



N° 90

***“El rigor del proyecto moderno:
comentarios sobre la obra de
Amancio Williams”***

Autor: Arq. Roberto Fernández.

Septiembre de 1998

EL RIGOR DEL PROYECTO MODERNO

Comentarios sobre la obra de Amancio Williams

Introducción.

El presente trabajo inaugura una serie de investigaciones ahora en curso sobre la obra de Amancio Williams, probablemente el más significativo exponente argentino del "vanguardismo" moderno en el campo de la arquitectura. Antes del fallecimiento de AW –acaecido en 1989– habíamos iniciado, en varias entrevistas, unas conversaciones analíticas respecto de su trabajo, las que habrían constituido el material básico de una reconstrucción, en base a las técnicas de la "historia oral", de su tarea y pensamiento, en el marco de una consideración de su práctica en la fructífera etapa de la arquitectura argentina transcurrida entre 1940 y 1970. De tal manera, aunque con una modalidad distinta. Continuábamos nuestros trabajos emprendidos en el seno del IAA¹ convergentes al desarrollo de una historización crítica de la arquitectura moderna y contemporánea en nuestro medio². La desaparición de Williams frustró el propósito enunciado, pero la decisión de sus hijos y colaboradores de organizar un archivo "caliente" y difusor de la obra del arquitecto, nos permitió, como decíamos, abrir algunas líneas de trabajo, dirigidas en principio, a la organización de tal Archivo y acciones

¹ Nos referimos a dos trabajos ya desarrollados en el seno del IAA: "Reflexiones sobre el Teatro General San Martín: Apogeo y Crisis del proyecto modernista", Buenos Aires, II Jornadas de Investigación FAU, 1986, y "Las Casas Blancas. Notas sobre una tentativa de arquitectura nacional", Buenos Aires, Reuniones de Crítica IAA número 6, 1988.

² El proyecto general de una Historia Crítica de la Arquitectura Moderna en Argentina lo estamos emprendiendo a la fecha, por encargo de la UNAM-México y para formar parte de su Historia de la Arquitectura Latinoamericana. La contribución argentina está a cargo del autor (para la arquitectura del siglo XX) y del Arq. Ramón Gutiérrez (para los restantes periodos).

diversas de difusión de laboral (muestras, catálogos, etc.), pero asimismo, a unas investigaciones más globales sobre la producción cultural genérica de la modernidad y su recepción en el contexto argentino. En ese sentido, el presente ensayo pretende iniciar, como un texto preparatorio y sujeto por lo tanto, a variadas transformaciones, una interpretación de la obra de Williams en la dimensión de su condición paradigmática en cuanto a puesta en práctica de los preceptos estéticos de la modernidad. Si bien el disponer del material archivístico permite desarrollar una precisa historización de la actividad del arquitecto y su taller, el presente no será, en sustancia, un abordamiento fecundo en la vía historiográfica, sino que pretende manejar los muchos datos archivísticos disponibles en la búsqueda de una caracterización del "modo de producción" proyectual de Williams, resaltándose el rigor de su "performance moderna". Inevitablemente, empero, iremos señalando cuestiones tanto biográficas como contextuales, más bien sustentadas en aquellos materiales disponibles, los cuáles, dada una particular tendencia a la sistematización de sus trabajos, contienen en el archivo del arquitecto, fuentes de interés preponderante, como correspondencia variada (por ejemplo, con Le Corbusier), numerosos extractos periodísticos y, desde luego, una abundantísima documentación gráfica de todos los trabajos realizados, muchos de los cuáles permanecen inéditos. El propósito metodológico de este ensayo se explica en la intención de abordar dos partes. Una primera, de carácter más bien especulativo, desarrollará, en forma de notas o apuntes diversos, una exploración de las modalidades del trabajo proyectual en Williams: exploración más bien no sistemática, en tanto se procurará seguir algunas líneas hipotéticas encaradas en las tareas proyectuales incluso admitiendo el cruce de diversos filones, tal vez fragmentarios o no necesariamente constitutivos de una obra absolutamente

homogénea; en ciertos casos, evidenciando tensiones y contradicciones. Acogeríamos así, esa dimensión epistemológica reconocida por Adorno, a la forma "ensayo", para exponer los términos, quizás harto complejos, que están presentes en la obra considerada, en su específico momento histórico, en su conexión con preocupaciones teóricas concomitantes en la disciplina arquitectónica, en su repercusión en el contexto argentino en tanto específica forma de ejecutar los términos del "proyecto moderno". La segunda parte del trabajo, mucho más breve, se remitirá a la presentación de una imagen sintética de la obra analizada, en la forma de discusión de unas pocas tesis posiblemente abarcativas y explicativas de la complejidad antes expuesta.

En lo referente al sentido implícito en este trabajo, es preciso detallar algunas características útiles, desde nuestro enfoque valorativo, para intentar responder, en términos de oportunidad y prioridad dada la masa de investigaciones aún por desarrollar, a la pregunta: Por qué estudiar la obra de Williams?³

Demasiado anatemizada, desde un perfil "contenidista", esta obra, en su "vaciedad" ideológica –en su férrea recurrencia a la posibilidad estricta de un estatuto autónomo de la arquitectura– expone, de manera por así decir, científica, un cierto conjunto de operaciones lingüísticas, altamente expositivas del "modo de producción" del proyecto moderno, al menos de la forma que esta idea de proyecto pudo encarnarse en una formación significativa de las vanguardias de la época 1920–1940, ejemplarmente manifiestas en la praxis corbusierana.

³ El problema de una adecuada valoración historiográfica de Williams está vinculado con una caracterización de su obra demasiado atada a la falta de éxito en cuanto a concreciones. Esa es la óptica, por ejemplo, de R. Gutiérrez y F. Ortiz, un tanto restringida a una valoración en cuanto "utopista" de la práctica de Aw, rescatándose el valor moderno paradigmático de la Casa del Puente. Bullrich, en su repaso de la arquitectura argentina de la década del 60, directamente no menciona a Williams y otros autores más recientes, lo sindicando como formando parte de la irrupción del racionalismo en Argentina (junto a personajes tan dispares como Prebisch, Vilar, Acosta o Kalnay).

En ese sentido, la "oposición" de conductas proyectuales tan paradigmáticas como las de Williams, por una parte, y Vladimiro Acosta, por la otra (éste, como exponente del "a la dura" racionalista, del compromiso entre racionalismo "a la alemana" y socialismo wéimariano), es altamente elocuente de conductas casi polares en cuanto a las "performances" posibles de la modernidad en el contexto argentino: una consideración específica de esas posiciones extremas del campo disciplinar es, por lo tanto, interesante a la hora de dar cuenta histórica de las dimensiones, funciones y operaciones practicadas desde tal campo. Una lectura de las "fronteras" disciplinares permite entender el estatuto usa condición, entonces, de extremada experimentalidad reconocible en la obra de AW, permite no sólo un análisis de los rigurosos procedimientos proyectuales explorados -en lo que de hecho, es, la explicitación de unas operaciones lingüísticas, equivalentes a desarrollos simétricos del arte o la literatura de la modernidad- sino además, verificar como esa aventura de la autonomía lingüística se concretaban, bastante exitosamente, con otros dos planos centrales del debate de la modernidad: la función y la tecnología. Función y tecnología que, al revés de la posición ortodoxa del racionalismo duro (Hannes Mayer, por ejemplo) ya no eran punto de partida de la investigación formal (sustancia del proceso de la proyectación) sino factores indeterminados y sujeto, si cabe, a análogos afanes experimentales.

Una condición ejemplarmente visible en la modernidad del proyecto de Williams, es esa vocación -rayana en un utopismo a veces ingenuo- de investigación en la cuestión de la función de la innovación, transformación y renovación tipológica) y de la tecnología, aspectos que ya no son aceptados como temáticas heterónomas sino como parte exclusiva del trabajo específico

de la proyectación.⁴ En resumen, son estos aspectos, que remiten a debates vigentes sobre la naturaleza contemporánea de la práctica arquitectónica –hoy agudamente ceñida a la discusión de su especificidad cultural–, los que aseguran en la revisión de la obra de AW, argumentos para profundizar tal discusión.

⁴ La necesidad de una comparación con las posturas de W. Acosta creo que conduce a visualizar como circunstancias polares de la diversidad de expresiones de la modernidad argentina en arquitectura. Podrían advertirse rasgos presuntamente permutados: por ejemplo el marcado formalismo de algunas actitudes proyectuales de WA –los grandes pórticos de Sus viviendas de Bahía Blanca, Rosario y Buenos Aires– o, por el contrario, intereses bastante más científicos en el tratamiento de la tecnología y el ambientalismo en AW. Pensamos abordar en un próximo paso estudios sobre la obra de Acosta: un trabajo final sobre el “sistema” AW/WA podría ser elocuente demostración de las discusiones que arrojó la recepción y recreación de la modernidad en nuestra cultura y sociedad.

Parte 1

Notas sobre el "modo de producción" proyectual de A. Williams

1. Entender el sentido de una práctica artística singular implica a menudo, ensayar una puesta en situación, en contextuación cultural, de la práctica en sí misma. Esta puesta en situación puede suponer una determinada lectura biográfica del sujeto o sujetos de la práctica, para establecer sus relaciones con un determinado campo o contexto. Según Raymond Williams⁵, las relaciones prácticas/contextos culturales artísticos oscilan entre una extremada imbricación dependencia y una absoluta condición de "extrañamiento" entre medio y producción. Este segundo "polo" tipológico permite explicar más cómodamente las novedades del vanguardismo moderno –desde Apollinaire a Joyce, por ejemplo, como emergentes de una poderosa independencia de un supuesto contexto o medio cultural tendiente a una afirmación de "ortodoxias". En el caso de A. Williams –como, en otro terreno, quizás también en el caso de J. L. Borges–, el problema de la "contextuación" cultural tiene algunas particularidades respecto de los planteos citados del teórico inglés. Por ejemplo, por una parte AW, hijo del connotado músico Alberto Williams, nace, en 1913, en un medio acomodado, y luego desarrolla una etapa un tanto extraña a las apetencias artísticas de tal medio, como será su pasaje por la carrera de Ingeniería, en la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires entre los años 1931 y 1934, y sus experiencias en la aviación por los mismos años. Quizás sean esas iniciales actividades las que lo "aíslan" positivamente del regresivo marco formativo de la carrera de Arquitectura, que frecuenta entre 1938 y 1941, aparentemente inmune a las conservadoras enseñanzas académicas de dicha época sus vinculaciones con artistas locales y extranjeros suponen un

⁵ C/R: R .Williams, "Cultura" ,Editorial Paidós , Buenos Aires , 1985 .

temprano derrotero "autónomo del marco-formativo que frecuentaba tanto, como seguro en su adscripción a novedades de las vanguardias internacionales que conocía mucho más fluidamente que arquitectos locales. Ello explicaría la gran precocidad de sus trabajos: en 1939 ya trabaja sobre un proyecto tipológico de estructura⁶ y también sobre las primeras versiones de la "Sala del Espectáculo Plástico y del Sonido en el Espacio", siendo aún estudiante. En 1942, un años después de haberse recibido y casa de con Delfina Gálvez (la hija del novelista), junto a ella y a Jorge Vivanco, inicia los estudios de las "Viviendas en el Espacio" y en 1946 recibe el importante reconocimiento del célebre artículo de Le Corbusier⁷. Se advierte así una rápida inserción en redes de relaciones e influencias fluidamente conectadas a novedades internacionales, a la vez que una gran independencia del medio o campo intelectual local, al menos el de la arquitectura. Esa fluidez en el posicionamiento internacional le permitió empero un rápido prestigio entre los artistas plásticos, que se plasmaría en la exposición "Arquitectura y Urbanismo de Nuestro Tiempo", de 1949⁸, en la que se expresaba la vocación

⁶ Tomamos los datos de la obra de un extenso "currículum" elaborado por el propio AW, una de cuyas copias nos fuera cedida por el arquitecto en 1989. El trabajo que tiene 42 páginas se llama "Amancio Williams. Su obra. Datos personales y antecedentes profesionales" (En adelante lo referiremos AW:DA). Se trata de un registro comentado, muy completo, de la actividad de AW. En el aparece como primer trabajo, en la página 11, en 1939, una "estructura" con el siguiente comentario descriptivo: "Estructura de techo alto, realizable en chapas metálicas o chapas de madera terciada, o en chapas de materiales plásticos". Fuera de este detallado registro de Su actividad, es necesario señalar que en el libro de R. González Capdevila, "Amancio Williams", publicado por el IAA en 1955, se reseña, en la página 10, la ejecución de un proyecto para una casa en Mar del Plata, que Williams, siendo estudiante, habría elaborado en 1932: esta tarea no consta en el texto AW:DA.

⁷ El artículo de Le Corbusier aparece en "L'Homme et l'Architecture", número 15-16, 1947. Es un artículo de unas 20 páginas escrito el año anggr10r al de su publicación.

⁸ La exposición "Arquitectura y Urbanismo de Nuestro Tiempo" Surgió de la disponibilidad en el Taller de AW, de abundante material preparado para su difusión (láminas a color, maquetas, etc.). La exposición fue requerida por la organización "Amigos del Libro", quien cedió la Galería Kraft, en la calle Florida, para ese efecto. La galería fue remodelada para albergar la exposición, cuyo diseño e instalación estuvo a cargo del artista Tomás Maldonado. El montaje lo realizaron los jóvenes integrantes del taller

de convergencia de las distintas artes en la experiencia urbano-arquitectónica y que contó con connotados e incipientes vanguardistas locales, como Tomás Maldonado, como encargado del montaje de la muestra.

La autonomía de la actividad de Williams, respecto del contexto productivo y profesional, tendrá otras características sugestivas y, a la vez, retroalimentadoras de ese "descentramiento". Por ejemplo, el modo de trabajo de Williams, con condiciones típicas extremadamente divergentes de lo convencional, con sus exigencias presupuestarias y factuales (demanda de determinados terrenos o de usos de ciertos materiales, etc.), con sus tiempos dilatados de desarrollo de los proyectos, es uno de los rasgos acentuadores de la no pertenencia de Williams a lo que podríamos llamar, la "ortodoxia" proyectual disciplinar. En otro orden, es llamativa su ausencia sistemática de la Facultad que lo tuviera como alumno y, por el contrario, el propiciamiento de una experiencia formativa organizada alrededor de su práctica de Taller profesional, bastante asemejable, diríamos, a la mítica rue de Sevres corbusierana⁹. Otras características de una pertenencia, diríase, "excéntrica" a la organización disciplinar, serán sus tempranas vinculaciones con la Universidad Católica Argentina¹⁰ como su integración a la

Williams; la muestra duró 2 semanas y hubieron varias visitas guiadas por el mismo AW.

⁹ El taller de Williams operó como un verdadero laboratorio docente. En 1948, en su seno, quedó instituido el Centro de Estudios Arquitectónicos (citado por R. G. Capdevila, op. cit. nota 6, página 37), aparentemente con alguna influencia o recomendación de Le Corbusier, a quién AW había visitado en París durante 1947 y con quién se carteaba regularmente. Entre las numerosas personas que frecuentaron el taller, se sabe de la presencia de Tomás Maldonado, Emilio Ambasz, Jorge Gazaneo, Mabel Scarone, Jorge Goldemberg, Horacio Pando, Helvidia Toscano, Jacobo Saal, César y Colette Janello, Jorge Vivanco, Jorge Butler, etc.

¹⁰ En 1958 es designado miembro del Consejo Superior de la Universidad Católica Argentina. En 1959 proyecta y dirige la remodelación del edificio que la UCA posee en C. Pellegrini entre Posadas y Libertador, remodelación que alcanza a los casi 2400 metros cuadrados que este edificio poseía. Por varios años Williams estuvo estudiando la factibilidad de organizar una Facultad de Arquitectura en el seno de la UCA. Tuvo también relaciones de tipo didácticas con las Universidades Católicas de Santa Fe y La Plata.

Academia de Bellas Artes ¹¹, relaciones más bien incongruentes —desde el punto de vista de las jóvenes vanguardias disciplinares porteñas— con su prestigio como artista innovador.

En rigor, podría advertirse en el posicionamiento cultural de AU, por una parte, su reconocimiento a nivel de una cartera más bien potencial de clientes, generalmente " emergentes del medio social del que proviene (por ejemplo: los trabajos para De Ridder o Pirovano¹²), junto a otro tipo de clientes (las casas Black y Tascheret, de 1942 y 1949 respectivamente) más bien de clase media adinerada: clientes, con los cuáles, por su peculiar forma heterodoxa de trabajar, se engendrarán numerosos problemas y frustraciones, como las que ocurrieron en su participación en la casa platense del Dr. Curutchet¹³. Pero, por otra parte, deberá advertirse que los trabajos de Williams tuvieron otros sesgos originales en cuanto a la proveniencia de los encargos, de lo cual podrán extraerse otras conclusiones de su pertenencia a campos o ámbitos específicos de la cultura y la sociedad: por ejemplo, hay un

¹¹ En 1959 es nombrado académico de la Academia Nacional de Bellas Artes, pronunciando el 20 de Octubre de 1961 su disertación de ingreso. Tal disertación, que versa sobre el tema de la aplicación del conocimiento científico a la vida de los hombres, fue publicado, entre otros sitios, en la revista Zodiaco 16, Milán, 1966.

¹² Ignacio Pirovano—un reconocido "amateur" artístico porteño— y Francisco de Ridder, también vinculado con la plástica, fueron dos clientes comprensivos de Williams, en parte por su manejo de las cuestiones que suponían las innovaciones vanguardistas elaboradas por Williams. Otro connotado cliente de AW fue Ernesto Santamarina, quien falleció joven, un estanciero católico que había creado en 1942 la Organización Vivienda República Argentina (OVRA), que se proponía urbanizar el sector de la "Casa Amarilla", en Buenos Aires, con un proyecto de vivienda social en el que participó, con otros arquitectos, AW, durante parte de 1942 y del año siguiente.

¹³ Entre 1950 y 1951 AW efectuó los planos de detalle de hormigón armado y supervisó la construcción de la estructura de la casa Curutchet, en La Plata, proyectada por Le Corbusier. En el texto citado AW:DA (página 25), Williams señala que preparó todos los planos de la obra, los cuáles luego de su desafectación de la misma, no fueron respetados por los profesionales que lo sustituyeron. Aparentemente, en su origen, la obra le fue encomendada por el Dr. Curutchet y su esposa a Williams, pero éste declinó el encargo y lo derivó hacia el maestro suizo al cuál se dirigieron los esposos Curutchet.

Existen cartas, respetuosas pero duras, en las cuáles el dr. Curutchet le retira el encargo de supervisión de la obra a Williams —que éste cumplía gratuitamente—, exasperado por las grandes demoras.

relevante campo de trabajos conectados con la Iglesia¹⁴ y, más significativamente, otro grupo de trabajos vinculados con el Estado, muchos de los cuáles son iniciativas encaradas por el propio arquitecto sin existir encargos concretos¹⁵.

¹⁴ La siguiente es una relación, posiblemente incompleta, de tareas profesionales emprendidas para distintos sectores de la jerarquía católica argentina:

*1948: Transformación de la manzana delimitada por las calles San Martín, 25 de Mayo, Rivadavia y Olmos, en la ciudad de Córdoba, para la orden de los Mercedarios.

*1948: Barco-iglesia para el Delta argentino.

*1959: Remodelación sede de la Universidad Católica Argentina.

*1960: Monumento al I Congreso Mariano Interamericano.

*1961: Instalación de la cruz del monumento anterior en el río.

*1961: Proyecto para instalación de una réplica de la cruz citada en la Antártida.

*1964: Biblioteca de la Residencia Estudiantil de la Obra Monseñor Magliocco.

*1960: Monumento-Iglesia-Centro Cultural a construirse en Berlín.

*1967: Santuario de Nuestra Señora de Fátima en Pilar.

*1978: Proyecto Cruz en el Río de la Plata.

¹⁵ El detalle de trabajos encomendados por el Estado o producidos para el Estado es asimismo de difícil precisión, por la dificultad de verificar estrictamente los tipos de comitencia. Las siguientes referencias señalan algunos casos:

*1942: Viviendas en el Espacio: la MCBA otorgó una suerte de aval, mención o recomendación.

*1943: Trabajos de planeamiento para la Patagonia: no hemos encontrado constancias de comitencias efectivas; han habido relaciones oficiales en la dilatada marcha de estos trabajos.

*1944: Estudios sobre Transporte y Comunicaciones.

*1945: Propuesta para el Aeropuerto de Buenos Aires: fue un trabajo alternativo a los desarrollos contemporáneos del Aeropuerto de Ezeiza.

*1947: Planeamiento de la Salud Pública en Argentina: Trabajos honorarios hechos a pedido del Ministerio de Salud Pública.

*1945-8: Trabajos de planeamiento para Buenos Aires y para el Delta: Se trata de actividades realizadas sin solicitudes concretas.

*1948: Planeamiento de Corrientes: Idem anterior.

*1948-53: 3 Hospitales de Corrientes: Trabajos encargados por el Ministerio de Salud Pública, dentro de las prescripciones del ministro Ramón Carrillo.

*1955: Centro Sanitario en Mar del Plata: Trabajo solicitado por el Ministerio de Salud Pública.

*1957: Plan para el partido y la ciudad de Tigre: Encomienda del gobierno de la Revolución Libertadora, según señala el texto AW: DA, página 28, proyecto luego desestimado por la intendencia que surge del gobierno democrático instaurado en 1958.

*1961: Proyectos de Cruz en el Río y en la Antártida Trabajos encargados en común por el Arzobispado (el primero de esos emplazamientos) y la Presidencia de la Nación (según consta en AW: DA p.31).

*1968: Embajada de Alemania en Buenos Aires: proyecto encargado por el gobierno alemán a los arquitectos Amancio Williams y Walter Gropius.

*1969: Proyecto al concurso llamado por el Ministerio de Bienestar Social para el Hospital "San Vicente de Paul", de Orán, Salta.

*1971: Estudio de planeamiento para la ciudad de Corrientes trabajo no solicitado formalmente por la provincia.

*1972: Monumento junto al Teatro Colón Proyecto solicitado por la MCBA.

*1978: Cruz en el Río de la Plata: Trabajo encomendado por la MCBA.

Cuando uno correlaciona esa extensa gama de conexiones y redes de reales y potenciales clientes, junto a la escasísima efectividad o grado de concreción de los trabajos, nuevamente se concluye en reconocer la prevalencia de cierta clase de auto-exigencias generalmente instauradas alrededor de las problemáticas proyectuales y de la racionalidad inherente al desarrollo de algunas ideas estéticas y compositivas. Las obras, a menudo, tienen mucho más que ver entre sí, en su pertenencia a distintos tipos de series (por ejemplo: la serie de proyectos basados en sistemas modulares y abiertos de cubiertas, de perímetro murario abierto indeterminación funcional extrema) que respecto de las exigencias específicas de cada encargo. En todo caso, allí reside el gran prestigio teórico-metodológico y didáctico del trabajo de Williams, en tanto lo prevaeciente son siempre, proyectos enteramente funcionales al ininterrumpido desarrollo, en el Taller ¿de unas pocas.

Se advierte así, una trayectoria que, en el nivel de su auto-exigencia, confluye a un rigor esencialista próximo a discursos abstractos o minimalistas que tendrán, desde el punto de vista de su repercusión en el contexto intelectual de su desarrollo, al menos, dos consecuencias: una, una extremada fluidez comunicacional tal que admitirá diferentes posibilidades de "consumo" o utilizaciones culturales, ideológicas o políticas: no resistimos, en este punto, la tentación de comparar este rigorismo autónomo, funcional a diferentes demandas externas, con las tareas desarrolladas en su última etapa, por Terragni, en Italia.¹⁶

*1982:Estudios urbanísticos para San Telmo: Trabajos realizados sin encomiendas detalladas.

¹⁶ Aludimos a la relativa independencia (proyectual) que pudo tener Terragni respecto del régimen fascista, aunque esa independencia que supo llevarlo a propuestas notables en el desarrollo de sus ideas (como el Danteum o el Palazzo Littorio) finalmente y quizás por razones más bien políticas, no prosperaban. En el caso de Williams puede identificarse una cierta capacidad o autonomía respecto de exigencias políticas que le permitieron trabajar bajo muy diferentes sollicitaciones o encargos, aunque desde luego. también será válida la reflexión acerca de la escasa concreción de esos

La segunda consecuencia de tal predisposición lingüística, cercana al ascetismo y la extrema depuración, es la de una considerable vigencia en el gusto de vanguardia por largos periodos, su notable resistencia a lo que podría definirse como obsolescencia cultural o signica.

2. Referirse a la "contextualidad" en la cual, supuestamente, podrían entenderse hechos de la vida artística y técnica de Williams, implica, como comenzamos a ver y luego desarrollaremos más, identificar un perfil poderosamente independiente de las diferentes entidades típicas de la contextualidad cultural (escuelas, tendencias, movimientos, grupos de referencia, etc.), circunstancia que se complejiza en virtud de las diferentes "redes" de relaciones que polariza AW (en relación a diversas instituciones, tipologías de clientes, discípulos, otros, etc.¹⁷), tanto como sus artistas no arquitectos, críticos y periodistas relaciones distantes y mínimas respecto de la Institución Arquitectura. Sin embargo, es evidente que, aún en el "ensimismamiento" propio del desarrollo estricto de sus ideas proyectuales, AW es coetáneo de ciertos desarrollos teóricos y conceptuales que agitaban –incluso en Buenos Aires– el despliegue de los experimentos artísticos de la Modernidad. Algunos de tales episodios, si bien no comprobables ya en reales interacciones con la obra de Williams, resultan ciertamente "resonantes" en tal obra, expresándose como hechos de un común clima conceptual y operacional.

encargos (desde los hospitales correntinos hechos para el progresista régimen sanitarista de Carrillo hasta la Cruz planteada en pleno régimen militar "procesista").

¹⁷ De los varios centenares de publicaciones técnicas o no que se hicieron respecto de las obras de AW (minuciosamente apuntadas en el aludido texto AW:DA) extraemos entre otros, los siguientes arquitectos, críticos o periodistas que produjeron esos comentarios: Le Corbusier, A. Bloc, S. Giedeon, A. Sartoris, M. Bill, G. Rigoli, S. Chermayeff, M. Breuer, G. Deberq, M. Ragon, L. Michaels, G. Breyer H. Grimberg, H. Russell-Hitchcock, J. Neyra, R. González Capdevila, J. M. Boggio Videla, F. Bullrich, L. Castedo, H. Baliero, J. Goldemberg, R. Malcomson, etc.

Por ejemplo el afán "decontenidista" que, impuesto claramente como marca de modernidad en el lenguaje narrativo de las vanguardias de entre guerras (en Joyce, por caso), se verificará en el "corpus" escritural de Borges y en su programa riguroso de un lenguaje preocupado esencialmente por la forma y no por las figuras de lo narrativo. Una prosa que, sin ser poesía, ya no "dice" ni "cuenta", sino que expresa sus procesos de construcción. Estos intereses, de incipiente búsqueda de una producción meta o intralingüística, parecen coincidir en el desarrollo de los primeros ejercicios de Williams, como si participara de una corriente de modernidad interesada en la profundización de un tipo de composición relativamente independizada de exigencias funcionalistas culturalistas es decir, de exigencias, devenidas no de la estrictez del funcionamiento, sino de la reelaboración cultural e institucional de la función convertida en "programa". La Sala de Conciertos, comenzada a estudiar en 1942, plantea esta reconsideración de lo funcional fundamental, reconsideración que permite o habilita la independencia investigación estrictamente formal. Habría pues, en esta consciente reformulación del paradigma funcionalista clásico, una drástica exposición de una voluntad vanguardista que no propone meramente una transformación del lenguaje, sino un despojamiento de la dependencia que las formas tenían respecto de la concepción institucionalizada de la función (el concepto de "programa" transcripto a una prefiguración estilística precisa en el concepto académico de "carácter") por lo tanto -y paradójicamente- la revisión profunda del concepto de "función" ,auspicia la expansión de la investigación formal.(En la década del 60,un proceso análogo podrá verificarse en el desarrollo de las ideas arquitectónica de Louis Kahn).

Concomitancias equivalentes entre el desarrollo de los trabajos de AW y las transformaciones drásticas del "modo de

producción" de los objetos significativos de la modernidad, podrán encontrarse también en los cambios anti-contenidistas de la música contemporánea de Schönberg y sus preocupaciones no por el efecto o consecuencia de la obra, sino por el proceso de su construcción: preocupaciones que, en el contexto cultural local, serán recogidas por J.C. Paz.

La cuestión del "montaje", tal cuál será formulada en el análisis cinematográfico de S. Eisenstein, es también una noción del "clima" cultural de entreguerras, que conviene al desarrollo de una clase de abstracción propia del arte moderna, apoyada en la descomposición y recomposición del objeto: las lógicas de las relaciones entre las partes y el todo del objeto de arte, sustituyen enteramente todas las poéticas de la unidad. Dentro de la tradición miesiana de la modernidad arquitectónica, AW investigará de manera crucial, las posibilidades de las técnicas del "montaje" para la construcción de objetos cuya noción de totalidad resuma, sin encubrir, las delicadas operaciones de articulación de partes o elementos.

La vocación por la "analiticidad" expuesta en el gusto por las técnicas montajistas, no supondrá necesariamente, en los artistas modernos, una automática supresión de factores inherentes a la complejidad "emocional" de la recepción del objeto artístico. Si Malevich o Mondrian conseguirán, virtualmente, anular las sorpresas de la recepción (congelada toda fruición, en una pura comprensión de la operación de análisis de las partes y construcción del todo), otros "montajistas", como Heartfield por caso, enlazarán el montaje con la retórica de la alegoría.

En Buenos Aires y por los años 40, esos cruces entre abstracción y Surrealismo, entre método racional (la técnica analítica del montaje) y consecuencias "surreales" (el despliegue de complejas resonancias alegóricas), se cumplían, por ejemplo, en la obra de Xul Solar. Williams nunca eludió

las articulaciones entre el desarrollo de una rigurosa investigación formal de tono abstracto-racional, con problemáticas específicamente resonantes en el plano de la recepción y en el despliegue de lecturas alegóricas: por ejemplo, en sus continuas exploraciones de las relaciones de la abstracción de las formas elementales y sus procesos de montaje, con la abstracción del paisaje (los planos neutros y colores tipo de la pampa, el río, etc.¹⁸).

Es difícil establecer con precisión, los datos de vinculación vigente entre las ideas de Williams con estos diferentes elementos que nutren, como señalamos, el emerger de poéticas cruciales de la modernidad. Las escasas declaraciones de Williams participan del estilo corbusierano de intemporalidad acerca de los episodios de su praxis artística: en efecto, esta es vista como naturalmente inserta en una etapa histórica trascendente, equivalente a la tranquila contundencia de la clasicidad. Este es el tono, por ejemplo, de los discursos más programáticos de AW —como el dado en Su incorporación a la Academia de Bellas Artes, en 1961¹⁹—, con confianza en el progreso y en el desarrollo científico-tecnológico.

Si podría afirmarse que AW vivió intensamente su contemporaneidad con fenómenos de desarrollo del arte contemporáneo que fueron claramente conectados con los avances tecnológicos: por ejemplo, al analizar el pabellón de la Phillips, que Le Corbusier construyera en 1958, comenta los desarrollos entre estética y tecnología periodos de tal obra tanto como de la música de Xenakis o Varese²⁰.

¹⁸ Entre 1949 y 1950 Williams efectúa un conjunto de obras que denomina genéricamente, "Trabajos plásticos". Eran, en rigor, móviles, así descritos en su texto KW:DA (página 25): "Realizados en acero y materiales plásticos; el viento infundirá movimiento a ciertas piezas y su mecanismo podrá producir algunos sonidos característicos. 50n elementos que expresan una alegría grande y contrastan con el azul del cielo de la pampa argentina".

¹⁹ Se trata del discurso pronunciado el 29 de Octubre de 1961. Ver nota 11 ut supra.

²⁰ El 22 de Abril de 1963 Williams—es entrevistado por radio, por o. Baron Supervielle para el programa "Les Arts en France" que se emitía por Radio Nacional en idioma francés. Esa entrevista está transcrita en el número de

3. Otro rasgo sustancial del trabajo artístico de AW es su acogimiento de lo contingente del producto artístico moderno. No podría decir se quien sea ésta una cuestión vigente en los procedimientos específicos del trabajo de AW; incluso existe alguna contradicción de esta idea con su propensión clasicista a una forma constructiva de buena ejecución, solidez, etc.: es decir, la clásica trilogía vitrubiana.

Empero, lo contingente satura su estética; por ejemplo, en su voluntad antitectónica, expresada en sus investigaciones estructurales.

Las ideas desarrolladas en torno de ciertos elementos estructurales -como las cáscaras de sección mínima o el recurrente uso de estructuras casetonadas- como el proyecto para la fábrica Iggam, en Córdoba, de 1962 o el llamado "Monumento- a construirse en Berlín" (en realidad, un centro religioso-cultural) de 1964- expresan un tipo de investigación basada en el desarrollo de una arquitectura/indeterminada de agregación de inexistentes criterios de bordes o límites periféricos estrictos. En este sentido, y quizás a diferencia de los planteos de Mies, la disolución material en elementos repetibles mínimos, contribuyen al montaje de un lenguaje flexible, incluso con apariencia de objeto en "proceso de generación". La idea de contingencia emergería, en este aspecto, como vinculada al concepto de "obra abierta", concepto justamente crucial en los diferentes soportes

Zodiac dedicado a la obra de Williams (op. cit. nota 11). El reportaje tenía como propósito obtener comentarios de Williams sobre el proyecto para el Pabellón Phillips que había desarrollado Le Corbusier para la Exposición Internacional de Bruselas, de 1958.

En esa nota Williams comenta la actuación de Xenakis en el proyecto y señala la articulación del mismo con la propuesta metodológica de un "poema electrónico" de Edgar Varese. Williams demuestra conocer bastante las relaciones entre geometría y música electrónica y recalca el hecho que cuando visitó a Le Corbusier, en 1947, éste le había manifestado su admiración por la obra de Varese, por entonces, ya residente en USA.

El Pabellón Bunge y Born, de 1966, tiene muchas relaciones con el Phillips, sobre todo en lo relativo a la coordinación entre espacialidad y espectáculo audiovisual, una temática que AW afrontaba desde 1943, con sus trabajos para la Sala del Espectáculo Plástico y del Sonido en el Espacio.

estéticos de varios artistas modernos.

Por otra parte, es conocida la afición de AW al desarrollo de varios proyectos de carácter "consumible", clásicos proyectos de la modernidad, en los que la peculiaridad de su función o la supuesta limitación temporal de su tiempo de uso, permitía mayores audacias proyectuales. Buena parte de estos trabajos constituyen, aunque ya no existan, la expresión concreta y construida de la poca obra ejecutada de AW: en tal sentido, señalamos los siguientes trabajos:

*1949:Exposición "Arquitectura y Urbanismo de Nuestro Tiempo" (ver nota 8, arriba).

*1956-7:Departamento De Ridder, Av.Alvear 1491.

*1960:Departamento Pirovano.

*1962:Local comercial en la Av. Alvear.

*1963:Remodelación departamento en la calle Gelly Obes.

*1963:Remodelación de dos pisos en la calle H. Irigoyen 1782.

*1964:Remodelación de la residencia estudiantil en Zavalía 2048.

*1966:Remodelación de local y proyecto de pabellón de exposiciones para Olivetti.

*1966:Pabellón de exposiciones en la Sociedad Rural para Bunge y Born.

*1967:Remodelación del piso 15 del edificio de Av. Libertador 3672.

*1977:Remodelación del Departamento Pirovano.

*1977:Remodelación oficinas SACAFI.

La mayoría de estos trabajos, como el departamento Pirovano o el "stand" de Bunge y Born, fueron asumidos como oportunidades de desarrollo de las ideas proyectuales de Aw, con drásticas innovaciones de función.

El departamento Pirovano estaba planteado en un sólo ambiente,

en el cuál unas cortinas colgantes definían transitoriamente sub-ambientes de privacidad dentro del espacio general, el cual a su vez, estaba reticulado en su cielorraso, de tomas que permitían con diferentes "spots" móviles, variaciones de iluminación. El concepto de "contingencia" aparece, próximo al de "puesta teatral", en esta obra.

El "stand" Bunge y Born constituyó un objeto de espacialidad virtual, conferida con las altas bóvedas, el cual, en rigor, era una especie de soporte físico para la proyección de un audiovisual con 9 proyectores, en una propuesta de exhibición que también fue asumida y diseñada en el estudio Williams. Aquí, la idea de "contingencia" del hecho arquitectónico, se aproxima a la temática del diseño de un evento o espectáculo.

Estos conceptos desmaterializantes también serían aplicados por AW para una revisión sustancial de otros temas clásicos, como lo fue su proyecto de "Monumento a construirse junto al Teatro Colón", de 1972, que era un conjunto de picas verticales de cristal y mármol sobre las cuáles se desarrollaban unas formas virtuales en base a proyección de rayos "laser". El Santuario de Fátima, en Pilar, proyectado en 1967, aplicaba, bajo la utilización, una vez más, de la serie de módulos de bóvedas cáscara, una profunda revisión del acto litúrgico católico. Al proponer un templo únicamente techado y laterales abiertos que eventualmente serían cerrados con diversas telas. La entera disolución de la tan clásica, en un templo, idea de "pared", suponía una concreta aplicación de la idea de "contingencia", en el sentido de restringir la funcionalidad religiosa a la proposición de un recinto mínimo, el cuál, dentro de los cánones del vanguardismo moderno, debía plantear otros códigos, por cierto inusuales, para el acogimientos del ritual correspondiente.

Importa anotar aquí que el concepto de "contingencia" no supone, por una parte, una apelación a la transitoriedad o el consumo, o un reconocimiento a la supuesta inexorabilidad de

la obsolescencia de un objeto arquitectónico. En este sentido, AW, aún en esos proyectos de "corta duración" –como un local comercial o un "stand"– propone una materialización rigurosa u una perfecta constructibilidad, si bien admítela posibilidad de agudizar la experimentación tecnológica. No declinar la calidad fáctica de esos objetos lo conecta estrechamente con similar enfoque en la obra de Mies; en ese sentido el pabellón de Barcelona constituiría una obra verdaderamente paradigmática.

Por lo tanto, si lo contingente no tiene que ver con la precariedad degradación del material, aparece más bien, una puesta en duda de la "larga duración" (histórica) de los usos o las costumbres institucionales. La proposición de un juego complejo de usos (y fruiciones o consumo) alrededor de un soporte arquitectónico "duro", hace resaltar un cuestionamiento del modo usar (y del modo de percibir) un objeto de arquitectura. La desestabilización en la recepción - o la aleatoriedad virtual de las lecturas posibles de un objeto "enrarecido" o complejizado por la multiplicidad de sucesos o eventos que se desarrollan o pueden desarrollarse en él - impone un marco de contingencia, e incluso de reconocimiento de una peculiar historicidad en la experiencia de uso de estas propuestas. La iglesia "dual" -la iglesia de peregrinación abierta y superior, que contiene a la iglesia de congregación interior e inferior- planteada en Pilar, no supone solamente una transgresión en la formulación de la función y de la expresión de la función, sino una apelación estética a la necesidad histórica de resolver de otra manera la problemática formal del tema. Y esta necesidad histórica (que es la conciencia del programa vanguardista) no vacila en poner en crisis, radicalmente, paradigmas arquitectónico sustanciales a la aprehensión misma de la necesidad que el edificio busca satisfacer (como la centralidad, la tectónica, la sensación de recogimiento abarcativo, la suspensión neta de

la relación exterior-interior, etc.). En ese plano de invalidación de la clasicidad de conceptos arquitectónicos (y de la ortodoxia en la recepción—por el uso—de lo que propone el objeto) es que se sitúa esta singular tematización de la contingencia que propone reconocer como relevante en la arquitectura de Williams.

4. Anexa a esta forma de interpretar la "demanda" que hemos comentado como respuesta basada en la noción de "contingencia", debe hacerse una primera consideración del sistemático fracaso en la concreción de las propuestas. Es evidente que los términos, a veces directamente revulsivos, en que AW repondría los datos de un programa de necesidades, establece una primera explicación de la inviabilidad de las obras.

Hay muchas situaciones en las que pueden constatarse fracasos inherentes a una incapacidad ubicable en el problema del "consumo" de las propuestas: éstas, superaban o transgredían ciertos marcos de expectativa cultural, aún en su connotación de vanguardismo, y por lo tanto, implicaban renunciaciones expresas de los comitentes a concretar las obras. Este tema —el de la resistencia en el consumo de las propuestas— ya lo retomaremos más adelante, pero ahora nos interesaría indagar la cuestión en el plano de la producción; esto es, en el plano de la postura enarbolada por AW en su trayectoria.⁵ En examinar las condiciones materiales en que se desarrolló; el trabajo de Williams —y su eventual falta de necesidad de realizar trabajos no deseados— es indudable reconocer una actitud de renuncia programática o expedita a determinado tipo de concesión fáctica a las demandas de un proyecto. Esta actitud de renuncia supone, en su práctica, un proyecto de autonomía; la fundación de una clase de estatuto productivo en donde fuera posible manejar las condiciones de la racionalidad del proyecto.

Este proyecto de autonomía se apoyaba, como vimos, en una inicial revisión a la dimensión programática del encargo, con elementos que incluyen posturas de crítica al funcionalismo imperante en parte de sus épocas de trabajo. Tal postura crítica, en ocasiones, pudo esgrimirse como consecuencia de una manera de pensar o razonar el problema del tema a resolver, desde una cosmovisión tematizada por el pensamiento científico y tecnológico. Hay una enorme confianza en el desarrollo provisto por la innovación tecnológica, en la base de algunas maneras con que Williams intenta revisar las ortodoxias funcionales, y aún la naturaleza cultural institucional que está en la base los programas. Este matiz utopista forma parte de cierto linaje de "tecnólogos" de la modernidad, como Fuller o Waschmann o las propuestas de la escuela de Ulm²¹.

Sin embargo, pensamos que el carácter de su sistemática actitud de renuncia frente a lo productivo, entendido como postulación de un carácter autónomo de la práctica proyectual, se apoya en dos aspectos interconectados. En primer lugar, la postura estética vigente en toda su trayectoria, acerca de trabajar con el máximo rigor minimalista. En este orden, Williams aparece como un artista moderno, abstracto, que "debe" hacer arquitectura, que ha seleccionado la arquitectura como si fuera un "género".

Si se examinan, por ejemplo, las 4 láminas de fondo negro, que ilustran los dos alzados y las dos plantas del pabellón Bunge y Born:(obra de 1966)²², se advierte esa casi total autonomía de la calidad "per se" de esa serie de objetos gráficos, respecto del problema arquitectónico que proponen satisfacer:

²¹ El pequeño texto de Max Bill, en el célebre número de Zodiac (ver nota 11) establece la relación con la obra de K. Wachsmann, "aun infortunadamente irrealizada". La Escuela de Ulm, seguramente a influjo de T. Maldonado, lo invitó en 1959.

²² Hacemos referencia a las 4 láminas que están publicadas en el libro-catálogo "Amancio Williams", publicado por la Rizzoli-Harvard University, Cambridge, 1987, edición al cuidado de J. Silveti. Las láminas figuran en la página 53.

si bien, es una peculiar clase de trabajo arquitectónico que, como en el pabellón miesiano para Barcelona, parecería admitir al máximo un tipo de investigación plástica "pura", se expresaría aquí, un tipo de condicionamiento interno del artista que impone a la eventual materialización de la propuesta severas restricciones emanadas del rigor minimalista procurado. Ese rigor posible técnicamente en el proyecto y en su diseño gráfico, no fácilmente puede trasponerse a la materialización, engendrándose dificultades, a veces insalvables, cuando no se declina una cierta adaptabilidad del proyecto a las condiciones de su construcción efectiva. Se sabe cuánto se ufanaba Williams de la precisión obtenida en la obra de la Casa del Puente: menos de 0,5 cm. de error en la estructura y menos de kg. 0,02 cm. en la piezas delicadas.²³

La otra condición que detectamos como sustantiva en función de agudizar la tendencia a la renuncia a la materialización de la propuestas y la enfatización en la autonomía del proyecto, es la marcada fidelidad que Aw exhibe respecto del desarrollo de ciertas series tipológicas. Como antes dijimos, parece que en Williams hubieran importado más la consecución de algunas ideas de obra en obra que la solución inherente a la especificidad de cada obra. En ocasiones, los excusas o puntos de partida, para la continuación de sus trabajos proyectos -en tanto encargos del clientes concretos- parecen meras excusas proyectuales seriados rayanos en ejercicios totalmente abstractos. Esta actitud es, por ejemplo, evidente, en la serie de trabajos ordenados por el concepto de doble cubierta, en la cual se operan dos tramas independientes: una, de módulos funcionales y relativamente cuadrículada, en la que se resuelve el programa funcional del tema; otra, de módulos de cubierta solucionados con las célebres bóvedas de sección mínima, en una trama normalmente autónoma de la anterior. La

²³ Estos datos constan en el texto citado AW: DA, página 16.

bóveda se diseñó en el año 1951²⁴ y el sistema se aplicó, entre otros proyectos a los 3 hospitales correntinos (Curuzú Cuatiá, esquina y Mburucuyá), desarrollados entre 1948 y 1953, a una estación de servicio en Avellaneda (1954), a la Escuela Industrial de Olavarría (1960), al Supermercado Textil de Bernal (1960), a la casa Di Tella, en Punta del Este (1961), al Monumento a Alberto Williams (1962), al Santuario de Fátima (1967) y al Pabellón Bunge y Born (1966). La escuela, la estación de servicio, la casa y el pabellón, tienen todos, casi las mismas alturas de locales inferiores y de bóvedas, lo que revela esa voluntad de desarrollar los trabajos casi independientemente de sus problemáticas específicas y atento a las necesidades proyectuales propias del desarrollo de la idea. El resultado será, desde luego, otra instancia explicativa de la recurrente renuncia a la concreción de los proyectos, tanto por la no aceptación de los clientes cuanto por la ortodoxia y coherencia tipológica exhibida por el mismo AW.

5. La constatación. Como vimos, de una clase de renuncia a la práctica, devenida de la obstinada postura del arquitecto en relación al desarrollo tipológico de ciertas ideas y a la permanente tendencia a la especialización minimalista del lenguaje, se conecta, como Caras de una moneda, con las difíciles condiciones operacionales, la baja respuesta afirmativa de la clientela con que debió manejarse permanentemente Williams durante su dilatada trayectoria. En efecto, sólo algunos pocos amigos (como Pirovano un reputado "amateur" artístico) o la empresa Bunge y Born, se convirtieron, por razones diversas, en clientes efectivos de Williams. Sólo en el caso del pabellón de exposiciones (que se realizó íntegramente en 90 días) se verificó una respuesta,

²⁴ El proceso de diseño de la bóveda cáscara está registrado en AW:DA, página 25, y también en el texto "Amancio Williams", de R. González Capdevila, edición del IAA, B. Aires, 1955. Página 31.

hoy diríamos, eficiente, en los términos habituales en qué solicita un encargo profesional. La casa paterna, como el mismo AW sostiene con orgullo (ver arriba, nota 23), demandó 430 días de inspecciones (días de 24 horas, acota AW) y 120 viajes de ida y vuelta a Mar del Plata desde la sede del arquitecto en Buenos Aires.

La casa Curutchet, en la que AW tuvo a su cargo la dirección de la obra, demandó dos años para la confección de los planos ejecutivos de hormigón armado y para la construcción de la estructura; periodo efectivamente realizado bajo la conducción de Williams. Luego, según consta en notas del propietario, éste fue separado de la dirección, aparentemente por la citada duración de la obra Williams acota que la dirección ulterior a la suya no respetó sus planos, que habían sido preparados en un todo de acuerdo con Le Corbusier. Sin embargo éste publicó con aparente conformidad, en sus Obras Completas, la obra terminada.

Problemas semejantes se habrían producido, en otras obras, como la casa Di Tella, en Punta del Este, cuya comitencia fue revocada luego de tiempos y demandas del arquitecto que fueron juzgadas extravagantes por los propietarios. El célebre proyecto para la Embajada de Alemania en Argentina, que le fuera encomendado junto a W. Gropius, en 1968, corrió una suerte análoga, aparentemente por las demoras en su desarrollo, lo mismo que ocurriera con el Centro de Promoción Cultural a ser construido en la Estancia Cume-Co, en Pirovano, Buenos Aires, cuyo proyecto, de 1969, tampoco prosperó.

Si bien no quedan muchas constancias respecto de los factores que impidieron el desarrollo de numerosos proyectos, es necesario señalar que no parecía, tal razón, ensombrecer la autoestima del arquitecto, quien parecía encontrar en tal circunstancia pruebas adicionales de la excepcionalidad y Vanguardismo de sus propuestas, afirmando su confianza en las búsquedas emprendidas.

En algunos casos, la inviabilidad de ciertos trabajos, obedecerá a causas de tipo político: por ejemplo, en 1957 le es encargado (por el gobierno de la Revolución Libertadora, hace constar AW) el Plan para el Partido y la Ciudad de Tigre. Tal plan, realizado y aprobado por el Municipio, no fue considerado por las autoridades superiores al año de su realización.

En 1960 realiza, transitoriamente, como monumento al I Congreso Marí-no Interamericano, la cruz metálica de 41 metros de altura, que se erige por 6 meses. Los esfuerzos posteriores para ubicar definitivamente la cruz en el río y luego para erigir una réplica de dicha cruz en la Antártida (ambos proyectos, según parece, encomendados por la Presidencia de la Nación durante 1961) fueron infructuosos. Podría aquí acotarse que Williams gozó de una relativa fortuna en lo referente a la concreción de sus proyectos transitorios, como esta cruz, el Pabellón Bunge y Born o el local comercial de la Avenida Alvear, de 1962: proyectos, paradójicamente temporarios, pero que empero fueron proyectados y construidos con apego a una intención de perduración material y simbólica. Es necesario, en esta nota, aludir al tipo de estética propuesta por Williams, en relación a sus lecturas y fruiciones.

Las posturas de Williams como de otros relevantes exponentes del discurso de la modernidad (Loos, Asplund, ciertas obras de Terragni y de Le Corbusier, etc.), proponen una clase de innovación estilística no desprovista de la intención de reservar cierta calidad clásica a los objetos. Este elemento conservador, de todas formas, extremadamente abierto a las aportaciones devenidas de la tecnología, se demarca cuidadosamente, de otras alternativas supuestamente imperantes o de algún prestigio, en el período 1940-1960: nos referimos, por ejemplo, a las estéticas racional-funcionalistas, de raigambre weimariana u holandesa (digamos, el arco que va de

Stam-Meyer a Oud-Taut), cuyo compromiso, en definitiva político, con ciertas intenciones de solucionar la cuestión de la vivienda social y de atender el problema urbano en base a una organización racional de sus ensanches periféricos, le conferían cierta especificidad histórica y por lo tanto, condiciones para una banalización de sus estéticas. En Buenos Aires, la recepción de esta veta de los lenguajes racionalistas fue efectiva, aunque no conducente a experiencias políticas y urbanísticas equivalentes o semejantes. Pero es evidente que estos linajes estéticos abastecieron el repertorio de algunos arquitectos relevantes locales (como Vilar, Kalnay, Prebisch, Sánchez-Lagos-De la Torre o Dourge), dando respuesta a nascentes necesidades del campo especulativo (los edificios en altura) y surtiendo, en cadenas de reusos estilísticos, los lenguajes de numerosos constructores barriales, en lo que fue, de hecho, una significativa subculturalización de las propuestas originales. El énfasis moral que AW reserva para la verdadera materialización del "Movimiento moderno" busca recuperar una noción de "tradición" abierta a la innovación y no a la repetición²⁵, posición que coincide con el afán de conciliación de cambio y permanencia visible en las posturas corbusieranas y en la arquitectura de Mies (se debería poder ser moderno con arreglo a la máxima de Santo Tomás: "La belleza es el esplendor de la verdad". Y la verdad es la construcción más

²⁵ Aludimos al discurso ante la Academia de Bellas Artes, op. cit. nota 11. La comunidad de intereses con otros arquitectos propios de la "modernidad clasicista" podríamos encontrarla en los ecos que tienen, por ejemplo, el siguiente texto de E. G. Asplund, extraído de su conferencia de 1931, "Our architectonic concept of space": "No deseo sugerir que nuestro conocimiento indica la disolución de la forma constructiva en conexión con la disolución del espacio urbano. En cualquier caso un edificio debe tener una cierta corporeidad masiva. Sin embargo, hay indicaciones para una liberación de la forma constructiva, dé la remoción de la pesadez material y la masa y de una general intensificación de la expresión constructiva que hemos aprendido de los trabajos ingenieriles y del gótico". Lo sugerente es que esta conferencia fue ilustrada con algunas transparencias reproducidas en la reedición del escrito en "International Architecture" número 8, Londres, 1982, página 41-, una de las cuáles es un conjunto de antenas de radio en Angora, Turauíazes decir, una estricta no-construcción, una completa y cabal desmaterialización.

racional, abastecida por los avances de ciencia y la tecnología). El rigor de esta postulación no garantiza éxito social, más bien al contrario: en el discurso señalado en la nota 25 dice, al respecto, Williams: "En la Argentina se dan hombres muy capaces que sin embargo el país no puede absorber, en parte por falta de potencial económico pero sobre todo por la inmadurez del ambiente que no está preparado para recibir el movimiento moderno".

6. La posición de Williams frente a la naturaleza del "Movimiento Moderno" y su creencia de la inmadurez social y cultural para la recepción plena de sus productos no sólo implicaría una caracterización de la sociedad concreta en la que debía trabajar -la de Buenos Aires- sino, extensivamente, una manera autoafirmativa de asumir la condición de "vanguardia" que imponía el desarrollo de las nuevas investigaciones estéticas. Esa imposición, con su carga de renuncia frente a las oportunidades efectivas del campo de la construcción de la ciudad, significaba reconocer la relevancia de las búsquedas estéticas como una sujeción moral superior a cualquier declinación frente a requisitos "espúrees" de la demanda social; tal posible declinación implicaría una inmoralidad, un fallo principalmente no ético. De allí la obstinada voluntad, relativamente optimista, de ofrecer sus propuestas como soluciones definitivas, no entendiendo, a menudo, el rechazo o inviabilidad social que, cuando ocurría, era juzgado como un retraso cultural, un barbarismo, una inmadurez. En estas posturas coincidirá, por cierto, con Le Corbusier y con Terragni²⁶.

Estos enfoques, aunque pueden tener algunas concomitancias

²⁶ Los escritos de Terragni, por ejemplo en relación al proyecto del Danteum (que figuran en "Il Danteum di Terragni", T. Schumacher, Officina Edizioni, Roma, 1980), glosan las diferentes alternativas del proyecto, haciendo coincidir su proceso de estilización y depuración, con la marcha unívoca a la "solución definitiva", versión de aparente inexorabilidad e imposibilidad fáctica de mejoramiento proyectual.

formales en los lenguajes utilizados y en las arquitectura resultantes, van a divergir sustancialmente de lo que hemos identificado como el filón pro-socialista del racionalismo, aquel que encontrara un campo de cultivo fructífero en la Alemania de la República del Weimar. La diferencia será sustancialmente política, en tanto estas formaciones de mayor compromiso socio-político emprenderán, no sin matices utopistas, una revisión de las ideas de institución, programa y función como punto de partida de sus investigaciones. Los trabajos de Meyer o del primer Gropius²⁷ irán en esa dirección y pretenderán deducir una estética de sus elucubraciones político-culturales, si bien esa estética estaba prefigurada en las aportaciones de las vanguardias artísticas (constructivismo, neoplasticismo, futurismo, etc.). De todas formas, un aspecto central de esta posición (que más recientemente ha sido denominada "ala dura del racionalismo"²⁸) es cierta asunción de la heteronomía de la arquitectura respecto de avances científicos verificados en campos propios de la "función". Esta heteronomía intentará acondicionar aspectos del proyecto funcionalista a supuestos avances en campos científicos como la pedagogía, la psicología, el higienismo, la organización industrial de la producción, etc. Tal heteronomía, pocas veces, podrá evitar transferir características enteramente mecanicistas de tales desarrollos disciplinares -como el más ramplón conductismo psicologista- a las decisiones proyectuales, en parte porque tales trasposiciones necesitaban articularse de una manera también mecanicista, acorde con cierto materialismo vulgar que impregnaba muchas posturas político-técnicas. La consecuencia era la proposición, en tono científicista, de un acople entre

²⁷ Nos referimos, por ejemplo, al proyecto de Maeyer para el Palacio de la Liga de las Naciones, de 1929, o los trabajos iniciales de Gropius para la fábrica Fagus o para las instalaciones del Bauhaus de Dessau.

²⁸ La expresión "ala dura del racionalismo" agrupa a los miembros del grupo ABC (Meyer, Stam, Wittwer, etc.) y otros arquitectos alemanes y austríacos de la década del 30; fue utilizada en el número antológico que bajo tal título publicó la revista catalana "20" en 1984.

programas e ideologías, tal que permitiera, desde la arquitectura, supuestos avances en la profundización del socialismo. Un ejemplo casi extremo de este enfoque lo patentiza el trabajo de Guinzburg, en la URSS, y sus fracasos en el montaje de ciertas soluciones funcionalistas como los "condensadores sociales", las cocinas y comedores comunes, etc.²⁹. Paradójicamente estas aportaciones eran recogidas, casi en un tono frivolizante, por arquitectos ajenos a tales elaboraciones ideológicas y más bien interesados en las consecuencias formales-funcionales de las propuestas, como iría a ocurrir con él Le Corbusier de las "Unités" o los Ferrari Hardoy-Kurchan del edificio porteño del barrio Belgrano, instancias ambas de formal o cultural "sovietización", de consecuencias fallidas.

El campo de búsquedas de articulación entre función y progresismo ideológico no necesariamente recayó en experiencias frustradas, ya que buena parte de la arquitectura de Vivienda colectiva de Austria, Alemania u Holanda asimiló muchos avances funcionalistas y logró convertirlos en elementos tipológicos internalizados en la vida social, satisfaciendo, por otra parte, problemas complejos de déficits habitacionales y de integración urbana de grandes capas de trabajadores que engrosaban ciudades europeas en tránsito a su metropolización. Acciones como las de Bottoni en Milán o de Lurgat en París, reconocen experiencias afortunadas, enteramente consumadas en otras gestiones holandesas o alemanas (como el caso de May en Francfort)³⁰.

Ahora bien, la clase de identificación de Williams con las

²⁹ Para tramos significativos de la obra de Guinzburg, veáse el texto de E, Pasini, "La "casa-comune" e il Narkomfin di Guinzburg", Officina Edizioni, Roma, 1980.

³⁰ Los trabajos de Piero Bottoni, en Milán (el desarrollo del barrio Q7, las "unités" de habitación como el imponente bloque del corso Sempione) o las tareas de André Lurcat, en París (los trabajos escolares y de viviendas en el suburbio de Villejuif), son algunas muestras individuales de prácticas racionalistas, en estos casos, articuladas a explícitas militancias políticas (en los respectivos Partidos Comunistas)

posturas de la modernidad diverge enteramente de este racionalismo funcionalista y de alguna forma identificado con las innovaciones culturales y políticas propuestas por la irrupción del socialismo. El trabajo de Williams se asume en el propósito de formar parte del montaje de los nuevos lenguajes que desarrollaban los participantes de las vanguardias artísticas modernas.

Como en los casos de Le Corbusier, Loos o Asplund³¹, AW no participa del criterio de un proyecto heterónimo respecto de saberes supuestamente más legítimos que el de la arquitectura y externos a ella. El caso más elocuente es su inveterada propensión a asumir la cuestión de lo funcional como un aspecto inherente al propio trabajo innovativo del diseño, desestimándose supuestas legitimaciones que provendrían de tematizaciones ajenas al proceso puro del proyecto. Por ejemplo, en la Casa del Puente, dispone un estar que tiene 28 metros de largo por 4 de ancho: es decir, una consecuencia de las exigencias de unidad que devienen de la lógica del proyecto, pero que suponen una tajante transgresión a todas las características funcionales (culturales y fácticas) propias del espacio tipo que procura resolver. Los hospitales correntinos innovan drásticamente en la organización circulatoria y de disposición de las habitaciones, pero no como eventual respuesta de avances en la teoría hospitalaria sino meramente como consecuencia proyectual de disponerse de

³¹ Los enfoques de Le Corbusier, Loos y Asplund, entre otros, fueron siempre marcadamente resistentes a cualquier transferencia de saberes supuestamente aportadores de una base más científica a las prácticas de la arquitectura. Concebían ésta como una disciplina más bien artística, situada en el desarrollo específico y original de terminadas formas de proyectación, con la expectativa de presionar culturalmente en sus respectivas sociedades, buscando una suerte de ejemplariedad para la modernización del gusto por otra parte, se sintieron capaces de procesar las problemáticas nuevas de la función esto es, la elaboración de solicitudes técnicas más complejas para determinados elementos del equipamiento social- y también para absorber las ofertas innovativas devenidas del desarrollo tecnológico. Recuérdese el "elogio del cloaquista" que hace Loos (también lo hará, en otros textos de los años 30, Fuller), reconociendo una clase de innovación que había que incorporar, como ingrediente nuevo, a las cuestiones del proyecto.

una virtual quinta fachada -la superior- al haberse propuesto la utilización del doble techo, recurso a su vez justificado climáticamente, pero que era un elemento formal caro en sus desarrollos tipológico ya que antes y después de esta obra lo aplicará a temáticas muy diversas y a localizaciones distintas desde el punto de vista ambiental. Hay, por lo tanto, una incorporación del problema de la función a las Operaciones propias del trabajo proyectual. El proyecto no comienza como una organización física tendiente a abastecer o dar soporte a necesidades estipuladas por una "razón programática" externa, sino que los aspectos funcionales forman parte de la propia investigación y a veces resultan deformados o afectados por una lógica más bien referente a las cuestiones de la totalidad o integridad de la forma en cuya búsqueda -tan característica del Arte Moderno- se orienta el objetivo principal del trabajo de proyecto. Advirtamos que esa es asimismo la técnica proyectual de Mies, el cuál tiende a instalar determinadas funciones en una corta clase de "recipientes" que son los que surgen de sus exigencias experimentales de proyecto (en rigor: maneja dos "envases": el pabellón y la torre³²). La cuestión proyectual así, impone la solución de la función dentro del problema principal que es la esencialización de la forma tipo.

7. El rechazo a la heteronomía de la función y la tecnología en beneficio de una ampliación de la autonomía de la actividad proyectual demarcan, como vimos, a Williams como perteneciendo a un grupo de modernistas preocupados en una profundización de la investigación lingüística y separados de otra compleja corriente en que aquellas circunstancias de heteronimización de la práctica arquitectónica estaban implicando, en los

³² En el número monográfico de la revista "international Architecture" dedicado a la obra de Mies van der Rohe (1985) se organiza una detallada sistematización de sus obras significativas alrededor de estas dos tipologías básicas del bloque y la torre.

términos de una supuesta mayor inserción en el debate político, otro enfoque de consecución de la modernidad. Paradójicamente esas diferentes postulaciones no necesariamente afectarían semejantes diferencias en los materiales proyectuales, tal que, por ejemplo, pueden pertenecer a un linaje formal común propuestas tan opuestas, en lo programático, como el Instituto Lenin, de Leonidov o la Peterschüle de Basilea, de Meyer. La complejidad artística y cultural que presenta la Modernidad define estas posiciones, pero tal vez deba reconocerse una connotada marca del grado que obtuvieran las investigaciones artísticas en torno de comunes resultados de lenguaje una de las características que permite aceptar la historicidad —en tanto determinación de un "zeitgeist" específico— de la producción proyectual moderna: historicidad pues en tanto "identidad", o sea, homogeneidad lingüística. Se puede aceptar que existen, en la Modernidad, diferentes procesos de producción del lenguaje —incluso, diríamos, signados por diferencias ideológicas y metodológicas—, pero, a la vez, una cierta homogeneidad en los productos, dentro de lo que supone el campo racionalista—funcionalista.

En esa diversidad de procesos —o procedimientos de producción de los objetos artísticos— el posicionamiento de AW es suficientemente complejo como para situarlo dentro de una veta específica de la modernidad. De diversas formas hemos comparado aspectos del trabajo proyectual de AW con algunas tareas afrontadas por Le Corbusier, Mies, Terragni; Gropius, Asplund, etc. Un perfil que globaliza, en cierta forma, ese conjunto de semejanzas —y por lo tanto, permite situar el trabajo de Williams dentro de una determinada corriente de homogeneidad al menos metodológica— es el de la adscripción a un programa de modernidad clasicista", término ya acuñada en

ciertas teorizaciones.³³

Importaría, en este punto, desarrollar el concepto de "clasicidad" en la obra de Williams, dentro de su adscripción rigurosa a lo moderno.

En principio, este concepto remite más bien a la recuperación de ciertas estrategias proyectuales específicamente clásicas, antes que a las manipulaciones revivalistas organizadas desde el estamento academicista de fines del siglo XIX. La contraposición a tal academicismo —ejemplarmente visible en Le Corbusier— implicará programáticamente la destrucción de una clase de unicidad de la obra basada en los términos albedriados de nitidez de contorno, segregación tajante de un tejido urbano, monumentalidad compositiva, carácter "cerrado" del objeto, noción de "belleza" como adscripción a un canon no de partes compositivas sino de todos compuestos, etc. En rigor, básicamente, el desarrollo de las investigaciones plásticas del cubismo (Léger, Braque, Picasso) no supondrían un rechazo global de un mundo objetual a representar (y por lo tanto, en extremo, no suponían tampoco un abandono absoluto del concepto de "mímesis") sino una innovación en la destrucción de la unicidad de la cosa, un interés en el descomposición y en el valor artístico atribuido al procedimiento antes que al resultado.

El embate sobre el concepto de "obra cerrada" no implicará por lo tanto, sino un procedimiento, apoyado en la analiticidad, que tiende a la descomposición del objeto (representación) y a una nueva recomposición en el objeto artístico que instaura una "legalidad" estética nueva en el mundo real.

Williams, dentro del campo de los arquitectos; modernos interesado en ese pasaje de la forma cerrada a la abierta adscribe a estas técnicas de producción de objetos, primero,

³³ Véase, al respecto, el número monográfico de "Architectural Design", editado en 1985 alrededor del tema "Modern Classicism", al cuidado de Ch. Jencks.

restableciendo un espacio de autonomía del trabajo proyectual (que puede, mediante la renuncia a la concreción efectiva del objeto construido, oponerse a la férrea determinación de la función que, según Hegel impedía la absoluta legitimidad de la arquitectura como Arte) y, segundo, aplicando estos procedimientos analíticos a su material de referencia: si este material es, en la pintura, la realidad, a re-representar mediante estos procedimientos descriptos de descomposición; en la arquitectura la referencia en el sistema de respuestas sancionadas por la Historia, a la satisfacción de ciertas necesidades funcionales y monumentalidad simbólica interna, acondicionamiento de la naturaleza, organización de ámbitos materiales para un existir-situado, etc.). La postura clasicista en AW se torna así, de respeto a los elementos históricos que formando parte de un repertorio, se ofrecerían como punto de partida para una clase de operaciones proyectuales basadas en su análisis, su recomposición, su puesta en disponibilidad a los efectos de materializar la destrucción de la "obra cerrada", etc.

De allí, la posibilidad de encontrar en el trabajo de AW, una permanente actitud de identificación elementarista por ejemplo, en la investigación y desarrollo de un módulo básico estructural, en la disolución neta de componentes como techos, pisos-plataformas, elementos divisores o separadores, manipulados como unidades, primero de descomposición de ciertas estereotipicidades; segundo, como componentes objetuales, mediante su diverso ensamblaje, de la clase de objetos abiertos que suponían ser sus proyectos.

En esta técnica que implicaría la identificación analítica de un determinado sistema de componentes, prevalecen ciertas actitudes clasicistas. Por ejemplo, la extrema voluntad de establecer rigurosamente carácter esencial a dichos componentes, una voluntad tendiente a dejar componentes tipológicos definitivos e inmutables: entendamos aquí que se

trata de una voluntad, o sea un proyecto, una aspiración de inmutabilidad doble en la consecución de lo esencial, que supuso, en la tarea de AW, no llegadas sino permanentes tránsitos. En el espacio de su experimentación, en el tiempo de su dilatado trabajo proyectual de laboratorio, se percibe, latente y operante, el deseo de obtención de esos elementos definitivos.

También encontramos en Williams un espíritu de clasicidad definible como huida de lo fungible o consumible de unas formas. A pesar de lo que ya habíamos definido como su aspiración moderna de pretender manejar lo contingente de un hecho arquitectónico (en su interés por el espectáculo en el uso de sus arquitecturas, en su intención de obtener "performances" equivalentes a interpretaciones de temas musicales- en la fruición de sus pocos objetos materializados), aboral también deberíamos reconocer en su trabajo de elementalización esencialista y en su recomposición en clave de "obra abierta" con un cuidadoso equilibrio de la abstracción, una determinación de resistir la velocidad del cambio histórico signado por la rapidez de los consumos de los productos epocales. Esa aspiración de suspender el fragor del consumo, de huir de una historia acelerada, es también un dato de clasicidad, en tanto instalación en paradigmas "largos".³⁴

8. La recurrencia a una impostación clasicista, vista como negación o resistencia al desgaste temporal, supone en la arquitectura de Williams, una apelación a la deshistoricidad, una intención de desvincular la obra -aún con sus características de rigurosa contemporaneidad, e incluso de

³⁴ Una alusión al paradigma "largo" es la provocativamente propuesta por Loos cuando afirma que los únicos temas "perennes" de la arquitectura (en tanto resistentes a cualquier clase de consumo) son la tumba y el monumento, afirmación que, en todo caso, se remite a la ortodoxia hegeliana en cuanto a considerar una verdadera autonomía del trabajo artístico en aquellas situaciones lo más desprovistas de exigencias o solicitudes funcionales.

vanguardismo anticipatorio, por ejemplo en la utilización de los recursos tecnológicos como las aleaciones livianas, etc.- de un contexto de degradación implícito en la pertenencia a un momento determinado del gusto. Los diferentes "superávits" que saturan la mayoría de los proyectos de AW, constituyen, en lugar de desbordes próximos al barroquismo ornamental (que califican, por ejemplo, la obra de Scarpa³⁵ y su apoteosis de "lo artesanal"), modos de exaltación de valores clasicistas que garantizaran efectos del deshistorización. Me refiero, por caso, a la cuestión de la escala y en ella, a cierta manipulación de lo espacial como resonante en un plano, no funcional y si simbólico, monumental o aúlico, aún mediante el manejo de recursos compositivos específicamente modernos. Hay una categoría de "exceso", manejada de manera de no tener consecuencias signicas monumentales (o de severa reminiscencia de equilibrio): las grandes áreas abiertas, desplegadas bajo las cáscaras de los hospitales correntinos evocan la organización casi religiosa de las grandes explanadas y "temenos" griegos; no será tampoco casual que estos vastos sucedáneos de las tipologías de patios de acceso alojen, asimismo, en las románticas alusiones que también interesaban al Le Corbusier del Plan Voisin, a aviones y otras máquinas voladores, también sucedáneas contemporáneas de las obras de arte escultóricas dispuestas en diferentes "clous" de las composiciones clásicas. El alto bosque de cáscaras y finas columnas, sobrecogiendo las ajustadas construcciones cúbicas estrictamente funcionales, también opera como una imagen excesiva, proponedora de una clase de entidad espacial signada dramáticamente por la externidad. La escuela industrial de

³⁵ Una importante exposición acerca de la especificidad del "oficio" de la arquitectura como relacionada al problema del ornamento y referida a la obra de Carlo Scarpa puede encontrarse en el artículo de F. Dal có, "El oficio del arquitecto. Carlo Scarpa y la decoración", aparecido en español en la "Revista de Occidente" 42, Noviembre de 1984, Madrid, página 57. Se plantea además, un conjunto de conexiones con aproximaciones místicas u orgánicas al problema del proyectó; en Suma, una posible antagonización del paradigma racionalista inorgánico.

Olavarría o la casa de Punta del Este, despliegan también una imagen; connotada por el exceso, en tanto el abundamiento de una especialidad que exagera las necesidades de lo circulatorio, termina por provocar una turbadora reducción del concepto edilicio al de una compleja masa espacial donde lo funcional queda recluido en cubículos estrictos y el "carácter" del edificio emana de la exageración: exageración de los planos circulatorios (de la disolución de circulatorio en elementos no funcionales, como plataformas fluyentes hacia la exterioridad total del edificio)t exageración del cubaje aéreo virtual del espacio definido por los dos sistemas de cubiertas, etc. La relación entre envolvente y núcleo funcional: entre orden períptero y "cella" si quisiéramos terminar la analogía con las tipologías clásicas—termina de resolver la ecuación de pertenencia a una deshistoricidad clásica junto a una radical manera moderna de destruir el concepto académico de "obra cerrada".

La forma de articular columna y bóveda que desarrolla Williams en esa pequeña serie de obras formada por' los hospitales, la escuela industrial y la casa en Punta del Este testimonia elocuentemente esta doble solicitud de modernidad y clasicidad. La ligereza de las cáscaras y la exigua sección de las columnas de planta redonda quedarán aún más desmaterializadas por el angostamiento articulado del encuentro, que opera como negación de la tectónica convencional. Esa ligereza y antitectónica, unidas al "flameo" de las dobles curvaturas de las bóvedas, agudizan la ambigüedad de una proyectación tensada por igual, en intereses hacia lo esencialmente clásico y lo radicalmente moderno. Es esa ambigüedad lo que obtiene —como en el "Danteum" de Terragni o Enskade de Asplund—el pasaporte a la deshistoricidad de la estética trabajada, no por situarse fuera del tiempo sino por complejizar extremadamente la recepción del objeto y comprometer una fruición difícil de ser

erosionada por una obsolescencia del gusto.

Diremos, por último, que la conciencia de una estética lanzada a una voluntad de deshistoricidad (la voluntad del "modernismo clasicista") encontrará una expresión peculiar en el estilo de representación de los objetos de Aw: un estilo abstracto, lineal, antianecdótico, casi científico (los dibujos son semejantes a los dibujos industriales). En suma, si comparamos las semejanzas de dibujos separados por 50 años, se comprobará asimismo, una vocación de deshistoricidad (como negación en las contingencias de las modas del representar) también en las formas de representación extremadamente didácticas, antisubjetivas.³⁶

9. El perfil desarrollado por la propuesta proyectual de Williams, dentro de un tiempo y contexto específicos, lo sitúa en el ámbito de un ejercicio de modernidad que no buscará ceñirse a términos regionales.

En ese sentido, la pertenencia de AW sino a un ámbito específico del campo intelectual, a esa peculiar atracción por las formas cosmopolitas tan común a buena parte del vanguardismo porteño, lo ubica fuera de toda tematización acerca de la posibilidad de una contextualidad específica o regional. Integra así, ese selecto conjunto de operadores culturales y artísticos -Borges sería su paradigma- para quienes resulta natural ejercer sus prácticas en el marco de una axiología universalista. Las oposiciones entre prácticas y productos cultos y populares han tendido a presentar de manera extremadamente polar la cuestión y en cierta forma, ahora es más pertinente, por una parte, una imagen de mayor

³⁶ Una postura reduccionista o esencialista sobre el tema de la representación arquitectónica está expuesta en el texto de G. Grassi, "Una opinión sobre el dibujo", incluida en la antología "El Oficio de la Arquitectura y otros escritos", E. G. Gili, Barcelona, 1980, página 190. Esa desobjetivización de la representación, esa reducción a componentes de estricta condición descriptiva, ajena a lo anecdótico de una época y/o lugar, se podrá reconocer también en los dibujos de Hannes Meyer y más contemporáneamente, en los trabajos belgas de M. Culot-L. Krier o en los del grupo vasco de J. I. Linazasoro y M. Garay.

homogeneidad en la producción cultural signada por las matrices antropológicas nacionales tanto por su desarrollo político-cultural dependiente, como, por otra parte, reconocer en la actividad cultural de Buenos Aires entre los años 1930-1970 un protagonismo sino central al menos formando parte de los focos emisores de lenguajes contemporáneos, no meramente reflejándolos de manera imperfecta.

Williams pareciera acogerse a esa segura condición de emisión metropolitana que supone la actividad cultural de Buenos Aires, a veces, un tanto tácticamente hipervalorada por personajes de expectativas de protagonismo, como Le Corbusier, pero en todo, caso, con las condiciones materiales, sino las ideológicas, que permitieron el forjamiento de las experiencias del acogimiento de expresiones de modernidad por los años apuntados. Es cierto que la postura que pudo desarrollar Williams tiene bastante que ver con el reconocimiento de unas condiciones ambientales excepcionalmente favorables al desarrollo de discursos de abstracción tanto como difícilmente referibles a la posibilidad de expresiones de corte floklorizante, al menos, sustancialmente, en las artes plásticas y en la arquitectura. Los trabajos que Williams desarrolla para lugares concretos como la Pampa (citamos los siguientes 1944, Casa en Escobar; 1945, Casa en el campo en Gral. Pueyrredón; 1969, Centro de Promoción Cultural en Pirovano), el Delta (1948-9: Barcos iglesia, de catastro sanitario y de sanidad preventiva; 1951: Casa en el Tigre; 1953, Casa en el Delta; etc.) o los proyectos de hospitales en diferentes sitios (los 3 hospitales correntinos, el proyecto del hospital de Orán, concurso de 1969) son todos ejercicios en los cuáles la condición contextual esta reducida en términos abstractos, en los cuáles queda facilitada otra adicional autonomía del proyecto.

Otros proyectos parecen ser llevados, deliberadamente, a una condición de abstracción y generalización tipológica que por

una parte, lo extrañan de sus requisitos originarios y lo convierten en soluciones generales y cosmopolitas. Es el caso de las "Viviendas en el espacio", el que originalmente fuera un encargo concreto para un lote de 14,50 metros de frente, en la Avenida Independencia, de Buenos Aires (1942) y que fuera llevado a distintas instancias de generalización, modelización, etc. (Proyectos de 1943 y de 1980: es decir, elementos para una continua elaboración a lo largo del tiempo y con un verdadero carácter de utopía, como no-lugar). Lo mismo ocurrirá con la Sala del Espectáculo Plástico y del Sonido en el Espacio: el proyecto de 1942 es una investigación desvinculada de una implantación o un funcionamiento urbano específico: es como una máquina (asemejarle al concepto del Totalthater de Gropius) ajena a un lugar u un tiempo y solo asociada a unas funciones las teatrales o del espectáculo) que de todos modos resultarán radicalmente transformadas. Los célebres foto-montajes de la instalación efectiva de este artefacto en algún lugar (el río, el borde del río, el parque 3 de Febrero³⁷) lo asemejan fuertemente con la imaginería de las naves extraterráqueas tan en boga en los años 50 y 60 v casi, paradigmas del no-Lugar.

El proyecto de Aeropuerto de Buenos Aires (19455 está deliberadamente formulado como una idea genérica, vinculable a las condiciones peculiares del río, pero con una voluntad de erigir nuevamente esta propuesta en solución paradigmática y definitivas³⁸. El edificio suspendido de oficinas es, en su

³⁷ En el texto editado por T Silveti (op. cit. nota 22) constan en las páginas 18 y 19 dos de esos foto-montajes casi surrealistas.

³⁸ La publicación más extensa del proyecto para el Aeropuerto de Buenos Aires consta en la revista "La arquitectura de Hoy", número 4, Buenos Aires, Abril, 1947, páginas 60-79. Se trata del célebre número de la versión local de la prestigiosa revista francesa, dedicado "in extenso", a la presentación del Plan para Buenos Aires, de Le Corbusier. El artículo es muy sugestivo por la forma en que presenta el proyecto y los términos deliberadamente abstractos o conceptuales de su caracterización. Allí se reconoce el valor indicativo de las opiniones previas de Le Corbusier en el Sentido de avalar esta localización. Williams muestra además, una serie de imágenes de arquitectura y construcción contemporáneas que supuestamente confluyen o aportan a sus ideas arquitectónicas. Entre ellas figura la

primera versión de 1946, la respuesta específica a una localización concreta, la esquina de Paraguay y Esmeralda, que todavía hoy (1990) permanece baldía. Sin embargo, la propuesta derivó hacia una investigación tipológica, ajena o indiferente a su emplazamiento concreto, independizada de exigencias normativas específicas y localizadas, traspuesta a otras elaboraciones, como la presentación que en 1958 obtiene el 5º premio del edificio para la UIA, en Catalinas Norte. La intención por así decir, cosmopolita del autor, se reivindica en esa permanente tendencia a des-localizar sus obras, a convertirlas en variantes compositivas teóricamente aptas para su instalación en cualquier sitio, y, desde el punto de vista de las proposiciones de lenguaje, en cualquier tiempo. La transformación de la manzana de los Mercedarios en Córdoba (1948) es otra prueba de esta modalidad, en este caso mucho más audaz por las características históricas y el fuerte "contextualismo" del área, lo cual no es óbice para evitar una respuesta como la que produce AW, de planta libre, pabellón laminar o bloque y la inédita solución de un claustro en altura. La Casa en Munro, de 1952, es otro tema en el que las características; específicas de un encargo en un sitio concreto, se abstraen, incluso en la forma de representar –unas vistas perspectivadas–, de sus condiciones originarias y su modestia programática (una pequeña Casa de dos dormitorios con un local comercial) para avanzar asimismo en su conversión en solución paradigmática aunque sin afrontar la cuestión del emplazamiento entre medianeras sino tomándolo como un elemento más de abstracción.

10. Es preciso discutir inmediatamente a continuación del ítem anterior, una temática que parece suponer un polo dialéctico de lo allí tratado. En efecto, si podemos sostener, como

reproducción del Puente de Salginatobel, en Suiza, de Maillart, indudablemente una fuerte influencia en su proyecto para la Casa del Puente.

hicimos, que AW, en una época específica de la vida de un centro cultural como Buenos Aires, desarrolló, en nombre de su visión de la modernidad y de las características de innovación estética vanguardista, una praxis cosmopolita o sea ajena a una específica pertenencia a un ámbito cultural regional, ahora podríamos, desde otro enfoque, inquirir sobre los términos de esa pertenencia, sobre la posibilidad de formular un discurso "apropiado" aún con el rigor de un universalismo supuestamente fiel a las ortodoxias de la modernidad. Desde ya, como lo adelantamos, ser moderno en Buenos Aires alrededor de los años 40 imponía uno; términos de cosmopoliticidad inherentes al rol que, al menos como consumidores, le cabía a Buenos Aires en esa época. Si Borges, en una literatura que se pretendía de vanguardia, podía esgrimir una plena posición de cosmopoliticidad (incluso ironizando sobre los materiales temáticos supuestamente factibles de dar curso a temáticas regionalistas), Güiraldes se hacía cargo del proyecto costumbrista no sin connotarlo de los elementos que pretendían exaltarlo a categorías -infructuosas- de universalismo. Por lo tanto, al nivel de los discursos estéticos, e las poéticas era realmente difícil esquivar el perfil de una modernidad porteña no cosmopolita, al menos como proyecto cultural, como metodología de producción y como manipulación de lenguajes.

Pero, en todo caso, en Williams emergen datos para un posible posicionamiento positivo en el "mapa" de prácticas "apropiadas" de modernidad.

Me refiero, sintéticamente, a la postura "minimalista" exhibida como proyecto estético, y, en segundo término, a una vocación, hoy diríamos, de sensibilidad/ambientalista.

El "minimalismo", como vía pro-contextual, habría que entenderlo, en la reducción y depuración de los lenguajes y más que nada, en una reflexión sobre el paisaje o sobre la relación de los objetos con el paisaje.

Esa reflexión sobre el paisaje también se hace en términos de

ascesis depurativo, de síntesis elemental: es decir, existe una tentación de simplificar la lectura del paisaje (en tanto contexto de naturaleza o cultura) en dónde se insertará la obra arquitectural. El paisaje es de por sí, lo suficientemente abstracto en Argentina como para admitir una exaltación de su esencialidad, de su condición de elementalidad. Allí están, al efecto, las alusiones de AW a los grandes planos horizontales de la pampa o el río, o a los fondos azules del cielo, etc. Una abstracción factible de lo real que es funcional al mecanismo de proyectación de Williams: esos extensos planos aparecen literalmente materializados en los grandes "collages" que prepara para describir sus obras sustanciales; esos materiales representacionales son partes concretas de sus ejercicios de abstracción. Por otra parte, Williams comparte la visión corbusierana acerca de la ciudad pampeana, una homogénea ciudad sin atributo; que debería operar como mero soporte o plataforma para la recepción de los nuevos hechos arquitectónicos de la modernidad. Sus últimos proyectos (1974: "La Ciudad que necesita la Humanidad", 1980: Viviendas en el Espacio, 1980: Ciudad en la Antártida) profundizan esa idea de ciudad en la que los tejidos existentes son solamente como fondos para el desarrollo absoluto de ideas arquitectónicas exaltadas en su escala pero minimalistas en su concepción tipológica.

La interpretación de la contextualidad en la que instalar sus proyectos (contextualidad tanto físico-morfológica como social-cultural) queda de tal forma, fijada en unos términos de abstracción tal que aceptan o empalman con las fuertes ideas minimalistas implícitas en la arquitectura. Este método, recientemente, encontrará reminiscencias en arquitectos contemporáneos, como el caso de Ambasz³⁹.

³⁹ Ambasz tiene relaciones explícitas con AW; en el texto AW: DA, página 5, se lee que en 1968, el Arq. Emilio Ambasz, de la Universidad de Princeton, formado en el taller de A. Williams, diserta en USA, sobre la Sala del

La connotación de "propiedad" (en tanto desarrollo de proposiciones artísticas o arquitectónicas conectables con un contexto determinado: o sea tendientes a establecer unos términos de identidad obra/contexto) también quedará planteada en la obra de AW en relación a cierta postulación definible, como anticipamos, como sensibilidad ambiental. Toda la serie de trabajos con la idea del doble techo implica, además de la voluntad estética, una intención de satisfacer condiciones ambientales y climáticas precisas con baja inversión tecnológica, o sea con la máxima utilización de los recursos arquitectónicos en sí. Este planteo es evidente y explícito en la serie de hospitales argentinos y también en los proyectos para el Tigre y el Delta, todas localizaciones exigentes en sus demandas ambientales y climáticas.

Otra manera de expresar esta sensibilidad ambiental quedaría planteada en la diversificación de intereses visible en la obra realizada, sobre todo en lo referente a la permanente tendencia a desarrollar estudios racionales y urbanos, que pudieran servir como marcos analíticos globales de interpretación de una región y una ciudad, a fin de luego poder relacionar adecuadamente la arquitectura con tales enfoques ambientales o contextuales. En 1943, por ejemplo, comienza dilatados -aunque interrumpidos- estudios sobre lineamientos de la Patagonia fueron estudios más bien preliminares, pero por lo tanto, interesados en el diagnóstico-de las problemáticas ambientales globales.

En 1944 emprende un estudio general sobre Transportes y Comunicaciones, incorporando estudios generales regionales y análisis particularizados de formas y modos. El proyecto del Aeropuerto, que es del año siguiente, es una ejemplificación o

Espectáculo Plástico y del Sonido en el Espacio, auspiciado por la American Society of Architectonic Historians. Oiertos proyectos de Ambasz, como los destinados a los obreros viñateros de California, se remiten muy directamente, a las ideas de AW, sobre todo, en su minimalismo en su esencialidad y marcado interés por el paisaje y el uso de elementos naturales, etc.

estudio de caso de los análisis precedentes.

En 1945 realiza un estudio sobre "Planeamiento de la Ciudad de Buenos Aires en relación al país y al continente" y en 1947 inicia otros dos trabajos de esta escala: "Planeamiento Nacional para la Organización de la Salud Pública en Argentina" (trabajo honorario solicitado por el Ministerio de Salud Pública) y el "Planeamiento Regional del Delta": de este estudio surgieron tareas posteriores de proyectos arquitectónicos diversos (como la innovadora propuesta de diverso equipamiento móvil, propuesto en barcazas diseñadas "ad-hoc") y estudios urbano particularizados, como el Plan del Tigre, de 1957.

En 1948, como tarea vinculada al inicio de sus estudios sobre los hospitales correntinos, inaugura sus trabajos sobre "Planeamiento de la ciudad de Corrientes y su región" (dónde propone el traslado del puerto a una isla adyacente), tema que recogerá en trabajos de 1972.

Puede ser que la mayoría de estos trabajos no puedan resistir juicios técnicos rigurosos, en parte porque fueron emprendidos dentro de esa tradición de omnicomprensividad un tanto arrogante, en la que se inscriben buena parte de los ejercicios modernos preocupados por las dimensiones regional y urbana: tradición rematada en las aportaciones, de inspiración corbúsierana, de los Congresos del CIAM (Williams representación de Argentina, al de Bridgewater, en 1947) y de la "Carta de Atenas" (que Williams publica en español, en 1957, dentro de la colección Documentos del Siglo XX que el funda y dirige en la Editorial Contemporánea, y que traduce su mujer, Delfina Gálvez). Pero de cualquier forma, la intención de internarse en estudios del campo regional y urbano implicaron la posibilidad de acceder a la escala arquitectónica con un mayor acopio de datos de naturaleza ambiental.

11. En esta nota quisiéramos iniciar una consideración sobre la valoración de las aportaciones de Williams en su contexto cultural, los elementos que apuntalarían características de "novedad" artista o lingüística en dicho contexto.

En rigor, esa valoración queda implícita en el reconocimiento del ejercicio ortodoxo de una práctica proyectual ejemplar en su adscripción a la modernidad. Williams evidencia una homogeneidad en su producción proyectual resultante de deducir esa producción de una repertorización de formas y procedimientos a los que se atiende rigurosamente.

Esa es, por otra parte, la modernidad paradigmática, por nombrar algunos ejemplos universales, de Joyce, Duchamp o Borges: su producción se circunscribe dentro de un acotado repertorio de formas y procedimientos específicamente modernos; como la no linealidad del relato, la técnica de los "objects trouvés" o la ficción fantástica "verosímil". Aunque no hay modernidad sin producto artístico y es precisamente de los productos artísticos, históricamente concretos que hoy podemos, teóricamente, deducir esos temas y procedimientos. Esto es, el artista moderno es, por su propia exitosa o rigurosa condición de modernidad, extremadamente coherente con un repertorio estricto de temas y procedimientos, pero esos temas y procedimientos son evidentes e históricos en las obras o productos de esos artistas modernos. Hoy podemos ver en AW también una repertorización estricta de temas y procedimientos a los cuáles podemos deducir, se acogen rigurosamente sus obras pero a la vez, en sus propias obras dónde se fundan o instituyen esos temas y procedimientos. Esa doble condición de productor artístico individual y cofundador de elementos culturales de modernidad es una condición dual cabal para exponer una clase de valoración y para afirmar una condición de "novedad" en el campo intelectual preexistente, en la irrupción de determinados protagonistas como Williams.

La otra condición esencial de "novedad", la otra

característica sustantiva de pertenencia "un fenómeno cultural como el de la modernidad, es la presencia sistemática en Williams de un elemento que podríamos caracterizar como de "crítica institucional".

En efecto, ya precisamos que la recuperación de un estatuto de autonomía para la práctica proyectual había supuesto en Williams, la aceptación de la posibilidad de renunciar al compromiso fáctico de la arquitectura, a la superación del producto puramente proyectual en su materialización y consumo. Williams pudo renunciar a estas condiciones y por ello, garantizar un campo de autonomía para el conjunto de operaciones del proyecto. Esa posibilidad de renuncia se instaló en una retematización de factores tales como el de la función o el la tecnología, factores de sustantiva determinación no sólo en la materialización constructiva (la tecnología) y en el consumo (la función) sino también en el proyecto mismo: conjunto de operaciones estricta y explícitamente afrontadas ,en la modernidad, con especial referencia a las cuestiones de la función y la tecnología, incluso hipervaloradas, ideologizadas, convertidas en sobrecargas simbólicas, etc. La clase de actitud que enarbola Williams se reserva para el proyecto una consideración de lo funcional y lo tecnológico que ya no opera como determinación del proyecto sino que puede ser resultante de este. Por cierto, esto ubica muchos trabajos del arquitecto ya no cerca de la renuncia (a su concreción o aceptación social) sino directamente en el campo de la utopía.

En esa posibilidad de utopía, resultante de la ampliación de la autonomía del proyecto, aparece aún otra cuestión todavía más sugestiva en torno del valor de "novedad" de AW: es la crítica práctica a las instituciones sus mediaciones arquitectónicas, los programas. Este nivel de crítica queda evidenciado, en primer término, en el tratamiento heterodoxo de los temas arquitectónicos. Por ejemplo, si consideramos la

serie de tipologías de vivienda individual que AW realizara – las Viviendas en el Espacio, de 1943; sus variaciones del año siguiente; la Casa del Arroyo, de 1943; la casa en el parque Pereyra Iraola (adyacente a la anterior), de 1943; la casa en Martínez del mismo año; la casa de campo cerca de Mar del Plata, de 1945; la casa del Jardinero, en el Tigre, de 1951; la casa en el Delta, de 1953; 1ª casa Di Tella, en Punta del Este, de 1961, o la agrupación de casas asemejables proyectadas en 1969: las casas Onganía y Desmaras en San Isidro, la Thamar en V. López y la Mandálbaum, en el Boating Club de San Isidro– es posible verificar una sistemática tendencia a la revisión de cuestiones funcionales más o menos tradicionales como la disolución de la función de circulación en espacios ambiguos y eventualmente, alurifuncionales, la ruptura virtual del concepto de "interior" (sea ,por la disolución del tabicamiento interno, como por la desmaterialización de los bordes externos), la independización de los elementos horizontales de la composición (techos y plataformas diversas), la minimización de los aspectos funcionales maquinísticos del habitar (baños y cocinas; resueltos a la manera constructivista de pequeños recintos operativos), el reemplazo de los conceptos estáticos de recintos pensados para el "estar" (o el realizar actividades más bien sedentarias) por una indefinida gama de situaciones espaciales (casi de escultoriedad recorrible) fundadas en el discurrir, el circular, el ejercer una clase de percepción móvil de la propia arquitectura y del paisaje circundante, la prevalencia estricta del exterior como determinante del sentido espacial y funcional de los ambientes (es como si existiera una voluntad de espacialización y apertura conectada a una aprehensión máxima de lo exterior), la reducción al máximo de las connotaciones espacializantes y de estabilización o estatización del espacio y Su experimentación, del equipamiento habitual (lo que conducirá a

diseños tendientes a esencializar el equipamiento también con criterio: "minimalistas" funcionales a la tendencia a la espacialización y máxima desmaterialización de los espacios), la eliminación del "misterio" implícito en la plétora de "rinco-es" habituales en la casa burguesa pre-moderna⁴⁰, etc.

Este concepto de "crítica institucional", en tanto reelaboración drástica -o vanguardista- de los elementos constantes (o relativamente constantes en una tradición pictórica) en la función mediatizada por la exigencia programática, alcanza niveles más audaces en aquellas demandas sujetas a mayor posibilidad de experimentación. Es el caso de la Sala del Espectáculo Plástico y del Sonido en el Espacio: en rigor, esta es la denominación que Williams le da a sus diferentes versiones del tema desarrolladas entre 1943 Y 1953, luego de haber proyectado en 1942 su Sala de Conciertos. El cambio de denominación es sugestivamente demostrativo del método de trabajo proyectual de AW en relación a esta vocación -o efecto de "novedad"- de revisión de la institucionalidad programática de un trabajo. Las primeras fases del mismo tienen un fundamento tecnológico-científico y se basan en el premio Álvarez de Toledo que Williams obtuviera, en un concurso de acústica llamado por la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales en 1941. En ese trabajo -y en el de 1942-

⁴⁰ La práctica artística de Williams, en el contexto de los experimentos de la modernidad racionalista, diverge mucho de las posturas más bien arraigadas en ciertas nostalgias románticas que sustentarían las posturas expresionistas, orgánicas y luego, el pensamiento de tipo fenomenologista. Si Benjamín reconoce como esencial del programa moderno (racionalista o inorgánico) el "borrar las huellas" (en tanto destrucción de la complejidad subjetivizante del "interior") un autor como G. Bachelard, en su "Poética del Espacio" (editado por el Fondo de Cultura Económica, México, 1965, edición original francesa de 1957) puede expresar los términos casi opuestos a las investigaciones y posturas en que podríamos inscribir la obra de Williams: "Sólo queremos examinar imágenes muy sencillas -dice Bachelard en el prólogo de su libro, página 29-, las imágenes del "espacio feliz". Nuestras encuestas merecerían en esta orientación el nombre de "topofilia". Aspiran a determinar el valor humano de los espacios de posesión, de los espacios defendidos contra fuerzas adversas, de los espacios amados. () El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. () Concentra 'ser' en el interior de los límites que protegen".

Williams, siguiendo el método acústico de Lyon, procuro lograr la máxima uniformidad en la intensidad de sonido para todos los ocupantes de una sala de conciertos. Tal requisito se obtenía compensando el alejamiento del foco emisor con una mayor reflexión, lo cual implicaba, de hecho, el arribo a una determinada geometría, considerable ideal para dicha máxima uniformidad obtenida por diferencias de reflexión. Así AW llega a una forma; pero, luego, en la investigación subsiguiente, y dada dicha forma y sus posibilidades técnicas, desarrolla una serie de utilizaciones teóricas del objeto, mediante la combinación de luces, tipos diferentes de plataformas montadas en el espacio, con tensores, etc. En la práctica, el objeto funcional (acústico y visualmente homogéneo) obtenido, lo induce a reproponer las funciones o usos posibles del objeto, en tal caso modificando, de manera abstracta, las posibilidades de las distintas prácticas artísticas a desarrollarse en su flexible propuesta: teatro, ballet, música, otros eventos, como proyecciones, holografías, etc. En este caso, y volviendo al "Total-leader" de Gropius y Piscator, si bien los resultados (esos objetos-máquina, tan precisamente planteados para resolver la cuestión de la función) son semejantes o comparables, el método es diferentes, ya que la planifuncionalidad de la obra de Gropius está planteada en el programa de Piscator; en el caso de AW, ello es parte del proyecto.

12. Si en el punto anterior planteamos, dentro de la "novedad" artística que implica la obra de Williams, una suerte de autonomía del proyecto para asegurar el desarrollo del mismo con apego a un sistema lingüístico preciso y riguroso y, en extremo, una voluntad de cuestionar y transformar los aspectos funcionales o más bien institucionales (a través de su formalización en los programas de necesidades), ahora podríamos considerar esas innovaciones ya no como elementos del proceso

proyectual sino como consecuencias culturales (y también institucionales), en tanto formas de innovación tipológica. En efecto, el tan debatido concepto de "tipo" (al menos desde fines de los años 60) resulta sustancial en la consideración crítica de la obra de AW. Es que bien podríamos alinearlo dentro del rol de "type-givers" propio de la modernidad: esto es radicales diseñadores no de formas sino de tipos, en tanto posibles invariantes de la proyectación, aunque con una marcada tendencia a la fundación de tipos, ya que no a una "ejecución" o "performances" de tipos supuestamente disponibles en la Historia, como será la metodología proyectual preconizada desde los años 60 por Rossi y muchos seguidores de los distintos criterios del contextualismo como proyectación empática o consonante con los elementos invariantes o tipológicos de la materia de la ciudad. En este sentido, la trabajosa trayectoria de Williams reivindica la invención tipológica, como posible nueva disponibilidad para "performances" ulteriores a tal invención; "performances" incluso posibles para el mismo arquitecto. La iluminación natural cenital planteada en obras tan disímiles como la mínima casa del cuidador, anexa a la Casa del Puente, o los hospitales correntinos constituyen una pequeña muestra de estos efectos de innovación tipológica, referentes a drásticas innovaciones de funciones más o menos convencionales.

Estos elementos de innovación aparecerán sustancialmente en torno de la búsqueda de transformaciones en el concepto de "obra cerrada", como puede verificarse en un conjunto de ejemplos de la obra de AW, marcados por la innovación tipológica: las casas en el espacio, la fábrica, iglesia y centro cultural abiertos, el rascacielos colgante, la casa en Punta del Este los barcos del Delta.

Las Viviendas en el Espacio presentan, en sus versiones de 1942 y 1943, la investigación sobre un modo, de composición horizontal con solapamientos, que va a constituir una

instancia tipológica nueva de generación de tejido urbano compacto de baja densidad. La versión de 1943 -de gusto marcadamente miesiano- adquiere las características de un tipo indeterminado en su modo de generación de tejido urbano, que alcanza posibilidades bidimensionales respecto del primer proyecto, lineal y restringido a un lote estrecho concreto. Es curioso como estos proyectos, conocidos y elogiados por Le Corbusier (en la publicación "L' Homme et l' Architecture" número 15-6,1947), implican un desarrollo tipológico urbano-arquitectónico divergente de los planteos corbusieranos, ya que suponen una densa y absoluta ocupación del suelo, coherente con la tradición urbanística colonial americana. En otro trabajo del año 1943 -los para la organización OVRA, en Casa Amarilla- también aparecen innovaciones tipológicas importantes en el tema de la vivienda colectiva, como circulaciones que abastecen 5 pisos (en la línea de los proyectos afines al "Narkomfin" de Guinzburg), circulaciones extremadamente anchas, con accesos por escaleras mecánicas, etc.

La Fábrica Iggam, proyectada en 1962, reconoce el antecedente de un proyecto anexo a una fábrica textil en Bernal, de 1960, pero avanza radicalmente en la concepción tipológica: emerge el diseño básico del "lay-out" de ingeniería como el problema principal y desaparece -o se reduce a un mínimo esencial- el concepto de contenedor. La fábrica es el diseño cuidadoso de una línea de montaje -en dónde aparece un concepto estricto de diseño industrial- inserta, básicamente, en una estructura-techo muy liviana y carente de cerramientos laterales alguno.

Toda la estructura -un casetonado en diagonal, sobre columnas compuestas aligeradas con rítmicas aberturas- acompaña el alivianamiento del edificio, casi la desaparición de la arquitectura, en favor de un conjunto de elementos exclusivamente conectados al funcionamiento productivo. Del

techo penden, con tensores, los planos mínimos que requiere aquí y allá, algunas circulaciones horizontales de acceso a los conductos y recipientes del proceso productivo. En el conjunto sobresale una generosa utilización del espacio, tanto bidimensional en)la dispersión sobre el terreno de los distintos elementos, como volumetrica, en los espacios virtuales que genera el techo de cobertura y las plataformas colgadas.

La innovación tecnológica, que supone la virtual desaparición del edificio-contenedor de la fábrica Iggam, puede empero conectarse con una novedosa concepción de seguridad e higiene industrial que propondría la transformación señalada, en el sentido de favorecer una gran dispersión aérea de los residuos contaminantes del proceso de moliendas. Este proyecto fue desarrollado a niveles de detalle que aumentan lo inexplicable de su falta de concreción.

El Santuario de Fátima, de 1967, proyectado para la localidad de Pilar, pertenece a la serie de edificios desarrollados bajo grupos de bóvedas cáscara, éste, en particular, con bóvedas-árbol aisladas, no como tramas.

(Es decir, es la variante aplicada en el pabellón Bunge y Born, no en los hospitales, la escuela de Olavarría o la estación de servicio de manera abierta, sobre extendidas plataformas y bajo las "bóvedas, un conjunto de diversos programas el área de peregrinación, con sus equipamientos accesorios -como cafeterías, sanitarios, etc.-,el área de culto -como un espacio excavado o semienterrado en las vastas plataformas citadas- y el santuario, definido por un pequeño techo o baldaquino debajo de la cubierta general. El conjunto puede ser visto desde lejos -puesto que se proyecta en una loma- como una composición extremadamente dispersa, con una serie de elementos autónomos -la unidad bóveda-columna central, la gran cruz de metal (perteneciente a la serie de cruces monumentales diseñadas por AW)-que reelaboran no sólo

la diversidad de funciones programáticas sino también las imágenes y sus simbologías implícitas cultural e históricamente.

El llamado "Monumento de Berlín" es un conjunto o centro religioso-cultural proyectado en 1964 como homenaje a la reconstrucción y recuperación de la República Federal Alemana. Es un proyecto que cruza elementos desarrollados en los dos comentados precedentemente, la fábrica Iggam -de la que toma el concepto de estructura de cubierta plana casetonada y columnas caladas, más la idea de desplegar elementos funcionales con libertad debajo de esa estructura- y el Santuario de Pilar -del cual asume criterios de diferenciación funcional mediante modificaciones en la ubicación relativa dentro del gran espacio virtual y la reedición del elemento de la cruz metálica, que perfora la cubierta plana-. La propuesta contiene, dentro del reiterado esquema de un gran prisma virtual comprendido entre la cubierta y una importante plataforma, diversos elementos funcionales, como una biblioteca-enterrada 86 cms. dentro de la plataforma, cuyo plano superior está a 140 cms. del nivel del suelo-, a iglesia -también hundida- y un pabellón de viviendas, como un bloque suspendido dentro de dicho prisma espacial. Hay una serie de recursos compositivos de franca ambigüedad, como el uso de paredes de bloques de acrílico de 40 cms. De espesor (que generan densos volúmenes sin perder condiciones de translucencia) o la utilización de la superficie exterior de la plataforma tanto como plaza circulatoria cuanto como receptáculo de un complicado sistema de juegos de agua. El conjunto reelabora algunas ideas recurrentes en las investigaciones de AW, como la tendencia a generar condiciones espaciales cuya experimentación roza las características propias de la fruición de la escultura contemporánea (así como la del recorrido de los grandes conjuntos religiosos griegos, connotados por su monumentalidad de recorribilidad

exterior), pero, por otra parte, innova drásticamente en los paradigmas tipológicos tanto de la clásica idea de monumento cuanto de la concepción moderna de centro cultural.

El Edificio Suspendido de Oficinas (también conocido por las denominaciones "Obra Buenos Aires", versiones A y B), desarrollado con la colaboración de los arquitectos Cesar Janello, Colette B. de Janello y Jorge Butler, en 1946, se había desarrollado en principio para la implantación específica de la esquina porteña de Paraguay y Esmeralda, pero rápidamente derivó en una investigación tipológica cuyo valor reside en cuanto diverge de las concepciones que, sobre el tema de edificio en altura, estaban hegemonizando las propuestas disciplinares de la época. El principio del proyecto es una enorme estructura de hormigón armado de unos 115 metros de altura, de la cuál deberían colgar 3 bloques metálicos de 8 pisos cada uno y uno de 4 pisos, todos resueltos mediante una prefabricación a construirse en talleres presumiblemente con materiales importados de las grandes empresas metalúrgicas extranjeras que recién salidas de la Segunda Guerra, permanecían ociosas. Las innovaciones se centran en las divergencias respecto de los modelos tipo "curtain-wall", por entonces de desarrollo incipiente, tanto por una independización de estructura portante y elementos soportados tales que hacían posible una marcada indeterminación de la forma del objeto final. La Casa en Punta del Este, proyecto de 1961, es uno de la serie de desarrollos bajo los conjuntos de Bóvedas cáscaras. Existe, en principio, una determinación de expandir al máximo los recursos espaciales compositivos, por sobre las necesidades funcionales estrictas. Por ejemplo, menos del 50% de la superficie proyectada por las grandes bóvedas corresponde a espacios funcionales estrictos, y menos del 30% de la superficie de los grandes planos horizontales de emplazamientos del proyecto (destinados parques, plataformas, terrazas, piscina, etc.) es

utilizado por dichos espacios. Hay toda una categoría del exceso, si se vinculan los datos programáticos respecto de los recursos proyectuales puestos en juego. Hay además otras interesantes características que aseguran para el proyecto, una marcada capacidad de absorber modificaciones programáticas: en efecto, siendo inicialmente una vivienda de veraneo, luego se complejizó con la necesidad de contener la colección de obras de arte de la familia (vivienda familiar + museo de uso público restringido), para finalmente derivar al acogimiento del Centro de Investigaciones de la Fundación Di Tella: aquí comprobaríamos como ciertas tipologías formales de Williams eran manejadas para receptor diferentes alternativas funcionales, eludiéndose adscripciones rigurosas entre formas y funciones y, adelantando, en cierta forma, esa característica postmoderna de "deriva" de usos respecto de formas arquetípicas, como el proyecto de Palacio Municipal para Tieste due Aldo Rossi resuelve sobre la tipología carcelaria.

Los proyectos de los Barcos para el Delta se inscriben en los diversos estudios regionales que había desarrollado Williams sobre esas zonas. En 1948 prevé la adaptación y rediseño de dos barcos metálicos para cumplir funciones de iglesia y de centro de salud preventiva, en los ríos y arroyos del Delta; al año siguiente proyecta un tercer barco, éste para catastro sanitario, una especie de oficina' sanitaria ambulante, en la cual diseña incluso una torre de comunicaciones, como parte de su permanente interés en trabajar temáticas próximas al diseño industrial y de ingeniería la investigación tipológica de estos trabajos reposa en la investigación dada la peculiar geografía del sitio al cuál van dirigidas estas propuestas, del equipamiento móvil, anticipando trabajos que se desarrollarán en Perú (también como equipamiento sanitario fluvial) o en el modelo de los "Potteries thinkbelt", la

universidad "móvil" inglesa.⁴¹

13. En esta nota deseamos desarrollar algunos argumentos acerca de la cuestión tecnológica en la obra de Williams. Hemos ya planteado cómo esos temas Cruciales de la modernidad —la función y la tecnología— eran despojados de su condición de imposición heterónoma en la práctica proyectual, para poder ser libremente reelaborados consustanciadamente a dicha práctica, como tarea inherente a la autonomía del proyecto. La temática de la función fue así, como vimos, llegada a cuestiones tales como una investigación crítica de lo institucional (intrínseco a los programas de necesidades del encargo arquitectónico) una voluntad de creativa tipológica, de instauración de alternativas tipológicas a las disponibles en la experiencia histórica del habitar y sus arquitecturas convencionalizadas.

La consideración de la tecnología tiene en Williams, aspectos contradictorios, como los varios que matizan su ortodoxia moderna (esos pares dialécticos como los que ya comentamos: contingencia/eternidad del objeto arquitectónico, modernidad/clasicidad, obra "abierta"/rigor constructivo, etc.) su postura tiene la ambivalencia que va desde el reconocimiento de su condición imperativa como signo de la modernidad ("La tarea primordial del hombre nuevo, para lograr el bien de la humanidad y hasta para su supervivencia en condiciones aceptables, es aplicar los conocimientos científicos a la vida"⁴²) a una postura frente a dichos conocimientos científicos—tecnológicos más bien de "amateur", o bien, propios del enfoque "naif" o utopizante que habitualmente forma parte de la actitud del artista moderno.

⁴¹ E, Ambasz desarrolló una propuesta de equipamiento móvil basada en un sistema de barcasas que debían discurrir por los valles transversales peruanos. Oedric Price, en la década del 60, encabezó un ambicioso proyecto de regeneración de un área galesa deprimida, mediante la conversión de un obsoleto sistema ferrocarrilero en una universidad móvil (el concepto "thinkbelt").

⁴² Discurso en la Academia de Bellas Artes, ver nota 11.

Este segundo sesgo, de naturaleza estetizante, lo instala cerca de un marcado interés en los significados de los nuevos procesos y productos, en los aspectos por así decir metafóricos del nuevo escenario industrial.

Sesgo que no es inhabitual en las formulaciones del arte contemporáneo, desde Le Corbusier a Tcherhikov.

Sin embargo, su costado de compromiso más racional con las disponibilidades del campo científico-tecnológico, incorporan su interés por lo tecnológico a las características de su basamento lingüístico: naturaliza, por así decir, lo tecnológico en la producción misma del proyecto. La investigación formal del proyecto incorpora, de manera central, problemas a resolver que son de naturaleza tecnológica. En este caso, el proyecto de Williams no podrá prescindir de una efectiva exhibición de materiales modernos, de pruebas del progreso tecnológico.

Esta correlación tecnología/lenguaje lo emparenta. a los requisitos miesianos, en cuanto a reclamar un ajuste o desarrollo del material tecnológico a las "necesidades" planteadas por las exigencias del lenguaje y las operaciones del proyecto. Reclama "materiales" o "dispositivos" para resolver problemas que impone el experimento llevado a cabo en el proyecto⁴³: esos reclamos pueden suspender la viabilidad del proyecto, el cual establece términos de requisitos tecnológicos que una eventual construcción habría de concretar en investigaciones independientes. Por otra parte, también veremos en la postura frente a la tecnología, una búsqueda de las aportaciones que esta podría conferir a problemas proyectuales nuevos, como la desmaterializada la apertura y

⁴³ En su texto de 1924, "Construcción industrial", señala Mies: "La industrialización de la construcción es un problema de material. Por ello la necesidad de un nuevo material de construcción es la primera condición. Nuestra técnica debe descubrir y descubrirá un material de construcción que pueda ser producido técnicamente y utilizado industrialmente, un material que sea sólido, resistente a las inclemencias del tiempo y aislante del sonido y del calor deberá ser un material ligero, cuya utilización no sólo permita la industrialización sino que la requiera".

disolución de los elementos murarios, la transgresión a la tectónica, etc. Aquí podemos verificar como estas inquietudes no necesariamente divergirán radicalmente de pretensiones de orden y clasicidad en el trabajo proyectual, encontrando nuevamente referencias semejantes en la obra de Asplund, otro "moderno periférico"⁴⁴. El trabajo de lo tecnológico en la actividad proyectual del AW puede situarse en un interés por el conocimiento científico aplicado al diseño —es el caso de sus investigaciones acústicas conducentes a la Sala del Espectáculo Plástico y del Sonido en el Espacio— o en una modalidad que afirma el desarrollo de experiencias elementaristas, del desarrollo tecnológico de elementos o partes que serán reiteradamente utilizadas en sus trabajos proyectuales. En 1939, el primer trabajo que él desea registrar en su detallado currículum, es una estructura de techo alto, realizable en chapas metálicas o de madera terciada o en chapas de materiales plásticos. El alternativismo tecnológico de este primer trabajo y su intención elementarista (o puramente resolutive de un componente aislado del problema arquitectónico) ya marcan una tendencia en su postura frente a lo tecnológico.

En 1942 diseña un tabique extensible de ancho constante, tabique plegadizo que mantiene un espesor constante y que puede ser desarrollado en diversos materiales: nuevamente, un pluralismo en cuanto a la materialización efectiva y una intención de favorecer la resolución de un típico problema proyectual (el ancho variable de las tabiquerías móviles).

Las investigaciones constructivas y estructurales de la Casa del Arroyo son un capítulo interesante de sus relaciones con lo tecnológico.

La concepción estructural deviene de las investigaciones de Maillart, que AW conoce y reconoce (sobre todo el puente de Salginatobel) y el cálculo lo harán los ingenieros Treglia y

⁴⁴ Ver, en la nota 25, la cita de E. G. Asplund.

Batrosse, pero lo más interesante son los estudios constructivos sobre el hormigón armado que AW emprende a propósito de esta obra. El hormigón se ensayó en laboratorio y fue vibrado, fue compuesto, luego de largas pruebas, con piedra granítica de Olavarría, arenisca de Mar del Plata, arena oriental y de Mar del Plata y cemento. Luego se martelinó la superficie aparente y se trató con ácido para debastar una capa externa de cemento y permitir mostrar los ingredientes del compuesto. Diríamos que existe todo un trabajo de experimentación y prueba constructiva para arribar a una aspiración de acabado, a un deseo de apariencia de la materia que se construía.

En 1951 aparentemente con destino a sus proyectos de los hospitales correntinos, inicia los estudios sobre una nueva bóveda cáscara, con la colaboración de los arquitectos Saal y Toscano y el ingeniero Pizzetti, influenciado por trabajos de Nervi, Severud y Wright, el trabajo fue netamente experimental ya que se hicieron cerca de 50 maquetas y modelos y se construyeron 7 cáscaras a escala 1/10. Las bóvedas fueron surgiendo de demandas de forma, y así se arribó a una geometría basada en sinusoides de revolución, que sin embargo, no podía llegar a calcularse analíticamente. Por eso se hicieron varios modelos de armaduras, por aproximación intuitiva, y se construyeron modelos sin armadura para apreciar líneas de fisuramiento y rotura, hasta que pudieron calcularse efectivamente las bóvedas para Corrientes, de 13 metros de lado y alturas mínima y máxima de 10,70 y 12,70 cms. En 1954 Williams continuó los estudios sobre bóvedas como unidades autoportantes, ahora aplicando combinaciones de hormigón armado con materiales plásticos. Se sintió permanentemente atraído por las posibilidades, a veces más bien teóricas, de estos materiales, y de hecho, en ocasiones los utilizó casi de manera emblemática, como en el caso de la célebre "ventana" esférica de "perspex" que debía cerrar un

vano circular en la Casa entre medianeras de Munro, o en la gran pared de módulos de plástico que preveía en el Monumento en Berlín. El plástico era imaginado como la respuesta más liviana y trabajable para resolver ciertas inquietudes proyectuales, como las aberturas cenitales, pero a la vez, su persistente uso parece un dato afín a su época.

Es también propio de las investigaciones tecnológicas aplicadas a necesidades proyectuales que desarrolla Williams, el interés por la prefabricación y la construcción en seco. Proyectos no realizados como el Edificio Suspendido de Oficinas. Preveía ya en 1946, una conjunción de obra portante húmeda "in situ" junto a "paquetes" o "containers" habitables que debían ejecutarse en metal y en talleres. El Monumento al Primer Congreso Mariano Interamericano, construido en 1960, fué resuelto íntegramente en piezas de metal que se ensamblaron hasta obtener la altura total de 41 metros, en 4 días de montaje en obra, siendo confeccionadas en menos de 3 semanas en taller.

El tipo de investigación estructural aplicado a la resolución de cubiertas vuelve a ponerse en juego con el diseño de una nueva serie de proyectos desarrollados bajo otra concepción, la de delgadas placas planas continuas de cubierta, previstas con una trama casetonada de hormigón. Esos estudios comienza a hacerlos en 1961, a propósito del proyecto para la fábrica Iggam.

También se encontrará en la actividad proyectual de AW, un marcado interés por el diseño de elementos o componentes de tales proyectos que habitualmente forman parte de la producción industrial, como cielo- rasos modulares prefabricados o muebles y otros elementos de equipamiento. Este interés se conecta con la vocación de un absoluto y riguroso control proyectual del objeto a diseñar, debido a cierta desconfianza respecto de productos de serie disponibles en el mercado. El proyecto para el local de la Avenida Alvear,

de 1962, incluye el desarrollo especial de un cielo- raso de paneles de aluminio específicamente pensado para tal proyecto, en el que también se diseñan algunos artefactos de iluminación, como será además el caso de la Casa del Puente o el departamento Pirovano. Ya mencionamos el diseño de un tabique divisorio en 1942.

En 1943 acomete el rediseño, en versión moderna, de un mueble popular, el pequeño sillón tipo "Safari", construido en madera dura y cuero, sin clavos ni tornillos, desarmable y con un peso total de 6 kilos. La Casa del Puente en dónde se instalarán algunos de estos sillones -así como el apreciado BKF- también tendrá un ajustado diseño de un hogar en metal, de resolución próxima a las metodologías más exquisitas del "industrial design" de matriz europea en boga por entonces.

En 1956 proyecta varios muebles, como una cama en dos niveles y un mueble biblioteca. Están, en principio destinados, a la remodelación que en tal época, efectúa del departamento del Sr. De Ridder. En el trabajo de remodelación de la biblioteca de la Residencia de Estudiantes de la calle Zavalía 2048, de 1964, también acomete tareas de diseño de mobiliario, así como investiga acerca de otras piezas específicas de equipamiento en el proyecto para un Laboratorio de Bioquímica, en la calle Juncal 1720, en 1965, o en los proyectos, de 1966, para locales de venta y pabellones de exposición, efectuados para la empresa Olivetti⁴⁵. En la remodelación del piso 15 del edificio de la Avenida Libertador 3672, de 1967-70, entre otras

⁴⁵ Bien sabemos la significación del empresario A. Olivetti en el mundo de las ideas modernas, ya sea en el desarrollo de su complejo industrial de Ivrea como en el diseño de sus productos o sus locales y en el desarrollo de toda una ideología expresada continuadamente en la célebre revista "Comunitá". En su discurso ante la Academia (ver nota 11) Williams cita a Olivetti como exponente del mundo moderno. Por otra parte, sabemos que Williams trabajó en varias ocasiones para esta empresa: citamos los siguientes casos:

*1961: Estudio de un barrio de viviendas para la Olivetti S.A. Se trató de un concurso.

*1966: Proyecto de remodelación de un local de ventas. Luego encargado a Gae Aulenti.

*1966: Proyecto para pabellones de exposición.

preocupaciones constructivas conectadas con el interés de obtener ciertas características de aspecto o acabado de las diferentes superficies (pisos, tabiques, techos, etc.), desarrolla un diseño de placards de doble frente, formados por estructuras de aluminio en una aleación especial, con cerramientos de piezas revestidas en fórmica. En ese proyecto también diseña -y patenta- unos tabiques efectuados con un nuevo material elástico.

En resumen, diremos que toda la dilatada actividad proyectual de AW está impregnada de una persistente vocación por la investigación tecnológica, por la experimentación de nuevos materiales y dispositivos, pero siempre como elemento determinado por exigencias de proyecto, por necesidades emanadas de una voluntad determinada de apariencia y forma.

14. En este último ítem de nuestra primera Parte, quisiéramos abordar un elemento crucial en los debates de la modernidad arquitectónica y del trabajo de Williams, en particular, que es su actitud frente a la cuestión urbana; sus planteos en lo referente a la articulación arquitectura/ciudad.

Aludiríamos, en primer lugar, a la confianza que se le asigna a la arquitectura renovadora o vanguardista, como formadora ejemplar de ciudad: el arquitecto moderno -y Williams no se aparta de esta caracterización- se sentirá en disposición de regenerar los componentes materiales clásicos de la construcción de la ciudad, los monumentos y el tejido. Aquellos a través de audaces renovaciones estéticas, básicamente en torno de la demostración de nuevos valores (liviandad, transparencia, etc.) y de la conceptualización de "obra abierta", que problematiza no sólo la composición sino también la fruición y los usos.

Sobre el tejido urbano se intentará operar en varios planos con: el tejido histórico, con conceptos que oscilaran entre su desprecio y tentativa de arrasamiento (Plan Voisin de Le

Corbusier, por ejemplo) y la inserción provocativa de innovaciones tipológicas drásticas, que pueden reconocer o no, cierta homogeneidad morfológica con lo preeexistente. Con el tejido nuevo -los ensanches urbanos- los planteos serán marcadamente divergentes de la ciudad clásica (excepto en los "revivals" románticos y ruralistas de los modelos "garden city", por otra parte, de notoria ubicación de "retaguardia": por ejemplo, en las posturas de Voysey o Tessenow), en base a una drástica imposición de una suerte de no-tejido, apoyado en la reproducción tipológica de unidades habitativas nuevas (generalmente colectivas) y en el manejo de un surtido de elementos abiertos, generalmente circulatorios. AW desarrollará sus trabajos expresivos de relaciones arquitectura/ciudad, tematizando, a veces con matices innovativos interesantes, el cuadro precedente.

La concepción monumentalista moderna, en los términos descriptos, podrá encontrarse en los proyectos de centros culturales o "religiosos, pero también en los proyectos destinados a equipamientos sociales, como los hospitales o la escuela, e incluso en trabajos de índole privada como el Edificio Suspendido de Oficinas.

Las ideas respecto del tejido urbano precedentemente adjudicadas, genéricamente, a posturas propias de la modernidad, también se encarnarán en los planteos de AW, como la idea de generalizar, como solución urbana, las Viviendas en el Espacio, que, empero, no llegan a transgredir el soporte parcelario convencional. El proyecto de 1942, para la Casa Amarilla, se inscribirá más bien, en las ideas de generar nuevo tejido urbano, esta vez alrededor del paradigma funcionalista de "blocks" y respuestas más bien circulatorias. Este enfoque también quedará evidenciado en el proyectado elaborado para un barrio de Olivetti, de 1961, y llevado a una condición casi apoteósica, al proyecto "La Ciudad que necesita la Humanidad", que, aunque elaborado en 1974, reedita el tipo de utopismo

megalomaniaco, por ejemplo, del Plan Obus corbusierano, en tanto solución megaestructural fuertemente signada por una repetición "ad infinitum" de una tipología colectiva y un énfasis en lo circulatorio. La afinidad total de AW con las posturas del CIAM los indican en esa Vertiente de relación arquitectura/ciudad, con intereses en la clasificación funcional y la sobrevaloración del componente circulatorio. Otro conjunto de proyectos de Williams buscan elaborar, dentro de un respeto genérico a la estructura morfológica de Su contextuación urbana, elementos de renovación tipológica para postular, de manera virtual, la condición ejemplar para una reproducción de los mismos. Esta serie comienza con un proyecto de vivienda para ser construida en un lote de anchura usual, de 8,66 metros, que desarrolla en 1943. En 1948, el proyecto de ampliación para los Mercedarios de Córdoba, es elaborado, al revés de lo que supondría su condición de excepcionalidad funcional y simbólica, como una contribución tipológica a la reformulación del centro" histórico, mediante el uso de los grandes edificios laminares que Le Corbusier había recomendado como solución simplificada de la regeneración de los centros urbanos. Este proyecto, en su condición paradigmática, es, como los ejercicios del Barrio Sur porteño, ejemplar en la voluntad drástica de transformación de los tejidos históricos centrales.

La casa en Munro, de 1952, es otra aportación casi a la manera de un manifiesto, a la regeneración tipológica de un barrio periférico, respetando genéricamente, las morfologías más o menos convencionales, aunque llevando al interior del objeto, las innovaciones funcionales.

Entre 1955 y 1957 desarrolla un proyecto de casa de departamentos entre medianeras, para un lote de medidas usuales, en Buenos Aires: junto al proyecto de 1943, para casas unifamiliares, completa una proposición ejemplarizante para desarrollar el recambio de las tipologías convencionales del

hábitat residencial urbano. En el Plan para el Tigre, de 1957, estas preocupaciones son llevadas a planteos urbanísticos normativos.

En 1962 diseña, también con voluntad prototípica, una torre para la Avenida Libertador entre Buschiazzo y Godoy Cruz, tema que reelabora en 1968, en un proyecto para el empresario cinematográfico Lococo y en 1978, para el predio de Belgrano donde estaba Su casa paterna.

Reiteradamente se expresará en AW la vocación de obtener una rigurosa articulación arquitectura/ciudad, manifiesta en la intención de "expandir" la posibilidad de generar ciudad implícita en la reproducción de algunos proyectos arquitectónicos. Ello se expresa en la reelaboración, en 1980, del proyecto Viviendas en el Espacio y en los estudios urbanísticos propuestos en 1982 para la preservación y desarrollo urbano del barrio capitalino de San Telmo.

Parte 2

Notas de Síntesis

Esta segunda parte incluye el tratamiento o discusión de algunas hipótesis que nos permitan acceder a una comprensión más sintética de la obra de Williams, haciendo converger a unas pocas líneas interpretativas los dispersos comentarios efectuados en las notas precedentes de la primera Parte de este ensayo.

1. La primera tesis acerca de las características proyectuales de la obra de AW, afirma su pertenencia, como praxis de diseño, al sistema instauradas por las lógicas del racionalismo, desde los elementos clasificatorios sustentados por el pensamiento positivista, hasta el esencialismo logicista de Wittgenstein y la conformación del modelo estructuralista. Williams, desde un posicionamiento deliberado en la actividad vanguardista que asume lo arquitectónico como un "género" (lo cual supondrá una oposición a claras pertenencias a la lógica de la producción edilicia, con los renunciamientos correspondientes, en nombre del rigor de acogida a lo autónomo de lo proyectual) actúa dentro del episteme racionalista arriba definido y en él, organiza su metodología de proyecto. Esta metodología asume una serie de "leit motifs" como: la operación de desornamentación como rechazo al academicismo y la obligación, al menos semántica, de establecer la articulación de las partes del objeto. La lógica de la ornamentación había encubierto con sus sistemas formales, el problema de la construcción (que incluso supuso la disociación de dos órdenes de clasificación elemental: el de los elementos de composición y el de los elementos de apariencia) y Su clausura programática -en las teorías de Loos- establecerá la necesidad de abrir nuevos problemas de proyecto.

*la simplificación del tema espacial, rechazadas las ortodoxias de la complejidad historicista/academicista y también, las orientadas por las investigaciones expresionistas (radicadas en la fundación nostálgica de una fenomenología de las sensaciones).

*la investigación tecnológica como modo de atender las nuevas exigencias derivadas del lenguaje desornamentado: por ejemplo, la articulación de los elementos constructivos. La transparencia, la liviandad antitectónica, etc.

*el reconocimiento de condiciones de racionalidad (estética) devenidas de la lógica de la tecnología, sobre todo en lo referente a las lógicas del ensamblaje y movimiento de los elementos propios de la tecnología de la máquina.

Algunas citas de M. Serres⁴⁶ nos permitirán discutir más este punto.

Serres alude a una condición de la emergencia de las vanguardias estéticas modernas al reconocer "la importancia de la estereotipicidad o la Superación del sistema de las lenguas" (página 110). Pero es, la emergencia de una clase de racionalidad, expresable en el desarrollo de las investigaciones artísticas, que explorará las posibilidades autónomas de una tipología de lo espacial (o de lo objetual), sobre pasando o negando, las tipologías de los signos (o de las convenciones de designación).

Este protagonismo de un verdadero Materialismo va a fijar el tema de lo proyectual (la elaboración del discurso) en un nivel más sustantivo que el tema de lo comunicacional (la recepción del discurso): "El discurso conecta lo ya desgarrado o desgarrar lo va conectado" (p.117).

Se trata, entonces, del reconocimiento, en las prácticas racionalistas del arte de vanguardia, de nuevos saberes, que, superando o redefiniendo paradigmas anteriores -el

⁴⁶ M. Serres, "Estima", ensayo en "Políticas de la Filosofía", edición al cuidado de D. Grisoni, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

positivismo, por ejemplo— pueden, contra lo que se presumía en las prácticas artísticas, no dejar de ser rigurosos. Serres comenta esta Superación en la irrupción de problemáticas conceptuales nuevas: “el tratamiento por subconjuntos, la evidenciación de elementos, el reconocimiento de operaciones simples y generales, el álgebra combinatoria, la construcción de modelos, la demostración de invariancias o estabilidades por la variación de los modelos. Gestos de superación del positivismo que pueden practicarse en campos en los que se había predicho la imposibilidad de un saber riguroso” (p.110). Ahora bien, lo nuevo de las prácticas artísticas de la vanguardia moderna, en los términos citados, generarán convulsiones en la densa materia social sobre la que intentan provocar transformaciones “Las convulsiones—dice Serres—no sólo afectan un recorrido sino el mapa, el terreno solidario.()Lo que se congela, se repite y se bloquea, sería más bien la Historia: me refiero a las instituciones sociales, políticas y culturales y su dinámica reproductiva, consideradas en adelante como enormes fuerzas de inercia frente a la profusión ardiente de las innovaciones paradigmáticas y contra ellas”.(p.123).

2. Aceptándose la adscripción al paradigma racionalista como modo de practicar un arte capaz de fundar un nuevo sentido históricamente necesario en tanto capaz de enfrentar la Historia (las Instituciones)— dice Adorno que tenía autoridad de lo nuevo es la de lo históricamente necesario⁴⁷ —existe aún, la posibilidad de emprender una búsqueda de lo esencial, dentro del vasto campo de la operación racionalista. Williams, en su pertenencia a estos modos de ejercer la modernidad, desarrolla una práctica de tajante ascetismo en el contexto del racionalismo, en base a ciertas prácticas proyectuales

⁴⁷ T. W. Adorno, “Teoría Estética”, Editorial Taurus, Madrid, 1980, página 36.

específicas como la depuración constructiva, el desarrollo de una cierta ambigüedad espacial, la ruptura de los bordes tradicionales del objeto arquitectónico (y su conversión virtual en "obra abierta"), el trabajo sobre una especie de "base cero" tecnológica, la disolución del contenido de función manifiesto en la presentación programática de lo institucional, el cuestionamiento de las demarcaciones arquitectura/ ciudad, etc. Toda esta ejercitación pro-esencialista podríamos verla en paralelo a ciertos desarrollos del arte moderno que, como lo formulara Adorno, avanzan en el minimalismo propositivo como forma de fugar de lo mercantil. Ese intento de demarcación de la pura mercantilización quedará implícito en el debilitamiento de los componentes clásicos del valor de cambio de los objetos su preciso contorno, su control de usos y accesos, su economía funcional, etc.: aspectos cuidadosamente contravenidos en el minimalismo de Williams.

Diríamos además que la búsqueda de una esencialidad, en el contexto del lenguaje racionalista, deberá producirse a tono con las innovaciones que propone la modernidad artística. Dice Burger⁴⁸: La obra de arte orgánica se ofrece como creación de la naturaleza: "el arte bello debe ser considerado como naturaleza por más que se tenga conciencia de que es arte, escribe Kant" (página 135). A ello se opondrá la vanguardia que ya no acepta el comportamiento mimético de lo natural para generar arte orgánico (o natural): "El vanguardista (inorgánico) sigue Señalando Burger- reúne fragmentos con la intención de fijar un sentido. La obra ya no es producida como un todo orgánico sino montada sobre fragmentos" (p.133).

De este planteo se infiere, prácticamente, la inexorabilidad de unos procedimientos basados en el montaje, para las obras inorgánicas, o osea aquellas efectivamente pertenecientes a la vanguardia moderna.

⁴⁸ P. Burger, "Teoría de la Vanguardia", Editorial Península, Barcelona, 1987.

Por la vía de la relevante operación del montaje, como base de sustitución de las poéticas clásicas o de la mimesis, se genera, en ciertos círculos de la modernidad, la posibilidad de exaltar la cuestión sintáctica. Este acceso programático a lo formal –que cuestiona por igual, el temperamento mimético y también el devenir romántico de un “art pour l'art”– es justamente comentado por M. Cacciari⁴⁹: “El montaje tiene como condición trascendental la reducción del material a la indiferencia semántica”. Allí podríamos situar el particular ejercicio minimalista que inspira la obra de AW y Su virtual cuestionamiento de la temática de la función o la Institución y toda sus cargas de significación. El rigor proyectual, situado en el montaje, puede empero, como condición, reducir o anular los aspectos semánticos y fundar una autonomía en el trabajo de la sintaxis formal, o sea, precisamente, en el montaje.

Ahora bien, es interesante continuar analizando la formulación de Cacciari en cuanto al sentido de esta aparente fuga de lo semántico: “Decadencia es justamente la irrepresentabilidad del interior, la inalcanzabilidad del símbolo. Es el saberse “otro” del símbolo y, en consecuencia, verse obligado a aventurarse mediante la composición, en un intento de salvar, transformar los fragmentos, “sacros” en sí mismos”. Este pasaje, referido al inicio de los debates fundantes de la modernidad – los complejos enfrentamientos vieneses entre los desgarrados decadentes, como Otto Wagner, y los desencantados revolucionarios, como Adolf Loos– permite abarcar, en su consideración, esa contradicción fundamental de la modernidad que, en la pura operación del montaje de fragmentos, hace todavía, colisionar la “novedad” del minimalismo reductor de los materiales sintácticos a operar en el montaje, con la “nostalgia” imperante en la secreta voluntad de otorgar algún valor supra-sintáctico a los fragmentos: esta oposición

⁴⁹ M. Cacciari, “Hombres póstumos”, Editorial Península, Barcelona, 1989.

demostraría, en nuestro caso, la dualidad entre modernidad y clasicidad, entre operación de la obra como conjunto inorgánico y elaboración del fragmento como rémora o compromiso con un sedimento de sentido, basado en la persistencia histórica de una clasicidad "sacra" todavía relativamente capaz de dar significado, de generar elementos de lenguaje (por otra parte, los únicos disponibles a la hora de inquirir la posibilidad de un funcionamiento comunicacional de la arquitectura).

3. El último par de puntos por tratar, aludirían a dos cuestiones que incorporan buena parte de las preocupaciones proyectuales de AW, visto como caso particular dentro de las formaciones paradigmáticas del arte moderno. Se trata, en primer lugar, del problema del "interior", y en segundo lugar, de la disolución o reformulación del problema arquitectónico en la realidad omnipresente y específicamente moderna, de lo urbano: metropolitano.

Si aceptamos ciertas características globales de la manifestación de las praxis del arte moderno, y vemos, dentro de ellas, al ejercicio de la arquitectura como un "género", hay que reconocer que la aplicación en las cuestiones prácticas de la arquitectura de aquellas manifestaciones, ubican a ellas en posición bien dificultosa y no exenta de insolubles contradicciones, incluso mucho más allá de aquella dificultad apuntada por Hegel acerca de la imposibilidad de una autonomía de la arquitectura como arte, vista la irreductible cuestión de la función.

Esas dificultades podrán expresarse ejemplarmente en el aforismo de Benjamín⁵⁰: "El interior es el lugar dónde el arte huye". Debería decir, el lugar dónde al arte moderno huye o queda imposibilitado, tal como quedará expresado en el célebre

⁵⁰ W. Benjamín, en el ensayo "Paris: capital del siglo XIX", en la antología "Para una antología crítica de la violencia", Editorial Premia, Puebla, México, 1982.

ensayo suyo dónde fija el fin último de una práctica artística de la modernidad: "Borra las huellas", elimina todo vestigio o inscripción de subjetividad en la concreción de un "adentro" amable propio, burgués. Es decir, la tarea revulsiva del arte moderno, es vulnerar la condición (burguesa) de "hospitalidad", de morada, de ámbito apacible y seguro en dónde afirmar la condición de la propiedad privada. En esa dirección queda patentizada la complejidad del programa de la arquitectura moderna: dicotomizada entre una praxis cuestionadora del "interior" (que la lleva virtualmente, a una objetiva situación de renuncia) y una proliferación de una banalización estética que reformula cosméticamente el paisaje doméstico.

Volvamos ahora por un momento, a Búrger. En al contexto de lo arriba señalado éste profundiza las vías abiertas al vanguardismo moderno: "Las vanguardias ven como rasgo dominante del arte en la sociedad burguesa Su separación de la praxis vital.()El esteticismo había convertido este momento de la "Institución Arte" en contenido esencial de la obra.()Sólo un arte que se aparta completamente de la praxis vi tal (deteriorada).incluso por el contenido de sus obras, puede ser el eje sobre el que se puede organizar una nueva praxis social" (op. cit. nota 48,páginas 103-104).Aquí veríamos algunos momentos que expresan el movimiento de la modernidad:

*primero, la separación de la "praxis vitai" (elemento compartido por la postura del "esteticismo").

*segundo, la conciencia del sentido de esa separación en tanto la "praxis vital" está deteriorada (El subtítulo que Adorno había elegido para su colección de aforismos críticos "Mínima Moralia" fue "Reflexiones sobre una vida dañada").

*tercero, la posibilidad de fundar, sobre los contenidos del arte moderno, una nueva praxis social.

Estos elementos se expresarán, con su peculiar tematización, en la praxis de Williams, yendo a manifestarse con las

características que describimos en varias de sus obras en la Parte I, en una elaborada lucha contra el concepto de "interior", en términos de permitir entender una plena adscripción a los componentes enunciados del pensamiento vanguardista y, dada la índole del "género" arquitectura, con las condiciones de una virtual renuncia o imposibilidad efectiva de concretar en los hechos una nueva "praxis vital".

Las condiciones de la renuncia —o el peligro de la Utopía— estaban también señalados, en el pasaje citado de Cacciari, quién encontraba en la explicación de la compleja decadencia vienesa, el problema crucial de la "irrepresentabilidad del interior", que también podría verse, como el problema práctico (en la arquitectura) conducente a la "inalcanzabilidad del símbolo". La "fuga del interior", como concepto nuclear de la praxis arquitectónica de vanguardia, va a tender, en su voluntad programática que incluso contiene los términos de su condición de renuncia a la praxis, una apertura a su consagración social, a su multiplicación operativa en un tipo de producción y consumo que tienden a requerir su conversión en hechos no individuales. Dice Burger al respecto: "Tal y como la vanguardia niega la categoría de la producción individual, hará lo mismo con la recepción individual". (Op.cit., nota 48, página 168).

De allí, entonces, que podamos reconocer en el programa vanguardista de AW, no sólo su ortodoxia moderna de revisión del concepto de "interior" sino su vocación a la exaltación de categorías colectivas.

4. Si en las consideraciones del punto anterior pudimos formular la problemática de un proyecto arquitectónico que disciplinarmente "debe" proponer habitabilidad, cobijo, reparo, etc. y artísticamente es decir, considerando la praxis arquitectónica como una más, dentro de las praxis artísticas generales— busca destruir el concepto burgués de "interior",

podemos valorar los ejes de una actividad que, en el trabajo de AW, condujeron a la exaltación de aspectos como la destrucción de la demarcación exterior-interior, el enaltecimiento exagerado (o por encima de los requisitos funcionales) del espacio circulatorio, más bien entendido, como espacio de fluidez, de movimiento, de negación de la pertinencia funcional y la apropiación unifuncional del mismo, la reducción del componente estricto, "albertiano", de la demarcación arquitectura/ciudad, etc.

Sin embargo esta programática de la "negación del interior" no implicará, contrario sensu, una dilución en las categorías de lo urbano, un acogimiento valorativo de la febrilidad experimental de lo metropolitano. Aun con el prefigurado destino de la Utopía, el movimiento de la modernidad que traza, por ejemplo, Le Corbusier -y al cual debemos adscribir a Williams-intentará, a partir de una reelaboración del problema arquitectónico tal cual hemos señalado, operar en demandas de organización del mundo físico que abrigaban una estricta esperanza de orden y claridad racionalista o más bien, iluminista. El artista moderno, en la dirección que estamos exponiendo, no soportará el diálogo con un contexto metropolitano por completo ajeno a la investigación del montaje antinimético, sino que buscará imaginar un orden urbano teórico que pueda constituirse en el contexto ideal de dicha investigación. Por eso emergerá una postura de idealización del mundo urbano (ejemplarizada en las posiciones técnicas del CIAM), en vez de una aprehensión científica de las condiciones de la metropolización, que estaban instaurando una nueva lógica de la vida cotidiana, basada en la exacerbada mercantilización.

Por eso, la aproximación a una articulación entre arquitectura y ciudad, se concretará, en la línea de los más ajustados intérpretes de la modernidad, en términos más artísticos que científicos ello no es casual, puesto que cultores del

pensamiento crítico de la modernidad como Adorno o Benjamín, habían prefigurado una función tanto o más importante para el Arte, en lo referente al conocimiento de la realidad moderna, esencialmente metropolitana.

Comentar entonces, esta versión de la modernidad, en lo referente a su posición frente a la problemática urbana, resultará concomitante al programa de la "destrucción del interior", que habíamos indicado como cuestión más acuciante en la práctica proyectual, por ejemplo, en Williams. Es interesante cotejar como ese programa se opone a otras culturas artísticas, en todo caso, presentes en una clase de modernidad más comprometida con el legado de la tradición romántica, más relacionada con la reelaboración de un tipo de mimesis propia del llamado filón "expresionista" u organicista del arte contemporáneo, y más articulado, en fin, con los discursos filosóficos antiracionalistas que convergían sobre el haciente fenomenologismo.

Esta oposición queda patentizada en las investigaciones de G. Bachelard⁵¹, de las cuáles, prácticamente emerge una suerte de contra-discurso de las posiciones que hasta ahora venimos reconociendo en el campo al que pertenece la obra de Williams. Cita Bachelard a H. Michaux: "El verdadero espacio no es más que un horrible afuera-adentro", horror que aparentemente quedaría minimizado en la defensa de lo interior. El poeta modernista J. Supervielle es también mencionado por Bachelard, en el siguiente pasajes "El exceso del espacio nos asfixia mucho más que su .escasez", a lo que C. Senechal biógrafo del poeta, agrega: "La cárcel está en el exterior". Estas apologías de un interior controlable, en lo cual se funda el discurso organicista-fenomenologista, tienden en todo caso, a rescatar una continuidad con la idea del interior burgués, con la defensa de unas realidades ambientales presuntamente tendientes a sobrellevar los irremisibles daños de la vida

⁵¹ G. Bachelard, op. cit. nota 40.

moderna metropolitana, tanto como a intentar preservar los términos de una cierta estabilidad de lo mercantil, estabilidad que para nada debía ser interferida por un arte de características críticas.

Es, por último, fuertemente alusivo. Para contraponerlo a las concepciones de Williams, el pasaje que Supervielle dedica a su experiencia del espacio pampeano: "En razón Misma de un exceso de caballo y de libertad, y de ese horizonte inmutable pese a nuestras desesperadas galopadas, la Pampa tomaba para mí el aspecto de una cárcel más grande que las otras". A esta estética de una inabarcabilidad molesta o turbadora, Williams opondrá, no una tematización de lo metropolitano que no llegaba aprehender ni a justificar, sino una confianza en el dominio que la producción del proyecto, como obra de arte vanguardista, inorgánica, moderna, podía establecer sobre esa condición abstracta de la naturaleza, que es una categoría englobante de lo urbano. Tal dominio de esa dimensión, expresado en términos estéticos, no debía confrontarse, sino más bien lo contrario, con el programa de la destrucción del interior. El no-interior de la obra inorgánica vanguardista es, así, a la vez, el proyecto de aprehender la categoría espacial como una encarnación de la naturaleza.

Hasta aquí llegan nuestras reflexiones sobre la obra de Williams, de la cual nos queda claro su sustancial valor instrumental para acceder al conocimiento de cuestiones fundamentales del arte moderno. Bien podemos concluir nuestra caracterización de una obra de por sí, casi inefable, con un breve párrafo de R. M. Rilke:

"Las obras de arte nacen siempre de quién ha afrontado el peligro, de quién ha ido hasta el extremo de una experiencia".

Roberto Fernández

Buenos Aires/Mar del Plata, verano de 1989-90.