



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi"

■ VER Y MOSTRAR. PLANOS, DIBUJOS Y FOTOGRAFÍAS EN TRABAJOS DE AMANCIO WILLIAMS (1941-1966)

Luis Müller

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Müller, L. (2015). Ver y mostrar. Planos, dibujos y fotografías en trabajos de Amancio Williams (1941-1966). *Anales del IAA*, 45(2), 215-230. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/180/166>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

VER Y MOSTRAR. PLANOS, DIBUJOS Y FOTOGRAFÍAS EN TRABAJOS DE AMANCIO WILLIAMS (1941-1966)

SEEING AND SHOWING: PLANS, DRAWINGS, AND PHOTOGRAPHS IN THE WORKS
OF AMANCIO WILLIAMS (1941-1966)

Luis Müller *

Anales del IAA #45 - año 2015 - (215-230) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 2 de noviembre de 2015 - Aceptado: 4 de enero de 2016.

■■■ Amancio Williams cuidó los detalles de cada lámina que sería utilizada para representar sus proyectos. Mediante distintas técnicas de dibujo o recurriendo al montaje o a la fotografía directa, en su estudio se produjeron piezas gráficas que cumplieron con el propósito de mostrar siempre algo más que un proyecto de arquitectura. Funcionaban también como artefactos que transmitían ideas y, en definitiva, comunicaban el propósito final de esos trabajos: situarse en el territorio de las invenciones. El análisis de una selección de láminas, montajes y fotografías nos permite aproximarnos tanto a su concepción de la arquitectura como a su inscripción en determinadas corrientes estéticas contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura. Fotografía. Representación.

■■■ Amancio Williams cared for the details of every sheet that would be used to represent his projects. Using different drawing techniques, the assembly of photomontages, or direct photography, graphic pieces were produced in his office that accomplished the purpose of always showing something more than an architectural project. They also worked as artifacts that transmitted ideas, and ultimately, communicated the final purpose of these works: to be located in the territory of inventions. An analysis of a selection of his full-page images, montages, and photographs allows as to approach both his conception of architecture and his inscription to particular contemporary aesthetic trends.

KEYWORDS: Architecture. Photography. Representation.

* Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo - Universidad Nacional del Litoral (UNL).

Introducción

Amancio Williams se situó en un lugar propio, construido a semejanza de sí mismo. Mejor dicho, fue el creador de su imagen, elaborada pacientemente con la misma dedicación que aplicaba a sus trabajos. Su comunicación no fue a través de la escritura sino mediante proyectos, obras que pueden entenderse como invenciones, objetos que transmiten una vocación de generar nuevos mundos, ciudades, arquitecturas, que fueron mostradas con la convicción de su posibilidad a pesar de que poco de ello se haya materializado.

Interesa en este artículo hacer foco sobre algunos aspectos poco transitados en los estudios que se ocupan de su trayectoria, y se trata de orientar la mirada hacia aquellos que hacen a la representación de las ideas más que a la valoración de la arquitectura en sí, observando dos técnicas que a su vez cumplen propósitos diferentes: el montaje —utilizado para comunicar proyectos arquitectónicos— y la fotografía —que, yendo más allá del mero registro, establece un punto de vista activo sobre lo fotografiado—. A partir de ello, también se definen los límites cronológicos del período considerado, que se abre con un montaje fotográfico (sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio, 1941) y concluye con un montaje gráfico (pabellón Bunge y Born, 1966). Conviene aclarar que la datación corresponde a los años que el propio Williams declara como aquellos en los que fueron desarrollados los proyectos, no así las láminas que los representan, que en muchos casos carecen de indicaciones al respecto (Williams, C., 2008). Además, una tenaz insistencia perfeccionista le hizo volver una y otra vez sobre sus propuestas, por lo que reaparecen en distintas épocas bajo diversas circunstancias haciendo aún más dificultosa su ubicación cronológica.

Entre ambos extremos, se encuentra una serie de piezas de comunicación (láminas, montajes, fotografías) que, como se intentará demostrar, presentan gran sintonía con tendencias estéticas contemporáneas, con las que establecen un diálogo creativo.

Montajes. La ilusión y la invención

crear, inventar, descubrir: funciones, las más nobles de los hombres.

Amancio Williams, *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo*, 1949.

Amancio Williams construyó un mundo propio de formas, ideas, relaciones, representaciones. En ese mundo procuró interlocutores con quienes compartir inquietudes, ampliar sus horizontes externos y densificar el ambiente cultural más próximo. La arquitectura y la ciudad ocuparon todo su tiempo y, ocasionalmente, incurrió en el diseño de objetos. Escribió muy poco; sus pensamientos deben leerse en sus proyectos. Además, sin ser un gran dibujante, sabía muy bien cómo elegir los medios y las personas que se hicieran cargo de representarlos, así como propiciarles una amplia difusión a través de medios especializados.

Una introducción al universo de la técnica desarrollada tanto desde sus años de estudios de ingeniería como por la inmersión directa en el mundo de la aviación, el grado de arquitecto obtenido en la Universidad de Buenos Aires en 1941 y el ambiente en el que se desarrollaron las primeras décadas de su vida (era hijo del músico Alberto Williams y estaba casado con la hija del escritor Manuel Gálvez, también arquitecta y con una formación cultural refinada) construyeron una personalidad de firmes convicciones, que le permitió interactuar con las complejidades de su época desde una posición personal y única.

Muchos de sus trabajos fueron concebidos como pura invención, aproximaciones experimentales a los problemas del proyecto arquitectónico a los que llegó por voluntad propia sin depender de un encargo o de la solicitud de un comitente.

Elaboraba sus ideas a través de croquis y, a medida que se iban puliendo, se llevaban al plano del dibujo técnico. En instancias de realizar láminas para presentaciones o publicaciones, se valía de la habilidad de fieles colaboradores, siempre bajo su control estético.

Una de las modalidades más practicadas era el montaje a modo de *collage*, ya sea mediante fotografías, superposición de dibujos, o en variantes mixtas. El montaje fotográfico resultó particularmente eficaz para mostrar una sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio (Fig. 1). La ilusión de realidad lograda con esta técnica se vuelve hiperrealista: los fotomontajes sitúan la maqueta de la sala de espectáculos tanto en un parque como sobre la inmensidad del Río de la Plata de un modo verosímil, mimético, incorporando elementos de la naturaleza y la figura humana, acentuando la sensación de extrañamiento ante el aspecto fantástico de una arquitectura cercana al imaginario que, por entonces, proveía la ciencia ficción y sus representaciones de objetos extraplanetarios. Las escenas conseguidas, en especial la que muestra este objeto situado en un parque, se aproximan mucho a los efectos logrados por los fotomontajes surrealistas que publicara Grete Stern entre 1948 y 1951, que ilustraban los sueños de la sección “El psicoanálisis le ayudará” en la revista *Idilio*.

Una variante mixta, que superponía dibujos recortados sobre fondos fotográficos, se aprecia en las presentaciones de las propuestas para un aeropuerto de Buenos Aires sobre el Río de la Plata (1945) y un edificio suspendido de oficinas (1946). En ambos casos, el plano fotográfico actúa como soporte visual de la arquitectura, que se recorta limpiamente. En el aeropuerto (Fig. 2), la fotografía del río ocupa una franja que constituye aproximadamente la cuarta parte inferior de la imagen, sobre la que se elevan la estructura de la pista resuelta con un dibujo lineal y la imagen fotográfica de un avión despegando sobre el fondo de un cielo absolutamente plano.

En cambio, un cielo nublado y con contrastes lumínicos ocupa todo el fondo sobre el que se impone la silueta del tramo superior del edificio suspendido (Fig. 3), en una perspectiva de representación netamente arquitectónica, en un montaje realizado por Helvidia “Pampa” Toscano a partir de perspectivas realizadas por Jacobo Saal.¹

Interesa observar también otro tipo de láminas de Williams que muestran una notable relación con algunas propuestas del arte de su tiempo. Se trata de representaciones arquitectónicas en las que se evidencia cierta “desarquitecturización” del motivo, diluyendo la cuestión material y los consabidos problemas de estática y relaciones entre peso y gravedad, datos de la arquitectura que Williams indudablemente sabía controlar: son del tipo de montaje de dibujo recortado y pegado sobre fondo neutro.



Figura 1: Sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio, Amancio Williams, 1941. Fotomontaje. Fuente: Archivo Williams.



Figura 2: Aeropuerto para la ciudad de Buenos Aires, Amancio Williams, 1945. Fotomontaje. Fuente: Archivo Williams.

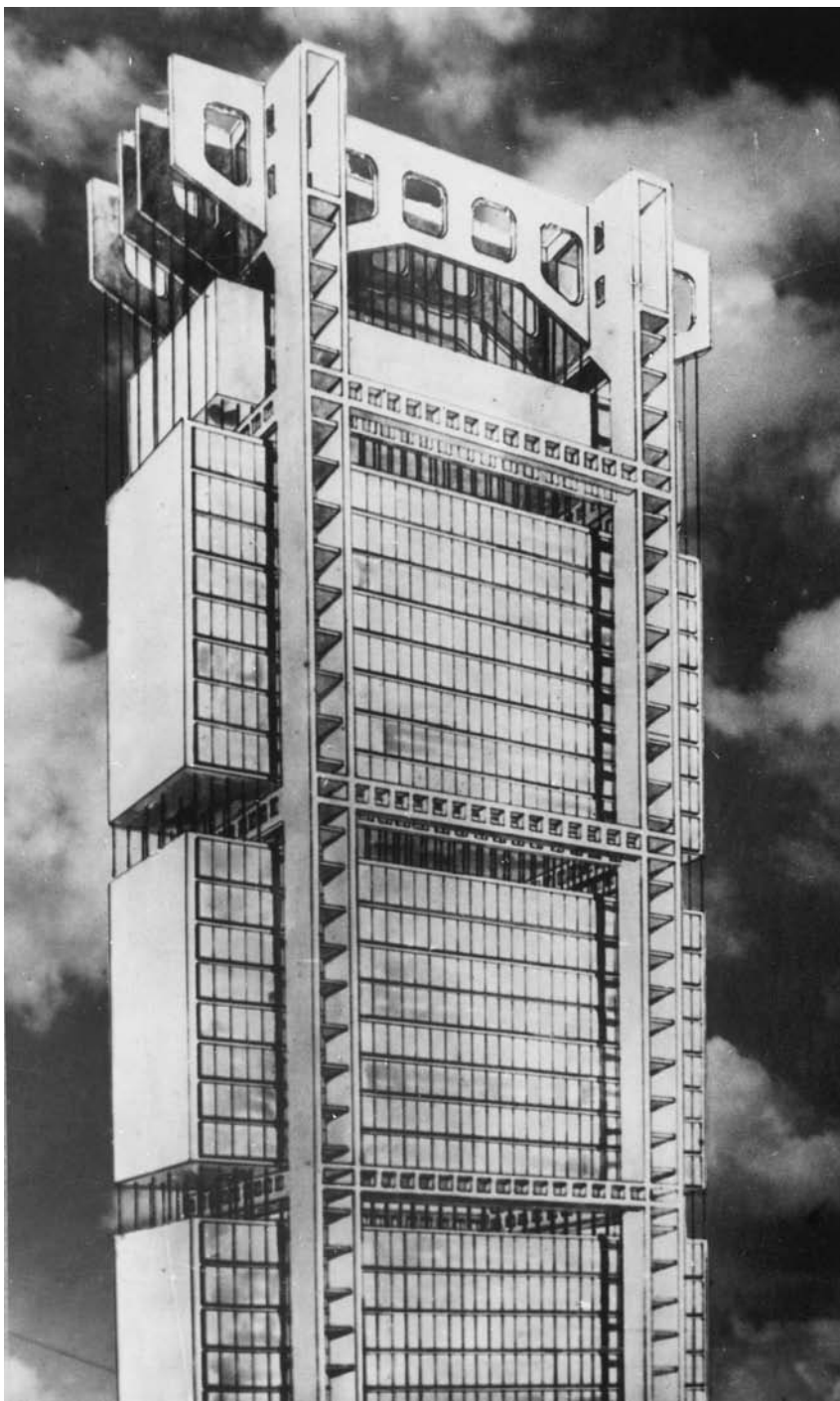


Figura 3: Edificio suspendido de oficinas, Amancio Williams, 1946. Fotomontaje. Fuente: Archivo Williams.

Sin pretender establecer paralelismos forzados ni lecturas lineales (y reconociendo que tanto la especificidad disciplinar de la arquitectura como la del arte poseen métodos, prácticas y resultados que les son propios), se trata de considerar la obra de Williams en tanto producción referida al ambiente cultural y al clima de ideas en que se inscribe y, en particular, su proximidad con la de “invención” impulsada por el grupo de artistas concretos (Tomás Maldonado, Lidy Prati, Alfredo Hlito y Edgar Bayley, entre otros). Procurando iluminar aspectos que hacen evidentes sus búsquedas personales mediante un permanente proceso de exploración e invención, y poniendo el foco en este registro particular de la representación arquitectónica, se intentará mostrar que posiblemente Williams haya elaborado algunas ideas desde una mirada matizada por su relación con estos artistas.

Tanto la acción de Maldonado como la de Williams son una muestra del intenso momento que atravesaba la producción cultural en el país, movilizada por actores con una clara vocación internacionalista. Como propone María Amalia García, “los artistas que promovieron el arte concreto articularon sus proyectos como agentes activos de la transformación cultural de los países latinoamericanos durante la segunda posguerra: involucrarse y transformar la vida del hombre moderno fueron prioridades en sus programas” (2011, pp. 17-18). Análoga referencia podría aplicarse a la posición adoptada por Williams. Su actividad no se limitó al proyecto de arquitectura sino que se constituyó en un enconado defensor y difusor de las tendencias modernas. La publicación de sus trabajos en medios nacionales e internacionales le valió un amplio reconocimiento y relaciones con los más renombrados arquitectos y críticos de Europa, Estados Unidos y Brasil —áreas donde se desarrollaban los procesos que interesaban a las líneas avanzadas de la arquitectura—, a la vez que generó condiciones para que la producción internacional se conociera en el país.

En 1949, organizó la exposición *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo*,² en la que se exhibieron planos y dibujos originales de renombrados arquitectos europeos (Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Paul Nelson, Marcel Lods, Ludovico Belgioioso, Enrico Peressutti y Ernesto Rogers, y Clive Entwistle, entre otros). El montaje y la puesta tipográfica del catálogo tuvieron el diseño de Tomás Maldonado y el mismo Williams escribió un breve manifiesto al modo de una poesía concreta en el que, como muestra el fragmento citado a continuación, señalaba rumbos para transformar la realidad a través de la invención:

crear nuestra época.
ordenarla hacia el bien.
permanente preocupación.
crear nuestra época en orden al bien, implica en cuanto
a la forma: la invención y el descubrimiento en
correcta relación con la materia y técnica; en cuanto al
fin: la dirección hacia lo permanente y la perfección.
época nueva - formas nuevas. (1949, p. 1)

Estas menciones resultan útiles para poner en perspectiva algunos aspectos que hacen al interés de esta hipótesis: la estrecha relación que sostuvieron Williams y Maldonado en esos años y la sintonía con algunas convicciones y formas presentes en el ideario del grupo *Arte Concreto-Invención* incidieron en la producción de Williams y pueden leerse en sus trabajos. Fueron diversas las colaboraciones y recomendaciones mutuas: si en un principio Williams

abrió las puertas del diseño gráfico a Maldonado en 1948 al encargarle el trabajo para la exposición y recomendarlo para realizar la *Revista del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, en 1959 el arquitecto fue invitado para dictar una conferencia en la Hochschule für Gestaltung de Ulm, de la que el artista, diseñador y teórico argentino ya era director.

Otras colaboraciones con integrantes de *Arte Concreto-Invención* incluyeron a Nélida Fedullo —propuestas para intervenir cromáticamente los lucernarios de los hospitales que Williams estaba proyectando para Corrientes (1948-1951)— y la participación de Lidy Prati en el diseño del equipamiento del pabellón Bunge y Born de 1966. Los últimos años de la década de 1940 y buena parte de la siguiente concentran, en gran medida, la mejor producción de Williams. En algunos aspectos, puede inferirse que esta interacción alimentó sus propias búsquedas y convicciones.

Un factor común y aglutinante resultó ser la figura de Max Bill, que atrajo tanto su interés como el de artistas y arquitectos vinculados con las tendencias modernas, propiciando la emergencia de un incipiente campo para el diseño en el país.

Es bien conocido que el camino de síntesis señalado por Bill y su concepto de “buena forma” tuvieron en Argentina una fuerte presencia y aceptación, con Tomás Maldonado como principal interlocutor y referente. Sus textos y trabajos se publicaron en *Nueva Visión* (dirigida por Maldonado), *Ver y Estimar* (dirigida por Jorge Romero Brest), *Mirador* (revista en la que participaba Antonio Bonet), *Revista de Arquitectura* (órgano de difusión de la Sociedad Central de Arquitectos) y *Nuestra Arquitectura*, entre otros medios.³

Alejandro Crispiani reproduce una cita de Max Bill fechada en 1952 en la que, refiriéndose a la forma, expresaba: “[es] el resultado de la cooperación entre la materia y la función, en vista de la belleza y la perfección” (2011, p. 325). Es notable y elocuente la sintonía con la declaración de Williams en el pasaje que dice “[e]n cuanto a la forma: la invención y el descubrimiento en correcta relación con la materia y técnica; en cuanto al fin: la dirección hacia lo permanente y la perfección” (1949, p. 1). Como se puede inferir, para Williams no hacía falta mencionar la función ni la belleza; daba por sentado que una arquitectura que no funcionara correctamente no era buena arquitectura, así como que la belleza debía serle un atributo inherente: concibe la forma como invención en una adecuada relación materia-técnica para concluir, al igual que Bill, en el anhelo de la perfección.

En los hospitales que Williams preparó entre 1948 y 1951 para la provincia de Corrientes (Fig. 4) surge un elemento que es, en sí mismo, una invención autónoma: una estructura a la que Williams llamó “bóveda cáscara”,⁴ una gran pieza de hormigón armado que reúne características para ser considerada con los parámetros de la *gute form* (buena forma) enunciados por Max Bill, y que posteriormente fuera aplicada a distintos proyectos para las más diversas funciones.⁵

Frente a la representación hiperrealista de los fotomontajes para la sala de espectáculos, las perspectivas realizadas para mostrar estos hospitales manifiestan un fuerte cambio en los criterios de representación, en los que se intuye la intención de abstraer las formas arquitectónicas como objeto puro y concreto.

Las perspectivas de los hospitales fueron delineadas con precisión por Jacobo Saal y pintadas “con Duco” por Pampa Toscano.⁶ Los edificios se visualizan en un territorio inexistente, configurado por planos de color homogéneo que indican suelo (un plano verde y un recorte naranja para el patio) y cielo (un plano celeste), y que determinan un espacio sin calificar, apenas insinuado (en todo caso, se puede inferir que aluden a la llanura del territorio).

En la figura arquitectónica, trabajada linealmente en papel blanco, apenas unas inserciones de color resaltan detalles. Este método se replicaría en muchos de los siguientes proyectos que incluyeron las bóvedas cáscara, como la estación de servicio para Automotores Avellaneda (Avellaneda, 1954-1955), el supermercado textil La Bernalesa (Bernal, 1960), la Escuela Industrial (Olavarría, 1960) y el santuario de Nuestra Señora de Fátima (Pilar, 1967-1968).⁷

La transición entre un modo de representación y otro hace posible especular que Williams iba siendo cada vez más consciente de la universalidad de su arquitectura y, de algún modo, también anticipaba el mayor grado de síntesis formal que en la siguiente etapa puso a sus trabajos (y su representación) en un diálogo más intenso con las producciones de los artistas con los que compartía afinidades.

A pesar de las dificultades mencionadas para datar cronológicamente las láminas, se podría establecer una secuencia que agrupa a aquellas que interesan por la manera en que, gradualmente, Williams deriva hacia un modo cada vez más sintético y casi abstracto de representar la arquitectura, entre las que se incluyen: cortes de la sala para el espectáculo plástico y el sonido en el espacio (probablemente redibujada con posterioridad a su primera versión), la casa en Punta del Este (1961), la fábrica Iggam (1962), el monumento en homenaje a Alberto Williams (1963), el monumento en Berlín (1964) y el pabellón Bunge y Born (1966).

En esas láminas, la condición común es el intenso contraste que ofrece un gran plano de fondo de color negro, sobre el que se distribuyen plantas, vistas, cortes o perspectivas en blanco, con un riguroso delineado de finos y precisos trazos en negro, propios del dibujo técnico. La ausencia de información, los textos mínimos, las composiciones sumamente austeras y exactas, y un ocasional uso del color en modo plano e intenso generan la sensación ambigua de contemplación de una obra pictórica abstracta y a la vez de un plano de arquitectura. Según testimonios, a Williams "le gustaban los planos mudos",⁸ sin leyendas, medidas ni referencias de ningún tipo, a lo sumo los que incorporaban solo una escala gráfica. De ese modo, lograba que las imágenes hablaran por sí mismas, ganaran en expresividad y alcanzaran autonomía expresiva.

En las vistas para la casa Di Tella en Punta del Este (Fig. 5), unas bandas amarillas indican el suelo mientras las figuras rectangulares de los volúmenes habitables son dinamizadas por el juego rítmico de las líneas de columnas y las ondulaciones de las cáscaras. La fábrica Iggam (Fig. 6) y el monumento en Berlín (Fig. 7) presentan láminas similares en perspectiva, que destacan por su síntesis lineal, casi etérea, que elude la idea de "materialidad", así como sucede con las plantas del monumento, que prácticamente se reducen a la geometría básica.

La técnica utilizada en estos casos es la de un fondo de cartulina negra de gran tamaño sobre el que se aplican las piezas arquitectónicas previamente dibujadas en calco, transferidas a un grueso papel opaco blanco y posteriormente recortadas con minuciosidad, en mínimos calados que revelan una gran destreza no solo en el manejo del *cutter* sino también en la aplicación y fijado de la pieza sobre el fondo. Una operación similar es realizada para las áreas de color y, en ocasiones, se añaden detalles en lápiz y fotografías de personas, llegándose incluso a incorporar materiales tales como recortes metálicos o de acrílico.

En general, predominan las superficies del fondo, sobre el que las piezas gráficas se sitúan con cuidadosa composición. En ocasiones, esto provoca un sereno equilibrio y, en otras, una tensión deliberada. El resultado, al ser reproducido fotográficamente, impresiona por su perfección y pureza, en una operación que se aproxima al propósito de Mondrian: la pretensión de alcanzar el resultado impersonal de una máquina de impresión, eludiendo deliberadamente la convencional sensibilidad del dibujante.

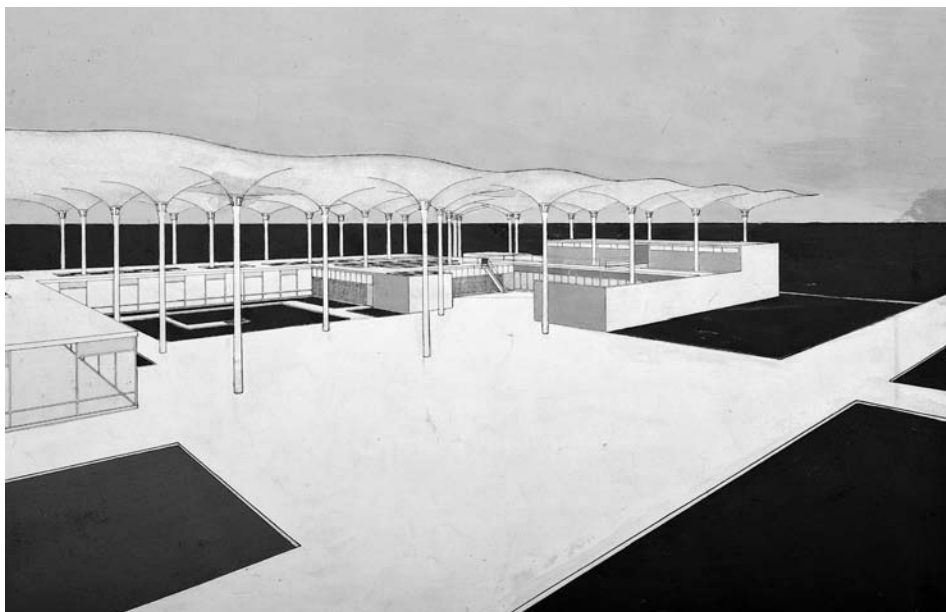


Figura 4: Hospitales para la provincia de Corrientes, Amancio Williams, 1948-1951. Dibujo a tinta y pintura al Duco; montaje de papel sobre papel grueso (56 x 40 cm). Fuente: Archivo Williams (H-14-C-13).

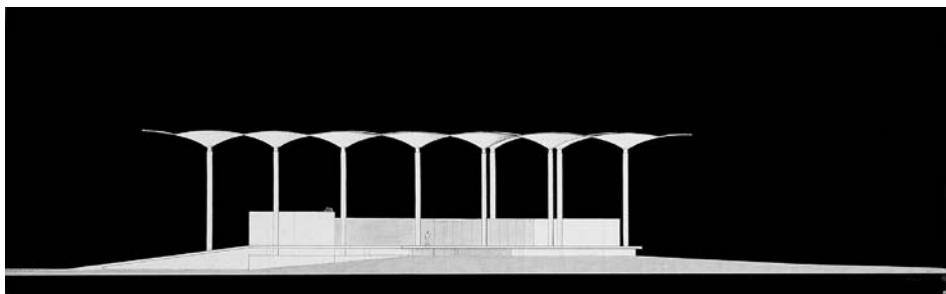


Figura 5: Casa en Punta del Este, Amancio Williams, 1961. Dibujo a tinta, lápiz y pintura a la témpera; montaje de papel sobre cartulina negra (110 x 37,5 cm). Fuente: Archivo Williams (H-18-C-04).

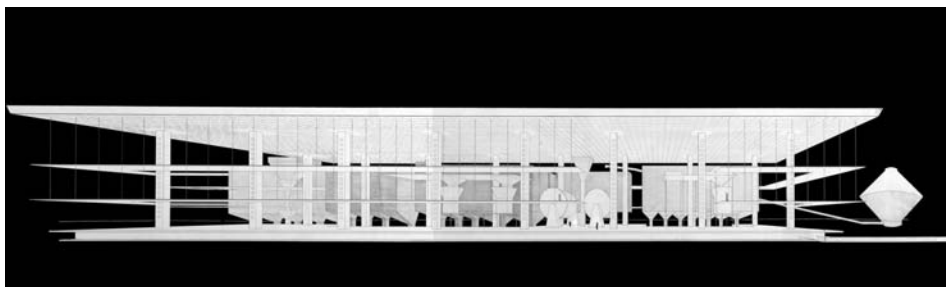


Figura 6: Fábrica Iggam, Amancio Williams, 1962. Dibujo a tinta; montaje de papel y fotografías sobre cartulina negra (268 x 100 cm). Fuente: Archivo Williams (H-27-C-01).



Figura 7 (arriba): Monumento en Berlín, Amancio Williams, 1964. Dibujo a tinta; montaje de papel y fotografías sobre cartulina negra (210 x 95 cm). Fuente: Archivo Williams (H-28-C-04).

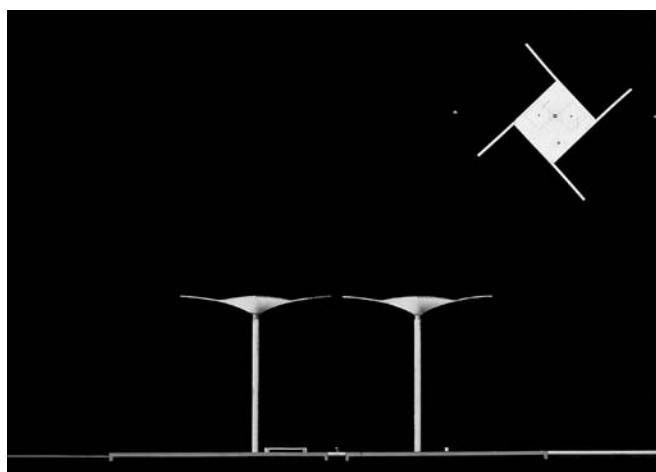
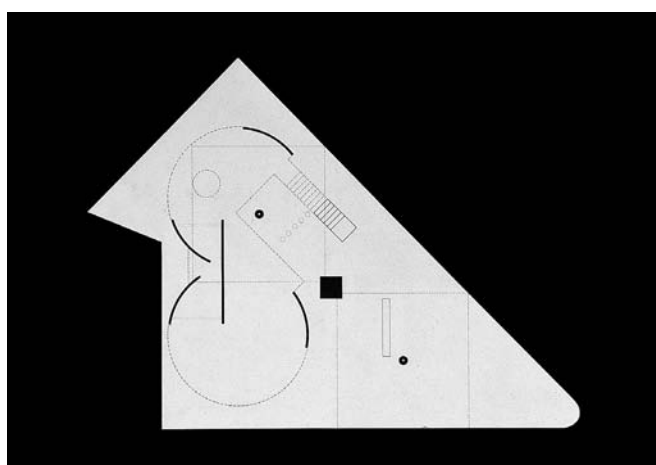


Figura 8: Monumento en homenaje a Alberto Williams, Amancio Williams, 1963. Dibujo a tinta, lápiz y pintura a la témpera; montaje de papel sobre cartulina negra (69 x 49,5 cm). Fuente: Archivo Williams (H-19-C-03).

Figura 9: Pabellón Bunge y Born (planta), Amancio Williams, 1966. Dibujo a tinta,  piz y pintura a la témpera; montaje de papel sobre cartulina negra (66 x 50 cm). Fuente: Archivo Williams (H-20-C-01).



Tal vez las presentaciones que ofrecen mayor carga plástica sean las del monumento en homenaje a Alberto Williams (Fig. 8) y del pabellón Bunge y Born (Fig. 9): se caracterizan por llevar al extremo el ascetismo de las imágenes. En el primer caso, se combinan para destacar las líneas curvas de las bóvedas con el esquema centrífugo de la planta, que pareciera estar en rotación. En el segundo, la forma triangular de la planta recibe trazos curvos (segmentos de círculo) y líneas rectas, destacando una única nota de color: un pequeño cuadrado azul que ejerce de centro gravitacional del cuadro.

Como arquitecto, Amancio Williams fue un creador. Produjo invenciones, objetos nuevos que surgieron de sus indagaciones internas y desvelos personales. Desde sus primeros trabajos, como las viviendas en el espacio (1945) o la casa sobre el arroyo (1943-1945) se manifiesta la voluntad de producir desde la pura inventiva a base de experimentación. Tal como lo expresa Jorge F. Liernur, por un lado “la totalidad de la producción de Williams puede considerarse como una serie de invenciones arquitectónicas en el sentido más literal” (2008, p. 232) y, por el otro,

la búsqueda de un método común al arte y los productos del diseño basados en un manejo objetivo de los datos técnicos sin ningún tipo de ilusión aplicada o de componentes externas alcanzaría su expresión más aguda en el trabajo de Amancio Williams (p. 231).

Son muchos los aspectos coincidentes entre el programa propuesto por el arte concreto (tanto desde sus bases europeas como de su plataforma en Argentina) y las propuestas arquitectónicas de Williams: una vocación internacional y el valor universal de las formas, la perfección técnica, la utilización de datos científicos y de todo instrumental que contribuya a la exactitud y claridad de los resultados; en suma, una serie de aspectos que conducen al concepto de “buena forma” y sus criterios de simplicidad, regularidad, claridad, armonía y unidad. Las condiciones históricas no solo favorecían estas ideas sino que, además, las requerían, como bien lo expresa Nelly Perazzo: “El arte geométrico va a capitalizar el clima de reconstrucción de un mundo nuevo sobre el caos precedente” (1983, p. 86). Con la inclusión de la arquitectura moderna, el sentido de esa frase no se desnaturalizaría sino que se completaría. La arquitectura encontró en esos años otros modos de reinventarse para ofrecer nuevas soluciones y gran parte de la renovación se formuló en torno de la idea de la “integración de las artes”.

Fotografías. Más que un registro

Cualquiera sea el asunto registrado en la fotografía, esta documentará también la visión del mundo del fotógrafo.

Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, 2001.

Recordar los estudios de ingeniería y la actividad como piloto aeronáutico de Williams no resulta anecdótico, sino que revela un interés central en su matriz de pensamiento: la cuestión técnica. Estas ocupaciones fueron aproximaciones al mundo de la técnica moderna, los mate-

riales, las estructuras, la mecánica y la funcionalidad de las formas. Por su parte, la aviación aportó unas experiencias que por entonces no estaban al alcance de muchos, contribuyendo a ampliar las percepciones del espacio, los puntos de vista, la mirada sobre el territorio y la ciudad desde las alturas.

Su afición por los aparatos que surgían al ritmo de los avances técnicos y el goce estético por las imágenes se traducían también en un *hobby* de características plenamente modernas: la fotografía. No solo practicaba la toma fotográfica con asiduidad sino que lo hacía con conocimiento y una mirada entrenada.

Pero, del mismo modo en que —consciente de sus límites como dibujante— encargaba sus láminas de presentación a colaboradores calificados, algo similar sucedía con las fotografías destinadas a ser publicadas. La casa sobre el arroyo, por ejemplo, fue fotografiada por Grete Stern⁹ y más tarde por Ricardo Aronovich;¹⁰ también son conocidos sus retratos tomados por Horacio Coppola. Así, tanto la obra como el autor fueron fotografiados por los mayores exponentes de la vanguardia fotográfica en el país, con los que Williams además tenía amistad y trato frecuente.

Para referir a sus propias habilidades como fotógrafo, es posible acudir a la serie realizada en julio de 1948 en la provincia de Corrientes, ejemplificada mediante una selección de cuatro imágenes.

Las fotografías fueron tomadas con un propósito, en principio, utilitario. Sin embargo, los resultados ofrecen mucho más que una sencilla y simple descripción de los lugares visitados. El motivo que llevó al arquitecto hasta algunas localidades del interior del territorio provincial (Mburucuyá, Esquina, Curuzú Cuatía) se encuentra en el encargo para proyectar los tres hospitales que debían ser localizados en esas poblaciones.

Las bases de contratación de estos equipamientos de salud encargados por el Ministerio de Salud Pública de la Nación (distribuidos en distintas provincias con proyectos de otros arquitectos) comprometían a los proyectistas a participar en la elección de los terrenos. Hacia allí partió Williams equipado con su cámara Rolleiflex y obtuvo una serie de imágenes que le resultarían útiles para el reconocimiento del terreno y su posterior análisis a la hora de tomar decisiones. Pero, a la vez, muchas de las fotografías dan cuenta de información relevante sobre las poblaciones, sus habitantes, sus modos de vida, las costumbres y los paisajes, con aguda percepción y refinamiento estético.

Todas las imágenes correspondientes a esa serie son en blanco y negro y tienen anotada en su reverso la leyenda “Corrientes. Julio de 1948”, a la que ocasionalmente se agrega una información concreta de localización o algún detalle de interés. En algunos casos, incluso, se presentan anotaciones sobre la misma fotografía, con indicaciones referidas al sitio fotografiado.¹¹

Una de las imágenes (Fig. 10) llama la atención porque se aleja del propósito descriptivo para dar paso a la actitud contemplativa ante un paisaje que, en el ámbito de la estética, podría calificar en la categoría de “sublime”: el campo de la imagen está dividido entre cielo y tierra por una línea de horizonte ubicada algo más abajo del centro; así, el primer plano del territorio vacío destaca su horizontalidad mientras una oscura línea de árboles bajos establece la mediación con un cielo empastado, cargado de nubes y una iluminación dramática.

Más allá de la fuerte carga expresiva de la toma, pueden inferirse algunos aspectos que impactaron al arquitecto al imaginar la situación de sus proyectos: la soledad y el aislamiento de aquellos parajes, la llanura inabarcable y la omnipresencia del cielo, condiciones que, en

conocimiento del clima de la región, subtropical, con fuertes lluvias y sol inclemente en el verano, eran factores que sin duda debían ser controlados por sus arquitecturas.

La imagen del centro de Mburucuyá (Fig. 11) da cuenta de la condición rural de estas localidades: una gran plaza apenas insinuada por árboles bajos, la presencia dominante de la iglesia (detrás de cuya línea de fachada no se insinúa mayor prolongación de la traza urbana), amplias calles de tierra removida y las huellas marcadas por los carros. El primer plano muestra una carreta tirada por bueyes (en otra toma similar se puede apreciar que se trata de un tiro de tres yuntas), el punto central es ocupado por un jinete que se aleja al paso y el sector derecho de la imagen contiene dos datos de interés: un paisano vestido a la usanza tradicional y una galería que cubre la vereda ocupando todo el frente de la manzana.

En suma, una población de condición humilde, relativamente aislada y escasamente dinámica. Allí se conjuga la esencia del ambiente cultural al que debían responder los hospitales aportando no solo salud pública sino también modernización, aspecto que apenas se hace presente mediante la línea eléctrica que atraviesa la calle y sostiene la única lámpara que ilumina el sector. Obviando ese detalle, la escena bien podría representar el mismo lugar un siglo antes.

En la serie hay un motivo que capta la atención del arquitecto devenido fotógrafo y que aparece reiteradamente: las galerías, que ocupan un centro de interés inocultable. En ese dispositivo arquitectónico tradicional se cifra la clave de interpretación para obtener el registro adecuado en la nueva arquitectura a proyectar, la adaptación de lo construido por el hombre a través de siglos como protección y su relación con el clima de la región.

La galería, protagonista de la imagen que muestra un cruce de calles (Fig. 12), recorre toda la extensión de la esquina y ofrece la posibilidad de circular a cubierto en todo su largo. Provee también amarres donde atar los caballos. De construcción sencilla, pies derechos de madera y techos de tejas, se constituye en un lugar de sociabilidad, negado por las "construcciones modernas" que asoman esporádicamente, como la casa "a la italiana" que se implanta enfrente en una ochava despojada, pero que seguramente tendría sus propias galerías hacia el patio interno.

Finalmente, la última imagen seleccionada (Fig. 13) nos interpela en una doble clave: el contraste entre la luz y la sombra en un claroscuro intenso y el contraste entre la tradición y los "tiempos modernos", esto último expresado por la galería y los hombres a caballo por un lado y, por el otro, por un automóvil "último modelo" que circula en sentido contrario en dirección hacia una "casa moderna", fragmentos contrapuestos destacados por las columnas del pórtico.

Era esa difícil conjunción la que debía integrar Williams en sus proyectos, que resolvió dando a sus hospitales todos los atributos de la arquitectura de su tiempo, moderna sin concesiones, pero en la que reinterpretó las galerías tradicionales a través de una invención: las "bóvedas cáscara" con las que pensaba cubrir los edificios con un techo alto que, controlando la incidencia del sol y posibilitando la libre circulación del aire, permitiera generar un "medio clima", como gustaba referir el arquitecto a tal condición.¹²



Figura 10: Paisaje de la provincia de Corrientes, Amancio Williams, 1948.
Fuente: Archivo Williams.



Figura 11: Plaza e iglesia de Mburucuyá, Corrientes, Amancio Williams, 1948.
Fuente: Archivo Williams.



Figura 12: Cruce de calles en Mburucuyá, Corrientes, Amancio Williams, 1948.
Fuente: Archivo Williams.



Figura 13: Galería y calle en Mburucuyá, Corrientes, Amancio Williams, 1948.
Fuente: Archivo Williams.

In(ter)vención. Modificar el mundo

INVENTAR objetos concretos que participen de la vida cotidiana de los hombres, que coadyuven en la tarea de establecer relaciones directas con las cosas que deseamos modificar: esa es la finalidad perseguida por el invencionismo.

Edgar Bayley, "La batalla por la invención: manifiesto", *Invención*, 1945.

En franca correspondencia con las corrientes arquitectónicas de avanzada, Amancio Williams construyó un espacio propio al que puso en circulación en múltiples relaciones: con expresiones del campo del arte, con la cultura arquitectónica local e internacional y con el mundo de la técnica. Esa ecuación elaborada y sostenida por su talento y por una permanente actitud inventiva le permitió destacarse como un referente insoslayable de la arquitectura moderna; si sus proyectos son prueba de ello, también lo son las representaciones de los mismos, sus láminas, fotografías, fotomontajes, documentos que registran un modo de ver, de pensar y de actuar.

Si por un lado podemos considerar que Williams, como arquitecto, produjo "invenciones", también por el otro es posible decir que con ellas "intervino" en su contexto: aportó propuestas arriesgadas que produjeron formas nuevas; ofreció soluciones originales; exploró posibilidades inesperadas; cumplió un rol activo de promoción y difusión de sus ideas y las de hombres como él, empeñados en "crear, inventar, descubrir", ilusionados con transformar el mundo y empujar más allá el horizonte de la disciplina. Tales in(ter)venciones debían ser transmitidas mediante un lenguaje visual correspondiente: el análisis de las láminas, montajes y fotografías permite inferir que, además, fueron acciones inscriptas en coordenadas estéticas cuidadosamente seleccionadas y alineadas con sus convicciones; al decir del propio Williams: "época nueva - formas nuevas" (1949, p. 1).

NOTAS

1 Entrevista realizada por Luis Müller y Claudia Schmidt a Helvidia Toscano y Jacobo Saal, el 18 de abril de 2012 en la localidad de Tigre, Argentina. Los arquitectos Toscano y Saal colaboraron con Williams durante décadas; Pampa Toscano fue sobrestante en la obra de la casa Curutchet, en la ciudad de La Plata, Argentina.

2 Realizada en la Galería Kraft, en Buenos Aires, entre el 18 y el 29 de abril.

3 Nota: dado que no es posible extenderse sobre este tema —de absoluta relevancia—, se remite a bibliografía de producción historiográfica reciente que lo abordó en profundidad. Ver: "Bibliografía".

4 Para un mayor desarrollo, ver: Müller (2015).

5 Para un mayor desarrollo, ver: Müller (2012).

6 Müller y Schmidt: entrevista citada. "Duco" era la marca de un producto de DuPont: laca nitrocelulósica de secado rápido utilizada en la industria automotriz.

7 Para un mayor desarrollo, ver: Müller (2014).

8 Comentario de Claudio Williams, responsable del Archivo Amancio Williams. Correspondencia electrónica, 09/12/2015.

9 Ver: Williams (1947).

10 Entrevista realizada por Luis Müller a Helvidia Toscano, Jacobo Saal y Claudio Williams en la localidad de Tigre, Argentina, el 21 de octubre de 2010. En la ocasión, Jacobo Saal lo menciona como "Armando Aronovich" (probablemente por una cuestión de memoria) aunque hecha la consulta, se verificó que se trata de Ricardo.

11 Las fotografías son copias correspondientes a ampliaciones de dimensiones variables. Están identificadas en su conjunto en el Archivo Williams como "Viaje a Corrientes".

12 Müller y Schmidt: entrevista citada. La expresión "medio clima" fue referida por Pampa Toscano en referencia al modo en que Williams aludía a dicha situación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bayley, E. (1945). La batalla por la invención: manifiesto. *Invencción*, 2.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crispiani, A. (2011). *Objetos para transformar el mundo. Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo.
- Kossoy, B. (2001). *Fotografía e historia* (P. Sibilia, Trad.). Buenos Aires: La marca editora.
- Liernur, J. F. (2008). *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina*. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Perazzo, N. (1983). *El arte concreto en la Argentina en la década del cuarenta*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone.
- Williams, A. (1947). Casa habitación en Mar del Plata, *La arquitectura de hoy*, 2, pp. 73-89.
- ----- (1949). Introducción. *Arquitectura y Urbanismo de nuestro tiempo* (catálogo de exposición). Buenos Aires: Kraft.
- Williams, C. (Ed.) (2008). *Amancio Williams. Obras y textos*. Buenos Aires: Summa+.

BIBLIOGRAFÍA

- Fernández, R. (2014). *Amancio Williams*. Buenos Aires: AGEA-Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzi" (IAA-FADU-UBA).
- Deambrosio, F. (2011). *Nuevas visiones. Revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*. Buenos Aires: Infinito.
- Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós.
- Giunta, A. y Malosetti Costa, L. (2005). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós.
- Müller, L. (2012). Un largo y sinuoso camino. La bóveda cáscara en los proyectos de Amancio Williams, *Block*, 9, 32-43.
- ----- (2014). Los hilvanes del sastre. Sistemas de techos altos en la arquitectura de Amancio Williams, *Bitácora*, 28, 4-17.
- ----- (2015). El edificio como experimento. Amancio Williams: tres hospitales y un sistema. En H. Mondragón (Ed.), *Sudamérica Moderna. Objetos - edificios - territorios* (pp. 132-147). Santiago de Chile: Ediciones ARQ - Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Archivo Amancio Williams: <www.amanciowilliams.com>.

Luis Müller

Arquitecto, Magister en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional del Litoral (UNL) y Doctorando en la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Profesor Titular de Historia de la Arquitectura y Director de la Maestría en Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU, UNL). Autor de los libros *Wladimiro Acosta* (AGEA-IAA, Buenos Aires, 2014) y *Modernidades de provincia. Estado y arquitectura en la ciudad de Santa Fe* (UNL, Santa Fe, 2011), entre otros, y coautor de *Wladimiro Acosta. Del City block a la pampa* (Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe. Distrito 1, Santa Fe, 2008), así como de numerosos capítulos de libros y artículos publicados en el país y en el extranjero. Dirige proyectos de investigación en la UNL y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT). Ha presentado sus avances y resultados en numerosos congresos y eventos científicos en el país y en el exterior. Ha dado cursos de posgrado y conferencias en diversas universidades nacionales y extranjeras.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad Nacional del Litoral.
J. R. Pérez 2054.
Santa Fe, Argentina.

luismuller.arq@gmail.com