

# **Del Movimiento Moderno al 'modernismo' fordista: la desactivación de sus ideales en su *translatio imperii*** From the Modern Movement to Fordist 'Modernism': The Deactivation of its Ideals in its *translatio imperii*

Jorge Minguet Medina

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Málaga

Traducción [Translation](#) Zita Thompson

## **Palabras clave** [Keywords](#)

Movimiento Moderno, modernismo fordista, Estilo Internacional, Gropius, Mies, Meyer, Bernays, Bauhaus  
[Modern Movement](#), [Fordist Modernism](#), [International Style](#), [Gropius](#), [Mies](#), [Meyer](#), [Bernays](#), [Bauhaus](#)

## **Resumen**

El traslado del centro de la cultura arquitectónica de Europa a América en el seno de una general *translatio imperii* modificará por completo la orientación social del Movimiento Moderno y lo transformará en un estilo políticamente desactivado que preferiremos llamar 'modernismo' fordista. Las capas de esta transformación son diversas y convergentes: el intento de integración y la posterior huida de los regímenes totalitarios por parte de los grandes ideólogos del moderno, su selección y asimilación a la cultura de la iniciativa privada americana, y finalmente el triunfo incuestionable de la ideología del consumo y su alineación con el nuevo y estetizado estilo, completarán gradualmente este cambio diametral en la historia de la arquitectura del siglo XX. La segunda parte del siglo no se entiende si no es a través del filtro de esta velada, pero radical transformación.

## **Abstract**

The transfer of the center of the architectural culture from Europe to America within a general *translatio imperii* will completely modify the social orientation of the Modern Movement and transform it into a politically deactivated style that would be preferably called Fordist Modernism. The layers of this transformation are diverse and convergent: the attempt of integration within, and the later flight from totalitarian regimes by the great ideologues of the modern; their selection and assimilation to the culture of American private initiative; and finally, the unquestionable triumph of the ideology of consumption and its alignment with the new and aestheticized style will gradually complete this diametral change in the history of twentieth-century architecture. The second part of the century can't be understood but through the filter of this veiled but radical transformation.

**Antecedentes. Estilo Internacional y decadencia de la Bauhaus.** Cuando en junio de 1944, se firman los acuerdos de Bretton Woods, se estará certificando definitivamente un largo proceso de traslación que venía, de facto, desarrollándose durante la Edad Moderna. (1) El Imperio Británico, último de una larga saga europea, y que estaba “desintegrándose ante los ojos” de los asistentes a la conferencia, (2) cede el cetro al nuevo Imperio Americano. Pero el proceso había comenzado con el triunfo de los totalitarismos, golpe de gracia a la centralidad europea.

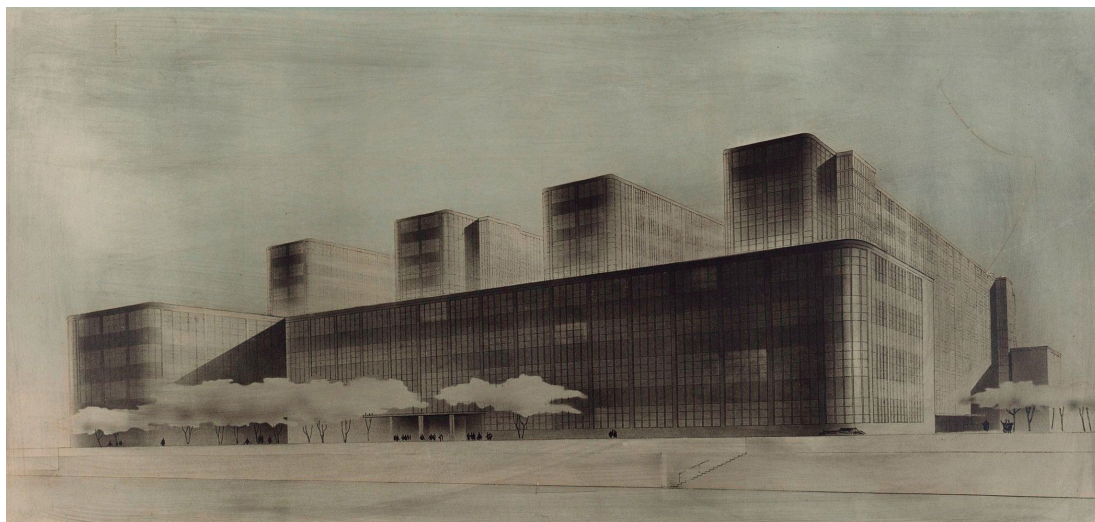
La oleada migratoria provocada por la expansión del fascismo en Europa tuvo una importancia trascendental en el ulterior desarrollo de la historia, al afectar a casi todos los campos de pensamiento. De la Escuela de Frankfurt al Proyecto Manhattan, el abanico de ámbitos cubiertos por esta *translatio imperii* apenas conoce límites.

En la arquitectura existe un precedente de interés. Un recién fundado MoMA encargará a Philip Johnson, Russell Hitchcock y Alfred Barr una exposición sobre Arquitectura Moderna que se llamará Estilo Internacional. Inaugurada en 1932, la exposición se constituyó inmediatamente en referente local –y luego internacional– sobre el Movimiento Moderno, pero deslizándolo como veremos, con ayuda de varias fuerzas convergentes y cambio de nombre incluido, hacia un ámbito estetizado y comercial.

El viaje de las obras de aquella exposición hacia América precedió en cierta forma al traslado de algunos de sus autores. El centro de la vanguardia arquitectónica alemana, la Bauhaus de Dessau, fue cerrada por los nazis incluso antes de su acceso al poder nacional, en aquel mismo 1932. En la diáspora producida por el cierre, muchos de sus más afamados profesores de arquitectura acabarían trasladando sus cátedras a universidades americanas. Pero estos traslados no fueron inmediatos, y los distintos recorridos seguidos condicionarán definitivamente a cada uno de ellos. (3)

A pesar de los esfuerzos de Gropius, su fundador y primer director, por desvincularla de la política, la escuela se identificaba con la ideología iz-

Fig. 1. Gropius, Walter. Imagen del concurso para el Reichsbank de Berlín, 1933. Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, cedido por Walter Gropius.



quierdista de la república de Weimar. De hecho, la primera escuela, situada precisamente en su capital, ya fue cerrada por el ascenso local al poder de un partido ultraderechista en 1924, y su traslado a Dessau fue con el apoyo de su alcalde socialista, Fritz Hesse. La sustitución de Gropius por Meyer en la dirección de la escuela en 1928 radicalizó considerablemente su ideología, hasta el punto de que Meyer fue expulsado en solo dos años, acusado de comunismo por aquél mismo alcalde. (4) Por consejo de Gropius –y no del consejo de profesores, como prescribía el estatuto– (5) se elige como su sustituto a “un hombre sin ideología conocida. O con una sola: la arquitectura”: (6) Ludwig Mies, que ya había rechazado el puesto antes de que Meyer fuera elegido. (7) “El cambio no gustó a los alumnos, que se quejaban de su visión esteticista, en contraste con el funcionalismo predicado por Meyer”. (8) La respuesta de Mies fue autoritaria: con el apoyo de Hesse, cerró la institución, reformó los estatutos y obligó a los estudiantes a solicitar de nuevo su admisión, expulsando en el proceso a algunos estudiantes próximos a Meyer. (9) Sin embargo, el cambio, inicial depuración ideológica (10), resulta inútil de cara a ‘limpiar’ la imagen de una escuela asociada a la república que los nazis tenían en su punto de mira. Cerrarla será para ellos un objetivo prioritario, a pesar de los intentos de Mies que toma su salvación como un proyecto personal. Trasladará la Bauhaus a Berlín como escuela privada en 1933, pero para abril del mismo año tendrá que cerrarla igualmente. Sus antiguos compañeros lamentarán después que, durante este periodo incierto, Mies fuera el único maestro de la Bauhaus en firmar el manifiesto patriótico de intelectuales a favor del nacionalsocialismo. (11)

**Bajo el yugo nazi. Depuración y diáspora.** Sin embargo, Mies no fue el único en intentarlo con un régimen cuya imaginería arquitectónica aparecía inicialmente vacante: una oportunidad desmesurada para cualquier arquitecto lo suficientemente ambicioso. En un principio, el régimen nazi pareció no decidirse entre la arquitectura neoclásica o la moderna. En el concurso del Reichsbank, tan solo dos semanas después de la toma de posesión de Hitler, participarán tanto Mies como Gropius, adaptando ambos sus estilos a la monumentalidad exigida por la ideología nacionalsocialista. (Figs. 1 y 2) Ambos

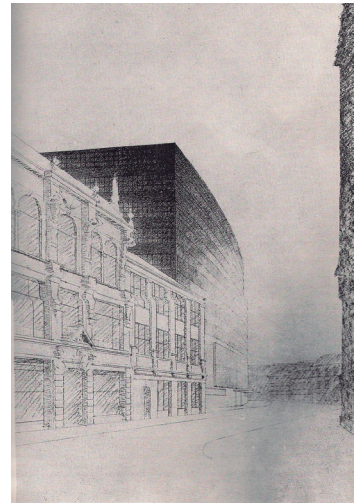


Fig. 2. Mies, Ludwig. Imagen del concurso para el Reichsbank de Berlín, 1933. Mies Archive, MoMA.

**Background. International Style and the Decline of the Bauhaus.** With the Bretton Woods Agreement to be signed in June 1944, the system would come to certify a lengthy process of translation that had been in the pipeline since the Early Modern Period. (1) The British Empire, being the last of a long European saga, was “disintegrating before the eyes” of Conference attendants, (2) and passed the baton to the new American Empire. But the process had begun with the triumph of totalitarianism, the *coup de grace* for European centrality.

The migratory wave that was swelling steadily as fascism spread across Europe would prove momentous in the ensuing historical outcome, reaching every field of thought. From the Frankfurt School to the Manhattan Project, the sheer scope of this *translatio imperii* knew barely any bounds.

In architecture, one precedent came to be of particular interest. The recently founded MoMA would commission Philip Johnson, Russell Hitchcock and Alfred Barr to produce an exhibition on Modern Architecture entitled *International Style*. Following the grand opening in 1932, the exhibition instantly became a local –and subsequently international– benchmark regarding the Modern Movement, though steering it slightly, with the help of convergent forces, including a change of name, towards a more aesthetic and commercial arena, as will be discussed below.

The journey that the works in this exhibition would make to America anticipated the translation of some of their creators. The icon of the German architectural avant-garde, Dessau’s Bauhaus, was shut down by the Nazis even before their rise

participarán también en el diseño de parte de la exposición *Deutsches Volk, deutsche Arbeit –Pueblo alemán, trabajo alemán–*, que muestra, ya en 1934, una cara más dura y propagandística del nazismo, pero no aún una determinación estética final. (12) (Fig. 3)

Para Gropius, el círculo se cerrará solo poco después. Aceptar unas conferencias en Moscú, y despedir al director de su estudio por aparecer con uniforme nazi sellará su destino. (13) En Londres se encontrará con Marcel Breuer que, judío, había emigrado aún antes. Allí sobrevivirán con dificultades hasta recibir, en 1937, la invitación de Harvard que ambos aceptarán, creando allí una reputada escuela de arquitectura moderna de la que pronto empezarán a salir nombres famosos.

Mientras, Mies, a la altura de su reputación, hará gala de su total falta de otra ideología más que la de construir, tratando de acomodarse al gobierno nazi con la firma del citado manifiesto y distanciándose de la asociación internacional de arquitectos modernos, la IAAM, en su enconado intento por tratar de “imponer sus ideas sobre la relación entre la arquitectura moderna y el espíritu alemán”. (14) Agotará todos sus contactos intentando encontrar trabajo a través del régimen y no abandonará Alemania hasta constatar, en contra de sus primeras intuiciones “que las preferencias de Hitler se inclinaban hacia un monumentalismo neoclásico cuyo máximo exponente sería Albert Speer”. (15) Para entonces ya es 1937, y algunos de sus excompañeros de la Bauhaus forman parte de la exposición *Arte degenerado*. Todas las cartas estaban ya sobre la mesa. De este periodo en el que la arquitectura de Mies busca el encuentro con la ideología nazi se conservan solo unas pocas imágenes, que abren la puerta a la ucronía: ¿cómo hubiera sido todo el imaginario nazi, tan grabado en nuestra retina, de haber triunfado Mies en su empeño?, ¿cómo hubiera influido ello en nuestra percepción actual de la arquitectura moderna que asociamos, anclados en su origen, a una cierta idea de democracia? (Figs. 4 y 5)

Mies recibe la invitación de Harvard en 1937, al mismo tiempo que Gropius, pero la rechaza, según Philip Johnson, por la indignación que le suponía

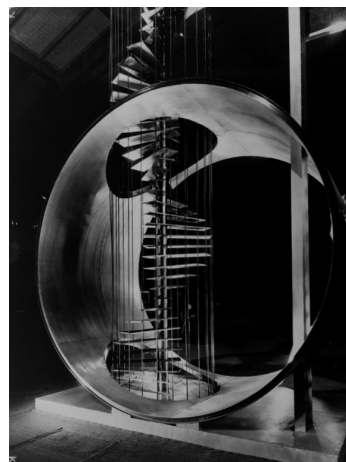


Fig. 3. Gropius, Walter. Parte de la sección de metales no ferrosos de la exposición *Deutsches volk, deutsches arbeit*, 1934. Harvard Art Museums/Busch-Reisinger Museum, cedido por the Architect's Collaborative.

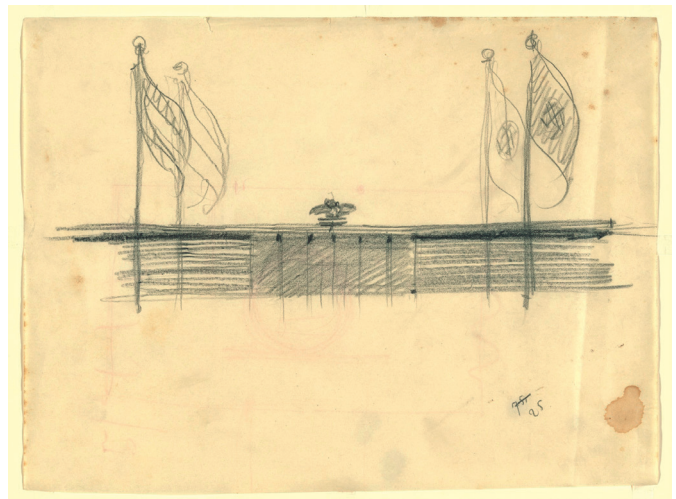
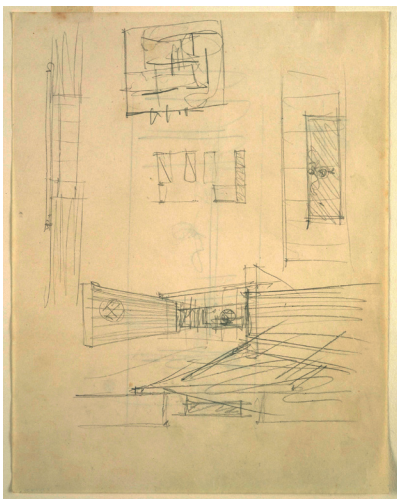
to national power later that year, in 1932. In the wake of its closing, the diaspora sent many of its most acclaimed architectural professors to set up their chairs in American universities. But such translations were not instantaneous, which meant that the various paths they followed before arriving would affect each one of them decisively. (3)

Despite eager efforts made by the founder and first director Gropius to keep the School disconnected from politics, it was identified with the left-wing ideology of the Weimar Republic. In fact, the first school was located in the regional capital, Weimar, but was closed with the rise to power of a far-right party in that area in 1924, moving to Dessau with the support of the socialist mayor, Fritz Hesse. Gropius was replaced by Meyer as the director of the school in 1928, leading to a considerable radicalisation in its ideology, to the extent that Meyer was expelled after just two years having been accused of communism by that same mayor. (4) Following the advice of Gropius –rather than that of the board of professors, as required in the by-laws–, (5) the person chosen to replace him was “a man of no known ideology. Or of only one: architecture”. (6) His name was Ludwig Mies, who had already turned down the position before Meyer was appointed. (7) “The change did not go down well among students, who complained of his aestheticizing vision as compared to the functionalism preached by Meyer”. (8) Mies’ response was uncompromising. Aided by Hesse, he closed the entire institution, re-wrote the by-laws and forced all students to apply for re-admission, allowing him to expel certain students who stood close to Meyer in the process. (9) Unfortunately, this change, this initial ideological purge, (10) proved futile in ‘cleansing’ the image of a school firmly associated with the Republic that was already in the Nazi firing line. Shutting the school down was among their top priorities, despite Mies having turned its salvation into his own personal struggle. He moved the Bauhaus to Berlin as a private school in 1933, but in April that year, he was forced

sentirse considerado en el mismo grupo que aquél. (16) Sin embargo, a la luz de lo recién contado, es posible que Mies tuviera motivos más fundados, pero menos explicitables, para no querer compartir escuela con quien le recomendará para la dirección de la Bauhaus. Mies, con Hilberseimer, acabará enseñando en el Armour Institute (posterior IIT) de Chicago.

Ni que decir tiene que el otro director de la Bauhaus, Hannes Meyer, a quien se despidió de la escuela por su filiación política demasiado próxima al comunismo, y que luego escribiera textos como “El arquitecto en la lucha de clases” o “La arquitectura marxista”, (17) no recibió, y tal vez no hubiera aceptado ninguna de estas invitaciones. Emigrado a la Unión Soviética con algunos de sus alumnos tras su expulsión de la Bauhaus en 1930, permaneció allí hasta 1938, año en que oportunamente –el estalinismo se aproximaba entonces a sus momentos de mayor crudeza– fue invitado por el presidente de México, a donde se traslada. Con él se dispersa así, como con

Figs. 4 y 5. Mies, Ludwig. Bocetos del proyecto para el concurso del Pabellón Alemán en la Exposición Universal de Bruselas de 1935, 1934. El estilo deliberadamente monumental y la iconografía nazi inserta en él (obligatoria por concurso) dan lugar a imaginar la ucronía de una imaginaria arquitectónica nazi y miesiana a un tiempo. Mies Archive, MoMA.



to shut it down nonetheless. His colleagues would later come to regret the fact that during those uncertain times Mies was the only Bauhaus professor to sign the patriotic manifesto of intellectuals in favour of National Socialism. (11)

**Under the Nazi Yoke. Purge and Diaspora.** As a matter of fact, Mies was not the only one to try and cooperate with a regime whose architectural imagery appeared at first so vacant: an overwhelming opportunity for any architect with enough ambition. The Nazi regime did not initially seem able to make up its mind as to neoclassical or modern architecture. Both Mies and Gropius entered the *Reichsbank Competition* (Figs. 1 y 2) which took place just two weeks after Hitler claimed power, with each of them adapting their styles to the monumentality imposed by the National Socialist ideology. The two of them were also involved in designing part of the *Deutsches Volk, Deutsche Arbeit* (*German People, German Work*) exhibition, (Fig. 3) which already in 1934 revealed a harsher, more propagandistic side of Nazism, though yet to show its final aesthetic determination. (12)

For Gropius, the circle would close soon afterwards. Agreeing to deliver some conferences in Moscow and dismissing the director of his studio for showing up in Nazi uniform would seal his fate. (13) In London, he would meet Marcel Breuer who, being a Jew, had emigrated earlier. They survived precariously until in 1937 they received an invitation from Harvard which they both accepted and went on to create what would become a reputed school of modern architecture from which famous names soon began to egress.

Meanwhile, Mies, living up to his reputation of having no ideology other than edification, endeavoured to accommodate to the Nazi government by signing the manifesto and disengaging from the International Association of Modern Architects known as

tantos otros destinados a otros tantos destinos, una pequeña parte más de aquellos complejos, variados e intrincados movimientos modernos, tan mal resumidos en el monolítico y sintético Movimiento Moderno que trascendiera, y tanto peor en aquel Estilo Internacional. (18)

Así pues, aunque hay un traslado representativo de importantes profesores de la Bauhaus a la universidad americana, no se puede en modo alguno considerar que haya una continuación trasatlántica de la misma, ni mucho menos. Lo que se produce es más bien una diáspora y una reubicación a través del filtrado de varios años de exilio o supervivencia. Los finalmente admitidos han sido cuidadosamente seleccionados, ideológicamente filtrados, e incluso divididos por la práctica en condiciones extremas.

Aun así, su influencia se hará notar en una nueva escuela de arquitectos educados y comprometidos con ciertos valores sociales del Movimiento Moderno. El arquitecto Peter Blake, durante muchos años editor en jefe del *Architectural Forum*, se considera a sí mismo uno de los herederos de aquella tradición más auténticamente moderna –la única arquitectura válida del siglo, dirá– que entonces se limitaba a un grupo pequeño de arquitectos de la costa este, bien conocidos y allegados entre sí. En su interesantísima y muy divertida biografía describirá repetidamente las consignas y compromisos que él asociaba a esta filiación: implicación y misión social por encima del enriquecimiento económico, responsabilidad con los problemas, principalmente urbanos de la época, planificación [...] y su necesaria vinculación a alguna forma de socialismo que, aunque no fuera la que ocurría en la Unión Soviética, no podría tampoco ser el sistema de libre mercado estadounidense de los años veinte. (19)

**Fordismo como ‘forma de vida total’.** Se refería a aquel mercado que se precipitaría en la crisis del 29 ensayando incesantemente la aplicación del modelo económico de Henry Ford. El célebre empresario había descubierto –con su subida de sueldo al personal más cualificado en 1914– que el

the IAAM in an eager attempt to “impose his ideas about the relation between modern architecture and the German spirit”. (14) He eventually exhausted every contact he had looking for work under the regime (Figs. 4 y 5) and did not leave Germany until he was sure that, contrary to his initial intuition, “Hitler’s preferences tended towards neoclassical monumentalism whose ultimate exponent would be Albert Speer”. (15) By then it was 1937 and some of his former Bauhaus colleagues were involved in the *Degenerate Art* exhibition. All the cards were on the table at that time. This period in which Mies’ architecture sought a convergence with the Nazi ideology can now only be observed in a scarce few images that evoke a certain uchronia: What would the Nazi imaginary, one so deeply etched into our mind’s eye, have looked like if Mies had succeeded in his endeavours? How would it have influenced our perception of Modern Architecture, which we have associated since its origins with a certain idea of democracy?

Like Gropius, Mies received an invitation from Harvard in 1937 but turned it down. According to Philip Johnson, he refused on the basis that it was outrageous to be considered in the same group as Gropius. (16) In light of the above, however, it may be right to assume that Mies had more grounded though less revealable reasons to avoid sharing a school with the man who recommended him as director of the Bauhaus. Mies, along with Hilberseimer, ended up teaching at the Armour Institute (later, the IIT) in Chicago.

Needless to say, the other director of the Bauhaus, Hannes Meyer, who was removed from his post in the school for his near-communist political ideas and who went on to write publications such as *The Architect in the Class Struggle or Marxist Architecture*, (17) did not get any such invitations and might not have accepted them anyway. Having emigrated to the Soviet Union together with some of his students following his expulsion from the Bauhaus in 1930, he stayed there until in 1938 he accepted a

mercado no debía centrarse solo en la producción, sino primordialmente en estimular el consumo. Su *Social Department* incluía psicólogos, sociólogos y sacerdotes para tratar de conducir a sus empleados hacia formas de vida estables que condujeran no solo a una mayor productividad, sino a una mayor y más rentable expectativa de consumo. Centrarse en modelar la sociedad no solo a los medios de producción, sino principalmente al consumo y su estímulo es la característica diferencial del fordismo que se concibe, como describirá magistralmente Harvey, como ‘una forma de vida total’. (20)

Esta naturaleza expansiva y dominadora no tardará en manifestarse en todo su esplendor mediante de los mecanismos de las nuevas ciencias sociales y psicológicas, instrumentalizadas por el nuevo oficio de relaciones públicas –PR, por sus siglas en inglés–. (21) Edward L. Bernays, su autoproclamado fundador y sobrino de Freud, desarrollará sofisticadas técnicas subconscientes de instigación del consumo en una taimada aplicación del *Social Department* de Ford a toda la sociedad. (22) Admirado fervientemente por el también propagandista Goebbels, que desahuciara a Mies, y seguidor de Tocqueville, Le Bon o Lippmann en su aristocrática desconfianza de las masas, su peculiar idea de la democracia la desplaza, mediante este uso del subconsciente, del ámbito de la razón al de la emoción; de lo público, a lo privado; y diluye, en fin, la acción política en mera aceptación del poder económico. Justo antes del *crack* la resumía en una conocida pero impactante cita:

“La manipulación consciente e inteligente de los hábitos y opiniones organizados de las masas es un elemento de importancia en la sociedad democrática. Quienes manipulan este mecanismo oculto de la sociedad constituyen el gobierno invisible que detenta el verdadero poder que rige el destino de nuestro país. Quienes nos gobiernan, moldean nuestras mentes, definen nuestros gustos o nos sugieren nuestras ideas son en gran medida personas de las que nunca hemos oído hablar. Ello es el resultado lógico de cómo se organiza nuestra sociedad democrática”. (23)

timely invitation from the President of Mexico, just as Stalinism was coming to its crudest point. His departure, along with that of many others who moved to different destinations, led to the dispersion of a small part of those complex, varied and intricate modern movements which were so poorly summed up in the monolithic and synthetic Modern Movement that would transcend, and worse still in the International Style. (18)

Although a significant number of Bauhaus professors moved to American universities, that did not by any means entail a transatlantic perpetuation of the Bauhaus. What transpired was more of a diaspora and relocation brought on by several years of filtering due to exile or mere survival. Those who were ultimately admitted had been carefully selected, ideologically sifted out or even divided through practice in extreme conditions.

Nevertheless, their influence would be notable in a new school of educated architects who believed in certain social values of the Modern Movement. Peter Blake, the architect who spent many years as editor in chief of *Architectural Forum*, described himself as one of the heirs of that truly genuine modern tradition –the only valid architecture of the century, he would say–, which at the time was circumscribed to a small tight-knit group of renowned architects from the east coast. His fascinating and highly entertaining biography repeatedly described the rules and commitments he associated with Modern Movement: engagement and social missions prevailing over financial gains, accountability regarding the mainly urban tribulations of that time, and planning, that he linked to some form of socialism, which need not necessarily match that of the Soviet Union, but nor could it possibly be like the US free-market system of the 1920s. (19)



**Adaptación al contexto fordista americano.** Es a este contexto social, muy diferente del europeo del que provenían, al que llegan primero las obras y luego sus creadores en su migración transatlántica. No debemos olvidar que, de este lado, instituciones de tanto peso como el MoMA, que acoge la inicial exposición, son estrictamente privadas y muy elitistas. Philip Johnson, con su cinismo y agudeza habitual, lo describirá mucho después como una “máquina de propaganda” (24) destinada a “vender estas nuevas innovaciones culturales a los ricos y poderosos”. (25) Más allá, y en su afán en estas tareas, Johnson narrará varias situaciones de competencia entre Hitchcock, Barr y él por determinar cuál de ellos era mejor publicista. (26) Nadie más indicado para describir hasta qué punto las obras del Estilo Internacional fueron tratadas como objetos promocionales de una elitista y estetizada forma de consumo, cuidadosamente separadas desde el principio de toda posible connotación política o social original.

Las universidades americanas que recibirán a los maestros de la Bauhaus son igualmente entidades privadas y elitistas, y estos deberán adaptar sus enseñanzas a sus nuevos contextos. Así, Gropius, en sus ejercicios de máster, tratará de conciliar la estandarización propia de la Bauhaus con el individualismo americano de posguerra, preponderando “valores individualistas sobre los colectivistas, variedad y elección sobre uniformidad, distinción (no importa cuán superficial) sobre estandarización y, alejado en el futuro, una economía postindustrial sobre una industrial”. (27) Este interés por lo individual es intrínseco a las necesidades fordistas de estimulación subconsciente del consumo. La posibilidad de elección y distinción se vuelven elementos clave del proceso.

De este modo, en el contexto fordista americano, la estetización del Movimiento Moderno que supuso la exposición *Estilo Internacional* convergía con la conformidad doctrinal a un sistema económico de unos profesores que ya habían sido políticamente depurados en el proceso de su migración. Aquellos lejanos herederos americanos de la Bauhaus, los

**Fordism as a ‘Total Way of Life’.** Blake was referring to the market that crashed in 1929 after tireless attempts to implement Henry Ford’s economic model. The famous businessman had discovered, after offering his more qualified staff a pay rise in 1914, that the market ought not to focus merely on production, but mainly on boosting consumption. His ‘Social Department’ was equipped with psychologists, sociologists and priests in an effort to steer his employees towards stable lifestyles, leading not only to greater productivity but also to higher and more profitable expectations for consumption. The focus on modelling society according to not only production but mainly to consumption and boosting that consumption is the most distinctive element in Fordism, which Harvey masterfully described as a “total way of life”. (20)

This expansive and dominant nature soon reached its apotheosis by shaping the mechanisms for new social and psychological sciences to be orchestrated by the newly instated figure of public relations or PR. Edward L. Bernays, its self-proclaimed founder who was a nephew of Freud, developed sophisticated techniques to subconsciously instigate consumerism in a cunning implementation of Ford’s Social Department throughout society. (21) He was fervently admired by the also propagandistic Goebbels, who had cast Mies aside, and a keen follower of Tocqueville, Le Bon and Lippmann in his aristocratic mistrust of the masses. But by appealing to the subconscious mind, his peculiar idea of democracy swayed from the field of reason to the realm of emotion, from the public to private. In short, it dissolved political action into a mere acceptance of economic power. Shortly before the Crash, he summed it up in a well-known and striking phrase:

jóvenes amigos de Blake que se formarán bajo estas directrices y en estas elitistas escuelas, tendrán una concepción del Movimiento Moderno ya bien diferenciada del original europeo y, desde luego, desprendida de toda forma de aquel socialismo que el propio Blake establecía como necesario. Él mismo describe cómo un deslizamiento semántico pronto reflejará la situación:

“De forma bastante interesante, un número de críticos de arquitectura de la época, especialmente en Estados Unidos, insistieron en etiquetar el trabajo de arquitectos comprometidos con los principios de Mies y Le Corbusier como ‘modernista’ (28) –como en clasicista, naturalista o fetichista– en vez de ‘moderno’, y refirieron sus edificios como ejemplos del Estilo Internacional intentando en consecuencia presentar lo que era un corpus de trabajo políticamente radical y tecnológicamente sólido, como una simple moda más”. (29)

**New York’s World Fair. Afirmación conceptual del ‘modernismo’ fordista.** Este ‘modernismo’, mero estilo arquitectónico ya, tendrá un momento de primera eclosión en la Feria Mundial de Nueva York. Tan pronto como en 1939, apenas asentados los maestros de la Bauhaus en sus nuevos destinos, la Feria reflejará las tendencias de la nueva economía que habría de triunfar. Superado el *crack* gracias a las medidas keynesianas del *New Deal*, el fordismo se desplegaba por fin en toda su magnitud. Organizada por un potente grupo de empresarios, su objetivo –fordista– era incentivar la economía a través del consumo. El Ayuntamiento de New York cedió los terrenos en un apoyo público a la iniciativa privada típicamente keynesiano. Y para incentivar el consumo, qué mejor dirección que la del cabeza de los publicistas. Si Johnson competía con su jefe Barr por ver quién de los dos era mejor publicista, el director comercial de la Feria era el maestro indiscutible de todos ellos: Edward L. Bernays, que resurgía tras la crisis con fuerzas renovadas para imponer su visión. (Fig. 6)

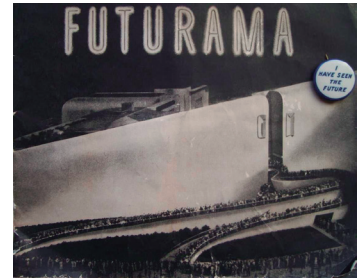


Fig. 6. Cartel y pin de *Futurama*, pabellón de la General Motors en la Feria Mundial de New York de 1939 que contenía el diorama urbano del mismo nombre. El pin entregado a los visitantes dice: “he visto el futuro”, para constatar la certeza.

“The conscious and intelligent manipulation of the organized habits and opinions of the masses is an important element in a democratic society. Those who manipulate this unseen mechanism of society constitute an invisible government which is the true ruling power of our country. We are governed, our minds are moulded, our tastes formed, our ideas suggested, largely by men we have never heard of. This is a logical result of how our democratic society is organized”. (22)

**Adapting to the American Fordist Context.** Although drastically different from their initial European setting, this was the social context that welcomed first the works and then the creators in their transatlantic migration. It is important not to forget that at this side of the water major institutions such as MoMA, where the initial exhibition was hosted, were strictly private and highly elitist. Philip Johnson would describe it much later with his usual cynicism and wit as a “propaganda machine” (23) destined to “sell these new cultural innovations to the wealthy and powerful”. (24) In fact, in his devotion to such tasks, Johnson recounted various situations in which Hitchcock, Barr and himself would compete to determine which of them would become the best publicist. (25) Nobody could be better suited to describe the extent to which the works of the International Style were treated as promotional objects in an elitist and aestheticized consumption, carefully separated since the very beginning from any political or social connotation they might originally have had.

Those American universities which welcomed the Bauhaus masters were equally private and elitist establishments, forcing them to adapt their teachings to a new context. Gropius, for instance, sought to conflate typical Bauhaus standardisation with American post-war individualism in his masters’ work, where he preponderated “individualist over collective

A él se atribuyen el lema de la Feria “construyendo el mundo del mañana” y la idea de denominar *Democracy* a la exposición central del principal edificio. Su objetivo obvio era plasmar mediante la forma urbana un ‘utópico’ futuro regido por su peculiares ideales ‘democráticos’, en el que la libertad individual vendrá proporcionada por la tecnología y el consumo, y cuyo liderazgo debe ser tomado, consecuentemente, por las empresas (que para eso pagaban el evento). En su discurso, la mercancía, ya sea un par de zapatos o un automóvil, debe ser elevada al centro de la sociedad de un modo que ni el más acérrimo neoliberal se atrevería hoy a plantear:

“[La adecuada presentación en la feria] hace al automóvil [y otros productos] un instrumento de democracia y tan parte del nuestro proceso democrático, considerado desde el más amplio punto de vista, como la Declaración de Independencia o cualquier otro documento histórico”. (30)

Figs. 7 y 8. *Democracy* y *Futurama*, 1939. Dos de las exposiciones más relevantes de la Feria Mundial de New York presentaban dioramas de ciudades futuristas, cuyo aspecto respondía a las directrices, al menos formales, del Movimiento Moderno a punto de transformarse en el comercial ‘modernismo’ fordista.



values, variety and choice over uniformity, distinction (however superficial) over standardization, and, far in the future, a post-industrial over an industrial economy”. (26) This concern for individualism was inherent to the Fordist needs of stimulating the consumer subconscious. The possibility of choice and distinction became key elements in the process.

In this American Fordist context, the aestheticization of the Modern Movement introduced by the *International Style* exhibition converged with the need for a series of professors to conform to the doctrine of a new economic system after the political purge they had undergone in their migratory process. The distant heirs of the American Bauhaus, those young fellows of Blake who were taught under these guidelines and in these elitist schools took up a concept of the Modern Movement which differed significantly from its European precursor and which was certainly devoid of any resemblance to the socialism that Blake himself held as necessary. Blake described how a semantic drift would soon reflect the situation:

“Interestingly enough, several latter-day architecture critics, especially in the US, insisted on labelling the work of architects committed to Mies’ and Le Corbusier’s principles as ‘modernist’ (as in ‘classicist’ or ‘naturalist’ or ‘fetishist’) instead of ‘modern’, and referring to their buildings as examples of the International Style. Thus, trying to dispose of what was a politically radical and technologically sound body of work as just another fashion”. (27)

**New York World’s Fair. Conceptual Statement of Fordist Modernism.** This Modernism, now merely an architectural style, saw its first outburst at the New York World’s Fair. As early as 1939, when the masters of the Bauhaus had barely set-

El significativo interés de los expositores empresariales por determinar el entorno urbano en que se cumplirían sus ideales se manifiesta tanto en el exterior de sus pabellones –y no tanto de los institucionales o nacionales, más clásicos o auténticamente modernos según los casos– como en el interior de los mismos, donde llegaremos a encontrar hasta tres dioramas de tema urbano. (Figs. 7 y 8)

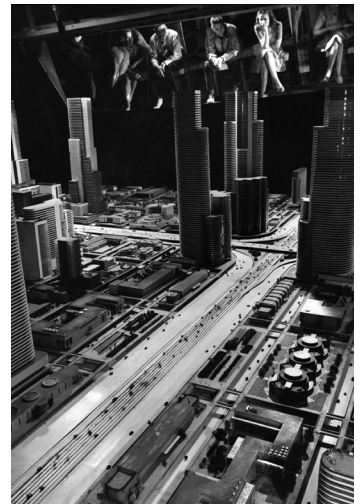
Si *Democracy* –el primero de ellos– apuntaba hacia el suburbio como forma de vida que quedará indisolublemente unida al fordismo, Futurama, significativamente expuesta por la General Motors (el otro gigante de la producción automovilística), mostraba un urbanismo mucho más denso, cuyas formas preconizaban a la perfección las que acabarían por ser las del ‘modernismo’ fordista que nos ocupa. Formas, como decimos, reflejadas también en la mayor parte de los pabellones empresariales de la Feria, que ofrecían un apresurado muestrario de interpretaciones del Estilo Internacional. (Fig. 9)

En la expresión de su ‘utópica’ visión del futuro, que debía contarse, cómo si no, desde la ciudad y su arquitectura, los campeones del fordismo, de esta ‘forma de vida total’, la gran empresa americana, coincide en elegir el nuevo estilo depurado que justificadamente pues, podremos comenzar a llamar ‘modernismo’ fordista. (31) (Figs. 10 y 11)

Si algo quedaba en esta estetizada expresión empresarial del socialismo que Blake y tantos otros asociaban al Movimiento Moderno, si algo subsistiera por otros medios, el macartismo de la subsiguiente Guerra Fría acabaría por extirparlo.

**Conclusiones.** Así, abrazado por economía y política, sucesivamente depurado, el ‘modernismo’ fordista devendrá el lenguaje oficial del fordismo americano, es decir, el hegemónico. Más de una década después, pasada la guerra y completamente reestablecida la economía, el propio Blake constatará la victoria del Movimiento Moderno, pero solo en su

Fig. 9. *Futurama*, 1939. Las formas de los edificios del diorama urbano de la General Motors prefiguraban aquellas que se harían luego comunes en el ‘modernismo’ fordista.



...tled in their new locations, the Fair reflected the trends of the new economy that was set to succeed. Having overcome the Crash thanks to the Keynesian measures of the New Deal, Fordism began to unfold in all its glory. Driven by a powerful group of businessmen, their (Fordist) goal was to boost the economy through consumption. New York City Council gave them the land, providing a typically Keynesian public backing for a private project. And to encourage consumption, who better to take the reins than the top publicist? While Johnson contended with his superior, Barr, to decide which of the two was the better publicist, the commercial manager of the Fair was the undisputed master of them all: Edward L. Bernays, making a powerful resurgence after the crisis to impose his vision. (Fig. 6)

He was said to be responsible for the slogan of the Fair *Building the World of Tomorrow* and for entitling the core exhibition in the main building *Democracy*. (Fig. 7) His intention was obvious: To use the urban form to convey a ‘utopian’ future governed by his own ‘democratic’ ideals, where individual freedom is provided by technology and consumption, and whose leadership must consequently be undertaken by corporations (who were subsidising the event, after all). In his speech, goods –be they a pair of shoes or an automobile– had to be elevated to the centre of society in a way that not even the most steadfast neoliberal would dare to propose today:

“[A suitable presentation at the fair] makes the automobile [and other products] an instrument of democracy and as much a part of our democratic process, considered from its broadest viewpoint, as the Declaration of Independence or any other historic document”. (28)



imagería. “El Estilo Internacional, [precisará] al menos en los Estados Unidos, parecía haber hecho causa común con el *establishment* capitalista”. (32)

Fig. 10. AA. VV. Algunos de los edificios corporativos de la Feria Mundial de New York de 1939, en postales de época. Fred Seibert (CC BY-NC-ND 2.0).

Incluso las grandes figuras del movimiento que consiguieron continuar sus carreras tras el lapso de la guerra se vieron afectadas por los cambios en sus condiciones de contorno. Como dirá Larson, “los innovadores famosos retornaron al papel de carismática *prima donna* del arquitecto para quien la expresión estética va antes que la función y el urbanismo”. (33)

Si existía una utopía, como invocaba Blake, ésta viró progresivamente hacia la de Bernays. Tras la *translatio imperii*, el Movimiento Moderno europeo se transformó en mero estilo, un ‘modernismo’ fordista al servicio indiscutido del poder. Habrán hecho falta una crisis y una guerra, y el influyente concurso de algún genial propagandista, (34) pero en su paso al otro lado del Atlántico, ya nada será igual y el mundo de la arquitectura habrá cambiado para siempre. La diferenciación entre moderno y ‘modernista’ se revelará imprescindible para entender la arquitectura del resto del siglo.

The corporate exhibitors at the fair showed great interest in determining the urban environment where their ideals would unfold, which became clear both outside their pavilions –less so at the institutional or national pavilions, which were either more classic or genuinely modern– and inside, where visitors could find as many as three urban dioramas.

While *Democracy* –the first of them– depicted suburbia as a way of life that would be inextricably linked to Fordism, *Futurama* (Figs. 8 y 9) –meaningfully displayed by General Motors, the other vehicle manufacturing giant– revealed much denser modernism whose forms perfectly foresaw those that would end up representing the Fordist modernism we are dealing with. These forms, as mentioned earlier, were also present in most of the corporate pavilions at the Fair, which provided a somewhat careless showcase of interpretations of International Style. (Figs. 10 and 11)

In their rather ‘utopian’ vision of the future, which was to be narrated from the standpoint of the city and its architecture –how else?–, the champions of Fordism, of this “total way of life”, the great American enterprise, happened to choose the new, refined style that could rightfully become called Fordist Modernism. (29)

Had this aestheticized business expression still preserved any trace of the socialism that Blake and many others linked to the Modern Movement, had any of it survived by whatever means, the McCarthyism of the ensuing Cold War would eventually eradicate it.

**Conclusions.** Embraced by economy and politics and gradually purged, Fordist Modernism was set to become the of-



La identificación entre el fordismo y su modernismo será tal que la caída de ambos será una sola. Las críticas al fordismo –exceso de planificación y burocracia, rigidez, paternalismo, alienación– serán aplicables a su arquitectura, y el paso a sus *post* será casi simultáneo. Postfordismo y postmodernidad irán tan de la mano como lo fueron el fordismo y su ‘modernismo’, y sus esencias serán herederas, por oposición, de aquellos.

Fig. 11. AA. VV. Algunos de los edificios corporativos de la Feria Mundial de New York de 1939, en postales de época. Fred Seibert (CC BY-NC-ND 2.0).

ficial language of American Fordism or, in other words, of power. More than a decade later, after the war and with the economy restored, Blake would be the one to confirm the victory of the Modern Movement, though only in its imagery. “The International Style, at least in the US, seemed to have made common cause with the capitalist establishment”. (30)

Even the greatest figures of the movement who managed to pursue their careers after the lapse of the war were not oblivious to the changes in their contextual conditions. As Larson would say, “the famous innovators reverted to the charismatic prima donna role of the architect for whom aesthetic expression comes before function and urbanism”. (31)

If ever there was a utopia, as conjured up by Blake, it swayed progressively towards that of Bernays. Following the *translatio imperii*, the European Modern Movement turned into a mere style, Fordist Modernism at the undisputed disposal of power. It may have taken a recession and a war along with the influential pitch of some propagandistic genius, (32) but with its journey across the Atlantic, nothing would ever be the same and the world of architecture was changed forever. The distinction between ‘modern’ and ‘modernist’ was to be instrumental in understanding the architecture of the rest of the century.

Fordism and modernism would be so closely identified that they would come crashing down as one. Any criticism against Fordism –excessive planning, bureaucracy, severity, paternalism and alienation– also applied to its architecture, and their transition to ‘post’, was practically simultaneous. Post-Fordism and Post-Modernism came equally as hand-in-hand as Fordism and Modernism had, and their essence was, by opposition, inherited from them.

## NOTAS

1. Ver TAPIA, C. *Abendland. El eterno retorno del ocaso de occidente*.
2. Bern Steil, director de economía internacional en el Consejo de Relaciones Exteriores, en LOWREY, A. *Transcript of 1944 Bretton Woods Conference Found at Treasury*.
3. Centrándonos en la historia de los dirigentes de la Bauhaus se es conscientemente reductivo en este abordaje necesariamente breve de la cuestión. La elección, aunque obvia la complejidad de otros muchos ámbitos, es justificada por cuanto ha sido clave en una interpretación devenida central en la historiografía oficial del Movimiento Moderno y transformación en postmodernismo. No pudiendo trazar toda la trama de esta *translatio*, nos centraremos en un solo hilo, eso sí, uno maestro, de la misma.
4. DROSTE, M. *Bauhaus: 1919-1933*, pp. 199-200.
5. MEYER, H. 'Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al burgomaestre de Hesse', p. 109.
6. ZABALBEASCOA, A.; RODRÍGUEZ, J. *Vidas construidas: biografías de arquitectos*, p. 190.
7. Este es un dato polémico que Schulze plantea como tal. Nos ceñimos aquí a la versión del propio Meyer que otorga un cierto dramatismo al dato. En la versión de Droste es, sin embargo, Mart Stam quien recibe el ofrecimiento de Gropius antes que Meyer. SCHULZE, F.; WINDHORST, E. *Ludwig Mies van der Rohe: una biografía crítica*, p. 183.; MEYER, H. *Op. cit.*, p. 103; DROSTE, M. *Op. cit.*, p. 166.
8. Temprana concomitancia con la estetización del Estilo Internacional. ZABALBEASCOA, A.; RODRÍGUEZ, J. *Op. cit.*, p. 190.
9. DROSTE, M. *Op. cit.*, p. 204.
10. La propia Droste se referirá a la Bauhaus de Mies como 'depurada' (entre comillas en el original). DROSTE. *Op. cit.*, p. 200.
11. ZABALBEASCOA, A.; RODRÍGUEZ, J. *Op. cit.*, p. 190.; SCHULZE, F.; WINDHORST, E. *Op. cit. secc. 3192*.
12. PETROPOULOS, J. *Artists under Hitler: collaboration and survival in Nazi Germany*, pp. 63-87. WELSCH, C.R. *Mies van der Rohe's compromise with the Nazis*, p. 105.
13. ZABALBEASCOA, A.; RODRÍGUEZ, J. *Op. cit.*, p. 167.
14. *Ibidem*, p. 191.
15. *Ibidem*, p. 191. En la más elaborada biografía de Schulze, actualizada por Windhorst, será Troost el arquitecto preferido por Hitler, según un Goebbels que, consultado por un contacto de Mies, confiesa no poder apoyarle. SCHULZE, F.; WINDHORST, E. *Op. cit.*, secc. 3259. En todo caso, todos sabemos quién acabaría por ser el arquitecto del régimen.
16. LEWIS, H., O'CONNOR, J.T. *Philip Johnson: the architect in his own words*, p. 23.
17. Ambos recopilados en el libro ya citado.
18. Sólo en el entorno de la Bauhaus, hay un buen número de profesores –Stam, Fieger, Muche, Wittwer, Engemann, Arndt...– que no emigraron a América y tuvieron destinos desiguales, pero siempre menos destacados que los emigrados. Si emigraron los mejores o triunfaron los que emigraron es un dilema irresoluble, como es imposible imaginar qué Movimiento Moderno hubiera surgido de seguir todos ellos –y no sólo los asociados a la Bauhaus, ni aún sólo los alemanes– en un mismo entorno más fértil que la Europa en guerra y de posguerra.
19. BLAKE, P. *No place like Utopia: modern architecture and the company we kept*, pp. 145-46.
20. HARVEY, D. *La condición de la posmodernidad*, p. 159. Con idéntico apoyo en Harvey, este tema se trató ya en MINGUET, J. (*Aspectos de*) *La arquitectura después de Bretton Woods*, pp. 31-35.
21. Las PR –Public Relations– tienen un significado en inglés más amplio que el de su traducción directa al español, y corresponde a una elaborada mezcla de publicidad, marketing, y manejo de influencias en los que Bernays era, efectivamente, un maestro.
22. CURTIS, A. *The Century of the Self*. Londres, UK: BBC Four, 2002.
23. BERNAYS, E.L. *Propaganda*, p. 15.
24. JOHNSON, P. en KIPNIS, J.; JOHNSON, P. *A conversation around the avant-garde*, p. 45.
25. *Ibidem*, p. 42.

## NOTES

1. See TAPIA, C. *Abendland. El eterno retorno del ocaso de occidente*.
2. Bern Steil, Director of International Economics at the Council on Foreign Relations, in LOWREY, A. *Transcript of 1944 Bretton Woods Conference Found at Treasury*.
3. By focussing on the history of the directors of the Bauhaus, this paper is purposefully circumscribed to tackle this matter from a necessarily concise approach. Although this means it omits the complexity of many other fields, this narrow focus is justified insofar as it proves crucial for an interpretation that has become central in the official historiography of the Modern Movement and the transition to Post-Modernism. Unable as we are to cover the entire scale of this *translatio*, we will concentrate on one specific yet pivotal part of it.
4. DROSTE, M. *Bauhaus: 1919-1933*, pp. 199-200.
5. MEYER, H. 'Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al burgomaestre de Hesse', p. 109.
6. ZABALBEASCOA, A.; RODRÍGUEZ, J. *Vidas construidas: biografías de arquitectos*, p. 190.
7. This is controversial information, and Schulze presents it as such. Here, we are merely referring to Meyer's own version, which gives this information a dramatic touch. In Droste's version, however, Mart Stam received the offer from Gropius before Meyer. SCHULZE, F.; WINDHORST, E. *Ludwig Mies van der Rohe: Una biografía crítica*, p. 183.; MEYER, H. *Op. cit.*, p. 103; DROSTE, M. *Op. cit.*, p. 166.
8. 'Early Concomitance with the Aestheticization of the International Style'. ZABALBEASCOA, A.; RODRÍGUEZ, J. *Op. cit.*, p. 190.
9. DROSTE, M. *Op. cit.*, p. 204.
10. Droste herself referred to Mies' Bauhaus as "purged" (in inverted commas in the original text). DROSTE. *Op. cit.*, p. 200.
11. ZABALBEASCOA, A.; RODRÍGUEZ, J. *Op. cit.*, p. 190.; SCHULZE, F.; WINDHORST, E. *Op. cit.*, secc. 3192.
12. PETROPOULOS, J. *Artists under Hitler: collaboration and survival in Nazi Germany*, pp. 63-87. WELSCH, C.R. *Mies van der Rohe's compromise with the Nazis*, p. 105.
13. ZABALBEASCOA, A.; RODRÍGUEZ, J. *Op. cit.*, p. 167.
14. *Ibidem*, p. 191.
15. *Ibidem*, p. 191. In a more comprehensive biography by Schulze, updated by Windhorst, Hitler's favourite architect was Troost, according to Goebbels who, when approached by a contact of Mies', admitted that he could not help him. SCHULZE, F.; WINDHORST, E. *Op. cit. secc. 3259*. In any case, we know who would ultimately become the regime's star architect.
16. LEWIS, H., O'CONNOR, J.T. *Philip Johnson: the Architect in his Own Words*, p. 23.
17. Both taken from the book cited above.
18. There were a significant number of professors in the Bauhaus context such as Stam, Fieger, Muche, Wittwer, Engemann and Arndt who emigrated not to America but to a variety of other destinations, but they were always less prominent than those who crossed the Pond. Whether the best emigrated or those who emigrated did best remains unknown, just as it is impossible to imagine the Modern Movement that would have emerged had they all stayed together –and not only those associated with the Bauhaus or only the Germans– in a more fertile environment than a Europe in times of war and post-war.
19. BLAKE, P. *No place like Utopia: Modern Architecture and the Company we Kept*, pp. 145-46.
20. HARVEY, D. *La condición de la posmodernidad*, p. 159. Relaying identically in Harvey, this issue was already considered in MINGUET, J. (*Aspectos de*) *La arquitectura después de Bretton Woods*, pp. 31-35.
21. CURTIS, A. *The Century of the Self*. London, UK: BBC Four, 2002.
22. BERNAYS, E.L. *Propaganda*, p. 15.
23. JOHNSON, P. in KIPNIS, J.; JOHNSON, P. *A Conversation around the Avant-Garde*, p. 45.
24. *Ibidem*, p. 42.
25. "I was five times as enthusiastic and propagandist as they were [Barr and Hitchcock]. I was more Catholic than the Pope", he once said, before contradicting himself by saying: "I'm a good publicist, but I'm not the publicist Alfred [Barr] was". An irrelevant discussion which simply confirms

26. “Yo era cinco veces más entusiasta y propagandista que ellos [Barr y Hitchcock]. Era más católico que el Papa”, dirá en una ocasión, mientras que en otra se contradirá: “Yo soy buen publicista, pero no el publicista que era Alfred [Barr]”. Una discusión irrelevante que lo único que deja claro es que ambos lo eran. Por orden, en JOHNSON, P. *The International Style*. Prólogo a la edición de 1995, p. 14.; ZANE, S., JOHNSON, P. *Entrevista a Philip Johnson*, p. 9.
27. HERDEG, K. *The decorated diagram: Harvard architecture and the failure of the Bauhaus legacy*, citado en; LARSON, M.S. *Behind the postmodern facade: architectural change in late twentieth-century America*, p. 50.
28. “Modernist” en el original. En español, el término ‘modernista’ se usa preferentemente para designar el estilo arquitectónico del anterior cambio de siglo asociado a arquitectos como Gaudí, Jujol o Puig y Cadafalch en España, o Horta y Van de Velde en Bélgica. En inglés tal denominación no existe, y sin embargo sí es posible hacer la jugosa diferenciación que hace Blake en esta cita. Para seguir con ella, manteniendo al tiempo la desambiguación, usaremos en adelante ‘modernismo’ entre comillas simples para referirnos a esta forma estilística y socialmente desactivada del Moderno.
29. BLAKE, P. *Op. cit.*, p. 148.
30. BERNAYS, E.L. *The New York world’s fair, a symbol for democracy*, p. 4.
31. El término modernismo corporativo –*corporate modernism*– está ya establecido en la historiografía contemporánea anglosajona (ver <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095640479>). Preferimos aquí el menos común de modernismo fordista, que caracteriza mejor su vinculación al más extenso entramado cultural del fordismo, y no sólo a la empresa.
32. BLAKE, P. *Op. cit.*, p. 266.
33. LARSON, M.S. *Op. cit.*, p. 43.
34. Obviamente no sólo pensamos en Bernays, sino también en Johnson y Barr.

## REFERENCIAS

- BERNAYS, Edward L. *Propaganda*. Barcelona: Melusina, (1928) 2008.
- BERNAYS, Edward L. “The New York world’s fair, a symbol for democracy: address of Edward L. Bernays, member of World’s Fair Committee of the Merchants’ Association of New York at luncheon under auspices of the Association’s Members’ Council at Hotel Pennsylvania / April 7, 1937 [online]. Wickersham Press, Inc., 1937 [vis. 25.11.2016]. Disponible en internet: <http://brbl-zoom.library.yale.edu/viewer/11977466>.
- BLAKE, Peter. *No place like Utopia: modern architecture and the company we kept*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1993.
- CURTIS, Adam. *The Century of the Self*. London. UK: BBC Four, 2002. Video/ DVD.
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. Koeln: Benedikt Taschen, 1993.
- HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998. Biblioteca de comunicación, cultura y medios.
- HERDEG, Klaus. *The decorated diagram: Harvard architecture and the failure of the Bauhaus legacy*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1983.
- JOHNSON, Philip. “The International Style”. Prólogo a la edición de 1995. En: HITCHCOCK, Henry Russell. JOHNSON, Phillip. *The international style*. Nueva York: W.W. Norton, 1996, pp. 13-17.
- KIPNIS, Jeff; JOHNSON, Philip. ‘A conversation around the avant-garde’. En: SOMOL, Robert. *Autonomy and ideology: positioning an avant-garde in America*. Nueva York: Monacelli Press, 1997, pp. 40-47.
- LARSON, Magali Sarfatti. *Behind the postmodern facade: architectural change in late twentieth-century America*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- LEWIS, Hilary; O’CONNOR, John T. *Philip Johnson: the architect in his own words*. Nueva York: Rizzoli, 1994.
- LOWREY, Annie. ‘Transcript of 1944 Bretton Woods Conference Found at Treasury’. En: *New York Times* [online]. 2012 [vis. 12.04.2016]. Disponible en internet: <http://www.nytimes.com/2012/10/26/business/transcript-of-1944-bretton-woods-meeting-found-at-treasury.html>.

- that they were both accomplished. By order, in JOHNSON, P. *The International Style*. Prologue to the 1995 edition, p. 14.; ZANE, S., JOHNSON, P. *Interview with Philip Johnson*, p. 9.
26. HERDEG, K. *The Decorated Diagram: Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy*, quoted in; LARSON, M.S. *Behind the Postmodern Facade: Architectural Change in Late Twentieth-Century America*, p. 50.
27. BLAKE, P. *Op. cit.*, p. 148.
28. BERNAYS, E. L. *The New York World’s Fair, a Symbol for Democracy*, p. 4.
29. The term ‘Corporate Modernism’ has become established in contemporary English historiography (see <https://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095640479>). We have opted here for the less common concept of ‘Fordist Modernism’ as it seems to better characterise its link to the vaster cultural scheme of Fordism rather than just to corporations.
30. BLAKE, P. *Op. cit.*, p. 266.
31. LARSON, M.S. *Op. cit.*, p. 43.
32. We are clearly not only thinking about Bernays, but also about Johnson and Barr.

## REFERENCES

- BERNAYS, Edward L. *Propaganda*. Barcelona: Melusina, (1928) 2008.
- BERNAYS, Edward L. “The New York World’s Fair, a Symbol for Democracy”: address of Edward L. Bernays, member of World’s Fair Committee of the Merchants’ Association of New York at luncheon under auspices of the Association’s Members’ Council at Hotel Pennsylvania / April 7, 1937 [online]. Wickersham Press, Inc., 1937 [seen 25.11.2016]. Available on the internet: <http://brbl-zoom.library.yale.edu/viewer/11977466>
- BLAKE, Peter. *No Place like Utopia: Modern Architecture and the Company we Kept*. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- CURTIS, Adam. *The Century of the Self*. London. UK: BBC Four, 2002. Video/ DVD.
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. Koeln: Benedikt Taschen, 1993.
- HARVEY, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998. Biblioteca de comunicación, cultura y medios.
- HERDEG, Klaus. *The Decorated Diagram: Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1983.
- JOHNSON, Philip. “The International Style”. Prologue to 1995 edition. In: HITCHCOCK, Henry Russell, JOHNSON, Phillip. *The International Style*. New York: W. W. Norton, 1996, pp. 13-17.
- KIPNIS, Jeff; JOHNSON, Philip. ‘A Conversation around the Avant-Garde’. In: SOMOL, Robert *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*. New York: Monacelli Press, 1997, pp. 40-47.
- LARSON, Magali Sarfatti. *Behind the Postmodern Facade: Architectural Change in Late Twentieth-Century America*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- LEWIS, Hilary; O’CONNOR, John T. *Philip Johnson: the Architect in his Own Words*. New York: Rizzoli, 1994.
- LOWREY, Annie. ‘Transcript of 1944 Bretton Woods Conference Found at Treasury’. In: *New York Times* [online]. 2012 [seen 12.04.2016]. Available on the internet: <http://www.nytimes.com/2012/10/26/business/transcript-of-1944-bretton-woods-meeting-found-at-treasury.html>.



MEYER, Hannes. 'Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al burgomaestre de Hesse, Dessau'. En: *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, pp. 103-109.

MINGUET MEDINA, Jorge. (*Aspectos de*) *La arquitectura después de Bretton Woods*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla / Consejería de Vivienda y Fomento de la Junta de Andalucía, 2017.

PETROPOULOS, Jonathan. *Artists under Hitler: collaboration and survival in Nazi Germany*. New Haven: Yale University Press, 2014.

SCHULZE, Franz; WINDHORST, Edward. *Ludwig Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Barcelona: Reverté, 2016.

TAPIA MARTÍN, Carlos. 'Abendland. El eterno retorno del ocaso de occidente'. En: *Gersau, o la naturaleza comunista de las cosas*. Málaga: Ediciones del Genal, 2016, pp. 49-77.

WELSCH, Celina R. 'Mies van der Rohe's compromise with the Nazis'. En: *Bauhaus-Kolloquium; Weimar* [online]. 1993. DOI: 10.25643/bauhaus-universitaet.1145.

ZABALBEASCOA, Anaxtu; RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. *Vidas construidas: biografías de arquitectos*. Barcelona: G. Gili, 2015.

ZANE, Sharon; JOHNSON, Philip. 'Entrevista a Philip Johnson'. En: [online]. 1990 [vis. 31.10.2016]. Disponible en internet: <https://www.moma.org/research-and-learning/research-resources/archives/oralhistory?x-iframe=true#iohp>.

MEYER, Hannes. 'Mi dimisión del Bauhaus. Carta abierta al burgomaestre de Hesse, Dessau'. In: *El arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, pp. 103-109.

MINGUET MEDINA, Jorge. (*Aspectos de*) *La arquitectura después de Bretton Woods*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla / Consejería de Vivienda y Fomento de la Junta de Andalucía, 2017.

PETROPOULOS, Jonathan. *Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany*. New Haven: Yale University Press, 2014.

SCHULZE, Franz; WINDHORST, Edward. *Ludwig Mies van der Rohe: una biografía crítica*. Barcelona: Reverté, 2016.

TAPIA MARTÍN, Carlos. 'Abendland. El eterno retorno del ocaso de occidente'. En: *Gersau, o la naturaleza comunista de las cosas*. Málaga: Ediciones del Genal, 2016, pp. 49-77.

WELSCH, Celina R. 'Mies van der Rohe's Compromise with the Nazis'. In: *Bauhaus-Kolloquium; Weimar* [online]. 1993. DOI: 10.25643/bauhaus-universitaet.1145.

ZABALBEASCOA, Anaxtu, RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. *Vidas construidas: biografías de arquitectos*. Barcelona: G. Gili, 2015.

ZANE, Sharon, JOHNSON, Philip. 'Philip Johnson interview'. In: [online]. 1990 [seen 31.10.2016]. Available on the internet: <https://www.moma.org/research-and-learning/research-resources/archives/oralhistory?x-iframe=true#iohp>.

