



Trabajo Fin de Grado

Rudofsky en España. Paisaje vernacular y proyecto contemporáneo

Autor/es

Siddartha Rodrigo Clúa

Director/es

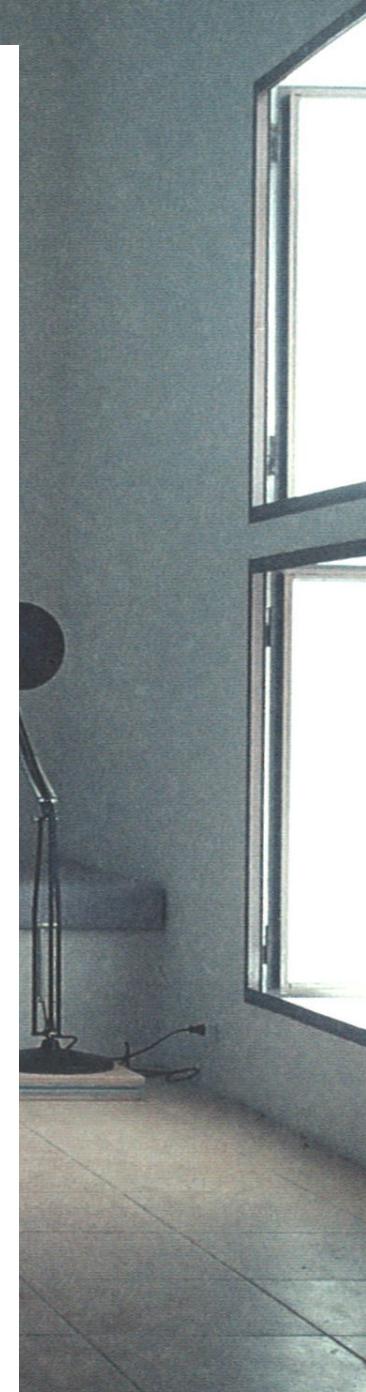
Iñaki Bergera Serrano

Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza
2015

Rudofsky en España

Paisaje vernacular y
proyecto contemporáneo

Siddartha Rodrigo Clúa
Director, Iñaki Bergera
EINA 2015



Medio siglo después de la publicación *Architecture without Architects*, este trabajo, a partir de la mirada de Rudofsky sobre la España vernácula, sintetiza las lecciones más importantes de su pensamiento para traer los postulados de su autor a la actualidad y estudiar su validez contemporánea. Las ideas se extienden y contrastan con otros autores actuales para conseguir que en última instancia aparezcan actitudes y estrategias con las que hacer frente al proyecto de arquitectura a través de un nuevo modo de entender la arquitectura vernácula.

Preámbulo	9
Rudofsky,	
Enseñar a vivir	13
Origen de su perspectiva vernácula	17
Encuentro con España	21
Lecciones,	
De la construcción de un paisaje	27
De lo necesario y lo trivial	35
Del proyecto de arquitectura	45
Conclusiones	55
Anexos	
1. Arquitectura con arquitectos	59
Fragmentos de una conversación con Álvaro Siza	61
Conversación con Toni Gironès	67
2. Rudofsky en España	75



Fotografías de viaje de Rudofsky (arriba) y de su casa en Frigiliana 1969-71.

P R E Á M B U L O

Motivación y objetivos

La motivación para este trabajo nace en el segundo curso del grado cuando, siguiendo el camino de incontables estudiantes y arquitectos, caí preso de la potencia visual y el mensaje desafinante de Rudofsky tan pronto me crucé con *Architecture without Architects*. Hoy, medio siglo después de su publicación en 1964, su obra parece aún un proyecto inacabado¹. Siempre contrario al dogmatismo, sus publicaciones se construyen con más sugerencias que soluciones dando cabida a interpretaciones contemporáneas. Ante este escenario, años después de aquel encuentro, se busca aún fundamentar la intuición cedida entonces por el autor de que la construcción vernácula, responsable de un gran porcentaje del total edificado², puede aún contener claves para el proyecto arquitectónico contemporáneo.

La arquitectura anónima tiene aún hoy poca cabida en los planes docentes y, cuando aparece, la visión es tantas veces parcial, bien exclusivamente ecológica, ambiental o romántica. Ante estos acercamientos truncados que no expresan su potencial, este trabajo aspira a explorar estas construcciones con mayor profundidad a partir de las miradas que Rudofsky dedicó a España, recuperando y analizando su discursos e intereses para validar sus implicaciones de futuro.

Metodología de trabajo

Marcel Vellinga, especialista en arquitectura vernácula escribe sobre Rudofsky que “su obra es más relevante hoy en día para nuestra comprensión general de la arquitectura que para la arquitectura vernácula per se”³ puesto que no era su intención el estudio historiográfico y la catalogación rigurosa de las construcciones vernáculas. Bien al contrario, Rudofsky supo convertirlas, como veremos, en un herramienta para articular su pensamiento y hacerlo amenamente comprensible. Este enfoque académicamente insurrecto, que le permitió convertirse en una de las fuerzas entrópicas en el desmembramiento de la modernidad, es compartido por este texto, con idéntico espíritu de proyección hacia el presente. Por consiguiente, las visiones de Rudofsky sobre la arquitectura vernácula se manejarán de nuevo como una herramienta de juicio para el proyecto contemporáneo y no para un estudio de la misma.

1. Así lo atestiguan los múltiples trabajos que dejó inacabados: *Lessons from Bernard Rudofsky: Life as Voyage*, (Basel; Boston: Birkhäuser, 2007), 28.

2. “But still the total of dwellings produced under these professional auspices may still account for fewer than one dwelling in ten”, Paul Oliver, *Dwellings. The Vernacular House World Wide*, (London: Phaidon, 2003), 15.

3. Marcel Vellinga, “Irritación terapéutica” en *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, (Granada: Centro José Guerrero, 2014), 165.



Casas cueva y patios excavados en Guadix fotografiados por Rudofsky s/f.

Criterio de acotación

Al abordar esta materia de la arquitectura anónima, Rudofsky lo hizo con un novedoso planteamiento internacional comparativo que permitía reforzar los conceptos que quería transmitir con ejemplos originarios de distintas culturas cuya relación y posible contaminación podía suponerse inexistente. Bajo estas relaciones subyace la idea de que el proceder arquitectónico era intrínseco al hombre y común a distintas culturas de forma que, más allá de las circunstancias regionales, podían existir arquetipos arquitectónicos globales. Así lo habían desarrollado Bachelard, autor ampliamente referenciado por Rudofsky, en *La poétique de l'espace* o Umberto Eco en *Fuction and sign: the semiotics of architecture*. Fue sin embargo Ronald Lewcock quien verdaderamente los validó mediante la arquitectura vernácula dándoles el nombre de conceptos generativos (“generative concepts”) que le llevaron a definir la arquitectura como una capacidad natural humana⁴. Reconocida la presencia de estos modelos mentales compartidos por toda nuestra especie, el interés parcial de la arquitectura de un solo territorio, en este caso España a través de Rudofsky, toma un significado más amplio pues implica el estudio del proceder universal del hombre y permite la extrapolación de sus conclusiones.

4. Ronald Lewcock, “Generative concepts in vernacular architecture” en *Vernacular architecture in the Twenty-First Century. Theory Education and Practice*, ed Asquith, Lindsay y Marcel Vellinga, (New York: Taylor & Francis, 2006), 199.

Marcos referenciales

La existencia de implicaciones de futuro en estos ejemplos vernáculos es la base de la teoría de Rudofsky y para conseguir descubrirlas es fundamental ubicar su discurso dentro de dos marcos referenciales distintos; el enjambre cultural que rodea a la obra original y a la vida del autor, cuando se hizo evidente la necesaria superación de la modernidad en todos los ámbitos, y las reflexiones actuales que comparten similares intereses. Se trata de dos momentos paralelos dentro del vaivén histórico en los que crece la certidumbre de que el sistema vigente no contiene las soluciones. Es por ello que intereses y reflexiones actuales aparecen superpuestos a la obra estudiada, en un exposición que implica al mismo tiempo crítica y reconocimiento. Las referencias contemporáneas permitirán juzgar, con los cincuenta años de margen que la historiografía procura permitirse, la validez actual de aquel discurso.

Organización del trabajo

Rudofsky se consideraba a sí mismo un no-profesor, no por la ausencia de voluntad docente sino por su concepción de la misma. A través de sus libros, exposiciones y conferencias razonaba que él “purgaba a los estudiantes de ideas preconcebidas”⁵ y aunque durante toda su vida procuró la creación de programas alternativos de enseñanza desde universidades como Yale⁶, no consiguió materializarlos.

Respondiendo al desafío que Illich, autor fundamental para Rudofsky, lanzó a los estudiantes para que crearan sus propias enseñanzas⁷ y atendiendo a la voluntad docente y expositiva de Rudofsky, el cuerpo principal del texto se organizará en “lecciones” que sintetizan las ideas que nos dejó el autor dispersas por más de quince libros, casi ciento cincuenta artículos⁸, fotografías y cuadernos de viaje. Cada lección recogerá una de las ramas más importantes de su pensamiento en las que se considera que nuestros modos de vivir y nuestro paisaje fueron relevantes y permiten construir estrategias contemporáneas.

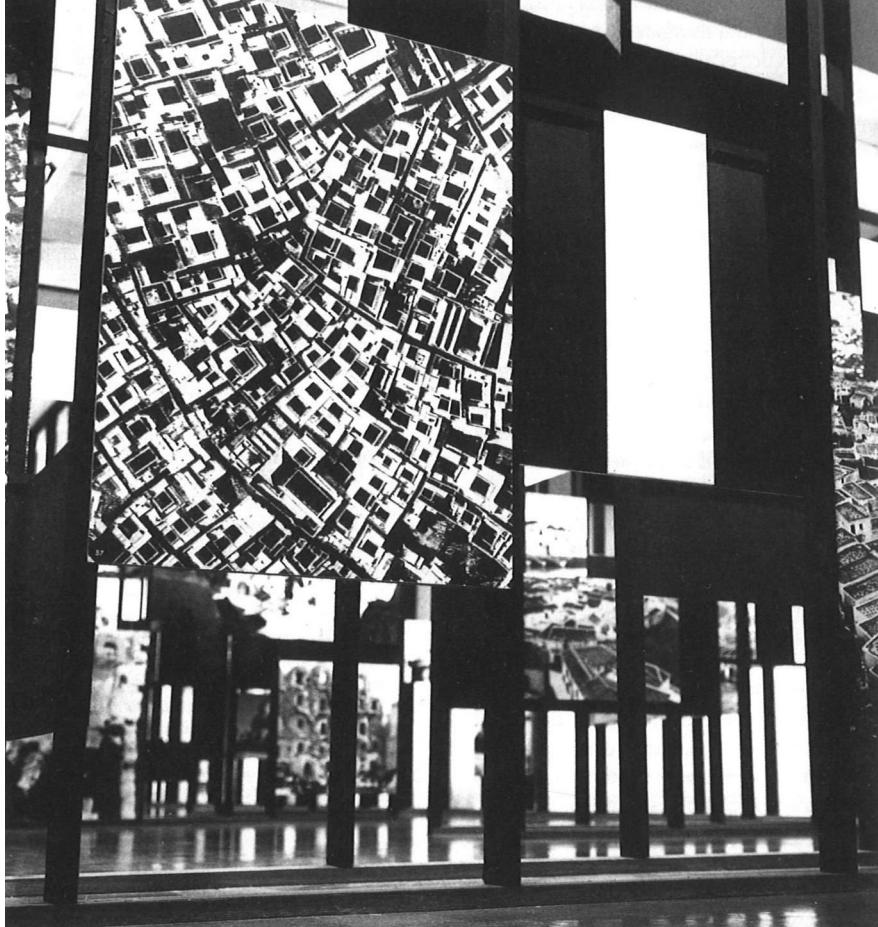
En definitiva este trabajo parte del estudio de un hecho concreto, la mirada de Rudofsky sobre la España vernácula, para sintetizar su pensamiento. A partir de él se extraen enseñanzas sobre la arquitectura sin arquitectos que se concentran en lecciones en las que estudia la validez de sus ideas. Para ello, se extienden y contrastan con otros autores para conseguir que en última instancia aparezcan nuevas actitudes con las que hacer frente al proyecto contemporáneo de arquitectura.

5. “I purge the students of prejudices and pre-conceived ideas”, Bernard Rudofsky, conferencia no publicada en Laramie, Wyoming, 1977 recogida en Andrea Bocco Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Human designer*. (New York: Springer Wien, 2003), 94.

6. Bernard Rudofsky en “Proposal for a Center of Environmental Studies” recogido por Guarneri en en *Bernard Rudofsky. A Human designer*, 231.

7. “The system creates students perfectly habituated to the fact that what they learn must be taught to them.” [El sistema crea estudiantes perfectamente habituados al hecho de que lo que aprenden debe serles enseñado] David Cayley, *Ivan Illich in Conversation*, (Concord, Ontario: Anansi, 1992).

8. Ciento cuarenta y siete artículos son los reconocidos por su biógrafo Guarneri en *Bernard Rudofsky. A Human designer*, 238.



Rudofsky,

ENSEÑAR A VIVIR

La arquitectura vernácula fue sólo una herramienta dentro de los distintos campos que comprende el amplio discurso de Rudofsky contra la tiranía de la modernidad occidental cuya última voluntad era, en definitiva, enseñar a vivir.

La más reconocida obra de Rudofsky, la exposición *Architecture without Architects* de 1964 y su célebre catálogo, fruto de una ardua investigación para el MoMA de Nueva York, buscaba ser una respuesta a lo que él entendió como su propia Gomorra; la penitencia de una sociedad próspera y los accidentes de un progreso que observaba más avanzado en la alienación del individuo que en el camino del habitar plácido. La voluntad de su obra era mostrar que existían otras formas de vivir entendiendo que las estrategias del proyecto emanaban de nuestra posición ante el cosmos y una vez abiertos los ojos, la evolución de la arquitectura sería inexcusable: “No se necesita una nueva forma de construir, se necesita una nueva forma de vivir”⁹. Ante esta verdad, arremetía directamente contra nuestras costumbres utilizando siempre una estrategia similar, la confrontación con lo extraño y exótico (ex-, fuera¹⁰) para lograr lo que denomina irritación terapéutica. Con el extrañamiento como herramienta contra el prejuicio y considerando como Marc Augé que “lo local es la exterioridad de lo global”¹¹ los múltiples paisajes locales se convirtieron en su discurso en un escudo de resistencia contra la creciente cultura global.

9. “Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo de vivere”, Bernard Rudofsky, (*Domus* 123, 1938), 10.

10. Real Academia Española (2001), *Diccionario de la lengua española* (22^aed.), consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.

11. Marc Augé, *Global / local, universal / particular*, (Barcelona: CIDOB edicions, 2004).

“The foot that fits the shoe”, imágenes de la exposición *Are clothes modern?* en el MoMA, 1947 sobre la idoneidad del diseño.

Página anterior. Imágenes de la exposición *Architecture without Architects* en el MoMA, 1964 y del pabellón estadounidense en la feria de Bruselas de 1958 diseñado por Rudofsky (abajo).

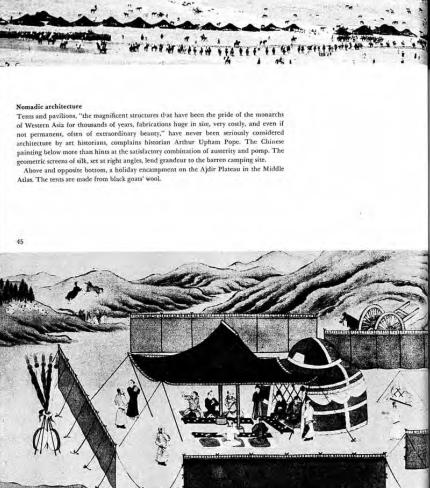
Consecuentemente, su resistencia no se reducía a la arquitectura. La voluntad de crear un pensamiento completo cuya ambiciosa proyección era ilustrar la existencia de otros modos posibles de vivir dio lugar a libros en distintos campos que utilizaban esta estrategia de confrontación y extrañamiento; en *Are clothes modern?* (1947) y *The unfashionable human body* (1971) reflexionaban sobre la moda y la estética actuales a través del estudio antropológico del cuerpo en distintas culturas, *The Kimono Mind* (1965) era una guía irreverente de Japón, *Streets for the people* (1969), en el terreno ya de lo construido, un manifiesto contra el urbanismo motorizado de la ciudad americana en comparación con ejemplos precedentes de todo el planeta y exposiciones como *Sparta / Sybaris* (1987) fueron muestrarios de modos alternativos del habitar doméstico.



Architectural ministry
Two examples of architecture where man's handwork blends into the natural setting, thereby achieving a synthesis of the organic and the man-made. Below, a refuge with highly sculptured clamshells typical of the Aegean islands. Opposite, the corner of a castle at Sotilia in the province of Avila, at the foot of the Sierra de Peñalara.



Interior del catálogo de *Architecture without Architects*.



Enclosures
Garden walls, hedges and fences are looked upon with suspicion by people who are allergic to privacy. Still, screens of every conceivable sort have always been indispensable requirements of man's architecture. The perpendicular view of Lagonaki (left) at the south end of the island of Crete, shows how the people have made the walled-in buildings seem almost accidental.

The pointed roofs of thatcher-widewalls in Shimane Prefecture in Western Japan, are to keep out solid buffers from winter winds and snowstorms; the farmers coax pine trees into thick, L-shaped hedges about fifty feet high. In some parts of Northern Japan, straw screens of similar height are put up during the winter months around houses and, sometimes around entire villages.



12. Rudofsky, *The Prodigious Builders*, (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977).

13. "I believe that vernacular architecture is a particularly suitable vehicle for what I call unteaching. Or, if you will, for critically sizing up not only modern architecture but a good many aspects of our civilization", Bernard Rudofsky, conferencia no publicada en Laramie, Wyoming, 1977 recogida en Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Human designer*, 94.

14. Véase el subtítulo de *Architecture without Architects, A Short Introduction to Non-Pedigree Architecture*, Bernard Rudofsky, (New York: Museum of Modern Art, 1964), sin paginar.

15. "Just as the text is intentionally fragmentary, the illustrations are deliberately promiscuous", Rudofsky, *The Prodigious Builders*, 18.

Con este posicionamiento vital y este método de trabajo, se llega a los libros de referencia para esta argumentación que son en esencia una misma obra: en primer lugar catálogo de la exposición *Architecture without Architects* (1964) y, tras él, *The Prodigious Builders* (1977) en el que se desarrollan los textos que deberían haber acompañado a ese primer libro ilustrado. Queriendo dar una solución a los avatares arquitectónicos del momento, Rudofsky encontró la respuesta en la "arquitectura sin genealogía", un concepto no del todo coincidente con la definición actual de arquitectura vernácula y que procuró definir en el irreverentemente extenso subtítulo de *The Prodigious Builders: notes toward a natural history of architecture with special regard to those species that are traditionally neglected or downright ignored*¹². En este libro, manteniendo una metáfora naturalista, reclamaba el valor de las especies arquitectónicas que habían sido ignoradas por la historiografía y constituyen el grueso de lo construido históricamente.

En una conferencia dictada en 1977 en Wyoming decía así: "Creo que la arquitectura vernácula es un vehículo particularmente adecuado para lo que llamo des-enseñar. O, si se quiere, para la comprensión crítica no solo de la arquitectura moderna sino de unos cuantos aspectos de nuestra civilización"¹³.

En sus manos la arquitectura "sin pedigree"¹⁴ se convierte en una herramienta para enseñar a vivir y liberarse de las tiranías cotidianas del Movimiento Moderno. Por ello, sus documentos se constituyen como sugerentes catálogos antes que investigaciones rigurosas, seleccionando la información para dar una visión parcial y dirigida de lo vernáculo apoyado por un amplio despliegue visual. "Así como el texto es intencionadamente fragmentario, las imágenes son deliberadamente promiscuas"¹⁵. Sus modos de expresión son los propios de esa sociedad de consumo americana a la que debía enfrentarse; mediante fotografías hábilmente seleccionadas y breves discursos conformados para su máxima repercusión, conseguirá un reconocido éxito mediático pero también, en no pocas ocasiones, su exuberancia visual dará lugar a la perpetuación de una visión naïf, romántica y formalista de lo vernáculo por parte de los arquitectos.

Sin embargo, al traspasar este calado superficial de su discurso se hará evidente que las enseñanzas de este perspicaz comunicador no podrán reducirse, como se verá, a una mera ampliación del marco referencial formal de la arquitectura, por el contrario, complejos y furtivos valores comenzarán surgir.

Estampado diseñado por Rudofsky para Schiffer Prints, 1949.





Rudofsky,

ORIGEN DE SU PERSPECTIVA VERNÁCULA

La experiencia vital de Rudofsky está en el origen de su visión compleja y a veces contradictoria de la arquitectura vernácula. Antes de profundizar en sus lecciones, se recorrerán las distintas esferas donde germinaron sus ideas para entender los aciertos y fragilidades de su discurso.

16. "Vernacular architecture is a subject without a discipline", Lindsay Asquith, "Lessons from the vernacular", *Vernacular architecture in the Twenty-First Century*, 130.

17. "Vernacular architecture is a nineteenth-century invention", Nezar AlSayyad, *Vernacular architecture in the Twenty-First Century*, XVIII.

18. "Rudofsky's position seem suspended between revolutionary utopia and regressive nostalgia, as has also been observed about Loos's thought", Pizza, "Casas Mediterráneas en España" en *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 244.

19. Los cuadernos de viaje de Edward Lear, Ludwig Ross, Bekerley, John Murray, D.H. Lawrence, Ruskin, William Atkinson o James Cook entre los siglos XVIII y XIX son fundamentales para la redacción de *The Prodigious Builders*.

Fotografía y acuarela de Rudofsky en Santorini, 1929.



Escribe Asquith que "la arquitectura vernácula es una materia sin disciplina"¹⁶ en la que confluyen estudiosos de distintos campos con múltiples perspectivas que además han variado sustancialmente desde su conceptualización en el siglo XIX¹⁷. A pesar de su formación arquitectónica, la idiosincrasia de Rudofsky le llevó a tomar matices de muy diversas perspectivas hasta proponer una forma de mirar acorde con su formación, sus experiencias y su época.

La inclusión de la arquitectura vernácula en un discurso metadisciplinario sobre la *Lebensreform*, la reforma de la vida, puede achacarse a su formación vienesa y la influencia de Adolf Loos con quien también comparte esa "posición suspendida entre la utopía revolucionaria y la nostalgia regresiva"¹⁸, según escribe Antonio Pizza. Esta postura nostálgica y romántica del paisaje popular que está vigente en numerosos arquitectos, desde los estudios urbanos de Camilo Sitte al Mediterráneo de Le Corbusier y Sert, es el resultado de la persistencia de un modo pintoresco de observar que no es en absoluto ajeno a la arquitectura anónima. No debe olvidarse que la sensibilidad romántica novecentista se encuentra en el origen del reconocimiento de lo vernáculo, siendo la primera vez que se puso en igualdad de condiciones las producciones estéticas de la alta cultura y lo popular, renegando de la percepción absolutista de la belleza y dando pie a la valoración personal de lo pintoresco, singular e irregular. Rudofsky compartía con los viajeros románticos dos siglos anteriores este reconocimiento de lo vernáculo e incluso parte de su interés estético y agradeció su labor mediante la utilización de sus cuadernos de viaje como fuentes principales de su investigación¹⁹.



La perfecta convivencia de Rudofsky con sus contradicciones hace que este acercamiento esteticista a la arquitectura coexista con una visión contraria en el margen de pocas páginas. Si al diferenciar lo vernáculo y lo culto en *The Prodigious Builders* se centra en cualidades formales como la simetría, cinco páginas después no duda en afirmar que “lo vernáculo es mucho más que un estilo, es un código de buenas maneras sin comparación en el mundo urbano”²⁰. En este punto ya se intuye una nueva percepción sobre lo vernáculo que acerca a Rudofsky a la visión de otros arquitectos como Pagano y su reconocimiento de la “sana y honesta arquitectural rural”²¹ en la importante exposición sobre arquitectura popular italiana de 1936 que coincide con la estancia del austriaco en el país. Se trata de una visión que surge dentro de la disciplina arquitectónica pero que no se encuentra tan ligada al análisis compositivo como funcional, “mucho más próxima a las preocupaciones de los geógrafos que a las de los historiadores de arte”²² y que ponía su acento, según las teorías del relevante geógrafo Demangeon²³, sobre las relaciones entre el hombre y la materia para explicar el hábitat humano.

La filosofía tendrá también especial y desafortunada repercusión en su forma de ver estas construcciones. En consonancia con su mordaz redacción, puede decirse que su visión de la arquitectura sin genealogía conforma una arcadia que haría palidecer al mismo Homero, al compartir con su referente Heidegger la misma visión de inocencia sobre las sociedades menos desarrolladas. Esta visión colonialista es responsable de gran parte de las críticas vertidas sobre Rudofsky en la actualidad puesto que, como Marcel Vellinga reconoce, en su teoría “no hay lugar para constructores y habitantes individuales, auto-conscientes y activos.”²⁴ Este matiz crítico introduce, siguiendo el metáfora biológica de *The Prodigious Builders* y el paralelismo de la inteligencia acumulada entre la arquitectura vernácula y selección natural, la idea de constructor activo como fuerza transformadora en el mismo lugar que se incorporó la mutación en la teoría darwinista.

Reconstrucción nacionalista de la arquitectura vernácula en el Pueblo Español de Barcelona y rehabilitación folclorista del castillo de Fuenterrabía (arriba) recogidas *The Prodigious Builders* que muestran otras miradas sobre lo vernáculo.

20. “The vernacular is much more than style; it is a code of good manners that has no parallel in the urban world”, Rudofsky, *The Prodigious Builders*, 234.

21. Giuseppe Pagano y Daniel Guarniero, *Architettura rurale italiana* (Milan: Hoepli, 1936), 6.

22. Francisco Javier Monclús y José Luis Oyón, “Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas”, *Arquitectura en regiones devastadas*. (Madrid: Dirección General de Arquitectura-MOPU, 1987).

23. Ibid.

24. Vellinga, “Irritación Terapéutica” en *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 173.

25. "Just as so many anthropologists have...reconstructed anthropology as a critique of their own cultures, so architects and architectural writers use vernacular architecture as a critique of their own professional practice at home." [“Así como tantos antropólogos han reconstruido la antropología como una crítica de sus propias culturas, por lo que los arquitectos y escritores de arquitectura utilizan la arquitectura vernácula como una crítica de su propia práctica profesional como en casa”] Anthony D. King “Vernacular, transnational, postcolonial.” *Casabella* 630 – 631, (enero-febrero 1996), 62 – 70.

26. Augé, *Global / local, universal / particular*, 6.

27. Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Human Designer*, 98.

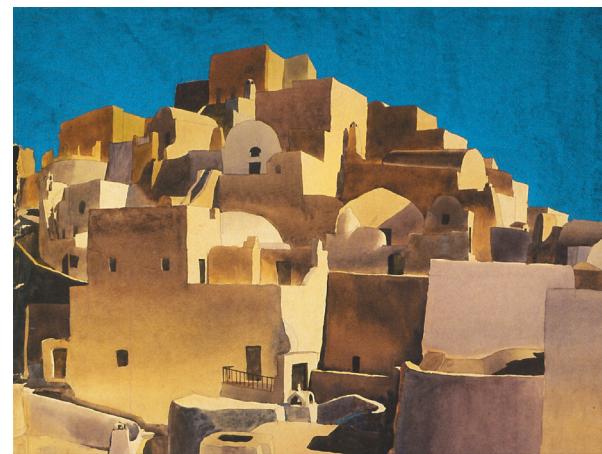
28. “Does the disappearance of architectural species native to the soil upset the balance of civilizations in the same way as the disappearance of certain animals and plants upsets the ecological balance?” Rudofsky, *The Prodigious Builders*, 13.

29. “Man kann alles verwenden, was man verwenden kann” Josef Frank, “Der Gschnas fürs G’mut und der Gschnas als Problem” 1927, en *Josef Frank: 1885 – 1967*, Johannes Spalt y Hermann Czech (Viena: Hochschule für Angewandte Kunst, 1981), 190.

Acuarelas de Rudofsky en Santorini 1929 (derecha) y Procida 1930.

De la sociología y la antropología Rudofsky aprende el estudio de culturas ajenas como reflexión sobre la propia²⁵ dentro del llamado relativismo antropológico especialmente vigente en los décadas de los sesenta y setenta. Fueron estas disciplinas las que le dieron el enfoque transcultural y la capacidad de convertir esta arquitectura anónima en una herramienta de crítica. No en vano sus estrategias son idénticas a aquellas de Marc Augé²⁶ cuando recurre a realidades menos desarrolladas para sus teorías antropológicas tanto como a las acusaciones de Lévi Strauss sobre empobrecimiento cultural por la extinción de respuestas culturales distintas a las de la cultura predominante occidental, según observó Guarneri²⁷. Ideas que se reflejan claramente en las dudas de Rudofsky cuando escribe: “¿Altera el equilibrio de las civilizaciones la desaparición de especies nativas de arquitectura de la misma manera la desaparición de ciertos animales y plantas altera el equilibrio ecológico?”²⁸

Rudofsky parece haber entendido bien la recomendación de su referente vienes Josef Frank: “utiliza todo lo que puedas”²⁹ para conformar un discurso en la que conviven todas las visiones sin llegar a decantarse por ninguna. Se consigue así un enfoque que, aunque rechazado por especialistas en materias específicas por la presencia de indeterminaciones y contradicciones, ha sido validado por su éxito mediático como el mayor divulgador del valor de la arquitectura vernácula y como puerta iniciática para sus estudiosos.





The Face of America. Exposición de Bernard Rudofsky y Peter H. Harnden para el pabellón americano de la Exposición Internacional de Bruselas, 1958.

Rudofsky,

ENCUENTRO CON ESPAÑA

El paisaje vernáculo del país fue clave para la formulación de su pensamiento y dio lugar a una larga relación del arquitecto con este territorio que comenzó en la biblioteca y terminó en su propia casa.

Decía Rafael Moneo que “la familiaridad lleva a confundir lo arbitrario con lo inevitable”³⁰. Para cuestionar la arquitectura aprendida, la que nos resulta familiar, la enfrentaremos con algo que está lejos de su proceder disciplinar pero cerca geográficamente, la singularidad de los paisajes preindustriales de ese país. Se trata de una táctica que el propio Rudofsky ya utilizó como comisario del pabellón nacional estadounidense de la Expo de Bruselas de 1958 cuando confrontó al público, decidido como siempre a romper las convenciones, con los objetos cotidianos del país de forma que, al mostrarse en otro contexto, hacían patente el exotismo de una cultura que no se consideraba a sí misma como tal³¹. Esta estrategia de investigación sobre lo propio, poco reconocida entonces por sus compatriotas pero cercana al habitual primitivismo de las vanguardias artísticas en las que se formó, es la que se utilizará en este trabajo en adelante. Sin embargo, la limitación en este trabajo a los ejemplos españoles cuya arquitectura conocemos, permitirá centrarnos en estrategias antes que particularidades formales. Sumergidos en un ámbito cultural, resulta más sencillo identificar el interés de un asentamiento exótico que revisitar los paisajes aprendidos para ser capaz de interpretarlos según otros valores. Por ello, para mayor validez, cercanía y reflexión, la investigación se centrará en el ámbito español de cuyo interés es prueba la decidida relación del autor con este país.

Cuando los portugueses realizaron su Inquérito sobre arquitectura popular ya alertaron de la inexistencia de una arquitectura nacional³², por el contrario aceptaron la suma de identidades y referencias como un valor. La situación peninsular es una condición determinante que hace convivir el aislamiento inmediato con conexiones entre realidades remotas y discordantes entre sí. La divergencia climática y cultural resulta en una variedad significativa de soluciones dentro de un pequeño territorio de gran interés.

30. Rafael Moneo, *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura: discurso del académico electo José Rafael Moneo Vallés leído en el acto de su recepción pública el día 16 de enero de 2005 y contestación de Fernando de Terán Troyano*, (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 2005).

31. “Reactions to the exhibits ranged from bewilderment, confusion, and anger to accusations of sabotage among American visitors who couldn’t recognize their way of life in Rudofsky’s portrait”, Felicity Scott, “Encounters with the face of America” in *Architecture and sciences: Exchanging Metaphors*, ed Antoine Picon and Alexandra Ponte, (Nueva York: Princeton Architectural Press, 2003), 256 – 91.

32. “Portugal, por exemplo, carece de unidade em matéria de Arquitectura. Não existem, de todo, uma Arquitectura portuguesa ou uma casa portuguesa. Entre uma aldeia minhota e um monte alentejano há diferenças muito mais profundas do que entre certas construções portuguesas e gregas.” *Arquitectura popular em Portugal*, (Lisboa: Sindicato dos arquitectos, 1961), XX. Véase también Anexo 1. Fragmentos de una conversación con Álvaro Siza.

Fue Frigiliana, Málaga, el lugar escogido por el matrimonio Rudofsky para levantar su propia casa después de haber visitado toda la Europa mediterránea³³. Aunque este hecho podría ser suficiente para un autor según el cual la elección del lugar donde vivir era manifestación de la libertad y reflexión humanas³⁴, su relación con España había comenzado mucho antes. A tenor de sus propios cuadernos de notas se inicia en bibliotecas de todo Nueva York y se afianza en el archivo de la Hispanic Society donde pudo consultar una envidiable bibliografía³⁵. Es reconocido también que su amistad con Sert y las visitas a la biblioteca pública de Nueva York³⁶ fueron las responsables del gran número de ejemplos españoles que pueden verse en las páginas de *Architecture without Architects* y *The Prodigious Builders*, que trabajó durante dos años en un documental con Michael Blackwood³⁷ sobre arquitectura tradicional en España que no llegó a realizarse y que su amistad con José Guerrero y Coderch permitieron la construcción de la casa y afianzaron sus lazos con este territorio.

Sin embargo, son las cifras las que validarán esta limitación geográfica. Como Guarneri recoge en *A Human Designer*³⁸, casi la mitad de las ilustraciones europeas de *Architecture without Architects* y más de un cuarto de las de *The Prodigious Builders* pertenecen a construcciones situadas en la península ibérica suponiendo un 15 y 13% del total. Puede decirse, por tanto, que la relación con este país no es casual sino al contrario, Rudofsky encontró aquí condensado su paradigma. Sobre esta estrecha relación y su particular manera de observarnos se indagará en los capítulos siguientes.

33. Los viajes mediterráneos de Rudofsky comienzan al acabar su formación con un crucero del Danubio a Estambul (1925) y continúan con Asia Menor (1925), Francia (1926), Italia (1927), Grecia (1929) y Capri (1931) y residirá en Italia con interrupciones desde 1932 hasta 1938 entre Capri, Nápoles y Milán pero no fue hasta 1963 cuando visitó España. Véase, Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Human designer*, 15-27 e Iñaki Bergera, "Spain, photographs without photographer" en *Bernard Rudofsky, Desobediencia crítica a la modernidad*, 180-200.

34. "Man's physical freedom manifests itself no doubt in his ability to choose the place where he wants to live. Whereas immature reflection tends to judge by usefulness alone, a discriminating mind may ask its share of beauty". Rudofsky, *Architecture without Architects*, sin paginar.

35. Véase Anexo 2 sobre la Bibliografía consultada por Rudofsky sobre España según sus cuadernos personales.

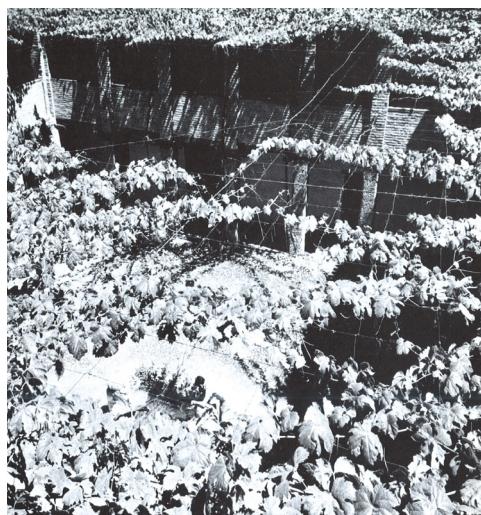
36. Véase Rudofsky, *The Prodigious Builders*, (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich. 1977)

37. Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Human Designer*, 28.

38. Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Human Designer*, 142.



El mundo según Rudofsky. Mapa de densidad y localización de los ejemplos aparecidos en *Architecture without Architects* y *The Prodigious Builders* que muestra la especial presencia del Mediterráneo en general y especialmente la península ibérica (ilustración del autor).



Página anterior. Fotografías de Rudofsky de Andalucía en *Streets for the People* (arriba) y *The Prodigious Builders*.

LECCIONES

En adelante, las reflexiones de Rudofsky en relación a nuestro paisaje vernáculo han sido sintetizadas en forma de lecciones que recogen su pensamiento extendido por publicaciones, conferencias y exposiciones y se contrasta con referencias actuales que matizan, extienden o eventualmente contradicen sus visiones.

Se han escogido para el trabajo las lecciones que se consideraban que podían ensanchar la actual concepción de la arquitectura vernácula quedando otras relegadas no por tener menor valor sino mayor divulgación: el perfecto funcionamiento térmico de la arquitectura vernácula, la pertinencia de su escala o su colocación sobre el territorio son conceptos que los arquitectos mereceríamos tener ya asimilados. Hoy, irremediablemente condicionados por el zeitgeist, la arquitectura vernácula es usada habitualmente para investigar sus características ecológicas, su funcionamiento pasivo y la racionalidad de su construcción y Rudofsky también era plenamente consciente de ello cuando decía que “lo que llamamos viviendas primitivas son viviendas gobernadas por factores ecológicos”³⁹. Del mismo modo, las más directas lecciones de Rudofsky sobre España se basan en el valor otorgado a lo público en el ámbito urbano, resultado de un clima particular y un entendimiento propio de las relaciones sociales y del valor de lo cotidiano. Sin embargo este trabajo quiere demostrar que, a partir de lo sugerido por la teoría de Rudofsky, el conocimiento que podemos extraer de ella puede ser aún mucho más amplio.

Las tres lecciones seleccionadas, como las fotografías que ilustran su discurso, muestran niveles de atención a las distintas escalas; desde la vista general que reflexiona sobre creación comunitaria del paisaje hasta el pequeño detalle da muestras de calidad humana en las construcciones. Estas tres lecciones han sido escogidas por aportar visiones nuevas a la habitual concepción de los arquitectos sobre la arquitectura vernácula y por resumir las principales ideas de Rudofsky respecto a las construcciones humanas; la relación de las mismas con el territorio, la relación con el hombre y la creación de las propias construcciones.

39. “What we call primitive dwellings were dwellings governed by ecological factors”, Rudofsky, *The Prodigious Builders*, 11.

Lección 1,

DE LA CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE

Esta lección reivindica la arquitectura como una herramienta de mediación entre el hombre y su entorno que adquiere una gran refinamiento en el ámbito vernáculo y tiene como resultado la creación de un paisaje cultural que se aprecia como pertinente.

40. "The dough, the bread", Rudofsky citado por Guarneri en "The Art of Dwelling", *Lessons from Bernard Rudofsky*, 132.

41. Richard T.T. Forman, *Land Mosaics: The ecology of Landscape and regions*, (Cambridge, England; New York: Cambridge University Press, 1995).

42. Rudofsky, *The Prodigious Builders*, 5:

"Architecture without architects, as I call the topic at hand, is not just a jumble of building types traditionally slighted or altogether ignored, but the silent testimonial to ways of life that are heavy on acute insight, albeit light on progress".

Vernacular buildings "deal with architecture as a tangible expression of a way of life rather than as the art of building".

43. Albert Cuchí, "Somos paisaje" en El Blog de Albert Cuchí, (<https://albertcuchi.wordpress.com/2014/11/30/somos-paisaje/>, 2014).

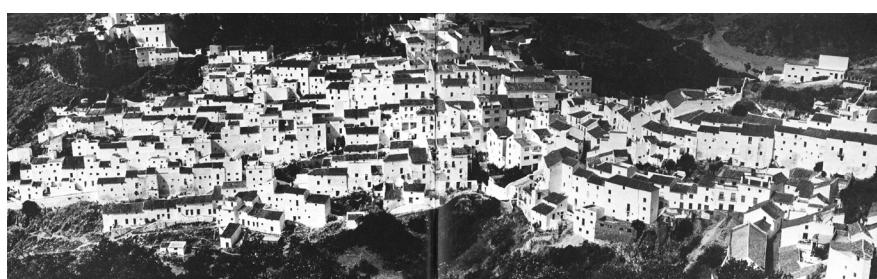
Casares en *The Prodigious Builders*.

Más allá de expresar las formas de vivir que tanto interesaban al autor, la arquitectura es la principal herramienta que nos permite relacionarnos de manera directa con el entorno. Cuando Rudofsky la estudiaba, su mirada no se quería dirigir hacia las obras singulares de la historia sino a aquella anónima masa de construcción prosaica y abundante, "la masa, el pan"⁴⁰ y antes que preocuparse por su formalización le interesaba el paisaje que conformaba. La visión contemporánea define el paisaje como el resultado de la interacción de los procesos naturales y antrópicos sobre el territorio⁴¹ y por tanto, consecuencia y expresión del modelo de gestión de los recursos de la sociedad que lo ocupa. Esta idea, si bien nunca fue formulada por Rudofsky explícitamente, subyace en sus textos cuando escribe sobre el paisaje como un testimonio, un resultado o una expresión de un modo de vida:

"Arquitectura sin arquitectos, como llamo el tema que nos ocupa, no es sólo un revoltijo de tipos constructivos tradicionalmente despreciados o ignorados por completo, sino el testimonio silencioso de formas de vida que son pesadas en su visión aguda aunque ligeras en los avances".

*"Los edificios vernáculos "abordan con la arquitectura como la expresión tangible de una forma de vida y no como el arte de la construcción"*⁴².

En consonancia con esta percepción del paisaje como resultado de una relación con el territorio, un juicio sobre el paisaje inadecuado –feo- no es otra cosa que, según Albert Cuchí, un juicio sobre la "expresión de una forma de vivir inadecuada, impertinente en ese lugar y que, en consecuencia, debe ser cambiada"⁴³. La validez de los paisajes visitados por Rudofsky no se debe sólo a sus posibles valores formales sino a la validez intrínseca de modos de relación armónicos de una sociedad con la construcción de su medio y por consiguiente, las críticas de Rudofsky sobre el paisaje contemporáneo pueden considerarse un continuo de su revisión sociológica.



Homogéneos, caóticos o pintorescos los paisajes eran y siguen siendo el resultado de múltiples intervenciones y por tanto de una construcción colectiva, una empresa comunitaria⁴⁴ en la que él encontraba los mayores logros de las sociedades⁴⁵. Observaba Rudofsky en el caso de estas arquitecturas anónimas cómo la masa construida no atendía sólo a intereses particulares sino al contrario, estaba irremediablemente dirigida a la construcción de una supra-unidad urbana para la consecución del bien común en la que los constructores “raramente subordinan el bienestar general a la búsqueda de beneficio y progreso”⁴⁶.

En esta clave de construcción comunitaria leía Rudofsky las poblaciones españolas en las que los tipos no sólo tenían valor tanto por sí mismos como por la capacidad de agregación holística. El ritmo lento de la construcción y la experiencia del lugar convertía el caserío en una masa reflexiva con capacidad para obtener el mayor resultado con intervenciones menores. Pequeños gestos se convierten en buenos ejemplos para esta lección; la adecuada colocación de una balconada corrida proponía nuevos usos: podía convertir cualquier plaza en una corrala o una plaza de toros sin necesidad de levantar nuevos edificios, la organización correcta del caserío periférico garantizaba el resguardo de las calles interiores, una mínima evolución del tipo techaba la calle. Precisamente el tipo era el resultado material de conciliar tanto la construcción como la relación urbana en un esquema omnipoente.



44. “The accent on a communal Enterprise” Rudofsky, *Architecture without Architects*, sin paginar.

45. “Creía que los mayores logros de la arquitectura occidental no los constituyan los edificios individuales (...) sino en los sistemas urbanos”, Guarneri, *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 100.

46. “They rarely subordinate the general welfare to the pursuit of profit and progress”, Rudofsky, *Architecture without Architects*, sin paginar.

Plaza mayor de La Alberca en Salamanca (izquierda) en *The Prodigious Builders* y Aíbar, Navarra, en *Architecture without Architects*.





Antigua plaza de toros de Tarazona en *The Prodigious Builders*.

Si la unidad mínima urbana, la casa, podía convertirse por agrupación en un edificio, éste igualmente podía ser ocupado por ella y reconvertirse en un pedazo de ciudad a partir de la gestión adecuada de las escalas de cada elemento. Los ejemplos de Rudofsky ponen de manifiesto cómo los mismos edificios que acogen nuestra vida doméstica son los que crean la ciudad y el paisaje y nos permiten reconocer cómo el resultado de la arquitectura trasciende al del edificio.

47. "They had no love for the land and the things that grew on it. The soil held no mystical attraction for them. Trees found no favor in their eyes", Rudofsky, *The Prodigious Builders*, 255.

48. Ibid.

La sutileza y delicadeza en el tratamiento de su medio a pesar de las limitaciones no se restringía a lo urbano, por el contrario, se hacía aún más patente en el tratamiento de la tierra. Nostálgico de su origen europeo, Rudofsky veía cómo la visión conquistadora americana de perpetuaba desde los pioneros conquistadores que "no amaban la tierra y lo que crecía en ella, el suelo no ejercía en ellos ninguna atracción mística. Los árboles no encontraban favor en sus ojos"⁴⁷. Entre tanto en el viejo mundo, aún percibía la relación con la tierra como algo sagrado en pobladores conscientes de que en la viabilidad de su modo de vida, en el paisaje que estaban creando, estaba su capacidad de permanencia y Rudofsky lo mostraba con un acercamiento más prosaico; la indiferencia de los agricultores americanos a aplicar el barbecho y regenerar su tierra frente a su aplicación en China desde hace más de cinco mil años⁴⁸.

49. John May, "Infrastructuralismo: la patología de las externalidades negativas" en *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* 262, (Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Septiembre 2011), 6 -9.

50. Niccola Russi, "Landscape has no rear" en Laboratorio Permanente para la Bienal de Venecia de 2014: <http://www.laboratoriopermanente.com/?p=2156>.

Esta desidia es la misma que alimenta la actual producción de externalidades negativas, efectos perjudiciales sobre paisajes enajenados, que el constructor anónimo no podía permitirse. En su artículo para Quaderns, Infrastructuralismo, John May explica así esta enajenación de subproductos: "La emanación material de la modernización es continuamente liberada a través de las infraestructuras hacia un exterior que (...) puede ser cualquier repositorio de acumulaciones exponenciales continuamente externalizadas: el centro de la ciudad o sus periferias territorializadas, los países del sur o la atmósfera superior, el pulmón interior o el tejido adiposo...cualquier lugar más allá del alcance normal de percepción de la población"⁴⁹. Hemos hecho que participen en nuestro sistema económico realidades desfavorecidas que desprenden de este peso a nuestra conciencia. Ni siquiera podemos percibir la repercusión completa de nuestras acciones sobre el territorio porque hemos creado un paisaje interconectado cuyos ciclos no son locales.

Los constructores anónimos de Rudofsky, limitada su capacidad de actuación a confinados espacios geográficos y obligados a convivir con el resultado de sus acciones, tenían bien clara una lección que resurge hoy: “Landscape has no rear”⁵⁰, a saber, el paisaje no tiene trasera ni posibilidad de esconder los errores y el único modo válido de actuación es el de este constructor cuyas premisas eran la aceptación e incorporación total del excedente, accidentes y contrapartidas al proyecto.

Rudofsky admiraba esta forma de hacer de sus constructores prodigiosos que “en lugar de intentar conquistar la naturaleza, como nosotros, daban la bienvenida a los vaivenes del clima o a los desafíos de la topografía”⁵¹, contrarios a una visión del proyecto moderno que tantas veces dirige la arquitectura para dar la espalda a las irregularidades, consumando visiones hipócritas⁵³ en las antípodas de esta arquitectura sin genealogía cuya virtud es convertir las restricciones en oportunidades. Lo que Rudofsky muestra en sus fotografías son equilibristas del accidente que, a hombros de su tradición, consiguen una sincronía con el medio que les lleva a concebir una construcción sin apenas externalidades negativas sobre el entorno; sus excedentes y subproductos son recursos para otros procesos.

Este acercamiento en el ámbito material se consigue mediante la reunión de procesos que utilizan los excedentes mutuamente, si la agricultura requiere espacios libres de rocalla y la explanación de las laderas necesita material de contención, el excedente pétreo de la limpieza de los campos se utilizará para la construcción de los muros que permitirán la horizontalidad⁵⁴ del terreno o la protección del viento. Mediante la reunión de estos procesos se crea una herramienta de antropización responsable consistente en la ordenación de la materia existente antes que en la aportación de nuevos componentes.



50. Niccola Russi, “Landscape has no rear”, en Laboratorio Permanente para la Bienal de Venecia de 2014: <http://www.laboratoriopermanente.com/?p=2156>, 2014

51. “Instead of trying to conquer nature, as we do, they welcome the vagaries of climate and the challenge of topography” Rudofsky, *Architecture without Architects*, sin paginar.

52. “To a certain extent, the modern Project managed architecture by turning its back on the irregularities” Martí Perán y Andrea Aguado ed. *After Architecture. Typologies of the Afterwards*. (Barcelona: ACTAR y Arts Santa Mònica, 2009), 50.

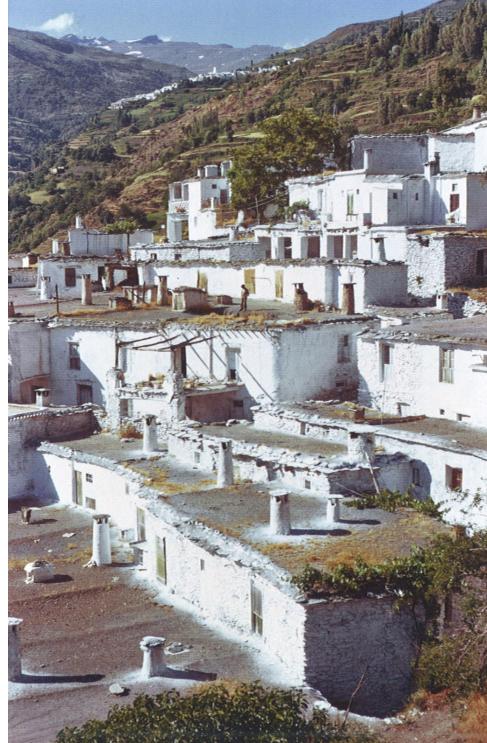
53. Las constantes manifestaciones NIMBY (Not In My Back Yard) o SPAN (Sí, pero aquí no) en los países desarrollados manifiestan la falta de coherencia entre el ritmo de consumo y la aceptación de sus consecuencias por parte de nuestra sociedad.

54. Véase Conversación con Toni Gironès en el Anexo 1 para una interpretación contemporánea de este sistema estudiado en su tesis “Arquitecturas Espontáneas: Reflexiones sobre constantes en arquitectura”.

Muros protectores del viento en las Islas canarias aparecidos en *The Prodigious Builders* (izquierda) y los aterrazamientos agrícolas frente a la casa de Frigiliana fotografiados por Rudofsky en 1969-71.



Cubiertas en las Alpujarras granadinas fotografiadas por Rudofsky en 1974 (derecha) y poblado bereber aparecido en *The Prodigious Builders*.



55. Eduardo Prieto, *La arquitectura de la ciudad global: redes, no-lugares, naturaleza*, (Madrid: Biblioteca Nueva, 2011), 77.

56. "El deterioro es útil cuando apoya la vida y su desarrollo, y pernicioso cuando los residuos se bloquean, se acumulan en forma tóxica o causan la perdida de material orgánico", Kevin Lynch y Michael Southworth, *Echar a perder: un análisis del deterioro*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005), 168.

57. "The beauty in this architecture has long been dismissed as accidental, but today we should be able to recognize it as the result of rare good sense in the handling of practical problems" Rudofsky, *Architecture without Architects*, sin paginar.

Creativos sistemas urbanos distintos al la calle surgen desde el accidente. En los casos más singulares podemos ver como la aceptación de la topografía ha permitido la creación de configuraciones en las que la cubierta de la vivienda se convierte en espacio público para la vivienda superior, en una creativa disposición pocas veces superada por el urbanismo académico cuyo resultado es la separación vertical de lo público y privado. Si el pensamiento de Rudofsky, contaminado por Heidegger, mantenía una idea de habitar donde el hombre "cuida lo que ya existe pero es más bien indiferente a lo que debería existir. Es, por tanto, más memorioso que utópico"⁵⁵, sus propios ejemplos abren brechas en su discurso al mostrar la arquitectura como la constructora de un lugar y no cómo su mera conservadora.

La aceptación que vemos en el constructor anónimo de contrapartidas y accidentes no sólo se da en la gestión responsable del material o del espacio urbano sino que ha llegado a materializarse en su mayor refinamiento como una categoría estética en las culturas tradicionales más sensibles. La cultura japonesa con la que Rudofsky convivió dos años es el caldo de cultivo del Wabi Sabí, una corriente estética y filosófica que considera que las impurezas y desperfectos, así como el paso del tiempo y los accidentes no sólo dan belleza sino valor y dignidad a la materia. Una técnica como kintsukuroi, consistente en la reparación de piezas cerámicas mediante pan de oro que ennoblecen las fisuras, trasciende la occidental seducción por el accidente, presente desde el viajero romántico hasta el museo Paul Virilio. Se trata, como defendía Kevin Lynch, de convertir el deterioro en un proceso más, enriquecedor⁵⁶ en el cómputo total. Esta actitud no difiere de la lectura que hacía Rudofsky de la belleza de la arquitectura vernácula cuando escribía que: "la belleza en esta arquitectura ha sido continuamente descartada como accidental, pero hoy deberíamos ser capaces de reconocer que es el resultado de la excepcional buen sentido en el manejo de problemas"⁵⁷.



Cerámica reparada por la técnica del kintsukuroi japonés.



Parque Matisse de Gilles Clément en Lille (arriba) y puesta en valor de restos romanos de Toni Gironès en Guissona.

Quizá no está tan distante el día en el que desarrollemos estrategias que no sólo permitan las fisuras en nuestra arquitectura sino que la hagan mejorar pues ocasionalmente afloran autores cuya labor profesional se mueve en estos términos.

58. Gilles Clément, *Manifiesto del tercer paisaje*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2007).

59. "Une feuille morte tombée au sol n'est pas une souillure, c'est une nourriture" Gilles Clément. *L'homme symbiotique*, (Melle, 2007).

60. Véase Anexo 1, Conversación con Toni Gironès.

61. "The wisdom to be derived goes beyond economic and esthetic considerations, for it touches the far tougher and increasingly troublesome problem of how to live and let live, how to keep peace with one's neighbors, both in parochial and universal sense." Rudofsky, *Architecture without Architects*, sin paginar.

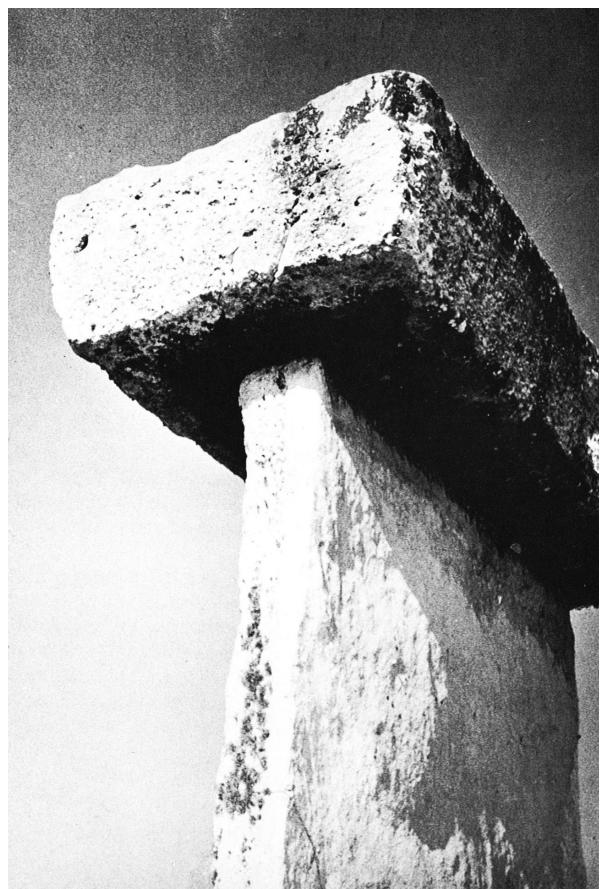
62. Yi-Fu Tuan, *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. (Barcelona: Melusina, 2007), 10.

Así se entiende el Tercer Paisaje⁵⁸ de Gilles Clément, que reconoce la capacidad creativa de los territorios sobrantes, de las plantas que surgen accidentalmente en nuestros jardines o la capacidad generativa del excedente muerto: "una hoja muerta caída en el suelo no es una mancha, es un alimento"⁵⁹. Ya dentro de la arquitectura, la obra de Toni Gironès es una muestra construida de la capacidad del excedente, los ciclos naturales y el propio lugar. Si en Barcelona la urbanización de un pequeño espacio público puede realizarse con la fábrica de las viviendas que antes lo ocuparon, en el yacimiento de Can Tacó la piedra licorella del lugar con una mínima ordenación y estructura dará vida a las ruinas romanas y el propio óxido resultado de la degradación del acero será su protección. Aún más allá, en Guissona, las lluvias torrenciales que amenazan el estado de los restos arqueológicos y son la fuente del problema serán tratadas, gestionando el tiempo y la tierra, hasta convertirse en una ayuda para la conservación de los restos⁶⁰.

Rudofsky ya había advertido que el estudio de la arquitectura vernácula iba a sobrepasar su materia:

*"La sabiduría que se deriva va más allá de las consideraciones económicas y estéticas, abarca el problema mucho más difícil y cada vez más problemático de cómo vivir y dejar vivir, cómo mantener la paz con los vecinos, tanto en sentido parroquial y universal"*⁶¹.

Las conclusiones obtenidas en esta lección no son distintas de los valores y actitudes de la Topofilia⁶² que Yi-fu Tuan antepone a cualquier acción en el entorno. A partir del estudio de lo vernáculo, esta lección hace evidente como cambiaría la arquitectura y el paisaje que creamos y habitamos de generalizarse esta manera de enfrentar los problemas. De los constructores anónimos se toma su manera de relacionarse con el medio: aceptando contrapartidas y limitaciones e incluyéndolas como base del proyecto en todos los niveles, de lo material a lo espacial e incluso estético. Se extrae también cómo el resultado de la arquitectura excede con mucho al edificio, la arquitectura deja de entenderse por sí misma y pasa a ser un elemento de mediación y construcción del lugar.



Dolmen en Puenteareas (página siguiente) y taula menorquina en *The Prodigious Builders*.

Lección 2,

DE LO NECESARIO Y LO TRIVIAL

Esta lección propone mirar en detalle la arquitectura vernácula para reconocer la presencia de concesiones a actitudes existenciales que trascienden el acercamiento funcionalista.



63. "They deal with architecture as a tangible expression of a way of life rather than as the art of building", Rudofsky, *The Prodigious Builders*, 5.

64. Ignasi de Solà-Morales, "Arquitectura y existencialismo" en *Diferencias. Tópografía de la arquitectura contemporánea*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 25-33.

65. Rudofsky, *The Prodigious Builders*, 80.

66. "Oliver, por ejemplo, ha dejado escrito que decidió publicar *Shelter and Society* como respuesta a *Architecture without Architects* de Rudofsky por la insatisfacción que le causaba el enfoque estético y formal", Vellinga, "Irritación terapéutica" en *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 168.

La arquitectura como producto cultural es testimonio construido de los modos de vivir y por ello una herramienta para el análisis posterior de sus habitantes, especialmente en los constructores vernáculos, quienes Rudofsky consideraba que "trataban la arquitectura como una expresión tangible de un modo de vida antes que un arte de la edificación"⁶³. Al estudiar las construcciones vernáculas con un enfoque internacional comparativo, Rudofsky consiguió desentrañar actitudes comunes a todas las civilizaciones y acercarse mediante el estudio de sus arquitecturas, a la comprensión del hombre. Avalado por el primitivismo, Rudofsky pretendía "ver en lo vernáculo lo esencial humano antes de contaminaciones posteriores"⁶⁴ y por tanto, estas construcciones eran prueba de nuestra idiosincrasia original. Si a través del paisaje podíamos hacer un juicio a las sociedades, su arquitectura nos remite directamente a sus individuos; la primera lección trataba la arquitectura como mediación entre el planeta y el hombre, esta lo hará como mediación del hombre consigo mismo.

Una de estas actitudes globales que Rudofsky observó fue que, por difícil que resultara la supervivencia, los constructores anónimos encontraban espacio para lo que él llamaba "alimento del alma": arte, hedonismo, creencias o sensualidad. La arquitectura vernácula es una evidencia construida de estas concesiones, aún más, Rudofsky afirma que "las primeras construcciones no fueron funcionales, fueron para el espíritu"⁶⁵, que el hombre anteponía sus creencias al pragmatismo y en este sentido se deleitaba en taulas y dólmenes ibéricos, construcciones prehistóricas de origen trascendente que eran los últimos vestigios de sus moradores y cuya fábrica superaba en mucho a la de las viviendas.

Es bien cierto que este tema da lugar a contradicciones en el discurso de Rudofsky en el que el constructor individual era valorado por su saber existencial al tiempo que se consideraba la arquitectura como un automatismo, una actividad autónoma desligada de los individuos que la creaban y que tenía más que ver, en la metáfora biológica que el autor sostenía, con la selección natural. Recientemente, el profesor Paul Oliver, cuyos libros son una respuesta a *Architecture without Architects* por considerarlo un rastreo superficial, mantiene el estudio sobre la capacidad simbólica de la arquitectura⁶⁶. Por su parte, Marcel Vellinga, hace referencia explícita al legado

del austriaco cuando reconoce que la lección de Rudofsky consiste en recordarnos que incluso en los casos más extremos de necesidad, la arquitectura no debe solo abrigarnos a nosotros sino a nuestras actividades, creencias y tradiciones culturales⁶⁷. En definitiva, incluso los dos especialistas en arquitectura vernácula más críticos con la mirada romántica de Rudofsky valoran su aportación en este sentido al estudio de esta arquitectura.

Los destellos de humanidad eran especialmente visibles para un arquitecto practicante del hedonismo de la cultura vienesa⁶⁸ y la *lebesweise*⁶⁹ que reclamaba para la modernidad los mismos valores. Con esta lectura, Rudofsky atacó en su momento las aseveraciones de la modernidad centroeuropea y enfrentó su visión a la mecanización doméstica estudiada por Sigfried Giedion⁷⁰ tanto como a la *existenzminimum* de Bruno Taut. Rudofsky no estaba solo, caminaba de la mano del existencialismo filosófico vigente y de una vertiente de los propios arquitectos que, en plena reconstrucción europea de postguerra, revelaba en el seno de los propios CIAM la dimensión existencial de la arquitectura⁷¹.

Si en su momento la arquitectura vernácula validaba la visión existencialista, hoy, consiguiendo de nuevo purgarnos de prejuicios e ideas concebidas, puede ayudarnos de nuevo a realizar un segundo ataque y redefinir el concepto de necesidad. La sensibilidad de Rudofsky permite redelimitar lo necesario y desmontar los acercamientos que vienen utilizando la arquitectura vernácula para validar aproximaciones estrictamente funcionales. Con la misma fuerza en sus postulados originales, la ecología es el nuevo racionalismo y se presenta con el mismo carácter redentor. Además, como ya hicieran los racionalistas, se acerca a la arquitectura vernácula con una mirada parcial ahora dirigida hacia una perfecta adecuación climática. Conocida la historia de la arquitectura, puede preverse que, si no se ejercita con prudencia y capacidad crítica, puede llevar a dogmatismos como ya sucedió con el racionalismo. Se corre el riesgo de llegar a absurdos tales como obligar al aislamiento total del exterior, incluso en países templados, en defensa de un confort entendido únicamente como un rango de datos, desligado del propio clima exterior y otras necesidades humanas. ¿Qué sentido tendría crear climas controlados si no somos capaces de crear las condiciones completas de habitabilidad para un ser consciente? Para Toni Gironès, una importante lección de los constructores vernáculos consistía en ser capaces de aliarse con el clima mediante la arquitectura para mejorar su habitabilidad e incluso convertirlo en fuente de placer: “Precisamente son culturas que saben el valor del sol en el momento del año que corresponda y con el clima que habitan. Saben por dónde sale, por dónde se pone, qué pasa por la mañana, qué pasa por la tarde. Saben de donde viene el viento dominante, cuando quieren aliarse con él o cuando quieren protegerse. Saben del valor del agua, saben del valor de las corrientes de aire cuando cruzan masas vegetales y se enfrián. Eso al final tienen que ver con una manera de entender el medio vivirlo y disfrutar del tiempo”⁷².

Los distintos contactos con la arquitectura, bien sean climáticos, funcionales o existenciales suelen compartir un mismo y afortunado fin: la habitabilidad. Difieren,

67. Ibid. 173.

68. Decía Rudofsky: “I come from a country notorious for its frivolity and therefore I do not share the cheerless outlook of Puritans and Protestants”, el texto aparece en un manuscrito de una conferencia en Aspen recogido en Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Human Designer*, 242-53.

69. Guarneri en “The art of Dwelling” en *Lessons from Bernard Rudofsky*, 132.

70. Ibid.

71. Eran notables las voces divergentes del futuro TEAM X que reclamaban, como Aldo Van Eyck en el CIAM de 1947 en Bridgewater, la satisfacción de las necesidades humanas de tipo emocional en las reconstrucciones post bélicas.

72. Véase Anexo 1, Conversación con Toni Gironès.

Ventana con hendiduras para controlar la calle desde el interior de Arcos de la Frontera en *The Prodigious Builders* (arriba) y jardín de la casa en Frigiliana 1969-71.



73. Guarnieri, "Un catálogo de posibilidades", *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 82.

74. "The quality of life that Rudofsky proposed has nothing to do with luxury, and even less with consumerism" Guarnieri, *Lessons from Bernard Rudofsky*, 134.

75. "Rudofsky maintained that it was crucial that people concern themselves with trivial questions," Monika Platzer en la introducción a *Lessons from Bernard Rudofsky*, 20.

76. Nuccio Ordine, *La utilidad de lo inútil. Manifiesto*, (Barcelona: Acantilado, 2013), 18, 18, 15, 18, 75.

sin embargo en lo que cada uno considera necesario para lograrla. Frente a un confort térmico o una distribución de eficacia fordista, la lección que Rudofsky supo extraer incorporaba un abanico de requerimientos estrictamente no necesarios para el abrigo del cuerpo que cubrían el espectro existencialista; de la trivialidad a la trascendencia, la sensualidad o el hedonismo. Considerar las actitudes existenciales dentro del concepto de lo necesario requiere desarrollo y precaución: por ejemplo, de hallarse nuestras necesidades condicionadas por la publicidad, esta actitud podría validar acercamientos prosaicos. Al observar su hombre contemporáneo, Rudofsky veía cómo estas necesidades venían a suplirse por elementos materiales, desarrollando unas ideas sobre lo útil y lo bello "rara vez confirmadas por los hechos"⁷³. Como ha recogido en diversas publicaciones Andrea Bocco, él proponía una forma de vida que "no tenía nada que ver con el lujo y menos incluso con el consumismo"⁷⁴. Dentro del enfoque primitivista, la lógica de los constructores vernáculos aún le permitía reconocer actitudes verdaderas en sus construcciones que se recorreran a continuación.

Lo trivial

El valor de lo trivial se recoge en *The matter of Trivia*, un capítulo de su libro *The Prodigious Builders* en el que indaga en la importancia de las menudeces cotidianas. Defendía que era "crucial para las personas preocuparse con cuestiones triviales"⁷⁵ que eran en definitiva las cuestiones del bienestar. Incapaz de encontrar estas preocupaciones en los libros existentes sobre arquitectura vernácula, Rudofsky tendrá que realizar sus propias fotografías en busca de estos elementos triviales especialmente durante los viajes a España creando su propio *kunstkabinett*.

Esta condición de inutilidad observada en la arquitectura es la que Nuccio Ordine defiende citando a innumerables intelectuales de distintos campos en su libro "La utilidad de lo inútil: manifiesto". El texto reconoce que "en los pliegues de las actividades consideradas superfluas, en efecto podemos percibir los estímulos para pensar un mundo mejor, para cultivar la utopía" y "transformar una vida plana, una no-vida, en una vida fluida y dinámica". Desdeña a quienes evalúan "la quantitas y no la qualitas" o defiende que "en la escala de los seres, sólo el hombre realiza cosas inútiles". Idea que refuerza citando a Italo Calvino: "Nada es más esencial para el género humano, sugiere el novelista y ensayista italiano, que las actividades que aparecen absolutamente gratuitas e inesenciales"⁷⁶.

Sensualidad y hedonismo

Los escritos de Rudofsky dan lugar a multitud de enunciados hedonistas entre los que destaca su máxima: “we shouldn’t live practically, we should live pleasurable”.

De la mano de la sensualidad y el hedonismo Rudofsky valoraba la importancia de la percepción corporal de forma similar, por ejemplo, a los actuales textos de Juhani Pallasmaa. Si Pallasmaa tiene que recurrir a una recua de intelectuales para justificar que “la corporeidad no es una experiencia secundaria; la existencia humana es fundamentalmente un estado corporal”⁷⁷, Rudofsky viaja a los hechos y le sirve un baño o una cama para mostrarlo. Nada muestra esta búsqueda como su más importante proyecto dentro de su reducida obra construida, su propia casa en Frigiliana, donde hizo del cuerpo una herramienta de disfrute y de los actos cotidianos, oportunidades de placer. Buscando recuperar, en definitiva, la dignidad de la vida material al modo de los países mediterráneos.

Pensemos cómo la modernidad había vetado la posibilidad de confiar en los sentidos para juzgar la arquitectura, su habitabilidad o la belleza apareciéndose en posturas tan flexibles como la escolástica cristiana del siglo XIII⁷⁸. En su último ataque a la ortodoxia arquitectónica, Rudofsky va a describir los trulli, unas características construcciones de la región de Puglia, como bonitos e idílicos⁷⁹. Solo quienes se han formado dentro de la modernidad reconocen lo insurrecto de decir que “en las artes y en la arquitectura los placeres sensuales deberían anteponerse a los intelectuales”⁸⁰.

El reconocimiento de la sensualidad es en definitiva un reconocimiento de nuestra realidad todavía corpórea, tesis central de la fenomenología en cualquiera de sus vertientes incluida la arquitectónica: “La corporeidad no es una experiencia secundaria; la existencia humana es fundamentalmente un estado corporal”⁸¹. Podría de hecho establecerse, al igual que Nuccio Ordine hace con la utilidad de lo inútil, una genealogía de filósofos, escritores, arquitectos, científicos o diseñadores reivindicando el papel corpóreo y sensible del ser humano hasta la contemporaneidad. No en vano, el desvanecimiento de este soporte material en la era de la información es uno de los principales temas de la filosofía postmoderna. Sirva como ejemplo la solución que Paul Virilio propone para salir de esta crisis evanescente consistente “en la recuperación de la materialidad, de lo físico, de lo viviente, del drama de lo viviente, volver al contacto corporal humano. Reorganizar el lugar de la vida en común, volver a la política, o sea a la ciudad”⁸².



Baño japones en *Now I Lay Me Down to Eat*, 1980 (arriba) y baño de la casa de Frigiliana 1969-71.

77. Gabriel Marcel, Wallace Stevens, Noël Arnaud o Ludwig Wittgenstein son autores que Juhani Pallasmaa utiliza para validar su acercamiento en *La mano que piensa*, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012), 9

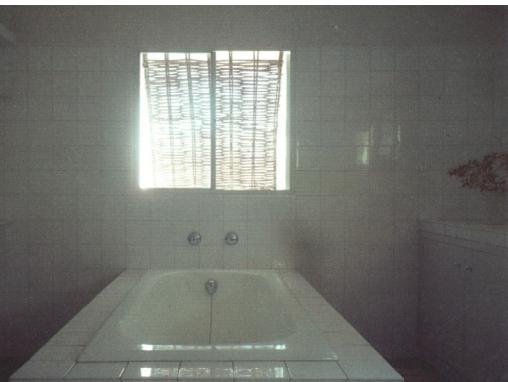
78. La belleza la manifestación de la verdad” decía Mies van der Rohe citando a San Agustín.

79. A la hora de describir el trullo Rudofsky escribe: “the most fitting adjectives for it would be pretty or idyllic, none of which have currency in classical or modern architecture”. *The Prodigious Builders*, 248.

80. “I believe that in arts and in architecture, the sensual pleasures should come before the intellectual ones”, Rudofsky, conferencia sobre *Architecture without Architects* en Bennington, Vermont, 1973. *Bernard Rudofsky Papers*, ca 1910-1987. Research Library, The Getty Research Institute, Los Angeles, box 5.

81. Pallasmaa, *La mano que piensa*, 9.

82. Paul Virilio, *La estética de la desaparición*, (Barcelona: Anagrama, cop, 1988)





Habitaciones para dormir, de arriba a abajo: escena doméstica japonesa en *Now I Lay Me Down to Eat* 1980, instalación en *Sparta/Sybaris* 1987, y su casa de Frigiliana.





Castillo de Loarre (izquierda)
y Calatayud en *The Prodigious Builders*.

Arbitrariedad

En su afán por contrariar al funcionalismo, Rudofsky creyó hallar en la arquitectura vernácula la misma arbitrariedad que Moneo encontró en la clásica⁸³. Sin embargo, los edificios en los que se apoyó para ello son castillos o templos, aquellos que en peor medida encajan en su arquitectura sin arquitectos. Bien al contrario, estos edificios se cuentan entre las construcciones de mayor relevancia para determinadas sociedades y son los únicos en los que se podían permitir elucubraciones con la forma. A tenor de la bibliografía⁸⁴ de Rudofsky y sus viajes, en Castilla encontró los mejores ejemplos de estos edificios, los “menos sujetos a convenciones”⁸⁵. Ante el desacuerdo existente sobre la arquitectura abarcada por el ámbito vernáculo, resulta cuanto menos dudoso justificar con estos ejemplos, el libre arbitrio como una necesidad existencial presente en los constructores anónimos. Ese acercamiento a la arquitectura vernácula desde la arbitrariedad es resultado de su formación académica y de los vestigios de una aproximación superficial y formal de la modernidad a lo vernáculo con la que Rudofsky se debatía.



83. Moneo, *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*.

84. Rudofsky señala una y otra vez los mismos castillos en su amplia bibliografía española y consigue visitarlos a tenor de sus cuadernos de viaje. Véase Anexo 2.

85. Rudofsky, *The Prodigious Builders*, 206.

Trascendencia y simbolismo

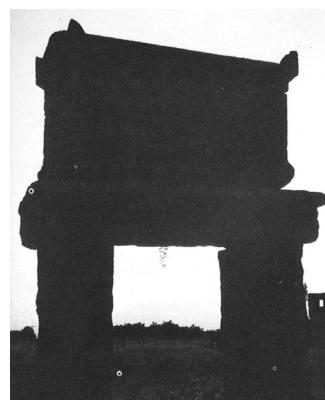
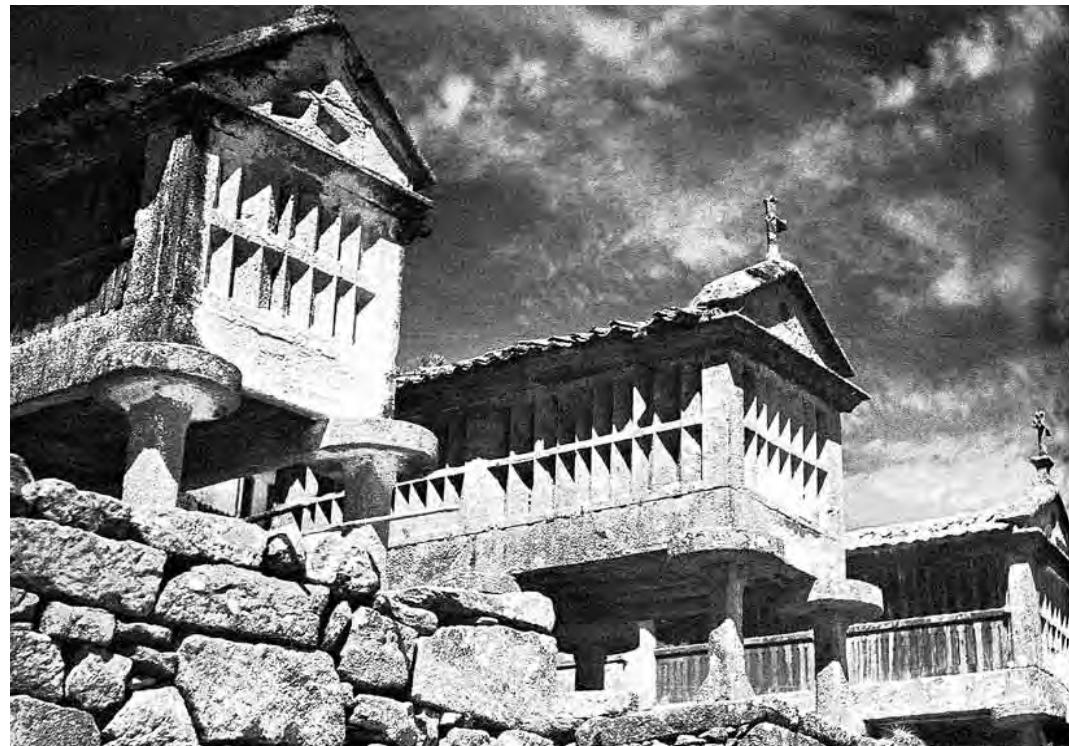


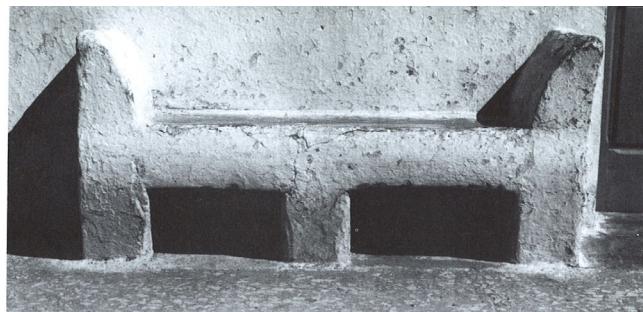
Cementerio de Casares en *The Prodigious Builders*.

86. Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 22.

Sarcófago en Hierápolis (abajo) en *The Prodigious Builders* de similar factura que los hórreos gallegos que muestra en *Architecture without Architects*.

Como reflejan las construcciones prehistóricas restantes, la trascendencia y el simbolismo son fuerzas motrices centrales de la arquitectura nunca exclusivas de oligarquías. El cementerio de cualquier pequeño municipio demuestra que las trascendencia es una aspiración cotidiana y extendida en los humanos. Tampoco es casual, por ejemplo, que los hórreos gallegos reciban la imagen de edificios religiosos y casi la misma entidad que un sepulcro. Es sólo resultado de culturas de supervivencia que sacralizan la cosecha por ser el centro de su actividad como hoy se sacralizan y monumentalizan los templos de consumo. Esta lectura obliga a reconocer, una vez más, la capacidad simbólica de la arquitectura que el denostado postmodernismo arquitectónico, de la mano de Venturi o Aldo Rossi, ya defendió. Y como ya hiciera precisamente Venturi, esta demostración se hace mediante la arquitectura más vulgar o humilde, demostrando la extensión de estas tesis en cualquier estrato de la construcción. De hecho, si en la primera lección se descubría como la arquitectura era el elemento de mediación física con el entorno, esta nueva lectura lo asegura como un elemento de mediación psicológica: “La arquitectura es el instrumento principal de nuestra relación con el tiempo y el espacio y de nuestra forma de dar medida humana a esas dimensiones; domestica el espacio eterno y el tiempo infinito para que la humanidad lo tolere, lo habite y comprenda”⁸⁶.





Banco exterior andaluz mostrado en *The prodigious Builders* y calle engalanada de Alcudia. Página opuesta, Berta Rudofsky y los Guerrero en Frigiliana.

87. Héctor García Diego, *Refugio, observatorio, templo: casas de arquitectos extranjeros afincados en España 1950-1975*, (Pamplona: ETSUAN, tesis doctoral, 2013), 325.

88. "Alternative concepts such as ma, feng shui or vastu show that a purely materialistic or utilitarian approach is not sufficient to meet peoples' need for something extra", Geoffrey Payne, *Vernacular Architecture in the Twenty-First Century*, 175.

89. "The Mediterranean was the place where Rudofsky could personally conduct healthy lifestyle dedicated to psicophysical integrity. There, he found himself at the source of a "still unspoiled" way of dwelling and living, (lebenweise)", Guarneri, *Lessons from Bernard Rudofsky*, 126.

90. "Una de las razones fundamentales por las que investigaba y presentaba situaciones del pasado no era tanto nostalgia como la experiencia directa de una inmemorial capacidad humana de crear formas de vida plenas y no privadas de plazas en condiciones de limitación de recursos disponibles", Guarneri, *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 79.

91. Igor Fracalossi. "En busca de lo inútil: cuatro aproximaciones a la técnica", 07 jun 2013, Plataforma Arquitectura, (consultado el 2 Oct 2015) <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-272868/en-busca-de-lo-inutil-cuatro-aproximaciones-a-la-tecnica-igor-fracalossi>.

92. Pallasmaa, *La mano que piensa*, 161.

Cuando la arquitectura tiene en cuenta todas estas condiciones el resultado son formas de vivir coherentes, precisamente las que buscaba Rudofsky cuando se acercó a España. Si para la anterior lección el país era sólo un mero ejemplo, en este caso adquiría especial protagonismo. No en vano, las culturas a las que mayor atención prestó Rudofsky compartían un elevado nivel de sofisticación en el arte de habitar⁸⁷ e incluso habían llegado a desarrollar filosofías espaciales, tales como ma, fengshui o vastu, que demostraban que un "acercamiento puramente materialista o utilitario no era suficiente para alcanzar las necesidades de la personas"⁸⁸. A pesar de la ausencia de una teoría espacial propia, los países mediterráneos se cuentan entre los mayores cuidadores de la sensualidad y el misticismo. Rudofsky consideraba que habían conseguido perpetuarse en ellos talantes positivos del habitar: "El Mediterráneo fue el lugar donde Rudofsky pudo personalmente dirigir un estilo de vida sano dedicado a su integridad psicofísica. Allí se encontró en la fuente una forma de habitar aún intacta"⁸⁹. Las condiciones de geográficas, climáticas y culturales del Mediterráneo habían favorecido "formas de vida plenas y no privadas de placeres en condiciones de limitación"⁹⁰.

De esta lección se concluye que la experiencia de la habitabilidad, el fin último de la arquitectura debe ser completa. No en vano, observaba Ortega i Gasset⁹¹, llamamos necesidades humanas a aquellas no compartidas con otros seres biológicos, las que provienen de nuestra conciencia.

Lo significativo de esta idea no es tanto el concepto como en el hecho de encontrarla en las construcciones más prosaicas de la humanidad. Este discurso es común en mentes cultivadas como acredita Pallasmaa en sus referenciales libros e incluso en los mismos arquitectos; dice expresamente Tadao Ando: "Me parece interesante apartar a la arquitectura de la función tras haber asegurado la observación de base funcional"⁹². Sin embargo, encontrarlo en las construcciones de la humanidad más humilde es lo que valida drásticamente su importancia. Para que la arquitectura se pueda convertir en base de bienestar como Rudofsky quería debe atenderse al espectro existencial para conseguir verdadera habitabilidad.



Lección 3,

DEL PROYECTO DE ARQUITECTURA

Esta lección busca en su teoría y en su limitada práctica profesional las respuestas que Rudofsky nunca expresó. Ninguno de sus libros defiende explícitamente estrategias proyectuales que deberán deducirse del cómputo de su obra.



93. "Give him more options and less opinions" Rudofsky, *The Prodigious builders*, 16.

Siendo la intención favorecer la capacidad crítica personal y no adoctrinar en sus propias soluciones de acuerdo con su máxima de dar "más opciones y menos opiniones"⁹³, Rudofsky planteó el problema y las herramientas pero no la solución. Para esclarecer estas estrategias, va a estudiarse su trabajo escrito y sus construcciones. Sus edificios no mantienen la radicalidad y amplitud de sus afirmaciones teóricas y su obra es limitada tanto en número como en espectro puesto que se reduce a casas unifamiliares en parajes rurales que sin embargo aún permiten discernir caminos. Si el espacio doméstico era para Rudofsky el espacio central de vida y la totalidad de sus proyectos construidos, la obra que realizará con mayor interés será su propia casa: en 1969 Bernard y Berta Rudofsky encuentran definitivamente el terreno extensamente buscado por el Mediterráneo para construir su casa en Frigiliana, Málaga, en el Mediterráneo, a vista del mar y de su amigo José Guerrero. Será otro amigo, Coderch, quien ante la imposibilidad de firmar el proyecto Rudofsky directamente dé su firma para hacerlo posible. Esta casa será su base de operaciones en el Mediterráneo desde la que planear nuevos viajes y donde residir varios meses al año.

La intención de esta lección no es distinta a lo que este trabajo ha venido haciendo hasta ahora: buscar estrategias válidas para el proyecto contemporáneo, pero se hace ahora bajando de escala. No se buscan ya planteamientos generales para enfrentar el proyecto sino su organización interna y formalización.

Habitabilidad

Pocos años antes, en 1963, simultáneamente a la preparación de Arquitectura sin Arquitectos, Rudofsky había redactado el prefacio de *Community and Privacy*⁹⁴, mediante el cual ayudó a valorar la obra de Chermayeff y Alexander con valores como la habitabilidad revelando sus propios intereses. Con esta idea motriz, Rudofsky convirtió la habitación, la mínima entidad autónoma espacial con habitabilidad propia, en el objeto principal de su producción arquitectónica. Sus habitaciones no respondían tanto a funciones específicas como a condiciones ambientales que favorecían distintos usos en función de la luz, el clima o el estado psicológico y daban medida a el espacio vivido⁹⁵. Curiosamente, Rudofsky llega a la misma conclusión que otro estudioso de arquitecturas pasadas, Kahn, aún cuando sus ejemplos monumentales se encontraban en las antípodas de lo vernáculo.

El estudio internacional comparativo de los cuartos le permitió destilar tipos universales transculturales que fundamentó con numerosas referencias en capítulos de sus propios libros: la cueva, el patio, el hogar o la habitación palaftítica como había hecho años antes Gaston Bachelard en su *Poétique de l'espace*. Es decir, intuitivamente, Rudofsky llega a la misma conclusión que la tenaz investigación de Ronald Lewcock sobre los conceptos generativos en arquitectura, convertida en un artículo para el libro *Shelter, Sign, and Symbol*⁹⁶ de Paul Olivier. Años más tarde, apoyándose en las ideas de Noam Chomsky y Umberto Eco, Lewcock defenderá la posibilidad de una programación genética de los modelos mentales que resultan en los mismos tipos fundamentales, “generative concepts” debido a la capacidad asociativa cerebral⁹⁷ y que explicaría el encuentro repetido de estos tipos en los ejemplos vernáculos de Rudofsky.

Su obra construida es un ensayo sobre la morfología de la habitación cuyos resultados pueden encuadrarse en estos conceptos generadores fundamentales y que están presentes en su casa malagueña. Pero la investigación de Rudofsky puede emparentarse también con el actual interés por las atmósferas; distintas exposiciones al exterior, al clima o a la luz dotan a los cuartos de condiciones diferentes de habitabilidad que determinarán los usos que puede aparecer eventualmente en cada uno de ellos. Serán estas condiciones singulares atmosféricas de la habitación las que constituyan el lujo de la experiencia y no la riqueza de materiales o formas.

94. Serge Chermayeff y Christopher Alexander. *Community and privacy: toward a new architecture of humanism*. (New York: Doubleday 1963), 15.

Comparativa tipológica de asentamientos en el Peloponeso y Yemen en *Architecture without Architects*.



95. “The room is for Rudofsky the fundamental architectural entity which brings measure to human habitation”, Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Human Designer*, 62.

96. Paul Olivier, *Shelter, sign, and symbol*, (London: Barrie & Jenkins, 1975).

97. Leacock, “Generative concepts”, *Vernacular architecture in the Twenty-First Century. Theory Education and Practice*, 199.



Fotografía de Marruecos en 1980 y la alberca de Frigiliana en 1969-71.





De arriba abajo, circunstancias espaciales en la casa: porche cubierto, patio tapiado, estancia interior y comedor exterior.



Autonomía de la forma y disidencia doméstica

A partir de esta visión atmosférica y no funcional, Rudofsky consigue vislumbrar una concepción de la casa radical y distinta. La autonomía de la forma y la función se convierte en una actitud de disidencia política que desafía la jerarquía interna de la vivienda. La casa concebida como una suma de estas habitaciones de importancia idéntica y condiciones espaciales particulares desafía la lógica moderna única de un diseño apriorístico en un espacio gobernado⁹⁸. Rudofsky era consciente de hasta qué punto la casa moderna podía convertirse en un “vehículo para lo que Michael Foucault teorizaría unas décadas más tarde como técnicas de poder anatómico políticas y biopolíticas o biopoder”⁹⁹ y no en vano llamaba a sus habitantes reclusos.

La idea de la casa como articulación de espacios sin función definida tiene origen en sus estudios sobre la casa japonesa, cuyos muebles, con gran justicia etimológica, pueden aparecer o desaparecer modificando instantáneamente la habitación y sus funciones¹⁰⁰. Según recoge Rybczynski en su historia doméstica¹⁰¹, nuestros propios muebles tenían hasta la Edad Media esta condición efectiva.

Sin la radicalidad de la casa japonesa pero con la misma actitud, el mobiliario de Frigiliana se reduce a bancadas fijas y toda la familia de la banqueta de rafia gestada específicamente por Berta y Bernard. Aunque no consigue el espacio universal de la casa japonesa y algunas habitaciones cuentan con mobiliario fijo condicionante, Rudofsky construye múltiples estancia interiores y exteriores donde encontrar las condiciones ideales para la vida cotidiana en cada momento sin estar específicamente diseñados según una domesticidad planeada. La casa se convertía en un instrumento que permitía al matrimonio huir del protocolo doméstico y los rigores sociales.

98 “Modern architecture was thus identified with a clear commitment: to erect a built space in order for time to progress smoothly into the future. In any case, a governed space – The imposition of a single direction running through the very idea of progress – for a life designed in advance”, Terán, *After Architecture*, 53.

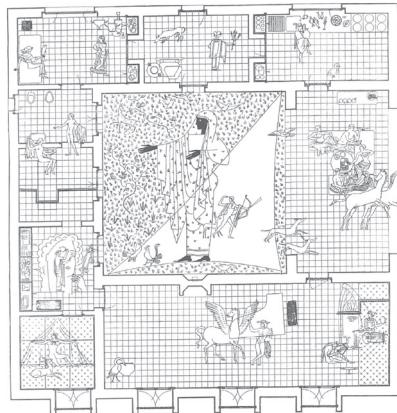
99. Scott, “Instrumentos para vivir”, *Bernard Rudofsky, Desobediencia crítica a la modernidad*, 108.

100. “Introduzione al Giappone [I]” en Domus 319 (junio 1956), 45-49.

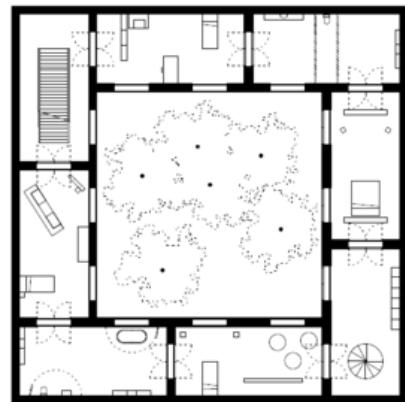
101. Witold Rybczynski, *La casa: historia de una idea*, (Madrid: Nerea, 1986), 38.



Porche de la casa en Frigiliana.



Plantas de Rudofsky (arriba) para una casa en Procida para Berita, 1938, y de KGDVS en Ordos, 2008.



Anfiteatro ocupado de Arles (abajo) en *The Prodigious Builders*.

102. Kirsten Geers y otros, ed. *Architecture without Content*, (London: Bedford Press, 2015), 5.

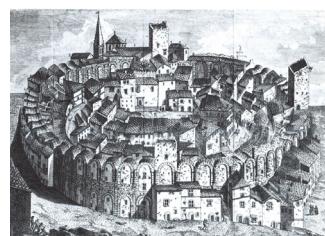
103. Mar Lorén, "La casa en Frigiliana en Bernard Rudofsky" en *Desobediencia crítica a la modernidad*, 37.

104. Véase Anexo 1, Fragmentos de una conversación con Álvaro Siza.

105. Rudofsky, "Homage to the squatter" en *The Prodigious Builders*, 340-51.

Una vez desaparecida la función, que pasa de quintaesencia a simple catalizador, surge el problema de a qué consagrar la arquitectura. El Venturi de Learning from Las Vegas, compañero eficaz de Rudofsky en el desmembramiento de la modernidad, quiso ver en el simbolismo y la representatividad una salida cuyo resultado aplicado fueron los más diversos formalismos. Esta dicotomía sigue vigente en la actualidad, proyectos recientes como *Architecture without Content*¹⁰² buscan las respuestas en las arquitecturas de pabellones pre iluministas y el crudo racionalismo de la industria americana de los 60 y 70, una suerte de nuevo vernáculo cuyo único fin es, una vez más, la economía de medios y la eficacia constructiva. Por tanto, una arquitectura que no debe hacer tantas concesiones a la tiranía de la función aceptando la adaptabilidad de ésta, puede hacérselas a sí misma, es decir, a las leyes de su construcción e interés espacial. El propio Rudofsky, a pesar de estar cerca de los organicistas en su acercamiento humanista a la arquitectura, rechaza su aproximación formal¹⁰³ y propone proyectos de construcción sencilla y racionalizada que obedecen a simplificación constructiva. La arquitectura se expresa con el lenguaje propio de sus materiales constructivos y las geometrías no naturales del artefacto. En este mismo camino se expresa Álvaro Siza cuando se reconoce como funcionalista empeñado en liberar a la arquitectura de su función¹⁰⁴.

Rudofsky reforzó esta autonomía entre función y forma en otro ejemplo de disidencia política según una mirada actual: la ocupación. Extensamente defendido en su capítulo "Homage to the squatter"¹⁰⁵, muestra cómo cualquier espacio es susceptible de acoger las funciones necesarias mediante modificaciones en sus condiciones de habitabilidad.



La arquitectura como proceso. Vidas múltiples de un edificio

La ocupación, además de la capacidad adaptativa de la función y la autonomía de la forma, hace evidente las múltiples vidas posibles de la arquitectura. Es innegable, al intervenir en un edificio existente, el historial previo de actuaciones que le han dado forma pero pocas veces se es consciente de no ser el último eslabón: somos parte un proceso y no su culminación. Intervenimos después de los demás y antes que otros. Rudofsky defiende que la presencia del ocupa aumenta la esperanza de vida¹⁰⁶ de un modo similar a cómo la aparentemente aberrante catedral de Córdoba garantizó la pervivencia de su mezquita o las viviendas de Split el palacio de Diocleciano. El ocupa se convierte de esta manera en un importante agente contra otra de sus preocupaciones, la obsolescencia.

Rudofsky denuncia que la obsolescencia generalizada de las construcciones modernas no se debe, en la era de mayor avance tecnológico, a una decrepitud material sino al hastío propio de la condición moderna: “el cambio se convierte en un pagaré de felicidad y, dada su naturaleza fugaz, se integra de un modo ideal en nuestro vertiginoso mundo”¹⁰⁷. Lo vernáculo, en cambio, no juega en términos de consumo, no es un producto que deba ser sustituido, en él no cabe la caducidad y su vida útil resulta prácticamente ilimitada. Rudofsky rebatía combativamente la identificación maniquea de novedad y mejora reclamando que los cambios debían tener origen en la capacidad analítica y no en el hastío, la modernidad que él encontraba perdida en el adoctrinamiento debía recuperar su condición crítica.

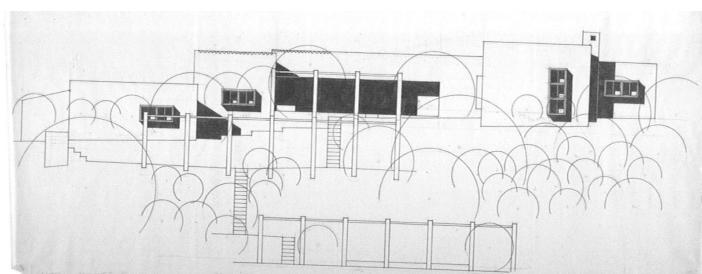
Ya se ha visto que la capacidad adaptativa de la función permite combatir la obsolescencia mediante fenómenos como la ocupación y que ésta no se trata tanto de una cuestión material. Rudofsky quería proponer una arquitectura que lidiara directamente con este problema y los patrones de diseño de la arquitectura vernácula aún le facilitaron más estrategias en su cruzada. Dice Guarneri que “Rudofsky toma una aproximación al diseño por sumatorio de elementos básicos que le permiten un final abierto”¹⁰⁸ y él mismo valoró las soluciones contemporáneas que, como las viviendas de Chermayeff, proponían módulos residenciales que podían agregarse¹⁰⁹.

106. Ibid, 341.

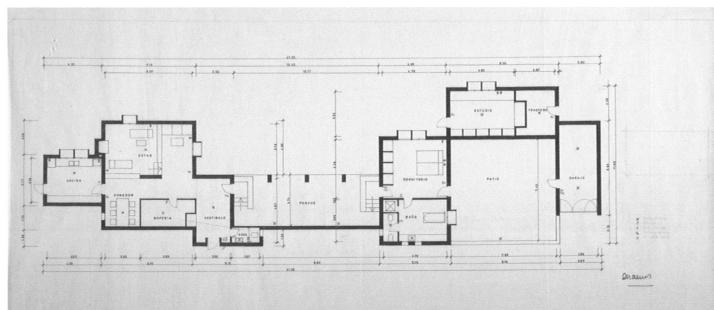
107. Bernard Rudofsky, *Behind the picture window*, (New York: Oxford University Press, 1955), 5.

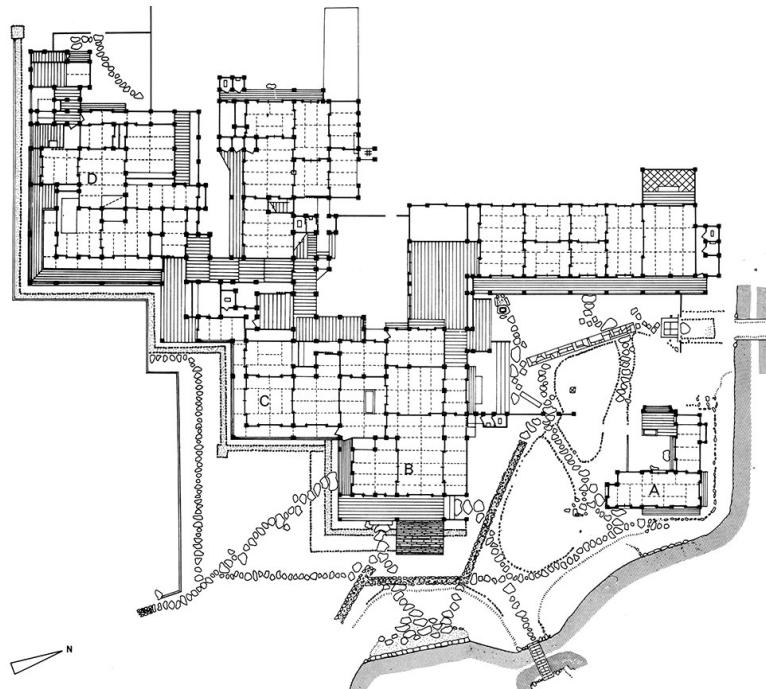
108. Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Human Designer*, 44.

109. Chermayeff y Alexander. *Community and Privacy : Toward a New Architecture of Humanism*, 15.



Alzado y planta de la casa en Frigiliana.





Palacio de Katsura.

110. Günter Nitschke, "Ma, the Japanese Sense of Place", *Architectural Design*, 36, (diciembre 1966), 118.

111. Hermann Czech, "Mannerism and Participation" en el catálogo *Architecture 1980: the Presence of the Past Venice Biennale*, Gabriella Borsano, ed. (New York: Rizzoli, 1980)

112. Federico Soriano, 100 *Hipermínimos / 100 Hyperminimals* (Madrid: Lampreave, 2009), 42.

Con la certeza de que el cambio es una constante en los edificios y con la voluntad de incorporarlo a las construcciones desde un primer momento los arquitectos han procurado soluciones diversas. Más allá de la simple agregación existe, una vez más acudiendo a Japón, una estrategia de órdenes complejos que permiten "crecimiento, culminación y declive"¹¹⁰ como los observados recientemente por Nitschke en el palacio de Katsura y el castillo de Nijo y que responden en definitiva a una solución modular. Tampoco la ortodoxia arquitectónica formalista ha olvidado esta idea de la arquitectura como proceso pero su aproximación al final abierto es otro. Dentro del campo estético se ha querido ver en determinados lenguajes una voluntad inclusiva. Específicamente Herman Czech defiende una actitud manierista como herramienta de inclusión del proceso y del cambio¹¹¹. De esta manera cabe imaginar el proyecto creciendo una vez habitado, desordenado, modificado, manipulado y convertido en materia para otros. Complejidad y contradicción aplicada a la vida del edificio antes que a la retórica formal. En cualquier caso, la posibilidad de inclusión de lo inesperado en el lenguaje de Rudofsky se acerca más a la sana indiferencia de lo vernáculo que a una voluntaria inclusión manierista o deconstructiva.

Cabe pensar cómo esta idea de proceso podría tener cabida también en la vertiente administrativa y en la concepción de los proyectos de arquitectura. Federico Soriano en su *Hipermínimo* 42 afirma que "La arquitectura no termina cuando los documentos de ejecución están terminados. Es un sistema que abarca hasta su posterior transformación. Los planos no deben prefigurar un objeto finito y acabado sino si procedimiento de ejecución (y mantenimiento incluiría)... Sin fin, sin documento final"¹¹². Se plantea en este caso el proyecto como libro de familia, como cuaderno de a bordo antes que como entrega definitiva, incorporando su mantenimiento o incluso, como ya hiciera Cedric Price en el Interaction Centre, los planos de demolición.

La renuncia como lenguaje.

No es el campo de este trabajo el repertorio formal de Rudofsky, catalogado rigurosamente por Guarneri, pero sí sus estrategias. Su lenguaje arquitectónico, de formación moderna y reducción vernácula, ostenta una condición principal de renuncia. Ante la eminente formalización de la arquitectura, Rudofsky toma la destilación y la neutralidad como salvaguarda a las “histerias del diseñador”¹¹³. Sin olvidar su habilidad compositiva, la renuncia supone una liberación que le permite “concentrar su atención en lo que está más allá del estilo, sin permanecer prisionero de los debates conectados con el aspecto formal de la arquitectura”¹¹⁴. Esta aparente indiferencia formal bebe tanto de la reducción endémica de la arquitectura vernácula mediterránea y japonesa como de la vigente concepción¹¹⁵ del arte, que a su vez tiene en la estética japonesa y el primitivismo una de sus bases fundacionales. A través de ella Rudofsky conseguirá la crudeza de un espacio arcano, fundamental y esencial.

La obra de Rudofsky es función de entender que la apreciación de las formas es un hecho temporal que desaparece en tiempo limitado, como aquel paisano incapaz de ver su paisaje, y que una vez asimilada son las condiciones de habitabilidad con las que se convive día a día.

La renuncia alcanza tal punto que las estancias se convierten en la simple delimitación de espacios exteriores, espacios marcados como escenarios de vida donde no hay mayor necesidad de abrigo: plataformas comúnmente utilizadas en el Japón tradicional representan la reducción final del recinto a un simple plano sin perder las características de un espacio para la vida”¹¹⁶. La renuncia contraataca al principio moralista de raíz católica y propone una limitación en la que hay que saber recrearse para conseguir un “hedonismo de los desposeídos”¹¹⁷.

Con esta renuncia vernácula a la elucubración de la forma, sus edificios consiguen ligarse “más estrechamente a su lugar que a su historia”¹¹⁸, como su proyecto expositivo para *Architecture without Architects* que respondía antes a tipos geográficos que a cronologías ciertas. Sus edificios se desligan de las corrientes arquitectónicas existentes, especialmente en su vertiente americana comercial, sin poder incorporarse tampoco a la tectonicidad del regionalismo crítico.

113. Rudofsky, *The Prodigious Builders*, 13.

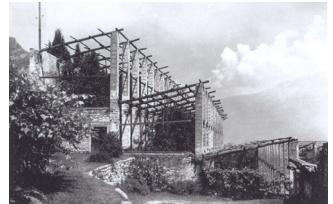
114. “For Rudofsky, modern compositional language was agiven that he was capable of handling with ease and freedom. It allowed him to concentrate his attention on what is beyond style, without remaining a prisoner of the debates connected with the formal aspect of architecture”, Guarneri, “The Art of Dwelling”, *Lessons from Bernard Rudofsky*, 142.

115. “Art calls for simplification”, Leo Frobenius, *As unbekannte Afrika: aufhellung der Schicksale eines Erdteils*, (Múnchen : Beck, 1923)

116. “Platforms, commonly used in traditional Japanese architecture, represent the final reduction of the container to a single plane, but without losing the characteristics of a space for living”, Guarneri, *Bernard Rudofsky. A Human Designer*, 62.

117. “Hedonism for the Destitute” es el título de un capítulo de *The Kimono Mind* sobre el disfrute de la cotidianidad más prosaica, 133.

118. Alberto Ferlanga, “Arquitectos sin arquitectura” en *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 152.



Huerto de limones en el Lago Garda Italia en *The Prodigious Builders*, espacios exteriores de la casa de Frigiliana.



Vanos y vista general de la casa de Frigiliana.



Todo este poso aparece en su obra sin olvidar las lecciones anteriores. Podemos leer la aceptación de los condicionantes de la primera lección en el modo como fundamenta la casa en los acciones más mundanas o las necesidades existencialistas de la segunda parte en las habitaciones fenomenológicas que conforman sus hogares.

A pesar de las estrategias que descubre su obra, es bien cierto que pocas fueron aplicadas con radicalidad en la práctica, de hecho, puede considerarse que algunas de sus casas aceptaban a la perfección la jerarquización doméstica de la vivienda contra la que luchaba o la planta funcionalista con simples matizaciones hedonistas. Sin embargo, a pesar de lo tibio del acercamiento, las estrategias pueden aún leerse para una aplicación contemporánea.

Las tácticas de Rudofsky derivadas la arquitectura vernácula, son mucho más amplias que las que pueden deducirse a simple vista sobre una idoneidad en la implantación o la respuesta material. Aún más, las posturas derivadas se mantienen como preocupaciones principales en la obra de arquitectos contemporáneos trascendiendo el reducido laboratorio de vivienda unifamiliar de Rudofsky. Si la autonomía de la forma es clave en KGDVS, Dogma o Pezo von Ellrichshausen, la renuncia y la habitabilidad lo son en la de Alexander Brodsky o Toni Gironès y el estudio del proceso en los ahora onnipresentes Lacaton y Vassal.



Interior de la casa en Frigiliana.

CONCLUSIONES

A partir del ámbito reducido de la mirada de Rudofsky sobre España, este texto ha querido explotar los innumerables temas cuya divergencia resulta tanto de la visión heterogénea del autor como de la propia arquitectura entendida como una producción cultural, resultado construido de los modos de vivir. Del estudio de lo construido han brotado temas como la construcción conjunta del paisaje, la política o la componente existencial humana que han trascendido de los habituales perspectivas históricas sobre la arquitectura vernácula. Lo valioso de la arquitectura se encuentra cuando se enfrenta al mundo y no tanto cuando se lee en los términos retóricos de la propia disciplina.

En cuanto a la obra de Rudofsky, sus textos apócrifos surgen de la conexión intrépida de elementos heterogéneos con resultados muy efectivos. Con el fin como justificante, los medios se alejan de la norma para conseguir un mensaje directo y provocar la reflexión. Puede achacársele sin embargo que los modos del espectáculo son aliados ingratos, que aumentan la extensión del mensaje pero reducen su profundidad.

Por otra parte es bien cierto que Rudofsky es el principal responsable del debut del relativismo antropológico en la arquitectura. Con su trabajo, pretendió no introducir las formas exóticas de las arquitecturas remotas sino retazos de modos distintos de vivir con los que cuestionar los aprendidos, las necesidades conducidas o las histerias de diseño de la retórica arquitectónica desde una cómoda postura inconformista pero epicúrea. Podría decirse, de hecho, que su objetivo era antes el cuestionamiento de los prejuicios de su tiempo que el estudio riguroso de lo vernáculo. Rudofsky enseñaba a vivir antes que a construir: a la arquitectura se llega después como un resultado de nuestra posición vital.

Por mucho que sus obra haya podido ser malinterpretada o sea poco ortodoxa, y que su finalidad no fuera estudiar la arquitectura vernácula, es evidente que *Architecture without architects* se ha convertido en la principal puerta de entrada a esta disciplina debido a la combinación de su cuidada factura visual y su oportuna respuesta a los problemas vigentes. La disciplina de la arquitectura vernácula se trata aún de una basta piedra sin pulir sobre la que se va creando un cuerpo teórico progresivamente si bien es cierto que se ha avanzado mucho desde que *Architecture without Architects* fuera “censurada y tachada de subversiva”¹¹⁹.

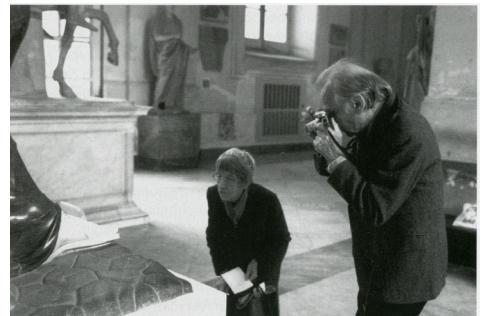
119. Mar Lorén y Yolanda Romero, *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*, 15.

Con este libro se amplió el marco referencial de los arquitectos hacia una arquitectura alejada del poder y, por tanto, con condiciones muy restrictivas y aguda inteligencia. Mostró una construcción colectiva de la que todos somos herederos y cuya impronta está disponible para enfrentarnos a los problemas del futuro, los modos de vida vernáculos son una fuente de estrategias conceptuales que aún hoy enriquecen el sustrato del proyecto arquitectónico. Este texto ha querido demostrar precisamente que la particular mirada de Rudofsky, enfrentada con nuestro tiempo postmoderno es capaz de proponer estrategias válidas para enfrentarse hoy al proyecto de arquitectura; ha permitido valorar la capacidad productiva de las contrapartidas, redefinir el concepto de necesidad o entender de otro modo relación siempre presente entre forma y función.

Sin embargo, la principal lección obtenida es que en cualquier caso la arquitectura es un instrumento de mediación; con nuestro hábitat, entre iguales y con nosotros mismos. La arquitectura media entre el hombre y la biosfera, es la herramienta de relación cuyo modo de utilización está ligado a nuestra visión ante el mundo y la arquitectura vernácula aporta visiones de interés para manejar esta herramienta. A través de la construcción del paisaje y la ciudad media entre iguales, y por nuestra simple presencia en ella media con nosotros mismos, con nuestra condición todavía biológica y corpórea, nuestra voluntad metafísica y nuestra escala dimensional.

Se trata sin duda de conceptos vigentes, no por actuales sino por continuos, que son antes recordatorios que revelaciones. Las estrategias vernáculas observadas desde la crisis de la modernidad de los 60 que se han traído a colación para ser reflexionadas y demuestran una continuidad en los problemas a los que el arquitecto convirtiendo estas lecciones en atemporales. Una atemporalidad que sigue, sin embargo, respondiendo a cada momento, las visiones de Rudofsky nos permiten enfrentarnos a la vez en dura batalla contra la arquitectura opulenta del espectáculo del pasado reciente, como a un posible afán reduccionista y funcionalista por lo mínimo necesario. Nos somete, sin embargo, a la tiranía de servir a los habitantes... qué otra podría ser válida.

Bernard Rudofsky fotografiando.



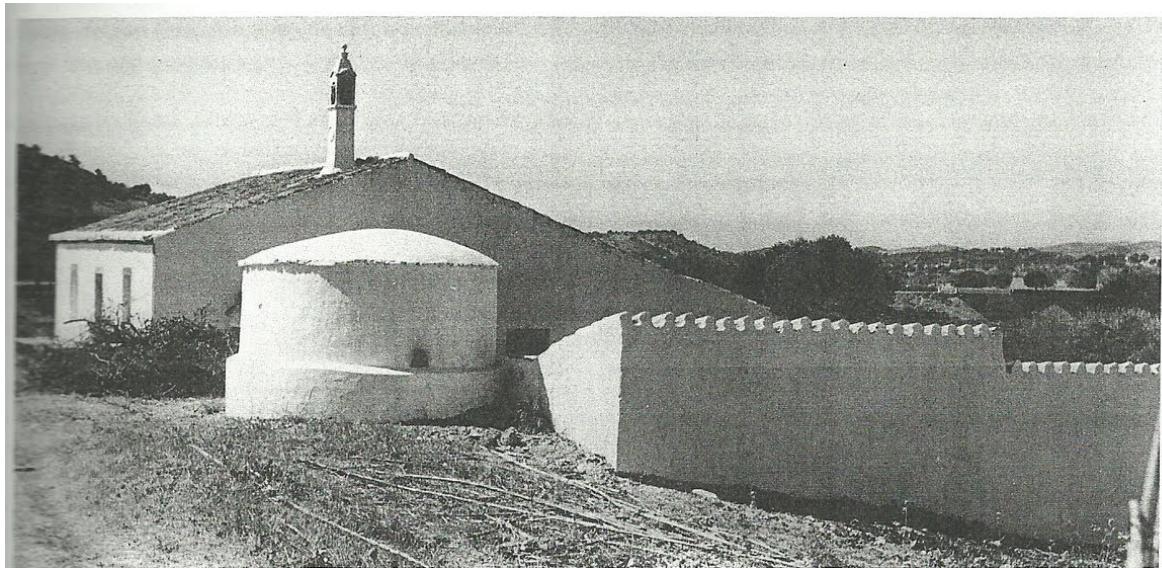
Anexo 1

ARQUITECTURA CON ARQUITECTOS

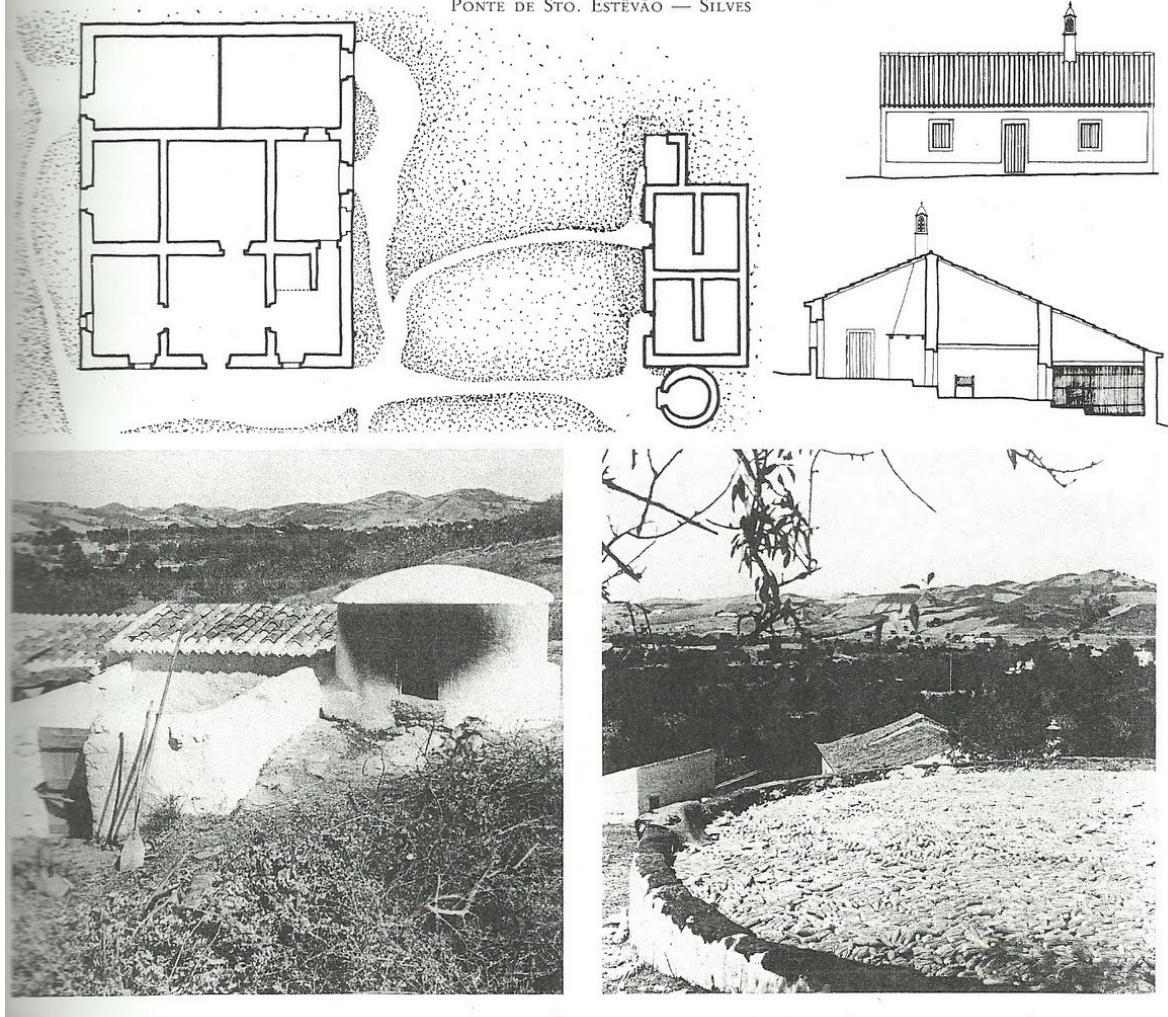
Con el fin de validar este acercamiento a la arquitectura, se han mantenido dos conversaciones con sendos arquitectos, Toni Gironès y Álvaro Siza, continuando, según la intención de este texto, con el trabajo en paralelo en dos épocas, la de la publicación de *Architecture without Architects* y la contemporánea.

Por un lado, el inicio en la arquitectura de Álvaro Siza coincide con el trabajo de Rudofsky y sus circunstancias culturales: a partir del llamado *Inquérito*, esto es, la publicación de *Arquitectura Popular em Portugal*, consiguen una práctica propia a través de la reflexión sobre su propio vernáculo. De hecho, este libro es el único referente bibliográfico de *Architecture without Architects* que comparte íntegramente su intención, dar una salida contemporánea a la crisis arquitectónica del racionalismo y sin reducirse a un mero catálogo historiográfico. Con este libro, los arquitectos participan también en la desfragmentación entrópica de los dogmas modernos a partir de la lectura de lo vernáculo.

Por otro lado, Toni Gironès aporta una visión contemporánea sobre la actualidad de los postulados de Rudofsky validados por su propias obras y estrategias. Siendo Rudofsky una de sus referencias, sus proyectos materializan los temas tratados por este trabajo con un acercamiento siempre crítico y reflexivo, con estrategias contundentes pero sensibles y especialmente atentas al “lugar como patrimonio”.



PONTE DE STO. ESTÊVÃO — SILVES



F R A G M E N T O S D E U N A C O N V E R S A C I Ó N C O N Á L V A R O S I Z A

31 de octubre de 2015.

El coloquialmente llamado Inquérito, en realidad *Arquitectura popular em Portugal*, fue publicado en 1961, durante el periodo de preparación de *Architecture without Architects* con gran repercusión tanto en la exposición como en el país. Con el mismo objetivo que la obra de Rudofsky, el libro consiguió modificar la perspectiva de la arquitectos portugueses significativamente y les aportó estrategias derivadas de los modos vernáculos de construir que aún mantienen vigentes. Álvaro Siza analiza ese momento histórico en su propia vida y sus consecuencias en la arquitectura y en su obra en una conversación que alcanza hasta sus estrategias de proyecto y sus primeros referentes.

Siddartha Rodrigo: en Arquitectura sin Arquitectos Rudofsky habla y utiliza muchos ejemplos del Inquérito de Portugal, el único libro de arquitectos que habían estudiado la arquitectura popular con su mismo objetivo, buscando algo nuevo para la arquitectura. ¿Cuáles fueron los resultados más importantes del Inquérito?

Álvaro Siza: Aunque no participé directamente en el *Inquérito*, estaba trabajando para el arquitecto Távora y tenía contacto con otros arquitectos que trabajaron en él como Antonio Menéres o Rui Pimentel. El *Inquérito* tiene antecedentes antiguos, uno de lo más influencia tuvo fue un texto de Távora, *O problema da casa portuguesa*¹²⁰, respuesta a un libro anterior de Raúl Lino, *A casa portuguesa*¹²¹, que es una muestra de la casa que respondía a la búsqueda del régimen político de una arquitectura nacional y daba muestra de casas de las diversas regiones de Portugal, por lo que ya no es exactamente una única arquitectura nacional.

El libro que Távora escribe muy joven, no siendo aún profesor, tiene que ver también con la presencia de Távora en el CIAM donde se discutían los términos de la arquitectura y donde fue surgiendo un renovado interés por la historia y por la identidad en contrapunto al estilo internacional.

Creo que hay una relación entre las dos hechos y que el libro de Távora hace referencia de una forma directa y evidente a ambas. Por un lado, la historia rechazando ya la idea una arquitectura nacional tanto en Portugal como en otros países. Y por otro la identidad, en lo que era acompañado por otros en los CIAM: Giancarlo de Carlo, Coderch o incluso Van Eyck con una mirada distinta. Y además, por supuesto, la atención de las nuevas conquistas de la arquitectura, la técnica.

120. Fernando Távora. *O Problema da casa portuguesa*, (Porto: Semanário Aléo, 1945).

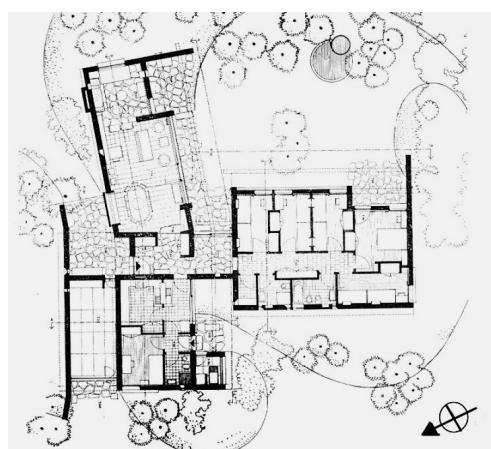
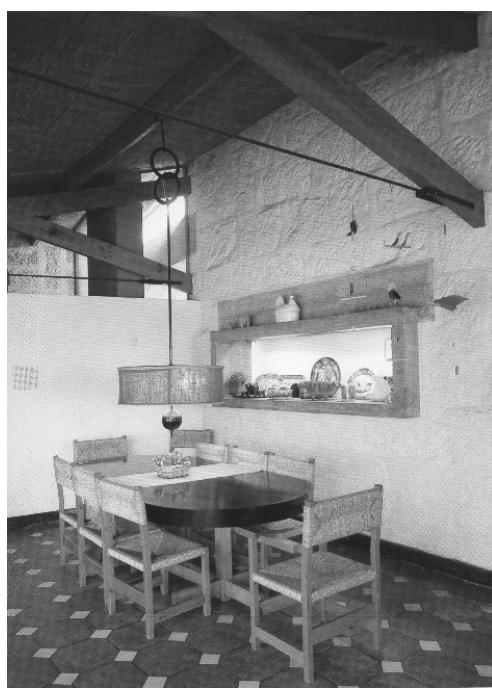
121. Raúl Lino, *A casa portuguesa*, (Lisboa: Imprensa Nacional, 1929).

En Portugal había entonces fuertes condicionamientos en la arquitectura en conjunto con esa idea de arquitectura nacional. Había limitaciones y tabús a los que sólo unos pocos conseguían huir. El *Inquérito* tiene también una componente política muy clara desde sus propios autores, mayoritariamente opositores al régimen como Francisco Keil do Amaral, Nuno Teotónio Pereira o Octavio Lixa Filgueiras. Se aprovecharon entonces de una propuesta para la publicación de un libro sobre la arquitectura portuguesa que no se desarrolló como se tenía pensado: en lugar de abrir la atención sobre la arquitectura nacional sucedió justo lo contrario. Se crearon equipos con un responsable y estudiantes que en moto recorrieron el interior casi inaccesible del país y lo que muestra el libro son las condiciones reales de la vida en Portugal y no sólo la arquitectura. No era tanto un estudio de las formas y estilos como un retrato de la situación real en fotografías y dibujos que tendrán un impacto muy grande. Hay algunas obras clave que desde el inicio inmediato hicieron propuestas imbuidas de ese espíritu, especialmente la casa en Ofir de Távora. Su planta y esquema se proyecta a la manera de la arquitectura doméstica de la arquitectura de vanguardia con dos polos conectados; por un lado los cuartos, por otro la zona social y la cocina. Sin embargo, desde el punto de vista de la escala, de la relación de la casa con el jardín y el paisaje, de algunos materiales como la teja y la madera, que nunca habían sido abandonadas, tiene mucho de referencia a la arquitectura regional del norte de Portugal: una serie de elementos que enlazan con el espíritu de la arquitectura regional y tradicional de manera indirecta. Távora, poco tiempo después de la casa de Ofir hace la *Quinta da Conceição* donde se nota estas influencias se alargan hasta Japón donde había viajado y muchas más. Por tanto, para Távora nunca fue una arquitectura a seguir a cal y canto en términos de referencia preponderante.

El *Inquérito* es publicado con gran impacto internacional. Es la primera vez que se hace una publicación tan organizada de interés amplio y con tanto impacto que cuando voy a una serie de conferencias en Colombia con Rossi y Bohigas me presentan como el arquitecto que viene del país del *Inquérito*. También en España a continuación Carlos Flores, editor de *Hogar y arquitectura*, hace su propio *Inquérito* de la arquitectura española¹²².

122. Carlos Flores, *Arquitectura popular española*, (Madrid: Aguilar, 1973-77).

Casa en Ofir, Fernando Távora (1956).





4 casas en Matosinhos, Álvaro Siza (1957).

¿Qué influencia considera que tiene en su obra?

Tiene influencia pero en el sentido que hablábamos sobre la obra de Távora y nunca de forma obsesiva por mi formación en otros aspectos o casi diría que por mi ignorancia, puesto que no conocía nada de arquitectura antes de entrar a la escuela. De hecho, recuerdo que el director Carlos Ramos cuando vio mi trabajo me aconsejó comprar unas revistas de arquitectura porque se notaba que no tenía ninguna formación. Solo tenía conocimientos de Le Corbusier, que era la referencia casi exclusiva en este momento para los que optaban por lo moderno y del Brasil que Távora nos había mostrado con *Brasil Builds*. Compré cuatro revistas, una de Alvar Aalto de quien nunca habíamos oído hablar en la escuela, otras de Groupius, Neutra y otra sobre hospitales. Fue una suerte tremenda lo que me impresionó la obra de Alvar Aalto a quien entonces casi nadie conocía.

¿Qué aprendieron los arquitectos de este Inquérito?

La arquitectura popular era una respuesta fresca y estimulante a la crisis del estilo internacional, de lo que se hizo en la reconstrucción. Era una cosa redentora la vitalidad que emanaba de esa arquitectura vernácula y la relación muy directa con las necesidades reales y esas raíces profundas de la arquitectura popular, incluso su relación con la erudita con la que siempre ha andado a la par.

Fue influyente en mi obra pero nunca en términos de catálogo sino de espíritu, integridad, realidad, autenticidad. Formalmente, sin embargo, mis primeras obras tienen otras influencias diferentes, por ejemplo, de Ronchamp en las casas de Matosinhos. A continuación viene la Piscinas de Leça, el centro parroquial de Matosinhos, primeras obras que salieron en *Arquitectura Portuguesa*, una revista que había surgido por iniciativa de gente joven como Nuno Portas y que tuvo una importancia central y fue el primer paso en la relación entre Porto y Lisboa, las dos escuelas que habían avanzado dándose la espalda. El medio en Lisboa estaba más informado que en Porto a excepción de unos pocos como Távora. La sorpresa es que al publicar esas casas vienen acompañadas de una crítica de Portas que asocia la iglesia parroquial con el brutalismo que yo no sabía que era, a partir de ahí comencé a informarme y por tanto fue un paso para la apertura a la información. Las primeras casas eran en realidad consecuencia de haber salido publicado Ronchamp y el Boa Nova, Alvar Aalto que había seguido desde aquella primera revista mencionada aunque esta obra sea también resultado de la publicación de la casa Louis Carré de París.

Por tanto, no pasa nunca por una influencia formal de la arquitectura vernácula. Tiene otro tipo de influencias sin duda pero no en términos de imagen. Sucede, sin embargo, que en otros lugares el *Inquérito* ha dado lugar a perversidades. Un aspecto interesante es que fue publicado en dos volúmenes: el primer volumen, norte y el segundo, sur, siendo éste el único que se agotó rápidamente debido al inicio del turismo. Aquello sirvió como biblia para los alojamientos turísticos con un carácter oportunista que tuvo resultados no siempre de buena calidad.

¿Cree que hay algo aún en la arquitectura portuguesa de este Inquérito?

Directamente no pero sí a través de la formación de las generaciones siguientes, la atención al entorno, a la historia y su continuidad que probablemente tenga que ver con ese periodo en el que esos aspectos fueron tratados con mucha atención. También hay efectos negativos en muchas nuevas rehabilitaciones en las que los arquitectos modificaron el lenguaje totalmente porque se volvió la moda o la tendencia dominante. Ahora es otro tiempo con una mayor consistencia de la enseñanza de la arquitectura, con viajes, becas de estudio y una ruptura que neutraliza la continuidad de este efecto comunicativo del *Inquérito*.

¿Cómo ve su propia obra respecto a la tradición de la que habla en sus libros?

La tradición no es un lo opuesto a la innovación sino un complemento. Sin innovación la tradición muere. Lo que creo que aún existe es un espíritu de equilibrio que considera la historia y la continuidad que tiene que ver con otros aspectos. El atraso de Portugal en relación a Europa se convierte en este caso en un elemento de algún modo favorable para no perder esas raíces de la cultura portuguesa y tiene mucho que ver con que pasamos mucho tarde los caminos que en otros países se llevaron a cabo de una forma superficial o con urgencia, perdiendo ese equilibrio. Cuando acaba la guerra Europa estaba destruida y rápidamente tiene que conseguir una respuesta que se muestra eufórica por el fin de la guerra y la liberación de la pesadilla, incluso con la voluntad de borrar el pasado como en Alemania. Cuando Scharoun gana el plan para Berlín, propone prácticamente la demolición total y actos simbólicos como la colocación del Fórum exactamente sobre el eje de Speer con una voluntad clara de borrar el pasado que aún se siente parcialmente en Alemania.

¿Cómo consigue mantener esta misma relación con el contexto en otros países?

En Europa, el acercamiento es el mismo con distintos materiales y medios de ejecución. En China, por ejemplo, el tema es completamente diferente. De hecho se asiste casi a lo que refería en relación a la postguerra europea. Hoy en China raramente se ve una relación con el pasado. Los trabajos se dan en complejos industriales o ciudades nuevas con esa dificultad de no tener referencias contextuales, sustrato, densidad histórica o cultural que pueda ser vista como inicio del proyecto aunque el modo de realización del trabajo es absolutamente occidental.

¿De dónde surge entonces la arquitectura?

El programa se convierte también en el punto de partida. Yo soy un funcionalista con la idea de que la meta final del funcionalismo es liberar de la función. Nunca hay, sin embargo, un vacío donde se trabaja. La consideración de las experiencias arquitectónicas anteriores es una continuidad, la historia, las experiencias personales o el contacto con otros medios.

Precisamente en su obra muchos elementos no responden a la función...

La función es el inicio, los datos concretos que se saben cuando se comienzan son datos a los que agarrarte al comenzar. Es también una obligación ética y material insustituible puesto que la mayor parte de las veces somos contratados para dar una solución. Pero conforme avanza el proyecto debe evolucionar para que si esa función cambiara o desapareciera el edificio existiera como un abrigo o equipamiento, sin la función limitadora del funcionalismo y racionalismo de los años 20 y 30 de los espacios mínimos y esquemas de especialización en el funcionalismo más estrecho. Cuando trabajé en Alemania, los arquitectos de calidad funcionalistas vivían casi todos en casas antiguas porque tenían una liberación de la función en ese sentido y resultaban muy flexibles, permitían por ejemplo ser casa y estudio. Ese es el concepto de no especialización que tiene que ver con lo que digo cuando digo que el objetivo final de funcionalismo es la liberación de la función.

Liberado por tanto el edificio de la función...

Aún quedan muchos campos de actuación. La construcción es importante, el contexto es importante, la función es importante, quien va a vivir el encargo es importante, la consideración de que esta persona cambie con el tiempo también. Es una masa informe de condicionantes que va madurando y se va ajustando con materiales complementarios.

(...)



Yacimiento de Can Tacó (2012) y
baranda en Cadaqués (arriba, 2001).

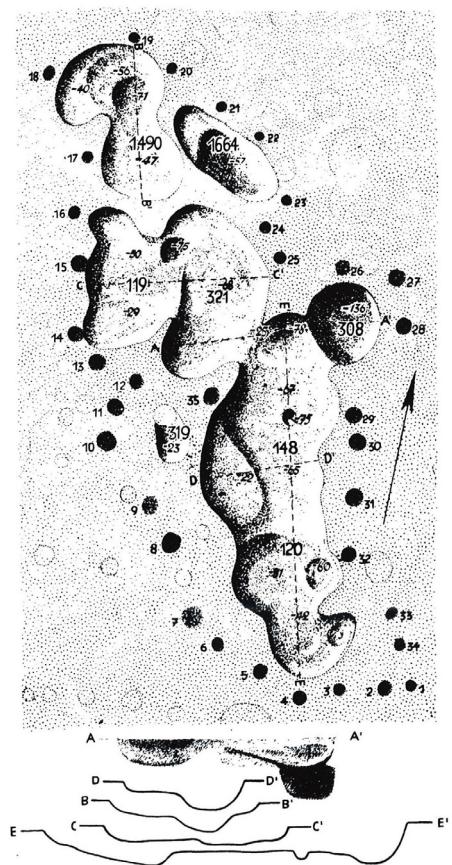
CONVERSACIÓN CON TONI GIRONÈS

02 de octubre 2015

Toni Gironès es un arquitecto que entiende la arquitectura como un medio de interacción con el medio que hace posible adaptarlo a nuestras necesidades. Sus proyectos consiguen las mejores condiciones de habitabilidad partiendo de recursos restringidos mediante una absoluta comprensión del lugar, la observación de lo cotidiano y gran capacidad crítica. A pesar de ejercer la profesión desde el primer mundo, los recursos con los que han sido siempre limitados y su manera de hacer está cerca de la de los constructores vernáculos. Su propia tesis doctoral “Arquitecturas Espontáneas: Reflexiones sobre constantes en arquitectura” estudia las construcciones espontáneas que permitieron la antropización del Cap de Creus por los descendientes de aquellos no arquitectos responsables de las arquitecturas de Rudofsky.

Siddartha Rodrigo: Sabiendo que Rudofsky es uno de tus referentes, cuáles son los puntos de su pensamiento que aún crees importante.

Toni Gironès: Todo; construir una nueva mirada. En un momento en el que el estilo internacional y el movimiento moderno como culminación de la revolución industrial genera una serie de absolutos, él plantea otra vez la mirada a la relación de las personas con el medio y cómo la arquitectura es ese intermediario que hace que las personas entiendan el lugar en el que viven y para hablar de esto nos lo muestra repasando las diferentes culturas de la especie humana; diferentes momentos y lugares del planeta donde la arquitectura vernácula se cumple. De cualquiera de esas arquitecturas si fueran dibujadas en clave académica desde la abstracción saldrían unos esquemas muy vanguardistas. Toda la representación que ha habido alrededor de la arquitectura en los últimos veinticinco años ha generado una serie de representaciones, dibujos, renders e imágenes construidas que por si mismas buscaban una cierta vanguardia a partir de la forma. La propuesta Rudofsky es el ejercicio al revés, son construcciones que tienen tanto sentido común en relación a los cuatro elementos, a las construcciones que estos cuatro elementos sugieren y proponen en relación a la habitabilidad que una vez que están construidas, si ahora se hiciese el ejercicio de dibujarlas, no de redibujarlas sino dibujarlas porque nunca han sido dibujadas, veríamos esas plantas y secciones lo contemporáneas que son. Por lo tanto vigencia, toda.



Planta de una radical casa lidenhal
cuya organización estructural
responde a la disponibilidad material
y cuyo suelo esculpido sustituye a
la totalidad del mobiliario, en *The
Prodigious Builders*.

¿Cómo conoces a Rudofsky?

A través del Arquitectura sin arquitectos que encuentro en un lugar de segunda mano, lo compré y siempre lo he tenido. Después he ido comprando algún otro que me iba encontrando y si en algún momento he pasado cerca de algunos lugares lo he visitado. Es una referencia interesante en la mirada, en cómo construye su discurso y en el momento que lo hace.

Conforme iba conociendo a Rudofsky muchos planteamientos me recordaban a temas que se trataban en el estudio: la cuestión de los prejuicios, de ir alejándose de las dinámicas adquiridas en la formación. ¿Cómo has conseguido formarte?, ¿qué otros referentes has tenido?

Relajado, no teniendo prisa por consolidar una manera de hacer ni en intentar llegar a la forma antes de tiempo, retardando esa forma. Todo esto es un proceso y yo no soy el mismo ahora que hace treinta años. A nivel académico la última revista que me compré fue un croquis en el año 86. En mi época que no había tanta transmisión de imágenes, recibía el Quaderns del colegio pero no iba a buscar lo que se estaba haciendo en el momento. Me apetecía más observar lo que pasaba alrededor, en el día a día, en la vida. Sin querer vas aplicando eso en los ejercicios tanto como estudiante como ejerciendo en el ámbito profesional. A partir de ahí, evolucionando y descubriendo pequeñas cosas que se van entrelazando y tomando sentido con el tiempo. Rudofsky no es un referente, es una referencia que está ahí entre muchas unidas por actitudes parecidas en el mundo que se fijan en la esencia de las cosas. En esa estructura que tiene un lugar que aún tiene que ver con el ciclo natural de la biosfera, con unos seres vivos cuyo sistema aún se basa en raíces biológicas, que son los humanos, y a partir de aquí interaccionar las necesidades que se tienen en relación a ese medio, al concepto de habitar y desde una formación como es la arquitectura y unos instrumentos que manejas a partir de esa formación. Genéricamente sería el contexto. Trabajar probar, constatar y tomar distancia siempre que se acaba cada ejercicio.

Al igual que la de estos constructores, con un ámbito cerrado de actuación y teniendo que vivir con lo que ellos mismos creaban, tu obra se basa en restricciones: la introducción del excedente, la reducción económica, ¿cómo se desarrolla?

La obra se desarrolla en base a las circunstancias de cada momento, es decir, hay unas posibilidades en un momento determinado en relación a un programa o unas necesidades que te piden. Normalmente siempre he tenido pocos medios alrededor y a partir de ahí pues vas solucionando poco a poco la ecuación, que es ese proceso de proyecto. Sí que hay una época en los 90 en la que los ejercicios después de los universitarios son acciones, instalaciones y montajes efímeros como un pequeño laboratorio que nunca he publicado pero que me va muy bien para descubrir estas constantes y poco a poco constatarlas materialmente. Evidentemente también paso por la etapa de los reflejos, las transparencias, las pieles... pero precisamente pasar por ahí y tomar distancia te permite situarlas en su lugar. Después hay otra etapa a

finales de los 90 en la que ya empiezas a construir algún programa vinculado con el ámbito más refugio – cubierta, edificación, espacio público, pero sobre todo programas más permanentes en el tiempo y sigues trabajando en este sentido. Normalmente, aunque estamos en el primer mundo, con presupuestos bajos debido a las circunstancias. No te quejas, sigues tirando y solucionas el tema mientras te sigues formando. Después en los 2000 hay otra etapa en la que después de los primeros contenedores a finales de los 90: naves industriales y ya entras en el tema de la vivienda, unas viviendas en Badalona, pero en paralelo hay un ejercicio que son los hornos romanos en Vilassar que te das cuenta que precisamente con materiales muy primitivos y precisamente por la condición de ese edificio de casi ser un cueva tiene unas condiciones de habitabilidad y de clima durante todo el año. Después de haber hecho una nave de policarbonato en la que se trabajaba el material, el espesor, las cámaras de aire y la relación con el clima, pasamos a la cueva en Vilassar y ahí veo que si en un momento tengo que trabajar con plástico soy consciente de sus posibilidades y coherente con sus condiciones físicas pero me atrae la esencia, lo primitivo de la piedra y el hierro y la relación con la inercia térmica, la ventilación etc. A partir de ahí se van entrelazando ejercicios muy diversos: vivienda social, vinculación con restos arqueológicos, pequeñas viviendas dentro de la ciudad, actuaciones en espacio público sin dejar tampoco los espacios efímeros y hasta 2005 una serie de actuaciones siguen evolucionando en ese único proyecto. Después hay una última etapa hasta ahora que la cerramos hace un año de obra materializada con 4 obras, tres vinculadas a yacimientos arqueológicos que son Guissona, Can Tacó y Seró, que todo eso se consolida y con una cierta distancia hay más complejidad pero también más madurez. Se resumen muchas cosas de todo el otro proceso. Un cuarto proyecto, una vivienda en Cadaqués, de la que estoy más satisfecho, con una normativa de los años 60 optimizas al máximo las condiciones de habitabilidad de un lugar. Ahora en lo que hemos estado trabajando estos dos últimos años y que lo iremos materializando poco a poco: el museo del clima de Lleida, el etnológico en Barcelona o el Teatro Romano de Tarragona con mínimo presupuesto. Todas siguen esa constante de presupuestos, lógicamente siempre dentro del primer mundo, bajos.

Hornos romanos en Vilassar de Dalt (2003-2004).





¿Como han afectado estas restricciones a tu obras?

Cada vez me siento más cómodo cuantas menos posibilidades tienes, porque entonces el proyecto crece. Sería un ideal trabajar así con esa actitud, siempre y cuando si hay un momento en el que algo se considera imprescindible pudieses tener una bolsa para hacerlo, porque a veces sí que realmente rayas lo imposible. No es que me haya influenciado, sino que han sido las circunstancias que han generado este tipo de actitud. Creo que es beneficioso trabajar aquí. También considero que es importante para que podamos trabajar cómodos que el propio sistema valore cumplir la misma función o incluso mejorarla pero con una cuarta parte del presupuesto habitual. El gran problema es cómo eso se valora en cuanto a honorarios profesionales: hay un tema de supervivencia que es complicado.

¿Cómo consigues integrar los ciclos naturales de los que hablas en el proyecto?.

Por ejemplo, el agua en Guissona es el problema del proyecto. El punto principal del encargo. Nos dicen que el agua de lluvia torrencial que cae en las zonas no excavadas genera unas escorrentías y lleva esas aguas a las zonas de cota inferior que son las excavadas e inundan los restos arqueológicos romanos que están al aire libre. Lo que nos piden es evacuar el agua del yacimiento pero si haces eso entras en un problema mayor: si canalizas el agua coge más velocidad aún, una vez canalizada, el canal tiene que tener una pendiente, el yacimiento tiene distancias muy largas con lo que eso significa profundidad, ir hacia abajo, y abajo hay restos. Le damos la vuelta manteniendo el agua dentro del yacimiento pero embalsándola en horizontal como si fueran campos de arroz y después de la lluvia hay como una especie de piscinas naturales que con el tiempo como instrumento irán filtrando poco a poco en los días sucesivos a la tormenta por lo tanto la tierra que hay en la capa superior de los restos arqueológicos no excavados es el elemento natural que los protege y que filtra el agua como ha hecho durante 2000 años. Eso también nos permite trabajar con la tierra, el propio material sacado de ahí, y además dar una geometría y referencias de escala que tienen que ver con la ciudad romana que hay debajo. Y a la vez generar un sistema que si en sucesivas campañas cuando tienen presupuesto necesitan excavar, simplemente con la tierra solucionas el problema del agua pero a la vez excavas y trabajas los nuevos límites otra vez con el mismo sistema. Ahí fue eso y el contexto agrícola.



Parque arqueológico de los restos de la antigua IESSO romana S. I A.C. Guissona (2008-2011) y espacio transmisor del túmulo / dolmen megalítico de Seró (arriba, 2012).



A pesar de trabajar sobre mínimos siempre hablabas de la habitabilidad y casi del hedonismo cotidiano, de mantener el placer: bancos de verano, bancos de invierno, puntos de agua. Cuando Rudofsky miraba la arquitectura popular defendía, en contra del funcionalismo, que había ciertas cosas que eran también necesidades aunque no lo parecieran y tu aproximación a pesar de ser sobre lo necesario recupera estos intereses existenciales.

Yo creo que desde lo necesario esos intereses aparecen en las personas que en su momento construyen las arquitecturas que registra Rudofsky. Precisamente son culturas que saben el valor del sol en el momento del año que corresponda y con el clima que habitan. Saben por dónde sale, por dónde se pone, qué pasa por la mañana, qué pasa por la tarde. Saben de dónde viene el viento dominante, cuándo quieren aliarse con él o cuándo quieren protegerse. Saben del valor del agua, saben del valor de las corrientes de aire cuando cruzan masas vegetales y se enfrián. Eso al final tienen que ver con una manera de entender el medio vivirlo y disfrutar del tiempo. Esas culturas sabían eso en su contexto y nosotros lo hemos perdido. Cuando hablábamos en Seró del Banco de invierno, que es más o menos individual, o la conversación a la sombra en verano, en cinco piedras. Tú estás proyectado pero estás visualizando unas posibles experiencias en base a en soportes que las personas libremente pueden elegir pero tú tienes que ofrecer esa posibilidad de tener esas experiencias. Por tanto, proyectar y pensar e imaginar cuando se viva eso cómo va a reaccionar la piel, si vas a oír, si una cubierta es vegetal, de vidrio o es de acero, si habrá pájaros o no los habrá, el tintineo de las hojas o la estaticidad y el calor del hierro son condiciones diferentes aunque en los dos casos sea una sombra o una pérgola.

Pabellones al aire libre reducidos a un suelo y una sombra en el yacimiento de Can tacó (izquierda) y banco de invierno en Seró.

¿Qué otras personas afines están trabajando en los mismo términos?

Hay muchas personas en el mundo trabajando así y muchas no las conozco seguro. De las que me he ido encontrando por casualidad y has congeniado hay muchas en Latinoamérica y otras que conocidas a través de la obra pero no te personalmente como puede ser Alexander Brodsky en Rusia. En Latinoamérica, Solano Benítez en Paraguay, Sáenz Vaquero en Ecuador, todo el colectivo de Rosario de Caballero. En Estados Unidos la gente de Rural Estudio. Son lugares muy distintos y formalizaciones muy distintas pero que fijan la mirada en lo esencial. A veces si que el formalismo aparece porque hay raíces académicas en todos los sitios, pero la esencia de ofrecer o proponer una buena habitabilidad está. Aquí en España: Quintans o Pita en Galicia, Juan Domingo Santos en Granada, Arturo Franco en Madrid. Hay gente que está buscando por ahí ya desde hace mucho tiempo. Cada lugar tiene circunstancias, podríamos hablar de Radic o Aravena en Chile donde a veces tienes presupuestos más altos, clientes y contextos que exigen unos estereotipos vinculados con el primer mundo y que no tienen que ver con la estricta necesidad donde se libran otro tipo de batallas. Pero en esencia, se ha mirado esa estructura principal de cómo funciona el ciclo de los materiales, el ciclo de los cuatro elementos y se entiende ellugar donde estás proyectando y, si es necesario, construyendo.

Ahora que hablas de tantos lugares y de tantas personas, recuerdo cuando hablabas del lugar como patrimonio y lo importante que era para ti precisamente conocer el lugar. ¿Cómo se afronta entonces la práctica fuera del lugar conocido?

El lugar al final se construye a partir de la vivencia, la experiencia, no sólo de la información. Es un tema de tiempo y energía. Si en un día puedes ir y volver puedes mantener una cierta frecuencia y trabajas. Si está más lejos y hay más distancia la intensidad con la que vas a trabajar y percibir ese lugar concentrando la experiencia sería otra manera de trabajar el tiempo y la energía en el proceso. Relativizando ambas cosas. Sería una condición restrictiva más. Tampoco lo busco, las cosas al final te encuentran.

Cómo lo ves en adelante.

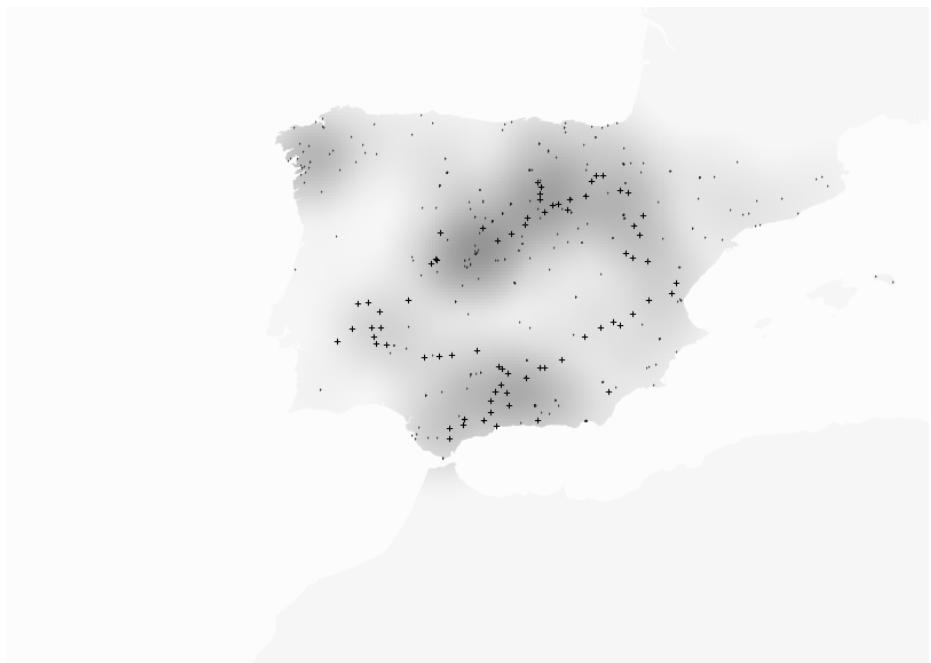
Igual que siempre. Cuando acabé la carrera, el motor eres tú. Si no te atenaza un posible miedo, aprendes a gestionarlo o incluso a veces a perderlo, te hace estar positivo en todo momento. Si proyectas en positivo, a una velocidad muy lenta, mientras van pasando cosas alrededor, caminas. Cada día das un paso, haciendo cosas, muchas horas trabajando, paso a paso. Ves cómo se va acumulando mucho patrimonio de proceso e intuyes que algún día estallará de golpe. Lo difícil entonces será gestionarlo. Sumando, lo que importa al final es el propio proceso, ir haciendo y poder vivir. Lo veo bien.

Esperemos que estalle.

Uno pequeño, lo optimizaremos.



Terraza/pérgola en la zona de pádel del Club de Tenis Barcino, Barcelona (2006-2007).



- Localizaciones de los ejemplos de Rudofsky encontrados en sus cuadernos de notas
- + Localizaciones recorridas durante su viaje de 1971.

Anexo 2

RUDOFSKY EN ESPAÑA

Antes de viajar a España físicamente, Rudofsky lo hizo a través de las bibliotecas de Nueva York en las que preparaba sus futuros viajes al mismo tiempo que buscaba referencias para sus publicaciones y las anotaba en sus cuadernos de notas. Fueron especialmente útiles, a tenor de estos últimos, la biblioteca de la Hispanic Society y Columbiaria.

A partir de sus anotaciones se han conocido los libros consultados por Rudofsky y han revelado ciertas contradicciones. Gran parte de los mismos tratan sobre arquitecturas históricas que no por antiguas resultan vernáculas. Es dudoso considerar los castillos españoles como construcciones anónimas simplemente por no conocer a sus autores o por su heterodoxia compositiva, siendo éstos además las principales construcciones de los reinos medievales. Carecen en concreto de una de las cualidades necesaria para ser considerado hoy arquitectura vernácula, ser construido por sus habitantes, aunque mantienen, en general, la utilización de técnicas y materiales locales.

Bibliografía consultada por Rudofsky sobre España:

Acquaroni, José Luis; A D Arielli. 1961. *Andalucía*. Barcelona: Noguer.

Arco y Garay, Ricardo del. 1942. *Catálogo Monumental de España: Huesca*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Diego Velázquez.

Azcárate Ristori, José María de. 1953-54. *Monumentos españoles : catálogo de los declarados histórico-artísticos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Blanco y Negro. Revista Ilustrada 1926. (Información incompleta).

Caboga, Herbert. 1952. *Étude concernant le problème d'une typologie*. Rapperswil: Gallus-Verlag.

Calleja, Rafael. 1943. *Apología turística de España; cuatrocientas treinta y nueve fotografías de paisajes, monumentos y aspectos típicos españoles*. Madrid: Artes Gráficas Fraure.

Chueca Goitia, Fernando. 1965. *Historia de la arquitectura española 1, Edad Antigua y Edad Media*. Madrid: Dossat.

Calvert, Albert F. 1924. *Spain: an historical and descriptive account of its architecture, landscape, and arts*. New York: William Helburn, Inc.

Carreras i Candi, Francesch. 1931-33. *Folclore y Costumbres de España*. Barcelona: Alberto Martín.

—. 1928. *Geografía general del reino de Galicia*. Barcelona: Alberto Martín.

Dervenn, Claude. 1962. *Les Canaries*. Paris: Horizons de France.

Diccionario geográfico de España. 1960. Madrid: Ed. del Movimiento.

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana 23. 1924. Madrid: Espasa - Calpe.

Ellis, Havelock. 1908. *The soul of Spain*. Boston, Houghton: Mifflin.

Frankowski, Eugeniusz. 1918. *Hórreos y palafitos de la Península ibérica*. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales.

Gamazo, Juan Antonio Gamazo y Abarca. 1955. *Castillos en Castilla*. Madrid: Hauser y Menet.

Gaya Nuño, Juan Antonio. 1961. *La arquitectura española en sus monumentos desaparecidos*. Madrid: Espasa-Calpe.

Hielscher, Kurt. 1921?. *Picturesque Spain; architecture, landscape, life of the people*. New York : Architectural Book Publishing Co. Paul Wenzel and Maurice Krakow.

Hielscher, Kurt. 192?. *L'Espagne inconnue*. Paris: Librairie des arts décoratifs.

- Jiménez Sánchez, Sebastián. 1947. *La prehistoria de Gran Canaria*. Madrid: Publicaciones de la Real Sociedad Geográfica.
- Lampérez y Romea, Vicente. 1922. *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*. Madrid: Saturnino Calleja, S.A.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1935. *Historia de España*. Madrid: Espasa – Calpe.
- Muirhead, L. Russel. 1958. *Northern Spain with the Balearic Islands*. London: E. Benn.
- Ortiz Echagüe, José. 1956. *España, castillos y alcázares*. Madrid: Publicaciones Ortiz Echagüe.
- . 1939?. *España, pueblos y paisajes*. Madrid: Bolaños y Aguilar.
- Pericot García, Luis. 1934. *Historia de España; gran historia general de los pueblos hispanos*. Barcelona: Instituto Gallach.
- Pemán, José María. 1966. *Andalucía*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Serra Ráfols, Elías. 1945. *La arqueología canaria en 1944*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Sainz de Robles, Federico C. 1962. *Castillos en España; su historia, su arte, sus leyendas*. Madrid: Aguilar.
- Sancho Corbado, Antonio. 1947. *Jerez y los puertos: estudio histórico artístico*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica.
- Sarthou Carreres, Carlos. 1932. *Castillos de España: (su pasado y su presente)*. Madrid: Francisco Beltrán.
- Soldevila Zudiburu, Ferrán. 1952. *Historia de España*. Barcelona: Ariel.
- Roiter, Fulvio. Andalousie. 1957. *Andalousie*. Lausanne: La Guilde du Livre.
- Vieira y Clavijo, José de. 1950-52. *Noticias de la historia general de las Islas Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Goya-Ediciones.
- Weissmüller, Alberto A. 1967. *Castles from the heart of Spain*. New York: Clarkson N. Potter.
- Webb, Philip Barker; Sabin Berthelot. 1836-1850. *Histoire naturelle des Iles Canaries*. Paris: Béthune.

B I B L I O G R A F Í A

- Architektur Zentrum Wien, Centre Canadien d'Architecture y Getty Research Institute. 2007. *Lessons from Bernard Rudoovsky: Life as Voyage*. Basel; Boston: Birkhäuser.
- Arquitectura popular em Portugal*. 1961. Lisboa: Sindicato dos arquitectos.
- Asquith, Lindsay y Marcel Vellinga, ed. 2006. *Vernacular Architecture in the Twenty-First Century. Theory Education and Practice*. New York: Taylor & Francis.
- Augé, Marc. 2004. *Marc Augé, Global / local, Universal / particular*. Barcelona: CIDOB Edicions.
- Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bernard Rudoovsky. Desobediencia crítica a la modernidad*. 2014. Granada: Centro José Guerrero.
- Cayley, David. 1992. *Ivan Illich in Conversation*. Concord, Ontario: Anansi.
- Chermayeff, Serge; Chistopher Alexander. 1963. *Community and privacy: toward a new architecture of humanism*. New York: Doubleday.
- Clément, Gilles. 2007. *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gilles Clément. 2009. "L'homme symbiotique" en [gillesclement.com](http://www.gillesclement.com) <http://www.gillesclement.com/cat-lhommesymbiotique-tit-L-Homme-symbiotique> (Consultado el 6 de Octubre de 2015).
- Cuchí, Albert. 2014. "Somos paisaje" en El Blog de Albert Cuchí. <https://albertcuchi.wordpress.com/2014/11/30/somos-paisaje/> (Consultado el 16 de agosto de 2015).
- Czech, Hermann. 1980. "Mannerism and participation" en *Architecture 1980 : the presence of the past: Venice Biennale*. Gabriella Borsano, ed. New York: Rizzoli.
- Czech, Hermann y Johannes Spalt. 1981. *Josef Frank: 1885 – 1967*. Viena: Hochschule für Angewandte Kunst.
- Fracalossi, Igor. 2013 "En busca de lo inútil: cuatro aproximaciones a la técnica" en

- Plataforma Arquitectura. <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-272868/en-busca-de-lo-inutil-cuatro-aproximaciones-a-la-tecnica-igor-fracalossi> (Consultado el 2 de Octubre de 2015).
- Forman, Richard T.T. 1995. *Land Mosaics: The ecology of Landscape and regions.* Cambridge (England) ; New York : Cambridge University Press.
- García-Diego, Héctor. 2013. *Refugio, observatorio, templo: Casas de arquitectos extranjeros afincados en España 1950-1975.* Pamplona: ETSAUN (tesis doctoral).
- Geers, Kirsten; Kritis Joris; Pancevac, Jelena; Piovene, Giovanni; Rodet ,Dries; Zanderigo, Andrea, ed. 2015. *Architecture without content.* London: Bedford Press.
- Guarneri, Andrea Bocco. 2003. *Bernard Rudofsky. A Human Designer.* New York: Springer.
- King, Anthony D. 1996 “Vernacolare, transnacionale, postcoloniale”. *Casabella* 630 – 631 (enero febrero): 62 – 70.
- Koren, Leonard. 2008. *Wabi-sabi for artists, designers, poets & philosophers.* Point Reyes, California: Imperfect Publishing.
- Lejeune, JeanFrançois y Michelangelo Sabatino (ed). 2010. *Modern architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and Contested Identities.* Abingdon, Oxon: Routledge.
- Lynch, Kevin y Michael Southworth. 2005. *Echar a perder: un análisis del deterioro.* Barcelona: Gustavo Gili.
- May, John. 2011. “Infrastructuralismo: la patología de las externalidades negativas” en *Quaderns d’arquitectura i urbanisme* 262. Barcelona: Col·legi d’Arquitectes de Catalunya (febrero - abril): 6 – 9.
- Moneo Vallés, Rafael. 2005. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura : discurso del académico electo José Rafael Moneo Vallés leido en el acto de su recepción pública el día 16 de enero de 2005 y contestación de Fernando de Terán Troyano.* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Monclús, Francisco Javier y José Luis Oyón. 1987. “Vivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadas”, *Arquitectura en regiones devastadas.* Madrid: Dirección General de Arquitectura-MOPU.
- Nistchke, Günter. 1966. “Ma, the Japanese Sense of Place”. *Architectural Design* 36 (diciembre): 115-56.
- Ordine, Nuccio. 2013. *La utilidad de lo inútil. Manifiesto.* Barcelona: Acantilado.
- Olivier, Paul. 1975. *Shelter, sign, and symbol.* London: Barrie & Jenkins.
- Oliver, Paul. 2003. *Dwellings. The Vernacular House World Wide.* London: Phaidon.
- Pallasmaa, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel.* Barcelona: Gustavo Gili.

- . 2012. *La mano que piensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pagano, Giuseppe y Daniel Guarnerio. 1936. *Architettura rurale italiana*. Milan: Hoepli.
- Perán, Martí y Andrea Aguado ed. 2003. *After Architecture. Typologies of the afterwards*. Barcelona: ACTAR y Arts Santa Mònica.
- Prieto, Eduardo. 2011. *La arquitectura de la ciudad global: redes, no-lugares, naturaleza*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rudofsky, Bernard. 1955. *Behind the Picture Window*. New York: Oxford University Press.
- . 1956. “Introduzione al Giappone [I]”, *Domus* 319 (junio): 45-49.
- . 1964 *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York: Museum of Modern Art.
- . 1965. *The Kimono Mind : an Informal Guide to Japan and the Japanese*. Garden City, New York: Doubleday.
- . 1969. *Streets for the people. A Primer for Americans*. Garden City, New York: Doubleday.
- . 1977. *The Prodigious Builders: Notes Toward a Natural History of Architecture with Special Regard to those Species that Are Traditionally Neglected or Downright Ignored*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Rybczynski, Witold. 1986. *La casa: historia de una idea*. Madrid: Nerea.
- Russi, Niccola. 2014. Landscape Has No Rear, en Laboratorio Permanente para la Bienal de Venezia de 2014.
<http://www.laboratoriopermanente.com/?p=2156>, 2014.
- Scott, Felicity. 2003 “*Encounters with the Face of America*” in Architecture and sciences: Exchanging Metaphors, ed Antoine Picon and Alexandra Ponte. New York: Princeton Architectural Press.
- Sert, José Luis. 1934. “Arquitectura sense estil y sense arquitecte”, *D'Ací i d'Allá* 179. (diciembre).
- Solà-Morales, Ignasi de. 2003. “Arquitectura y existencialismo”. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. 25-33.
- Soriano, Federico. 2009. *100 Hipermínimos / 100 Hyperminimals*. Madrid: Lampreave.
- Teresa Balseiro, Gustavo. “Puntualizaciones y perspectivas sobre la arquitectura popular”, *Arquitectura*, n.192, Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid, diciembre 1974, 87-105.
- Venturi, Robert; Izenour, Steven; Scott Brown, Denise. 1972. *Learning from Las*

Vegas. Cambridge; London: MIT Press.

Virilio, Paul. 1988. *La estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.

Yi-Fu Tuan. 2007. *Topofilia: un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Barcelona: Melusina.

