

LA MIRADA EPICÚREA DE BERNARD RUDOFSKY: LOS DIBUJOS DE SUS VIAJES

BERNARD RUDOFSKY'S EPICUREAN EYE: DRAWINGS FROM HIS JOURNEYS

Fernando Linares García, Pedro Luis Gallego Fernández

doi: 10.4995/ega.2018.10388

Este artículo rinde homenaje a la figura y trayectoria del polifacético arquitecto Bernard Rudofsky, destacado teórico del diseño contemporáneo, cuando están a punto de cumplirse tres décadas de su fallecimiento, incidiendo en aquellos aspectos relacionados con sus dibujos y viajes que más han influido en su vida y su pensamiento crítico; en particular, su estancia en la isla griega de Santorini en 1929.

PALABRAS CLAVE: BERNARD RUDOFSKY. ARQUITECTURA VERNÁCULA. DIBUJO DE VIAJES. ACUARELA

Almost three decades have passed since the death of the multifaceted architect and prominent contemporary design theorist Bernard Rudofsky, and this article pays homage to his life and career. It focuses on the drawings and travels that had the greatest influence on his life and critical thinking, and in particular his stay on the Greek island of Santorini in 1929.

KEYWORDS: BERNARD RUDOFSKY. VERNACULAR ARCHITECTURE. TRAVEL SKETCHES. WATERCOLOUR



1. Bernard Rudofsky fotografiando las sandalias de la estatua de Citharoeda en el Museo Arqueológico de Nápoles, 1983 (Foto de Antonio Niego)

1. Bernard Rudofsky photographing the sandals of the statue of Citharoeda in the Archaeological Museum of Naples, 1983 (photo by Antonio Niego)



1

Pronto se cumplirán treinta años de la muerte del arquitecto Bernard Rudofsky (1905-1988). Su figura refleja la de un personaje controvertido y socialmente comprometido: fue profesor en Yale, MIT, Cooper-Hewitt, Waseda, entre otras; y ejerció de escritor, diseñador, fotógrafo y hasta sociólogo. Durante sus 82 años de vida, escribió sobre múltiples aspectos de la sociedad de su tiempo, ya fueran temas arquitectónicos o cotidianos; realizando numerosos viajes a lo largo del planeta, lo que constituiría para él un pilar básico de su existencia, pues le permitían ampliar su pensamiento multicultural y su carácter interdisciplinario (Fig. 1).

Rudofsky nació en Moravia, antigua Checoslovaquia, aunque se nacionalizó estadounidense a los 43 años. Su infancia y juventud transcurrieron en Viena, donde realizó sus estudios en la Technische Hochschule, graduándose en Ingeniería de la Construcción y Arquitectura en 1928. Recibió una formación academicista que recuerda negativamente, al considerarla una “copia mala” de la escuela de Beaux-Arts de París, pues, al igual que allí, se consideraba el dibujo un componente fundamental en la carrera; formación artística que posteriormente sabría aprovechar para documentar cuidadosamente todos

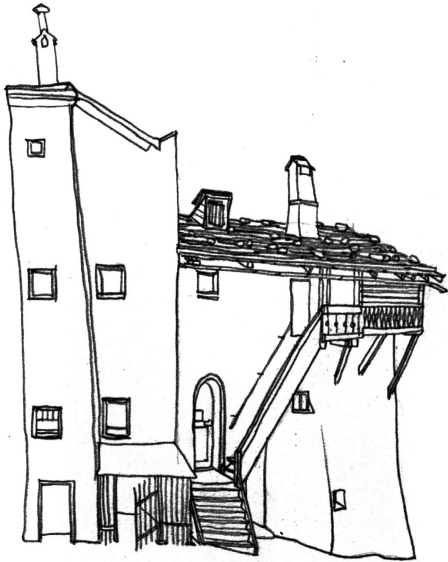
sus viajes (Fig. 2). Durante sus años de estudiante entró también en contacto con la Bauhaus al visitar su exposición en Weimar en 1923. Además, en esta época su pasión por los viajes empezó a florecer y realizó sus primeras salidas por Europa, conociendo Suiza, Francia e Italia. Como postgraduado, trabajó en los estudios de Otto Rudolf Salvisberg en Berlín y Theiss & Jaksch en Viena, a la vez que continuó viajando por Bulgaria, Turquía y Grecia; y se doctoró en 1931.

Acabados sus estudios, comenzó a ejercer como arquitecto. Se asentó en Italia: primero, en Capri y, posteriormente, en Procida, donde colaboró con Luigi Cosenza en la realización de la Casa Oro en Nápoles. Invitado por el MoMA a Nueva York, comenzó allí una nueva etapa. En este periodo también conoció a Berta Doctor, con quien se casó en 1935. En 1937 se trasladaron a Milán, y Bernard trabajó como editor de la revista *Domus*. Tras la amenaza del nazismo, se desplazaron a Sudamérica, viviendo en Buenos Aires, Río de Janeiro y Sao Paulo; durante este periodo diseñó mobiliario y construyó las casas Hollenstein, Frontini y Arnstein.

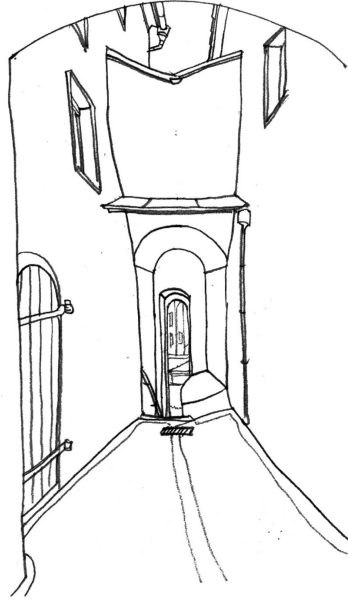
Desde su formación historicista, Rudofsky fue un diseñador abierto y sensible a todos los problemas de

It will soon be the thirtieth anniversary of the death of the architect Bernard Rudofsky (1905-1988). This controversial and socially committed figure was a professor at Yale, MIT, Cooper-Hewitt and Waseda, among other institutions. And he was also a writer, designer and photographer, and even a sociologist. Over the eighty-two years of his life, he wrote on many aspects of the society of his day, whether they were architectural or everyday matters. The many trips that he took across the world were a cornerstone of his existence that enabled him to expand his multicultural thinking and his interdisciplinary nature (Fig. 1).

Rudofsky was born in Moravia in the former Czechoslovakia, though he became a US citizen when he was forty-three. His childhood and youth were spent in Vienna, where he completed his studies at the Technische Hochschule, from which he graduated in construction engineering and architecture in 1928. He received an academicist training that he held negative memories of; he considered it a “bad copy” of the Beaux-Arts school in Paris. As at the Beaux-Arts, drawing was considered a key career component. He later made great use of this artistic training to carefully document his travels (Fig. 2). During his student years, he came into contact with the Bauhaus after visiting its exhibition in Weimar in 1923. His passion for travel also began to flourish during this period, and he made his first trips into Europe, through which he discovered Switzerland, France and Italy. As a postgraduate, he worked in the studios of Otto Rudolf Salvisberg in Berlin and of Theiss & Jaksch in Vienna, and he also continued to travel, visiting Bulgaria, Turkey and Greece. He received his doctorate in 1931.



2



Once he had finished his studies, he began to practise as an architect. He settled in Italy, first in Capri and then in Procida, where he collaborated with Luigi Cosenza in the completion of the Casa Oro in Naples. An invitation from the MoMA in New York marked a new stage in his life. During this period he also met Berta Doctor, whom he married in 1935. In 1937 they moved to Milan, and Bernard worked as editor of the magazine *Domus*. The threat of Nazism took him to South America, where he lived in Buenos Aires, Rio de Janeiro and Sao Paulo. During this period, he designed furniture and built the Hollenstein, Frontini and Arnstein houses. Beginning with his historicist training, Rudofsky was a designer who was open and sensitive to all the problems of material life. Above all, he was an inveterate traveller. He explored cities, towns and landscapes, and he recorded anything that caught his attention, through short annotations in his notebooks, pencil drawings, watercolours and, later, photographs. This *modus operandi* shaped his architectural and literary thinking and work. His globe-trotting spirit may have originated from early childhood, judging by some of the drawings that he produced when he was a child. But this desire to travel should not be seen as a round trip back to a fixed home. Instead, it was part of his life and an endless continuation. "Life as a voyage, travel as a lifestyle" (Noever 1986, p. 21), he once stated.

His trips and time spent abroad taught him how to live without Western society's constraints. He lived as a nomad and was unable to secure stable residence in the same country. As a good friend of

la vida material, y sobre todo, un viajero empedernido: exploró ciudades, pueblos y paisajes, y tomó apuntes de todo aquello que llamó su atención, mediante pequeñas anotaciones en sus cuadernos, dibujos a lápiz o acuarelas; y, posteriormente, con fotografías. Este *modus operandi* labró su pensamiento y obra, tanto arquitectónica como literaria. Su espíritu trotamundo podría haberse originado ya desde su infancia, a juzgar por algunos dibujos que realizó cuando era niño. Pero no hay que entender este afán viajero como de ida y vuelta, es decir, con retorno a un hogar fijo, sino que formó parte de su vida, de un continuo que no acaba: "life as a voyage, travel as a lifestyle" (Noever 1986, p. 21), afirmaba.

Sus viajes al extranjero y el tiempo allí empleado le enseñaron a vivir sin el corsé de la sociedad occidental. Vivía como un nómada y era incapaz de fijar residencia estable en un mismo país. Como decía un buen amigo suyo, Felix Augenfild: "El señor Rudofsky se expone voluntariamente a menudo a la experiencia de empezar una nueva vida en un país distinto". Sus desplazamientos tuvieron diversas justificaciones. Los primeros, fueron

viajes de estudios; algunos tuvieron motivos políticos, como el que realizó a los Estados Unidos con el fin de evitar ser llamado a filas —el hecho de no disponer de pasaporte por haber renunciado al austríaco, no impidió que siguiera viajando dentro del país—. Otros viajes, sin embargo, los realizaba por mero placer y afán explorador. Simultáneamente, ofrecía conferencias y visitaba amigos que iba haciendo por el mundo.

Nueva York acabó convirtiéndose en su principal centro de operaciones. Allí frecuentaba la N.Y. Public Library, y sus largas lecturas y consultas fraguaron la mayoría de sus viajes. Para ello, dibujaba sobre la mesa de la sala con unos pocos trazos a lápiz sus imágenes de referencia, unos pequeños croquis, y apuntaba también las citas consultadas; después, repasaba esos apuntes y los jerarquizaba con diferentes lápices de colores. Así, se apropiaba mentalmente del lugar, "soñándolo" primero, hasta que llegaba el momento real de visitarlo. Su espíritu viajero se nutrió siempre con esta práctica.

En 1925 viajó a lo largo del Danubio hasta Estambul. Su cuaderno de viaje, con la excepción de una mezquita, oculta las típicas mani-



3

2. B. Rudofsky. Line drawings; student notebooks, ca. 1925 (30 x 21 cm) (The Getty Research Institute. Los Angeles)

3. B. Rudofsky. *Mezquita Azul*, Estambul. Acuarela y lápiz, 1925 (20 x 30 cm) (The Getty Research Institute. Los Angeles)

4. B. Rudofsky. *Île de la Cité con vista de Notre Dame*, París. Acuarela y lápiz, 1926 (34,9 x 25,7 cm) (The Getty Research Institute. Los Angeles)

2. B. Rudofsky. Dibujos a línea; cuadernos de estudiante, ca. 1925 (30 x 21 cm) (The Getty Research Institute. Los Angeles)

3. B. Rudofsky. *Blue Mosque*, Istanbul. Watercolour and pencil, 1925 (20 x 30 cm) (The Getty Research Institute. Los Angeles)

4. B. Rudofsky. *Île de la Cité with a view of Notre Dame*, Paris. Watercolour and pencil, 1926 (34.9 x 25.7 cm) (The Getty Research Institute. Los Angeles)



4

his, Felix Augenfeld, said: "Mr Rudofsky often voluntarily exposed himself to the experience of starting a new life in a different country". He had different justifications for his moving around. The first trips were for his studies. Some were for political reasons, such as the one he made to the United States in order to avoid his being called up; the fact that he did not have a passport following his renunciation of his Austrian citizenship did not prevent him from travelling within the country. He undertook other trips, however, just for pleasure and out of a desire to explore. At the same time, he gave lectures and visited the friends whom he had met as he travelled the world. New York became his main centre of operations. He would frequent the NY Public Library, and his long readings and consultations forged most of his trips. On the table of the reading room, he would draw with a few pencil strokes his reference images, some small sketches, and he also noted the references that he had consulted. He would then review those notes and place them in a hierarchy with different coloured pencils. Through doing so, he mentally appropriated the place, "dreaming" about it to begin with, until the time came to actually visit it. He always fed his wandering spirit with this practice.

In 1925, he travelled along the Danube to Istanbul. His travel notebook, with the exception of a mosque, hides the typical manifestations of the cities visited. He was apparently not interested in the great works, as he believed that relevant architecture was not in individual buildings, but in urban

5. B. Rudofsky. Vista de Oia, Santorini. Acuarela y lápiz, sobre papel gouache, 1929 (74,8 x 55,3 cm)
(The Getty Research Institute. Los Angeles)

5. B. Rudofsky. View of Oia, Santorini. Watercolour and pencil, on gouache paper, 1929 (74.8 x 55.3 cm)
(The Getty Research Institute. Los Angeles)





festaciones de las ciudades visitadas. Aparentemente, no le interesaban las grandes obras, pues creía que la arquitectura relevante no se encontraba en los edificios individuales, sino en los sistemas urbanos. Este interés por los conjuntos se verá plasmado a lo largo de su vida en sus dibujos y, mayoritariamente, en sus fotografías. En sus cuadernos se encuentran representaciones de pequeñas plazas, edificios de viviendas o granjas, en un paisaje con colinas. Rudofsky parecía más interesado por los contornos sencillos, o por el problema de cómo representar la plasticidad de una fachada sobre el papel; sin parecer importarles mucho la técnica empleada.

Al año siguiente, cuando viajó a Francia, sus intereses gráficos variaron ligeramente, mostrando ya algunos lugares que se supone debe visitar un estudiante de arquitectura, como la Île de la Cité en París, con la catedral de Notre Dame erigiéndose sobre los edificios contiguos. Pero también reflejó un gran número de iglesias que no se encontraban en las rutas turísticas. La forma de bosquejar del joven explorador era también distinta: los dibujos parecían realizados con el mismo pincel de acuarela y, por tanto, había un interés menor por la superficie y textura del edificio que por la interacción de dicha arquitectura con el entorno. Ambos cuadernos de viaje manifiestan el trabajo de un estudiante que tenía ojo para lo inusual, pero cuya técnica estaba aún desarrollándose (Figs. 3 y 4).

La mayoría de edad gráfica le llegó durante sus tres meses de estancia en la isla griega de Santorini en 1929, cuando tenía 24 años. Este viaje representó su *Grand*

Prix. Allí realizó numerosos dibujos como complemento de su investigación doctoral sobre las primitivas construcciones de hormigón en masa en el sur de las islas Cícladas. Estas acuarelas fueron, probablemente, las mejores que realizara y serían expuestas en Viena en 1931. Fue una muestra muy personal que atestiguó las ambiciones artísticas de Rudofsky. Estos dibujos cuentan con un valor artístico intrínseco y manifiestan la consciencia de estar plasmando, al igual que hacían otros arquitectos, su propia visión sobre la experiencia de la arquitectura como una percepción sensual; mostrando muy poco interés por las nuevas aportaciones de las vanguardias (Fig. 5).

Al igual que Rudofsky, Asplund, Le Corbusier, Aalto, Kahn, Krier, Hejduk o Rossi utilizaron también el dibujo en sus viajes con diferentes fines. Alvar Aalto, como simple práctica de una habilidad personal gratificante, pero dirigiendo su visión hacia la arquitectura vernácula mediterránea, su carácter orgánico y su adecuada relación con el lugar. Gunnar Asplund, proclive al clasicismo, quería descubrir en el dibujo de las arquitecturas romanas fuentes de inspiración para sus futuras creaciones, en simbiosis también con la arquitectura popular. Sin embargo, Louis Kahn, en sus viajes por el sur de Italia, concretamente por la Costiera Amalfitana en 1929, llegaría a adquirir una nueva sensibilidad ante estas formas; gracias a esa mirada atenta hacia lo vernáculo y su paisaje. Sus dibujos nos recuerdan en ciertos aspectos los de Rudofsky; sobre todo, en técnica e idéntico uso de las gamas de colores; salvando la tendencia del norteamericano hacia la abstracción cubista, el estilo

systems. This interest in wholes would be reflected throughout his life in his drawings and, for the most part, in his photographs. His notebooks contain representations of small squares, houses or farms, in a hilly landscape. Rudofsky seemed more interested in simple contours, or in the problem of how to represent the plasticity of a façade on paper, without seeming to care much about the technique employed.

The following year, when he travelled to France, his graphical interests changed slightly, and he started to depict some of the places that an architecture student is supposed to visit, such as the Île de la Cité in Paris, with Notre Dame cathedral rising over the adjacent buildings. But he also captured a large number of churches that were not along tourist itineraries. The young explorer's sketching style also changed. His drawings seem to have been made with the same watercolour brush and, therefore, there was less interest in the surface and texture of the building than there was in the architecture's interaction with the environment. Both travel notebooks reveal the work of a student who had an eye for the unusual, but whose technique was still developing (Fig. 3 and 4). His graphical come of age occurred during his three-month stay on the Greek island of Santorini in 1929, when he was twenty-four years old. This trip represented his *Grand Prix*. While there, he made numerous drawings as a complement to his doctoral research on the primitive mass concrete constructions in the south of the Cyclades islands. These watercolours were probably the best that he would produce, and they were exhibited in Vienna in 1931. It was a very personal selection that attested to Rudofsky's artistic ambitions. These drawings have intrinsic artistic value and show that he was aware of conveying, as other architects have done, his own vision of experiencing architecture through sensual perception, and they show very little interest in the new contributions made by the avant-garde movements (Fig. 5). Like Rudofsky, Asplund, Le Corbusier, Aalto, Kahn, Krier, Hejduk and Rossi also used drawing during their travels for different purposes. For Alvar Aalto, it was the simple practice of a rewarding personal skill, though he directed his eye toward the vernacular architecture of the Mediterranean, its

6. Izda.: L. Kahn. *Casas en la bahía*, Costa de Amalfi, Italia. Acuarela y lápiz, ca.1929 (38,1 x 27,9 cm) (*The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn*, New York, 1991). Dcha.: B. Rudofsky. *Casa en Anacapri*, Italia. Acuarela, 1932 (38 x 51 cm). (The Getty Research Institute. Los Ángeles)

6. Left: L. Kahn. *Houses in the bay*, Amalfi Coast, Italy. Pencil and watercolour, ca.1929 (38.1 x 27.9 cm) (*The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn*, New York, 1991). Right: B. Rudofsky. *House in Anacapri*, Italy. Watercolour, 1932 (38 x 51 cm). (The Getty Research Institute. Los Angeles)



6

organic nature and its proper relationship with the place. Gunnar Asplund, who was prone to classicism, wanted to discover sources of inspiration for his future creations, in symbiosis with popular architecture, through drawing Roman architecture. Louis Kahn, on the other hand, would acquire a new sensitivity to these forms thanks to his attentive eye for the vernacular and its landscape in his travels in southern Italy, in particular along the Amalfi coast in 1929. His drawings are in certain respects reminiscent of those of Rudofsky, especially in their technical and identical use of colour ranges, save for the American's tendency towards Cubist abstraction, the dizzy style and a formal essentialization of simplifying and accentuating geometries. Pictorially, Rudofsky is more figurative (Fig. 6).

Santorini would mark a turning point in his career. Rudofsky was deeply impressed by the island and by Mediterranean culture. This stirred his artistic sensitivity and his desire to express his experiences in drawings and watercolours. Not only did he record matters directly related to architecture in his notebook, but he also showed an interest in the inhabitants, their way of life, their cuisine and so forth. In the preamble to his thesis, Rudofsky explains that he chose this island

dizzy y la esencialización formal: simplificando planos y acentuando geometrías; pictóricamente, Rudofsky resulta más figurativo (Fig. 6).

Santorini marcaría un antes y un después en su carrera. Rudofsky se sintió profundamente impresionado por la isla y la cultura mediterránea. Este hecho removió su sensibilidad artística y el deseo de expresar sus vivencias en dibujos y acuarelas. No sólo apuntaba en su cuaderno asuntos directamente relacionados con la arquitectura, sino que también mostraba interés por sus habitantes, su forma de vida, alimentación, etc. En el preámbulo de su tesis, Rudofsky explica por qué eligió esta isla al atraerle los motivos geológicos que originan las estructuras de los asentamientos urbanos. El método de construcción surgía de la “esencia” de la isla. El entorno de Santorini condicionaba a los habitantes a desarrollar un tipo de arquitectura específica, “autóctona”, basada

principalmente en la topografía y el tipo de materia prima: la piedra pómez; construcciones de geometrías elementales y prismas puros, contenidas por rigurosas ortogonalidades; donde la génesis compositiva partía de la habitación como unidad irradiadora. Esto genera unas edificaciones ancestrales con un alto grado de sencillez en el plano de lo constructivo, materiales y colores (Figs. 7 y 8).

Este viaje cambiaría su pensamiento sobre la vivienda y su relación con el entorno, lo que después llamaría “non-pedigreed architecture” –arquitectura sin pedigrí, sin autor–. Su estancia en Santorini desató su interés por la mediterraneidad, y marcó el comienzo de su carrera como crítico cultural, dando forma a su pensamiento arquitectónico. De este estudio nacería un profundo interés por la arquitectura vernácula. Su obra más destacada, *Architecture Without Architects*, ya ha cumplido más de cincuenta años

desde su primera edición en 1964. El libro partió de una polémica exposición en el MoMA en la que se retrataban, mediante expresivas fotografías en blanco y negro, diversas formas de construir en todo el mundo cumpliendo con la tradición, pero sin la intervención de un arquitecto; para poder servir al neófito como primer acercamiento a la arquitectura popular; profundizando en el tema años después en *The prodigious builders* (1977).

Por esta época comenzó a usar también la cámara fotográfica –una Leica–, que nunca antes había tocado por “desubicación esnobista”, como confesó; y lo simultaneó con el dibujo, pues continuó desplazándose “con un pesado y aparatoso block de 50 hojas de papel inglés, de unos 75 x 55 cm., hecho por encargo; que para transportarlo por las islas griegas requería de una mula, y cuyas dimensiones le obligaban a trabajar de rodillas con el papel apoyado y fijo al suelo para evitar que se volara con el viento” (Bergera 2016, p. 248); destacando en estos apuntes el tratamiento de la luz sobre la visión oblicua de los planos verticales de las casas, y el azul intenso del cielo mediterráneo, tan próximos a la realidad, y posiblemente de inspiración fotográfica (Figs. 9 y 10).

Después de éste, realizó otros viajes por Italia, residiendo en Capri, Milán, Nápoles y Sicilia. Pero el viaje que le resultó tan influyente como Santorini fue Japón; tanto que decidió escribir otro libro: *The kimono mind* (1965). Visitó la isla oriental entre los años 1955 y 1958, permaneciendo por un período más largo después de terminar el Pabellón de Estados Unidos para la Exposición Universal de Bruselas. El dinero que obtuvo se

destinó precisamente al viaje, pero para financiar toda la estancia requirió más que eso, obteniéndolo de la beca *Fulbright*, cuya organización puso en muy alta estima el trabajo de Rudofsky, queriendo prolongar su beca.

El viaje a Japón se dilató, pues Berta y él decidieron ir visitando diversas ciudades hasta llegar finalmente a su destino: Tehran, Bangkok, Hong Kong y Delhi, tomándose su tiempo para conocer diversos rincones. Japón atraía a Rudofsky, pues todavía mantenía mucha de su propia identidad cultural, y logró con su carácter observador documentar diversas costumbres en sus cuadernos, croquizando de forma sencilla varias viviendas japonesas tradicionales, de planta cuadrada, que desplegaban las visuales y relacionaban los interiores con el paisaje; apuntes donde el uso masivo del texto es tan relevante como la propia imagen (Fig. 11).

Rudofsky fue paulatinamente perdiendo interés por el dibujo en sus viajes, hasta dejarse conquistar totalmente por el objetivo fotográfico; usándolo de forma imperfecta a veces, pues confesaba que tomaba las fotos a la carrera, igual que sus apuntes; y otras, con un sentido muy plástico, casi pictórico: cuidando los encuadres y la composición como si de postales se tratase; pintoresquismo que distraía en muchos casos de la seriedad del tema. Reconocía que “la imagen fotográfica raramente puede sobrepasar a un dibujo inspirado” (Rudofsky 1977, p. 18), y era consciente de la baja afectación, empatía y capacidad de percepción *in situ* de la cámara por lo fotografiado; pero también admitía su mayor fidelidad documental, una mayor rapidez, objetividad y un carácter más cien-

because he was attracted to the geological causes behind the structures of urban settlements. The construction method arose from the island’s “essence.” Santorini’s surroundings shaped the inhabitants’ development of a particular, “native” type of architecture that was based principally on the topography and the type of raw material, pumice, as well as on constructions that are made out of elementary geometries and pure prisms and that are contained by stringent orthogonalities, whose compositional genesis is based on the room as an irradiating unit. These elements produced ancestral buildings with a high degree of simplicity in terms of construction, materials and colours (Figs. 7 and 8).

This trip would change his thinking on housing and its relationship with its surroundings. He would later call this “non-pedigreed architecture.” His stay in Santorini sparked his interest in the Mediterranean, marked the beginning of his career as a cultural critic, and gave shape to his architectural thought. This study would give rise to a deep interest in vernacular architecture. More than fifty years have passed since his most outstanding work, *Architecture Without Architects*, was first published in 1964. The book came about following a controversial exhibition at the MoMA that featured depictions, in the form of expressive black and white photographs, of various building forms around the world that were in keeping with tradition but that had not involved an architect. The work offered beginners an introduction to popular architecture, a subject he examined in more depth years later in *The Prodigious Builders* (1977).

Around this time, he began to use a Leica camera. He had never touched one before because of, as he admitted, a “snobbish disorientation.” He used his camera at the same time as continuing to draw. When travelling, he would still take “a heavy and bulky block of 50 sheets of “paper Ingres”, of about 75 x 55 cm, made to order. Transporting it through the Greek Islands required a mule, and the dimensions forced him to work on his knees with the paper placed against and fixed to the ground to avoid its flying off in the wind” (2016, p. Bergera 248). In his notes, he highlighted the effect of light on the oblique view of the vertical planes of the houses, and the intense blue of the Mediterranean sky.



These highly life-like elements were possibly inspired by photography (Fig. 9 and 10). After this, he made other trips to Italy, residing in Capri, Milan, Naples and Sicily. But as influential as his trip to Santorini were his visits to Japan, which had such an impact on him that he decided to write another book: *The Kimono Mind* (1965). He visited the country between 1955 and 1958, staying for a longer period of time after completing the United States pavilion for the Universal Exhibition in Brussels. The money that he made went into the trip, but to finance the entire stay required more funds, which he obtained from a Fulbright Scholarship. The Fulbright organization held Rudofsky's work in very high esteem and wanted to prolong the scholarship.

The trip to Japan was delayed because Berta and he decided to visit various cities—Tehran, Bangkok, Hong Kong and Delhi—and take time to get to know different places before they finally arrived at their destination. Rudofsky was drawn to Japan because it still retained much of its own cultural identity. His observant character allowed him to document different customs in his notebooks. He produced simple sketches of different traditional Japanese homes with square storeys. These brought out the visual elements and related the interiors with the landscape, and their extensive use of text is as relevant as the image itself (Fig. 11). Rudofsky gradually lost interest in drawing during his travels, and photography came to be the objective that won him over entirely. He used it imperfectly at times, and he confessed that he took photos very quickly, just as he did his notes. He took other photos with a very plastic, almost pictorial effect, taking care with the framing and composition as though they were postcards. This focus on the picturesque in many cases distracted from the seriousness of the subject matter. He acknowledged that a “photographic image can rarely surpass an inspired drawing” (Rudofsky 1977, p. 18), and he was aware of the camera's low involvement, empathy and capacity for *in situ* perception in relation to what was being photographed. But he also accepted that it offered greater documentary faithfulness, superior speed and objectivity, and a more scientific outcome. His later trips in the 1960s through Spain, where he ultimately built a house in Frigiliana, Nerja

tífico. Sus posteriores viajes en la década de los sesenta por España, donde terminó construyéndose una casa en Frigiliana, Nerja (1970), quedaron ya totalmente registrados fotográficamente, sin dibujos.

Todos los choques culturales vividos hicieron meditar a Rudofsky sobre los comportamientos más básicos del hombre, cristalizando su forma de concebir la arquitectura y el habitar como una mezcla de austeridad y refinamiento. Frente al racionalismo y la industrialización imperantes en aquellos años sobre el tema de la vivienda, que pretendían ofrecer idénticas soluciones para la gran mayoría, él defendía la idoneidad de situar al individuo y sus necesidades particulares en el centro del debate: “No se debe vivir de forma práctica, sino de forma agradable, sintiendo una conexión con las cosas del hogar, sin negarse a los placeres naturales de la existencia” (Wit 2007, p.121), decía. La misma acción de dibujar sistemáticamente en sus viajes, como acto de disfrute, encajaba a la perfección en dichos postulados. Es probable que por ello nunca realizase proyectos de vivienda colectiva; destacando su interés por las casas patio y la transición amable entre ellas y el exterior. Así, la vivienda debe percibirse con plenitud junto a su entorno natural.

A lo largo de sus viajes, Rudofsky descubrió el valor de la tradición. Investigó los orígenes de nuestras costumbres, trasladadas desde generaciones, y que después de tantos años siguen teniendo sentido todavía; con el fin de buscar alternativas a la tendencia occidental de sucumbir al desenfreno industrial y comercial de la vida moderna. Durante toda su existencia, reflexionó cons-

7. B. Rudofsky. Vistas de diferentes asentamientos en estratificación en Santorini. Sup.: Vista de Thira. Lápiz y acuarela, sobre papel gouache, 1932 (55 x 74,8 cm). Inf.: Vista de Oia. Acuarela, 1929 (55 x 74,8 cm). (Ambas: The Getty Research Institute. Los Ángeles)

8. B. Rudofsky. Dos vistas de Oia, Santorini. Acuarela y lápiz, sobre papel gouache, 1929 (The Getty Research Institute. Los Ángeles)

7. B. Rudofsky. Views of different stratified settlements in Santorini. Above: View of Thira. Watercolour and pencil, on gouache paper, 1932 (55 x 74.8 cm) Below: View of Oia. Watercolour, 1929 (55 x 74.8 cm). (Both: The Getty Research Institute. Los Angeles)

8. B. Rudofsky. Two view of Oia, Santorini. Watercolour and pencil, on gouache paper, 1929 (The Getty Research Institute. Los Angeles)

tantemente sobre el arte de vivir, manteniendo siempre una actitud crítica global intrínseca a sus deseos de cambio. Se cuestionó todo para conseguir una manera digna de habitar, saludable y feliz; luchando contra las transformaciones impuestas en nombre del “progreso” desde las modas, el consumismo o la publicidad. Y dio siempre gran importancia a la imagen para transmitir estas ideas con eficacia. Dibujo y fotografía, ambos medios, componen su mirada crítica: la visión humanística y ética de un inconformista; un epicúreo, ¿acaso un vividor?, que supo percibir y valorar la esencia, y enseñarla disfrutando. ■

Referencias

- BERGUERA, Iñaki. 2016. “Spain, photographs without photographer: la mirada analítica de Bernard Rudofsky”; en A.A.V.V., *Fotografía y arquitectura moderna en España*; Madrid, pp. 238-259.
- BOCCO, Andrea. 2003. *A humane designer*; Springer-Verlag, Wien.
- NOEVER, Peter. 1986. Entrevista a Bernard Rudofsky; *Umriss* 5, nº 1.
- ROSSI, Hugo. 2015. *Bernard Rudofsky, architetto*; Clean Edizioni, Napoli.
- RUDOFSKY, Bernard. 1964. *Architecture Without Architects*; Academy Editions, London.
- A.A.V.V. 2007. *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*; Birkhäuser, Basel.
- A.A.V.V. 2014. *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*; Centro José Guerrero, Granada.



7



8



(1970), were recorded exclusively with photographs and not with drawings. All the cultural shocks that Rudofsky experienced led him to reflect on man's most basic behaviours, crystallizing his way of conceiving of architecture and inhabitation as a mixture of austerity and refinement. In response to the rationalism and industrialization that prevailed in those years with regard to housing—the intention being to offer identical solutions for the great majority—he argued that the best thing to do was to place the individual and his or her particular needs at the centre of the debate. “No one should live in a practical way. They should live instead in a pleasant way, feeling a connection with the things of the home, without rejecting the natural pleasures of existence” (Wit 2007, p.121), he once said. The same action of systematically drawing during travels, as an act of enjoyment, fits in perfectly with those ideas. This probably explains why he never undertook shared-housing projects. Instead, he exhibited an interest in courtyard houses and a welcoming transition between the house and the exterior. Homes had to be perceived in their fullness and alongside their natural surroundings. Over the course of his travels, Rudofsky discovered the value of tradition. He investigated the origins of our customs—those which have been passed down the generations and continue to be meaningful after so many years. He did so in order to look for alternatives to the Western tendency to succumb to the industrial and commercial excesses of modern life. Throughout his years, he reflected constantly on the art of living, and he always maintained an intrinsic overall critical attitude toward desires for change. He questioned everything to achieve a dignified, healthy and happy way of living. He fought against changes imposed in the name of “progress” by fashions, consumerism or advertising. And he always attached great importance to images when it came to conveying these ideas effectively. Both drawing and photography made up his critical eye. He had the humanistic and ethical vision of a maverick; he was an epicurean—and perhaps a freeloader?—who knew how to perceive and appreciate the essence of things, and to enjoy sharing it. ■

9. Vistas fotográficas de Santorini tomadas por B. Rudofsky en 1929. Sup.: *Torres campanarios en Pyrgos*. Inf.: *Casas en Oia*. (Eine primitive Betonbauweise auf den südlichen Kykladen. Ph. D. dissertation, Viena)

9. Photographic views of Santorini taken by B. Rudofsky in 1929. Above: *Bell towers in Pyrgos*. Below: *Houses in Oia*. (Eine primitive Betonbauweise auf den südlichen Kykladen. Ph. D. dissertation, Vienna)



9

References

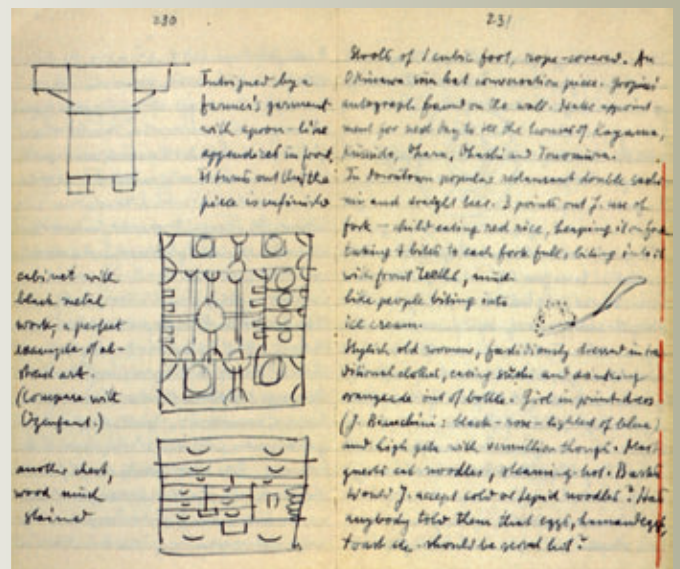
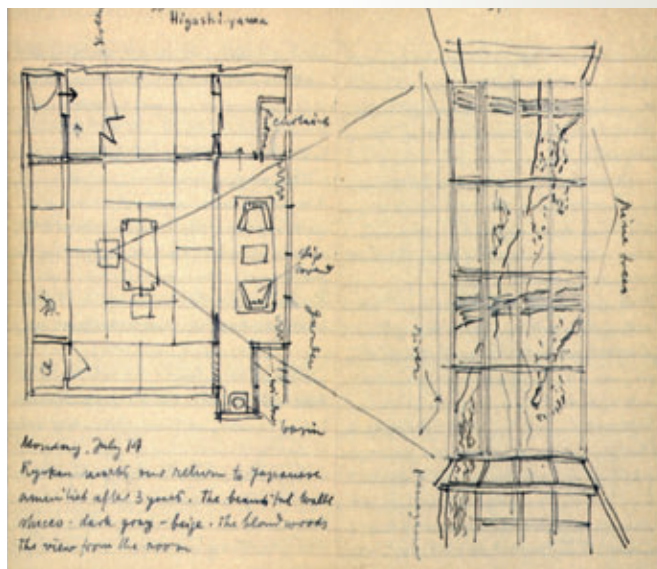
- BERGUERA, Iñaki. 2016. “Spain, photographs without photographer: la mirada analítica de Bernard Rudofsky”; en A.A.V.V., *Fotografía y arquitectura moderna en España*; Madrid, pp. 238-259.
- BOCCO, Andrea. 2003. *A humane designer*; Springer-Verlag, Wien.
- NOEVER, Peter. 1986. Entrevista a Bernard Rudofsky; *Umriiss* 5, nº 1.
- ROSSI, Hugo. 2015. *Bernard Rudofsky, architetto*; Clean Edizioni, Napoli.
- RUDOFSKY, Bernard. 1964. *Architecture Without Architects*; Academy Editions, London.
- A.A.V.V. 2007. *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*; Birkhäuser, Basel.
- A.A.V.V. 2014. *Bernard Rudofsky. Desobediencia crítica a la modernidad*; Centro José Guerrero, Granada.

10. Vista de Oia, Santorini. Acuarela, 1929 (55,1 x 74,6 cm). (The Getty Research Institute. Los Angeles)
 11. B. Rudofsky. Notas y croquis de su cuaderno de viaje en Japón. 1958 (The Getty Research Institute. Los Angeles)

10. View of Oia, Santorini. Watercolour, 1929 (55.1 x 74.6 cm). (The Getty Research Institute. Los Angeles)
 11. B. Rudofsky. Notes and sketches from his travel notebook for Japan. 1958 (The Getty Research Institute. Los Angeles)



10



11