



s, 20 febrero 2003

más buscado son las máscaras de gas, disponibles a partir
s, junto con ropa protectora, sistemas de purificación de
etes de comida lista para servir. La mayoría de las nuevas
icen en la Costa Este, Texas y California.

Beatriz Colomina

La Domesticidad en Guerra

Beatriz Colomina

La Domesticidad en Guerra

La arquitectura moderna es inseparable de la guerra. Recicla técnicas y materiales desarrollados por el ejército y crea una nueva forma de domesticidad de posguerra, un arma poderosa de propaganda. Como parte de una campaña cuidadosamente orquestada se lanzarán al mundo entero imágenes virtuosamente diseñadas de felicidad doméstica.

Publica
Actar
www.actar.com
info@actar.com

Autor
Beatriz Colomina

Diseñador gráfico
Reinhard Steger

Traducción
Beatriz Preciado

Corrección
Irene Pérez-Porro
Joaquina Ballarín

Impresión
Ingoprint SA

Distribución
Actar D
Roca I Batlle 2
08023 Barcelona
office@actar-d.com
www.actar-d.com
Tel +34 93 4174993
Fax +34 93 4186707

DL B-43442-06
ISBN 84-96540-10-3

© de la edición, Actar, Barcelona 2006
© de los textos, Beatriz Colomina
© de las fotos, sus autores

Impreso y encuadernado en la Unión Europea

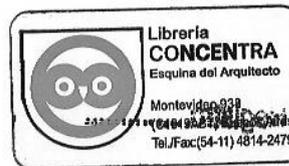
Se ha hecho todo lo posible por localizar los propietarios de las imágenes aquí publicadas. El editor pide disculpas por cualquier omisión y ruega ser informado para poder subsanar los errores en próximas ediciones de este libro.

Nº registro.....15494

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Biblioteca

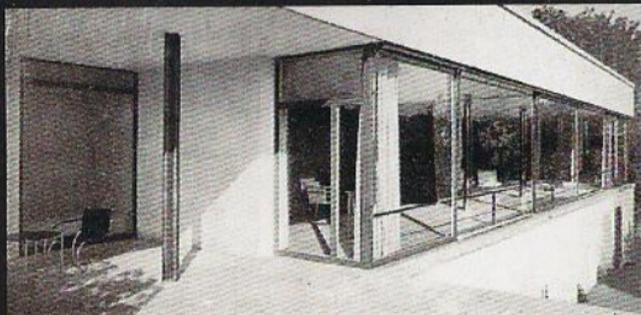
Montevideo *Concentra*
Fecha de ingreso *11.8.11*
Precio *\$ 29 =*

- 5 Introducción
Construido en los Estados Unidos
- 21 Capítulo 1
1949
- 61 Capítulo 2
La DDU en el MoMA
- 83 Capítulo 3
La Casa Eames
- 111 Capítulo 4
El césped en guerra
- 145 Capítulo 5
Arquitectura de rayos X
- 193 Capítulo 6
Un aire aún no respirado
- 239 Capítulo 7
Rodeados de imágenes
- 275 Capítulo 8
La Casa Subterránea
- 295 Epílogo



Introducción

Construido en los Estados Unidos



MODERN ARCHITECTURE

MUSEUM OF MODERN ART

Cubierta del catálogo de la exposición Modern Architecture
en el Museum of Modern Art, Nueva York, 1932.

4

6

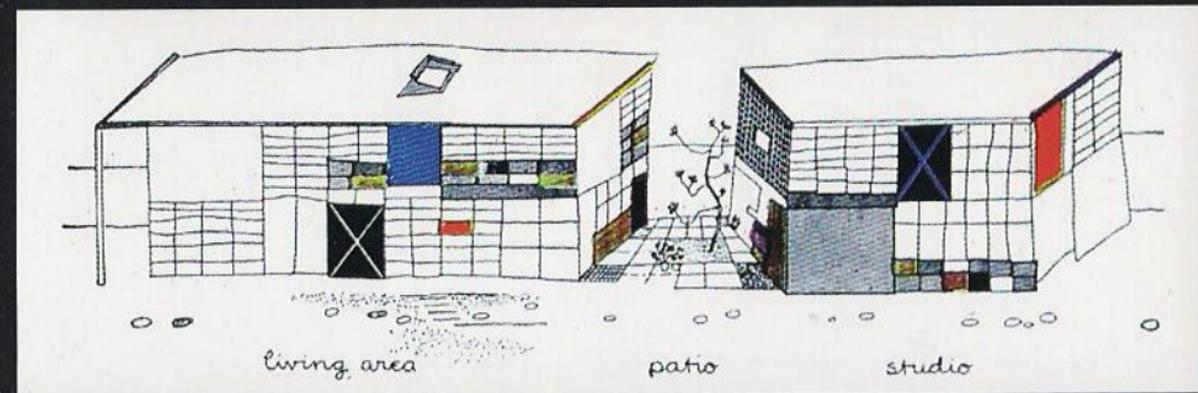
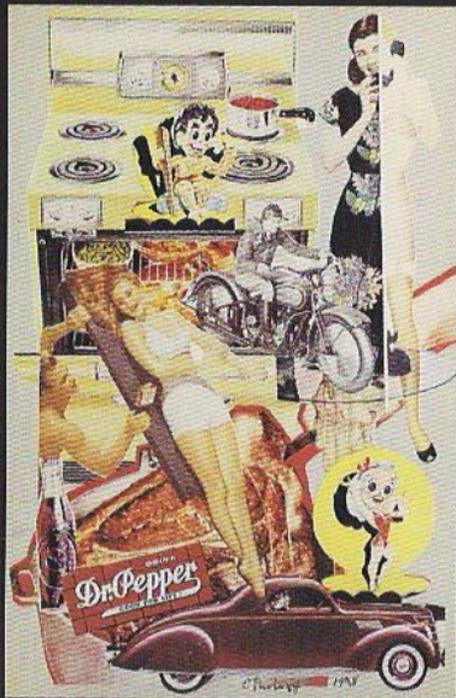


Diagrama de Charles y Ray Eames de la Casa Eames.
De "Life in a Chinese Kite", *Architectural Forum*, Septiembre 1950.

5

6



☒ Eduardo Paolozzi, *Dr. Pepper*, de 1948.

Collage sobre papel. 35 x 22 cm. Colección del artista.

☒ Eduardo Paolozzi, *Psychological Atlas and four other scrapbooks*, 1947-53.

Collage. 22 x 16 cm. Cortesía del artista y Trustees of the Victoria and Albert Museum, Londres.



"Los Angeles: The Art of Living Bumper to Bumper".

De *Look* magazine.



Pierre Koenig, Case Study #21,
Los Angeles, 1958. Sala de estar.
Fotografía: Julius Shulman.



Have you ever taken an E-Z-EYE drive?

Fue bonito mientras duró. Durante un breve período, un lapso de tiempo de unos quince años después del final de la Segunda Guerra Mundial, América parecía aceptar la arquitectura moderna con los brazos abiertos. No se trataba, como en el caso de la exposición *Estilo Internacional* de 1932 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de algunas ideas importadas de Europa reempaquetadas como estilo. ⁴ Era la puesta en marcha de una forma completamente nueva de operar que fascinó a Europa del mismo modo que los modelos europeos habían fascinado a los Estados Unidos antes de la guerra. De hecho, podrían parecer más fascinados los europeos por los nuevos modelos americanos que los propios americanos. Como señalan Alison y Peter Smithson:

Mucho se ha reflexionado sobre la casa Eames en Inglaterra. Porque la Casa Eames fue un regalo cultural recibido en un momento particularmente útil. El brillante envoltorio ha hecho que la mayoría de la gente –especialmente los americanos– se deshiciera del contenido como si se tratara de algo insustancial. Pero nosotros hemos seguido rumiándolo –trabajándolo– alimentándonos de él.⁵

“¿Alimentándonos de él?” Los arquitectos británicos absorbían la arquitectura americana a través de las páginas de las revistas de arquitectura, igual que absorbían otros productos de la América de posguerra a través de la publicidad y de las revistas populares. La arquitectura moderna formaba parte de una fascinación general, tan atractiva y llena de colorido como otros productos del *Good Life* (el Buen Vivir): los automóviles, los electrodomésticos, la comida, los juguetes, los muebles, la ropa y el césped. La arquitectura era un objeto más de consumo bien empaquetado –una imagen atractiva, suficientemente apetecible como para comérsela. No hay que olvidar que los racionamientos de comida siguieron existiendo en el Reino Unido hasta los años 50. La abuela de Alison Smithson solía recibir paquetes de comida desde los Estados Unidos de una prima segunda, bibliotecaria en una prestigiosa universidad de mujeres.

En esos paquetes venían copias del *Ladies' Home Journal* y del *Woman's Home Companion*, consideradas retrospectivamente como “regalos culturales” por los Smithson. Recortes de esas revistas se convertirán en la materia prima que los Smithson trabajarán en el *Independent Group*.⁶ Si los del *Independent Group* se aglutinaron como coleccionistas de imágenes, la arquitectura formaba parte de esa colección y la comida era uno de los temas dominantes. La Casa Eames se convertirá en otro regalo cultural que alimentará a una audiencia hambrienta.

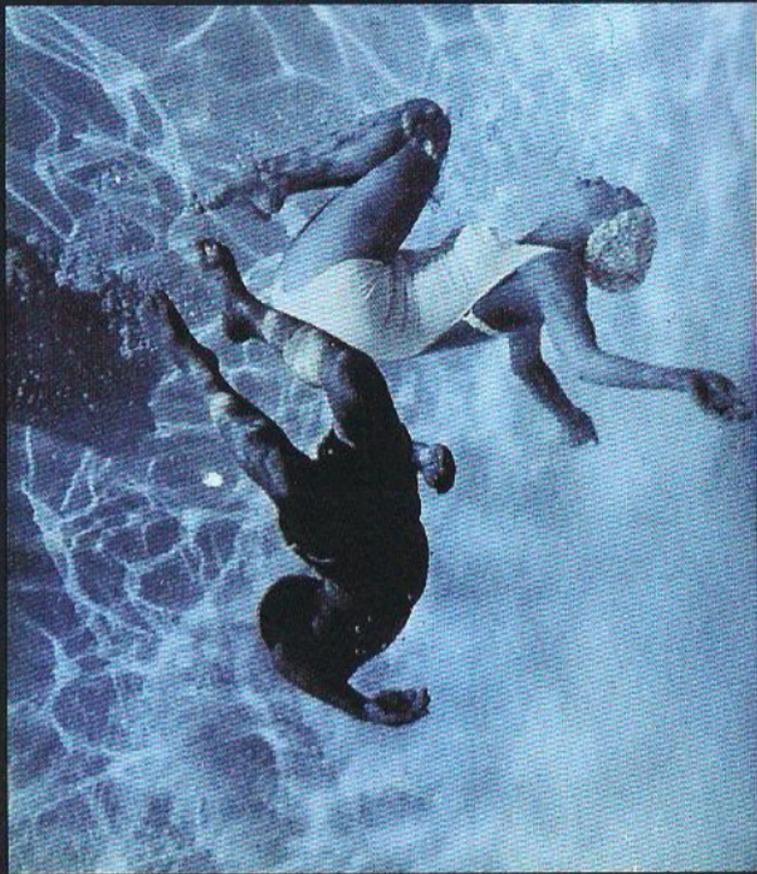
En su influyente artículo de 1956 “But today we Collect Ads” (“Pero hoy coleccionamos anuncios”), los Smithson describen la publicidad americana de posguerra en términos de “buenas imágenes”: “Anuncios que no intentan venderte un producto más que como un accesorio natural de todo un estilo de vida”. Asimismo, la arquitectura moderna en los Estados Unidos se presentaba como una “buena imagen”, parte de un paquete total, un estilo de vida, más que un objeto técnico o artístico aislado. Cuando en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial los arquitectos europeos se volvieron hacia los Estados Unidos en busca de inspiración, la arquitectura moderna se les apareció como un hábitat idílico para el consumo de masas. Los edificios eran simplemente un marco para los objetos de deseo, un tipo de estantería, un sistema de almacenaje y exposición tan rebotante de objetos que la arquitectura se disuelve en ellos.

Las imágenes eran la nueva arquitectura en los 50, “el decorado inclasificado donde pasamos nuestras vidas”, según los Smithson.^{7 8 9 23} Esto representa una transformación fundamental de la condición urbana con respecto a los cincuenta años anteriores. Si a principios del siglo XX, Walter Benjamin describe la arquitectura como la forma de arte percibida sólo de modo inconsciente, en un estado de distracción,

1 Alison y Peter Smithson, “Eames Celebration”, *Architectural Design*, septiembre 1966, 432.

2 El *Independent Group* (IG) estaba constituido por unos quince artistas, arquitectos e intelectuales que frecuentaban el Institute for

Contemporary Arts de Londres y organizaban grupos de discusión dedicados a explorar lo que ellos llamaban “la estética de la abundancia”. Ver *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, ed. David Robbins (Cambridge, MA: MIT Press, 1990).

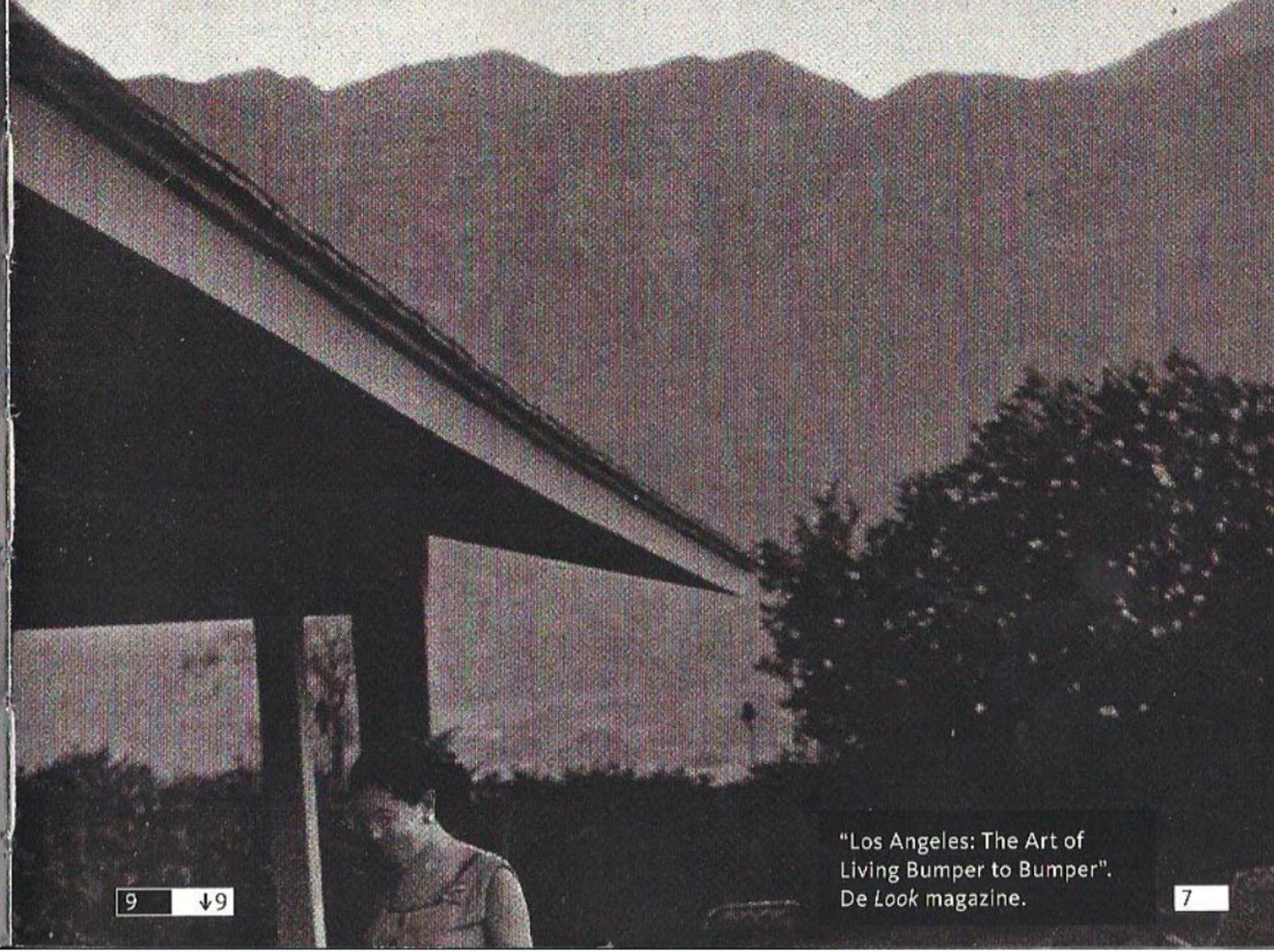


"Los Angeles: The Art of Living Bumper to Bumper".

De *Look* magazine.

8

7



"Los Angeles: The Art of Living Bumper to Bumper".
De *Look* magazine.

7

9

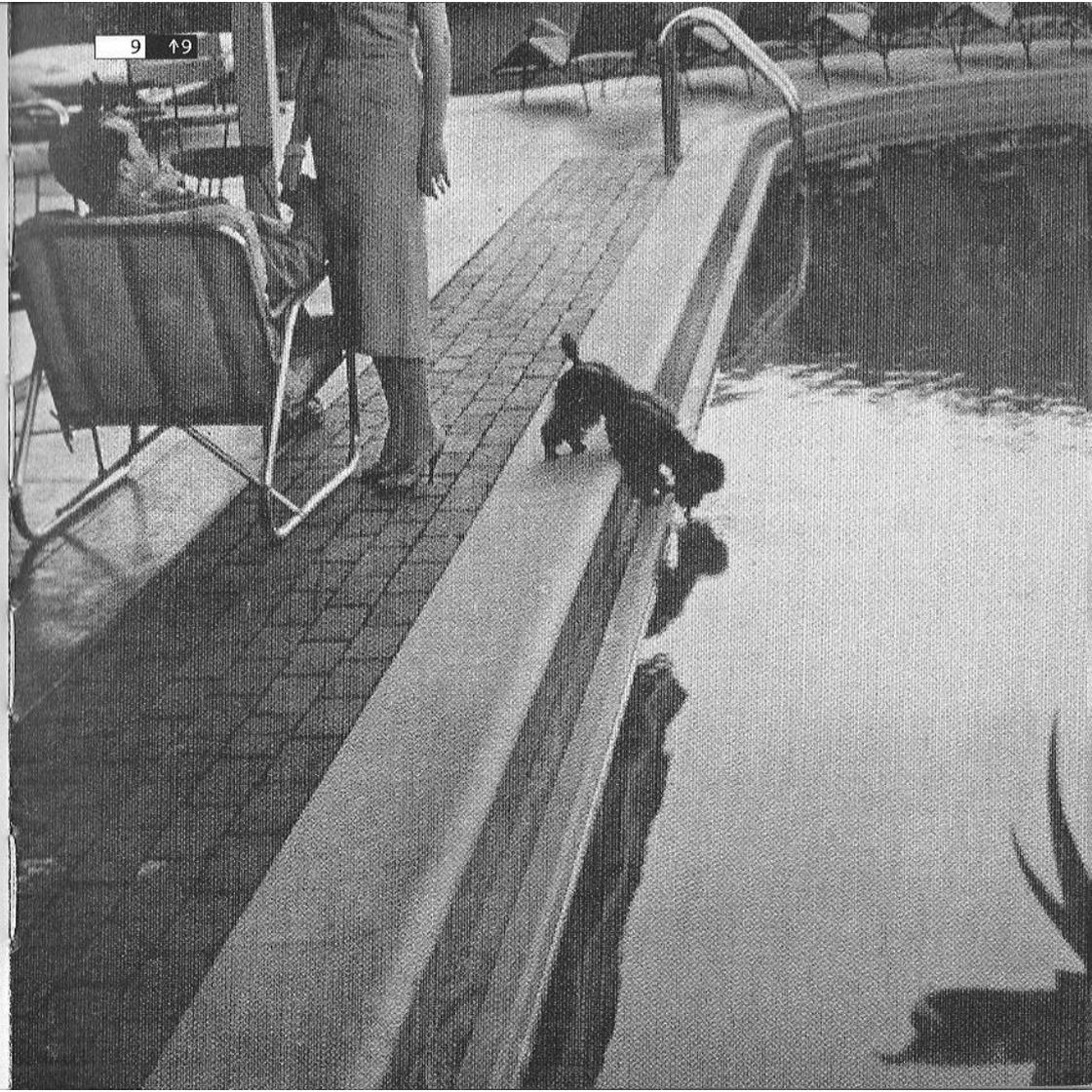
↓9

ahora son las imágenes las que han asumido ese rol. Un flujo de imágenes sin fin constituía ahora el entorno. Los edificios se habían convertido en imágenes y las imágenes se habían convertido en una especie de edificio, habitado igual que cualquier otro espacio arquitectónico. La importancia de arquitectos como los Eames reside en su sensibilidad particular con respecto a esta transformación. Pero no son los únicos. Un buen número de arquitectos americanos de posguerra fueron innovadores en esta transición. Entendieron que ser arquitecto en los años 50 significaba algo completamente diferente de lo que había significado para la generación previa. Las imágenes se habían convertido en la materia prima de su trabajo. 10 11 22

¿Cómo entender este fenómeno? ¿Qué rol preciso jugaron las instituciones que apoyaron esta transformación? La Casa Eames formaba parte del programa *Case Study* de casas modelo de Los Ángeles, patrocinada por la revista *Arts & Architecture* bajo la dirección de John Entenza y apoyada por los fabricantes de productos de consumo.³ 12 13 Mientras tanto, en la Costa Este, el Museo de Arte Moderno de Nueva York jugó un rol crucial al encargar una serie de casas modelo para construirlas en el jardín mismo del Museo, en colaboración con los grandes almacenes y revistas generales. 14 80 82 84 85 Estos programas redefinieron el papel de la arquitectura, situándola dentro de una nueva cultura de consumo y de un nuevo culto a la domesticidad. Al convertirse las casas modelo en inseparables del conjunto de productos que exhibían, la arquitectura doméstica quedó absorbida por un flujo de imágenes, y una nueva forma de domesticidad surgió de las imágenes mismas.

Ambos programas estaban relacionados con la guerra. Al tiempo que los fabricantes transformaban la industria de guerra en industria de paz, pasando de misiles a lavadoras, las instituciones culturales transformaban las estrategias de guerra para nuevos fines. El programa de casas modelo del Museo de Arte Moderno

³ *Blueprints for Modern Living: History and legacy of the Case Study Houses*, ed. Elizabeth A. T. Smith (Los Ángeles: Museum of Contemporary Art, Cambridge, MA: MIT Press, 1989).

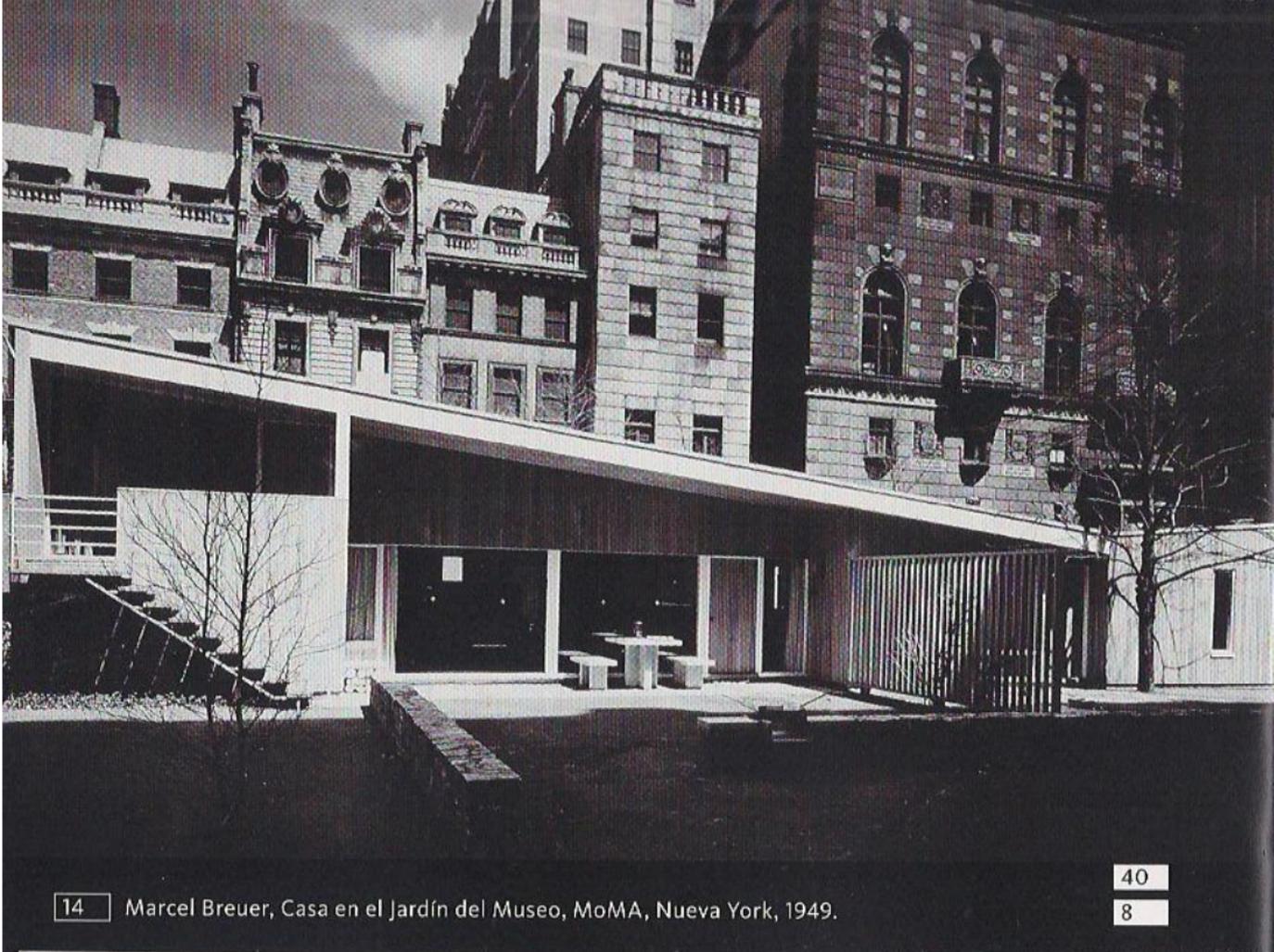




Pierre Koenig, Case Study #21,
Los Angeles, 1958. Sala de estar.
Fotografia: Julius Shulman.



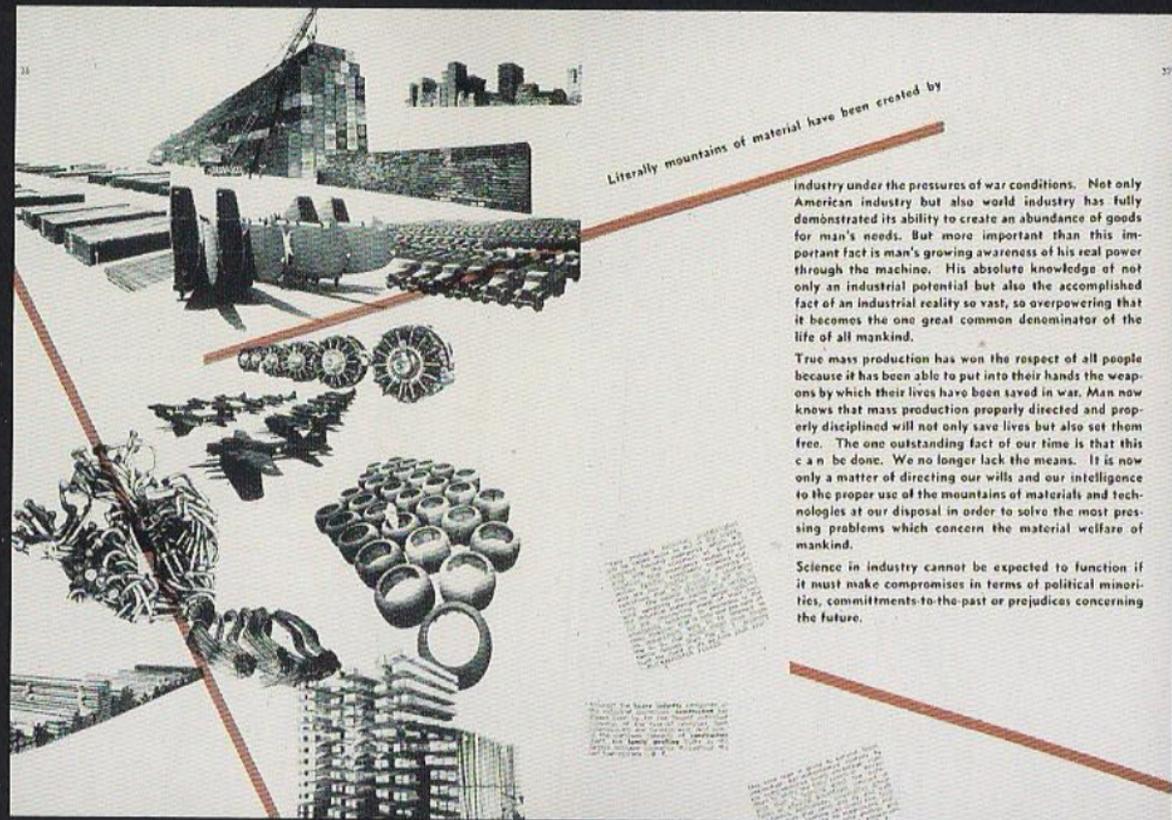
Have you ever taken an E-Z-EYE drive?



14 Marcel Breuer, Casa en el Jardín del Museo, MoMA, Nueva York, 1949.

40

8



Literally mountains of material have been created by

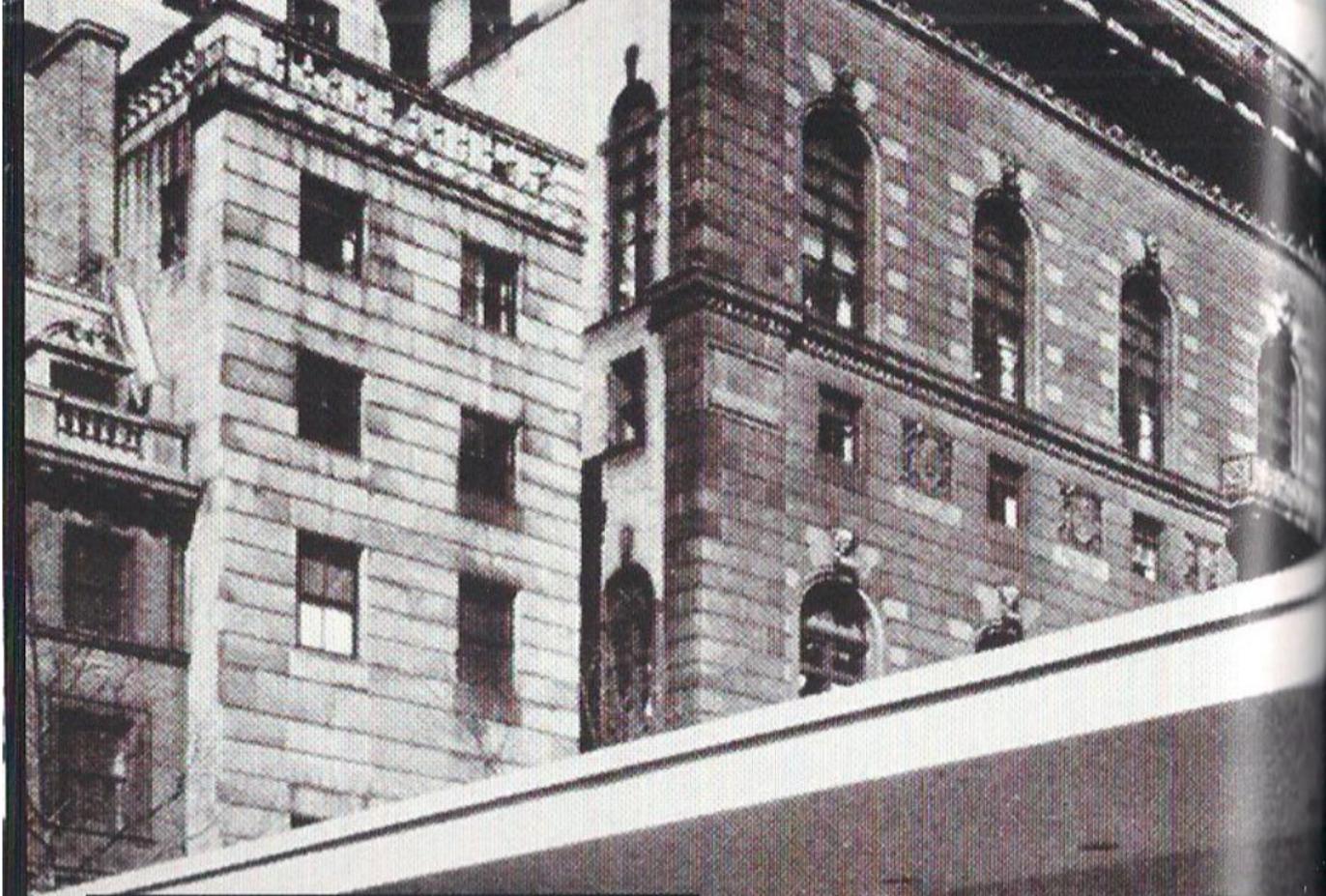
industry under the pressures of war conditions. Not only American industry but also world industry has fully demonstrated its ability to create an abundance of goods for man's needs. But more important than this important fact is man's growing awareness of his real power through the machine. His absolute knowledge of not only an industrial potential but also the accomplished fact of an industrial reality so vast, so overpowering that it becomes the one great common denominator of the life of all mankind.

True mass production has won the respect of all people because it has been able to put into their hands the weapons by which their lives have been saved in war. Man now knows that mass production properly directed and properly disciplined will not only save lives but also set them free. The one outstanding fact of our time is that this can be done. We no longer lack the means. It is now only a matter of directing our wills and our intelligence to the proper use of the mountains of materials and technologies at our disposal in order to solve the most pressing problems which concern the material welfare of mankind.

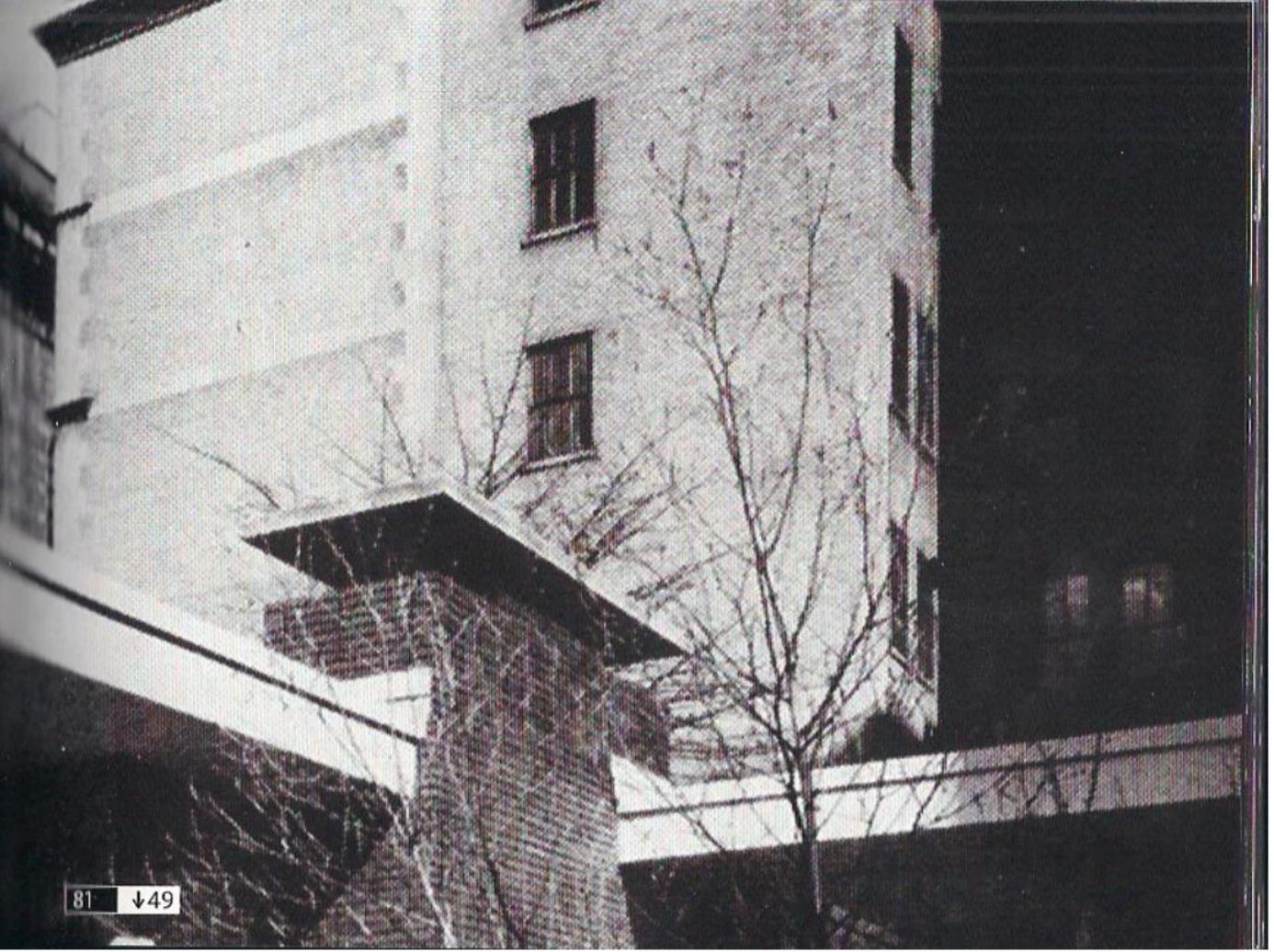
Science in industry cannot be expected to function if it must make compromises in terms of political minorities, commitments to the past or prejudices concerning the future.

15 Doble página en *Arts & Architecture*, julio 1944. Diseño de Herbert Matter.

12

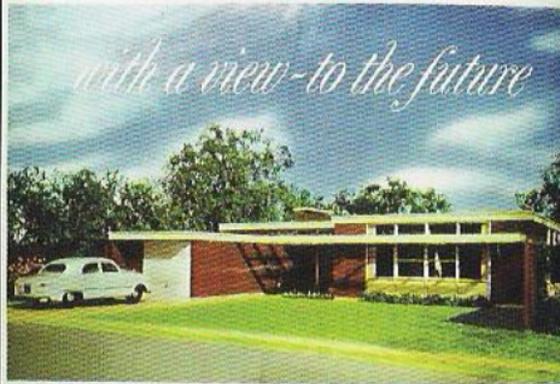


Gregory Ain, Casa en el Jardín del Museo, MoMA, Nueva York, 1950.



OUR HOUSE

with a view-to-the future



Garage and street side. The house is built of the use of materials and a finished yard to most machines, many which doubtless have been in use since then. The color indicates the line of the garage roof and later on the two wings of the house against the main house of the Museum. The house is at the Museum. The house is at the Museum.



Street side. This view is largely a combination of the two views above. The street view just a matter of feet. Liberty Plaza in the ground between it and the house.

When the Museum of Modern Art bought the house for the purpose of showing it to the public, it was in a garden, on the corner of the street. The house was built in 1936, and it was one of the first houses in the city to be built in the style of the Museum of Modern Art. It was built by the architect, Gregory Ain, and it was one of the first houses in the city to be built in the style of the Museum of Modern Art. It was built by the architect, Gregory Ain, and it was one of the first houses in the city to be built in the style of the Museum of Modern Art.

Gregory Ain, Casa en el Jardín del Museo, publicada en Woman's Home Companion, junio 1950. El contexto del museo ha sido sustituido por un entorno de barrio residencial.

Museum Model Home Is New but Expensive

By ELEANOR ROOSEVELT.

I had my first real time off Wednesday afternoon since this past session of the United Nations General Assembly began in April. I found myself arriving a few minutes after 2 at the Museum of Modern Art.



First I went to see the model house on display in the museum garden. I don't really like it from the outside and the price seems too extravagant for most people who would live in it. If one could get the price down, there are features about it which would be tremendously attractive to a housewife who was doing her own work.

The kitchen and laundry are well planned and compact, though I do not quite see the point of a bed in the laundry. If it is meant for a maid, few men or women servants of today would be satisfied with quarters of that kind. If it is meant for an extra guest on an overcrowded occasion, there is some point to it. I particularly like the children's playroom with nothing but those hollow blocks which could be made into furniture and still remain toys. That, and the play yard outside, has great possibilities for further development, and the children's bedroom is adequate.

The master bedroom, bath and closet over the garage, on the opposite side of the house from the guest room, was nice in some ways but it would not allow much privacy.

The living room and dining room with the overhanging porch and the stone tables and benches outside the window, had great charm and were well and practically arranged.

The big windows everywhere add a great deal to the house because they take in the outdoors and make you feel that you are living with much more space than you actually have. The cost still seems prohibitive, however.

Afterward I saw the exhibition of prints which I enjoyed immensely and from there went up to look at the Italian exhibition of modern painters and sculptors which soon will be on view. They were all very interesting, for they reflected the effect of Mussolini, the war and the after-war period.

Eleanor Roosevelt, "La casa modelo del museo es nueva pero cara". De New York World Telegram, junio 24, 1949.



Making a perfect cake is easy with the correct equipment. The recipe for this fine Spice Cake with Mocha Frosting is in "Miss Makers" starting on page 84.

84

Anuncio de revista con el fondo de la cocina de la exposición Casa en el Jardín del Museo diseñada por Gregory Ain.

8

50

McCall's

SEPTEMBER 1949 25 Cents



McCALL'S homema

Cubierta de la revista *McCall's*, septiembre 1949, con la cocina de la Casa en el Jardín del Museo diseñada por Marcel Breuer como fondo.

8

50

85

↓43

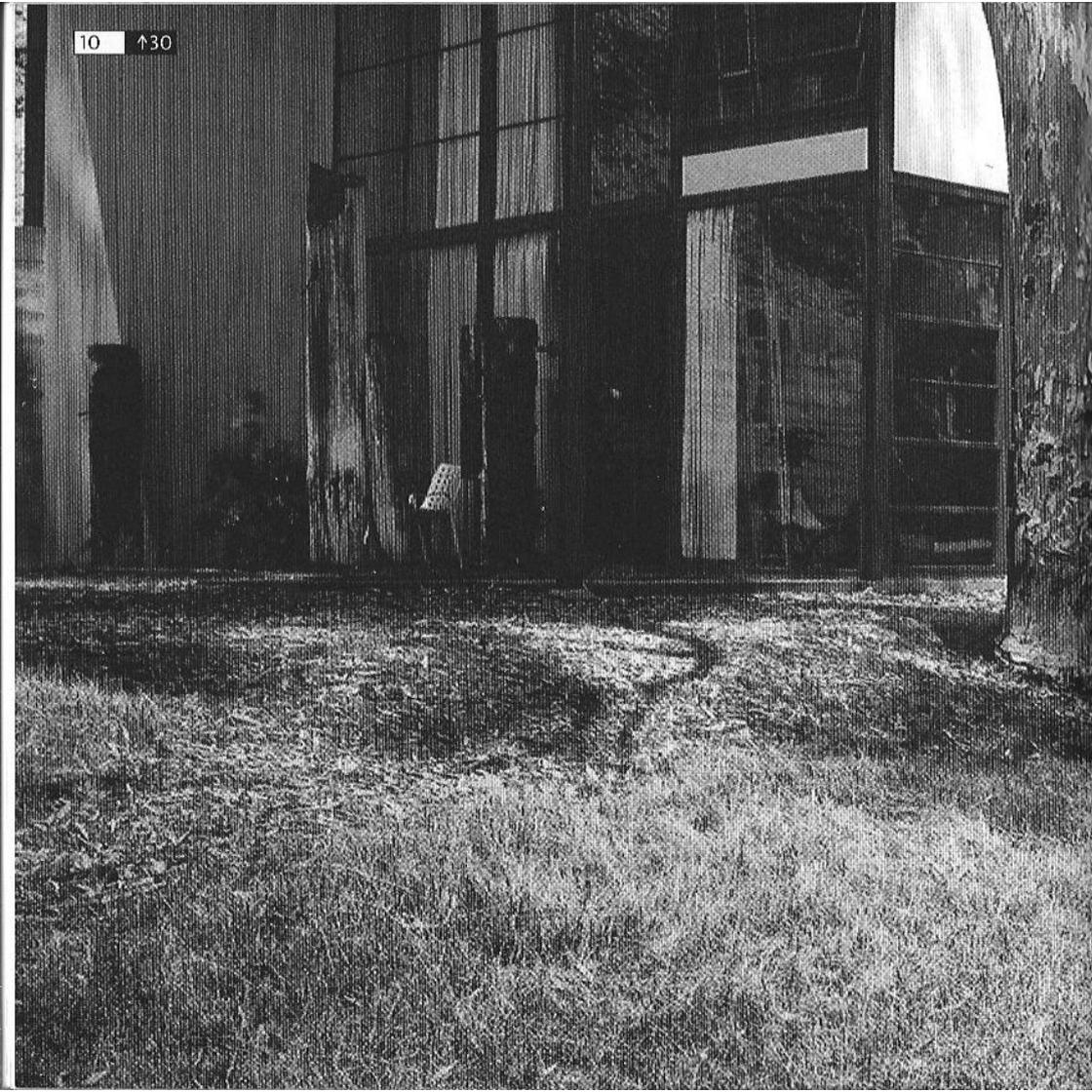


30 ↓10

Charles y Ray Eames, Casa Eames,
Pacific Palisades, 1949.

24

31 ↓11



de Nueva York fue una extensión directa de sus operaciones en tiempos de guerra. Del mismo modo, las casas del programa *Case Study* de Los Ángeles emergen de las actividades de la revista *Arts & Architecture*, los arquitectos y las industrias durante el período bélico. 15 Ambas instituciones tomaron como blanco al consumidor de clase media, entendido como una figura completamente nueva, un "hombre moderno" según Entenza, que al volver de la guerra preferiría vivir en un entorno moderno utilizando las últimas tecnologías que en "casas antiguas con habitaciones cerradas". Era como si la guerra hubiera educado el gusto, la sensibilidad estética del público.

Fue la participación en la Segunda Guerra Mundial lo que finalmente creó las condiciones para el desarrollo de la arquitectura moderna en los Estados Unidos. Esta llegada tardía tiene que ser reconsiderada cuidadosamente en relación con la arquitectura de la vanguardia histórica que se produjo de forma explícita en respuesta a la Primera Guerra Mundial. La arquitectura moderna es inseparable de la guerra, no sólo porque emerge y se desarrolla en torno a los años de la Primera Guerra Mundial –lo que también podría decirse de la vanguardia artística–, sino en un sentido mucho más íntimo: la arquitectura moderna tomó prestadas –"recicló" sería un vocablo más preciso– las técnicas, los materiales y los métodos que habían sido desarrollados para el ejército. La arquitectura de posguerra no fue simplemente la arquitectura luminosa que vino después de los años oscuros de la guerra. Fue también la arquitectura agresivamente feliz que surgía de la guerra, una guerra que de todos modos continuaba como guerra fría. La nueva forma de domesticidad resultó ser un arma potente. Imágenes del paraíso doméstico, virtuosamente diseñadas, eran lanzadas al mundo entero como parte de una campaña de propaganda cuidadosamente orquestada.

Arquitectos e instituciones participaron en esta campaña. La figura del arquitecto se desplazó de la imagen heroica del arquitecto del Movimiento Moderno –serio, masculino, austero, vestido formalmente, esforzado, público– a la imagen de agente domesticado de los años de posguerra: feliz, hedonista, sensual, vestido informal-

mente, relajado y en casa. Incluso los arquitectos más estrictos del Movimiento Moderno, que habían emigrado a los Estados Unidos antes o durante la guerra, se transformaron durante los años de posguerra.

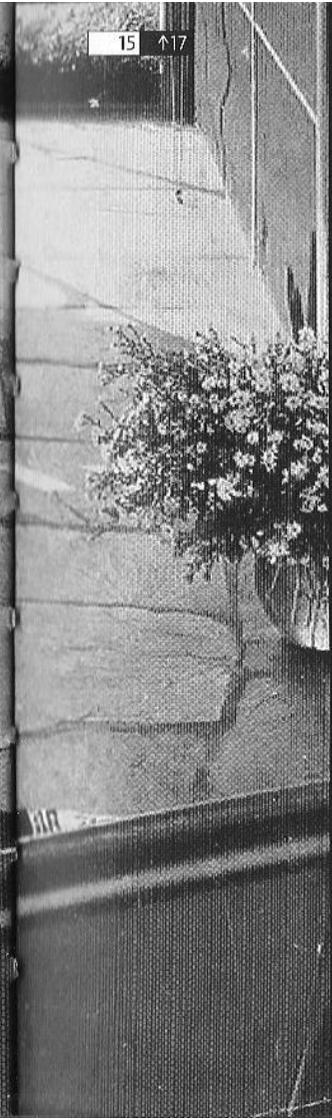
Tomemos, por ejemplo, la imagen de Ise y Walter Gropius desayunando en el porche acristalado de su casa de Lincoln, Massachusetts. 17 La fotografía se publicó a toda página en un número de *L'architecture d'aujourd'hui* editado por Paul Rudolph y dedicado a la escuela de Gropius en Harvard. La mesa está preparada para cuatro personas, pero sólo vemos una pareja sentada. Gropius, de espaldas a la cámara con un tostador a su lado, lleva una camisa de cuadros americana, con algo que parece un jersey, colgado en la silla vacía junto a él. Enfrente, en diagonal, está sentada Ise, con una blusa blanca bordada, la cabeza hacia un lado mostrando su elegante perfil. Ambos miran hacia el interior de la casa en vez de hacia el paisaje. Se presenta así una escena atractiva de felicidad doméstica en un entorno moderno. Gropius había llegado a los Estados Unidos en 1937 para ocupar el puesto de director de la escuela de arquitectura del Graduate School of Design de Harvard, y su casa era el primer edificio que había construido en el país. Pero, ¿por qué esa imagen doméstica ocupa un lugar tan destacado en un número de una revista de arquitectura dedicado a una escuela de arquitectura? ¿Por qué está Gropius en casa en lugar de en el trabajo? ¿Por qué es Ise y no el mismo Gropius o la casa el centro de la foto? ¿Por qué se ha evaporado la casa, convirtiéndose en un escueto marco de un estilo de vida? Vender la escuela de arquitectura de Harvard significaba vender ese estilo de vida, algo que no era tan distinto de vender cualquier otro producto en la América de posguerra. Si la escuela se había reorientado hacia la enseñanza de la arquitectura moderna, lo primero era dejar claro que lo moderno era habitable, deseable, lleno de glamour. Una fotografía profesional, a toda página, de la vida doméstica del director de la escuela se convierte así en un anuncio de la nueva orientación de una escuela profesional de arquitectura.



16 ↓14

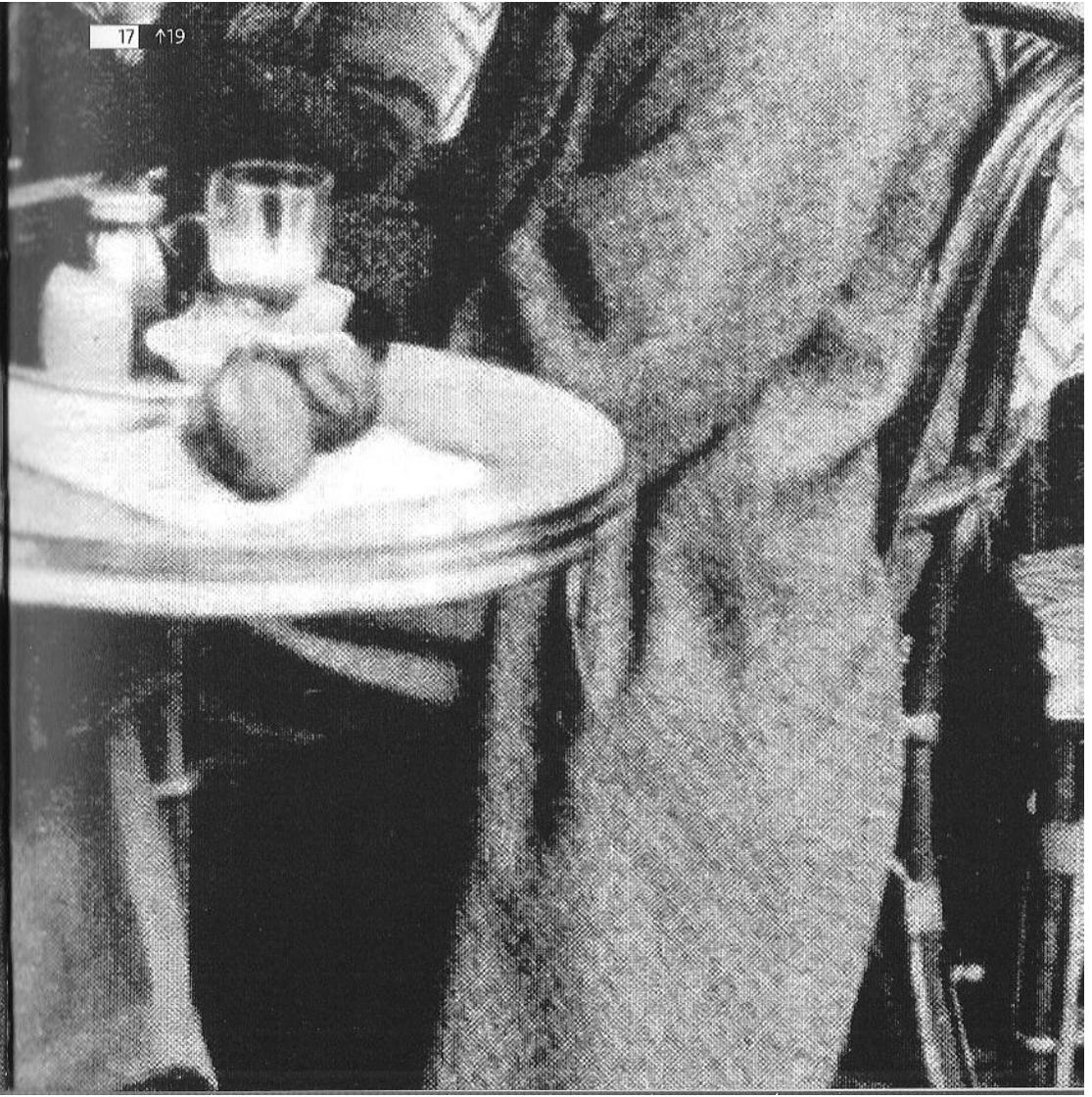
17 ↓15

Walter e Ise Gropius desayunando en su casa en Lincoln, Massachusetts.





Le Corbusier con Walter y Alma Gropius en el Café des Deux Magots en París.





20 Escritorio de Ray Eames, 1976.

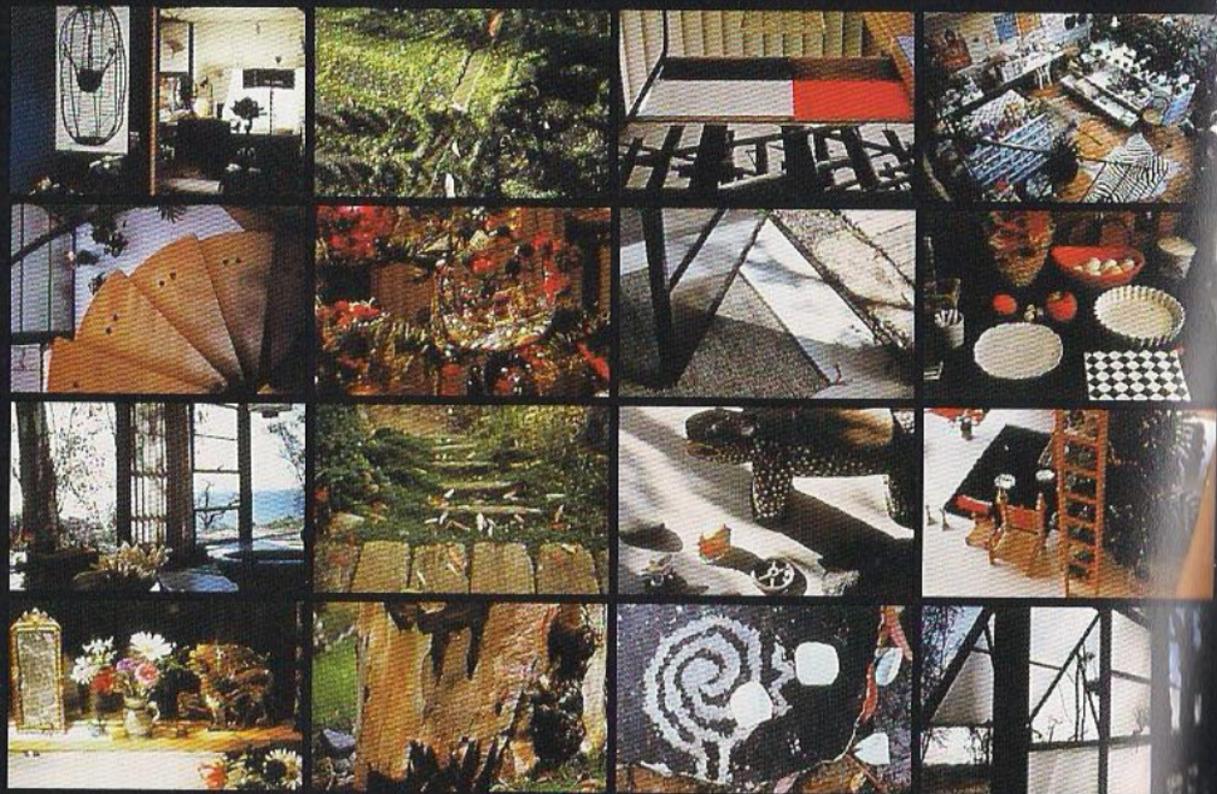
19



21 Detalles de la Casa Eames y su estudio.
Fotografías: Charles Eames.

19

103 262

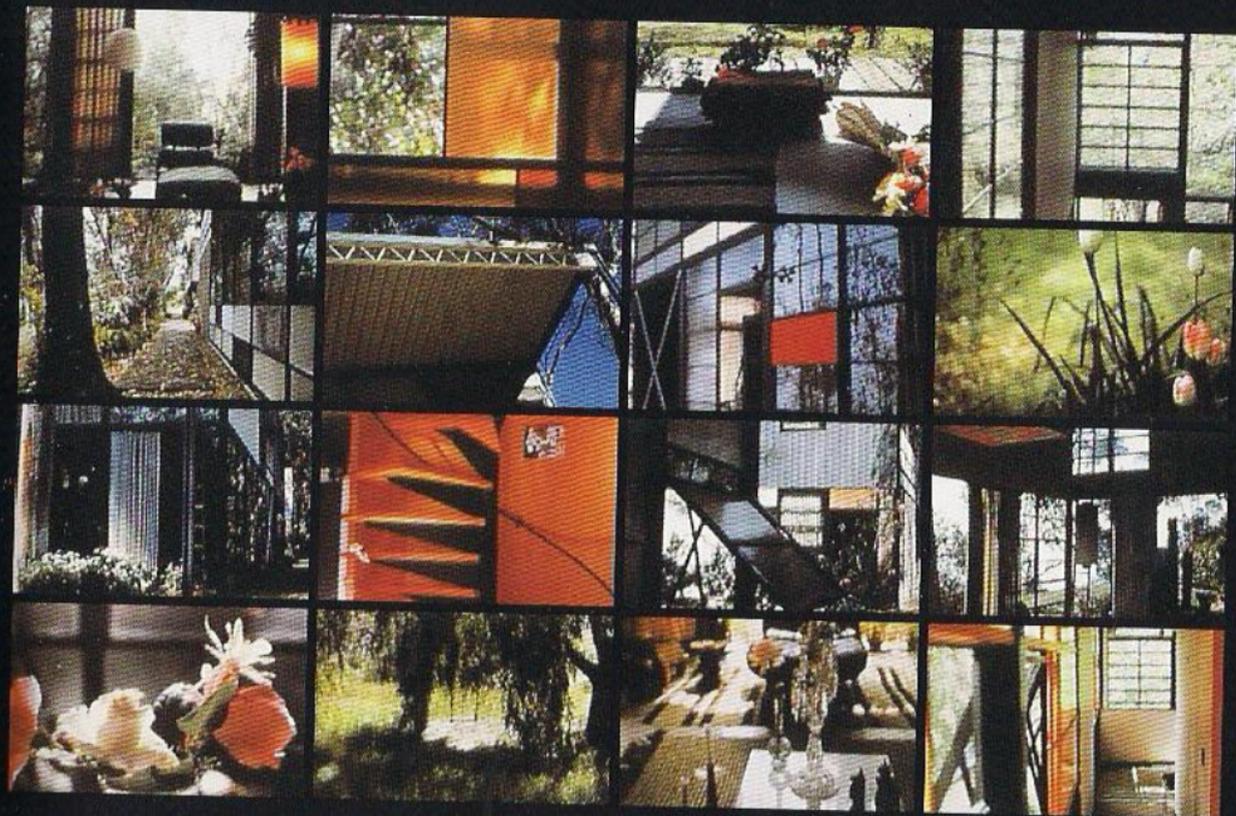


176-177

Detalles de la Casa Eames y su estudio de 1949 a 1978.
Fotografías: Charles Eames.

19

101

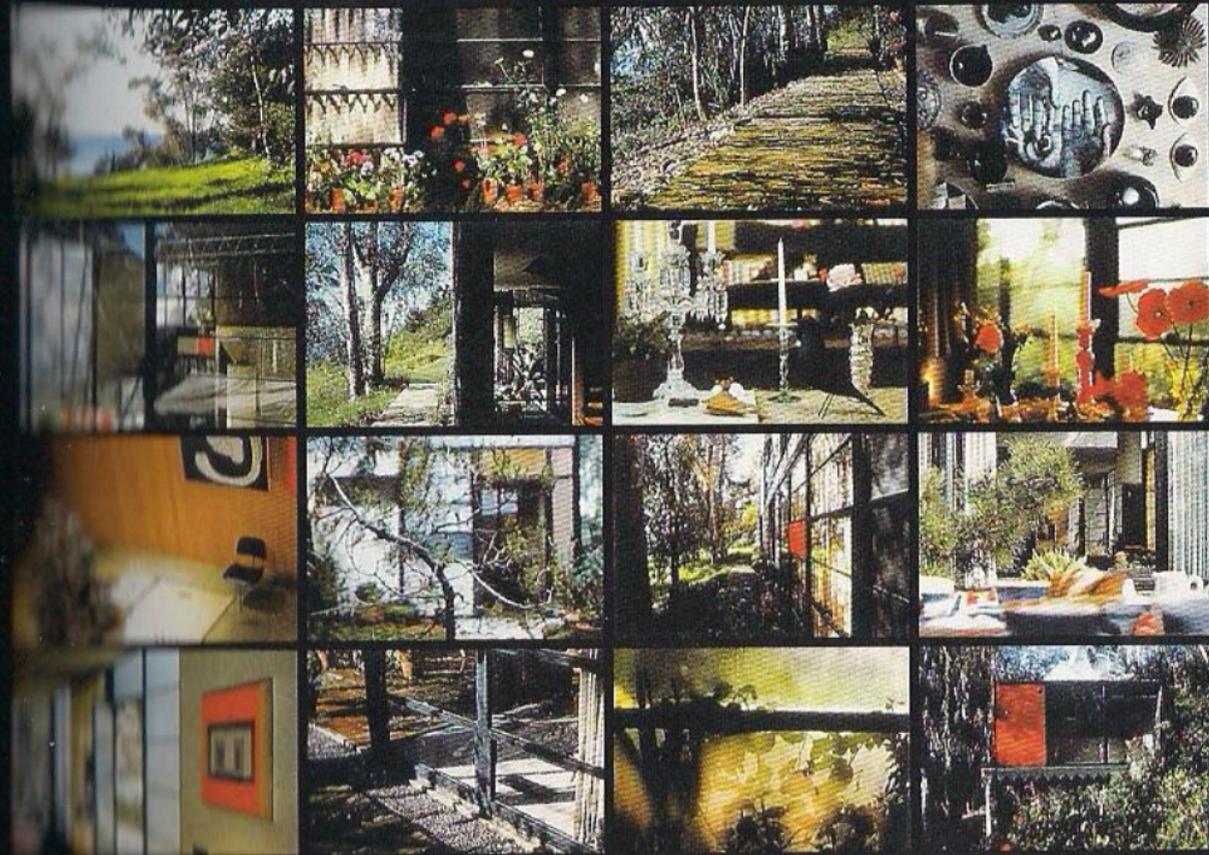


177



Charles y Ray Eames, A Computer Perspective, 1971.

406 Vista de la exposición con visitantes mirando la pared de la historia.



Detalles de la Casa Eames y su estudio desde 1949 hasta 1978.

407 Fotografías Charles Eames.

102

262 19

Retrocedamos a 1923, a la famosa foto de prensa, reimpressa en la contraportada del libro de los Smithson *The Heroic Period of Modern Architecture*, donde vemos a Gropius y Le Corbusier sentados en una pequeña mesa redonda en el café Deux Magots en París. 18 Los dos arquitectos, con traje y corbata, abrigos largos e incluso sombrero, están enfrascados en una conversación intensa, –según recuerda Gropius– sobre los planes de Le Corbusier para una ciudad de tres millones de habitantes y sus ideas sobre la estandarización y la producción de casas prefabricadas. Detrás de ellos, sentada en otra mesa, al lado pero claramente separada de la escena, aparece Alma Gropius, como cualquier otro cliente anónimo del café. Su mano sobre el pecho, en un gesto como de preocupación –como si acabara de ver una cucaracha en su plato, según me dijo una vez Alan Colquhoun–, mientras los hombres parecen totalmente ajenos. Esta foto documental ligeramente borrosa presenta una escena de exhibición pública de figuras heroicas; dos escritores de manifiestos desligados de sus vidas domésticas, a años luz de la mesa de desayuno en Lincoln.

Este libro es un análisis del espacio que separa estas dos fotografías, el espacio en el que emergerá rápidamente la arquitectura americana y florecerá por un tiempo. En un sentido es una continuación de mi libro anterior, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Privacidad y Publicidad: La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas). Pero la diferencia entre estas dos fotografías marca un desplazamiento tan radical que nuevas formas de investigación e interpretación son ahora necesarias. Incluso el carácter del archivo se ve fundamentalmente afectado. En los últimos años, trabajando en este proyecto, he ido revisando cajas de documentos pertenecientes a los archivos de Charles y Ray Eames (ahora en la Biblioteca del Congreso en Washington), revolviendo papeles, ojeando su correspondencia, recorriendo el llamado “archivo de publicidad” (en el que registraban cualquier noticia sobre su trabajo en prensa, en revistas profesionales, catálogos y anuncios), etc.

Tras tanto tiempo en la Fundación Le Corbusier en París, pensaba que Le Corbusier era el archivista más compulsivo que uno podía encontrar, que sólo él podía registrar absolutamente “todo”. Eso era antes de conocer a los Eames. Con ellos, cualquier cosa de la vida cotidiana entra en el archivo. 20 Registran cosas tan mundanas como, por ejemplo, lo que han comido en la oficina durante una semana (los menús, con dos opciones para cada plato, primero anotados, después mecanografiados y luego archivados), o la ropa que llevaban para un viaje (listas de cosas para llevar son también primero anotadas en un trozo de papel y después copiadas a máquina y archivadas), incluso las notas de quién llamaba, el día, la hora y el mensaje que habían dejado están archivados. Es un tipo de domesticidad obsesiva, documentada fetichísticamente al detalle y que requiere un nuevo tipo de arquitectura. Los edificios se confundían sin solución de continuidad en el más amplio campo visual. La misma mentalidad organiza la película de los Eames sobre su propia casa, *House: After Five Years of Living*, realizada en 1955. Un calidoscópico conjunto de diapositivas de detalles domésticos a través de los cuales la casa se disuelve en imágenes, ejemplificando la redefinición de la arquitectura que estaba llevándose a cabo en diferentes frentes. 21 176 407 Ansiedades sobre amenazas globales de la Guerra Fría eran camufladas por imágenes multiplicadas al infinito de control absoluto del detalle doméstico y sonrisas fijas.

Esta domesticidad obsesiva y asediada es la seña de identidad de los primeros años de posguerra y el foco de este estudio arqueológico. Una serie de estudios de caso interrelacionados exploran este fenómeno único desde diferentes ángulos para construir una imagen multifacética de la época. Cultura arquitectónica, militar y de masas se entretejen íntimamente en la manera que definía ese momento histórico.

¿Era la arquitectura americana de posguerra la etapa siguiente de la vanguardia histórica en arquitectura, el principio de una nueva vanguardia o más bien el final de la vanguardia como categoría útil para la arquitectura?

Todavía parece existir una cierta confusión en torno a la cuestión de si ha habido realmente una vanguardia arquitectónica en Norteamérica. Con ocasión del 90 cumpleaños de Philip Johnson, se celebró en 1996 un coloquio en Nueva York centrado en la "Vanguardia arquitectónica americana entre 1923 y 1949", como si la idea misma de una vanguardia arquitectónica americana y esa datación exacta no fueran en modo alguno problemáticas. Y, sin embargo, lo son.

1923 fue un año importante para la vanguardia histórica. Fue el año, entre otras cosas, de la publicación del libro de Le Corbusier *Vers une architecture* y del primer número de la revista de Berlín *G* (editada por El Lissitzky, Hans Richter y Werner Gräff), en la que aparecían los proyectos de Mies van der Rohe del Rascacielos de Cristal y del Edificio de Oficinas en Cemento; el mismo año en que Mies realizó, entre otros, el proyecto de una Casa de Campo en Cemento; el año en el que El Lissitzky expuso las *Proun rooms* en el Grosse Berliner Kunstausstellung y que se montó en París la exposición de los modelos arquitectónicos de De Stijl en la galería Léonce Rosenberg; el año también de la primera exposición de la Bauhaus en Weimar. 24 Pero los Estados Unidos fueron bastante lentos, por no decir hostiles, a la recepción de las ideas de la arquitectura moderna. Podríamos decir que el clima no era favorable. A pesar de los insistentes esfuerzos de Le Corbusier y de Ozenfant para sacar una versión americana de *L'Esprit nouveau* (la revista donde Le Corbusier publicó por primera vez el material que se convertirá después en *Vers une architecture*), el proyecto no llegó a despegar. 25 26 *Vers une architecture* no fue traducido al inglés hasta 1927 (¡y solamente en Inglaterra!). Sólo un puñado de arquitectos en Estados Unidos habrían oído hablar de él en 1923. No hubo ninguna mención del libro en ninguna revista de arquitectura americana. De hecho, si tomamos las publicaciones en serio, y debemos hacerlo, África del Sur

conoció Le Corbusier antes que América: en 1925, el *Architectural Record* de Sudáfrica publicó un artículo titulado "El movimiento moderno en arquitectura", mientras que pasarían más de tres años antes de que el *American Architectural Record* reconociera a Le Corbusier en un artículo de Henry-Russell Hitchcock "Modern Architecture: the New Pioneers" (La arquitectura moderna: los nuevos pioneros).

Menos conocidos aún eran los proyectos de Mies van der Rohe de la Casa de Campo de Ladrillo y la de Hormigón. De hecho, parecen haber pasado completamente desapercibidos, a diferencia de sus proyectos anteriores de un Edificio de Oficinas en Friedrichstrasse (1921) y del Rascacielos de Cristal (1922), que recibieron algo de atención, si bien un tanto irónica, en las revistas profesionales de América. 230 231 Los planos habían aparecido en un número de 1923 del *Journal of the American Institute of Architects* dedicado por entero a rascacielos. Aunque el nombre de Mies no se menciona en el texto (quizá porque la revista no consideraba la arquitectura de los rascacielos como *high art*), ésta es la primera publicación de la polémica obra de Mies en Estados Unidos.¹ Un artículo de William Stanley Parker señala que si hubiera que poner una leyenda al plano del Rascacielos de Cristal sería: "Edificio desnudo cayendo por las escaleras";² convirtiéndose sin querer en el primero en presentar la obra de Mies en términos de vanguardia.³ Todavía en 1930, en un número del *Architectural Record* dedicado a la arquitectura de cristal, donde aparecen el Rascacielos de Cristal y la *Glasraum* de Stuttgart (diseñada en colaboración con Lilly Reich en 1927), Mies y Reich no se mencionan por su nombre en el texto. Según lo que he podido determinar, los arquitectos en Estados Unidos no tenían una idea clara de quién era Mies hasta la

1 *Journal of the American Institute of Architects*, septiembre 1923, incluye los artículos de George C. Nimmons, "Skyscrapers in America", y de Walter Curt Behrendt, "Skyscrapers in Germany". George Nimmons descarta los planos del rascacielos de cristal por ser "demasiado fantástico e inutilizable para oficinas o apartamentos".

2 William Stanley Parker, "Skyscrapers Anywhere", *Journal of the American Institute of Architects*, septiembre 1923, 372.

3 A finales de los años 80 y a principios de los 90, la cuestión de si la obra de Mies podía ser considerada como de vanguardia ocupaba aún a los historiadores y a los teóricos de la arquitectura. Ver: Michael Hays, *Modernism and the Posthumanist Subject: The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992) y Detlef Mertins, ed., *The Presence of Mies* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1994).

exposición *Modern Architecture: International Style* (La arquitectura moderna: el Estilo Internacional), organizada en 1932 por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que incluía, por cierto, la casa de campo de Ladrillo en el catálogo.⁴

No podía entender “1923” en el título del coloquio sobre la arquitectura de vanguardia en Norteamérica hasta que leí la transcripción de una conferencia dictada por Johnson en el Barnard College en 1955 titulada “Style and International Style” (Estilo y Estilo Internacional), donde después de extenderse sobre cómo 1923 fue el año en que todo ocurrió (“no ha habido estilo en nuestros tiempos hasta el año 1923”; 1923 fue el “año mágico”), Johnson añade, “aunque quisiera, no podría decirles lo que ocurrió, pero a partir de ese año me siento en casa”.⁵ Paradójicamente, dado que los eventos de 1923 que Johnson cita son europeos –la Casa de Campo de Ladrillo, la Casa Ozenfant de Le Corbusier y demás–, Johnson se encuentra en casa fuera de casa, una metáfora misma de la casa moderna.

1949, por otra parte, es una fecha mucho más prometedora para una evaluación del contexto americano, incluso si hemos de dejar por el momento la cuestión de la “vanguardia” en suspenso. Podríamos argumentar que 1949 es el año en que todo empezó de verdad, el “año mágico” de la arquitectura moderna en Estados Unidos –el año de la Casa de Cristal de Johnson en New Canaan, Connecticut, de la Casa Farnsworth de Mies en Plano, Illinois, y de la Casa Eames en Santa Mónica, California.²⁸ ²⁹ ³⁰ Más significativo, 1949 fue el año en el que la mirada del mundo arquitectónico cambió de dirección. Ya no era América la que miraba hacia Europa, sino al revés. Y no solamente Europa, sino el resto del mundo. Los países en la periferia del mapa –Australia, Nueva Zelanda, Sudáfrica– miraban de repente hacia América. Era como si la guerra hubiera disuelto las fronteras entre los países, abriendo nuevos horizontes. Los años de posguerra vieron una explosión extraordinaria de diseño innovador en los Estados Unidos, una forma experimental de arquitectura moderna que imponía la atención mundial. Como Johnson

pudo declarar en 1955: “Ninguna revista publica otra cosa que lo moderno, ningún colegio enseña otra cosa que lo moderno y la arquitectura moderna se vuelve más bella cada año. Sin ser chovinista, podemos decir que la arquitectura de este país es la mejor del mundo”.⁶ Los Estados Unidos pasaron de la inocencia con respecto a los trabajos más radicales a producir los más avanzados experimentos. Si esto es lo que entendemos por vanguardia, entonces podríamos afirmar que 1949 –o en cualquier caso, los primeros años de la posguerra– coincide con el principio de una vanguardia americana en arquitectura. Pero quizá se trate del principio y del fin: 1949 sería, en este caso, simplemente emblemático de lo que había ocurrido en arquitectura en Estados Unidos en los primeros años de posguerra y que pronto cambiaría completamente de dirección.

Tomemos, por ejemplo, el número de 1950 de la revista *L'architecture d'aujourd'hui* (una de las revistas de arquitectura más leídas de Europa, si no la más). Este número está dedicado a la casa y, mientras que casi todos los países citados están representados por un solo arquitecto, Francia, naturalmente, tiene cuatro y Estados Unidos nueve.³² Más aún, la portada se la lleva una casa americana, la casa de Marcel Breuer en Connecticut. Varias casas de Breuer aparecen publicadas en este número, incluida la Casa en el Jardín del Museo de Arte Moderno de Nueva York de 1949.⁶⁰ Se incluyen también la Casa de Cristal de Philip Johnson, la Casa Motherwell de Pierre Chareau, la casa del *Case Study* de Santa Mónica y la Residencia Tremaine de Santa Bárbara de Richard Neutra, la Residencia Brentwood de Paul Laszlo y varias casas de Ralph Twitchel y Paul Rudolph (lo que es explicable si recordamos que Rudolph había editado en febrero del mismo año un número de la revista dedicado a la escuela de Gropius en

4 Fue Hitchcock el que presentó a Mies a los lectores de *Hound and Horn* en diciembre de 1931, con un artículo sobre la *Berlin Building Exhibition*. Hitchcock señala la colaboración de Mies y de Lilly Reich en la exposición de materiales e indica que “la obra de Mies van der Rohe destaca como la de Schinkel en el antiguo Berlín”. *Architectural Chronicle-Berlin*; París: 1931”, *Hound and Horn* 5, núm.1 (diciembre 1931): 94-97. Aunque Hitchcock se refiere a Mies como uno de los “Nuevos pioneros”

en su *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* (Nueva York: Payson & Clarke, 1929), la única ilustración de su obra que aparece en el libro es la casa en Guben de 1926.

5 Philip Johnson, “Style and International Style” (conferencia, Barnard College, Nueva York, abril 30, 1955), *Writings* (Nueva York: Oxford University Press, 1979), 75.

6 *Ibidem*, 73-74.

Harvard), etc.⁷ **33 34 35** Es una larga lista en la que dominan los emigrantes europeos. Este hecho concuerda con la visión común según la cual si hay una vanguardia arquitectónica en Estados Unidos posterior a 1945 es gracias a la influencia de los emigrantes.

De forma sintomática, a *L'architecture d'aujourd'hui* se le pasa por alto la casa Eames de 1949, quizá porque, como proclama el editorial, el número se centra en la casa como obra de arte y no en la cuestión de la casa producida en serie. “¿Podría tal documentación”, se preguntan los editores de un modo un tanto retórico (sino defensivo), “ser de algún interés hoy?[...] Pensamos que sí [...] El mundo del arte es superfluo por definición, pero necesario para el hombre”.⁸ La Casa Eames no será publicada por *L'architecture d'aujourd'hui* hasta diciembre de 1953.

Resulta interesante señalar que mientras al anterior centro de gravedad, Francia, se le escapó la Casa Eames, ésta ejerció una atracción inmediata sobre la periferia. Reyner Banham escribió:

Para la mayoría de los europeos –y algunos africanos, australianos y japoneses con los que he hablado– la era de los *Case Study* (Casos de Estudio) comenzó por las Navidades de 1949. En ese momento la revista *Arts & Architecture* había adquirido un grado suficiente de penetración en las librerías especializadas y las bibliotecas de arquitectura como para que el impacto de la primera casa del *Case Study* de estructura de acero desencadenara –como dijo el arquitecto británico Peter Smithson– “un género de conversación completamente diferente”.⁹

Esa primera casa de estructura de acero a la que se refiere Banham como el catalizador que habría desencadenado, según la expresión de Smithson, una “conversación completamente diferente” era, por supuesto, la Casa Eames, el número 8 del programa de las casas Case Study de California, a la que los Eames se mudaron precisamente el día de Navidad de 1949. 36 El programa de las casas *Case Study* era, como ha señalado Banham, “mayoritariamente un programa de Charles y de Ray Eames según

la percepción extranjera”.¹⁰ Esto explica por qué los extranjeros pensaron que el programa comenzaba en 1949, cuando realmente se había iniciado en 1945, tan sólo unos meses después del final de la guerra. **37**

Notemos que la importancia de la casa para los Smithson, según Banham, parece depender menos de sí misma, de su forma particular, de su organización innovadora, que de su capacidad para provocar una discusión. **La historia de la arquitectura no es simplemente la historia de edificios sino también la historia de lo que pensamos de ellos: las teorías que construimos sobre ellos, las fotografías que de ellos tomamos, las conversaciones que provocan. Las buenas instituciones (publicaciones, museos, escuelas, etc.) son aquellas que no sólo registran esas conversaciones o enseñan principios ya establecidos, sino más bien las que estimulan nuevas conversaciones. La buena arquitectura es siempre una provocación.**

En este sentido, el programa de las casas *Case Study*, patrocinado por la revista *Arts & Architecture* bajo la dirección de John Entenza, fue ejemplar.¹¹ La revista había encargado a un cierto número de arquitectos diseñar casas como prototipos de un nuevo estilo de vida –el estilo de vida de posguerra–. Las 26 casas que resultaron de este programa no sólo se publicarían en *Arts & Architecture*, sino que, además, la mayoría serían construidas. **Las condiciones requerían tener un “verdadero cliente”** y abrir la casa al público por un período de seis a ocho semanas. Cada casa debía amueblarse completamente de acuerdo con los fabricantes que participaban en el programa. El programa tuvo un éxito tremendo, tanto profesionalmente como entre la opinión pública: las primeras seis casas que se abrieron fueron visitadas por casi cuatrocientas mil personas.

7 Gordon Drake, Ralph Rapson y John van der Meulen son los otros arquitectos americanos incluidos en este número. *L'architecture d'aujourd'hui*, julio 1950.

8 *L'architecture d'aujourd'hui*, julio 1950, 1.

9 Reyner Banham, “Klarheit, Ehrlichkeit, Einfachheit . . . and Wit Too! The Case Study Houses in the World's Eyes”, en *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, ed. Elizabeth A. T.

Smith (Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Cambridge, MA: MIT Press, 1989), 183.

10 *Ibidem*.

11 Sobre el *Case Study House program* ver: Esther McCoy, *Modern California Houses* (1962), republicado como *Case Study Houses 1945-1962* (Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1977); y Smith, *Blueprints for Modern Living*.

Otros dos concursos organizados por *Arts @ Architecture* habían precedido a este programa: Diseño para la Vida de Posguerra en 1943, y un segundo concurso en 1944, patrocinado por la US Plywood Association (la Asociación Americana de Contrachapado).³⁸ Estos concursos animaban a los participantes a crear un “modelo de vida para el trabajador americano” y su familia. “Es probable que este trabajador americano (incluidos los miembros de las fuerzas armadas que se convertirán en parte de la población trabajadora)”, decía la convocatoria, “condicionado por los años de guerra, tenga un enorme respeto por la máquina tanto como creadora que como arma de destrucción, y es muy probable que no sólo acepte sino que pida eficiencia simple, directa y honesta en todos los aspectos materiales de su vida”.¹² La Segunda Guerra Mundial, sugería la revista, había proporcionado el contexto para la aceptación de la arquitectura moderna.

Una referencia histórica para las casas del *Case Study* puede encontrarse en la fascinación de Le Corbusier por las tecnologías que se habían desarrollado durante la Primera Guerra Mundial y su sueño de una arquitectura que podría “reciclar” estos materiales y estas técnicas para la producción de casas en serie. Esto aparece de manera obvia en su relación con Gabriel Voisin, quien después de la guerra intentaba reconvertir sus fábricas de aviones de guerra irrumpiendo en la industria de la construcción.¹³³⁹ Del mismo modo, el programa *Case Study* ejemplifica el impacto de la guerra tanto en el discurso arquitectónico como en las técnicas y los materiales específicos empleados en la producción de la vivienda. Por una parte, la industria reciclaba los productos y las técnicas que habían sido empleados y puestos a prueba durante la guerra. Por otra —y aquí reside la novedad—, los mismos arquitectos se habían implicado en el desarrollo de estos productos militares. Los arquitectos europeos durante la Primera Guerra Mundial están bien en el frente o bien en casa, sin empleo o pintando (como Le Corbusier), sin embargo, los arquitectos americanos durante la Segunda Guerra Mundial trabajan para el ejército.

Charles y Ray Eames, por ejemplo, formaron una compañía con John Entenza durante la guerra para producir productos militares en contrachapado. En 1941-1942 diseñan una tablilla ortopédica en contrachapado moldeado especialmente para la Marina de los Estados Unidos destinada a reemplazar la tablilla de metal utilizada hasta entonces que no sujetaba suficientemente la pierna y producía la gangrena.⁴⁰ La Marina aceptó el prototipo de los Eames y, con el apoyo financiero de Entenza y la ayuda de otros arquitectos como Gregory Ain (implicado también más tarde en el *Case Study House Program*), diseñaron el equipo necesario para su producción en masa, llegando a poner 150.000 unidades en servicio.⁴² La tablilla funcionó extremadamente bien en el campo de batalla siendo muy apreciada por la cantidad de vidas que salvó. Además, la compañía diseñó y produjo, entre otras cosas, una camilla y una tablilla de contrachapado para sujetar el brazo, piezas de avión de contrachapado moldeado. En 1945, los Eames estaban produciendo armarios modulares de contrachapado y sillas y mesas de contrachapado moldeado con la tecnología desarrollada por el ejército.⁴³ Una fotografía de la tumbona en contrachapado de 1946 muestra a Charles Eames reclinado en ella, con la pierna estirada, se diría que como en recuerdo de la procedencia de la silla.⁴⁴⁴⁵ Además, los Eames produjeron muebles infantiles en contrachapado moldeado, animales e incluso adornos de Navidad hechos con restos de tablillas.⁴⁶⁴⁷¹⁶¹¹⁶³⁴⁰⁵ El material militar se había convertido ahora en la base del mobiliario doméstico.

Este desplazamiento evidente de la guerra a la arquitectura puede encontrarse a lo largo de todo el programa de casas *Case Study* de forma más sutil. La misma idea de estandarización, por ejemplo, fue una parte importante de la agenda del programa. Cada elemento de la Casa Eames fue seleccionado de un catálogo de un fabricante de acero y montado como un juego de Meccano. El montaje de la estructura de la Casa Eames llevó un día y medio. La casa de John Entenza, diseñada por los Eames y por

12 John Entenza, “Competition: Designs for Postwar Living”, California *Arts @ Architecture*, Abril 1943.

13 Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994), 159.

Eero Saarinen en un emplazamiento adyacente, se construyó con los mismos elementos estandarizados aunque arquitectónicamente era muy distinta. Una simple serie de componentes ligeros permite ensamblar diferentes casas de forma rápida, llevando de este modo la lógica, la velocidad y la eficiencia de la fábrica al terreno mismo de la construcción. De nuevo cabe recordar a Le Corbusier que escribía, con Ozenfant, en *L'Esprit nouveau* a propósito de su posible colaboración con Voisin:

Las casas deben fabricarse de una sola pieza, hechas por herramientas mecánicas en la fábrica [...] Es en las fábricas de aviones donde los *soldados-arquitectos* han decidido construir casas. Y han decidido construir esta casa como se construye un avión, con los mismos métodos estructurales: armadura ligera, tirantes metálicos, soportes tubulares.¹⁴ 39

En este sentido, la Casa Eames representa la realización de los sueños de Le Corbusier. Mientras Le Corbusier teorizaba sobre la casa de fabricación industrial, o al menos con nuevos materiales y nuevas técnicas de construcción, las casas que mientras tanto consiguió edificar utilizaban los métodos más convencionales. Como Le Corbusier, Charles Eames era un lector ávido de catálogos de materiales de la Marina y la Aviación, y más tarde afirmó que lamentaba haberse "apegado demasiado a la industria de la construcción", rechazando algunas ofertas de otras áreas, y que si tuviera que hacerlo de nuevo, "quizá trataría esta casa más como un encargo de un 'producto de diseño' y menos como arquitectura en el sentido tradicional del término".¹⁵

Pero, ¿cómo podría la casa ser menos arquitectónica en el sentido tradicional del término? Parece uno de los armarios modulares de contrachapado de los Eames a escala más amplia. 404 405 Fue construida a partir de componentes prefabricados existentes, ensamblados desde el remolque de un camión, en tan sólo día y medio. 122 Es difícil imaginar un gesto más radical, y fue precisamente ese radicalismo lo que atrajo la atención mundial.

El desplazamiento de la arquitectura efectuado por los Eames de una forma estable que encierra un espacio a un sistema ligero de almacenamiento desmontable e infinitamente re combinable que funciona como escenario para una domesticidad sin tregua, un desplazamiento que fascinó al mundo, no era sino el primer paso de una transformación más radical de la arquitectura en producto de diseño e imagen de consumo. Incluso la extrema ligereza de la casa Eames pone en cuestión la figura del arquitecto heroico. Su delicadeza, incluso indeterminación, facilita el deslizamiento de objeto sólido a imagen fluctuante y efímera. La arquitectura como edificio da paso a la arquitectura como imagen manufacturada. Esto no significa abandonar la construcción material; al contrario, los Eames eran artesanos expertos, capaces de moldear estructuras en imágenes e imágenes en estructuras.

Es importante recordar que, a su llegada a California en 1941, Charles Eames trabajó como diseñador de decorados para los estudios cinematográficos de la Metro Goldwyn Mayer. Bajo la dirección de Billy Wilder solía montar, en tan sólo una noche, estructuras cuyo único propósito era producir una imagen. Eames dirá más tarde que "había aprendido más sobre diseño observando a Billy Wilder que trabajando con cualquier arquitecto".¹⁶ Pensar la arquitectura de los Eames es pensar en esa extraordinaria intimidad con el cine, intimidad que señala un giro inequívoco con respecto a las producciones de la vanguardia histórica. Arquitectos modernos como Robert Mallet-Stevens habían hecho decorados para escenarios de películas de vanguardia y muchos arquitectos, como Le Corbusier, experimentaron con el cine como forma de representación, 175 pero solamente con los Eames encontramos una arquitectura que surge directamente de la lógica de Hollywood. Las polémicas austeras de los años 20 dan paso a la representación en technicolor de la vida cotidiana de los años 50.

14 Le Corbusier-Saugnier, "Les Maisons 'Voisin'" *L'Esprit nouveau* 2 (noviembre 1920): 214. Saugnier es un pseudónimo de Ozenfant.

15 Charles Eames citado en "Life in a Chinese Kit", *Architectural Forum*, septiembre 1950, 96.

16 Citado en James A. Moore, "From Idea to Place: An Interpretation of the Role of Technology in the Architectural Development of the Post-War Single-Family House" (PhD diss., Universidad de Pensilvania, 1986).

La misma vida se ve como un continuo anuncio de sí misma, en la que cada ciudadano actúa como si estuviera siendo filmado o a punto de ser filmado. ²²

Todo en los Eames tiene esta cualidad, desde las prendas de vestir cuidadosamente seleccionadas a las sonrisas extasiadas que exhiben en cada una de las fotografías de ellos mismos posando con sus últimas invenciones. Una foto de en torno a 1945 nos muestra a los Eames felices, sonrientes, mirando con adoración la maqueta de la primera versión de la casa Eames como si fuera un bebé recién nacido al que estuvieran a punto de besar. ⁵⁰ Como contraste, está la fotografía de Mies durante la exposición de su trabajo en el MoMA en 1947, que muestra al arquitecto examinando seriamente la maqueta de la Casa Farnsworth como si nunca lo hubiera visto. ⁵¹ A pesar de las similitudes entre los dos proyectos, estas fotografías nos hablan ya del abismo que se abre entre las dos generaciones, un abismo que se hará cada vez más evidente en la segunda versión tecnicolor de la casa de los Eames, donde la mirada analítica de Mies ha sido reemplazada por una emotiva escena de familia.

Siempre me ha fascinado una imagen de Billy Wilder y su mujer, Audrey, tomada desde el asiento trasero de un coche descapotable. ⁵² Era su luna miel. ¿Y el fotógrafo? Charles Eames. Aunque resulte difícil de creer, los Eames acompañaron a la pareja Wilder en su viaje de luna de miel al lago Tahoe entre junio y julio de 1948, haciendo fotografías, dicen, de Virginia City y del lago Tahoe. Es una imagen voyeurista de una escena doméstica, una imagen que captura no sólo la intimidad de los Eames con el cineasta y con el cine sino también la intimidad misma del cine, su cercanía a todo, la habilidad de construir una inagotable domesticidad sin tregua. Los Eames utilizaron esta domesticidad de la imagen como base para una nueva forma de arquitectura, que vendrá a materializarse en la casa que diseñaron para los Wilders en 1950. Con este proyecto se cierra el círculo del transvase del cine a la arquitectura. **La casa, modular en plano y ensamblada a partir de piezas prefabricadas, se parecía a un liviano escenario.** ⁵⁶ Incluso fotografiada con las nubes como telón de fondo, la maqueta parece como

si estuviera a punto de ser filmada. ⁵⁴ En otras fotografías, podemos ver a los Eames y a los Wilder mirando la maqueta como si trataran de encontrar el ángulo de una posible toma cinematográfica. ⁵⁷

Desgraciadamente, la Casa Wilder no se construyó. De hecho, era uno de los últimos encargos arquitectónicos que los Eames llevaron a cabo. Cuando en una entrevista realizada en 1972 se les pregunta por qué han dejado atrás la práctica de la arquitectura, Charles responde:

En parte es resultado de mi acobardamiento. La arquitectura es un negocio frustrante. Trabajas en una idea, pero entre tú y el acontecimiento hay muchas trampas. **El comité financiero, el contratista, el subcontratista, el ingeniero, incluso los políticos, todos ellos pueden hacer que realmente el concepto degenera.** Irse hacia el diseño de mobiliario o el cine es una cierta desviación, pero al menos hemos tenido una relación más directa con el producto final –más posibilidades de impedir que el proyecto degenera–.¹⁷

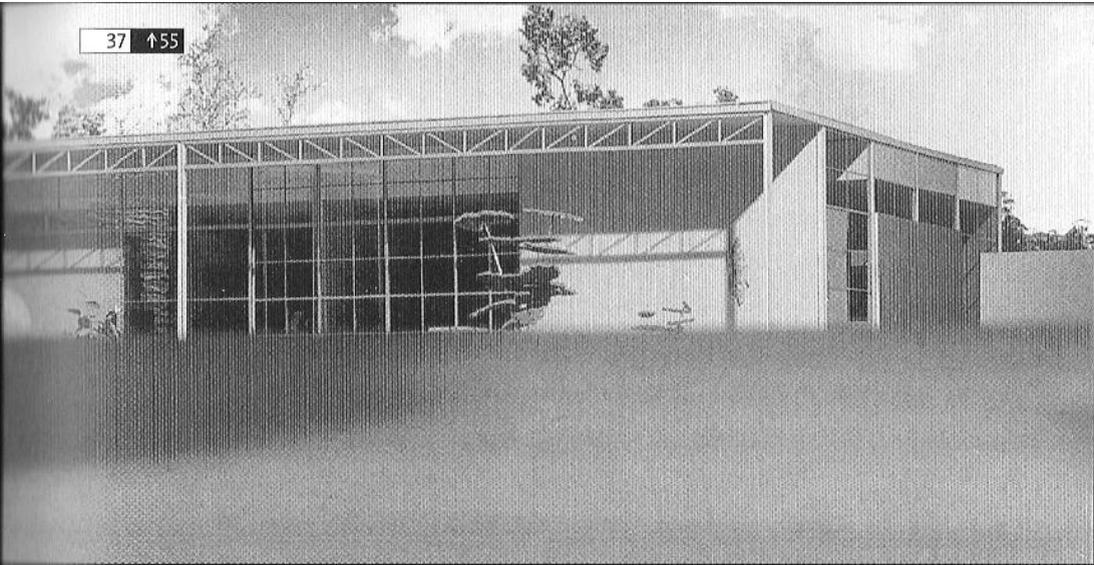
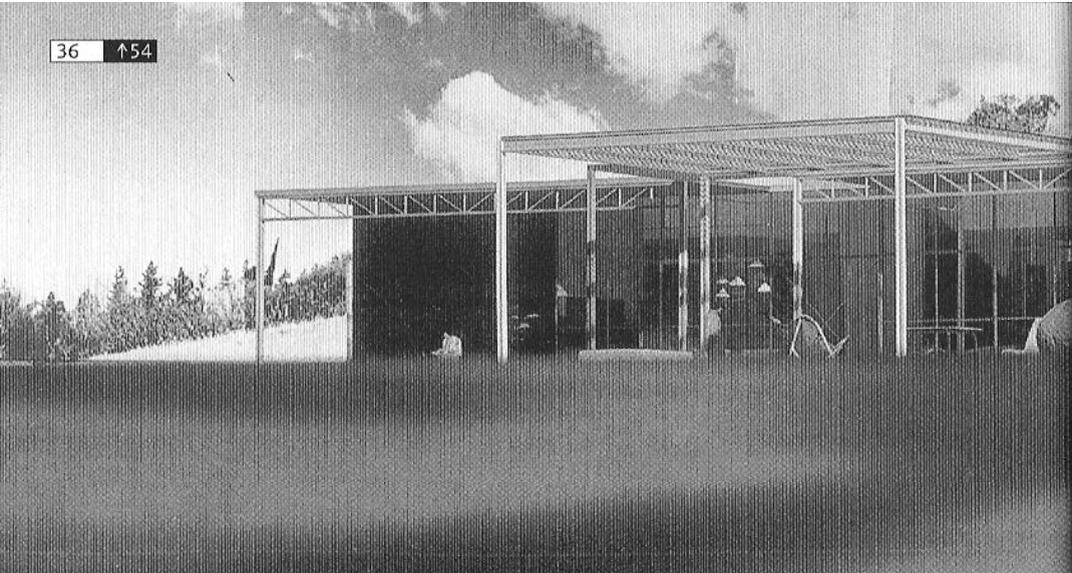
Aunque dejando la construcción atrás, los Eames siguieron considerándose como arquitectos, insistiendo en el hecho de que el cine o incluso el diseño gráfico eran formas de arquitectura. Como señala Charles: “Pienso en mí mismo funcionalmente como arquitecto. **No puedo evitar el mirar los problemas que nos rodean como problemas de estructura** –y la estructura es arquitectura. Una buena película necesita estructura tanto como una buena portada”.¹⁸ Los Eames se convirtieron en arquitectos que no construían. La figura heroica del arquitecto de vanguardia deja paso a una nueva figura de vanguardia que opera de algún modo entre el diseño industrial y el diseño de la imagen.

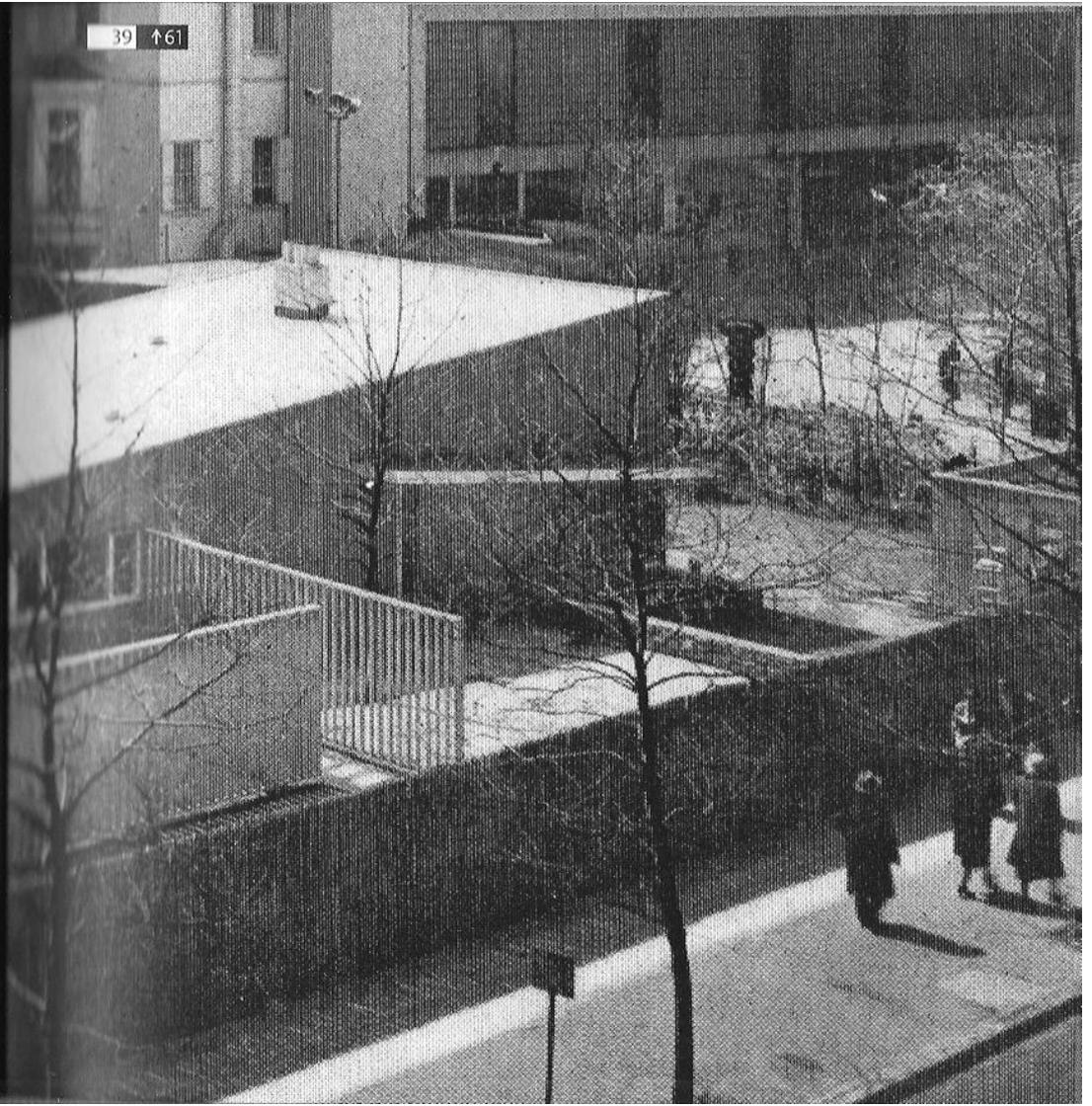
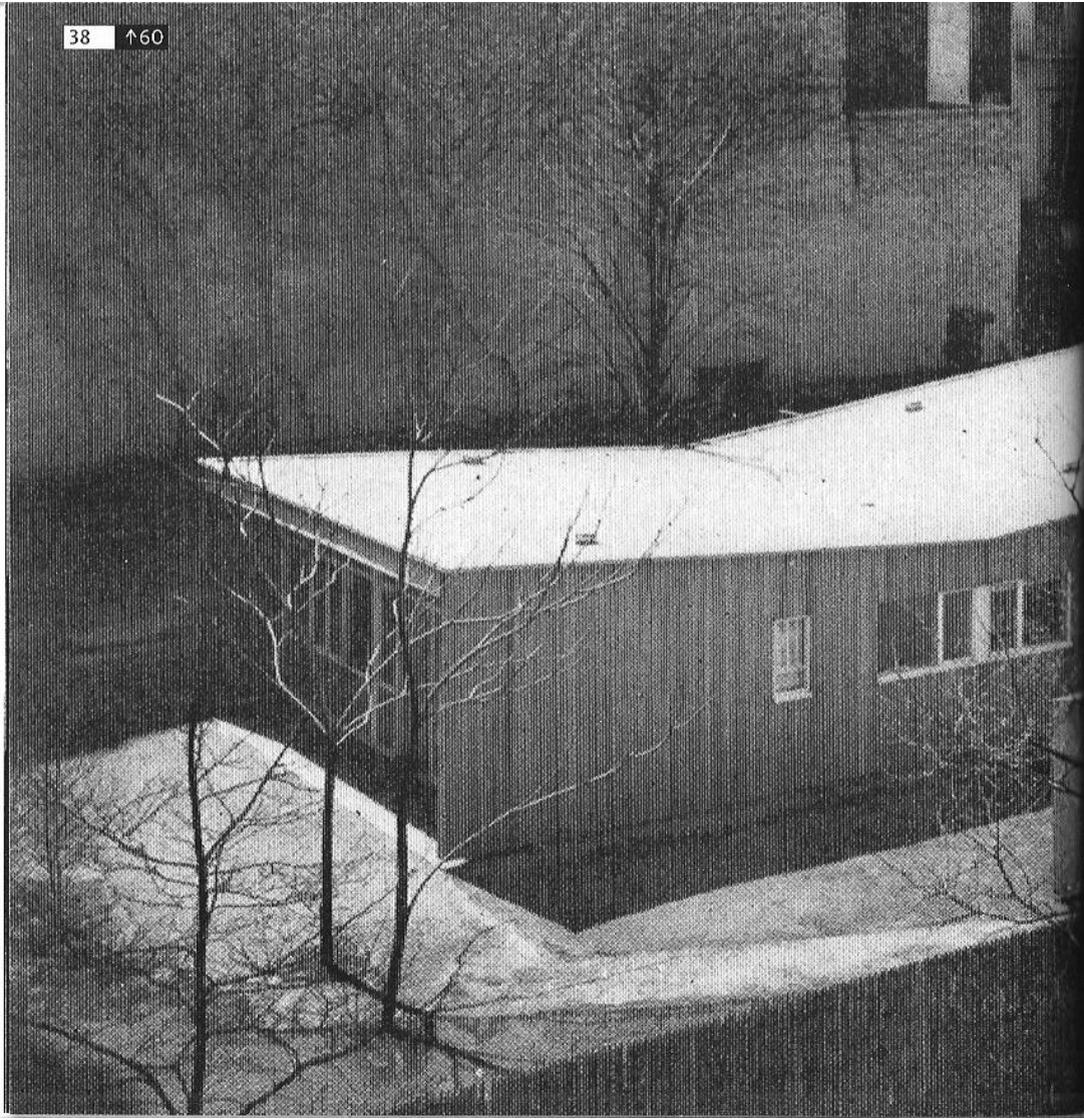
¹⁷ Digby Diehl, “Q&A: Charles Eames”, *Los Angeles Times WEST Magazine*, octubre 8, 1972, 16, publicado de nuevo en Digby Diehl, *Supertalk* (Nueva York: Doubleday, 1974). En la transcripción de esta entrevista, que ahora se encuentra en la Biblioteca del Congreso, Eames elabora este argumento: “El arquitecto realmente lo tiene difícil. Cuando Eero [Saarinen] vivía todavía pensé que estaba consiguiendo cosas en su arqui-

tectura, pero luego vino a nuestra casa lamentando el hecho de que no era capaz de dedicar la misma atención a los detalles en el estudio. Incluso estaba interesado en hacer muebles porque al menos cuando hacía una silla tenía la oportunidad durante un minuto de hacer una pequeña pieza de arquitectura que no era tan fácil que se le escapara de las manos”.

¹⁸ Ibidem, “Q&A”, 14.







Si los arquitectos de los años veinte eran ya expertos en imágenes y habían comenzado a absorber la lógica de la cultura de la imagen en su trabajo arquitectónico, los Eames irán un paso más allá, disolviendo la arquitectura en el flujo de imágenes.

La Casa MoMA

1949 no era exclusivamente un fenómeno de la Costa Este de los Estados Unidos y este giro radical de la guerra a la domesticidad, hacia el diseño industrial y la imagen consumible, este giro desde la producción en masa hasta el consumo de masas no lo llevan a cabo sólo los Eames. 1949 fue también el año en que el MoMA construyó una casa de Marcel Breuer en el primer jardín de esculturas del Museo (diseñado por John MacAndrew en 1939).¹⁴ ⁵⁸ ⁵⁹ ⁶⁰ Es importante señalar que la casa tenía una entrada independiente: al visitante se le daba la dirección 4 oeste, de la calle Cincuenta y cuatro, y se le cobraba una entrada aparte, reflejo quizá del ambiguo papel de la arquitectura en el Museo. La casa estaba dentro del Museo pero al mismo tiempo separada de él, poniendo así en cuestión su estatus como objeto de arte. Esta disposición refleja la nueva comprensión de la arquitectura como un entorno de *good life*, un tipo de vitrina de exposición para objetos de consumo más que una forma de arte.

La Casa en el Jardín estaba, según el MoMA, dirigida al *commuter*, a la persona que se desplaza cada día desde su domicilio hasta el lugar de trabajo; un hombre de clase media, en la treintena, que trabaja en la ciudad pero que vive en las afueras (*suburbs*) con su mujer y sus dos hijos.¹⁹ ¿Era probable que esta familia de clase media poseyera arte moderno? Desde luego que no. Pero estaba de todas maneras ligada ya al Museo a través de programas tales como el de los productos *Good Design* (Buen Diseño) que introdujo Edgar Kaufmann en el MoMA en 1950, precedidos por la serie de exposiciones *Useful Objects* (Objetos útiles) de John MacAndrew.²⁰ ⁶² ⁶³ ⁶⁴ ⁶⁵ Entre las múltiples necesidades de estos personajes de posguerra estaba la casa —la residencia en las afueras— no una obra de arte. De hecho, el Museo se salió de sus cauces habituales para solicitar ofertas

de constructoras para construir diferentes versiones de la casa en la periferia de Connecticut, Nueva Jersey y en el estado de Nueva York.²¹ Los planos de la casa se pusieron a disposición del público.⁶⁶ La casa no era un objeto de arte único. Era un prototipo.

En cierta medida, el Museo, al dirigirse de este modo al *commuter*, participaba en la deconstrucción del Museo mismo. Aunque había algo de arte en la casa²², el aparato de televisión con control remoto, diseñado por Breuer, suscitaba claramente más interés entre los numerosos reporteros y visitantes.²³ ⁶⁷ ⁶⁸ Setenta mil personas pasaron por la casa y el evento recibió enorme cobertura en la prensa tanto popular como profesional, nacional como extranjera.

El MoMA se había reorientado hacia la **clase media** después de la guerra.²⁴ Es importante evaluar la influencia de los programas del Museo durante los años de guerra. La casa de Breuer no era “la primera estructura arquitectónica construida para exhibición

19 Breuer describió la casa como “la casa para el hombre que se desplaza (*commuter*), que tiene una visión personal en la elección de su terreno, probablemente al menos medio hectárea”. La casa estaba diseñada para ser construida en dos etapas: “La primera fase [...] contiene un salón comedor, dos dormitorios, una habitación de juego para los niños, un baño, una cocina y un lavadero... Después, cuando los niños sean mayores, se añadirá un garaje con un nuevo dormitorio, un baño y un solarío encima, lo que dará a los padres completa privacidad”. “Museum Builds Expandable House”, *Architectural Record*, febrero 1949, 24.

20 Sobre estas exposiciones ver: Terence Riley y Edward Eigen, “Between the Museum and the Marketplace: Selling Good Design”, en *The Museum of Modern Art at Mid-Century at Home and Abroad, Studies in Modern Art 4* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1994), 150-79.

21 Se incluyen en la lista los siguientes precios: “Una casa de tres habitaciones. Semejante a la casa en el Jardín del Museo: \$27.475. Una casa igual de tres habitaciones. El acabado de la pared, del techo y el suelo de materiales alternativos: \$25,110. Una casa de dos habitaciones, sin garaje y sin tercera habitación. El acabado de la pared, del techo y del suelo son semejantes a los de la casa en el Jardín del Museo: \$21.960. La misma casa de dos habitaciones. El acabado de la pared, del techo y del suelo con materiales alternativos: \$19.975”. *Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. xvi, núm. 1, 1949. Este número del Boletín sirvió como catálogo de la exposición de *La casa en el jardín del Museo* organizada por el Departamento de Arquitectura y Diseño, 14 abril-30 octubre, 1949.

22 No había mucho arte en la casa Breuer. La mayoría de los periodistas ni siquiera se fijaron en él, excepto por una queja aislada:

“Nada en el mundo del arte está hoy donde esperas encontrarlo. En un museo encontramos cazuelas y sartenes. En una película comercial encontramos arte. [La casa en el Jardín del Museo de Arte Moderno] se expone completa, con cuchillos, tenedores, cazuelas y sartenes e incluso con libros de arte en las estanterías. Pero hay sólo dos pequeños cuadros en las paredes. En una habitación, uno abstracto pequeño, modesto y casto de Juan Gris. En otra, una obra similar de Léger. Un relieve abstracto en madera de Hans Arp en la pared de las escaleras, un fetiche del África negra en la chimenea y una construcción en metal de Calder colgando como un bicho grande y fascinante de una de las paredes exteriores [...] He aquí el MoMA presentando una casa modelo casi desprovista de arte”. *New York World Telegraph*, 2 de mayo, 1949.

23 Breuer diseñó para esta casa una “radio-televisión-fonógrafo” en dos unidades: “Los mecanismos de la pantalla, de la radio y del fonógrafo, así como un lugar para guardar los discos, están alojados en una unidad de la altura de una mesa apoyada en patas de metal. Una mesa de café completamente separada delante del sofá con mandos a distancia incorporados para que el espectador pueda cambiar de programas y de medios sin moverse de su asiento. Detrás de la mesa de café hay estanterías para libros. Ambas piezas están lacadas en negro con soportes metálicos pulidos”. Las unidades fueron producidas como modelos por Philco. “Ultramodern House Will Open in New York”, *Retailing Daily*, 8 de abril, 1949.

24 Prefacio de John Elderfield a: *The Museum of Modern Art at Mid-Century at Home and Abroad, Studies in Modern Art 4* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1994), 6-11.

pública en el primer jardín de esculturas del Museo” como pretende la historia oficial.²⁵ En 1941, Buckminster Fuller había instalado en el jardín del Museo su *Dymaxion Deployment Unit* (Unidad de Despliegue Dymaxion), construida a partir de un granero estándar de metal y completamente prefabricada.^{69 116 117} En septiembre de 1941, el Boletín del Museo de Arte Moderno atribuye el retraso de la inauguración de “la Casa desmontable de defensa de Buckminster Fuller”, en principio prevista para julio del mismo año, a “prioridades de la Marina”.²⁶ El Boletín del mes siguiente muestra la casa de Fuller, rebautizada *Dymaxion Deployment Unit*, instalada en el jardín del Museo.^{103 118}

La Casa de Defensa estaba hecha a partir de dos *deployment units* (unidades de despliegue) cuyo interior había sido reorganizado para acomodar una familia de seis miembros. Las unidades, que servían de barracas militares y dormitorio para 24 soldados en literas dobles, podían ser manufacturadas, insistía el Museo, a una velocidad de 1.000 por día por un coste de 1.500 dólares cada una.²⁷ Los barracones se habían convertido en unidades domésticas modulares, infinitamente recombinales y producidas en serie.¹⁰⁶

Otro precedente de una estructura que iba a ser construida en el jardín del Museo, aunque al final no llegara a materializarse, también corresponde a los años de la guerra. Según Peter Galassi, Edward Steichen (director del Departamento de Fotografía a partir de 1947), que había trabajado como fotógrafo para el ejército durante la Primera Guerra Mundial y para la Marina durante la Segunda Guerra Mundial y organizado importantes exposiciones de guerra en el MoMA como *Road to Victory* (Camino de la Victoria), (1942), y *Power in the Pacific* (Poder en el Pacífico), (1945), trajo un cobertizo Quonset al Museo para ser instalado en el jardín y utilizado como espacio de exposición.^{70 71}

Los cobertizos Quonset, desmontables y prefabricados, usados durante la guerra como barracones militares estaban, por supuesto, sumamente disponibles en los años inmediatos a la posguerra. En torno a 170.000 cobertizos habían sido producidos y

25 Introducción de Sam Hunter a: *The Museum of Modern Art: The History and the Collection* (Nueva York: Harry N. Abrams and Museum of Modern Art, 1984), 28.

26 *Bulletin of the Museum of Modern Art*, septiembre 1941, 9.

27 *Bulletin of the Museum of Modern Art*, octubre 1941, 17.



montados en todo el mundo, muchos de los cuales volverán al ámbito doméstico después de la guerra.²⁸ Ya en 1944, la revista *Architectural Record* publica anuncios en los que podía leerse: "Uso en tiempos de paz del cobertizo de guerra Quonset".⁷² Pierre Chareau utilizó un cobertizo Quonset para construir la Casa-Estudio de Robert Motherwell en East Hampton en 1948 (una casa que, de forma sintomática, apareció en el número de julio de 1950 de *L'architecture d'aujourd'hui*).⁷³ Pero la expansión del espacio de exposición planeada por el MoMA no funcionó. El cobertizo estuvo en el Museo, pero al final tuvo que ser vendido con pérdidas.²⁹

De hecho, el jardín del Museo estuvo ocupado por los militares de diversas maneras. Durante la guerra, el jardín se utilizó como centro de entretenimiento para las tropas de todas las naciones aliadas.³⁰ ⁷⁴ ⁷⁵ Las tropas ocupaban el jardín y las portadas de los boletines del Museo al mismo tiempo que ocupaban los escenarios de guerra europeos. Las casas de posguerra en el jardín deben entenderse en este contexto.

La transición de lo militar a lo doméstico es explícita en la colaboración del Museo con el *Ladies' Home Journal* para la exposición de *Tomorrow's Small House* (La Casa Pequeña del Mañana), organizada inmediatamente después de la guerra por Elizabeth B. Mock, comisaria de arquitectura. El tipo de pensamiento, evidente en la exposición *War Time Housing* (La Vivienda en Tiempos de Guerra) de 1942, se desliza hacia el dominio de la construcción privada de casas en la periferia urbana. Los números de primavera y verano de 1945 del Boletín del Museo de Arte Moderno marcan vívidamente esta transición de la guerra a la paz. Mirando hoy estos números –archivados en un único volumen– vemos, a la izquierda, las últimas imágenes de la guerra (tal y como fueron representadas en la exposición *Power in the Pacific* (Poder en el Pacífico) y, a la derecha, las primeras imágenes del éxtasis doméstico *Tomorrow's Small House*. No es casualidad que las nuevas imágenes sean por primera vez en color.⁷⁶

War Time Housing, una exposición organizada en colaboración con el Comité Nacional para la vivienda de urgencia, celebrada entre abril y junio de 1942, fue un evento multi-

media. Según la descripción de un periodista, había "películas, fotografías, maquetas, voces registradas que parecían venir de ninguna parte, efectos sonoros".³¹ Una grabación del Presidente Roosevelt daba la bienvenida al visitante en la entrada. El mensaje hacía hincapié en el hecho de que las "casas para los trabajadores en las industrias de guerra eran un elemento esencial en el programa global de fabricación de armas de guerra".³² La Administración Nacional de la Vivienda "hablaba con cierto orgullo del 'sector de la vivienda del frente de guerra'".³³ Una idea que aparecía una y otra vez era que "las instalaciones de los tiempos de guerra podían ser reconvertidas para los tiempos de paz".³⁴

Tomorrow's Small House era una exposición de maquetas o, como se denominaron: "casas de posguerra en miniatura", que invitaban a los visitantes a imaginarse en su interior. Como señala el Boletín del Museo: "El peligro de las maquetas realistas es la magia fácil del medio. El placer de las diminutas sillas de madera moldeada, de las legadoras de césped de cuatro pulgadas y de la hierba auténtica... uno debe colocar la mirada ligeramente por encima del nivel del suelo de la maqueta, imaginarse entonces a sí mismo como un ser de unos trece centímetros de altura y recorrer cada vivienda hasta sentirte como en casa, dentro y fuera".³⁵ La colocación de las maquetas en el espacio de la exposición reafirma esta lectura. Estaban instaladas en plataformas elevadas que situaban el suelo al nivel de la mirada.⁷⁷

Pero, ¿a quién se dirigía el Museo con esta exposición, con este lenguaje accesible? Definitivamente no a los arquitectos ni al público cultivado que había podido ver la

28 Cf. Peter S. Reed, "Enlisting Modernism", en *World War II and the American Dream: How Wartime Building Changed a Nation*, ed. Donald Albrecht (Washington, DC: National Building Museum; Cambridge, MA: MIT Press, 1995), 25.

29 Peter Galassi, "Two Stories", en *American Photography 1890-1965: From The Museum of Modern Art, New York* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1995), 34.

30 El Museo de Arte Moderno organizó 14 fiestas cada 15 días en el jardín del Museo para "hombres en lucha": "marineros, soldados, soldados de la marina, marinos mercantes y aviadores de las Naciones Unidas". A las fiestas asistieron 4.115 personas. "Llegaban a las siete

de la tarde para un buffet cena en el apartamento o el jardín del Museo y se quedaban hasta las 11 de la noche jugando, cantando canciones, bailando, viendo películas de la colección de la cinemateca del Museo o eran animadas por profesionales como Ruth Draper, Gracie Fields y muchos otros". "A Museum's War Program: An Editorial", *American Artist*, noviembre 1942, 30.

31 *New York Times*, abril 22, 1942.

32 *New York Times*, abril 23, 1942.

33 *New York Times*, abril 22, 1942.

34 *New York Times*, abril 22, 1942.

35 *Bulletin of the Museum of Modern Art*, verano 1945, 5.

exposición *International Style*, sino a un público mucho más amplio. Los periodistas hablan de “**multitudes llenando la exposición**”. Se inauguró con ocho casas pequeñas construidas a escala de una pulgada por un pie (1:12), completamente ajardinadas y amuebladas, todas adaptadas a la prefabricación (excepto la casa de Wright). Los arquitectos eran Frank Lloyd Wright, George Fred Keck, Carl Koch, Philip Johnson, Mario Corbett, Hugh Stubbins, Plan-Tech Associates y Vernon DeMars. Otros dos modelos se añadirían más tarde: una casa de John Funk y otra de Wurster & Bernardi. El plano original del emplazamiento diseñado por DeMars fue llevado a cabo por Serge Chermayeff y Susanne Wasson-Tucker. La exposición viajaría más tarde a los grandes almacenes, por ejemplo, al Gimbel’s de Filadelfia.

¿Podemos considerar estas casas de la exposición como obras de arte? Por una parte, encontramos aquí arquitectos como Wright y Johnson: nada podría parecer más artístico. Pero en la única referencia que he podido encontrar sobre el proyecto de Johnson, Kenneth Frampton califica el proyecto de “banal”.³⁶ Esto podría, por supuesto, pasar hoy por un cumplido, pero la cuestión es más bien que, aunque hay arquitectos-artistas en la exposición, no producen arquitectura-arte. La prueba: no incluirán estos proyectos en los heroicos compendios históricos de sus carreras.

Esto nos permitiría responder a una pregunta acerca de la casa en el jardín: ¿por qué Breuer? ¿Por qué Johnson, que acababa de asumir de nuevo la dirección del Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo, eligió a Breuer para hacer esta casa? ¿Por qué no Mies o Le Corbusier? Breuer había sido el profesor de Johnson en Harvard, y Johnson siempre se sintió sentimental hacia él. En el número de 1995 del *GSD News*, todavía manifestaba que Breuer “era simplemente el mejor profesor de arquitectura con el que había trabajado” y que lo consideraba “un artista en el campo de la arquitectura”.³⁷ Pero desde luego que Breuer no era ni Mies ni Le Corbusier, ni la casa expuesta fue considerada una obra de arte. En realidad, la casa siempre ha sido contemplada con condescendencia, incluso por el propio Breuer, que reconoció que éste no era su mejor

proyecto. Lo radical de la casa no es la forma sino el contexto: la idea misma de una casa de exposición en el jardín del Museo, diseñada para un *commuter* más que para un coleccionista de arte (el cliente tradicional de la arquitectura moderna), según una lógica militarizada de producción en serie, destinada a los suburbios anónimos de clase media-alta –una casa, en definitiva, que podría ser reproducida por cualquiera en cualquier parte. Mientras que el plano de la casa “suponía un emplazamiento en las afueras de al menos media hectárea de terreno”, Breuer insistía en el hecho de que “con cambios mínimos, la casa podía adaptarse a un solar en un complejo suburbano”.³⁸ Seguramente para reafirmar este punto, muchos artículos de periódico y de revistas borraron de la imagen el contexto del Museo. **78 79**

Hubo otra casa en el jardín del Museo de Arte Moderno: la casa de Gregory Ain de 1950, llamada a veces la Casa del *Woman’s Home Companion* (Compañero de Casa de la Mujer) por la colaboración del Museo con la revista *Woman’s Home Companion*. **80** En muchos sentidos esta casa, menos conocida, está más próxima a la lógica de la exposición, a La Casa Pequeña del Mañana que a la casa de Breuer. Como en el caso de La Casa Pequeña del Mañana, el Museo colaboró en el proyecto con una revista femenina. **Además, la casa de Ain era más pequeña y menos costosa que la casa de Breuer, criticada hasta por Eleanor Roosevelt por ser “demasiado cara”.**³⁹ **83** Debemos recordar que éste es el período de la prefabricación. Como señaló Lewis Mumford: “Hoy día casi todo solar vacío del centro de Manhattan es propenso a un brote de un acogedor retazo de domesticidad prefabricada”.⁴⁰ En ese contexto, la casa Breuer fue vista como demasiado exclusiva. Hubo algunas copias –una en Chappaqua y otra en Princeton–

³⁶ Kenneth Frampton, “The Glass House Revisited”, *Philip Johnson: Processes*, catálogo 9 (Nueva York: Institute for Architecture and Urban Studies, 1978), 51.

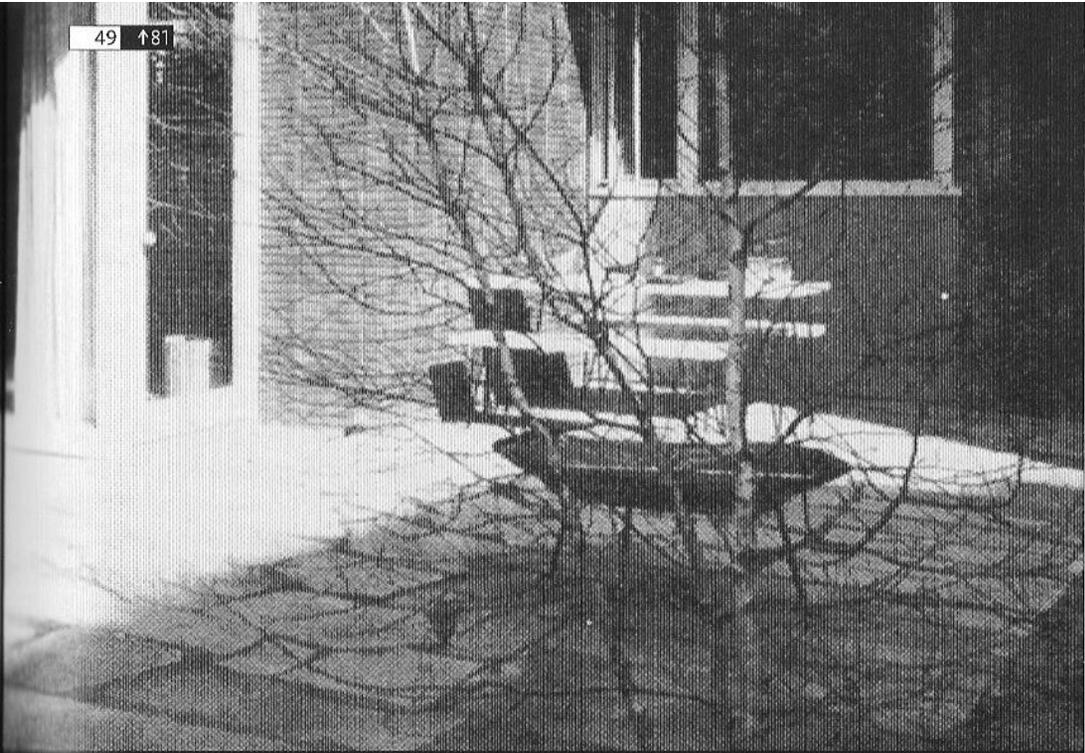
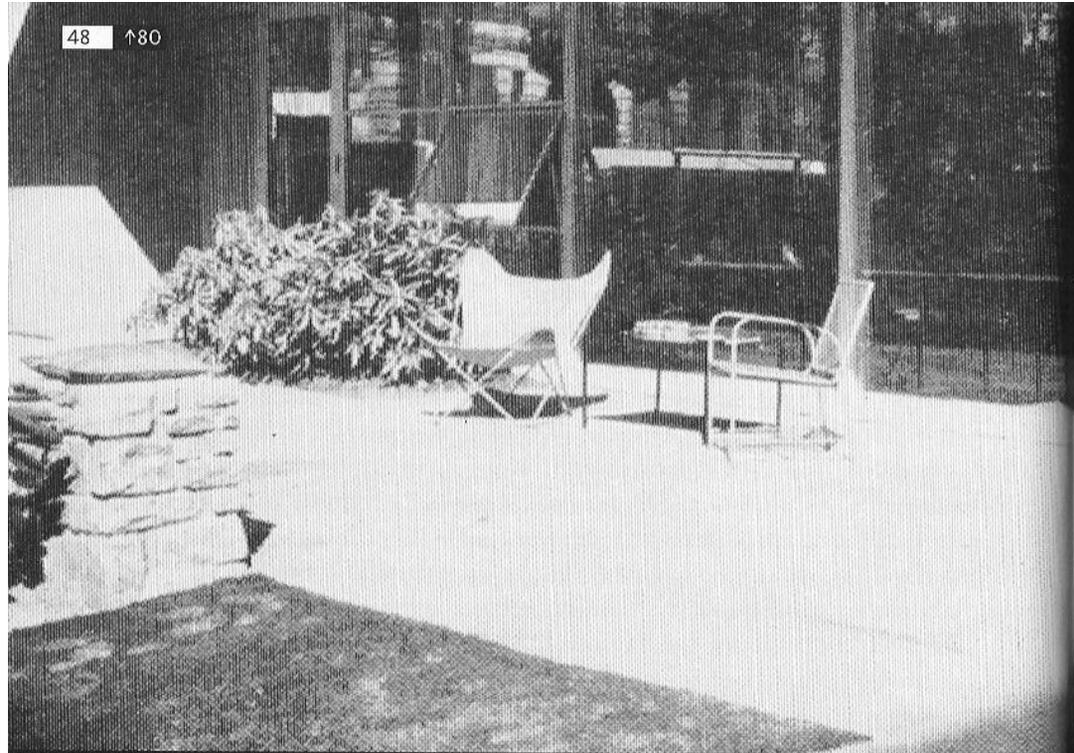
³⁷ Philip Johnson, “Breuer: An Artist in Architecture”, *GSD News*, otoño 1995, 33.

³⁸ Mientras que el plano de la casa “asumía una situación suburbana en al menos un acre de terreno”, Breuer insistió en que “con pequeños cambios podría ser adaptada a un solar en un complejo suburbano”.

Antoinette Donnelly, “Chatter”, *News*, 15 enero 1949. Para acentuar este punto, muchos artículos de periódico y de revistas borraban en las fotografías el contexto del Museo.

³⁹ “Museum Model House Is New but Expensive”, *New York World Telegraph*, junio 24, 1949. El titular de este artículo es una cita directa de Eleanor Roosevelt, que había visitado la casa el día anterior.

⁴⁰ Lewis Mumford, “The Sky Line: Design for Living”, *New Yorker*, junio 25, 1949, 72-76.



pero la casa no era para las masas. La casa construida en el jardín del Museo fue finalmente adquirida por John Rockefeller, no exactamente un *commuter* de clase media típico, quien la instaló en su finca como casa de invitados.⁴¹

Cerca de 300.000 personas visitaron la Casa Ain. Encontraron la casa amueblada hasta con un jeep negro en el garaje ("un jeep", diría Peter Blake, entonces comisario de Arquitectura y Diseño del Museo, que era "una adaptación feliz del jeep de los tiempos de guerra"⁴²), la cuenta de la compra en la pizarra de la cocina, las toallas en el baño, las perchas en los armarios del salón y así sucesivamente.⁴³ Un número de *Retailing* dice: "Esta arquitectura afecta las ventas".⁴⁴ Y de hecho las ventas en Bloomingdale's de varios artículos de cocina de marca utilizados en las casas de la exposición doblaron⁴⁵ y la casa misma fue utilizada abundantemente como telón de fondo de numerosos anuncios.^{84 85} Los artículos de periódicos y revistas proporcionaban listas completas del mobiliario con precios y direcciones de las tiendas donde podían adquirirse todos los objetos.⁴⁶

Las primeras imágenes en color de la casa de Ain se presentaron en el número de junio de 1950 de la revista *Woman's Home Companion*. El contexto del Museo ha sido borrado para que la casa pareciera una casa suburbana cualquiera, y al leer el artículo queda claro que era el Museo el que se había dirigido a la revista y no a la inversa.

La revista, que llama la casa de Ain "nuestra casa", no anima a los lectores a visitarla en el Museo de Arte Moderno; "Incluso sin una visita a Nueva York, usted puede recorrer la casa en estas páginas a través de las imágenes".^{47 82}

El Museo en guerra

El programa de las casas en el jardín constituye un giro en la política del Departamento de Arquitectura del MoMA con respecto a los años anteriores a la guerra, un giro que quizá se refleja también en la introducción de Johnson a *Built in USA: Post-War Architecture (Construido en USA: Arquitectura de Posguerra)*, el libro que acompañaba la exposición de 1952 en el Museo, en el que Johnson proclama: "La batalla de la arquitect-

tura moderna ha sido ganada hace tiempo. Hace veinte años el museo estaba en lo más reñido de la batalla, pero ahora nuestras exposiciones y catálogos forman parte de una campaña interminable descrita por Alfred Barr como "simplemente la continua, concienzuda y resuelta distinción de la calidad con respecto a la mediocridad, el descubrimiento y la proclamación de la excelencia".^{48 86} El Departamento de Arquitectura, en otras palabras, ya no estaba en guerra, ya no se sentía obligado a presentar una arquitectura de vanguardia. Se había convertido en un árbitro. En la tradición de las llamadas (por el Museo) exposiciones de servicio, iniciadas en 1938 por John McAndrew y ampliadas por Edgar Kaufmann en 1950 con los programas del *Good Design* (Buen Diseño), su misión era simplemente señalar lo que era bueno y lo que era malo. Esta cazuela es buena; ésta no. Esta casa es buena; ésta no. ¿Es posible hablar aquí de vanguardia? Realmente no. La Casa en el jardín del Museo es tan vanguardista como los cacharros de cocina que el MoMa endosaba en colaboración con el *Merchandise Mart* (Mercado de Mercancías) de Chicago.

Johnson cita a Barr, que había señalado "la batalla de la arquitectura moderna ha sido ganada" en el catálogo previo *Built in the USA: Since 1932 (Construido en USA: desde 1932)*, publicado en 1944.⁴⁹ Entender los programas del Museo como campañas

41 Dicho sea de paso, la *Deployment Unit* de Fuller fue también anunciada por el Museo como un refugio antiatómico para ese momento o un casa de invitados para los tiempos de paz.

42 "Al anunciar la selección de Jeepster, Peter Blake, comisario de arquitectura y diseño del Museo explicó: "Cuando buscábamos un pequeño coche para utilizarlo en la exposición del *Woman's Home Companion* del MOMA, buscábamos un coche bonito y que además funcionara bien. Durante mucho tiempo pensamos que el Jeep original de tiempos de guerra era probablemente el coche americano producido en serie más hermoso de los últimos ocho o diez años. Nos gustan sus líneas limpias y poco pretenciosas; nos gusta su proporción honesta; nos gusta su apariencia resistente y servicial; y pensamos que todos estos elementos se combinarían para hacer una pieza de diseño industrial de primera categoría". Refiriéndose al Willys Sportsphaeton, Mr. Blake dijo que "El Jeepster, que es una adaptación exitosa del jeep de tiempos de guerra, ha guardado todas estas características sin añadirle el tratamiento de 'máquina de discos' con la que estamos cada día más familiarizados". *Morning Sun*, mayo 29, 1950.

43 *Herald Tribune*, mayo 19, 1950.

44 "This Architecture Affects Your Sales", *Retailing Daily*, junio 27, 1950.

45 *Brooklyn Heights Press*, 22 de Junio, 1950.

46 *New Yorker*, 22 de julio, 1950.

47 "Our House: With a View to the Future", *Woman's Home Companion*, junio 1950.

48 Prefacio de Philip C. Johnson a: *Built in USA: Post-war Architecture*, ed. Henry-Russell Hitchcock y Arthur Drexler (Nueva York: Museum of Modern Art, 1952), 8.

49 "Como ha señalado Alfred Barr: 'Se ha ganado en este país la batalla por la arquitectura moderna pero hay otros problemas que ocupan al Departamento... Por encima de [todo] está la campaña interminable en la que está implicado no sólo el Departamento de Arquitectura sino el Museo en su conjunto. Esto es simplemente la de establecer una diferencia continua, concienzuda y determinada entre la calidad y la mediocridad, el descubrimiento y la proclamación de la excelencia'. Prefacio de Philip L. Goodwin a *Built in USA: 1932-1944*, ed. Elizabeth Mock (Nueva York: Museum of Modern Art, 1944), 8



militares no era nuevo. Ya en 1931, en su prefacio a *The International Style*, Barr había comparado el proyecto de Johnson y Hitchcock con una campaña militar que tenía como objetivo introducir la arquitectura moderna en el país. Y cuando en 1948 Barr abre el coloquio “What is Happening to Modern Architecture?” (¿Qué está ocurriendo con la arquitectura moderna?), –un coloquio con figuras importantes organizado por el Museo de Arte Moderno como respuesta a un artículo de Lewis Mumford publicado en *The New Yorker*–, dice: “He leído con atención el artículo del señor Mumford en *The New Yorker*, que es la base de la discusión de esta tarde. Nuestro desacuerdo de hoy reside en el hecho de que es difícil para dos viejos soldados recordar una campaña exactamente de la misma manera”.⁵⁰

Aunque esta retórica forma parte de una tendencia extendida entre historiadores de arte a utilizar expresiones como “batalla de estilos”, toma una resonancia particular si consideramos, en primer lugar, el hecho de que el llamado Movimiento Moderno en arquitectura nació en torno a la Primera Guerra Mundial y es inseparable de ella, y en segundo lugar, que en 1944, el año en que Barr proclama la victoria, el país estaba en guerra. El MoMA estaba en guerra en más de un sentido. El Museo no sólo estaba implicado en los programas del ejército sino que estaba en guerra consigo mismo. Barr había sido despedido de su puesto de director del museo en 1943. Pero no se fue, sino que se convirtió en director de investigaciones, y en 1947 fue rehabilitado como director de las colecciones del Museo.⁵¹

La idea de la victoria se extiende a mediados de los años 40. A partir de 1942, toda clase de anuncios aparecen en los periódicos utilizando la letra V. Desde alfombras con una gran V, tres puntos suspensivos y un guión inscritos en ellas anunciando alfombras Klearflax en la revista *Arts & Architecture*, hasta vestidos para la victoria. 87 88

50 Alfred H. Barr, “What Is Happening to Modern Architecture?” *Bulletin of the Museum of Modern Art*, primavera 1948, 5. Un extracto del artículo de Lewis Mumford del 1 de octubre de 1947 está publicado en este Boletín, página 2. Los conferenciantes eran, entre otros, Barr,

Mumford, Henry-Russell Hitchcock, Walter Gropius, George Nelson, Marcel Breuer, Peter Blake, Eero Saarinen, Vincent Scully, Philip Johnson y Edgar Kaufmann Jr.

51 Peter Galassi, *American Photography*, 33.

Y de repente, mirando el catálogo de la exposición *Art in Progress* (Arte en progreso) de 1944, una exposición que conmemoraba el décimo quinto aniversario del MoMA, sólo veo esa letra V, que nunca había visto antes.⁸⁹ ¿Podría tratarse de algo involuntario? Volviendo a la Casa Breuer, qué puede parecernos el tejado en forma de V, especialmente cuando nos damos cuenta de que la primera vez que introdujo esta característica (claramente en deuda con la Casa Errazuris de Le Corbusier en Chile⁹²) fue en el proyecto para el concurso de *Design for Postwar Living* (Diseño para la Vida de Posguerra), organizado por la revista *Arts & Architecture* en 1943.⁹⁰ ³⁸ Quizá sea involuntario, pero eso no quiere decir que el inconsciente no tenga aquí un papel importante.

El modo en que los programas de diseño del Museo surgieron durante la Segunda Guerra Mundial se hace eco de la relación entre la arquitectura moderna y la Primera Guerra Mundial. Arquitectos como Le Corbusier concibieron la arquitectura como una campaña militar alternativa. Arquitectura es guerra hecha por otros (preferibles) medios. El equipamiento necesario para la vida moderna es, para Le Corbusier, el de un soldado. Su reorganización de los bolsos de Hermès en una página de *L'Esprit nouveau* recuerda una imagen que apareció en el periódico *L'Illustration* en 1919 que mostraba el equipo de un soldado francés durante la guerra.⁹¹ En 1943, el Museo de Arte Moderno organizó *Useful Objects in Wartime* (Objetos Útiles en Tiempos de Guerra), una variación de la serie de exposiciones de *Useful Objects* en la que miembros de las fuerzas armadas recomendaban qué objetos de la vida cotidiana eran necesarios en el ejército.

Esta mentalidad del soldado como cliente, del civil como soldado, pasa rápidamente desde las exposiciones de los tiempos de guerra a las de los tiempos de paz. Corre a lo largo de las exposiciones, *Objetos Útiles en Tiempos de Guerra*, *La Vivienda en Tiempos de Guerra*, pasando por La Casa de Defensa de Fuller, La Casa Pequeña del Mañana, la Casa Breuer en el Jardín del Museo, hasta la Casa Ain y así sucesivamente. La Casa Pequeña del Mañana fue el punto de inflexión de la guerra a la paz. La guerra no desaparece. Más bien se prolonga en el consumo de los productos derivados de la tecno-

logía y la eficiencia militar. El continuado intento del Museo por producir una imagen idealizada de la domesticidad de posguerra era, de algún modo, una campaña militar.

Esta imagen idealizada se convertirá rápidamente en una cuestión nacional; de hecho, en la cuestión misma de la nación, de la identidad nacional, como queda claro en los *Kitchen Debates* (Debates de la Cocina) de 1959. En julio de ese mismo año, en el punto más álgido de la guerra, el vicepresidente Richard Nixon viaja a Moscú para la inauguración de la *Exposición Nacional Americana* en Moscú y entra en un acalorado debate con el primer ministro ruso Nikita Khrushchev sobre las virtudes de la vida americana.⁹² ³⁶⁰ ³⁶¹ ³⁶² Para Nixon, la superioridad residía en el ideal de la casa suburbana, repleta de electrodomésticos modernos. La exposición era una vitrina de los objetos de consumo americanos, pero la atracción central era una casa modelo a escala real cortada por la mitad para permitir su inspección.⁹³ ⁹⁴ Al estilo de los grandes almacenes, apropiado por el MoMA, la casa había sido construida por un constructor de Long Island y amueblada por las galerías Macy's. Fue en la cocina, diseñada por Ramond Lowey, de esta casa de estilo rancho de 14.000 dólares y seis habitaciones, repleta de electrodomésticos, donde los debates comenzaron con una discusión acerca de las lavadoras. Nixon proclamó que esta casa suburbana "modelo" representaba nada más y nada menos que la libertad americana: "Para nosotros, la diversidad, el derecho a elegir, es lo más importante [...] No hay un gobierno oficial que decide por nosotros [...] Hay muchos fabricantes diferentes y muchos tipos distintos de lavadoras, de modo que el ama de casa puede escoger".⁹⁵

⁹² Para una comparación del proyecto de Le Corbusier de la casa Errazuris con la casa Breuer en el Jardín del Museo ver: Klaus Herdeg, *The Decorated Diagram: Harvard Architecture and the Failure of the Bauhaus Legacy* (Cambridge, MA: MIT Press, 1983), 5-11.

⁹³ Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity*, 168-69.

⁹⁴ Elaine Tyler-May, *Homeward Bound: American Families in the Cold War Era* (Nueva York: Basic Books, 1988), 16. Ver también Karal Ann Marling, *As Seen on TV: The Visual Culture of Everyday Life in the 1950s* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994).

⁹⁵ Citado por May en *Homeward Bound*, 17. Para consultar las transcripciones de este debate ver: "The Two Worlds: A Day-Long Debate", *New York Times*, julio 25, 1959, 1-3; "When Nixon Took On Khrushchev", un informe del encuentro y del texto con el que Nixon se dirige a la *Exposición Nacional Americana* en Moscú el 24 de julio de 1959, publicado en: "Setting Russia Straight On Facts about U.S.", *U.S. News and World Report*, agosto 3, 1959, 36-39, 70-72; "Encounter", *Newsweek*, 3 de Agosto, 1959, 15-19; y "Better to See Once", *Time*, 3 de agosto, 1959, 12-14.

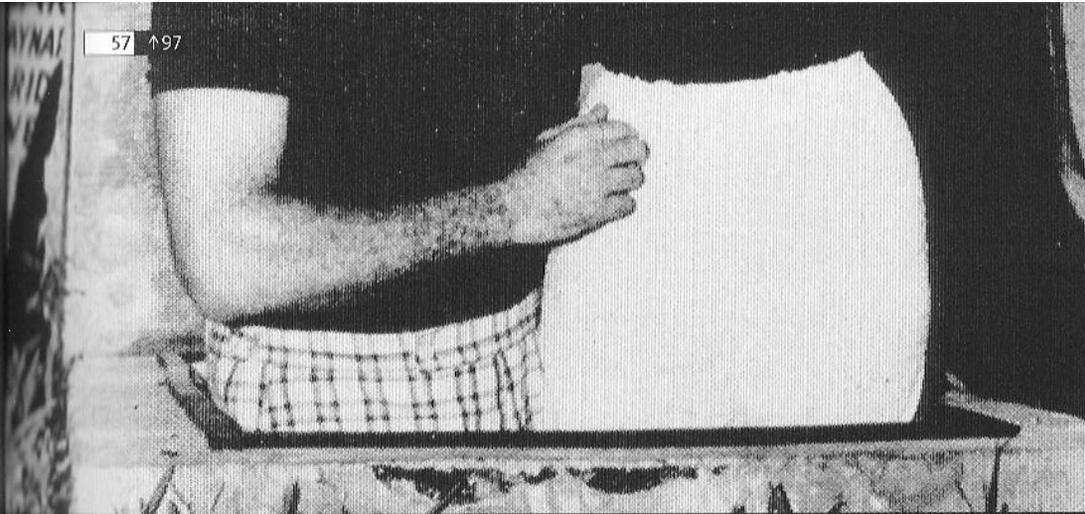
La casa que había resultado de la guerra estaba siendo ella misma utilizada como arma durante la guerra fría. Después de Moscú, la casa modelo fue rediseñada por Lowey como la Casa Leisurama y expuesta a escala natural en el noveno piso de las galerías Macy's en Nueva York. Hacia 1964, 250 Leisuramas, a 9.999 dólares, habían sido construidas como casas de vacaciones en Montauk, en la punta de Long Island y completamente abastecidas por Macy's de todos los muebles, electrodomésticos, platos, sábanas, toallas e incluso cepillos de dientes. La casa-arma se había convertido ahora en una casa de playa, una distracción con respecto a las presiones de la guerra fría. ⁹⁵

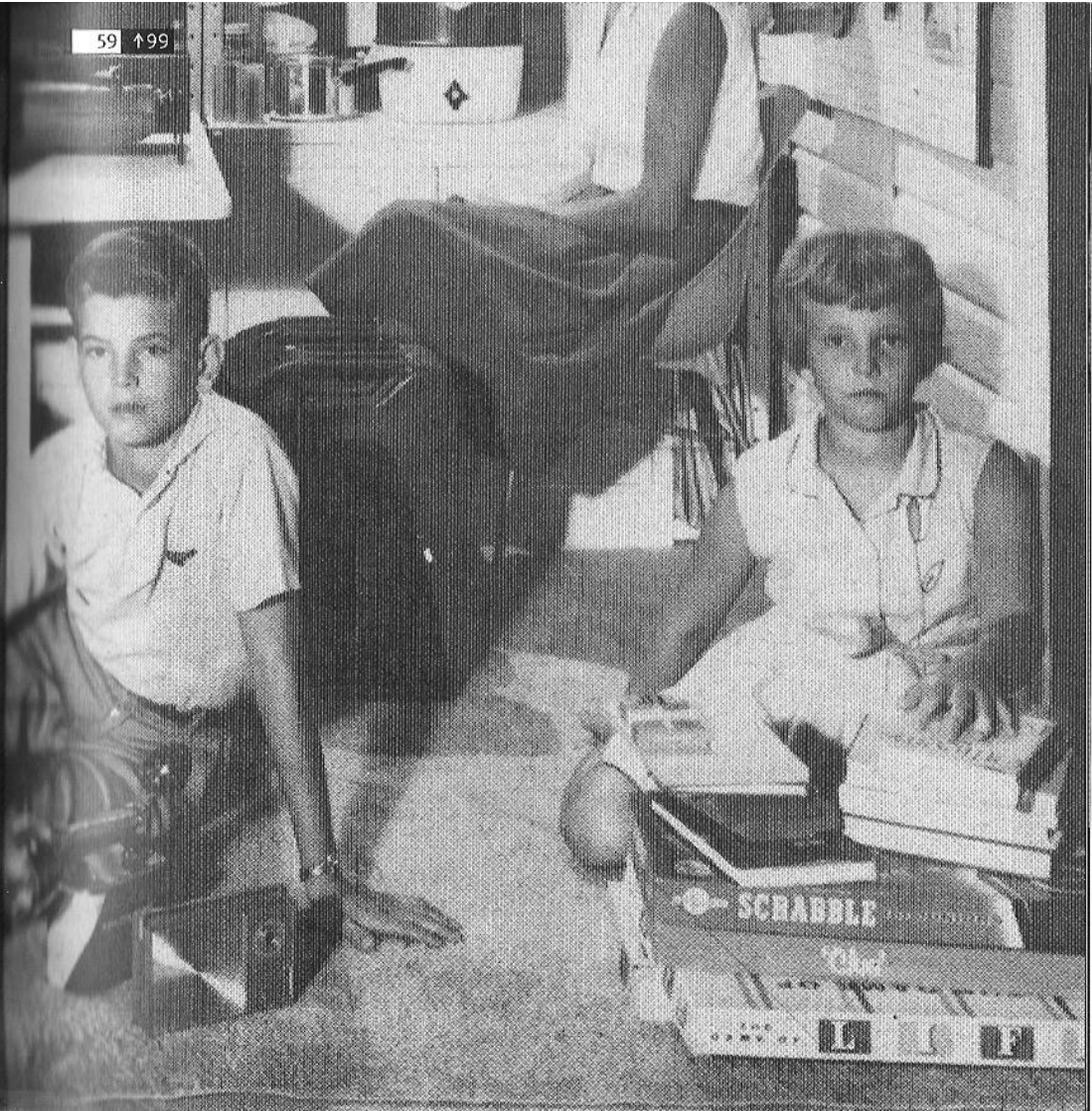
La cuestión de los Debates de la Cocina era la casa nuclear: la casa para la familia nuclear en la era nuclear. No por casualidad, el mismo número de la revista *Life* dedicado a los debates de la cocina incluye también un artículo sobre una pareja que había pasado su luna de miel de dos semanas en un refugio antiatómico en Miami. ⁹⁶ ⁹⁷ Un par de años más tarde, la revista *Life* presenta una fotografía icónica de una familia de la guerra fría en su refugio antiatómico, rodeada de sus reservas de comida en lata, de agua, de juegos, mantas y demás. ⁹⁸ Imágenes de domesticidad frente a una posible aniquilación.

Los brillantes experimentos de la arquitectura americana de posguerra están encubiertamente organizados por el trauma de la guerra; el trauma de la guerra que acababa de terminar y el trauma que representaba el hecho de que después de todo no había terminado realmente. Para entender esta extraordinaria hibridación de cultura militar, cultura de imágenes y cultura arquitectónica, es necesario diseccionar el estado de la casa de posguerra. Una imagen fantasmagórica emerge: la domesticidad en guerra.

56 "Their Sheltered Honeymoon", *Life*, 10 de agosto, 1959, 51-52.

57 Dimitri Kessel, "Containment at Home: A Cold War Family Poses in Their Fallout Shelter" *Life*, septiembre 15, 1961, 104-105.





La DDU en el MoMA

En 1939 la Metro Goldwyn Mayer estrena una película en la que aparece una casa voladora. *El mago de Oz* batió todos los récords de taquilla y ha sido vista desde entonces por más de un billón de personas, una de las mayores audiencias de la historia de la industria del espectáculo. Un año después del estreno del filme, Buckminster Fuller, que había soñado siempre con casas voladoras, se topa con varias posadas sobre unos campos de trigo en Missouri. Habían sido construidas en Kansas. Fuller recuerda la historia de este modo:

En el verano de 1940, Chris Morley y yo íbamos conduciendo a través del estado de Missouri –Hannibal, Missouri, donde vivió Mark Twain– cuando vimos una hilera de bidones para guardar el grano, de acero corrugado galvanizado, reluciente en medio de los campos de trigo. Le dije a Chris que ahí estaban las unidades de ingeniería más eficientes para hacer una pequeña casa prefabricada ya en inventario industrial de producción en serie.

“Esos bidones de grano proveerían suficiente espacio para alojar a una familia a un coste mucho menor de 1 dólar por pie cuadrado de superficie construida antiinflamable”, le dije, “y eso supone un 80% de ahorro con respecto al coste de la edificación en la industria de la construcción. Esos bidones podrían convertirse fácilmente en máquinas de habitar”. Pero no tenía dinero y no pude hacer nada al respecto.

Estos bidones baratos de acero corrugado fueron diseñados para proteger el grano contra agresiones de roedores y climáticas. Producidos por la Butler Manufacturing Company de Kansas con el apoyo del programa de gastos públicos del segundo *New Deal*, formaban parte del programa *Ever Normal Grainery* (grano normalizado) del Departamento de Agricultura de Estados Unidos. Los granjeros llenaban los bidones de grano y el Gobierno los compraba a un precio fijo, precintándolos para vender el grano cuando y dónde fuera necesario. Fuller vio inmediatamente los bidones como un dispositivo para albergar gente en vez de grano: unidades de habitación de emergencia que podrían ser transportadas por vía aérea a cualquier parte del mundo. Pero no tenía

suficiente dinero para llevar adelante su idea. Su compañero de viaje estaba escribiendo una novela y le prometió financiar el proyecto si el libro tenía éxito. Y lo tuvo. Según Fuller, Morley llamó un día para dejar un mensaje de parte de la protagonista de la novela: “Bucky, Kitty quiere que vayas y veas a la gente de los bidones de grano de Butler y pongas la cosa en marcha”.² Fuller realizó rápidamente los planos y con la ayuda financiera de Morley voló hasta Kansas City para presentar su proyecto a la compañía Butler. Quedaron convencidos y entraron en una empresa común con la compañía que Fuller había formado recientemente, la Dymaxion Company, para desarrollar unidades de habitación prefabricadas llamadas *Dymaxion Deployments Units* o DDU. 102 104

La primera propuesta de Fuller para la DDU implicaba, según su propia expresión, “algunos cambios de fabricación básicos”, una “ligera adaptación” como la de transformar un camión en un coche ranchera, una herramienta industrial en una pieza de equipamiento doméstico: “Con un suelo de acero este contenedor resiste al fuego, a los roedores y a la humedad [...] Bidones como estos que tienen ya treinta años están todavía en buenas condiciones. Pero, ¿nos resulta el bidón demasiado burdo para ser una casa? Veamos lo que una pequeña adaptación como la necesaria para transformar un camión en una ranchera puede hacer”.³ De hecho, los cambios fueron aun menores. Fuller hizo pocas concesiones a la casa tradicional. No había ventanas y la casa estaba medio enterrada. 107 108 Paneles de plástico translúcido dejaban entrar la luz desde arriba.

Todo lo que Fuller hizo fue reemplazar el techo original del bidón de grano por un sistema de tejado compuesto de paneles radiales que “se abrían como pétalos y se cerraban ajustándose con un golpe seco a un anillo flotante”.⁴ Recubrió el interior del bidón con paneles de contrachapado de 7,5/40,5 centímetros ajustados in situ a presión y sugirió que una capa de heno y de periódicos arrugados fuera entre el contrachapado y el metal como aislante. El suelo era una capa de acero cubierta con Masonite. El interior estaba

1 Buckminster Fuller, *Autobiographical Monologue/Scenario*, ed. Robert Snyder (Nueva York: St. Martin's Press, 1980), 78–79.

2 *Ibidem*.

3 Buckminster Fuller, *The Artifacts of R. Buckminster Fuller: A Compre-*

hensive Collection of His Designs and Drawings, ed. James Ward (Nueva York: Garland, 1985), 66.

4 *Ibidem*, 67.



organizado para acomodar a una familia de cuatro personas, con cortinas antiinflamables que podían dividir el espacio radialmente en tres partes. Todas las estanterías, el equipamiento, las instalaciones de fontanería y los muebles estaban sujetos a las paredes circulares, con tan sólo un pequeño taburete y una mesa de café circular flotando en el espacio. La casa entera era tan simple que Fuller era capaz de presumir del hecho de que podría “ser montada y desmontada por dos hombres en tres horas”.⁵

Antes de que las unidades entraran en el proceso de producción, Fuller desarrolló una segunda versión. Se añadieron una serie de ventanillas de ojo de buey circulares en plástico acrílico (era la primera vez que este material se utilizaba para ventanas, aparte de en los aviones) y se modificó la forma del tejado para dar más altura a la casa. Los pétalos plegables fueron reemplazados por un tejado aerodinámico con una serie de claraboyas circulares acrílicas y el interior del bidón iba revestido con placas de yeso y fibra de vidrio. 104 | 112 | 113

La historia del encantamiento de Fuller con los bidones de trigo recuerda a la fascinación de los arquitectos europeos de vanguardia por los silos en las primeras décadas del siglo XX. Primero fue Gropius, que publicó una serie de fotografías de fábricas y montacargas de cereales americanos en el número del *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* de 1913. Pero en realidad él no había visto estos silos. Las fotografías se las habían enviado diferentes fuentes de Estados Unidos y Canadá. En los años veinte, Le Corbusier tomó prestadas estas mismas imágenes para publicarlas en *L'Esprit nouveau*. Con esas imágenes quería apoyar su argumento sobre la arquitectura como un juego de volúmenes bajo la luz y demostrar cómo los ingenieros puros y viriles iban por el buen camino. Pero como las fotografías no estaban, miradas con atención, suficientemente “limpias”, Le Corbusier procedió a purificarlas eliminando cada pequeño exceso de ornamento y de decoración antes de su publicación. Las imágenes retocadas viajaron a través de muchas revistas y publicaciones de vanguardia como

⁵ Buckminster Fuller, *The Artifacts of R. Buckminster Fuller...*, op.cit., 70.

De Stijl, MA y *Buch neuer Künstler*. Nadie parecía darse cuenta de que lo que habían publicado no existía realmente.

Como sus colegas europeos, Fuller atribuía los orígenes de su arquitectura al encuentro con el objeto de la vida cotidiana, con el diseño industrial anónimo. Pero a diferencia de ellos, no se interesaba tanto por la estética del objeto como por su dimensión práctica (aunque a uno le cueste pasar por alto la imagen de los "resplandecientes" bidones de metal en medio del campo como si se tratara de haves espaciales que acaban de aterrizar).

Entendía los bidones de trigo como objetos ya existentes que podrían utilizarse como casas prefabricadas, enviarse por avión a cualquier parte y construirse por cualquiera en cuestión de horas. En pleno corazón de América a Fuller le sobrecogió la idea de una casa *readymade*, un objeto producido en masa, un genérico bidón de grano metálico.

Pero, ¿es esto realmente un *readymade*? ¿El *readymade* puede existir en arquitectura?

Los criterios de Marcel Duchamp sobre los *readymades* son muy específicos. De hecho, escribió las "Especificaciones para los *readymades*" como un manuscrito incluido en su *Caja Verde* de 1934. La primera condición del *readymade* es que sea un "tipo de *rendez-vous*".⁶ Como señala Thierry de Duve, el *readymade* "nace del encuentro de un objeto y un autor. El objeto y el autor son tan sólo las condiciones de este encuentro. El objeto viene dado; existe en alguna parte [...] Dados un objeto y un autor, basta con un *rendez-vous* para que el *readymade* se inscriba".⁷

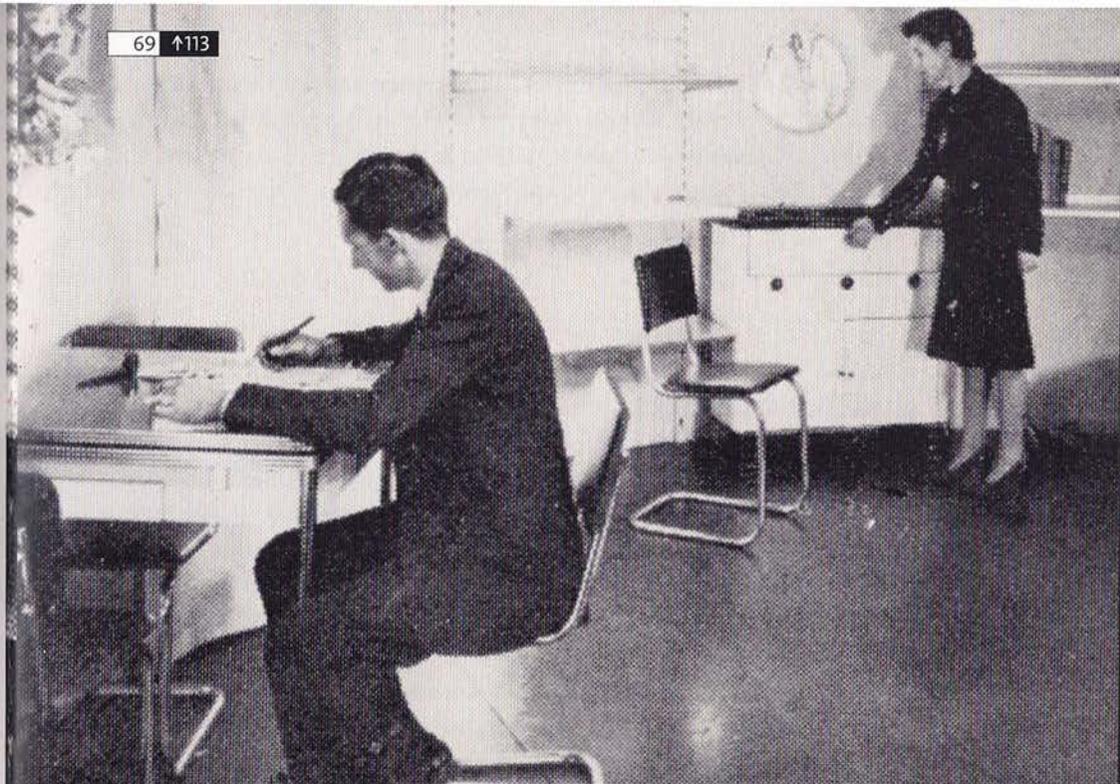
La inscripción es el segundo criterio de Duchamp. Escribe: "Naturalmente inscribe el día, la hora, el minuto en el *readymade* como *información*".⁸ El objeto tiene que ser **marcado, nombrado, fechado**. El artista se convierte más bien en un marcador que un creador, o mejor, crea marcando. Para Duchamp, crear es elegir. Lo que se marca es la elección. **El único acto es marcar la elección**. Incluso la elección la hace el objeto. Cuando se le pregunta en una entrevista de 1968 cómo elige un *readymade*,

6 "Lo importante entonces es sólo la cuestión del momento propicio, el efecto de foto instantánea, como un discurso dictado en cualquier ocasión pero a una hora bien precisa". Marcel Duchamp, "Specifications for 'Readymades,'" en *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel

Sanouillet y Elmer Peterson (Nueva York: Oxford University Press), 32.

7 Thierry de Duve, "Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism", *octobre 70* (otoño 1994): 71.

8 Duchamp, "Specifications for 'Readymades'", 32.



Duchamp responde “es él el que te elige, por decirlo de alguna manera”.⁹ Precisamente no se trata de una elección estética, como insiste en su conferencia “A propósito de los *Readymades*”, leída en el MoMA en 1961:

Un punto que me gustaría dejar claro es que la elección de estos *readymades* no estaba nunca dictada por una delectación estética. Esta elección se basaba en una relación de indiferencia visual combinada con una ausencia total de buen o de mal gusto [...] De hecho, una anestesia completa.¹⁰

Más aún, el objeto que te elige no es único en modo alguno. Por el contrario, las especificaciones de Duchamp concluyen señalando “el carácter serial del *readymade*”. El *readymade* no es nunca un objeto aislado. Es siempre un ejemplar de una sucesión sin fin de objetos idénticos.

Estas especificaciones se ajustan al DDU de Fuller. En primer lugar, el *rendez-vous* en los campos de trigo de Missouri, en un día específico del verano de 1940; una historia que Fuller y sus acólitos han repetido muchas veces, con pocas variaciones. Después, la inscripción. El objeto es nombrado, fechado, registrado e incluso patentado (el 21 de marzo de 1941 Fuller solicitó la patente de la Dymaxion Deployment Unit y se le concedió el 7 de marzo de 1944). Incluso la repetición incesante de esa historia forma parte de la inscripción. En cuanto a la ausencia de gusto estético, Fuller es categórico en cuanto a su desinterés por el gusto en arquitectura. Para él, el bidón de trigo es simplemente un mecanismo eficiente de vivienda. Es decir, el hecho de que “parezca bastante burdo como casa”, no le molesta. Simplemente lo reviste interiormente con contrachapado y añade un tejado más aerodinámico. Sobre la cuestión del “carácter serial del *readymade*”, el bidón de trigo es, por supuesto, ejemplar. No sólo es producto de una producción en serie, si Fuller se lo apropia es simplemente para llevar aún más allá su proceso de producción en serie. Desde el primer hallazgo, Fuller piensa solamente en cuántos pueden ser producidos y en qué plazo distribuidos. En su manual *Deployment (Despliegue)* de 1940, un manuscrito redactado “en preparación para el comienzo de la actividad

de la Dymaxion Deployment Unit con la compañía Butler Mfg”. Fuller pronostica que 100.000 unidades podrían ser distribuidas mensualmente.¹¹

Pero por encima de todo, el principal requisito para ser un *readymade* es exponerlo en una galería de arte. El objeto anónimo se registra de este modo como obra de arte. Lo interesante de la DDU es que, a pesar del desinterés de Fuller en la idea de la arquitectura como arte y de su desprecio por las políticas de conservación del MoMA, la instaló entre sus paredes. En noviembre de 1941, el mismo año en que solicita la patente, Fuller expone la DDU en el jardín de esculturas del Museo de Arte Moderno. El Museo la llamó “Casa de Defensa”.^{116 117}

La casa estaba hecha de dos *Deployment Units* (Unidades de Despliegue) acopladas cuyo interior había sido reorganizado para alojar a una familia de seis personas.¹⁰⁶ La unidad original de 6 metros de diámetro podía, según el Museo, “servir como un amplio salón, pero también podía dividirse en tres habitaciones gracias a las cortinas”,¹² mientras que la unidad contigua contenía la cocina, el baño y un dormitorio separado. Por primera vez, el MoMA exponía una casa completa. La vida doméstica había sido re-enmarcada como una obra de arte.

El Boletín del MoMA de noviembre muestra la casa instalada en el jardín de esculturas.¹³ El suelo está cubierto de nieve. En el fondo, vemos el edificio de apartamentos Rockefeller en la calle 54 oeste, en el que vivían Alfred J. Barr y otros directivos del Museo.¹⁰³ El humilde bidón de trigo se ha convertido en el centro de atención. Pero con la puerta colocada hacia la calle de atrás, parece como si diera la espalda al Museo estableciendo una relación doméstica, si no suburbana, con las

9 Marcel Duchamp, “I Propose to Strain the Laws of Physics,” entrevista de Francis Roberts, *Art News*, diciembre 1968, 62. Citado por de Duve.

10 Duchamp, “Apropos of ‘Readymades,’” en *Salt Seller*, 141.

11 Fuller, *Artifacts*, 65.

12 *Bulletin of the Museum of Modern Art*, octubre 1941, 17.

13 “Notas del Museo: DYMAXION DEPLOYMENT UNIT DE BUCKMINSTER FULLER: La casa de defensa desmontable de Mr. Fuller está ahora abierta en el jardín del Museo. Completamente prefabricada, las dos unidades contiguas cilíndricas de metal tal y como están expuestas en el Museo están dispuestas y amuebladas para acoger a una familia de seis

personas. La unidad original, de 6 metros de diámetro, podría servir como un espacioso salón pero puede también dividirse en tres habitaciones con cortinas. La unidad contigua de 4,5 metros consta de una cocina, una baño y un dormitorio separado. Las estanterías, el equipo de luces, la fontanería y los armarios son todos de construcción. Las unidades podrían servir de barracones, dando alojamiento a 24 personas en literas dobles, o podrían adaptarse para otro número de necesidades de defensa como laboratorios de campo. Podrían fabricarse 1.000 unidades por día a un coste de 1.500 dólares cada una”. *Bulletin of the Museum of Modern Art*, noviembre 1941, 17.

casas del otro lado de la calle. La relación de la DDU con el mundo del arte –su estatus como objeto artístico– es ambigua.

El evento había sido precedido por una noticia en el Boletín de septiembre de MoMA que anunciaba un retraso en la instalación –“Prioridades de la Marina han impedido entregar la casa”– prevista para julio. La exposición de “este ingenioso refugio de defensa desarrollado a partir de un bidón metálico estándar para almacenar grano” se pospone hasta finales de septiembre.¹⁴ Y cuando finalmente la casa llega en noviembre, se le ha cambiado el nombre por *Dymaxion Deployment Unit*. Se ha desplazado de la defensa doméstica al ataque militar. El Museo hablaba de la facilidad con que la misma unidad que se exponía como casa privada podía convertirse en un barracón militar en el que podrían dormir 24 soldados.

Este desplazamiento de lo doméstico a lo militar estaba inscrito en el proyecto desde el comienzo. El manual original de *Deployment (Despliegue)* de 1940 proponía una disposición distinta de la misma unidad en forma de “refugio dormitorio” para un campamento de soldados o de civiles que, según Fuller, podían ser evacuados de la ciudad hacia zonas dispersas del campo “para reducir la vulnerabilidad nacional a un ataque aéreo”. Los dibujos muestran la unidad completamente llena de catres.¹⁰⁶ En el manual *Deployment*, las representaciones de la vida doméstica se alternan con imágenes de la vida militar. Vemos la casa anidada entre dos árboles, con juguetes infantiles junto al camino que lleva hasta la puerta, así como fotografías de la maqueta con bombarderos sobrevolando el cielo durante la noche.¹⁰⁷ ¹⁰⁸ La primera línea del manual insiste en el hecho de que la casa es “la táctica inicial de un departamento triunfante de defensa en el combate aéreo”. Incluso el diseño específico de la casa se promueve en estos términos. La casa estaba medio enterrada para mejorar el aislamiento pero también para camuflarla y como protección contra las bombas. El manual dice que el anillo que sujeta los paneles del tejado puede también servir de soporte a “una red de camuflaje” y que “todos los paneles pueden ser cerrados completamente para bloquear la luz sin interrumpir la circulación del aire”. Incluye incluso un esbozo llamado “camuflaje” que muestra que una casa medio enterrada es más difícil

de ver desde el cielo, y otro esbozo llamado “balística” que muestra la trayectoria de los misiles, argumentando que una forma circular presenta menos ángulos rectos para que un proyectil dé en el blanco que cualquier otra forma.¹⁰⁹ Fuller presenta una lista de nueve características de rendimiento para un programa de vivienda con éxito, que incluye “protección aérea” y “resistencia al choque”. La forma de la casa está diseñada para desviar el impacto de las bombas. Cuando se añaden ventanas en la segunda versión de la unidad, se dice que sus pequeñas cubiertas están pensadas para proteger contra metralla volante.

Esta militarización de la casa es consecuente con la idea de Fuller de la casa como “refugio” (shelter, en inglés). Se refería repetidamente a la etimología de la palabra como *SHELL*, <scyl/shield (escudo); *TER*, <trum (firme): lo que cubre o lo que protege de la exposición o del peligro, un lugar seguro, un refugio o un retiro”.¹⁵ Al describir el requisito de la Casa Wichita de 1946 de objeto capaz de ser producido en serie, Fuller describe también las funciones rutinarias de la casa en términos de defensa:¹¹⁰ ¹¹¹

La casa debe concebirse científicamente como una ventaja inicial del hombre frente a las fuerzas del entorno [...] La casa puede considerarse como la primera línea de defensa frente a una amplia categoría de elementos que amenazan constantemente con destruirlo, como el fuego, terremotos, tornados, inundaciones, pestilencias, la política, el egoísmo. Así como los elementos que amenazan con destruirle dentro de su propia casa [...]: las bacterias, los accidentes, la pereza, los malos hábitos (que deben ser severamente examinados) y las rutinarias funciones inevitables del hombre como proceso, es decir, comer, dormir, lavarse, desechos [*sic*], etc., las que, si no se le ayuda, fácilmente pueden abrumarle.¹⁶

14 “Notas de Museo: CASA DE DEFENSA DESMONTABLE DE BUCKMINSTER FULLER: La exposición en el jardín del Museo de este ingenioso refugio de defensa construido a partir de un granero estándar de metal estaba programado para julio. Prioridades de la Armada han impedido la entrega de la casa, pero el señor Fuller promete ahora su llegada a Nueva York a tiempo para que sea expuesta a finales de septiembre. La unidad circular completamente prefabricada, de seis metros de diámetro, será instalada en el jardín del Museo con todas las comodidades necesarias para una familia de cuatro personas.

Material suplementario explicará su posible adaptación a otras necesidades de defensa como barracones, unidades de almacén, depósitos, aulas, etc.” *Bulletin of the Museum of Modern Art*, septiembre 1941, 9.

15 Buckminster Fuller, *Nine Chains to the Moon* (Nueva York: J. B. Lippincott, 1938), 34.

16 Buckminster Fuller, “Designing a New Industry” (extractos de una conferencia dictada en Beechcraft Co., Wichita, KS, 26 de enero, 1946), en *The Buckminster Fuller Reader*, ed. James Meyer (Londres: Jonathan Cape, 1970), 169.

La casa está siempre en guerra, como pone de manifiesto la DDU. Base de muchas de las innovaciones de la famosa Casa Wichita, la DDU era de hecho el intento más exitoso de Fuller de integrar las ambiciones domésticas y militares. La casa se convierte así en una parte importante del Esfuerzo de Guerra.

El primer prototipo de la DDU, completamente amueblado como una casa, se levantó en el exterior de la fábrica Butler en agosto de 1940. Pero antes de que la producción de unidades domésticas pudiera ponerse en marcha, las restricciones de materiales de guerra limitaron el suministro de acero al ejército. El ejército británico se interesó entonces por las unidades. Hicieron un pedido importante para alojamientos militares, pero lo cancelaron finalmente porque necesitaban el espacio de transporte para armas. La oportunidad decisiva se presentó cuando los Estados Unidos aumentaron considerablemente su apoyo a las Fuerzas Aliadas. La DDU parecía ideal como alojamiento rápido de las tropas y protección del equipamiento. El ejército solicitó a la compañía Butler la producción de un modelo que sería instalado en el Parque Haynes Point en Washington para su estudio por las agencias de la vivienda gubernamentales y militares. La casa amueblada se erigió en abril de 1941. El director del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Michigan y su esposa hicieron una "prueba de habitabilidad" de la unidad y Butler fotografió a la pareja para los folletos publicitarios de la compañía, presentándola al lado de modelos que escenificaban tareas estereotípicamente domésticas. ¹¹² ¹¹³ ¹¹⁴ El ejército consideró la unidad ideal para ser transportada en avión hasta emplazamientos aislados, como instalaciones de radar en las islas del Pacífico donde personas y equipamientos tenían que ser albergados y suscribió un enorme pedido. A la compañía Butler se le dio la más alta prioridad para recibir acero y comenzar rápidamente la producción en serie. Miles de unidades fueron enviadas hasta el golfo Pérsico y congregadas en una pequeña ciudad para pilotos americanos y mecánicos que montaban y ponían a prueba aviones de guerra. ¹¹⁵ Pero el ataque a Pearl Harbor de diciembre de 1941 detuvo la producción de las DDU. La producción de armas requería la totalidad del acero disponible.

Es en este contexto militar como la Casa de Defensa aparece y es entendida en el Museo. El desplazamiento de la vida doméstica a la militar y viceversa, que organizaba la totalidad del trabajo de diseño de Fuller, tenía en ese momento absorbida a la nación. La casa recibió una amplia cobertura en los periódicos de todo el país. Reportajes similares –“Inspirado por la guerra”, “Confortable a pesar de las bombas” y “Un refugio para la guerra”, “Una casa en la playa en tiempos de paz”, eran algunos de los titulares que se repetían en los periódicos– apuntan a una misma procedencia: el comunicado de prensa del MoMA. ¹¹⁶ ¹¹⁷ El Museo presentó la casa como un tipo de refugio antiaéreo. Si bien no era completamente seguro en caso de un impacto directo, representaba una mejora con respecto a la vivienda tradicional. “Las superficies circulares y onduladas desvían los fragmentos de bomba y los detritos voladores”, decía uno de los periódicos. “La estructura de acero completamente a prueba de fuego y su forma y sujeción hacen de ella una estructura no colapsable. El impacto cercano de una bomba podría hacerla saltar unas pulgadas”. ¹⁷ Pero la mayor ventaja con mucho es que no podría ser reconocida como un edificio por un bombardero. Los edificios son cuadrados. Esta casa, según otro periódico, “podría parecerse a un árbol o incluso a un agujero en el suelo”. ¹⁸ La DDU es por tanto una casa camuflada. No es casualidad que se camuflara la casa misma en el jardín del Museo recubriéndola con arbustos que la disimulaban de las galerías tradicionales. ¹⁰³ ¹¹⁷ El año siguiente, el Museo organizará una exposición titulada *Camuflaje para la Defensa Civil* (1942). ¹⁹ El Boletín del MoMA de octubre-noviembre de 1942, “un registro en forma de periódico de las actividades especiales del Museo en tiempos de guerra”, llevaba por título *El Museo y la guerra* y mostraba una fotografía de la DDU durante el ensamblaje en el jardín. La nota de pie de foto describe la casa como “comparativamente a prueba

¹⁷ “Buckminster Fuller Invents a Dymaxion Deployment Unit,” *Eagle* (Pittsfield, MA), 18 de octubre, 1941.

¹⁸ “The Totem Pole,” *Herald Express* (Los Ángeles), 21 de Febrero, 1941. Un artículo publicado en *Philadelphia Inquirer*, 23 de noviembre, 1941, titulado “Sheltering Art from Bombs”, presentaba el “refugio” de Buckminster Fuller tal y como lo vería un bombardero.

¹⁹ La primera exposición sobre camuflaje del Museo fue preparada en conexión con la exposición *Britain at War* (1941). *Camouflage for Civilian Defense* de 1942, subrayaba la defensa civil y militar “The Museum and the War,” *Bulletin of the Museum of Modern Art*, octubre-noviembre 1942, 8.

de bomba y fácilmente camuflable".¹¹⁸ Un panel de la exposición sobre el camuflaje en la portada dice así: "El camuflaje debe engañar tanto al ojo como a la cámara".¹²⁰

La exposición de la DDU en el MoMA formaba parte de la reprogramación del Museo durante los años de guerra. Unos meses antes de la instalación, Alfred Barr había escrito en su informe anual: "¿Para qué sirve el arte en tiempos de guerra? ¿Para qué sirven los museos durante una emergencia nacional? ¿De qué sirve dedicar nuestro interés a actividades culturales cuando el aire vibra con bombarderos y noticias de la batalla?"²⁰ Frente a la cuestión de si el Museo debería "ignorar la crisis y seguir con sus actividades normales" o "dedicarse de forma explícita y exclusiva a los esfuerzos de defensa",²¹ Barr se inclinaba por hacer un poco de cada. Las exposiciones que ya habían sido programadas siguieron adelante mientras el Museo organizaba actividades y exposiciones especialmente dedicadas a los tiempos de guerra. El programa de guerra del Museo comenzó en mayo de 1941 con la exposición *Gran Bretaña en Guerra*, seguida de dos exposiciones sobre los pósters ganadores de los Concursos de Pósters de la Defensa Nacional, tres exposiciones sobre camuflaje, la exposición de *La Vivienda en Tiempos de Guerra* y la importante exposición *Camino a la Victoria*, una procesión de fotografías de la nación en guerra, comisariada por el teniente comandante Edward Steichen (más tarde director del Departamento de Fotografía) e instalada por Herbert Bayer.^{70 71} La exposición fue visitada por 80.000 personas. De hecho, las visitas al Museo aumentaron drásticamente –casi en un 50%– durante los años de guerra.²²

Además, el Museo organizó muchas actividades destinadas a las tropas de las naciones aliadas, incluidas una serie de fiestas en el jardín del Museo. Las fiestas, a las que asistieron más de 4.000 soldados, comenzaban con una cena bufé y se alargaban hasta las 11 de la noche, con recitales, baile, películas y demás.^{23 74 75} Una fotografía del Museo muestra una pareja utilizando una de las esculturas del jardín como apoyo para su intimidad. Del mismo modo, la DDU se utilizó como lugar para intercambios íntimos. Una reseña de la exposición señala, "Parece que amantes muy jóvenes encuentran en ella un bonito lugar para tontear. Esto produjo una serie

de situaciones vergonzosas hasta el punto de que el Museo decidió apagar la calefacción para desanimar a los amantes".²⁴

La atracción de la casa se extendía más allá de los territorios del arte y de la guerra. No sólo fue la casa extremadamente popular entre los visitantes, sino que además se utilizó en revistas de gran tiraje como fondo de fotografías de moda. El pie de foto de un reportaje en *Vogue* dice: "Abrigo de piel oscura, vestido claro: el negro brillante de la piel de astracán fotografiado contra la forma clara y moderna de la Casa de Defensa de Buckminster Fuller en el Museo de Arte Moderno".¹²¹ El vestido claro, acentuado por el negro de la piel, hace juego con la claridad de la casa.²⁵ Una forma clásica de camuflaje.

La utilización de la casa como marco para fotografía de moda sigue una larga tradición en la historia de la arquitectura moderna. Pero, ¿consideró el Museo la DDU como arquitectura moderna?

No realmente. En todo caso, el Museo entendió la DDU como un producto de "diseño", una pieza de equipamiento. Al describir la casa, el Museo no empleó la misma retórica que había utilizado para promover la arquitectura moderna como forma de arte. Simplemente hablaba de la utilidad de la casa, el coste, de la facilidad del sistema de construcción innovador, la capacidad para ser desplazada, reprogramada, etc. La instalación de Fuller cuestionó el estatus del objeto de diseño en el Museo.

Del mismo modo que la exposición *Objetos Útiles de Menos de 10 Dólares*, que se montó al mismo tiempo que la DDU, suscitó el titular: "Un pelapatatas adquiere una posición de honor en el Museo de Arte Moderno", los artículos e periódico trataron la Casa de Defensa y su presencia en el Museo con humor: "Ayer", escribía un periodista, "jugué a casitas en un cacharro de acero que se parece a un paacaídas abierto mirado desde

20 Alfred H. Barr Jr., "Report of the Director", *Annual Report*, Museum of Modern Art, New York, 1940–1941.

21 *Ibidem.*

22 "A Museum's War Program: An Editorial", *American Artist*, noviembre 1942, 24.

23 *Ibidem.*, 30.

24 Citado en una reseña de la exposición. "The Totem Pole", *Herald Express* (Los Angeles), 21 de febrero, 1941. Autor desconocido.

25 "Dark Fur, Pale Dress", *Vogue*, 15 noviembre, 1941.

arriba, a un silo mirado desde fuera y a una naranja desde dentro. Ésta es una casa para desafiar a las bombas".²⁶

Mientras la unidad fue entendida sobre todo como un refugio antiaéreo, todos los periodistas recogieron la idea de Fuller de que la casa podía ser fácilmente transformada en una casa de invitados o en una cabaña de verano después de la guerra: "Puedes poner una en tu jardín trasero, por ejemplo, sumergirte en ella si llegan los bombarderos y quizá el año que viene (si es que no ha habido un ataque directo) transformarla en casa de invitados o trasladarla a la playa y hacer de ella una cabaña de verano".²⁷

La casa se desplaza de los campos de batalla al jardín de un museo o al jardín trasero de una casa suburbana y aún más allá. Pero no es simplemente una pieza adicional de equipamiento. Fuller insiste en que todo el mundo debería vivir en una casa como ésa: "Después de la guerra cientos de miles de personas vivirán en casas redondas y, si no les gustan sus vecinos, podrán llamar a un camión de mudanzas y mudarse a otra parte". La casa redefine completamente las tácticas del campo de batalla suburbano.

Una vez más, la DDU oscila adelante y atrás entre los terrenos militar y doméstico, ligándolos.

Curiosamente, la exposición de la DDU en el MoMA parece haber sido olvidada, incluso por el propio museo. El libro monumental *The Museum of Modern Art: The History and the Collection* (1984), que constituye una historia oficial del Museo, no sólo ignora la casa de Fuller sino que además sostiene que la casa en el jardín de 1949 de Marcel Breuer fue "la primera estructura arquitectónica construida para exhibición pública en el primer jardín de esculturas del Museo".²⁸ ¿Fue la DDU tan radical que tuvo que ser eliminada de la memoria del Museo?

Aunque Fuller sea una figura tradicionalmente dejada de lado en las historias de la arquitectura americana de vanguardia, expuso varias veces en el MoMA. En una carta a Charles Eames, Fuller se refiere al Museo como el MMA, corrigiéndose después así mismo diciendo: "MoMA, me imagino que deberíamos decir ahora, cosa que resulta bastante conmovedora si lo piensas". El MoMA, la madre de toda la arquitectura

americana, había invitado a Buckminster Fuller como al hijo no deseado al que siempre se acaba encontrando un sitio en casa, aunque sea a regañadientes.

Cuando Fuller aterrizó su DDU en el jardín del Museo, quizá esperaba poder matar a la Malvada Bruja del poder establecido de la Costa Este: el Estilo Internacional.

Lo critica repetidamente por haber malogrado el primer encuentro liberador con los "grandes silos, los almacenes y las fábricas en los limpiamente emergentes Estados Unidos; estructuras que, en una América de grandes espacios, se habían desinhibido en sumo grado de toda estética económicamente inessential".²⁹

Fue precisamente al tratar el silo de trigo como un *readymade* sin adornos como Fuller transgredió los principios de la institución de la arquitectura. Como Duchamp, fue admitido tarde en el MoMA. A diferencia de Duchamp, nunca fue rehabilitado. La diferencia entre lo que hizo Fuller y la visión institucional de la arquitectura moderna era simplemente excesiva. Como señaló George Nelson en el coloquio "¿Qué está ocurriendo con la Arquitectura Moderna?", celebrado en el MoMA el 11 de febrero de 1948, "la diferencia entre la Casa Tugendhat y una vivienda del estilo Bay Region es casi imperceptible comparada con la distancia que existe entre la Casa Tugendhat y la Dymaxion de Buckminster Fuller. Aquí es donde encontraremos la tierra de nadie de las futuras batallas profesionales".³⁰ Mientras el Museo continuaba implicado en la batalla de estilos, Fuller estaba intentando redefinir completamente el campo de batalla.

Perdió. Pero la batalla continúa en los márgenes de la institución. Márgenes diferentes, tácticas diferentes.

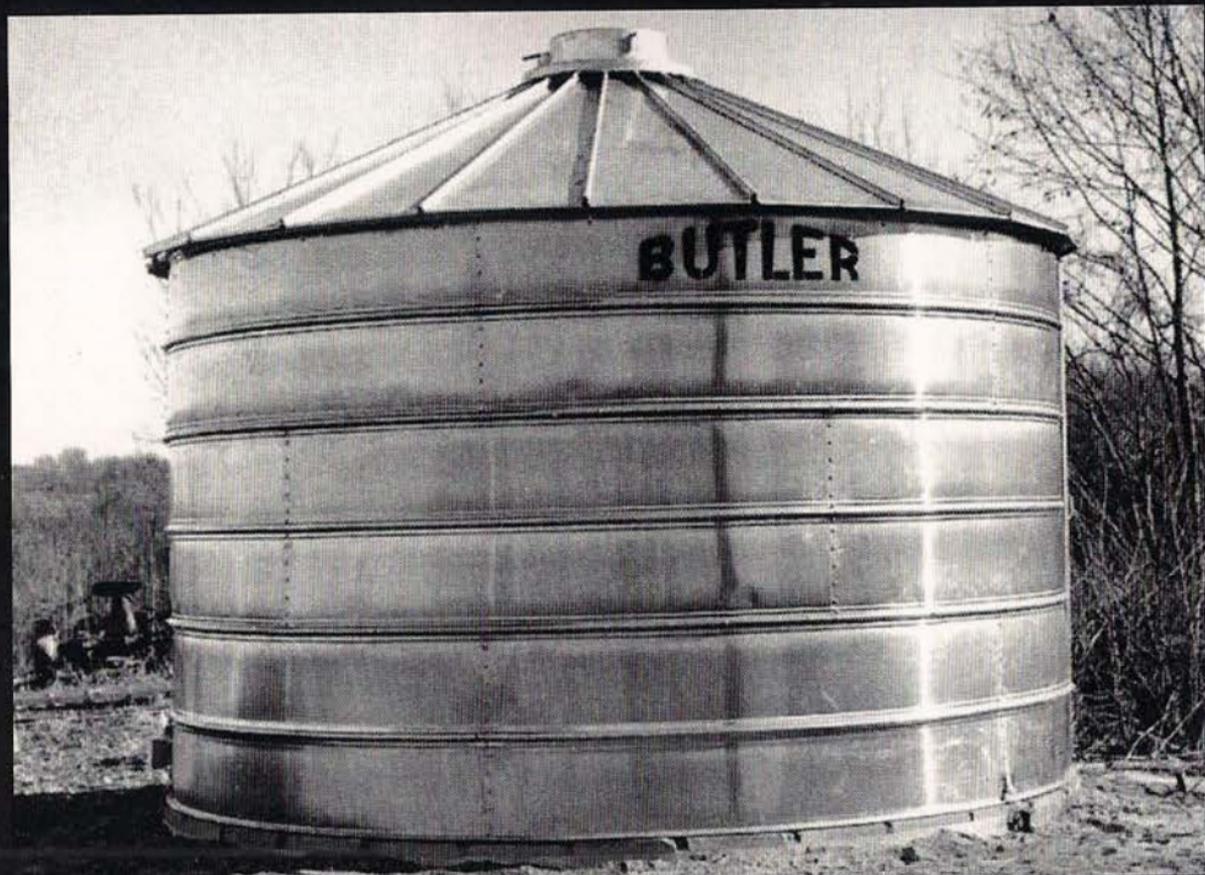
26 Margaret Kernnode, "How to Be Comfortable in Spite of Bombers", *Herald* (Grand Rapids, MI), octubre 1941.

27 CC Charlotte, *News*, 17 de octubre, 1941.

28 Introducción de Sam Hunter a: *The Museum of Modern Art: The History and the Collection* (Nueva York: Harry N. Abrams, Inc. y Museum of Modern Art, 1984), 28.

29 Buckminster Fuller, "Influences on My Work" (1955), *Buckminster Fuller Reader*, 61.

30 "What Is Happening to Modern Architecture?", *Bulletin of the Museum of Modern Art*, primavera 1948, 12-13.

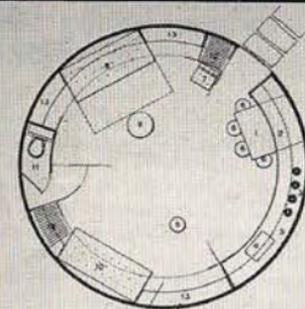


Recipiente para grano de Butler Manufacturing Corporation, 1930s.
Cortesía de R. Buckminster Fuller.

A Typical Galvanized Steel
GRAIN BIN

With steel flooring this container is proof against fire, rodents and moisture. Its ventilator draws the excess moisture from grains such as corn, reducing the weight of the corn by 30%. Bins such as this thirty years old are still in good condition. The bin shown is 6 feet high and 10 feet in diameter. They are made in diameters up to 20 feet. In August 1939 the U.S. Government in its "Ever Normal Grainery" program ordered and received in sixty days twenty thousand 18 foot by 11 foot units and thus saved a super-bumper corn crop.

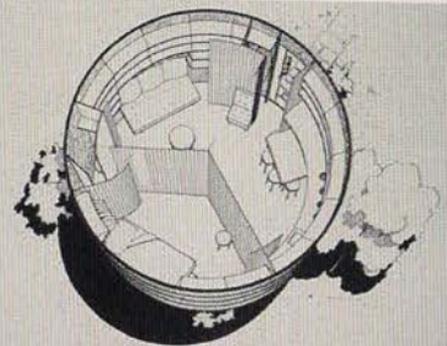
But the bin looks pretty crude as a house? Let us see what a little adaptation such as that which converts a truck into a station wagon may do.



LEGEND

- 1 SLIDING TABLE
- 2 COUNTER
- 3 HOT PLATES
- 4 SINK
- 5 SHELTER OVER
- 6 STOOLS
- 7 CHAIR
- 8 STUDIO COUCH
- 9 TABLE
- 10 BUNKS
- 11 TOILET
- 12 CLOSETS
- 13 SHELVES

TYPICAL SOLUTION FOR FOUR-PERSON FAMILY



☒ Recipiente de acero galvanizado producido por Butler Company para U.S. Ever Normal Grainery Program, 1939. Cortesía Butler Manufacturing Company.

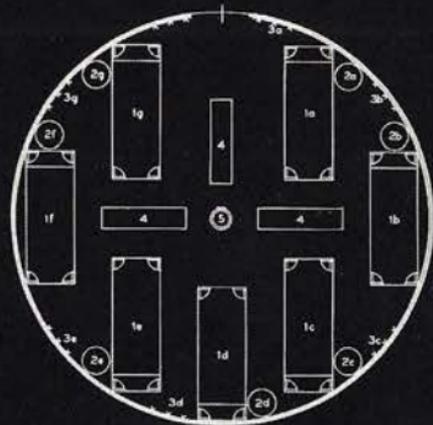
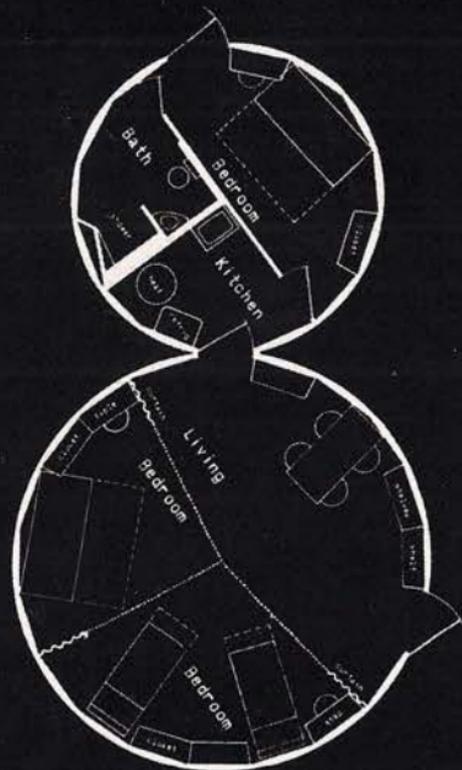
☐ ☒ Planta de la DDU que muestra la solución típica para una familia de cuatro personas. Cortesía Butler Manufacturing Company.



Dymaxion Deployment Unit, segunda versión.
Montaje de la unidad en el exterior de Butler Manufacturing Company,
Kansas City, Missouri, 1940. Cortesía de R. Buckminster Fuller.



Dymaxion Deployment Unit doble instalado en el jardín
del Museum of Modern Art, invierno 1941.



☒ □ Planta de la Dymaxion Deployment Unit doble instalada en el MoMA.
Cortesía de Estate of R. Buckminster Fuller.

□ ☒ Planta de la Dymaxion Deployment Unit con la disposición de las literas para soldados.
Cortesía Estate of R. Buckminster Fuller.

42

71

72

106



Perspectiva de la Dymaxion Deployment Unit, 1941.
Cortesía Estate of R. Buckminster Fuller.

107

63

72

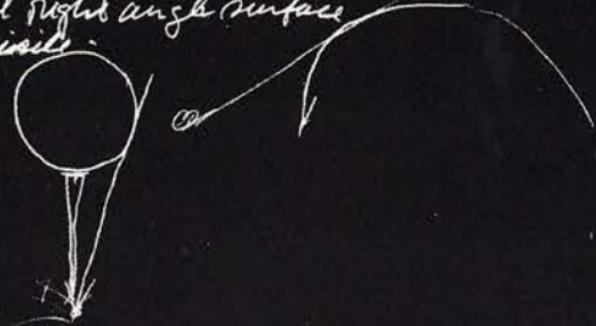
Dymaxion Deployment Unit. Fotografía de la maqueta mostrando la casa de noche con bombarderos encima. Cortesía Estate of R. Buckminster Fuller.

Camouflage

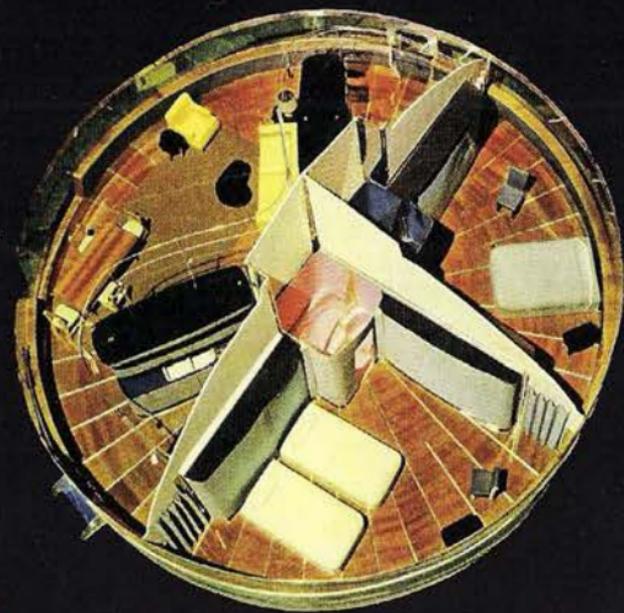


Balistics

small right angle surface to missile

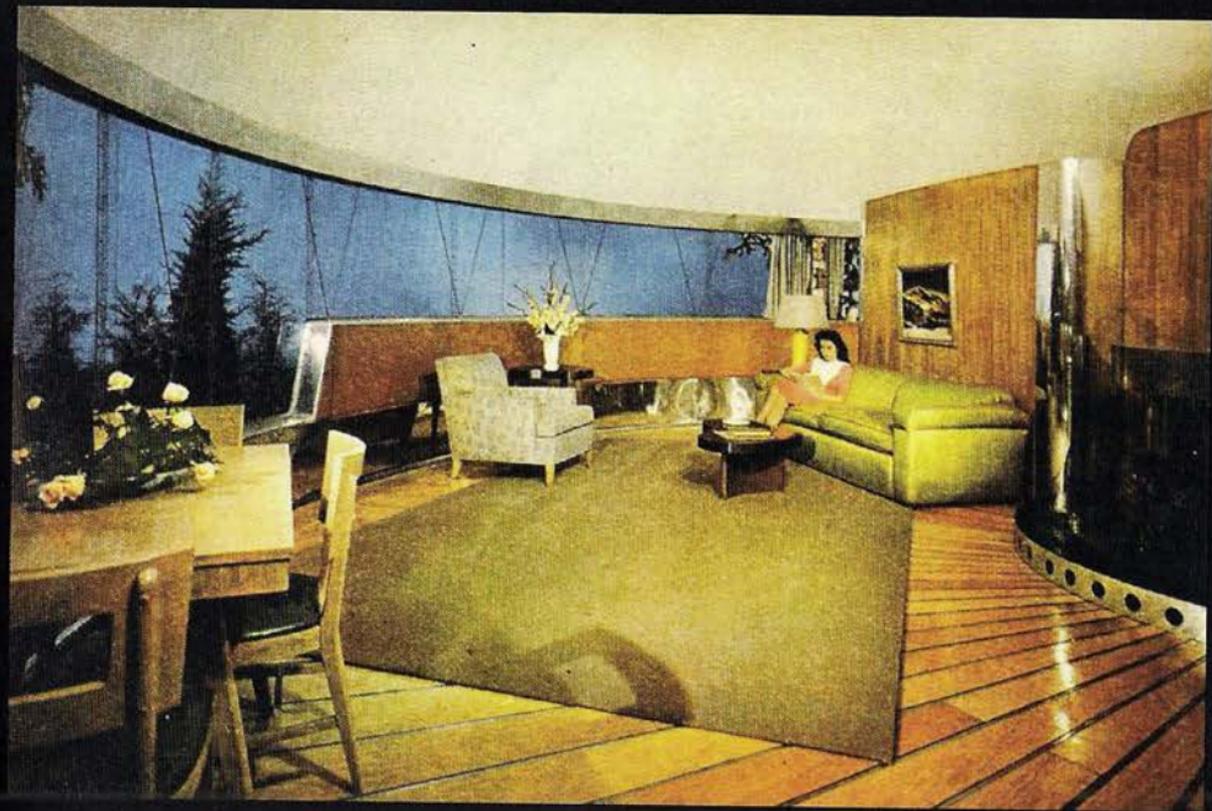


"Camouflage" y "Balistics" [sic], dibujos que muestran las ventajas de la DDU en la defensa militar.



Buckminster Fuller con la maqueta de la Casa Wichita.
De *Fortune* 33, 1946.

Buckminster Fuller, Casa Wichita.
De *Fortune* 33, 1946.



Casa Wichita. Vista de la sala de estar.
De *Fortune* 33, 1946.



La DDU instalada en Haynes Point Park, Washington, DC, abril 1941, para ser estudiada por las agencias militares y gubernamentales. Cortesía Estate of R. Buckminster Fuller.

112

67

74



Walter Sanders, director del departamento de arquitectura, Universidad de Michigan, y su esposa probaron la DDU en Washington, y su esposa probaron la DDU en Washington, 1941. Cortesía Estate of R. Buckminster Fuller.

113

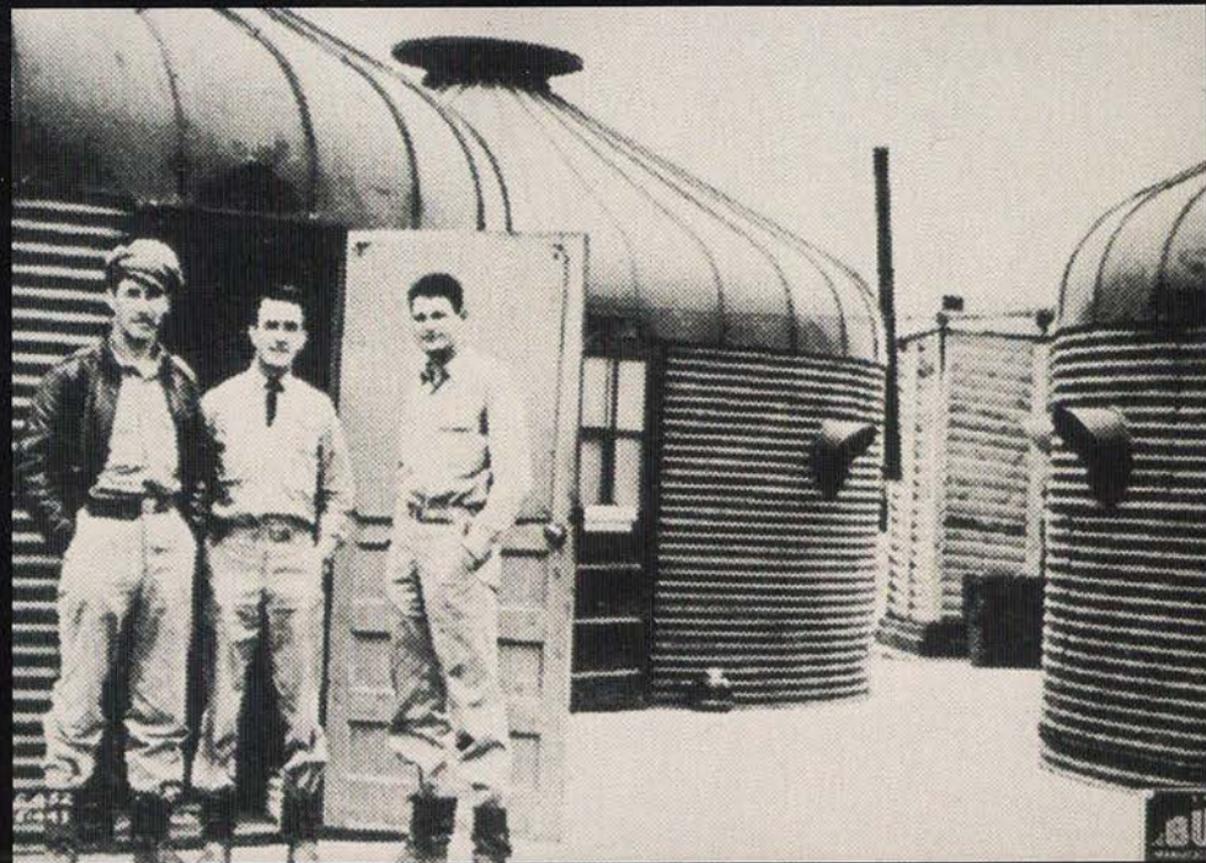
↓67

67

74



La DDU re-imaginada para uso civil, en un folleto promocional.
De "Better Homes for Lower Incomes",
Revere Copper and Brass Incorporated, Advertising Prospectus.



Unidades de DDU en el Golfo Pérsico durante la II Guerra Mundial.
Cortesía Estate of R. Buckminster Fuller.



WAR-INSPIRED

These circular houses of corrugated steel, formally known as Dymaxion deployment units, were shown recently at the Museum of Modern Art in New York as something new in defense housing, suitable for use as air raid shelters, troop barracks, temporary homes for defense workers, etc. They were devised by R. Buckminster Fuller, who stands in front of one of them with Miss Ann Tredick of the museum.

42

71

75

"Inspirado por la guerra", Buckminster Fuller con Ann Tredick, del MoMA, delante de la DDU. Recorte de prensa de Saint Louis Post-Dispatch, octubre 26, 1941.

116

How To Be Comfortable Though Bombed

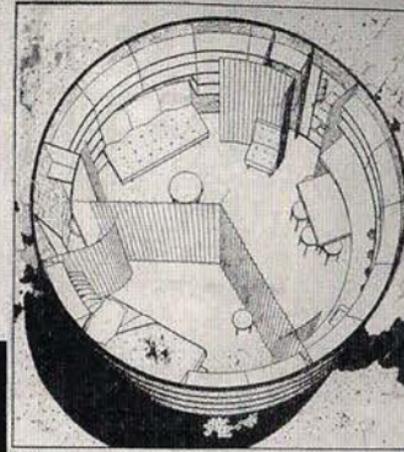
★★★

Outside



★★★

Inside



☒☐ "Como estar cómodo aún siendo bombardeado".

De *The New Age Herald*, octubre 26, 1941.

☐☒ "Casa de Defensa". El DDU instalado en el MoMA.

De *Blade* Oct. 18, 1941.

117

Defense House



42

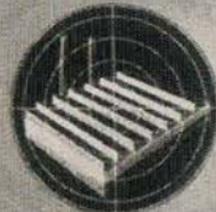
71

75

CAMOUFLAGE MUST DECEIVE

BOTH THE EYE

AND THE CAMERA



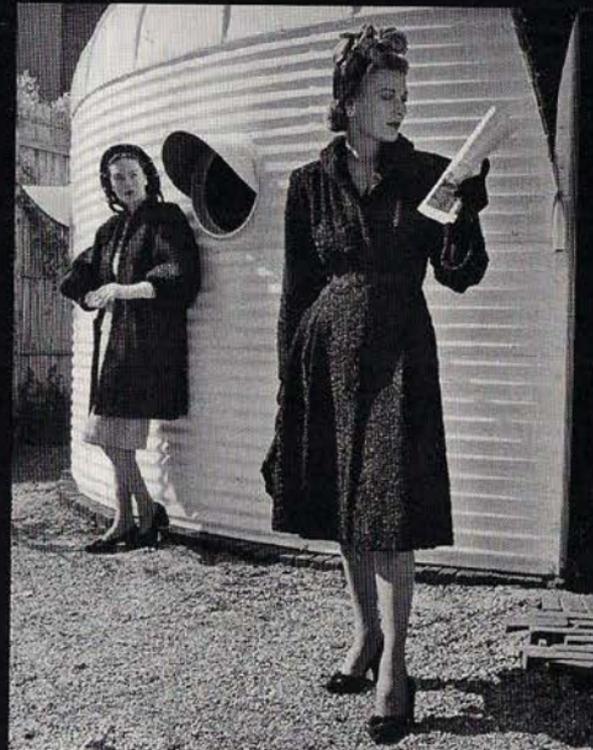
THE CAMERA MAY HELP THE
BOMBARDIER TO LOCATE HIS
TARGET REFRESHING BUT HE
MUST SEE IT TO AIM HIS
BOMBSIGHT ACCURATELY



"El camuflaje debe engañar tanto al ojo como a la cámara".

120 Panel de la exposición Camouflage for Civilian Defense, MoMA, 1942.

78



The glistering black of Persian lamb photographed against the pale, modern sheen of Buckminster Fuller's "Defense House" at the Museum of Modern Art. Each coat is dark, each dress is light-colored. Both are Hollander-style Persian lamb, both are worn with pale dresses, both are Elster Bros. coats at L. S. Ayres, Indianapolis. The hats from Lilly Daché

Dark fur, pale dress

Daily double for winter

"Abrigo oscuro, Vestido pálido". Reportaje de moda con la DDU como fondo en el MoMA.

121 De Vogue, 18 noviembre, 1941.

79