

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

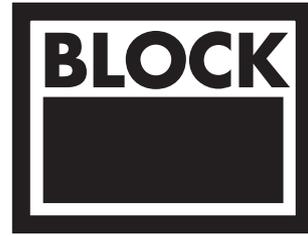
Bernd Nicolai
Jorge Francisco Liernur
Alejandro Crispiani
Vikramaditya Prakash
Francis Strauven
Kristin Ross
Felicity Scott
Anahi Ballent

«TERCER MUNDO»

Número 6,
marzo de 2004



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Juan Pablo Nicolini

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge Francisco Liernur

Consejo consultivo:

Arq. Roberto Aisenson
Arq. Jorge Aslan
Arq. Francisco Bullrich
Arq. Enrique Fazio † (1945-2001)
Arq. Raúl Lier
Arq. Josefa Santos
Arq. Clorindo Testa

Comité ejecutivo:

Arq. Oscar Fuentes
Arq. Pablo Pschepiurca

Block

Director:

Arq. Jorge Francisco Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción:

Arq. Noemí Adagio
Universidad Nacional de Rosario

Dr. Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Dra. Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Arq. Alejandro Crispiani
Pontificia Universidad Católica
de Chile (Santiago)

Arq. Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Arq. Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Dr. Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Arq. Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Arq. Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ma. Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Arq. Claudia Shmidt
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Dra. Graciela Silvestri
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Editor del número 6:

Jorge Francisco Liernur

Secretaria de redacción:

Romina Paula

Diseño:

Gustavo Pedroza

Traducciones:

Romina Paula
Francisco Gigliotti

No está permitida la reproducción
parcial o total del material que
aquí se publica.

Las opiniones contenidas en los
artículos son de exclusiva responsabilidad
de los autores.

ISSN: 0329-6288
Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. (54 11) 4784 0080, int. 166,
(54 11) 4783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu

Indice



BLOCK, número 6, marzo de 2004

J. F. L.	Introducción	4
Bernd Nicolai	El cuerpo dócil	8
Jorge Francisco Liernur	Vanguardistas versus expertos	18
Alejandro Crispiani	Entre dos mundos: el largo viaje de la <i>Buena Forma</i>	40
Vikramaditya Prakash	La oposición Oriente-Occidente en el Le Corbusier de Chandigarh	50
Francis Strauven	Aldo van Eyck. La forma de la relatividad	64
Kristin Ross	Autos veloces, cuerpos limpios	74
Felicity D. Scott	Revisando <i>Arquitectura sin arquitectos</i>	80
Anahi Ballent	<i>Learning from Lima</i>	86
	Agradecimientos	96

En la tapa:
Participantes del
concurso PREVI y
barriada El Agustino,
Lima, en un foto-
montaje aparecido en
Architectural Design,
1970.

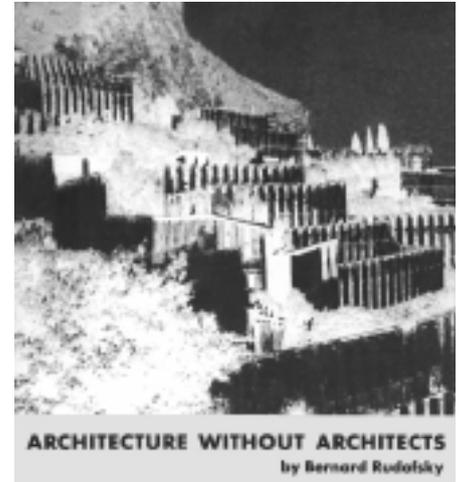
Revisitando *Arquitectura sin arquitectos*

Felicity D. Scott

Cuando se inauguró en noviembre de 1964 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la muestra de fotografías de arquitectura vernácula titulada *Arquitectura sin arquitectos* fue considerada una crítica tan oportuna y provocativa como exasperante del estado contemporáneo de la arquitectura moderna. El provocador detrás de la muestra era el emigrado arquitecto vienés Bernard Rudofsky. A instancias del Consejo Internacional del MoMA, el Departamento de Exposiciones Itinerantes del museo había elegido a Rudofsky para que curara y diseñara la muestra en 1960, como parte de una serie de exposiciones didácticas itinerantes que se realizarían bajo su dirección¹. Recién varios años más tarde, cuenta Rudofsky, el museo decidió exponer *Arquitectura sin arquitectos* en sus galerías de Nueva York². Después de su cierre en el MoMA en marzo de 1965, la exposición viajó por los Estados Unidos y otros países, siendo exhibida en más de ochenta sedes a lo largo de once años, una duración sin precedentes.

El pequeño catálogo, también titulado *Arquitectura sin arquitectos*, con el subtítulo de «Una breve introducción a la arquitectura sin linaje», fue agregado a último momento al programa del MoMA, y se conoció después de la inauguración de la muestra. Rudofsky recuerda que inicialmente tenían la intención de que constituyera un «souvenir para los miembros preferenciales del museo»³. Sin embargo, y tal como había sucedido con la exposición, el catálogo superó ampliamente las expectativas del MoMA respecto al interés popular y profesional por el tema. Se reimprimió hasta 1980 y fue traducido al francés, italiano, español, serbo-croata, japonés y alemán⁴. De acuerdo al breve ensayo que lo acompaña, se trataba meramente de un «anticipo de un libro sobre el tema» que en efecto se publicó años después, en 1977. Titulado *Los Constructores Prodigiosos: notas hacia una historia natural de la arquitectura*, esta segunda versión ampliada no generó la controversia ni gozó de la popularidad del pequeño catálogo de fotografías que había sido su prelude. Con un título pegadizo y fotografías visualmente cautivantes, consiguiendo exitosamente una circulación global, *Arquitectura sin arquitectos*

Bernard Rudofsky,
*Architecture without
Architects*, Museo
de Arte Moderno de
Nueva York, 1964.



demostró ser un medio sumamente auspicioso de introducir la arquitectura vernácula en numerosos debates contemporáneos. Y si bien en esos debates a veces sus posiciones perdieron, no sucedió lo mismo con sus hallazgos formales y estéticos, los que para Rudofsky eran igualmente fascinantes.

Arquitectura sin arquitectos consistía en numerosas fotografías de arquitectura vernácula en blanco y negro, estructuras «proto-industriales» y paisajes y formaciones urbanas. Las fotos presentaban imágenes de cobijos humanos, los que si bien eran ajenos a la civilización moderna, misteriosamente poseían al mismo tiempo algunos de sus rasgos estéticos y tecnológicos. «Se inauguró una excelente muestra abstracta en el Museo de Arte Moderno» exclamó Ada Louise Huxtable en el *New York Times*, «la que, si bien no tan incidentalmente, es también una excelente muestra de arquitectura»⁵. Por otra parte las «audaces soluciones “primitivas”» exhibidas en las fotografías, fueron abiertamente consideradas por Rudofsky como «anticipo de nuestra embarazosa tecnología», catalogando algunos aspectos de esto como la prefabricación, la estandarización de los componentes de la construcción, las estructuras flexibles y móviles, la loza radiante y el aire acondicionado⁶.

Las imágenes estaban acompañadas por polémicos epígrafes manifestando la sofisticación, el «verdadero funcionalismo»

Este artículo fue originalmente publicado en inglés en *Harvard Design Magazine*, otoño de 1998, n° 6.

y la «eterna modernidad» de lo que, argumentó Rudofsky, eran modelos más humanos de arquitectura. A su juicio, producida fuera de la academia occidental y de los imperativos comerciales de la moda, la arquitectura vernácula también estaba fuera de los imperativos canónicos de la prensa arquitectónica, y había sido así relegada a las «páginas de las revistas geográficas y antropológicas». Ofreciendo estas estructuras «anónimas» a la mirada pública y provocando una controversia arquitectónica, Rudofsky esperaba desafiar esas apreciaciones «oficiales».

Arquitectura sin arquitectos tuvo éxito a la hora de provocar una amplia cobertura mediática, tanto popular como profesional. La recuperación que Rudofsky hizo de las formas pre-industriales, comúnmente concebidas como un «antídoto» idealista al apuro de la civilización industrial, fue bienvenida por algunos y considerada desacertada por otros. Poner en primer plano lo vernáculo fue visto como un acto de resistencia romántico contra el implacable curso del progreso tecnológico. Según un crítico se trataba de una reacción frente a un mundo en el que «el hombre, el amo, se encuentra cada vez más esclavizado»⁷, un mundo en el que, en palabras de otro, «nuestros irracionales edificios» se convirtieron en «la violación por el hombre de la naturaleza, la que a cambio viola a su vez la naturaleza humana»⁸.

Recibidas en el contexto de los años sesenta, las imágenes de *Arquitectura sin arquitectos* evocaban la incipiente disconformidad de ese período frente a la devastación del entorno rural y urbano, las políticas anticoloniales y de liberación, y la inquietud que provocaba el creciente consumismo. Cuidadosamente construidas, esas imágenes generaban la sensación de que había una alternativa a ese mundo. Es más, que más allá de esas representaciones existía una arquitectura «natural», «esencial» o «verdadera». Más tarde Rudofsky llevó esta reacción al primer plano, evocando a Pietro Belluschi: «de algún modo, por primera vez en mi extensa carrera como arquitecto tuve una visión estimulante de la arquitectura como una manifestación del espíritu humano más allá del estilo y la moda, y lo que es aún más importante, más allá de los límites de nuestra tradición greco-romana»⁹.

Dirigiéndose hacia lo que frecuentemente fue presentado como el agotamiento del modernismo arquitectónico, las imágenes de la arquitectura «sin linaje» presentadas por Rudofsky capturaron tanto la imaginación de los arquitectos como su desdén. A principios de los años sesenta, si no antes, la visión modernista del progreso urbano había sido aprovechada por el capital corporativo evitando cualquier relación con un programa crítico o social. ¿Podían estas imágenes realmente sugerir una ruta alternativa, un escape de la comercialización y la burocratización? Y de ser así ¿cómo? Muchos tenían la esperanza de que hubiera una salida semejante. Pero, en palabras de *Progressive Architecture*, entre



Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1964.

otros que veían la exposición como un «ataque a los arquitectos», «esta invocación de la arquitectura vernácula falló a la hora de ocuparse responsablemente de los graves problemas afrontados por una profesión atormentada pero bien intencionada», y con la misma orientación crítica se desprestigiaba a la exposición como «una suerte de tributo rousseauneano al “noble salvaje”»¹⁰.

Dada la inmensa popularidad y el furor provocado por *Arquitectura sin arquitectos*, podría pensarse que este catálogo debería haber merecido un lugar dentro del legado histórico de debates arquitectónicos en los Estados Unidos. Sin embargo hasta la fecha, y a pesar del corpus creciente de literatura sobre el modernismo de posguerra, el catálogo y la exposición aparecen sólo como citas breves, apenas reconocidos como un hecho puntual en la arquitectura de los años sesenta¹¹. En 1979, reflexionando acerca de la extraña resistencia al proyecto de Rudofsky, Arthur Drexler –quien entonces dirigía el Departamento de Arquitectura y Diseño del MOMA–, apuntó que mientras *Arquitectura sin arquitectos* probablemente había sido el proyecto con mayor continuidad del departamento: «Sorprendentemente los historiadores ignoraron esta información; han sido impermeables a esta idea». Habiendo reconocido su relevancia, Drexler incorporó lo vernáculo al programa del museo como parte de su propia reconsideración de la arquitectura moderna¹². Lo vernáculo, opinaba, debía ser urgentemente tratado: «Si persistes en ignorar algo que aparece grande en el horizonte», anunció, «es posible

que seas alcanzado por ello tarde o temprano». De hecho, el museo había rechazado previamente este proyecto como una amenaza a la claridad de su programa modernista y, tal como él lo había advertido, ahora estaba regresando y enturbiando esa visión. Cuando a Drexler se le preguntó por qué *Arquitectura sin arquitectos* era tan significativo respondió: «Porque a la mayoría de la gente no le gusta la arquitectura moderna». Comenzando en los sesenta, explicó, esto fue generando la «convicción de que toda esta área de actividad sería mejor si se la quitara a los profesionales»¹³.

La intemporalidad con que se presenta el reproche de Rudofsky a la arquitectura moderna, subyace en la larga historia de esta muestra. Rudofsky le había sugerido por primera vez al MoMA organizar una exposición de fotografías de «arquitectura espontánea» en 1941. Habiendo llegado a Nueva York como el ganador de un Premio Sudamericano en la Competencia de *Diseño Orgánico* del museo, fue invitado por Philippe Goodwin, entonces presidente del Departamento de Arquitectura, a proponer una exposición sobre un tema apropiado para un público moderno. En respuesta, Rudofsky envió una carpeta con fotografías de arquitectura vernácula, predominantemente de la región mediterránea. Estas fotos habían sido tomadas en los años veinte y treinta durante una serie de excursiones a lo que describió como «lugares “exóticos” –en el sentido de “extraños”–»¹⁴. Entre ellas había, por ejemplo, imágenes de la isla de Thera que le habían servido como material para su tesis doctoral sobre las «primitivas» construcciones en hormigón de las Cícladas griegas. Como lo recordaría años más tarde, Rudofsky pensó que la «Arquitectura vernácula... sería una buena salida de la rutina [del museo]»¹⁵.

Lamentablemente se equivocaba. Dado que estaban fuera de las expectativas de Goodwin, sus fotografías fueron rechazadas por ser «inapropiadas para un museo dedicado al arte moderno»¹⁶. Esto lo sorprendió, puesto que ya había mostrado estas fotografías dentro del marco de una exposición de arquitectura moderna y diseño: la *Berliner Ausstellung* de 1931¹⁷. Para los vieneses que formaron a Rudofsky, quien residió en Weimar (Alemania) en 1931 y en Italia a fines de los años treinta, esta arquitectura «primitiva» estaba firmemente situada dentro del discurso modernista. Goodwin no rechazó de plano las fotografías de Rudofsky. Más bien, como explicara Rudofsky mismo, «la carpeta... fue amablemente aceptada y sepultada en los archivos del museo donde permaneció sin ser molestada por los próximos veintitrés años»¹⁸.

Cuando décadas más tarde sus fotografías fueron recuperadas en la exposición *Arquitectura sin arquitectos*, y puestas junto a la de artistas como Isamu Noguchi, etnógrafos como Marcel Griaule, así como junto a imágenes antropológicas, geográficas y publi-



caciones turísticas, Rudofsky logró atraer hacia la arquitectura vernácula al público que había estado buscando por más de veinte años. Aun más: las protestas de entidades oficiales –tales como la AIA– y de revistas profesionales prominentes –tales como *Progressive Architecture*– fueron para Rudofsky la confirmación de que su proyecto seguía siendo «verdaderamente subversivo» dentro del marco de la arquitectura norteamericana.

Me gustaría trazar otra línea a través del largo, aunque no siempre favorable recibimiento que tuvo *Arquitectura sin arquitectos*. Pareciera que esto fue facilitado por su peculiar capacidad de actuar como una pantalla no del todo definida sobre la que tantos temas contemporáneos podían ser proyectados. Desde el miedo a un proceso tecnológico frenético, hasta la sensación de una creciente urgencia por la preservación, la comunidad y la identidad regional, e incluso hasta una comparación con el Nuevo Monumentalismo en arquitectura, estas fotografías siguieron evocando temas apremiantes. Según una crítica publicada en *Country Life* en 1974, la exposición ponía «en marcha una alarmante línea de pensamiento». La pregunta era: «¿Cuán rápido está desapareciendo del mundo la arquitectura vernácula?», ya que «muchas de las bellas y extraordinarias fotografías incluidas fueron claramente tomadas años antes y no hay un conocimiento, o al menos ninguna indicación, de qué es lo que sobrevive»¹⁹. Estas fotografías



Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1964.

frecuentemente llevaron a reflexiones melancólicas que abrigaban, como lo hicieron, la esperanza de documentar lo que podría perderse, facilitando al mismo tiempo, paradójicamente, esa destrucción por medio del turismo.

Muchos críticos señalaron la falta de una posición explícita que sustentara semejante ráfaga de especulaciones. Jan Rowan, editor de *Progressive Architecture*, lamentó el tono polémico de Rudofsky, argumentando que la muestra debería haberse «limitado a un reportaje objetivo, o haber intentado señalar un camino constructivo para el futuro»²⁰. Situado en un lugar intermedio entre unos textos que denunciaban lo vernáculo contemporáneo –como *God's Own Junkyard* (1963/4) de Peter Blake– y otros que cuestionaban la respuesta de los planificadores –como *Death and Life of Great American Cities* (1963)–, *Arquitectura sin arquitectos* fue desfavorablemente comparado con estos libros, en relación con los cuales se lo juzgaba como más esteticista que realista. En su crítica para el *New York Times*, «Arquitectura anónima: sermones en piedra», Ada Louise Huxtable orientó sus comentarios precisamente en esa dirección. «Súmese esta apreciación visual extremadamente especializada, al amor por una utopía primitiva habitual en un hombre altamente sofisticado» escribió, «y tenemos un romanticismo que las complejas culturas modernas apenas pueden permitirse. Hay pocas soluciones simples y pintorescas para los problemas contemporáneos»²¹.

Rudofsky, no obstante, no tenía tales intenciones instrumentales. Esto quedó claro a partir del resumen biográfico que acompañaba la nota del diario: «Pareciera que el encanto del señor Rudofsky como crítico heterodoxo... reside en el hecho de que es difícil saber si ve los puntos débiles de la humanidad con un entusiasmo reformador o con un placer de aficionado». A lo que Rudofsky respondió: «nada podría ser más desagradable para mí que el rol de reformador»²². Pero, si bien sostuvo que su proyecto era polémico, rechazando un rol proselitista, su trabajo continuó siendo comprendido en términos prescriptivos. Su tono dogmático y la fanática apuesta que hizo a favor de la arquitectura vernácula, junto con la declaración de una funcionalidad superior a ser encontrada en estas estructuras, trazaron el largo camino que condujo a instituir esta lectura. Más aún, los pormenores de esa comunicación –lo que las imágenes significaron o simplemente revelaron– también fue, en última instancia, un producto del contexto en el que este proyecto se encontraba insertado.

En ocasión de *La Arquitectura de la École des Beaux Arts*, otra muestra del MOMA que se hizo más de una década después de *Arquitectura sin arquitectos*, al crítico e historiador John Jacobus le fue perversamente recordada, según el mismo lo admite, la «popular pero muy diferente» exposición de Rudofsky²³. Jacobus consideró remarcable la naturaleza de la recepción de la exposición: Fue «vista en sus días», escribió retrospectivamente, «como

un antídoto saludable al formalismo subjetivista que orientaba el diseño de los años sesenta». En efecto, uno de los presupuestos frecuentemente sostenidos por Rudofsky había sido el rechazo de los efectos de una «historia ortodoxa de la arquitectura [cuyo] énfasis estaba puesto en el trabajo de lo individual»²⁴. Jacobus fue más allá, notando que dado que no se trataba de «edificios reales», el medio de la exposición [y a esto debemos añadir el catálogo suplementario], hizo posible una cierta licencia crítica, permitiendo que funcionara como manifiesto. Como tal, argumentó, «propone implícitamente [una] crítica general de ciertos valores y estilos contemporáneos»²⁵. El perspicaz comentario de Jacobus fue corroborado por la afirmación que hizo Rudofsky acerca de que su proyecto «marc[ó] un punto de partida para la exploración de nuestros prejuicios arquitectónicos», caracterizando su trabajo como «francamente polémico» en contraposición con la historia.

En efecto, si había un villano en la historia de Rudofsky éste era el historiador de la arquitectura, cuyo rol él veía como el de aquel que establecía límites y exclusiones. Tales omisiones y la consecuente marginalización, insistió, eran el producto del «foco del historiador sobre arquitectos y comitentes a expensas del constructor anónimo»²⁶. Concomitante con este culto a la personalidad, según Rudofsky, era el falso privilegio –para el arquitecto– de «ganancias y prestigio». Por otra parte, para Rudofsky las historias de arquitectura mostraban una persistente tendencia tanto socio-geográfica como temporal, limitándose a «poco más que un “Quién es quién” de arquitectos que celebraron el poder y la riqueza; una antología de edificios de, por y para los privilegiados –las casas de verdaderos y falsos dioses, de príncipes comerciantes y príncipes de sangre– sin decir jamás una palabra acerca de las casas de la gente común».

Rudofsky articuló su proyecto en rechazo del rol de historiador, dejando en claro, por ejemplo, que no intentaba «aportar una historia aislada de la arquitectura “sin linaje”». El incentivo, más bien, era el de «ayudar a liberarnos de nuestro limitado mundo de la arquitectura oficial y comercial». Proponiéndose reparar las omisiones de los historiadores, Rudofsky hizo ingresar el «nada familiar término de arquitectura “sin linaje”» al repertorio de los historiadores, confiando en que lo vernáculo podría ser mostrado como parte de esa historia.

Dado que tal vez sería un acto de violencia historizar un texto que tan evidentemente rechazó el rol de historiador, no es mi intención sumar el trabajo de Rudofsky a ese sistema canónico que él atacó con tanta vehemencia. Pero *Arquitectura sin arquitectos* conserva interés histórico y crítico por el modo en el que trabajó a contrapelo del discurso modernista prevaeciente, y por muchas de las preguntas que generó tanto directa como inadvertidamente: una crítica a la crítica operativa y al culto a la

personalidad; como crítica a la homogeneización en aumento de productos culturales a través de la industria cultural; a los efectos del turismo y otras formas de globalización; al impacto en el medio ambiente de la arquitectura y planeamiento modernos; además de la preocupación por las prácticas marginales y la alteridad. Estas preocupaciones distinguen este documento como un temprano intento de tratar temas importantes dentro del marco de la arquitectura moderna en los EE.UU. Formuladas entre los años veinte y sesenta, no obstante, las problemáticas de Rudofsky son un producto de su tiempo, y no se puede esperar de ellas que participen en cuestiones estéticas y políticas contemporáneas, desarrolladas a lo largo de décadas de trabajo crítico sobre, por ejemplo, estéticas de producto, políticas de identidad y estudios poscoloniales. Así que, aun cuando Rudofsky fue sincero a la hora de insistir en que su proyecto no era nostálgico, cualquier apreciación de su valor contemporáneo, sumado a su interés histórico, debe tomar en cuenta una valoración crítica de su articulación de diferencias socio-históricas y culturales.

La así llamada «eterna modernidad» de las imágenes de *Arquitectura sin arquitectos* fue un trabajo de ficción similar al de los mitos sobre una arquitectura bíblica y animal que Rudofsky consideró, aunque de manera un tanto cómica, como una prehistoria de las viviendas contemporáneas del hombre²⁷. La modernidad reclamada para las estructuras vernáculos fue, en una primera instancia, una construcción de su ojo modernista altamente entrenado, mediado por la lente de la cámara. Ada Louise Huxtable observó esto, cuando se refirió a la exposición como una «demostración extremadamente sofisticada de arquitectura como arte abstracto mostrada a través de patrones y tipos edilicios que se exhiben magníficamente como imágenes no objetivas»²⁸.

La construcción retroactiva de un modernismo universal fue también facilitada por la ceguera de Rudofsky frente a cuestiones históricas, tanto como frente a las especificidades de los sujetos que habitaban esas estructuras, en beneficio de una polémica formal y estética²⁹. Cuando uno se pregunta a qué momento y lugar histórico se refiere esta eterna modernidad, la respuesta probablemente sea: a aquellos de un proyecto modernista abstracto. La sugerencia que Rudofsky hace acerca de que las técnicas presentes en la arquitectura vernáculo «anticipan» mucho de lo moderno, si bien a lo largo de un camino que se había acelerado, le permitió construir aquellas extrañamente formales similitudes con la arquitectura moderna y, así, atribuirle a lo vernáculo una vocación dentro de una narrativa continua del modernismo. La extraña sensación del tiempo evocada por su diseño –un tiempo a la vez mítico y modernista universal– fue, además, permitida por las corrientes globales de viajes e información, las que si bien criticadas por él, eran centrales para su propia circulación.

Rudofsky experimentó una fascinación similar a la de Fuller por la posibilidad del movimiento sin restricciones, y de ahí su alegría al ver que la exposición había superado fronteras geográficas, viajando «desde Australia hasta detrás de la cortina de hierro»³⁰.

Protestando contra el «así llamado progreso» de la industrialización, Rudofsky admitía que los lugares que había elegido ilustrar «tal vez en efecto representen una utopía». Fueron este no-espacio y este no-tiempo los que él proyectó en las culturas primitivas para reclamar su «eterna validez». Mientras que muchos críticos leyeron esto como algo nostálgico o romántico, la pregunta aún perdura: ¿Para quiénes? Escrito desde el centro, fue lo otro del modernismo lo que fue reescrito en este proyecto³¹. Mientras que Rudofsky era bien consciente de la influencia del mediterraneanismo en la arquitectura moderna, por ejemplo en el trabajo de Le Corbusier y José Luis Sert, cualquier real conexión histórica fue omitida a favor de otras intenciones polémicas.

A *Arquitectura sin arquitectos* no le son ajenas ciertas críticas tardías. Viajando por once años, la recepción de la exposición por momentos experimentó un claro retraso temporal. Para cuando llegó a Londres en 1974, el catálogo se había convertido, en palabras del crítico del *Times*, en «la biblia bien manoseada de las escuelas de arquitectura y facultades de diseño de Gran Bretaña»³². Además, como resultado de ese retraso, dijo, «la influencia de estas fotografías de estructuras primitivas puede ser vista en la arquitectura reciente en todo el mundo». Mientras que según varios, este pequeño catálogo había shockeado y capturado la imaginación de un gran público, no era el único en expresar disconformidad con el estado de la arquitectura contemporánea, ni en redirigir el curso del movimiento moderno tardío. Pero, concebidas en los años veinte y treinta, rechazadas en 1941 y recuperadas en 1960, estas imágenes de estructuras «espontáneas» fueron enormemente influyentes, y sus preocupaciones contemporáneas siguieron resonando a lo largo de los sesenta y hasta principios de los setenta. Para evocar a Drexler una vez más: lo vernáculo, que había sido ignorado, estaba en efecto volviendo para molestar a la arquitectura moderna. Cifra potente a la hora de articular la disconformidad con la modernidad y muchos de sus productos culturales, *Arquitectura sin arquitectos* también es un evento digno de revisión crítica e histórica.

Notas

1. Las otras exposiciones fueron «Roads» (1961), «Stairs» (1963), «The Outdoor Room» (cancelada) y «Streets, Arcades and Galleries» (cancelada).
2. Bernard Rudofsky, «Notes on "Architecture without Architects"»; en: *The Prodigious Builders: notes towards a natural history of architecture* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977), pp. 367-8.

3. Rudofsky, 1977, p. 368.
4. Bernard Rudofsky, «Architecture without Architects», Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1965. El catálogo fue reimpresso por Doubleday and Company en 1969, y siguió reeditándose hasta 1980. En 1987 apareció una edición de la Universidad de Nuevo México, que sigue en imprenta hasta hoy.
5. Ada Louise Huxtable, «Architectless Architecture - Sermons in Stone», *New York Times*, 14 de noviembre de 1965.
6. Rudofsky, «Architecture without Architects».
7. Pat Mc Laughlin, «Romanticism à la Rudofsky», *Interiors*, marzo 1965, p. 14.
8. Michelle Osborn, «Exhibits Present Old and New», *Art in Focus*, enero 1966, vol. 17, n° 4.
9. Rudofsky, 1977, p. 368.
10. «MoMA Continues Attack on Architects», *Progressive Architecture*, n° 45, diciembre 1964, p. 45.
11. Excepciones visibles a esto serían los extensos repases contemporáneos y «The Ethical Function of Architecture», de Karsten Harries (Cambridge: MIT Press, 1996).
12. La exposición apareció inmediatamente después y frecuentemente fue comparada con la exposición de Drexler mismo, *Twentieth Century Engineering*.
13. «Drexler's Response», *Skyline*, verano de 1979, p. 6.
14. Rudofsky, 1965, n.p.
15. Rudofsky, 1977, pp. 366-7.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*. Hasta la fecha, de todos modos, no encontré evidencia sustancial de que estas fotos hayan sido exhibidas en esta exposición.
18. *Ibidem*.
19. Marcus Binney, «Vanishing Vernacular», *Country Life*, 19 de septiembre de 1974, pp. 762-3.
20. *Progressive Architecture*, n° 45, diciembre 1964.
21. Huxtable, *op. cit.*
22. «Biographical notes on Bernard Rudofsky», publicidad para *Arquitectura sin arquitectos*, noviembre 1964, Departamento de Exposiciones Itinerantes, Museo de Arte Moderno.
23. John Jacobus, «Architecture without Architects: reflections on the Beaux Arts revival», *Art in America* 64: pp. 48-52, marzo 1976, 51. Esta exposición, inaugurada en 1975, pero propuesta en 1967, fue curada por Arthur Drexler.
24. Rudofsky, 1965, n.p.
25. Jacobus, p. 51.
26. Rudofsky mismo hizo muchas omisiones, y también necesitamos preguntarnos cómo fue construida esta re-emergencia de otras historias. Rudofsky, presentando su proyecto como un hecho sin precedentes, eludió historias existentes de producción anónima, tales como la de su amiga, la historiadora de arquitectura Sibyl Moholy-Nagy, que publicó *Native Genius in Anonymus Architecture* casi diez años antes. También encontramos en los archivos del museo, que mientras él exclamaba que, a diferencia de las artes, la arquitectura «exótica» no había disfrutado de ningún tipo de visibilidad, lo cierto es que algunas de sus principales fuentes fueron las revistas de arquitectura.
27. Por ejemplo, Rudofsky cita *Descent of Man* de Darwin, observando que «es sabido que el orangután se cubre de noche con las hojas del Pandanus». Así que, expone Rudofsky: «El hombre suburbano quedándose dormido junto a su cortadora de pasto, tapándose la cabeza con una sección del diario del domingo, reproduce el nacimiento de la arquitectura», Rudofsky, 1965, n.p.
28. La estética de Rudofsky estaba, por supuesto, en funcionamiento a la hora de elegir las imágenes. En una carta a José Luis Sert en 1962, explicó que «lo que realmente quiero son fotografías imaginativas tomadas por arquitectos o fotógrafos con visión para la arquitectura moderna». Archivos de la exposición de *Arquitectura sin arquitectos*, Departamento de Arquitectura y Diseño, Museo de Arte Moderno, Nueva York.
29. Las imágenes de estructura vernácula no estaban organizadas de acuerdo a su locación histórica o geográfica, sino más bien de acuerdo a similitudes funcionales a través de categorías tales como; arquitectura troglodita, la arquitectura de los nómades, la arquitectura proto-industrial, «arquitectura de unidad», viviendas sobre pilares y arcos.
30. Rudofsky, 1977.
31. La ideología del modernismo en algunos aspectos permaneció indiscutida por lo que fue montado como su prehistoria –la nueva historia meramente figurando otra paternidad de funcionalismo–. Así que nos queda preguntarnos si esta exhibición es, en efecto, una crítica a la ideología del modernismo o, más bien, otro proyecto de lo que sigue siendo una construcción dominante.
32. Paul Overy, «Touch of Mediterranean Sentimentality», *The Times*, Tuesday, 10 de septiembre de 1974.

Entidades con cuya colaboración y
apoyo se realizó la sexta edición de Block:

Fondo Nacional de las Artes
Agencia de Promoción Científica y Tecnológica

Cantidad de ejemplares: 500
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel obra de 120 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Preimpresión: NF producciones gráficas
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18

