



O Retorno de um Monumento: A História do Monumento a Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, de Mies Van Der Rohe; Aspectos de sua Recepção Historiográfica no Imediato Pós-Guerra

RESUMO

O texto discute a recepção no imediato Pós-Guerra do Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, projetado por Mies van der Rohe. Sua discreta presença na historiografia modernista indica o processo elusivo das abordagens formalistas que excluem objetos, seja por eles não se ajustarem a autodefinição disciplinar, seja por evocarem conteúdos que ultrapassam uma mera análise morfológica. Tomamos como referência a monografia de Philip Johnson dedicada ao arquiteto (e, secundariamente, o livro de Ludwig Hilberseimer, seu parceiro nos anos finais na República de Weimar), percebemos como um objeto foi enquadrado no discurso histórico pela sublimação de seu teor polêmico e subversivo.

ABSTRACT

*This essay analyses the reception of Mies van der Rohe's Monument to Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg in the immediate Post-War. Its discrete presence in modernism's historiography stresses the elusive process through which formalism operated its discourse, excluding objects that did not stretched strictly in the self-definition terms. The discussion departs from Philip Johnson's early monography on Mies (and secondarily Ludwig Hilberseimer's book on him), noticing how such work was avoided of its polemical and subversive contents on behalf of a *longue durée* history.*



Guilherme Bueno

Docente da Escola de Belas Artes da
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.



Em seu ensaio de 1997, *O Retorno do Real*, o historiador de arte Hal Foster reconstruía uma perspectiva do modernismo e da arte contemporânea segundo uma repetição traumática de estratégias reprimidas pelas narrativas canônicas. Foster definiu tal sintoma com o termo *retorno*. Tomamos emprestada sua abordagem para examinar outro objeto recalcado pela historiografia da modernidade, o *Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo*, desenhado por Mies van der Rohe em 1926 (fig.1). Sua situação é peculiar: quando aparece, é tratado acessoriamente. Não por acaso foi nos últimos vinte anos alvo de vários *retornos*.



FIG. 1 - Ludwig Mies van der Rohe. Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, 1927 (destruído).

¹ Em 1983, o arquiteto Gunther Stahn ergueu um memorial ao monumento em seu lugar original, onde consta hoje uma placa de bronze executada pelo escultor Gehrard Thieme. Além das abordagens historiográficas (cf. Bibliografia, ao final), o monumento tornou-se tema de exposição em 2013 no Museu Lichtenberg, Berlim

Mereceu abordagens detalhadas e uma recuperação (em curso) de sua efêmera trajetória¹. Nosso trabalho privilegiará, depois da apresentação do monumento propriamente dito, a sua reinterpretação no imediato pós-guerra. Para tanto, enfocaremos a monografia pioneira dedicada ao arquiteto, escrita por Philip Johnson quando de sua mostra individual no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) em 1947 e, complementarmente, outros ensaios seus sobre Mies. A concisão de Johnson - de fato, um punhado de linhas - sobressai por parecer quase extensa, quando comparada a outros autores.

Diferente de um caso similar, o *Monumento às vítimas tombadas na Revolução de março*, de Walter Gropius, também alvo dos assaltos nazistas, a obra de Mies jamais foi reconstruída. Sua gênese é comentada em uma carta a Donald D. Egbert de 05 de fevereiro de 1951, citada por todos aqueles que nos últimos 30 anos voltaram-se ao trabalho. Aqui transcrevemos sua versão por Schulze e Windhorst, biógrafos do arquiteto:

[...] o senhor Fuchs [Eduard Fuchs, historiador da arte, colecionador e membro do Partido Comunista Alemão] disse que queria nos mostrar algo [...] uma fotografia de uma maquete para um monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo. Fuchs se ocupava de buscar um projeto para um monumento comemorativo dedicado aos mártires da desafortunada sublevação de 1919 levada a cabo pela Liga Espartaquista. Wilhelm Pieck, dirigente do partido, propusera fazer esse monumento e, em julho de 1925, afirmava ter realizado uma maquete, cujo elemento central era uma escultura de Auguste Rodin [...] com colunas e medalhões dóricos de Luxemburgo e Liebknecht [...] Quando os vi, comecei a rir e lhe disse [a Fuchs] que seria um belo monumento para um banqueiro².

Após uma conversa telefônica entre os dois, para saber o que Mies proporia,

Disse-lhe que não tinha a menor ideia [...] mas como quase todas essas pessoas eram fuziladas diante de um muro, um muro de tijolos seria o que eu construiria[...] Quatro dias depois lhe mostrei meus croquis³.

Erguido no cemitério central de Friedrichsfelde (Berlim), tratava-se de um bloco entroncado de prismas retangulares avançando e retrocedendo entre si, de 12 (largura) por 6 (altura) por 4 metros (profundidade) construído com tijolos obtidos em demolições, ruínas e escombros. Em uma face, o dístico *Ich war, ich bin, ich werde sein* (Eu fui, eu sou, eu serei), palavras atribuídas ao último discurso de Luxemburgo, citando o verso de *Die Revolution*, poema de 1851 do agitador político Ferdinand Freiligrath; originalmente ele encimaria o *motto* adicional *Den toten Helden der Revolution* (Aos heróis mortos na revolução). Nas palavras de Katherine Howe, ao comentar a obra e seu título original em alemão, *Denkmal der Revolutionsopfer* (Monumento às vítimas da revolução), "essas 'vítimas' eram tanto concretas como abstratas, pois o monumento atestava o heroísmo não apenas de Liebknecht e Luxemburgo, mas dos vários revolucionários enterrados no cemitério⁴". O anonimato dos tijolos era a força da história das massas enfrentado a exaltação individual dos monumentos religiosos e nobiliárquicos. Na frente, uma grande estrela metálica emoldurando a foice e o martelo teve uma execução prosaica, dada a recusa da firma

² SCHULZE, Franz, WINDHORST, Edward. *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Barcelona: Reverte, 2017 (edição digital Kindle).

³ Id. Ibid.

⁴ HOWE, Katherine. Monument to the November Revolution. In: *Mies in Berlin*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2001: 218

Krupp de fundi-la⁵. Sua imponência era incomum: recusados os materiais nobres, a nudez dos tijolos evocava o sentido coletivo de construção com sua rítmica serial. Era igualmente uma imagem abstrata do labor na sociedade moderna (diríamos, *literalmente*, sua construção), naquilo em que seu cuidado técnico e totalidade das partes conferem dignidade a materiais ordinários: à massa arquitetônica converge a coesão social das forças revolucionárias, ali se simbolizando reciprocamente -, em oposição àquilo tido como a contrafação do decorativismo e da exuberância (herdeiros de uma cultura aristocrática), bem como da individuação da estatuária convencional. O mesmo vale para a universalidade de sua geometria austera, antagônica às metáforas de classe desde sempre figuradas e ainda renitentes no projeto originalmente imaginado por Peick e Fuchs. Mies, descreveria retrospectivamente seu partido no projeto:

Eu o construí na forma quadrada. Eu queria que a clareza e a verdade somassem forças contra a neblina que descera e matava todas as esperanças - as esperanças que nós justamente percebíamos à época, de uma República Alemã durável⁶.

Assim como a obra de Gropius, o monumento de Mies é a torção de seus congêneres, na sua integração ao espaço - a relação cívica com que deslocava o espectador da posição de subserviência - graças ao assentamento do bloco no chão,

⁵ Para conseguir a fundição da foice, do marte e da estrela, Mies desmembrou-as em partes, reunindo-as apenas na conclusão do monumento.

expandindo-se "auraticamente" rumo ao entorno ajardinado do cemitério por uma base que também funcionaria como escada. Nisso, ele prosseguia a pesquisa do arquiteto desde seus projetos iniciais, na qual o jardim e a casa são tratados em co-extensão.

Por outro lado, à parte a pouca disposição de Mies para a cultura teórica acadêmica e sua insistência na época para o elementarismo auto-evidente dos materiais, o conjunto dos tijolos - em que as marcas não deixariam de conferir a cada um também sua singularidade "pictórica" - possuía uma decidida tectônica, ou para esclarecer o termo, a expressividade inerente dos materiais que os transcende da mera funcionalidade. Os tijolos lascados, ao remeter aos muros cravejados de balas, retiram a matéria de vestígios idealistas ou da neutralidade inerte; suas respectivas "particularidades" redefinem um fiel entre a memória de cada indivíduo executado e sua permanência enquanto parte de uma coletividade. À reverência, sobrevive a *presença* (*ich war, ich bin, ich werde sein*); presença daqueles que o ocupam nas cerimônias, como testemunhado nas fotos de época, com oficiais e partidários dispostos em várias de suas partes. A diferença marcante do *Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo* está na sua espacialidade pública, que substitui a reverência pela consciência cívica, a reflexão imperiosa e ativa (pressuposta pela própria palavra alemã para monumento - *Denkmal* - que traz em sua raiz o verbo *denken* [pensar]).

⁶ Entrevista à Lisa Dechêne, *Deutsche Volkszeitung*, 05 setembro de 1969. Citado por COHEN, Jean-Louis. *Mies van der Rohe*. Londres: E & FN Spon, 1996: 42

Tendo sua divulgação na época pela imprensa política (há duas ocorrências a seu respeito no jornal *Die Röte Fahne*, órgão oficial do Partido Comunista Alemão), suas imagens também chegam ao mundo da arte, como se testemunha na reprodução de sua fachada frontal na revista *Kunst und Künstler*, de 1927. O destino subsequente do monumento seria o vandalismo nazista. Antes do *Putzsch*, ele já é alvo de progressivas depredações e em 1935 é definitivamente arrasado. Imagens da obra só voltam a circular após a II Guerra, ganhando seu primeiro destaque na monografia de Johnson. E o quê Johnson diria a seu respeito? Por mais que haja pertinência em suas observações, elas guardam não só um quê de insólito, mas ratificam envezadamente tanto as categorias plásticas autenticadas anos antes pelo MoMA como traços do Estilo Internacional (na verdade, o Monumento é o oposto a elas - o que pode ter contribuído, dentre outros fatores para sua pouca atenção⁷) quanto o decidido e ranco-roso anti-funcionalismo (isto é, ojeriza a *Neue Sachlichkeit*) do meio intelectual ligado ao museu. Citemos a passagem de Johnson:

Em 1925-1926 [Mies] construiu três casas e um monumento de tijolos, material que aprendeu a apreciar na Holanda [por conta da obra de Berlage]. Era o único arquiteto de seu tempo que empregava o tijolo. Seus contemporâneos, contudo, sob a influência da estética

⁷ A teoria do Estilo Internacional caracteriza-se, segundo seus autores (Alfred Barr, Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson) por: (1) substituição da sensação de massa pela de volume (atualização da polaridade linear x pictórico, de Heinrich Wölfflin); substituição da simetria axial pela regularidade assimétrica das partes;

das máquinas, se negavam a utilizá-lo por suas conotações artesanais, textura rugosa e sugestão de uma massa, mais do que uma superfície. Mies, com seu enfoque "Berlagiano", usou o tijolo como material estrutural que não precisa ser ocultado. Agradava-lhe o ritmo regular que se consegue com a repetição de um módulo, e aproveitou a artesanaria implícita em sua colocação e união. Sua admiração levou-o a tomar medidas extraordinárias. Para assegurar a regularidade da junta nos cantos e aberturas, calculou todas as larguras dos tijolos e, por vezes, chegou a separar os tijolos crus superdimensionados, dos cozidos - mais curtos - empregando os largos em um sentido e os curtos no outro. Também há refinamentos característicos, tais como o tijolo púrpuro clinquer do *Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo* e sua junção exata do tijolo holandês importado para a casa Wolf [...] O monumento lembra uma composição do De Stijl, ainda que suas formas retangulares sobrepostas não se penetrem e sugiram mais massas do que planos⁸.

Diríamos que a história deste parágrafo - isto é, a visão de história que ele contém e retransmite, bem como a história de sua escrita - remontaria a 1932, ocasião da célebre mostra inaugural de arquitetura no MoMA, *Modern Architects, International Exhibition* (da qual Johnson participa

abolição do ornamento pelo detalhamento. Cf HITCHCOCK, H.-R. E JOHNSON, P. *The International Style*. Nova York: W.W.Norton, 1932.

⁸ JOHNSON, Philip. *Mies van der Rohe*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1947: 35. O parágrafo seguiu inalterado nas reedições posteriores do catálogo.

como organizador junto com o historiador de arquitetura Henry-Russell Hitchcock e Alfred Barr, curador da instituição) que firmou o conceito de "Estilo Internacional". Ali está contida a conversão e reconfiguração da agenda política das vanguardas na *equação modernidade = conjunto significativa de formas*, ou, em outras palavras, o estilo em pessoa. Fato é que o "estilo", transformando em epifenômeno apolítico da forma paulatinamente transforma-se na apoteose da *Pax Americana*⁹. Para não perdermos o fio de nosso problema, o *Monumento a Liebkecht e Luxemburgo* se torna, vitimado inclusive por seu infortúnio de sobreviver apenas como imagem, num objeto *absolutamente visual*; resta-lhe apenas o destino da opticalidade pura e da circunscrição a *conquista do estilo individual* de Mies: prova-o indiretamente o fato de que sua base, antes integradora espacial do monumento com a área circundante, é convertida a um pódio schinkeliano que valorize um ponto de vista privilegiado e distanciado. A esse respeito, que se pese por analogia a observação de Johnson quando compara anos depois o Pavilhão de Barcelona com a Hofgärtnerlei de Schinkel:

A composição era impossível em qualquer outro período da história da arquitetura - a criação do espaço emocional, por tais meios casuais e ecléticos [Johnson

refere-se ao projeto de Schinkel e sua disposição volumétrica no espaço]. Quando Mies projeta o Pavilhão de Barcelona, ele não precisava estar consciente dessa Hofgärtnerlei com seu semi-encerramento romântico do espaço, mas, no entanto, em seu subconsciente seguramente estava o sentimento do espaço exterior encerrado com muros baixos com seus vários modos assimétricos [...] [No Pavilhão de Barcelona] a composição da planta é um cubismo Pós-Mondrian, mas o pódio, o espaço, é schinkelesco¹⁰.

Sendo um fantasma peculiar, que guarda consigo sua condição *unheimlich*, "aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar¹¹", tal como descrita por Freud, ao desencavar contra o formalismo rotineiro a parcela problemática e então reprimida do périplo da arquitetura moderna, não é apenas a tectônica do monumento que desconcerta, mas outros senões: alheia à dinâmica formalista (que privilegiara, seja na arquitetura, seja nas artes um princípio de especificidade dos meios e disciplinas), a obra não encontra seu lugar nesse esquema. A legenda "escultura", exemplificada desde a reprodução em *Kunst und Künstler*, que não raro o acompanhava faz dele um ponto fora da curva tanto das artes (uma arquitetura que é escultura), quanto, vice-versa, da arquitetura.

⁹ Independente disso, o parágrafo de Johnson reverberaria por muito tempo, bastando compará-lo com os comentários três a quatro décadas depois de autores como Kenneth Frampton e William Curtis nas - mais uma vez - modestas linhas reservadas a esta realização de Mies.

¹⁰ JOHNSON, Philip. *Schinkel and Mies*. Palestra, Berlim, 13 de março de 1961. Publicada em alemão em *Schriftenreihe des Architekten- und Ingenieurs-Vereins*

zu Berlin, XIII: 24. Publicada em inglês em *Program - Columbia University School of Architecture* (Primavera, 1962) e posteriormente em JOHNSON, Philip: *Writings*. Nova York: Oxford University Press, 1979: 177.

¹¹ FREUD, S. O inquietante (1919). In: *História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos")*, *Além do princípio do prazer e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 332.

Tampouco contribui sua rugosidade, que, como o próprio Johnson admite em seu parágrafo (ela é relacionada às técnicas antigas de alvenaria), causa estranheza frente a predominância das superfícies lisas do concreto armado e dos panos de vidro preferidas pelo Estilo Internacional. E, não obstante sua forma abstrata - até então incomum para um monumento - sua função simbólica, somada ao "cubismo" dos *motti* e a estrela com a foice e o martelo, aderiam-lhe uma *literatura*, um caráter narrativo desacreditado pelos manifestos modernos e seus historiadores acólitos (de certo modo, opinião referendada pelos biógrafos de Mies¹²). Resta então, mediante o ardid de uma dissimulada "isenção crítica", convertê-lo a continuidade de uma tradição, demonstrando que seu sentido está condicionado a uma longa história, agregada ao elogio, cabível e convincente, de sua proeza plástica, técnica e construtiva. A matéria e a técnica são bergalianas. O senso de volumetria schinkeliano. Tudo *pertence a uma tradição*. E a história... bem, trata-se de uma *história pós-vanguardas*; melhor dito, de uma escrita do imediato pós-guerra, que, no âmbito de revisão crítica e, mesmo que não integralmente consumada, intensifica paulatinamente uma separação (por razões de especialização técnica disciplinar) entre as histórias da arte e da arquitetura, dissolvendo, portanto, o caráter radical de totalidade das artes dos vinte anos do Entre-Guerras enquanto programa de transformações sociais. Tudo se resume a uma taxionomia das formas.

¹² "Em comparação com esses volumes estóicos, a estrela simbólica com a foice e o martelo é quase de uma literalidade supérflua". SCHULZE, Franz, WINDHORST, Edward. Op. Cit.

O segundo caso a tratar é na verdade um anti-evento: a deliberada omissão da obra na monografia subsequente dedicada a Mies, de Ludwig Hilberseimer¹³, seu colaborador na Bauhaus. Hilberseimer, outrora radical pensador e arquiteto funcionalista, também aposta na historicização de Mies, mas essa que, por um lado, mira o longe (o Parthenon, por exemplo) e deixa escapar o próximo (muito próximo), ao mesmo tempo em que inverte o foco em relação a ele, pois, diferente do schinkelianismo valorizado por Johnson, Hilberseimer consolida a americanização do arquiteto, naquilo que sua monografia direciona sua obra para a realização plena no Novo Mundo. Ela corrobora a classicidade transitoria de Mies na sua calculada cronologia de saltos. Escrito para uma audiência americana, ele confirma de forma extravagante a máxima de Panofsky da existência de uma abordagem que substituiu distanciamento temporal por distanciamento geográfico, mas ao preço de uma adequação e compromisso com esse novo meio.

Não seria de se estranhar tal atitude, para além do que seria um partido estético. Queira-se ou não, Mies tinha *um passado*: tido por Hannes Meyer, um de seus rivais, como um arquiteto burguês, ele não obstante, filiou-se em 12 de janeiro de 1926, época do projeto do monumento, a *Gesellschaft der Freunde des neuen Russlands* (Sociedade de

¹³ HILBERSEIMER, Ludwig. *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1956.

Amigos da Novas Rússia)¹⁴. Paralelo a isso, estabeleceu uma colaboração sólida com El Lissitzky e o escritor Ilya Ehrenburg - ambos divulgadores no ocidente do construtivismo russo - na revista *G. Materialien zur elementaren Gestaltung*. Nesses mesmos anos sua aproximação com frentes progressistas de diversos matizes resultou no convívio com o *Arbeitsrat für Kunst* (Soviete ou Conselho de trabalhadores para a arte) - associação esquerdista de artistas, arquitetos e intelectuais - e da *Deutsche Werkbund*, também comprometida com a reforma social do trabalho artesanal e industrial na Alemanha desde sua fundação em 1907. Mies, nesse sentido, não difere de outros colegas de época como Gropius e Le Corbusier, (que se pense tanto no projeto de Le Corbusier para o *Centrosoyus* quanto a participação dele, de Gropius e outros no concurso para a construção do Palácio dos Sovietes). Somar-se-iam a isso, em sua trajetória profissional alemã as oscilações um tanto ambiciosas e um quê oportunistas entre seu projeto de "juventude" para o *Monumento à Bismark* (1910) e a desconfortável indulgência nos projetos do *Reichsbank* (1933) e do *Pavilhão da Alemanha* para a Exposição Internacional em Bruxelas (1934). Fato é que Mies, assim como Gropius, foi vigiado pelo FBI durante seus primeiros anos no Novo Mundo. Progressivamente, o arquiteto amealhou um posto acadêmico em Chicago e retomou sua costumeira relação com uma clientela aquinhoada, ampliando inclusive suas encomendas com grupos empresariais, em uma substituição aparentemente sem sinais traumáticos

¹⁴Segundo seus biógrafos Franz Schulze e Edward Windhorst esse ato fora provavelmente relacionado com seu amigo Eduard Fuchs, historiador da arte, colecionador e destacado membro do Partido Comunista Alemão.

de seus antigos compromissos - quiçá momentosos - com projetos de habitação social (*Afrikanische Strasse*) ou experimentos similares (*Weissenhof-siedlungen*).

Como avaliar, portanto, o cenário no qual transcorre o silenciamento de nosso objeto? Não se deve desconsiderar o quanto o laconismo apolítico de Mies se amplificou nos Estados Unidos, observável em seus depoimentos retrospectivos. Coincide com isso no país uma progressiva contenção da base crítica social da arte no Pós-Guerra (o que chamaríamos de uma História Social da Arte), efeito da mudança de centro de Paris para Nova York, cujo penhor é a predominante historicização dos objetos enquanto longa cadeia tautológica. Se recuarmos um pouco mais, o grupo intelectual que recebe no país Mies, Gropius e Hilberseimer (para não gastarmos muita tinta no caso mais complicado de Philip Johnson e seu flerte com o nazismo) já demonstrara considerável indiferença às plataformas progressistas em jogo na República de Weimar. Sob tais circunstâncias a recepção americana de Mies e da Bauhaus, deixa entrever o lugar teórico destinado ao monumento (sobretudo quando lembramos que nos anos do *New Deal* há uma contumaz arte socialmente engajada anterior a Escola de Nova York - ainda que marcante para a conformação da última), conforme anota Margret Kentgens-Craig em seu livro *Bauhaus and America: first contacts, 1919-1936*:

[...] "as implicações revolucionárias dos experimentos da Bauhaus" [a autora refere-se ao termo cunhado pelo crítico Peter Gay] foram amplamente ignoradas na recepção inicial da Bauhaus nos Estados Unidos [...]. Na formulação do Estilo Internacional, incluindo as obras de Gropius e Mies, e em sua definição como um passo a frente na evolução histórica da arquitetura, pareceu ter sido efetivo ignorar a inextrincabilidade da Bauhaus dos movimentos de reforma europeus ao intento pedagógico de criar um "novo ser humano" [...]. A eliminação de um compromisso com uma visão de mundo como pré-condição para a formulação do Estilo Internacional se redefiniram fundamentalmente da forma da máquina, da teoria e da função da arte da Bauhaus [...]. As pré-condições políticas, econômicas e sociais para um programa baseado numa visão de mundo como aquela desenvolvida pela Bauhaus nunca existiram - ou apenas fragmentariamente - nos Estados Unidos. Além disso, essas questões eram extremamente difíceis de aceitar, dados as concepções culturais diferentes características dos dois países. Assim, a nova arquitetura não era vista na sociedade americana como na Alemanha, como uma manifestação antecipatória de uma nova ordem social¹⁵.

¹⁵ KENTGENS-CRAIG, Margret. *Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936*. Cambridge: MIT Press, 1999: 204; 206.

Sob tais circunstâncias, a recorrente equação Mies / Schinckel persistentemente assinalada, prioriza aos elementos de crise o essencialismo transistórico. Não se trata de cancelar a sabida admiração de Mies por seu ídolo oitocentista, e sim de notar o quanto ela *substitui* o radicalismo dos anos 1920. Assim sendo, por mais que a aclimação dos emigrados se mostre bem-sucedida em sua acomodação profissional, convém ponderar que o livro de Hilberseimer vem a público em um campo delicado para a intelectualidade: lançado no auge do macartismo (mesmo contexto em que Nova York se apodera em definitivo da arte e da arquitetura modernas) não é difícil presumir o quão inadequado para esses dois expatriados seria devolver qualquer protagonismo a uma obra potencialmente polêmica. Isso, somado a impossibilidade de se restaurar uma tectônica perdida, seguramente contribuiu para a recusa de todas as propostas de sua reconstrução. Para a historiografia, influenciada pela cativante prosa de Johnson, torna-se eficaz circunscrevê-la ora na passagem de uma fase primeira rumo a maturidade ou diluí-la na simultaneidade de pesquisas formais de especulações (Projeto para Casa de Campo) e realizações (Casa Wolf). O formalismo fincou uma divisa que, voluntariamente ou não, acabou por retransmitir-se inercialmente. Na monografia de Max Bill (1955) a parcimônia se faz sentir: um punhado de linhas que começariam desafiadores "o monumento aos socialistas [...] combatentes pela liberdade e assassinado pela reação¹⁶" para logo emendar uma versão do argumento

¹⁶ BILL, Max. *Ludwig Mies van der Rohe*. Milão: Il Balcone, 1955: 20.

johnsonianos. Sintoma análogo se detecta nas ciclópicas histórias do imediato Pós-Guerra (Zevi, Giedion, Benevolo, Hitchcock), nas quais o monumento é ignorado ou um tido *perifericamente*, por tratar-se de uma construção mais simbólica do que funcional. Que se tome aquela versão que pareceria a mais generosa com o monumento, de Zevi, que novamente com uma ou outra variação, retransmite o mesmo argumento de Johnson:

Em um primeiro olhar se individualizam as influências de Berlage [...] e suspeita-se de veleidades expressionistas ou neoplásticas [...] [F]alta esta obra para ser expressionista aquele mínimo de simbolismo conteudístico que um Gropius trazia no braço levantado de seu monumento [...]; aqui tudo é abstração figurativa, decantada de qualquer resíduo psicológico¹⁷.

Werner Blaser, antigo aluno e colaborador apenas o cita na cronologia de seu livro¹⁸. Mesmo um historiador comunista como Argan tratou-o com complacência. John Willett, em um estudo sobre arte e política na República de Weimar, restringe-se a dizer que "Mies construiu um notável monumento de tijolos aos líderes revolucionários [...], no entanto, mais influente para os arquitetos foi seu pavilhão para a exposição internacional de Barcelona¹⁹". A recorrente dis-

crição reflete o processo da inicial *recuperação* do Monumento enquanto sua *reinscrição* para o da posterior abordagem do retorno de sua latência original, reabrindo a cicatriz modernista, exemplificada em uma segunda crítica *pós-moderna* por Jean-Louis Cohen e Detlef Mertins, e que tem dentro os seus episódios-chave a retrospectiva dedicada aos anos berlinenses do arquiteto realizada no MoMA, encerrada, por inusitada ironia, no fatídico 11 de setembro de 2001. Uma inquietante - *unheimlich* - restituição histórica ao direito de cidadania pleno do monumento no dia em que dois grandes ícones da modernidade - o arranha-céus e o avião - se aniquilavam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGDOLL, B. *Mies in Berlin*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2001.
- COHEN, Jean-Louis. *Mies van der Rohe*. Londres: E & FN Spon, 1996.
- HILBERSEIMER, Ludwig. *Mies van der Rohe*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1956.
- JOHNSON, Philip. *Mies van der Rohe*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1947.
- JOHNSON, Philip. *Writings*. Nova York: Oxford University Press, 1979.

¹⁷ ZEVI, Bruno. *Storia dell'Architettura Moderna*. Turim: Einaudi, 1953 (segunda edição): 142-3..

¹⁸ BLASER, Werner. *Mies van der Rohe*. Nova York: Praeger, 1965 (edição brasileira: São Paulo: Martins Fontes, 1994).

¹⁹ WILLETT, John. *Art and politics in the Weimar period: the New Sobriety, 1917-1933*. Nova York: Pantheon Books, 1978 (valem-nos da reimpressão - Nova York: Da Capo, 129).



KENTGENS-CRAIG, Margret. *Bauhaus and America: First Contacts, 1919-1936*. Cambridge: MIT Press, 1999.

MERTINS, Detlef. *Mies*. Londres: Phaidon, 2014.

MUSEUM LICHTENBERG. *Das Revolutionsdenkmal von Ludwig Mies van der Rohe*. Berlim: O museu, 2013.

SCHULZE, Franz , WINDHORST, Edward. *Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Barcelona: Reverte, 2017 (edição digital Kindle).

WILLETT, John. *Art and politics in the Weimar period: the New Sobriety, 1917-1933*. Nova York: Da Capo.