

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

Escuela de Arquitectura
y Estudios Urbanos

BLOCK

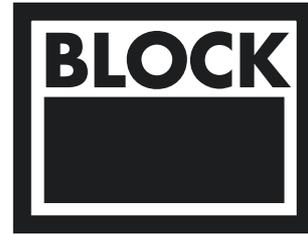
Fernando Aliata
Eduardo Gentile
Luis Müller
Jorge Francisco Liernur
Ana María Rigotti
Claudia Shmidt
Patricio del Real
Adrián Gorelik
Carla Berrini
Silvio Plotquin
Virginia Bonicatto
Ana Gómez Pintus
Melina Yuln
Alejandro Crispiani
Francisco Díaz P.

HISTORIOGRAFÍA

Número 8,
marzo de 2011



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



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

**Escuela de Arquitectura
y Estudios Urbanos**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Lic. Manuel Mora y Araujo

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos
Decano organizador: Arq. Jorge Francisco Liernur

Carrera de Grado de Arquitectura
Director Arq. Sergio Forster
Coordinadora Arq. Florencia Rausch

Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad
Directora Dra. Arq. Claudia Shmidt

Programa para Graduados:

Arquitectura y Tecnología:
Coordinador Arq. Ricardo Sargiotti

Arquitectura del Paisaje:
Coordinadora Arq. Cora Burgin

Preservación del Patrimonio:
Coordinador Arq. Fabio Grementieri

Maestría en Economía Urbana
(c/Escuela de Gobierno):
Director Dr. Lucas Llach

Consejo de Evaluación Académica Externa:

Arq. Francisco Bullrich
Dr. Werner Öchsli, ETH Zurich
Arq. Jorge Silveti, Harvard University
Arq. Rafael Viñoly

Consejo Consultivo:

Arq. Jorge Aslan
Arq. Francisco Bullrich
Arq. Enrique Fazio (1945-2001)
Arq. Jorge Hampton
Arq. Raúl Lier (1944-2005)
Arq. Jorge Morini
Arq. Josefina Santos
Arq. Clorindo Testa

Block, revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio

Director:

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

Comité de redacción:

Mg. Noemí Adagio
Universidad Nacional de Rosario

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

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

Dr. Alejandro Crispiani
Pontificia Universidad Católica de Chile,
Santiago

Arq. Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

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

Mg. Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Mg. Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

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

Dra. Claudia Shmidt
Universidad Torcuato Di Tella

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

Editores del número 8:

Fernando Aliata
Eduardo Gentile
Luis Müller

Diseño gráfico:

Gustavo Pedroza
Universidad Nacional de Lanús

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

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

ISSN: 0329-6288

Propietario:
Universidad Torcuato Di Tella

Sede Alcorta: Sáenz Valiente 1010
C1428BJJ Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 5169 7330
E-mail: rrodriguez@utdt.edu

Sede Miñones: Miñones 2177
C1428ATG Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 5169 7000

Índice



BLOCK, número 8, marzo de 2011

En la tapa: Timbuctú.

	Editorial	4
Fernando Aliata Eduardo Gentile Luis Müller	Historiografía	7
Jorge Francisco Liernur	Orientalismo y arquitectura moderna: el debate sobre el techo plano	10
Ana María Rigotti	Moisei Ginzburg: bases de una teoría autónoma de la arquitectura y sus materiales específicos	28
Claudia Shmidt	A propósito de la «Posdata Americana» de Pevsner	42
Patricio del Real	Para caer en el olvido: Henry-Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana	48
Adrián Gorelik	Historias de Nueva York. Arquitectura, capitalismo y pensamiento crítico en <i>Delirius New York</i>	58
Lecturas:		
Carla Berrini	De la <i>Konstruktion</i> a la plástica: Sigfried Giedion y sus dos genealogías para la arquitectura moderna	68
Silvio Plotquin	En torno al «regionalismo crítico»	74
Virginia Bonicatto Ana Gómez Pintus Melina Yuln	Alan Colquhoun: la aventura de la arquitectura moderna	78
Alejandro Crispiani	La arquitectura y su reverso	81
Francisco Díaz P.	El éxtasis de la práctica y la crisis de la crítica. Notas sobre la escena arquitectónica contemporánea en Chile	89

Para caer en el olvido: Henry-Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana

Patricio del Real

En una entrevista con Momette Broderick, última asistente del historiador estadounidense Henry-Russell Hitchcock, ella narra cómo éste, en la última revisión de su libro *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* en 1986, le comentó que América Latina había sido sobrerrepresentada debido a su viaje a la región.¹ Latinoamérica estaba sin duda viva y presente en la mente de Hitchcock cuando salió a la luz su historia de la arquitectura occidental en 1958; un proyecto para la casa editorial Penguin y su serie Pelican de Historia del Arte dirigida por Nikolaus Pevsner. Hacía sólo cuatro años de su viaje por la región para la exposición *Latin American Architecture since 1945*, organizada por el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York.

Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, presenta dos estructuras narrativas paralelas, una textual de 483 páginas con notas, y otra visual de 190 páginas de imágenes, que fueron integradas en 1970, ya que hasta esa fecha las imágenes se presentaron al final del texto completo en la forma de láminas en blanco y negro. Lo que trato de rastrear y analizar en este texto es cómo y cuándo el libro de Hitchcock sufre transformaciones que reflejan su comentario de 1986, y rastrear por qué la arquitectura latinoamericana va desapareciendo.

*Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*² es el cruce de dos proyectos; el de la casa editorial inglesa Penguin, y la exposición organizada por el MOMA. Hitchcock había organizado su vida para empezar con *Architecture* inmediatamente después de terminada e inaugurada la exposición del MOMA, que había sido señalada para marzo de 1955 dentro del calendario de festividades del 25 aniversario del museo. La exposición sin embargo, sufrió varios retrasos, y no abrió hasta noviembre del mismo año. Hitchcock había partido ya rumbo a Inglaterra, y no estuvo presente para su inauguración. Aunque periódicamente recibió informes, comentarios y preguntas del museo durante el proceso de armarla, éste nunca vio la exposición personalmente, sólo a través de fotos y comentarios que le llegaron después de ser abierta al público.

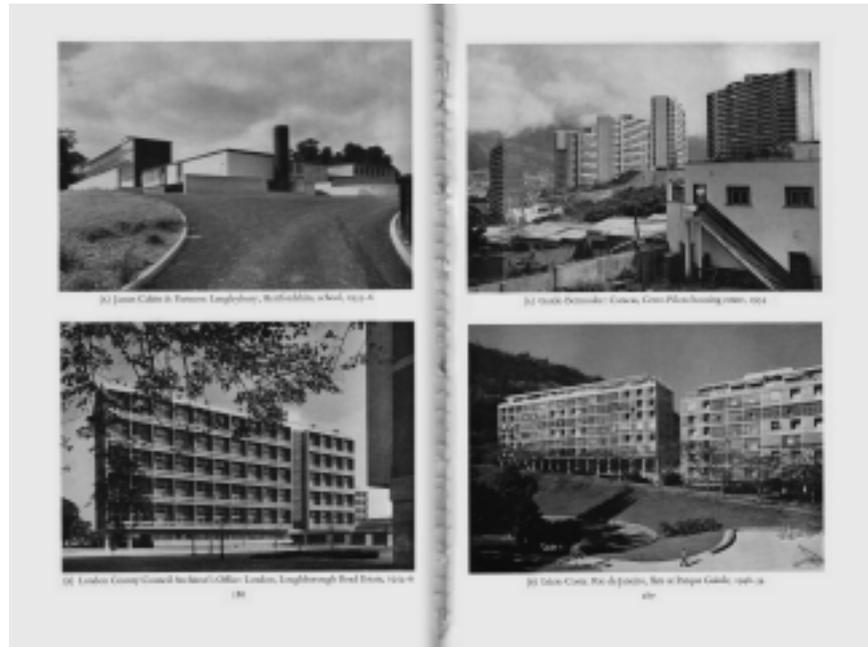
Hitchcock, viaja a Latinoamérica a finales de 1954, recopilando la información necesaria para la exposición. Este establece comu-

nicaciones con arquitectos, personal diplomático, y contactos suministrados por una red de intereses canalizadas a través del MOMA. La exposición seguía la tradición –ya encausada en el museo– de presentar una visión general de la arquitectura moderna como en la famosa *Modern Architecture* en 1932, *Brazil Builds* en 1943 o *Built in the USA: Postwar Architecture* en 1953, esta última, tanto como la primera, organizada por Hitchcock.

Architecture es un proyecto que antecede la exposición del MOMA. Hitchcock ya había planificado un año sabático del Smith College (1955-56) para producir su libro y lo había coordinado con la exposición del MOMA. Este libro, le señala Hitchcock a Nikolaus Pevsner, editor de la serie de Historia del Arte para la editorial Penguin, «es una proeza de condensación... algo así como treinta conferencias».³ Importante era la fecha de entrega del manuscrito, pues Rudolf Wittkower ya había tardado cinco años en producir *Art and Architecture in Italy 1600-1750*⁴, y Pevsner, como editor de la serie se impacientaba en sacar los títulos.⁵ Hitchcock trabaja en Londres, ya que desde allí, puede viajar al continente y visitar los edificios que incluye en su historia. Para Hitchcock era fundamental el haber visto en forma presente las obras que iba a incluir en su historia de la arquitectura occidental. Esta necesidad se centraba en la importancia de la experiencia directa que junto al arte de la apreciación, guiado por el entendimiento de la práctica arquitectónica –no hay que olvidar que Hitchcock había intentado la práctica del diseño– establece las pautas de su formalismo.⁶ Así, hay una singular relación entre su viaje a Latinoamérica y el proyecto de *Architecture*, pues Hitchcock acaba de visitar la región y su arquitectura tenía que haber estado presente, ya que para enero de 1956, Hitchcock había terminado el primer borrador del texto completo; hacía poco más de un mes de la inauguración de *Latin American Architecture since 1945*.⁷ El 13 de septiembre de 1956, casi un año después de empezar a escribir en Londres, Hitchcock, en una carta a Gibson Danes, entonces decano de la facultad de arquitectura de la universidad de Yale, declara que había terminado su libro.⁸

Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, esa proeza de condensación, es un proyecto que requería «una serie de juicios

Henry-Russell Hitchcock,
Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries,
 Baltimore, Penguin Books, 1958.



sobre lo que es importante.»⁹ La arquitectura latinoamericana era pues importante, pero ¿importante en qué sentido? Para Hitchcock la arquitectura latinoamericana representaba el mundo fuera de Europa y los Estados Unidos; un mundo y espacio temporal donde la arquitectura de Asia y África no encontraba lugar.¹⁰ Paolo Scrivano señala la importancia que el siglo diecinueve posee en la narrativa y composición de *Architecture*. La dialéctica entre el siglo diecinueve y el veinte, la crisis y desintegración de la arquitectura del clasicismo romántico¹¹ y la reintegración durante el siglo veinte que restablece la unidad entre función tipológica del edificio y la técnica, establece la estructura temporal y el arco narrativo del libro. La continuidad de la historia es un elemento clave del proyecto historiográfico de Hitchcock. Ya en 1929, el historiador estadounidense había declarado que pensar el presente como distinto del pasado era una ilusión reforzada por la abundante información sobre la arquitectura del presente. La arquitectura contemporánea era la última pero no la final realización de la dialéctica de la historia.¹² La labor del historiador era la de insertar las formas contemporáneas dentro de este desarrollo histórico.¹³ Las formas contemporáneas revelan las fases de un estilo moderno. Esto le permite a Hitchcock reunir arquitectos y obras bajo una visión que trasciende espacios geográficos, nacionales y culturales. Esto es uno de los principales efectos de la información visual reunida al final del libro.

La arquitectura del siglo diecinueve en Latinoamérica se desarrolla a distancia pero en paralelo de lo que ocurre en Europa y Estados Unidos. Pudiésemos observar esto como simple distanciamiento neocolonial; pero lo importante es que en la propuesta ilustrativa de Hitchcock, y en singulares momentos narrativos, esta arquitectura ocurre simultáneamente con la de los «centros»

de la arquitectura. Así, reunidos en imágenes, los ejemplos –verdaderamente el ejemplo visual– latinoamericanos no son ejemplos a destiempo; estos forman parte de un proceso global que ocurre simultáneamente. Pudiéramos afirmar entonces que Latinoamérica no se encuentra en la antesala, o para usar la célebre frase de Dipesh Chakrabarty, en la «sala de espera» de la historia.¹⁴ El motivo de la historicidad de la región es que ésta alcanzó independencia política precisamente durante o un poco antes (en el caso de los Estados Unidos) del período de clasicismo romántico, fundamento de la modernidad arquitectónica.¹⁵ La relación entre la arquitectura del clasicismo romántico con sus variantes griegas y góticas, y los proyectos de construcción nacional tomando como base a una cultura internacional establece un patrón de unidad para todo el continente. Así, intento establecer un paralelo entre la narración visual estilística desarrollada con imágenes que Hitchcock utiliza y los grandes enunciados; como por ejemplo, la independencia política del continente. La interacción entre éstas establece un historial ideal, una teleología que se completará en el siglo veinte.

Si el marco ofrecido por las imágenes establece un territorio global y simultáneo, la fórmula narrativa de Hitchcock ejercida en la frontera entre el historiador y el crítico, y fundada sobre un estilo tensado por la contradicción y la ambigüedad, resuelve las complejidades de un examen más detenido. Hitchcock delimita las generalidades narrativas haciendo cambios de escala que enmarcan zonas geo-culturales en las cuales se desarrolla con independencia y soltura los fundamentos de la modernidad y otras que quedan rezagadas. «Qué bibliotecas nacionales», escribe Hitchcock, «necesitaban Venezuela o Colombia, qué galería de escultura en el Medio-Oeste estadounidense.»¹⁶ Si las grandes acciones políticas en Latinoamérica se encuentran en el salón de



la historia, la expresión arquitectónica se encuentra nuevamente en su antesala, pues en las formas e instituciones culturales la región no es capaz de zafarse de las «antiguas tradiciones» que la atan a su anterior situación colonial. Hitchcock crea así una estructura de estratos y zonas geográficas en la cual la tradición correcta, el clasicismo romántico, es capaz de romper con el pasado. Esta estructura fragmenta el territorio creando islas y zonas donde cada fuerza supuestamente se desarrolla; pero como Hitchcock sólo elabora el desarrollo del clasicismo romántico y sus zonas de desenvolvimiento, aquellas de «antiguas tradiciones» crecen sólo en un vacío en espera de ser civilizado. Se reinstala así plenamente el destiempo de la dependencia, pues la tradición correcta es aquella que permite el desarrollo de lo autóctono a través de una técnica vernácula, esto es, apropiada al territorio cultural. De ahí que en los Estados Unidos, y precisamente en los estados del noreste, se desarrollen tipologías constructivas autóctonas que «Americanizan lo que tomaron prestado de Europa».¹⁷

En el caso latinoamericano Hitchcock establece una dependencia casi inquebrantable, pues si el único ejemplo de la arquitectura del siglo diecinueve latinoamericana que Hitchcock ilustra, el Palacio Itamaratí en Río de Janeiro (1851-54) por J. M. Rebelo, alumno de Grandjean de Montigny, es, dentro del discurso pictórico un ejemplo sobrio de lo que Hitchcock

considerara un eclecticismo del gusto¹⁸ versus el desintegrador eclecticismo de estilo, dentro de la descripción textual este edificio no es más que un típico *hôtel particulier* parisino.¹⁹ Para Hitchcock Río de Janeiro no es más que un suburbio de París. Importante es considerar que Hitchcock en su texto para la exposición del MOMA declara que la arquitectura latinoamericana del siglo diecinueve tanto como la de principios del veinte no han sido tan estudiadas como la colonial y la precolombina; sin embargo reduce este período a la influencia francesa en el Brasil de Dom Pedro I y al México de Maximiliano, que establecen una influencia que dura hasta principio del siglo veinte. Más curioso es, que Hitchcock, en una carta al historiador James Ackerman radicado en la universidad de Berkeley, California, le comunique que en una charla que dio sobre la arquitectura latinoamericana y su relación con el pasado, él «le hablaba a sus amigos Sud Americanos ausentes, insistiéndoles que pusiesen más atención a su pasado en su totalidad».²⁰

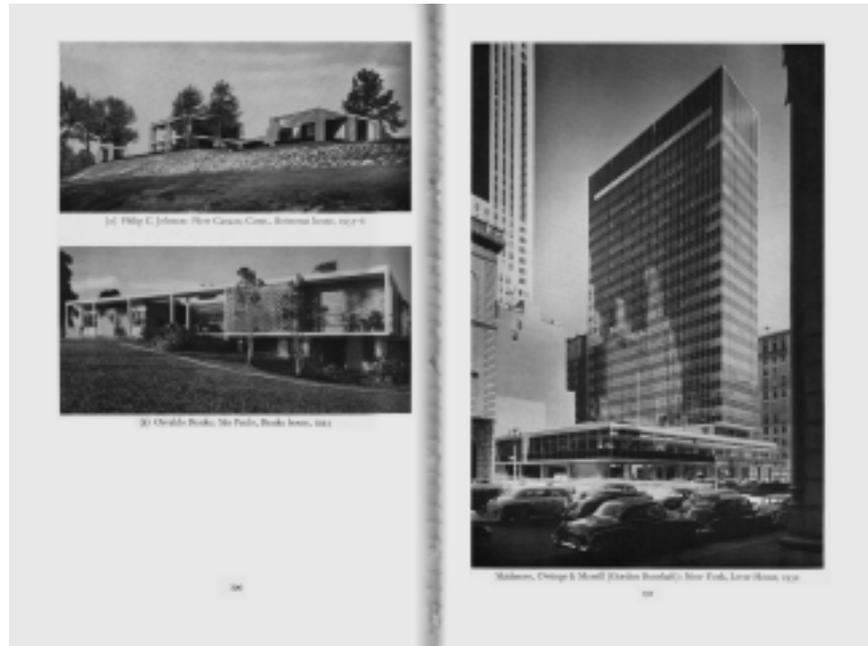
La abundancia –si podemos considerarlo así– de ejemplos latinoamericanos están contenidos en el capítulo final del libro, titulado: Arquitectura en los mil novecientos cincuenta, «Architecture in the Nineteen-Fifties».²¹ En este capítulo, Hitchcock nos dice que opera no como historiador, sino como crítico:

La historia de la arquitectura en la segunda mitad de este siglo puede ser escrita sólo en el futuro. Las breves visiones –puesto que no son más que esto– aquí presentadas de la producción de principios de la posguerra son la selección del crítico y no la del historiador; una selección que fue inevitablemente influenciada por lo que el crítico conocía mejor de primera mano.²²

The history of architecture in the second half of this century can only be written in the future. The glimpses –for they are no more than that– of early post-war production given here represented a critic's and not an historian's selection, and a selection that was inevitably much influenced by what the critic knew best at first hand.

En 1958 Hitchcock establece una relación directa entre la posición del crítico y el conocimiento de la obra arquitectónica en primera instancia. Esta disposición es general y establece la relación entre el crítico y la arquitectura occidental en su totalidad temporal de la posguerra, y geográfica, aquella del mundo occidental. Esta postura frente a una totalidad arquitectónica es elaborada en los subsiguientes tres párrafos que sirven a modo de conclusión y cierran el libro. En éstos, Hitchcock mantiene que la continuidad y unidad en la producción arquitectónica se conserva, aún bajo la sorpresiva iglesia de Ronchamp por Le Corbusier. Para subrayar esta continuidad tanto temporal como geográfica Hitchcock despliega uno de sus más elegantes ejercicios narrativos donde entreteje ejemplos del siglo diecinueve y veinte de la arquitectura occidental:

Henry-Russell Hitchcock,
Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries,
 Baltimore, Penguin Books, 1958.



Desde la torre de Fonhill Abbey a los forjados de Cerro Piloto, ambos viviendas; desde el Banco de Inglaterra al Edificio Polar, ambos casas de comercio como nunca mejor ha sido alojado en el período que trata este libro; desde la Catedral de Baltimore a Notre-Dame-du-Haut, el registro de notables realizaciones presentadas en este libro no excede en variedad a ningún otro período de ciento cincuenta años en la historia del mundo occidental.²³

From the tower of Fonhill Abbey to the slabs of the Cerro Piloto, dwellings both; from the Bank of England to the Edificio Polar, both housing business as it was never housed before the period with which this book deals; from Baltimore Cathedral to Notre-Dame-du-Haut, the range of notable achievements recorded in this book is not readily outranked in variety by any other hundred-and-fifty-year period in the history of the western world.

Que la producción arquitectónica venezolana haya sido comparada con la inglesa es ya un logro sin precedentes. La arquitectura inglesa era para Hitchcock uno de los baluartes de la primera modernidad, y como señala Paolo Scrivano era un elemento fundamental en la formación intelectual de Hitchcock.²⁴ Que los arquitectos Martín Vega y José Miguel Galia hayan sido genealógicamente relacionados con John Soane, héroe indiscutible del clasicismo romántico del siglo diecinueve, es inaudito. No podemos más que recalcar el valor fundamental que la arquitectura moderna Latinoamericana tiene para Hitchcock. Esta presenta los albores de una nueva tradición, igual a aquellos que abrieron los pioneros que éste elogió en su libro de 1929.

La celebración de la arquitectura latinoamericana que hallamos en la conclusión de *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* tiene eco en las ilustraciones, pues Hitchcock cierra el discurso pictórico del libro con una imagen de la Torre Polar. El entusiasmo sin embargo, dura poco. Cinco años después que *Architecture* viera la luz, en su segunda edición de 1963, Hitchcock despliega una elaborada estrategia de exclusión enfocada sobre la arquitectura latinoamericana. En el prefacio de la segunda

edición Hitchcock advierte que ésta no es una revisión drástica de la edición original. Sólo un párrafo aquí y otro allá han sido omitidos o rescritos; un epílogo ha sido añadido. «Sin embargo», continúa Hitchcock, «muchas correcciones y adiciones han sido efectuadas en detalle...»²⁵ Lo que sí cambia radicalmente, desde el punto de vista latinoamericano, es la narrativa pictórica, pues es precisamente «al final», es decir, en el período de la segunda posguerra que Hitchcock introduce «la influyente obra de Aalto y ejemplos característicos de la obra japonesa tardía», reduciendo la representación latinoamericana. Se incluye también en 1963 importantes obras de Wright, Le Corbusier y Mies recientemente terminadas.

Hitchcock, el crítico, le interesa mantenerse al día, y la narrativa visual sirve para presentar esos fugaces destellos del presente. En este juego de desplazamientos pictóricos, se observan juicios críticos, pues si las inclusiones de 1958 reflejan como mencionó Hitchcock a la fundación Guggenheim en 1955 una serie de juicios y valoraciones, las exclusiones de 1963 señalan nuevos juicios abocados mayormente contra la arquitectura latinoamericana. Si en 1958 Hitchcock cerraba el despliegue de láminas con el Edificio Polar de los arquitectos venezolanos, Galia y Vega, en 1963 lo cierra con el edificio Seagram de Mies van der Rohe. Con esta sustitución se mantienen sin embargo los valores estilísticos y formales ilustrados en 1958, pues no sólo no cambia la función —ambos son edificios de oficinas— sino que se mantiene la referencia estilística inicial esta vez con el maestro mismo, pues Hitchcock celebra el Edificio Polar precisamente porque despliega en Sud América la manera miesiana que se revela en la delicada manera de la organización de los paneles en la base del edificio caraqueño. Así pues, si el Edificio Polar es desplazado por la obra del maestro, éste permanece, pues las temáticas se mantienen.



Henry-Russell Hitchcock,
Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries,
 Baltimore, Penguin Books, 1958.

En las páginas siguientes:
 Henry-Russell Hitchcock,
Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries,
 Baltimore, Penguin Books, 1963.

La sustitución del Edificio Polar por el Seagram puede verse como un halago, un comentario más que Hitchcock les otorga a los arquitectos venezolanos. En una carta de Hitchcock a Martín Vega, fechada el 13 de enero de 1955, éste le comenta como había

visto los estudios preliminares del rascacielos Seagram de Mies (h) a ser construido en Park Avenue. Lo interesante es que esperan poder abrir en el lado que da a Park Avenue una plaza de cien pies de profundidad —no del todo como la Plaza Venezuela pero producirá considerablemente más espacio del que Bunshaft le dio a Lever House.²⁶

Este comentario, que nunca vio la luz pública, hace un velado acto de presencia pues la juxtaposición de Lever House contra las imágenes de la casa de Philip Johnson en New Canaan (1955-56) y aquella de Osvaldo Bratke (1953) en São Paulo, inmediatamente antes de la última lámina donde se presenta el Edificio Polar, nos hace saltar la página y leer las torres miesianas en sus elaboraciones neoyorquinas y caraqueñas una contra la otra.

Esta estructura visual comparativa se mantiene en la edición de 1963. El Lever House, sin embargo, es sustituido por la torre Thyssen Haus (1958-60) de los arquitectos alemanes Hentrich & Petschnigg, que en su declarada ubicación dentro de la ciudad resiste la urbanidad que Hitchcock señalase en los otros ejemplos (¿jardín?). El lector puede advertir que las torres representativas del «internacionalismo miesiano» hacen una pronunciada aparición al final de esta edición, pues la Lever House no es eliminada sino desplazada a una nueva comparación.

La juxtaposición entre el muro cortina de Mies, elaborado en los apartamentos de Lake Shore Drive en Chicago (1949-51) y la fachada norte del Ministerio de Educación en Río de Janeiro, con su famoso *brise-soleil*, se mantienen en 1963 sin registrar

lo que ya para esa fecha era considerado como un mero cliché formal. Sin embargo, otros ejemplos (latinoamericanos) del uso del *brise-soleil* desaparecen; así es eliminada la imagen de la casa de Bratke, y la de los apartamentos de Lucio Costa en el Parque Guinle (1948-54) que Hitchcock celebra precisamente por la individualidad lograda a través del *brise-soleil*. Víctima de esta eliminación son también los bloques de Cerro Piloto que ya en 1956 el escritor norteamericano Lewis Mumford había criticado como un «embrión arcaico», en una referencia bastante oblicua a las *unités* corbusianas.²⁷ Con la sustitución en 1963 de estas obras latinoamericanas por aquellas de Kenzo Tange (Country Club de Totsuka, 1960) y Kunio Maekawa (Sala de Conciertos Metropolitana de Tokyo, 1961), Hitchcock, no sólo elimina el desarrollo latinoamericano del *brise-soleil*, sino que redibuja la nueva geografía de la arquitectura occidental.

Esta nueva geografía precisamente en los albores de los procesos de descolonización de África, y la decidida intervención estadounidense en Vietnam (1961-62) marcan nuevos procesos que afectan la arquitectura moderna. Los problemas de la arquitectura de hoy, nos dice Hitchcock, deben ser considerados como problemas mundiales.²⁸ Esta nueva categoría geográfica, «mundialidad», revela una estructura modernizante donde se despliegan etapas de desarrollo que demuestran las contribuciones de la occidentalidad.

Hasta el momento, Europa Oriental, Asia y África, han sido estudiantes y discípulos de Occidente. ¿Contribuirán los países de Europa Oriental y las nuevas naciones de Asia y África al nuevo estilo mundial, como lo hicieron en las pasadas décadas recientes, primero Norteamérica, luego Latinoamérica y ahora hace el Japón?²⁹



So far Eastern Europe, Asia, and Africa have on the whole, been learners and disciples of the West. Will the countries of Eastern Europe and the new countries of Asia and Africa soon be making contributions towards a new world-style, such as in the last few decades the North Americans, then the Latin Americans, and now the Japanese have made?

En el nuevo epílogo de 1963, Hitchcock parece aceptar la propuesta del historiador estadounidense Walt Whitman Rostow, quien en su libro *The Stages of Economic Growth, a Non-Communist Manifesto (Etapas de crecimiento económico, un manifiesto no-comunista, 1960)*, mantiene las tesis de etapas de crecimiento por las cuales pasa toda sociedad, etapas que imbrican el movimiento progresista de la economía con la historia. Esta alternativa antimarxista de modernización percibe las distintas sociedades como organismos unitarios, que desarrollando fuerzas de movimiento –desarrollo– inician la dinámica de la modernización. Así, de un momento originario «tradicional», se crece y se desarrolla en cinco etapas hasta convertirse en una sociedad moderna. Este movimiento teleológico occidental, presencia una etapa singular del *take-off* o *despegue* donde las viejas formas que operan resistencias en la sociedad son eliminadas, presenciándose así un crecimiento sostenido e ininterrumpido.

La incorporación de la tradición arquitectónica occidental, manifiesta ese *take-off* fundamental para el desarrollo de la modernidad. Si Hitchcock prevee la posibilidad de que los países «subdesarrollados» abandonen el tutelaje cultural, «como han abandonado el tutelaje político», esta independencia se genera dentro de la tradición occidental, «pues ni siquiera la arquitectura actual japonesa está ni se prevee que esté... fuera de la tradición arquitectónica de Europa Occidental».³⁰

La arquitectura occidental, símbolo, objeto y proceso de modernización y modernidad, depende de las presiones y desarrollos

tecnológicos; pero también depende de la presencia de agentes de cambio. Los maestros de la arquitectura moderna mantienen su posición jerárquica como iniciadores de cambios dentro de una teoría dinámica de producción; estos son generadores de *turning points* o *momentos cruciales* en el desarrollo arquitectónico. Podemos entender la obra de Vega y Galia en Caracas como un *turning point* en la arquitectura Latinoamericana. El Edificio Polar más que una cabeza de playa de la arquitectura miesiana, es una verdadera síntesis de la tradición arquitectónica que empieza con el Ministerio y se fusiona con Mies. Sin embargo, ésta aparentemente no ofrece frutos, pues como hemos mencionado es abandonada en la edición de 1963.

Se mantiene la figura de Niemeyer con la Capilla de San Francisco en Pampulha (1943), que aunque es reducida en preponderancia es insertada en relación con Philip Johnson (Casa en New Caanan, 1955-56) y Eero Saarinen (Aeropuerto Dulles, 1960-63). Juxtapuesto así, entre la reacción anti-miesiana de Johnson y el arquitecto prototípico de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta³¹ la figura de un sobrio y disciplinado Niemeyer mantiene su rango de maestro. Permanece el juego de relaciones de la edición de 1958, pues la juxtaposición entre racionalismo miesiano y virtuosismo formal y técnico de línea corbusiana expresada en la juxtaposición original entre la Fábrica para General Motors de Saarinen (1951-55) y la misma obra de Niemeyer, se mantiene, y es reelaborada con nítida claridad en 1963, al juxtaponer la obra de Saarinen contra la del maestro mismo con el monasterio de La Tourette (1957-61).³² No se pierde la virtuosidad espacial de Pampulha, ahora es acompañada y reelaborada por el Aeropuerto de Dulles, en Washington D.C. Se mantiene también la dialéctica entre Mies y Le Corbusier, principal narración, de forma negativa con



la reacción de Johnson y el uso de pilares de mampostería que para Hitchcock señalan un regreso a la relación entre muro y ventana del siglo diecinueve.

Podemos leer el juego de desplazamientos y eliminaciones de imágenes en relación a la meritoria incorporación del Museo Guggenheim (1943-46) de Frank Lloyd Wright; ésta, yuxtapuesta contra la Lever House, genera múltiples registros: hormigón *versus* acero, organicismo *versus* racionalismo, creatividad artística *versus* burocracia del diseño, individualismo *versus* maquinaria burocrática administrativa, etc. También podemos leerla como una vuelta a la temática presentada en *Built in the USA*, la condición estadounidense de pluralidad, y hasta la supremacía arquitectónica neoyorquina. Se elabora la centralidad de los Estados Unidos, y su producción múltiple, nacional (Frank Lloyd Wright) e internacional (Mies). No podemos hablar sin embargo, de estructuras de globalización pues Hitchcock opera dentro de marcos nacionales y macro-nacionales (Europa Occidental) que no abandonan el estado-nación, real o imaginario, como elemento tanto organizativo como estructural.

Es cierto que Hitchcock no alteró el texto de manera radical; esto hubiese sido una empresa difícil y demasiado costosa. Sin embargo, si el cambio no fue cuantitativo sí lo fue cualitativo e intelectualmente estructural, pues con inserciones estratégicas cambia radicalmente valoraciones de la arquitectura Latinoamericana, y así la distribución geográfica de la arquitectura moderna occidental. Los cambios de 1963 inician una serie de cambios que continúan hasta la edición integrada de 1971 donde las dos operaciones narrativas (textual e ilustrativa) se fusionan.

Si volvemos al párrafo final que sirve de conclusión a la obra en la edición de 1958 y la comparamos contra aquella de 1963,

vemos que los ejemplos venezolanos han sido eliminados y reemplazados.

Desde la torre de Fonthill Abbey hasta los forjados de Cerro Piloto, ambos viviendas modelo; desde el Banco de Inglaterra al Edificio Polar, ambos casas de comercio como nunca mejor ha sido alojado en el período que trata este libro; desde la Catedral de Baltimore a Notre-Dame-du-Haut, el registro de notables realizaciones presentadas en este libro no excede en variedad a ningún otro período de ciento cincuenta años en la historia del mundo occidental (1958).³³

From the tower of Fonthill Abbey to the slabs of the Cerro Piloto, dwellings both; from the Bank of England to the Edificio Polar, both housing business as it was never housed before the period with which this book deals; from Baltimore Cathedral to Notre-Dame-du-Haut, the range of notable achievement recorded in this book is not readily outranked in variety by any other hundred-and-fifty-year period in the history of the western world.

Desde la casa de campo Orné de Papworth a los forjados de Loughborough Road, ambos viviendas; desde el Banco de Inglaterra al Thyssen Haus, ambos casas de comercio como nunca mejor ha sido alojado en el período que trata este libro; desde la Catedral de Baltimore a Notre-Dame-du-Haut, el registro de notables realizaciones presentadas en este libro no excede en variedad a ningún otro período de ciento cincuenta años en la historia del mundo occidental (1963).³⁴

From Papworth's «Cottage Orné» to the slabs of Loughborough Road, «model» dwellings both; from the Bank of England to Thyssen Haus, both housing business as it was never housed before the period with which this book deals; from Baltimore Cathedral to Notre-Dame-du-Haut, the range of notable achievement recorded in this book is not readily outranked in variety by any other hundred-and-fifty-year period in the history of the western world.

Así como Cerro Piloto y el Edificio Polar desaparecen de las ilustraciones, estos desaparecen de la conclusión.³⁵ Pero ¿estas desapariciones constituye un juicio negativo en contra de la arquitectura latinoamericana?

La arquitectura moderna latinoamericana demuestra independencia y madurez, penúltima fase en los escalones de crecimiento de Rostow pues, como demostraba la nueva ciudad capital de Brasil.

En estas páginas:
Henry-Russell Hitchcock,
Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries,
Baltimore, Penguin Books, 1963.



Los brasileños en estos últimos años, podían diseñar y construir ellos mismos Brasilia, tan bien o quizás mejor que los europeos o los norteamericanos –ciertamente, mejor que los arquitectos portugueses de su madre patria– la hubiesen podido construir para ellos. Los indios, por el contrario, han empleado a Le Corbusier y otros europeos, y los iraquíes han nombrado para el diseño y construcción de su universidad a una oficina estadounidense encabezada por un arquitecto de origen alemán.³⁶

The Brazilian could design and build in the last years Brasilia by themselves as well, perhaps better than the Europeans or North Americans –above all, certainly, the architects of their own Portuguese homeland– could have built it for them. The Indians, on the other hand, have employed Le Corbusier and other Europeans, and the Iraqis have assigned the designing and building of their University to an American firm headed by an architect of German origin.

En el epílogo de 1963, encontramos una lectura positiva de la región, en la cual Latinoamérica demuestra los últimos estadios de la modernización y los beneficios de la continuidad de la civilización occidental, todo esto en independencia e individualidad. Se entrelee una actitud de *fait accompli*, de proceso consumado. Esta actitud bastante simplista es la conclusión inevitable de alguien que en realidad no conocía bien la arquitectura de la región, y mucho menos sus procesos y conflictos de modernización.

La desaparición de los ejemplos latinoamericanos de *Architecture* responden a un profundo desconocimiento que incrementa a medida que pasa el tiempo y cambian las condiciones de la región. Esto nos fuerza a volver a la exhibición del MOMA, pues como recalca el mismo Hitchcock al historiador estadounidense James Ackerman, la exhibición representaba «la totalidad o quizás hasta más de mis conocimientos de esas partes».³⁷ La presencia de la arquitectura latinoamericana en *Architecture* se encuentra atrapada por la actividad museística.

Si Hitchcock opera en base al desconocimiento, éste como es natural crece, hasta convertirse en un juicio de autocrítico.

Si volvemos al párrafo que cierra el último capítulo del libro, éste añade en 1969 una oración que altera radicalmente el contexto original:

La historia de la arquitectura en la segunda mitad de este siglo puede ser escrita sólo en el futuro. Las breves visiones –puesto que no son más que esto– aquí presentadas, de la producción de principios de la posguerra, son la selección del crítico y no la del historiador; una selección que fue inevitablemente influenciada por lo que el crítico conocía mejor de primera mano. *¡Será evidente que el autor ha regresado recientemente de Sud América!*³⁸

The history of architecture in the second half of this century can only be written in the future. The glimpses –for they are no more than that– of early post-war production given here represented a critic's and not an historian's selection, and a selection that was inevitably much influenced by what the critic knew best at first hand. It will be evident that he had lately returned from South America!

¿Qué se evidencia? Si esta frase hubiese sido escrita en 1958, se leería como una declaración de hecho, como la imposibilidad de excluir la arquitectura latinoamericana y la necesidad de someter al lector de *Architecture* a las abundantes referencias y ejemplos de esta arquitectura. Leída once años después, en el contexto de 1969, esta frase suena más como una apología poco entusiasta en el mejor de los casos, o como simple disculpas en el peor de ellos. ¿Había decepcionado la arquitectura latinoamericana? ¿Había sido ésta un simple destello fugaz, digno sólo de la atención de la crítica y no de la historia? Hay eco de esta decepción en el comentario de 1986 con el cual abrí este texto, y puede ser que en esos momentos de desilusión al releer su gran obra, Hitchcock haga memoria de la advertencia que le hizo Colin Rowe hace años: «recuerda», le dijo «que la gente allá abajo son todos caníbales».³⁹

Notas

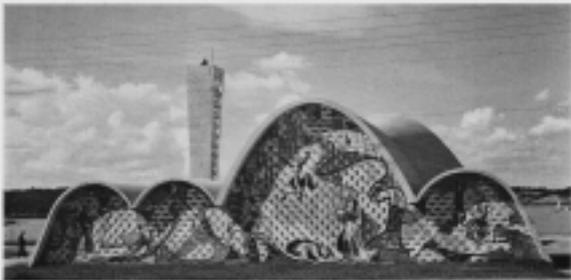
1. «Latin America got over inflated because of his trip.» En conversación con Mosette Broderick, 12 de diciembre de 2008.
2. De aquí en adelante este texto será referido simplemente como: *Architecture*.
3. Carta de Henry-Russell Hitchcock a Nikolaus Pevsner, 12 de marzo de 1955. Henry-Russell Hitchcock Papers. Archives of American Art, Washington D.C.
4. Finalmente sale a la luz en 1958.
5. Carta de Henry-Russell Hitchcock a Nikolaus Pevsner, 15 de marzo de 1955. Henry-Russell Hitchcock Papers. Archives of American Art, Washington D.C.
6. Para un detallado análisis de la estructura y fuentes históricas de este tipo de formalismo ver: Marie Frank, «Hitchcock and Harvard. The Historical Context of Formalist Aesthetics», en Frank Salmon, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, and Yale Center for British Art, *Summerson and Hitchcock: Centenary Essays on Architectural Historiography*, Studies in British Art; New Haven, Conn., London, Yale University Press, 2006.
7. Carta de Henry-Russell Hitchcock a Arthur Drexler, 29 de noviembre de 1955. Henry-Russell Hitchcock Papers. Archives of American Art, Washington D.C.
8. «My book is effectively completed and I am now making the last round-up of missing illustrations...» Carta de Henry-Russell Hitchcock a Gibson Danes, 13 de septiembre de 1955. Henry-Russell Hitchcock Papers. Archives of American Art, Washington D.C.
9. Henry-Russell Hitchcock, boceto para la solicitud de la beca Guggenheim, Henry-Russell Hitchcock Papers. Archives of American Art, Washington D.C.
10. «Of the world outside Europe and North America, I know only South America at first hand, and that only sketchily, but in a volume at the proposed scale the 19th and 20th century architecture of Asia and Africa and the Antipodes will hardly find much place.» Henry-Russell Hitchcock, boceto para la solicitud de la beca Guggenheim, Henry-Russell Hitchcock Papers. Archives of American Art, Washington D.C.
11. Romantic Classicism.
12. Henry Russell Hitchcock and Vincent Joseph Scully, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, 1st Da Capo Press ed., Nueva York, Da Capo Press, 1993, p. XXI.
13. *Ibidem*, p. 22.
14. Para el «waiting room of history», ver: Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton Studies in Culture/Power/History, Princeton, N.J., Princeton University Press, 2000.
15. «...independence of the principal colonies of the European nations, British, Spanish and Portuguese was generally established in this period or just before it.» Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore, Penguin Books, 1958, p. 77.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*, p. 77.
18. «Eclecticism of taste.» El «eclecticismo de gusto» es una fuerza progresiva balanceada por una nostalgia sentimental que genera un conflicto entre el simple deseo de copiar el pasado y aquellos que utilizan el pasado para llamar al futuro. Hitchcock and Scully, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, p. xxii. El proyecto de Hitchcock es pues rescatar aquellas personas que, dentro del eclecticismo decimonónico, utilizan los estilos del pasado para buscar nuevos valores, liberándose de las ataduras de la tradición.
19. «Might be taken for a *hôtel particulier* erected in the new quarters of Paris in the earlier decades of the century.» Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, p. 90.
20. «I will be talking to absent South American friends an urging that they pay a little more attention to their past as a whole.» Carta de Henry-Russell Hitchcock a James Ackerman, 11 de enero de 1955. Henry-Russell Hitchcock Papers. Archives of American Art, Washington D.C.
21. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, p. 555. En 1958 este capítulo se llama «Arquitectura en los mil novecientos cincuenta»: «Architecture in the Nineteen-Fifties.» Este título cambia en 1963.
22. *Ibidem*, p. 426.
23. *Ibidem*, p. 427.
24. Paolo Scrivano, *A Thirty-Year Project: Henry-Russell Hitchcock's Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* en Salmon, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, and Yale Center for British Art, *Summerson and Hitchcock: Centenary Essays on Architectural Historiography*, p. 178.
25. Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore, Penguin Books, 1963, p. xx.
26. Carta de Henry-Russell Hitchcock a Martin Vegas Pacheco, 13 de enero de 1955, A&D Exh. 590, Museum of Modern Art Archives, Nueva York.
27. Lewis Mumford, «The Sky Line, the Drab and the Daring», Nueva York, 4 de febrero de 1956, pp. 82-88.
28. «Today, the problem must be posed in world terms.» Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, p. 435.
29. *Ibidem*.
30. *Ibidem*.
31. *Ibidem*, p. 434.
32. Con esta reelaboración se pierde la imagen de los Tribunales de Chandigarh, 1952-56.
33. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, p. 427.
34. *Ibidem*, p. 427.
35. Estos no desaparecen en la narrativa general.
36. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*.
37. «It represents the sum total - or a bit more! of my knowledge of those parts.» Carta de Henry-Russell Hitchcock a James Ackerman, 8 de diciembre de 1955. Henry-Russell Hitchcock Papers. Archives of American Art, Washington D.C.
38. Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore, Penguin Books, 1969, p. Mi énfasis.
39. «People down here are all cannibals you know.» Carta de Colin Rowe a Henry-Russell Hitchcock, 15 de junio de 1955, Henry-Russell Papers. Archives of American Art, Washington D.C.



(a) Philip C. Johnson: New Canaan, Conn., Beissens house, 1915-6



(b) Eero Saarinen: Chantilly, Va., Dallas International Airport, 1960-3



(c) Oscar Niemeyer: Panza, São Francisco, 1945

190



Hesslich & Peschig: Düsseldorf, Thyssen Haus, 1958-60

191

Henry-Russell Hitchcock,
Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries,
Baltimore, Penguin Books, 1963.

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

Diseño gráfico: Gustavo Pedroza
Preimpresión: NF Gráfica S.R.L.
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

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



ISSN 0329-6288