

ARQUITECTURA

ORGANO OFICIAL DE LA SOCIEDAD DE ARQUITECTOS

REVISTA MENSUAL

SUMARIO

LA ARQUITECTURA COMO ARTE. — CONFERENCIA LEÍDA POR
EL ARQUITECTO HORACIO TERRA AROCENA EN EL SALON
DE ACTOS PÚBLICOS DE LA UNIVERSIDAD.

CAMPO DE SALUD EN QUILPUÉ (CHILE). — ARQTO RICARDO
GONZALEZ CORTÉS.

RESIDENCIA DE LOS SEÑORES BEHRENS-MUÑOZ -- ARQTO.
ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO.

LA "ADUANA VIEJA". — RELEVAMIENTO EFECTUADO POR LOS
ALUMNOS DEL CURSO DE TOPOGRAFÍA DE LA FACULTAD DE
ARQUITECTURA.

FACULTAD DE ARQUITECTURA; PROYECTOS
CRÓNICA GENERAL



AÑO X.

NÚMERO LXXXI.

SETIEMBRE DE 1924

La Arquitectura como Arte

Conferencia leída por el Arquitecto Horacio Terra Arocena en el Salón de Actos Públicos de la Universidad

Señoras, señores:

Vosotros sabéis en que consiste la función utilitaria de la Arquitectura. Con el auxilio de medios de materiales, ella crea el abrigo del hombre en defensa de las destemplanzas y los peligros de la intemperie. La Arquitectura primitiva sólo es eso: el refugio, la vivienda en que es posible al hombre guarecerse sin temor a la lluvia ni al frío; sin riesgo del ataque de las fieras.—Más tarde la complejidad natural de las cosas, convierte a la Arquitectura en un medio de separación pacífica de los hombres que viven en sociedad; cada vivienda recoge y encierra la intimidad de una familia, y dentro de cada vivienda, el aislamiento de unos y otros locales vuelve fácil la vida, la organiza.

También los hombres que se reúnen en masa heterogénea con un objeto determinado, civil o militar o religioso, requieren un abrigo de la intemperie o una defensa contra el enemigo; y entonces, la Arquitectura ofrece locales de reunión, templos o fortalezas...

Los procedimientos utilitarios de la Arquitectura son bien conocidos. Y son simples. Amasa primero el barro que está al alcance de la mano, y arma los troncos que le ofrece la selva; corta después la roca en grandes bloques, o cocina la arcilla; recibe luego de la industria más modernas perfecciones, y utiliza los hierros laminados, los bronce, los variados mecanismos; pero siempre, y al través de todos los tiempos, construye muros, levanta soportes, apoya vigas, cubre con bóvedas o con ligeros armazones, creando ambientes donde el hombre se alberga gustoso, como el pájaro en sus nidos, como la abeja en sus colmenas, como el gusano en su propio capullo...

¿En qué forma, porqué mágico y feliz encantamiento surge de todo esto ese algo que sobre constituir una simple arte, en el sentido general y utilitario de la palabra, llega a convertirse, no sólo en una de las bellas artes, sino en el arte madre que alberga y da nacimiento a las otras?

Tal es el tema interesante que debemos considerar en esta hora.

*
**

Abstraigámonos antes que nada, un momento, de la limitación curiosa de las artes bellas a unos pocos campos, ciertamente muy vastos, pero al fin limitados de la actividad humana. Es esta limitación tan sólo inexorable en verdad, entre la gente de cultura

media; pero ella pesa en cierto modo, hasta en los más serios tratados, favorecida por las ventajas que la clasificación y el método siempre ofrecen para toda exposición.

Tengamos bien presente sin embargo, que el hombre puede ser artista, no solamente cuando pinta un cuadro, esculpe una estatua, compone un poema en verso o en prosa, construye un templo, un palacio, o enhebra en hilo sutil las notas de una sinfonía:—Donde quiera la mano del hombre realiza, allí puede albergarse un fruto de artística inspiración, una expresión estética que se refleje en luz en nuestra mente.

Sólo una cosa requiere el artista para expresar y es un lenguaje. ¿Pero hay acaso objeto de la industria humana que no tenga su lenguaje? Lo poseen los muebles, los tejidos; lo alcanzan al poco tiempo de nacer hasta las máquinas modernas: los vapores, los autos, los aviones... Bien sé que la economía, factor utilitario, coarta muchas veces al artista en su libertad de expresar, y que por ello, la material finalidad de estas industrias aleja a los artistas. Eso no implica empero que haya obra humana alguna cuya naturaleza la vuelva agena al arte. Y cuánto más compenetrada esté una índole cualquiera de obras con la vida del hombre, será tanto más apta para que de ella irradie la expresión artística; porque podremos percibir mejor cualquier sutil inflexión de su lenguaje.

*
**

La Arquitectura no escapa a esta ley general.

Hemos visto que ella construye muros, levanta soportes, arma bóvedas. Las leyes de la estabilidad y la naturaleza de los materiales que se emplean para crear estos elementos, imponen en cierto modo formas especiales para ellos. Algo más que la forma. Imponen también curiosas relaciones de tamaño, de altos y anchos, de espesores y masas; no solamente para cada elemento aislado, sino también para unos elementos en función de otros; relaciones muy complejas, innumerables, que percibimos nosotros por la simple contemplación y sin razonamientos previos, sin que lleguemos a darnos cuenta muchas veces de que las percibimos. Hablamos entonces de concordancias, de armonías y de proporciones, no alcanzando a ponernos de acuerdo sobre la esencia íntima de todas estas cosas.

Y bien, señores, cuando un objeto ha llegado a tener proporciones y desproporciones, armonías y

desarmonías, concordancias y discordancias, es porque tiene un lenguaje; es porque dice algo, o es capaz de decirlo; y en este último caso, falta solo el artista.

El lenguaje de la Arquitectura está formado por los elementos que nos son conocidos; muros, soportes, bóvedas, puertas, ventanas, arcos, vigas, pilares. Haced combinaciones diferentes con estos elementos, relacionad las dimensiones de los unos con las de los otros, sin apartaros de una intuición artística, y expresaréis ideas de fortaleza o de debilidad, de simplicidad o de complejidad, de corrección o de desorden, de distinción o de vulgaridad, de pesadez o de ligereza...

Pero hay más aún: Todos esos elementos materiales de la Arquitectura no escapan al lenguaje superior y general de las formas y de los colores considerados en abstracto. Con ellos pueden crearse ritmos que sean evocación y expresión de otros ritmos de la naturaleza, incluso de los que rigen la vida fisiológica del hombre mismo y acompañan a los propios sentimientos humanos. Con esos elementos que son formas y colores, pueden también crearse simetrías y disimetrías, evocadoras ya de la solemnidad o de la gracia, ya de la quietud o del movimiento, ya de la tristeza o de la alegría. ¿Podríamos acaso anotar todos, uno a uno, los mil sentimientos que es posible expresar en una obra Arquitectónica?

La Arquitectura tiene pues palabras, de sentido preciso y exacto, gramatical diríamos, ya que es tan fácil opinar a veces si las dimensiones de un pilar corresponden al peso que parece soportar y a los demás elementos que los rodean, como decir si una palabra del lenguaje hablado corresponde a la idea que se quiere expresar y a las otras palabras con que se relaciona. Choca tanto a la vista un error de expresión arquitectónica, como al oído un error de expresión gramatical.

Juntamente con estas palabras de sentido preciso, las frases arquitectónicas tienen también un poder sugeridor, ya lo hemos visto, como lo tienen las frases habladas, por encima del sentido literal y evidentes de los términos; y como el lenguaje hablado es capaz de adquirir su armonía musical, el lenguaje arquitectónico puede alcanzar también su armonía decorativa; que la decoración es la música gráfica; combinación de elementos abstractos de la forma, como la música es combinación de elementos abstractos del sonido.

*
**

¿Cómo cobran valor expresivo los elementos de carácter utilitario?

¿Por qué razón no da lo mismo para nosotros, que un pilar sea excesivamente grueso para el peso que parece soportar, o demasiado fino, con tal que lo soporte y llene bien su función utilitaria?

¿Tiene el valor expresivo su razón de ser en el objeto mismo, o es puramente subjetivo y nuestro?

Un elemento arquitectónico de carácter utilitario aunque artificial como creación humana, se confunde subjetivamente, por el hábito de verlo muchas veces reproducido, con un objeto de la naturaleza.

Así, para no apartarnos del ejemplo que ya hemos tomado, un pilar o un pie derecho que nos resultan objetos familiares y conocidos, tienen para nosotros, desde el punto de vista estético, el mismo significado que objetos naturales cualesquiera: que un árbol, que un animal de una especie determinada, etc.

Ahora bien: los árboles o los animales de una especie cualquiera, alcanzan en nuestra mente después de múltiples observaciones, un concepto general que los comprende como en resumen.

Acompañando a este concepto general que nos formamos de los objetos de la naturaleza, hay en nuestra mente toda una serie de imágenes que nos representan esos objetos, no aisladamente, sino en sus relaciones con los otros objetos y circunstancias que los rodean; y por la agrupación y ordenación de estos datos complejos y por la natural abstracción que hacemos de cada grupo, llegamos a tener conceptos no solo de los objetos aisladamente, sino también de los objetos en función de otros objetos determinados, y en relación con ellos.

El conjunto de todos estos conceptos que como se comprenderá, son de un número indefinido, y están muy complicadamente encadenados, si puede llegar a constituir un conocimiento científico de las leyes que rigen la naturaleza, constituye sobre todo, el conocimiento de las formas y apariencias que resultan de esas leyes y que son su expresión, su traducción sensible, con la que nos familiarizamos, y constituye también la base profunda de todas nuestras intuiciones, de todo aquello que penetramos en la realidad sin el auxilio del razonamiento, por la simple visión de las cosas.¹

1. Me refiero no a la intuición considerada como la sencilla visión intelectual de una especie particular, lo que podríamos llamar "intuición simple"; sino a la intuición como función adquirida, por la cual reconocemos la existencia de una relación entre una especie particular presente a nuestro espíritu, y uno o muchos conceptos anteriormente elaborados. El reconocimiento de la existencia de esta relación, no implica conocer la naturaleza de la relación misma, lo que significaría un proceso de raciocinio que la intuición excluye; pero esto no impide que por la intuición adquirida, la especie particular presente a nuestro espíritu, resulte enriquecida con todos los conceptos relacionados con ella, siendo ella misma un signo evocador de estos conceptos.

Si se realiza esta operación de una manera mecánica en el plano de lo sensible, y por la simple asociación de las imágenes que acompañan a los conceptos o si la intuición implica una operación superior, es asunto en el que no nos toca opinar; pero no puede discutirse, por esto, que la intuición exista con los caracteres señalados. Ella tiene una misión importante en la vida humana, pues aunque carece de valor lógico ella misma, es guía del raciocinio, señalándole de antemano las concordancias que ha de poner él en evidencia; y en la práctica, completados sus datos con sencillas deducciones, la intuición constituye el fundamento del sentido común, que no necesita de complicadas reflexiones para dar al hombre la visión más completa y sintética de la realidad.

Ya fuera del plano de lo interesado, la intuición sigue siendo de una gran importancia y su ejercicio nos es entonces particularmente grato, porque nos encontramos a nosotros mismos en el mundo exterior, al contemplar en él los signos de nuestros conceptos. Mientras corresponde a la lógica estudiar el proceso por el cual llegamos a las ideas como signo de los objetos, corresponde a la estética estudiar el proceso inverso por el cual encontramos en los objetos los signos de las ideas, proceso que desde el punto de vista lógico, constituye además un medio de comprobación del primero, y que no deja alguna vez de obligarnos a rectificar sus errores.

Cuando sobre cierto orden de objetos llegamos a adquirir esta base de intuiciones, ellos pueden ser ya expresivos para nosotros; porque expresivo es cabalmente eso: lo que por una serie de factores de apariencia concordantes entre sí, nos permite intuir alguna cosa más oculta, una verdad más profunda que concuerda con nuestra mentalidad, con el conocimiento que tenemos de las cosas, y en cuya senda se ejerce lo que podríamos llamar el "libre juego de nuestra imaginación" no entorpecida por contradicción alguna, por ningún interés, por ningún problema...

Por esta razón, los elementos de la arquitectura utilitaria llegan a ser idioma artístico. Es necesario solamente que tengamos de ellos y de sus combinaciones, por la repetida observación, conceptos suficientes, para ser capaces de encontrar en cada combinación particular que se nos presente, no un problema a investigar, sino una nueva senda de intuiciones a recorrer. Para lo cual el artista debe ser el primero en poseer una sólida base de intuición, un profundo conocimiento del lenguaje con que expresa; y no por el camino de razonamientos abstractos sobre la lógica de los valores expresivos, sino sino por el camino de la observación misma, de la compenetración con la naturaleza, de la compenetración también con la cultura espiritual del ambiente en que han de ser contempladas sus creaciones.

*
**

De todo lo dicho, podemos deducir que lo que da valor expresivo a los objetos, es un cúmulo de factores subjetivos; pues sin el conocimiento que sirve de base a la intuición, el objeto no expresa nada, tal como nada expresa la frase de un idioma desconocido.

Pero este estado subjetivo es hijo de causas externas. Los objetos no alcanzan en nuestra mente un valor expresivo por nuestra propia voluntad, ni tampoco porque una divagación fantástica o caprichosa, de nuestra imaginación se lo preste; sino que la cultura que nos permite comprender como signos, las apariencias concordantes, surge precisamente de nuestra observación de la realidad exterior, realidad moldeada por leyes permanentes que son la causa positiva externa, del valor expresivo que las formas adquieren para nuestra mente.

En la Arquitectura deben las formas este valor a múltiples factores de la realidad: Por una parte la naturaleza del objeto utilitario que se propone llenar un edificio, del fin para el cual se le destina, impone una primera clase de formas que son las llamadas *formas de conveniencia*. Clase de formas por las cuales se diferencian por ejemplo, una vivienda de un templo.

Por otra parte, los materiales de que se construye la obra y las múltiples leyes que rigen su estabilidad, su resistencia, su fabricación industrial,

la técnica misma de la construcción, imponen una segunda clase de formas: las *formas de estructura*. Por éstas, adquieren distintos aspectos, por ejemplo, las construcciones en piedra de las construcciones en madera.

Otras formas son hijas a un tiempo de motivos de estructura y de motivos de conveniencia.

Pero también el uso inadecuado de formas de conveniencia y de estructura, admitido por una convención natural y tácita, da lugar a la existencia de formas, cuyo significado está lejos de ser el que corresponde, a lo que podríamos llamar su etimología. El uso va alterando poco a poco el sentido de los términos, y andando el tiempo, una forma de estructura por ejemplo, ha dejado de acompañar a la estructura real que le dió origen para posarse más o menos alterada en una estructura diversa.

Califican algunos autores de condenables y viciosas estas formas transpuestas, cuya fuerza expresiva es no obstante más intensa en muchos casos que el de las mismas formas reales. Quizá porque se mueven precisamente en el plano de lo convencional donde las cosas pierden el carácter de realidad que interesa, para solo conservar el valor expresivo desinteresado.

Séanos permitido separarnos del criterio riguroso que condena las formas transpuestas, según el cual ninguna obra arquitectónica de ningún estilo, estaría libre de serios errores; y según el cual también, muchos de los más atractivos detalles de las obras de arte más famosas, habrían de ser mutilados, en nombre de una estética que teoriza demasiado. De la misma manera, un severo gramático podría suprimir páginas y páginas de las mejores obras literarias, porque los términos alcanzan en ellas el sentido del uso, que es el maestro soberano en la materia, y no el sentido de la etimología latina o griega.

*
**

Estas formas transpuestas tienen gran parentesco, si no por su origen, por su significado al menos, con formas de otra índole, llamadas *simbólicas*, ya porque una convención establecida les presta un sentido ideológico definido, cualquiera, ya porque evocan por asociación, más o menos vagamente, ideas determinadas.

El simbolismo puede surgir desde luego, de un elemento independiente, sin más función en el organismo arquitectónico que la de su propia expresión; y estos son generalmente los símbolos convencionales. Su uso está regido por el significado que le presta la convención universal o regional, y por su armonía con el resto de la composición artística. El emblema del águila sobre la puerta de un palacio de emperador, o coronando el testero de un salón en donde se reuniera un congreso de filósofos, concurrirá sin duda a la expresión de la obra arquitectónica. Ponedlo a la entrada de un club de comer-

cientes o de banqueros, y toda intuición estética es imposible...

Otro simbolismo, no ya concreto, sino de carácter abstracto, surge de las formas compuestas; es decir, de la combinación de los elementos de conveniencia y de estructura, en un conjunto sugeridor.

Así una composición piramidal de base amplia, al dar idea de una perfecta y solídisima estabilidad, sugiere a la mente, el poder inmutable, la solemne quietud de lo eterno, el desafío tranquilo propio de quien no teme... Sí otros valores simbólicos de la composición o el sitio en que se emplaza, concurren a una de estas expresiones, el sentido será más preciso, la intuición más intensa.

*
**

Por último, en esta enumeración de las diversas formas, llegamos a las formas *decorativas*, las cuales más bien resultan de los ritmos y gradaciones de color y de tono que rigen la combinación de las otras, y rara vez son formas independientes.

Muchas veces, cuando adquieren este último carácter, es para adherirse a las formas de estructura y de conveniencia, acentuándolas, acreciendo su visibilidad, su efecto, en una palabra, su expresión.

Esto no implica decir que sea inconcebible la forma decorativa aislada, pues existe hasta un arte decorativo independiente, para el cual a menudo se reserva puesto de honor en los planos de muro o en los espacios y ambientes menos ligados al organismo propiamente arquitectónico.

En buena arquitectura sin embargo, no se admite que quiebre cosa alguna la unidad expresiva de la obra; y las formas decorativas deben entonces concurrir, ya a darle vida al simbolismo, ya a subrayar con sus acentos las restantes líneas del acomposición; o por lo menos, a respetar la lógica propia de los elementos que la arquitectura utiliza, surgiendo como hemos dicho del conjunto rítmico de estos mismos elementos.

*
**

Las cuatro clases de formas mencionadas: de "conveniencia", de "estructura", "simbólicas" y "decorativas", cuando alcanzan valor expresivo, reúnen todas las fases estéticas de la arquitectura. Y las llamamos "proporcionadas", cuando se adaptan precisamente al objeto de su expresión.

La proporción, tomada pues en este sentido amplio, es un valor relativo, rebelde a todos los cánones y a todas las fórmulas; hijo pura y exclusivamente del medio cultural en que la Arquitectura se desarrolla y de las diversas finalidades expresivas que puede realizar la intuición del artista. La proporción en los elementos y en las composiciones, es como el sentido en las palabras y en las frases, y su valor exacto tan solo pueden darlo, el hábito de la observación y la compenetración con la cultura ambiente.

Así como cada pueblo y cada región tienen sus particularidades de idioma o de dialecto, en el alcance que dan al sentido de las palabras, así lo tienen también respecto de la proporción de los elementos arquitectónicos. Sin negar por eso que haya valores de un sentido universal.

De aquí que haya estilos, cada uno con su canon propio de proporciones, correspondientes de épocas y pueblos determinados; ya que el estilo es precisamente la manera de expresar que corresponde a una región, en un momento dado de la historia.

La cultura y las costumbres de un pueblo, el clima, el ambiente físico, los materiales de que dispone para su arquitectura, el desarrollo de su técnica constructiva, todo esto moldea el sentido de las formas de conveniencia y de estructura, moldea más aún el sentido de las formas simbólicas, y la resultante es un concepto particular de la proporción, que da carácter propio a la arquitectura, según la época y el pueblo en que se desarrolla. Carácter que a su vez vuelve a esta arquitectura expresiva del propio pueblo en que nace, prestándole como consecuencia, un nuevo valor estético.

La razón por la cual las gentes cultas prefieran con frecuencia los estilos pasados, es por de pronto ésta: que los estilos son conjuntos expresivos de su tiempo y de su lugar, y abren en la mente ilustrada, la senda de muy ricas intuiciones.

También tendrá nuestra época su estilo inconfundible, cuando se nos mire a distancia en el tiempo; lo tendremos a pesar de nuestra ridícula pretensión de componer en todos los estilos conocidos. Acaso estamos elucubrando nuestro idioma propio, con esa asimilación más o menos erudita, o más o menos imaginaria de tanto término extraño; términos cuyo conjunto de apariencia contradictoria, nos hace pensar hoy con desaliento, en una nueva Babel, que proyectara su larga sombra de confusión sobre la senda de los artistas...

*
**

Hemos hablado al pasar de las fases estéticas de arquitectura. Con ello hemos querido significar los géneros diversos de expresión de que es capaz un edificio, según dominen en él para crear la unidad expresiva, las expresiones de la conveniencia, las de la estructura real o ficticia, las expresiones simbólicas o las decorativas; y según lo restante del plano convencional en que estas expresiones se verifiquen.

El arte no es amigo del eclecticismo, ni encuentra su principal recurso en la reunión de múltiples expresiones en una sola obra artística, sino más bien en la acentuación de una o pocas expresiones concordantes.

Por esta misma acentuación expresiva, el artista se ve obligado a desechar muchos aspectos posibles de la obra, cuyo realce apenas serviría para con-

fundir y esfumar la expresión que le interesa, quebrando en el conjunto, la necesaria unidad.

Busca entonces el artista uno solo o muy escasos aspectos de los infinitos que caben en una creación de arte, y dentro de ellos intensifica la expresión.

Así, en arquitectura, una tendencia de artistas concentra su inspiración en las expresiones de la estructura, otra lo hace con las expresiones simbólicas, otra lo hace con las expresiones de la conveniencia, otra por fin, toma a la arquitectura como simple sostén de composiciones decorativas; y entre estas caben todavía matices en número indefinido, que se distinguen por la forma especial de supeditar unos a otros los distintos aspectos.

Sin duda, estas fases estéticas no pueden ser escogidas arbitrariamente, sino que—como el lenguaje mismo de que se sirve el artista—significan ellas un plano convencional dependiente del medio en que la arquitectura se desarrolla.

*
**

A parte de las fases estéticas que caracterizan a las diversas escuelas, se diferencian éstas también en cierto modo por algo más hondo que afecta también al plano convencional.

De un lado un criterio realista de que hablaremos al tratar de la teoría de la lógica, pretende suprimir toda convención. Aunque admite que la arquitectura "expresa" la realidad de una distribución o de un organismo estructural, "acentuando" las formas; con lo cual admite tácitamente la convencionalidad esencial a toda arte, porque la acentuación de una forma real altera su carácter de necesaria o de lógica.

De otro lado, criterios idealistas admiten abiertamente el plano convencional y exaltan la expresividad; prescindiendo o moldeando más o menos la realidad concreta a que va unida la expresión.

Pero de estos criterios últimamente mencionados, uno agrupa a las escuelas clásicas, señaladas por la forma que en ellas toma el idealismo. Su carácter es en efecto generalizador por lo que hace a los elementos arquitectónicos y por lo que hace a las formas resultantes de la composición. Adquieren los elementos la más ponderada y correcta proporción gráfica, y constituyen el lenguaje cuidadoso con que se realiza ante todo una inspiración decorativa, sobre la representación de estructuras ideales.

Otro criterio idealista reúne y agrupa a las escuelas románticas, que se distinguen por su tendencia decidida al simbolismo, sacrificando a este valor ya de suyo impreciso, la misma corrección de los términos; pues la acentuación o alteración de matices en la proporción o el sentido del lenguaje, son a veces recurso poderoso para sugerir o simbolizar ideas ajenas a la materialidad misma de las estructuras.

Todo este asunto de las escuelas sería digno del estudio más detallado, pero extendería considerable-

mente nuestro tema, por relacionarse con las más opuestas fórmulas y teorías que se han dictado a la arquitectura. Teorías cada una de ellas con su no pequeño grado de justicia y cuya principal oposición estriba en la convencionalidad de sus distintos fundamentos.

Para ser breve sin embargo, escogeré de todas estas teorías, dos, en sus formas más opuestas: La teoría que podríamos llamar de la *lógica estricta* y la teoría de la *composición libre y ficticia*, que son las que de ordinario se debaten.

Por la teoría de la lógica, las expresiones de la conveniencia y de la estructura están rigurosamente supeditadas a la realidad propia del edificio. Ninguna forma puede admitirse que no exprese cabalmente lo que existe en la organización y la composición de la obra material. Cada término hasta en su más leve inflexión, debe estar indisolublemente unido a una realidad que lo justifique. Condénanse desde luego las formas transpuestas que necesariamente carecen de esta material justificación; y condénanse las estructuras ficticias que expresan la verdad bajo la forma de lo verosímil y no la misma estricta realidad.

El error fundamental de esta teoría consiste en confundir lo que es *signo expresivo* con su causa natural y originaria. Lo necesario sin embargo a nuestra intuición estética, no está en que nuestra imaginación responda a una realidad concreta al través de cada apariencia, sino en que esta apariencia expresiva despierte su "libre juego" dentro de la verdad. Pero de la verdad que no es aquí un caso particular ya realizado, sino la ley general de lo verdadero y de lo verosímil.

Por una parte la teoría de la lógica ata la imaginación del artista, impidiéndole componer sus frases expresivas fuera de la organización material del edificio. Por otra parte esta misma teoría, al unir inseparablemente cada signo a una realidad, hace que pierda la composición en el carácter desinteresado de toda obra artística y le comunique la inquietud de todos los problemas desconocidos o complejos, que la realidad concreta suele traer consigo. Conspira así, y conspiraría más si lograra ser consecuente con sus propios principios, contra la paz del ánimo, reclamada a toda costa por el sentimiento estético.

A tal punto exige esta paz la contemplación de lo bello, que no solo tolera la mente, sino que pide el "plano de lo convencional" para las obras de arte; el plano de lo convencional, que es la mágica varita cuyo contacto transforma los objetos, elevándolos a la región de lo desinteresado y convidándonos al mismo tiempo a desprendernos de toda traba material, para gozar de la pura contemplación estética.

Desde la hora en que confunde el signo expresivo con su causa natural, la teoría de la lógica da una preponderancia fundamental a la técnica y se la quita al arte. Olvida que los objetos naturales no tienen un lenguaje porque están admirable o cientí-

ficamente combinados, sino porque la observación de estos objetos crea en nosotros un conocimiento especial de las leyes que los rigen; y olvida que mientras no hemos alcanzado este conocimiento, la pura y simple realidad por científica y profunda que sea nada nos dice.

Por este error se llevaría a los arquitectos a cumplir una misión semejante a la de los ingenieros; a no tener otros guías que la finalidad de la obra, la economía, el cálculo matemático y la técnica constructiva; siendo así que el autor de la vivienda humana, del objeto material más compenetrado con la vida del hombre y más animado por su espíritu inteligente, no puede renunciar a su misión expresiva que es absolutamente inseparable de su misión utilitaria.

Es cierto, y nos place dejar constancia de ello, que también en la técnica, el arquitecto y el ingeniero se diferencian notablemente.

Porque el ingeniero es el técnico que se agita en la complejidad de los problemas científicos y económicos, para realizar del modo más exacto una construcción que llene una finalidad *simple*: un puente, una carretera, un gran local de fábrica, una escollera, un dique. La complejidad de la obra de ingeniería está en los medios y en los cálculos con que la realiza, no en la finalidad que cumple y satisface.

El arquitecto por el contrario, responde a finalidades complejas, con medios simples. Mientras el ingeniero debe ser especialista en el conocimiento y el cálculo de los materiales, de su estabilidad, de su costo, el arquitecto debe ser especialista en la manera de disponerlos, para satisfacer a las complicadas necesidades de la vida humana.

Sin que el cálculo y la economía sean asuntos ajenos a la misión utilitaria de la arquitectura, sus problemas no alcanzan jamás aquí la profundidad propia de la ingeniería. Y es porque el arquitecto necesita que sus medios no sean complicados en sí mismos, sino por el contrario, simples y conocidos maleables; precisamente, porque ellos deben sugerirse a las exigencias del organismo complejo que constituye toda composición arquitectónica. Y no como en ingeniería, donde la finalidad, por tener ese carácter de simple, admite siempre que el cálculo dicte con libertad sus formas caprichosas e inflexibles.

Pero los medios que usa el arquitecto, deben ser simples y conocidos sobretodo, porque el arquitecto es artista, y como tal, no puede hablar en términos difíciles, sino en términos claros, corrientes, perfectamente inteligibles.

A tal punto, que, cuando aparecen por el progreso técnico, formas nuevas, útiles a la arquitectura, ésta no puede echar mano de ellas inmediatamente, sino que debe esperar a que esas formas penetren en la cultura ambiente y adquieran su valor expresivo. Lo estamos viendo hoy mismo, con las cons-

trucciones rígidas modernas que no han logrado aún completamente su lenguaje artístico.

Podemos dejar pues los arquitectos, de una vez por todas, esta pretendida rivalidad científica y matemática con los ingenieros. Nuestra senda es diversa. Sin desconocer lo que nos es necesario para el uso correcto de nuestros medios sencillos, dejemos que la ciencia y el cálculo de las construcciones puramente utilitarias, abran el camino de la arquitectura, enriqueciendo la cultura popular, como la madre naturaleza señala el rumbo a las artes de imitación a medida que su conocimiento penetra en el ambiente familiar de la sociedad.

Quedémonos siempre junto al hombre mismo. No nos apartemos de psicología, y estaremos en condiciones de hacer de la vivienda humana, algo que sea, no sólo un montón de piedras sin alma, sino algo más bien, que participe de la vida de la sociedad en que nace, y que posea la augusta nobleza de la palabra.

*
**

Pero la teoría de la lógica tiene méritos incomparables, especialmente para la enseñanza. En primer término, la lógica es el fundamento originario del sentido expresivo de las formas, es la causa de la casi totalidad de las expresiones, y el arquitecto que se educa debe adquirir como primera cosa el lenguaje de su arte, conocerlo a fondo, compenetrarse con él, usarlo hasta con inconsciencia sin equivocarse. Y para este proceso, fuera de la intuición misma y de la observación continuada que son el medio directo, no hay más guía que la lógica.

En segundo lugar, cuando el alumno o el arquitecto que componen el organismo arquitectónico, se han propuesto de antemano, ser lógicos en su representación exterior, guían todo su estudio, y animan su composición entera, por el espíritu de la expresión estética que buscan; y todo, desde la organización íntima de la estructura, desde la distribución sugerida por la conveniencia, coopera ya a la unidad de la expresión definitiva.

Tan importante es esta ventaja para el arte, que la teoría de la lógica se salva; si no en el error de sus fundamentos, ni en la exageración de sus conclusiones, por lo menos, como guía insustituible, del que sabrán los artistas apartarse momentáneamente, cuando su claro poder intuitivo señale rumbos diversos.

Se me dirá sin duda, que el animar las estructuras de una finalidad expresiva, supone desde ya un guía independiente y distinto de la lógica para el artista. Y es así efectivamente: la preocupación de la lógica no llega nunca a suprimir el poder creador de la intuición, poder rebelde a todo método, poder triunfante siempre de las fórmulas, como el espíritu que las anima, si se quiere, y sin el cual todas las fórmulas son muertas y frías.

*
**

La teoría de la libertad, contrapuesta á la que acabamos de considerar, sólo tiene a su favor la defensa que realiza de la intuición del artista, salvando así el derecho de éste, para buscar libremente en la composición, la expresión simbólica y la expresión decorativa, sobre la base de estructuras ficticias, fácilmente maleables.

Un arquitecto que componga con estructuras ficticias, sin preocuparse de la estructura real o deformándola; y prescindiendo casi en absoluto de la conveniencia, tiene el campo enteramente libre para su inspiración, y puede con facilidad obtener expresiones intensas, sugerir sentimientos... Sin embargo, un enorme tropiezo se cruza en su camino, capaz de anular de un golpe todas estas ventajas:

El uso sistemático de la estructura ficticia, superpuesta a la estructura real, lleva fatalmente a las expresiones contradictorias, o lo que es lo mismo, a la negación de toda expresión. Esto, por lo que hace al arte; por lo que hace a la técnica, al quebrar muchas veces las formas de estructura y de conveniencia con perjuicio de la utilidad indispensable de la obra, mina los fundamentos de la arquitectura.

La ventaja indiscutible de la teoría de la lógica, al permitir la unidad expresiva íntima de la obra, se pierde aquí, donde, si no en la apariencia exterior que puede ser cuidada, en la interior al menos o en la relación de la una con la otra, debe tarde o temprano aparecer la contradicción expresiva.

Cierto es que para esta índole de obras, la base convencional puede llegar incluso a limitar el campo de visión de obra artística. Lo que no debe extrañar por imposible, pues hay ejemplos múltiples de obras de arte justamente célebres, consistentes en una simple fachada; fachada cuya concordancia con el resto de la obra se desvanece en un momento, por un sencillo traslado del punto de vista desde el cual se la contempla.

Lo convencional sin embargo debe tener sus límites, si no se ha de correr el riesgo de que el lenguaje artístico se pierda por completo. ¿Dónde ha de estar ese límite? Eso es lo que solo el ambiente cultural puede decir, y eso es lo que dice siempre cuando el artista sabe auscultar.

En la práctica la teoría de la lógica no se extrema jamás, porque todos los propósitos de naturalismo chocan y se equilibran con la inspiración creadora del artista. En cambio, los principios lógicos salvan a la mente de la excesiva o la exótica convencionalidad, y la mantienen asida a la naturaleza, madre soberana del lenguaje artístico.

No sucede lo mismo por cierto con el principio de la independencia; pues en la práctica se aumentan sus riesgos teóricos al poner en completa libertad a la fantasía personal, dejándola alejarse cuanto quiera y aislarse del contacto imprescindible con la realidad, que es el lazo de unión de las inteligencias.

Resumiendo sin embargo desde nuestro punto de vista teórico, cuando hemos mencionado, es posible decir que la teoría de la libertad está limitada por el riesgo de la expresión contradictoria, al par que su contraria lleva al riesgo de la pobreza de expresión.

Hay un criterio ecléctico respecto de ellas, según el cual la lógica es buena guía en las líneas generales, como medio de evitar contradicciones y aún como acicate de progreso hacia el enriquecimiento del lenguaje. Pero guía del que es preciso apartarse, desde luego, cuando por la acentuación de las formas reales, se traslada la composición al plano convencional; y del que es preciso apartarse también, cuando las exigencias del simbolismo y la decoración, impongan el agregado de estructuras ficticias concordantes; ya sea en el detalle, ya sea en el conjunto.

Pueden llegar estas estructuras a tener una importancia enorme en la composición. Deben llegar a tenerla en muchos casos, pues la más espantosa pobreza expresiva, había de ser ordinario el resultado de aplicar la lógica en todo su rigor.

*
**

Para terminar esta disertación, ya demasiado larga, quiero dirigirme a los amigos estudiantes que me la han pedido.

Conozco hasta por experiencia, la enorme desorientación que produce en sus espíritus, la dualidad de nuestra carrera:

Por una parte, la misión utilitaria del arquitecto, parece llamarlos imperiosamente a ser hombres de estudio científico: matemáticos, físicos: tan conocedores del cálculo infinitesimal, como de las propiedades químicas y geológicas de los materiales; hombres en fin de razonamiento frío y de metódicas y ordenadas deducciones.

Por otra parte, la misión artística de la arquitectura, la misma técnica de la composición, que exigen una profunda penetración intuitiva, reclaman del arquitecto una característica psicológica radicalmente opuesta: el arquitecto ha de ser hombre de intuición y de síntesis; de sensibilidad, de imaginación viva...

Hay partidarios de una y otra características, y los hay también que piensan armonizar en una sola mentalidad, al artista y al hombre de ciencia.

Dejemos a un lado esta última, ingenua utopía. Los estudiantes saben antes que nadie que eso es irrealizable: se conocen a si mismos, conocen a sus compañeros; alguna vez habrán ensayado hasta una clasificación de las mentalidades en los dos grupos, pero no habrán encontrado nunca el grupo de las mentalidades mixtas.

Si yo me he pronunciado aquí decididamente por que el arquitecto sea hombre de intuición y no de razonamiento analítico y frío, es también porque

he observado, que cuando en la Facultad de Arquitectura se forman los grupos de las mentalidades, todos en masa forman el grupo de los artistas, y a penas queda la excepción para el grupo de los científicos.

¿Qué significa este hecho?

Y bien, señores, significa sencillamente que la vocación habla; y la vocación tiene en esto el derecho de la primera palabra... y el de la última.

El Arquitecto es y será siempre hombre de intuición, o no será arquitecto.¹

¿Debe entonces descartarse el estudio científico de la carrera?... Es asunto distinto. No debe ni puede ser descartado, pero debe orientarse; orientarse hacia la forma intuitiva, suprimiéndose de él todo aquello que no sirva para darle al alumno una visión profunda de las cosas, para proporcionarle una serie de síntesis orientadoras y fundamentales que vayan a enriquecer su capacidad intuitiva; suprimiéndose de él desde luego, todo análisis abstracto y teórico que no sea indispensable para llegar a aquellas síntesis, y desterrando del criterio de los profesores el absurdo principio de una "gimnasia intelectual" en un campo que está precisamente reñido con la índole intelectual de la carrera.

Ya tiene el alumno sobrada gimnasia cuando proyecta en los talleres, gastando su imaginación en el esfuerzo creador.

Logrado esto, el estudiante encontrará la orientación más clara de sus estudios, llevando la unidad de sus esfuerzos hacia la formación de una amplia y profunda base de intuiciones.

No estudiará matemáticas, sino para recoger un substractun que le ayude a la penetración intuitiva de los problemas, no pasará por la clase de Mecánica aplicada, sino para llegar igualmente a una comprensión sensible de la forma en que resisten

los materiales, y ser capaz de penetrar con la simple mirada, su acertada o su errónea utilización.

El cálculo debe servir para el arquitecto como un simple contralor de sus creaciones. No precede a la creación, sino que a penas la rectifica; no le impone la forma, sino que en cierto modo, la obedece.

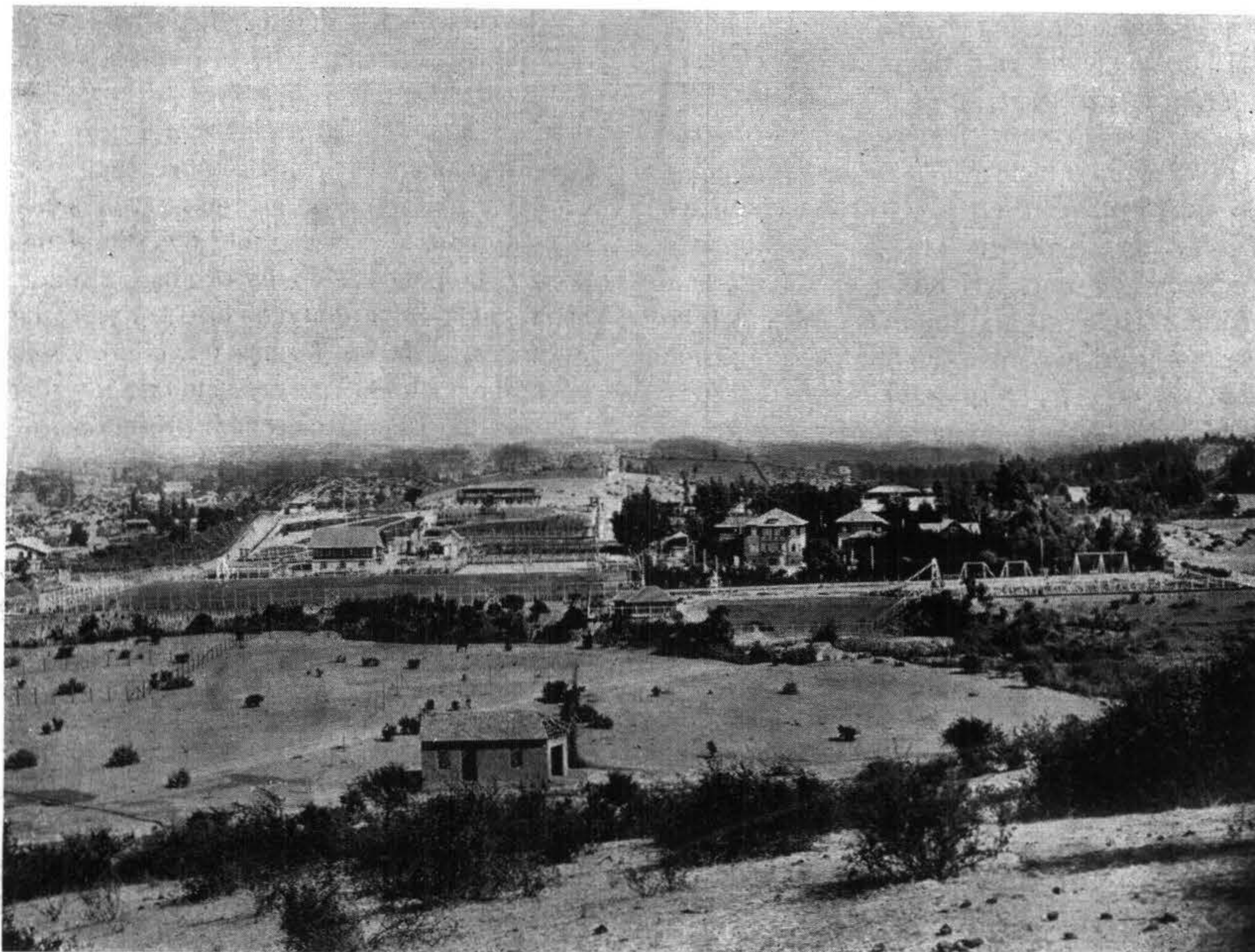
Respetemos la índole de nuestra vocación, estudiando sí, porque es necesario; pero no para poseer el hilo de complicados y áridos razonamientos, sino para ser capaces de percibir mejor los más secretos lazos que unen unos a otros los objetos y las formas. Como el pintor no da siempre razones científicas de los colores que escoge, sino que simplemente los expone a la penetración de las mentalidades capaces, así tampoco el arquitecto ha de dar razón de todas y cada una de las formas que elige. La intuición no conoce a menudo razones, aunque las tenga; y aunque las tenga más ciertas y profundas, que las que puede poner en evidencia el análisis.

Armémonos, y más aún los estudiantes que se forman, de un ideal concordante con nuestra vocación. Tratemos de penetrarlo todo por la visión directa: las mentalidades que nos rodean, la cultura que en ellas ha hecho carne, las leyes por que se rige la obra material que sustenta nuestras creaciones, el poder evocador de los colores y de las formas, los misteriosos ritmos de la vida... Y con ese conocimiento inmediato y sentido de las cosas, seamos capaces de hablar a la mente con palabras que encuentren el eco, con palabras que despierten a la vida de las inteligencias, como en una sinfonía la voz del rico tesoro de los conocimientos concordantes, y los ténues sonidos armónicos de las reminiscencias; con palabras que golpeen al corazón en un mensaje familiar y conocido, portador de emociones, evocador sobretodo de la simpatía suave con que el hermano oye la voz del hermano, el hombre la voz del hombre, en la quietud pacífica y secreta de la hora desinteresada y generosa del arte; cuando el espíritu libre de egoísmos, permite que los brazos se abran en el ansia de una perfecta síntesis de amor y de comprensión, capaz de dar un alma sola a toda la comunidad de las almas!

1. Me refiero a la característica dominante. Se comprenderá fácilmente que no pretendo inutilizar al arquitecto para todo raciocinio. Sería igualmente absurdo pensar que una especialización científica excluye en absoluto el poder intuitivo. Es evidente sin embargo que el ejercicio metódico del análisis crea mentalidades particularistas poco propicias para la intuición, y que ésta, por su parte contribuye a grabar los conceptos generales y de síntesis, que son los que corresponden a mayor número de objetos y por lo tanto a más repetidas y frecuentes intuiciones.

Campo de Salud en Quilpué (Chile)

Arqto. RICARDO GONZALEZ CORTES



VISTA PANORAMICA

En la obra de mejoramiento social, fundada en el cooperativismo, es posible que ningún otro profesional tenga una intervención más directa y eficaz que el arquitecto. Casi puede decirse, que la solución completa de los problemas post guerra y de los que las nuevas organizaciones sociales van planteando, dependen en gran parte de la intervención del arquitecto, dado que en todos ellos el punto de partida lo constituye el alojamiento, ya para el hombre sano, ya para el enfermo, ya para el convaleciente, ya para el mejor desarrollo y aprovechamiento de las industrias.

Dando solución a uno de estos problemas que se refieren a la salud del individuo, la Caja de Crédito Hipotecario de Chile, ha levantado en los alrededores de Quilpué, población distante una hora de Valparaíso, una Casa de Salud que ha bautizado con el nombre de "El Retiro" de la cual publicamos algunas fotografías y cuyo autor es el arquitecto Ricardo González Cortés.

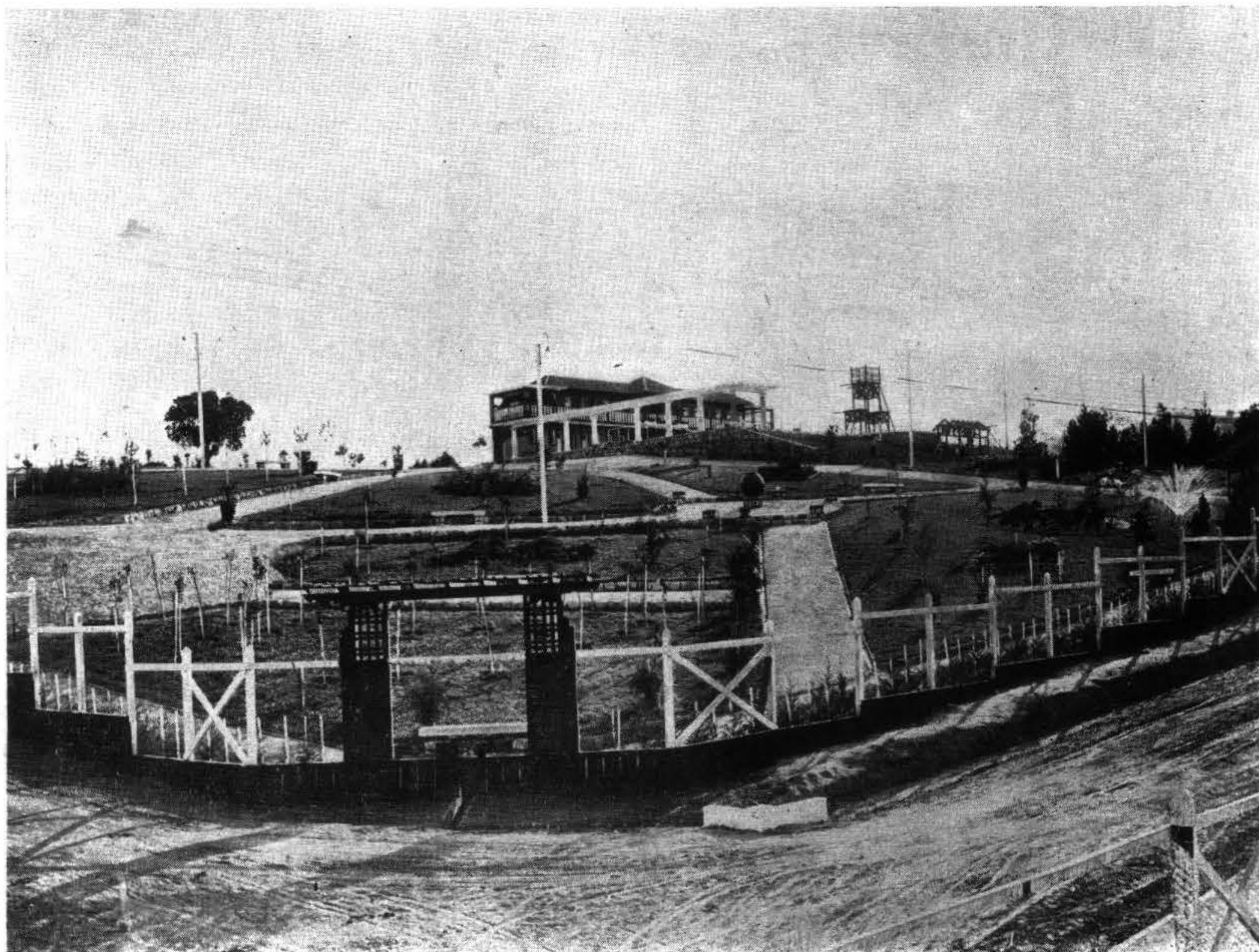
Este establecimiento está situado en el medio de una campiña accidentada y ornamentada con la nota variada y alegre que el cultivo de la tierra pone

en el panorama de la campaña. Para el fin que se destina, es una localidad adecuadísima. Alegría en el ambiente, que da vida y ánimo al hombre abatido por la falta de fuerzas, absorbidas por el exceso de trabajo, complementada por la comodidad y confort en el alojamiento.

Allí, el exhausto encontrará el reposo necesario y los medios morales y materiales de reconstituir su organismo; y su digno Director, don Luis Barras Borgoño, *alma mater* del poderoso organismo constituido por la Caja de Crédito Hipotecario, decía en el discurso pronunciado en la inauguración de esta Casa:

"Hoy más que nunca en las agitaciones de nuestra vida intensa, debemos cultivar y formar estos centros que, cual potentes acumuladores, devolverán al organismo las nuevas energías llamadas a transformarse en una mayor capacidad para el trabajo y en poderosa tensión para sus actividades".

"Tal es lo que necesitamos promover y estimular entre nosotros; la vida sana, la voluntad fuerte, el espíritu alto, la coordinación de los esfuerzos, la perseverancia en el trabajo, el concepto de la



VISTA DE LOS JARDINES DEL CERRO



CONJUNTO DE CHALETS

“responsabilidad, la conciencia del deber y la satisfacción noble y saludable de estar seguros de hacer todo lo que es necesario, todo lo que se pueda y más de lo que se debe”.

Este establecimiento al ser inaugurado el 8 de Diciembre del año pasado, contaba en la parte más alta del terreno, que es bastante accidentada, con el Hotel para el público y el alojamiento para el personal arrancando de allí, sinuosos caminos, que aprovechando de la desigualdad del terreno, cruzan el parque en todas direcciones, conduciendo por un lado, hacia las canchas de tennis y el campo de juegos para niños.

Distribuidos sabiamente, se encuentran además los chalets que sirven de habitación a los pasajeros, contruídos con materiales que ofrece la localidad, piedras, ladrillos, maderas, tejas, etc. tratados un poco en el estilo norte americano, con detalles de la arquitectura española de la época colonial, al que añaden una nota pintoresca y armoniosa los revoques rugosos, de distintos colores, y los tintes oscuros de las maderas aparentes.

Cada uno de estos chalets, que en general tienen un piso de basamento y dos pisos altos, contienen cuatro o cinco dormitorios cada uno, con un moblaje

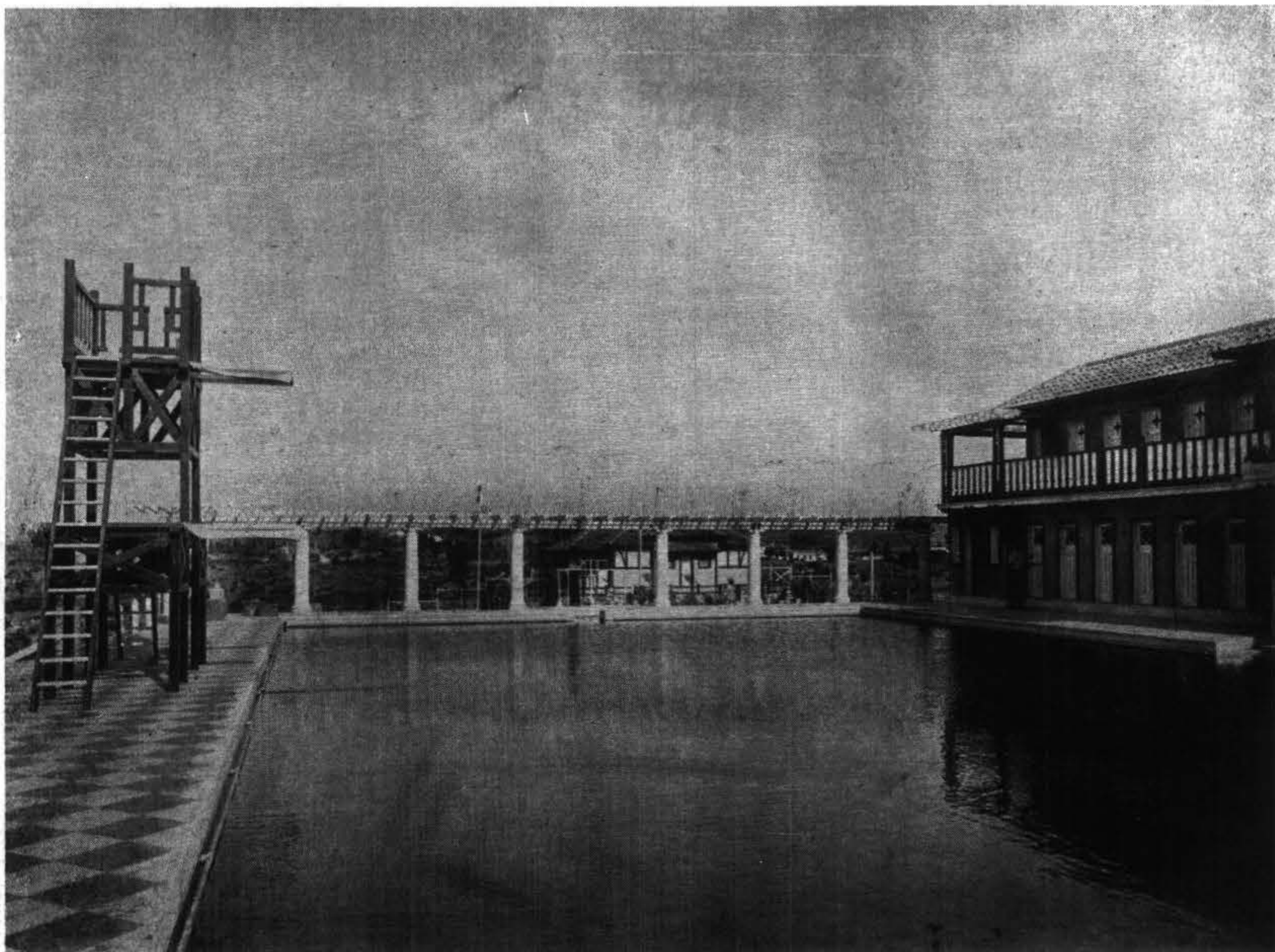
apropiado, sencillo pero cómodo y confortable, con un hall comun y todos los servicios higiénicos necesarios. Las pinturas, los papeles de los dormitorios y hall, en fin, todos los detalles, han sido cuidadosamente estudiados y contribuyen a formar una nota alegre, grata al espíritu del que llega hasta allí a buscar alivio y descanso.

Todo esto se complementa con una hermosa piscina de 25 metros de largo por 15 de ancho y 3 de profundidad máxima, contruída en una cima, lo que permite aprovechar su desagüe en el riego de los parques.

En un costado del parque se ha contruído el Estadio con canchas de football, tennis, etc.

El alejamiento de las aguas servidas, se ha resuelto por medio de la fosa séptica, instalada con procedimientos y maquinarias inglesas, que ha dado un perfecto resultado, permitiendo el aprovechamiento de esas aguas depuradas, en el riego de los campos y jardines.

Es este un establecimiento modelo que nos da idea de la capacidad profesional del Arquitecto Gonzalez Cortés, y de como se resuelven estos problemas de palpitante actualidad en la progresista República de Chile.



PISCINA

Residencia de los Sres. Behrens - Muñoz

Arqto. ALBERTO MUÑOZ DEL CAMPO



PERSPECTIVA



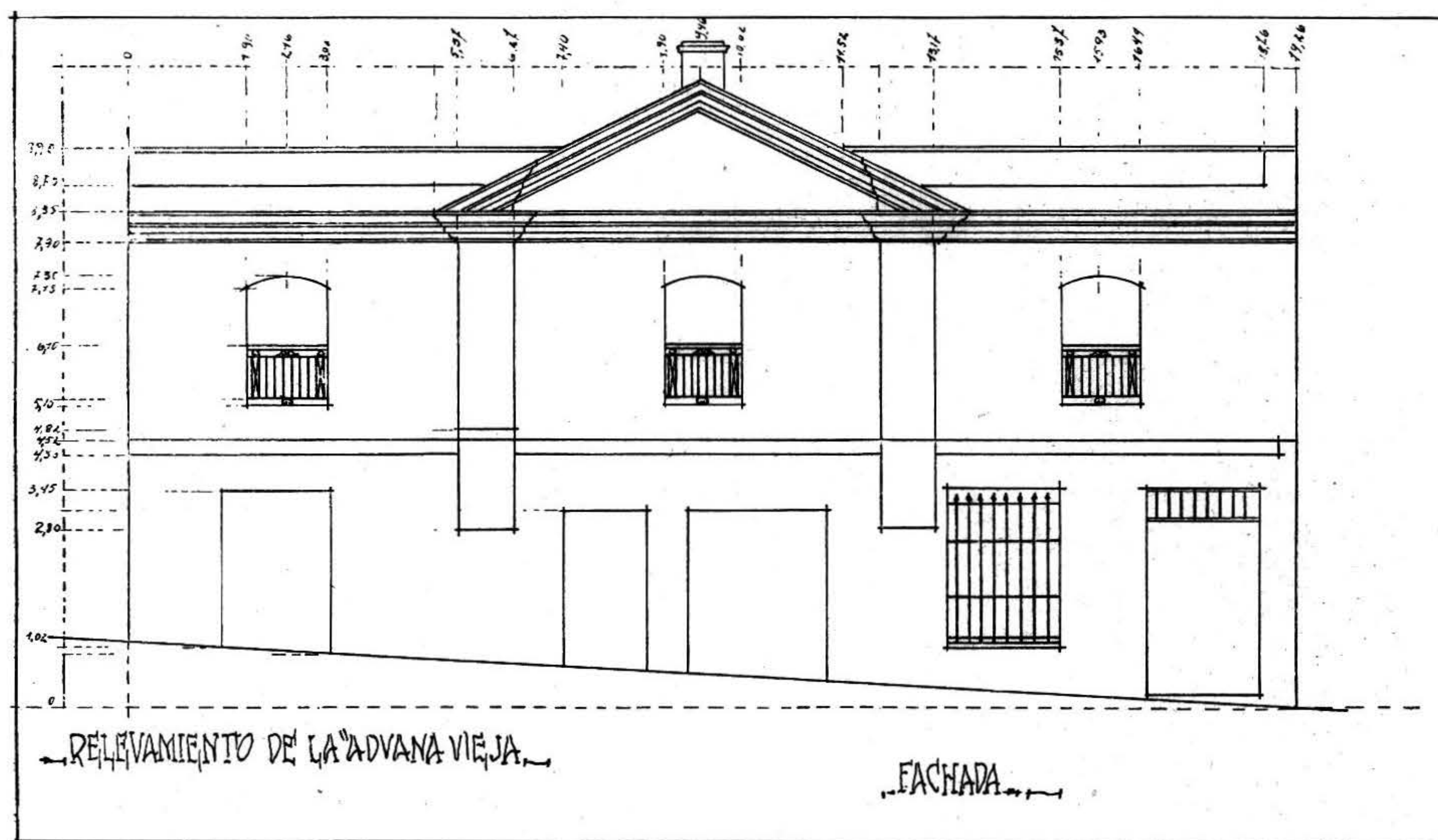
LIVING - ROOM



COMEDOR

La "Aduana Vieja" de Montevideo

Relevamiento efectuado por los alumnos del Curso de Topografía de la Facultad de Arquitectura



FACHADA SOBRE LA CALLE ZABALA

ALUMNO: LUIS F. CRESPI

El relevamiento del antiguo edificio conocido por "Aduana Vieja" que aquí publicamos, ha sido efectuado por alumnos del curso de Topografía de nuestra Facultad, bajo la dirección del profesor de dicho curso Arquitecto Luis Arrarte Victoria y del adjunto de la asignatura Agrimensor don Federico Delgado.

Los datos históricos sobre dicho edificio nos han sido gentilmente facilitados por el señor don Raúl Montero Bustamante, erudito conocedor de nuestra historia y autoridad consagrada en la materia, a quien agradecemos la atención con que ha distinguido a la Revista "Arquitectura".

REFERENCIAS HISTÓRICAS SOBRE EL EDIFICIO CONOCIDO CON EL NOMBRE DE "ADUANA VIEJA"

El antiguo edificio que se conserva en la calle Zabala entre Piedras y 25 de Agosto, conocido con el nombre de "Aduana Vieja", es el último cuerpo que queda en pie del Hospital del Rey, cuya construcción se inició en el año 1798. Era un edificio vastísimo que ocupaba las dos manzanas encerradas entre las calles Piedras, Zabala, 25 de Agosto y Colón. Sobre la antigua calle San Miguel (Piedras) tenía 200 varas de extensión. Fué utilizado como

Hospital del Rey, o sea militar, hasta 1814, cuando Montevideo cayó en poder de los patriotas. Se le destinó entonces a depósito, maestranza y cuartel. También se instaló en él una atahona, cuyos restos quedan al fondo de la calle Colón. Desde entonces, aquel edificio tomó el nombre de Barracón de la Marina. Los portugueses, después de 1817 reformaron el edificio y trasladaron a él la Aduana, que había estado instalada en el edificio que en los años 1779-1780 se construyó con ese objeto en la esquina de las actuales calles de Piedras e Ituzaingó. Aun se conserva una parte del muro de este edificio sobre la calle Piedras. Traslada la Aduana al Barracón de la Marina, este sufrió diversas modificaciones. En 1829 fué dividido en dos cuerpos por la actual calle Solís que se prolongó hasta la ribera. La Aduana permaneció allí hasta 1852, año ese en que se inauguraron los actuales depósitos construídos por Mr. Doniel.

Presumo que la fachada sobre la calle Zabala que aun se conserva en sus líneas generales, es la primitiva del Hospital del Rey, modificada sin embargo por los portugueses.

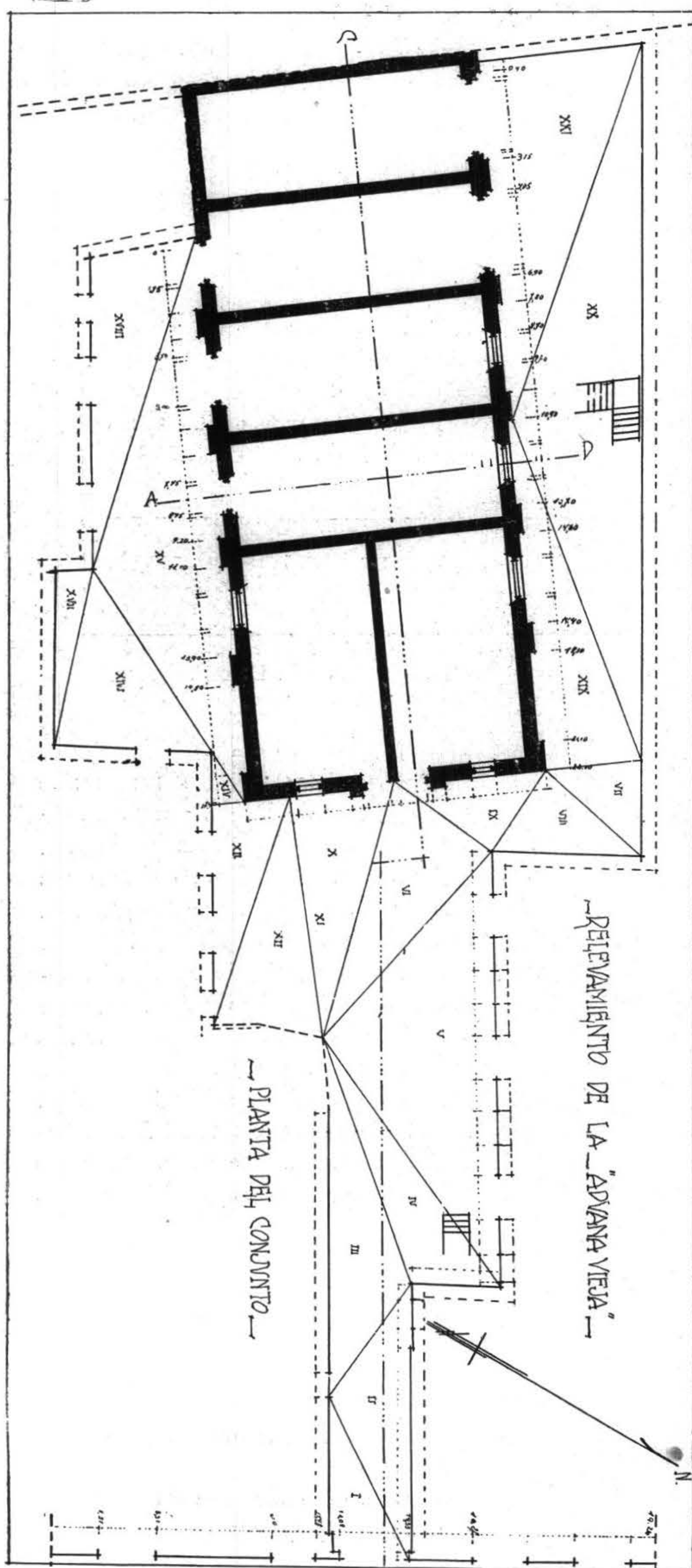
RAÚL MONTERO BUSTAMANTE

Montevideo, Setiembre 18 de 1924.

MEMORIA DESCRIPTIVA

El edificio que nos ocupa y que está hoy bastante deteriorado ocupó en la época de su construcción un lugar importante entre los edificios coloniales de entonces.

No tanto por la magnitud de su construcción sino por el papel que llegó a desempeñar como edificio público.



ALUM. LUIS P. CRESPI

Desgraciadamente el valor y la característica de su integridad colonial no podemos precisarlo en toda su magnitud debido a que su construcción ha sido modificada posteriormente. Sin embargo podemos observar en la parte más importante de este relevamiento lo que caracteriza su construcción. La planta es en su conjunto un rectángulo dividido en cinco compartimentos, de los cuales uno, el del frente, era dos veces mayor que los otros cuatro, que son más o menos iguales. Este del frente ha sido dividido luego longitudinalmente por un murete que secciona en dos partes el correcto arco rebajado que poseía su fachada. Esto es lo que respecta a la planta baja.

Su planta alta tiene los muros (como pueden verse en el plano) más adentro que los de su planta baja. Esto es una característica de esa clase de construcciones debido a la enorme diferencia de los espesores de sus muros, los de la planta baja, y los de la alta.

La división de la planta alta es en todo semejante a la de la planta baja. La fachada lateral norte, presenta a la altura de su segundo piso una balconada con barandilla. Esta ha sido reformada posteriormente, pues su piso es ahora de bovedilla.

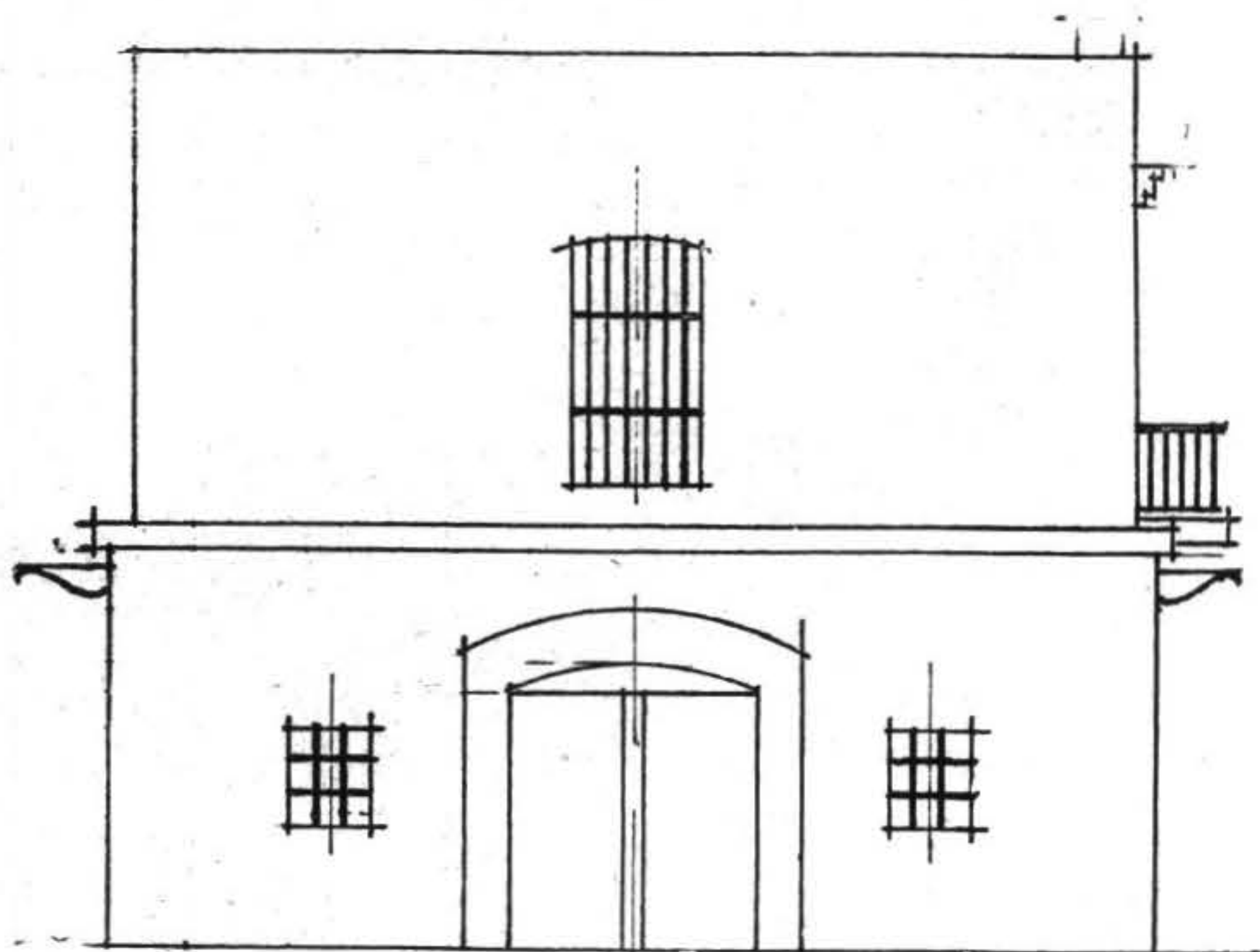
Lo demás que rodea al irregularísimo patio ha sido igualmente reformado.

Lo más importante de lo que lo rodea es una fachada a la cual se ha respetado lo que nos muestra la resistencia a pesar de los años de esas sólidas construcciones.

La fachada principal muy correcta en sus principios ha perdido con las modificaciones posteriores mucho de su interés. Poseía un arco rebajado a su entrada que hoy ha sido dividido por un pilar sobre el cual dicho arco se ha adintelado con una viga de madera. En la parte del piso superior podemos ver todavía la baranda colonial en los tres balcones que ella posee.

Y por último sus techos todos planos han sido contruidos con tirantería de madera cubierta luego por las alfarías que sostienen a su vez los entresijos y azoteas de ladrillos.

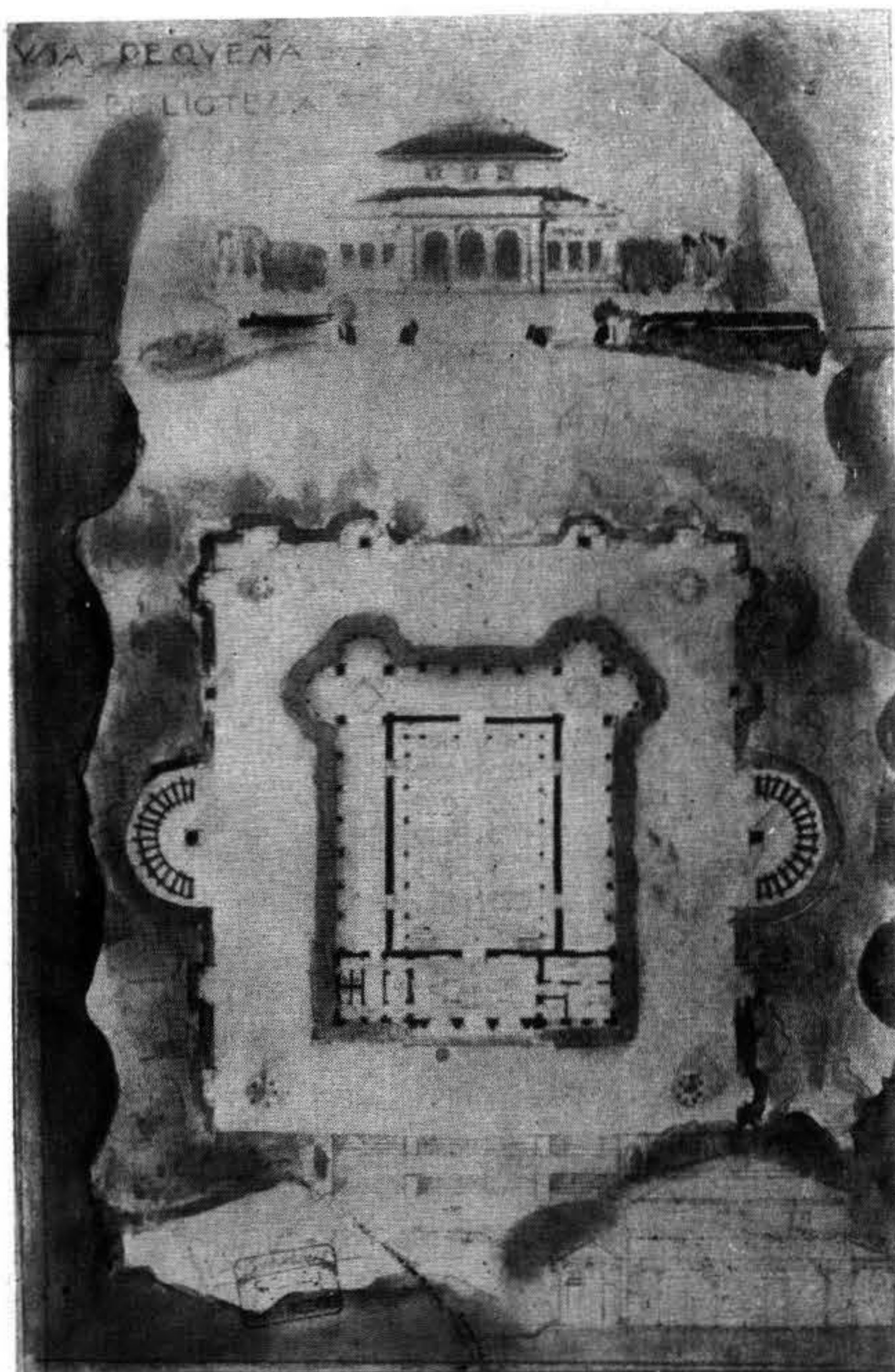
LUIS P. CRESPI



FACHADA

Facultad de Arquitectura

Proyectos de Arquitectura V y VI Semestres



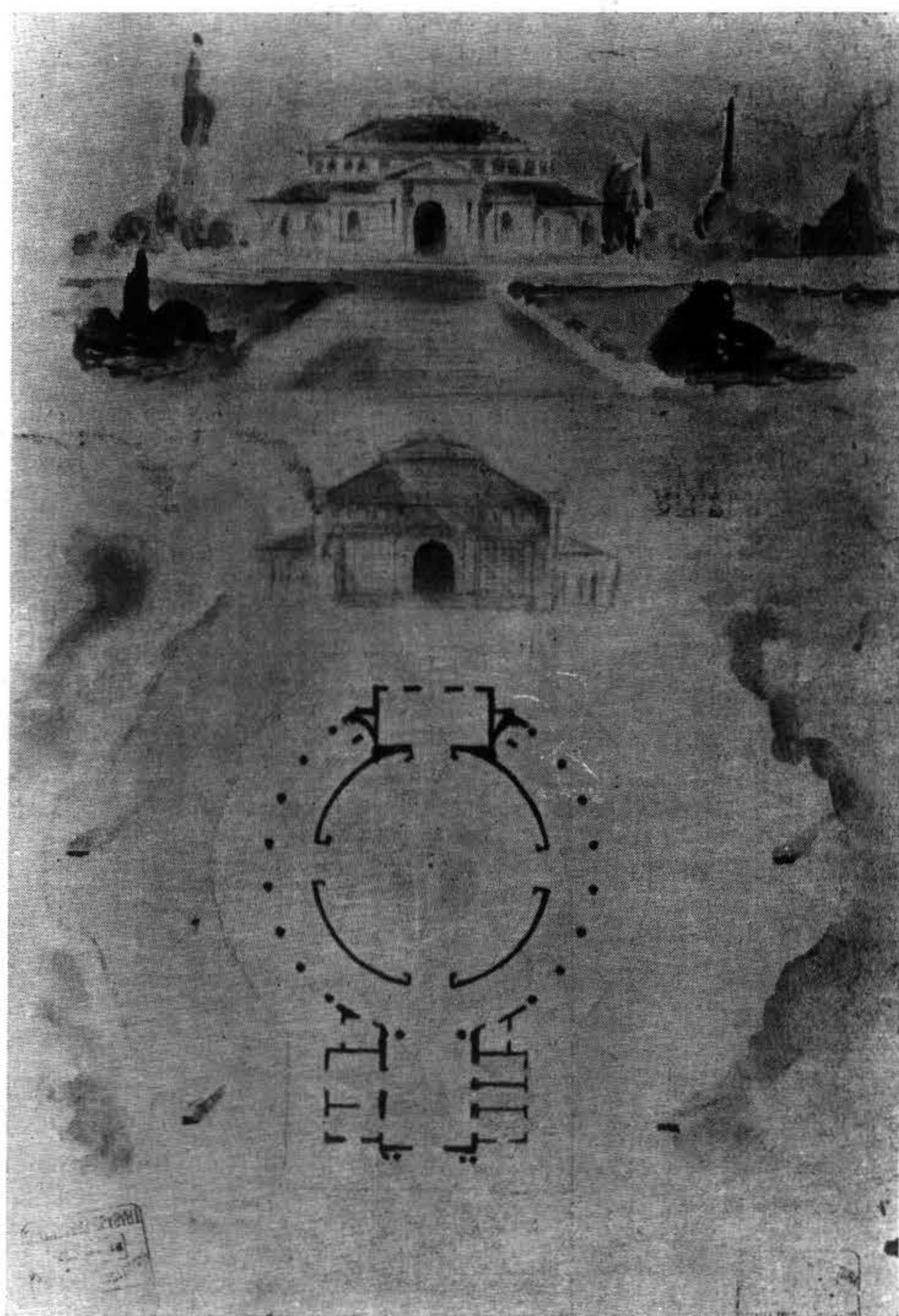
ALUM. CARLOS TOSSI

PROF. D. ROCCO

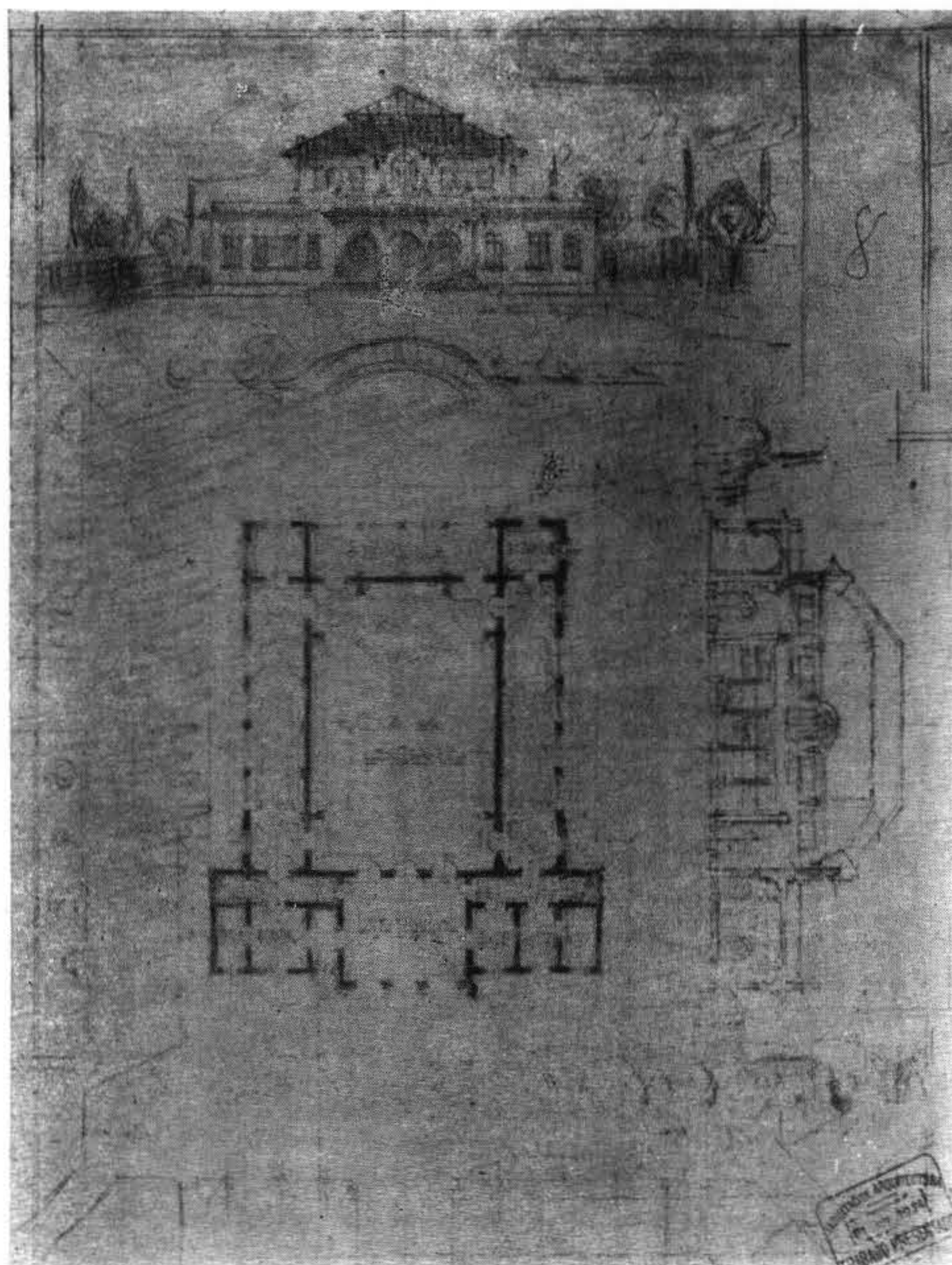
Esquicio de 8 horas

Tema: Una pequeña Biblioteca en un paseo

El edificio constará, de vestíbulo, locales para el Director, Secretaría, Sala de Lectura con espacios apropiados para la colocación de los libros, vestuarios, toilets, etc.



ALUM. H. PAGANI

PROF. J.^l VASQUEZ VARELA

ALUM. H. VERA SALVO

PROF. J. GIMENO

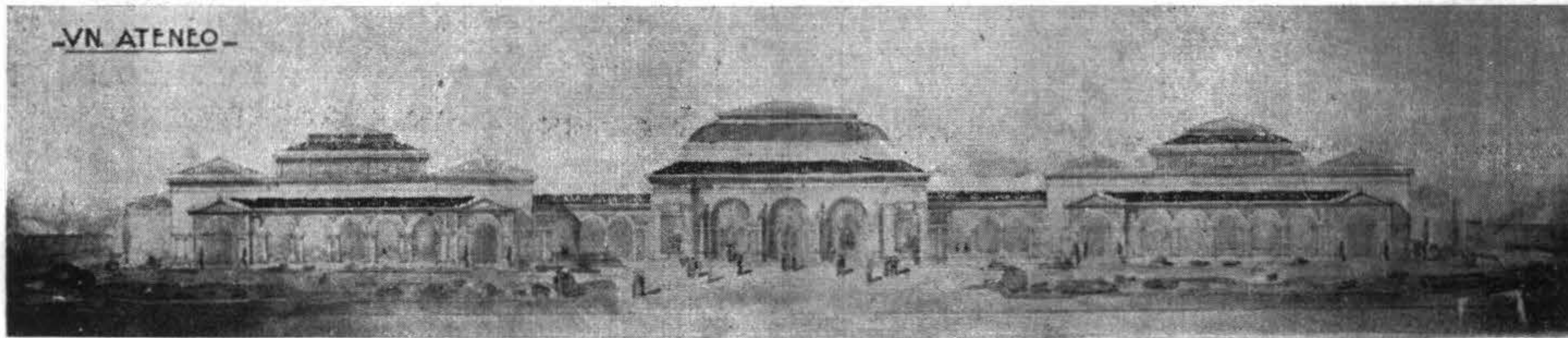
El edificio estará acompañado de pórticos para la lectura al aire libre.

La sala estará iluminada zenitalmente y por aberturas colocadas a cierta altura para mejor difusión de la luz.

La mayor dimensión de la sala no excederá de 20 metros.

Proyectos de Arquitectura VII y VIII Semestres

Tema: UN ATENEO



ALUM. ALBERTO AGUERRE

FACHADA

PROF. JOSE P. CARRÉ

Esfe edificio situado adentro de una gran ciudad sobre un terreno aislado cuya mayor dimensión no excederá de 150 metros, será destinado a las reuniones de sabios, literatos y artistas. Comprenderá 3 partes correspondiendo a las 3 secciones: Ciencias, Artes y Letras.

La sección de ciencias comprenderá:

Varios laboratorios.—Galerías para Zoología, Botánica y Minerología.

Un Anfiteatro con sus dependencias.

La sección de Letras comprenderá:

Una Biblioteca con Sala de lectura y depósito de libros.

Varias Salas de Comisiones.

Sala de Conferencias con sus dependencias.

La sección de Artes comprenderá:

Varios talleres para artistas.

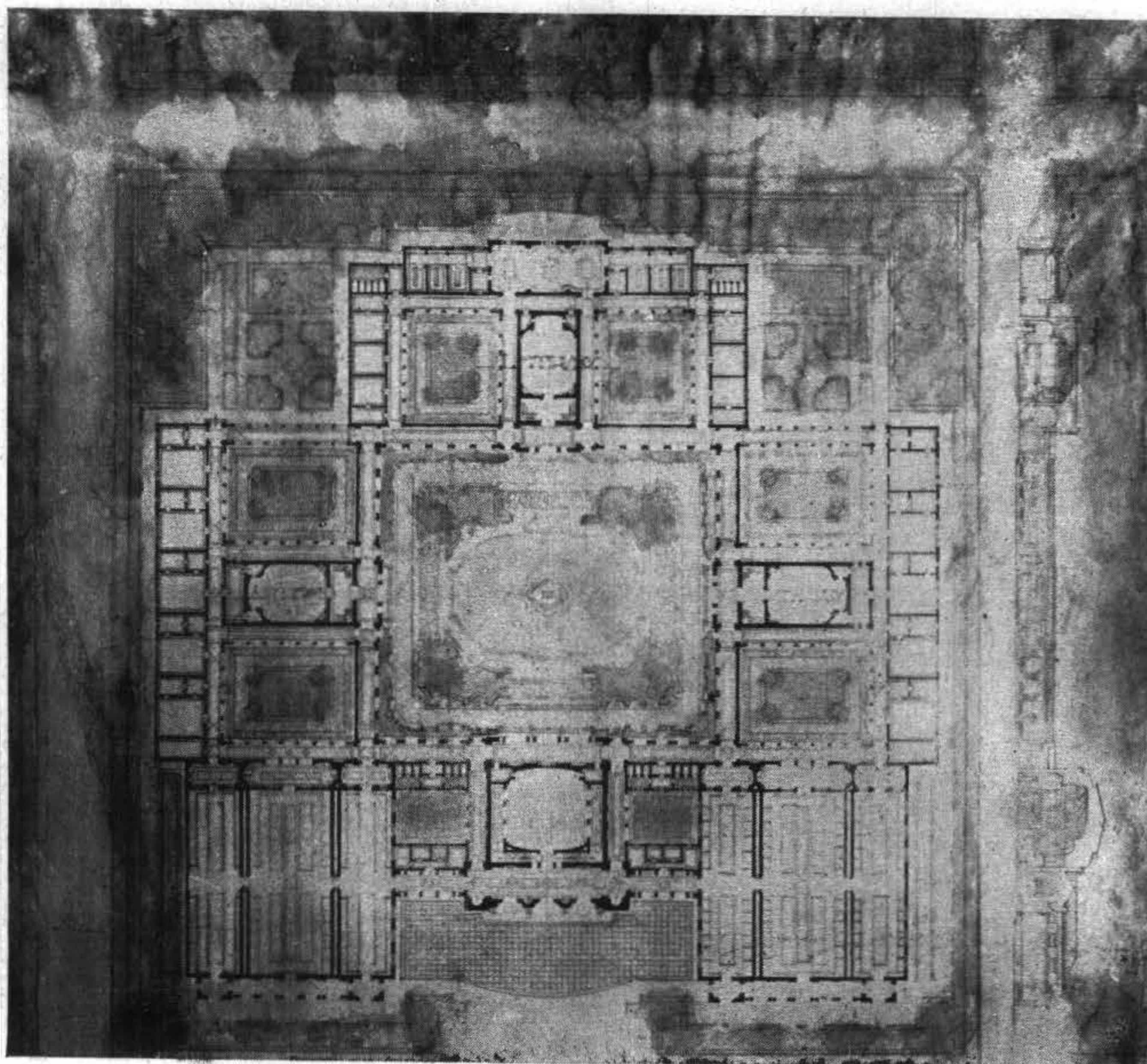
Galería de Exposición para Pintura, Arquitectura y Escultura.

Un Anfiteatro con sus dependencias.

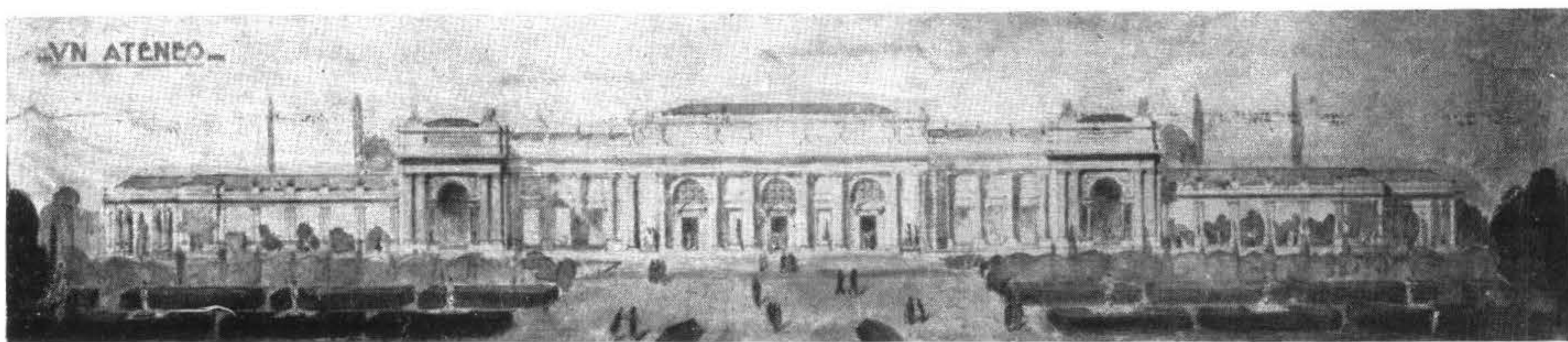
Además se dispondrá una Gran Sala para asambleas generales con sus dependencias. Algunas piezas para la Secretaría, Conserje, Vestuarios, Servicios higiénicos, etc.

Las diferentes partes estarán en comunicación por medio de galerías, pórticos, adornados con fragmentos de arquitectura y escultura propios para el estudio de la arqueología.

Los patios y jardines exteriores é interiores contendrán también estatuas, fuentes, exedras, etc.



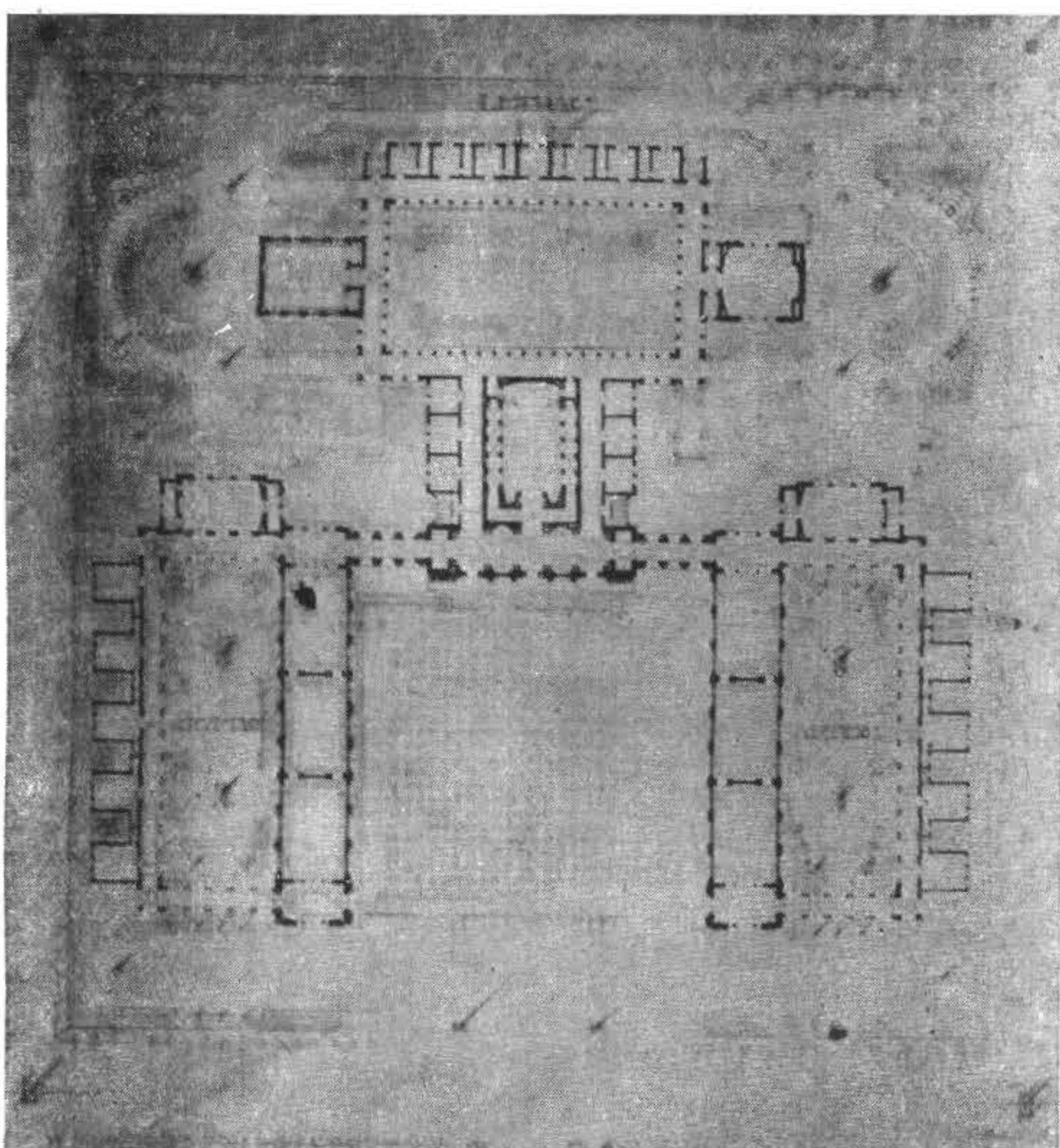
PLANTA



ALUM. CARLOS GARCIA AROCENA

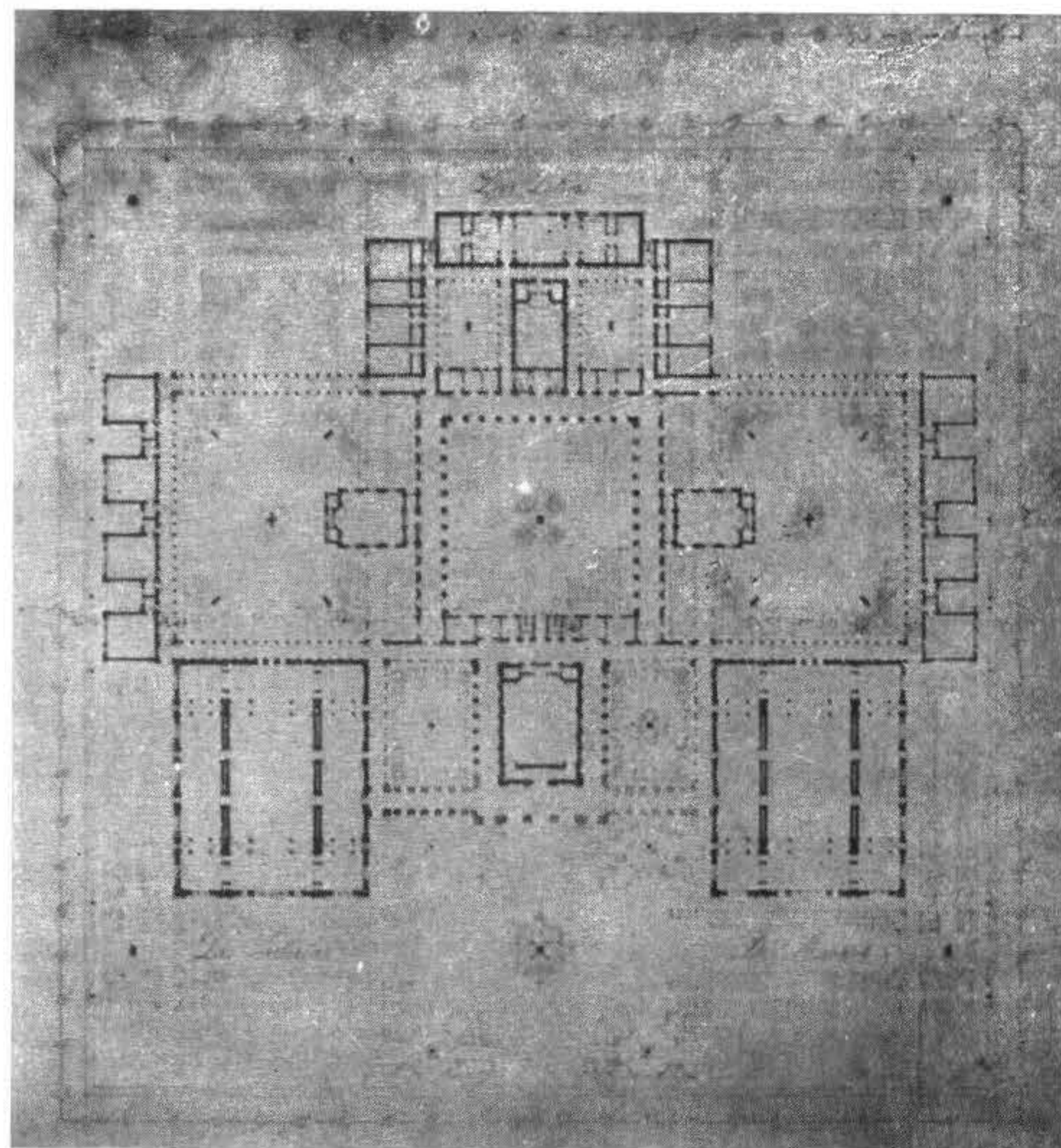
FACHADA

PROF. J. P. CARRÉ



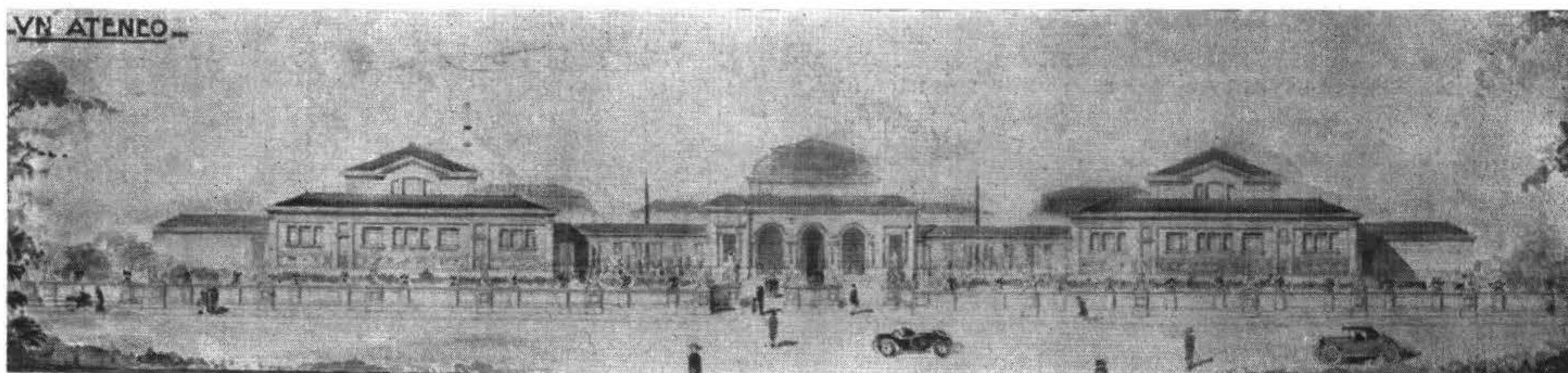
PLANTA

ALUM. CARLOS GARCIA AROCENA



PLANTA

ALUM. HECTOR MONDINO



ALUM. HECTOR MONDINO

FACHADA

PROF. J. P. CARRÉ

CRONICA GENERAL

Huésped distinguido

En los primeros días de octubre, fué nuestro huésped el joven colega argentino Arquitecto don Antonio Bilbao, quien obtuvo uno de los premios en el concurso de proyectos del futuro Palacio Municipal. — Especialmente invitado por el Presidente de la Sociedad de Arquitectos, Arq.^o don Horacio Acosta y Lara, el inteligente colega bonaerense asistió a una de las sesiones celebradas por la Directiva, donde tuvo oportunidad de cambiar impresiones con los miembros que integran la misma.

Visitas de correspondencia entre los profesionales rioplatenses

La Directiva de la Sociedad de Arquitectos, en el sano afán de estrechar aun más, los vínculos existentes entre los arquitectos rioplatenses, ha aprobado con el asentimiento de la totalidad de sus miembros, una iniciativa del Arq.^o H. Acosta y Lara, tendiente a realizar anualmente a Buenos Aires, una visita a los colegas bonaerenses — Si esa promisoría iniciativa encontrara eco en la capital vecina, pronto nos será dado apreciar las positivas ventajas que se obtendrán, llevando a la práctica ese propósito ya consagrado en países que marchan a la vanguardia de la civilización. — En el número próximo comentaremos detenidamente el interesante proyecto del Arquitecto Horacio Acosta y Lara.

Agradeciendo una distinción

Publicamos a continuación las elocuentes comunicaciones enviadas a la Sociedad de Arquitectos, por los distinguidos colegas trasandinos Ricardo Gonzalez Cortés y H. Del Canto, quiénes agradecen en forma altamente expresivas las designaciones de Socio Honorario y Correspondiente, que les fueron conferidos respectivamente por la última Asamblea de asociados.

“Santiago de Chile, 4 de Setiembre de 1924.—
“ Señores Horacio Acosta y Lara y José Mazzara.—
“ Presidente y Secretario de la Sociedad de Arquitectos de Montevideo.”

“Distinguidos colegas”.

“Me es grato acusar recibo a Vds. de la comunicación por la cual ponen en mi conocimiento la honrosa cuanto inmerecida designación hecha por la Asamblea General Anual de miembros pertenecientes a la “Sociedad de Arquitectos de Montevideo” al otorgarme por aclamación el título de Socio Correspondiente.”

“La generosidad de los colegas, miembros de esa Institución, manifestada en forma tan amplia y bondadosa al apreciar los méritos de mi persona, será un lazo que me unirá fuertemente a ese Centro Profesional de donde irradian constante-

“ mente numerosas y fecundas ideas que impulsan
“ el progreso arquitectónico de ese país, y de la
“ América Latina.”

“Al aceptar reconocido el título de socio correspondiente de esa Institución que Vds. representan, sírvanse, distinguidos colegas, ser intérpretes de mis agradecimientos ante cada uno de sus miembros y recibir las expresiones de la más sentida consideración y aprecio de su colega de Chile”.

H. DEL CAMPO

Arqto.

“Santiago, 6 de Setiembre de 1924.—Señor Presidente de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.—
“ Montevideo”.

“Distinguidos colegas:”

“Es con verdadera emoción que me impongo de su muy atenta nota por la cual me comunica la designación honrosa con que me ha distinguido la Sociedad de Arquitectos.”

“Si hubiera de tener un programa que desarrollar con vigor y actividad, nada sería para mí más grato a la vez que correspondería a mis ideales de vinculación y confraternidad, que tener un contacto inmediato con los colegas de América. ¿Tendría que decir que si algo se logra obtener hoy día, si hay Congresos que retemplan nuestros espíritus y elevan nuestros corazones ello se debe casi exclusivamente a esa noble aspiración de los colegas uruguayos, que en 1920, dió el primer paso, al grito de independencia de los Arquitectos, para llamarles y decirles que eran todos hermanos y una misma familia?”

“Me ha correspondido compenetrarme, tal vez, con un poco de espíritu de sacrificio, de estas sanas aspiraciones gremiales; y cedo con agrado a ese impulso que me lleva constantemente a considerar nulas las distancias, por que ellas se borran con los afectos sinceros”.

“Yo, señor Presiente, cedo a la inmodestia y acepto y me siento orgulloso de considerarme “Socio Honorario” de la Sociedad de Arquitectos Uruguayos. Conmigo no ha de llegar un contingente ni intelectual ni artístico, que esté al nivel del elogio con que se me ha favorecido; pero, lo sustituyo con los valores, inapreciables a veces, de una franca, sincera y leal amistad.”

“Ruego al señor Presidente se sirva hacerse intérprete ante los miembros de la Sociedad de Arquitectos, de mis agradecimientos y de mi mayor interés en hacerme merecedor de la honra con que generosamente han querido distinguirme.”

“Con mi mayor consideración y respeto, saluda
“ a Vd. atte. S. S. y colega.”

RICARDO GONZALEZ CORTÉS

Arqto.