



RESEÑA

El traslado de la Bauhaus a América (gremio, protagonistas y repercusiones)

LUIS PORTER GALETAR

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

vlporter@yahoo.com

PALABRAS CLAVE

Arquitectura

Exposición

Vanguardia

Influencia

Keywords

Architecture

Exhibition

Vanguard

Influence

Este relato histórico se centra en las circunstancias que propiciaron la salida de Europa de los integrantes más destacados de la Bauhaus a la Unión Americana. Pone especial atención en el papel protagónico jugado por el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), así como por el papel de un crítico historiador y un joven influyente, en la presentación y difusión en América de los principios de esta escuela, etiquetados como “Estilo Internacional”. Se ilustra con claridad el papel jugado por estas exposiciones públicas. Se reflexiona sobre la exclusión del arquitecto pionero Frank Lloyd Wright de esta primera exposición de arquitectura (más tarde corregida), y de los subsiguientes intentos por marginarlo de la escena de la arquitectura contemporánea para dar paso a lo que se consideraba como vanguardia, dejando en claro cómo unos pocos personajes, tienen la capacidad de cambiar el rumbo de la historia. También se habla acerca de la influencia sobre la opinión pública de un grupo de tres amigos quienes priorizan la influencia de Europa sobre Estados Unidos, ignorando la que tuvo Estados Unidos sobre la arquitectura europea, contribuye, finalmente, a la confusión que prevalece hasta el día de hoy, sobre el ir y venir de un estilo sobre otro. El artículo enfatiza el poder de personalidades influyentes alejadas de procesos democráticos que garanticen una selección y reconocimiento justos.

This historical account focuses on the circumstances that led to the most prominent members of the Bauhaus leaving Europe for the United States. Special attention is paid to the leading role played by the first director of the Museum of Modern Art of New York (MoMA), as well as the role of an influential young man and art historian, in the introduction and diffusion in the USA of the principles of this school, labeled the “International Style.” The role played by these public exhibitions is clearly illustrated. The paper reflects on the exclusion of pioneering architect Frank Lloyd Wright from this first architecture exhibition (a mistake that was later corrected), and the subsequent attempts to marginalize him from the contemporary architecture scene to make way for what was considered to be the avant-garde, making it clear how a few persons have the ability to change the course of history. Also discussed is the influence on public opinion of a group of three friends who prioritized the influence of Europe on the United States, ignoring the influence that the United States had on European architecture, which contributed to the confusion that persists to this day about the rise and fall of one style over another. The article emphasizes the power of influential personalities who work outside democratic processes that would guarantee fair selection and recognition.

INTRODUCCIÓN

El traslado de los directores y algunos profesores clave de la Bauhaus al nuevo mundo fue un complejo proceso cuyos pormenores y consecuencias no se tratan usualmente en las lecciones de historia contemporánea de la arquitectura y el diseño. Dicho proceso estuvo en manos de pocas personas y ocurrieron como secuela de la Gran Depresión de 1929 en Estados Unidos, el advenimiento del nazismo en Alemania y la adecuación de formas de producción industrial benéficas para la activación del mercado. En este artículo se narran de forma secuencial algunos de los hechos que llevaron al traslado de personajes centrales de la Bauhaus a las direcciones de los más importantes centros educativos de arquitectura y diseño de los Estados Unidos. En el recuento se trata de poner en claro algunos pormenores del manejo político y gremial que transformó la cultura y el destino de la arquitectura contemporánea hasta hoy en día. Con la intención de que sea una narración fluida, el análisis se divide en dos partes, una primera que da cuenta de las características e identidad de los personajes, y en la segunda, su desempeño e influencias en el nuevo escenario de la arquitectura.

Hay múltiples maneras de hacer recuentos históricos que expliquen los procesos contemporáneos de diseño. En el caso que nos ocupa, nos remontamos a la Inglaterra de finales del siglo XIX y la Alemania de principios del siglo XX, ambas estrechamente relacionadas entre sí, constituyendo veneros y fuentes de dos corrientes protagonistas de la arquitectura contemporánea: *Arts & Crafts*, precursora del retorno a la naturaleza y a un humanismo necesario ante el avance de la industrialización personificada por la máquina y su consecuente mecanización del diseño (y de la vida), y la Escuela Bauhaus, promotora de un funcionalismo práctico, apoyado en la tecnología y opuesto a lo que se consideraba una “estética burguesa” (la arquitectura que llevaba ornamentación, color y exuberancia formal). Hay que tener presente que mientras Europa era el centro que exportaba sus ideas a América, Estados Unidos representaba la gran promesa para el futuro de la humanidad, personificando el “nuevo mundo”, y muchos fueron los científicos y artistas que surgieron en esa época de esperanza: Thomas Alva Edison (gracias a Nikola Tesla), Pearl S. Buck, Buckminster

Fuller, Norbert Wiener, Emily Dickinson, Martha Graham, Elliot Carter, Gertrude Belle Elion, entre muchos otros. Estos son algunos nombres de personalidades sobresalientes, que son parte de una larga lista de grandes inventores, científicos, poetas y artistas de nacionalidad estadounidense, contemporáneos del momento histórico al que nos referimos. Por lo que no todo surgía de Europa hacia América sino que los Estados Unidos, también tenían obra que influía sobre el arte y diseño europeo en el principio del siglo XX. No olvidemos que Londres era la capital mundial financiera mientras que París era el centro cultural universal. Pasadas las dos guerras mundiales, la capital cultural del mundo occidental se trasladó a Nueva York, y sigue siéndolo hasta nuestros días.

PARTE UNO

LOS PROTAGONISTAS

El Museum of Modern Art (MoMA). Este museo ubicado en la calle 53 de la isla de Manhattan, es el sitio más emblemático, simbólico y representativo del mundo del arte occidental. Exponer o ser considerado de alguna manera por esta poderosa institución, es suficiente para consagrar a un individuo, grupo, escuela, movimiento o tendencia cultural. Nueva York es actualmente la capital del mundo cultural y este museo, un eje constitutivo de las tendencias actuales. Su papel y labor han cambiado de ser meramente expositivos a ser deliberadamente educativos. Los museos de hoy se asumen como universidades recordándonos el papel que alguna vez jugaron las grandes ferias mundiales. Los museos ayudan a reconocer y establecer el prestigio de los artistas (como también lo hacen foros como la Bienal de Venecia, inaugurada al final del siglo XIX, las casas editoriales, los festivales, los premios –como el Nobel o el Pritzker–, entre muchas otras instancias y reconocimientos). Sin embargo, por sobre todo ello, el MoMA ha sido y es un lugar de consagración por excelencia. ¿Cómo se creó este museo? Al final de los años veinte del siglo pasado, un grupo pequeño de esposas de millonarios neoyorquinos, fundó una institución dedicada exclusivamente al arte moderno. Una de estas mujeres era Abby Aldrich Rockefeller quien, junto a otros *trustees* (fideicomisarios) con apellidos famosos por sus fortunas: Goodyear, Sachs, crearon el MoMA que hasta la fecha es un museo privado. Lo pudieron hacer a partir de su

poder financiero y pensando en consolidar y situar en el mercado sus propias colecciones de arte. Para ello nombraron como primer director del MoMA a un joven profesor de 27 años, que estaba por egresar de Harvard. La organización del museo se dividía en diferentes departamentos: dibujo, pintura, grabado, escultura, film, fotografía, libros ilustrados y, por primera vez, se incluyó el departamento de arquitectura y diseño. Hoy en día el MoMA es el museo de arte contemporáneo más completo del mundo, con más de 150 000 pinturas, esculturas, objetos de diseño, maquetas, etcétera. Posee 22 000 films, cuatro millones de fotos, biblioteca y archivo con las mejores instalaciones para investigadores, más de 300 000 libros, y un archivo con más de 70 000 artistas. Estas cifras muestran el gran conocimiento que esta contenido en su museo, aunque no necesariamente la justicia en la selección de los creadores.

Alfred H. Barr (1902-1981)

Alfred H. Barr, Philip Johnson y Henry Russell Hitchcock constituyeron un trío de amigos que se conocieron en la Universidad de Harvard, donde coincidieron en el tiempo, aunque cursaban programas diferentes. Alfred H. Barr, Jr. fue un estudiante aplicado (lo que en inglés se define como un *valedictorian*¹); graduado del High School a los 16 años, inició su licenciatura en Historia en la Universidad de Princeton a los 18. A los 24 años (1923) ya era profesor en Vassar College (una de las instituciones de educación superior más selectas y elitistas de Estados Unidos), al mismo tiempo que hacía su doctorado en Harvard. En 1924 hizo su primer viaje a Europa donde conoció a Jere Abbott, y visitó por primera vez la Bauhaus en Dessau. Sachs,² uno de sus maestros, lo recomendó con Abby A. Rockefeller (1874-1964) para que lo nombrara director del nuevo museo que estaba promoviendo. La élite más poderosa

¹ Véase www.theartstory.org/influence-barr-alfred.htm. Se refiere al que es seleccionado para dar el discurso de final de curso o carrera, “vale” es despedida, en inglés “farewell”, que te vaya bien, que lo hagas bien; “dicere”, decir, en suma decir buenos deseos de despedida. Generalmente se escogía a los alumnos con altas calificaciones para esta distinción. Barr era de ese tipo de perfil.

² Integrante de Goldman Sachs (GS), uno de los grupos de banca de inversión y valores más grandes del mundo. Fue fundado en 1869.



Figura 1. Philip Johnson. Dominio público. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philip_Johnson,_Esq.,_April_10,_1963.jpg.

y acaudalada de Estados Unidos quería reunir su colección de arte, e iría ampliando, utilizando como plataforma el MoMA. Barr y Johnson (Albrecht, Barry *et al.*, 2015) fueron los encargados de validar los gustos de una acaudalada élite neoyorquina, organizando un recinto de alto prestigio para ubicar sus colecciones. Barr fue el asesor y comprador de arte para dicha élite, mientras el museo recién inaugurado todavía no compraba obra para su particular acervo. Hicieron historia si consideramos que la selección de ciertos autores sobre otros definiría, con el tiempo, en gran medida, la historia del arte moderno. Sin embargo, Barr no tenía una mirada abarcadora y certera, rechazó y no vio movimientos importantes, como el expresionismo abstracto, que trabajaba marginado a la moda. A pesar de su perfil académico Barr no actuaba como un intelectual conocedor y erudito, sino como un jefe de prensa. Los reportes subrayan el hecho de que no hablara francés ni alemán. Barr conoció a Philip Johnson en 1929, y juntos jugaron “el papel del gran publicista del arte moderno europeo para los americanos”. Su investigación la hacían por correspondencia. Si bien Barr fue un estudiante aplicado, en el diccionario de historiadores del arte³ lo definen como “un mal administrador adepto

a postergar o dilatar sus responsabilidades cuyo prometido libro sobre historia del arte moderno no apareció nunca”.

Philip Johnson (1906-2005)

Fue el hijo de una familia inmensamente rica por sus negocios con el aluminio, residentes en Cleveland, Ohio. A los 16 años el padre le heredó una fortuna, lo que le dio libertad financiera para el resto de su vida. A los 17 años ingresó a Harvard sin dar examen (como ocurre y sigue ocurriendo con los hijos de familias pudientes). Allí estudió la licenciatura en artes y humanidades. En 1930, a los 23 años, se graduó en letras clásicas. Su relación con la arquitectura se originó por decisión de sus amigos, antes de que ingresara a cursarla, cosa que hizo mucho más tarde, a los 36 años, por la urgente necesidad de restablecer su prestigio, amenazado por su falta de credenciales y sus actividades en pro del nazismo y el fascismo estadounidense. En un viaje a Europa, en 1930, Johnson quedó fascinado por Hitler y su ideología, al punto que pronto regresó a Alemania para seguir sus huellas, aprender su doctrina, e incluso se separó de sus amigos y el MoMA, regresó a Cleveland, y junto con su amigo Alan Blackburn, trabajó en favor de candidatos populistas-fascistas. Su inclinación por esta ideología lo llevó a participar en 1938 en una manifestación pro-Hitler en Postdam, y más tarde en la llamada *Sommerkurs für Ausländer* en Berlín. En EUA ayudó a organizar un partido fascista para desde allí apoyar a aquellos con ideologías similares. Cuando los Estados Unidos se enfrentaron a Alemania, esa posición quedó evidenciada como “políticamente incorrecta”. Johnson había sido llamado por Alfred Barr para que colaborara con él en el MoMA. Finalmente decidió abandonar su credo y dedicar dos años (1942-1943) a estudiar arquitectura. Lo hizo en Harvard, cuando ya era director del programa Walter Gropius (a quien él con sus dos amigos, como veremos más adelante, habían traído de Alemania). Johnson jugó un papel clave en ayudar a los arquitectos de la Bauhaus que huían del nazismo, a ingresar a los Unidos.⁴ Johnson estuvo en el ejército y después de la guerra trató de ejercer la archi-

tectura por su cuenta, pero fue hasta 1954, cuando salió del MoMA, que pudo por fin dedicarse a ello. Logró corregir su pasado, se retractó públicamente, considerando su inclinación y simpatía por el nazismo como “una fascinación juvenil por y con el poder”. Hizo todo lo posible por borrar esas huellas, y gracias a su influencia, logró reprimir cualquier acusación o señalamiento, aunque hasta el día de hoy, sigue destacando la imagen que dejó como un ser fascinado por y con el poder.

Henry Russell Hitchcock (1903-1987)

Nacido en Boston, muy joven se convirtió en el líder historiador de arquitectura de su generación. Obtuvo la maestría en Artes de Harvard en 1927. Su primer trabajo importante fue la primera exhibición de arquitectura en el MoMA, cuyo catálogo-libro escribió junto a Johnson. Cuatro años más tarde escribió otro libro sobre el arquitecto Henry Hobson Richardson (1838-1886), a quien sacó de la oscuridad, sosteniendo que sus raíces europeas podían encontrarse en Estados Unidos. Su inclinación por enfatizar la importancia de las tradiciones estadounidenses lo llevó a escribir el libro *In the Nature of Materials, the Buildings of Frank Lloyd Wright*. Fue profesor de las mejores universidades del noreste, entre ellas el MIT y el Smith College, donde fue director del Museo de Arte (1949) y autor de una docena de libros, de los que destaca el recuento de más de 150 años de la historia de la arquitectura (1958), libro de texto de muchas escuelas de arquitectura hasta el día de hoy. Fue creador y presidente de la Sociedad Victoriana de América, quien le puso su nombre a un premio de edición de libro. Otro premio lleva el nombre de su madre, “Premio Alice Davis Hitchcock”, que otorga la Sociedad de Historiadores de Arquitectura de Estados Unidos y su similar de Gran Bretaña. Hitchcock se interesó en los aspectos formales del diseño, y a la persona como determinante de su diseño, disminuyendo la importancia de las fuerzas sociales, sustituyéndolas por aspectos de tipo familiar-genealógico. Murió en Nueva York, sin dejar descendencia.

³ Véase <https://dictionaryofarthistorians.org/barra.htm>.

⁴ Otro diseñador que inmigró fue Marcel Breuer (1902-1981), húngaro de origen judío, ex estudiante de Gropius en la Bauhaus, que había destacado como diseñador de muebles y estuvo a cargo de ese departamento en la Bauhaus.

Frank Lloyd Wright (1867-1959)

Es considerado la máxima eminencia de la arquitectura del siglo XX. Fue un visionario que cambió todos los patrones establecidos. Su carrera duró más de 70 años, durante los cuales diseñó 800 obras cuyas innovaciones tecnológicas y de concepción estética fueron exclusivas y vanguardistas, siempre innovando e inaugurando nuevos estilos arquitectónicos. Siendo galés de origen, el *Arts & Crafts* fue un movimiento que lo nutrió en un principio, pero dada su prolífica obra de final de siglo XIX e inicios del XX, fue Wright quien terminó teniendo un importante ascendiente sobre sus colegas europeos. También fue maestro de muchas generaciones de arquitectos, representante de la lucha por los nuevos valores de la democracia estadounidense, cuyo credo fue su veneración hacia la democracia y la naturaleza. Thomas de Monchaux, profesor de arquitectura de la Universidad de Columbia, resumió recientemente en forma por demás ilustrativa la longevidad de Wright:

...nació dos años después del asesinato del presidente Abraham Lincoln, y murió sólo cuatro años antes del asesinato del Presidente John F. Kennedy. Pasó de la era del



Figura 2. Arquitecto Frank Lloyd Wright. Dominio público. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frank_Lloyd_Wright_LC-USZ62-36384.jpg.

vapor a la era del átomo. Superó todos los espacios y corrientes en los que curadores como Johnson trataron de ubicar a sus diseñadores. Cuando Wright nació el arquitecto H. H. Richardson tenía 30 años, cuando Wright murió, Frank Gehry tenía 30 años.⁵

La presencia o la huella de Wright a lo largo de dos siglos no se diluyó con su muerte ni con el tiempo, a pesar de sus detracto-

res continúa viva hasta hoy. La escuela que fundó, Taliesin, sigue activa, y la Fundación que creó y que lleva su nombre, continúa vigente y creciendo, administrada por su descendencia familiar, estudiantes, colaboradores, historiadores, restauradores y estudiosos de su obra.⁶ Wright es hoy en día el único arquitecto contemporáneo cuya obra se continúa recuperando, preservando, restaurando o reconstruyendo, tanto por el

⁵ Véase <https://franklloydwright.org/building-a-brand-the-enduring-legacy-of-frank-lloyd-wright/> (Consultado en octubre de 2016).

⁶ Véase www.taliesinpreservation.org/visit (Consultado en noviembre de 2018).



Figura 3. Frank Lloyd Wright, Marin Civic Center Post Office. Fotografía: Natalia Porter.



Figura 4. Frank Lloyd Wright, Marin Veterans' Memorial Auditorium. Fotografía: Natalia Porter.

gobierno de los diferentes estados de la Unión Americana, como por sus propietarios, coleccionistas y seguidores.⁷

Lewis Mumford (1895-1990)

Historiador, filósofo y sociólogo, un verdadero hombre de letras y pensamiento, con gran prestigio, sumamente respetado. Fue el primero que vio la profunda diferencia entre la ideología de Wright y el Estilo Internacional. Consideraba a Wright como el más grande arquitecto regional que diseñaba y construía “casas de la pradera” en Wisconsin, y casas mediterráneas en California, en armonía con el clima y el medio. Mumford pensaba que Wright estaba abriendo el camino hacia un nuevo estilo vernáculo americano, y no como un individuo excepcional por su genio. Behrens, un arquitecto de filiación nazi, de la edad de Wright (líneas después nos referimos a él), asimiló estas ideas de Mumford, al mismo tiempo que estaba convencido de que Europa era la vanguardia en arquitectura. En su libro *Der Sieg des guten Baustils (La victoria del nuevo estilo de construir)* Behrens se declaraba enemigo de los que sólo se fijaban en la des-ornamentación de la arquitectura, como un mero formalismo más. Pugnaba por un estilo unificado, abogando por un lenguaje formal racionalista, destacando el *siedlungen* (modelos habitación). Behrens entendió a Wright, pero absorbido por los avances en Europa, lo vio como perteneciente a un viejo orden.

Hermann Muthesius (1861-1927)

Fue un arquitecto, escritor y diplomático alemán. En 1896 el gobierno de su país le encomendó la misión de estudiar el *Arts & Crafts* inglés buscando impulsar el mercado alemán que se había rezagado respecto al inglés. Para ello lo nombraron agregado cultural en la embajada de Alemania en Londres. Se dedicó seis años a investigar las causas del éxito de dicho movimiento que se oponía a la máquina. Su informe final en 1904, se tituló “La casa inglesa”. En él desglosa los fundamentos en que se basaba el *Arts & Crafts* cuyos pilares eran la modestia y la honestidad con los materiales, bases sobre las que Frank Lloyd Wright construiría su propia identidad en esos mismos años.



Figura 5. Lewis Mumford. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Lewis_Mumford_portrait.jpg.



Figura 6. Anna y Hermann Muthesius tomando té en 1900. Dominio público. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anna_%26_Hermann_Muthesius_trinken_Tee_um_1900.png.

Muthesius fue un promotor en Alemania del *Arts & Crafts* que se oponía a la ostentación que mostraba la arquitectura alemana. Aceptaba el beneficio que aportaba dar mayor presencia artesanal a la industrialización del diseño. Junto con Peter Behrens fue uno de los fundadores del movimiento *Deutscher Werkbund*, precursor de lo que sería la Bauhaus. Muthesius fue autor de una influyente serie de libros y artículos que hicieron de él una figura cultural significativa en Alemania. Su visión del arte y las artesanías tuvo fuerte influencia en las escuelas de ese campo y abrió las puertas para que los artistas de la época fueran invitados como maestros.



Figura 7. Arquitecto Peter Behrens. Dominio público. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Behrens_um_1913.jpg.

Peter Behrens y la Deutscher Werkbund (1868-1940)

En 1903 era el director de la Escuela de Artes y Oficios. En 1907 se suma a la *Deutscher Werkbund* junto a Hermann Muthesius. Ese mismo año se establece en Berlín donde realiza proyectos de fábricas y viviendas de los trabajadores, muebles, productos industriales e incluso papelería, carteles, anuncios y escaparates. Contribuye así a consolidar la nueva idea de “identidad corporativa” para cuyo desarrollo era necesario un nuevo tipo de empleador, el industrial visionario involucrado en todos los aspectos producidos por su industria, incluyendo al “consultor” de diseño. Behrens proclamaba con esto la unión del arte y la industria. En los siguientes cuatro años trabajaron en su despacho Walter Gropius, Adolf Meyer, Ludwig Mies van der Rohe y Le Corbusier, siendo Van der Rohe una reconocida influencia, tal como lo declararía el propio Gropius en su libro *La nueva arquitectura y la Bauhaus*. Hitler admiraba una obra de Behrens, la de la Embajada alemana en San Petersburgo. Behrens se había afiliado tempranamente, en 1934, al partido nazi en Austria. La guerra se desató y en 1940, huyendo del frío de su casa de campo, halló la muerte por un ataque al corazón en el Hotel Bristol de Berlín. Otro antecedente de la Bauhaus fue el Weissenhof Estate en Stuttgart, construido como un compo-

⁷ En www.franklloydwright.org (Consultado en noviembre de 2018).

nente de la exhibición “Die Wohnung”, organizada por el Deutscher Werkbund, y supervisada por Mies van der Rohe quien formaba parte del *Novembergruppe*,⁸ hasta la llegada del nazismo. Influidos por Van Doensburg (1883-1931), su eslogan era “Less is more” (“Menos es más”). Asociados con este movimiento encontramos los mismos nombres: Peter Behrens, Le Corbusier, Walter Gropius, J. J. P. Oud, Mart Stam, Bruno Taut y Franz Krause. La exposición citada líneas antes recibió muchos visitantes. En ese mismo año, 1927, Le Corbusier, nacido en 1887, con 40 años de edad publicó su libro *Hacia una nueva arquitectura*. En esa fecha Wright cumple 60 años. Cabe destacar que al conocer a los protagonistas del traslado de la Bauhaus a Estados Unidos, tenemos tres grupos generacionales, algunos coinciden en preferencias por las mismas corrientes intelectuales, mientras que otros comparten otras miradas y principios de formación, situación que lleva socializar en un grupo y diferenciarse de otro.

FRANK LLOYD WRIGHT Y EL PORTAFOLIO WASMUTH

En el año de 1909, a la edad de 42 años, después de dos décadas dedicadas a diseñar y construir las llamadas “casas de la pradera” (*Prairie Houses*), etapa que culmina con tres obras icónicas: la Robbie House (1909) y el Unity Temple, en Chicago (1905-1908) y el Edificio Larkin en Buffalo (1902-1906), Wright hace un deliberado alto en su carrera, cierra sus oficinas, y emigra a Alemania junto con su nueva compañera, Mamah Borthwick Cheney, dejando a su primera esposa, Catherine Lee Tobin (1871-1959), con quien se había casado en 1889 cuando Wright tenía 21 años y ella sólo 18. El primero de sus seis hijos, Lloyd Jr., nacido en 1890, alcanzará a su padre en Alemania con el material para la impresión del Portafolio Wasmuth, preparado con años de anticipación, para ser publicado por Ernest Wasmuth,

basado en Tübingen, dedicado a imprimir exclusivamente libros de arquitectura, arqueología, arte y diseño, que se estableció en Berlín en 1872. La publicación se trata de un portafolio de dos volúmenes gruesos y de grandes proporciones, que contiene 100 litografías de su obra producida entre 1893 y 1909 y textos escritos por él. Fue la primera publicación de su obra que estableció el primer vínculo entre la arquitectura norteamericana y el movimiento arquitectónico europeo. Wright presentó personalmente el *Portafolio* en diferentes ciudades europeas, durante su estancia de octubre de 1909 a octubre de 1910. Su viaje buscaba darse a conocer y vivir de primera mano la arquitectura europea. El impacto del *Portafolio Wasmuth* tuvo incuestionable influencia en la arquitectura europea moderna. Le Corbusier (1887-1965) tenía en ese momento 22 años, Mies van der Rohe (1886-1969), 23; y Walter Gropius (1883-1969), 24 años. Los tres eran jóvenes aprendices en el estudio de Peter Behrens ubicado en Berlín. Está documentado que Behrens adquirió de inmediato ejemplares del portafolio y suspendieron deliberadamente el trabajo del taller para dedicarse a conocer y estudiar la obra de Wright. Le Corbusier compró una copia, así como Antonin Raymond (arquitecto checo), Rudolf Schindler y Richard Neutra (austriacos), quienes años más tarde viajarían a EUA específicamente para trabajar con Wright.

Otro antecedente importante para ubicar el contexto de la exposición de 1932 del MoMA, fue la exhibición itinerante de la obra de Frank Lloyd Wright, inaugurada en la Universidad de Princeton, Nueva York, en 1930. Posteriormente iría a Chicago, Madison, Milwaukee, y de allí, en 1931, cruza a Europa, comenzando por Ámsterdam, Berlín, Stuttgart, Amberes y Bruselas. Wright se ocupaba personalmente de sus proyectos, se apoyaba en ingenieros y expertos de todo tipo, pero era él quien decía la última palabra. El diseño de su exhibición itinerante era una propuesta con base en un sistema de mostradores modulares donde pudiera desplegar su obra siguiendo el criterio de las mesas de dibujo. Quería dar la impresión al público de que no estaba entrando a una galería o museo, sino a la oficina de un arquitecto. Le interesaba dar un ambiente de taller, por lo tanto, la presentación no era uniforme, ni tenía la organización típica de

cuando se cuelgan obras en los muros tipo galerías. Tampoco adoptó los métodos de la vanguardia europea en sus exposiciones, ni las modas respecto a los letreros. Wright no acompañó la exhibición a Europa, enviando a un encargado. En Europa lo apoyaban H. Th. Wijdeveld, Heinrich de Fries y Erich Mendelsohn.

En Berlín, en 1931, después de haber sido expuesta en Ámsterdam, Walter Curt Behrendt se hizo famoso por defender a Wright de los ataques que recibía por parte de los críticos. Lo hizo publicando en las páginas del *Frankfurter Zeitung* el ensayo titulado “Wright o Le Corbusier”, que desató un debate. En general, si bien realiza una crítica al excesivo uso de ornamentación de Wright, su ensayo era halagador, y lo definía como el “padre fundador de la arquitectura moderna” y “el primero en hacer una contribución desde América a Europa”. Cabe destacar que, por casualidad, su exhibición compitió con otra titulada “La habitación de nuestro tiempo”, con obra de Mies van der Rohe y su socia y compañera, Lilly Reich (1887-1947).

Habían pasado ya dos décadas desde la primera visita de Wright, en 1909, cuando Mies y sus colegas eran unos jovencitos. La exhibición no tenía un catálogo, pero cuando Wijdeveld aceptó mostrarla en Ámsterdam, Wright vio la oportunidad de publicar algo. Wijdeveld (1885-1987), considerado el más imaginativo arquitecto en la historia de Holanda, había publicado un libro en 1925 sobre Wright, titulado *La vida y trabajo del Arq. Frank Lloyd Wright*. Después de ese libro Wright había imaginado y concebido publicar otro más ambicioso sobre sí mismo (a partir de una compilación de artículos en la revista *Architectural Record*, publicados de 1927 a 1929). El proyecto del libro se organizó cronológicamente, mostrando las obras de Wright, por capítulos titulados: “Piedra”, “Madera”, “Concreto”, “Vidrio”, etc. El libro se titularía *Materia Creativa en la Naturaleza de los Materiales*, y abarcaría toda su carrera hasta esa fecha. Como no se lo quisieron publicar en EUA, Wright le propuso a Wijdeveld aprovechar ese material para hacer una monografía que sirviera como catálogo, cosa que aceptó, pero no logró reunir los fondos para llevarlo a cabo. Tampoco Wright pudo publicarlo en los Estados Unidos. Fue hasta 1940, que en el contexto de elaboración del catálogo para la retrospectiva de su obra en

⁸ El *Novembergruppe* (Grupo de Noviembre), se refiere a la revolución de 1918, movimiento ligado al expresionismo. Busca reorganizar el arte alemán después de la Primera Guerra Mundial. Entre sus miembros figuraron artistas como Kandinsky, Klee, arquitectos como Mendelsohn y Mies van der Rohe, y compositores como Alban Berg y el dramaturgo Brecht. Fue una asociación de artistas con el objetivo de exponer, conjuntamente, sus trabajos, hasta su disolución con la llegada del nazismo.

el MoMA (tema del segundo apartado de esta narrativa), usó la idea del libro que tituló *En la Naturaleza de los materiales*. Como veremos líneas después, tampoco se pudo publicar, sino hasta dos años más tarde, como sustituto del catálogo de la exhibición en el MoMA, con el mismo título.

Por lo expuesto hasta aquí, es importante reconocer y no olvidar que, contrariamente a lo que se nos ha acostumbrado a pensar, no siempre es Europa la que influye sobre América. En este caso sucedió lo contrario. El paso de Wright por Europa tuvo gran influencia en la arquitectura, movimientos y escuelas europeas, como se muestra en la obra de Willem Marinus Dudok (1884-1974) y Walter Kurt Behrendt (1884-1945), arquitecto, escritor, editor, quien escribió un reporte del *Portafolio* en 1911. La presencia de Wright también sirvió de enlace entre el *Arts & Crafts*, al que Wright mucho le debía (pensemos en Sullivan, su *lieber meister* [amado maestro] y la relación con Charles Robert Ashbee, representante del *Arts & Crafts*, que databa de 1900). Aunque Wright negaba toda influencia europea, en su vida no se limitó a admirar a los anglosajones, también se dejó influir por culturas como la japonesa, la maya y la mesopotámica. Sin embargo, atestigua su influencia en Europa el movimiento holandés que nace en 1917, conocido como *De Stijl*, cuyo líder Theo van Doesburg (1883-1931) se apega al estilo de Wright, y reconoce su influencia. La Bauhaus se funda en 1919 por Walter Gropius en Weimar, incluyendo y habiendo asimilado genéticamente el ejemplo de Frank Lloyd Wright.

PARTE DOS LA HISTORIA

En este apartado se narra el traslado de la Bauhaus a los Estados Unidos y, por consiguiente al resto de América. En 1929, año de la Gran Depresión, un grupo de filántropos, guiados por la familia Rockefeller, crearon el Museo de Arte Moderno (MoMA). Este recuento inicia con la decisión de presentar la primera exposición de arquitectura moderna en el museo, bajo el título de "Modern Architecture: International Exhibition", misma que se inauguró el 9 de febrero y se cerró, como se había programado, el 23 de marzo de 1932. Los curadores fueron el crítico e historiador Henry Russell-Hitchcock, el joven acaudalado Philip Johnson, y el primer director del MoMA, Alfred Barr, condiscípulos en

Harvard y habían iniciado una gran amistad que duraría toda la vida. John D. Rockefeller Jr., por medio de su esposa Abby Aldrich Rockefeller, encargó a este trío de amigos organizar en un recinto sus colecciones de arte y las de sus amigos, además de promover a los artistas considerados representativos de la vanguardia. Europa era considerada la principal fuente de cultura, y estos tres jóvenes efectuaban repetidas búsquedas por aquel continente para hallar lo que fuera más representativo de lo avanzado, y pudiera identificarse como vanguardia. En su búsqueda privilegiaron a determinados pintores como los impresionistas, que eran sus favoritos en desmedro de otros como los expresionistas alemanes, por ejemplo. Un centro que les llamó poderosamente la atención fue la Bauhaus, misma que decidieron seleccionar como representante del último grito de la moda en arquitectura y diseño. Fue así que siguiendo estos criterios decidieron hacer la primera exposición de arquitectura, buscando abrir un nuevo camino útil para poner bajo la atención del público la nueva arquitectura. Para ello Alfred Barr nombró como encargado del departamento de arquitectura y diseño a su amigo Philip Johnson, que en ese entonces era un joven estudiante de 23 años. Russell Hitchcock fungía como historiador que redactaría el catálogo libro que acompañaría a la exposición. Fue así como convinieron promover y consolidar lo que ellos mismos bautizaron como el "Estilo Internacional" en arquitectura, una etiqueta que no expresaba lo que en realidad significaba el trabajo de la Bauhaus, y se justificaba más como parte de la mercadotecnia.

Los representantes más sobresalientes de la Bauhaus invitados a dicha exposición fueron los alemanes Walter Gropius (1883-1969), fundador en 1919 de la Bauhaus, y Ludwig van der Rohe (1886-1969), quien en 1930 había sido el último director de la Bauhaus. También fue invitado el suizo-francés Le Corbusier (1887-1965), y el holandés, Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), nombres que ya ubicamos claramente en la parte uno de este escrito.⁹ La exhibición descartaba a otros arquitectos prominentes de la época, le daba la espalda a su propio país y

⁹ Repetimos los años de nacimiento y muerte porque ayuda a ubicar estas tres generaciones que se intercalan e interactúan a lo largo de la narrativa.

discriminaba, sin que nadie los detuviera, a aquellos que no entraban en sus preferencias o gustos. Así como en pintura excluían a movimientos importantes, como el expresionismo alemán, o el movimiento iniciado en Barcelona por Antonio Gaudí, tomaron la asombrosa decisión de excluir a su coterráneo Frank Lloyd Wright de la exposición. Haciendo caso omiso de su fama y prominencia en el escenario de la arquitectura no sólo estadounidense, sino también europea, y de la influencia que había ejercido en la misma Bauhaus, pesaban más en ellos las brechas generacionales, pues Wright era veinte años mayor que la generación de la que se estaban ocupando. Como ya se ha señalado, mientras estos amigos "harvardianos" estaban apenas en sus veintes, sus escogidos europeos habían nacido con el siglo y Wright estaba en mitad de los sesenta. Esa razón determinó que lo excluyeran como parte del pasado. Sin embargo, Wright a sus 65 años, seguía tan activo como lo había estado 20 años después y todavía más. El argumento de la edad no era más que una excusa para justificar su arbitrario desdén hacia un arquitecto consagrado que se autodenominaba como el más grande de todos los tiempos. La edad le esgrimió Johnson cuando definió irónicamente a Wright como "el mejor arquitecto del siglo XIX". Philip Johnson reconoció muchos años después su animadversión hacia Wright, como podemos ver y escuchar de su propia voz en YouTube.¹⁰

Mientras la exposición en el MoMA se organizaba (1930), al mismo tiempo, se encontraba en exhibición una exposición itinerante de Wright en Europa. Exposición que se había gestado y mostrado poco tiempo antes en la Universidad de Princeton (EUA), además, de la invitación a dar ocho conferencias, que Wright redujo a seis agregando la idea de una exposición y una publicación. Fueron proyectos nacidos después de la Gran Depresión (1929), que redujo el trabajo de arquitectura y orilló a Wright a dedicarse a escribir, divulgar su obra y publicar sus crea-

¹⁰ Véase en YouTube la entrevista a Johnson, en www.youtube.com/watch?v=bHb0DB6pnk4 donde, en el minuto 19:18, reconoce que se burló de Wright y mirando hacia el cielo le ofrece disculpas, no sin cierto sarcasmo. Una actitud de alto cinismo, propia de este arrogante arquitecto.

ciones. En 1932 Wright funda con Olgivana, su esposa, la “Confraternidad Taliesin”, una escuela de arquitectura aún vigente. La primera generación fue de 23 estudiantes. Ese mismo año publicó sus libros clásicos *Una autobiografía* y *La ciudad que desaparece*.

Wright estaba convencido de que la arquitectura orgánica que sustentaba se adelantaba a los tiempos, y sostenía ideales de un cambio paulatino hacia unos Estados Unidos respetuosos del medio ambiente, de la Naturaleza, consecuentes con la promesa de nuevo mundo. Wright simbolizaba e imaginaba a los habitantes viviendo en casas semi rurales, enarbolando su rechazo a los grandes centros urbanos. Su proyecto urbanístico lo intituló “Broadacre City”, misma que diseñó y plasmó en fabulosas maquetas (aún conservadas) que tuvieron mucho impacto sobre sus contemporáneos. Wright era un diseñador que resolvía, personalmente, todo lo que formara parte de un proyecto, desde los aspectos macro: concepto, estructura, disposición, hasta los más micro, como pestillos, molduras o bisagras. Además era un inventor, al que se le deben muchas técnicas que hoy son de uso y aplicación común, pero que no existían hasta que él las ideó, como el concreto precolado, los bloques reforzados con varilla, el aire acondicionado, el vidrio estructural, las ventanas de doble vidrio, las puertas de una hoja de cristal, el mobiliario de metal, sistemas de calefacción en suelo radiante, sistemas de pilotaje flotante por fricción (que impidieron que su Hotel Imperial de Tokyo sufriera algún daño durante el devastador terremoto de 1922), entre los que se distinguía el uso del volado o “cantilever”¹¹ que caracterizó muchas de sus obras, y bastante más. Su condición de que era un arquitecto que continuaba abriendo caminos de avanzada era indudable.

A pesar de estas evidencias, Alfred Barr y Philip Johnson mantuvieron su decisión de apartar a Wright del grupo de creadores más jóvenes que cumplían con el canon que ellos habían sintetizado con la etiqueta de “estilo internacional”. En su lugar, le brindaron espacio a arquitectos como el suizo William Lescaze (a quien se le atribuye ser el creador del rascacielos en estilo internacional); al arquitecto Monroe B. Bowman

(1901-1994) y a su hermano Irving, quienes se habían dedicado a diseñar y fabricar muebles metálicos (carrera que luego derivó a estructuras industriales y comerciales), así como a los dos únicos estadounidenses de la muestra: Richard Neutra (1872-1970) y Raymond Hood (1881-1934). De esta manera el mensaje estaba dado, se pretendía promover determinado paradigma, marginando otras tendencias, y situando fuera del mapa a los que ellos consideraban que no correspondían al modernismo concebido en Europa. Johnson junto con Russell-Hitchcock habían viajado a Alemania en el verano de 1930, y visitaron la exposición de Wright en Berlín. Johnson la calificó como “espanzosa”. Si comparamos las características de las exposiciones de esa época de transición (existen fotos que permiten comparar el concepto museográfico y los textos de apoyo) deduciríamos que el joven Johnson, rechazaba la disposición, el mobiliario, y el mismo concepto de exposición con el que Wright enfatizaba el enfoque personal de su mensaje. Wright definía todo, y lo hacía con su lenguaje, su caligrafía, incluso aplicando una curaduría muy propia, que subrayaba sus valores desplazando toda imposición externa, y eso no comulgaba con los planes existentes de los promotores que eran a la vez sus críticos. Lo que en cambio tenía impresionado a Barr y a sus asesores, era lo que habían visto en sus visitas a la Bauhaus, donde con base en entrevistas y cursos que allí tomaron, delinearon las características de lo que llamaron “aspectos estilísticos básicos” de la “arquitectura internacional”, que fueron los siguientes:

- volúmenes antes que masas,¹²
- balance antes que simetría,
- erradicación del ornamento aplicado,
- simplificación radical de las formas,¹³

¹² La masa, como solidez estática –calidad primordial de la arquitectura– se sustituye por una apariencia de volumen o, más exactamente, de superficies planas que delimitan un volumen. Veamos la arquitectura de Wright con el uso del ladrillo macizo y sus masas jugando. Veamos lo que hereda la Bauhaus, la caja, planos que rodean un volumen, como una caja de zapatos. Veamos cómo se construye hoy, un esqueleto (la estructura) envuelto tan sólo por pantallas protectoras (de vidrio), el arquitecto de hoy rara vez evita esta apariencia de superficie, de volumen.

¹³ La inclinación por volúmenes como paralelepípedos, y su simplificación, erradicando cornisas, dinteles, marcos, etc., lleva a que a esta arquitectura se le conozca como de “cajas de zapatos”.

- vidrio, acero y concreto como materiales preferentes,
- transparencia en los edificios,
- énfasis en la estructura,
- uso de técnicas de producción masiva.

Los lemas que representaban esta ideología fueron: “una estética basada en la funcionalidad, y no en el historicismo”,¹⁴ “el ornamento es un delito”,¹⁵ “la forma sigue a la función”¹⁶ y “la casa es una máquina para vivir” (definición de Le Corbusier).

La meta era definir un estilo que encapsulara el concepto de modernismo, a partir de determinadas figuras que escogieron siguiendo su voluntad e instinto. Wright, por su parte, durante su carrera desarrolló un lenguaje en el que la forma exterior era la expresión integral de los espacios interiores del edificio. Para Wright la forma no sólo seguía a la función, sino que la forma y la función eran una. Creía que las paredes y cubiertas podían definir y diferenciar el edificio sin confinarlo. Por consiguiente, los diseñaba desde adentro hacia afuera.

Al fin y al cabo, tal como Wright dijo –declaró Bruce Brooks Pfeiffer, director de los archivos Wright–, ¿por qué defender un principio que funcione en la parte si no lo hace en el todo?

Ante el conflicto que planteaba esta exclusión, Lewis Mumford, el famoso historiador y filósofo, intervino ante el grupo de amigos para hacerles ver que no podían excluir a Wright de una exposición de esa importancia. Al mismo tiempo convenció a Wright para que aceptara. Sin embargo, esta aceptación fue forzada y confinaron

¹⁴ El historicismo en arquitectura, también denominado romanticismo, es el que vimos que se desarrolló en la Inglaterra de final del siglo XIX y principios del XX, que buscaba recuperar la arquitectura de tiempos pasados. Pensemos en los Prerrafaelistas. Se trataba de conocer lo que Ruskin llamó las Siete Lámparas de la Arquitectura (valores) en la historia. En su caso, el *Arts & Crafts*, buscaba combatir la falta de calidad de los productos industriales, su impacto negativo en la sociedad y la economía, y regresar a la Naturaleza y las virtudes propias de una arquitectura humanista.

¹⁵ Esta declaración totalitaria proviene de Adolf Loos, quien propuso meter en la cárcel al que ornamentara una obra. Véase <http://paperback.infolio.es/articulos/loos/ornato.pdf> (Consultado en octubre de 2017).

¹⁶ Véase <https://dibujoarquitectonicoetsaun.wordpress.com/2013/05/11/frank-lloyd-wright/> (Consultado en octubre de 2017).

¹¹ Véase <https://en.wikipedia.org/wiki/Cantilever> (Consultado en septiembre de 2019).

a Wright a un espacio por separado justificando su presencia como un antecesor del nuevo movimiento. Como dice *Wikipedia* en su sección dedicada al estilo internacional:

[...] el trabajo del más prominente arquitecto moderno en Estados Unidos, Frank Lloyd Wright, fue incluido sólo como contraste a los ejemplos del estilo internacional, y lo que se exhibió no fue incluido en la publicación posterior de la exposición.¹⁷

La comunicación entre ellos se manejaba por correo y como proyecto a futuro. Wright era combativo, y nunca daba un paso atrás. Ante las críticas a su exposición en Berlín había escrito un ensayo dirigido a los alemanes, titulado “A mis críticos en la tierra del Danubio y el Rin”. En ese artículo dirigido a Wijdeveld, Mendelsohn y Klumb, Wright ataca el modernismo y el uso de la máquina como un símbolo de la arquitectura, apoyando la idea de la imaginación individual al servicio del arte. “No crean que matemáticas es música, aunque la música sea sublimada por las matemáticas”, decía en dicha misiva, “mi empleo de la geometría, no es un fin en sí mismo”; “la máquina es simplemente una nueva herramienta, para responder a la sed natural del alma humana por la belleza”. Esto ahondó la brecha que ya se había abierto durante los años 20 entre el movimiento arquitectónico alemán y él. El antagonismo que percibió por parte de Johnson, lo puso a la defensiva y esa tensión siguió creciendo. En abril de 1931 Philip Johnson le escribe a Wright una carta formal para que enviara un modelo o maqueta de su propuesta para su parcela en la exposición. Desde abril a diciembre de ese mismo año, Johnson y Wright se vieron sólo una vez, Johnson había permanecido todo ese tiempo en Europa trabajando con los invitados europeos. Cuando Wright vio con claridad que lo estaban marginando, escribió una carta de tres páginas, vitriólica e insultante, a Philip Johnson, en la que renunciaba a formar parte de la exhibición. Johnson le contestó sin emoción y diplomáticamente. Sólo un mes antes de la inauguración de la exposición en el MoMA, Wright supo queie-

nes participarían. Aceptaba estar junto a los cuatro exponentes europeos (Mies, Corbu, Gropius y Oud), pero cuando supo que también formarían parte de la exposición Hood y Neutra,¹⁸ estadounidenses nacidos en Chicago, su ciudad, envió el siguiente telegrama:

Mi camino ha sido muy largo y muy solitario, como para humillarme a último momento ante mi público como un arquitecto modernista, en compañía de un auto-propagandista y de un sobre-auto-evaluado comerciante. Lo siento, pero de manera amable y definitiva, quíteme de su promoción.¹⁹

Finalmente, a través de nuevas negociaciones se logró que Wright aceptara participar con la condición de que se publicara como parte de su trabajo un ensayo suyo titulado “Of Thee I Sing” (A ti te canto)²⁰ que se publicaría en la revista *Shelter*. El artículo era extenso y en él atacaba al modernismo europeo y a sus defensores, a los que bautizó como “gente de mente estrecha”. Por fin en 1932 se inaugura la exposición²¹ que posteriormente sale de *tour* por el país. Para Wright era clara la importancia que tenía el participar en el MoMA. De todos modos, ubicado en el margen y excluido del catálogo, Wright no asistió a la apertura de la exhibición. Afortunadamente era una época en que las controversias eran comunes y hasta se las provocaba, de modo que aprovecharon la tensión creada para organizar un seminario y publicar ensayos, incluido el “A ti te canto”. Tiempo después, en una visita de Johnson y Hitchcock a Chicago, Wright los invitó a su casa, como una forma de contemporizar.

¹⁸ Neutra había conocido a Wright en 1923 y trabajado en algunos proyectos con él. Le tenía un gran respeto y devoción, al extremo de que a uno de sus hijos lo bautizó Frank Lloyd. Luego se fue a Los Ángeles a instalar su despacho.

¹⁹ “My way has been too long and too lonely, to make a belated bow to my people as a modern architect in company with a self advertising amateur (Hood) and a high powered salesman (Neutra). Sorry but kindly and finally drop me out of your promotion”.

²⁰ Es el título de una comedia musical de los hermanos Gershwin que se estaba representando ese mismo año.

²¹ Exposición estilo internacional. En www.archdaily.com/409918/ad-classics-modern-architecture-international-exhibition-philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock, en este artículo ni siquiera se menciona a Frank Lloyd Wright.

LA EXPOSICIÓN HACE UNA PROMOCIÓN DE LA BAUHAUS Y DETERMINADO TIPO DE ARQUITECTURA

El libro catálogo de la exposición internacional, escrito por Hitchcock, busca introducir al público estadounidense en las nuevas corrientes europeas, promovidas por la Bauhaus. Este catálogo no era más que una extensión del libro publicado por Hitchcock en 1929 titulado: *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*. No era un texto explicativo que ubicara la exposición en su contexto sino, citando al crítico Manfredo Tafuri: “esos textos no eran históricos, sino a la manera de un manifiesto proclamando el nacimiento de una nueva arquitectura”. Muchos arquitectos modernistas no estuvieron de acuerdo con esta definición que buscaba promover un determinado canon arquitectónico, porque consideraban que ellos habían dejado atrás la idea de “estilo”, así como las identidades basadas en nacionalidades, geografía, lo continental o lo extracontinental, etc. El famoso historiador Nicolás Pevsner (1902-1983) también estuvo en contra de lo que la exhibición pretendía establecer. Sin embargo, la exposición se hizo, y eso definió a sus curadores, como a sus invitados, y a las autoridades mayores, tomando partido por la “arquitectura internacional” como la vanguardia arquitectónica de la época, haciendo a un lado o pretendiendo ubicar en el pasado la arquitectura orgánica de Wright, donde seguían vivos los principios de la *Arts & Crafts* y su humanismo. Se abre una grieta entre un lenguaje basado en el vidrio y el acero, cuyo efecto masivo adquiere un efecto de superficies planas que limitan el volumen, cambiando los símbolos arquitectónicos que Wright seguiría defendiendo como el ladrillo macizo. La arquitectura actual derivada de aquellas decisiones, muy convenientes al mercado de materiales, es por dentro y por fuera simples planos que rodean un volumen. Caminamos entre pantallas de vidrio que pretenden proteger pero no logran hacerlo, al contrario, encierran y asfixian.

Con esa autoridad y sus vínculos con el medio, los tomadores de decisiones, dirigidos por los dueños del capital, le abrieron a los arquitectos de la Bauhaus el camino y los acuerdos políticos para que se establecieran en las universidades como directores de las escuelas de arquitectura y diseño, Gropius en Harvard y Mies van der Rohe en Chicago.

¹⁷ Véase [https://en.wikipedia.org/wiki/International_Style_\(architecture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/International_Style_(architecture)) (Consultado en septiembre de 2019).

Pronto sus oficinas comerciales se ubicaron cerca de sus aulas universitarias, y desde esa posición tuvieron acceso a los más importantes contratos y proyectos de la época.

A pesar de la marginación a la que había sido orillado, Frank Lloyd Wright no se detuvo en su práctica profesional y muy pronto, a través de la escuela Taliesin West, a la edad de 67 años, logró importantes encargos, entre ellos el edificio Johnson Wax, en Racine, y la casa Jacobs, en Madison, ambos en Wisconsin y en 1935, la famosa Casa de la Cascada (Fallingwater). Esta casa, como ninguna otra anterior en la arquitectura de Wright, estaba en contra y no cumplía con las características del canon definido por los promotores en Estados Unidos de la Bauhaus. Sin embargo, junto con sus otras obras recientes, se presentaron como lo más avanzado en diseño de la época, lo que le ganó a Wright aparecer en 1938 en la portada de la revista *Time*, como “el hombre del año”. No sólo ello, sino la propuesta de exponer en Boston y más tarde en el MoMA, esta vez exposiciones personales donde podía presentar toda su obra. Wright tomó esa invitación como una reivindicación provocada por su propia obra, y en ese ánimo tituló a la muestra: “La exposición para terminar con todas las exposiciones” (“The show to end all shows”). Eso ocurrió en el año 1940.

Sin embargo, frente al resurgimiento cíclico de Wright, que en todas sus etapas mostraba cambios radicales en su obra, inspirada en diferentes culturas y mostrando revolucionarios avances técnicos que se convertían en novedosas propuestas de diseño, sus enemigos lograban marginar su presencia, en una guerra mediática donde se aplicaba todo el poder del capital y de los medios para oscurecerlo. La lucha por conquistar el mercado tenía en los autores y promotores de la Bauhaus, líderes poderosos y asociados clave. En un país inmenso como Estados Unidos, cuantitativamente el estilo llamado internacional se fue imponiendo contra la escuela de Wright, que se sometía menos a la estandarización y la máquina. Harvard y Chicago le cambiaron la nacionalidad a la Bauhaus. Dejó de ser alemán para ser estadounidense. Le Corbusier hizo algo parecido en América del Sur, dejando en su arquitectura el ejemplo de sus máquinas para vivir y los edificios montados sobre columnas separados del suelo. Modelo que hasta hoy se repite como argentino o brasileño. El mal

estaba hecho, el estilo internacional irá a predominar en el mercado, debido a su simplicidad práctica, que no requería mayor ingenio ni mucha sensibilidad, sino la aplicación de fórmulas mercantiles, accesibles en el mercado en expansión de partes para el mecano deshumanizado en que se convirtió el diseño arquitectónico. Cajas de zapatos que han perdurado hasta el día de hoy. Es revelador comparar las primeras obras de Gropius, Le Corbusier, y Mies van der Rohe, con lo que se hace hoy. Veremos que el modelo se ha repetido hasta la saciedad, sin agregar por eso belleza alguna al mundo en que vivimos.

Por su parte, Wright continuó trabajando con mucho éxito hasta su muerte, a los 92 años que ocurrió seis meses antes de la inauguración de la obra que pudo supervisar personalmente, en el Museo Guggenheim de Nueva York. Luego vinieron muchas más.

Nueva York permite al visitante ponerse a prueba sobre la forma en que estas dos escuelas, la de Wright y la Bauhaus, han educado nuestra percepción estética. Por un lado, está el Guggenheim, como una llamada de atención a la cuadrícula lineal que vamos viendo a medida que caminamos hacia el Museo Metropolitano de Arte (el MET) de 1872, hasta llegar al sur de la isla, y encontramos con el edificio Seagrams de Mies van der Rohe y Philip Johnson, que mantiene hasta hoy su estatus emblemático de la “nueva arquitectura internacional” por encima de su origen y múltiples críticas (no olvidemos los murales Seagrams, el Four Seasons y Mark Rothko,²² o la historia de la arquitecta Phyllis Lambert y el Seagrams).²³

EPÍLOGO

Los que promovieron la arquitectura internacional, teniendo a Philip Johnson como líder, pusieron especial esmero en hacer todo lo posible por marginar a Wright. Utilizaron diversas estrategias para detener deliberadamente la difusión de sus trabajos. Durante décadas fue difícil encontrar en las librerías sus libros, y poco se publicó acerca de su vida y obra. Tuvieron que pasar décadas para que los propios estadounidenses volvieran a descubrir a Wright. Descubri-

²² www.homines.com/arte_xx/rothko_murales%20_seagram/index.htm (Consultado en septiembre de 2019).

²³ https://elpais.com/cultura/2017/06/02/actualidad/1496432023_208398.html (consultado en septiembre de 2019).

miento que promovió Thomas Monaghan (el creador y propietario de Domino's Pizza), que pasó de la gastronomía a la restauración y salvaguardia de la herencia Wrightiana. Al hacerlo, cuando ya muchas de sus obras habían caído en la negligencia de sus dueños y de la comunidad, otros mecenas se acercaron a la Fundación Wright, y encontraron un filón de material precioso que de inmediato se comenzó a restaurar. Hoy se invierte en el cuidado y difusión de su obra, más dinero que el que se dedica a ningún otro monumento o autor histórico. Su escuela Taliesin sigue produciendo arquitectura, su estilo, muebles, nuevas versiones del *Arts & Crafts*, se siguen produciendo en muchas fábricas de Estados Unidos y Canadá, y su nombre ha vuelto a formar parte de la enseñanza de la arquitectura. Hoy, sus descendientes (de todo tipo), familia, alumnos, simpatizantes y seguidores, y en especial sus oficinas activas en Taliesin, le dieron nuevo impulso a la Fundación Frank Lloyd Wright que él mismo estableciera en 1940 para preservar su obra.

Si bien durante el apogeo de Johnson y sus protegidos, Wright y sus obras estuvieron ausente de las librerías, hoy, redescubierto por historiadores y coleccionistas nos encontramos con un acervo artístico inmenso, producto de que Wright fue altamente prolífico en su producción, dibujando más de mil estructuras, 532 completamente construidas. Basta utilizar los buscadores básicos en Internet para encontrarnos con material inabarcable. Así como Wright dio clases, conferencias, escribía y producía diseño industrial, gráfico, urbanístico y diseño interior, hoy lo siguen haciendo sus seguidores en ciudades y universidades del mundo. En 1991, el Instituto Americano de Arquitectos (AIA por sus siglas en inglés) lo nombró “el más grande arquitecto estadounidense”. Actualmente podemos encontrar su obra de manera accesible, gracias al potencial comercial que su arte significó para el mercado. Hoy, si bien la herencia Bauhausiana, deformada y disminuida al estilo modernista y post-modernista que nos agobia, domina el mercado, Frank Lloyd Wright es estudiado, publicado, accesible a las nuevas generaciones, venerado y reconocido como uno de los más grandes arquitectos de la historia de la humanidad. Invitamos al lector a que haga el ejercicio de reconocer en la arquitectura que nos rodea, la presencia de la Bauhaus y la presencia del *Arts & Crafts*,

es un ejercicio muy interesante y útil para reeducar nuestro ojo, así como para reconocer los valores legítimos y admirables de nuestros creadores, al mismo tiempo que se descartan y hacen a un lado las repeticiones sin alma que mucho empobrecen nuestro perfil urbano.

FUENTES CONSULTADAS

Albrecht, Donald, Barry Bergdoll et al. (2015). *Partners in Design: Alfred H. Barr Jr. and Philip Johnson*. Nueva York: The Monacelli Press.

Brooks Pfeiffer, Bruce (2008). *The Essential Frank Lloyd Wright, Critical Writings on Architecture*. Scottsdale, Arizona: The F. LL. W. Foundation.

Droste, Magdalena (2002). *Bauhaus-archiv 1919-1933*. Madrid: Taschen.

Farr, Finis (1966). *Frank Lloyd Wright, Biografía*. México: Editorial Diana.

Friedland, Roger y Harold Zellman (2006). *The Fellowship, The untold story of the Taliesin Fellowship Regan*. EUA: Harper Collins.

Heinz, Thomas A. (2007). *The vision of Frank Lloyd Wright*. Nueva Jersey: Chartwell Books.

Horan, Nancy (2007). *Loving Frank*. EUA: Random House.

Maccarter, Robert (ed.) (2005). *On and By Frank Lloyd Wright. A Primer of Architectural Principles*. Londres: Phaidon Press.

Nesbitt, Katem (ed.) (1996). *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory 1965-1995*. Princeton: Princeton Architectural Press.

Parker M., Philip (ed.), INSEAD (2009). Icon Group International (2009). *Bauhaus Webster Timeline History (1861-2007)*.

Reed, Peter y William Kaizen (2004). *The show to end all shows*. Nueva York: The Museum of Modern Art.

Secrest, Meryle (1992). *Frank Lloyd Wright. A Biography*. Chicago: The University of Chicago Press.

Sudjic, Deyan (2015). *B de Bauhaus*. Londres: Penguin Books.

Valdez de León, Gustavo A. (2003). *Bauhaus crítica al saber sacralizado*. Palermo: Universidad de Palermo, Cuaderno 15, noviembre: 69-83.

Wolfe, Tom (2009). *From Bauhaus to your House*. Nueva York: Picador.

Referencias electrónicas

<http://paperback.infolio.es/articulos/loos/ornato.pdf>.

<https://dibujoarquitectonicoetsaun.wordpress.com/2013/05/11/frank-lloyd-wright/>.

<https://dictionaryofarthistorians.org/barra.htm>.

https://elpais.com/cultura/2017/06/02/actualidad/1496432023_208398.html.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Cantilever>.

[https://en.wikipedia.org/wiki/International_Style_\(architecture\)](https://en.wikipedia.org/wiki/International_Style_(architecture)).

<https://franklloydwright.org/building-a-brand-the-enduring-legacy-of-frank-lloyd-wright/>.

www.archdaily.com/409918/ad-classics-modern-architecture-international-exhibition-philip-johnson-and-henry-russell-hitchcock.

www.franklloydwright.org.

www.homines.com/arte_xx/rothko_murales%20_seagram/index.htm.

www.taliesinpreservation.org/visit.

www.theartstory.org/influence-barr-alfred.htm.

www.youtube.com/watch?v=bHb0DB6pnk4.





Figuras 8 y 9. "Seagram Building". Fuente: JMTP is licensed under CC BY-NC 2.0.