

O futuro
da arquitetura
desde 1889

-

Uma história
mundial

-

Jean-Louis
Cohen

© 2012 Phaidon Press Limited

© Cosac Naify, 2013

Título original/*Original title: The Future of Architecture since 1889.*

Esta edição é publicada pela Cosac Naify sob licença da Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, Londres, N1 9PA, Reino Unido.

This Edition published by Cosac Naify Edições Ltda under licence from Phaidon Press Limited, Regent's Wharf, All Saints Street, London, N1 9PA, UK.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida por qualquer meio, eletrônico ou mecânico, incluindo fotocópia e microfilme, sem permissão por escrito da Phaidon Press.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of Phaidon Press.

Coordenação editorial MIGUEL DEL CASTILLO

Revisão técnica SYLVIA FICHER

Assistente editorial ANA PAULA MARTINI

Revisão dos nomes russos RAQUEL TOLEDO

Projeto gráfico BÉLA STETZER

Composição GABRIELLY SILVA

Revisão MARIA FERNANDA ALVARES

Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cohen, Jean-Louis [1949 -]

O futuro da arquitetura desde 1889: Uma história mundial: Jean-Louis Cohen

Título original: *The Future of Architecture since 1889*

Tradução: Donaldson M. Garschagen

Revisão técnica: Sylvia Ficher

São Paulo: Cosac Naify, 2013

528 pp., 594 il.

ISBN 978-85-405-0372-4

1. Arquitetura – Design 2. Arquitetura – História

3. Arquitetura – Previsão I. Título

13-04421

CDD-720.9

Índice para catálogo sistemático:

1. Arquitetura: História 720.9

COSAC NAIFY

rua General Jardim, 770, 2º andar

01223-010 São Paulo SP

cosacnaify.com.br [11] 3218 1444

atendimento ao professor [11] 3823 6560

professor@cosacnaify.com.br

ISBN 978-85-405-0372-4



Fonte FAKT

Papel NEW AGE MATT ART 105 g/m²

Tiragem 4 000

Impresso na China

Dadá, De Stijl e Mies van der Rohe: da subversão ao elementarismo

Os últimos meses da Primeira Guerra Mundial corresponderam a tentativas contraditórias no sentido de estabelecer uma arte e uma arquitetura novas. Se, por seu lado, o expressionismo tinha raízes na Europa do pré-guerra, outros movimentos sem iguais antecedentes haviam despontado já antes da rendição alemã, nascidos da crise profunda causada pelos combates no meio intelectual e artístico.

A explosão dadá

Caracterizado pela subversão da representação tradicional, por uma preferência pela nova técnica da colagem e por um niilismo francamente assumido, o dadaísmo – a mais iconoclasta dessas correntes – teve seu auge entre 1915 e 1923. Fenômeno nômade, de contornos inconstantes e mutáveis, irrompeu em Zurique, gravitou por Nova York e pela Alemanha, para enfim instalar-se em Paris. ^{→1} Os encontros organizados pelos alemães Hugo Ball, Hans Richter e Richard Huelsenbeck, pelo alsaciano Hans (Jean) Arp e pelos romenos Tristan Tzara e Marcel Janco no Cabaret Voltaire, em Zurique, foram o ato fundador de uma revolta contra o próprio conceito de arte. A ida de Francis Picabia e Marcel Duchamp para Nova York marcou outra fase do movimento, sobretudo depois que conheceram Man Ray. As colagens de peças mecânicas de Picabia e a *Fonte* de Duchamp, um mictório exposto em 1917 como obra de arte *ready-made*, exemplificam a simpatia irônica dos dadaístas pela produção anônima e pelos dispositivos técnicos, que destruíam ou parodiavam com escárnio. Trocando Zurique por Berlim, Ball e Huelsenbeck expandiram suas atividades após o encontro com George Grosz, Raoul Hausmann, **162** e John Heartfield, nas quais associam a manipulação dos ícones da civilização americana à exploração das técnicas de fotomontagem.

A participação dos dadaístas na arquitetura foi modesta, ainda que se interessassem pela “arte da máquina” anunciada pelas

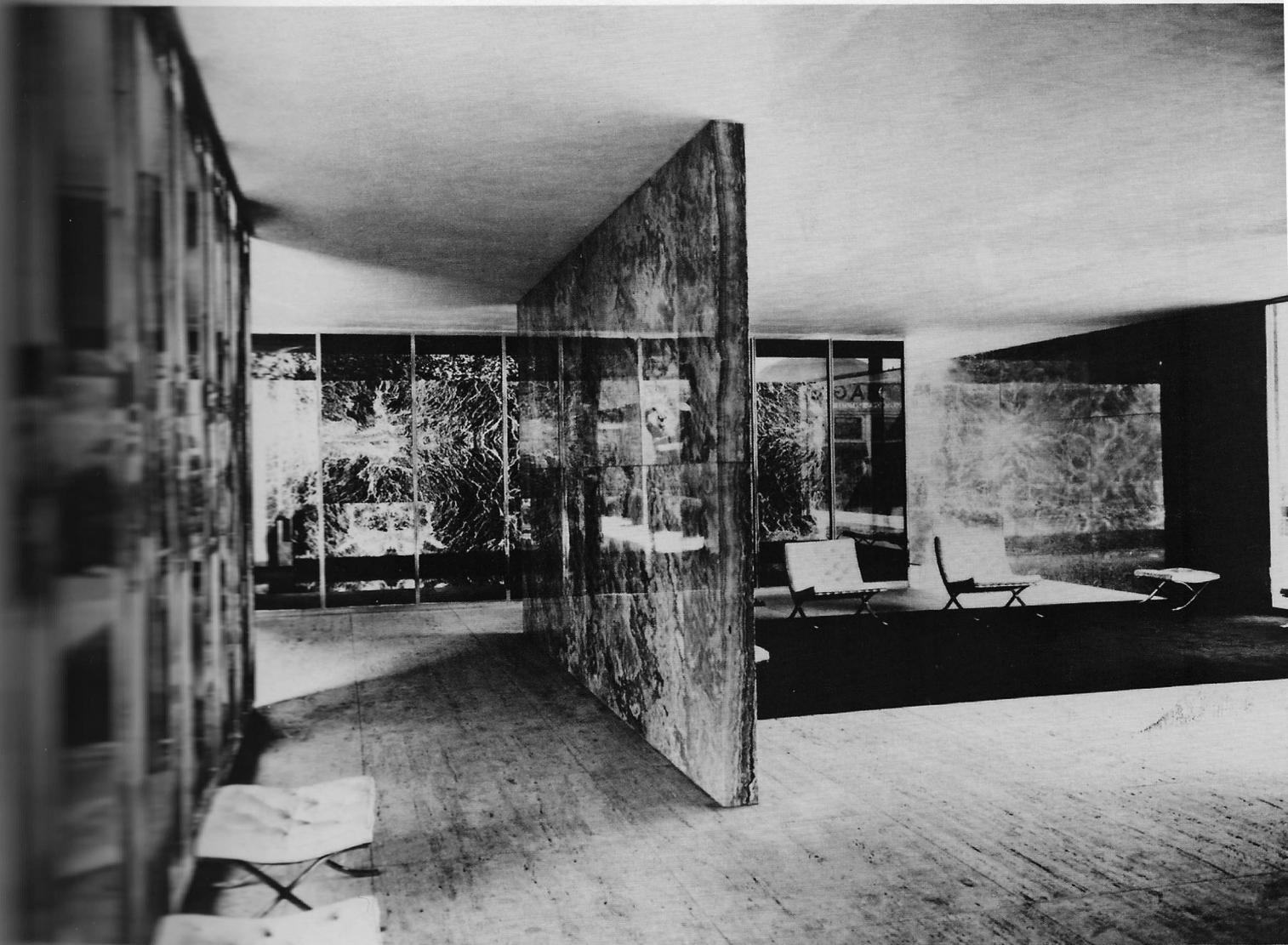
primeiras construções de Vladímir Tátlin na Rússia. De Berlim, o dadaísmo se estendeu para Colônia, com Arp e Max Ernst, e para Hannover, com Kurt Schwitters. Por fim, Picabia e Tzara transferiram seu centro de gravidade para Paris, lá levando ao nascimento do surrealismo em 1924. O legado desses anos intensos foi um vigoroso estímulo à contestação das noções aceitas de arte e de arquitetura, cujos efeitos serão difusos e duradouros, em especial na Alemanha de Weimar. A rede que conectava os membros do dadaísmo aos movimentos arquitetônicos se espalhou pelo mundo, com os artistas e arquitetos que atuavam em suas proximidades a desempenhar papéis importantes em grupos menos radicais, como o *Arbeitsrat für Kunst* e a *Werkbund* alemã.

As formas novas do De Stijl

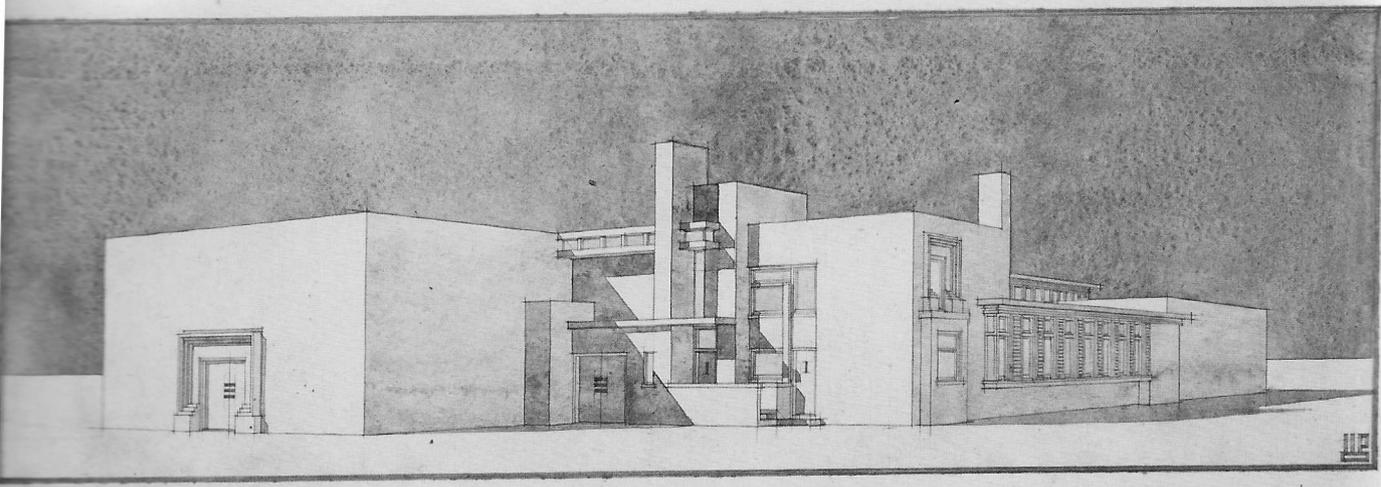
Nos Países Baixos, onde ainda dominava o expressionismo, a Escola de Amsterdã, a partir de 1916 ganhou forma outra, mais radical conhecida como De Stijl. Tal denominação pode ser relacionada tanto ao apelo de Viollet-le-Duc para que se definisse “o” estilo adequado para a arquitetura e a construção moderna em substituição à escolha dentre uma gama de “estilos” históricos concorrentes quanto ao tratado *Der Stil* [O estilo] de Gottfried Semper – ambas posturas promovidas por Berlage no meio arquitetônico holandês. De Stijl nunca se tornaria um movimento estruturado; sua estética, de influência instável e dinâmica, estava associada a uma revista mensal e a um slogan. Tal irregularidade contradizia seu objetivo: fazer o artista relacionar sua experiência visual a ideias metafísicas, criando obras de arte harmônicas por meio das quais poderia ocupar um lugar central na sociedade. Essa busca de uma *nieuwe Beelding* ou de uma *neue Gestaltung* – uma nova plástica, ou seja, um novo plasticismo de ordem metafísica – opunha-se à ironia mordaz do dadaísmo. Em última análise, os seus membros aspiravam a uma



165 ► *Telemem casa*, Raoul Hausmann, 1920



166 ► *Pavilhão da Modernista (Pavilhão de Barcelona)*, Ludwig Mies van der Rohe, Barcelona, Espanha, 1929,
reconstruído em 1983-86



5 Fabrika, projeto, J. J. P. Oud, Purmerend, Países Baixos, 1919

construção positiva, mesmo que para isso fosse necessário passar por uma fase de destruição das convenções.

Os primeiros números da revista *De Stijl*, editada pelo pintor Theo van Doesburg, saíram em meados de 1917, em Leiden. Entre seus colaboradores estavam os pintores Piet Mondrian, Bart van der Leck e Gino Severini, o arquiteto J. J. P. Oud e o autor de seu logotipo, Vilmos Huszár. Esse grupo já tivera várias experiências em comum. Van der Leck havia colaborado com Berlage na obra do Pavilhão de Caça Sint Hubertus, em Honderloo, para a família Kröller-Müller (1914-19). Van Doesburg e Oud trabalharam juntos na decoração colorida e rítmica da Casa de Férias De Vonk, em Noordwijkerhout, e na Villa Allewinda, em Katwijk aan Zee, ambas de 1917. Entretanto, esses dois não iam se separar devido a discordâncias quanto ao projeto do conjunto habitacional Spangen, em Roterdã, onde o arquiteto insistiu em respeitar limitações econômicas inaceitáveis para o pintor. →²

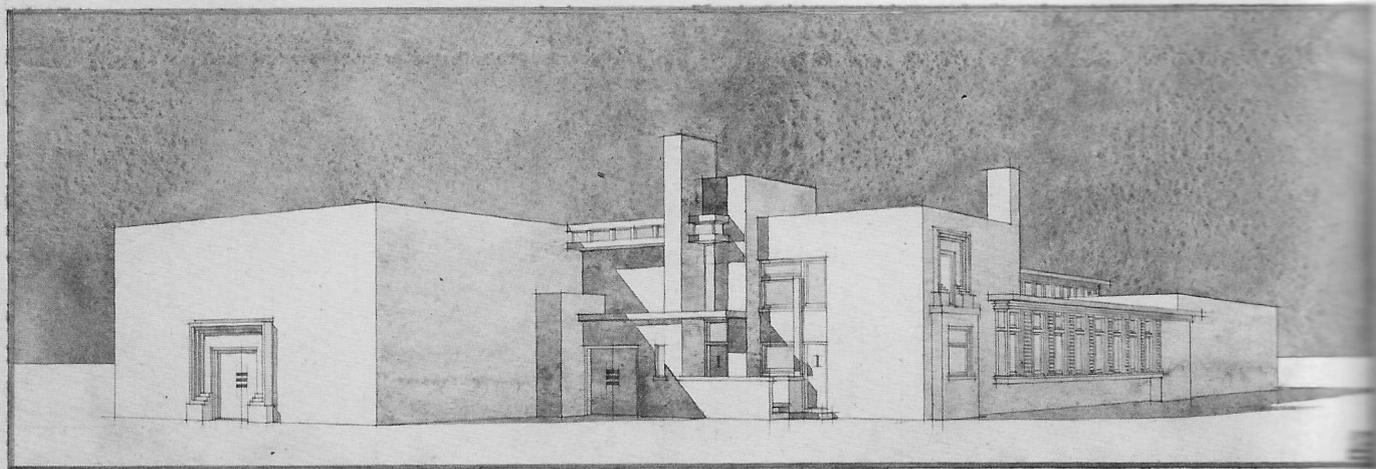
Van Doesburg e Jan Wils haviam realizado a Casa De Lange, em Alkmaar (1916-17), e Huszár e P. J. C. Klarhamer, amigo de Berlage, levantaram a quatro mãos a Casa De Arendshoeve, em Voorburg (1916-19). Durante essa fase inicial, cada membro do movimento procurava seu lugar em um trabalho que era coletivo; porém, a partir de 1921 cada qual começou a tentar a sua própria síntese na pintura, na escultura ou na arquitetura. →³ Na nova fase, a proeminência de Van Doesburg havia se avolumado de tal modo que ele acabou ficando totalmente isolado após a saída de Mondrian e Oud do grupo. Todavia, como ele criara uma rede de contatos europeus graças a seus vínculos com El Lissitzky e Kurt Schwitters, durante algum tempo morou em Weimar, onde tentou em vão obter um cargo de professor na Bauhaus. Em termos propriamente arquitetônicos, a produção dos fundadores do *De Stijl* assumiu formas bastante diferentes. Van Doesburg era mais teórico e experimental, o passo que Oud, Wils e Gerrit Rietveld – que se ligou ao grupo em 1919 – tinham um viés mais profissional. Mondrian também

atuou nessa esfera, em especial na reforma de seu ateliê na rue du Départ (1921-36), em Paris, 166 e em seu projeto para o Salon de Madame B. (1926), em Dresden.

Os projetos de Van Doesburg

O envolvimento de Van Doesburg com arquitetura teve início em 1917 e se aprofundou com o interior da Casa De Ligt, em Katwijk (1919), mobiliada por Rietveld; conforme descreveu a Oud, a casa fora concebida como “uma pintura em três dimensões”. →⁴ Em 1923, colaborou com o jovem arquiteto Cornelis van Eesteren, a quem conhecera na Bauhaus, em Weimar, no projeto de um saguão para a Universidade de Amsterdã (1923). As superfícies coloridas das paredes e o vitral do teto entravam em conflito com a geometria ortogonal da planta, como se os dispositivos cromáticos e espaciais estivessem dissociados.

Também feitas em colaboração com Van Eesteren, as três maquetes que apresentou na exposição *Les Architectes du Groupe De Stijl*, realizada de outubro a novembro de 1923 na *Galerie de l'Effort Moderne*, em Paris, 164 assinalaram uma virada essencial na arquitetura do pós-guerra. Verdadeiros objetos tridimensionais, seus planos coloridos, verticais e horizontais, rejeitavam definitivamente as noções convencionais sobre o que é uma janela. Das três, aquela da casa de Léonce Rosenberg, proprietário da galeria, era a menos avançada e conservava traços quase realistas. A segunda, uma “casa para um pintor”, tinha molduras de chumbo e superfícies coloridas, lembrando as composições de linhas negras de Mondrian. Por fim, a maquete de uma residência particular 169 era a mais complexa e iria servir de base para as posteriores “contraconstruções” de Van Doesburg, nas quais “plano, linha e massa estão associados em uma relação tridimensional”. →⁵ Todas elas ofereciam uma representação tão sintética do espaço tridimensional



165 Fábrica, projeto, J. J. P. Oud, Purmerend, Países Baixos, 1919

construção positiva, mesmo que para isso fosse necessário passar por uma fase de destruição das convenções.

Os primeiros números da revista *De Stijl*, editada pelo pintor Theo van Doesburg, saíram em meados de 1917, em Leiden. Entre seus colaboradores estavam os pintores Piet Mondrian, Bart van der Leek e Gino Severini, o arquiteto J. J. P. Oud e o autor de seu logotipo, Vilmos Huszár. Esse grupo já tivera várias experiências em comum. Van der Leek havia colaborado com Berlage na obra do Pavilhão de Caça Sint Hubertus, em Honderloo, para a família Kröller-Müller (1914-19). Van Doesburg e Oud trabalharam juntos na decoração colorida e rítmica da Casa de Férias De Vonk, em Noordwijkerhout, e na Villa Alleghonda, em Katwijk aan Zee, ambas de 1917. Entretanto, esses dois iriam se separar devido a discordâncias quanto ao projeto do conjunto habitacional Spangen, em Roterdã, onde o arquiteto insistiu em respeitar limitações econômicas inaceitáveis para o pintor. →²

Van Doesburg e Jan Wils haviam realizado a Casa De Lange, em Alkmaar (1916-17), e Huszár e P. J. C. Klaarhamer, amigo de Berlage, levantaram a quatro mãos a Casa De Arendshoeve, em Voorburg (1916-19). Durante essa fase inicial, cada membro do movimento procurava seu lugar em um trabalho que era coletivo; porém, a partir de 1921 cada qual começou a tentar a sua própria síntese na pintura, na escultura ou na arquitetura. →³ Na nova fase, a proeminência de Van Doesburg havia se avolumado de tal modo que ele acabou ficando totalmente isolado após a saída de Mondrian e Oud do grupo. Todavia, como ele criara uma rede de contatos europeus graças a seus vínculos com El Lissitzky e Kurt Schwitters, durante algum tempo morou em Weimar, onde tentou em vão obter um cargo de professor na Bauhaus. Em termos propriamente arquitetônicos, a produção dos fundadores do *De Stijl* assumiu formas bastante diferentes. Van Doesburg era mais teórico e experimental, ao passo que Oud, Wils e Gerrit Rietveld – que se ligou ao grupo em 1919 – tinham um viés mais profissional. Mondrian também

atuou nessa esfera, em especial na reforma de seu ateliê na rue du Départ (1921-36), em Paris, 166 e em seu projeto para o Salon Madame B. (1926), em Dresden.

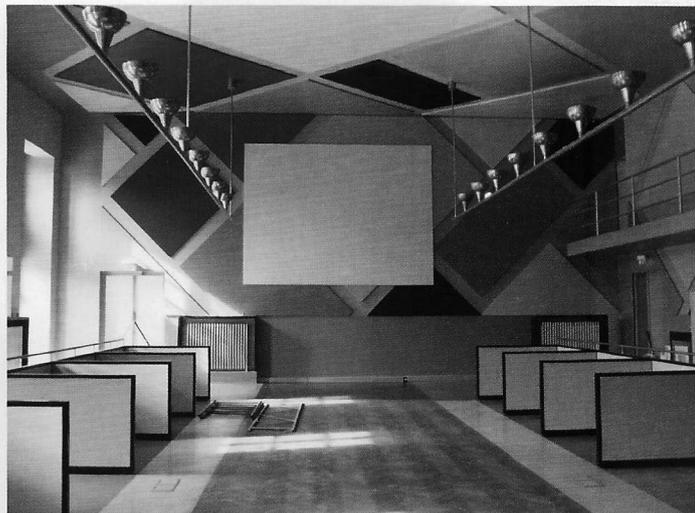
Os projetos de Van Doesburg

O envolvimento de Van Doesburg com arquitetura teve início em 1917 e se aprofundou com o interior da Casa De Ligt, em Katwijk (1919), mobiliada por Rietveld; conforme descreveu a Oud, essa obra fora concebida como “uma pintura em três dimensões”. →⁴ Em 1923, colaborou com o jovem arquiteto Cornelis van Eesteren, quem conhecera na Bauhaus, em Weimar, no projeto de um saguão para a Universidade de Amsterdã (1923). As superfícies coloridas das paredes e o vitral do teto entravam em conflito com a geometria ortogonal da planta, como se os dispositivos cromáticos e espaciais estivessem dissociados.

Também feitas em colaboração com Van Eesteren, as três maquetes que apresentou na exposição *Les Architectes du Groupe De Stijl*, realizada de outubro a novembro de 1923 na Galeria de Arte de l'Effort Moderne, em Paris, 164 assinalaram uma virada essencial na arquitetura do pós-guerra. Verdadeiros objetos tridimensionais, seus planos coloridos, verticais e horizontais, rejeitavam definitivamente as noções convencionais sobre o que é uma janela. Destacando aquela da casa de Léonce Rosenberg, proprietário da galeria, era a menos avançada e conservava traços quase realistas. A segunda, uma “casa para um pintor”, tinha molduras de chumbo e superfícies coloridas, lembrando as composições de linhas negras de Mondrian. Por fim, a maquete de uma residência particular 169 era a mais complexa e iria servir de base para as posteriores “contratruções” de Van Doesburg, nas quais “plano, linha e massa estavam associados em uma relação tridimensional”. →⁵ Todas elas buscavam uma representação tão sintética do espaço tridimensional



166 Ateliê de Mondrian, Piet Mondrian, Paris, França, 1921-36



167 Cinema, salão de dança e restaurante L'Aubette, Theo van Doesburg, Estrasburgo, França, 1926-28, reconstruído em 1990-94 e 2006-08

168 Casa Schröder, Gerrit Rietveld, Utrecht, Países Baixos, 1924

quanto as axonometrias de Auguste Choisy em sua *Histoire de l'architecture* (1899), tendo causado um forte impacto em arquitetos parisienses como Rob Mallet-Stevens e Le Corbusier. Por sua vez, a *De Stijl* estampou o trabalho desses arquitetos na edição comemorativa de seu décimo aniversário, em 1927.

Quando da mostra de 1923, foi distribuído o manifesto "Vers une construction collective" [Por uma construção coletiva], com o qual Van Doesburg procurava oferecer um quadro teórico para seu trabalho. Publicado no ano seguinte, nele pode-se ler: "A ideia 'arte' como ilusão separada da vida real deve desaparecer. A palavra 'arte' nada nos diz. Em seu lugar, exigimos a *construção de nossa entourage* [sic] segundo leis criativas, derivadas de um princípio fixo. Essas leis, semelhantes àquelas da economia, das matemáticas, da técnica, da higiene etc., conduzem a uma nova unidade plástica". →⁶

O único projeto em grande escala realizado por Van Doesburg foi o Aubette, 167 um salão de dança, cinema e restaurante na praça Kléber, em Estrasburgo (1926-28, restaurado em 2008). Como na Universidade de Amsterdã, sua composição diagonal, intensificada pelo uso da cor, cria uma dissociação espacial que colide frontalmente com a ortogonalidade do prédio já existente, construído por Jacques-François Blondel em 1778. A esse respeito, afirmou que o princípio da "contraconstrução" diagonal questiona a horizontalidade e verticalidade da caixa arquitetônica: "Como os elementos arquitetônicos se baseavam em relações ortogonais, essa sala teve de se acomodar a uma repartição oblíqua das cores, a uma contracomposição que, por sua natureza, resiste a todas as tensões da arquitetura. [...] Se me perguntassem o que eu tinha em mente quando da construção desta sala, eu responderia: opor à sala material em três dimensões um espaço oblíquo, pictórico e sobrematerial". →⁷

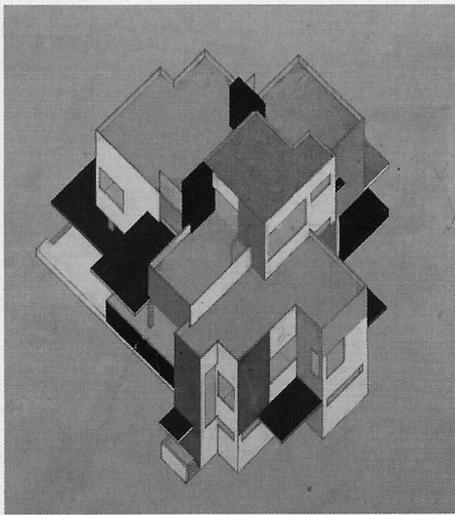
A originalidade da proposta, executada por Oscar Nitzchke e Denis Honegger, ambos alunos de Perret, é ressaltada pela comparação com as formas ondulantes do salão de dança projetado por

Jean Arp no porão do Aubette e com o trabalho bidimensional de Sophie Taeuber-Arp para o salão de chá.

Van Doesburg também se aventurou no urbanismo com a sua Cidade de Circulação (1924-29), um complexo de torres de planta quadrada e onze pavimentos, sustentadas por robustas pilastras que liberavam o andar térreo para os automóveis. Com a ajuda do jovem arquiteto holandês Abraham Elzas, construiu a sua própria casa-ateliê em Meudon Val-Fleury (1927-30), ao sul de Paris. Tanto em seus pormenores quanto no emprego de pilotis para acomodar um carro pequeno, a casa estava mais próxima das residências de Le Corbusier do que de seus próprios trabalhos geométricos de 1923. Figura hiperativa, Van Doesburg valia-se de inúmeros pseudônimos, o que lhe permitiu apresentar ideias quase construtivistas e entregar-se a jogos dadaístas. Fundador do movimento arte-concreta e tendo participado do lançamento do grupo Abstraction-Création, ele continuou a exercer um papel central no cenário europeu até sua morte em 1931.

Oud e Rietveld, do mobiliário à casa

Na exposição de Paris de 1923, Oud exibiu a perspectiva de uma fábrica em Purmerend (1919), 165 de traços wrightianos e datando da primeira fase, mais coletiva, do De Stijl. Em seu ensaio "Kunst en Machine" [Arte e máquina, 1917], Oud denuncia as atitudes "românticas" e descreve o estilo como resultado de duas tendências distintas: "A primeira, aquela tecnicamente industrial, que poderia ser chamada de tendência positiva, busca dar tratamento estético aos produtos de engenho técnico. A segunda, que poderia, em comparação, ser chamada de negativa (embora seja igualmente positiva em sua expressão) – isto é, a arte –, esforça-se por alcançar a objetividade pela redução (abstração). A união dessas duas tendências constitui a essência do novo estilo". →⁸



169 Residência particular, projeto, Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren, 1923



170 Conjunto habitacional, J. J. P. Oud, Hoek van Holland, Países Baixos, 1924-27



171 Conjunto habitacional Kiefhoek, J. J. P. Oud, Roterdã, Países Baixos, 1925-29

172 Casa Schröder, Gerrit Rietveld, Utrecht, Países Baixos, 1924, axonometria do segundo andar

Após uma série de proposições teóricas de grande força gráfica, como seu projeto de apartamentos à beira-mar de 1917, Oud construiu importantes conjuntos habitacionais. No bairro-jardim de Oud-Mathenesse (1922-23), em Roterdã, teve de obedecer a regras preexistentes e sua contribuição cromática ficou limitada à seleção dos esquemas de cores das portas. Apenas na casa do superintendente, de formas ortogonais e cores vivas, pôde pôr em prática o ideal de equilíbrio formal defendido pelo De Stijl. Dois anos depois, com a fachada do Café De Unie (1925, bombardeado em 1940), pôde levar a nova estética para o centro de Roterdã.

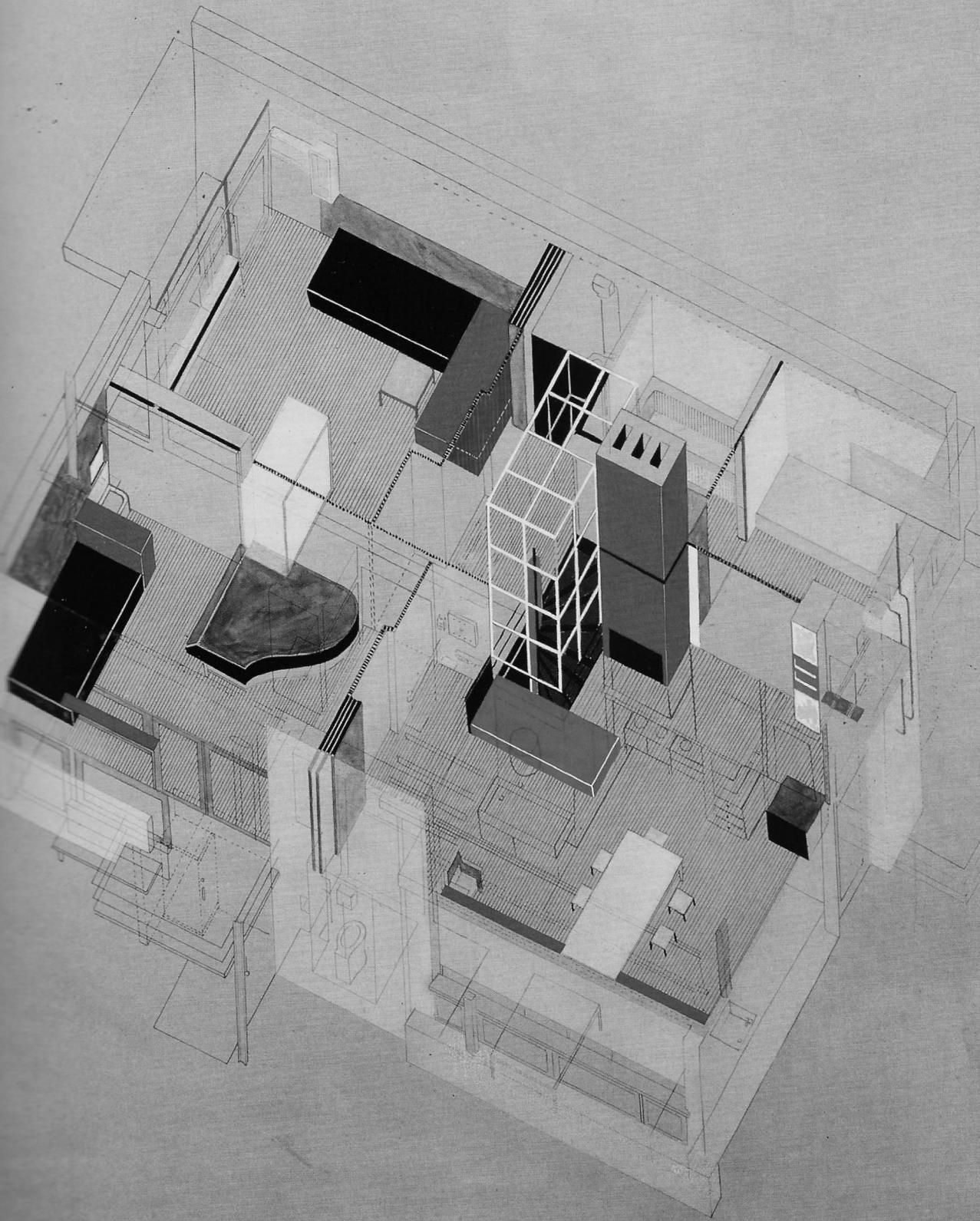
Nos conjuntos habitacionais seguintes, Oud irá adotar outros temas, como o tratamento das paredes externas dos prédios somente como vedação, e não mais como elementos portantes. O conjunto habitacional Hoek van Holland (1924-27) **170** é o mais lírico deles. Erguido próximo do estuário do rio Maas, as unidades nas suas extremidades são arredondadas, enquanto a linha uniforme dos balcões reflete uma interpretação do "lembrete" de Le Corbusier acerca dos transatlânticos. Embora o conjunto Kiefhoek (1925-29), **171** em Roterdã, seja muito maior, Oud deu-lhe um tratamento bem mais simples. Abandonada a simetria ainda presente no Hoek van Holland, os quarteirões retangulares constituídos por casas de dois andares foram alinhados em paralelo, num tecido urbano que poderia se estender para todos os lados. Significativamente, a igreja do conjunto, construída em 1929, é um pavilhão de planta retangular iluminado por janelas altas horizontais como numa fábrica.

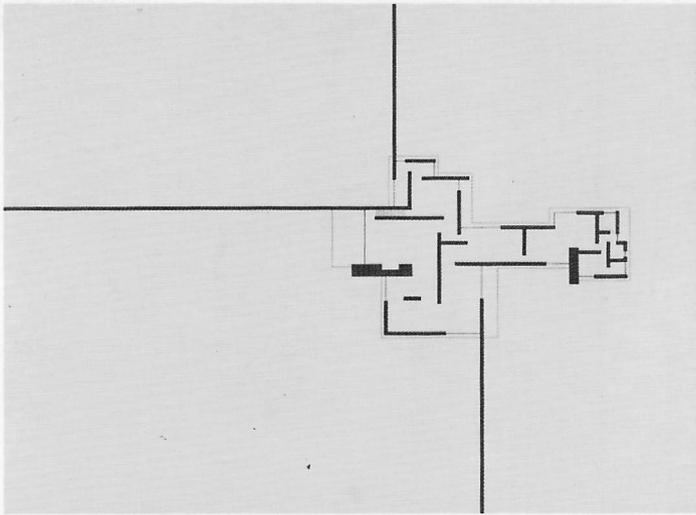
Outros arquitetos exploraram temáticas próximas daquelas do De Stijl. Dentre os muitos holandeses que empregaram um vocabulário derivado de Frank Lloyd Wright, Robert van't Hoff foi o mais literal deles, sobretudo na Casa Henny (1915-19), em Huis ter Heide, cujo exterior lembra as casas da pradaria. Não menos wrightiano é o projeto de Jan Wils para o restaurante De Dubbele Sleutel [A Chave Dupla, 1918], cujo exterior expressava nitidamente seus espaços

internos. Os aspectos esculturais de seu conjunto residencial Polderhof (1919-22), em Haia, contrastam com o viés mais industrial dos conjuntos de Oud.

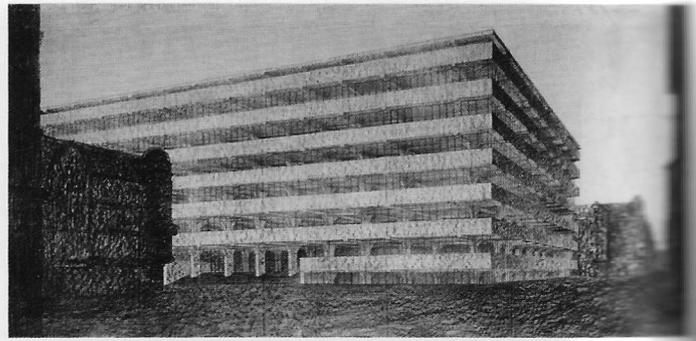
O moveleiro Gerrit Rietveld, que por um curto tempo fez uso de móveis de Wright para Robert van't Hoff, estava associado ao De Stijl desde o começo. Realizou protótipos de móveis a partir de formas elementares – superfícies de madeira e perfis convencionais –, dos quais a mais interessante é a Cadeira Vermelha (1918). Conforme explicou mais tarde, ela havia sido concebida no intuito de "demonstrar que um objeto de beleza, um objeto espacial poderia ser feito apenas com materiais trabalhados diretamente pela máquina".⁹

Tendo rejeitado a tutela inibidora de Van Doesburg, Rietveld tornou-se o responsável pela mais convincente interpretação do anseio do De Stijl por uma síntese das artes. A Casa Schröder (1924), situada em Utrecht, situada na extremidade de um bloco banal de casas geminadas com fachadas de tijolos aparentes, desenvolve uma estrutura tridimensional de planos verticais e horizontais. Em seu interior, os cômodos são pequenos mas interligados; divisórias corredeiras permitem modificar a distribuição espacial dos dois pavimentos principais, iluminados em parte por uma pequena claraboia. A percepção do volume real da casa é dificultada, tanto dentro como fora, pela interseção de planos, de elementos lineares do madeiramento e guarda-corpos, de tal modo que as paredes não são mais o fator determinante do espaço. Com essa casa, em realidade mais compacta, Rietveld não pretendeu expor um manifesto a favor de uma nova interpretação estética das funções domésticas, mas sim criar clareza formal e intensificar a experiência do espaço. Seus projetos de Frederick Kiesler, artista e arquiteto convidado em 1928 a participar do De Stijl, parecem fazer eco aos móveis de Rietveld transformá-los em soluções espaciais mais diversificadas: o *Lehr- und Trägersystem*, um sistema flexível de painéis autopo-





173 Casa de campo de tijolos, projeto, Ludwig Mies van der Rohe, Berlim, Alemanha, 1923



174 Edifício de escritórios em concreto, projeto, Ludwig Mies van der Rohe, Berlim, Alemanha, 1923

175 Arranha-céu de escritórios na Friedrichstrasse, projeto de concurso, Ludwig Mies van der Rohe, Berlim, Alemanha, 1921

para a exposição de objetos e quadros em uma galeria, e o Raumbühne, ou palco espacial, foram construídos para a *Ausstellung neuer Theatertechnik* [Exposição da Nova Tecnologia Teatral], realizada em Viena em 1924. Já a Cidade no Espaço foi apresentada na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes de 1925, em Paris. → 11

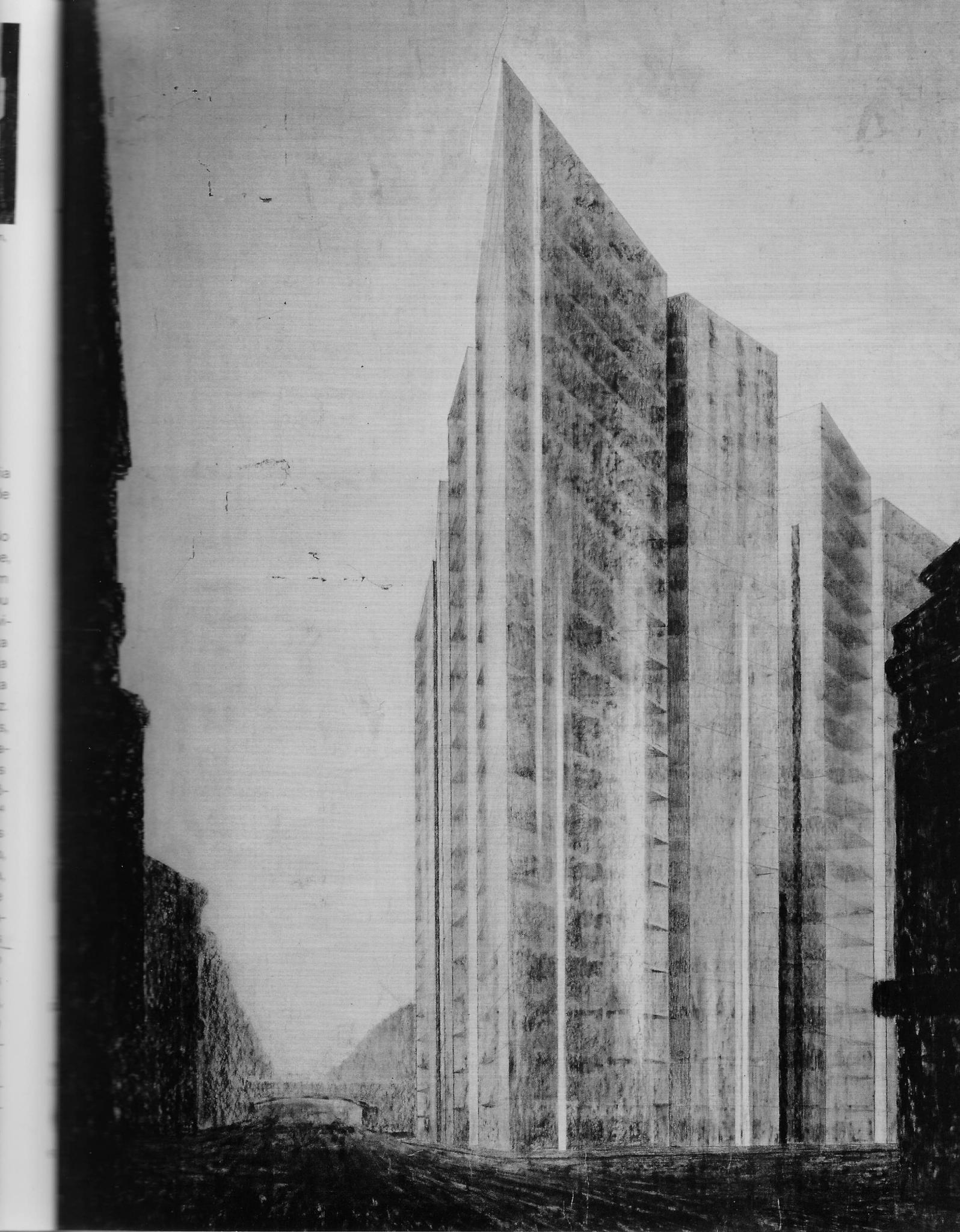
Os projetos teóricos de Mies van der Rohe

Van Doesburg forjou um vínculo estreito entre os Países Baixos e a Alemanha, não só por sua proximidade com a Bauhaus, mas também por ter participado do Congresso de Artistas Revolucionários, realizado em 1922 em Düsseldorf. Lá ele fundou, com Hans Richter e El Lissitzky, uma efêmera "Internacional Construtivista". → 12 Em julho de 1923, Richter, Lissitzky e Werner Gräff, que assistira às palestras de Van Doesburg na Bauhaus, publicaram o primeiro número da revista *G*, tendo como subtítulo *Material zur elementare Gestaltung* [Materiais para a criação de formas elementares]. Seu programa tinha por meta a divulgação de imagens do mundo tecnológico e a proposição de uma arquitetura baseada na *Sachlichkeit*, ou seja, na objetividade, dos sistemas construtivos. Foi nessa revista que Van Doesburg publicou o manifesto "Zur elementaren Gestaltung" [Sobre a criação de formas elementares]. No mesmo número, Ludwig Mies van der Rohe, um de seus principais financiadores e colaboradores, publicou o projeto teórico de um prédio de escritórios em concreto, **174** numa interpretação abstrata do edifício de proporções palacianas que Behrens construíra para a Mannesmann em 1911, acompanhado da primeira formulação de seu discurso teórico, "Bürohaus" [Edifício de escritórios]. Neste, afirma que "a arquitetura é o espírito da época traduzido em espaço", apoiando-se nas análises de Berlage, o precursor que ele mais admirava, e de Peter Behrens, para quem a arquitetura era "a manifestação rítmica

do espírito da época". → 13 Poucos meses depois, Van Doesburg convidou-o para participar da exposição do De Stijl na Galerie de l'Effort Moderne.

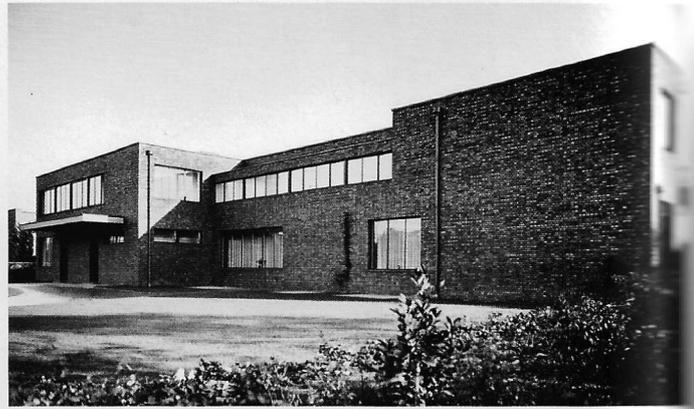
Desde 1921 Mies vinha elaborando projetos iconoclastas. No concurso para um arranha-céu de escritórios na Friedrichstrasse em Berlim, **175** apresentou um prisma de planta triangular, um volume angular que consistia inteiramente de vidro, sem base ou cornija, que parece transpor para seus 80 metros de altura o esboço da estação ferroviária nas proximidades. Resposta radical ao Flatiron Building, em Nova York – cuja ilustração havia sido publicada na revista dos dadaístas de Berlim –, sua proposta parece materializar as fotografias de Manhattan de Alfred Stieglitz. O acesso aos andares seria feito por um poço central de elevadores, enquanto estreitos desfiladeiros de vidro iriam permitir a iluminação do interior. As fachadas transparentes revelando os escritórios empilhados uns sobre os outros lembram uma colmeia – pseudônimo que Mies adotou para identificar seu projeto no concurso. → 14 Em 1922 ele propôs uma segunda versão, na qual as angulações das fachadas davam lugar a um contorno mais fluido e sinuoso, elogiada pelos críticos por sua "força gótica". → 15 Na sequência concebeu uma casa de campo de concreto (1923) que se estende horizontalmente pelo terreno, revelando seu conhecimento das realizações de Wright. Sobre ela, declararia: "não há formas, apenas problemas de construção". → 16 A casa de campo de tijolos, **173** um ano seguinte, era mais polêmica, constituída por planos ortogonais que criam um *continuum* de ambientes interligados. Para Mies essa "sequência de efeitos espaciais" é possível porque "a parede [perde] aqui seu caráter de vedação e [serve] somente para a circulação orgânica da casa". → 17

Até então, as únicas encomendas reais de Mies são residências burguesas, nas quais emprega uma linguagem tradicionalista. É apenas depois de 1925 que ele consegue impor ideias mais





176 Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, Ludwig Mies van der Rohe, Berlim, Alemanha, 1926, demolido em 1935



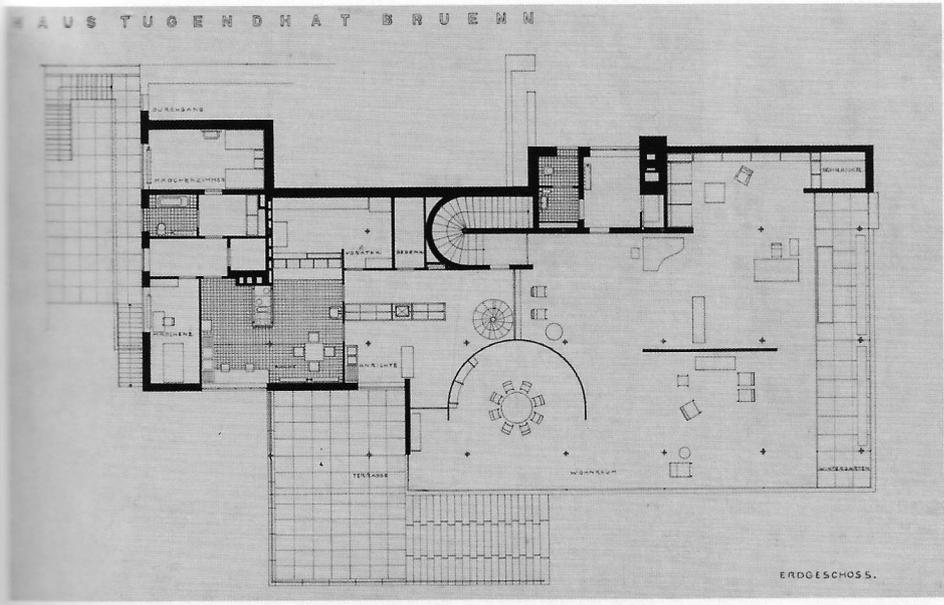
177 Casa Hermann Lange, Ludwig Mies van der Rohe, Krefeld, Alemanha, 1928-29

avançadas aos seus clientes. Num primeiro momento, recorre ao tijolo de maneira plástica e expressiva, como na Casa Wolf, em Guben, e, principalmente, no Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo (1926, demolido em 1935), **176** em Berlim, uma interpretação escultórica de um muro evocando a execução dos dois líderes espartaquistas. A partir das residências para os industriais Hermann Lange (1928-29) **177** e Josef Esters (1928), ambos do ramo têxtil, as alvenarias de tijolos deixam de ser portantes. Essas duas luxuosas casas, localizadas no mesmo terreno e cujas fachadas lembram as fábricas da vizinha região do Ruhr, foram construídas com estrutura metálica, o que permitiu a superposição de andares com plantas bastante distintas: grandes salas para exposição das coleções de arte dos proprietários no pavimento térreo e dormitórios no andar superior.

Não tardou para que Mies desse seguimento a seu esforço de aniquilação do espaço doméstico tradicional. A primeira edificação a ser realizada com tal orientação, o Pavilhão da Alemanha na Exposição Universal de Barcelona em 1929 [demolido em 1930 e reconstruído em 1983-86], **163** não tinha outra destinação além de seu programa oficial. A fluidez latente na casa de campo de tijolos começa a ficar palpável nessa sequência de salas abertas dispostas sobre uma plataforma que lembra as soluções de Karl Friedrich Schinkel, arquiteto que Mies tanto admirava. Os anteparos de pedra e mármore que definem os espaços foram claramente diferenciados da estrutura metálica portante – às custas, é verdade, de algumas contemporizações invisíveis. O elemento dominante é uma parede de ônix dourado, destinada a servir de fundo para a recepção do rei da Espanha pelas autoridades alemãs. Neste espaço, que não é regido por nenhum sistema axial, aberto a vistas diagonais e pensado em função da movimentação dos visitantes, a única simetria perceptível é a que associa os planos do piso e do teto, tornando o espaço do pavilhão quase reversível na vertical. → ¹⁸

A promessa de um novo tipo de espaço residencial, vislumbrado no Pavilhão, tornou-se realidade na casa de Fritz e Grete Tugendhat (1928-30), **178 179** em Brno, na então Tchecoslováquia. Erguida sobre uma encosta da qual se vislumbra a cidade, nela foi retomada a planta fluida do Pavilhão, porém com as áreas destinadas aos diferentes usos bem definidas, como se as divisórias entre os cômodos tivessem sido apagadas após ter sido feita sua distribuição em planta. Para o crítico Paul Westheim, Mies imaginara a casa como “uma rota de circulação que leva de ambiente em ambiente de acordo com o modo de vida [dos proprietários]”. E prosseguiu: “A residência deve ser considerada no seu todo como uma espécie de negócio que, como qualquer outro negócio, baseia-se no princípio de uma articulação de diferentes funções. Nenhum cômodo deve ser isolado e ficar apartado dos demais. Na verdade, deve-se buscar a continuidade entre os cômodos. O espaço, em sua integralidade, deve ser distribuído organicamente, segundo os usos previstos”. → ¹⁹

Como no Pavilhão em Barcelona, a sala de estar voltada para a paisagem tem como fundo uma parede de ônix; a sala de jantar é delimitada por uma divisória cilíndrica de jacarandá. Em 1930, graças a seu grande sucesso em Barcelona, Mies seria nomeado diretor da Bauhaus em Dessau, onde modificaria radicalmente o ensino de arquitetura.



178 179 Casa Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe, Brno, Tchechoslováquia (República Tcheca), 1928-30



159