

ENSAIO

PRUMO

1929: Reexistência em Barcelona - Como um artista influenciou a comunidade e a imagem do seu país no cenário internacional

André Caetano

Aluno do DAU PUC-RIO.

Contato: acaetanowork@gmail.com

RESUMO

O presente artigo busca entender a multiplicidade do conceito de reexistência por meio do Pavilhão de Barcelona, de Mies van der Rohe. Partindo de uma análise do contexto no qual a obra foi projetada, da sua estrutura e do seu design, busca-se evidenciar o seu legado único no século XX e a sua capacidade de ressignificar a ideia de reexistência. Nesse sentido, essa noção é aplicável na obra tanto para a experiência corpográfica do indivíduo na cidade espanhola, como trabalho artístico, quanto para a noção tida sobre a Alemanha na comunidade artística internacional em um momento delicado para o país, como símbolo de pensamento filosófico e construtivo.

Palavras-chave: Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe, Reexistência

ABSTRACT

This present article is a case study that seeks to understand the multiplicity of the concept of Reexistence through the Barcelona Pavillion, by Mies van der Rohe. Through an analysis of the context in which the work was thought, of it's structure and it's design, it seeks to make clear the unique legacy the work has in the twentieth century and its capacity to give new meanings to the idea of Reexistence. In this sense, this notion is both applicable to the bodily experience of the individual in the city, as a work of art, and to notion had about Germany in the international artistic community in a delicate moment for the country, as a symbol of philosophical and constructive thought.

Keywords: Barcelona Pavillion, Mies van der Rohe, Reexistence



1. Mies van der Rohe, O pavilhão de Barcelona.

O CONTEXTO

1929: em um cenário pós-I Guerra Mundial, chefes de Estado e artistas veem a Alemanha como um país extremamente fragilizado, como deixa claro Daniel Schönplflug em “A Era do Cometa” (2018). Além da própria derrota na guerra, extremamente custosa tanto em quesitos materiais quanto em quesitos humanos, a estrutura de poder nos anos seguintes também pesava sobre o povo alemão. Inclusive o sistema governamental era um símbolo de instabilidade. Segundo Tiago Henrique da Luz:

a República de Weimar (1919-1933) se estabelece em meio a tentativas de golpes revolucionários e reacionários. Depois da repressão violenta dos grupos de esquerda, esta república continuou sendo percebida como uma aberração, avessa ao “espírito” e à “cultura” alemães. (da LUZ, 2013)

Enquanto isso, em um espectro mais regional, havia também questões de poder ultrapassadas, vistas na ótica de Arno Mayer como um elemento de aspectos feudais. Ele se mantinha metaforicamente como uma classe dirigente conduzida “segundo moldes

pré-capitalistas”, ligada por “interesses burgueses” e “possibilidades econômicas oferecidas pelo capitalismo” (MAYER, 1987, p.21).

Na esfera social, a Alemanha do fim da década de 1920 também se encontrava em crise. A humilhação revanchista imposta pelo Tratado de Versalhes em oposição aos Quatorze Pontos de Wilson contrastava fortemente com o sentimento sociocultural no país. Os aliados pareciam desejar “espremer o limão germânico até rangerem as sementes” (HENIG, 1991, p.9). Por outro lado, a velha burguesia alemã, ainda ligada a moldes franceses, se opunha aos novos anseios do povo e da intelectualidade. Richard Wagner, Gerhart Hauptmann e até mesmo Heidegger, com suas noções de enraizamento e sua paixão pelo campo alemão, defendiam há tempos um crescente nacionalismo e a abdicação de tradições de influências anglo-latinas presentes na velha elite.

Por fim, a Alemanha encontrava-se em debilitada situação econômica. Além das imposições do Tratado de Versalhes, os próprios custos de guerra se amontoavam sobre a população e sobre a frágil República de Weimar. No início da década, a hiperinflação, os valores instáveis, os salários deficientes e a moeda desvalorizada haviam obrigado a introdução do Rentenmark, plano monetário de contenção, já que a questão financeira estava fora de controle: “receber pagamentos à tarde em vez de pela manhã significava uma grande redução no ganho” (FRIEDEN, 2008, p.151).

A introdução do plano Dawes, apoiado pelo governo americano, em 1924, começou a solucionar alguns dos problemas mais urgentes. No fim da década, a moeda já começava a se estabilizar. Contudo, no ano de 1929, esse plano, bem como diversas outras estruturas econômicas mundiais, já dava sinais de esgota-

mento (pré-quebra da bolsa de Nova York). A permanência de um clima revanchista nesse pós-guerra e os maus olhares sobre a Alemanha em crise também não contribuíram para o estabelecimento de uma leitura mais positiva do país no contexto internacional.

É em 1929, nesse cenário conturbado, que Ludwig Mies van der Rohe apresenta o seu pavilhão para representar a Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona.

O PROJETO



Fonte: Veit Mueller e Martin Losberger, Wikimedia Commons

2. Vista aérea da Weissenhofsiedlung.

Mies recebeu o convite para apresentar uma proposta para o projeto do pavilhão de Barcelona em 1928, após obter sucesso na exibição Werkbund de 1927, em Stuttgart, como afirma Riccardo Manzoni (p.6)¹. Sua contribuição foi um conjunto de casas chamado Weissenhofsiedlung, responsável por agregar a obra e visão arquitetônica de diversas personalidades presentes na ocasião. Esse projeto foi de extrema importância nesta exibição “ao demonstrar conclusivamente que os variados elementos arquitetônicos do pós-guerra haviam se fundido em uma só corrente”, como propõe Philip Johnson (JOHNSON, 1947, p.42)², acrescentando que a obra “se mostrou o mais

importante grupo de construções da história da arte moderna”. Na verdade, o alemão já tinha nesse momento uma trajetória de sucesso para além desse conjunto, sendo um dos expoentes do Modernismo, junto com Gröpius e Le Corbusier. A sua obra apresentava um repertório amplo de inovações que negavam a arquitetura acadêmica do século XIX, desde a escolha de materiais às técnicas aplicadas. Além disso, elas dialogavam com um embasamento teórico-filosófico marcante da sua prática, acerca, por exemplo, da horizontalidade construtiva e do uso de plantas livres após 1923. Quanto a essa ampla gama de capacidades, Johnson chega a afirmar que nenhum dos outros grandes do Modernismo “igualou a quantidade e profundidade do trabalho pioneiro de Mies van der Rohe; nenhum deles explorou tanto em tantas direções diferentes.” (JOHNSON, 1947, p.34).

Nesse contexto, a escolha de Mies para projetar o pavilhão foi extremamente consciente. Desde o início do processo criativo, o arquiteto declarou que seu objetivo seria estabelecer “a dura e clara atmosfera da tecnologia e consciência na qual valores artísticos e espirituais podem se desenvolver” (NEUMEYER, 1995). Aliando a sua máxima do “Less is More” (menos é mais) a esse partido, Mies van der Rohe mostrou ser a escolha perfeita para representar o ideal de Alemanha progressista, democrática, próspera e pacifista em um momento delicado nos campos social, político e sobretudo econômico. Ele buscou traços simples e teve atenção aos mínimos detalhes, mesmo com muitos impedimentos orçamentários:

Se fosse necessário escolher um trabalho como o mais perfeito, essa escolha recairia provavelmente sobre o Pavilhão Alemão de Barcelona, de 1929. Mies provou o que os inimigos do novo es-

tilo sempre negaram — que era possível atingir a monumentalidade, não por meio de falsas colunas, mas sim por meio de materiais esplêndidos e um ritmo espacial imponente. (PEVSNER, 1982, p. 433).

a Cadeira de Barcelona, eram símbolos do que o país era capaz de fazer. Sam Farnsworth, descrevendo a construção, deixou claro o brilhantismo do arquiteto nesse aspecto:

O layout é de fluxo livre, as paredes são na sua maioria de vidro, e há pouco para demarcar espaços interiores do pátio que se alastra. Revestido em quatro variedades de pedra (dois mármore verdes, travertino e ônix), vidro colorido (verde, cinza, branco e claro), e metal cromado, o edifício fundiu tanto materiais novos quanto tradicionais em um pequeno mas fluído espaço. Da mesma forma, técnicas clássicas e modernas de design foram utilizadas. Colunas, pedestais, piscinas e uma grande escultura de uma figura nua de George Kolbe foram combinados com a liberdade dionisíaca de um arranjo espacial dinâmico e moderno. (FARNSWORTH, 2010, p.2)³

Além das ótimas opções de materialidade, Farnsworth destaca também o efeito inovador que elas causaram nos espectadores:

Os visitantes não deveriam ser conduzidos em linha reta através do edifício, mas sim tomar voltas e retornos contínuos ao longo do caminho. Como o Pavilhão não tinha nenhuma função específica além de fornecer um espaço de descanso, Mies foi liberto dos limites habituais associados à criação de um espaço habitável a longo prazo. Somente algumas peças de mobiliário foram meticulosamente colocadas (...). A “cadeira de Barcelona” é tão icônica,

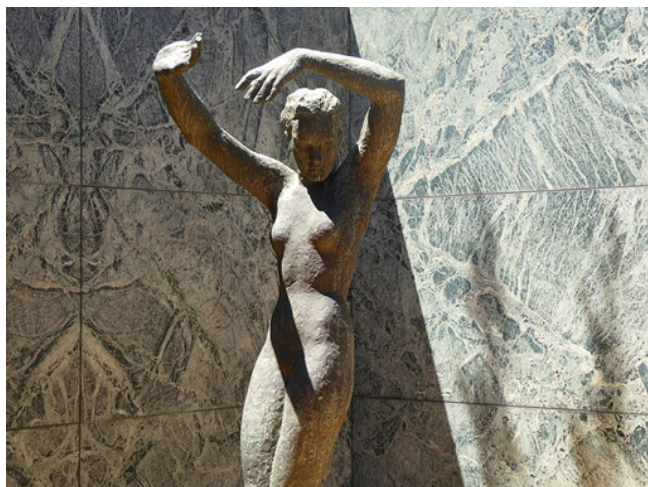


Fonte: Vicens - Wikimedia Commons

3. Cadeira de Barcelona e detalhe dos materiais usados na obra.

Enquanto outros pavilhões na Exposição Internacional apresentavam as novas máquinas e tecnologias de seus países natais, o pavilhão de Mies era, em si mesmo, a exposição da capacidade alemã nesse campo. A aplicação de finas placas de variadas pedras e a incorporação inovadora do vidro na construção, além de objetos de trato muito delicado para a época, como

se não tão misteriosa, como o Pavilhão em que foi originalmente situada e hoje é produzida em massa e vendida como um acessório moderno. (FARNSWORTH, 2010, p.2)



Fonte: Adfern - Wikimedia Commons

4. A escultura de Kolbe em frente ao mármore de Mies.

Por outro lado, o que fez do pavilhão de Barcelona um projeto tão especial não foram somente as técnicas construtivas e o partido por trás dela. A combinação e orientação de planos horizontais (o pavilhão e o pátio) e verticais (o mégaro) na criação de espaços é inédita em muitos aspectos e feita com maestria, conectando diversos conceitos tradicionais às novas técnicas do mundo moderno. Montaner destaca seu valor imaterial ao perceber que a obra tange o classicismo, o racionalismo, o neoplasticismo, o expressionismo e a natureza, com a escultura e com a textura dos veios de mármore. “Abstração e natureza, tectonicidade e visualidade, a racionalidade da linha e a sensualidade da curva, a objetividade científica e a subjetividade de Nietzsche, se conciliam nesta obra mestra” (MONTANER, 2002, p.88)

Entende-se, enfim, a grandiosidade do projeto do pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe, uma

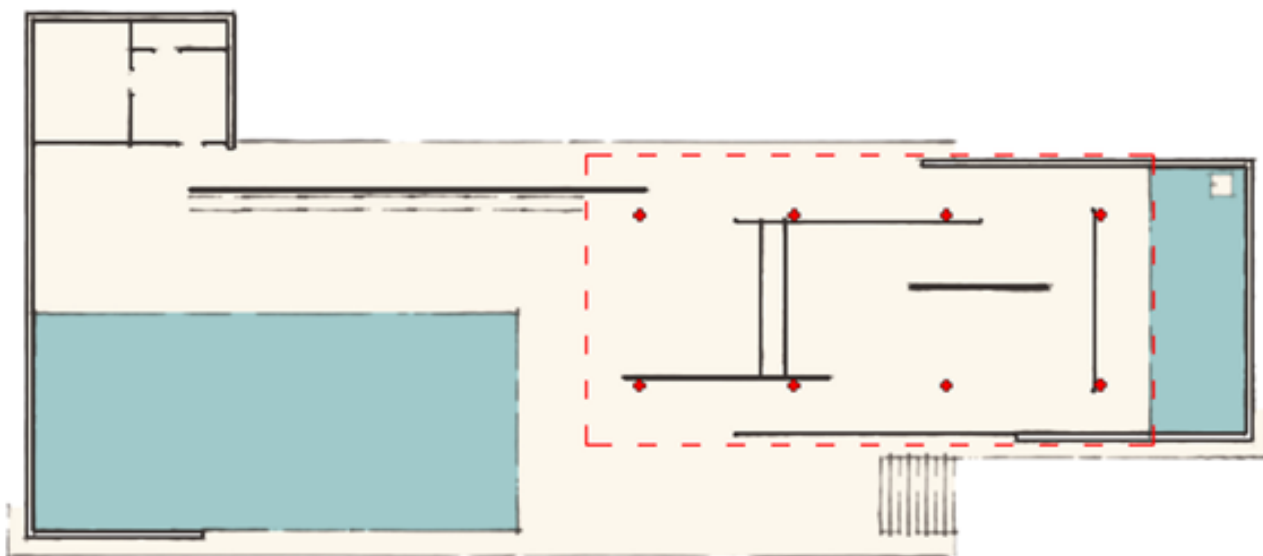
das poucas manifestações do espírito contemporâneo que justificam a comparação com a grande arquitetura do passado (JOHNSON, 1947, p. 58). O seu caráter inovador não foi ofuscado pelas dificuldades orçamentárias impostas, muito menos por tendências iconoclastas e provocativas que marcaram algumas das vanguardas do início do século, e mesmo fazendo referência à arte do passado, ele foi feito de tal modo no projeto que Mies consolidou-se definitivamente como uma das grandes mentes do Modernismo. Infelizmente, tendo em vista o contexto no qual foi construído – a Feira Internacional de Barcelona possuía caráter efêmero – o pavilhão de Mies durou apenas uma temporada. Contudo, com o passar do tempo, a obra foi reconstruída em outros locais para ser analisada e revisitada. A primeira proposta a fazê-lo veio por parte de Oriol Bohigas, em 1954, e foi efetivada na década de 1980.

O LEGADO

O legado do pavilhão de Barcelona é grande demais para ser interpretado por um só viés arquitetônico. A obra apresenta diversas facetas e expressões, seja pelas formas sensíveis ou pelas inteligíveis. Para Sabine von Fischer⁴, por exemplo, ele é visto como um ícone, um mito, um dos ápices da arquitetura moderna. A obra, segundo a autora, remete ao dramatismo do teatro moderno, onde o cenário nunca deve ser igual ao texto da peça original, o que permite interpretações variadas e até mesmo contraditórias do Pavilhão.

Desse modo, é plausível estudar tal legado sob o olhar da arte, cidade e re-existência. Esse último conceito é relacionado à capacidade de uma obra ou ato de gerar resistência no indivíduo e suas concepções, promovendo uma nova relação com a realidade (um novo existir) e uma afirmação de sua identidade

Fonte: 3coma14 - Wikimedia Commons



5. *Planta Baixa do pavilhão de Barcelona.*

sem interferências externas. Essa noção de identidade pode ser percebida tanto no indivíduo quanto em um povo, como inicialmente proposto pelo intelectual e artista colombiano Adolfo Albán Achinte⁵. O interessante nessa obra em específico é que ela apresenta essa dualidade, tanto na relação de re-existência entre corpo e cidade, como também em uma questão mais ampla, sobre a re-existência da arte alemã no contexto internacional. A primeira, em análise mais técnica da obra de Mies van der Rohe, já é indicada por Johnson, em que a disposição de espacialidades advém mais da própria ideia do que é um espaço do que pela materialidade estática: o projeto é simples e complexo. É marcado apenas por colunas e por planos nos eixos verticais e horizontais como demarcação de interior e exterior, mas que dialogam de forma enredada. O autor ainda acrescenta que “eles são dispostos de tal forma que o espaço é canalizado em vez de confinado — nunca é parado, mas é permitido fluir continuamente.” (JOHNSON, 1947, p.58)

Ademais, considerando-se a construção como a obra de arte em si, Mies assume que o pavilhão não abrigaria uma exposição, mas sim seria ela própria, optando por um projeto livre. Assim o arquiteto cria um paradigma no sentido de inserir sua arte como um vetor disruptivo de padrões, de concepções do que constitui a arquitetura ou arte, e uma fissura nos fluxos diários dos que visitaram a Exposição Internacional de Barcelona. Um grande exemplo dessa forma de re-existência na obra é a organização da mobília que ocupa de forma esparsa o ambiente, preenchendo-o por completo e sem as hierarquias de um espaço puramente funcional, o que já remete ao conceito de all over, criado posteriormente no Expressionismo Abstrato da década de 1950. Além disso, nota-se a transição entre o fora e o dentro em um espaço único, como analisa Farnsworth em seu texto, bem como o constante diálogo entre o clássico e o inovador. Por meio dessas características, Mies levou o indivíduo a reavaliar a sua experiência corpográfica

ca de forma inédita e a compreender a relação entre dentro e fora por meio de limites implícitos e subjetivos (relembra-se MONTANER, 2002, p.88, em que uma seção da obra é vista como “um grande pátio dentro do qual se situam dois pavilhões: um maior e outro menor. Em uma parte deste pátio, sobre uma grande plataforma, o muro que separa os dois não é material, mas simbólico”). Tal raciocínio inovador da relação entre o ser e o espaço influencia toda uma geração de arquitetos como até mesmo o renomado arquiteto Philip Johnson que escreveu sobre Mies⁶.



6. *Os planos e espaços implícitos no pavilhão de Mies.*

Na realidade, é ao analisar influências como a de Johnson que se entende o tamanho caráter disruptivo de re-existência da obra de van der Rohe. A capacidade de criar um diálogo entre o indivíduo e o espaço de Barcelona apresentada pelo pavilhão, aliada ao contexto em que ele se insere na cronologia do trabalho do autor, serviu de inspiração para diversos outros modernistas. Em “A História da Arte”, de Gombrich, por exemplo, fica claro que há um diálogo entre Mies e algumas obras de Lloyd Wright, percebendo-se também forte relação com outros arquitetos pós década de 1920, o que evidencia a importância desses dois gênios para a produção e construção do movimento modernista em todo o mundo.

Por essa importância também pode-se revisitar a reconstrução do Pavilhão frente ao conceito de reexistência. A obra de Mies deixou tão importante legado que Bohigas propôs a sua recriação na malha espacial e cultural de Barcelona. Em outras palavras, mesmo quando a obra já não tinha mais seu caráter inicial, inserido na Feira de 1929, ela continuou afetando a vida e os fluxos da cidade, imersa em um novo contexto e uma nova época, mais de cinquenta anos depois da sua primeira versão. Além disso, nesse novo contexto, o Pavilhão deixou de ser um representante da inovação alemã e tornou-se um memorial, um museu em si mesmo de desenvolvimentos técnico-artísticos do passado. É justamente sobre os novos significados propostos pela reconstrução que Quegla escreve, tentando se encontrar entre a euforia gerada pela obra materializada e o vazio causado pela repetição do objeto histórico. Voltando para a análise de von Fischer, a conclusão é que “o Pavilhão existe mais para representar do que receber”. O importante do Pavilhão é a sua ideia, o que representa e a relação com o meio onde se insere.

Mas nesse sentido, o mais interessante é perceber a manutenção da ideia do Pavilhão mesmo no período em que ele não mais existia materialmente. Por cinquenta e sete anos em que, para efeitos empíricos, a obra não existiu, ela continuou cativando artistas e arquitetos de Barcelona. Isso sugere a reexistência da obra de Mies para além do espaço construído e adentrando a esfera da representatividade e identidade. Ela atinge, na verdade, a esfera sociocultural de todo o povo da região, independentemente do contexto em que existiu ou reexistiu. Assim, faz cada vez mais sentido a colocação de von Fischer de que o Pavilhão se assemelha ao teatro moderno: em duas épocas, locais e com públicos diferentes, as variações e reinvenções do Pavilhão propuseram novos roteiros,

rompendo padrões e fluxos. Por isso, ele se mostra como grande exemplo da relação entre reexistência, arte e cidade. Independente do contexto, a obra de van der Rohe foi disruptiva — até mesmo quando ela se mantinha somente na memória do povo de Barcelona.

Por outro lado, tais questões de reexistência da obra e seu respectivo legado não ocorrem somente com o Pavilhão. Além da influência individual exercida por Mies, a Bauhaus, da qual foi professor quando concluiu a obra de Barcelona e, posteriormente, diretor, também serviu de base imprescindível para diversos pensadores e artistas. A escola persiste até a contemporaneidade no campo da filosofia, no design e na educação por meio de livros, métodos, princípios e pensamentos. Para Barr⁷, “a Bauhaus não está morta; ela vive e cresce por meio dos homens que a pensaram (...) e o resto do mundo começou a aceitar a Bauhaus.” Mies foi capaz de ensinar centenas de novos arquitetos e artistas de acordo com as suas convicções e, portanto, manteve corrente a tradição que instaurou com obras como o pavilhão analisado.

Assim, pode-se dizer que grande parte da produção artística do século XX, especialmente na Alemanha, tem traços de Mies.

Com essa repercussão, pode-se compreender que a sua arte representou sobretudo a re-existência da Alemanha no cenário internacional. Enquanto Estado, a República de Weimar encontrava-se em crise e com pouca voz no cenário internacional, principalmente no período entre guerras, como entendido pelo contexto interno e externo do país. No mundo da arte, porém, pensadores de excelência como Mies e Gröpius demonstraram que a Alemanha tinha relevância e que era ainda uma força motora para os pensadores da espacialidade: “Os métodos da Bauhaus começaram a influenciar aqueles responsáveis por outras escolas de arte (...) e os estudantes treinados da Bauhaus facilmente se encontraram em posição de educadores.” (BAYER, 1938, p.207). Em outras palavras, o Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe tem o seu renome e a sua importância na história da arquitetura por representar não somente a relação entre reexistir, arte e cidade, mas também pela capacidade de ressignificar esses conceitos e apresentar, entre outras múltiplas facetas, o reexistir de toda a ideia que se tinha de uma nação frente à sociedade do início do século XX. Sobretudo, ele reinseriu a Alemanha em uma lógica de produção e de funcionamento que seria fundamental para o desenvolver artístico-cultural da humanidade nos último cem anos— afinal, nesse ano de 2019 se comemora o centenário não somente da Bauhaus como escola, mas sim como legado e inspiração, uma ideia que materializou os mais ambiciosos projetos de Mies para o mundo da Arquitetura.



Fonte: Wikimedia Commons (domínio público)

7. Sede da Bauhaus.

Notas de fim:

1. Riccardo Manzoni lecionou na Universidade de Tecnologia de Swinburne, em Melbourne, e administrou classes acerca do Pavilhão de Barcelona. A apresentação da referida aula onde se menciona a Werkbund está disponível em https://riccardomanzoni.files.wordpress.com/2012/09/foliomanzoni_digitalrapresentation.pdf. Acesso em: 21 de agosto de 2019
2. Todas as citações feitas no presente artigo acerca da obra de Johnson são de tradução do autor.
3. Tradução do autor.
4. Sabine von Fischer foi uma crítica que analisou o livro de Josep Quetglas. Ela caracteriza o Pavilhão, portanto, sob a ótica de Quetglas. FISCHER, Sabine von; Fear of Glass. Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion, by Josep Quetglas (book review); 2002; disponível em https://www.researchgate.net/publication/231926420_Fear_of_Glass_Mies_van_der_Rohe's_Barcelona_Pavilion_by_Josep_Quetglas_book_review. Acesso em: 21 de agosto de 2019.
5. Tem-se como exemplo o livro editado por Catherine Walsh, Pedagogias decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir, Volume 1 (Quito: Abya Yala, 2013), e em particular a contribuição de Albán Achinte, "Pedagogias da re-existência, artistas indígenas e afro-colombianos" (p. 443-468). Nessa obra, se relaciona a arte à capacidade de afirmação e resistência sociocultural, o que enriqueceu profundamente o termo re-existência no cenário acadêmico.
6. JOHNSON, Philip C.; Mies van der Rohe, MoMA; 1947; disponível em https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2734_300062055.pdf. Acesso em: 21 de agosto de 2019.
7. Tradução do autor. Alfred H. Barr foi o responsável pelo prefácio de: BAYER, Herpert, Bauhaus, 1919- 1928,

edição de Herbert Bayer, Walter Gropius e Ise Gropius; Moma, 1938; disponível em https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf. O trecho citado está presente na p.7. Acesso em: 21 de agosto de 2019.

Referências Bibliográficas:

BAYER, Herpert, *Bauhaus, 1919- 1928*, edição de Herbert Bayer, Walter Gröpius e Ise Gröpius; Moma, 1938, disponível em https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf. Acesso em: 21 de agosto de 2019.

FARNSWORTH, Sam; *The Barcelona Pavilion- Barometer of Culture*; Hadler, 2010; disponível em http://www.repetti.org/pdf/h1ujqu89_MIES_BP1.pdfFRIEDEN, J. Capitalismo Global: história econômica e política do século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. Acesso em: 21 de agosto de 2019.

GOMBRICH, Ernst H.; *A História da Arte*, Rio de Janeiro; LTC, 1999

HENIG, Ruth. *O Tratado de Versalhes*. São Paulo: Ática, 1991.

JOHNSON, Philip C.; Mies van der Rohe, *MoMA*; 1947; disponível em https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2734_300062055.pdf. Acesso em: 21 de agosto de 2019.

LUZ, Thiago Henrique da, *Nazismo e misticismo alemão no início do século XX*, UFPR, Curitiba, 2013

MAYER, Arno. *A Força da Tradição: A persistência do Antigo Regime, 1848-1914*, companhia das letras, 1987

MONTANER, Josep Maria; *As formas do século XX*; 2002

NEUMEYER, Fritz. *Barcelona Pavilion and Tugendhat House: Spaces of the Century*. in Global Architecture: Mies van der Rohe German Pavilion, ed., Yukio Futagawa. Tokyo: ADA Edita, 1995.

PEVSNER, Nikolaus. *Panorama da arquitetura ocidental*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 2 ed

SCHÖNPFLUG, Daniel; *A Era do Cometa*; Ed. Todavia SA, 2018

FISCHER, Sabine von; *Fear of Glass. Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion*, by Josep Quetglas (book review); 2002; disponível em https://www.researchgate.net/publication/231926420_Fear_of_Glass_Mies_van_der_Rohe's_Barcelona_Pavilion_by_Josep_Quetglas_book_review. Acesso em: 21 de agosto de 2019.

MANZONI, Riccardo; *Barcelona pavillion: analysis, research, drawings and renders*; Swinborne University, disponível em <https://riccardomanzoni.files.wordpress>.

