

Del dibujo a la fotografía de viaje: el caso de Bernard Rudofsky en España

Iñaki Bergera Serrano

Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Zaragoza

Abstract

Bernard Rudofsky is a pivotal figure of the renewal of the modern architecture discourse. Based on the direct experience and observation of his travels throughout the world, the author of Architecture Without Architects reintroduced the eternal values of the vernacular into the modern disciplinary agenda. This was possible thanks to the visual discourse of drawing and, above all, photography and the distinctive use of these media to construct a particular message. Looking also at some other examples, this paper vindicates the quick shift from drawing to photography in Rudofsky as the right tool for analysis and documentation of the built environment.

Keywords: *Bernard Rudofsky, Photography, Drawing.*

La prevalencia de la imagen: el medio es el mensaje

El 11 de noviembre de 1964 se inauguró la exposición *Architecture Without Architects* en el MoMA de Nueva York. A pesar del recelo inicial mostrado desde el propio ámbito arquitectónico, la muestra tuvo un éxito sin precedentes. Bernard Rudofsky (1905-1988) confió tanto el catálogo como el montaje expositivo casi únicamente a la potencia orquestada de una antología de imágenes y a la reacción emocional que dichas fotografías debían suscitar en el espectador, primero, y en el lector, después. Marshall McLuhan, también en 1964, apuntaba a una nueva forma de entender la comunicación que otorgaba al medio la identidad misma del mensaje (McLuhan 1964). Orquestadas por Rudofsky, las fotografías pasan de ser un documento instrumental y descriptivo a convertirse en el fin mismo del discurso mediático y narrativo, por partida doble. El austriaco pone en crisis la

idea de John Berger de que la fotografía “cita las apariencias pero no las interpreta”. Él confirió justamente a la fotografía no sólo el protagonismo instrumental y enciclopédico de su análisis y metodología investigadora sino la identificación misma con el mensaje interpretativo que quiso transmitir.



Figura 1. Tejados de Córdoba fotografiados por Enric de Maré.



Figura 2. Tejados de Carmona, Sevilla, fotografiados por Bernard Rudofsky en 1963.

En términos generales y en relación a los estilemas disciplinares, se puede afirmar que las fotografías de

Rudofsky no son buenas ya que ni cultivan un determinado estilo personal –propio o ajeno–, ni son técnicamente rigurosas ya que no es extraño encontrar entre sus diapositivas fotografías desenfocadas o con exposición defectuosa. Consagrados y exclusivos fotógrafos de arquitectura como los británicos Enric de Maré y John Donat también se aproximan, a la par que el austriaco y arropados de su consistencia formal y técnica, a las arquitecturas vernaculares, escenas propias, que no exclusivas, del imaginario Rudofsky.

La retórica de lo fotográfico, en Rudofsky, se circunscribe a la valoración de la realidad que la imagen describe, el signo según Roland Barthes. Despojados de amaneramientos retóricos, el estilo de Rudofsky es la ausencia de estilo, –fotografías sin fotógrafo– mediante la eliminación deliberada de cualquier distracción formalista. “La esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí” (Barthes 2004, 22). Rudofsky descubre con su cámara eso que está allí, y arroja impunemente el referente para generar una reacción en el observador. La fotografía de Rudofsky actúa a modo de *ready-made*. Apunta Felicity Scott que Rudofsky “creía que mediante su residual otredad, las fotografías podrían producir la apariencia de otro modo de experiencia –no sólo el reconocimiento visual de algo familiar– dentro del mercantilizado entorno visual. Como él explicaba sobre sus intenciones, ‘para eliminar el *déjà-vu*, me propongo fotografiar y reproducir desfamiliados ejemplos desconocidos de arquitectura y temas relacionados” (Scott 2007, 207). Asistimos en suma a la constatación netamente moderna que privilegia la cultura gráfica, y de la imagen en particular, frente a otras fuentes de conocimiento. Los ambiciosos y bienintencionados tratados de Rudofsky se reducen a una colección de imágenes que revisten de una condición simbólica, icónica, alegórica y metafórica tanto a la fotografía propiamente dicha como a la realidad que representan. Hans Belting ha apuntado la necesidad de romper con la distinción entre Historia del arte e Historia de las imágenes y crear una suerte de “antropología pictórica” basada en la interrelación entre las imágenes y el lugar en el que nacen, cuestiones que empapan y justifican el *modus operandi* de Rudofsky (Ruby, Ursprung 2004, 5). Su inventario arquitectónico, urbano y paisajístico es una compilación que genera una suerte de índice,

un código sistemático que permite a quien lo observa disponer de un mapa conceptual y perceptivo para apropiarse de los valores de esa arquitectura-otra.

El viaje del arquitecto: del cuaderno de apuntes al álbum de fotografías

El lenguaje de Bernard Rudofsky se verbaliza en un rico vocabulario de dibujos e imágenes, cosechado a través de sus infatigables viajes por el mundo. Sus viajes de exploración, un *aggiornamento* moderno del exotismo y romanticismo decimonónico del *Grand Tour*, son la fuente donde puede saciar su concupiscencia visual. Cual cazador orgulloso de los trofeos cosechados por el gracejo sutil del lápiz pero sobre todo el disparo certero de su cámara, los analiza, estudia y clasifica después para publicarlos o exhibirlos. En términos generales, el fin del viaje se superpone al de la plasmación de su registro personal –en el cuaderno de dibujo– o documental en el álbum fotográfico de viaje. En el barrunto mismo del nacimiento de la fotografía surge la figura del fotógrafo viajero atraído no sólo por las pirámides de Egipto o la Roma imperial sino también, en el caso de España, por la condición híbrida que fusiona la cultura occidental con la oriental y el choque, especialmente entrado el siglo XX, entre modernidad y tradición. Casi al tiempo que se presenta el daguerrotipo en París, se realizan las primeras fotografías de la Alhambra y del Escorial en 1840 a cargo de Théophile Gautier y Euène Piot y, entre 1852 y 1855, registran su visión de la España monumental el alemán August F. Oppeheim y los ingleses Charles Clifford y E. K. Tenison. La publicación en 1879 de la *Nouveau Guide du Tourisme en Espagne et Portugal* a cargo de Jean L. Laurent incluye 3000 imágenes y la convierten en una referencia del patrimonio monumental español. Seguramente éstas y otras referencias bibliográficas fueron para Rudofsky la fuente inspiradora que alimentaba sus viajes durante sus largas sesiones de lectura e investigación en la Biblioteca Pública de Nueva York. En sus cuadernos de trabajo, Rudofsky dibujaba con unos pocos trazos a lápiz esas referencias que ilustraban los libros para ir *apropiándose* de la cita mientras llegaba el momento de visitarlas.

Rudofsky fue arquitecto, ingeniero, investigador, comisario, escritor, profesor, crítico, antropólogo, editor y diseñador. Pero, a pesar de que finalmente se

decanta por la fotografía frente al dibujo como instrumento de análisis y documentación, nos atrevemos a señalar que Bernard Rudofsky no es fotógrafo. Seguramente una de sus señas de identidad es que todo lo hace y lo plantea, también la fotografía, con espíritu de aficionado. Por otras o idénticas razones, tampoco serían fotógrafos Frank Lloyd Wright en su viaje a Japón de 1905, ni Le Corbusier en su viaje a Oriente de 1911, ni Gunnar Asplund viajando a Italia y Túnez entre 1913 y 1914, ni Erich Mendelsohn en América en 1924, ni tantos otros arquitectos que viajaron lápiz y cámara en mano para colmar con la mirada y la experimentación física y espacial su sed inspiradora (Bergera 2013, 16-21).

Seguramente sea Le Corbusier el arquitecto que ha concentrado paradigmáticamente las posibles y canónicas interpretaciones sobre la idea del viaje, el papel instrumental que en él puede jugar la fotografía y su uso posterior en la difusión mesiánica del dogma moderno en los medios de comunicación disciplinares y de masas. A pesar de su inicial recelo –“el resultado de la fotografía es siempre distorsionado y ofensivo a los ojos de los que han visto los originales”, apuntaba el arquitecto en 1907– se arroja en 1923 al poder comunicador de la fotografía en su programático libro *Vers une architecture*, presentando “hechos que explotan bajo los ojos del lector a fuerza de imágenes” (Colomina 1987, 15), todo un *leitmotiv* para Rudofsky. Así pues, tal y como ha estudiado Tim Benton (Benton 2013), Le Corbusier transita del lápiz al negativo y del negativo al lápiz para proceder a su nada inocua aprehensión de lo que le rodea. Las fotografías que realizó en junio de 1911 en zonas rurales de Serbia durante su iniciático viaje a Oriente no estarían lejos del interés posterior de Rudofsky por la arquitectura vernacular, no sólo por el uso instrumental y analítico del dibujo y, sobre todo, de la fotografía sino por todo lo que ésta representa en la conformación de un mensaje, de un ideal o una utopía.

Lo que Bernard Rudofsky reunió en la exposición del MoMA es la eclosión, en el declive del Estilo Internacional, de esa autocrítica y mala conciencia presente desde el mismo nacimiento de la modernidad arquitectónica. Y Le Corbusier lo sabía cuando visita España entre 1928 y 1932 invitado por sus correligionarios locales –Sert, Mercadal, etc.– que ya intuían que la mediterraneidad iba a ser el salvoconducto ibérico para acceder con título propio al discurso in-

ternacional de la vanguardia arquitectónica. También la colaboradora de Le Corbusier, la arquitecta y diseñadora francesa Charlotte Perriand, se adentró en los mundos sensoriales, formales y plásticos de la naturaleza y el paisaje. El espíritu libre de Perriand le lleva a explorar esos territorios visuales con su cámara fotográfica para apuntalar en la mediterraneidad de la arquitectura vernacular el necesario contrapunto a los afanes renovadores de la modernidad (Barsac 2011). Otra mujer y fotógrafa, Margaret Michaelis (Lahuerta, Mendelson 1998), dirige también su mirada a la arquitectura vernacular y sus imágenes son empleadas durante los años treinta en las páginas de la revista A.C. del GATEPAC. Como también es obligado referirse al trabajo fotográfico que el arquitecto y artista dadaísta Raoul Hausmann llevó también a cabo en la isla de Ibiza entre 1933 y 1936 (Bartomeu, Midant 1990).

Rudofsky: del lápiz al obturador

Si la mediterraneidad a la que Bernard Rudofsky rinde pleitesía encuentra su epicentro en Italia, debemos referirnos, para terminar de situar los precedentes en la tarea fotográfica de Rudofsky, a la paradigmática labor del arquitecto fotógrafo Giuseppe Pagano. Nos atrevemos a ver en él el mejor modelo de lo que la cámara fotográfica es también para Rudofsky como instrumento analítico y narrativo. Como apunta Daría de Seta, “la cámara es para el arquitecto un segundo ojo, le proporciona una identidad ajena y, al mismo tiempo, absolutamente íntima, es como el ojo del subconsciente que le permite desvelar física, empíricamente, su compleja identidad” (De Seta 2008, 13). Por la necesidad de documentar su investigación para la *Mostra sull'Architettura Rurale* de la VI Trienal de Milán de 1936, Pagano descubre una de las grandes pasiones de su vida. La justificación de recurrir a la Rolleiflex y no al lápiz se solapa con las razones que le llevaron a Rudofsky a renunciar al cuaderno de apuntes y a la acuarela en favor del ojo mecánico: “para poder conseguir con rapidez mucho material documental sobre este tema, descarté desde el principio cualquier sistema de ilustración en dibujo, porque es demasiado lento, subjetivo y poco científico”.

La isla griega de Santorini fue el estímulo reactivo que necesitó en 1933 el IV CIAM para echarse en ma-

nos de la mediterraneidad como condimento esencial del lenguaje moderno. Las fotografías del ideólogo Sigfried Giedion en Santorini subrayan el fetichismo de la isla griega y rebelan también el poder simbólico y persuasivo de la fotografía. A Rudofsky le costó un tiempo descubrirlo. Antes de llegar a Santorini en 1929, durante su etapa de estudiante, había viajado por Europa y Asia menor pero ataviado únicamente con un cuaderno de apuntes y una caja de acuarelas.

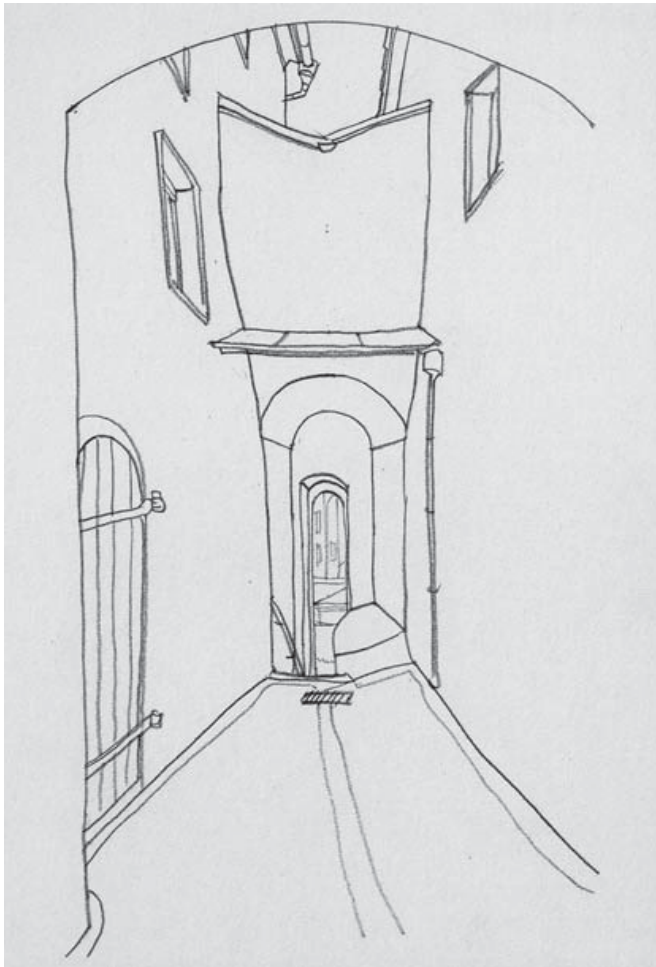


Figura 3. Dibujo a lápiz de Bernard Rudofsky, ca. 1925.

En su texto de 1955 “Skteching: Give your Child a Chance”, Rudofsky escribe: “Nunca toqué una cámara. Probablemente era un caso de desubicación esnobista pero mi cabeza estaba mayoritariamente en las nubes, y las nubes pertenecían a un cielo del siglo XVIII” (Bocco 2003, 144). Relata también que en 1929 comienza a usar la cámara pero continúa viajando con un pesado y aparatoso block de 50 hojas de papel inglés de unos 75x55 cm hecho por encargo. Para transportarlo por las islas griegas requería de una mula y su dimensión le obligada a trabajar de rodillas con el papel apoyado y fijo al suelo para evi-

tar que se volara con el viento. A pesar de dibujar y componer sus láminas con destreza y rigor académico, liberado de prejuicios, idealismos y romanticismos, se abandona en manos del instrumento visual del siglo XX, la máquina fotográfica, para trabajar de forma operativa en ese recuento y captación de lo que observaba en sus viajes.



Figura 4. Acuarela de Oia, Santorini. Bernard Rudofsky, 1929.



Figura 5. Fotografía de Oia, Santorini. Realizada y publicada por Bernard Rudofsky en su tesis doctoral, 1931.

Rudofsky pinta para entender y, dibujando con maestría, prescinde del aura artística asociada al dibujo para registrar y fotografiar. Asistimos por tanto a un proceso inverso del que emplean muchos artistas, arquitectos y pintores. Se ha mencionado antes a Charlot Perriand, cuyas fotografías de arte bruto o de objetos encontrados sirven directamente a su colega Fernand Léger como referencia directa para realizar sus pinturas. Lo mismo sucede con Le Corbusier, cuyas fotografías tomadas en la playa de la arena le sirven para componer sus naturalezas muertas. Incluso Picasso utilizará sus propias fotografías para después realizar sus lienzos a partir de ellas (Baldassari 1997).

Fotografías sin fotógrafo

A partir de 1960, el MoMA rescata una vieja propuesta de Rudofsky de veinte años atrás y le encarga la organización a su elección de varias exposiciones destinadas a itinerar: *Roads, Stairs, Vernacular Graphic Arts of Japan* y, finalmente, *Architecture Without Architects*. Financiado por becas de la Fundación Ford y del Guggenheim, realiza un viaje a ocho países para terminar de preparar y documentar la exposición. El viaje del verano de 1963 por España le permitió a Rudofsky incluir bastantes referencias españolas en la exposición de Nueva York mediante sus propias fotografías y con fotografías ajenas, facilitadas por terceros o extraídas de publicaciones. De las 156 ilustraciones que incluye el catálogo (Rudofsky 1964), 23 corresponden a referencias españolas (14,7%) y únicamente 21 son fotografías realizadas por Rudofsky (13,5%). Es significativo, por tanto, que un tercio de las fotografías propias que incluye Rudofsky en el catálogo de la exposición correspondan a España.

La tesis de un Rudofsky no-fotógrafo es también avalada por lo que él mismo considera fotografías de mala calidad incluidas en el catálogo de 1964. En el texto “Nota sobre las ilustraciones” manifiesta la dificultad de encontrar fotografías que no fueran las que él mismo tomaba durante sus viajes. Justifica que antepone lo que la fotografía cuenta a la calidad profesional de la misma. Veladamente se refiere a sí mismo como un “amateur inspirado”. Cuando, 13 años más tarde, publica *The Prodigious Builders*, la extensión del catálogo del MoMA, Rudofsky vuelve a desvelar su posicionamiento frente al papel de las fotografías

en la correspondiente “Nota sobre las ilustraciones” del libro. Paradójicamente se muestra receloso frente a la falta de empatía que la cámara puede mostrar para con el fotógrafo. Aunque ahorra tiempo frente a la pintura, “la imagen fotográfica raramente puede sobrepasar a un dibujo inspirado. Absorto en la mecánica de la cámara, el ojo permanece desenfocado, la mente desaleccionada y el corazón intacto” (Rudofsky 1977, 18). Y sin embargo, a renglón seguido, manifiesta la escasa fiabilidad documental de los grabados y pinturas a lo largo de la historia. Entregado a un promiscuo uso de las imágenes en el libro, se podría deducir que Rudofsky da por hecho que para él la fotografía quizá vaya escasa de intencionalidad y afectación respecto a lo fotografiado pero es de facto el instrumento insustituible para transmitir su mensaje.

Tal y como señala Andrea Bocco, una vez liberado del *lastre* del dibujo y la acuarela, Rudofsky comienza a hacer unas fotografías muy pictorialistas, próximas al encuadre que cabría esperar de un lienzo o de una imagen de postal. En un paso inmediato, Rudofsky incide en una fotografía notarial, que registra los detalles a efectos de archivo y catalogación de referencias y que, por tanto, circunscriben más el campo de visión. A lo largo de los años treinta, su nueva Leica se contagia de ciertos intereses análogos en manos de Pagano o Cartier Bresson, cuando la fotografía parecía coger más autonomía temática y disciplinar en el ámbito de la arquitectura. Rudofsky también amaba la fotografía, pero de otra manera diferente a la expresión de Pagano o los fotógrafos neorrealistas españoles de los años cincuenta y sesenta. No hay



Figura 6. Fotografía de Garrovillas, Cáceres. Bernard Rudofsky, 1963, publicada en *Arquitectura sin Arquitectos*.

en Rudofsky obsesión alguna por el medio, sino sólo el disfrute de saber que el ojo es capaz de capturar con la cámara lo que ve para después poder contarlo.

Las diapositivas de Bernard Rudofsky podrían parecer en su conjunto el trabajo de un turista más, naif incluso, si nos atenemos al lenguaje formal y técnico de la mayoría de las imágenes. Como ocurre en los dibujos de viaje, de apunte rápido, también estas fotografías serían más bien imperfectas, con una imperfección inversamente proporcional a las denotaciones de lo fotografiado. En una conferencia pronunciada por Rudofsky el 17 de febrero de 1975 y antes de dar paso a la proyección de las “subversivas” imágenes alertaba: “Si algunas de ellas parecen posters de viaje o postales, no es mi culpa. Sin embargo, su pintoresquismo distrae algunas veces de la seriedad de la materia en cuestión. Además, como podrán comprobar por ustedes mismos, no se puede juzgar su relevancia o la falta de ella, a menos que de hecho se visiten los lugares y uno se familiarice con ellos” (Rudofsky 1975).

De las 5500 diapositivas conservadas en los archivos del *Getty Research Institute* aproximadamente 1200 corresponden a España. Siguiendo la estructura tan recurrente en el mundo de la fotografía de autor, Rudofsky trabaja por series. Su extraordinario rigor metodológico y afán investigador le llevan a ir elaborando listados de elementos arquitectónicos o situaciones urbanas presentes en esa arquitectura sin pedigrí. Rudofsky hace la *lista de la compra* antes de salir pero también se deja atrapar en cada lugar de la sorpresa de lo inesperado y de la curiosidad de lo ordinario. La carga experiencial y vivencial de las arquitecturas anónimas de Rudofsky le impulsan a recorrerlas de forma que, aunque finalmente seleccione una imagen, serán en muchas ocasiones 4 o 5 las que, desde distintos espacios y ángulos de recorrido, constituyan un relato dinámico y cinematográfico que va también desde lo general hasta lo particular.

Las amplias imágenes descriptivas dialogan con las que se centran en el detalle: la textura de un muro o de una puerta o el mosaico de un pavimento. Sin esquivar el pintoresquismo de muchos de estos espacios y tipologías, Rudofsky lo hace sin afección y con la frialdad sorpresiva de lo espontáneo. Este inventario de la arquitectura popular y anónima española conformado por Rudofsky mediante sus fotografías apenas ha visto la luz para el gran público. El conjun-

to de estas imágenes constituye en sí mismo otra historia, pendiente de ser contada, perfectamente inventariada en sus cuadernos de viajes. Rudofsky empleó muchas de estas diapositivas inéditas en las conferencias impartidas en los años setenta y ochenta. En continuidad con los temas de sus publicaciones, los cuadernos recogen agrupaciones temáticas de ejemplos, como gente, casas y puertas bonitas, paseos, calles estrechas, toldos, aceras, pavimentos, tráfico, etc.

Los cuadernos de viaje y estudio de Rudofsky tienen tanto de hoja de ruta como de diario personal. En lo referente a España, se pueden seguir perfectamente los exhaustivos vaciados bibliográficos que realiza, apuntando a lápiz referencias y datos y dibujando pequeños croquis de lo que visualiza en los libros. Después, Rudofsky repasa esos apuntes y los jerarquiza, usando una suerte de leyenda interna con distintos lápices de colores, para elaborar nuevas listas. Ojeando libros sentado en la silla de una biblioteca neoyorkina, Rudofsky está de hecho emprendiendo ya sus viajes. Las fotografías de esos castillos, pueblos y paisajes que ilustran esas publicaciones se convierten en fantasmas obsesivos que se agolpan en su imaginario hasta que, visitados esos lugares, los exorciza sustituyendo esas imágenes por las de sus propias fotografías.

Esta memoria de la experiencia hecha imagen parece no ser suficiente para el austriaco. Él mismo reconoce la imposibilidad de la fotografía para suplantar la densidad perceptiva de la experiencia real del espacio urbano o arquitectónico, máxime si éste tiene que ver con un ámbito dinámico como es una galería o una calle cubierta. La predilección de Rudofsky por España le lleva a construir en Frigiliana su cielo en la tierra para poder así sentir, oler, oír y mirar. Esa tensión referencial presente en su trayectoria personal que bascula entre la disciplina oriental y el hedonismo mediterráneo parece inclinarse finalmente a favor de la construcción de “una nueva forma de vivir”. Liberado pronto de las restricciones del dibujo, la de Rudofsky es una fotografía fenomenológica y altamente seductora que privilegia el goce estético y sensorial de la mirada frente a la objetividad formal de lo que se retrata. El “arte de habitar”, tal como lo definía, le impulsaba a captar con su cámara no solo un repertorio de tipologías vernaculares sino a congelar visualmente la paleta de los sentidos, todo ello cristalizado en una suerte de atmósfera ambiental

que transporta al observador a otro tiempo y a otro lugar.

La densidad emocional, sensorial y humanística de los registros visuales de Rudofsky termina por ocultar lo fotográfico y al mismo fotógrafo. “Lo que presento en mis fotografías no son modelos sino un conjunto de valores”, decía. Su fotografía trasciende cualquier intento de lectura estrictamente disciplinada u ortodoxa para adentrarse en la libertad desprejuiciada pero moralizante de la experiencia emocional que las imágenes connotan. La sistemática dominancia visual del discurso de Rudofsky es directamente proporcional a la capacidad evocadora e interpretativa de las fotografías; así, la lectura individualizada y autónoma de cada una de ellas, como verso suelto, pierde el interés que tiene la exégesis orquestada de su conjunto. La mirada analítica de Rudofsky no describe ni documenta sino que percibe, revela primero y se oculta después. Las fotografías, auténticas metáforas de una lejana memoria colectiva, constituyen en su valoración conjunta un ejercicio pedagógico y ético. Rudofsky nos enseña a saber mirar: qué mirar y cómo mirarlo. Con irrefutable naturalidad experiencial, espacial y fenomenológica de la fotografía-ensayo, Rudofsky sienta cátedra y lo hace amablemente, mediante la persuasión humilde pero incontestable de su argumentario visual. Liberado del dibujo, Rudofsky se siente liberado también de la fotografía. Podríamos poner en su boca lo que escribió Raoul Hausmann en 1921: “No somos fotógrafos y no queremos ser fotógrafos” (Bartomeu, Midant 1990, 60).

Referencias

- BALDASSARI, Anne. 1997. *Picasso and photography: the dark mirror*. Museum of Fine Arts, Houston.
- BARSAC, Jacques. 2011. *Charlotte Perriand and Photography: a wide-angle eye*. 5 continents. Milán.
- BARTHES, Roland. 2004. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona.
- BARTOMEU, Marí, MIDANT, Jean-Paul (editores). 1990. *Raoul Hausmann: Architecte, Ibiza 1933-1936*. Fondation pour l'Architecture. Bruxelles.
- BENTON, Tim. 2013. *Le Corbusier Secret Photographer*. Lars Müller Publishers. Zurich.
- BERGERA, Iñaki. 2013. “Miradas modernas: los arquitectos fotógrafos”. *Arquitectura Viva*, 153.
- BOCCO, Andrea. 2003. *Bernard Rudofsky: a Human Designer*. Springer-Verlag. Wien/New York.
- COLOMINA, Beatriz. 1987. “Le Corbusier and Photography”. *Assemblage*, 4.
- DE SETA, Daria. 2008. “A modo mio e per me”. En *Giuseppe Pagano: vocabulario de imágenes*. Lampreave & Millán. Valencia.
- LAHUERTA, Juan José, MENDELSON, Jordana. 1998. *Margaret Michaelis: fotografía, vanguardia y política en la Barcelona de la República*. Catálogo de la Exposición. IVAM-CCCB. Valencia.
- McLUHAN, Marshall. 1964. *Understanding Media*. McGraw-Hill. New York.
- RUBY, Ilka & Andreas, URSPRUNG Philip. 2004. *Images: a picture book of architecture*. Prestel. Munich/New York.
- RUDOFSKY, Bernard. 1964. *Architecture Without Architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*. Museum of Modern Art. New York.
- RUDOFSKY, Bernard. 1975. *Bernard Rudofsky papers*. Getty Research Institute. Research Library. Accession no. 920004. Series I. Working papers. Box 5. Folders 2-4 #1: 7-8.
- RUDOFSKY, Bernard. 1977. *The Prodigious Builders*. Harcourt Barce. New York.
- SCOTT, Felicity. 2007. “An Eye for Modern Architecture”. En *Lessons from Bernard Rudofsky: life as a voyage*. Birkhauser. Basel/Boston.

Iñaki Bergera Serrano. Arquitecto (1997) y doctor (2002) por la ETSAUN. Becado por la Fundación ‘la Caixa’ se gradúa con premio extraordinario en el Master In Design Studies del GSD de Harvard (2002). Su tesis doctoral sobre Rafael Aburto fue premiada y publicada por Caja de Arquitectos (2005). Desde 2009 es Profesor Contratado Doctor de Proyectos en la EINA de la Universidad de Zaragoza (Acreditado como Profesor Titular ANECA 2013). Fue Profesor en la ETSAUN (1997-2006) y en la Universidad Europea de Madrid (2007-2009). Es especialista en arquitectura moderna española y en temas relativos a arquitectura y fotografía. Con un trabajo de investigación reconocido (CNEAI 2012), ha editado y publicado numerosos artículos científicos, libros y capítulos y contribuido con ponencias en más de 20 congresos internacionales. Es Investigador Principal del proyecto del Plan Nacional de I+D+i “Arquitectura y fotografía en España 1925-65”. Ha realizado estancias de investigación en el CCA de Montreal, el Getty Center, el CCP de la Universidad de Arizona y Columbia University. Su trayectoria profesional con Iñigo Beguiristain ha recibido numerosos reconoci-

mientos entre los que destaca el Premio Saloni (Premio en 2006 y Finalistas en 2009 y 2010), el Premio COAVN (2013 y 2010) y Finalista del Premio FAD (2013 y 2010).

ibergera@unizar.es