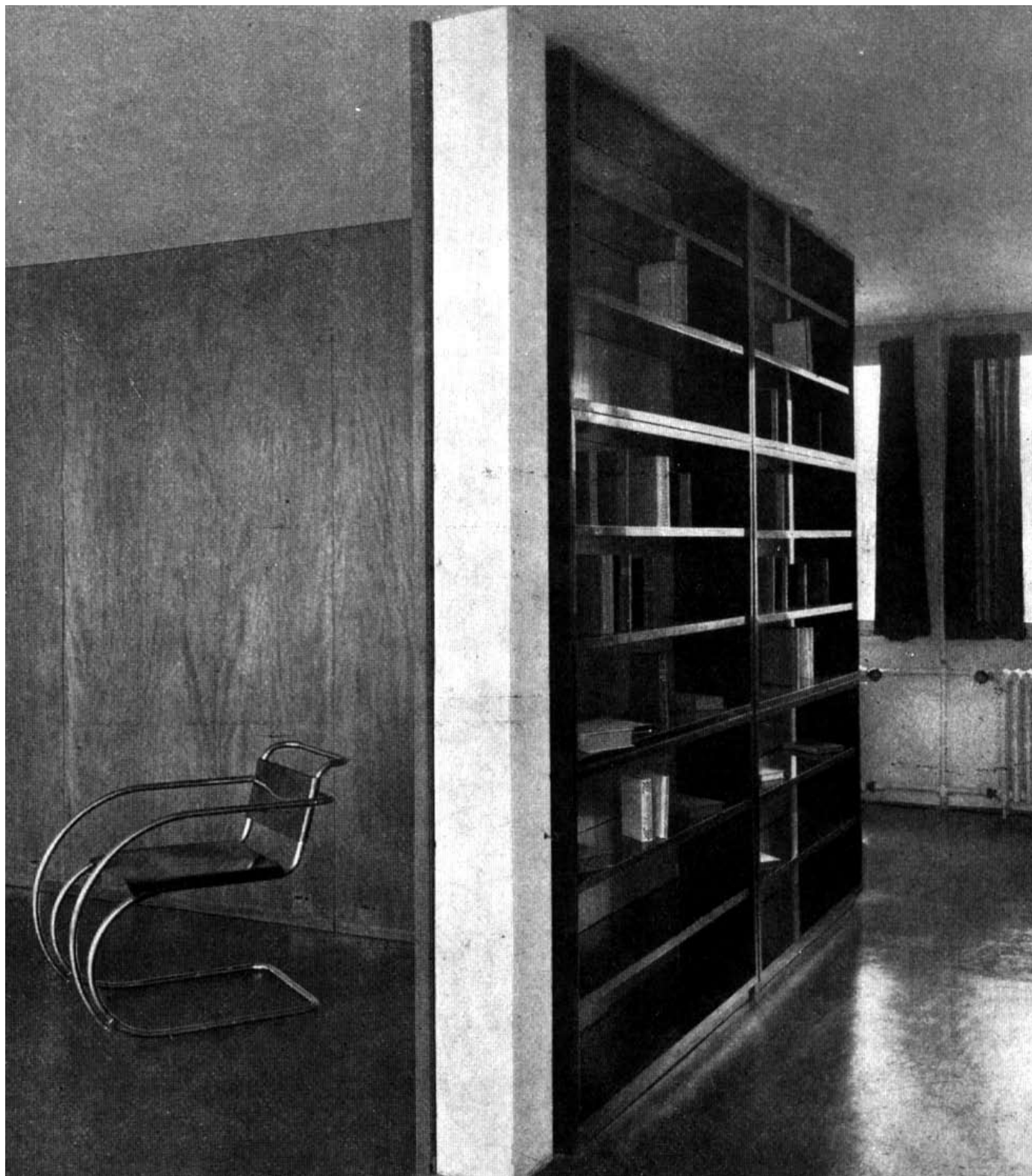


MIES NO WEISSENHOF

MIES AT WEISSENHOF

Humberto Mezzadri

Tradução português-inglês: Carlos Eduardo Comas



Edifício de apartamentos de Mies van der Rohe, apartamento 10.
Mies van der Rohe's apartment building, apartment 10.

Em 1927 Mies van der Rohe estabelece definitivamente o vocabulário formal que o consagra como um dos luminares da arquitetura moderna. Sendo o Pavilhão de Barcelona e a casa Tugendhat as obras mais conspícuas desse vocabulário, o edifício de apartamentos que constrói em Weissenhof perde-se no conjunto da mostra *Die Wohnung* e não tem sido compreendido e interpretado como obra capital.

As razões para este enevoamento são variadas e enraizam-se na própria historiografia miesiana. É Philip Johnson quem vai dar o primeiro lugar ao conjunto Barcelona-Tugendhat na afirmação de uma imagem de espaço moderno; definitiva e absoluta. Isto já nos seus escritos dos anos trinta e, lapidarmente, em 1947, quando ao escrever o primeiro livro biográfico sobre Mies, estabelece o padrão sobre o tema: “tentei escrever uma hagiografia”. Também a imagem que Mies tinha de sua obra nesta passagem da segunda para a terceira década do século XX, era a de herdeiro e continuador de Schinkel, superando o esforço de Behrens e outros dessa geração em estabelecer edifícios paradigmáticos para a Alemanha moderna. Para Mies e seus contemporâneos o conjunto dos projetos de edifícios que se inicia com os primeiros arranha-céus de vidro e culmina com o projeto do *Reichsbank* tem um valor muito maior que as casas efetivamente construídas. A missão que Mies colocou a si, reformular a arquitetura a partir de seus princípios para que ela efetivamente espelhasse o espírito do novo tempo, somente vai especular-se, mostrar-se positivamente, nos espaços que cria na exposição *Die Wohnung*: o Pavilhão de Vidro e os dois apartamentos por ele decorados no edifício que constrói.

Os anos que imediatamente seguem o fim da Grande Guerra são marcados pelas “experiências indizíveis” como fala Walter Benjamin. Num primeiro momento esse indizível é matéria para os movimentos surrealista e expressionista. Num segundo momento, a atitude perante a realidade polariza-se entre uma visão objetiva do mundo (*sachlich*) ou romântica (*calme, luxe et volupté*). Esta visão tem sua melhor expressão na Exposição das Artes Decorativas e Industriais de Paris de 1925; o estilo art-déco na sua melhor forma. Aquela, *sachlich*, também será filha da arte e da indústria, porém, operosa e pragmática, vai encontrar em Weissenhof sua morada ideal. Se em 1925 essa estética objetiva tem seu lugar na exposição parisiense no Pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, essa heresia será severamente condenada por Perret, que nunca mais perdoará seu pupilo Jeanneret por ter “desonrado o espírito da França”. Em Weissenhof a racionalidade, a funcionalidade e a objetividade que se esperava da nova arquitetura será também obscenamente

Mies van der Rohe estabelece definitivamente em 1927 o formal vocabulário que o consagra como um dos mestres da arquitetura moderna. O Pavilhão de Barcelona e a casa Tugendhat Houde são as obras mais conspícuas desse vocabulário. O edifício de apartamentos que ele constrói em Weissenhof perde-se no conjunto da mostra *Die Wohnung* e não tem sido compreendido e interpretado como obra capital.

As razões para esta nebulosidade são várias e enraíam-se na própria historiografia miesiana. É Philip Johnson quem vai dar o primeiro lugar ao conjunto Barcelona-Tugendhat na afirmação de uma imagem definitiva e absoluta de espaço moderno. Isto já nos seus escritos dos anos trinta e, lapidarmente, em 1947, quando ao escrever o primeiro livro biográfico sobre Mies, estabelece o padrão sobre o tema: “tentei escrever uma hagiografia”. Também a imagem que Mies tinha de sua obra nesta passagem da segunda para a terceira década do século XX, era a de herdeiro e continuador de Schinkel, superando o esforço de Behrens e outros dessa geração em estabelecer edifícios paradigmáticos para a Alemanha moderna. Para Mies e seus contemporâneos o conjunto dos projetos de edifícios que se inicia com os primeiros arranha-céus de vidro e culmina com o projeto do *Reichsbank* tem um valor muito maior que as casas efetivamente construídas. A missão que Mies colocou a si, reformular a arquitetura a partir de seus princípios para que ela efetivamente espelhasse o espírito do novo tempo, somente vai especular-se, mostrar-se positivamente, nos espaços que cria na exposição *Die Wohnung*: o Pavilhão de Vidro e os dois apartamentos por ele decorados no edifício que constrói.

Por outro lado, a imagem que Mies tinha de sua obra nesta passagem da segunda para a terceira década do século XX, era a de herdeiro e continuador de Schinkel, superando o esforço de Behrens e outros dessa geração em estabelecer edifícios paradigmáticos para a Alemanha moderna. Para Mies e seus contemporâneos o conjunto dos projetos de edifícios que se inicia com os primeiros arranha-céus de vidro e culmina com o projeto do *Reichsbank* tem um valor muito maior que as casas efetivamente construídas. A missão que Mies colocou a si, reformular a arquitetura a partir de seus princípios para que ela efetivamente espelhasse o espírito do novo tempo, somente vai especular-se, mostrar-se positivamente, nos espaços que cria na exposição *Die Wohnung*: o Pavilhão de Vidro e os dois apartamentos por ele decorados no edifício que constrói.

Os anos que imediatamente seguem o fim da Grande Guerra são marcados pelas “experiências indizíveis”, como Walter Benjamin diz. Num primeiro momento esse indizível é matéria para os movimentos surrealista e expressionista. Num segundo momento, a atitude perante a realidade polariza-se entre uma visão objetiva do mundo (*sachlich*) ou romântica (*calme, luxe et volupté*). Esta visão tem sua melhor expressão na Exposição das Artes Decorativas e Industriais de Paris de 1925; o estilo art-déco na sua melhor forma. Aquela, *sachlich*, também será filha da arte e da indústria, porém, operosa e pragmática, vai encontrar em Weissenhof sua morada ideal. Se em 1925 essa estética objetiva tem seu lugar na exposição parisiense no Pavilhão de *L'Esprit Nouveau*, essa heresia será severamente condenada por Perret, que nunca mais perdoará seu pupilo Jeanneret por ter “desonrado o espírito da França”. Em Weissenhof a racionalidade, a funcionalidade e a objetividade que se esperava da nova arquitetura será também obscenamente

1 Vista externa do Pavilhão L'Esprit Nouveau, Le Corbusier, Paris, 1925.

1 L'Esprit Nouveau pavilion, Le Corbusier, Paris, 1925. Exterior view.

2 Vista do edifício de apartamento de Mies van der Rohe, Stuttgart, 1927.

2 Mies van der Rohe's apartment building, Stuttgart, 1927. View from Le Corbusier's double house.



1



2

maculada, desta vez pelo vienense Josef Frank, acusado de decorar sua casa como um bordel, apesar de todas as precauções. Conflito de idéias, conflito de visões.

MIES E OS ESCRITOS DE 1927

Sobre o meu bloco – Zu meinem Block. Publicado em *Bau und Wohnung*, Deutsche Werkbund, Stuttgart, 1927, p.77.

Atualmente são os motivos econômicos que exigem racionalizar e normalizar a construção de moradias de aluguel. Porém, por outro lado, a crescente diferenciação das nossas necessidades de habitabilidade exige maior liberdade na forma de uso. No futuro, será necessário fazer-se justiça a ambos os aspectos. A construção de um esqueleto é o sistema estrutural mais adequado para isso. Permite a execução racional e deixa completa liberdade para dividir o espaço interior. Se nos limitamos a apenas configurar o banheiro e a cozinha como espaços constantes, por causa de suas instalações, e optamos por dividir o resto da superfície habitável com paredes móveis, creio que podemos satisfazer qualquer necessidade de habitabilidade.

São bastante raros os escritos de Mies que dizem diretamente de seus projetos. Até este momento apenas os arranha-céus de vidro, o edifício para escritórios em concreto armado e Weissenhof são acompanhados de algum comentário; aos demais, o silêncio.

Weissenhof contou com uma ampla e prolongada campanha na imprensa da época. Com resenhas publicadas nos principais jornais e revistas, a imagem do Weissenhof de papel pode estabelecer um diálogo com a do Weissenhof de tijolos. Já na sua gênese, como costura aos debates sobre a pertinência ou não de uma empreitada de tamanho fôlego, quem projetaria, construiria e habitaria, a campanha na imprensa tece uma rede de razões. Os edifícios permanecem, habitados. E indelévels são as imagens impressas nos dois volumes publicados pela própria Deutschen Werkbund, no segundo semestre de 1927: *Bau und Wohnung e Innenräume*.

Após vários estudos, o edifício de apartamentos de Mies, identificado como o bloco A nas implantações, tem 2.500m² distribuídos da seguinte maneira: um subsolo, três pisos para os apartamentos (denominados de térreo, segundo e terceiro) e mais um terraço com as lavanderias, coberto por uma laje plana recortada. Cada piso tem aproximadamente 650m² divididos em quatro blocos (A-1, A-2, A-3 e A-4), cada um com uma circulação vertical que serve a dois apartamentos. Sendo o prédio simétrico, tem

all precautions Conflict of ideas, conflict of visions.

MIES AND THE WRITINGS OF 1927

About my block – Zu meinem Block. Published in *Bau und Wohnung*, Deutsche Werkbund, Stuttgart, 1927, p.77.

Nowadays economic reasons demand the rationalization and the normalization of the construction of rental dwellings for rent. On the other hand though, the growing differentiation of our dwelling needs demands greater freedom in the form of use. In the future it will necessary to do justice to both aspects The construction of a frame is the most appropriate structural system for that. It allows rational execution and leaves complete freedom to divide interior space. If we limit ourselves to shape bathroom and kitchen as constant spaces, due to their installations, and we choose to divide the rest of the dwelling surface with mobile walls, I think we can satisfy any dwelling needs.

Mies's writings that speak directly about his projects are quite rare. To this moment, only the glass skyscrapers, the office building in reinforced concrete and Weissenhof appear with some commentary; everything else is left silent.

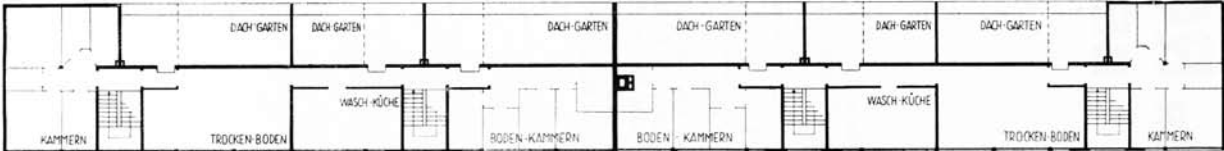
Weissenhof was the object of an ample and prolonged press campaign at the time. Thanks to the reviews published in the main newspapers and magazines, the image of the paper Weissenhof may enter into a dialogue with the image of the brick Weissenhof. Already in its origin, as a way of sewing up the debates about the appropriateness or not of such a huge enterprise, the press campaign weaves a net of reasons. The buildings remain, inhabited. And so do the indelible images printed in the two volumes published by the Deutschen Werkbund itself, in the second semester of 1927: *Bau und Wohnung e Innenräume*.

After several studies, Mies's apartment building, identified as block A in the general plans, has an area of 2.500m² distributed as follows: a basement, three floors for the apartments (designated as first, second, third) and a terrace for laundries, covered by cut out flat slab. Each floor has approximately 650m² divided in four blocks (A-1, A-2, A-3 e A-4), each one with a vertical circulation serving two apartments per floor. The building is symmetrical, with blocks A-1 and A-4 occupying the extremities, each with 150m² per floor. Central blocks A-2 and A-3 are bigger, with 172m² each. Two apartments have interiors designed by Mies: block A-2, apartments 10 and 12. One on the top of the other, they have the same area, 97.80m². Duly compartmented bathroom and kitchen are placed close to the entrance, freeing an approximately square space (9x8m)

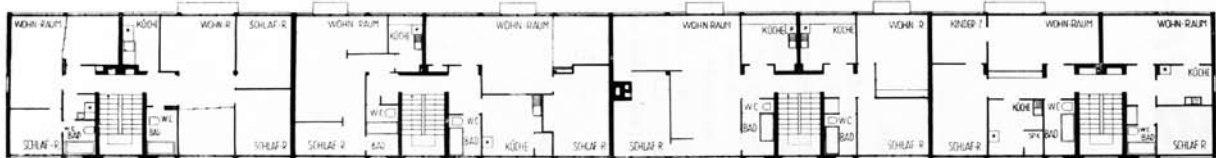
3 Plantas do edifício de apartamentos de Mies van der Rohe publicadas em Bau und Wohnung, 1927.

3 Mies van der Rohe's apartment building. Floor plans as published in Bau und Wohnung, 1927.

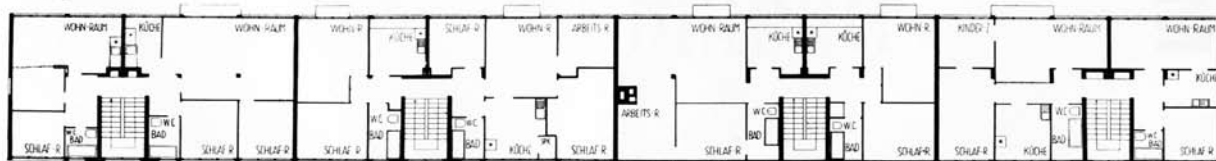
Dachgeschoß



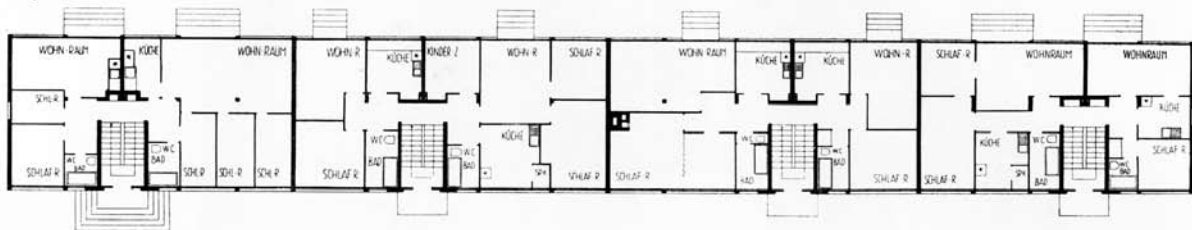
2. Obergeschoß



1. Obergeschoß



Erdgeschoß

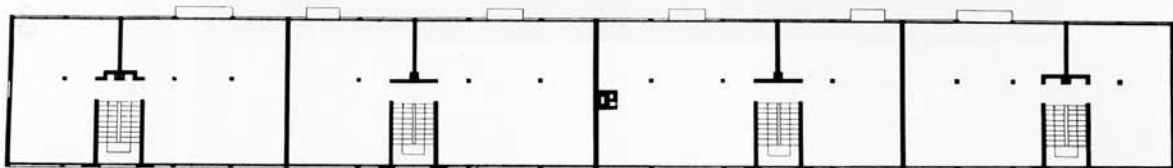


Haus 4

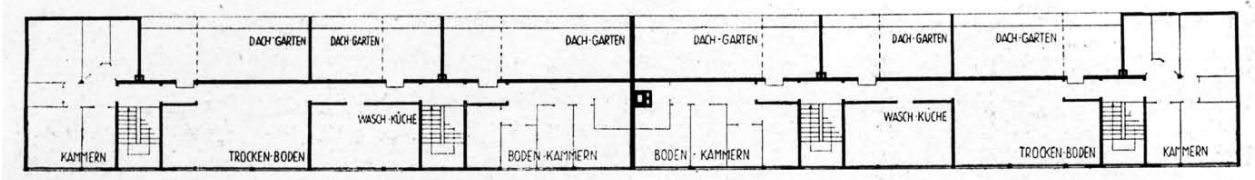
Haus 3

Haus 2

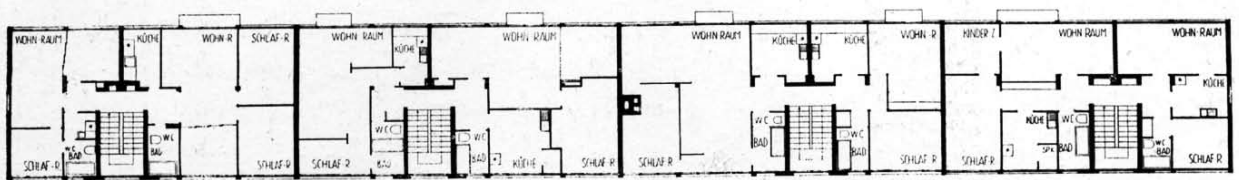
Haus 1



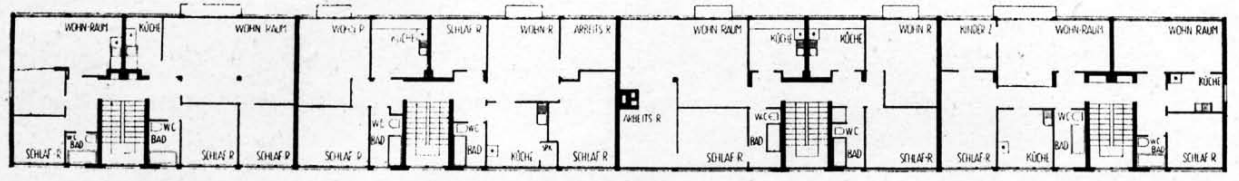
4 Plantas do edifício apartamentos de Mies van der Rohe publicadas por Johnson.
 4 Mies van der Rohe's apartment building. Floor plans as published by Johnson.



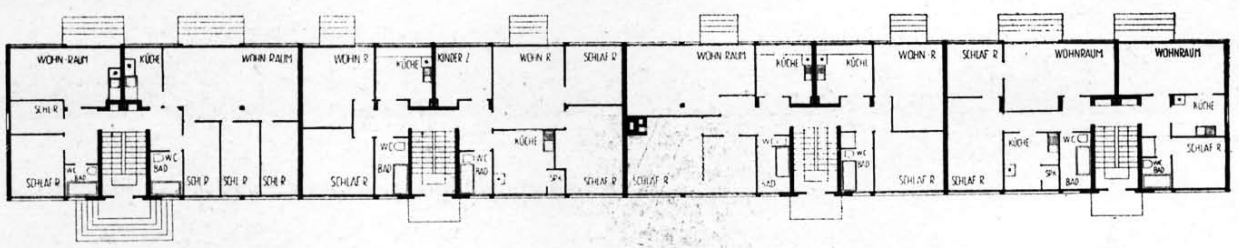
Fourth Floor



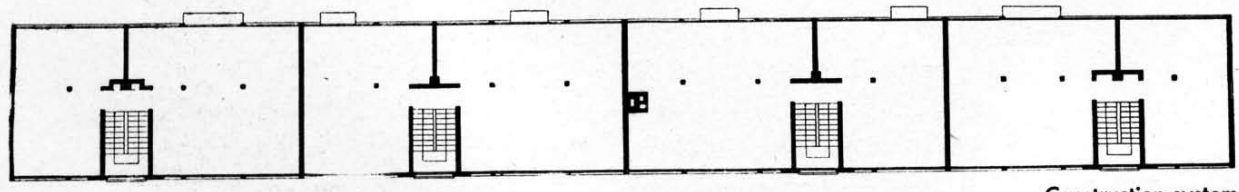
Third floor



Second floor



Ground floor



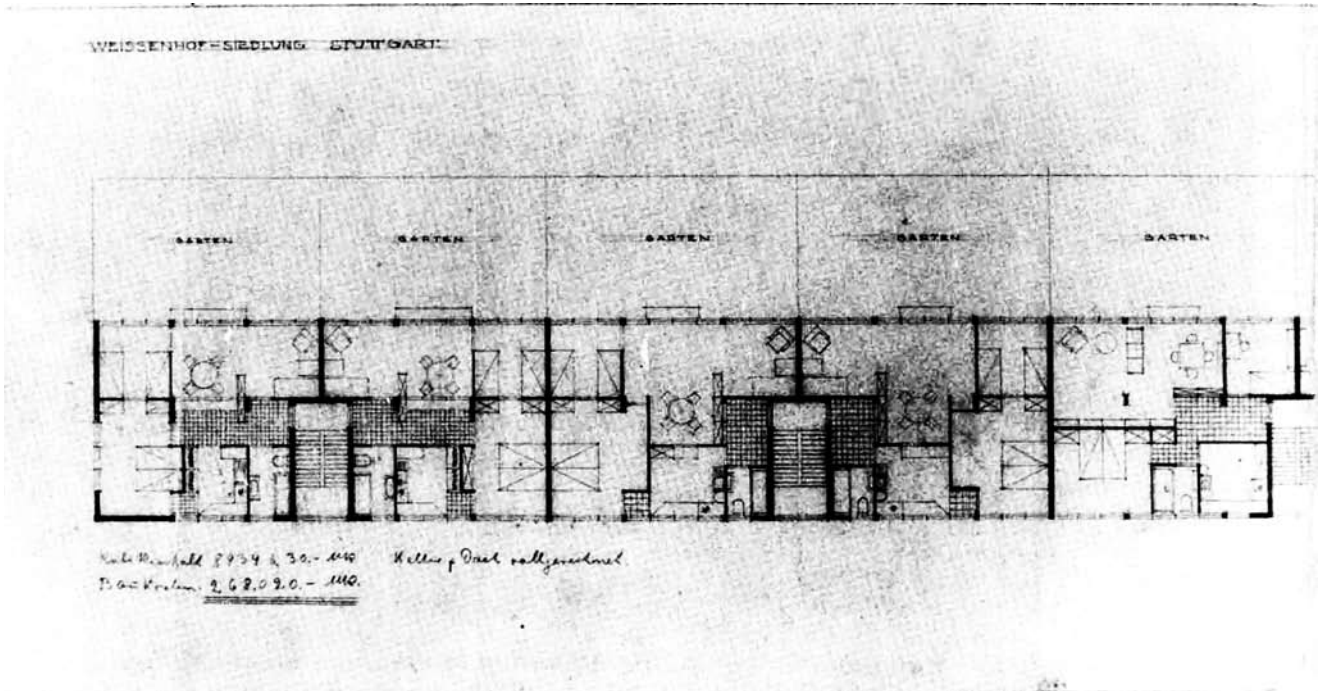
Construction system

5 Planta do edifício de apartamentos de Mies van der Rohe, estudo preliminar.

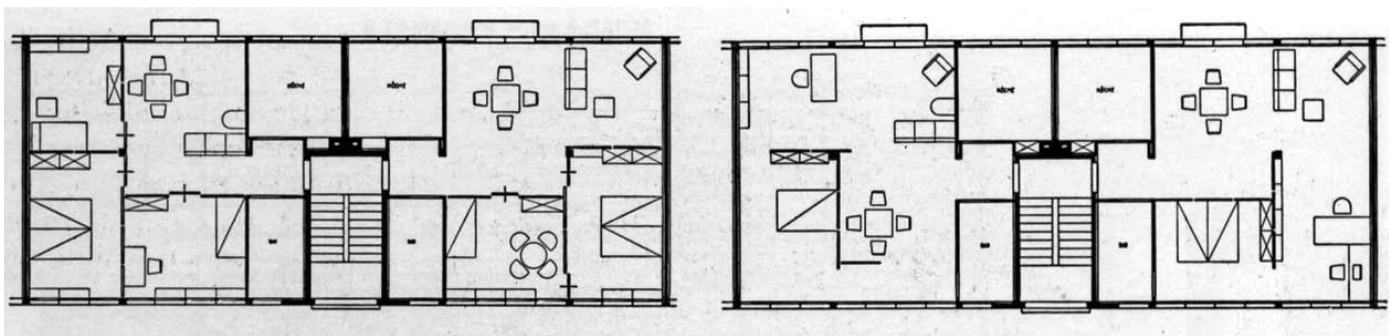
5 Mies van der Rohe's apartment building, preliminary study, floor plan.

6 Plantas com painéis móveis, segundo Ludwig Hilberseimer.

6 Plan with movable partitions as published by Ludwig Hilberseimer.



5



6

os blocos A-1 e A-4 nas extremidades, possuindo cada um 150m² para cada planta. Os blocos A-2 e A-3, centrais, são maiores, com 172m² cada. São dois os apartamentos cujos interiores ficam a cargo de Mies: bloco A-2, apartamentos 10 e 12. Estão um sobre o outro, têm a mesma área, 97.80m². Próximo à entrada do apartamento estão localizados o banheiro e a cozinha em compartimentos próprios, liberando um espaço aproximadamente quadrado (9x8) para a distribuição dos demais cômodos. E como Mies resolve esta distribuição? Com painéis de madeira. Não há portas, montantes, cortinas divisórias; nada além de painéis.

O primeiro a assinalar corretamente este fato é Ludwig Hilberseimer. Primeiro e único. Eis o que coloca, no seu livro "A arquitetura da grande cidade" (*Großstadt Architektur*), em 1927:

Frente a estas tentativas de separar os espaços de uma moradia segundo suas finalidades e estabelecer para sempre o seu uso, existe também a possibilidade de modificar o espaço de uma habitação de aluguel segundo as necessidades dos seus inquilinos. Isto se pode conseguir graças ao uso de painéis móveis ou, melhor ainda, mediante painéis que se possam fixar facilmente no teto e no piso e que permitam, graças à sua mobilidade, a variação temporal da distribuição do espaço.¹

Dentre aqueles que escreveram sobre Mies, Hilberseimer foi o único a participar da exposição *Die Wohnung*; além de apresentar o seu "Projeto para uma grande cidade" participa do grupo de arquitetos que vai construir o conjunto das moradias Weissenhof. Colocando este trecho junto a outro de Philip Johnson² que também fala sobre o tema:³

A flexibilidade de uma construção com ossatura metálica foi demonstrada por Mies no seu edifício de apartamentos. Com o uso de divisórias móveis ele criou doze apartamentos, todos com arranjos diferentes, para cada uma das duas unidades básicas. Apesar da complexidade interior, o desenho externo é tão sereno que se pode, num primeiro olhar, não perceber as sutis proporções das faixas de janelas e da escada.

Certamente Johnson tinha em vista os desenhos a grafite do próprio Mies no qual os apartamentos têm as mesmas dimensões, mas com uma distribuição variada dos cômodos (fig. Planta Mies). A compartimentação é feita com elementos, aparentemente, modulares (estantes, armários, divisórias), seguindo a própria modulação das fachadas. Quanto ao recurso de se dividir o espaço interior

for the distribution of the other facilities. And how does Mies work out that distribution? With wooden panels. There are no doors, mullions, dividing curtains; nothing but panels.

The first to signal correctly this fact is Ludwig Hilberseimer. The first and only one. That is what he says in his book *Großstadt Architektur*, in 1927:

Before these attempts at separating the spaces of a dwelling according to their finalities and at establishing their use for ever, there is also the possibility of modifying the space of a rental dwelling according the needs of their tenants. That can be achieved thanks to the use of movable panels or, better still, through panels that can be easily fixed to the ceiling and to the floor and that allow, thanks to their moveability, the temporal variation of the spatial distribution.¹

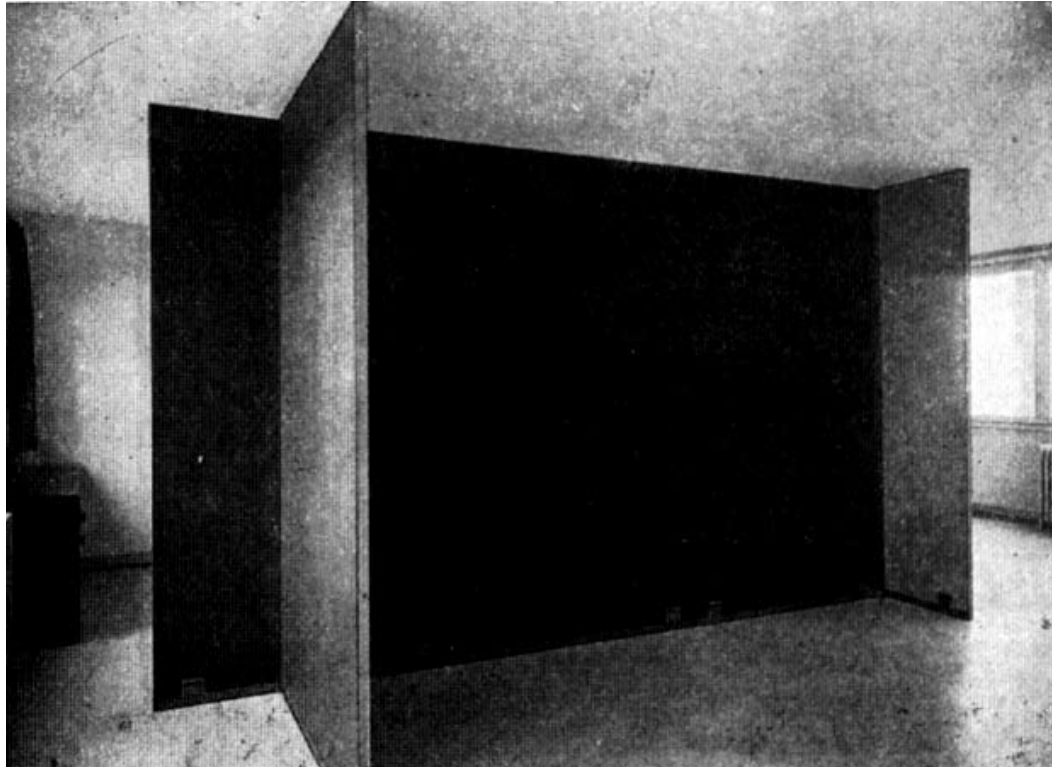
Among those who wrote about Mies, Hilberseimer was the only one that participated in the *Die Wohnung* exhibit; besides presenting his "Project for a great city", he is a member of the group of architects that is going to build the Weissenhof housing estate. We should place his text alongside another by Philip Johnson² whose subject is the same:³

The flexibility of skeleton construction was demonstrated by Mies in his apartment house. By the use of movable partitions he created twelve apartments, all differently arranged, for each of the two basic units. Despite the complex interior, the exterior design is so quiet that one is apt, at first glance, to miss the subtle proportions of the window bands and the stairwell.

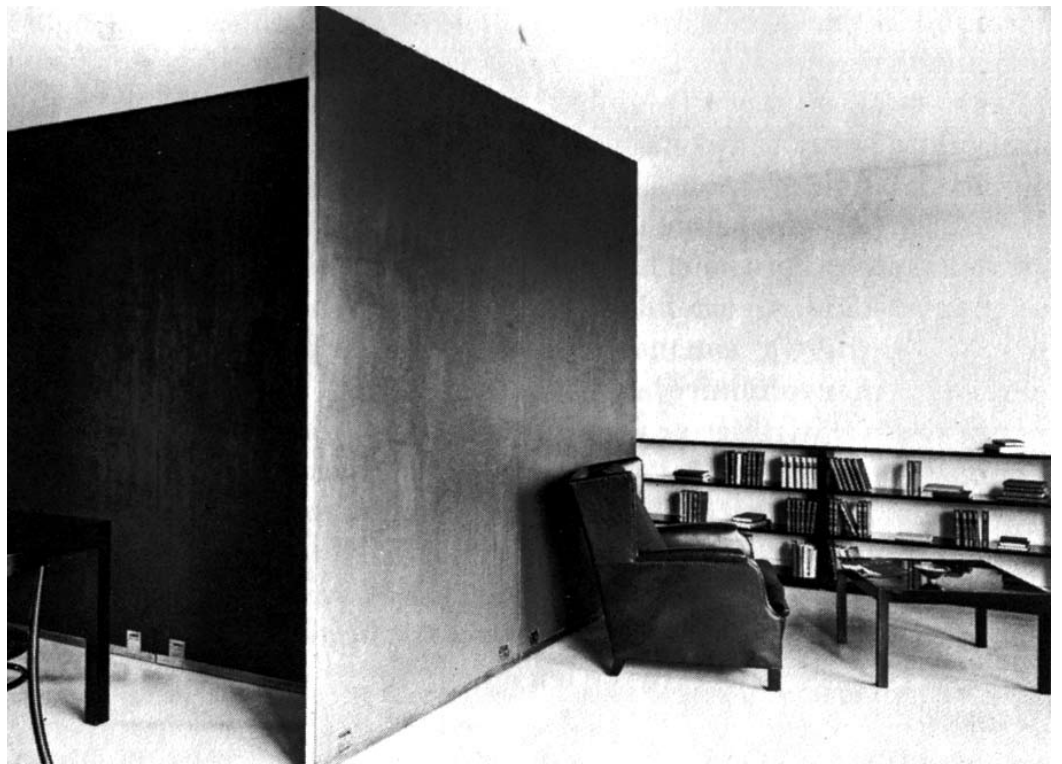
Surely Johnson had in mind the charcoal drawings of Mies himself, wherein the apartments have the same dimensions but a different distribution of facilities (fig. Plan Mies). Compartmentalization is done with seemingly modular elements (bookcases, cabinets, screens) following the modulation of façades itself. No novelty is involved in the use of light partitions to divide interior space, the more so when dealing with dwellings of small size. What is striking in Mies's case is the intention to marry exactly furniture and screen. Paneling of interiors associated to the disposition of heavy furniture (bookcases, cabinets, credenzas) was already a frequent device in the architecture of German Jugendstil. Harmony in an interior space was achieved through the coordination of simple forms that were repeated in proportional patterns. What can be seen in this Mies's drawing is flexibility and mobility that are in truth hypothetical, limited by the furniture of great dimensions.

The plans published in *Bau und Wohnung* will be the base

7, 8 Edifício de apartamentos de Mies van der Rohe, apartamento 12, painéis divisórios.
7, 8 Mies van der Rohe's apartment building, apartment 12, movable partitions.



7



8

com partições leves, ainda mais no caso de habitações de pequenas dimensões, não há novidade. O que chama a atenção no caso de Mies é a intenção de se conjugar exatamente mobiliário com divisória. O apainelamento dos interiores conjugado com a disposição de um mobiliário pesado (estantes, armários, balcões) já era um expediente freqüente na arquitetura do *Jugendstil* alemão. A harmonia de um espaço interior era obtida pela coordenação de formas simples que se repetiam em padrões proporcionais. O que se vê neste desenho de Mies é uma flexibilidade e mobilidade apenas hipotética, limitada pelo mobiliário de grandes dimensões.

As plantas publicadas em *Bau und Wohnung* serão a base para as publicações subseqüentes. Certamente feitas a partir do edifício construído, como se deduz a partir de certas particularidades, como a cortina divisória do apartamento de Lilly Reich, o desenho destas plantas dificilmente esclarece sobre as profundas diferenças de espaços que existem entre os apartamentos de Mies e os demais. O uso de um traço único para representar as divisões interiores de cada apartamento, a ausência de portas (que impede de informar onde elas ocorrem e onde elas não ocorrem), a representação convencional dos equipamentos fixos dos banheiros e cozinhas e a ausência de marcação da divisão das esquadrias, fundamental para se ter a noção do módulo dimensional, são elementos que distorcem e empobrecem a leitura das particularidades de cada unidade e do projeto como um todo.

Outro elemento que se vê numa das fotos, e que não pode ser depreendido das plantas, é a ausência de vergas.⁴ Isso é um fato notável, uma vez que para sua efetivação, deve ser precisado já no momento da determinação da estrutura metálica.

Em Weissenhof quatro construções empregam estrutura metálica. Duas casas, a de Gropius⁵ e a de Stam.⁶ Dois prédios, o de Behrens⁷ e Mies. Dentre os primeiros prédios de apartamentos em estrutura metálica erigidos na Alemanha⁸ e o primeiro na carreira de Mies, o bloco A marca o início do trabalho associado entre Mies e Ernest Walther, engenheiro que Mies conhece no escritório de Behrens e que vai colaborar nos projetos das casas de Krefeld, Barcelona e Tugendhat. O sistema utilizado é relativamente novo. Patentado em 1914 e genericamente conhecido como “perfil de abas largas” o sistema de vigas Peiner (*Peiner Träger*) somente começará a ser amplamente utilizado a partir da metade da década de 20, quando após o período marcado pelas restrições advindas dos reparos da Guerra e pela recessão econômica, a indústria do aço alemã volta a crescer. As imagens do prédio em constru-

for subsequent publications. Certainly drawn from the built work, as can be deduced from certain particularities, such as the dividing curtain of Lily Reich’s apartment, the drawing of these plans hardly communicates the deep spatial differences between the apartments done by Mies and other units. The use of a single trace to represent the interior divisions of each apartment, the absence of doors (that does not inform where they occur and where they do not), the conventional representation of the fixed equipments of bathrooms and kitchens and the absence of indication regarding the mullions that segment openings, fundamental in order to get an idea of the dimensional module, all these are elements that distort and impoverish the reading of each unit’s particularities as well as the reading of the whole project’s particularities.

Another element that is seen in one of the photos and cannot be deduced from the plans is the absence of lintels.⁴ That is a remarkable fact, because its actualization requires that it must inform the definition of the building’s metallic structure from the outset.

Four buildings at Weissenhof employ steel structures. Two houses, by Gropius⁵ and by Stam.⁶ Two apartment buildings, by Behrens⁷ and by Mies. Among the first apartment buildings with steel structure erected in Germany⁸ and the first in the career of Mies, block A marks the start of the association between Mies and Ernest Walther, an engineer that Mies knew in Behrens office and who will collaborate in the Krefeld, Barcelona and Tugendhat projects. The utilized system is relatively new. Patented in 1914 and generally known as “wide flange”, the Peine beams system (*Peine Träger*) only begins to be widely used from the mid-20s on, when, after a period marked by restrictions arising from post-war reconstruction and economic recession, the German steel industry starts again to grow. Images of the building under construction are disclosed in *Bau und Wohnung* showing to the public a modern and efficient system. For Mies, it was a revelation. Besides possessing the desired constructive rationality, it gave also “complete freedom to divide the interior space.” The space issues that were subordinated to a traditional tectonics had no relevance when roof and floor become a continuous surface free of structural interferences.

I would say that 1926 was the most significant year of my life. Looking back, it does not seem to have been just another year. It was an year of great self-realization or awakening of consciousness. I believe that in given epochs of a man’s history, the comprehension of given situations make him mature.⁹

In this year of 1926, the year of the transformation, a real

9 Edifício de apartamentos de Mies van der Rohe, apartamento 05, Richard Kramer.

9 Mies van der Rohe's apartment building, apartment 05, Richard Kramer.

10 Edifício de apartamentos de Mies van der Rohe, apartamento 01, Walter Schneider.

10 Mies van der Rohe's apartment building, apartment 01, Walter Schneider.

11 Weissenhof em construção. Edifício de Mies van der Rohe à esquerda.

11 Weissenhof under construction. Mies van der Rohe's apartment building at left.

12 Edifício de Mies van der Rohe em construção.

12 Mies van der Rohe's apartment building under construction.



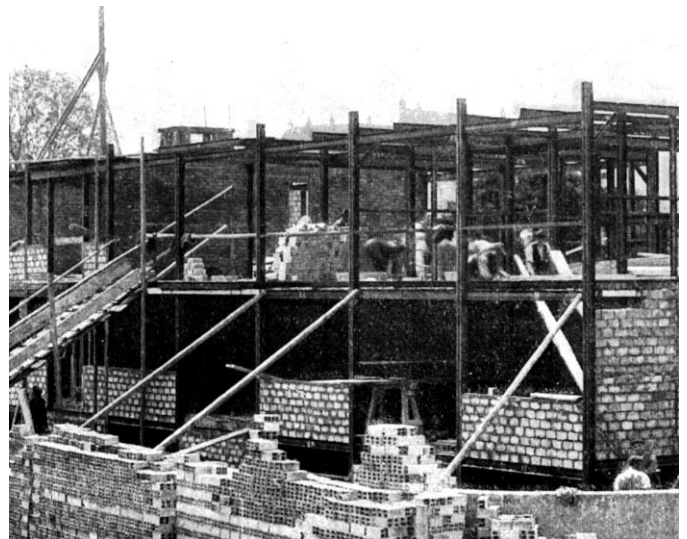
9



11



10



12

ção são divulgadas em *Bau und Wohnung* mostrando ao público um sistema moderno e eficiente. Para Mies, era uma revelação. Além da racionalidade construtiva desejada, tinha também a “completa liberdade para dividir o espaço interior”. As questões espaciais, subordinadas a uma tectônica tradicional não tinham caminho para sua expressão quando teto e piso se tornam uma superfície contínua e livre de interferências estruturais

Diria que o ano de 1926 foi o ano mais significativo da minha vida. Olhando para trás não parece que tenha sido apenas mais um ano. Foi um ano de grande auto-realização ou tomada de consciência. Creio que, em determinadas épocas da história de um homem, a compreensão de determinadas situações fazem-no amadurecer.⁹

Neste ano de 1926, o ano da transformação, um fato real tem um profundo simbolismo: Mies pede a seu assistente Sergius Ruegenberg que queime todo o seu arquivo de projetos. Ruegenberg recorda que isso “ocorreu na época das negociações de Stuttgart e que Mies antes de ir a uma das muitas reuniões em Stuttgart havia lhe pedido para desfazer-se dos rolos de desenho armazenados no porão, jogá-los no lixo.” Para Mies a terra prometida onde o espírito podia manifestar-se à altura dos desafios da época havia chegado.

AS CADEIRAS

A carta patente expedida a 22 de outubro de 1927 assegura a Ludwig Mies van der Rohe o direito de propriedade sobre o princípio da cadeira de metal tubular flexível a partir de 24 de agosto de 1927, data da submissão do pedido ao Serviço de Patentes do Império Alemão. Ao contrário de Marcel Breuer que durante muitos anos teve que contestar judicialmente os seus direitos sobre o desenho da cadeira de metal tubular em balanço, Mies sempre teve incontestes a sua propriedade autoral. A esta se junta outra, que é a patente sobre o assento e encosto em palha trançada, requerida a 17 de julho de 1928 e expedida 16 de agosto de 1928.

Nós montamos uma prancheta para desenho em uma parede e Mies desenhou a cadeira de Stam; ângulos retos e o resto, começando pela parte de cima. Ele incluiu as pequenas juntas dentro das curvas e disse: Feias, essas juntas são muito feias. Ele poderia ter pelo menos ter feito a cadeira curva, teria sido muito mais bonito assim... e então ele desenhou uma curva. Uma única curva saiu da sua mão e ele fez uma cadeira nova do esboço da cadeira do Stam.¹⁰

fact has a deep symbolism: Mies asks his assistant Sergius Ruegenberg to his whole archive of designs. Ruegenberg recalls that this happened in the period of negotiations with Stuttgart and that Mies had asked him to get rid of the drawing rolls stored in the basement, to throw them away as trash, before going to one of the many meetings in Stuttgart. For Mies the promised land where the spirit could manifest itself on a par with the challenges of the times had arrived.

THE CHAIRS

The letter patent issued on October 22, 1927 ensures to Ludwig Mies van der Rohe the property right patent over the principle of the flexible tubular metal chair – starting from August 24, 1927, date when the request was submitted to the German Service of Patents. Contrary to Marcel Breuer, that for several years had to contest judicially his rights over the design of the cantilevered tubular metal chair, Mies never had his authorial rights challenged. Another associated letter patent is that over the wicker seat and back, requested on July 17, 1928 and issued on August 16, 1928.

We mounted a drafting table on a wall and Mies drew (Mart) Stam's chair; right angles and the rest, starting from the top. He included the small joints within the curves and said: Ugly, those joints are very ugly. He could at least have made that chair curve, it would have been much more handsome this way... and then he drew a curve. A single curve sprung from his hand and he made a new chair out of the sketch of Stam's chair.¹⁰

According to Ruegenberg's words, who, moreover, describes a very characteristic Miesian way of drawing – reminiscence of the period when he drew plaster ornaments directly on the wall – Mies reacted directly and immediately to the Stam drawing, that had been presented to him in November 1926.¹¹ Now, why would Mies wait almost an year to develop his chairs?

Thanks to his tubular furniture, Marcel Breuer was already famous by then.¹² Present in the interiors done by vanguard architects, as in the Bauhaus building, inaugurated on December 4, 1926, or in Erwin Piscator's new apartment in Berlin, Breuer's furniture leaves behind the productive and aesthetic dilemmas inherent to wooden furniture.

In June 1927, Mies has a meeting with the directors of the Union of the German Silk Producers, sponsors of the café to be located at the exhibition *Die Mode der Dame*, from September 21 to October 16, 1927 in Berlin. One of the directors was Hermann Lange. Called Velvet and Silk Café

13 Carta patente.
13 Patent registration.

14 Mart Stam: cadeira de tubos com conexões,
1925, reconstrução.
14 Mart Stam: tubular chair with junctions, 1925,
reconstruction.

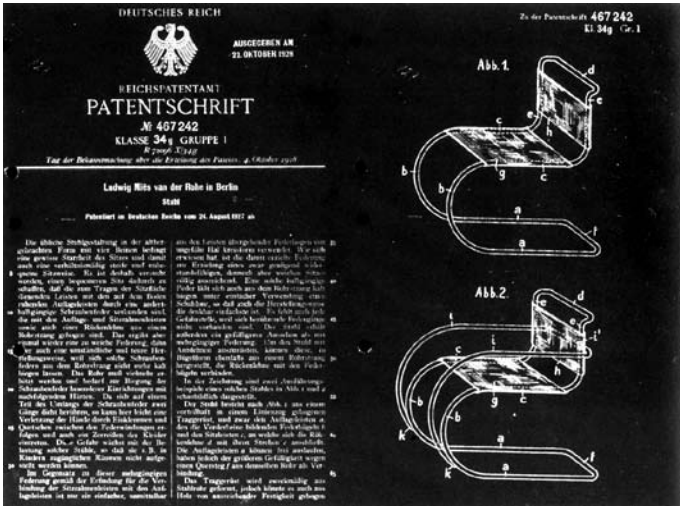
15 Mart Stam: mesa e cadeira de tubo de aço
curvado, assento e encosto de tecido, 1927.
15 Mart Stam: tubular steel table and chair, canvas
seat and back, 1927.

16 Ludwig Mies van der Rohe: banquetta, cadeira
e poltrona de tubo de aço curvado, assento
e encosto de couro, 1927.

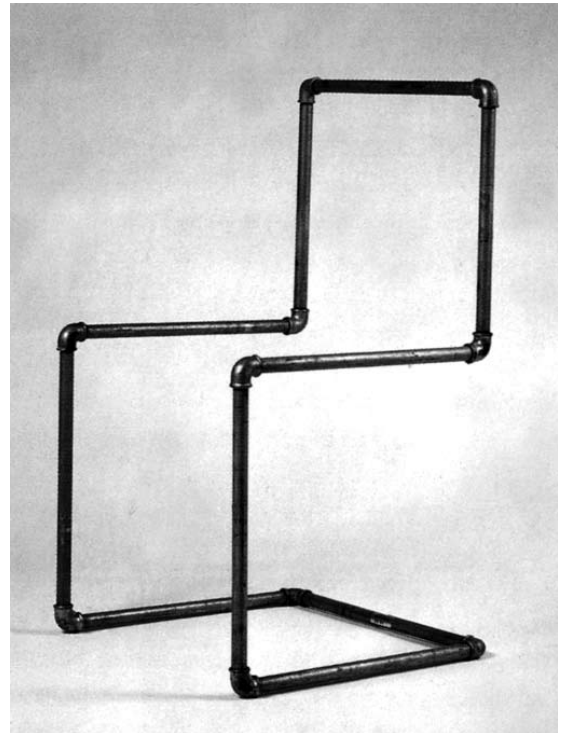
16 Ludwig Mies van der Rohe: bent tubular steel
stool, chair and armchair, leather seat and back,
1927.

17 Marcel Breuer: cadeira de tubo de aço
curvado, assento e encosto de tecido, fim de
1927 ou início de 1928.

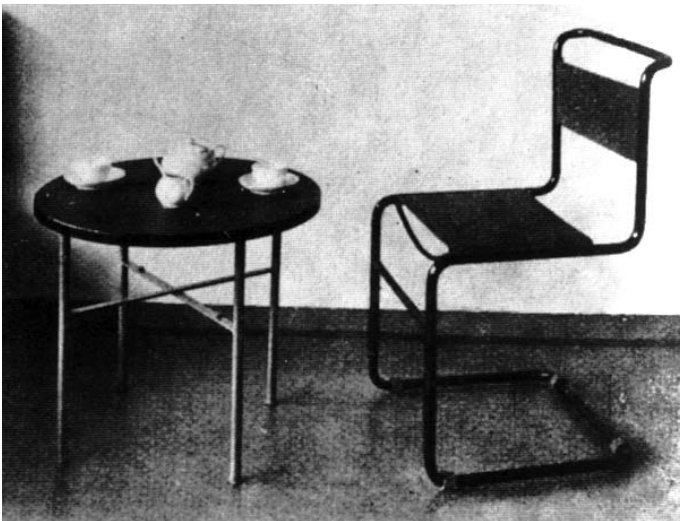
17 Marcel Breuer Bent: tubular steel chair, canvas
seat and back, late 1927 or early 1928.



13



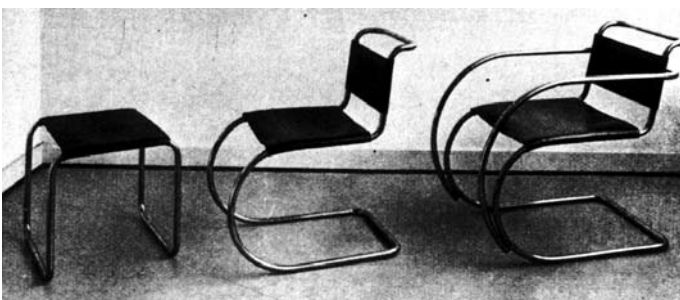
14



15



17



16

18 Marcel Breuer: cadeiras basculantes no auditório da Bauhaus, tubo de aço curvado, 1926.

18 Marcel Breuer: bent tubular steel dumping chair. Bauhaus auditorium, 1926.

19 Marcel Breuer: interior apartamento Erwin Piscator.

19 Marcer Breuer: Erwin Piscator apartment.

20 Catálogo da Berliner Metallgewerbe Joseph Müller.

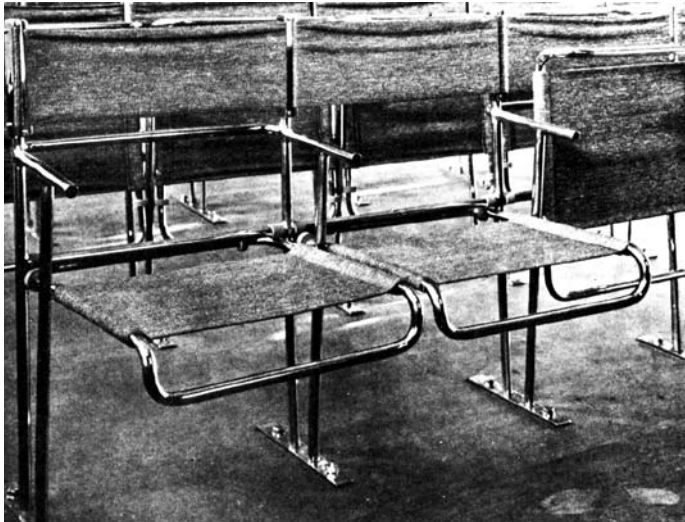
20 Berliner Metallgewerbe Joseph Müller, catalogue.

21 Edifício de apartamentos de Mies van der Rohe, apartamento 10, vista da sala com cadeiras Thonet.

21 Mies van der Rohe's apartment building, apartment 10, living room view with Thonet chairs.

22 Edifício de apartamentos de Mies van der Rohe, apartamento 10, vista da sala com cadeiras MR.

22 Mies van der Rohe's apartment building, apartment 10, living room view with MR chairs.



18



19

MR MÖBEL
D.R.F. u. A.B.

BERLINER METALLGEWERBE
JOS. MÜLLER
BERLIN-NEUKÖLLN / LICHTENRADER STRASSE 32

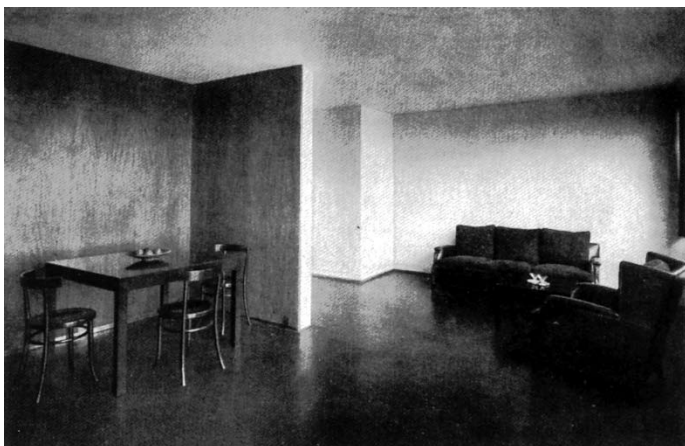
Der MR Stuhl
D.R.F. u. A.B.

bedeut leicht und löst jeder Bewegung des Körpers. Er ist aus nahtlos, mehrfach gezogenem **Stahlrohr** hergestellt und wird **verchromt** oder **farbig lackiert** mit Rindleder, Rohgeflecht oder Eisenarmstahl für Sitz und Lehne geliefert.

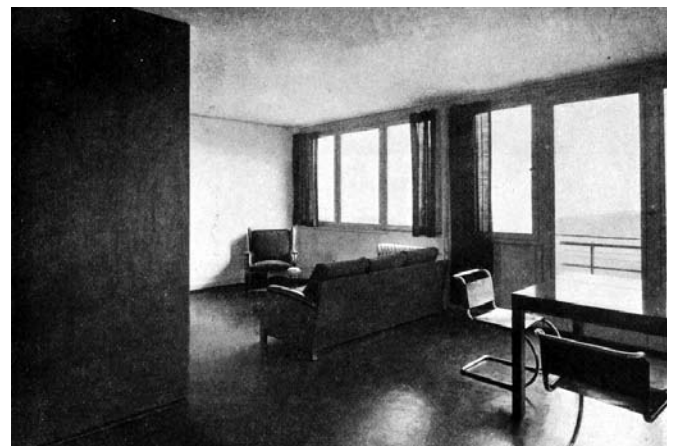
Da Qualitätsarbeit, größte Haltbarkeit und Stabilität!

Sessel		Stuhl		Hocker		Tisch	
Größe Höhe 61 cm	Stuhlle 41 cm	Stuhlle 41 cm	Stuhlle 41 cm	Stuhlle 41 cm	Stuhlle 41 cm	Höhe 48 cm	Durchmesser 60 cm, 70 cm
Farbig lackiert mit Eisenarmstahl	64,-	Farbig lackiert mit Eisenarmstahl	39,-	Farbig lackiert mit Eisenarmstahl	38,-	Lackiert mit Speckholzplatte	88,-
Farbig lackiert mit Rohgeflecht	75,-	Farbig lackiert mit Rohgeflecht	41,-	Farbig lackiert mit Rohgeflecht	38,-	Lackiert mit schwarzer Glasplatte	102,-
Farbig lackiert mit schwarzem Rindleder	72,-	Farbig lackiert mit schwarzem Rindleder	36,-	Farbig lackiert mit schwarzem Rindleder	41,-	Verzinkt mit Speckholzplatte	66,-
Verzinkt mit Eisenarmstahl	85,-	Verzinkt mit Eisenarmstahl	40,50	Verzinkt mit Eisenarmstahl	36,-	Verzinkt mit schwarzer Glasplatte	77,-
Verzinkt mit Rohgeflecht	95,-	Verzinkt mit Rohgeflecht	51,50	Verzinkt mit Rohgeflecht	38,-	Verchromt mit Speckholzplatte	74,-
Verzinkt mit schwarzem Rindleder	100,-	Verzinkt mit schwarzem Rindleder	46,50	Verzinkt mit schwarzem Rindleder	41,-	Verchromt mit schwarzer Glasplatte	114,-
Verchromt mit Eisenarmstahl	91,-	Verchromt mit Eisenarmstahl	42,-	Verchromt mit Eisenarmstahl	41,-		
Verchromt mit Rohgeflecht	100,-	Verchromt mit Rohgeflecht	52,-	Verchromt mit Rohgeflecht	41,-		
Verchromt mit schwarzem Rindleder	111,-	Verchromt mit schwarzem Rindleder	54,-	Verchromt mit schwarzem Rindleder	54,-		

20



21



22

Ao dar-se crédito às palavras de Ruegenberg, que, além de descrever um modo muito característico de Mies realizar seus desenhos – reminiscência do tempo em que desenhava ornatos de gesso diretamente nas paredes – depreende-se que a reação de Mies foi direta e imediata ao desenho de Stam, apresentado a Mies em novembro de 1926.¹¹ Ora, por que iria Mies aguardar quase um ano para desenvolver suas cadeiras?

É conhecida a fama que já nesta época possuía Marcel Breuer¹² com os seus móveis tubulares. Presentes nos interiores produzidos pelos arquitetos de vanguarda, como no edifício da Bauhaus, inaugurado a 4 de dezembro de 1926, ou no novo apartamento de Erwin Piscator em Berlin, os móveis de Breuer deixam para traz os dilemas, estéticos e produtivos, inerentes ao móvel de madeira.

Em junho de 1927 Mies tem um encontro com os diretores da União dos Produtores Alemães de Seda, patrocinadores do café a ser implantado na mostra *Die Mode der Dame*, de 21 de setembro a 16 de outubro de 1927 em Berlin. Um dos diretores era Hermann Lange. Chamado de café “Veludo e Seda” (*Samt und Seide*) vai contar com os móveis especialmente desenhados por Mies: uma mesa,¹³ uma banquetta,¹⁴ uma cadeira¹⁵ e uma poltrona.¹⁶ Protegido pelos direitos de patente desde o mês de agosto, Mies pode agora exibir suas peças sem o temor de ter sua autoria contestada. Se as exibisse em Weissenhof, estaria se antecipando.

O edifício de apartamentos de Mies foi a última edificação do conjunto a ser concluída, em meados de agosto. Prevista inicialmente para finalizar em 9 de outubro, a mostra é estendida até o dia 23. Supondo-se um breve tempo para ter seus espaços equipados sobra um tempo relativamente curto para a sua exibição. Como a mostra de Berlin finalizou uma semana antes do fechamento da de Stuttgart é possível que Mies tenha levado alguns dos móveis para serem fotografados em Weissenhof. Chama a atenção o fato de termos alguns interiores fotografados com móveis tradicionais, ordinários, e também fotografados com os móveis de Mies.

O Catálogo da Metallgewerbe Joseph Müller de 1927 nos informa os seguintes preços: poltrona 117RM, cadeira 74RM, banquetta 54RM e mesa 114RM (acabamento cromado e couro preto). Como comparação, uma cadeira Thonet custava 14RM, o metro quadrado no prédio de Mies custou 120RM¹⁷ e o salário semanal de um engenheiro 45RM.

O orçamento de Weissenhof não cobria os custos com o mobiliário, portanto cada arquiteto deveria custear a decoração de sua moradia. Mies possuía duas; franciscanas.

(*Samt und Seide*), it will sport furnishings specially designed by Mies: a table,¹³ a stool,¹⁴ a chair¹⁵ and a lounge chair.¹⁶ Protected by the patent rights since the month of August, Mies can now show his pieces without fearing to have his authorship contested. If he exhibited them at Weissenhof he would be anticipating himself.

Mies’s apartment building was the last building to be concluded at Weissenhof, in mid-August. Initially scheduled to close on October 9, the exhibit is prolonged until the 23th. Supposing a brief interval for the architect to equip his spaces, there remains a relatively short period for their exhibition. As the exhibit in Berlin finished one week before the closing of that in Stuttgart, it is likely that Mies brought some of the Berlin pieces to be photographed at Weissenhof. It is remarkable that some interiores are photographed with traditional, ordinary pieces and also with pieces by Mies.

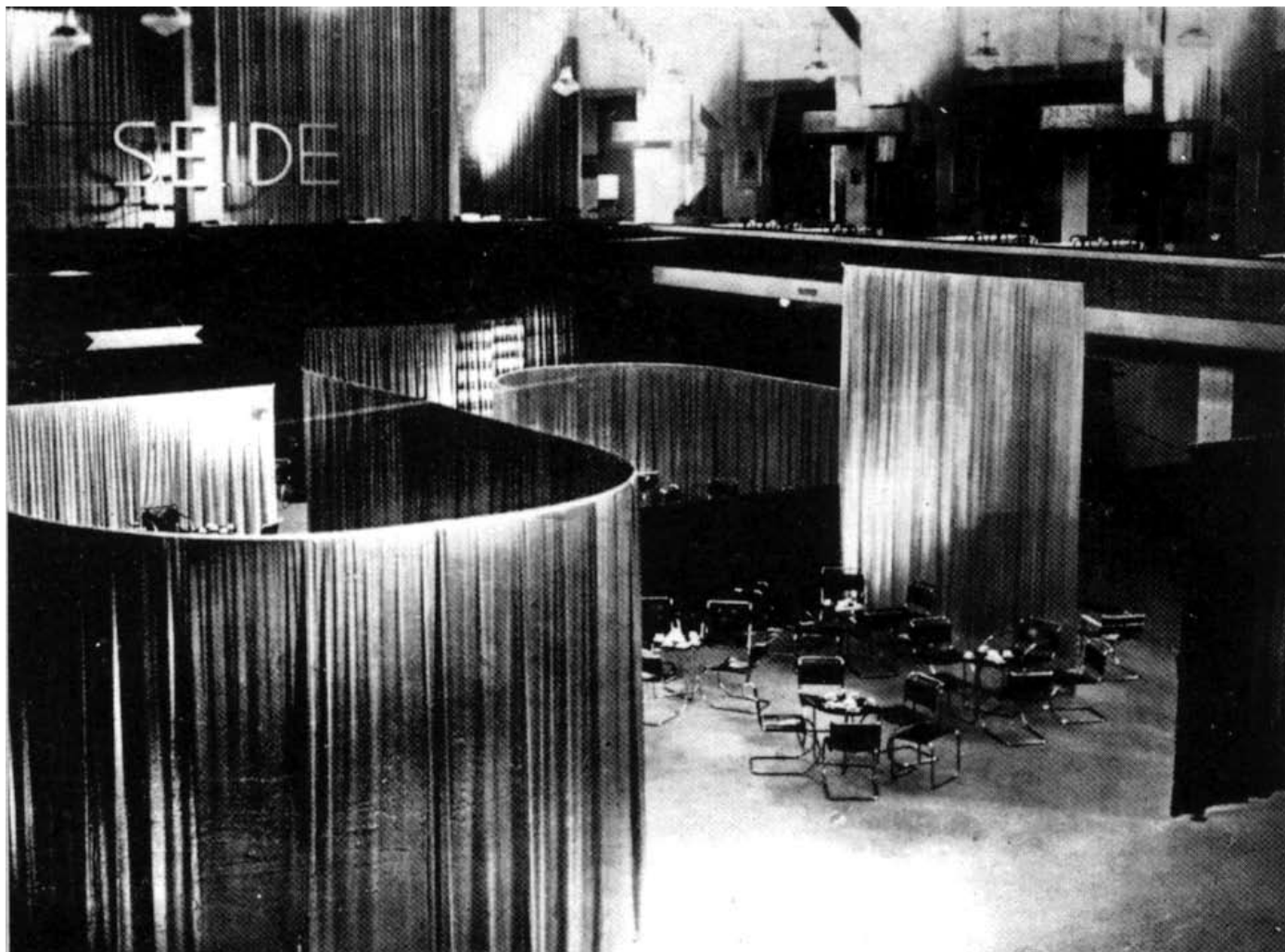
The 1927 catalogue of Metallgewerbe Joseph Müller informs the following prices: lounge chair 117RM, chair 74RM, stool 54RM and table 114RM (chrome finishes and black leather). For comparison, a Thonet chair costed 14RM, the square meter in Mies’s building costed 120RM¹⁷ and the weekly pay of an engineer was 45RM.

The Weissenhof budget did not cover furniture costs, therefore each architect should pay for the decoration of his unit. Mies was in charge of two units: Franciscan. If we imagine that in the *Samt und Seide* café we have a hundred pieces at an average cost of 100RM, we reach 10.000RM.¹⁸ In the Weissenhof fotos we do not see more than two chairs, a lounge chair, a table and a stool; five pieces, 500RM.

If pieces of furniture participate little at Weissenhof, their association with the exhibit is definitive. Of the Berlin exhibit, that lasted less than one month, and certainly belonged to a much more restricted milieu, a pair of images remain, and they show one of the most beautiful settings created by Mies.¹⁹ The floating curves, the vibrant colors, the tactile appeal of the fabric may blur an important factor: it is the architect’s fantasy that creates the limits of a space. In the *Samt und Seide* café there is no box to contain and regulate the size and position of walls. Heights are varied, the suave curves deceive and seduce. Within and without, near and far, high and low, pairs of opposites that Renaissance perspective commanded now come to be ruled by the observer’s movement. What at the Weissenhof apartment was a possibility of space, is immanent to space at *Samt und Seide*. But without what was intuited, possibilited and realized at Weissenhof, *Samt und Seide* would be unthinkable.

23 Café Samt und Seid, na Mostra Die Mode der Dame. Berlin, 1927. Vista frontal.

23 Samt und Seide Café, Die Mode der Dame exhibition, Berlin, 1927. Front view.



23

24 Café Samt und Seid, na Mostra Die Mode der Dame. Berlin, 1927. Vista posterior.
24 Samt und Seide Café, Die Mode der Dame exhibition, Berlin, 1927. Rear view.



Se imaginarmos que no café *Samt und Seide* temos uma centena de peças a um custo médio de 100RM, chegamos a 10.000RM.¹⁸ Nas fotos de Weissenhof não são vistas mais que duas cadeiras, uma poltrona, uma mesa e uma banquetta; cinco peças, 500RM.

Se os móveis têm pouca participação em Weissenhof, a sua associação com a mostra é definitiva. Da mostra de Berlin, que durou menos de um mês, e certamente pertenceu a um âmbito muito mais restrito, restou-nos um par de imagens que mostram um dos ambientes mais belos criados por Mies.¹⁹ As curvas flutuantes, o colorido vibrante, o apelo tátil dos tecidos talvez ofusquem um fator importante: é a fantasia do arquiteto que cria os limites de um espaço. No café *Samt und Seide* não existe a caixa que contém e regula o tamanho e a posição das paredes. As alturas são variadas, as curvas suaves enganam e seduzem. Dentro e fora, perto e distante, alto e baixo, pares de opostos que a perspectiva renascentista comandava agora passam a ser regidos pelo movimento do observador. O que no apartamento de Weissenhof era uma possibilidade do espaço, no *Samt und Seide* é imanente ao espaço. Mas sem o que foi intuído, possibilitado e realizado em Weissenhof, *Samt und Seide* seria impensável.

NOTAS

¹ HILBERSEIMER, Ludwig. *Grozstadt Architektur*. Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag, 1927. p.35. Publicado simultaneamente com *Bau und Wohnung e Innenraume*.

² JOHNSON, Philip. *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947. p.43.

³ Lê-se no texto de Johnson: "The flexibility of skeleton construction was demonstrated by Mies in his apartment house. By the use of movable partitions he created twelve apartments, all differently arranged, for each of the two basic units. Despite the complex interior, the exterior design is so quiet that one is apt, at first glance, to miss the subtle proportions of the window bands and the stairwell." Compare-se com o texto de Sandra Honey, em *Mies van der Rohe*, Architectural Monographs, 1986, p.45: "By the use of movable partitions he created twelve apartments, all differently arranged, for each of the two basic units. Despite the complex interior, the exterior design is quiet and relies on the subtle proportions of the window bands and the stairwell fenestration."

⁴ A única foto em que isto é mostrado é a referente ao apartamento 3 ou 5 do bloco A-1. As fotos dos interiores do bloco A-4 mostram aqueles que foram confiados à *Werkbund* suíça.

⁵ Gropius construiu duas casas: uma com estrutura de concreto armado e outra com estrutura metálica. Esta pretendia ser a demonstração de seus ideais de modularidade e estandarização. Constituiu-se de painéis de chapa metálica e cortiça. Mostrou-se um insucesso e foi destruída nos anos 40.

⁶ Mart Stam projetou sua casa com estrutura independente composta por vigas I. Por questões de custo, os pilares e vigas periféricos foram substituídos por alvenaria de blocos de concreto.

⁷ Do prédio de Peter Behrens conhecem-se apenas as plantas publicadas em *Bau und Wohnung*, que são bastante esquemáticas, não mostrando a estrutura. O prédio de Behrens tinha um pouco mais que a metade do tamanho do prédio de Mies.

⁸ Em *Der Stahlhausbau* são mencionados projetos de Mebes e Emmerich, de 1926 e de Alexander Klein de 1927.

⁹ Trecho de entrevista. *Interbuild*, 6, 1959, p.10. Citado em Neumeyer 1986, p. 264.

¹⁰ RUEGENBERG, Sergius. *Der Kragstuhl*, 1986. Citado em VITRA DESIGN MUSEU, *Mies van der Rohe*, 1998. p. 22.

¹¹ É conhecido o fato que aconteceu em 22 de novembro de 1926 em Stuttgart quando Mart Stam apresenta um desenho de sua cadeira de metal em balanço. Ainda morando em Rotterdam, onde trabalhava para o arquiteto Van der Flugt no desenho das esquadrias da fábrica Van Nelle, Stam reune-se com Mies, Le Corbusier, Bodo Rasch e Willi Baumeister para uma reunião sobre o projeto de Weissenhof. Breuer não estava presente.

¹² Nascido em Pecs, na Hungria, em 1902, Breuer foi o primeiro aluno da Bauhaus a ser admitido na própria escola como mestre, passando a dirigir o ateliê de mobiliário. Em 1925 desenha sua primeira poltrona em tubos de ferro dobrados, conhecida como poltrona Wassilly. Em seguida desenha uma ampla gama de móveis que passam imediatamente a serem produzidos. Aos olhos de Mies não deve ter passado despercebido o precoce sucesso de Breuer, lembrando o seu próprio brilho de vinte anos atrás.

¹³ Conhecida como MR130. A partir de 1931 a linha MR é produzida pela *Bamberg Metallwerkstätten*, Berlin. Os acabamentos eram: metal – laqueado, niquelado e cromado; assentos – tecido, couro e vime trançado; tampas – madeira, vidro transparente ou preto.

¹⁴ Conhecida como MR1, é claramente inspirada na banqueta que Breuer desenhou para o refeitório da Bauhaus.

NOTES

¹ HILBERSEIMER, Ludwig. *Grozstadt Architektur*. Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag, 1927. p.35. It was published simultaneously with *Bau und Wohnung* and *Innenraume*.

² JOHNSON, Philip. *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947. p.43.

³ For comparison – and reflection, see HONEY, Sandra. *Mies van der Rohe*, Architectural Monographs, 1986, p.45: "By the use of movable partitions he created twelve apartments, all differently arranged, for each of the two basic units. Despite the complex interior, the exterior design is quiet and relies on the subtle proportions of the window bands and the stairwell fenestration."

⁴ The only photo where this is shown is that regarding apartment 3 or 5 of the A-1 block. Interior photos of A-4 block show those that were entrusted to the Swiss *Werkbund*.

⁵ Gropius built two houses: one with a reinforced concrete structure and the other with a steel frame. The latter intended to be the demonstration of his ideals of modularity and standardization. It was made up of metal sheet panels and cork. It was a failure and was demolished in the 1940s.

⁶ Mart Stam designed his house with an independent frame made up of I beams. Cost reasons led to replace the peripheral pillars and beams by concrete block masonry.

⁷ Only the plans published in *Bau und Wohnung* are known from Peter Behrens's building. Quite schematic, they do not show structure. Behrens's building was half the size of that by Mies.

⁸ In *Der Stahlhausbau* there are mentions to projects by Mebes and Emmerich, 1926 and by Alexander Klein, 1927.

⁹ According to interview. *Interbuild*, 6, 1959, p.10. Cited by Neumeyer 1986, p. 264.

¹⁰ RUEGENBERG, Sergius. *Der Kragstuhl*, 1986. Quoted in VITRA DESIGN MUSEUM. *Mies van der Rohe*. 1998. p. 22.

¹¹ It is known what happened on November 22, 1926 in Stuttgart when Mart Stam presents a drawing of his cantilevered metal chair. Still living in Rotterdam, where he worked for the architect Van der Flugt in the design of the Van Nelle factory's curtain wall, Stam meet with Mies, Le Corbusier, Bodo Rasch and Willi Baumeister to discuss the Weissenhof project. Breuer was not present.

¹² Born in Pecs, Hungary, in 1902, Breuer was the first student of the Bauhaus to be admitted as master in the school, coming to direct the furniture workshop. In 1925 he designs his first chair in bent tubular steel, known as Wassilly. Afterwards, he designs a wide spectrum of pieces of furniture that are produced immediately. To Mies's eyes the early success of Breuer did not pass unperceived, recalling his own brilliance twenty years ago.

¹³ Known as MR130. Starting from 1931 the MR line is produced by *Bamberg Metallwerkstätten*, Berlin. Finishes were: metal – lacquered, nickel-plated and chrome-plated; seats: fabric, leather and wicker; tops: wood, transparent or black glass.

¹⁴ Known as MR1, it is clearly inspired in the stool that Breuer designed for the Bauhaus refectory.

¹⁵ MR10. Starting from 1930 it appears in the Thonet catalogue with the name MR533.

¹⁶ MR20. Starting from 1930 it appears in the Thonet catalogue too. It is known then as MR534 and has arm support finished in wood. The lounge chair that appears in the photos of Manoel Dias apartment by Gregori Warchavchik, 1932, is diverse of those made both by Joseph Müller and Thonet.

¹⁷ Mies's building was one of the cheaper. The most expensive m2 was that of Le Corbusier: 180RM=Reichs Mark.

¹⁸ Average cost of the houses by Schneck, Gropius, Döcker, Taut,

¹⁵ MR10. A partir de 1930 consta do catálogo Thonet com o nome de MR533.

¹⁶ MR20. Consta também no catálogo Thonet a partir de 1930. Chama-se então MR534 e tem o apoio do braço acabado em madeira. A poltrona que aparece nas fotos do apartamento Manoel Dias de Gregori Warchavchik, 1932 é diversa daquelas fabricadas tanto por Joseph Müller quanto Thonet.

¹⁷ O prédio de Mies teve um dos custos mais baixos. O m² mais caro foi o de Le Corbusier: 180RM=Reichs Mark.

¹⁸ As casas de Schneck, Gropius, Döcker, Taut, Hilberseimer e Rading custaram em média 20.000RM cada.

¹⁹ Mais uma vez Lilly Reich tem um papel indissociável do de Mies. Publicações recentes revêem e dão uma importância maior a Lilly Reich; especialmente MCQUAID 1996 e LANGE 2006.

Hilberseimer and Rading was 20.000RM.

¹⁹ Once more Lilly Reich's role is indissociable from Mies's. Recent publications revise and give greater importance to Lilly Reich; specially MCQUAID 1996 and LANGE 2006.