

Reseñas



Building and Builders in Hispanic California, 1769-1850

de Mardith K. Schuetz-Miller

Tucson (Arizona)-Santa Barbara (California),
Southwestern Mission Research Center-Santa Barbara
Trust for Historic Preservation, 1994, 231 pp., ils

por

CLARA BARGELLINI

La arquitectura virreinal de las regiones que ahora forman parte de Estados Unidos ha sido tema de una buena cantidad de publicaciones y estudios. En tiempos recientes se ha visto un auge del interés por estos edificios, en investigadores especializados en problemas arqueológicos, arquitectónicos y artísticos. Destacan, en los últimos años, las obras de Norman Neuerburg sobre algunas misiones de California y de Mardith Schuetz sobre las iglesias de San Antonio, Texas.

En este libro, Mardith Schuetz se ha dedicado a documentar los constructores y los edificios de California, en un estudio que toma muy en cuenta tanto los procesos como la organización y base social del traba-

jo. En la primera parte del volumen, la autora examina quiénes eran los constructores y cómo llegaron a California, desde los indígenas, los soldados que tenían conocimientos arquitectónicos y los artesanos reclutas, hasta los casos de algunos extranjeros. Sigue un análisis de la organización y las técnicas del trabajo de la construcción. La segunda parte vierte los frutos de la minuciosa investigación en un listado de todos los constructores y artesanos que estuvieron en California y que han aparecido en algún documento, junto con la información que existe sobre cada uno de ellos y sus obras, incluyendo reproducciones de las firmas. En la tercera parte, Schuetz hace una historia de la construcción en cada una de las jurisdicciones de California (San Diego, Monterrey, San Francisco y Santa Bárbara). Cierra el volumen un apéndice de los artesanos empleados en los presidios entre 1793 y 1805, un glosario, la bibliografía y los índices onomástico y temático.

Por la seriedad del trabajo, este libro puede considerarse básico para el tema. Más aún, aunque el contexto californiano era ciertamente peculiar durante la Colonia y en la primera época nacional, la lectura del texto de Schuetz proporciona puntos sólidos de comparación que nos ayudarán a conformar una visión más completa y confiable del desarrollo de la arquitectura en México.



*Felipe Santiago Gutiérrez.
Pasión y destino*

de Esperanza Garrido, Raúl Arturo Díaz
Sánchez, Alfonso Sánchez Arceche
y Héctor Serrano Barquín

Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993,
191 pp., ils.

por
FAUSIO RAMÍREZ

“A toda capillita le llega su fiestecita...” Estoy seguro de que a Felipe Gutiérrez, tan aficionado a visitar las “capillitas” más bien por fuera, y a quien tanto le complacía andar “en los atrios de los templos a la caza de bonitas chicas” (p. 98 del libro de Gutiérrez, *Impresiones de viaje*), no le habría molestado que use este viejo refrán para referirme al libro que el Instituto Mexiquense de Cultura ha publicado, y que el año pasado apareció en librerías.

Pues sí, a Gutiérrez le está llegando al fin la muy postergada y merecida fiestecita de una valoración a la medida de su talento. Puede ya envanecerse de que se le haya dedicado un hermoso museo en la capital de su estado natal (Museo Felipe Santiago Gutiérrez, Toluca), cuyo propósito es dar a conocer entre sus paisanos la magnitud e importancia de su obra; él, a quien tanto le preocupaban la carencia de museos y la indiferencia que ante las artes mostraban las autoridades o los particulares, y que sentía la obligación de denunciarlas.

Gutiérrez podría enorgullecerse también de contar ya con esta monografía, muy bien

documentada, ilustrada y diseñada, donde será posible profundizar en el estudio de su vida y de su obra. Bien es verdad que existirían antecedentes no desdeñables, asociados sobre todo a la labor precursora de José Manuel Caballero-Barnard, traducida en un primer intento de reunir en Toluca su obra y en un número de la revista *Artes de México*, íntegramente consagrado al artista (año XX, núm. 171, 1975). Mas, también hay que decirlo, aquella primera aproximación no estuvo exenta de falsas atribuciones y de datos erróneos (acaso la equivocación más flagrante fue haberle atribuido, con el título de *Baco y Pan*, el cuadro que Juan Urruchi presentó en 1851 al concurso de la Academia, titulado *Marsias* en el que éste que enseña a tocar la flauta a Olimpo; véase el número de *Artes de México*, p. 60). Con todo, gracias a dichas iniciativas, fue posible comenzar a estimar las verdaderas dimensiones y la significación de la figura de Gutiérrez en el panorama del arte y la cultura de México en el siglo XIX.

Los propósitos del presente libro son, aplicando las palabras liminares del recuento cronológico de Raúl Arturo Díaz Sánchez, “dar a conocer, divulgar los valores y características del gran artista, además de su espléndida obra, con la finalidad de acercarnos a una cabal comprensión que abarque al ser humano y al creador, por igual” (p. 55).

En mi opinión, el libro cumple con creces el cometido anunciado. Y esto resulta hasta cierto punto sorprendente por tratarse, en cierto modo, de una obra de “circunstancias”, ya que la parte medular de la misma la forman los textos, corregidos y aumentados, de las tres conferencias dictadas en 1993, en ocasión de la apertura del museo consagrado a Gutiérrez. Bien consideradas las cosas, el libro resulta ser, pues, una doble conmemo-

ración, del artista y del inicio del museo en sí. En tal sentido se ha incorporado, con muy buen acuerdo, una interesante colaboración del arquitecto Héctor Serrano Barquín, director fundador del Museo Felipe Santiago Gutiérrez y hombre que “participó desde las jornadas iniciales para adquirir la obra y constituir la institución”. En este capítulo, titulado simplemente “El museo”, se nos detallan las características del edificio y su proceso de adaptación, así como los objetivos planteados para la creación y el funcionamiento de la institución, y la manera de implementarlos mediante la solución museográfica que se juzgó más apropiada.

Las conferencias referidas estuvieron a cargo de tres investigadores que, de manera independiente, han estado trabajando sobre Gutiérrez y cuya labor significativamente vino a confluír aquí para complementarse recíprocamente. Cada uno de ellos aporta sus propias luces, sus disciplinas metodológicas y sus conocimientos. El resultado, debo decirlo, es plausible. Aun cuando lo que aquí se nos ofrece es, creo yo, una primera versión de trabajos posteriores más elaborados, sentimos que se nos han aclarado ya muchas cosas acerca de Gutiérrez, cuya figura y cuya obra nos parecen ahora mejor definidas y cercanas. Aunque, también hay que asentarlo, el libro deja aún algunas incógnitas irresueltas, nos suscita nuevas dudas y nos plantea la necesidad de mayores precisiones.

Sin proponérselo, los tres ensayos se enlazan en una secuencia muy reveladora. Esperanza Garrido, por ejemplo, ha aprovechado en buena medida las fuentes primarias asequibles a todo investigador acucioso, a saber: los archivos de la antigua Academia de San Carlos, los catálogos de las exposiciones que allí se celebraron en el siglo XIX, la hemerografía correspondiente y los libros del

propio Gutiérrez (en particular las sin par y siempre sorprendentes *Impresiones de viaje*, publicadas en 1883). Sin embargo, por carecer de esa documentación particular a la que por lo general sólo tienen acceso inmediato los descendientes de cualquier protagonista de la historia (si es que la familia se ha preocupado en conservarlos, lo que por desgracia no siempre ocurre entre nosotros, a diferencia de otros países como Francia o los Estados Unidos, celosísimos de la preservación de los archivos familiares), a veces la autora ha tenido que recurrir a la conjetura para explicarse ciertas cuestiones biográficas, sobre todo en los primeros años de la vida de Gutiérrez, amparada siempre por esos “parece”, “al parecer”, “supuestamente” y “acazos” que todos los historiadores, puestos en semejante predicamento, nos hemos visto obligados a utilizar. Y esto es una simple constatación, no una crítica.

Lo señalo porque el trabajo que sigue al de Esperanza Garrido casi siempre viene a responder, en sentido confirmatorio, a las dudas e hipótesis que ella se plantea. Me refiero, por supuesto, al “itinerario vital” o cronología, trazada con puntualidad y afecto por el bisnieto de Gutiérrez, el también pintor Raúl Arturo Díaz Sánchez. A lo que parece, sin desdeñar fuentes secundarias (salvo algunas excepciones, que comentaré después), Díaz Sánchez ha basado su trabajo, fundamentalmente, en la documentación existente en el archivo familiar; archivo cuyos tesoros, a diferencia de otros descendientes de artistas, no ha guardado en exclusiva para sí sino que, generoso, ha consentido en compartirlos con otros investigadores, como en su ensayo se lo reconoce por escrito Sánchez Arteche y como personalmente me lo ha comunicado Esperanza Garrido. Así, la cronología de Díaz Sánchez complementa el

ensayo inicial, y no sólo eso: establece una secuencia de hechos, por lo general cuidadosa, que amplía considerablemente nuestro saber acerca de la vida y la producción del artista.

Por último, Alfonso Sánchez Arteché se propuso hacer en su ensayo la glosa interpretativa del conjunto de cuadros y dibujos que forman el acervo del Museo Felipe Santiago Gutiérrez. Gracias a su envidiable manejo de la historia regional, encuadrado en sus amplios conocimientos de la historia de la nación y del contenido de los archivos y catálogos de la Academia, Sánchez Arteché nos ha obsequiado con un espléndido y sugerente análisis iconográfico de la obra de Gutiérrez.

Paso ahora a comentar brevemente ciertos puntos que me interesa destacar en los tres textos, y a manifestar algunos de mis acuerdos y desacuerdos con sus respectivos autores.

El ensayo de Esperanza Garrido que abre el volumen, "Felipe Santiago Gutiérrez: apuntes biográficos", está dominado por la incitación al viaje y la aspiración a la grandeza que orientaron el destino y la trayectoria de Gutiérrez. A medida que lo vamos leyendo nos aventuramos, de mano de la autora y junto con el artista, en un itinerario lleno de peripecias enriquecedoras, guiado por algunas ideas fijas pero abierto a los encuentros venturosos y a las incalculables sorpresas que el azar le deparaba. Garrido afirma, con verdad, que Gutiérrez poseyó un espíritu libre. Sí, libre, tolerante y flexible: don envidiable que le permitió alternar armoniosamente con sus amigos liberales y sus maestros conservadores y equilibrar el amor a la tradición con la voluntad de ser moderno, la fidelidad a la patria con la curiosidad y el afecto por otras regiones del orbe, la indeclinable afi-

ción al trabajo con el gusto por los placeres de la vida ("en punto a darse buena vida pocos me ganan", según él mismo lo declaraba; p. 86, *Impresiones de viaje*). Hay muchos rasgos muy atractivos en la etopeya de Gutiérrez que Garrido ha trazado, y observaciones muy penetrantes y justas. Confieso que al acabar de leer este ensayo me sentí literalmente un poco fatigado: tanto es el trajín de los ires y venires de Gutiérrez por América y Europa que constituyen el hilo conductor del ensayo. La autora no nos deja respiro, sobre todo en las páginas concluyentes; me sospecho que, llevada por el afecto cada vez mayor que al artista le profesa, no quiso detenerse en relatarnos sus desventuras finales, las dificultades económicas y los desaires de las autoridades y de la crítica que ensombrecieron sus años postreros, y el agotamiento senil que puso término a una vida tan activa y fecunda.

Por lo que toca al trabajo de Raúl Arturo Díaz Sánchez, "Cronología", quiero subrayar que reconozco la acuciosidad y la diligencia que el autor ha puesto para darnos una puntual relación de los hechos biográficos de su bisabuelo y me apresuro a reconocer la utilidad que semejante labor entraña. Con todo, no puedo dejar de mencionar aquellos puntos que juzgo problemáticos: un trabajo de esta naturaleza, centrado justamente en consignar fechas y datos de carácter histórico con el fin de establecer una cronología despojada de mitos y limpia de imprecisiones, es el que más invita a cotejar información obtenida de fuentes diversas y a plantear dudas y sugerencias.

Por ejemplo, en la entrada correspondiente al año 1884 se afirma que "*La caída de los ángeles rebeldes* triunfa en Filadelfia y posteriormente recibe la medalla de oro en Nueva Orleans, gracias a una colección de

arte mexicano que lleva José María Velasco a Estados Unidos” (p. 76). Creo que aquí hay una triple confusión entre tres exposiciones internacionales sucesivas donde el arte mexicano efectivamente figuró: la de Filadelfia, que se celebró en 1876, al cumplirse el primer centenario de la independencia de los Estados Unidos, y a donde fue enviado, no el cuadro aludido, sino el *San Sebastián curado por unas mujeres piadosas* del mismo Gutiérrez; la exposición de Nueva Orleans, que fue un certamen muy diferente organizado en 1884, y a donde sí se remitió *La caída de los ángeles rebeldes*; y la Exposición Universal de París de 1889, al frente de cuya sección de Bellas Artes quedó José María Velasco y fue la única de estas tres a donde el paisajista mexicano acudió personalmente (véase María Concepción Ana de la Fuente Salceda, “La participación de México en la Exposición Universal de Filadelfia, 1876”, tesis de licenciatura, México, Universidad Iberoamericana, 1984, p. 112, e Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964, vol. III, pp. 177 y 182). Sin embargo, no fue él quien “llevó” una “colección de arte mexicano” al extranjero, sino las autoridades mexicanas.

Tampoco creo que sea sostenible la participación y triunfo de Gutiérrez en la Exposición Universal de París, como se dice en la entrada del año 1889: “Nuevamente José María Velasco gana para Felipe Santiago su segundo galardón mundial en la Feria Mundial de París en el cual exhibió *La bañista* y *La cazadora de los Andes*” (p. 76). En la lista oficial de galardones publicada al final del certamen parisiense figuran artistas como Velasco, Jesús Contreras y José Jara, pero no el nombre de Gutiérrez.

La cuestión de las exposiciones a las que Gutiérrez concurre es precisamente un punto neurálgico en la cronología del señor Díaz Sánchez. Al parecer, no consultó los catálogos de las exposiciones en la antigua Academia de San Carlos de México, editados en 1963 por Manuel Romero de Terreros, recopilación que no figura en la bibliografía enlistada al final de su capítulo. ¿Por qué me parece esto capital? Porque tal vez cuando se compulsen dichos catálogos podrán comprobarse no sólo algunos de los datos anteriores, sino añadirse muchos otros más, perfectamente comprobados, y rectificar algunos dudosos. Entre los datos por añadir se encuentra, por ejemplo, la nutrida participación de Gutiérrez en la vigésima exposición, de 1881, a donde remitió seis pinturas, algunas muy importantes, como *La despedida del joven indio*, *Una indita otomí de Huitzquilucan*, *Una guitarrista toluqueña*, *Jesucristo recomienda un grupo de pobres a sus apóstoles*, y *Dos retratos*, y la vigésimo primera, de 1886, donde expuso seis cuadros: *San Jerónimo*, *El guitarrista*, *Aguadora bogotana* y *Aguadora jalisciense*, *En el gallinero* y *Minero de Guanajuato* (véase Manuel Romero de Terreros, comp., *Catálogos de las exposiciones en la antigua Academia de San Carlos de México (1849-1898)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, pp. 530-532 y 560).

La participación de Gutiérrez en esta exposición, por cierto, me lleva a señalar el descuido que se coló al final de la entrada correspondiente al año 1883, donde se anota que entonces “Inicia un segundo viaje a Europa y tercero a América del Sur que durará 10 años, de 1883 a 1893” (p. 75). Es necesario puntualizar esto, pues luego se da el año 1885 como el de la ejecución de las pinturas en la capilla de la Virgen de Nápo-

les en el ex convento franciscano de Guadalupe, Zacatecas.

Entre los datos que a mi leal saber y entender ameritarían en el futuro una aclaración puntual está la repetida aseveración de que Gutiérrez organizaba exitosas exposiciones individuales en México, como aquella que, según consigna Díaz Sánchez, realizó en la capital, en 1878, a su regreso de San Francisco, “siendo ampliamente elogiadas sus acuarelas, destacando *El guitarrista toluqueño*” (p. 69). El hecho es bastante insólito en el México del siglo XIX, donde lo usual era la concurrencia de nuestros artistas a certámenes colectivos, como las exposiciones en la Escuela Nacional de Bellas Artes, más que las muestras artísticas individuales. Yo no pongo en duda el hecho, pues consta por ejemplo que, en Guadalajara, Gutiérrez organizó una gran exposición en una casa particular con obras suyas y de algunos artistas tapatíos (entre ellos, Felipe Castro, Carlos Villaseñor y el joven Gerardo Murillo), exposición inaugurada el 23 de abril de 1896, según lo constató la prensa local (*El Continental*, Guadalajara, 19 de abril y 10 de mayo; *La flor de lis*, primero de mayo de 1896; la referencia a esta exposición y a Gutiérrez se encuentra en el ensayo de Angélica Velázquez Guadarrama, “La vida cultural de Guadalajara en la época de Rafael Ponce de León”, incluido en el catálogo de la exposición *Rafael Ponce de León, 1884-1909. De lo real a lo legendario*, México, Museo Nacional de Arte, 1988, pp. 9-10). Lo que sí sería de agradecerle al autor es que puntualizara y documentara mejor tales referencias en un trabajo futuro, pues esto añadiría otra dimensión a las gestiones de Gutiérrez en el terreno de la difusión de las artes visuales, como promotor de espacios “alternativos” de exposición, lo cual me parece muy importante.

Pasemos a decir algo del tercer ensayo, “Aproximación al mundo de Felipe Santiago Gutiérrez”, de Alfonso Sánchez Arteche. Con la consabida elegancia de su prosa, el autor nos hace un sagaz análisis iconográfico de las obras de Gutiérrez que se exhiben en el museo toluqueño. Encuentro muy hábil el entramado del discurso, la fluidez con que se van hilvanando los datos biográficos y las referencias pertinentes a las piezas del acervo, y el comentario relativo, siempre atinado. Me parecen particularmente útiles las precisiones que se hacen acerca de los nexos entre el pintor y el licenciado Felipe Sánchez Solís, uno de sus mecenas invariables. Sólo extraño, al respecto, la ausencia de toda mención a las galerías iconográficas de los gobernadores de los estados de Puebla y de México encargadas por Sánchez Solís, y en parte ejecutadas por Gutiérrez, según lo consigna, para el caso poblano, el catálogo de la exposición de 1875 en la Academia (Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 471). Encuentro muy sagaz la interpretación que hace el autor del penetrante *Retrato de doña Susana Robert de Sánchez Solís*, todo un acierto hermenéutico y una auténtica revelación para quienes desde hace muchos años venimos admirando esa efigie impar.

Y por cierto, hablando de omisiones, tengo un par de datos tal vez desconocidos por mis colegas, pues no los he visto consignados en sus ensayos. El primero se refiere a la crítica de la vigésimo tercera exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes que Gutiérrez publicó en *El Diario del Hogar* (9 y 15 de febrero de 1899); esta nota ha sido localizada y dada a conocer por Angélica Velázquez (“La presencia del arte español en la XXIII exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes, 1898-1899”, tesis de licenciatura, México, Universidad Iberoamericana,

1994, pp. 336-341). El segundo dato atañe a la que acaso fue la participación postrera de Gutiérrez en un certamen colectivo. Al “Primer concurso de Bellas Artes organizado por el Círculo Católico de Puebla”, celebrado entre el 15 de abril y el 27 de mayo de 1900, Gutiérrez envió las obras siguientes: *Procesión de indios*, *Baile popular*, *Retrato del Sr. Rafael B. García*, *Retrato del Sr. Tranquilino de la Rosa*, *Retrato del Sr. Francisco Ibarra*, *Retrato del Sr. Juan Gómez*, *San Jerónimo* y *San Bartolomé*. Allí obtuvo el segundo premio en la sección de “Estudio de modelo vivo”, por el *San Bartolomé* (el primero se lo llevó Germán Gedovius), y el segundo premio en la sección de “Retratos” (el primero lo compartieron Felipe Mastellari y Juan Bernardet). Todo ello consta en la memoria correspondiente (*Memoria del Primer Concurso de Bellas Artes organizado por el Círculo Católico de Puebla*, Puebla, Imprenta Artística Miradores, 1900, pp. 5, 13 y 14; agradezco la gentileza invariable del señor Jorge Carretero Madrid, quien me proporcionó una fotocopia del documento).

Los títulos de algunas de las obras expuestas en Puebla, y en múltiples ocasiones y lugares anteriores a lo largo de dos o tres décadas —como el *San Bartolomé*, el *San Jerónimo* y varias más—, lo lleva a uno naturalmente a preguntarse: ¿es que Gutiérrez casi nunca vendía o acaso se trataba de sucesivas réplicas autógrafas? La respuesta más probable es la segunda, ya que fue una práctica muy extendida, entre los pintores del siglo XIX, hacer réplicas de sus cuadros más célebres; pensemos en el caso de José María Velasco, ahora perfectamente esclarecido (véase *Homenaje nacional a José María Velasco, 1840-1912*, catálogo de exposición, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1993, 2 vols.).

Otra duda me viene asaltando desde hace tiempo: la posible afiliación del pintor a la masonería. Hay argumentos para pensar en ello. Dichos en síntesis: su casi mística dedicación al trabajo, su sentido de responsabilidad para “construir el edificio social”, la generosidad con que prodigó sus servicios y saberes profesionales, en busca del mejoramiento y progreso de sus semejantes; su sociabilidad y la facilidad con que, merced a muy oportunas “cartas de recomendación”, acertó a moverse en los altos círculos de la sociedad liberal en múltiples ciudades y países, llegando a confraternizar con no pocos personajes. A todo esto debe sumársele el anticlericalismo declarado del pintor y, como contrapartida, aquello que queda dicho acerca de su temple moral: su espíritu de libertad, tolerancia y fraternidad, que en el fondo es justo el ideal del “espíritu masónico”. También debería de estudiarse con detenimiento la amistad o, cuando menos, las buenas relaciones que llevó con masones probados o probables, como José Martí. Por fortuna ya van quedando atrás aquellas épocas en que la simple mención de la masonería encendía los ánimos partidistas en forma antagónica e irreductible, y cada vez aquilatamos mejor la creciente importancia de aquella asociación en la historia del siglo XIX. Creo que elucidar este punto podría ayudarnos a perfilar mejor la figura moral de nuestro artista.



*The Architecture of Bruce Goff,
1904-1982. Design for
the Continuous Present*

edición de Pauline Saliga y Mary Woolever

Catálogo de la exposición, Nueva York-Munich, The Art Institute of Chicago Press-Prestel-Verlag, 1995, 199 pp., ils.

por

PETER KRIEGER

“Bruce Goff is one of the twentieth-century America’s visionary architects. Over his long career, Goff designed buildings of remarkable form and unusual materials. His close relationship with his clients gave him the freedom to explore his theories of organic and ‘absolute’ architecture.” This short description on the back cover of the exhibition catalogue tries to attract attention to an architect who fulfilled a distinguished US-American “vision, fantasy, and utopia.” Overshadowed by his father-figure Frank Lloyd Wright—from whom he soon freed himself—Bruce Goff is nowadays reconsidered as an architectural personality who developed his creative works beyond any “style”, “camp” or trend. The great masters Louis Sullivan and Frank Lloyd Wright advised Goff early in his career not to attend any architectural school so that his imaginative potential remained unspoiled by imitations. Trained in an architect’s office at the age of 14 (!), the non-academic and inspiring pragmatist later, with his increasing success, became a teacher at the School of Architecture at the University of Oklahoma. The authors of the catalogue consi-

der that this period as an architectural educator, from 1947 to 1955, to be the most intense phase of Goff’s work. At that time Bruce Goff succeeded in mixing diverse formal inspirations from Sullivan, Mendelsohn, Neutra, even Gaudí, into a very specific and personal expression of architecture. Led by the credo not to accept functional (not functionalistic) limits, yet well aware of prefabricated building systems, Goff convinced many private clients to risk “phantastic” architectural creations. Those clients who enabled Goff to realize his proposals reached a certain sudden popularity. In 1947 *Life* magazine published an article on Goff’s Ledbetter House in Norman, Oklahoma, showing more than 15,000 visitors eager to see the new “American” outlook which stood in contrast to the mainstream of stereotypical and simplistic neo-colonial styles. Flowing spaces, hard contrasts of cristaline structures and opaque serpentine stone walls, metal roofs, integrated bassins and plants constituted a new image of the modern US-American country-house lifestyle which was received even in Western Europe. Goff’s “sophisticated folk art” (David G. de Long) for rich and broadminded clients did not claim to be a model for the mass-production of single family houses nor was he interested in any local or regional references. Perhaps the deconstructionist architects might claim Bruce Goff as a precursor for their style concept. But even if his buildings and drawings fulfill the wishes of some deconstructionist genealogy, Bruce Goff is an important figure in the architecture of our century, as the exhibition at the Art Institute of Chicago shows. The catalogue—an excellently designed book with stimulating essays—accompanies an exhibition based

on the Goff Archives at the Art Institute. Color prints, photographs and a list of works make this book more than a substitu-

te for those who were not able to see the original drawings at the Chicago exhibition (from June 8 to September 4).