

REIA #21/2022  
210 páginas  
ISSN: 2340—9851  
www.reia.es

---

Ana Martínez Matos

Universidad Politécnica de Madrid / info@anamatos.es

## Architecture Without Architects, 1964: divergencias entre la exposición y el catálogo / *Architecture Without Architects, 1964: divergences between the exhibition and the catalog*

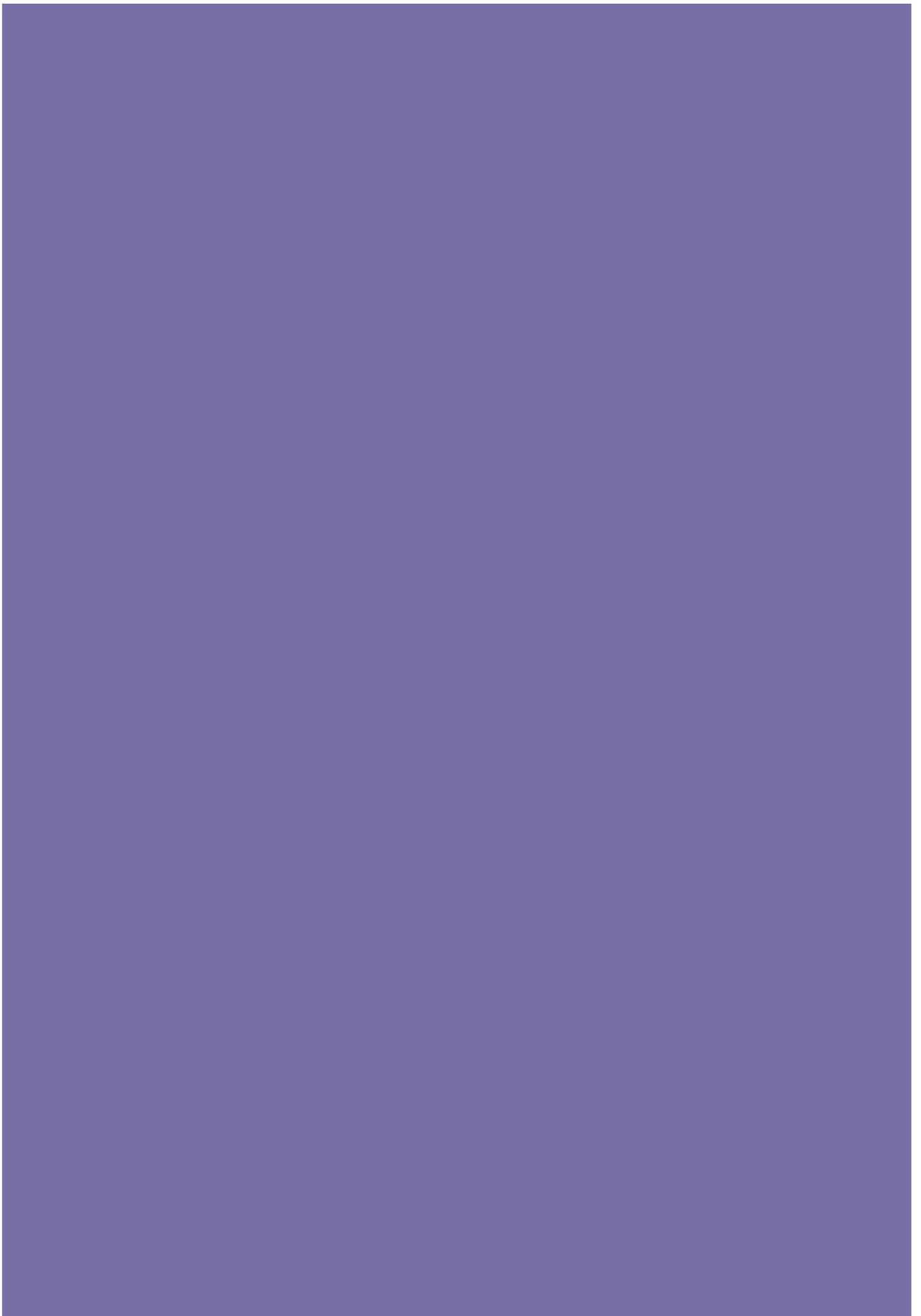
El arquitecto checo Bernard Rudofsky, en su faceta de comisario, inauguró en 1964 la exposición *Architecture Without Architects* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Comparar el material presentado en la exposición con el contenido del catálogo permite desvelar una serie de diferencias cuyo análisis es interesante no solo por mostrar cronológicamente el desarrollo del proyecto seguido por el autor acompañado de Ellen Marsh, sino por revelar en la estrategia del comisario un sistema que relacionaba el material expuesto o publicado, únicamente compuesto de fotografías, con una estructura abierta; un método que apostaba por una visión simultánea favoreciendo el cruce de información, un planteamiento relacionado con los modos de producción contemporáneos. En este sentido, además, la muestra que en origen se propuso como una exposición de carácter menor dentro del departamento de arquitectura del MoMA, fue un referente para las siguientes exposiciones de arquitectura debido a la estrategia curatorial llevada a cabo por Rudofsky, abriendo una nueva línea de interés e investigación dentro del área de la comunicación arquitectónica.

*Czech architect Bernard Rudofsky opened in 1964 the exhibition *Architecture Without Architects* in the Museum of Modern Art of New York as curator. Comparison between the items displayed in the exhibition with the contents of the catalog reveals several differences. Analysis of these differences is interesting not just for exposing the development of the project by the author together with Ellen Marsh, but also for revealing in the curator's strategy a system linking the displayed materials, composed only of photographs, with an open structure: a method that proposed a simultaneous vision that facilitated the exchange of information, an approach related to contemporary production methods. Furthermore, the exhibition, considered minor at first in the architectural department of MoMA, became a reference for the following architectural exhibitions because of the curatorial strategy developed by Rudofsky, opening a new line of interest and research in the field of architectural communication.*

---

exposición, arquitectura, *Architecture Without Architects*, Bernard Rudofsky, MoMA ///  
exhibition, architecture, *Architecture Without Architects*, Bernard Rudofsky, MoMA

Fecha de envío: 3/08/2022 | Fecha de aceptación: 17/11/2022



### **Arquitectura sin pedigrí**

El 11 de noviembre de 1964 se inauguró la exposición *Architecture Without Architects* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Su comisario, el arquitecto checo Bernard Rudofsky, asesor del departamento de arquitectura del MoMA desde 1960 hasta 1965, recibió el encargo por parte de la institución para proponer varios temas que resultaran de interés al público general y con ello llevar a cabo una serie de exposiciones de carácter menor que pudieran itinerar a lo largo de todo el país. Con estas premisas, Rudofsky propuso cinco exposiciones<sup>1</sup> en la primera mitad de los años sesenta, entre las cuales AWA fue la que más repercusión tuvo, llegando a circular durante once años por más de ochenta eventos<sup>2</sup>. Bernard Rudofsky produjo esta muestra como un punto intermedio<sup>3</sup> dentro de una investigación más amplia que culminaría, años más tarde, con la publicación del libro *The Prodigious Builders*<sup>4</sup>.

La exposición AWA, fue notablemente polémica<sup>5</sup>. Su autor, consciente de antemano del debate que podría generar, la presentó como “una comparación entre la serenidad de los llamados países menos desarrollados con la plaga arquitectónica de los países industriales”<sup>6</sup>, expresando a su vez la idea

1. *Roads* (1961), *Stairs* (1963), *Architecture Without Architects* (1964), *The Outdoor Room* (cancelada) y *Streets, Arcades and Galleries* (cancelada).
2. “About Bernard Rudofsky (1905-1988)”. En: *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Birkhäuser Verlag AG Ed, Basel 2007. p. 287.
3. Bernard Rudofsky demostró su interés por la arquitectura vernácula desde su tesis doctoral entregada en 1931 bajo el tema de la construcción y datación de una antigua estructura de hormigón localizada en las islas Cícladas, en Grecia. Este interés fue desarrollándose y ampliándose a lo largo de los años. En 1941, bajo el encargo del director del departamento de arquitectura del MoMA, Philip Goodwing presentó una primera propuesta de exposición sobre arquitectura vernácula la cual no llegó a ser expuesta. Finalmente, en 1964, *Architecture Without Architects* abrió al público tras más de treinta años de investigación.
4. Rudofsky, Bernard., *The Prodigious Builders*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1977.
5. Instituciones oficiales como el *American Institute of Architects* o revistas del sector como *Progressive Architecture* criticaron la exposición intentando cancelarla, tachándola de subversiva, señalando tanto a Bernard Rudofsky en su papel de comisario, como al propio museo por no ser un reflejo objetivo del mundo arquitectónico y señalándolo como una plataforma prejuiciosa que representaba solamente a unos pocos espectadores. “MoMA continues attack on architects”. *Progressive Architecture* nº45 (Diciembre 1964) p.45.
6. Rudofsky, Bernard., *Arquitectura sin Arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*, Pepitas Ed., Logroño 2020, p. 17.

Fig. 01. Fotografía de la sala de exposiciones del MoMA para la muestra *Architecture Without Architects*, 1964



de que “la filosofía y el conocimiento de los constructores anónimos constituyen la mayor fuente de inspiración arquitectónica del hombre industrial”<sup>7</sup>. En torno a la arquitectura vernácula, su interés se materializó en una muestra exclusivamente fotográfica con un total de ciento ochenta imágenes colgadas en la sala del MoMA, siendo la primera exposición arquitectónica del departamento de arquitectura con carácter exclusivamente gráfico sin presencia de documentos técnicos. Esta circunstancia intensificó el carácter disruptivo del discurso y colocó a *AWA* como referente de las exposiciones arquitectónicas, así como, consecuentemente, de la comunicación en arquitectura.

Tal y como ya adelantó la investigadora Ariadna Perich, tanto la exposición como el catálogo de *AWA* son un magnífico ensayo visual en dos formatos que ha tenido una gran influencia en diferentes generaciones de arquitectos, y aún sigue motivando múltiples relecturas e interpretaciones<sup>8</sup>. No es común encontrar análisis comparativos entre el contenido de la muestra y su publicación, y sin embargo cuando ocurre, en los casos estudiados, las observaciones concluyen con un análisis autónomo de cada una de las partes. En documentos relacionados o producidos de manera directa por el propio comisario, se puede leer una escueta mención al catálogo que concluye la nota de prensa oficial de *AWA* citando la existencia de éste, su contenido y cómo se podía adquirir; igualmente, en su libro *The Prodigious Builders* dedicó un último apartado para la exposición *Architecture Without Architects* incluyendo un párrafo exclusivo del catálogo. Del mismo modo críticas y artículos sobre *AWA*, ajenos a Bernard Rudofsky, hicieron alusión a cada una de las partes –exposición y catálogo– de manera independiente entre los que cabe destacar la reseña de la crítica Felicity Scott para la *Harvard Design Magazine*<sup>9</sup> en 1998, su posterior artículo “*An Eye for Modern Architecture*”<sup>10</sup> en 2005 o su culminación sobre el tema con la publicación

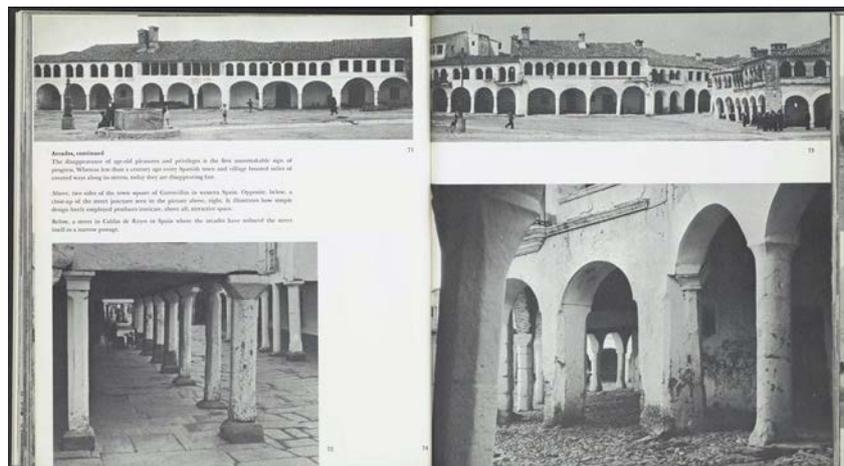
7. *Ibid*, p. 23.

8. Perich Capdeferro, Ariadna., *El ensayo visual como método crítico en la arquitectura*, Congreso Critic-all I International Conference on Architectural Design & Criticism, Madrid 2015.

9. Scott, Felicity., reseña de “*Architecture Without Architects*”, en *Harvard Design Magazine*, nº otoño 1998, Harvard University, 1998. p.69.

10. Scott, Felicity, “*An Eye for Modern Architecture*”, en *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Birkhäuser Verlag AG Ed, Basel 2007

Fig. 02. Catálogo de la exposición  
Architecture Without Architects, 1964



“Disorientation. Bernard Rudofsky in the Empire of Signs”<sup>11</sup> de 2016. Además, en 2005 y en 2013 se llevaron a cabo dos encuentros monográficos internacionales sobre la figura de Bernard Rudofsky<sup>12</sup>, en los cuales, aun ahondando en la muestra de 1964 y en su correspondiente catálogo, no se relacionó el contenido entre exposición y publicación en ninguna de las ponencias ni comunicaciones.

Sin embargo, entre la exposición y el catálogo existen una serie de divergencias que parecen indicar el carácter contingente del contenido de la muestra y permiten aventurar la hipótesis de que, gracias al tiempo transcurrido entre los dos años y medio de producción, Bernard Rudofsky pudo plantear nuevas interpretaciones que podían convivir de manera simultánea en torno al tema de la arquitectura vernácula, y con ello trazar una estructura abierta que permitía al espectador una lectura múltiple y transversal a través de las diferentes combinaciones de fotografías, las cuales daban forma a los distintos apartados tanto en la exposición como en el catálogo (Fig. 01-02).

### Una exposición y un catálogo

Una vez que el tema de la *arquitectura sin pedigrí*<sup>13</sup> fue decidido por Rudofsky, el nueve de mayo de 1962 se reunió con Ellen Marsh, su ayudante en este encargo, a fin de empezar con la preparación de la exposición. Fueron dos años, seis meses y dos días de un largo proceso curatorial entre ambos, con un intenso trabajo de producción para la exposición y, en la última fase, para el catálogo. En efecto, el veintisiete de noviembre de 1962, tras poco más de seis meses de trabajo, Bernard Rudofsky recibió una carta de Monroe Wheeler<sup>14</sup>, director de exposiciones y publicaciones del museo, en la que le proponía, tras una conversación con el director del museo Arthur

11. Scott, Felicity, *Disorientation. Bernard Rudofsky in the Empire of Signs*, Sternberg Press, Berlin, 2016.

12. Ambos encuentros culminaron con las publicaciones de: *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Birkhäuser Verlag AG Ed, Basel 2007; y *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, Centro José Guerrero, Granada, 2014.

13. “Arquitectura sin pedigrí” es el nombre que el propio Bernard Rudofsky le otorgó inicialmente a este tipo de arquitecturas vernáculas, anónimas, espontáneas, indígenas, rurales, etc, a falta de una denominación genérica. Rudofsky, Bernard., *Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*, Pepitas Ed, Logroño 2020. p. 14.

14. Carta de Monroe Wheeler a Bernard Rudofsky. The Museum of Modern Art Archives, NY.

Drexler, realizar una publicación que acompañara la exposición sobre *arquitectura primitiva*<sup>15</sup>.

Desde el comunicado de Wheeler, podrían haberse dedicado dos años para la elaboración del catálogo hasta su inauguración en 1964; sin embargo, según consta en los archivos del MoMA el proyecto del catálogo comenzó mucho más tarde<sup>16</sup> y no fue hasta el verano de 1964 cuando se llevó a cabo la producción de éste: dos años y medio de proyecto y ejecución de la exposición frente a seis meses de desarrollo del catálogo.

Ciertamente, ambos formatos compartían un tema en común y sin duda, el trabajo elaborado durante los dos primeros años influiría de manera directa en la toma de decisiones y en el desarrollo del catálogo. Éste, a priori, se podría pensar que era una simple publicación de la exposición; sin embargo, al contrastar el resultado de ambas muestras –exposición y catálogo– se encuentran diferencias en el contenido que conducen a una serie de divergencias significativas. No llama especialmente la atención el hecho de que en la sala de exposición del MoMA solo se presentaran fotografías, mientras que, en el catálogo, además de las fotografías, existieron diez documentos que incluían grabados, dibujos o esquemas que complementaban el discurso como suele ocurrir en este tipo de publicaciones. Tampoco parece sorprendente la diferencia entre la cantidad de imágenes expuestas o impresas; sin embargo, sí parece importante, o cuanto menos llama la atención, observar que mientras en la exposición hubo un total de ciento ochenta fotografías organizadas en treinta y ocho temas, en el catálogo aparecieron ciento cincuenta y seis imágenes ordenadas en cincuenta y tres apartados.

Que el material de un catálogo difiera del contenido de una exposición es algo habitual; existen casos en los que la publicación que acompaña a una exposición muestra un resumen del material expuesto y otras veces, ni siquiera se presenta material gráfico consistiendo, simplemente, en una recopilación de ensayos o artículos escritos por expertos. Las divergencias que en ocasiones se producen entre ambos formatos pueden deberse a muchas razones sin necesidad de que este hecho conlleve necesariamente a la extracción de conclusiones. Sin embargo, en el caso de *AWA*, las diferencias entre la exposición y el catálogo requieren una lectura más atenta y posiblemente más compleja que va a permitir dar respuesta a la hipótesis inicial planteada.

En cuanto al material, catálogo y exposición compartieron ciento trece fotografías en común; además, la publicación contó con cuarenta y tres imágenes inéditas y la muestra del MoMA presentó sesenta y siete fotografías en exclusiva. De las ciento trece imágenes comunes, ochenta y nueve se mantuvieron en el mismo tema tanto en la exposición como en el catálogo, mientras que veinticuatro fueron trasladadas a otro apartado.

---

15. Tal y como se puede leer en esta carta, Wheeler se refiere a la exposición como “the one on Primitive Architecture”, lo que nos indica que todavía no tenían nombre pensado para la exposición.

16. Según datos registrados, Bernard Rudofsky estuvo enfermo durante mes y medio en la primavera de 1964, no obstante, se cree que debió estar trabajando intensamente en la exposición desde su casa porque a su vuelta llevó a cabo el desarrollo para el catálogo de manera bastante rápida. Por lo tanto, no es hasta el verano de 1964 que se produce el trabajo para la publicación. The Museum of Modern Art Archives, NY.

Con relación al modo en el que Bernard Rudofsky organizó las fotografías en apartados temáticos se han establecido las siguientes categorías teniendo en cuenta el intercambio de material entre el formato de la exposición y el contenido del catálogo:

				EXP	CAT
<b>MANTIENEN IDEA</b> [temas que mantienen la idea en exposición y catálogo]	<b>COMUNES</b> [temas comunes en exposición y catálogo]	<b>COMUNES IDÉNTICOS (CI)</b>	Tema idéntico en la exposición y el catálogo con las mismas fotografías.	3	3
		<b>COMUNES MODIFICADOS (CM)</b>	Tema que mantiene la misma idea pero varían algunas fotografías (mantienen, descartan o añaden algunas imágenes).	19	21
		<b>COMUNES REORGANIZADOS (CR)</b>	Tema que mantiene la misma idea, varían algunas fotografías (mantienen, descartan o añaden algunas imágenes nuevas) y además incorpora alguna fotografía reaprovechada de otro tema.	6	4
	<b>FUSIONADOS / DIVIDIDOS</b> [temas fusionados o divididos al pasar de exposición a catálogo]	<b>FUSIONADOS (F)</b>	Tema que engloba dos o más temas del catálogo manteniendo la idea (mantienen, descartan o añaden algunas imágenes).	4	0
		<b>FUSIONADOS REORGANIZADOS (FR)</b>	Apartado que engloba dos o más temas del catálogo manteniendo la idea y además incorpora alguna foto de otro tema distinto.	2	0
		<b>DIVIDIDO (D)</b>	Tema que se ha dividido de otro tema al pasar al catálogo (mantienen, descartan o añaden algunas imágenes).	0	11
<b>NUEVA IDEA</b> [temas que aportan nueva idea en exposición o catálogo]	<b>REORGANIZADO (R)</b>	Tema que surge nuevo, con idea nueva a partir de alguna foto reaprovechada de otros temas (imágenes reaprovechadas de otros temas e imágenes nuevas).	3	10	
	<b>EXCLUSIVOS (E)</b>	Tema exclusivo de ese formato, con idea nueva y fotografías nuevas.	1	3	

Todas estas diferencias conforman ciento trece casos de alteraciones individuales en la edición fotográfica que produjeron veinticinco divergencias temáticas entre el material de la exposición y del catálogo. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, Rudofsky mantuvo la idea sustentada por el mismo discurso tanto en la sala del MoMA como en la publicación. No importaba si se prescindía de algún tema, si habían sufrido modificaciones, en qué orden se disponían los apartados, o cómo se desarrollaba la edición de las fotografías, el arquitecto checo estableció una línea argumental común y trató de transmitir una nueva manera de entender la arquitectura, no solo en cuanto a la forma, a través de una exposición exclusivamente fotográfica, sino también con un interés por huir de las modas para centrar la atención en los orígenes y en sus influencias: “La arquitectura vernácula desconoce los ciclos de la moda. Es prácticamente inmutable; de hecho, es inmejorable, porque cumple su cometido a la perfección. Por lo general, el origen de las formas de la edificación y los métodos de construcción se pierden en la noche de los tiempos”<sup>17</sup>.

Esta idea, presente desde el inicio, se conservó, formalizándose en cincuenta y cuatro apartados concretos que evolucionaron durante los dos años y medio de proceso curatorial. El modo en el que estaba concebido cada uno de estos bloques temáticos permitieron a Rudofsky manipular su orden, estructura y contenido para adaptarlos a las necesidades discursivas tanto de la exposición como del catálogo, y facilitar con ello el intercambio de material entre ambos. Esta estructura múltiple y variable que se estableció en torno a los apartados temáticos estuvo marcada por la posibilidad de una visión simultánea de las imágenes, las cuales gracias a su carácter polisémico<sup>18</sup> permitieron establecer cruces de significados y analogías entre

17. Rudofsky, Bernard., *Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*, Pepitas Ed, Logroño 2020.

18. En su texto “La retórica de la imagen”, Roland Barthes afirma que “todas las imágenes son polisémicas, implican, subrayando sus significantes, una cadena flotante de significados, en la que el lector puede escoger algunos e ignorar otros. La polisemia presenta una cuestión de significado”. Barthes, Roland., “The Rhetoric of the Image”, en *Image-Music-Text*, Hill and Wang, Nueva York, 1977, p. 38-39.



Fig. 03. Fotografía de la sala de exposiciones del MoMA para la muestra *Architecture Without Architects*, 1964.

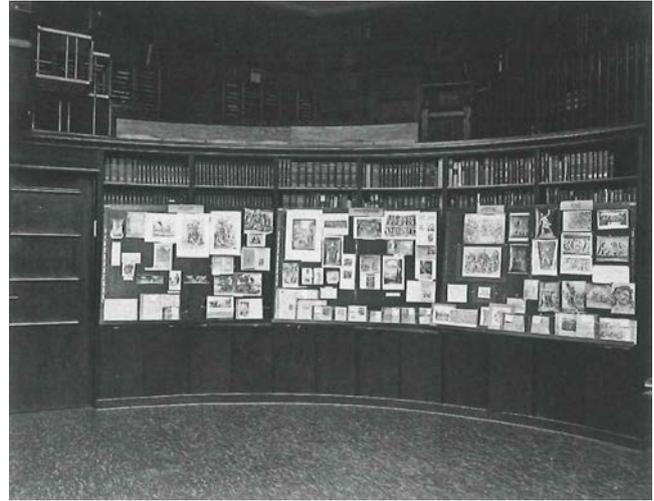


Fig. 04. Fotografía del Atlas Mnemosyne durante la exposición *Ovid* en la sala de lectura de la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg de Hamburgo, 1927.

ellas, una fórmula anteriormente reflejada en el *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg en los años veinte. AWA, al igual que *Mnemosyne*, se entiende pues como una máquina de lectura<sup>19</sup> e interpretación con múltiples entradas y salidas donde, tal y como estableció George Didi-Huberman con la obra de Warburg, “delega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico”<sup>20</sup> (Fig. 03-04).

En particular, en la exposición existía un bloque exclusivo que comparaba los términos de *paisaje*, *escultura* y *arquitectura*. Rudofsky comprendía estos tres términos como inseparables, fundamentándose en cómo los grandes constructores no hacían diferencias entre ellos<sup>21</sup>. Frente a apartados de la exposición como *Troglodytism*, *Architecture by Subtraction*, *Arcades* o *Woven Palaces*, cuyos discursos eran más concretos y sus ejemplos más precisos, el bloque *Paisaje-Escultura-Arquitectura* pudo resultar ambiguo por no hacer referencia a tipología formal alguna o a una idea determinada que fuese acompañada con fotografías más descriptivas, estableciendo su discurso en torno a la manera de pensar y actuar de los constructores anónimos. Seguramente este hecho condujo a Rudofsky a reflexionar sobre la estructura del bloque, lo que le llevó a plantear una nueva organización para la publicación. De las ocho fotografías que componían el apartado, Rudofsky aprovechó solamente cuatro para el catálogo (Fig. 05) desarrollando una nueva narrativa:

- En el catálogo, la imagen del cementerio de Okinawa cerró el apartado introductorio y la fotografía de la necrópolis de Ordek, tenía su propio tema.

19. Tal y como estableció el crítico George Didi-Huberman en el catálogo de la exposición “Atlas, ¿cómo llevar el mundo acuestas?”, “cabría decir que el atlas de imágenes es una máquina de lectura, en el muy amplio sentido que Benjamin atribuye al concepto de *Lesbarkeit*. Forma parte de toda una constelación de aparatos que van desde la «caja de lectura» (*Lesekasten*) hasta la cámara multibanda y la cámara fotográfica, pasando por los gabinetes de curiosidades o, algo más trivial, las cajas de zapatos repletas de tarjetas postales que encontramos -todavía hoy- en los puestos de nuestros antiguos pasajes parisenses”. Didi-Huberman, George., *Atlas ¿Cómo llevar el mundo acuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2010, p. 17.

20. *Ibid*, p. 20.

21. “Los grandes constructores no trazan una línea entre la escultura y la arquitectura. Con ellos, la escultura no se trata como una reflexión o una dádiva presupuestaria. Tampoco lo es el llamado paisajismo. Los tres son inseparables”. Rudofsky, Bernard., *The Museum of Modern Art Archives*, NY.



Necrópolis Ordek.  
Ordek. China.

Cementerios de Lanzou.  
Gansu. China.

Castillo en Sotalbo.  
Ávila. España.

Cementerio de Okinawa.  
Okinawa. Japón.



Castillo en Sotalbo.  
Ávila. España.

Cubiertas con chimeneas  
esculturales.  
Islas egeas.

Fig. 05. Fotografías localizadas en la exposición, en el bloque Paisaje-Escultura-Arquitectura y reubicadas en el catálogo dentro de otros bloques.

Fig. 06. Fotografías localizadas en el catálogo, en el bloque Arquitectural Mimicry.

- La imagen del castillo de Sotalvo se usó para configurar un nuevo bloque temático que se denominó *Architectural Mimicry*<sup>22</sup> (Fig. 06), en el que se destacaba la relación mimética que se establecía entre la obra del ser humano y su entorno natural. Esta relectura planteaba una madurez que se veía reflejada tanto en la concreción temática del bloque como en la edición fotográfica de AWA.

- La vista aérea sobre uno de los cementerios de Lanzou, en China, pasó a formar parte del nuevo bloque *The Houses of Dead*<sup>23</sup> (Fig. 07) en el catálogo. Rudofsky, recuperó el discurso del bloque Paisaje-Escultura-Arquitectura en este nuevo apartado. Las tres fotografías que lo formaban incorporaban especialmente las ideas planteadas por el arquitecto checo; ejemplos de carácter más territorial y paisajístico, los cuales, además, aprovechó para relacionar con la contemporaneidad estableciendo una comparativa entre éstos y las maquetas que utilizó Isamu Noguchi en sus zonas de juego infantiles con superficies curvas, las cuales Rudofsky defendió como un planteamiento más de escultor que de arquitecto sobre cómo mejorar la superficie de la tierra<sup>24</sup>.

La producción del catálogo permitió a Bernard Rudofsky resolver la ambigüedad planteada en origen con el apartado *Paisaje-Escultura-Arquitectura* en el MoMA. No obstante, no fue el único caso. Cabe mencionar los apartados de la exposición que trataban el tema de los *paisajes escarpados* o del

22. Además de la imagen del castillo de Sotalvo, había otra fotografía de las cubiertas con chimeneas esculturales propios de las islas egeas.

23. En el catálogo se vio complementada con dos imágenes más: una fotografía aérea similar sobre un conjunto de monumentos prehistóricos de piedra conocido como los "alineamientos" de Morbihan en Bretaña; por otro lado, un mapa del campo de batalla de Bravalla, en Suecia formado por losas de piedra.

24. Rudofsky, Bernard., *Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*, Pepitas Ed, Logroño 2020.



Fig. 07. Fotografías localizadas en el catálogo, en el bloque *Houses for the Dead*.

*espacio interior*, los cuales, aunque de manera más reducida, también evolucionaron en la publicación.

El bloque temático *Loggie* fue exclusivo del catálogo (Fig. 08). Si bien en el MoMA se había hablado de soportales, calles cubiertas o semicubiertas –apartados que continuaron en el catálogo– en ningún momento se llegó a hablar de las logias. En la publicación, Rudofsky presentó este tema como “antiguos elementos de la arquitectura vernácula que abarcaban todo el espectro: vías cubiertas, balcones y galerías más o menos protegidos y salas de columnas”<sup>25</sup>. El contenido de *Loggie* estuvo formado por tres imágenes: dos habían aparecido en la exposición y una se incorporó nueva para la publicación<sup>26</sup>. Si Rudofsky no incluyó el tema de las logias en la exposición no parece que fuera por falta de material; posiblemente, ante los ejemplos de *Arcades*, *Covered Streets* y *Semicovered Streets*, la categoría de logias no la hubiese contemplado en origen, pasándole desapercibida, por ser espacios mucho más pequeños. Las dos fotografías recuperadas de la exposición mostraban un ala del monasterio griego Simonos Petra, en el monte Athos y una vista panorámica del pueblo Aul Shreck, en el Cáucaso. El análisis editorial de estas imágenes, en sus respectivos apartados de origen<sup>27</sup>, permite entender la evolución que se llevó a cabo para descartar ambas fotografías<sup>28</sup>.

El tiempo transcurrido en el proceso curatorial desde mayo de 1962 hizo que en el verano de 1964, cuando se llevó a cabo la publicación, la propuesta de AWA estuviese más consolidada. Rudofsky aprovechó la madurez discursiva desarrollada gracias a la evolución de la estructura en la edición fotográfica, así como del contenido, junto al descarte de las fotografías de Simonos Petra y Aul Shreck, para dar forma al nuevo apartado, *Loggie*. Con ello completaría el círculo de los espacios situados en el umbral entre lo

25. *Ibid.*

26. Esta imagen mostraba un frente de casas en la plaza mayor de Chinchón cuya logia hacía las veces de palcos durante las corridas de toros.

27. Una fotografía mostraba el monasterio de Simonos Petra, en Grecia y estaba ubicada en el tema de la exposición de *Hill Towns*. La otra fotografía presentaba el pueblo caucásico de Aul Shreck y formaba parte del tema *Unit Architecture* en la exposición.

28. El bloque de la exposición, *Hill Town* (del cual formaba parte la fotografía del monasterio Simonos Petra), evolucionó en el catálogo manteniendo el discurso, pero con ejemplos que mostraban núcleos urbanos como Anticoli Corrado o Mojacar, a diferencia del conjunto monacal que suponía una unidad arquitectónica en sí misma. El bloque de la exposición, *Unit Architecture* (del cual formaba parte la imagen de Aul Shreck), mantuvo su discurso en el catálogo, pero la edición fotográfica se focalizó en un tipo de arquitectura de carácter mediterráneo mostrando ejemplos en Mijas o Villahermosa, en España, y Pisticci, en Italia.

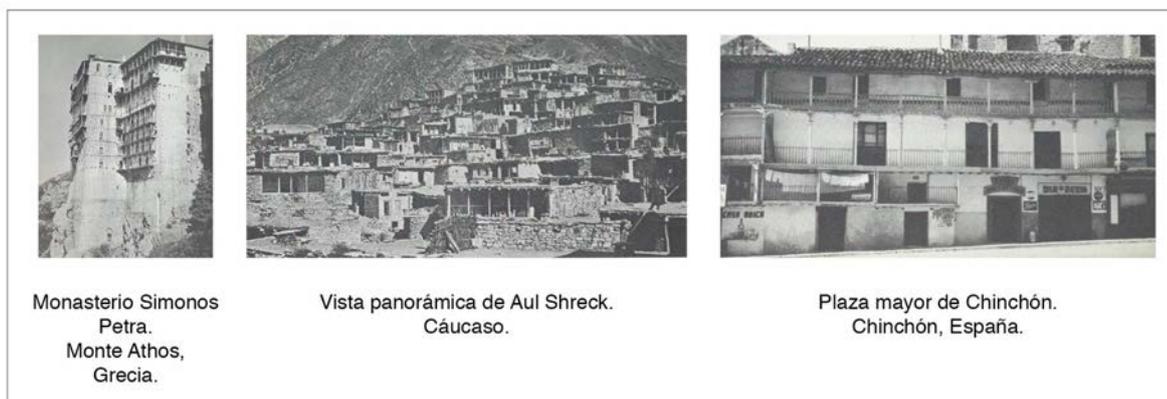


Fig. 08. Fotografías del bloque temático *Loggie* perteneciente al catálogo.

cubierto y lo descubierto, estableciendo el cuarteto de temas *Arcades*, *Covered Streets*, *Semicovered Streets* y *Loggie*. No obstante, este no fue el único caso y el desarrollo de AWA trajo consigo nuevos conceptos o ideas para el catálogo que dieron forma a bloques como *rural architecture*, *enclosures*, *primeval forms* o *town structures*, constituidos a partir de imágenes que en la exposición formaban parte de otros bloques.

No todos los bloques temáticos nuevos del catálogo estaban compuestos por fotografías reaprovechadas de la exposición. También surgieron en la publicación nuevas propuestas, cuyos temas fueron tan inéditos como el contenido que los conformaba. Uno de estos casos fue el apartado *Pile Dwellings* compuesto por cuatro fotografías de palafitos (Fig. 09). Rudofsky presentó este apartado como tipología que había servido de inspiración para la arquitectura moderna<sup>29</sup>, y criticó a su vez la falta de practicidad que habían logrado en la modernidad en comparación con las soluciones primitivas presentadas en la publicación. A pesar de haber sido *Pile Dwellings* un tema exclusivo del catálogo, Rudofsky sí lo mencionó en la nota de prensa difundida por el MoMA para la inauguración de la exposición. Este hecho nos confirma las intenciones de Rudofsky por querer consolidar a AWA como una misma unidad, una única plataforma que se concibiese como conjunto a pesar de las divergencias encontradas entre el material del catálogo con respecto a la exposición.

El objetivo de Rudofsky por mantener una unidad discursiva a través de una estructura abierta no solo se reveló con la aparición o transformación de bloques temáticos sino también de manera unitaria a través de las fotografías. La imagen de un baobab<sup>30</sup> perteneciente a la especie *adansonia digitata* estuvo colgada en el bloque *Wood in Vernacular Architecture* de la exposición, mientras que en el catálogo pasó a formar parte del tema *Nature as Architect* (Fig. 10). Bernard Rudofsky aprovechó el carácter polisémico

29. “Los palafitos siempre han fascinado a los padres fundadores de la arquitectura moderna, que los adoptaron como *architecture à pilotis*. Sin embargo, nunca se les ha dado un uso práctico”. Rudofsky, Bernard., *Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*, Pepitas Ed, Logroño 2020.

30. La fotografía era un encuadre vertical que enmarcaba todo el conjunto arbóreo desde su base hasta las ramas permitiendo observar la magnitud del conjunto al poder compararse con otros elementos vegetales que aparecían en la imagen. Este tipo de árboles pueden llegar a medir hasta diez metros de diámetro y su madera es tan blanda que en ocasiones son vaciados y utilizados como vivienda.



Fig. 09. Fotografías del bloque temático Pile Dwellings perteneciente al catálogo.

de la fotografía para poder realizar una doble interpretación<sup>31</sup> y con ello ubicarla en uno u otro tema. Esta reconfiguración no estaba justificada por la creación de un tema nuevo en el catálogo o la evolución estructural de un bloque al pasar de exposición a publicación. En este caso ambos apartados, *Wood in Vernacular* y *Nature as Architect*, estuvieron presentes tanto en el MoMA como en el catálogo y fue la capacidad de interpretación múltiple, propia de la fotografía, lo que permitió ubicarla indistintamente en ambos temas para respetar a su vez el discurso original de AWA.

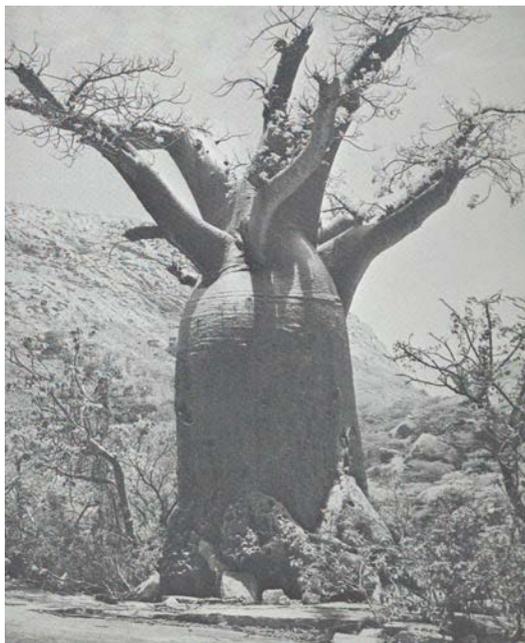
### Decisiones y referencias de Rudofsky en AWA

El análisis de las divergencias entre el material de la exposición y el catálogo, confirman la hipótesis inicial y revelan en AWA una plataforma estructural abierta con una capacidad de interpretación múltiple encabezada por una firme idea inicial. Rudofsky planteó un sistema que, por un lado, permitió modificar la organización y el contenido de los bloques temáticos adaptándose a las necesidades evolutivas del discurso, fruto del tiempo transcurrido desde el inicio del proyecto hasta su culminación en noviembre de 1964; por otro lado, a partir de la fotografía como herramienta discursiva, la edición se planteó como un sistema abierto, cambiante y versátil compuesto, no por un desarrollo discursivo lineal y cronológico, sino por un conjunto de singularidades que, agrupadas de diversas maneras, pudieran adoptar distintos significados. Esta estructura versátil, relacionada con el *bilderatlas* de Aby Warburg, otorgaba al trabajo de edición un montaje chocante del material<sup>32</sup> basado, no en el encuentro continuo y sucesivo de los temas presentados, sino donde el espectador o lector pudieran adoptar una postura activa frente a la interpretación del material, abordando el contenido de manera arbitraria. De este modo AWA, al igual que planteaba Didi-Huberman con relación al *bilderatlas*, no se trató de un simple

31. En la exposición, para incorporar la fotografía del baobab dentro del apartado *Wood in Vernacular*, Bernard Rudofsky realiza una lectura de la imagen desde la posibilidad de ser un espacio habitable hecho a con madera a partir de la talla de su interior. De cara a la publicación, Rudofsky interpreta el baobab como elemento creado por las fuerzas de la naturaleza para ubicarlo dentro del bloque *Nature as Architect*.

32. Un “montaje chocante del material” tal y como lo plantea el editor, Rolf Tiedemann, el *Libro de los Pasajes* (2005) de Walter Benjamin sobre el método en que Benjamin había imaginado la edición de su libro; un proyecto que aunaba innumerables fragmentos, inicialmente agrupados por temas o conceptos, que siempre mantuvieron durante la vida del autor una cualidad especial: el orden de los mismos era abierto, esto es, los elementos podían “saltar” de un grupo a otro y así encontrar nuevas relaciones y, acaso, significaciones diversas. Benjamin nunca los fijó en una posición determinada. Nunca estableció un orden lineal que marcara el principio, el desarrollo y el final de su investigación. Más bien se trataba de un cuadro de múltiples entradas al que el lector podría acceder por distintos lugares (espacios) en distintos momentos (tiempos).

Fig. 10. Fotografías de un baobab de la especie *adansonia digitata* propia del África tropical.



prontuario ni de un resumen en imágenes, sino más bien, un aparato para poner el pensamiento de nuevo en movimiento<sup>33</sup>, una estrategia en la que el público trazaba su recorrido particular para constatar la relación propuesta por Rudofsky entre constructores anónimos y hombre industrial.

El once de noviembre de 1964 se presentó ante el público el material de la exposición junto a la publicación, sin ninguna mención en la nota de prensa oficial que aludiese a las diferencias de estructura y contenido entre ambos. Esta indiferencia hacia las divergencias existentes entre ambos formatos refuerza la hipótesis de que Bernard Rudofsky apostó por una estructura común cuya interpretación variaba a cargo del espectador y donde el orden de lectura desde luego no era cronológico, lineal o tipológico: “esta exposición no pretendía proporcionar una sucinta historia de la arquitectura sin pedigrí, ni siquiera esbozar su tipología”<sup>34</sup>. Rudofsky buscaba provocar continuos encuentros entre imágenes disímiles, de lugares remotos, capaces de generar nuevos significados, proceso análogo al del atlas Mnemosyne<sup>35</sup>.

AWA presentó pues una estructura libre e independiente dentro de un planteamiento que se puede relacionar con los modos de producción del presente, tal y como lo plantea el crítico Boris Groys: “La época contemporánea organiza un complejo juego de dislocaciones y recolocaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y

33. Didi-Huberman, George., *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2010. p.20

34. Rudofsky, Bernard., *Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*, Pepitas Ed, Logroño 2020. p. 17.

35. “Warburg enunciaba en su Atlas una complejidad fundamental que no se trataba ni de sintetizar ni de describir de modo exhaustivo, ni de clasificar de la A a la Z. Se trataba de suscitar la aparición, a través del encuentro de tres imágenes disímiles, de ciertas “relaciones íntimas y secretas”, ciertas “correspondencias” capaces de ofrecer un conocimiento transversal de esa inagotable complejidad histórica, geográfica e imaginaria”. Didi-Huberman, George., *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2010. p.19

re-auratizaciones [...] En el marco de la cultura contemporánea, una imagen circula permanentemente de un medio a otro y de un contexto cerrado a otro contexto cerrado”<sup>36</sup>. En efecto, Rudofsky no entendió las fotografías en tanto que objetos visibles sino como relaciones productoras de significados y “dio a ver al visitante”, tal y como lo desarrolló Didi-Huberman en su ensayo *Lo que vemos, lo que nos mira*: “Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto, una operación hendida, inquieta, agitada, abierta”. A partir de las palabras de Didi-Huberman, se concibe al espectador de AWA como un montador, un productor de significado que se sorprende con el material que encuentra a su paso y construye su propia estructura relacional de significado para llegar al discurso original que Rudofsky quiso transmitir.

AWA no se planteó como un proyecto final sino como proceso para culminar en un libro mayor. Seguramente esta condición temporal influyó a Bernard Rudofsky para entender el conjunto de la exposición del MoMA como una plataforma versátil, evolutiva y transitoria, hecho que finalmente le otorgó a AWA la situación necesaria para, a través de su carácter disruptivo, poder posicionarse como referente en el mundo de las exposiciones arquitectónicas, pasando de ser una exposición de carácter menor en el departamento de arquitectura de dicha institución y situándose en un primer plano por su estrategia curatorial para comunicar arquitectura.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland., “The Rhetoric of the Image”, en *Image-Music-Text*, Hill and Wang, Nueva York, 1977
- DIDI-HUBERMAN, George., *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010
- DIDI-HUBERMAN, George., *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2011
- GROYS, Boris., *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, Buenos Aires, 2016
- RUDOFSKY, Bernard., *Arquitectura sin arquitectos. Una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*, Pepitas Ed, Logroño, 2020.
- RUDOFSKY, Bernard., *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*, Birkhäuser Verlag AG Ed, Basilea, 2007
- RUDOFSKY, Bernard., *The Prodigious Builders*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1977.
- LOREN, Mar., ROMERO, Yolanda., *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, Centro José Guerrero, Granada, 2014.

---

36. Groys, Boris., “política de la Instalación”. En: *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra, Buenos Aires, 2016. p. 63.