradições e raízes da terra, e a nova, industrializada e rica. Segundo Scully (2002), Wright foi o único arquiteto de sua geração a superar os limites impostos pela estrutura de pensamento do século anterior. Buscou referências que evidenciassem as imagens da permanência na natureza, fora da cultura americana e fora da arte ocidental – inicialmente no Japão e posteriormente na América pré-hispânica.

Durante o século XIX, cresceu nos Estados Unidos o interesse pela metrópole europeia, na mesma medida em que cresceram as cidades europeias e norte-americanas, bem como a reflexão sobre elas. Hubert Damisch (1993) assinala as diferenças de pontos de vista sobre a cidade entre os dois continentes. Para os intelectuais europeus, a cidade é o lugar onde a cultura nasce e é elaborada. Para os intelectuais americanos, a cidade é uma ruptura com o passado eminentemente rural, e se impõe como uma espécie de selvageria. Essa ideologia anti-urbana impôs sua marca na cultura americana: com raízes agrárias e anarquistas, desenvolveu-se a partir do horror norte-americano ao exemplo das metrópoles europeias, que pré-figuravam o futuro americano.

Damisch apresenta a arquitetura como o melhor indicador no século XX – mais do que o cinema ou a televisão – dos problemas da modernidade norte-americana. Além de indicador político e social, a arquitetura funciona como um símbolo de modernização. Em uma cultura sem passado e sem tradição, a noção de monumento não foi estabelecida pelos valores agregados, mas por algo novo, algo que não remetia ao passado, mas ao futuro: o arranha-céu. Símbolo de força e potência, o arranha-céu tornou-se o modelo arquitetônico moderno americano, viabilizado pelo desenvolvimento da técnica. Na modernidade americana, não se dissocia cultura e técnica; a arquitetura é sinônimo de construção, sendo portanto definida pelos limites da técnica.

As cidades americanas sofreram, no século XIX, uma intensa transformação a partir das novas

possibilidades técnicas, como o elevador e a estrutura metálica. Wright proferiu discursos contra as cidades americanas, especialmente Chicago e Nova York. Contudo, Herbert Muschamp recorda que, em 1939, o arquiteto americano, dirigindo-se a um grupo de colegas britânicos, referiu-se a Chicago como “a mais bela cidade grande do mundo moderno”⁴, revelando a sua ambigüidade.

A postura anti-urbana de Wright foi questionada por Muschamp, pois embora Wright nunca tenha pronunciado uma opinião favorável a respeito de Nova York, o arquiteto não era obviamente contrário a essa cidade, mantendo com ela uma relação ambígua de amor e de ódio. Muschamp identifica esta ambivalência nos projetos posteriores, principalmente na *St Mark's Towers* e no MSRG, pois ambos podem ser lidos como anti-urbanos ou pró-urbanos. A ambivalência também é recorrente nos escritos da última fase do arquiteto. Wright freqüentemente escrevia sobre o que gostaria de ter construído ou sobre a leitura que gostaria que a sociedade tivesse sobre aquilo que construiu. Dotado de grande poder de persuasão, deve parte do sucesso de sua carreira também a seus escritos.

Em 1910, Wright havia sido reconhecido pelas vanguardas européias, através de uma exposição de suas obras realizada em Berlim. Nessa mesma época, ele reconheceu seu esgotamento criativo e seu desinteresse pela profissão. A partir de 1914, vítima de uma tragédia familiar, tornou-se um *outsider*. Segundo Muschamp, Wright começou a assumir um personagem público que era uma antítese ainda sem tese, tornando-se cada vez mais polêmico e inconformado.

Na concepção de Wright, o criador era o *outsider*, incompreendido e rebelde, lutando pela verdade. A rejeição à cidade de Nova York funcionava como possibilidade de exercício da iconoclastia e, conseqüentemente, do papel de artista. É neste sentido que Muschamp afirma que o arquiteto tinha um débito com essa cidade. A negação pública do edifício do MSRG pelos pintores da Escola de Nova York possibilitou que essa rixa, até então presente somente na mente de Wright, se tornasse conhecida e referendasse o caráter *outsider* e *romântico* do edifício.

A concepção “romântica” de Wright, segundo Muschamp (1985, p. 8), é mais pronunciada na metade e na fase final de sua carreira, quando ele se admite em “oposição estratégica à solidariedade do movimento moderno”, bem como em oposição à arquitetura de Nova York e à pintura da Escola de Nova York.

A emergência do Expressionismo Abstrato

A emergência de um movimento conhecido como Escola de Nova York ou Expressionismo Abstrato deu-se durante a Segunda Guerra, adquirindo notoriedade depois desta. Por parte dos críticos e das instituições, existiu um programa que pretendia o primeiro lugar no *ranking* das artes

⁴Frank Lloyd Wright apud Muschamp (1985, p. 2).

visuais para os artistas americanos e para a cidade de Nova York. Na década de 1950, os expressionistas abstratos começaram a ser expostos mais freqüentemente no Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA-NY.

O artista Jackson Pollock representou, para os norte-americanos, a realização do desejo antigo: a emergência de um talento, um artista gênio, eminentemente autóctone. Sua origem de fazendeiro do oeste, assim como seu vigor e originalidade, foram os pré-requisitos do sucesso. Sua carreira foi impulsionada pela crítica, notadamente por James Sweeney e Clement Greenberg. Este crítico percebeu a emergência de uma vanguarda americana, atuando ele próprio como importante agente no campo artístico novaiorquino de meados do século XX.

Greenberg definiu, de maneira própria e distinta da crítica européia, os princípios do modernismo, desde sua origem na França oitocentista. Em *Pintura Modernista*, afirma os aspectos da autocrítica e da autonomia do modernismo, aplicando-os à pintura. A área de competência de cada arte é restrita à natureza de seus meios, tornando-a autônoma. A autocrítica é circunscrita à eliminação de tudo o que não é inerente ao meio de cada arte. Autocrítica e autonomia afiançam a pureza da arte, garantia de seus padrões de qualidade⁵.

No caso da pintura, as limitações que constituem seus meios – a superfície plana, a forma do suporte e as propriedades das tintas – são fatores positivos e critérios de qualidade estética, que o autor verifica a partir de Manet, estabelecendo uma linhagem ou tradição da integridade e da literalidade do plano pictórico. Seguindo sua linha de raciocínio, Greenberg insiste que se trata de uma tradição, e que o modernismo jamais pretendeu uma ruptura com o passado. O modernismo é uma evolução do passado, sua continuidade. Greenberg apresenta a pintura americana abstrata da época como herdeira da tradição óptica do impressionismo, valorizando o olhar como o único sentido evocado pela arte plenamente pictórica.

Embora o caráter evolucionista da leitura de Clement Greenberg seja criticável, e a despeito do debate crítico sobre a sua obra, interessa aqui enfatizar sua importância no estabelecimento de uma tradição progressista – advinda da pintura européia, em cuja ponta da cadeia se encontra a pintura americana abstrata –, atuando como uma espécie de “grande sacerdote” no cenário americano, segundo expressão cunhada por Yves-Alain Bois (1996).

Os expressionistas abstratos seguiram o caminho da expansão lateral, sem moldura, concebendo a borda como unidade estrutural que colocava em diálogo a pintura com a superfície que a suportava, a parede. A parede deixava então de ser um território neutro para ser, ela própria, zona de disputas das obras de arte umas com as outras, quando as pinturas manifestavam, elas próprias, condições de ocupação.

Ao invés de suporte passivo, a parede tornou-se foco estético e ideológico, como projeção de

⁵GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTCOCK (1975, p. 95-112). Para as diversas versões do texto ver MELLO, e FERREIRA, (1997).

significados artísticos. Para a *color field*, a parede como força estética deveria remarcar os aspectos desta pintura: a planaridade, a individualidade e a produção artesanal. Brian O’Doherty (2002) afirma ainda que a parede com força ideológica se apresenta como um contexto luxuoso, requintado e inteiramente aprovado pela sociedade. Os grandes formatos exigiam grandes paredes e, conseqüentemente, grandes colecionadores, tais como as instituições.

A nova condição da pintura determina suas condições de exposição. O modo como os artistas o fizeram, nos anos 1940 e 1950, – e neste sentido foram assessorados pelos *marchands* e curadores – gerou um conjunto de normas e convenções que paulatinamente transformaram o contexto da arte, no caso o recinto da galeria (do museu ou comercial), em um espaço puro, estável, de caráter sagrado, que O’Doherty denomina “cubo branco”.

O período final do modernismo⁶ concebeu a galeria ideal, “que subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores”⁷, como uma igreja ou um tribunal. A natureza sacramental do recinto faz com que as coisas ali colocadas se transformem em arte, e que a arte, ao deixar o recinto, possa se secularizar. Os princípios de construção desse local de culto são rígidos: o mundo exterior não pode penetrar, as janelas são lacradas, a iluminação é artificial, as paredes são pintadas de branco, o teto é fonte de luz, o chão é polido ou acarpetado para evitar ruídos. A arte pode assim “assumir vida própria”.

Frank Lloyd Wright versus pintores americanos

É importante observar como o advento do MSRG se relaciona à geração e à ascendência do Expressionismo Abstrato. A crítica pública ao museu, feita pelos pintores através de um veículo de comunicação de massa, dá a dimensão da notoriedade desses artistas. Durante a década de 1950, suas experiências artísticas saíram dos ateliês e entraram nos museus de Nova York (*uptown*). No início da década de 1960, elas entraram para as páginas dos livros, constituindo um importante capítulo da história da arte moderna.

Concebido como um museu para a pintura não-objetiva européia, o Guggenheim tinha uma participação direta na construção da linhagem genealógica entre a pintura européia de vanguarda e a pintura americana que se desenvolveu no Segundo Pós-Guerra. A partir de 1939, quando a coleção de Solomon Guggenheim passou a ser exposta na sede temporária, tornou-se, ao lado do MoMA-NY, uma referência da arte moderna na cidade. Os dezesseis anos passados entre o primeiro croqui do projeto (1943) e sua inauguração (1959) coincidem com os da história do expressionismo abstrato e seu período de reconhecimento e aclamação pela crítica. Daí a

⁶ O “último modernismo”, que, segundo O’Doherty, (2002) coincide com o expressionismo abstrato.

⁷ O’DOHERTY, (2002, p. 3).

relevância do museu no contexto da cidade na época. Frank Lloyd Wright sempre foi consciente desse papel e esperava que o edifício fosse um modelo de espaço para exposição, assim como esperava também que sua obra influenciasse a qualidade da pintura americana, segundo seus próprios parâmetros artísticos. Desnecessário afirmar o quanto suas concepções de espaço expositivo e de arte eram distantes daquelas dos pintores, e também da maior parte do cenário da arte americana.

A crítica dos pintores americanos ao MSRГ refere-se à ausência daquilo que, para eles, era suporte de suas pinturas, a parede plana como emolduramento retilíneo fundamental para a contemplação de obras de arte.

A resposta imediata de Wright (1986, p.243) nega a importância da parede plana como referencial para a arte e aponta outra direção: a essência da arquitetura como mãe das artes e seu pleno acordo com a natureza. Embora sucinta, sua resposta apresenta os pontos fundamentais de sua concepção. Para ele, as artes apresentam-se integradas, em uma única criação, cuja unidade é dada a partir do espaço arquitetônico. Sua compreensão de síntese das artes não tem origem no Romantismo do século XIX, como a de grande parte dos artistas das vanguardas européias, mas diretamente na unidade medieval, na qual pintura e escultura tinham suas funções relacionadas à arquitetura. Foi a partir da leitura do romance *Notre Dame*, do francês Victor Hugo, que Frank Lloyd definiu seu ponto de partida, como arquitetura mãe das artes⁸.

Em 1913, em *Midway Gardens*, um complexo de jardins, restaurantes, salões de dança e de chá em Illinois, Chicago, Wright buscou a obra de arte total, projetando o programa arquitetônico, o edifício, as esculturas, as pinturas, os ornamentos, o mobiliário, e exercendo sua função na melhor tradição *Arts & Crafts*, que propunha indistinção entre as artes maiores e menores. Segundo o arquiteto, a abstração e a forma pura foram tomadas como pontos de partida para a criação dos ornamentos⁹.

Wright tentou inicialmente refazer no MSRГ a ornamentação empregada em *Midway Gardens*. Segundo seus croquis internos, as pinturas seriam colocadas em retângulos com bordas ornamentadas. Mas a ornamentação já havia perdido seu efeito, e o arquiteto percebeu que sua proposta jamais seria aceita no contexto das artes visuais; foi através da unidade espacial que buscou realizar sua síntese das artes.

O MSRГ representa o ápice da carreira do arquiteto, no qual ele conseguiu conciliar todos os pontos de seu conceito de arquitetura como espaço interno, do qual o aspecto externo é derivado. O espaço de Frank Lloyd Wright é unitário, expansivo, em movimento, eufórico e aparentemente ilimitado. É espaço de reafirmação da existência, no qual não há lugar para dúvida. É espaço interno com caráter ambiental que unifica todas as suas partes. A força dinâmica conecta inclusive

⁸ Frank Lloyd Wright, *A testament*, apud MUSCHAMP (1985, p. 27).

⁹WRIGHT (1932, p. 204), "The tale of the Midway Gardens"

os objetos artísticos ali inseridos. Portanto, o oposto da galeria ideal retilínea e branca, na qual cada objeto anseia pela delimitação de seu espaço individual, pregada pelo cenário artístico americano.

É evidente que o MSRG não foi concebido para abrigar os imensos formatos dos pintores americanos. Mas bem abrigava os abstracionistas europeus, as ditas vanguardas históricas com quem Frank Lloyd Wright compartilhava um tipo de experimentalismo, especificamente a pintura espiritual de Kandinsky. Wright desconsiderava a arte dos expressionistas abstratos e reafirmava que o museu havia sido concebido para a pintura das vanguardas européias. A resposta de Wright aos pintores americanos, na verdade, já havia sido dada a Hilla Rebay, alguns anos antes: a pintura abstrata ficava deslocada dentro do ambiente ortodoxo, e somente a arquitetura orgânica poderia enfatizá-la. O antigo ideal de representação perfeita necessitava da moldura, porque as pinturas faziam um buraco na parede e a moldura o enfatizava. Na pintura abstrata, quanto mais ela estiver integrada ao ambiente, mais efetiva será¹⁰. No discurso de Wright, não havia inveja entre as artes (grande arte nunca é ciumenta de outra grande arte). O problema é que ele não considerava o que estava sendo feito na sua época como grande arte. Seu conceito de arte conservador chocava-se com a arte de seu tempo.

Acusado de privilegiar a arquitetura em detrimento da pintura, Wright defendeu-se: “Não foi para subjugar as pinturas ao edifício que eu o concebi. Pelo contrário, mas para tornar o edifício e a pintura algo ininterrupto, sinfonia maravilhosa que nunca existiu anteriormente no mundo da arte.”¹¹. A idéia do subjugo não existia para o arquiteto, porque não existem termos de comparação entre as artes, como entidades autônomas e independentes. Wright era um homem do final do século XIX, criado em um contexto americano, no qual o problema da autonomia das diferentes linguagens artísticas ainda não se havia colocado como uma questão crucial. Nesse primeiro modernismo da última década do século XIX, no qual o arquiteto se formara, o centro eram as artes decorativas e aplicadas, no seu sentido mais amplo.

As divergências conceituais provocaram discordâncias, que no caso vinham acompanhadas de certa agressividade, cultivada pelo personagem, o *outsider*. O confronto com os artistas era alimentado porque ambos os lados eram individualistas e irredutíveis. A hostilidade de Wright em relação aos pintores baseava-se em dois pontos centrais, dos quais o primeiro era a sua xenofobia européia. Muschamp (1985, p. 112) compara o tratamento que o arquiteto concedia aos pintores americanos com o dispensado anos antes ao movimento moderno, compreendendo-o como “uma aberração antiamericana, condenável tanto no nível patriótico quanto estético”, encontrando na situação um pretexto para investir contra a invasão européia nas artes americanas.

O outro ponto é que Wright tinha um mau juízo da pintura. A partir do projeto de *Midway Gardens*,

¹⁰WRIGHT (1986, p. 88).

¹¹WRIGHT (1986, p. 225).

a pintura foi adquirindo para o arquiteto um significado pejorativo. Referia-se a Michelangelo e a Le Corbusier como maus pintores, sem sequer conseguir diferenciá-los. A pintura que valorizava era a pintura mural, submetida à arquitetura; considerava a pintura de cavalete “mera atividade artística”, que era a praticada pelos pintores americanos. De fato, esse juízo que fazia provinha de sua própria concepção de arte, na qual um artista deveria estar acima do homem comum. A tarefa artística era uma tarefa heróica, que não poderia ser realizada pelos homens comuns, entre os quais o arquiteto incluía aqueles incapazes de compreender as prerrogativas da mãe das artes.

Contudo, os pontos de maior confronto entre os pintores e o arquiteto foram duas questões nevrálgicas da arte moderna, que, embora não antitéticas de fato, assim o foram nesse contexto: a autonomia das linguagens (preconizada pela crítica) *versus* a síntese das artes (perseguida pelo arquiteto).

Muschamp (1985) apontou a grande ironia: apesar das divergências, aos olhos do público, o museu de Wright parecia perfeitamente adequado para proclamar a arte abstrata americana; embora a coleção do museu não fosse nem de arte americana, nem exclusivamente moderna, o edifício o era, e assim o parecia.

Frank Lloyd Wright e os pintores americanos

Embora as evidências pareçam contrárias, há leituras da arte que antevêm pontos de convergência entre o arquiteto e os pintores. Como ponto de partida, cito o historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan (1993, p. 300), o qual considera que parte das questões que ocuparam a arte moderna americana após a Segunda Guerra Mundial está mais ou menos prefigurada na arquitetura de Wright. As questões são:

- 1) a concepção do espaço como criação humana, da dimensão da existência, que a própria existência determina com sua atuação;*
- 2) a concepção da arte como gesto, com a qual se afirma simultaneamente a existência indissociável do sujeito e da realidade;*
- 3) a adoção na imagem artística de materiais ou elementos extraídos diretamente da realidade;*
- 4) a tensão entre operação artística e operação tecnológica;*
- 5) o poder, que o artista se atribui, de impor às coisas um significado diferente daquele que lhe é habitualmente conferido e de transformar a obra de arte num ato que intensifica e aumenta o valor da existência.*

Os pintores de Nova York consideravam-se *outsiders* dentro da sociedade de massa em franco crescimento. Tal como Wright, eles entendiam o papel do artista como um ser especial. No entanto, para Wright, o artista é um ser heróico, imortal, é a “verdade contra o mundo”, cuja arte se realiza na sociedade; para os pintores, o culto do herói realiza-se no próprio ato de pintar. Harold Rosenberg (1974, p.14) defende a idéia de que, na pintura de vanguarda norte-americana, a tela é uma arena na qual o pintor age – não um quadro, mas um acontecimento. “O ato de pintar

é da mesma substância metafísica que a existência do artista”. Para a pintura de ação (*action painting*), não existe a arte, mas o artista e sua ação.

Muschamp (1985, p. 112) identifica um ponto de convergência entre os pintores americanos e o arquiteto na relação que estabelecem com a cidade: o antagonismo amor/ódio do arquiteto também está presente nos artistas.

Os artistas não permaneciam indiferentes à metrópole caótica. Entre suas diversas atitudes em relação à cidade, estava a idéia de possibilidades profusas, diferentes formas, cores, culturas, movimentos, pessoas, edifícios, etc. Outra possibilidade era a melancolia advinda da solidão urbana, o anonimato, a vida isolada no meio da coletividade. De maneira geral, os pintores expressionistas abstratos, em seus trabalhos, estavam em relação direta ou indireta com a cidade. Segundo Ashton (1988, p.128), eles precisavam, como matéria-prima, da cidade e de suas instituições, entre elas jornais, museus e galerias.

Muchamp (1985, p. 113) aponta ainda os paralelos entre o museu Guggenheim e as pinturas da Escola de Nova York como a ênfase mútua sobre a auto-expressão subjetiva. O autor afirma que o *action painting* encontra seu equivalente na arquitetura orgânica, no ideal de um espaço aberto e um movimento infinito. Tanto Tobey quanto Pollock estavam interessados na continuidade rítmica, eliminando a hierarquia das formas. Falava-se em um tipo de espaço pictórico, chamado *all-over space*.

A principal questão comum entre Wright e os pintores é a preocupação em explorar um espaço não cultivado, questão central para a cultura americana. Os pintores americanos atingiram patamares restritos à arquitetura, permitidos pelas técnicas de sua linguagem específica, a pintura. Realizaram a tarefa completa, autônoma, sem qualquer vínculo com o processo civilizatório conforme o arquiteto se propunha. Os pintores desvencilham-se do vínculo subalterno à natureza – a que Wright submetia sua concepção de forma (Wright: “Eu trabalho do interior para o exterior, como a Natureza”), para se conceberem como ela própria (Pollock: “Eu sou a Natureza”). Ambos partiram da subjetividade e do individualismo, embora o Expressionismo Abstrato não pretendesse ser a expressão direta de um dos maiores mitos americanos, a democracia. A arquitetura tem, por definição, este aspecto positivo: o arquiteto é um *construtor*.

Wright dedicou sua longa vida a demonstrar que arquitetura é a mais importante das artes e, portanto, a única capaz de representar os ideais da modernidade americana. O confronto surgiu na medida que, ao invés do reconhecimento como precursor de uma nova interpretação da concepção americana de espaço, Wright foi criticado, no seu próprio país, por artistas que ele desprezava. Por sua vez, os artistas sentiram-se aviltados pela arrogância do arquiteto ao impor a arquitetura como “mãe das artes”, estabelecendo uma hierarquia entre elas e desprezando os problemas inerentes à sua pintura.

Embora, no contexto internacional, a precursora da nova espacialidade moderna seja a pintura, no

contexto americano, a precursora foi a arquitetura de Wright. O problema reside no grau de dificuldade inerente aos meios de cada linguagem de “formalizar (realizar na forma) o subjetivo na idéia”, utilizando as palavras do próprio arquiteto. Uma vez percorrido seu próprio caminho, a pintura assume então a preponderância como expressão de uma arte verdadeiramente americana, respeitada internacionalmente, enquanto a arquitetura, sustentáculo simbólico da democracia norte-americana, no que concerne aos espaços expositivos e à sua relação com as outras artes, torna-se a mais problemática delas, a ponto de ser anulada pela idéia da galeria ideal, o “cubo branco”.

Foram necessárias algumas décadas para que os artistas americanos reconsiderassem o espaço do museu de Frank Lloyd Wright e começassem a interagir com ele. A emergência de novos conceitos artísticos, que consideram a contextualização em seus aspectos estéticos, bem como o retorno à concepção duchampiana, que critica a convenção institucional transcenderam a problemática moderna das especificidades de cada linguagem artística, pensando as artes na expansão de seus campos.

Referências Bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ART ET ARCHITECTURE. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. Paris: Centre Georges Pompidou, n. 39, printemps 1992.

ASHTON, Dore. The City and the Visual Arts. In: WALLOCK, Leonard (ed.). New York. Culture Capital of the World 1940-1965. New York: Rizzoli, 1988, p. 123-155.

BATTCKOCK, Gregory. A nova arte (1973). Trad. Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BOIS, Yves-Alain. Modernisme et postmodernisme. Encyclopedia Universalis. Symposium des Enjeux, III Création et Culture. v. 1, 1988, p. 473-490.

_____. As ementas de Greenberg. Gávea – Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro: Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-Rio, n. 12, p. 337-349, 1996.

COHEN, Jean-Louis. Monuments pour un culte de masse. Le Solomon R. Guggenheim Museum et le Centre Georges Pompidou. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. Paris: Centre Georges Pompidou, n. 67, p. 5-29, printemps 1999.

_____; DAMISCH, H. Américanisme et modernité. L'idéal américain dans l'architecture. Paris: EHESS/Flammarion, 1993.

FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura. O desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GREENBERG, C. Arte e cultura. São Paulo: Ática, 1996.

_____. A pintura moderna. In: BATTCKOCK, Gregory. A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 95-106.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MASSU, Claude. Le dessein contourné de Frank Lloyd Wright. Le Solomon R. Guggenheim et les

artistes. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. Paris: Centre Georges Pompidou, n. 39, p. 80-95, printemps 1992.

MELLO, Cecília; FERREIRA, Maria da Glória (orgs.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1997.

MUSCHAMP, Herbert. Man about town. Frank Lloyd Wright in New York City. Cambridge/London: The MIT Press, 1985.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte. Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PFEIFFER, Bruce Brooks; LARKIN, David. Frank Lloyd Wright – The Masterworks. New York: Rizzoli, 1993.

_____; NORDLAND, Gerald. Frank Lloyd Wright in the realm of ideas. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1988.

ROSENBERG, Harold. A tradição do novo. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SCULLY JR., Vincent. Arquitetura moderna (1961). São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WALLOCK, Leonard (ed.). New York. Culture Capital of the World 1940-1965. New York: Rizzoli, 1988.

WRIGHT, Frank Lloyd. The Guggenheim Correspondance. Selected and with commentary by Bruce Brooks Pfeiffer. Fresno: The Press at California State University. Carbondale/ Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1986.

_____. An autobiography. New York: Horizon Press, 1932, 1943, 1977.

ZEVI, Bruno. Historia de la arquitectura moderna. Buenos Aires: Emecé, 1954.