

La innovación curatorial de Bernard Rudofsky en el MoMA: *Architecture Without Architects*, 1964

Bernard Rudofsky's Curatorial Innovation at MoMA: *Architecture Without Architects*, 1964

Ana Martínez Matos

Universidad Politécnica de Madrid

ORCID: 0009-0001-3744-6837

Traducción Translation Antonio Samaniego

DOI: <https://doi.org/10.31921/constelaciones.n11a2>

Palabras clave **Keywords**

Architecture Without Architects, Bernard Rudofsky, MoMA, arquitectura, fotografía, exposición, comisariado, diseño expositivo, comunicación.

Architecture Without Architects, Bernard Rudofsky, MoMA, architecture, photography, exhibition, curatorial, display, communication.

Resumen

La exposición *Architecture Without Architects* fue inaugurada en 1964 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Analizar la estrategia curatorial llevada a cabo por el arquitecto Bernard Rudofsky, permite señalar a AWA como un hito sin precedentes, no solo por cómo presentó un nuevo modo de entender la arquitectura, sino por el empleo de un material exclusivamente fotográfico que generó una estructura dialéctica, mediante un trabajo de postproducción, reutilizando imágenes con orígenes diversos. El diseño expositivo, también a cargo de Rudofsky, generó una estructura cartográfica, relacionada con el *Atlas Mnemosyne*, que se alejaba de los modos tradicionales lineales y cronológicos, para expandir el campo de visión del espectador en favor de una lectura transversal y simultánea, convirtiendo a AWA en referente obligado del mundo de las exposiciones arquitectónicas de la época, abriendo nuevos modos de comunicación en arquitectura.

Abstract

The exhibition *Architecture Without Architects* opened in 1964 at the Museum of Modern Art in New York. Analyzing the curatorial strategy carried out by architect Bernard Rudofsky, it is possible to point out AWA as an unprecedented milestone, not only for how it presented a new way of understanding architecture, but also for the use of exclusively photographic material that generated a dialectical structure through post-production work, reusing images with various origins. The exhibition design, also by Rudofsky, generated a cartographic structure, related to *Atlas Mnemosyne*, which moved away from traditional linear and chronological modes, to expand the viewer's field of vision in favor of a transversal and simultaneous reading, turning AWA into a mandatory reference in the world of architectural exhibitions of the time, opening new modes of communication in architecture.

La muestra *Architecture Without Architects* (MoMA, 1964) (1), marcó un hito sin precedentes en el sistema expositivo arquitectónico de su época. Su comisario, el arquitecto austriaco Bernard Rudofsky (1905-1988), trató de transmitir, a través de ella, una nueva manera de entender la arquitectura, alejándose de las modas impuestas por la modernidad para centrarse en los orígenes y en sus influencias, presentando inesperados ejemplos primitivos que se anticiparon a nuestra pesada tecnología; modelos que representaban una gran sensatez a la hora de abordar los problemas prácticos. (2) Consciente de la polémica que la exposición suscitaría, (3) Rudofsky la presentó como “una comparación entre la serenidad de los llamados países menos desarrollados y la plaga arquitectónica de los países industriales”, sosteniendo la idea de que la intuición y el conocimiento de los constructores anónimos conformaron la principal inspiración para el hombre industrial. (4)

Rudofsky, que además también se encargó del diseño expositivo, materializó el discurso sobre la arquitectura vernácula mediante ciento ochenta imágenes exclusivamente fotográficas, lo que la convirtió en la primera exposición arquitectónica del departamento de arquitectura del MoMA de carácter gráfico, sin presencia de documentos técnicos. Este hecho intensificó el carácter disruptivo del discurso de la muestra, situando a AWA como referente de las exposiciones arquitectónicas y, consecuentemente, de la comunicación en arquitectura.

Antecedentes: las primeras exposiciones de arquitectura en el MoMA.

Con la creación del departamento de arquitectura del MoMA en 1932, la institución se convirtió en el primer museo multidisciplinario y precursor en la exhibición de la arquitectura moderna. (5) La exposición que inauguró dicho departamento fue *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), (Fig. 1) alzándose esta como modelo para las futuras muestras y divulgación de la arquitectura, un sistema aún venerado en la actualidad y que criticó el comisario Hans Ulrich Obrist al expresar que “la experimentación y el avance en el diseño expositivo de arquitectura ha sido muy escaso a lo largo de la historia”. (6) De igual manera, el comisario jefe del departamen-

Fig. 1. Vista de la instalación del MoMA para la exposición *Modern Architecture: International Exhibition*, 1932, The Museum of Modern Art Archives, Nueva York.



The exhibition *Architecture Without Architects* (MoMA, 1964) (1) marked an unprecedented milestone in the architectural exhibition system of its time. Its curator, the Austrian architect Bernard Rudofsky (1905-1988), tried to convey through it a new way of understanding architecture, moving away from the trends imposed by modernity to focus on its origins and its influences, presenting unexpected primitive examples that anticipated our heavy technology; models that represented great sense when addressing practical problems. (2) Aware of the controversy that the exhibition would arouse, (3) Rudofsky presented it as "a comparison between the serenity of the so-called less developed countries and the architectural plague of industrial countries", supporting the idea that the intuition and knowledge of the anonymous builders formed the main inspiration for industrial man. (4)

Rudofsky, who was also in charge of the exhibition design, materialized the discourse on vernacular architecture through one hundred and eighty exclusively photographic images, which made it the first architectural exhibition of the MoMA architecture department of a graphic nature, without the presence of technical documents. This fact intensified the disruptive nature of the exhibition's discourse, placing AWA as a benchmark for architectural exhibitions and, consequently, for communication in architecture.

Background: the first architecture exhibitions at MoMA. With the creation of MoMA's department of architecture in 1932, the institution became the first multi-department museum and a forerunner in the exhibition of modern architecture. (5) The exhibition that inaugurated this department was *Modern Architecture: International Exhibition* (1932), (Fig. 1) which



to de arquitectura del MoMA (2007-2013), Barry Bergdoll, coincidió con Ulrich Obrist considerando que “muy raras veces, a lo largo de la historia de las exposiciones de arquitectura, se ha roto de forma fundamental con la influyente presentación tipo salón de la exposición de 1932”. (7)

El material que conformó la muestra *Modern Architecture: International Exhibition* presentó documentos gráficos colgados en las paredes, dejando el espacio central de la sala reservado para las maquetas. Exposiciones recientes, producidas por el departamento de arquitectura del MoMA como *The Project of Independence. Architectures of Decolonization in South Asia, 1947-1985* (2022), (Fig. 2) *Reuse, Renew, Recycle. Recent Architecture from China* (2021), *Reconstructions. Architecture and Blackness in America* (2021) (Fig. 3), o *Broken Nature* (2020) mostraron diseños expositivos basados en el modelo marcado por la exposición de 1932.

Durante los treinta y dos años que separan las exposiciones *Modern Architecture: International Exhibition* y AWA, el departamento de arquitectura del MoMA produjo ciento noventa y cinco exposiciones de las cuales noventa y seis fueron de arquitectura, ochenta y tres de diseño y dieciséis de otros temas. El análisis del material y diseño expositivo empleados en todas ellas demuestra que, entre las exposiciones de arquitectura, incluso siendo en

Fig. 2. Imagen de la instalación del MoMA para la exposición *The Project of Independence. Architectures of Decolonization in South Asia, 1947-1985*, 2022. Fotografía de David Almeida.
Fig. 3. Montaje en el MoMA para la exposición *Reconstructions. Architecture and Blackness in America*, 2021. Fotografía de Robert Gerhardt.

served as a model for future exhibitions and dissemination of architecture, a system still revered today and criticized by curator Hans Ulrich Obrist when he stated that “experimentation and progress in architecture exhibition design has been very scarce throughout history”. (6) Similarly, the chief curator of the Department of Architecture at MoMA (2007-2013), Barry Bergdoll, agreed with Ulrich Obrist, considering that “very rarely throughout the history of architecture exhibitions has there been a fundamental break with the influential salon-style presentation of the 1932 exhibition”. (7)

The material that made up *Modern Architecture: International Exhibition* presented graphic documents —plans, diagrams, photographs— hung on the walls, leaving the central space of the room for the models. Recent exhibitions, produced by MoMA’s architecture department as *The Project of Independence. Architectures of Decolonization in South Asia, 1947-1985* (2022), (Fig. 2) *Reuse, Renew, Recycle. Recent Architecture from China* (2021), *Reconstructions. Architecture and Blackness in America* (2021), (Fig. 3) or *Broken Nature* (2020) showed exhibition designs based on the model set by the 1932 exhibition.

During the thirty-two years between the exhibitions *Modern Architecture: International Exhibition* and AWA, the architecture department of the MoMA produced one hundred and ninety-five exhibitions, of which ninety-six were on architecture, eighty-three on design, and sixteen on other topics. Analysis of the materials and exhibition design used in all of them shows that, among the architecture exhibitions, even if they were partly similar, they differed from Rudofsky’s model because they included technical documents and none of them supported their discourse solely with photographic images. Additionally, an analysis of the exhibition design of the architectural shows carried out by this department in the 1960s will show that,

parte similares, diferían del modelo de Rudofsky pues incluían documentos técnicos y ninguna apoyaba su discurso a partir, únicamente, de imágenes fotográficas. Además, si se centra la atención en el diseño expositivo de las muestras arquitectónicas llevadas a cabo por este departamento en la década de los sesenta —por tanto, previas a AWA— puede detectarse el mismo patrón establecido en 1932: *Visionary Architecture* (1960), *Richards Medical Research Building, Louis I. Kahn, Architect* (1961), *Frank Lloyd Wright Drawings* (1962) y *Pennsylvania Avenue Washington, D. C.* (1964). (Fig. 4) Sin embargo, destaca cierta intencionalidad propositiva en el diseño de *Le Corbusier: Buildings in Europe and India* (1963). (Fig. 5) Si bien en todas las anteriores el diseño expositivo no varía con respecto al sistema establecido en *Modern Architecture: International Exhibition*, en la muestra de Le Corbusier el material se despegaba tímidamente de la pared en forma de cajas de luz dispuestas a diferentes alturas y ampliadas en distintos tamaños; no obstante la disposición se mantuvo de forma perimetral alrededor de la sala por lo que el gesto, aun habiéndose despegado de la superficie de la pared, no fue suficientemente radical como para ser considerado un nuevo paradigma en el diseño expositivo arquitectónico.

Al margen del departamento de arquitectura de la institución norteamericana sin embargo existen propuestas expositivas anteriores a los años 60 que, aunque no se ha encontrado evidencia en la relación de estas con AWA, sus estrategias expositivas permiten relacionarlas de manera directa con el planteamiento que Bernard Rudofsky estableció en 1964 para el MoMA. En primer lugar cabe destacar la exposición *The Family of Man* (MoMA, 1955).



Fig. 4. Vista de la instalación del MoMA para la exposición *Pennsylvania Avenue, Washington, D.C.*, 1964. Fotografía de George Cserna.
Fig. 5. Diseño expositivo para la muestra *Le Corbusier: Buildings in Europe and India* en el MoMA, 1963.

prior to AWA, the same pattern established in 1932 can be detected: *Visionary Architecture* (1960), *Richards Medical Research Building, Louis I. Kahn, Architect* (1961), *Frank Lloyd Wright Drawings* (1962) and *Pennsylvania Avenue Washington, D.C.* (1964). (Fig. 4) However, there is a certain intentional purposefulness in the design of *Le Corbusier: Buildings in Europe and India* (1963). (Fig. 5) Although in all of the above the exhibition design does not vary with respect to the system established in *Modern Architecture: International Exhibition*, in the Le Corbusier show, the material timidly detaches from the wall in the form of light boxes arranged at different heights and enlarged in different sizes; however, the layout remained in the perimeter around the room so the gesture, although it had detached from the wall surface, was not radical enough to be considered a new paradigm in architectural exhibition design.

Apart from the architecture department of the North American institution, however, there are exhibition proposals prior to the sixties that, although no evidence has been found in their relationship with AWA, their exhibition strategies allow them to be directly related to the approach that Bernard Rudofsky established in 1964 for MoMA. The exhibition *The Family of Man* (MoMA, 1955) is a noteworthy case. His curator, photographer and director of the photography department Edward Steichen, worked together with architect Paul Rudolph, who was in charge of the exhibition design. Together, they presented an exhibition that many consider a primary reference for photography exhibitions. Not only was its material exclusively photographic, as was the case with AWA, but its organization left aside the chronological order, giving way to a distribution by theme with a montage that forced a multiscreen reading. In addition, in terms of exhibition design, it is worth noting some proposals prior to AWA in whose design shows a certain influence, despite the difficulty to trace a direct relationship between the two. *The*

Su comisario, el fotógrafo y director del departamento de fotografía Edward Steichen, junto al arquitecto Paul Rudolph, encargado del diseño expositivo, presentaron una muestra que muchos califican como un referente primordial para la exposición de fotografía. En ella no solo el material era exclusivamente fotográfico, al igual que ocurrió con AWA, sino que su organización dejaba de lado el orden cronológico, dando paso a una distribución por temas con un montaje que forzaba la lectura multipantalla. Además, en materia de diseño expositivo, cabe destacar algunas propuestas previas a AWA en cuyo diseño, aun sin haber sido demostrado, se puede evidenciar cierta influencia por su similitud. Los diseños del arquitecto Frederic Kiesler para la *Exposición Internacional de Nuevas Técnicas Teatrales* (Konzerthaus de Viena, 1924) y la muestra *Ciudad en el espacio* para la *Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industrias Modernas* (Grand Palais en París, 1925), a partir de unas estructuras exentas de la pared, eliminaban la idea tradicional de recorrido lineal y la disposición de los elementos implicaba una circulación libre y cambiante. Del mismo modo, en la exposición *Film und Foto* (Stuttgart, 1929) los artistas László Moholy-Nagy y El Lissitzky presentaron dos propuestas de diseño expositivo con estructuras autónomas las cuales también se mostraban contrarias al sistema clásico de tipo *salon*. *Die Gute Form* (Swiss Wekbund, Basilea, 1949) comisariada y diseñada por el arquitecto Max Bill y *The New Landscape* (The Massachusetts Institute of Technology, 1951) desarrollada por György Kepes plantean una idea similar: montantes verticales blancos sobre los que se dispone el material expuesto; este patrón, de nuevo, responde a la idea de liberar el perímetro de la sala de exposiciones proponiendo al espectador una deambulación por el espacio.

El análisis comparativo de las exposiciones del departamento de arquitectura del MoMA, junto al estudio del contenido y del diseño expositivo presentado en AWA, teniendo en cuenta los antecedentes expositivos que la preceden, permite aventurar la hipótesis de que Bernard Rudofsky, fiel al posicionamiento radical que demostró en ocasiones anteriores —en la exposición *Are Clothes Modern?* (MoMA, 1944) y en el libro *Behind the Picture Window* (1955)—, quiso alterar el modo de comunicación arquitectónica establecido en el

designs of the architect Frederic Kiesler for the International Exhibition of New Theatrical Techniques (Konzerthaus in Vienna, 1924) and the *City in Space* exhibition for the International Exhibition of Modern Decorative Arts and Industries (Grand Palais in Paris, 1925), based on structures detached from the wall, eliminated the traditional idea of a linear route, and the arrangement of the elements implied a free and changing circulation. Similarly, in the exhibition *Film und Foto* (Stuttgart, 1929) the artists László Moholy-Nagy and El Lissitzky presented two exhibition design proposals with autonomous structures which also opposed the classic *salon* type system. *Die Gute Form* (Swiss Wekbund, Basel, 1949) curated and designed by the architect Max Bill and *The New Landscape* (The Massachusetts Institute of Technology, 1951) developed by György Kepes proposed a similar idea: white vertical uprights on which the exhibited material is arranged; this pattern, once again, responds to the idea of freeing up the perimeter of the exhibition hall by offering the viewer a wander around the space.

The comparative analysis of the exhibitions of the architecture department of the MoMA supports the hypothesis that Bernard Rudofsky wanted to change the established mode of architectural communication. The study of the content and the exhibition design presented in AWA, taking into account its exhibition precedents further sustains this hypothesis. Rudofsky had previously demonstrated a radical position, in the exhibition *Are Clothes Modern?* (MoMA, 1944), and in the book *Behind the Picture Window* (1955); in this occasion, he presented a new multi-screen exhibition model (Fig. 6) that was more closely related to the way in which the contemporary spectator processed information. To achieve this, Rudofsky did not follow the path marked in the 1932; proposing instead an exhibition based exclusively on photographs that also did not follow a linear or chronological narrative.



Fig. 6. Montaje para la exposición *Architecture Without Architects* en el MoMA, 1964.

MoMA y presentó un nuevo modelo de exposición multipantalla (Fig. 6) más relacionado con la forma contemporánea de recepción de información del espectador. Para ello, Rudofsky no siguió el camino marcado en la muestra de 1932 planteando una exposición basada exclusivamente en fotografías que además tampoco seguían una narrativa lineal o cronológica.

El discurso de AWA: de la imagen de autor al montaje de fotografías. Rudofsky remarcó la dificultad que supuso un trabajo de investigación como el que permitió aportar el material fotográfico para esta exposición. (8) Atendiendo al análisis pormenorizado de autores y centros de procedencia de las imágenes que conformaron la muestra, se evidencia la complejidad y ambición del proyecto: de las ciento ochenta fotografías, Rudofsky aportó

The AWA discourse: from the author's image to the montage of photographs. Rudofsky emphasized the difficulty of the research work that allowed him to provide the photographic material for this exhibition. (8) According to the detailed analysis of the authors and origin sources of the images that made up the exhibition, the complexity and ambition of the project is evident: of the one hundred and eighty photographs, Rudofsky contributed twenty-four of his own, thirty were obtained from seventeen professional photographers, forty-four images were provided by nineteen professionals from other disciplines, fifteen belonged to nine authors whose profession is unknown and, finally, sixty-seven photographs from thirty-three different archives, museums, and institutions were anonymous. The curatorial team composed of Bernard Rudofsky himself and his assistant Ellen Marsh had to contact a total of seventy-nine centers or authors to obtain the photographic copies.

The forms and semantic codes of the modernism were decisive for Rudofsky's visual strategy. As the architecture critic Felicity Scott mentioned, the sketches found in the exhibition archives show how the curator abstracted the content of the photographs into geometric shapes and organizations, selecting those that could better attract the modern observer, a character that he had identified among his European friends and colleagues, as well as in the MoMA visitor, who was assumed to have a certain visual acuity. (9)

As Mar Loren already pointed out, the photographs selected by the curator can be organized, according to the urban or territorial scale they show, on the street, (Fig. 7) in the city (Fig. 8) and in the territory; (Fig. 9) these three categories, in turn, move between landscape photography and documentary, and exceptionally, architectural photographs, understood

veinticuatro de autoría propia, treinta se consiguieron de diecisiete fotógrafos profesionales, cuarenta y cuatro imágenes fueron cedidas por diecinueve profesionales de otras disciplinas, quince pertenecían a nueve autores cuya profesión se desconoce y, finalmente, sesenta y siete fotografías procedentes de treinta y tres archivos, museos e instituciones diferentes, eran anónimas. El equipo curatorial compuesto por el propio Bernard Rudofsky y su ayudante Ellen Marsh, tuvieron que contactar con un total de setenta y nueve centros o autores para conseguir las copias fotográficas.



Fig. 7. Boucher, Pierre., *Calle semicubierta en un zoco de Fez, Marruecos*. Catálogo *Architecture Without Architects*, MoMA, 1964.

as construction. (10) It is worth noting the small number of people that appear in the frames selected by Rudofsky. However, through scale and other elements, it is understood that the individual is constantly present in the discourse. (Fig. 10)

In 1964, Marshall McLuhan presented a new way of understanding communication where the medium itself acquired the identity of the message through his principle “the medium is the message”. (11) The architect Iñaki Bergera used this idea to relate it to AWA by stating that “the photographs of AWA, orchestrated by Rudofsky, go from being an instrumental and descriptive document to becoming the very end of the media and narrative discourse”. (12) Indeed, this heterogeneous set of images became part of an “information system” (13) where, by reusing various photographs, the curator formed a message, a key procedure in modern society (14), anticipating contemporary creative processes referred to by Nicolas Bourriaud with the concept of post-production: “working with objects that have already been informed by others. The notions of originality (being at the origin of...) and even creation (making from nothing) are blurred in this new cultural landscape marked by the twin figures of the DJ and the programmer, who have the task of selecting cultural objects and inserting them into defined contexts”. (15) As a result, the curatorial process was based on the connections between images, which allowed the viewer to understand the exhibition as a whole through its individual components, a contemporary curatorial attitude —as Fredric Jameson defended— that seeks to consume the exhibition as a whole and not through its individual components. (16)

Contrary to what the title suggests, the subject of Rudofsky’s photographs was not architecture, as Loren pointed out. (17) In a conference given in Tokyo in 1982, the Austrian architect stated that his photographs did not present models but sets

Las formas y los códigos semánticos del Movimiento Moderno fueron decisivos para la estrategia visual de Rudofsky. Tal y como mencionó la crítica de arquitectura, Felicity Scott, los bocetos encontrados en los archivos de la exposición demuestran cómo el comisario abstraigo el contenido de las fotografías en formas y organizaciones geométricas, seleccionando aquellas que pudieran atraer más al observador moderno, un personaje que había identificado entre sus amigos y colegas europeos, así como en el visitante del MoMA al cual se le suponía dotado de cierta agudeza visual. (9)

Como ya apuntó Mar Loren, las fotografías seleccionadas por el comisario pueden organizarse, según la escala urbana o territorial que muestran, en la calle, (Fig. 7) en la ciudad (Fig. 8) y en el territorio; (Fig. 9) estas tres categorías, a su vez, transitan entre la fotografía de paisaje y el documental, y excepcionalmente, fotografías de arquitectura, entendida como construcción. (10) Cabe destacar el escaso número de personas que aparecen en los encuadres seleccionados por Rudofsky. No obstante, a través de la escala y otros elementos se da a entender que el individuo está constantemente presente en el discurso. (Fig. 10)



Fig. 8. Ortiz Echagüe, José, vista general de Mojácar, España. Catálogo *Architecture Without Architects*, MoMA 1964.

Fig. 9. Anónima, vista aérea de los anfiteatros de Muyu-Uray, Perú. Catálogo *Architecture Without Architects*, MoMA, 1964

of values and projected this universality in the aspirations of a contemporary architecture, a synthesis of all times and all countries. (18) Instead of analyzing architecture as an object, Rudofsky was interested in showing the landscape that it builds, the social values of the community that it houses and its sustainability, as well as the values that contemporary architecture should learn at that time. (19)

The photographic selection process ultimately culminated in one hundred and eighty images organized into thirty-eight thematic sections. These sections represented ideas, concepts or systems around the architectural —*Nature as Architect*, *Architecture by Subtraction*, *Architectural Eyries*, *Grass structures*, *Skeletal Architecture*, *Unit Architecture*, *Movable Architecture*, *Wood in Vernacular*, among others— that try to emphasize, in Rudofsky's words, “the importance of common work, where architects without training in space and time —the protagonists of this exhibition— showed admirable talent for accommodating their buildings in natural environments; instead of conquering nature —as is often done— they accepted the particularities of the climate and the challenges of topography”. (20)

Rudofsky grouped the images based on the polysemic capacity of photography. In the words of image critic and theorist Roland Barthes, “all images are polysemic, they imply, highlighting their signifiers, a floating chain of meanings, in which the reader can choose some and ignore others”. (21) From this multiple significance, the curator established with the thirty-eight themes a series of cartographies where the visual and the conceptual came together within a system related univocally with Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne* —a connection already established by Loren— where the ability to pro-



Fig. 10. Anónima, espacio para almacenaje que constituye una fortaleza, Libia. Catálogo *Architecture Without Architects*, MoMA, 1964.

En 1964, a su vez, Marshall McLuhan presentó una nueva manera de entender la comunicación donde el medio adquiría la identidad misma del propio mensaje a partir de su principio “el medio es el mensaje”. (11) El arquitecto Iñaki Bergera aprovechó esta idea para relacionarla con AWA afirmando que “las fotografías de AWA, orquestadas por Rudofsky, pasan de ser un documento instrumental y descriptivo a convertirse en el fin mismo del discurso mediático y narrativo”. (12) En efecto, este conjunto heterogéneo de imágenes pasó a formar parte de un “sistema de información” (13) donde, a partir del reciclaje de diversas fotografías, el comisario conformó un mensaje; un procedimiento clave de la sociedad moderna, (14) anticipándose, así a procesos creativos contemporáneos a los que se refiere Nicolas Bourriaud con el concepto de postproducción: “trabajar con objetos ya informados por otros. Las nociones de originalidad (de estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de nada) se difuminan en este nuevo paisaje cultural marcado por las figuras gemelas del deejay y del programador, que tienen la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos”. (15) En consecuencia, el proceso curatorial se fundamentó en las conexiones entre imágenes, lo que permitió al espectador entender la

duce dialectical knowledge, through encounters of images, is delegated to the montage. (22) Thus, AWA is understood as a paradigm structure of versatility that takes advantage of photographic polysemy; with this, the montage takes on greater importance over the unitary and the result is relegated to the background in favor of the process, allowing the viewer to find new opportunities for meaning.

The display of AWA: a forest of pillars and photographs. The structure proposed by the curator avoided the sacralized space of the gallery as a white cube, (23) and instead used a visual superimposition of vertical elements and planes of images to create a labyrinthine, wood-like space that contrasts with the mysticism of emptiness. (Fig. 11) This system also allowed for the multiplication of the exhibition area.

The assembly of AWA took place in the East Gallery South room on the first floor of the Museum of Modern Art in New York, which measured twenty eight meters long by twelve and a half meters wide. The final exhibition design was adjusted to twenty-five meters and a half meters long by twelve meters wide. Originally an open space, Rudofsky proposed a system of black vertical supports with a section of twelve by six centimeters that allowed the assembly to be separated from the walls of the room.

The separation between supports, set at ninety-one centimeters, created a modular grid that in turn configured twelve subspaces called bays. (Fig. 12) The photographs were printed on rigid wooden panels with varying dimen-

exposición como una unidad a través de sus componentes individuales; una actitud contemporánea curatorial —tal y como defendió Fredric Jameson— que busca que se consuma la exposición como un todo y no por sus componentes individuales. (16)

Paradójicamente, contradiciendo la lógica que induce el título, el sujeto de las fotografías de Rudofsky no era la arquitectura, como ya afirmó Loren. (17) El arquitecto austriaco declaró en una conferencia impartida en Tokio en 1982, que sus fotografías no presentaban modelos sino conjuntos de valores, y proyectaba esta universalidad en las aspiraciones de una arquitectura contemporánea, síntesis de todas las épocas y todos los países. (18) De este modo, en lugar de analizar la arquitectura como objeto, a Rudofsky le interesaba mostrar el paisaje que construye, los valores sociales de la comunidad que acoge y su sostenibilidad, así como los valores de los que la arquitectura contemporánea debería aprender en aquel momento. (19)

El proceso de selección fotográfico finalmente culminó con las ciento ochenta imágenes organizadas en treinta y ocho bloques temáticos. Estos apartados representaban ideas, conceptos o sistemas en torno a lo arquitectónico —*Nature as architect, architecture by subtraction, architectural eyries, grass structures, skeletal architecture, unit architecture, movable architecture, wood in vernacular*, entre otros— que tratan de subrayar, en palabras de Rudofsky, “la importancia de la obra común, donde los arquitectos sin formación en el espacio y el tiempo —los protagonistas de esta exposición— demostraban un talento admirable para acomodar sus edificios en entornos naturales; en vez de conquistar la naturaleza —tal y como se suele hacer— aceptaban las particularidades del clima y los desafíos de la topografía”. (20)

Rudofsky agrupó las imágenes a partir de la capacidad polisémica de la fotografía. En palabras del crítico y teórico de la imagen, Roland Barthes, “todas las imágenes son polisémicas, implican, subrayando sus significantes, una cadena flotante de significados, en la que el lector puede escoger algunos e ignorar otros”. (21) A partir de esta significación múltiple, el comisario

sions, mostly adapting to the measures of the grid: ninety-one or one hundred eighty-two centimeters, if they occupied one or two gaps respectively. (Fig. 13) The images were hung on the supports at various heights, both on the exterior face of the structure and on the interior plane, even transversely or horizontally in the interstitial space between supports. (Fig. 14)

The decision to reproduce the images used in AWA in black and white —all of them taken in daylight— contributed to a visual unity of the whole. This way, the aesthetic character is emphasized thanks to the strong contrasts between lights and shadows that highlight the architectural volumes and the lines of the landscape. The close-up shots were complemented with territorial frames, which allowed the observer to achieve a greater knowledge from a detailed and varied analysis of the points of view.

The discursive approach presented by Rudofsky through architectural elements, concepts and systems did not require a specific reading order. However, the Czech architect felt the need to establish a certain spatial order in which the thirty-eight thematic sections were arranged in the room along the twelve bays, which housed two, three, or even four themes depending on the size of the space and the number of photographs that composed each theme. However, the thematic blocks were not limited to the space of a single niche, as in most cases there was a theme that sewed both spaces —as it happened, for example, with the section *Dwellings Below*, *Fields Upstairs*, or with the block that dealt with the topic of rugged landscape— and provided discursive continuity to the spatial journey. (Fig. 15)

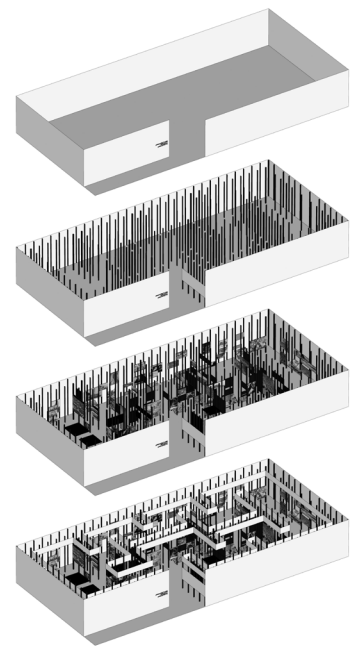
estableció con los treinta y ocho temas una serie de cartografías donde lo visual y lo conceptual se unieron dentro de un sistema relacionado unívocamente con el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg —conexión ya establecida por Loren—, donde se delega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico. (22) De este modo, AWA se entiende como una estructura paradigma de la versatilidad que aprovecha la polisemia fotográfica; con ello, el montaje cobra mayor importancia frente a lo unitario y el resultado queda relegado a un segundo plano en favor del proceso, permitiendo que el espectador encuentre nuevas oportunidades de significación.

El montaje de AWA: un bosque de pilares y fotografías. La estructura planteada por el comisario huía del espacio sacralizado de la galería en tanto que cubo blanco (23) y, mediante una superposición visual de elementos verticales y planos de imágenes, contraponía al misticismo del vacío la laberíntica espacialidad de lo boscoso. (Fig. 11) Este sistema, además, permitía multiplicar la superficie expositiva.

El montaje de AWA se llevó a cabo en la sala East Gallery South de la planta uno del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que medía veintiocho metros de largo por doce metros y medio de ancho. El diseño expositivo presentado se ajustó finalmente a una dimensión de veinticinco metros y medio de largo por doce de ancho. Siendo en origen un espacio diáfano, Rudolfsky planteó un sistema de montantes verticales de color negro con una sección de doce por seis centímetros que permitían al montaje separarse de las propias paredes de la sala.

La separación entre montantes, fijada en noventa y un centímetros, creaba una retícula modular que configuraba a su vez doce subespacios denominados bays, bahías en castellano. (Fig. 12) Las fotografías se ampliaron sobre paneles rígidos de madera con dimensiones variables, adaptándose, en su mayoría, a las medidas de la retícula: noventa y uno o ciento ochenta y dos centímetros, si ocupaban uno o dos vanos respectivamente. (Fig. 13) Las

Fig. 11. Reconstrucción en tres dimensiones de la exposición *Architecture Without Architects*. Configuración de la sala a partir de sus componentes. Montaje del autor.



The idea of a linear journey through space seemed contradictory and distant from the principles of AWA. If the curatorial strategy proposed a discursive structure similar to *Atlas Mnemosyne* —whose degree of signification was multiple— establishing a sequential itinerary with a linear reading did not seem the most appropriate to achieve a heterogeneous interpretation. Rudolfsky's main objective was always to capture the visitor's attention through the exhibition design: "I don't believe much in so-called animated exhibitions, I prefer to animate the visitor, make them move around, attract them from a distance, confuse them, keep them busy and entertained". (24) The intentionally achieved visual permeability thanks to the slender supports facilitated the connection between spaces, not only contiguous or adjacent but also opposite. [see figs. 6 and 13] Without being an "animated exhibition", this fact helped the spectator to have a continuous and transversal perception of the space avoiding the monotony that can mean going from room to room. Additionally, it favored the crossing of information between spaces throughout the exhibition's journey.

Under the principle "the flow derives from the theme; the design of the flow" (25) Rudolfsky referred, in 1947, to how the theme influenced the way visitors' flow moved through the room and how this movement would determine the spatial design. In this way, it is understood how the discursive strategy proposed in AWA, through the photographic Atlas, was directly related to the exhibition design and the arrangement of the images in the room. Avoiding the traditional system of the architecture department of MoMA, the curator, a great connoisseur of the design of Herbert Bayer's exhibitions —an Austrian designer and professor of the Bauhaus with a great influence in the typographic, advertising and exhibition sector— was inspired (26) in the avant-garde design of his diagram on expanded vision, proposed for the display *Die Form* in 1930: (Fig. 16)

imágenes estaban colgadas sobre los montantes a diversas alturas, tanto en la cara exterior de la estructura como en el plano interior, incluso transversal u horizontalmente en el hueco intersticial entre montantes. (Fig. 14)

La decisión de reproducir en blanco y negro las imágenes empleadas en AWA —todas ellas realizadas con luz diurna— aportó unidad visual al conjunto. De esta forma, el carácter plástico se enfatiza gracias a los fuertes contrastes entre luces y sombras que remarcan los volúmenes arquitectónicos y las líneas del paisaje. Los planos de detalle se complementaban con encuadres de carácter territorial, lo que permitían al observador alcanzar un mayor conocimiento a partir de un análisis pormenorizado y variado en los puntos de vista.

El planteamiento discursivo presentado por Rudofsky a través de elementos, conceptos y sistemas arquitectónicos no exigía un orden concreto de lectura. No obstante, el arquitecto austriaco tuvo la necesidad de establecer un

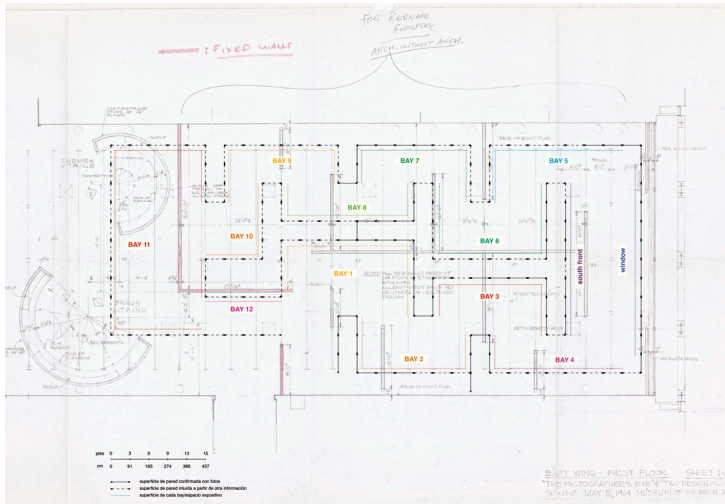


Fig. 12. Plano reconstruido por la autora de la exposición *Architecture Without Architects* en el MoMA. Base de un plano original temporal, anterior al estado definitivo. Montaje del autor.

“Through the movement of the eye, head, or body, the field of vision expands. It can also expand by increasing the distance between the eye and the object. The standard vision is horizontal. However, since the perspective can be expanded so much, we find here an elemental design motif. Up to now, it has been used little”. (27) As Rudofsky stated, showing the sequence to the visitor in a linear way is associated with the action of turning the pages of a book or changing the images on a screen; (28) however, the Austrian architect subjected the arrangement of the photographs in AWA based on the expansion of the field of vision, to obtain a kind of spatiotemporal simultaneity in perception. The apparently dispersed placement allowed individualized attention on each of them by the spectator, delegating in them the order of reading and interpretation. (Fig. 17) The reception of the message, as in Bayer’s scheme, was an integral part of the assembly, by making the concept of frontality used in galleries and museums disappear, considering instead the whole visual field of the individual. (29)

The atmosphere created in AWA, therefore, through the photographs, their spatial arrangement and the route that was generated, made it easy for the visitor to find the necessary conditions to achieve a heterogeneous reception of the message that Rudofsky wanted to convey. Regarding the photographs, the compilation of remote locations whose vernacular character gave singularity to each of them, their content, the diversity of selected frames, the different scales exposed and the uneven materiality of the spaces that appeared in them gave the material presented a complexity that was in unison with the sophisticated structural configuration of the exhibition design. This plurality presented through the set of images was directly related to the idea inherited from Bayer and his expanded vision diagram; while in the scheme of the Austrian designer, the viewer was placed in an environment to activate each of the viewing angles that he could reach, in AWA this condition was comple-



orden espacial determinado en el que los treinta y ocho apartados temáticos se sucedieron en la sala a lo largo de los doce nichos, que albergaban dos, tres, incluso cuatro temas en función del tamaño del espacio y el número de fotografías que componía cada tema. No obstante, los bloques temáticos no se limitaban al espacio de un único hueco, ya que, para pasar de uno a otro, en la mayoría de los casos, había un tema que cosía ambos espacios —como ocurría, por ejemplo, con el apartado *Dwellings Bellow, Fields Upstairs*, o con el bloque que trataba el tema del paisaje escarpado— y aportaba continuidad discursiva al recorrido espacial. (Fig. 15)

La idea de recorrido lineal a través del espacio parecía contradictoria y alejada de los principios de AWA. Si la estrategia curatorial planteaba una estructura discursiva similar al *Atlas Mnemosyne* —cuyo grado de significación era múltiple—, establecer un itinerario secuencial con una lectura lineal no parecía lo más adecuado para alcanzar una interpretación heterogénea. El objetivo principal de Rudofsky siempre fue capturar la atención del visitante a través del diseño expositivo: “No creo mucho en las llamadas exposiciones animadas, yo prefiero animar al visitante, hacerle moverse alrededor, atraerle desde la distancia, desconcertarlo, mantenerlo ocupado

Fig. 13. Vista frontal sobre el bay 8 del montaje de la exposición *Architecture Without Architects* en el MoMA, 1964. Fotografía de Bernard Rudofsky.
Fig. 14. Vista intersticial del montaje del bay 2 para la exposición *Architecture Without Architects* en el MoMA, 1964. Fotografía de Rolf Petersen.

mented and complicated, on the one hand, with the overlap of the spatial sequence and, on the other hand, with the diversity that the selection of photographs proposed by the Austrian architect added. In addition, to this established link between the photographs and their disposition in space, the movement of the visitor through the room is added, which would be directly related to his experience, not only spatial, but also dialectical for the reception of the message. This wandering through the space, and as a consequence of the exhibition design proposed, faced the viewer with an environment full of images superimposed at different heights, a situation of information reception completely opposite to the linear structure established in 1932. AWA, with this scenario, avoided the mere presentation of works arranged for their correct visualization by betting on the communication of ideas and giving the visitor the role of *interpreter* rather than *contemplator*.

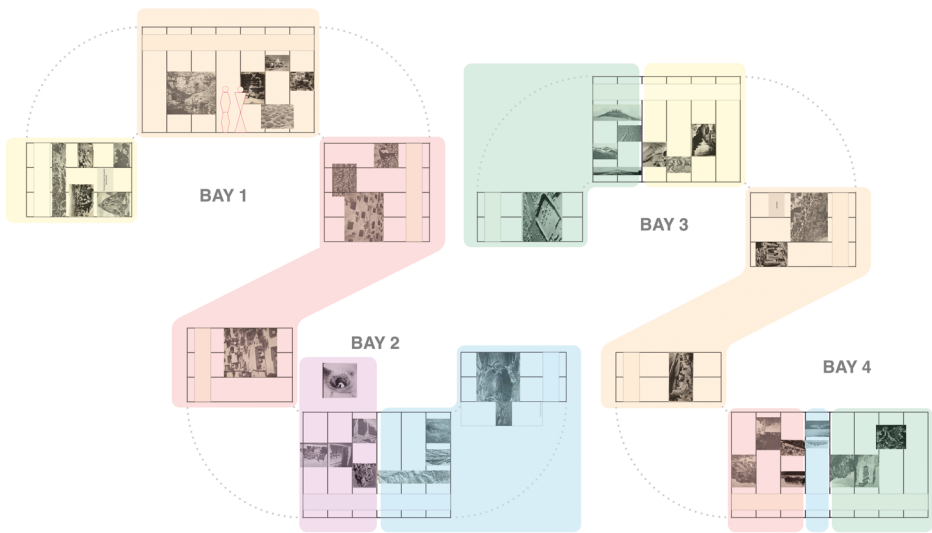
The relationships detected between curatorial strategy and exhibition design that Bernard Rudofsky carried out, in which each of the units —photographs, exhibition design, and visitor— were part of a general set, generated a situation that can be observed in the existing photographs of the exhibition room itself: within the context of AWA —its spatiality, the hanging images, the spaces that appeared in them, the presence of various scales and the meaning that all this acquired— the suited visitor of the MoMA intercalates with these strata of meaning. [see figs. 17 and 18] In this way, the viewer became a fundamental part of the whole.

Finally, the lighting design favored Rudofsky's intentions. In contrast to the individual lighting of each image, in the case of AWA the room had general lighting. The lamps were round spotlights located on the ceiling beams of the room itself,

y entretenido”. (24) La permeabilidad visual conseguida intencionalmente gracias a los esbeltos soportes facilitaba la conexión entre espacios, no solo contiguos o adyacentes sino también opuestos. [ver figs. 6 y 13] Sin resultar una “exposición animada”, este hecho ayudaba al espectador a tener una percepción continua y transversal del espacio huyendo de la monotonía que puede suponer circular de sala en sala, para favorecer, a su vez, el cruce de información entre espacios a lo largo del recorrido de la exposición.

Bajo el principio “el flujo se deriva del tema; el diseño del flujo” (25) Rudofsky hizo referencia, en 1947, a cómo el tema influía en la manera en que el flujo de visitantes recorría la sala y cómo este movimiento determinaría el diseño espacial. De este modo, se comprende cómo la estrategia discursiva planteada en AWA, a través del *Atlas fotográfico*, estaba directamente relacionada con el diseño expositivo y la disposición de las imágenes en la sala. Evitando el sistema tradicional del departamento de arquitectura del MoMA, el comisario, gran conocedor del diseño de las exposiciones de Herbert Bayer —diseñador austriaco y profesor de la Bauhaus con una gran influencia en el sector tipográfico, publicitario y expositivo—, se inspiró (26) en el diseño vanguardista de su diagrama sobre la visión expandida, planteado para el montaje *Die Form* en 1930: (Fig. 16) “Por medio del movimiento del ojo, de la cabeza, o del cuerpo, se expande el campo de visión. También puede expandir incrementando la distancia entre el ojo y el objeto. La visión estándar es horizontal. Sin embargo, dado que la perspectiva puede ampliarse tanto, encontramos aquí un motivo elemental de diseño. Hasta la actualidad, se ha usado poco”. (27) Tal y como afirmó Rudofsky, desplegar la secuencia al visitante de manera lineal se asocia al hecho de pasar las páginas de un libro o cambiar las imágenes en una pantalla, (28) sin embargo, el arquitecto austriaco sometió la disposición de las fotografías en AWA a partir de la expansión del campo de visión, para obtener una suerte de simultaneidad espaciotemporal en la percepción. La colocación, aparentemente dispersa, permitía la atención individualizada en cada una de ellas por parte del espectador delegando en este el orden de lectura e interpretación. (Fig. 17) La recepción del mensaje, al igual que ocurría en el esquema de Bayer, era parte integrante del montaje,

Fig. 15. Esquema en sistema diédrico de los bays uno, dos, tres y cuatro del diseño expositivo para la exposición *Architecture Without Architects* en el MoMA, 1964. Cada sombreado de color representa un bloque temático de la exposición. Montaje del autor.



al hacer desaparecer el concepto de frontalidad usado en las galerías y museos para considerar todo el campo visual del individuo. (29)

La atmósfera generada en AWA, por tanto, a través de las fotografías, su disposición espacial y el recorrido que se generaba facilitaba al visitante las condiciones necesarias para alcanzar una recepción heterogénea del mensaje que Rudofsky quiso transmitir. Con respecto a las fotografías, la compilación de localizaciones remotas cuyo carácter vernáculo dotaba de singularidad a cada una de ellas, su contenido, la diversidad de encuadres seleccionados, las distintas escalas expuestas y la materialidad desigual de los espacios que aparecían en ellas otorgaban al material presentado una complejidad que dialogaba al unísono con la sofisticada configuración estructural del diseño expositivo. Esta pluralidad presentada a través del conjunto de imágenes se relacionaba directamente con la idea heredada de Bayer y su diagrama de visión expandida; si bien en el esquema del diseñador austriaco se colocaba al espectador en un entorno envolvente para activar cada uno de los ángulos de visión que este pudiese alcanzar, en AWA esta condición se complementaba y complejizaba, por una parte, con la superposición de la secuencia espacial y, por otra, con la diversidad que aportaba la selección de fotografías propuestas por el arquitecto austriaco. Además, a este vínculo establecido entre las fotografías y su disposición en el espacio se le añade el desplazamiento del visitante por la sala, que iría directamente relacionado a su experiencia, no solo espacial, sino también dialéctica para la recepción del mensaje. Esta deambulación por el espacio, y como consecuencia del diseño expositivo planteado, enfrentaba al espectador a un entorno repleto de imágenes superpuestas a distintas alturas, una situación de recepción de información completamente opuesta a la estructura lineal establecida en 1932. AWA, con este escenario, huía de la mera presentación de obras dispuestas para su correcta visualización apostando por la comunicación de ideas y otorgando al visitante el papel de interpretador más que de contemplador.

Estas relaciones detectadas entre la estrategia curatorial y el diseño expositivo que Bernard Rudofsky llevó a cabo, donde cada una de las unidades —foto-

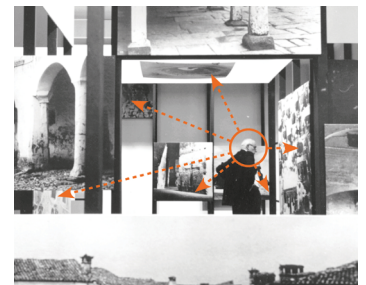
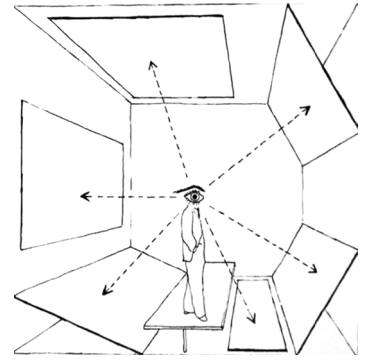


Fig. 16. Bayer, Herbert., diagrama del campo de visión extendido, 1935.

Fig. 17. Imagen del diseño de la exposición *Architecture Without Architects* en el MoMA (1964) en comparación con el diagrama del campo de visión extendido de Herbert Bayer (1935). Montaje del autor.

slightly oriented towards the plane of the photographs and illuminating the space globally. (Fig. 18) This arrangement of lights helped in the continuous perception of space and facilitated cross-readings through the interwoven vertical supports and surfaces with images.

Conclusions. Research shows that the curatorial process carried out in AWA, and in particular its exhibition design, turned out to be too labyrinthine for some visitors. (30) However, Rudofsky believed that fluid narratives and direct discursive modes favored submission to normative dictates. The open character of the exhibition actually came from decades of research on exhibition design. (31) For him, it was precisely this labyrinthine condition that allowed the visitor to maintain a bodily immersion and produce “significant wanderings among symbolic puzzles” (32) from the photographs and their groupings.

In AWA, the curator’s work proposes a phenomenological method as a whole, which seeks to provoke an emotional reaction and critical involvement in visitors. (33) Just before the show at MoMA, Rudofsky stated: “Exhibition design, as I understand it, is much more than a display. It is a means of visual communication or, to put it less pompously, it is a deal between the eye and the mind, more or less, to help you discover things that would otherwise escape your attention or that you would never obtain only with descriptions and images”. (34)

The character of the images selected by Rudofsky, as well as their spatial organization and dialectical structure —achieved by a curatorial strategy based on the recovery and post-production of existing photographs— formed an elaborate visual compen-

grafías, diseño expositivo y visitante— formaba parte de un conjunto general, generó una situación que puede observarse en las fotografías existentes de la propia sala de exposiciones: dentro del contexto de AWA —su espacialidad, las imágenes colgadas, los espacios que en ellas aparecían, la presencia de diversas escalas y el significado que todo ello adquiría— el visitante trajeado del MoMA se intercala con estos estratos de significación. [ver figs. 17 y 18] De este modo, el espectador se integró como parte fundamental del conjunto.

Finalmente, el diseño de la iluminación favoreció las intenciones de Rudofsky. Frente a la iluminación individual de cada imagen, en el caso de AWA la sala contaba con una iluminación general. Las luminarias eran focos redondos situados en los rastreles del techo de la propia sala, ligeramente orientados hacia el plano de las fotografías y alumbraban el espacio de manera global. (Fig. 18) Esta disposición de las luces ayudaba a la percepción continua del espacio, así como facilitaba las lecturas cruzadas a través del entramado de soportes verticales y superficies con imágenes.

Conclusiones. Parece ser que el proceso curatorial llevado a cabo en AWA, y en especial su diseño expositivo, resultó demasiado laberíntico para algunos visitantes. (30) No obstante, Rudofsky creía que las narrativas fluidas y los modos discursivamente directos favorecerían la sumisión a los dictados normativos. El carácter abierto de la exposición procedió, de hecho, del trabajo de décadas de investigación sobre el diseño expositivo. (31) Para él, fue precisamente la condición laberíntica lo que permitía al visitante mantener una inmersión corporal y producir “deambulaciones significativas entre acertijos simbólicos” (32) a partir de las fotografías y sus agrupaciones.

En AWA, el trabajo del comisario se acerca a un método fenomenológico, en su conjunto, que busca provocar una reacción emocional y una implicación crítica en los visitantes. (33) Poco antes de la muestra en el MoMA, Rudofsky afirmó: “El diseño expositivo, tal y como yo lo entiendo, es mucho más que un display. Es un medio de comunicación visual o, por decirlo menos pomposamente, es un trato entre el ojo y la mente, poco más o menos,



Fig. 18. Vista frontal sobre el bay 8 del montaje de la exposición *Architecture Without Architects* en el MoMA, 1964. Fotografía de Bernard Rudofsky.

para ayudarte a descubrir cosas que de otro modo escaparían de tu atención o que nunca obtendrías solo con descripciones e imágenes”. (34)

El carácter de las imágenes seleccionadas por Rudofsky, su estructura dialéctica —conformada por una estrategia curatorial basada en la recuperación y postproducción de fotografías existentes— y su organización espacial formaron un elaborado compendio visual, diseñado para —tal y como aventuró Scott— captar la atención del espectador contemporáneo. (35) Este, a partir del principio de que la estructura de las ideas no es nunca secuencial y que la estructura del pensamiento es un sistema de ideas entretejido, (36) se enfrentó a un diseño multipantalla, a través de un montaje exclusivamente fotográfico que atendía a los comportamientos receptivos del hombre contemporáneo y delegaba en él la interpretación última del mensaje.

El planteamiento curatorial se vio así reforzado por el diseño expositivo presentado en la sala de exposiciones del MoMA; un sistema relacionado con los modos de producción contemporáneos, tal y como lo plantea el crítico Boris Groys: “La época contemporánea organiza un complejo juego de dislocaciones y recolocaciones, de deterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones [...] En el marco de la cultura contemporánea, una imagen circula permanentemente de un medio a otro y de un contexto cerrado a otro contexto cerrado”. (37) Efectivamente, la estrategia llevada a cabo por Bernard Rudofsky, y su ayudante Ellen Marsh, presentó una estructura cartográfica múltiple donde la riqueza significativa del objeto daba paso, a través de la postproducción, de la dislocación y la recolocación, a constelaciones relacionales producto de las interpretaciones auspiciadas por la agrupación de temas diversos espacializados en un entramado construido.

Contribuciones específicas de cada autor/a [Specific contributions from each author](#)

Concepción y diseño del trabajo [Conception and design of the work](#) Ana Martínez Matos

Metodología [Methodology](#) Ana Martínez Matos

Recogida y análisis de datos [Data Collection and Analysis](#) Ana Martínez Matos

Discusión y conclusiones [Discussion and Conclusions](#) Ana Martínez Matos

Redacción, formato, revisión y aprobación de versiones [Drafting, formatting, version revision, and approval](#) Ana Martínez Matos

dium designed to capture the attention of the contemporary viewer, as Scott ventured. (35) Rudofsky’s choice in these aspects was based on the principle that the structure of ideas is never sequential and that the structure of thought is a system of interwoven ideas. (36) Thus, the exhibition presented a multi-screen design, through an exclusively photographic montage that responded to the receptive behaviors of the contemporary man and delegated to him the final interpretation of the message.

The curatorial approach was therefore reinforced by the exhibition design presented in the exhibition room of the MoMA; a system related to contemporary modes of production, as the critic Boris Groys states: “The contemporary era organizes a complex game of dislocations and relocations, of deterritorializations and reterritorializations, of de-auratizations and re-auratizations [...] In the context of contemporary culture, an image circulates permanently from one medium to another and from one closed context to another closed context”. (37) Indeed, the strategy carried out by Bernard Rudofsky, and his assistant Ellen Marsh, presented a multiple cartographic structure where the significant richness of the object gave way, through post-production, dislocation, and relocation, to relational constellations as a result of the interpretations supported by the grouping of diverse themes spatially located in a constructed interweaving.

REFERENCIAS

1. En adelante AWA.
2. RUDOFSKY, Bernard. *Arquitectura sin Arquitectos: una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*. Logroño: Pepitas Ed, 2020. pp. 20-22.
3. *Ibidem*. p. 17.
4. *Ibidem*. p. 17.
5. S. BEE, Harriet; ELLIGOTT, Michelle (ed.). *Art in our time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2004.
6. ULRICH OBRIST, Hans. "The Project of Display". En *VOLUME*, n. 44, 2015.
7. BERGDOLL, Barry. En: GARRIGA GIMENO, Queralt. *Arquitectura en exposición*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022. p. 18.
8. RUDOFSKY, Bernard. *Op. Cit.* p. 25.
9. SCOTT, F. "An Eye for Modern Architecture". En *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*. Birkhäuser Verlag AG, 2007. p. 177.
10. LOREN-MÉNDEZ, M.; PINZÓN-AYALA, D. "El discurso subversivo de Bernard Rudofsky a través de la fotografía: estrategias visuales contra la modernidad". Congreso Internacional: Inter Photo Arch "Interpretaciones". Pamplona, 2016.
11. MCLUHAN, M. *Comprender los Medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós, 2009.
12. BERGERA, I. "Spain, photographs without photographer. La mirada analítica de Bernard Rudofsky". En *Bernard Rudofsky. Desobediencia Crítica a la Modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014. p. 181.
13. SONTAG, S. "El mundo de la imagen". En *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2014. p. 152.
14. *Ibidem*. p. 169.
15. BOURRIAUD, N. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009. p. 8.
16. JAMESON, F. *El Postmodernismo Revisado*. Madrid: Abada, 2012. p. 73.
17. LOREN-MÉNDEZ, M.; PINZÓN-AYALA, D. *Op.cit.*
18. *Ibidem*.
19. LOREN, M.; ROMERO, Y. *Bernard Rudofsky. Desobediencia Crítica a la Modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014. p. 15.
20. RUDOFSKY, Bernard. *Op. Cit.* p. 18.
21. BARTHES, R. "The Rhetoric of the Image". En *Image-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977. p. 38-39.
22. DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. p. 20.
23. O'DOHERTY, B. *Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011. pp. 20-21.
24. RUDOFSKY, Bernard. Conferencia "On Exhibition Design", International House, Tokyo, 5th of diciembre de 1958. Bernard Rudofsky Papers, ca1910-1987. Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles.
25. RUDOFSKY, Bernard. "Notes on exhibition design: Herbert Bayer's Pioneering Work". En *Interiors* 106, n. 12, July 1947. p. 62.
26. *Ibidem*. p. 60-77.
27. BAYER, H. En: Rudofsky, Bernard. "Notes on exhibition design: Herbert Bayer's Pioneering Work". En *Interiors* 106, n. 12, July 1947. p. 64.
28. RUDOFSKY, B., *Op. Cit.* p. 68.
29. GARRIGA GIMEN, Q. *Arquitectura en exposición*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022. p. 56.
30. YHOMAS BOYT, J. "To Whom It May Concern", 28th of November of 1964. New York: The MoMA Archives, 1964.
31. SCOTT, F. *Disorientation. Bernard Rudofsky in the Empire of Signs*. Berlin: Sternberg Press, 2016. p. 93.
32. SCOTT, F. "An Eye for Modern Architecture". En *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*. Birkhäuser Verlag AG, 2007. p. 206.
33. LOREN-MÉNDEZ, M.; PINZÓN-AYALA, D. *Op. Cit.*

REFERENCES

1. Hereafter referred to as AWA.
2. RUDOFSKY, Bernard. *Arquitectura sin Arquitectos: una breve introducción a la arquitectura sin pedigrí*. Logroño: Pepitas Ed, 2020. pp. 20-22.
3. *Ibidem*. p. 17.
4. *Ibidem*. p. 17.
5. S. BEE, Harriet; ELLIGOTT, Michelle (ed.). *Art in our time. A Chronicle of the Museum of Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2004.
6. ULRICH OBRIST, Hans. "The Project of Display". En *VOLUME*, n. 44, 2015.
7. BERGDOLL, Barry. In: GARRIGA GIMENO, Queralt. *Arquitectura en exposición*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022. p. 18.
8. RUDOFSKY, Bernard. *Op. Cit.* p. 25.
9. SCOTT, F. "An Eye for Modern Architecture". In *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*. Birkhäuser Verlag AG, 2007. p. 177.
10. LOREN-MÉNDEZ, M.; PINZÓN-AYALA, D. "El discurso subversivo de Bernard Rudofsky a través de la fotografía: estrategias visuales contra la modernidad". Congreso Internacional: Inter Photo Arch "Interpretaciones". Pamplona, 2016.
11. MCLUHAN, M. *Comprender los Medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós, 2009.
12. BERGERA, I. "Spain, photographs without photographer. La mirada analítica de Bernard Rudofsky". En *Bernard Rudofsky. Desobediencia Crítica a la Modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014. p. 181.
13. SONTAG, S. "El mundo de la imagen". En *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2014. p. 152.
14. *Ibidem*. p. 169.
15. BOURRIAUD, N. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009. p. 8.
16. JAMESON, F. *El Postmodernismo Revisado*. Madrid: Abada, 2012. p. 73.
17. LOREN-MÉNDEZ, M.; PINZÓN-AYALA, D. *Op.cit.*
18. *Ibidem*.
19. LOREN, M.; ROMERO, Y. *Bernard Rudofsky. Desobediencia Crítica a la Modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014. p. 15.
20. RUDOFSKY, Bernard. *Op. Cit.* p. 18.
21. BARTHES, R. "The Rhetoric of the Image". In *Image-Music-Text*. Londres: Fontana Press, 1977. pp. 38-39.
22. DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010. p. 20.
23. O'DOHERTY, B. *Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC, 2011. pp. 20-21.
24. RUDOFSKY, Bernard. Conferencia "On Exhibition Design", International House, Tokio, 5 de diciembre de 1958. Bernard Rudofsky Papers, ca1910-1987. Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles.
25. RUDOFSKY, Bernard. "Notes on exhibition design: Herbert Bayer's Pioneering Work". En *Interiors* 106, n. 12, julio 1947. p. 62.
26. *Ibidem*. p. 60-77.
27. BAYER, H. In: Rudofsky, Bernard., "Notes on exhibition design: Herbert Bayer's Pioneering Work". En *Interiors* 106, n. 12, July 1947. p. 64.
28. RUDOFSKY, B., *Op. Cit.* p. 68.
29. GARRIGA GIMEN, Q. *Arquitectura en exposición*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022. p. 56.
30. YHOMAS BOYT, J. "To Whom It May Concern", 28th november 1964. Nueva York: The MoMA Archives, 1964.
31. SCOTT, F. *Disorientation. Bernard Rudofsky in the Empire of Signs*. Berlin: Sternberg Press, 2016. p. 93.
32. SCOTT, F. "An Eye for Modern Architecture". En *Lessons from Bernard Rudofsky. Life as a Voyage*. Birkhäuser Verlag AG, 2007. p. 206.
33. LOREN-MÉNDEZ, M.; PINZÓN-AYALA, D. *Op. Cit.*

34. RUDOFISKY, Bernard. Conference "On Exhibition Design", International House, Tokyo, 5th of diciembre of 1958. Bernard Rudofsky Papers, ca1910-1987. Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles.
35. SCOTT, F. *Op. Cit.* p. 175.
36. CHUL HAN, B. *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder, 2019. p. 19.
37. GROYS, B. "Política de la Instalación". En: *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. p. 63.

34. RUDOFISKY, Bernard. Conferencia "On Exhibition Design", International House, Tokio, 5 de diciembre de 1958. Bernard Rudofsky Papers, ca1910-1987. Research Library, The Getty Research Institute, Los Ángeles.
35. SCOTT, F. *Op. Cit.* p. 175.
36. CHUL HAN, B. *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder, 2019. p. 19.
37. GROYS, B. "Política de la Instalación". In: *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016. p. 63.

